

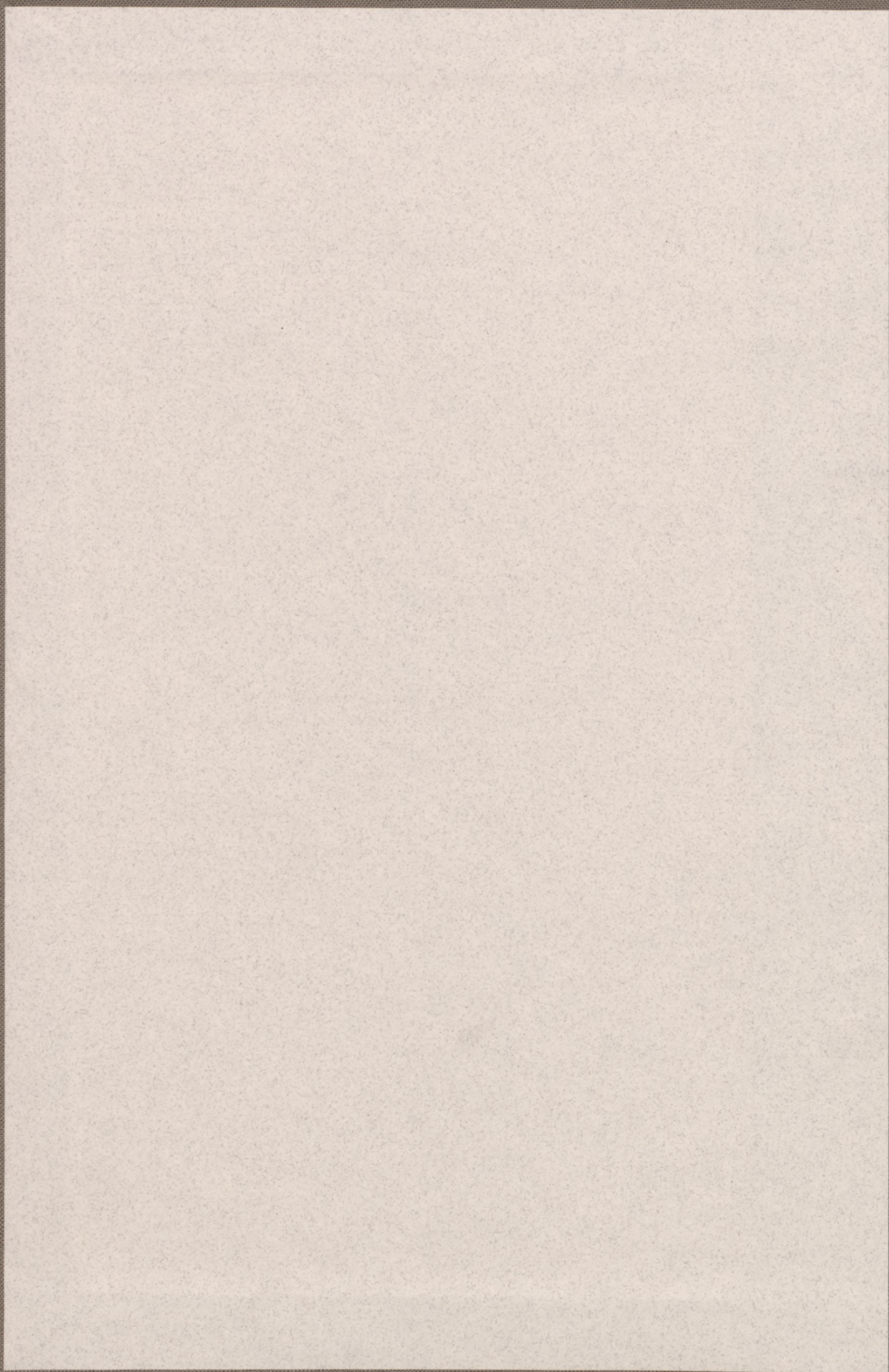
*Levin & Munksgaard
1917*

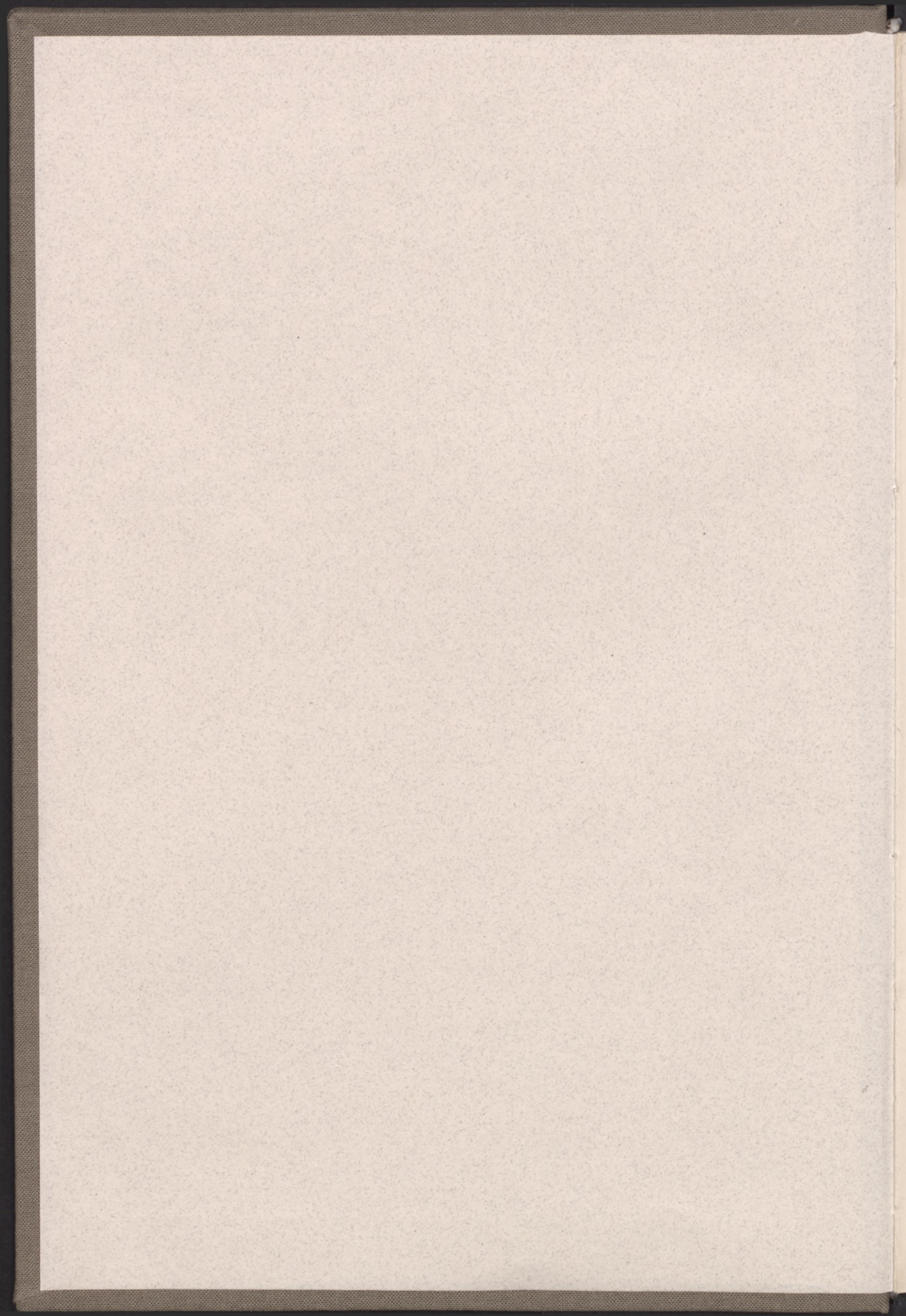
**FROM THE
COLLECTIONS OF THE
NY CARLSBERG GLYPTOTHEK
1931**

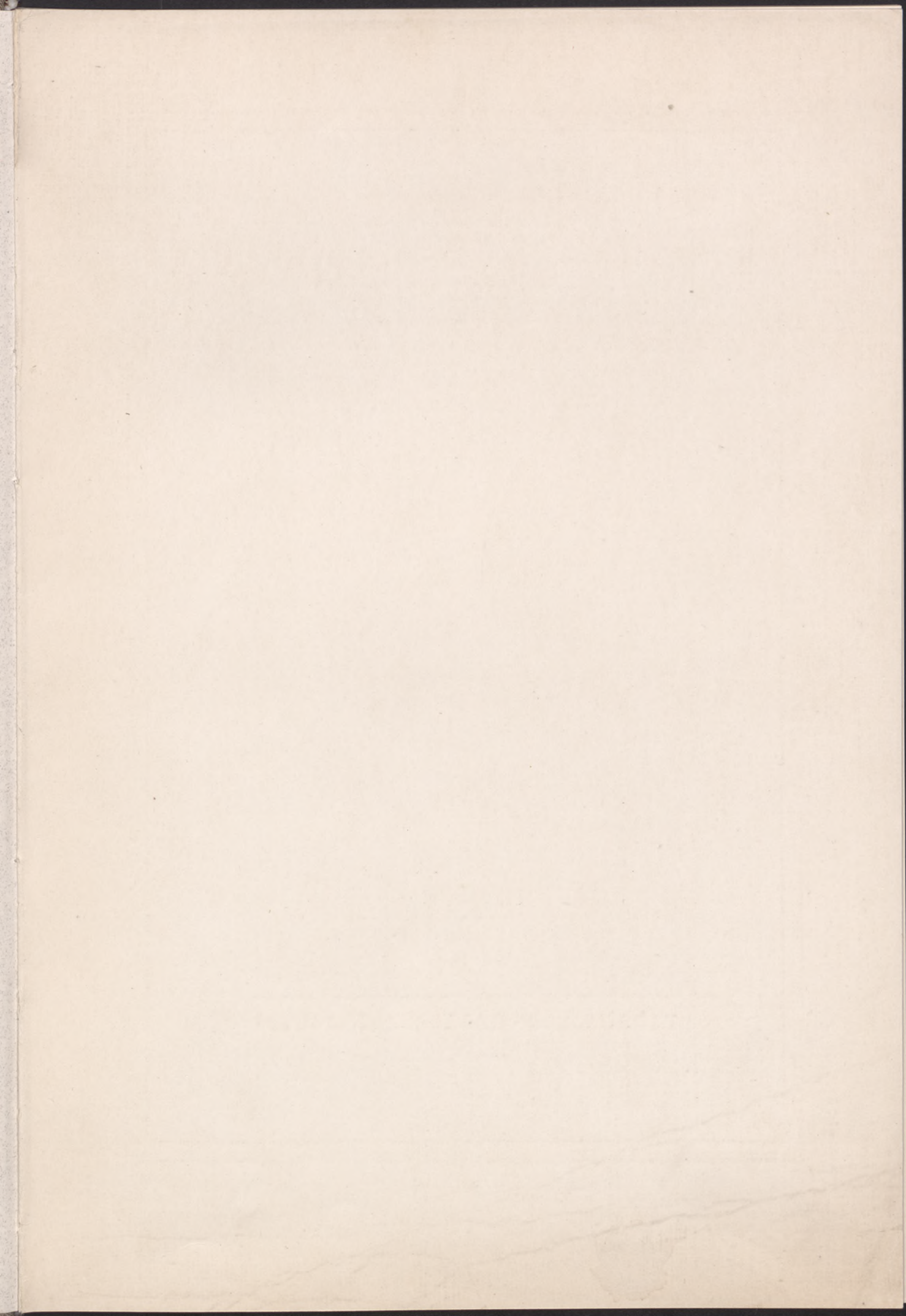
I

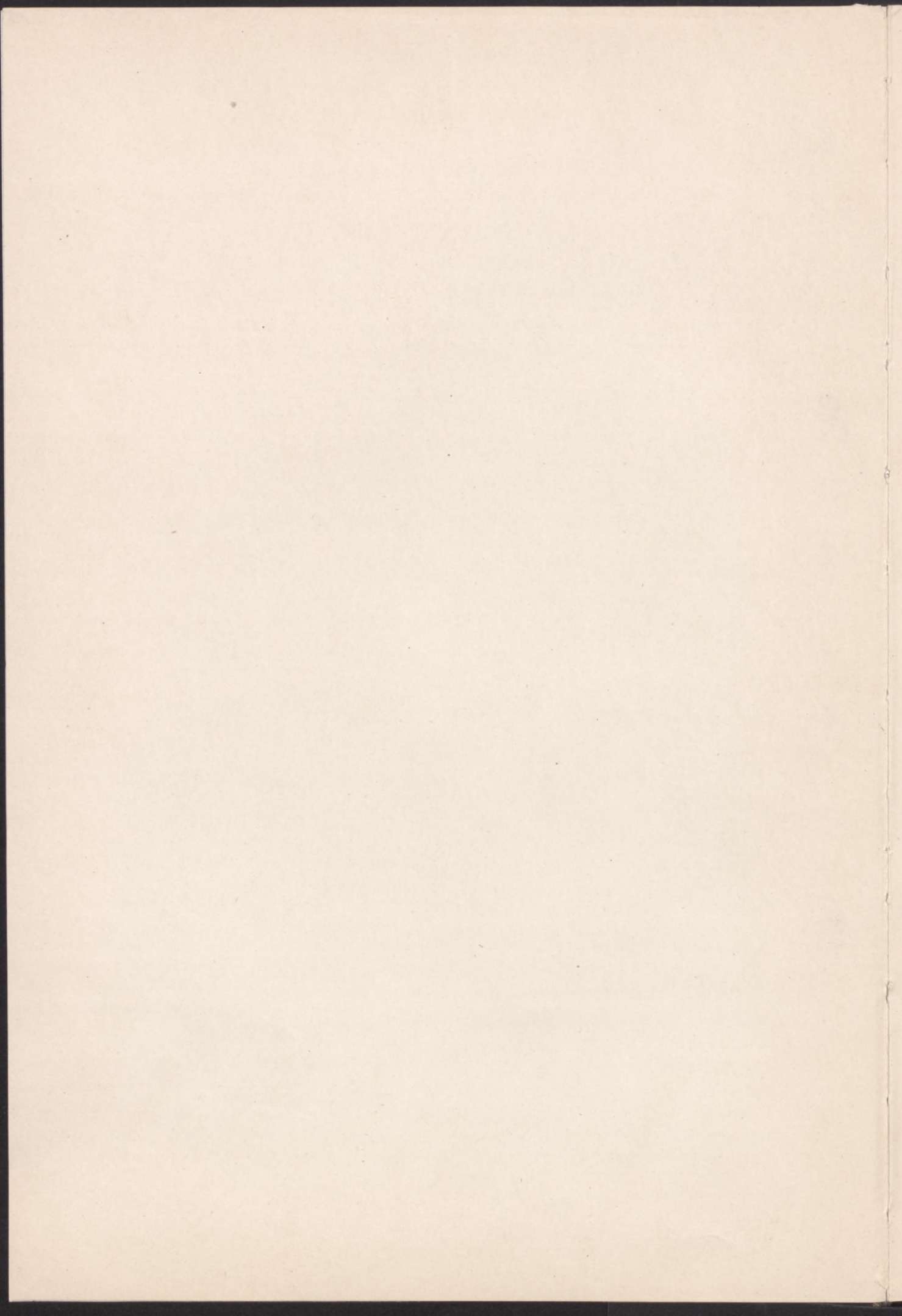


LEVIN & MUNKSGAARD · COPENHAGEN









FROM THE
COLLECTIONS OF THE
NY CARLSBERG GLYPTOTHEK
1931

I



COPENHAGEN
LEVIN & MUNKSGAARD
NØRREGADE 6

PUBLISHED BY A SUBVENTION
FROM THE NY CARLSBERGFUND

BIANCO LUNOS BOGTRYKKERI A/S
KØBENHAVN



1447674

D 4121

PREFACE

IN the years 1920 and 1922 appeared in Danish two volumes "Fra Ny Carlsberg Glyptoteks Samlinger" which contained essays by Danish and foreign scholars on various departments of the rich collection presented by the great Maecenas Carl Jacobsen. Only one of these articles later appeared in English as a book¹⁾, the rest remained restricted by their language to the small public of Danish-speaking art-lovers. But a continuance of this restriction necessarily seemed unjustifiable considering the international significance of the Ny Carlsberg Glyptothek, and the Direction of the Collections decided therefore to give the continuation an international character and cause future volumes to appear with an English title and with articles in the three chief European languages. In the present first volume only Danish scholars have participated, otherwise the form and type of the old editions has been preserved as also the tradition of making the essays intelligible to the cultured laity, which made it unavoidable that the specialist should often find a repetition of well-known facts. We do not propose to produce similar volumes every year, but only on such occasions as we have collected and worked up sufficient material. The aim should always be to treat the stuff more fully than in a purely scientific publication so that a wider circle than that of the specialists may be interested in these studies.

The Ny Carlsbergfund has, as towards the two Danish editions, overtaken the expence of printing and illustrations of this international edition, and for this valuable help, without which the editing would have been impossible, the Glyptothek's Management offers its most sincere thanks to the Direction of the fund.

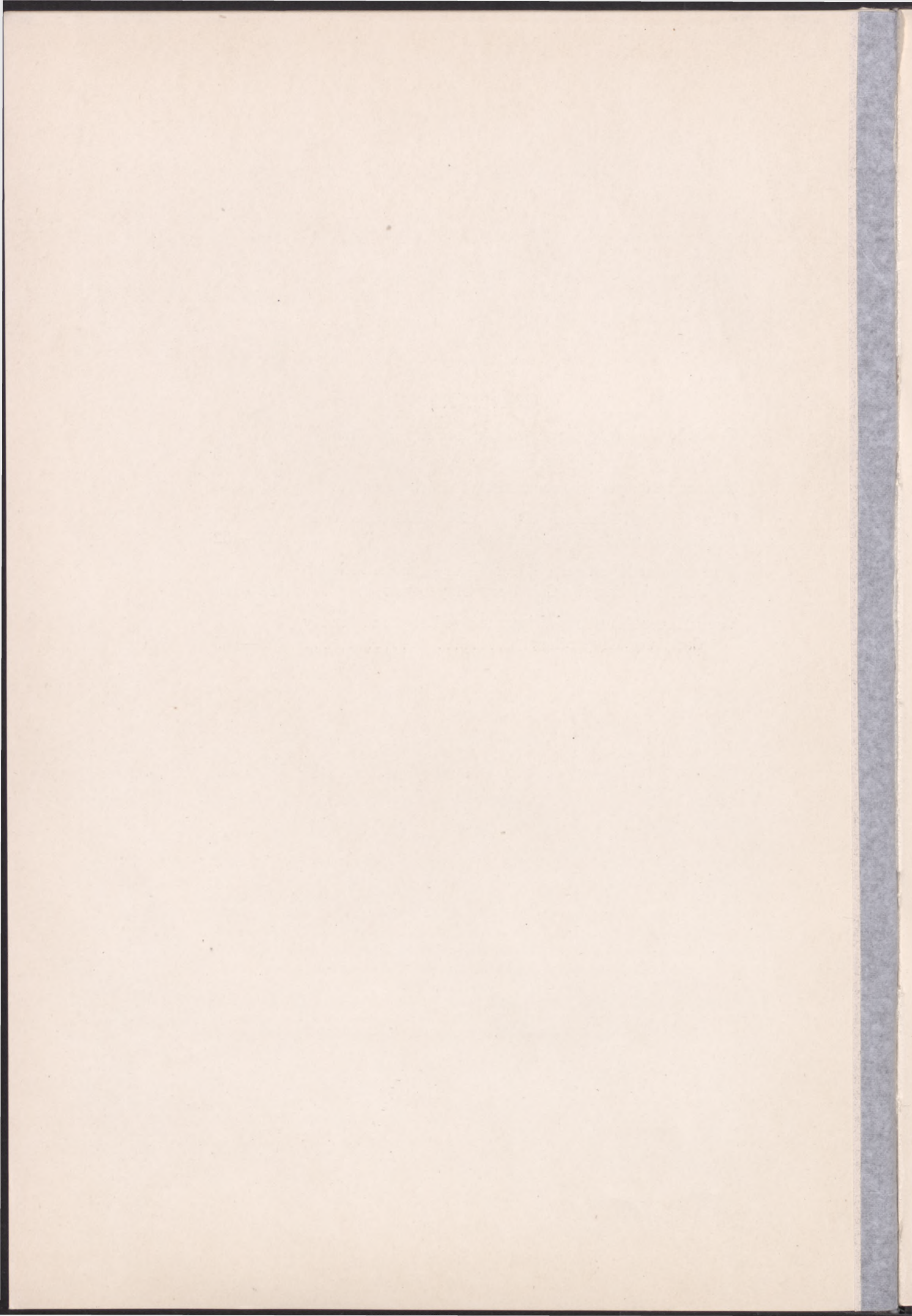
¹⁾ Fr. Poulsen: Etruscan Tomb Paintings. Oxford 1922.

The illustrations have been executed by Bernhard Middelboe's institute of reproduction and the printing has been the work of Bianco Luno's printing house.

The Management offers its thanks to the translators: Mr. T. B. Webster, Oxford, Mlle Gleizal, Miss Reinhardt. Miss Daphne Jacobsen has given valuable help concerning corrections of the English text.

CONTENTS

| | Page |
|--|---------|
| Frederik Poulsen: Iconographic studies in The Ny Carlsberg Glyptothek..... | 1— 95 |
| Haavard Rostrup: Trois tableaux de Courbet..... | 96—144 |
| Otto Koefoed-Petersen: Deux têtes d'Amarna à la Glyptothèque Ny Carlsberg..... | 145—152 |
| Otto Koefoed-Petersen: Die neubabylonischen Ziegel- reliefs in der Ny Carlsberg Glyptothek..... | 153—161 |
| Vagn Häger Poulsen: Weissgrundige Lekythen der Ny Carlsberg Glyptothek..... | 162—196 |



ICONOGRAPHIC STUDIES IN THE NY CARLSBERG GLYPTOTHEK

BY

FREDERIK POULSEN

I.

ANACREON (fig. 1—2).

The following are the dates for this famous statue; April 1835, discovered by Francesco Capranesi in the excavation of a Roman villa at the foot of Mt. Calvo between Rieti and Aquila¹). From there after restoration the statue came to the Villa Borghese, where also others of the statues found there were brought²). Carl Jacobsen acquired the statue through Helbig, who as early as June 1889 discussed the possibility of a sale with Prince Borghese after a dinner at Anzio. In the course of 1889 Helbig succeeded in coming to an agreement with the prince and his family, but it was still two years before the Export permit was granted and new difficulties raised by the family were settled. The price finally agreed on was 33,000 lire, to which was added 2,500 lire for the agent.

¹) cf. Arndt: *La Glyptothèque Ny Carlsberg* Text p. 39 to Pl. 26—8. There and in Frazer: *Pausanias* II 322 older references. Brunn-Bruckmann 426. Bernoulli: *Griech. Ikonographie* I p. 77 ff. and Pl. IX. Ohman: *Porträttet i den grekiska Plastiken* p. 51 ff. Lippold: *Griech. Porträtstatuen* p. 35 ff. and *Antike Skulpturen der Glyptothek Ny Carlsberg* fig. 31. Carl Robert: *Archäologische Hermeneutik* p. 81 ff. Schrader, *Die Antike* II 1926 p. 119 ff. Pfuhl: *Die Anfänge der griech. Bildniskunst* p. 10 no. 24.

²) The four Muses and the Hera Borghese, Ny Carlsberg 392—395 and 247; the seated poet, Ny Carlsberg 430; the Daphne Borghese, Brunn-Bruckmann 260.



Fig. 1. Statue of Anacreon. Ny Carlsberg Glyptothek.



Fig. 2. Profile of fig. 1.

The figure is much restored¹⁾. A naked lyre-player stands before us, who held in his right hand the plectrum, in his left the lyre. He wears a chlaina lying loose over the left shoulder and drawn tightly round the right. On vases too just such a chlaina is the costume of Comasts and lyre players²⁾. On the discovery of the figure it was immediately recognised as the statue of a poet, especially as the statue which was found in the same place and at the same time represented a seated poet, and various names were suggested Alkaios, Tyrtaios and Pindar, — taking into account the virile character of the figure³⁾. The right name is due to the discovery in 1884 by the Porta Portese in Trastevere of a bust with the inscription: Ἀνάκρεων λυρικός (fig. 3)⁴⁾. That also proved that the statue was the copy of a famous original.

A standing figure of Anacreon playing the lyre seems to be represented on a coin of Teos⁵⁾, and Pausanias⁶⁾ describes a bronze statue of Anacreon on the Athenian Acropolis between the East end of the Parthenon and the Erectheum as follows *καί οἱ τὸ σχῆμά ἐστιν οἷον ἄδοντος ἂν ἐν μέθῃ γένοιτο ἀνθρώπου* (and his attitude is that of a man singing when drunk). Is this in agreement with our statue? The rhythm of the figure is lively, the head is turned towards the free leg and bent a little, and this movement, coupled with the slight opening of the mouth gives a good, if also discreet rendering of the singing lyre-player as he gently sways himself this way and that. The rest of the description of Pausanias is undoubtedly due to his guides and to the conception prevalent at his time that Anacreon was a drunkard. This tradition is already beginning in the Hellenistic age at Alexandria. The learned grammarians, it is true, had occupied themselves with his works, Aristarchus produced a

¹⁾ Height 2m 15 with plinth, 1m 98 without. Parian marble with large crystals. Restored, the upper part of the skull with practically the whole of the hair band, most of the right hand except the fingers, the left arm from the edge of the cloak to the wrist, the fingers of the left hand. The patination of the right arm is rather different but there is no doubt that it belongs. There are modern patches in some folds high on the left arm and on the left hip, also the right knee joint and the parts adjoining it, the whole right foot. The left leg is broken at the shin and patched, the foot with the toes restored in plaster. The plinth is modern except under the left heel and the tree-trunk: at the sides it is restored in plaster. Between the legs traces of a puntello. The inlaid eyes are lost. For inlaid eyes in statues cf. Plutarch, de Pythiae oraculis 8.

²⁾ Baumeister, Denkmäler s. v. Komos p. 789 fig. 847.

³⁾ cf. Braun: Ruinen und Museen Roms p. 549.

⁴⁾ Bernouilli: Griech. Ikon. I pl. viii.

⁵⁾ Arndt: Glyptothèque Ny Carlsberg p. 40, fig. 17.

⁶⁾ I 25, 1.

critical edition and Chamaileon composed his biography; but Didymus had in some work posed the question, whether Anacreon was fonder of women or wine¹), and not only do the Anacreontica portray a lax old man who could not give up drink and love, because they were the only things he understood, but statues seem also to have been put up to Anacreon which represented the drunken, ridiculous

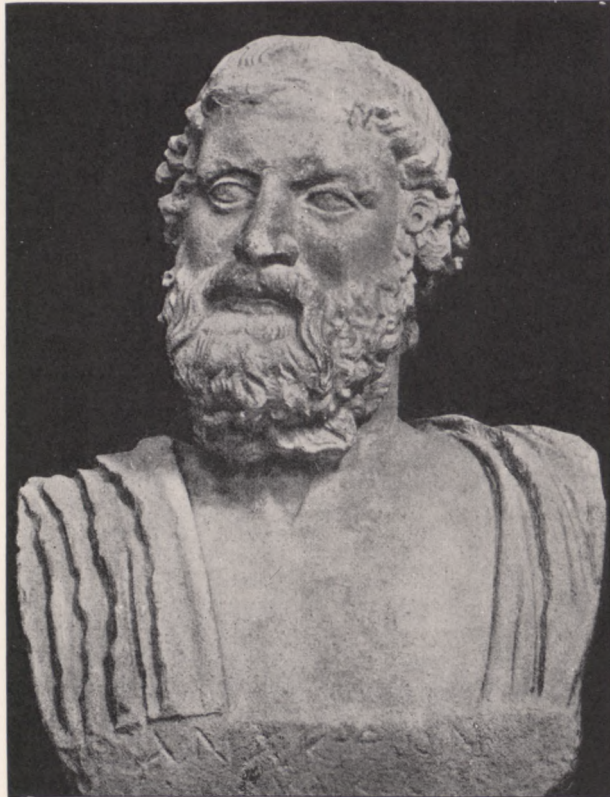


Fig. 3. Bust of Anacreon. Palazzo dei Conservatori, Rome.

old man, like that described in an epigram: "Look at the aged Anacreon, very drunk and bowed on his skilfully wrought plinth: look how moist is the glance in his lustful eyes, and how he lets his mantle trail down to his ankles. And one of his two shoes he has lost, brimming over as he is, and the other he tries to hold tight by curling his foot".

There is no reason to doubt the actual existence of such a work, for there were many statues of the poet, who was read until Byzantine times. The describer of the Acropolis statue had a mote in

¹) Seneca: Epist. ad Lucil. 88, 37.

his eye, so that he interpreted the gentle sideways movement as the swaying of a drunken man.

The recollection of the true Anacreon lived on beside the distorted picture even in the second century A. D., and Athenaeus¹⁾, after describing Anacreon's soft and luxurious poetry, says the

following of the poet himself: "But the majority do not know that he was always sober when he wrote and never drank without compulsion".

An epigram of Theocritus (16) says of the statue of Anacreon in Teos: "Forget not, stranger to look well at this statue and say when you have come home: I saw Anacreon's portrait in Teos; he was one of the greatest of the ancient song-writers; and if you add, that he was to the taste of the young, you will have characterised the whole man".

There were, as the coins of Teos, his birthplace, show, two representations of Anacreon there: standing and in a seated statue²⁾, but if it is preferable to refer the Copenhagen figure to the original in bronze on the Acropolis, that is on stylistic grounds.

Pausanias recounts that the statue of Anacreon stood there beside a statue of Xanthippus, the father of Pericles, and as

we know that Xanthippus and Anacreon were friends, it is natural to suppose a votive group, given possibly by Pericles³⁾. For memorial



Fig. 4. Oinomaos. Olympia.

¹⁾ X 429 b.

²⁾ Bernoulli: Griech. Ikon. I Münztaf. I, 15. It is strange that Robert (Arch. Hermeneutik p. 83) had forgotten this coin when he stated that a seated statue of Anacreon was impossible because he was not a choryphaeus.

³⁾ Kuhnert, Jahrb. für klass. Philol. XIV 1885 p. 276 and 280. Brunn, Annali del Istituto 1859 p. 183.

statues, dedicated by the people, were unknown in the 5th century. Demosthenes says expressly, that from the end of the 6th century, i. e. since the Tyrant-Slayers were honoured — the Athenian people dedicated no memorial statue to an individual until Conon at the beginning of 4th century¹⁾. On the other hand portraits of individuals were often dedicated as votive statues by those individuals

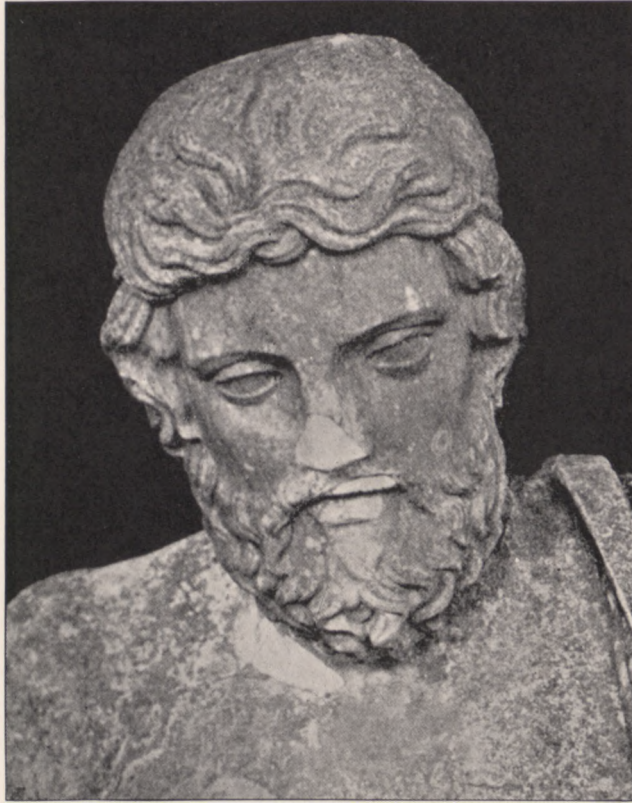


Fig. 5. Head of a god. Boboligarden, Firenze.

themselves or their descendants²⁾. The original has therefore been attributed to a famous artist such as Kresilas, who created the portrait of Pericles³⁾, or Pheidias⁴⁾. At any rate the statue belongs

¹⁾ Demosthenes XX 70.

²⁾ Judeich: *Topographie von Athen* p. 80 n. 16; cf. for Votive and Memorial statues, Fr. Poulsen: *Delphi* (eng.) p. 301 ff. On the Acropolis at Athens even in Pausanias' time all portrait statues were votive cf. Paus. V 21, 1.

³⁾ General notice in Bernoulli: *Griech. Ikon.* I p. 82 f. and Klein: *Kunstgeschichte* II p. 131.

⁴⁾ Lippold: *Griech. Porträtstatuen* p. 36 and *Antike Skulpturen der Ny Carlsberg Glyptothek* p. 27. Schrader, *Die Antike* II 1926 p. 119 ff.



Fig. 6. Statue in the Borghese-garden, Rome.

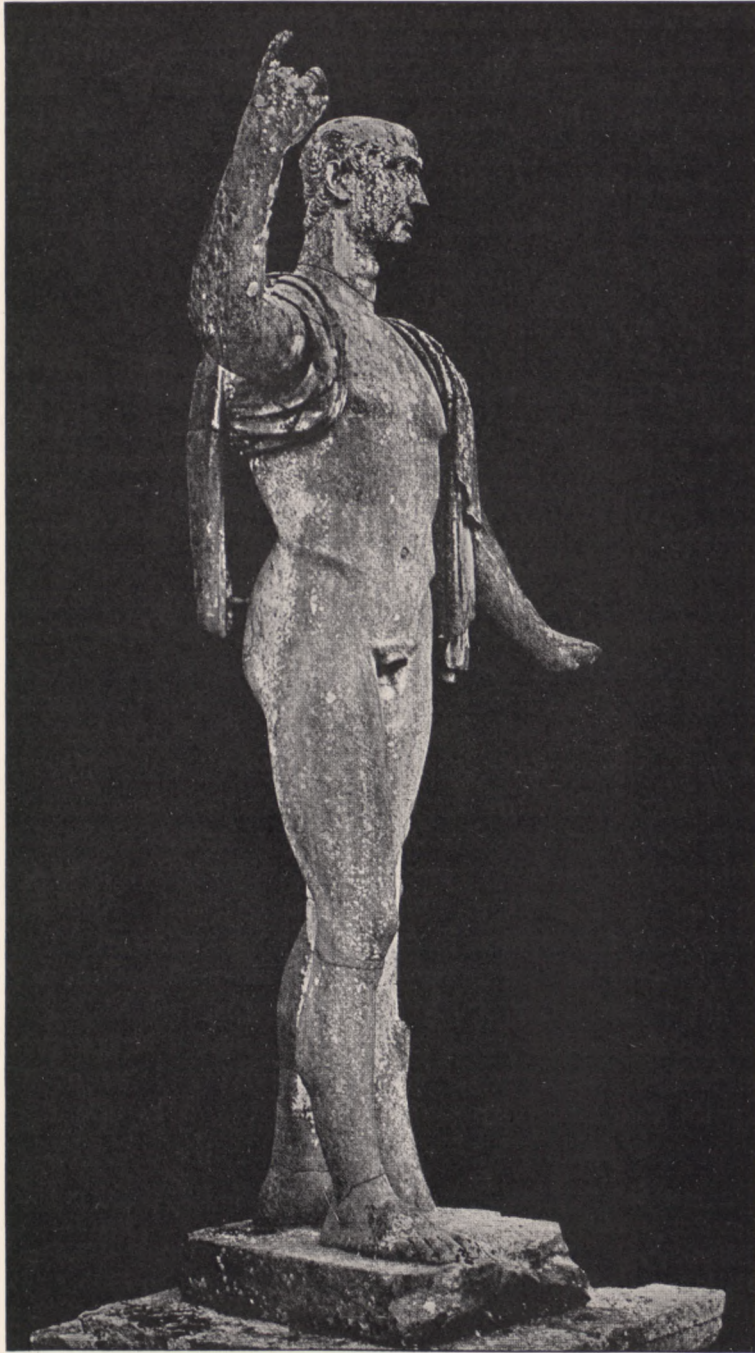


Fig. 7. Right profile of fig. 7.

stylistically to the period, 460—50, and the attitude of the figure and the fall of the Chlaina has been compared with the Oinomaos of the East pediment of Olympia (fig. 4). Figures with the same stance are common in the middle of the 5th century¹). The head also agrees with this date. The hair and beard are in the fashion of the sixties, not of Anacreon's own time. That we can assert from our knowledge of pictures on vases. The face is kept so free from individual traits, that it recalls a head in the Boboli garden at Florence, where it has been doubted whether a god or a poet is intended (fig. 5)²).

It is not impossible also that the portrait statue of Xanthippus, at least the body, is preserved to us in a copy. I mean the statue in the Villa Borghese, which has stood three hundred years in the open air and was before 1700 given a head of Trajan, that did not belong to it (fig. 6—7)³). The agreement with Anacreon is striking, not only in the attitude, the treatment of the body and the arrangement of the Chlaina or Chlanis, but also in the measurements⁴). It differs in the position of arms and legs: the Borghese figure makes a step forward, the right leg comes forward and is straight, the foot at right angles to the body, while the left foot, which has no weight on it, is set obliquely. This slight step forward is a new motive at this time, a precursor of the Polycleitan arrangement. Correspondingly the left arm swings away from the body, while the right arm was raised. A Zeus, hurling a thunderbolt, a Poseidon carrying a trident, a warrior brandishing a spear have been suggested. The last theme would be very suitable for the *strategos* Xanthippus. The *strategos* is commonly represented later too, as naked and armed with a lance (cf. below p. 16). And just as Anacreon was represented in action as a singer, so we can think also of Xanthippus as a fighting warrior, since he had in fact won his fame as the victor of Mycale and Sestos, and his friends to whom the dedication was due naturally wanted to preserve the memory of that. In the same way the surviving Herms of "Miltiades" point to a statue, as prototype, which was in strenuous ac-

¹) Enumerated by Macchioro, Oesterr. Jahresh. XIV 1911 p. 93.

²) Amelung: Führer p. 144 no. 200, pl. 41.

³) della Seta, Bull. Comm. XXXVI 1908 p. 1 ff. and pl. I—III. Restored, the left leg and upper part of the support, perhaps also both arms, but their position is correct. The torso is now in the Museo Mussolini.

⁴) cf. l. c. p. 6. n. 2. Corresponding measurements: Breadth of breast between nipples 29 cm., between armpits 36 cm. Breadth of body at the navel 36 cm. From the collar bone to the upper edge of the penis in the Anacreon 60, in the Borghese figure 64.

tion¹⁾, no doubt the motion of battle, as he was represented in the painting of the battle of Marathon in the Stoa Poikile²⁾. Portraits in attitudes of motion seem to have been particularly popular in this period, 470—50³⁾. After that the still type of strategos was instituted, first with the portrait of Pericles. Unfortunately

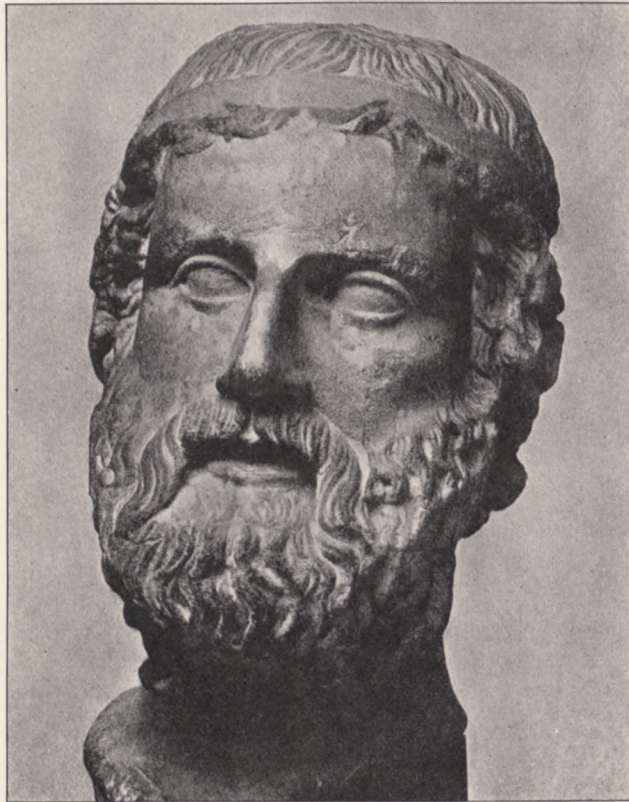


Fig. 8. Head of Anacreon. Berlin.

we have no cue for the discovery of the head that belongs to the Borghese statue.

The date of the Copenhagen copy of the Anacreon is, as the drilling technique shows, the second century A. D.⁴⁾. This accords with the somewhat superficial treatment of the musculature and the rather unsuccessful way in which the chlaina hangs. A better

¹⁾ Lippold: Griech. Porträtstatuen p. 30. Arndt-Bruckmann 21-2 and 971-2.

²⁾ Pliny XXV 57.

³⁾ Lippold o. c. p. 32.

⁴⁾ cf. for this the portrait, Arndt-Bruckmann 225 (Antonine), for the fall of the moustache *ibid.* pl. 223.

idea of the head is obtained from the well-preserved head in Berlin (fig. 8)¹⁾. In addition to the replicas mentioned by Bernoulli²⁾, there is also a head in the Palazzo Altemps at Rome, which, though it has been much cleaned, was originally good and seems to come nearest to the bronze original in the rendering of the hair (fig. 10—11)³⁾.

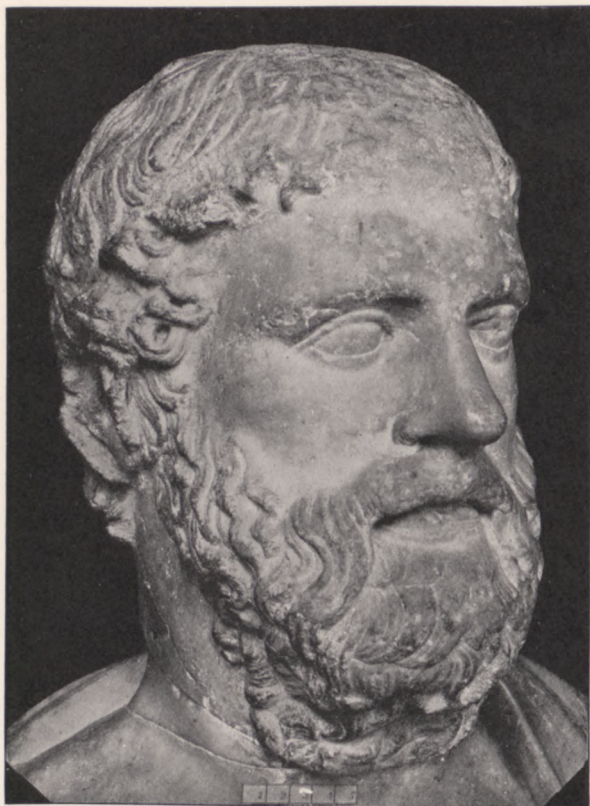


Fig. 9. Head of Anacreon. Stockholm.

It is the oldest statue of a poet of which we have copies: there is one a little later in the Louvre⁴⁾.

As Anacreon probably died about 480 B. C.⁵⁾, the statue is certainly posthumous, and neither the hair nor the beard is worn in the fashion of 500 B. C. The tone of the figure also is completely

¹⁾ Schrader l. c. fig. 6 and pl. 10.

²⁾ The head in Stockholm (5) now illustrated by Brising: *Antik Konst i Nationalmuseum* pl. XLIII. (Here fig. 9).

³⁾ Arndt-Amelung 2380-1.

⁴⁾ Winter, *Oesterr. Jahresh.* III, 1900 p. 78 ff. and pl. I—II.

⁵⁾ Pauly-Wissowa s. v. Anacreon col. 2039.

unhistorical. It is not the real, affectionate Anacreon who wrote the lines¹⁾: "I do not like the man who sings of strife and tearful war at a drinking party when the cups are full".

On the contrary, he appears as a naked, virile warrior, into whose hand a lyre has been put. This makes the earlier description

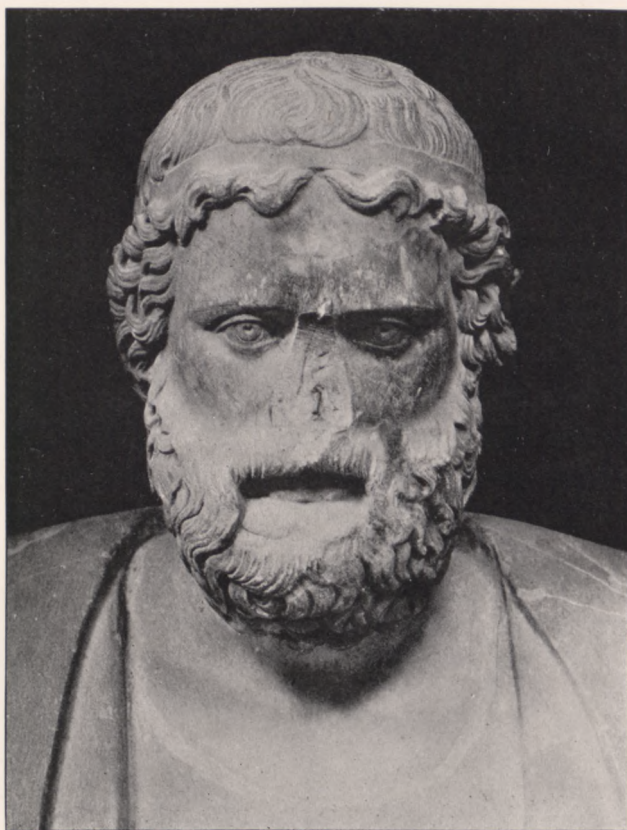


Fig. 10. Head of Anacreon. Palazzo Altemps, Rome.

as Tyrtaeus understandable. But the true Anacreon was representative of Ionian luxuriance (*τροφῆ*)²⁾, he belonged to the old poets, of whom Pindar sings³⁾, who mounted the chariot of the gold-wreathed Muses, carrying a lovely cithara, and sang honey sweet songs of love, but were free from covetousness. In Attica too till the end of the 5th century as an Epigram of Critias shows⁴⁾, he was prized, as representing sweet, carefree joy of life (*ἡδὺς καὶ*

¹⁾ Athenaeus XI 463 a.

²⁾ Xenophanes in Athenaeus XII 526 a.

³⁾ Isthmia II 1 ff.

⁴⁾ Athenaeus XIII 600 e.

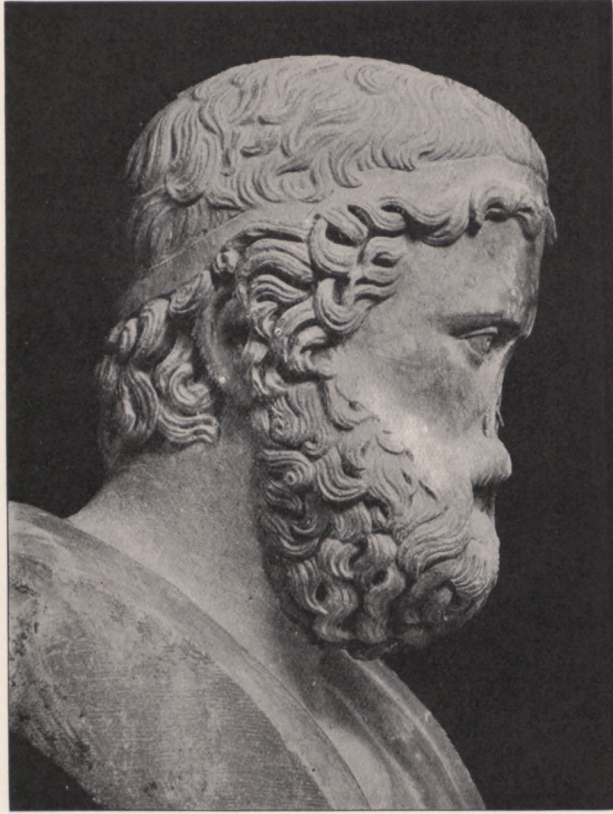


Fig. 11. Profile of fig. 10.



Fig. 12. Vase of Gales with Anacreon (middle figure).

ἄλυπος) and his songs were indispensable over the Cottabos. Far more of the historical Anacreon is shown on red-figured vases¹⁾, some of which were made in his life time, as for example the vase of Gales, found in Gela (fig. 12) on which Anacreon with a wreath, long beard and hair and luxuriant chiton, stands like a god between two enthusiastic youths.

The Anacreon of the Copenhagen statue is on the other hand a pattern of Attic manhood, a bearded hero, who could take his place among the knights of the Parthenon frieze. Only one thing is curious: he is infibulated.

Infibulation was a practice, used not only by competing athletes but also by Dionysiac artists²⁾, and it remained so till Roman times³⁾. In a poem⁴⁾ Priapus prays to be freed of his infibulation and complains "nunc vitam perago . . . ut clusus citharoedus abstinentem".

Therefore it is, as such a clusus citharoedus, that the singer of love is represented, as a professional, who sang the love of others, the amours of Polycrates, as centuries later Malherbe sang the mistresses of Henry IV. There is also a literary reminiscence of this in the statement that Anacreon must often have been badly treated by the tyrants⁵⁾. The true position of Anacreon was perfectly well remembered in the middle of the 5th century B. C. and was bound to be given expression in the representation; so it is legitimate to say that infibulation is the only feature in the statue of Anacreon, which is historically and humanly true.

II.

PORTRAITS OF GENERALS

Strategos means general, and at the time of the Persian war the Athenian strategoi led the Athenian armies, Miltiades at Marathon, Xanthippus at Mycale and Sestos. The development of the office of Strategos between the Persian war and the Peloponnesian war cannot here be followed in detail, but it is clear that the strategos gradually became the leader and organizer of the

¹⁾ Winter, Oesterr. Jahresh. III 1900 p. 89. P. Orsi, Monum. dei Lincei XIX 1908 p. 102 ff. and pl. III.

²⁾ Hauser, Philologus LII (Neue Folge VI) 2 p. 212. The book by Eric John Dingwall; Male Infibulation (London 1925) has many mistakes and is useless. cf. p. 126 ff. on Anacreon.

³⁾ Juvenal VI 73 and 379. Martial VII 82 and XIV 215.

⁴⁾ Priapea 77.

⁵⁾ Athenaeus XII 540 e.

whole political life of Athens¹). Isocrates²) praises the forefathers, because they chose the same man to be prominent in the state and to be leader in war. In the *Memorabilia* of Xenophon (III. 5) is a detailed description of the demands which can be made on a strategos; talent for organisation and administration is put first, but courage in war is also said to be indispensable³). Occasionally even in the 4th century the strategoi had to take active service as generals, but that was doubtless an exception⁴). In the last decades of the 5th century, the Athenian writers complain of the lack of practical knowledge in the strategoi, which was explicable



Fig. 13. Gem with bust of a Strategos.

in a state where 'woolmerchants, sheepmerchants or tanners were raised to the highest office'⁵), and where 'carpenter, smith, and cobbler, merchant and shipwright got up in the Assembly and spoke equally boldly over any and every sort of state business'⁶), but although the strategoi at that time were often of low origin, they did not cease to be respected, and even in Theophrastus' time, that is about 320 B. C. the snob liked to sit near a strategos in the theatre⁷).

The strategoi presided in the council and the Assembly, made *proposals* in the council and put the proposals that the council accepted before the Assembly. They also proposed the honorific decrees⁸). The importance of their office is clear from the fact that they had the right to set up their own statues after its completion. The statues of strategoi were not memorials erected in their honour by the people, for Athens did not dedicate a memorial statue to anyone at all before Conon (cf. above p. 7), but they were dedications — and this is true even of such a strategos as Pericles, who erected his statue on the Acropolis where the statue of his father Xanthippus was already standing (cf. above p. 6). Probably the majority of the statues of strategoi stood

¹) Droysen, *Hermes* IX 1875 p. 9 ff.

²) De pace 54.

³) cf. also Plutarch: Nicias 6—8 and 18 and Ps-Xen. *Respubl. Athen.* 3.

⁴) Plutarch: Phocion 9, 13, 25.

⁵) Aristophanes: *Knights* 129 ff.

⁶) Plato: *Protagoras* 319 d.

⁷) Theophrastus: *Characters* V 7.

⁸) Dittenberger: *Sylloge* 132.

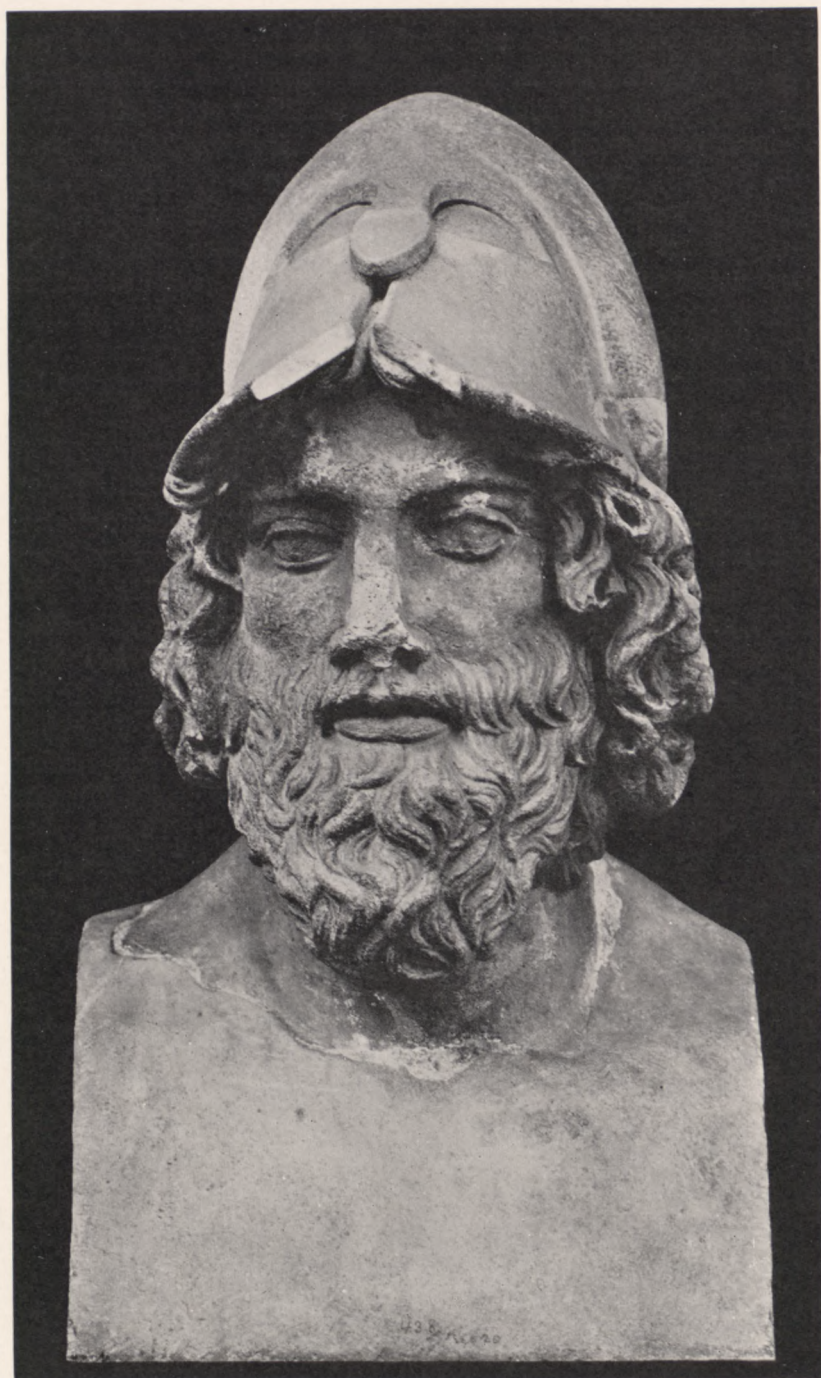


Fig. 14. The Pastoret head. Ny Carlsberg Glyptothek.

before their office in the market-place, the *strategieion*¹⁾, but there is also one quoted as at the Propylon in front of the sanctuary of Dionysus below the S. slope of the Acropolis²⁾. Gems show us the normal type of portraits of generals. They stand still, naked, the spear resting on the shoulder, a Corinthian helmet on the head³⁾ (fig. 13). The fighting generals belong to the early 5th century. After Pericles, however, the *stratego*i stand, so to say, with grounded arms⁴⁾. In the 4th century B. C. there seems to have been an occasional return to the old 'motion' type: a head in the Terme points to a statue in violent battle-action⁵⁾. The energetic figures of fighting warriors and generals of the Hellenistic period, which are quoted by Lippold and Hekler, do not belong here and have nothing to do with votive statues of officials⁶⁾.

Many of the Attic *stratego*i were famous in history, others possibly because of the artistic peculiarity of their portraits aroused the attention of the Romans, at any rate we find that the portraits of generals are often copied in Roman times and used as Herms, and the series begins with the so-called head of Miltiades (cf. above p. 10)⁷⁾, and continues through the period of Cimon⁸⁾ and Pericles⁹⁾ until far into the 4th century. In the Ny Carlsberg Glyptothek are two heads of *stratego*i, both very characteristic of their date; nos. 438 and 440.

The bust no. 438 (fig. 14)¹⁰⁾, which has been much restored, belonged to a collection in Paris, which was made by the Chancellor of Charles X, Pastoret, and after being lost for many years and then discovered by Pollak in a Parisian antique shop, was bought by P. Arndt for the Ny Carlsberg Glyptothek¹¹⁾. The head

1) Dittenberger o. c. 345. Judeich: Topographie von Athen p. 309.

2) Andocides: De mysteriis 38.

3) Lippold: Griech. Porträtstatuen p. 31. fig. 1.

4) I regard the torso in Kassel, Marg. Bieber: Antike Skulpturen in K. p. 16 and pl. XX, rather as an Ares.

5) Notizie degli Scavi 1925 p. 402 fig. 15.

6) Lippold o. c. p. 60. Hekler, Oesterr. Jahresh. XIX—XX p. 192 n. 5.

7) Arndt-Bruckmann 21—2 and 971—2. Kekule: Strategenköpfe (Abh. der Berliner Akademie 1910) p. 8.

8) Arndt-Bruckmann 417—8.

9) Arndt-Bruckmann 271—2 (Alcibiades?) and 279—80.

10) The Herm, most of the helmet and the part of the forehead which borders on it, restored in marble. The tip of the nose and some locks over the left ear are broken. The front edge of the helmet belongs to the modern part. The piece of the felt lining of the helmet over the left ear is all ancient. The surface is badly weathered. Height from chin to crown of helmet Om 45.

11) Inv. no. 2001. Older literature in Conze, Arch. Zeit. 1868 pl. I and p. 1 f. Friederich-Wolters 484. Arndt-Bruckmann 275—6. Bernoulli: Griech. Ikon. I 99 f. Mariani, Bull. Comm. XXX 1902 p. 7 f.

is a copy from an original of the Periclean period, made in the second century A. D. Kekulé¹), who has dedicated a detailed treatise to the heads of strategoi, thinks it possible to add two replicas, which would make certain the fame of the person represented, namely a head once in the Antiquarium communale in Rome², and a head at Munich³). In the first there is a general agreement in the features, and in the manner in which the helmet is pushed back, but there are also differences: the Pastoret head has longer locks which cover the ears completely, a longer and more pointed beard and thinner cheeks and lips. And in the Munich head the whole of the upper part above the nose is restored. In both cases therefore the identification is uncertain.

The Pastoret head has rightly been compared with the portrait of Pericles⁴), not because there is an exact correspondance before us, but because the two heads seem to be roughly contemporary. It may well have been a strategos from the beginning of the Peloponnesian war, but not the Pellichos of Demetrius, which Furtwängler wrongly adduced⁵), for ours is not a naturalistic portrait, but clearly an ideal portrait without any stress on the individual. In spite of the pathetic opening of the mouth the expression is gentle, but we don't know what the Copyist has introduced of his own.

The Pastoret head with heavy, muscular neck, long beard, and long hair covering the ears, reproduces the beautiful, aristocratic type of the strategos of the fifth century. From many lines of Aristophanes we learn that this fashion of wearing hair and beard was hated by the common people. Thus in the *Knights*, 579: 'if ever peace is made and we have got over our troubles, then do not take it ill in us, if we wear our hair long'. In the *Clouds*, 14, Strepsiades is thus characterized 'He wears long hair and rides'. From the *Wasps*, 474, comes the following description 'Hater of the people and lover of tyranny — — —, who wear your beard unclipped'. And in the *Birds* 1281, the explanation is given: the members of the Athenian aristocracy favouring the long Laconian beard because the Laconians wore their hair and beards long⁶), the bearer of these marks was likely to be hated as being pro-Spartan, and Lysias is therefore compelled in his speech for Man-

¹) *Strategenköpfe* (Abh. der Berl. Akad. 1910). The Pastoret head there p. 15, pl. I—II.

²) Kekulé pl. III. Arndt-Bruckmann 763—4. Mariani, *Bull. Comm.* XXX 1902 p. 3 ff. pl. I—II.

³) Arndt-Bruckmann 277—8.

⁴) Arndt-Bruckmann 411—6.

⁵) *Meisterwerke* p. 275 n. 2.

⁶) Plutarch: *Nicias* 19 and *Lysandros* 1. Xenophon: *Respublica Laced.* 11,3.

titheos (18) to put up the following defence for his client: "substantial and orderly citizens must be judged by their actions and not hated just because they wear their hair long"¹⁾. The long Laconian hair was worn also by Socrates who is still described in Roman times in the phrase 'coma cadente'²⁾. Plato also always preserved an affection for the long beard as man's greatest glory³⁾,

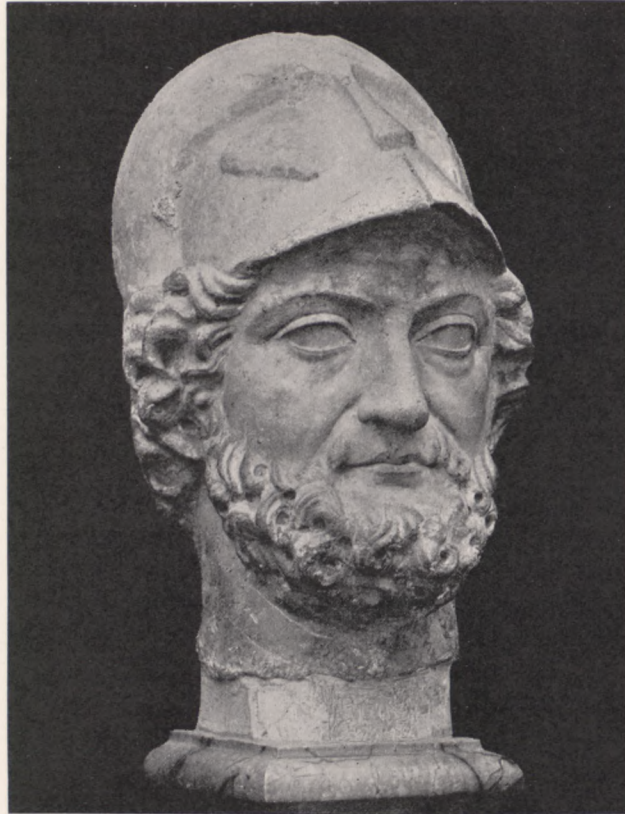


Fig. 15. Head of a strategos. Ny Carlsberg Glyptothek.

and even later a member of Plato's school was more likely to wear his hair short than his beard⁴⁾. 'Big and like a cuttle-fish' are the beards that the women of Athens in Aristophanes⁵⁾ tie on to make themselves look like men. A beard like this can also be called

¹⁾ εἴ τις κομῆ. cf. κόμην φορῆσαι, wear long hair, Athenaeus IV, 163 f.

²⁾ Sidonius Apollinaris: Epistulae IX 9, 14.

³⁾ Protagoras 309 a.

⁴⁾ Athenaeus XI 509 d.

⁵⁾ Ecclesiazusae 126.

'thick as a wood'¹⁾. Beardlessness was at this time a sign of effeminacy: thus Cleisthenes is called a *γόννις* ²⁾, and in the priceless scene, where a man is shaved, he says, as he sees himself in a mirror: "It is not I. It is Cleisthenes"³⁾. The fashion of shaving was barbarian, for in a fragment of Sophocles⁴⁾ the Scythians are described as 'shaved as smooth as a face-towel'. But there were

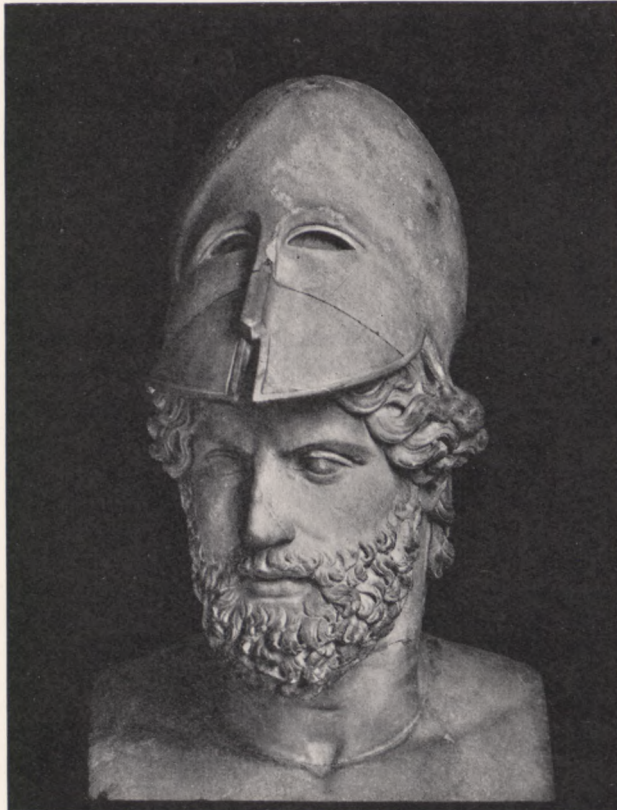


Fig. 16. Head of a strategos. Berlin.

in spite of that barbers in Athens about 400 B. C.⁵⁾, for the men have their beards shaved to the skin⁶⁾ when in deep mourning, and the women used the razor on their bodies⁷⁾. Finally some of

¹⁾ *ἐπήγη δαῦλος*, Pausanias X 4,7. Etym. Magn. s. v. *Δαυλός* (p. 250).

²⁾ Aristophanes: Thesmophor. 130 ff. and 582. Knights 1373.

³⁾ Thesmophor. 215 ff.

⁴⁾ Athenaeus IX 410 c.

⁵⁾ Lysias XXXII 20.

⁶⁾ Xenophon: Hellenica I 7, 8.

⁷⁾ Aristophanes: Ecclesiaz. 65.

the portrait-heads of the 5th century have a short beard, or like Pericles a moderate, clipped beard¹). But the aristocrat and the snob of about 400 B. C. wore their hair and beards very long.

The second strategos head of the Glyptothek, Ny Carlsberg no. 440²) (fig. 15) has still the long hair covering the ears but the beard, though full, is clipped. He has also the marks of a strate-



Fig. 17. Head of a strategos. Berlin.

gos, the elegant Corinthian helmet, and on the top is a hole for fastening the crest, while the cheekpieces are decorated with fine ram's horns. The face is as unmilitary as possible. It is clearly one of those worthy craftsmen, whom the democracy raised to the

¹) Arndt-Bruckmann 545—46, 761—2, 769—70.

²) Inv. No. 1658. Rest. in plaster nose and front of helmet. The surface round the mouth is damaged. The head was set on a statue or a herm. Bought from the dealer Scalabrini, Rome. Kekulé, *Strategenköpfe*, p. 28 S. Arndt-Bruckmann 285—6. The head, Ny Carlsberg 439 is not a strategos but as the shape of the helmet shows, an ordinary warrior (Arndt-Amelung 1195).

highest offices in the last decades of the 5th century. That may have been why the head was copied in Roman times; the type was interesting. The copy is fairly late, for it is of the second century A. D. A strategos head in Berlin (fig. 16)¹⁾ shows the stage between the Pastoret head and this head, a second also there (fig. 17)²⁾ shows a further development, in that the beard is cut much shorter, the features of the face have the later rendering of the forms, the breaking up of the fleshy parts, which is characteristic of the portrait of Aristotle³⁾. That gives the relative chronology, the absolute is given by a comparison with portraits on coins. Coins of Cyzicus⁴⁾ reproduce the features of a man, perhaps the general Timotheus, son of Conon, perhaps rather a mythical founder of the town (fig. 18). In Athens statues were erected on the Acropolis as well as in the market to Timotheus, as to his father Conon,⁵⁾ and Six believed that, starting from the coins, copies could be found of these portraits in two heads: one in the Capitoline Museum⁶⁾ and another in the Ny Carlsberg Glyptothek (fig. 19)⁷⁾. This, no. 435, was bought in Rome: the nose, the left ear, and the whole Herm are restored⁸⁾. But the identification has rightly been doubted⁹⁾, for the likeness with the heads on coins is not striking. In addition the marble head is later stylistically and goes with the portraits of Aristotle and Aeschines, which brings us to about 320 B. C. (cf. below). Finally, as said, the appellation, Timotheus, is more than doubtful.



Fig. 18.
Coin from
Cyzicus.

If style alone is considered, the strategos head, no. 440, on the other hand agrees very well with the head of the so-called Timotheus on the coin and we may therefore put it at about 360. The face is still fairly firm, the wrinkles and signs of age are not, as later, modelled out of the depth, but rather lie on the surface. The eyes

¹⁾ Arndt-Bruckmann 273—4.

²⁾ l. c. 289—90. Kekulé, o. c. R.

³⁾ cf. Arndt-Bruckmann 957—8 (Beginning of the Diadochi period).

⁴⁾ Six, *Röm. Mitt.* XXVII 1912 p. 72 ff. and pl. I. Pfuhl: *Anfänge der griech. Bildniskunst*, p. 14 and pl. XII 5—6. Kurt Regling: *Die antike Münze als Kunstwerk* p. 82 and pl. XXX 618—9.

⁵⁾ There were a very large number of portraits of Timotheus, Pausanias, VI 3, 6.

⁶⁾ Arndt-Bruckmann 367—8, Hekler: *Bildniskunst* 90. Bernoulli: *Griech. Ikon.* II p. 85.

⁷⁾ Arndt-Bruckmann 369—70. Hekler 91 a.

⁸⁾ H. Om, 29.

⁹⁾ Lippold: *Griech. Porträtstatuen* p. 60 n. 2.

do not lie very deep. Moreover it is more a characterization of type than of individual personality. But the individuality is so far brought out, that we feel we have seen the man in the street.

It must not be forgotten, that the coins with the picture of the so-called Timotheus were stamped in Asia Minor; for there in the sphere of Ionian culture individualisation begins much earlier than

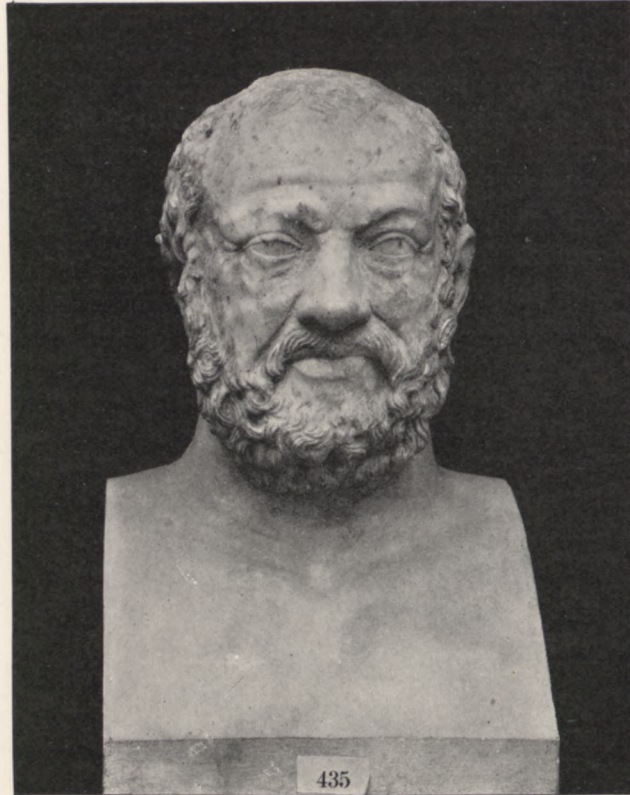


Fig. 19. Greek Portrait herm. Ny Carlsberg Glyptothek.

in Attica. That is shown by the portrait of Dexamenos on a gem and the Satrap coins from the end of the 5th century B. C.¹⁾ But Attica also did not escape this influence, as the accounts, which have been preserved of the sculptor Demetrius of Alopeke, show, whose period of productivity is probably rightly set between 400 and 375²⁾. He represented the General Pellichus as pot-bellied,

¹⁾ Furtwängler: *Gemmen* III p. 137 f. Pfuhl l. c. pl. XII. Babelon, *Revue de l'art ancien et moderne* 1899, I p. 180 fig. 8 and 185 fig. 21. Kurt Regling: o. c. pl. XIX 424—5 and p. 82. Babelon: *Traité des monnaies* III pl. 88 ff.

²⁾ I see no reason to follow Pfuhl in bringing Demetrius down into the late fourth century. l. c. p. 7 f.

bald-headed, only half covered by his cloak, his thin beard waving in the wind, his veins distended. It is from this statue that the characterisation of his style is drawn; that he was excessive (*nimius*) in his love of truth and more interested in likeness than beauty (*similitudinis quam pulcritudinis amantior*). We may therefore imagine his representation of the 64 year old priestess Lysimache,

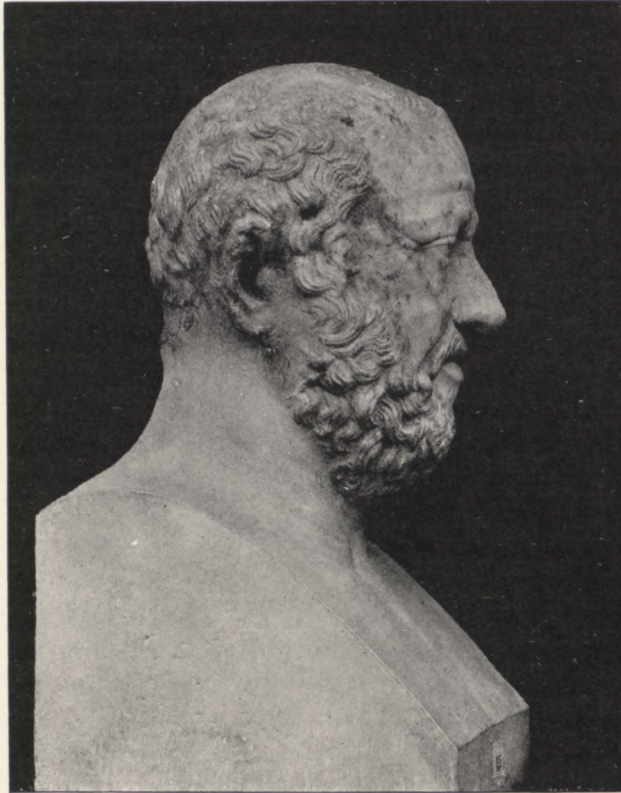


Fig. 20. Profile of fig. 19.

as like the statue of Pellichus. Amongst his other works was a rider statue of the cavalry general Simon whose book on riding is quoted and used by Xenophon, and it is expressly stated that he only made portraits of men and never of gods¹). What we have already quoted, suggests a further limitation: he only portrayed living persons. It is quite comprehensible that the first, timorous naturalism only dared to apply itself to contemporaries, which is exactly the spirit of the history of Thucydides. Then we understand better such heads of strategoi, as those in figs. 15 and 17. If a Kleon or

¹) Overbeck: *Schriftquellen* 897—903.

any other honest citizen erected a statue of himself after his term of office as Strategos, or if an old priestess commemorated herself with a portrait, then it was natural to portray the individual features, as well as the signs of age. Demetrius is brought before our eyes by the old woman¹⁾ in London and the so-called Julian²⁾, portraits, in which the main lines of the great style are preserved and coupled with observation of individual features. But this tendency to produce likenesses only won the day much later. That is most clearly shown by tomb-reliefs, which practically to the end of the 4th century preserve impersonal types of face and give us the simple stages of life; old man, old woman, man, woman, boy, girl, child. When Xenophon (*Memorabilia* III.10) makes Socrates speak about the objects of the sculptor, Socrates only demands in addition to the tautness or looseness of the musculature, which was already within the powers of the sculptors of the 5th century, that they should know how to express the character of the soul and the typical moods of the soul: the threatening glance of the fighter, the joyous eye of the victor, the friendly expression of the good, the mischievous expression of the bad, the great and free in opposition to the mean and slavish. He speaks always of the typical, of the momentary mood, of general peculiarities of character. But that a portrait should be like, is nowhere said. We shall see later when this demand comes to be made.

Therefore we must not go too far and immediately infer from the accounts of Demetrius of Alopeke and from Ionian coins and gems, as well as from certain portraits of generals, as Hekler does³⁾, that the portraits of Thucydides and Euripides with their individual faces were made from life and were contemporary with their subjects.

A new find is in this connection very instructive, the portrait head of Aristophanes which was found in 1929 in a Roman villa on the via Appia, which is identifiable because it is united with Menander in a double Herm⁴⁾ (fig. 21). It is an extremely individual face with stern eyes, a thick hooked nose, which has been entirely preserved, and a coarse mouth. So would we like to think of the face of the malicious satirist. But was the portrait equally like the living Aristophanes? The only completely certain thing, that we know of Aristophanes' external appearance, is that he

¹⁾ Six, *Röm. Mitt.* XXVII 1912 p. 83 and pl. II—III.

²⁾ Pfuhl: *Anfänge* p. 11 with n. 26, p. 13, pl. V 3—4 and pl. VI 2; cf. also p. 26 and pl. VII 2.

³⁾ *Berliner philol. Wochenschrift* 1928, 466.

⁴⁾ *Notizie degli Scavi* 1929 p. 351 ff. and pl. XVI—XVII.

was bald. The comic poet Eupolis had twitted him with it, and Aristophanes counters in the parabasis of the Peace (765) with the demand that all the bald men should give him the prize, 'for the noblest of all poets is he with the shining brow'. In this case there is no question of a later, suspect tradition; the poet speaks himself, and his cheerful recognition is the more remarkable and

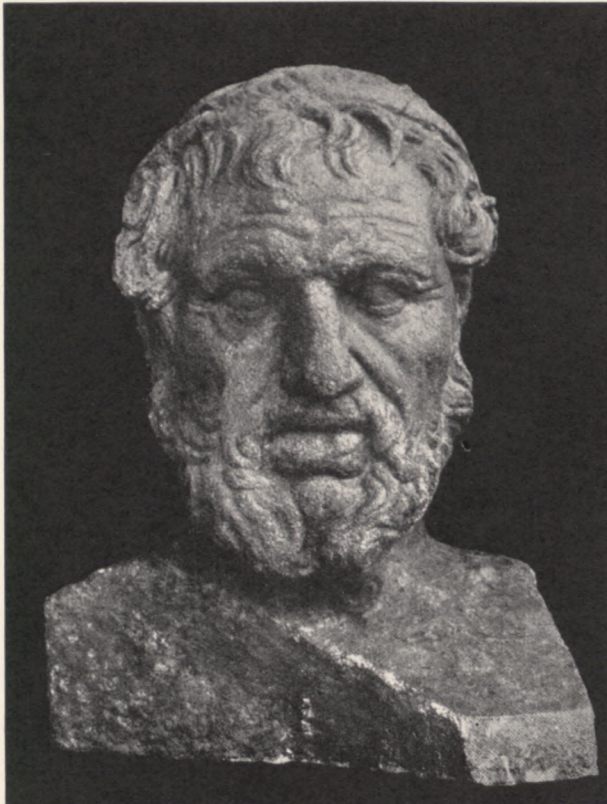


Fig. 21. Herm of Aristophanes. Museo delle Terme, Rome.

convincing among a race so ashamed of baldness¹⁾ as the Greeks. But the Aristophanes of the Via Appia is in complete disagreement with this, for he has thick hair on his temples, the whole skull

¹⁾ Baldness is even in the Iliad regarded as something shameful (II 218). In agreement with this Thersites, who insults Agamemnon, is bald on a red-figured vase. Walters: Vases of Brit. Mus. III pl. VII. The healing of this illness is spoken of in inscriptions of Epidaurus (R. Helbing: Auswahl aus griech. Inschr. p. 116). cf. also Lucian: Alexandros 59 and Babrios 188. Aristotle maintains (De generatione animal. V 3 (783 b), that baldness goes with overdeveloped sex feeling. Plutarch (Quaest, Conv. II probl. 1, 9) puts baldness after one-eyedness and blindness.

is covered, and long locks hang over the forehead. So the portrait takes no consideration of the real external appearance of Aristophanes, and as it is in spite of that individual, many years must have passed since the death of the poet, and the portrait must have been made at a time when there was no longer any memory of his actual face.

The dating must therefore found itself on style alone, and as the handling of the fleshy parts and the type of beard recall the portrait of the aged Sophocles, this must be the starting point for dating.

This is therefore the result gained by the discovery of the portrait of Aristophanes: we cannot simply say: 'The face is individual and convincing, therefore it must be a true representation of the said person'. But we must first consider the style and set the portrait in its correct stylistic environment. The consequences of this for the portraits of Euripides, Thucydides and the aged Sophocles will be dealt with later.

III.

THE PORTRAITS OF THE GREAT PHILOSOPHERS

In his biography of the Greek philosophers Diogenes Laertius (II 43) relates that immediately after the death of Socrates the Athenians repented and honoured the great thinker with a bronze statue which was made by Lysippus and set up in the Pompeion. The falsehood of this story is seen at once in the combination of Socrates and Lysippus, since Lysippus' floruit is not less than fifty years after the death of Socrates. And the contemporary literature shows us, that repentance for the evil deed was long in coming. In a lost speech of which a large fragment remains, Lysias attacked a pupil of Socrates¹⁾, who tried to cloak his immoral methods of life and his passion for money under many elaborate speeches on Justice and Virtue, and it is clear from the tone how easy it was to kindle the hatred of the people against the successors of the dead moralist. It is also remarkable how coldly Isocrates mentions the master ten years after his death²⁾, and that neither in the Panegyricus when speaking of Attic philosophy (47), nor in the "Antidosis" which is so strongly influenced by Plato's Apology, does he devote a single word to Socrates' memory. Therefore the late tradition that Isocrates deeply mourned Socrates' death is

¹⁾ Lysias fragm. 1.

²⁾ Busiris 4.

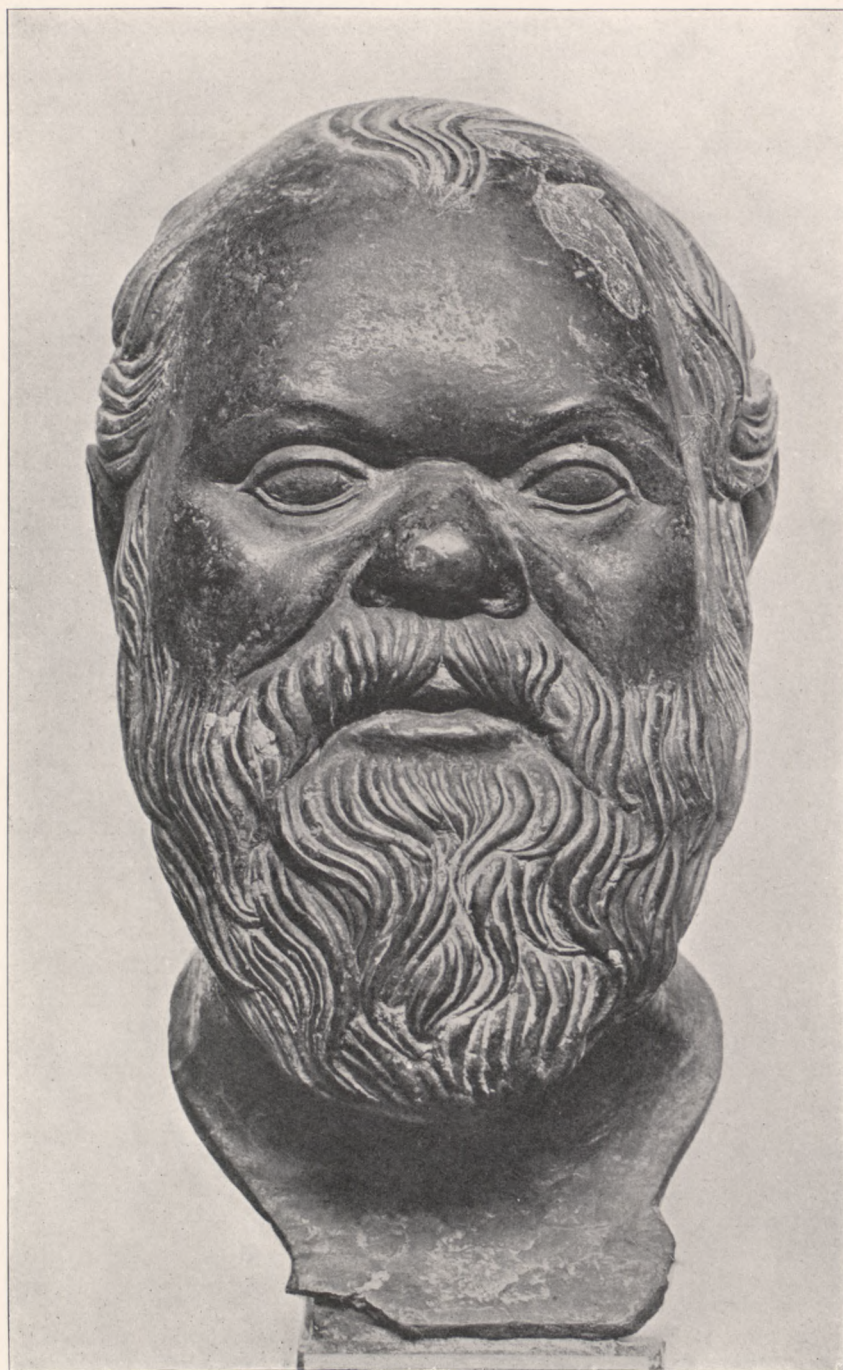


Fig. 22. Bronze head of Socrates. Munich.

scarcely credible¹⁾. Much later, probably after the middle of the 4th century, Hypereides says in a public speech²⁾ "Our forefathers were right in punishing Socrates". And in the speech against Timarchos³⁾ which was made in the year 345 B. C. Aeschines mentions the trial and condemnation of Socrates without in any way criticising the action of the people.

Therefore an official statue of Socrates is impossible before the middle of the fourth century, for even a votive statue could not

at this time be set up in a public place without the permission of the people⁴⁾. There is only one place where an early statue of Socrates can be imagined and this is the Academy of Plato. There is in fact an ancient portrait of Socrates (fig. 22)⁵⁾, which has rightly been compared with the well-known portrait of Plato (fig. 23)⁶⁾. The head of Socrates is in this case very like the torpedo-fish (*torpedo narce*) with which literature compares him, because of the broad flat face, the flat setting of the eyes, the large nostrils, though these are not turned forwards as in the real So-

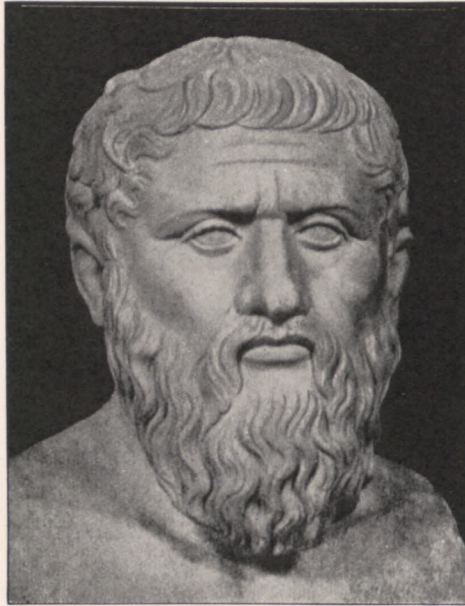


Fig. 23. Bust of Plato. Vatican.

crates⁷⁾. With the literary description the broad nose and the thick lips also agree. The forehead is fairly low, the skull almost bald, with a single small tuft of hair over the forehead, the hair short at the sides and drawn back over the ears, the beard broad and smooth and very like the head of Plato in the formation and ductus of the

¹⁾ Ps. Plutarch: *Vita X oratorum*, 838 F.

²⁾ Fragment 55 ed. Kenyon.

³⁾ I, 173.

⁴⁾ Aeschines III 183 f. Demosthenes XX 112 and XXIII 196. Plutarch: *Kimón* 7, 8. Poulsen: *Delphi* (eng.) p. 297.

⁵⁾ Arndt-Bruckmann 1031—4. Bernoulli: *Griech. Ikon.* I pl. XXII. Hekler: *Bildniskunst* pl. 19. Pfuhl: *Anfänge der griech. Bildniskunst*, pl. IV. Kekulé: *Bildnisse des Sokrates* p. 26 f., fig. 16—17 and p. 54.

⁶⁾ Pfuhl *l. c.* and p. 28 f.

⁷⁾ Marg. Bieber, *Röm. Mitt.* XXXII 1917 p. 118 ff.

locks. The whole width of the mouth is visible under the moustache. In the Vatican and Berlin copies the brows are sharp and kinked, whereas in the heads at Naples and Munich they run smooth. In opposition to Arndt and Lippold, I believe that this last feature goes back to the original, and that the curve in the brows was introduced by copyists under the influence of the later type (the Socrates of the Villa Albani).

The Academy of Plato was founded in the year 384 and the standing figure of Socrates cannot have been placed there before that year. The style with its comparative failure to represent the material of flesh, hair and beard agrees with a date about the middle of the fourth century. It is therefore in any case a posthumous portrait, not drawn to life, although it must have satisfied the circle which knew Socrates. The face of the master was too individual to be sufficiently represented by an ordinary portrait like those on tombs. Just as he had only to stand up in the theatre in order to dissociate himself from the



Fig. 24. Relief of bronze with Socrates and Diotima. Naples.

ordinary sophists of Aristophanes's "Clouds", so his outward appearance broke the ancient Attic tradition of a fine figure of a man.

The type of statue which belongs to the head is known to us from two miniatures¹⁾, a bronze relief from Pompeii in Naples (fig. 24) and a terracotta relief from Orvieto in the Castellani collection. In both Socrates is in a group with Diotima and an Eros holding a tablet. Diotima is reading something to her friend, but her figure is without significance. But the figure of Socrates on the other hand, leaning on a staff and left hand on back, is like an Asclepius type of the fourth century and clearly goes back to a sculptural original. The head is the older type and it is like this that we may represent to ourselves the statue of Socrates which was honoured by the members of the Academy.

But there is a second portrait of Socrates which has been more often copied, usually called the Paris type, although the best ex-

¹⁾ Amelung, Amer. Journ. XXXI 1927 p. 283 f.

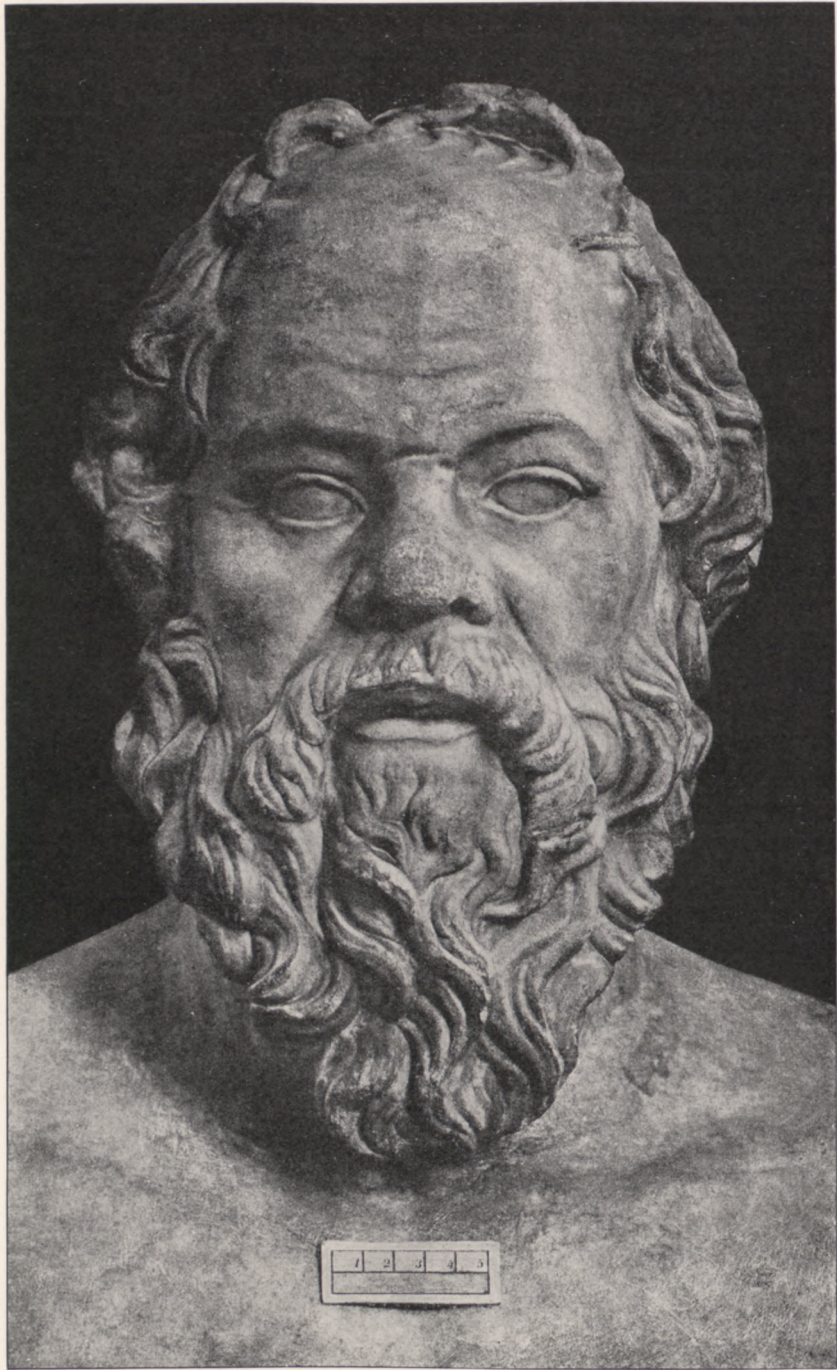


Fig. 25. Head of Socrates. Museo delle Terme, Rome.

ample is in the Terme at Rome (fig. 25)¹). The baldness is not so great, the forehead high and bounded by a streak of hair above, at the root of the nose is a sharp angle, the face is long and narrow, and so is the beard with its snakelike locks. The broad, solid moustache hides both corners of the mouth. The ears are covered by the long locks of the hair. It is quite a different picture, quite a

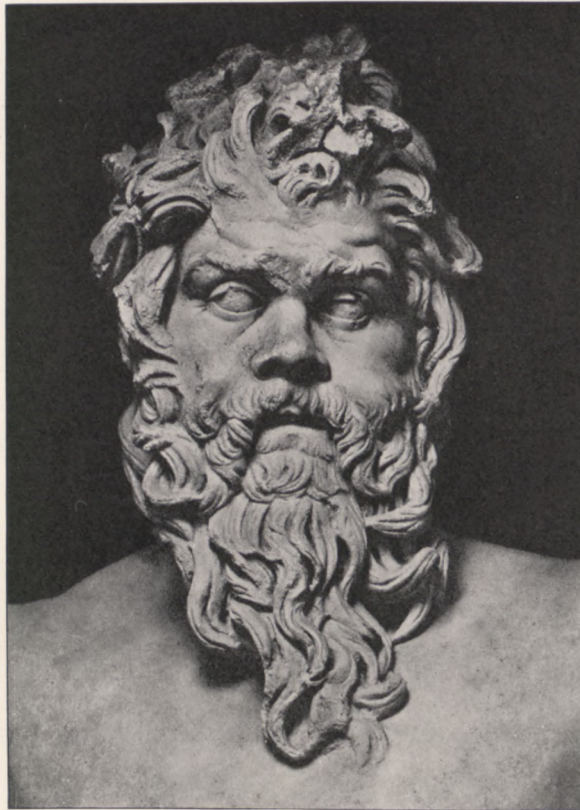


Fig. 26. Head of the Marsyas. Villa Borghese, Rome.

different man to the Platonic Socrates, not the street philosopher with the crude face, whose beauty only gradually revealed itself, but a cool, clever, presentable professor. This portrait has rightly been connected with the mention of the Lysippean bronze of Socrates in the Pompeion, for this long bearded scholar is an ennobled edition of the Lysippean Marsyas, as known from the statue in the Villa Borghese (fig. 26)²).

¹) Arndt-Bruckmann 1038—44 (with references). Bernoulli o. c. pl. xxi. Hekler o. c. pl. 20. Weickert in Festschrift für James Loeb p. 106 ff.

²) Arndt-Amelung 2767—68.



Fig. 27. Socrates statue with head of Trajan. Formerly in the garden of the Villa Ludovisi.

The statue which belongs to it has been reconstructed by Lippold with the help of a torso which was lately at a dealer's shop but has now been bought for the Ny Carlsberg Glyptothek¹⁾ and a picture of Socrates in an old book of the 18th century²⁾ (fig. 27—29). Socrates is shown seated, clearly he is lecturing which is in accord with the professorial air of the head. Over his back, lap, and legs is a great flowing mantle, the upper part of the body is naked with strong characterisation of the old man's wasted flesh and skin. The attitude of the legs is typical of the restlessness of Lysippus. Lippold rightly remarks on the likeness to the seated poet of the Ny Carlsberg Glyptothek no. 430. It is quite like not only in the heavy mantle whose stuff is well characterised but also in the traces of old age in the naked body. Our reproduction of the seated poet is from the correct reconstruction by our sculptor Elo; the head has a new skull from the cast of a London replica and has been more correctly set on the neck (fig. 30)³⁾. The head of the seated poet is, as is well known, comparable with the



Fig. 28. Old drawing of the Socrates statue fig. 27.

head of the Silen with the infant Dionysus, which the best authority on Lysippus, Franklin P. Johnson, ascribes with great definiteness to the master himself⁴⁾. We illustrate the heads side by side (fig. 31—32). This comparison also leads us to Lysippus as

¹⁾ Arndt-Bruckmann 1126—27. Before in the Villa Ludovisi. The head of Trajan which has been put on it does not belong, but is in itself genuine.

²⁾ Preisler: *Statuae antiquae*. Nürnberg 1732.

³⁾ Lippold: *Griech. Porträtstatuen* p. 68 ff. Hekler: *Bildniskunst* pl. 109a. Fr. Poulsen: *Ikonographische Miscellen* p. 51 f.

⁴⁾ Franklin P. Johnson: *Lysippus* p. 184 ff. and 254. The copy in the Louvre, Brunn-Bruckmann 64. The head here illustrated, Johnson o. c. pl. 34, is in the Terme, Rome.



Fig. 29. The Socrates fig. 27 with a cast of the Socrates-head from the Terme-Museum. Ny Carlsberg Glyptothek.



Fig. 30. The seated poet. Ny Carlsberg Glyptothek.

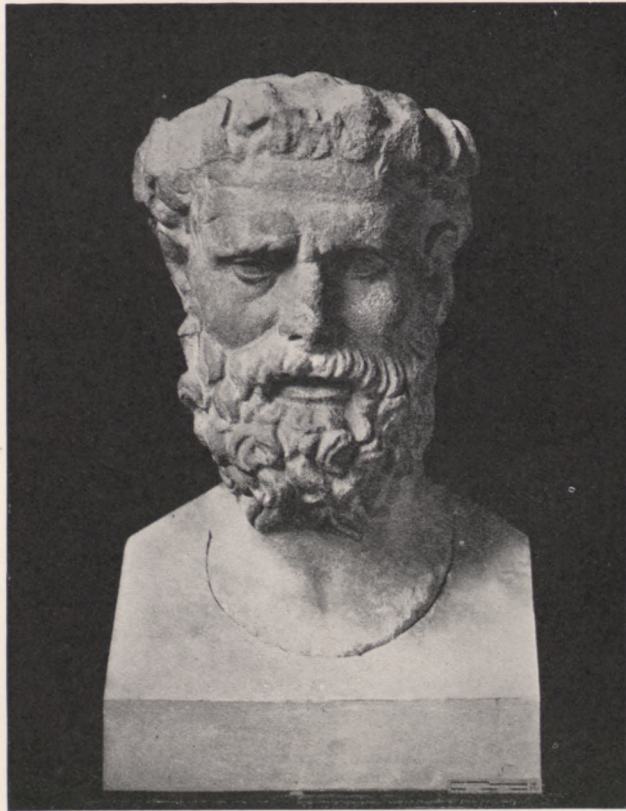


Fig. 31. Head of the seated poet. London.

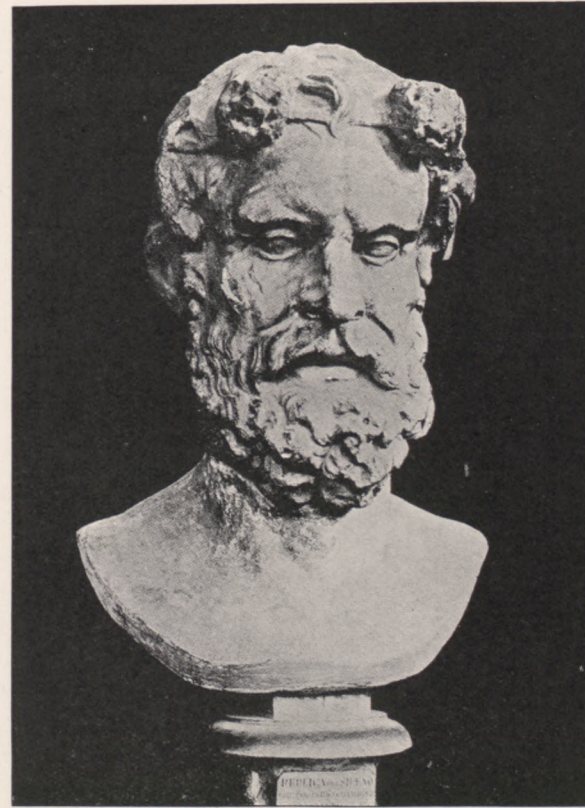


Fig. 32. Head of Silenus. Terme, Rome.

originator. The observations are complimentary to each other and confirm the correctness of the parallel drawn by Lippold.

The Ny Carlsberg Glyptothek has in no. 415 (fig. 33)¹⁾ a small, bad copy of the Lysippean Socrates which is yet interesting for certain details. The fall of the mantle over shoulder and arms agrees with the large copies (fig. 27—29), and therefore the strong twist and upward tilt of the head is probably not without meaning and agrees quite well with the old picture in Preisler. This sideways turn of the head coupled with the placing of the feet apart gives the statue the right Lysippean liveliness. Speaking emphatically, his head turning to one side to follow the impression made on his audience, the old teacher of philosophy is seated on a chair without arms, while the rolling mantle shows us the fire within him. Exactly like this is the representation of the seated poet (fig. 30), leaning sideways framed by an arm chair, plucking at the strings, while the strong twist in the body and the crossing of the feet charge the whole statue with emotion. There is this fiery glow in both statues, more open in one, more secret

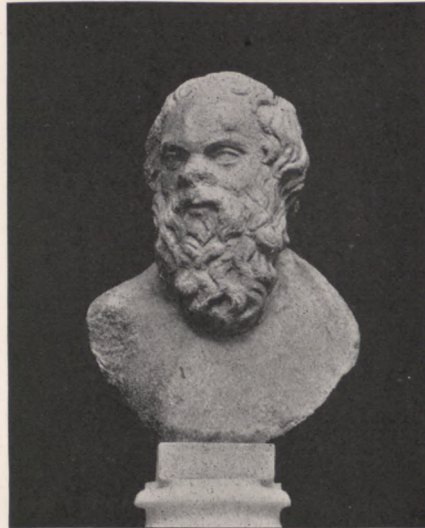


Fig. 33. Bust of Socrates.
Ny Carlsberg Glyptothek.

in the other. Michelangelo would have rejoiced in them both²⁾.

The Lysippean statue of Socrates stood according to Diogenes Laertius in the Pompeion, a great hall, in which the processions (*πόμπαι*) were formed and from which they started. The holy vessels were kept there, but this spacious hall could be used for other purposes, for lectures and distributions of corn. Besides the statue of Socrates the Pompeion contained painted portraits of Isocrates and the Attic comic poets³⁾. The ruins of the building have lately been excavated near Dipylon and the method of build-

¹⁾ Bernoulli: Griech. Ikon. I 189 nr. 27. Kekulé: Bildnisse des Sokrates p. 52 f. fig. 35—6.

²⁾ The famous statuette of Socrates in the British Museum (Arndt-Bruckmann 1047—50) is a mixture of types. I regard it as modern.

³⁾ Pliny 35, 140. Brunn: Geschichte der griech. Künstler II 201 (299). Judeich: Topographie von Athen p. 322.

ing dates the older parts in the fourth century B. C.¹⁾ The tradition of a statue of Socrates by Lysippus and a painted portrait of Isocrates in the same building suggests that their inception may be due to some single person, the orator and statesman Lycurgus who was the political ruler of Athens for twelve years, 338—326 B. C.²⁾ This notable man to whom we shall have to return again and

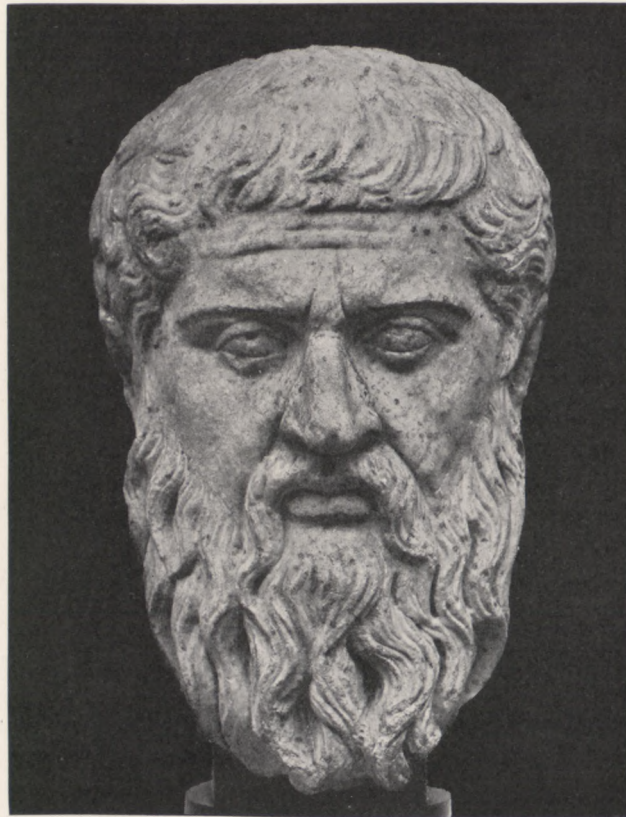


Fig. 34. Head of Plato. Ny Carlsberg Glyptothek.

again in the following description was an old pupil of Plato's, a friend of the then head of the Academy, Xenocrates, and had close relations with Isocrates who died in 338. Then we understand the curious association of the two men, and the pictures of the old comic poets form a natural complement to the tradition of Lycurgus' interest in the text of the tragedians and in the erection of statues of the great tragic poets and the completion of the theatre of Dionysus, details which we will speak of below.

¹⁾ Ath. Mitt. 53, 1928 p. 169 ff. Arch. Anz. 45, 1930, p. 89 and fig. 3—4.

²⁾ Pauly-Wissowa s. v. Lykurgos, 10, col. 2446.

Therefore about 345 Socrates is still so unpopular that a speaker can refer to his condemnation as just. The originator of the "repentance" of the Athenians was certainly the new leader Lycurgus, and he caused Lysippus who was then at the height of his fame to make a public memorial to the great thinker which was placed in the newly built Hall.

But when this was happening, would Lycurgus have forgotten his old teacher Plato who had died ten years before in 347? It is a priori unlikely and we can in fact, as with the fourth century portraits of Socrates, point to two statues of Plato, that is two types of head and a standing and a seated statue.

The usual head of Plato whose identification is confirmed by a signed herm in Berlin and of which there are many copies (fig. 23) has long been attributed to the sculptor Silanion¹⁾. The Ny Carlsberg Glyptothek has a copy of the head in no. 415 b (fig. 34)²⁾, which used to stand in the garden of the Countess Cellere at Centocelle. The head was on a Herm and shows the earnest peaceful type of

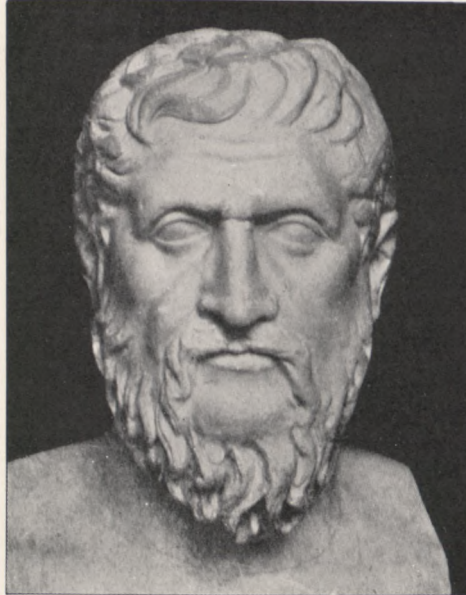


Fig. 35. Head of Platon.
Holkham Hall.

which the Vatican Plato gives us a subtler and stronger idea. The portrait has not much intellectual significance and has great stylistic resemblance to many long-bearded heads on Attic grave-reliefs from the mid fourth century³⁾. To this must be added what we noticed above (p. 30) the stylistic agreement in the handling of flesh, hair and beard with the oldest type of the Socrates portrait. Therefore in opposition to the opinion which I formerly expressed, I am now inclined to find the origin of this

¹⁾ Bernoulli: Griech. Ikon. II p. 18 f., pl. IV—VI. Pfuhl: Die Anfänge der griech. Bildniskunst p. 8, 28 ff, and pl. IV 1.

²⁾ Inv. Nr. 2553. H. O. 35. New the nose. Hekler: Bildniskunst pl. 23.

³⁾ Conze: Attische Grabreliefs pl. LIX, 239 (Text p. 54), CXXV 634, CCLXV 1298 a. Collignon: Statues funéraires p. 143.

portrait of Plato in the statue by Silanion which is mentioned in literature, which was given by the Persian Mithradates and dedicated to the Muses of the Academy and doubtless erected in the Academy in Plato's lifetime¹). And yet the portrait is extraordinarily abstract and typical, there is no trace of intellectual comprehension, and likeness to the individual is limited to a few such traits as the breadth of the forehead and the cut of the beard. If we follow Pfuhl in putting this portrait a little before 350, it can be seen how little influence the manner of Demetrius of Alopeke had in Athens. The contemporary portrait of Socrates is, it is true, more individual — its face cannot be compared to the usual type of handsome old man on grave-reliefs — but there too the sculptor has not troubled to achieve the exact likeness of a portrait.

The statue to which the "Platonic" Socrates belonged, represented Socrates as standing (fig. 24). I am therefore inclined to associate the portrait of Silanion with a standing statue of Plato of which we have a pitiable relic in a signed statuette at Memphis²).

Stylistically further advanced is the second Plato type, represented by the head in Holkham Hall³), but, whereas the later Socrates (fig. 25) was completely different from and independent of the earlier one in the Academy (fig. 22), the sculptor of the later Plato was in closest dependence on the head by Silanion (fig. 35). This is quite natural for in this case he had before him a real and well attested, even if somewhat generalised portrait, whereas the Socrates was purely a character portrait. The face of the later portrait of Plato has a pathetic expression, the lines are swinging, the material treatment of the flesh with furrows and folds in the skin has developed along quite different lines, but to find parallels it is not necessary to follow Pfuhl far down into the Hellenistic period. Comparison with the portraits of Aristotle and Theophrastus points to a time between 340 and 300, as a rough reckoning.

Now there is a cast of a signed statue of Plato with a false head, which has been lost. The philosopher was seated, presumably reading aloud from a roll in his lap (fig. 36)⁴). A comparison of

¹) Diogenes Laert. III 25. Overbeck: *Schriftquellen* 1358. For the date of Silanion cf. Wilamowitz: *Platon* II p. 4. My earlier objections in *Journ. of hell. stud.* XL 1920 p. 190 ff.

²) *Arch. Jahrb.* XXXII 1917 p. 167 fig. 7.

³) *Journ. of hell. stud.* XL 1920 p. 190 ff. and pl. VIII. Fr. Poulsen: *Greek and Roman Portraits* p. 32 f. Pfuhl: *Anfänge* p. 28 f, and pl. IV 2.

⁴) Lippold: *Griech. Porträtstatuen* p. 55 fig. 7. Independently from me, Pfuhl now makes the same combination of the Holkham head and the seated, the Silanion head and the standing Plato, *Arch. Jahrb.* 45, 1930, p. 50.

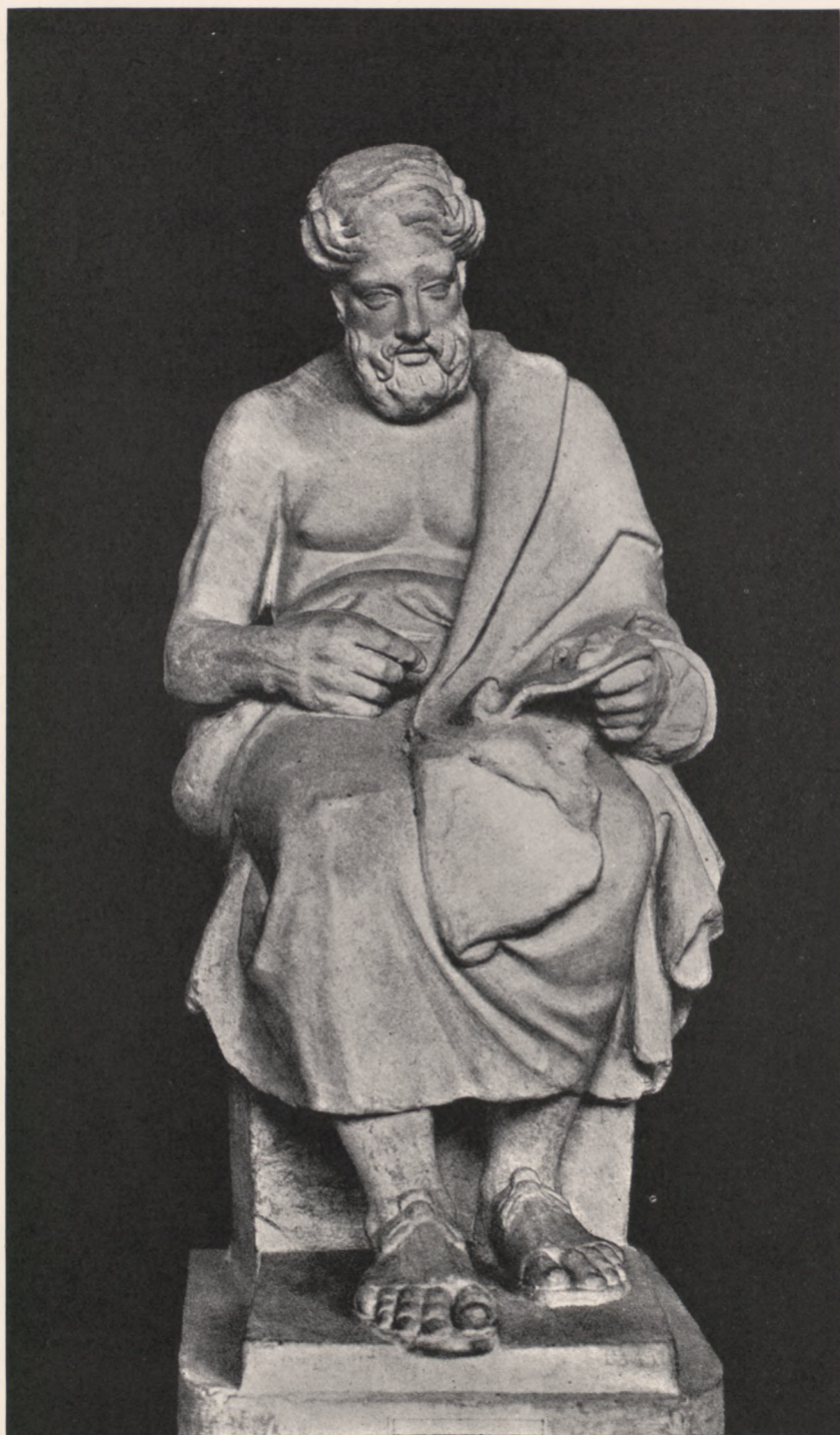


Fig. 36. Statuette of Plato with a modern head.

6*

the heavy mantle over lap and shoulder, of the modelling of the forms of the body, the soft parts and the musculature of chest and arm, with the Lysippean Socrates and the Lysippean seated poet, which Lippold brought together (fig. 27—30), shows a very striking agreement. Whether the same artist worked on the Plato, cannot be ascertained, when the copy is so poor, but the formal agreement points at least to contemporaneity. I am therefore inclined to believe that in the statuette of the seated Plato (fig. 36) we have a copy of a seated statue of Plato which was erected by the statesman Lycurgus at the same time as the Lysippean bronze of Socrates; this, not only because of the close connection of Lycurgus with the Academy but also because Plato was now numbered among the greatest Athenians and his greatness was recognised by all inside Athens and out. Lycurgus' civil organisation was in many cases determined by the thought of Plato, particularly in the education of the ephebes, which was directed by new officials, whose names, Kosmetai and Sophronistai, have a quite Platonic ring. But the Biographer of Plato, Olympiodorus, relates that statues of Plato were later set up all over Athens. One probably stood for example by the altar dedicated to Plato by Aristotle¹). Therefore the connection of the Holkham head with the seated statue is naturally only a conjecture, for our knowledge is so fragmentary that we must wait for further monuments of art and literature before we can say anything more definite.

We turn again to the seated poet and ask what he should be called. Lippold has suggested Alcaeus²). His skolia (drinking songs) were as popular in Athens as those of Anacreon³), and Aristophanes names the two poets together⁴). So it would be quite natural for the statues of the two poets to have been together in one room of a Roman villa, as in fact they were found. The gloomy expression of the seated poet and of one of the two replicas in London⁵) would agree well with the singer whom Horace characterises thus:

Et te sonantem plenius aureo,
Alcaeae, plectro dura navis,
Dura fugae mala, dura belli.

(and you, Alcaeus, who sing with fuller tone and golden plectron the hard labours of seafaring, flight, and war).

¹) Wilamowitz: *Aristoteles und Athen* II p. 413.

²) *Griech. Porträtstatuen* p. 70 f.

³) *Athenaeus* XV 694 a.

⁴) *Thesmophor.* 161.

⁵) Lippold *o. c.* fig. 15.

But there are other possibilities. I myself¹⁾ have named Hesiod and Pindar. The latter was suggested by Brunn, and it is in fact a pleasing thought, the old singer of the first Olympian ode, plucking at the strings by Hieron's table²⁾. In the fourth century B. C., when this statue was made, it was the strength and passion of Pindaric poetry which caught mens' notice and was stressed³⁾:

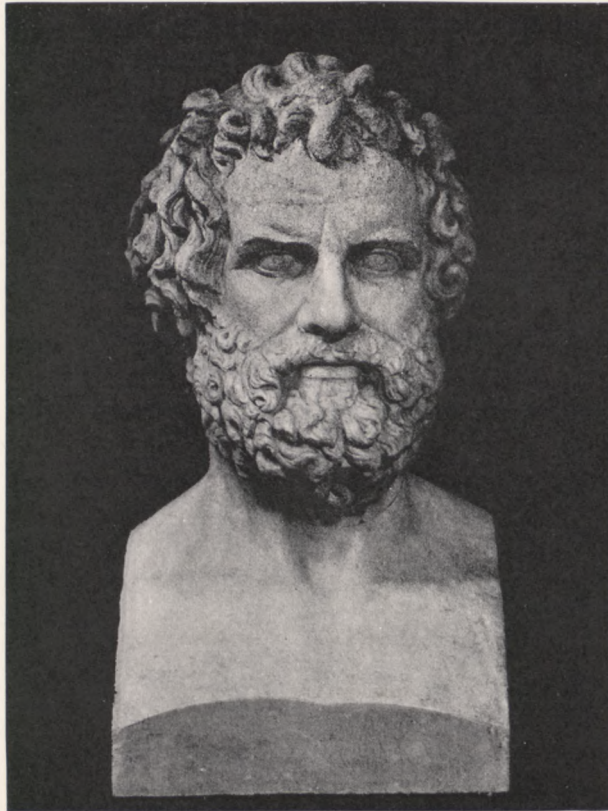


Fig. 37. Head of a poet. Petworth House.

he was called the Pierian trumpet, the rough songsmith. But we must not forget there is also a mention of a statue of the comic poet Aristophanes with ivy in his hair⁴⁾, which might be adduced here, since several of the copies of the head of the seated poet are decorated with ivy⁵⁾.

¹⁾ *Ikonographische Miscellen* p. 51 ff.

²⁾ cf. the picture of the wandering poet in Plato's *Sophist*.

³⁾ Wilamowitz: *Pindar* p. 449 f.

⁴⁾ *Anthol. palatina* VII 71, 36.

⁵⁾ *Arndt-Bruckmann* 651—2. Poulsen o. c. pl. 24.

There is one poet head which is very near the type of the seated poet and is extant in several copies. The best and also doubtless the nearest to the original is a head in Petworth house, which has been put on a modern Herm but is itself very well preserved¹⁾ (fig. 37). Although the technique — the drill-work in hair, eyes, and beard — puts the copy in the 2nd century A. D., the head has a wonderful strength and brimming life, and when one sees the original, the likeness to the seated poet is remarkable. The difference is not much greater than between the two Plato heads, Vatican and Holkham, and it seems credible that though the two heads are not identical, one must have been made with reference to the other. Margaret Wyndham is quite justified in naming Lysippus as the creator of the stylistic features of the Petworth head.

The three other copies of this head type are not nearly as good as that in England. They are: 1) a head wrongly called Sophocles in the Uffizi at Florence²⁾. 2) A herm in the Capitoline Museum³⁾. The wildness has been increased to a pitch of exaggeration. The head is here, unlike the other copies, turned towards the right shoulder. The nose is new, the surface worn. 3) A herm in the Ny Carlsberg Glyptothek, no. 424 (fig. 38)⁴⁾. The peculiar pale grey marble proves that the head and the herm belong together in spite of the break in the neck. The head is rather worn, the work poor, but the identity with the other busts and heads has long been established. The intellectual force is not so much characterised as the wildness⁵⁾.

On the Herm below the Ny Carlsberg head is shown a palm-branch. The palm begins to make its appearance as a sign of victory at the end of the fifth century and was used more and more as time went on⁶⁾, and it was in no way limited to athletes but quite general: thus the doorways and doorsteps of victorious lawyers were decorated with palm branches⁷⁾. The expression "to

¹⁾ Margaret Wyndham: *The Antiquities of Lord Leconfield* pl. 30. Only three quarters of the nose modern.

²⁾ Photograph Brogi 9307. Arndt-Bruckmann 617—8.

³⁾ Arndt-Bruckmann 613—4.

⁴⁾ Inv. No. 1621. Bought from the art dealer Simonetti in Rome, earlier in the Giustiniani-Recanati Collection in Venice. Arndt-Amelung 1191. Rest. nose and part of neck. H. Om. 65.

⁵⁾ cf. for style and gloomy type with Arndt-Bruckmann 223—4, for the hair and the representation of the skin *ibid.* 633—4. A later stage stylistically is given by the so-called Zenon, *ibid.* 327—9.

⁶⁾ Tarbell, *Classical Philology* 3, 1908, p. 264 f. Pausanias VIII 48, 2. Horace: *Carm* I 1, 5. IV 2, 17 (*palma caelestis*). Plutarch: *Quaest. conviv.* VIII probl. 4 (p. 723).

⁷⁾ Martial VII 28, 6. *Carm.* in Pison. 27. Juvenal VII 117 f. Lucian: *Rhet. Praec.* 25.

give a man the palm" is used metaphorically by Plutarch¹⁾ and Pliny (35, 27) mentions a picture by Nicias in which the town of Nemea was personified as palmigera. In that case the giver of the palm herself was represented with the token of victory she was to give, and on this consideration the palm branch on our herm might suggest "the giver of the second wreath of victory", the

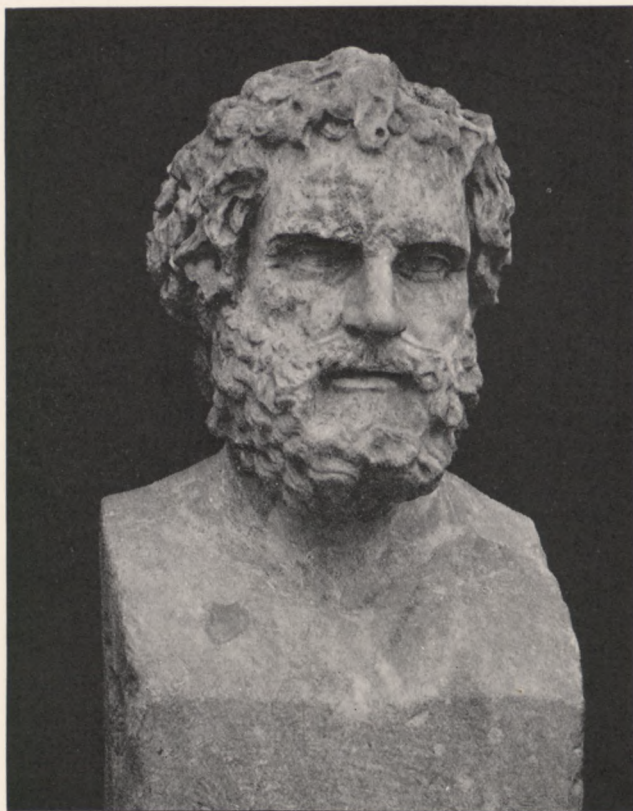


Fig. 38. Greek portrait herm. Ny Carlsberg Glyptothek.

poet Pindar. Such a mark was characterisation enough, if the bust was placed in a Roman library. Tradition in fact tells us of two bronze statues of Pindar in Athens. One stood near the temple of Ares, represented the poet seated and was erected in gratitude for his dithyramb to Athens²⁾. A second in front of the Stoa Basileios also showed him seated, with diadem (taenia), lyre and roll in his lap³⁾. Both statues were naturally character portraits, i. e.

¹⁾ De stoic. repugn. 23, p. 1045 D.

²⁾ Pausanias I 8, 4.

³⁾ Ps. Aischines: Epistulae IV 3.

belonged to the class described by Pliny (35, 9) thus: *pariuntque desideria non traditos vultus*. There is not the smallest reason to reduce the two statues to one for the places lie a long way apart¹). In his *Antidosis* (166) Isocrates laments that his forefathers had rewarded Pindar with *proxenia* and a gift of 10,000 drachma for a single word in praise of Athens, but he himself who had lauded his city at much greater length and far more handsomely was hardly allowed to live his last days in peace. At this time, i. e.

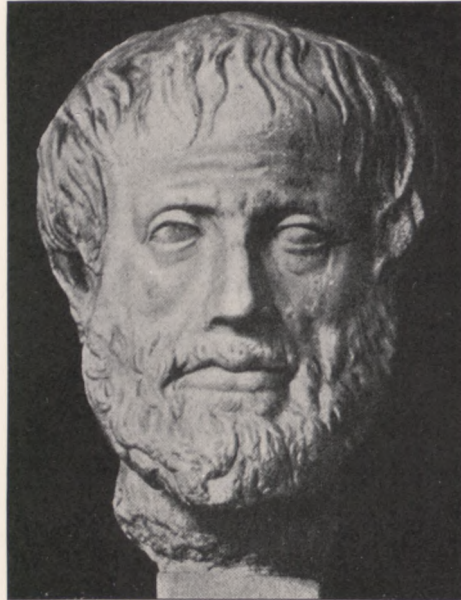


Fig. 39. Head of Aristoteles. Vienna.

354-3 B. C., Athens certainly had no statue of Pindar, or Isocrates would surely have mentioned this abnormal and posthumous honour to a foreign poet in contrast to his own lot. The erection of statues to poets is on the other hand, as we shall see, common during the leadership of Lycurgus, i. e. between 338 and 326. At that time the theatre of Dionysus was decorated with the statues of poets, to which we shall return later. At that time Socrates was given a memorial statue by Lysippus. With this Lysippean statue of Socrates goes, as we have seen, the seated poet, and to this again the head type, fig. 37—8, is closely related. Certainty is naturally impossible where there are no inscriptions, but both types suit Pindar well, and also suit the period of Lycurgus. His weakness for poets and quotations from poets has been ridiculed by Hypereides (II 12) and with his pious conservatism he can hardly have forgotten a poet who had made such beautiful songs about Athens as Pindar. Nor is there any difficulty at that time in the erection of two statues of the same poet at practically the same moment. We shall see that the same thing was done in the case of Euripides. There were also at least two statues of Aristotle in Athens which were roughly contemporary, first the herm, which his great pupil Alexander erected to him and whose shaft has been discovered²), secondly the statue dedicated to him by Theophras-

¹) cf. Judeich: *Topographie* p. 311 n. 24.

²) Bernoulli: *Griech. Ikon.* II p. 86 f.

stus in the Lycaeum¹⁾. A third statue of the great thinker stood at Olympia²⁾. And finally Christodorus mentions a statue of Aristotle in the baths of Zeuxippus at Constantinople by the side of a statue of Aischines. The round bases (*βώμοι*) of these two statues, that of Aischines inscribed, have been brought to light by the British excavations at the place mentioned³⁾. Therefore we cannot

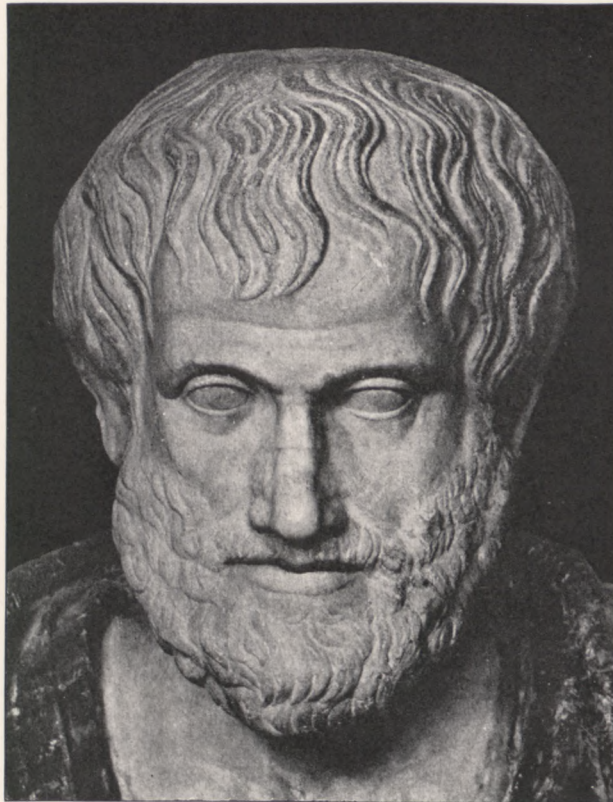


Fig. 40. Head of Aristoteles. Museo delle Terme.

say what original lies behind the portrait of Aristotle which Studniczka so successfully recovered⁴⁾. The best replica of the head is in Vienna (fig. 39)⁵⁾; but the copy from the Ludovisi Collection in

¹⁾ Diogenes Laert. V 51—52.

²⁾ Pausanias VI 4,5.

³⁾ Arch. Anz. 44, 1929, p. 182.

⁴⁾ Studniczka: Bildnis des Aristoteles. Leipzig 1908. The original scepticism (Bernoulli o. c. p. 94 ff.) has now rightly disappeared; cf. Lippold: Griech. Porträtstatuen p. 89.

⁵⁾ v. Schneider: Album auserl. Gegenstände des allerhöchsten Kaiserhauses pl. XII. Hekler: Bildniskunst pl. 87. Bernoulli o. c. pl. XII.

the Terme is also good (fig. 40)¹⁾: here the face is broader and more powerful, the hair fuller, and the details finely cut as if in imitation of a bronze original. Even the example in the Ny Carlsberg Glyptothek no. 415 a (fig. 41), in spite of the weathered and confused surface, is a characteristic picture of a desiccated, cloistered sage²⁾. There is a peculiar division in the features of this head;

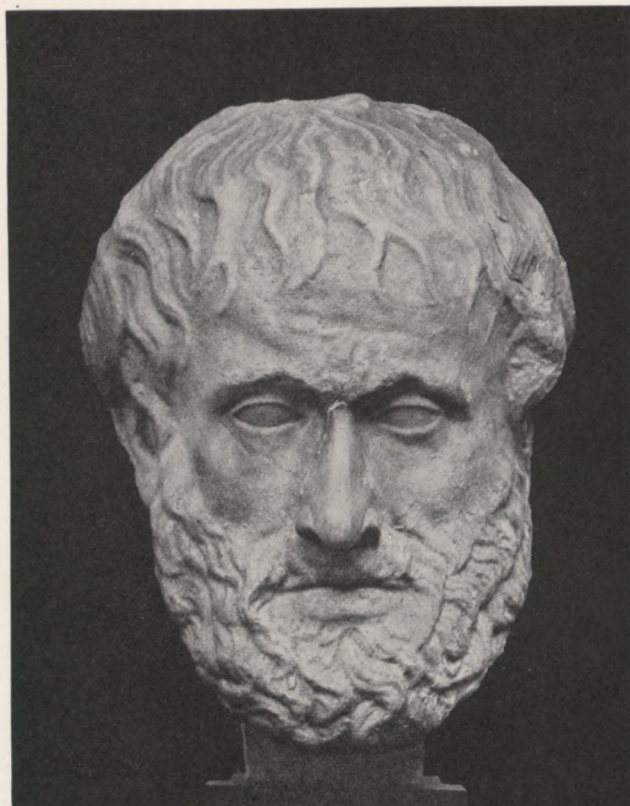


Fig. 41. Head of Aristoteles. Ny Carlsberg Glyptothek.

the skull and chin both are large, the inner features mouth and eyes narrow or small, as if a centrifugal force had been at work in the making of this head. Aristotle is not only *μικρόμματος*; brows, cheeks, and lower forehead are made correspondingly small. There is no doubt that we have here at last the true features of the per-

¹⁾ Arndt-Bruckmann 365—66. Hekler pl. 88.

²⁾ Inv. No. 2079. Studniczka o. c. p. 20, D, and pl. II 4. H. Om 29. The nose, the parts of the cheeks which border on it, and a large part of the right cheek are restored in plaster. The lobes of the ears are broken. The left part of the back of the head was a separate piece of marble.

son represented and this agrees with the following statement in Aristotle's Poetics (1454 b, 9 f) "Tragedians must work like good portraitmakers, who reproduce the individual form so that it resembles but is more beautiful". In other places in his works too Aristotle stresses recognition as an important element of one's delight in portraits and describes the portrait artist (*εἰκονοποιός*) as an imitator (*μιμητής*)¹). Therefore Juvenal (II 6) has good grounds for saying of the collectors of his own day:

"siquis Aristotelem *similem* vel Pittacon emit".

Idealised reproduction, which Aristotle demanded from the portrait artist, lived on as the ordinary requirement. Otherwise the flattery in Theophrastus' Characters (II 12) is not intelligible, when he says that it is possible to gratify a man with the assurance that he is just like his portrait. This only makes sense, if portraits were idealised. But in addition strict love of truth begins to make its appearance on the artist's programme, as in the painter Apelles whose portraits were of indistinguishable likeness (*similitudinis indiscretæ*), or of the sculptor Lysistratus, the brother of Lysippus, of whom Pliny (35, 153) says: "hic et similitudines reddere instituit, ante eum quam pulcherrimas facere studebatur". The realisation of this programme we can see in the portraits of Aristotle, Aischines²) and Hypereides³). But the Greeks never laid extreme stress on painful exactness in the likeness, as the Romans did. The chief thing was still the spiritual, and representative of the new artistic ideal is the painter Aristides, also a contemporary of Alexander the Great, who is so characterised⁴): "is omnium primus animum pinxit et sensus hominum expressit, quæ vocant Graeci *ethe*, item *perturbationes*". This clearly means: Aristides did not only paint the transitory moods of the soul whether good or bad, as Socrates even had demanded (above p. 26) but also its constant characteristics, the *ethe*, which form a man's spiritual character.

It was with this feeling that not only the portraits of living men but above all the magnificent character portraits of this time were made, e. g. the portrait of the seated poet. An ancient cultural tradition lay behind this form of representation. The individual

¹) 1448 b. Cf. Platon: Phaidon 73 E.

²) Bernoulli: Griech. Ikon. II p. 60 ff. and pl. IX—X.

³) Poulsen, Monuments Piot XXI, 1913 p. 47 ff. and Ikonographische Miscellen p. 4 ff. cf. Studniczka, Arch. Jahrb. 38—9, 1923—4, p. 88 and Pfuhl: Anfänge p. 29 n. 59.

⁴) Pliny 35, 98.

was only interesting as an active member of the citizen body. Only when he takes hold of political events and determines their course, is a man worth characterising, e. g. to Thucydides. In the speeches of Thucydides political and military considerations are in the foreground, but there are already first attempts at a more individual characterisation, as of Cleon (III 37), Nicias, Alcibiades (VI 9 and 16), but particularly of Themistocles, whose vita may be regarded as the beginning of Greek biography (I 135—8). Xenophon goes somewhat further and gives in the *Anabasis* (II 6) a characterisation of the general Menon, into which all kinds of low details are introduced, so that it can very well be termed a parallel to the contemporary realistic portraits of Demetrius of Alopeke. Otherwise the descriptions of the fourth century always preserve the ideal of only introducing those large features of their contemporaries which interest the citizen qua citizen. It was thus that Plato and Isocrates represented the great teachers of the people, and Aristotle was the first to try and do away with this onesidedness and he founded biographical literature, embracing literary as well as political personalities and also their personal experiences and peculiarities, which was carried on in the Lycaeum¹). Alexander and the Diadochi break this tradition again and turn the attention of the describer to the great figure and the great destiny. This alternation has its reflection in the art of portraiture. But just as in Greek ideas of justice there is a sharp cleavage between the concepts *Nomos*, the ever-changing rule of right, and *Themis*, the eternal law with its basis in the individual as much as in humanity²), so also was there a cleavage in portraiture: the chance features which tell nothing of a man's *Ethos*, were never carefully fixed as by the Romans, but omitted or at least subordinated, while the typical and spiritually significant peculiarities were drawn by the artist and transmitted to posterity. Greek portraiture could say with Isocrates³) that its object was to hand on a picture of the man's *Arete* rather than of his body.

Of the founder of the cynic philosophy, Antisthenes, we have assured portraits⁴), and the majority seem as Sieveking has rightly remarked to go back to a post-Lysippean original⁵). But Sieveking

¹) Fr. Leo: *Die griechisch-römische Biographie*. Leipzig 1901 p. 85 ff.

²) These are the laws of which Antigone says: "They were not made yesterday to last only till today, but are eternal, and no one knows, when they first appeared".

³) *Ad Nicoclem* 36.

⁴) Bernoulli: *Griech. Ikon.* II p. 4.

⁵) Christ: *Griech. Litteraturgesch.* 4 Anhang s. v. Antisthenes. *Gnomon* 4, 1928 p. 29; cf. Pfuhl, *Arch. Jahrb.* 45, 1930 p. 55. This is true of the

is also right in saying that there is the possibility of an older prototype, and a portrait of Antisthenes in Sion House once gave me the occasion to test the character of this earlier original and to show its relation to Greek tomb reliefs of the mid fourth century¹). The herm of Antisthenes, Ny Carlsberg 419²) (fig. 42) belongs to the same older stage as the Sion House portrait. Whereas the stem

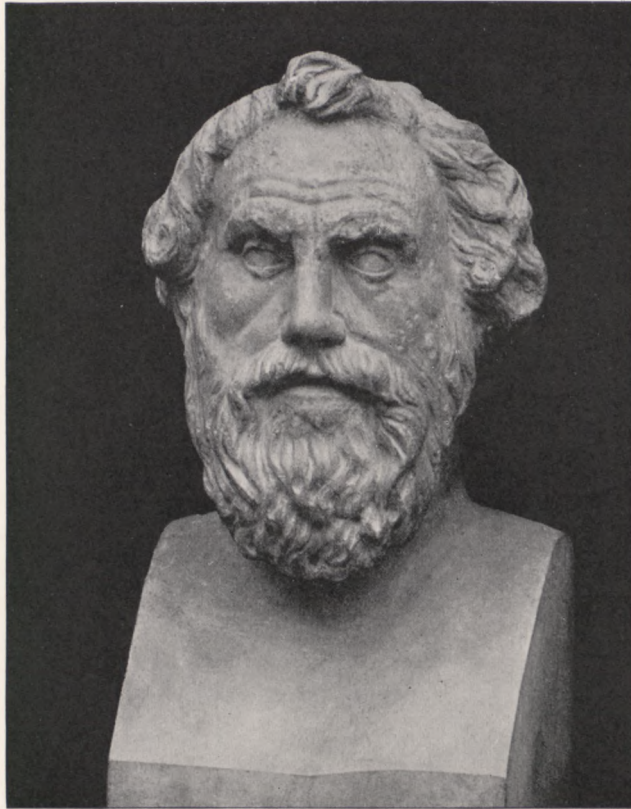


Fig. 42. Herm of Antisthenes. Ny Carlsberg Glyptothek.

of the herm is only partly old, the head is free of restoration, but unfortunately very much worked over, especially the nose which inscribed Herm in the Vatican (Arndt-Bruckmann 441—2; Hekler: Bildniskunst pl. 28) and still more of the beautiful head in the Galleria Geografica in the same museum (Arndt-Bruckmann 443—4; Hekler pl. 30 a). cf. also the much mended head in the Capitoline Museum, Stuart Jones: Catalogue of the Museo Capitolino pl. 58 no. 70. Cf. Alda Levi: Sculture greche e romane del Palazzo Ducale de Mantova p. 39 no. 59.

¹) Greek and Roman Portraits in English Country Houses p. 31 no. 4.

²) Bernoulli: Griech. Ikon. II p. 5 no. 8. H. of the original part 0.41 m; of the restored Herm 0.54 m.

was originally much thicker, as is shown by the nostrils which have been preserved, but also the hair and the beard have been worked down and the holes bored low in the beard are actually modern. On the other hand forehead, eyes and in part the cheeks are well preserved and show a careful treatment of the forms. If the details are compared with one of the above mentioned portraits

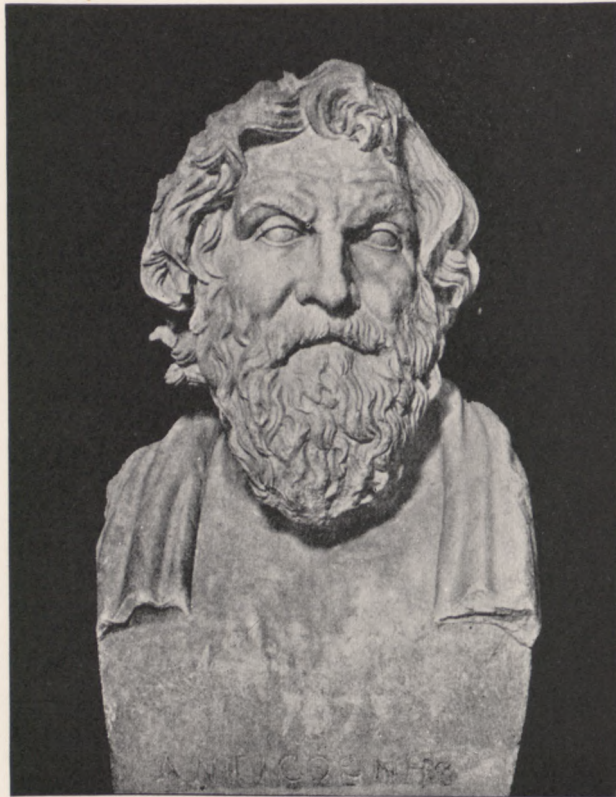


Fig. 43. Antisthenes. Herm in the Vatican.

of Antisthenes of the Baroque type, (fig. 43), the features appear much more simple and restful, the hair is a compact mass and handled like relief, the forehead slanting and running to a point at the top, which is emphasised by the small three cornered tuft of hair. In the copies of the later type the hair is divided into strands, the forehead is broader, the crowning line of the hair quite different and like a Pan. In the Ny Carlsberg example the treatment of the brows is simple, the line of the brows nearly horizontal¹⁾,

¹⁾ The brows are, it is true, somewhat damaged but the drawing of the lines is still recognisable.

in the other copies the line is arched upwards, much as in the Socrates of the Villa Albani¹). The Ny Carlsberg head undoubtedly gives a truer picture of the original with the narrow forehead, the small, brooding eyes, the quite unintelligent expression. The remarkable way in which the front surface of the beard slants inwards recalls many heads on contemporary grave reliefs, e. g. Ny Carlsberg 212, and the head in Naples, Arndt-Bruckmann 436—7, which Arndt dates before the middle of the fourth century. Antisthenes was older than Xenophon or Plato and died at a great age in 370—360 B. C.²), and his sect are certain to have subscribed for a portrait of him immediately after his death. Therefore it is quite natural that the style should be at the same stage of development as in the older portrait of Plato (fig. 23 and 34). There are other heads³) at this stage which also seem to represent philosophers. In the post-lysispean period the emotional effect was increased either by lowering brows as in the head of the Ernst Häckel type, which we have in two replicas⁴), or by more violent modelling of hair and cheeks⁵).

Antisthenes was a proletarian, son of an Athenian citizen and a Thracian slave⁶), and he founded in Cynosarges, probably by the side of the often mentioned Gymnasium for *πόθοι*⁷) (citizens whose blood was impure on one side), his school for halfcastes like himself. In this milieu his many followers are likely to have honoured him with a posthumous statue, undisturbed by the scorn of

¹) Bernoulli: Griech. Ikon. I pl. XXIII. cf. also the post-lysispean head of an old man, Hekler: Bildniskunst pl. 17 b.

²) Pauly-Wissowa s. v. Antisthenes.

³) e. g. the head in the Villa Albani, Arndt-Bruckmann 167—8 (Hekler pl. 32), where also the pointed forehead and the tower of hair above it looks the same. In addition a head in Naples, Arndt-Bruckmann 623—4, of which two further replicas are known.

⁴) Arndt-Bruckmann 677—8 (Hekler pl. 34) in the Capitol and Arndt-Amelung 1407 (Espérandieu: Recueil général III p. 355 no. 2494) in Aix.

⁵) Arndt-Bruckmann 649—50, 438—9 and 440. I should prefer to put the heads Arndt-Bruckmann 163—5 here and not date them in the first half of the 4th century.

⁶) In order to grasp the significance of Antisthenes' mother being a Thracian it is necessary to consult the texts which presuppose the ill repute of Thracian women, as particularly Theophrastus: Characters XXVIII 2. cf. Plutarch, Themistocles 1. The possible numbers of Thracian slave girls in rich Athenian houses can be seen from the Poletai inscriptions, Dittenberger: Sylloge 96. cf. Aeschines' taunt about Demosthenes' supposed Scythian origin, Aisch. III 172.

⁷) Demosthenes XXIII 213. Plutarch: Themistocles 1.

the two great men, Plato and Aristotle¹). Later Antisthenes, qui patientiam et duritiam in Socratico sermone maxime adamarat²), became the prototype of the unkempt philosopher as described by Lucian³): "with stiff beard and raised eyebrows and hair bristling above the forehead like a Boreas or Triton from a painting of Zeuxis come to life". It was in this direction that the portrait of Antisthenes was altered in the Hellenistic age so as to approach the type of Pan⁴). In the same way Diogenes Laertius (VI 1, 13) assures us that Antisthenes had already assumed the tokens of the later Cynics, staff and wallet⁵). About the middle of the fourth century the long beard ceased to be aristocratic. Demosthenes⁶) even speaks of the old, dissolute brotherhood of drinkers in his time, who by day were gloomy and earnest as they went round in long beards and tribon and shoes made of a single piece of leather, talking Laconian, but by night they tumbled and bethought them of evil deeds. Antisthenes was probably numbered in this company while he still lived.

If we want a more exact knowledge as to the locality in which statues of Greek poets and thinkers were first erected, the life of Isocrates gives us liberal information. Even in his life time his friend and pupil Timotheus dedicated a statue of him in the temple at Eleusis with the inscription⁷): Timotheus dedicated this statue of Isocrates to the goddesses of the temple as a sign of his affection for the man and his admiration for his wisdom⁸). After the death of Isocrates in 338 B. C. his adopted son set up a statue of him in the Olympieion. The portrait of the orator which we have⁹) stands stylistically between the portraits of Plato and Hyperides and may go back to the last named portrait. But in addition the grave of Isocrates itself had a table on which stood the portraits of several great poets and Isocrates' teacher Gorgias¹⁰). It was probably a relief; we shall return to the kind later. But Theodec-

¹) Wilamowitz: *Platon* II p. 217 and 245 on the attempt to find everywhere in Plato's writings references to Antisthenes. cf. *Athenaeus* XI, 507 a and *Aristotle: Metaphysics* VIII 3 (1043 b).

²) *Cicero: De oratore* III 62.

³) *Timon* 54.

⁴) Katherine Esdaile, *Journ. of hell. stud.* XXXIV, 1914 p. 50.

⁵) cf. the picture of a Cynic on a terracotta relief in Berlin, Winnefeld: 68 *Winckelmannsprogram* p. 20 and pl. III 3.

⁶) *LIV* 34. cf. *Plutarch: Phocion* 10 on Archebiades.

⁷) *Ps. Plutarch: Vitae X orat.* 838 D.

⁸) cf. the similar vow of a statue in a temple in *Lycurgus: in Leocratem* 137.

⁹) *Bernoulli: Griech. Ikon.* II p. 14 and pl. III.

¹⁰) *Ps. Plutarch: Vitae X orat.* 838 B.

tes, a pupil of Isocrates who died about the same time had a similar memorial decorated with statues of poets by the Sacred Way from Athens to Eleusis¹⁾, and of these in Roman times the statue of Homer alone remained. We can perhaps form an idea of these



Fig. 44. Relief with the philosopher Eudoxos. Budapest.

memorials from the remarkable monument which was found in Memphis with eleven statues on a semicircular base; three inscriptions are preserved and give the names of Pindar, Plato and Protagoras²⁾. The monument in Memphis belongs to the Hellenistic period, but undoubtedly preserves like certain reliefs and like Roman mosaics the form of monument which was created in the

¹⁾ I. c. 837 D. E.

²⁾ Arch. Jahrb. XXXII 1917 p. 160 ff.; cf. particularly p. 170—2.

thirties of the fourth century¹). Theodectes was orator as well as tragic poet and the text shows that he himself took part in the *dotta conversazione* on his memorial as Isocrates in that on his. Such monuments realised the thought of Plato's *Apology*, that in the beyond the dead meet and converse with the great men of the past such as 'Orpheus and Musaeus and Hesiod and Homer'. On the relief on the grave of Isocrates the Sophist Gorgias, the teacher of the dead, was represented as considering a celestial globe. Gorgias then stands for pure science which Isocrates did not elsewhere value particularly highly. Otherwise no philosophers are mentioned in the picture. But the *dotta conversazione* could of course be adopted by others and we find traces of this not only in Roman mosaics but also in reliefs of scholars which we may regard as copies of such grave reliefs made for Roman libraries. To one such relief belonged the fragment in Budapest with the representation of Plato's pupil Eudoxus (fig. 44)²). The famous mathematician sits on a step or a bench lecturing, like Platonists with his back much bent³). A rough, much restored relief in Naples representing perhaps Socrates of which thanks to Maiuri I possess a photograph, belonged to this group⁴) and was quite wrongly associated by Amelung⁵) with the fragment of relief, Ny Carlsberg 185. This small fragment (fig. 45) which is supposed to have been found in Pompeii is Om 32 long, Om 175 high and made of Pentelic marble which suggests an Attic origin⁶). The back is smooth, the slab is bounded at the bottom and on the right, the representation continued upwards and to the left. An elderly man with loose folds of skin over his belly, his lap covered with a large folded mantle with cupboard crinkles, "Liegefallen", is sitting with an open roll before him on a moulded base which may be the step of a large building. In a bag with rope handles that hangs on his left arm are more rolls, some rolled up, others loose. From the handle a strap runs across his lap for carrying the bag over his shoulder when he gets up and goes.

This kind of bag belonged originally to the peasant, when he

¹) v. Salis: *Altar von Pergamon* p. 136 f. Drexel, *Röm. Mitt.* XXVII 1912 p. 234 ff.

²) Hekler, *Oesterr. Jahresh.* XI 1908 Beiblatt p. 196. Hekler: *Sammlung antiker Skulpturen in Budapest* p. 60 no. 49. Lippold: *Griech. Porträtstatuen* p. 59 fig. 9.

³) Bernoulli: *Griech. Ikon.* II p. 18 f.

⁴) Guida Ruesch p. 258 no. 1086.

⁵) *Amer. Journ. of Arch.* XXXI 1927 p. 282 n. 1.

⁶) Inv. No. 533. Arndt: *La Glyptothèque Ny Carlsberg* pl. 147 r, text p. 203. Mentioned Arndt-Bruckmann Text to pl. 321—22.

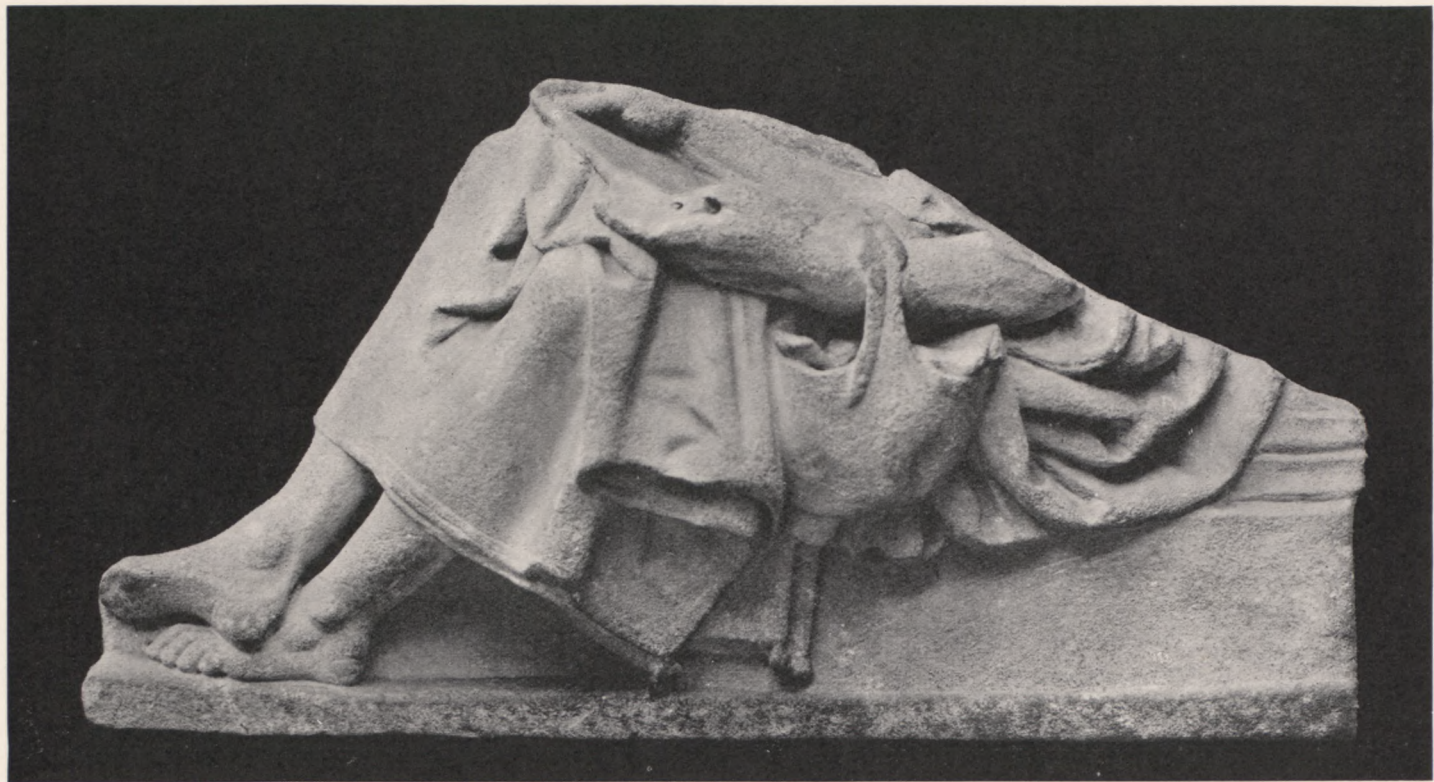


Fig. 45. Fragment of Greek relief with a philosopher. Ny Carlsberg Glyptothek.

came to town to buy or sell¹⁾, and was taken over from him by the Cynic who is characterised in his pictures by the bag and the *τρίβων*, the short, narrow mantle of the workman and peasant²⁾. But later the mark of the wandering philosophers of other schools too were *σάκκοι καὶ θόλακοι βιβλίων*³⁾, and therefore we find on the silver cups of Boscoreale not only Zeno but even Epicurus with a wallet like this⁴⁾. In the bag victuals and money could be carried as well as books, and it is a *πήρα* like this which Jesus (Mark VI, 8) forbids his disciples to take with them in order that their poverty on their wanderings may be complete. The Irish monks of the Middle Ages still carried their books on their pilgrimages in such bags⁵⁾.

There is then no need for the seated lecturer on the Ny Carlsberg relief to be a Cynic: the elegant cloak with its little lead weight in the corner seems actually to exclude the notion of a Cynic. It is just the wandering teacher who sells his own books, after giving an idea of their content by delivering a lecture in front of some large building⁶⁾. The whole representation might have belonged to a tomb of the Hellenistic period. The relief itself has been called Hellenistic because of its subtle treatment — notice particularly the contracted feet and the powerful representation of the hand gripping the papyrus roll. That seems to me doubtful. But the marble warrants its being called good Greek work of the Roman period.

IV.

THE PORTRAITS OF THE THREE GREAT TRAGEDIANS

The statue of Anacreon is the oldest, the Pastoret head is the second oldest portrait in the Ny Carlsberg Glyptothek, and the third is the Herm no. 413 (fig. 46). The head has been over-cleaned

¹⁾ Röm. Mitt. XXIII 1908 pl. I r.

²⁾ v. Schneider: Album auserlesener Gegenstände der Antikensammlung des allerhöchsten Kaiserhauses. pl. XXV 4 and p. 10. Lippold: Griech. Porträtstatuen p. 85 fig. 22.

³⁾ Theopompos in Athenaeus II 67 f.

⁴⁾ Michaelis, Delbrücks Preuss. Jahrbücher 85, 1896 p. 42 ff. Monuments Piot V 1899 pl. VIII and p. 61 f. cf. the sarcophagus, Arndt-Aemlung 530.

⁵⁾ Ernest A. Savage: The Antiquary's Book pl. I and p. 12.

⁶⁾ cf. Wilamowitz: Platon I p. 67.

in places¹⁾, but the whole Herm is antique²⁾, and this piece was once like the Euripides Herm no. 414 b, in the Collection of the Marchese Canali in Rieti. Both Herms were found in the same place.

There is a famous portrait behind this one, for Bernoulli³⁾, who quotes our Herm in the wrong context⁴⁾, enumerates nine replicas.

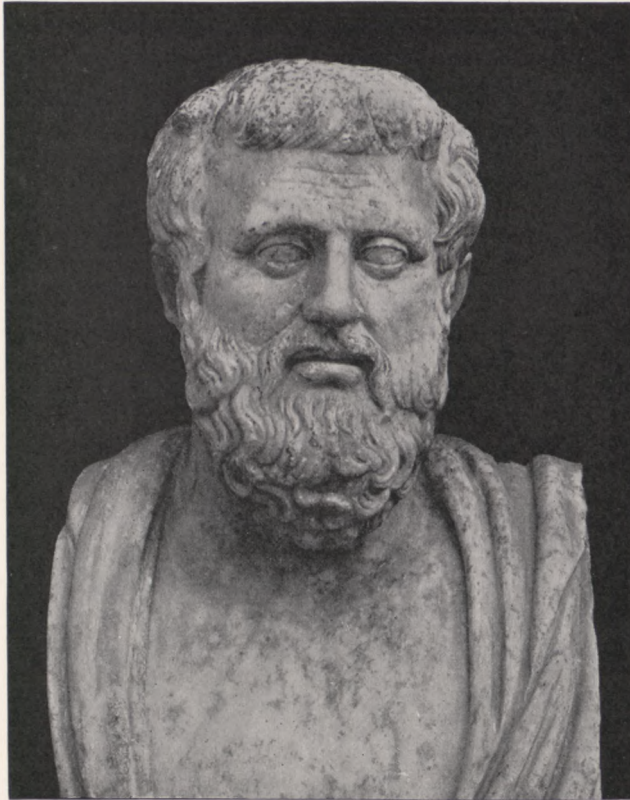


Fig. 46. Herm of Sophocles (?). Ny Carlsberg Glyptothek.

In the Louvre the head is combined in a double Herm with another Greek head, which goes stylistically with the portrait of Lysias⁵⁾. This double Herm is said to have come from Hadrian's villa near Tivoli. Therefore we can assume that both portraits are of famous Greeks.

¹⁾ Rest. nose and parts of the ears, moustache and lips, also some folds of the cloak.

²⁾ H. Om 56. Illustrated Arndt-Amelung 1980—1.

³⁾ Griech. Ikon. I 142 f. with fig. 27—8.

⁴⁾ o. c. p. 137 no. 8.

⁵⁾ Arndt-Bruckmann 771—3.

The style and date of the original can be established through its likeness to certain heads from Attic tombstones, which belong to about 400 or to the last decades of the 5th century¹⁾. Other portraits of the fifth century²⁾ and an Ammon head³⁾ at the end of it can also be compared. The face is naturally very little individual, a type of many old men on Greek tomb reliefs, and the name of the person represented is therefore of itself of little interest, since all likeness is excluded.

In spite of that it would naturally be pleasing to discover who is meant. Earlier it was called Sophocles 'of the third type' because of the supposed likeness to the Lateran Sophocles⁴⁾. There have been no lack of protests against this comparison and identification⁵⁾, and later Studniczka suggested the appellation Xenophon without detailed argument⁶⁾. That seems to me quite impossible. The style is Attic, and the type is earlier than 400 rather than about 400. How can one imagine in Athens at that date a memorial to Xenophon who after his participation in the expedition of the 10,000 lived for years in exile outside Athens? And the portrait in Pentelic marble on his grave at Skillus near Corinth⁷⁾ is dated not earlier than 355 and must have looked completely different.

Therefore a portrait of Sophocles would be much more likely, even if the theory of the erection of a statue by his son Iophon is untenable⁸⁾, and in the Rieti Collection the Herm stood as I have said by the side of a Herm of Euripides⁹⁾, and both Herms, as a local expert assured me, were dug up in the same place shortly before they were sold to Carl Jacobsen. Then the Euripides Herm demands a Sophocles Herm as a natural pendant. But if this portrait represents the idealised Sophocles, the head which is

¹⁾ Conze: *Attische Grabreliefs* pl. L (Text p. 40 no. 161) and pl. CXVIII 676. Arndt-Amelung 659. Carl Blümel: *Griech. Skulpturen des 5ten und 4ten Jahr.* in Berlin pl. 30. cf. Lippold: *Griech. Porträtstatuen* p. 38 f., who remarks that the Herm wears a chlaina like the Anacreon.

²⁾ Hekler: *Bildniskunst* pl. 3 a.

³⁾ Arndt-Amelung 398—9.

⁴⁾ Arndt-Bruckmann 31—2 and 774—5. Pfuhl: *Die Anfänge der griech. Bildniskunst* p. 11 with n. 27 and pl. VII 1.

⁵⁾ Hekler: *Bildniskunst* p. XII. Lippold: *Griech. Porträtstatuen* p. 38 f.

⁶⁾ *Journ. of hell. stud.* XLIII 1923 p. 65.

⁷⁾ Pausanias V 6, 6.

⁸⁾ The grave of Sophocles seems not to have had a portrait statue but only the statue of a satyr holding the mask of a tragic heroine. *Anth. Pal.* VII 37.

⁹⁾ cf. Comparetti, *Rendiconti della Accademia dei Lincei* Ser V Vol. VI 1897 p. 205. Bernoulli: *Griech. Ikon.* I p. 157.

united with it in the Paris double Herm (fig. 47), might be referred to one of the comic poets of the fifth century. It must be remembered that the three great tragic poets were balanced by a corresponding and equally famous Triad of comic poets, Eupolis, Kratinos and Aristophanes. Therefore it would be natural in a Roman library to cross these pairs in double Herms. The portrait of Ly-

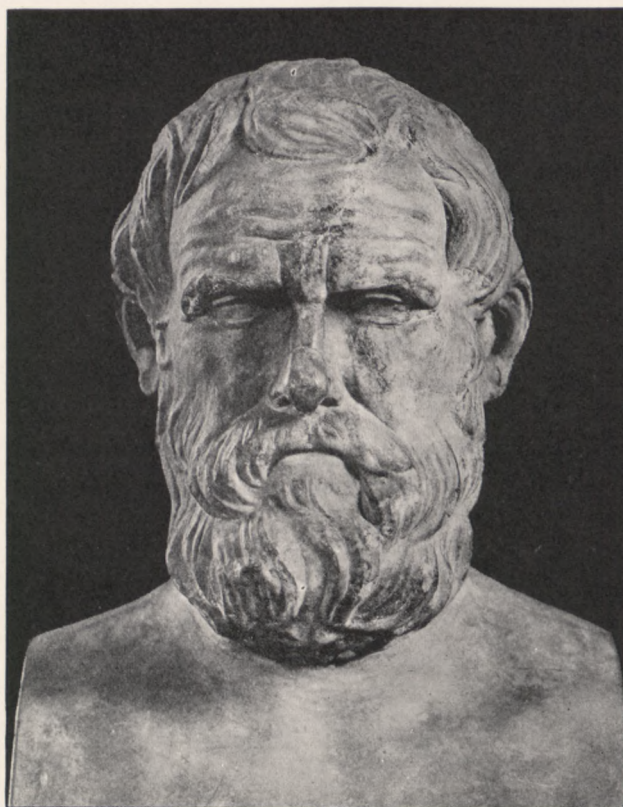


Fig. 47. Head of a Greek poet. Louvre.

sias, with which this peevish old man on the Paris Herm agrees stylistically, is not the older, Capitoline type¹⁾, which seems to be contemporary with the portrait of Plato by Silanion, but the signed bust in Naples (fig. 48)²⁾, which agrees stylistically with the portraits of Aristotle and Aeschines. At that time, the time of Lycurgus, it was the custom to honour all the great Athenians of the past alike.

¹⁾ Arndt-Bruckmann 133—4. Hekler: Bildniskunst pl. 25. Stuart Jones: Catal. of the Museo Capitolino pl. 60 no. 96.

²⁾ Arndt-Bruckmann 131—2. Hekler pl. 26. Bernoulli: Griech. Ikon. II pl. I.

The Sophocles of 'the third type' gives us a handsome, bearded, quiet man, such as we see on thousands of tomb-reliefs. We might say the same of the much later portraits, the Lateran Sophocles and the contemporary portrait of Aeschylus, of which the Ny Carlsberg Glyptothek possesses a copy in no. 421 (fig. 49)¹. It is a good, though rather empty, copy of the Antonine period, after

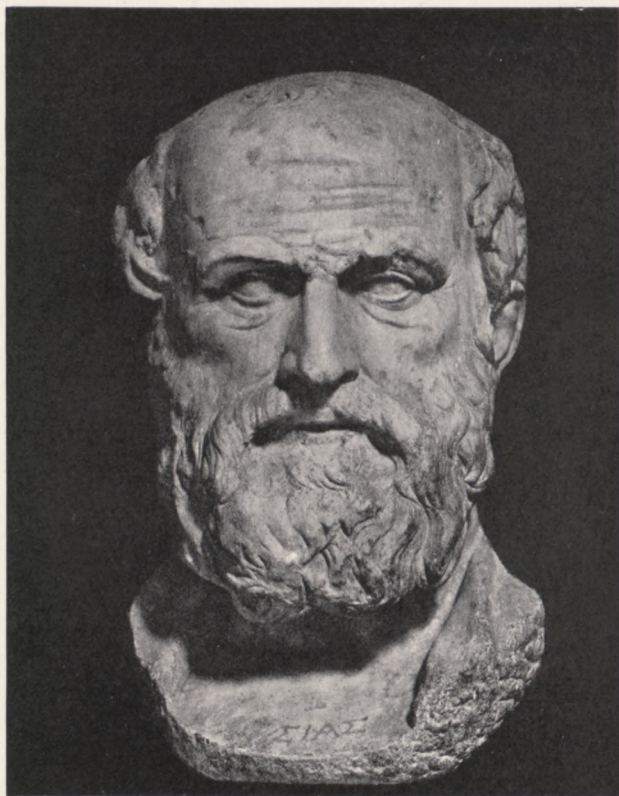


Fig. 48. Head of Lysias. Naples.

an original of the 4th century of which several copies, the best in the National Museum at Naples (fig. 50), are preserved²). In the arrangement of the moustache and the small, thick locks in the middle of the beard the head in Copenhagen agrees with the

¹) H. Om 41. Made to insert in a statue. New, the nose. The statement in the 1907 catalogue that skull and back of head were separate pieces of marble is due to a confusion with no. 422. The eyes are hollow to receive an inlay of coloured material. Provenience Naples.

²) Arndt-Bruckmann 401—10. Hekler pl. 43 b. Arndt wrongly quotes the head in the Residenz at Munich, Arndt-Amelung 961.

good copies in Berlin and Florence¹⁾, and all copies have the locks which run slanting across the forehead. Long ago Arndt compared this portrait with the head of the Lateran Sophocles (fig. 51)²⁾, and later Katherine McDowell suggested³⁾, that this type of head belonged to the statue of Aeschylus, which was erected between 338 and 326 B. C. at Athens by the side of those of Sophocles

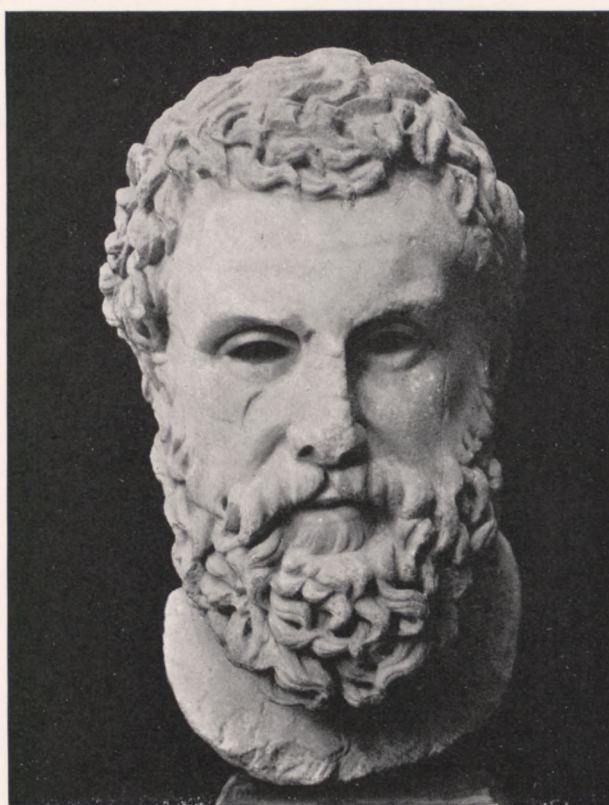


Fig. 49. Aeschylus. Ny Carlsberg 421.

and Euripides in the theatre of Dionysus on the proposal of the statesman Lycurgus⁴⁾.

She laid great weight on the discovery of such a head of Aeschylus with a head of the type of the Lateran Sophocles in the Sea by Livorno. The decisive proof was brought by Ame-

¹⁾ Arndt-Bruckmann 403—6.

²⁾ Brunn-Bruckmann 427. Arndt-Bruckmann 113-5.

³⁾ Journ. of hell. stud. XXIV 1904 p. 81 ff.

⁴⁾ Ps. Plutarch: Vitae X orat. p. 841 F. Athenaeus I 19 e. Diog. Laert. II 5, 43. cf. Lippold: Griech. Porträtstatuen p. 63 f.

lung¹), who produced a double herm in the garden of the Palazzo Colonna which had been sawn in half, and of which one head represented Sophocles as an old man, the other our Aeschylus. Thus this portrait is twice coupled with a Sophocles, and the Sophocles is in each case of a different type, which assures the identification with Aeschylus. The Ny Carlsberg head has a

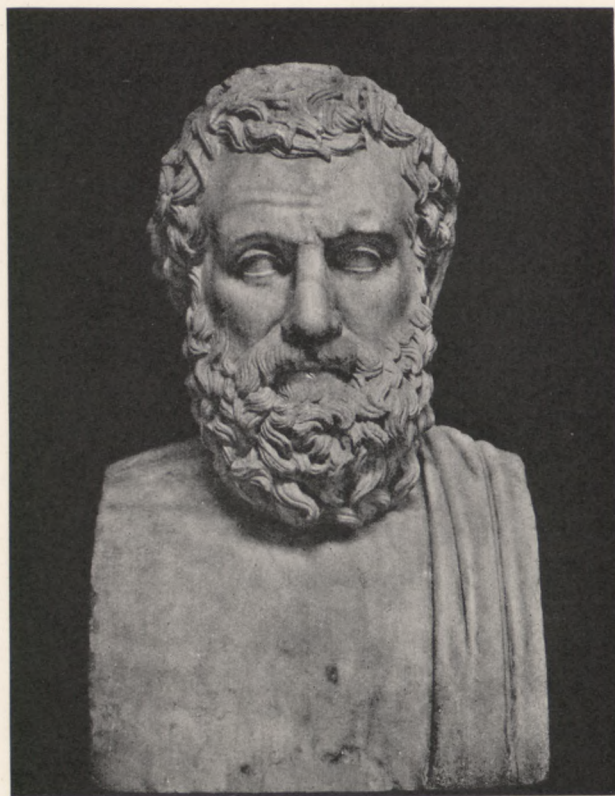


Fig. 50. Bust of Aeschylus. Naples.

groove in the hair, which seems to be meant for a poet's fillet.

It is a handsome, manly head with a high forehead, on which the furrows of old age are lightly shown, and with distinguished features, almost indistinguishable from the so-called portrait of Pittacus, the best replica of which is in Budapest²). There are

¹) Vatic. Katal. II p. 177 n. Lippold: Griech. Porträtstatuen p. 65. Amelung, Memoire della Ponteficia Accademia I 1924 p. 123 f. fig. 6.

²) Hekler, Az Országos Magyar Szepművészeti Museum Eukönyvei II 1920 p. 1 ff. Lippold p. 72. Hekler: Die Sammlung antiker Skulpturen in Budapest p. 54 no. 45. Replica in Aranjuez, Arndt-Bruckmann 625-6, in Aix, Arndt Amelung 1404. But the head in Munich, Arndt-Amelung 969, is different. cf. Bernoulli: Griech. Ikon. I pl. of coins I 12.

practically no individual features, and it is understandable that Pausanias (I 21, 3) when he saw this statue in the theatre of Dionysus felt himself justified in asserting that it was erected a long time after the death of the poet. With the erection of the three statues Lycurgus coupled a decree that an official copy of the dramas of the three great Attic tragedians should be preserved

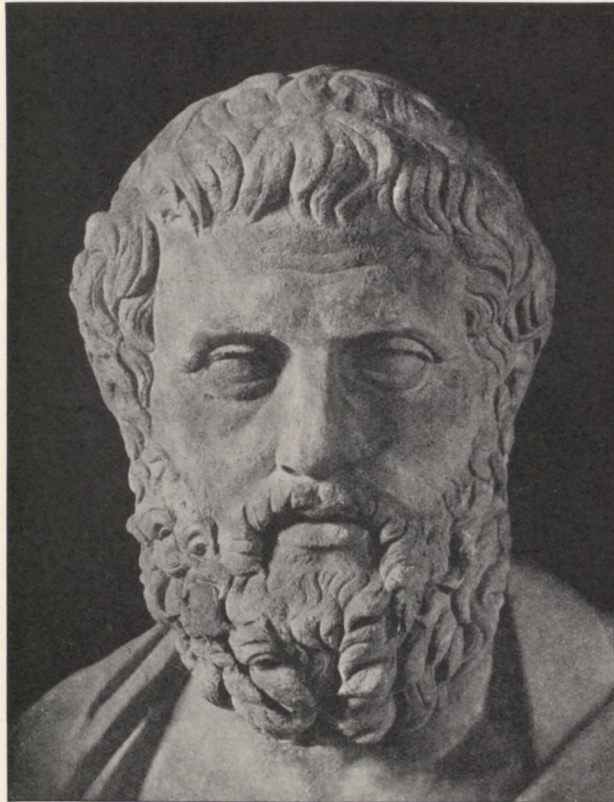


Fig. 51. Head of the Lateran Sophocles.

in the public Archives of Athens¹⁾. But how far is this handsome, quiet Aeschylus from the true Aeschylus, the great thunderer with rolling eyes²⁾, the leader of the Chorus with his love of magnificence and his long festal robes³⁾, the warrior of Marathon⁴⁾, the profound painter of heroic scorn and divine impulse. It is only the manly beauty that the sculptor has tried to bring before our eyes, particularly by representing the poet as having thick hair,

¹⁾ Ps. Plutarch: Vitae X orat. p. 841 F.

²⁾ Aristophanes: Frogs 814 ff.

³⁾ Athenaeus I 21 e-d.

⁴⁾ Athenaeus XIV 627 d.

οὐλόκομος, and a full beard, *εὐγένειος*¹⁾). Kimon also, another handsome man of the same period, has by tradition thick, flowing hair²⁾, and it might just as well have been Kimon as Aeschylus that was represented in this ideal portrait. It was thus that the great men of the 5th century were conceived a good hundred years later. It is the echo of classical art in its peace and beauty, in its festal

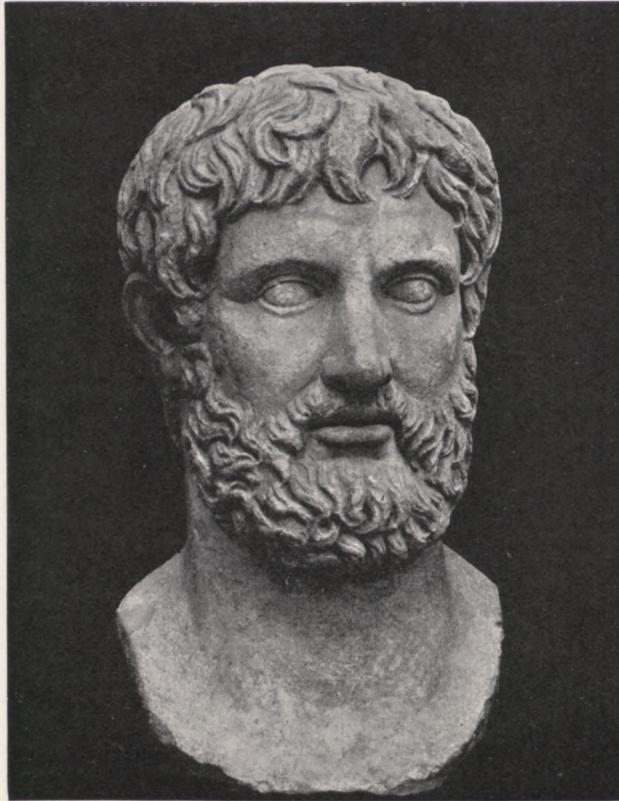


Fig. 52. Colossal head. Ny Carlsberg 423.

earnestness and agreeable charm, which produced such portraits and set its peculiar stamp on them. The conception of the classical was not very different from that of our own time³⁾, although this classical atmosphere is more appropriate to Sophocles than to Aeschylus.

The corresponding statue of Sophocles, of which a copy is pre-

¹⁾ cf. the beginning of Plato's *Euthyphro*.

²⁾ Plutarch: *Kimon* 5. Girls too should have thick woolly hair. cf. *Anth. Pal.* VI 276.

³⁾ cf. Schadewaldt, *Die Antike* VI 1930 p. 265 ff.

served in the Lateran figure, also had idealised features (fig. 51), and the head type often meets us again in 4th century Attic tomb reliefs with small variations¹). Certain heads in the Ny Carlsberg Glyptothek go back to contemporary portraits with stylistic affinities for instance no. 423 (fig. 52)²), a colossal head, much restored, it is true, with features so generalised, that it may be doub-

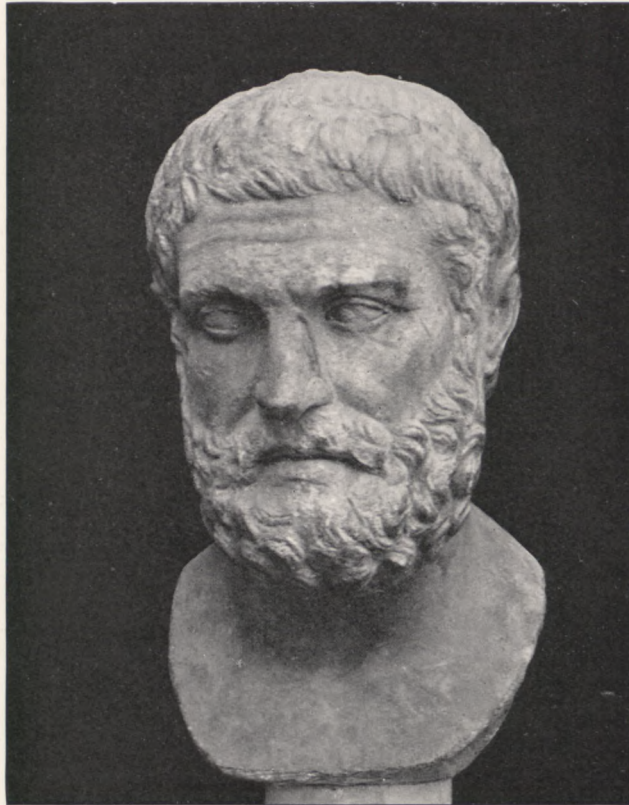


Fig. 53. Greek portrait head. Ny Carlsberg 411 a.

ted whether it is not rather a Zeus or Asklepios. Carl Jacobsen wanted to connect two other heads directly with the Lateran Sophocles. One, 411 a (fig. 53)³), is indeed not a replica of the Sophocles, but roughly contemporary and not as Arndt and Lip-

¹) cf. Conze: *Attische Grabreliefs* pl. LXXX 322, LXXXV 337 and text III no. 1290. Arndt-Amelung 675-6 and 692. Arndt, *Strena Helbigiana* p. 12 f.

²) Arndt-Bruckmann 969-70. H. Om 51. Made for insertion in a statue. Rest. nose, lips, ears, and parts of brows. The bored pupils date the copy in the second century.

³) Arndt-Bruckmann 1099—1100. H. Om 40. Nose and neck new.

pold say, a portrait of the 2nd century B. C. Such statements require at least proofs and parallels. The same holds of the head 412 (fig. 54), which the same authorities compare with the portrait of Metrodorus and date as low as the third century B. C.¹⁾ The comparison is completely unjustified; on the contrary the head is somewhat older than the Sophocles head of the Lateran statue,

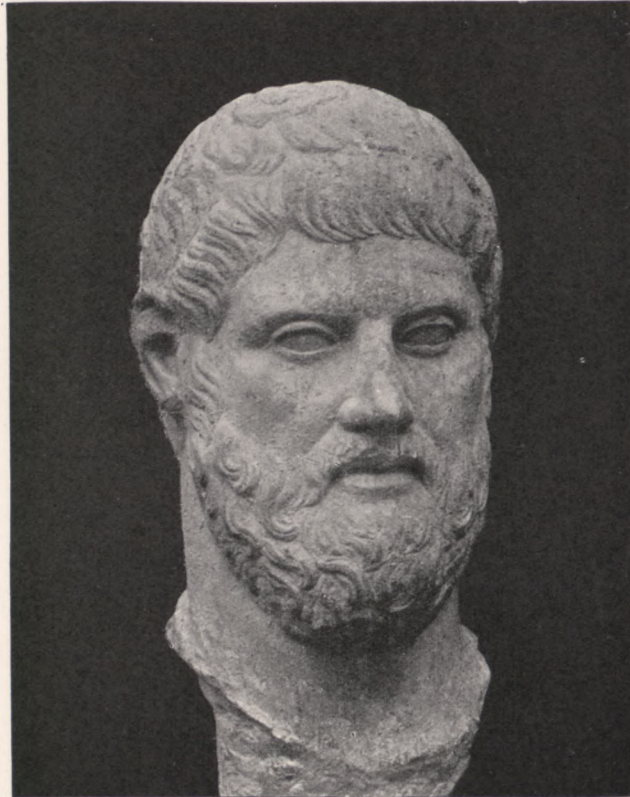


Fig. 54. Greek portrait head. Ny Carlsberg 412.

and still belongs to the first half of the 4th century and gives us a stage between the Lateran and the oldest Sophocles type (fig. 46). A head in Berlin²⁾ belongs to the same date and style and is even nearer the oldest type of Sophocles.

Having thus bridged over the gap between the two Sophocles portraits, we have another proof, that as late as 330 B. C. the simple Canon of the handsome man satisfied Athenians in making statues of poets. For in the Lateran Sophocles it is only the festal

¹⁾ Arndt-Bruckmann 1097-8. H. Om 35. The nose new.

²⁾ Arndt-Bruckmann 545-6.

beauty and spiritual calm of the great poet, his *εὐθυμία*, that are expressed¹). Without wishing to postulate a development in a straight line, yet we might anticipate so far as to say that the knowledge we have achieved excludes the possibility of portraits like those of Thucydides and Euripides having been made about 400 B. C.

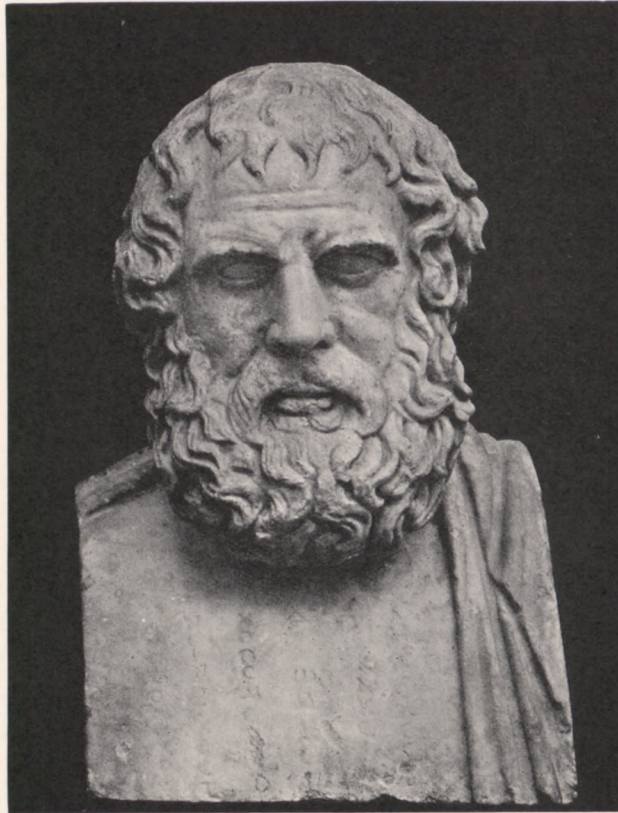


Fig. 55. Euripides Rieti. Ny Carlsberg Glyptothek.

It is well known that there are two types of Euripides, both often reproduced and both represented in the Ny Carlsberg Glyptothek.

With the two statues of Aeschylus and Sophocles in the theatre of Dionysus at Athens Lippold²) has rightly joined the portrait of Euripides which is best known by the Euripides Rieti in Copenhagen (fig. 55), a herm with an inscription on its breast, which

¹) For the *εὐθυμία* cf. Cicero: de fin. V 23 and Diog. Laert. IX 45: *εὐθυμία καθ' ἣν γαλήνως καὶ εὐσταθῶς ἡ ψυχὴ διάγει.*

²) Griech. Porträtstatuen p. 50.

is decipherable as lines of Euripides' Alexandros and therefore confirms the identification¹). Schrader later strengthened Lippold's suggestion by detailed stylistic comparison with the head of the Lateran Sophocles²). But which of the preserved copies is most true to the original? Starting from the two peaceful types of Aeschylus (fig. 49—50) and Sophocles (fig. 51), the London replica

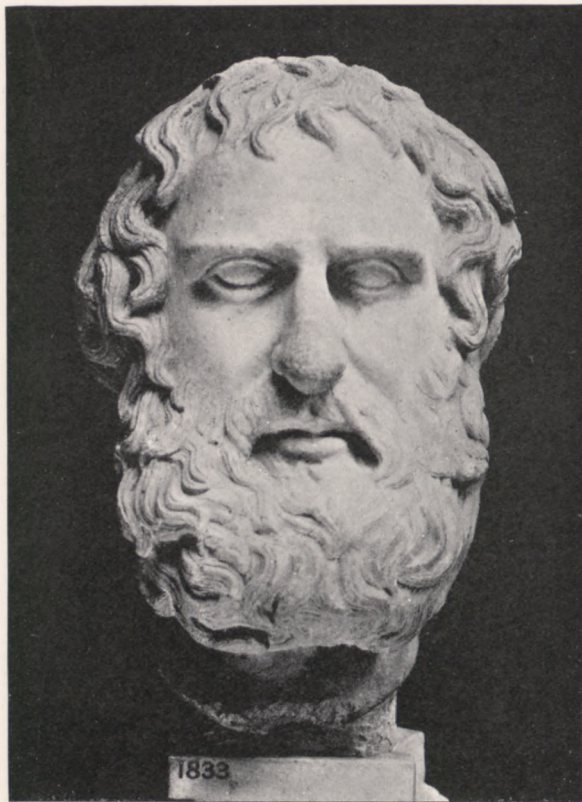


Fig. 56. Head of Euripides. London.

(fig. 56)³) is to be preferred, for this head with the shallow furrows, the flowing locks of hair and beard, the small deep eyes which yet are not dark or gloomy takes its place naturally beside the two other portraits. The treatment of the eyes and the modelling of

¹) Ny Carlsberg 414 b. Comparetti, *Rendiconti della Accademia dei Lincei* Ser. V vol. VI 1897 p. 205 ff. Arndt-Amelung 1982—3. Hekler: *Bildniskunst* pl. 89.

²) *Die Antike*, II 1926 p. 124 ff.

³) *Brit. Mus., Cat. of sculpture*, III 1833. Pfuhl: *Anfänge* p. 26 and pl. III 3, also n. 51 list of replicas.

the soft parts and the beard recall a head from the Mausoleum¹⁾ and confirm the dating in the middle of the 4th century. The next step is given by the Dresden replica²⁾ (fig. 57): there the wrinkled brows and the furrows under the eyes give the impression of sternness or bitterness. Still grimmer is the head from Mentana in the Terme at Rome³⁾, and the summit is attained by the Ny

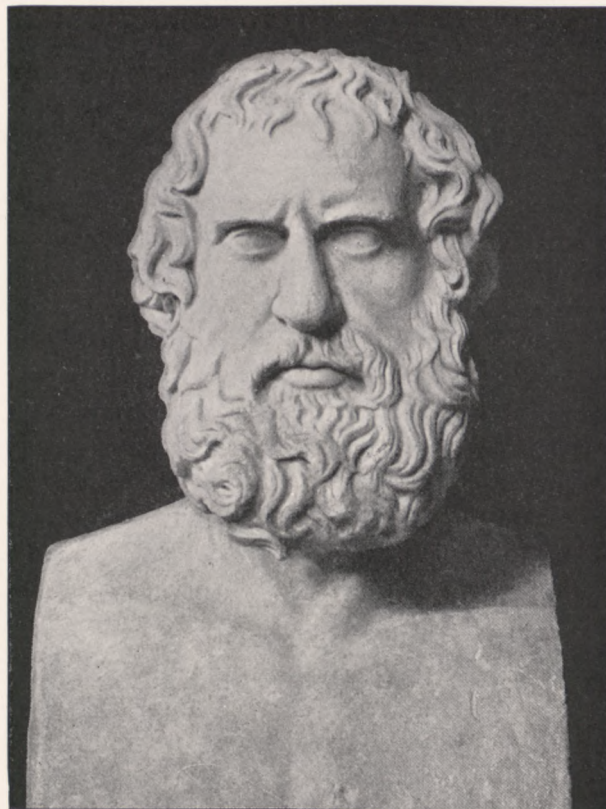


Fig. 57. Bust of Euripides. Dresden.

Carlsberg herm (fig. 55), which has eye-sockets in heavy shadow under sharp brows and wrinkles cut deep in forehead and cheeks⁴⁾. These are obviously later modifications by copyists who charac-

¹⁾ Arndt-Bruckmann 977—8.

²⁾ Illustration in Paul Hermann's Catalogue, 1925, no. 197.

³⁾ Notizie degli scavi 1921 p. 56 f., fig. 1—2 (= Arch. Anz. 37, 1922, p. 131 fig. 1—2. Paribeni: Guida p. 227 no. 619).

⁴⁾ Height of Herm Om 47. Rest. point of nose and parts of drapery. Broken, some locks and bottom of left ear. The eyes smeared with plaster. The back roughly worked.

terised the poet as gloomy and an enemy to laughter. Supposing that the Dresden copy gave the right view of the original, Euripides unlike his two contemporaries would have been portrayed as a restless spirit, as the representative of the irritated and worried period of transition. Then the spiritual characterisation would go far deeper in his case than in that of Aeschylus and Sophocles, because his whole thought embodied the spirit of the new age¹).

To understand in the light of the spirit of the age the honour paid to the three great tragedians and the authorised edition of their texts in the time of Lycurgus we must say a word about Athens in the 30's of the 4th century. After the peace of 355 B. C., in which the members of the second Naval League set themselves free, had destroyed the dream of Imperialism²), and after the defeat of Chaeroneia in 338 Lycurgus took over the leadership of the conquered city and began the work of restoring again financial³) and military power (construction of long walls and fort, of the arsenal and docks), education (cf. above on Ephebes p. 44), athletics (construction of Stadium, laying out and planting of a Gymnasium and building of a palaestra in the Lycaean) and the official cults. So powerful and successful was his work (and his one preserved speech, that against Leocrates is completely filled by his patriotic spirit) that even the great Alexander was disturbed and demanded that he should be handed over, which the people refused⁴). This earnest, pious leader persecuted individual Egotism ruthlessly and strengthened patriotism by adducing examples from the great past. In this Lycurgus and Demosthenes were working on the same lines, for the great orator is always returning to the Classic age of the 5th century with its splendid public monuments and discreet private houses. He speaks of the immortal

¹) The type of statue belonging to this head is possibly illustrated in an old drawing in Orsini. cf. Studniczka, Journ. of hell. stud. XLIII 1923 p. 64 fig. 8. Compare the corresponding type of statue of Aeschylus in the Vatican, Lippold o. c. p. 64 and fig. 11.

²) Isocrates, Beginning of Areopagiticus and de Pace 21.

³) His official title was Tamias, financial administrator. cf. also the life of Lycurgus in the Vitae X orat., printed in Lycurgi Oratio in Leocratem, ed. Blass (1899). Cf. Dittenberger: Sylloge 280 with n. 5, 288, 298.

⁴) The interest which Alexander the Great showed before and during his first campaign in Asia, towards the political life and development of Athens and his kind feelings for this city, which, if he failed himself, ought to take over the hegemony of the whole of Greece, is well illustrated by the ancient historians and by the researches of modern scholars and numismatologists. Cf. Lederer, Zeitschr. für Numismatik 1922 p. 192 f. and 202 f. Plutarch: Alexander 13; Phocion 17.

possessions of the people, which consist partly in the memory of their deeds, partly in the noble dedications set up by their forefathers: 'these Propylaea, the Parthenon, the colonades, the docks'. Or again 'The Propylaea and the Parthenon and other works of the past of which we are all justly proud'¹).

This first tendency to Classicism explains why it is just at this time that the *Περὶ ἡγεσις* begins with Diodorus and continues in the Attic history of Demetrius of Phaleron. Biography — the lives of famous man of the past — arises in the school of Aristotle²), and Dicaearchus, who belongs to this school, writes the first history of civilisation.

Then we understand better the erection of the statues of the poets in the theatre of Dionysus, of the Statue of Socrates in the Pompeion, and the making at this time of so many portraits of great men of the past.

We turn now to the other Euripides type (Naples, Mantua) and consider when it was made and when it was put up. A public memorial to Euripides at Athens immediately after his death is not to be thought of, for he left his native town in sorrow and anger and lived his last years in Macedon, where also he was buried. The Athenian public did him justice only in the course of the next century and Aristotle³) expresses the new conception of him: *τραγικώτατος τῶν ποιητῶν*. At the same time Lycurgus shows his admiration for the poet in a long passage of the speech against Leocrates (100), and it is significant that the statesman sees him as a preserver and supporter of citizenship and patriotic self-sacrifice and to this end quotes a long speech of a mythical Attic queen from the lost tragedy 'Erechtheus', in which she explains why she gladly offers up her daughter to death for her country. The verses contain a praise of Athens which can stand their ground against Pindar. That shows how Euripides had become hallowed even in the eyes of the reaction in Athens at that date. Lycurgus says further (102) with reference to such passages in the poets, that what laws give men in brief commands, the poets give them in a deeper, ampler, and more beautiful form. So it is quite natural in the 30's of the 4th century for Euripides to have a bronze statue in the newly constructed theatre of Dionysus by the side of his two colleagues.

In addition to the theatre of Dionysus Euripides was honoured

¹) XXII 13 and 76; XXIII 207. cf. Isocrates: *Antidosis* 234.

²) Fr. Leo: *Die griechisch-römische Biographie* p. 99 f.

³) *Poetics* 1453 a. cf. J. Burckhardt: *Griech. Kulturgesch.*² III p. 253 on the fame of Euripides.

in another place, on the road from Athens to Peiraeus. As to which Pausanias says (I 2, 2). 'There are famous graves on the road, the grave of Menander, son of Diopieithes, and an empty memorial to Euripides: for he is buried in Macedon'. Thus among other famous graves, of which that of the comic poet Menander is cited, the memorial of Euripides was shown (*μνημα Εὐριπίδου*

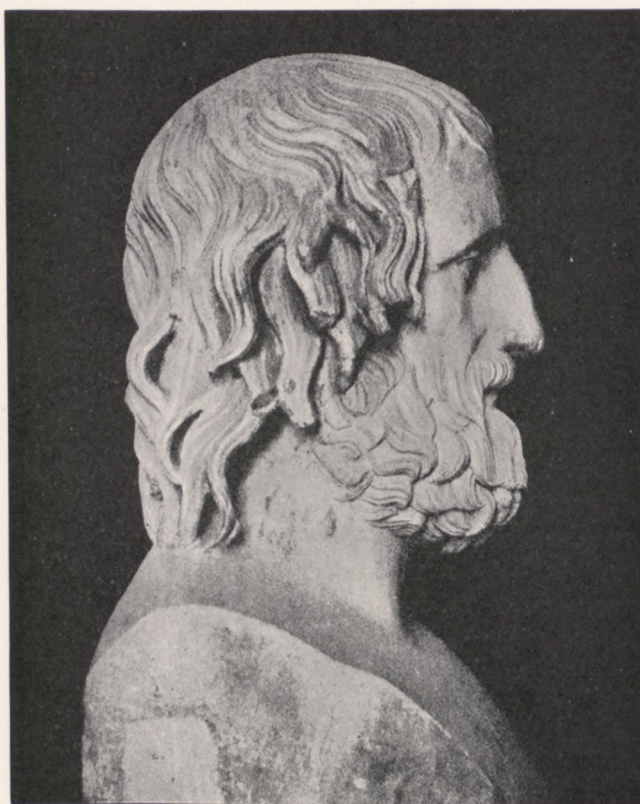


Fig. 58. Herm of Euripides. Mantua.

κενόν)¹). Not far from it lay the Pompeion with its statues (Paus. I 2, 4) in which the Lysippean statue of Socrates stood (cf. above p. 39). It is remarkable that Pausanias does not use the ordinary word *Kenotaphion*, but writes *μνημα κενόν*. This expression he only uses twice elsewhere, and that for what are definitely heroes' graves, that of Achilles in the gymnasium of Elis (VI 23, 3) and that of Teiresias at Thebes (IX 18, 4). All these facts preclude the idea of an ordinary Cenotaph soon after

¹) on the meaning of *μνημα* as grave cf. Blümner-Hitzig: Pausanias I p. 585.

the death of the poet. It is clearly an important memorial, which might well be contemporary with the decoration of the theatre of Dionysus with statues of poets. And for such a monument a statue is at this time a natural decoration. One need only think of the decoration of the graves of Isocrates and Theodectes (above p. 56).

The second portrait of Euripides¹⁾, best represented by the

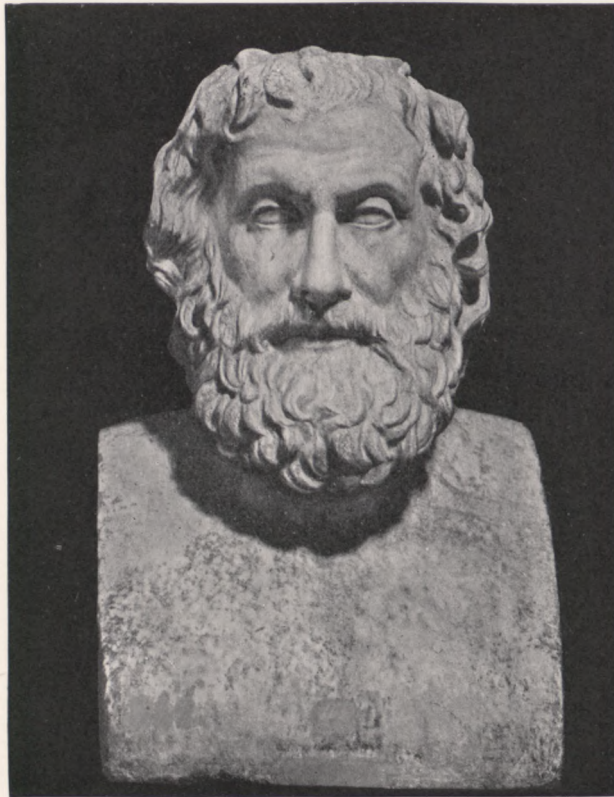


Fig. 59. Bust of an old man. Naples.

head in Mantua (fig. 58)²⁾, because the nose is there completely preserved, has, it is true, until quite lately been dated back to the 5th century, and Schrader has even compared it with the por-

¹⁾ Arndt-Bruckmann 35—7 and 121—3. Bernoulli: Griech. Ikon. I p. 151 ff. Lippold, o. c. p. 50. Hekler: Sammlung antiker Skulpturen in Budapest p. 54 no. 44. Also the head of a high relief in Museo Biscari seems to belong here. G. Libertini: Il Museo Biscari I no. 74 and pl. XXIII. Recently about the two Euripides portraits Loewy, Oesterr. Jahrb. XXVI 1930 p. 129 f.

²⁾ Alda Levi: Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova (Roma 1931) p. 38 no. 56 and pl. XLI.

traits of Anacreon and Pericles¹). He passes over the stylistic difficulties, even the deep setting of the eyes, with extraordinarily little concern, and he is not at all disturbed by the elaboration of the physiomy, which sets the portrait in direct contrast to the other two. But Schrader ought to have been warned by one small detail: the relatively short beard. We know from literary sources,

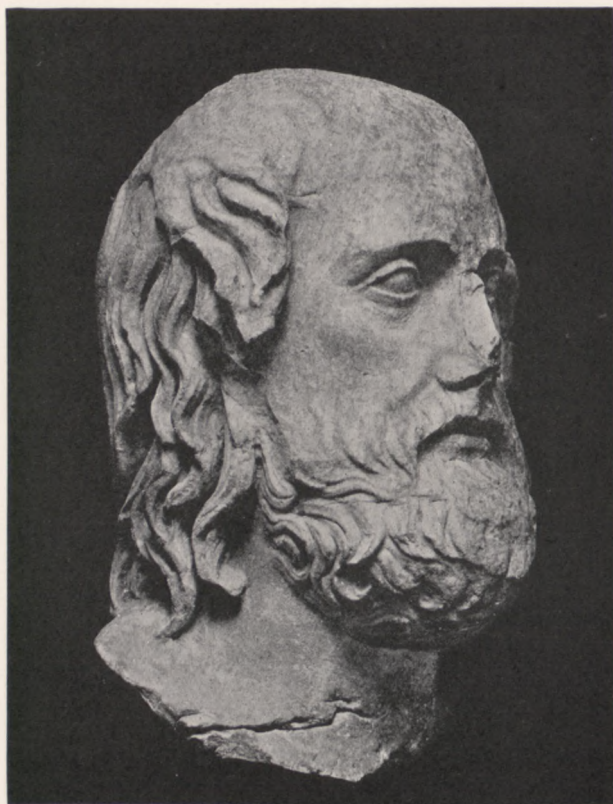


Fig. 60. Head of Euripides. Ny Carlsberg 414 a.

that it was just for his long beard that Euripides was remarkable²), and the Rieti Euripides with its long heavy beard is historically truer than the short-clipped Euripides of the Mantua-Naples type. But even the former does not give us the typical long beard of the end of the 5th century, which Euripides would have worn. This is then a case like the baldness of Aristophanes (above p. 27), which compels us to set the portrait we have a long way from its model. Euripides wears the 'moderate beard' (*μέση κουρά*) which

¹) Die Antike II 1926 p. 124 ff.

²) Vita Eur.: *ἐλέγετο δὲ καὶ βαθὴν πώγωνα θρέψαι.*

is known to us from the Characters of Theophrastus (XXVI 4), written shortly after 320, and which Aristotle and Aeschines also have¹). Stylistically the Naples Euripides goes with a wonderful bust of an old man which is also in Naples (fig. 59)²) and this old man with the dry, withered skin and the little, inward looking eyes no one will be able to attribute to the 5th century. On the

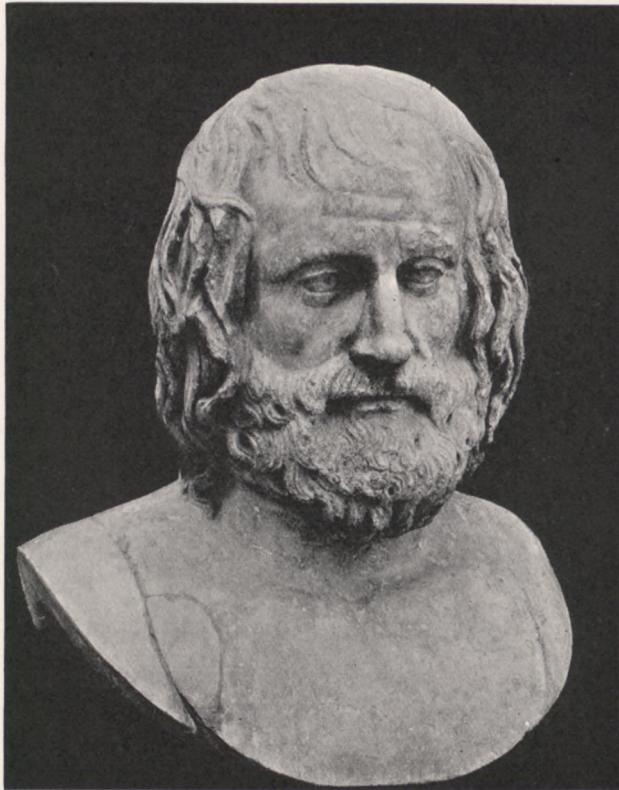


Fig. 61. Bust of Euripides. Ny Carlsberg 414 c.

contrary, this head confirms, what Studniczka saw and Pfuhl has further developed, the stylistic connection of the Naples Euripides with the portrait of Aristotle³). But that brings us again to the neighbourhood of 330 B. C.

The Naples type is represented in the Ny Carlsberg Glyptothek

¹) The miser in Theophrastus has his beard cut to the skin, X, 14. cf. II 3, which shows that beards were still usual in Athens at this time.

²) Arndt-Bruckmann 655—56.

³) Pfuhl: Anfänge p. 5 and 27 with n. 55.

by two rather poor pieces, a head (fig. 60)¹⁾ and a bust (fig. 61)²⁾. The Rieti and the Naples types are nearly as like each other as the two Plato types (above p. 41 ff) and a contemporary would have been able to see enough common features. Beyond the cut of the beard they differ particularly in expression: the mild, sad wisdom which characterizes the heads of the Naples Euripides, corresponds to the clarification of literary judgement for which we thank Aristotle and which we find again in Lycurgus. Here clearly a sculptor has remodelled and deepened an existing type in accordance with the spirit of his age. And the connection with the portrait of Aristotle points to the two portraits being practically contemporary.

The type of statue which belongs to the gentle Naples-Mantua Euripides portrayed the poet as seated: this is shown by a relief in Constantinople (fig. 62)³⁾ and a statuette in the Louvre⁴⁾; in the Constantinople relief the personification of the stage hands the poet a tragic mask, while the God Dionysus looks on from his pedestal. Must these two side figures also have belonged to the memorial? We have to consider the possibility, because there is evidence for statuary groups on graves in the contemporary tomb of Theodectes (above p. 56 f), and because a representative of dramatic art (a Satyr) with a mask was carved on the tomb of Sophocles (cf. above p. 62 n. 8). But a comparison with like reliefs shows the typicalness of the representation and points to a combination by a copyist⁵⁾.

To justify the connection of the seated Euripides with the poet's memorial and the dating of this monument to the time of the statesman Lycurgus we may adduce two other graves.

Thucydides (I 138) mentions as possible that the body of Themistocles who had died in Asia Minor had been secretly brought back to Athens, but knows nothing of the position of Themistocles' grave. Later however an altarshaped grave of Themistocles was shown near the harbour at Peiraeus⁶⁾ and the first

¹⁾ no. 414 a (Inv. no. 2031). H. Om 30. Nose and left side of face badly damaged. Poor copy of Antonine period. Bernoulli: Griech. Ikon. I p. 153 no. 20.

²⁾ no. 414 c (Inv. no. 2609). H. with breast (without foot) Om 50. Rest. in marble part of the skull, nose, and parts of the shoulders. The surface cleaned. Bored pupils.

³⁾ Revue de l'art ancien et moderne 1909, II p. 263 fig. 5. Mendel: Catalogue des Sculptures des Musées Ottomans II no. 574.

⁴⁾ Lippold: o. c. 49 fig. 5.

⁵⁾ Arch. Jahrb. XLIV 1929 p. 296.

⁶⁾ Plutarch: Themistocles 32. cf. Pausanias I, 1,2.



Fig. 62. Relief with Euripides. Constantinople.

to mention this tomb was the oldest Attic *Πεποιητήης* Diodorus¹), who wrote his work on the graves and demes of Attika either in Alexander the Great's time or soon after it. Whether this posthumous grave was identical with the Themistocleion mentioned by Aristotle²), as the Cimoneia was with the grave of Cimon³), we do not know, but at any rate we come again to the third quarter of the 4th century, if we wish to fix the construction of a grave of Themistocles. But in the theatre of Dionysus, as reconstructed by Lycurgus, bronze statues of Miltiades and Themistocles are mentioned⁴), of which the first seems to be pre-Lycurgean, while the other, like the statues of the tragedians, is connected with the Lycurgean rebuilding. Themistocles was grouped with a conquered Persian, and it is therefore impossible to connect with this group, as Hekler does⁵), the coin-representations of Themistocles in full armour, striding forward on the prow of a ship, with a trophy and a wreath in his hands. Whether this last is the same as the trophy erected to the great sea-battle at Salamis or is an independent monument, remains, it is true, uncertain⁶); the trophy also has been thought to have been set up by Lycurgus⁷). In any case we find in the honours paid to Themistocles a parallel to the double honouring of Euripides by a statue in the theatre of Dionysus and by a tomb of honour.

The case of the tomb of Thucydides is similar. Pausanias (I 23, 9) speaks of a tomb of the great historian outside the Melitean gate and Marcellinus (vita Thuc. 16) mentions the tombstone and the inscription, and continues "For by the so-called Melitean gate lie in the hollow the so-called Cimonian monuments, and there the tomb of Herodotus and Thucydides is shown". That sounds as though the two historians were laid in the same grave like twins who had died at the same moment. In a later mention in the same work (32) can be seen the uncertainty of the biographer, as to whether Thucydides died in Athens or on a journey in Thrace and whether therefore he was really buried in Athens or not. Moreover Plutarch (Cimon 4) lets Thucydides be murdered in

¹) Müller: *Fragmenta Histor. Graec.* II p. 353—9.

²) *Hist. Anim.* VI 15; 569 b.

³) Plutarch: *Cimon* 19.

⁴) *Aristeides* XLVI ed. Dindorf II p. 215 f and the Scholia, Dindorf III p. 535 f. Judeich: *Topographie von Athen* p. 280 with n. 8.

⁵) *Oesterr. Jahres.* XIX—XX 1919 p. 193.

⁶) Pausanias I 36, 1. Bernoulli: *Griech. Ikon.* I p. 96 f. and pl. of coins II 1. Lippold, o. c., p. 60 f. Woelcke, *Bonner Jahrbücher* 120, 1911, p. 155.

⁷) Tocilesco: *Monument von Adamklissi* p. 136. Lycurgus himself set the Athenian fleet in working order again.

Thrace, but nevertheless be buried in the family grave of Cimon and produces a genealogical connection with Cimon which Wilamowitz has rightly shown to be an invention¹). Clearly the case is similar to that of the grave of Themistocles: *pariunt desideria* not only *non traditos vultus* but also *non tradita sepulcra*, and the deception often succeeded, the foreign grave did not always com-

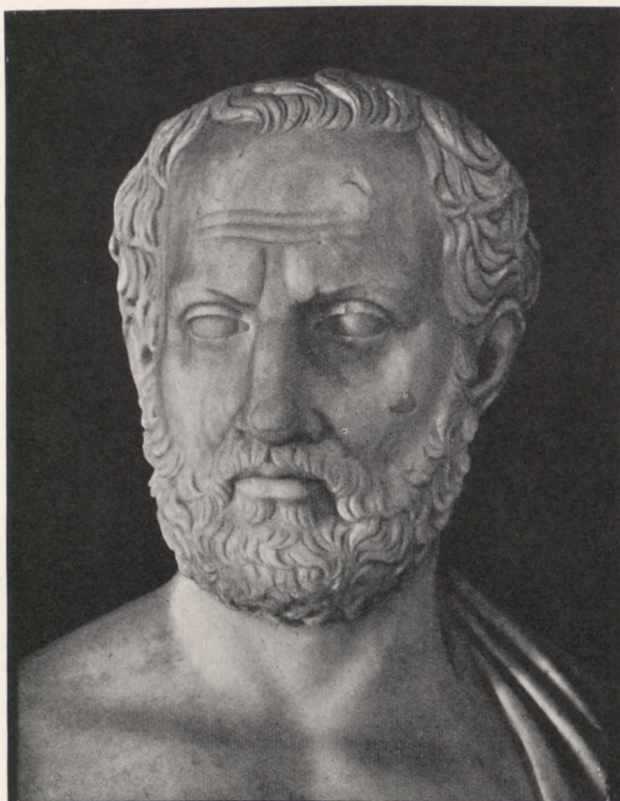


Fig. 63. Bust of Thucydides. Holkham Hall.

pete with the empty one at home, as happened in the case of Cimon: for the so-called grave in the Cimoneia could not obscure the true grave of the general at Cition in Cyprus²).

With this imaginary double-grave of the two historians we naturally connect the well-known portraits of them. When he was an official, Thucydides was banished, and when he returned pardoned, his work had not yet been published. Only after his death did it appear, and some time elapsed before its great-

¹) *Hermes* XII 1877 p. 326 ff., part. p. 327 n. 2 and 339 f.

²) *Plutarch: Cimon* 19.

ness was realised. But still more time was needed, we may be sure, before anybody thought of putting up a monument to the author, and by that time, all knowledge of his looks and where he was buried, was lost. But then it is natural to put the question: why was not a memorial statue erected in the market or some other public place to the famous historian, as later to the famous orator

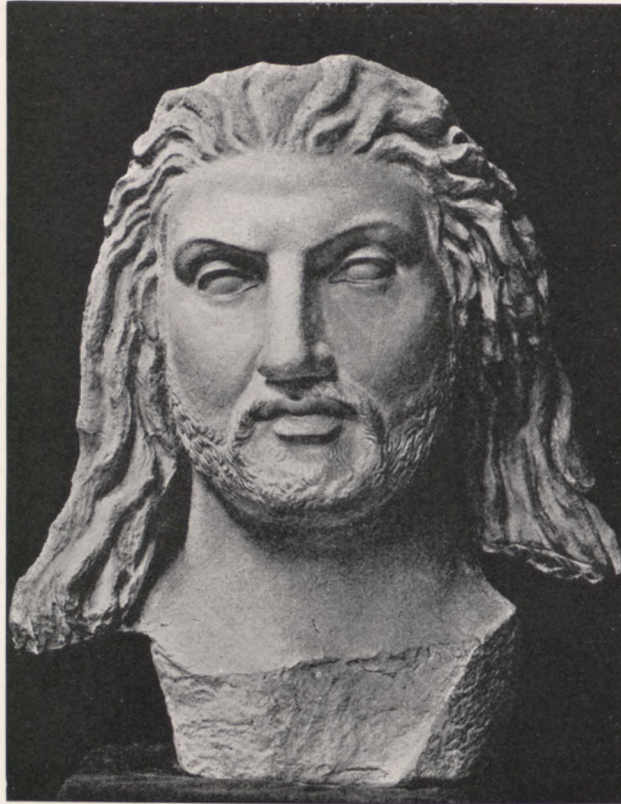


Fig. 64. Head of Maussollus.

Demosthenes? That also can be explained. From a passage in the speech against Leocrates¹⁾ we see, that in the early days of Lycurgus, or more accurately five years after the battle of Chaeroneia, only 'the slayers of tyrants' and the great generals had or were given memorial statues in the market-place at Athens. The theatre could be decorated with statues of poets, the great hall (Pompeion) with portraits of other literary notabilities, but if the glorious spirits 'which could without shame be called the crown

¹⁾ 51.

of the country¹⁾ were to be honoured, certain restrictions were in order and a tomb monument was clearly preferred, which could serve as a place of pilgrimage for the admirer and awake his emotions, as a statue dedicated in a temple might fail to do. That it is impossible to refer the portrait of Thucydides (fig. 63)²⁾ to a statue erected soon after his death, is shown by the style: this

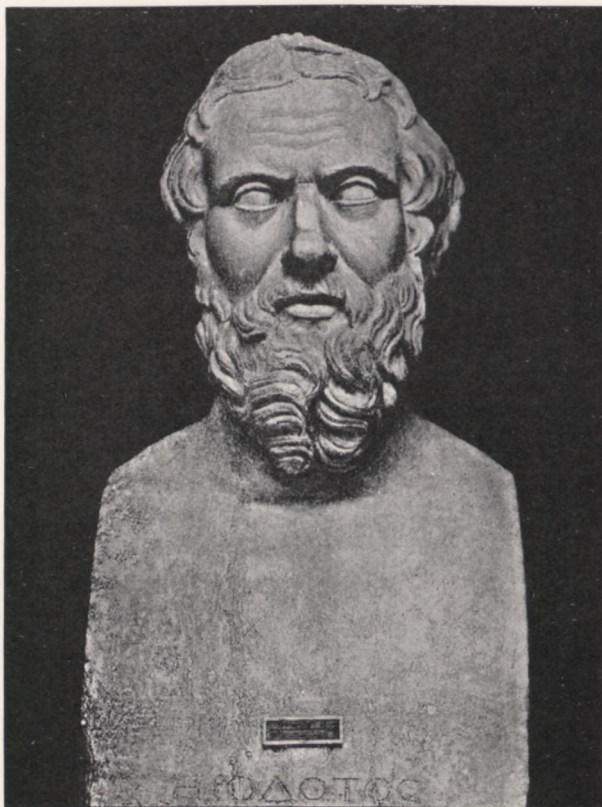


Fig. 65. Bust of Herodotus.

points to the time of Aristotle and Aeschines, so also the beard, and the source of the artist's inspiration is indicated by a comparison with the features of the half-Greek Maussollus (fig. 64)³⁾. Some such foreign type as this may have served the artist as a model, and the sculptor then imparted the spiritual features, the intellec-

¹⁾ In Leocratem 50.

²⁾ Bernoulli: Griech. Ikon. I p. 180 ff. and pl. XVIII—XX. Poulsen: Greek and Roman Portraits, p. 27 no. 1.

³⁾ Bernoulli o. c. II p. 41 and pl. VII. Cf. Friedrich v. Lorentz: Maussollus und die Quadriga. Dissertation Leipzig 1931; p. 21.

tual beauty through his own art. This period had witnessed an advance in physiognomical studies, a great interest in imparting spiritual refinement and depth to the face, if even copies give us so great an impression of them. Living and dead made ever new demands on the sculptor and it was left to his own feeling whether his work should be idealistic as in the portraits of Pindar, Aeschylus, Sophocles, and Herodotus or whether, as with Euripides, Thucydides, Aristotle, and the great Spartan king Archidamos¹⁾ he preferred to plunge into the depths of humanity and to draw up therefrom forms sparkling with life.

Of the portrait of Herodotus (fig. 65), which in the Naples double herm is coupled with that of Thucydides, there are several copies²⁾, and as we know, that there were also statues of Herodotus at Halikarnassus and Pergamon, we must make up our minds to several types of Herodotus. This caused me at one time to follow a suggestion of Hekler's and to conjecture that a herm in the Ny Carlsberg Glyptothek no. 427 a (fig. 66-7) is Herodotus³⁾. Hekler told me that he thought the head was identical with one drawn by Statius and Ursinus and at that time, in the 17th century, coupled with a herm of Miltiades, and that a replica was preserved among the herms from Welschbillig. The first point I now believe to be untrue; the head, preserved in the two old engravings, looks different and in addition seems, as Kekulé said, to have been a forgery⁴⁾. And the head from Welschbillig⁵⁾, which I can illustrate (fig. 68) thanks to the kindness of the Administration of the National Museum at Trier, has nothing at all to do with our 'Herodotus' but is a provincial Roman portrait of a long-bearded barbarian of the 2nd century A. D. And the long-bearded man of the herm from Holstein, except for some of the locks on the forehead, has little likeness to the true portrait of Herodotus, and in profile the types are entirely different: Herodotus' hair is half-length, the 'false Herodotus' has long strands of hair like a Russian priest. It is in fact probably a portrait of a Greek priest of the 2nd century A. D. in a rather insipid classical style⁶⁾.

It seems therefore as if the erection of tombs with or without

¹⁾ Bernoulli: o. c. I p. 121 and pl. XII. Arndt-Bruckmann 765—6.

²⁾ Bernoulli: o. c. I p. 158 ff. and pl. XVIII—XIX.

³⁾ Tillaeg til Billedtavler pl. VII. H. from beard to parting Om 35. Rest. in marble part of skull, tip of nose, and bust. The surface overcleaned. Bought on a farm in Holstein, Emckendorf bei Bokelholm in 1913, where it had stood since the middle of the eighteenth century.

⁴⁾ Kekulé: Strategenköpfe p. 39, 40 and 44.

⁵⁾ Hettner: Führer durch das Provinzialmus. in Trier p. 79 no. 185.

⁶⁾ cf. the head of a priest in Houghton Hall, Poulsen: Greek and Roman Portraits p. 47 no. 21.

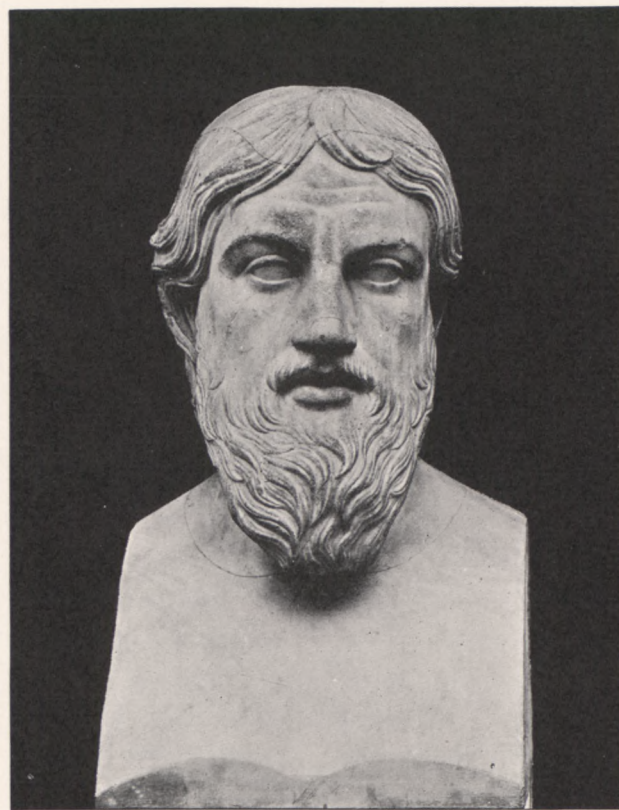
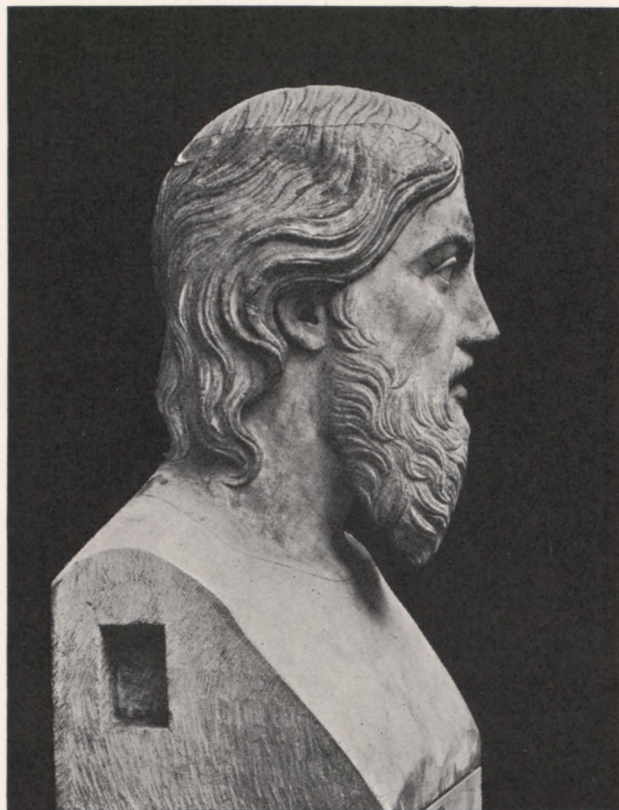


Fig. 66—67. Herm in the Ny Carlsberg Glyptothek, 427 a.

actual bodies, but with portraits of the great dead was part of the decoration of Athens, and that the statesman Lycurgus saw in it a means to honour the men of the past and strengthen and sublimate the spirit of his Attic contemporaries. He himself shared this honour after death and some of his forefathers were at the same time buried with him in a public grave. Two of them had

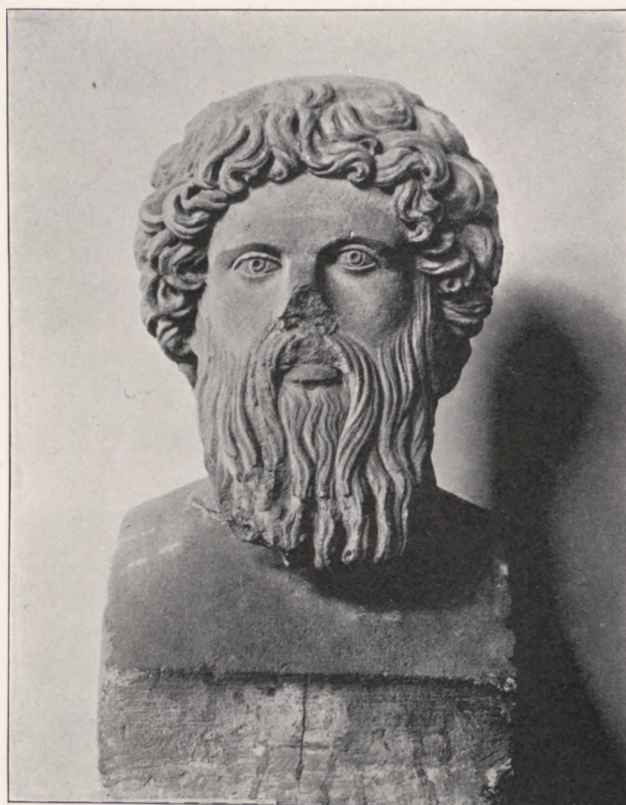


Fig. 68. Herm from Welschbillig. Trier.

been honoured before with a public burial for their virtue. Lycurgus had several statues, among them one of bronze in the Kerameikos, and the sons of Praxiteles, Timarchus and Cephisodotus, made wooden statues of him and his three sons for the Erectheum. We notice here statues and tombs side by side as we have suggested for Euripides and proved for Themistocles.

We must now make an attempt to date the third Sophocles type, the so-called Farnese. The origin of the identification is the signed but ill-preserved herm in the Belvedere at the Vatican¹).

¹) Amelung: *Vat. Kat.* II pl. 11 no. 69 b (p. 176). *Memorie della Pontificia Accademia* I 1924 p. 120 fig. 3 (the inscription).

To that is added a signed marble medallion, which is preserved in an old engraving of Ursinus¹⁾. The series of copies is named after the head in Naples which comes from the Farnese collection²⁾, and Bernoulli enumerates 12 certain, 4 likely, and 5 probable replicas, but this list has been submitted to a necessary revision by Arndt and Lippold, and some further replicas added³⁾. Further copies

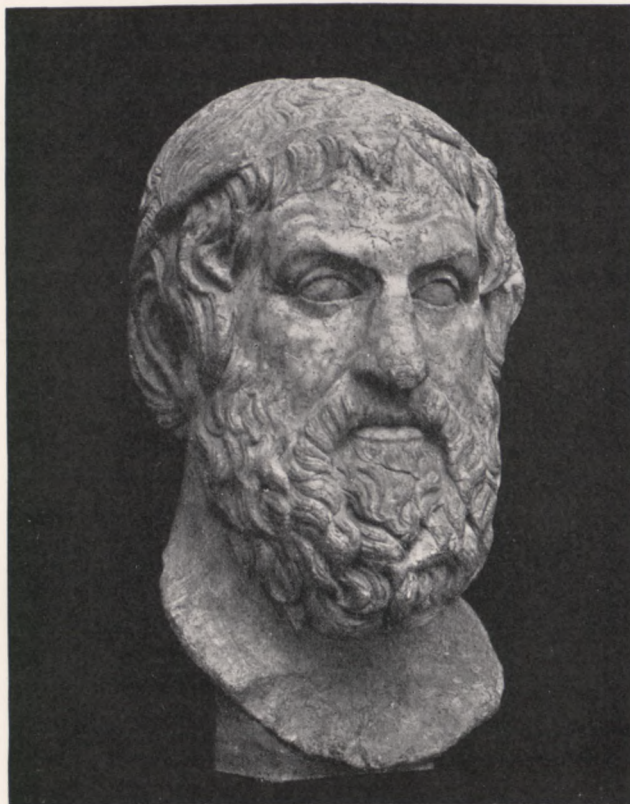


Fig. 69. Head of Sophocles. Ny Carlsberg Glyptothek.

from various museums have been quoted by myself and others⁴⁾.

Among the better replicas almost on a level with the magni-

¹⁾ Bernoulli: o. c. I p. 124 fig. 23.

²⁾ o. c. I p. 129 ff. no. 13 = Amelung: Vat. Kat. I pl. 15 no. 89 and Arndt-Bruckmann 573 (bad but genuine).

³⁾ Text to Arndt-Bruckmann 981—90. The head in the Barracco Collection (Helbig: Collection Barracco II pl. LV bis) which Bernoulli describes as unsatisfactory and ill-preserved, is in spite of its condition of great beauty.

⁴⁾ Fr. Poulsen: Collection Ustinov (Kristiania Vidensk. Selsk. Skrifter II Hist. filos. Kl. 1920 no. 3) p. 18 fig. 18—20. Greek and Roman Portraits p. 29 f. no. 2. Arndt-Amelung 3064-5 and 3268. In general Pfuhl: Anfänge p. 25 f. with n. 43.

ificent head in the British Museum¹⁾, is the head in the Ny Carlsberg Glyptothek no. 411 (fig. 69)²⁾. The second head in the same collection, no. 414, is worse preserved and of less value³⁾. But the first-named head, which comes from the Tyskiewicz collection, is superb and admirably preserved. Even the nose is ancient and very little damaged⁴⁾.

The hair, which is seen below the heavy Taenia, is thin over the forehead, fuller at the sides and leaves the ears free. The long beard flows in short, gently waved locks away from under the broad, thick moustache. The expression of the face is determined by the heavy, slightly hooked nose, the deeply furrowed, restless cheeks, but above all by brows, which are drawn up towards the temples, for the wrinkles of the forehead are like reflexes of the highly curved lines of the brows, a system of fine, high arches, which is an embodiment of the Platonic phrase: *τὸ ὑψηλόνοον*⁵⁾. The deep quiet philosophic eyes lie in peaceful intensity between these soaring lines, these quivering cheeks. Unforgettable beautiful and spiritual is this head of the old poet, made under the influence of Sophoclean poetry, an old man 'with a wealth of white hair'⁶⁾.

Scholars have rightly pointed to this portrait as a stage in the development towards the portrait of Homer, but the dates given to this type differ: Bernoulli thought of an original of the 5th, Helbig of the 3rd century, while Arndt and Lippold prefer the 4th. Pfuhl⁷⁾ describes the types as early Hellenistic, and therefore still 4th century, and the allied bronze head in London, the so-called Arundel head (fig. 70)⁸⁾ as a late Hellenistic remodelling. There is a head of this Arundel type on the small seated figure of a relief in Paris (fig. 71)⁹⁾, which shows Sophocles reciting. The modelling of the face and particularly the short beard puts this

¹⁾ Arndt-Bruckmann 981-2.

²⁾ Bernoulli o. c. p. 130 no. 11. Arndt-Bruckmann 33—4. Lippold: o. c. p. 52 n. 3.

³⁾ Wrongly numbered 423 a, Billedtavler pl. XXX. Arndt-Bruckmann 3—4. Bernoulli o. c. p. 131 no. 19. Amelung, *Memorie della Ponteficia Accademia I* 1924 p. 125 fig. 8—9.

⁴⁾ H. Om 41.

⁵⁾ Plato: Phaedrus 270 a. cf. *ibid.* 246 d *πέφυκεν ἡ πτεροῦ δύναμις τὸ ἐμβριθὲς ἄγειν ἄνω μετεωρίζουσα* and Philostratus: *Imagines II*, 17. *σοφὸν γὰρ ἤδη πον δηλοῖ αὐτῶν ἡ ἐπιστροφὴ τοῦ εἰδοῦς.*

⁶⁾ Oed. Tyr. 742. *χροάζων ἄρτι λευκανθὲς κάρα.*

⁷⁾ *Anfänge* p. 25.

⁸⁾ Bernoulli: o. c. I pl. XV and p. 134. Walters: *Select Bronzes* p. 64. Arndt-Bruckmann 989—90.

⁹⁾ Poulsen: *Collection Ustinov* p. 20.



Fig. 70. The Arundel head. London.

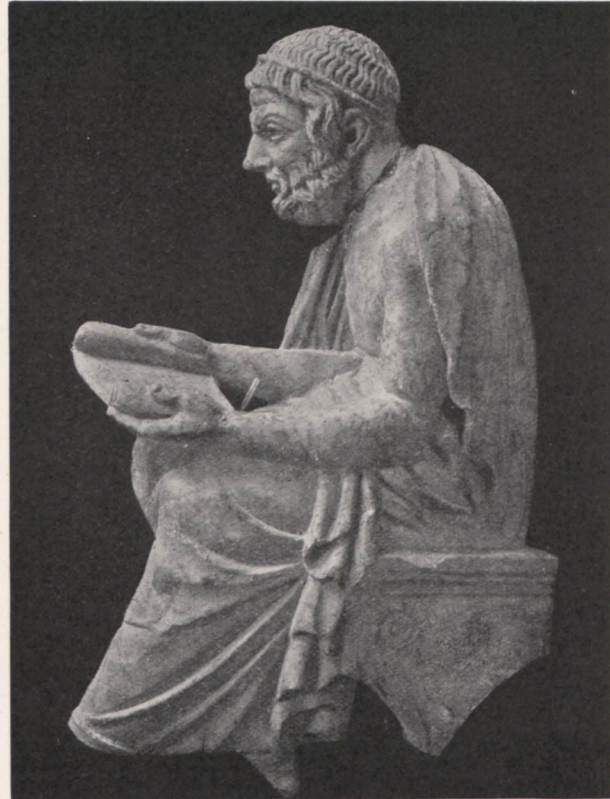


Fig. 71. Statuette of Sophocles. Bibliothèque Nationale. Paris.

Sophocles, as Sieveking rightly said¹⁾, in the early Hellenistic period, that is in the time of the portraits of Aristotle, Aeschines, and Theophrastus, when even the great men of the past like Euripides and Thucydides were given short beards after the contemporary fashion. The physiognomic connection with the Naples Euripides is particularly close, and it is easily understandable

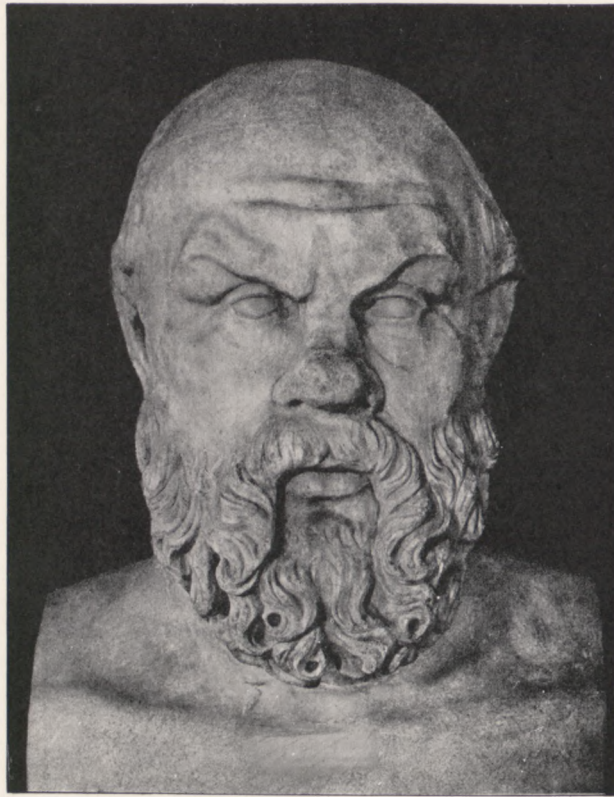


Fig. 72. Bust of Socrates. Villa Albani.

that a representation of Euripides as an old man seated could awake a desire for a similar statue of Sophocles. The Farnese Sophocles is on the other hand later. Its connection with the Sophocles of the Lateran type I find as difficult to see, as Sieveking does, but it is the hypostasis of the Arundel type; the wrinkled old man has become a prophet and a thinker. The manner of the intellectualisation recalls the Socrates of the Villa Albani (fig. 72)²⁾, so does the wonderful play of wrinkles and lines of the eyebrows

¹⁾ Gnomon IV 1928 p. 28.

²⁾ Bernoulli: o. c. I pl. XXIII. Arndt-Bruckmann 1045—6.

and the solid form of the heavy moustache. Still more easily can it be proved contemporary with another portrait of a poet, the Homer of the type of the Amastris coins, to which type the bust Ny Carlsberg no. 410 belongs (fig. 73)¹⁾. The bust which is about 67 cm. high is of a form particularly common in Greek portraits, and the breast is cut off at the height usual in Flavian busts²⁾.

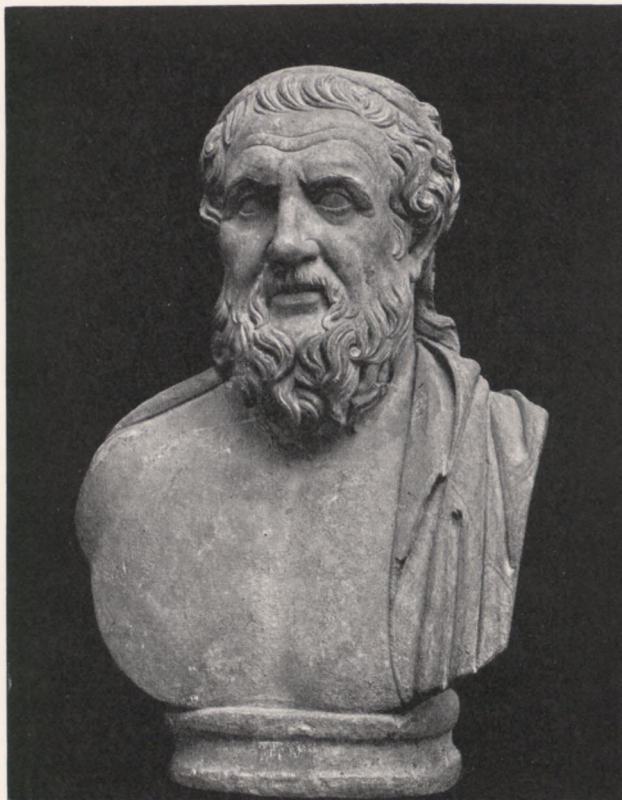


Fig. 73. Bust of Homer. Ny Carlsberg 410.

The nose is new, the surface somewhat worn. Bernoulli enumerates 11 replicas. It is evidently a poet, as the heavy Taenia in the hair shows, and the type clearly points to a character portrait. For the identification the coins of Amastris in Paphlagonia are decisive and there is no doubt that the head of Homer represented

¹⁾ From the Tyskiewicz Collection. Bernoulli o. c. I p. 27, no. 10. Arndt-Bruckmann 953-4. On the type the text to pl. 951-6 and Bernoulli, Arch. Jahrb. XI 1896 p. 164.

²⁾ Hekler, Oesterr. Jahrb. XII 1909 p. 203 n. 18. Bienkowski: *Historia biustu* p. 7 n. 1.

on these is identical with this portrait¹). Just because this portrait of Homer is so uninspired and unsatisfactory, its formal agreement with the Sophocles is significant. Often the worst copies of this Homer head look like caricatures of the Sophocles bust and are mistaken for it²). The details, which connect the two types, are particularly the treatment of hair, eyes, forehead, and cheeks,

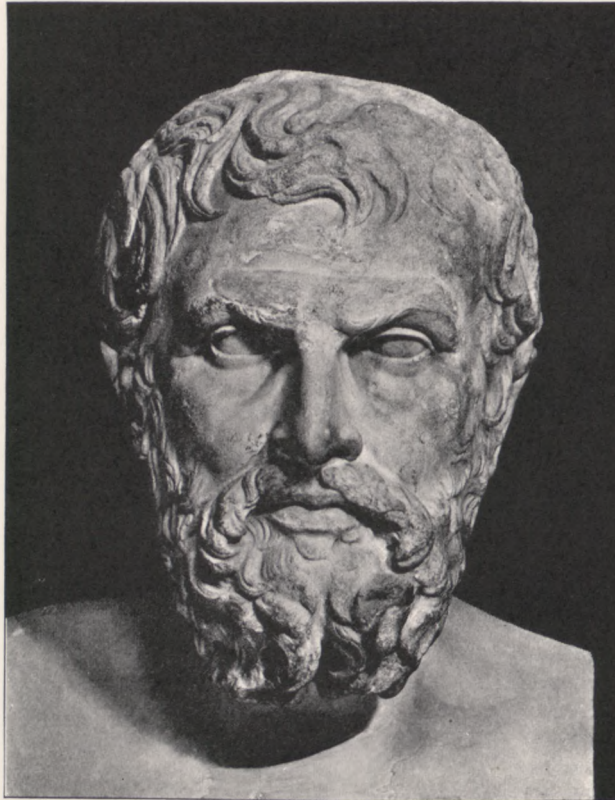


Fig. 74. Greek portrait head. Uffizi.

the representation of the softer parts and the wrinkles etc. But the locks of Homer's beard are thinner, and are a middle stage between the Arundel head and the Farnese Sophocles. But this so-called portrait of Homer has been rightly dated by Arndt and Lippold in the time of the portrait of Epicurus. Also the intellectual outlook agrees, for it is as if the prophetic expression of the por-

¹) Bernoulli o. c. I pl. of coins I 1—2. Lippold, *Röm. Mitt.* XXXIII 1918 p. 11.

²) Poulsen: *Greek and Roman Portraits* p. 45 no. 18. Stuart Jones: *Museo Capitolino* pl. 59 no. 77.

trait of Epicurus had been transferred to these certainly contemporary portraits of poets. This brings us to about 270 B. C. To similar groups belong a head among the herms of Aranjuez¹⁾ and a head in the Uffizi in Florence (fig. 74)²⁾. The Florence head has a shorter beard and a sterner expression, but the lines of the brows and the furrows of the forehead recall the Sophocles, the sharp, neurotic look in the eyes recalls Epicurus, while the swing of the locks on the forehead and the whole treatment of the hair connect with the portrait of Menander³⁾.

We do not know much about Attic portraitists in the 3rd century B. C., but we recognise the importance of portrait-art in general, during this century, seeing that the sculptor Phyles, son of Polygnotos from Halikarnassos only created portrait-statues during the whole of his career⁴⁾. And, as in the time of Lycurgus, we recognise the intention of adorning Athens continually with memorials to the great dead of Athens' past. The meaning of this decoration was well conceived and expressed by the old German scholar Jacobs about a hundred years ago⁵⁾: "An eventful history and the memory of great ancestors is an invaluable heritage to every nation. It gives the direction to the convictions and the morals of posterity. The strength of example which is more human and more kind than the might of laws propagates itself from year to year, and though a man may allow the word of the law to pass unheeded, he fears the warning picture of the past. In this heritage the ancients, Greeks and Romans, were infinitely rich".

¹⁾ Arndt-Bruckmann 543-4.

²⁾ *ibid.* 679—80.

³⁾ Last publication of the Menander portrait Arndt-Amelung 3113—4 and 3204-5. Tina Campanile, *Bull. Comm. LVI* 1928 p. 187 ff. and pl. I-II. *Bulletin of the Ontario Museum of Archaeology* 1926 p. 2.

⁴⁾ Cf. Hiller, *Arch. Jahrb.* IX 1894 p. 38. H. Thiersch: *Pro Samothrake* (*Sitzungsber. der Wiener Akad.* 212, 1, 1930) p. 55 and 57 f.

⁵⁾ *Versammelte Schriften* VI p. 340.

TROIS TABLEAUX DE COURBET

PAR

HAAVARD ROSTRUP

Trois tableaux de Courbet se trouvent actuellement dans la section de peinture française moderne, à la Glyptothèque¹⁾. A des années d'intervalle, au hasard, par des routes très différentes et en partie inconnues, ils sont entrés dans la collection. Pour la première fois, ils deviennent ici l'objet d'une étude monographique. Nous voulons essayer de les placer dans l'œuvre du maître en soulignant quelques traits caractéristiques susceptibles de mettre en lumière sa personnalité d'artiste.

I.

PORTRAIT DE COURBET PAR LUI-MÊME.

Fig. 1.

Toile. H. 0,715. L. 0,59. Sans signature, ni date. (Déposé par la Fondation Ny Carlsberg).

Provenance: Coll. Wilh. Hansen, Ordrupgaard. (Acquis en mars 1923).

Bibliographie: Karl Madsen, Katalog over Wilh. Hansens Samling. no. 45. Copenhague 1918.

H. Hedemann-Gade, Ordrupgaardsamlingen. Tidskrift för Konstvetenskap 1921, p. 16.

¹⁾ Portrait de Courbet par lui-même. Paysage de la forêt de Fontainebleau. Petites Anglaises devant une fenêtre au bord de la mer.

Ernest Dumonthier, Une grande collection d'œuvres françaises modernes au Danemark: la collection Wilh. Hansen. Revue de l'art ancien et moderne, Tome XLII, no. 241, p. 331. Décembre 1922.

Ny Carlsberg Glyptotek. Katalog over den moderne Afdeling. Ny Udg. v. Carl V. Petersen, 1927, no. 876.

Ragnar Hoppe, Daumier — Courbet. Deras arbeten i nordiska samlingar. Utgiven av Föreningen Fransk Konst. Stockholm 1929, p. 54.

Leo Swane, Fransk Malerkunst fra David til Courbet. Copenhagen 1930. p. 25.

La tête sombre se dresse en silhouette, dans l'éclairage fortement accentué d'un contre-jour, sur le fond vert olive voilé. La couleur s'exprime dans des tons profonds; le brun de terre et le vert foncé sont les accords fondamentaux. Le principe pictural de Courbet — une progression nuancée de l'ombre la plus profonde à la plus vive lumière — se laisse suivre ici pas à pas. Sur des dessous noir brun, qui apparaissent dans la partie inférieure du tableau, sont posés des verts très variés, du vert sombre de l'eau au vert jaune fané. Les tons se joignent aux tons, chacun en soi contribuant à l'harmonie d'ensemble. Le passage aux valeurs du fond s'accroît hardiment — là, le coloris est d'une tenue beaucoup plus claire, vivant et ondoyant comme de la vapeur. Là-dessus se placent enfin les notes les plus vives de couleur, «les dominantes», le ciel aux bleus délicats, aux teintes d'un blanc jaunâtre et roussâtre, les parties éclairées du visage, les blancs lumineux de la chemise. La lumière et les ombres s'opposent en violents contrastes. De même manière, les verts froids font valoir la teinte chaude et dorée de la carnation. La gamme de couleur sobre, presque ascétique, la forme lourde et pompeuse, l'élan de l'allure et l'intensité de l'éclairage concourent à une impression de sérieuse et réelle virilité. La lumière vient d'en haut, à gauche, et tombe en modelant, sur la moitié droite du visage, la tempe, la joue et le nez, où un seul empâtement, clairement limité, flotte comme un îlot dans les ombres transparentes éclairées par reflet. Le fond romantiquement jeté, deux larges plans déployés se coupant en diagonale, sert de repoussoir à la puissante forme lumineuse. Les cheveux ont la belle teinte noire du velours si caractéristique pour la palette de Courbet. Quelques parties claires gris-sombre jouent comme des reflets métalliques. La barbe, d'une nuance plus foncée, a pris avec le temps un ton verdâtre. L'oreille enflammée par la lumière a une chaude teinte rouge qui correspond aux tons roses des nuages, cependant qu'elle contraste avec les couleurs froides qui l'environnent.

En bas, une ombre portée immense et oblique sépare la figure du cadre. Elle arrête et rompt l'effet statique de l'axe vertical de la tête, provoquant ainsi l'illusion d'un faible flottement, un berce-ment rythmique comme d'une fleur sur l'eau. Il ne s'agit pas ici, comme chez Ingres, d'un rythme linéaire à proprement parler. Aucun contour n'est dessiné, aucune ligne accentuée. Toutes les formes se construisent de lumière et d'ombre. Largement et pleinement, les couleurs sont posées sur la toile en conservant l'unité de sa surface. Tous les contours sont glissants, modelés avec un soin infini. L'impression d'harmonie est causée par l'extraordinaire sensibilité avec laquelle la forme cubique, nettement définie, de la tête s'encastre dans l'espace. Entre les contours des épaules et les lignes vagues et gonflées des plans du fond existe une intime correspondance: ils se contrebalancent parallèlement. Cette sublimité, ce rythme finement accordé n'apparaissent que sporadiquement dans l'art de Courbet qui est souvent d'un effet sourd, peu mélodieux. Cependant, les analogies ne manquent pas; ce sont ses gracieuses études de mouvements de chevreuils et, surtout, ses magnifiques nus de femmes qui entrent d'abord en considération. En général, la rythmique de ses tableaux est d'une nature plus latente, une tension intérieure ou un balancement des surfaces colorées entre elles.

Comme Rembrandt, dans toutes les périodes de sa vie, avec une sorte de prédilection, Courbet s'est employé lui-même comme modèle. Ses ennemis raillaient ce «narcissisme». A l'occasion de l'exposition privée de 1855, Maxime du Camp écrit: «Sauf trois ou quatre tableaux ... toutes les autres œuvres étaient la reproduction de M. Courbet lui-même. Courbet saluant, Courbet marchant, Courbet arrêté, Courbet couché, Courbet assis, Courbet mort, Courbet partout, Courbet toujours; on ne voyait que des Courbet ...». Il est indubitable que la cause première de nombre de ces tableaux est une assez naïve admiration de sa personne. Courbet était aussi beau qu'il était vaniteux. Des témoignages contemporains s'unissent pour célébrer son extérieur. Le plus connu est la description de Th. Silvestre¹); celle de J. Breton est peut-être encore plus vigoureuse: «Il avait la taille haute, la poitrine large, la face ferme en ses plans simples, légèrement bronzée et éclairée par deux magnifiques yeux de taureau. Sa chevelure était luxuriante et sa barbe ondulée et bien semée laissait voir toute la grâce d'une bouche fine qui relevait volontiers ses coins ironiques et teintés d'ombre; ... tout cela avec une apparence de

¹) Théophile Silvestre, Histoire des artistes vivants. Paris 1858.

rusticité qui lui donnait l'air d'un pâtre chaldéen¹).» Cette longue série de portraits par lui-même est peut-être la plus intéressante partie de toute la production de Courbet. Dans l'expression

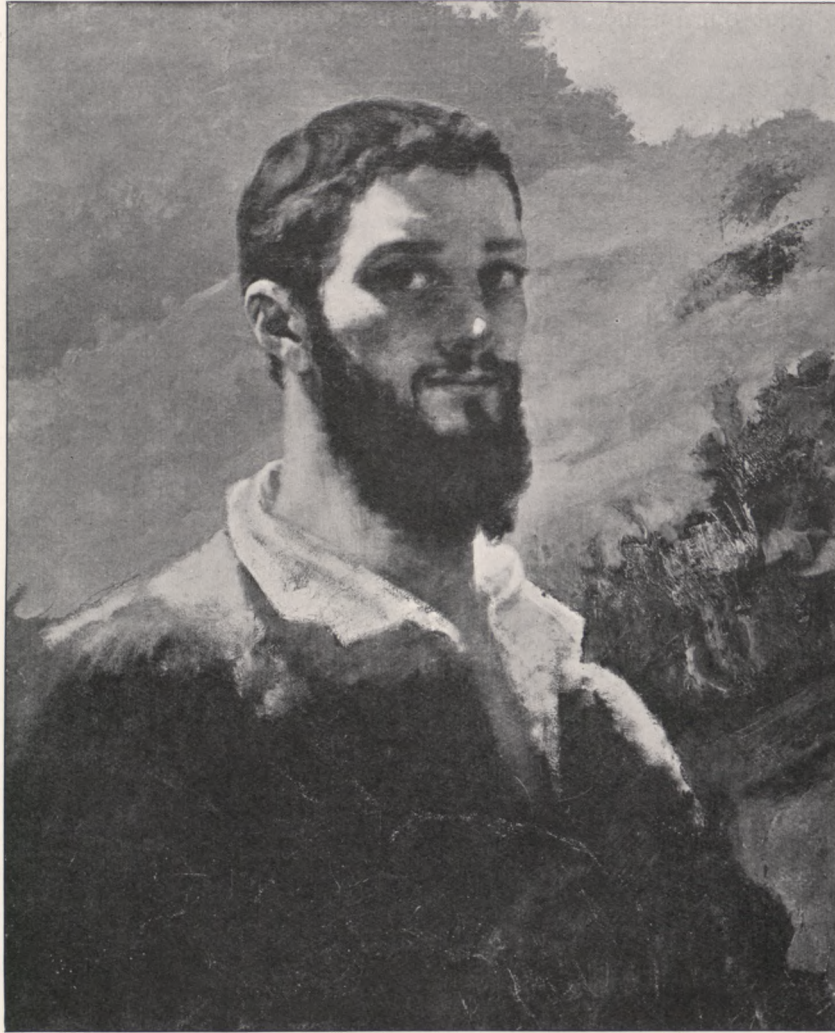


Fig. 1. Portrait de Courbet. D'environ 1853. Glyptothèque de Ny Carlsberg.

changeante de ce visage se reflète son évolution humaine et artistique. C'est un résumé de sa vie et son art. C'est le fil d'Ariane à travers son œuvre dont on a peine à relever le tracé de certaines phases parce que les limites en sont fuyantes et le processus en

¹) Jules Breton, *La Peinture*. 2^e éd. Paris 1904.

est capricieux. A l'aide de ces portraits, il sera possible de montrer ce qu'ont été les principes fondamentaux de son art, et par là d'extraire les éléments qui le composent et d'en indiquer les lignes essentielles. On pourrait partager à priori les portraits de Courbet par lui-même en trois groupes répondant au commencement, à l'apogée et au déclin de la courbe de vie. D'abord, les archaïques, tout romantiques de sentiment et visiblement empreints des modèles classiques. Ensuite une série de puissantes œuvres de la maturité, avec une stylisation significative dans un certain sens qui se caractérisera plus loin. Enfin les dernières œuvres, plus faibles souvent au point de vue artistique, plus affranchies au point de vue humain¹⁾. Préférable à une telle classification théorique — qui aboutirait fatalement au système — sera un essai de pénétrer, par une analyse de quelques uns des tableaux de l'artiste, jusqu'au nerf même de son art.

Le plus ancien auto-portrait de Courbet connu est daté 1840²⁾, l'année qu'il vint à Paris. C'est un tout petit tableau, assez insignifiant et sans accent personnel encore. Il représente le Courbet de 21 ans tel que nous le connaissons par le dessin de son ami Baille de la même année³⁾. Un jeune et fort visage aux traits clairs, encadré de la douce chevelure noire. Les yeux sont profonds et brillants, le regard droit. Le type, qui peut se comparer aux portraits de Feuerbach par lui-même datant des environs de 1845, est celui des jeunes artistes romantiques au cœur inquiet. Or, la mélancolie qui rayonne des yeux de l'allemand et le «*Weltschmerz*» qui semble appesantir sa nuque, ne se trouvent pas chez Courbet. Il est un conquérant au désir avide d'embrasser l'univers. — Le coloris est beau et léger: gris-bleu et brun, blanc et noir. La facture est particulière et n'a rien d'une miniature. Les couleurs sont posées franchement et en pleine pâte, mais la touche est curieusement craintive; on sent la force géante de la main qui oblige le menu pinceau pointu à une technique dont il n'est pas maître. Dans la terminaison du buste, en bas, s'observe aussi le manque de sûreté du débutant. — Déjà l'année d'après (1841), en le portrait suivant désigné «*Le désespoir*», le ton est plus vi-

¹⁾ P. ex.: *Portrait de l'artiste*. 1868. Coll. Léger, Meudon. *Portrait de l'artiste*. Coll. Levisohn, New York.

²⁾ «*G. Courbet 1840*». H. 0,092. L. 0,072. — N'a été que dernièrement révélé par M. Charles Léger: *Tableaux inconnus de Gustave Courbet*. Galerie de Sèvres, Paris, 1930. no. 1. — *Ausstellung Gustave Courbet*. Galerie Wertheim, Berlin, 1930. no. 9.

³⁾ Repr.: Th. Duret, *Courbet*. Paris 1918. Pl. I.

goureux¹.) Le romantisme jette feu et flamme. Le visage est violemment contracté. Dans un geste théâtralement exagéré les deux mains se portent à la tête, les doigts s'enfoncent convulsivement dans la longue chevelure; la bouche est entr'ouverte, les narines dilatées; cependant, les yeux grands ouverts n'expriment ni désespoir, ni peur, seulement un intérêt vigilant pour ce qu'ils voient dans le miroir. C'est plus une étude de physionomie qu'un véritable portrait — ce que la barbe stylisée à la Van Dyck montre aussi — et il rappelle avant tout les portraits gravés de Rembrandt par lui-même, des environs de 1630: Rembrandt aux cheveux hérissés, Rembrandt aux yeux hagards, Rembrandt à la bouche ouverte, etc. — Comme Rembrandt, Courbet commence par poser devant lui-même. Au contraire de Delacroix qui, même lorsqu'il paraît dans le costume de Hamlet, est toujours calme et absolument naturel, Courbet s'abaisse trop souvent jusqu'à un romantisme à plume d'autruche et à la sentimentalité carnavalesque²). Mais en général, son emphase saine et virile le sauve du théâtral trop clinquant.

Le suivant portrait de l'artiste par lui-même, le «Courbet au chien noir» du Petit Palais à Paris, est de dimensions modestes. L'effet de lumière, silhouettes sombres sur un fond clair, est le même que dans le tableau de la Glyptothèque. La facture soignée rappelle les petits maîtres hollandais du XVII^e siècle. Les détails finement observés — l'ombre ténue du pinceau sur la main, la doublure de la veste, le livre derrière la figure, etc. — sont traités avec une délicate minutie. Le fond aussi, cette paroi de rocher dont la couleur dominante est un jaune brun très clair avec des éclaboussures gris clair jaunâtre, vert, bleu et brun rouge, se différencie dans la technique des tableaux suivants. Ici, pas de large procédé dans la peinture au couteau, mais un modelé prudent qui peut rappeler Chardin par la juxtaposition en mosaïque de minuscules points de couleur. Avec ce tableau qui, on le sait, fut la première des œuvres du peintre reçue au Salon, nous nous approchons du type Courbet classique.

¹) La destinée de ce tableau m'est inconnue. Il se trouve reproduit en gravure sur bois dans «Les misères des gueux» de Jean Bruno, ouvrage entièrement illustré par G. Courbet. Paris 1872. p. 81 — avec la légende: «Il était fou de terreur».

Comparer Catalogue de trente-trois tableaux et études par Gustave Courbet et dépendant de sa succession. Vente Hôtel Drouot, salles nos. 8 et 9, le vendredi 9 décembre 1881: no. 1. Le Désespoir... Signé et daté: «41. G. Courbet». Haut., 46 cent.; larg., 56 cent.

²) Même une œuvre de haute valeur comme «La dame de Francfort» n'échappe pas complètement à cette rhétorique facile.

Suivent maintenant quelques portraits de style romantique prononcé, où l'influence de Rembrandt et de Delacroix est facilement sensible. Ainsi «L'homme à la plume rouge»¹⁾ (Fig. 2) de 1844 environ — Courbet en uniforme de mousquetaire, cape vert bleu et feutre violemment relevé à plume rouge; le teint brille d'une chaude lumière ocrée et, ce qui est rare dans les tableaux du maître

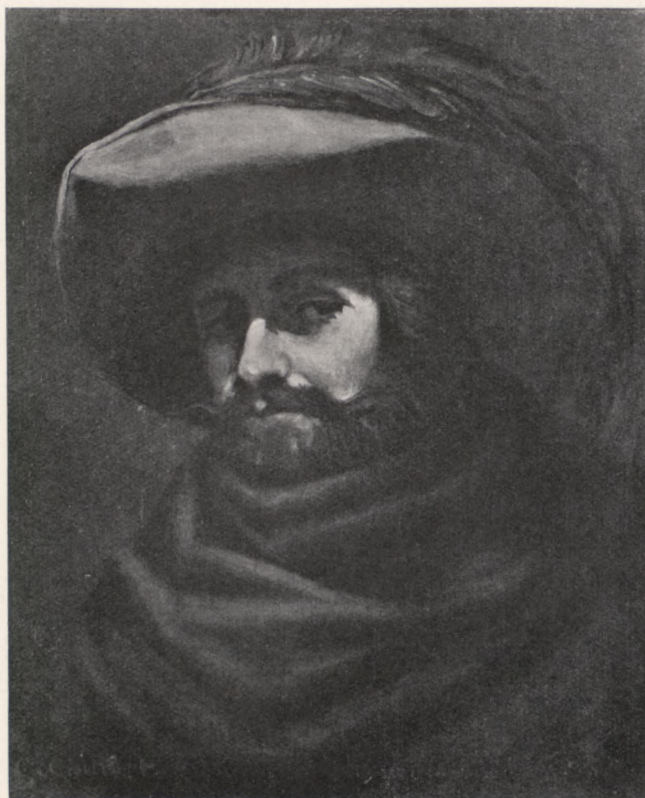


Fig. 2. L'homme à la plume rouge. D'environ 1844. Collection de M. Joseph Paterni, Paris.

d'Ornans, la matière en est si mince que le grain de la toile joue à travers. De cette époque aussi est le tableau «Les amants dans la campagne» (avec sous-titre «Sentiments du jeune âge»)²⁾ (Fig. 3) qui représente l'artiste et son amie Justine. Une certaine prudence en quelques parties trahit encore les hésitations de cette phase. Mais quant au chromatisme, la libération est presque com-

¹⁾ Coll. J. Paterni, Paris. Exposé à Paris, Petit Palais, 1929. no. 8. — Voir aussi Léger, Tableaux inconnus de Courbet. Galerie de Sèvres, Paris 1930. no. 8.

²⁾ Musée de Lyon. Réplique au Petit Palais à Paris.

plète. Le maniement des couleurs est hardi et — le plus important — la composition se soutient d'un souffle irrésistible, d'une impétuosité romantique débordante si vraie et forte qu'elle fait disparaître le goût fade de la sentimentalité à la Madox-Brown. La



Fig. 3. Les amants dans la campagne. 1845. Musée de Lyon.

coloration est assourdie, voilée et solidement nourrie. Les carnations notamment sont merveilleuses, celle de la femme, chaudement lumineuse, nuancée de rose sur la joue et dans les ombres discrètement teintée de brun et de vert; celle de l'homme, par contraste, plus sombre, plus brune, dorée dans la lumière, légèrement grise dans l'ombre. La joue brûle comme les lèvres d'une sèche couleur rouge brique, effet répété dans l'oreille éclairée par

transparence du portrait de la Glyptothèque. — De 1844 ou 1845 date en outre «Le blessé»¹⁾, œuvre assez affectée dont on connaît plusieurs répliques, et «Le guitarrero»²⁾ — un des plus malheureux exemples du sentimental et du maniéré chez Courbet.

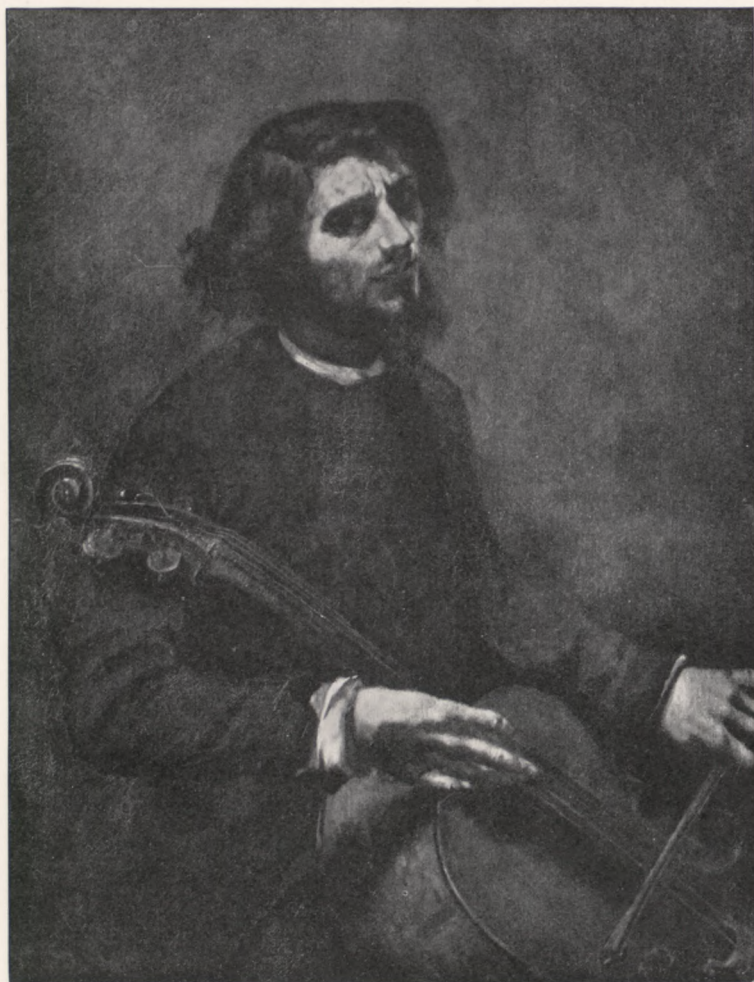


Fig. 4. Le violoncelliste. 1847. Collection de M. Ivar Kreuger, Stockholm.

Puis viennent ensuite, à court intervalle, les deux tableaux qui à la fois signifient l'apogée de cette première période et forment transition à la suivante, l'époque classique. Ce sont les chefs-

¹⁾ Musée du Louvre, Musée de Vienne, etc.

²⁾ Collection particulière. 1845. Voir *Bénédictine*, Courbet. (Paris s. a.) p. 19 ss.

d'œuvre «L'homme à la pipe»¹⁾ et «L'homme à la ceinture de cuir»²⁾. Le premier, de 1846, est très expressif dans l'exagération baroque du mouvement, d'une extrême puissance physiologique. L'autre, de 1849, «ein Romeo aus Sevilla» dit Meier-Graefe, est aujourd'hui très abîmé. Il est traité dans un grand style calme, simple et pathétique. La coloration y est dominée par la plastique

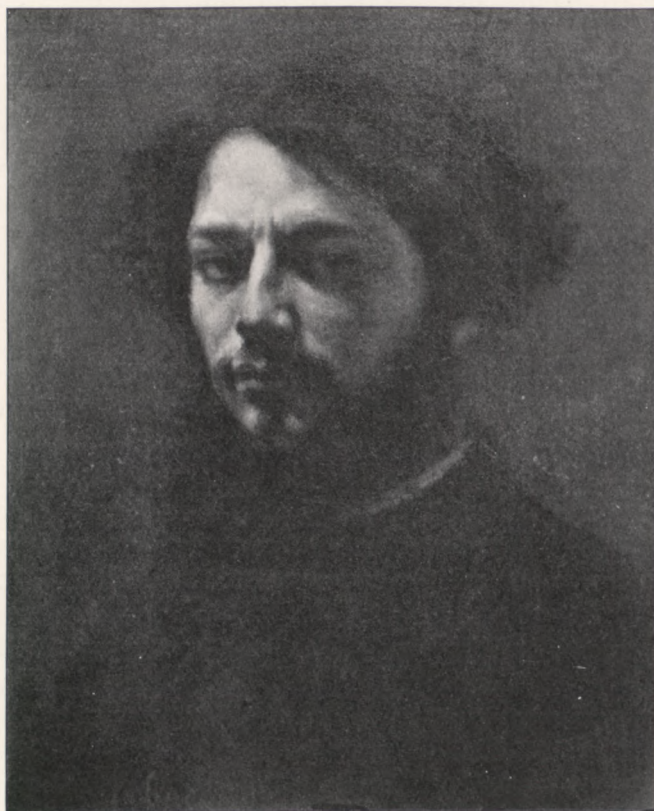


Fig. 5. Portrait de Courbet à l'âge de trente ans. D'environ 1849. Musée de Besançon.

lumineuse, énergiquement soutenue, qui jaillit de la toile sur le fond vert noir. La connexion avec un tableau comme «L'homme au gant» du Titien est frappante. Il n'en est pas moins sûr que celle-ci, comme beaucoup d'autres peintures de Courbet, révèle une conformité systématique avec l'art de Géricault; dans ses portraits pareillement harmonisés en noir et blanc³⁾, c'est le même

¹⁾ Musée de Montpellier.

²⁾ Musée du Louvre.

³⁾ Portrait présumé de l'artiste. Portrait du peintre Colin. Portrait de Delacroix.

coloris solide, la même pesante forme cubique lourdement arrondie. — De même date est la belle tête dramatique empreinte de glaciale sévérité du musée de Besançon (Fig. 5), tandis que l'élégiaque «Violoncelliste» (Fig. 4) de la collection Kreuger à Stockholm est un peu plus ancien (1847). Ces deux œuvres présentent les antipodes, non seulement dans les portraits romantiques de Courbet mais dans son art. D'un côté la directe, brutale, masculine insistance qui constitue la base de son *réalisme*, et qui est en accord avec le meilleur, le plus personnel de son génie, d'autre part un certain lyrisme vague, une douceur un peu poisseuse produisant parfois de beaux effets simples, mais qui souvent sonne faux. Ce dualisme avait ses racines au plus profond de l'esprit de l'artiste, il explique son «Wahlverwandtschaft» avec l'art fier et sensuel du baroque¹). Comme Delacroix devant Rubens, comme Ingres devant Raphaël, ainsi se tient Courbet devant les grands Hollandais et les naturalistes espagnols et italiens de l'époque baroque. Et encore, la situation du maître franc-comtois, quant à la tradition, est à la fois beaucoup plus libre et beaucoup plus profonde. Les compositions péniblement méditées d'Ingres sont trop souvent d'anémiques pastiches. Le tempérament de Delacroix est en vérité tout autre, beaucoup plus hectique que celui du sain et puissant Flamand. Couture, qui certainement n'était guère désigné pour juger Delacroix, a cependant trouvé une expression frappante en baptisant sa peinture «du Rubens empoisonné». L'esprit de Courbet est profondément apparenté à celui des grands réalistes baroques. Il est leur égal, dans l'expression sinon dans la conception, leur frère par le génie, et ne tombe jamais dans le plagiat. En exemple du contraire on peut nommer Bonnat, qui plus qu'aucun autre s'enfonça dans l'étude des naturalistes espagnols du temps de Philippe IV et n'atteignit jamais à l'originalité artistique définitive; il est et reste éclectique. En fait, Courbet n'a aucun des violents contrastes de mouvement ni la «furia del pennello» des baroques. Il a en revanche leur goût pour les corpulences robustes et sanguines, leur emphase hardie, leur plénitude massive. Il a le même effort naïf vers «il verosimile» et atteint à une semblable vérité subjective. Il possède la réunion baroque de la grandeur et du tragique avec une brutale évidence, la lourde mollesse et la gravité flegmatique. Morphologiquement, ce parallélisme spirituel s'exprime dans ses tableaux, p. ex. dans la manière dont il construit une main. D'habitude, il se contente d'une exécution tout-à-fait sommaire selon le canon appris des anciens. Dans «L'homme

¹) Comparer Waldemar George, *Le dessin français de David à Cézanne et l'esprit de la tradition baroque*. Paris 1929.

à la ceinture», c'était «L'homme au gant» du Titien dont la véhémence plastique osseuse était le modèle immédiat. Et particulièrement les mains de femme, dans ses tableaux, décèlent sa dépendance de la tradition — elles sont élégantes et lisses, avec des formes fuselées et graciles qui rappellent Murillo et Zurbaran, Van Dyck et Véronèse. La grandiose «Jeune fille arrangeant des fleurs» offre un paradigme exemplaire de ces fines mains privées de toute individualité. Déjà les critiques contemporains reprochaient à Courbet d'avoir donné à sa «Fileuse endormie» — «des mains de duchesse»!

Comme Tiépolo au XVIII^e siècle, Courbet est un parent tard venu des vieux maîtres. Avec lui l'art ancien se résume pour la dernière fois — se refondant et en même temps prenant la marque des temps nouveaux. Une combinaison géniale des éléments de forme classiques et la vision moderne. De Courbet, le chemin se continue par Manet jusqu'à Cézanne.

Dans le portrait de la Glyptothèque, avec son mélange de pathos et de douceur, les deux courants fusionnent. Pour éclairer au mieux cette dualité, montrer comment elle s'apparente à l'art ancien et s'approfondit par les études que Courbet en a fait, et pour mettre en évidence les disparités, on peut comparer notre tableau à des portraits caractéristiques du XVII^e siècle qui s'en rapprochent par le motif. Prenons par exemple, le portrait d'un vieil homme par Rembrandt et un portrait d'homme de l'école du Caravage, tous deux au Musée de l'Empereur Frédéric à Berlin. Ces trois tableaux sont sur un même fond; il y a affinité entre eux, une certaine unité dans le sentiment et la conception. L'exécution et la vision de la forme offrent pourtant de grandes dissemblances. Dans le portrait de Rembrandt la lumière et l'ombre sont inséparablement tissées ensemble. L'ombre s'enfonce par vagues dans les contours des surfaces éclairées; les parties lumineuses se dégagent graduellement de l'obscurité. Aucune délimitation, pas de lignes, seulement des masses de couleurs qui se rencontrent et s'entrepénètrent. Les cheveux sont noir brun, martelés de petites touches grises lumineuses. Les sillons sombres des rides du front sont entourés de gonflements clairs. L'œil est une tache de couleur elliptique sans détails de formes plus précis. Toute la marche de l'exécution se peut lire, chaque touche est restée telle quelle, comme elle a été posée au moment de l'inspiration. D'épais placards de couleur sont placés sur les dessous noirs — dans l'impatience de créer et de donner à la pensée consistance matérielle. C'est une tempête, un combat entre la lumière et l'ombre, un bouillonnement de vivantes couleurs. — En face de cette subtile

décomposition du concept plastique, le portrait du Caravage agit presque brutalement. Sans mystère, crûment éclairé comme par un projecteur, la tête se détache d'un fond noirâtre, non formulé. La construction en est sobrement géométrique. Les méplats du visage se heurtent en âpres limites, ignorant toute cohésion organique. Les ombres sont lourdes, fuligineuses, sans reflets ni demi-tons. L'impression de la tête réside dans l'antagonisme entre la plastique lumineuse et la surface sombre de la toile, dans la forte accentuation de la lourdeur physique et dans la violence du mouvement contourné.

Courbet tient le milieu entre le clair-obscur de Rembrandt et la manière noire du Caravage. Les volumes sont plastiquement arrondis, et la couleur adhère à la forme dans de douces dégradations qui lient les différentes parties en un tout.

Le paysage de fond de notre tableau ne se trouve ni chez le Caravage, ni chez Rembrandt — Carel Fabritius, cet élève de Rembrandt, dans son propre portrait a employé un continuum spatial similaire. — De même que dans «Les casseurs de pierres» de 1849, le fond s'élève derrière la figure jusqu'au bord supérieur du cadre, ne laissant paraître qu'un morceau de ciel dans le coin droit de la toile.

L'affirmation de l'axe vertical de la tête, qui joue un rôle répété dans les portraits de Courbet¹⁾, se montre pour la première fois dans la tête de Besançon. Les portraits antérieurs n'ont pas cette roideur tendue. Ils se distinguent, comme souvent ceux de Rembrandt, par une flexion hésitante, une inclinaison modulée, semblant écouter les sérénades du «Guitarrero»; ou bien ils ont la brusque torsion baroque en analogie avec ce qui était le cas dans le portrait du Caravage. Les concordances fondamentales et les divergences individuelles s'accusent le plus distinctement par une comparaison entre les exécutions respectives du contour extérieur de la joue dans les trois portraits. Chez Courbet, cette ligne est modelée d'une manière qui rappelle à la fois l'abrupte, la nerveuse, la fuyante indication de Rembrandt et la massive solidité du Caravage.

A peu près à mi-chemin entre 1850 et 1860, le style des figures de Courbet atteint sa plénitude. La forme devient plus ample, le volume des silhouettes plus lourd, le pondus des groupes augmente. En outre son coloris se renouvelle, et le type de ses propres portraits se transforme.

C'est ici, à ce point critique de sa progression, que notre portrait doit prendre place.

¹⁾ Cf. outre le portrait de la Glyptothèque, les portraits de M. et Mme Laurier.

En 1853, Courbet avait fait la connaissance d'Alfred Bruyas, le fameux mécène. En 1854, il séjourne longtemps chez lui à Montpellier. Ce voyage a pour lui, toute proportion gardée, la même signification que le voyage au Maroc pour Delacroix. Dès lors, son art évolue d'une manière plus convergente. Dans «L'atelier» (de 1855), les accessoires romantiques — chapeau de brigand,



Fig. 6. La rencontre. Fragment. 1854. Musée de Montpellier.

poignard, luth — traînent à l'abandon sur le parquet; est-ce pour indiquer qu'il n'en aura plus besoin? — Chez Bruyas il peint «La rencontre»¹⁾ (Fig. 6) qui, peu de temps après, causait si grande sensation à l'Exposition universelle; la couleur y est beaucoup plus claire que dans aucune de ses œuvres antérieures — à l'exception seule des «Cribleuses de blé» (1853) où les ombres noires sont déjà chassées. Or, ce dernier tableau n'a pas la liberté du rendu des formes de «La rencontre»: comme dans «Les casseurs de pierres», la forme en est compacte et s'équilibre laborieusement.

¹⁾ Connu aussi sous le titre de «Bonjour, Monsieur Courbet». Musée de Montpellier. 1854.

Le portrait en pied de Courbet dans «La rencontre» est pénétré d'un rythme simple qui rend l'allure à la fois grandiose et aisée, et donne à la figure de l'intensité et de l'élasticité. Dans l'histoire de l'art français cette figure est un jalon. Avec le Romulus lançant le javelot de David¹⁾, elle est dans le même rapport que «L'officier de chasseurs» de Géricault²⁾ avec «Le premier consul franchissant les Alpes»³⁾: elle unit l'héroïsme pathétique au puissant mouvement naturaliste. Comme chaînons intermédiaires, dans la marche de l'évolution de David à Courbet, indiquons le petit et monumental «Porte-drapeau de la fête civique» de Boilly, mélange d'allure théâtrale et d'emphase naturelle, et les figures romantico-réalistes de Delacroix dans «La barricade».

Par le type aussi bien que par la couleur, le portrait de la Glyptothèque se rapproche de «La rencontre». Sans obtenir la brillante luminosité de celle-ci, il prouve déjà un éclaircissement de la palette. Les brouillards sont près de se disperser, la couleur de se libérer. Les deux tableaux présentent Courbet comme il était au commencement de la trentaine — pas encore envahi par la graisse malsaine qui commence déjà à se montrer dans le «Courbet au col rayé»⁴⁾ (Fig. 7) et qui, peu à peu, rend son visage bouffi, alourdi et crée le type archi-plébéen de ses portraits ultérieurs⁵⁾. Ce n'est plus le jeune romantique aux longs cheveux; la chevelure est tirée contre la tête comme une calotte et la forme de la barbe est maintenant pointue et serrée. Avant la visite de Courbet à Montpellier, Bruyas lui conseillait de faire couper cheveux et barbe pour pouvoir mieux supporter le climat furieusement chaud du Midi⁶⁾. C'est un type qui peut rappeler le Sardanapale de Delacroix et que Courbet et ses amis dénommaient volontiers «l'assyrien»⁷⁾. «... Puis vient la toile sur mon chevalet, et moi peignant avec le côté assyrien de ma tête ...» écrit Courbet en 1855 dans la description de «L'atelier» qu'il envoyait à son ami Champ-

¹⁾ «L'enlèvement des Sabines». 1799.

²⁾ 1812.

³⁾ 1800. De David aussi.

⁴⁾ Musée de Montpellier. Etude préparatoire pour «L'atelier» (1855. Musée du Louvre).

⁵⁾ Comparer d'Ideville, Courbet. Paris 1878. p. 30—31.

⁶⁾ Je dois ce détail à la bienveillance du grand expert Monsieur Charles Léger.

⁷⁾ Désignation qu'il trouvait lui-même manifestement flatteuse et qui le suivit la vie durant. Lorsque Champfleury le visitait pour la dernière fois, le 19 décembre 1877, peu avant sa mort, il parle avec émotion du caractéristique «profil assyrien» — la seule chose qui rappelât encore le vieux Courbet qu'il avait connu.

fleury. Cette ressemblance de Courbet avec un «lamassu» assyrien est devenue un cliché courant chez tous ses biographes. Que cela n'ait pas répondu tout-à-fait à son véritable aspect est presque indubitable. Un passage des mémoires de Gros-Kost autorise le scepticisme: «Une autre de ses manies était de se trouver le profil assyrien ... Cependant, comme il le disait, son profil avait quelque

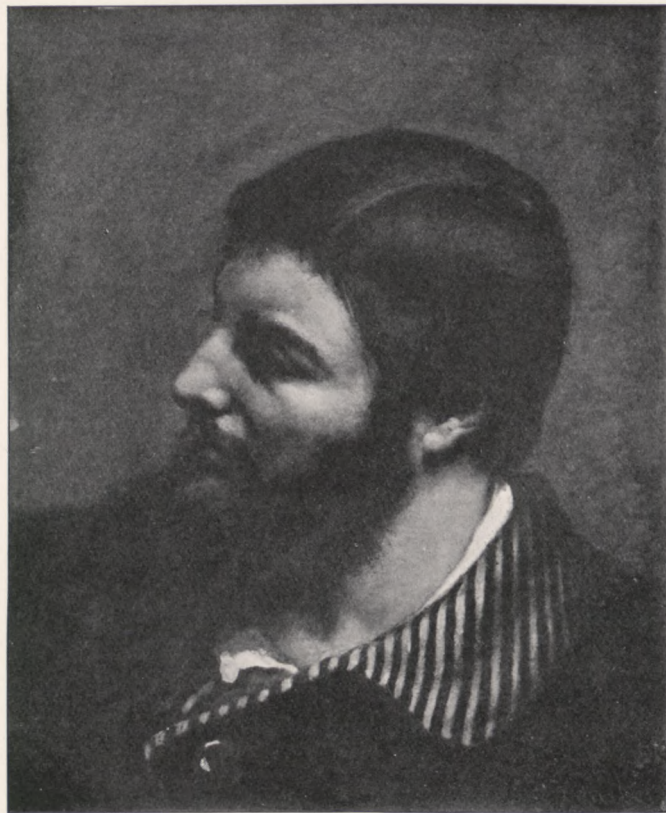


Fig. 7. Courbet au col rayé. 1854. Musée de Montpellier.

chose d'étrange qui arrêta le regard et inquiétait. Nous voyons toujours ce nez fin et long, plongeant dans une barbe luxuriante. Pour nous il n'y avait là rien d'assyrien — au contraire! Nous pensions en le regardant aux vieux portraits de François I^{er})¹). Il est alors manifeste que les portraits de Courbet par lui-même de cette période (c'est-à-dire outre le portrait de la Glyptothèque, «La rencontre», «Courbet au col rayé» et «L'atelier») sont assez fortement stylisés. Qu'il en soit ainsi avec notre portrait se prouve surabondamment par un dessin du British Museum à Londres (Fig. 8)

¹) Gros-Kost, Souvenirs intimes. Paris 1880. p. 75.

qui donne en même temps un indice chronologique plus exact. Il est signé «G. Courbet. 1852», et offre tant d'analogies avec le tableau de la Glyptothèque, à l'égard de la forme, de l'éclairage et de la pose, qu'on ne peut guère douter que ce soit le même projet qui

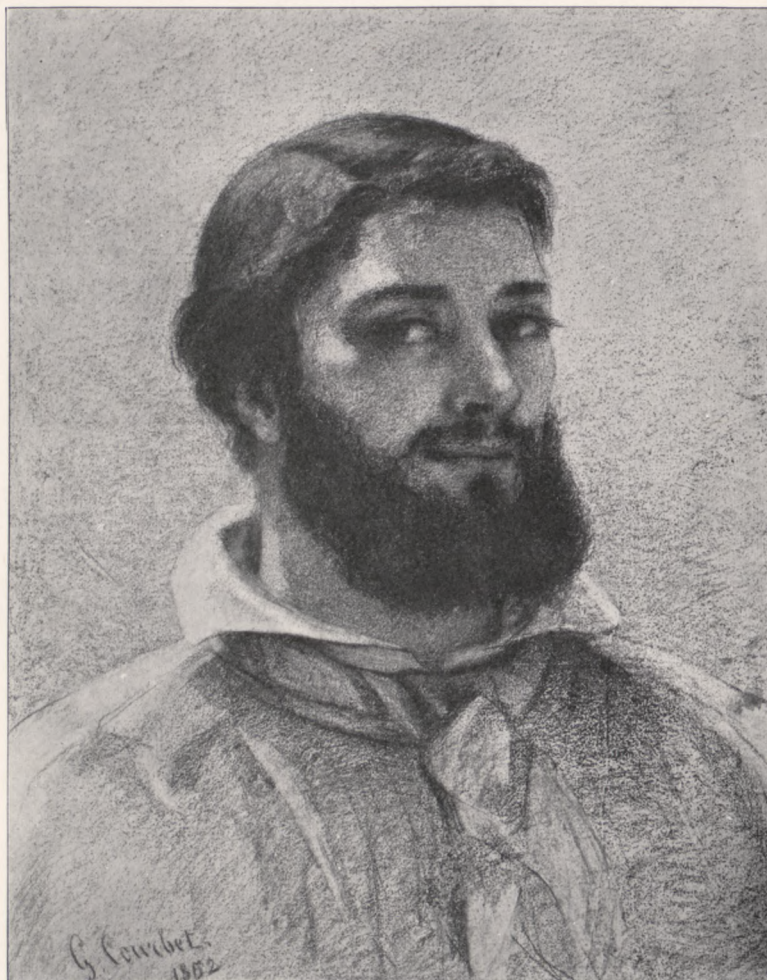


Fig. 8. Portrait de Courbet. Fusain. 1852.
British Museum, Londres.

ait servi de base à tous deux. Dans le dessin, les cheveux sont plus longs, la barbe est plus pleine, le volume de la tête plus large, plus massif dans la construction, le ton entier plus profond et plus viril. La peinture semble quasi efféminée à côté. D'autre part, il y a la plus exacte conformité de sorte qu'on peut suivre le procédé de la stylisation détail par détail. — Les dessins de

Courbet sont fort rares, il ne travaillait guère d'après des esquisses, et l'on ne peut pas considérer le dessin du British Museum comme un travail franchement préparatoire du portrait que nous possédons. Cependant, une relation entre eux s'impose. Le dessin reproduit la réalité plus immédiatement tandis, que la peinture — qui doit dater de 1853 environ — redonne la même impression avec des modifications vers un effet plus idéalisé.

II.

PAYSAGE DE LA FORÊT DE FONTAINEBLEAU

Fig. 9.

Toile. H. 0,88. L. 1,66. Signé en bas, à gauche: G. Courbet. (Déposé par la Fondation Ny Carlsberg).

G. Courbet.

Signature du Paysage.

Provenance: Galerie Thannhauser, Berlin. (Acquis en septembre 1927).

Bibliographie: Ny Carlsberg Glyptotek. Katalog over den moderne Afdeling. Ny Udg. v. Carl V. Petersen. 1927. no. 876 a.

Exposition de peinture française de la première moitié du 19^e siècle. Glyptothèque de Ny Carlsberg 31 mars—21 avril 1928. no. 25.

Ragnar Hoppe, Daumier—Courbet. Deras arbeten i nordiska samlingar. Utgiven av Föreningen Fransk Konst. Stockholm 1929. p. 55.

Leo Swane, Fransk Malerkunst fra David til Courbet. Copenhagen 1930.

Reproduction en couleurs (61 × 81,5 cm.) Franz Hanfstaengl, Munich.

Selon une vraisemblance qui confine à la certitude, ce tableau représente un motif des forêts près de Fontainebleau. Les autres études de Courbet de cette contrée¹⁾ sont presque aussi ignorées

¹⁾ Estignard, Courbet (Paris 1896), p. 158—59.

Riat, Courbet (Paris 1906), p. 31 et 148.

Duret, Courbet (Paris 1918), p. 9.

A la centennale de Courbet, en 1919, à New York (Loan Exhibition of the Works of Gustave Courbet. The Metropolitan Museum of Art. New York, April 7 to May 18 1919) figurait, sous le numéro 40, un tableau de la collection Charles W. Gould, désigné comme «The Fringe of the Forest»

que les scènes des rues parisiennes prétendues peintes par lui¹). Le paysage de la Glyptothèque acquiert ainsi une plus grande importance; malheureusement, sur la date de son exécution rien ne se peut dire avec certitude. Dans la période 1841—1870²), Courbet allait souvent à Fontainebleau pour y peindre et aussi à cause des courses de chevaux qui y avaient lieu³). Autant qu'on ose en juger d'après des critères techniques et coloristes, il serait logique de supposer que ce paysage a été peint les dernières années avant 1860.

et qui représente incontestablement le même motif que notre paysage (Fig. 10).

Il est possible que le tableau qui se trouve reproduit chez Léger, Courbet (1929), pl. 59: Intérieur de forêt. 1870. Coll. part. — ait été peint dans la forêt de Fontainebleau. Cf. Biermann dans le Cicerone 1927, p. 510. Voir en outre le Catalogue des tableaux dépendant des collections formées par M. X, artiste-peintre. Vente Amsterdam (Fr. Muller) 19 juin 1927, no. 29.

Dans les catalogues d'expositions et de ventes, il y a plusieurs titres de tableaux de cette catégorie. Par exemple:

Exhibition et vente de 40 tableaux et 4 dessins de l'œuvre de M. G. Courbet (1855): no. 20. 1841. Paysage de Fontainebleau (Forêt). — no. 29. 1841. Paysage de Fontainebleau (Franchard). Voir Riat o. c. p. 133.

Collection Théoph. de Bock. Vente Amsterdam (Fr. Muller) 7—10 mars 1905: no. 65. Gustave Courbet, Vue dans la Forêt de Fontainebleau. Etude. Toile. H. 41, L. 33 cent.

Vente mars 1905. Succession de M. Félix Gérard père. Paris, Hôtel Drouot: no. 27. Les Roches dans la Forêt de Fontainebleau. Signé à droite, en bas: G. Courbet. Toile. H. 73, L. 59 cent. — no. 42. Chemin dans la Forêt de Fontainebleau. Signé à gauche, en bas. Toile. H. 50, L. 60 cent.

¹) Catalogue de Tableaux modernes ... provenant de la Collection de feu M. C. van Andel ... Vente Amsterdam (Fr. Muller) 12 nov. 1912, p. 9: no. 34. Un Coin de Paris. Toile collée sur carton. H. 31, L. 45 cent. — no. 35. La Rue de St. Julien le Pauvre à Paris. H. 46, L. 31 cent. Signé: G. Courbet.

Il est possible qu'il ne s'agisse que de faux; en tout cas, Riat ne connaissait pas ces tableaux: «Courbet avait eu aussi l'idée de représenter Paris, vu des combles de sa prison (Sainte-Pélagie); mais le général Valentin lui refusa la permission ... Idée assurément intéressante et unique, Courbet n'ayant jamais eu, avant ni après ce moment, la pensée de faire une part à Paris dans son œuvre de paysagiste.» Riat o. c. p. 326—327.

²) Après 1870, il fut entraîné par le courant des événements politiques: la Commune, le Procès de Versailles, Sainte-Pélagie, et, en 1873 — l'Exil.

³) Riat o. c. p. 227: «Une lettre du 19 juin 1865, écrite de Paris à ses parents ... Il revient des courses de Fontainebleau». Cf. Exposition des Œuvres de Gustave Courbet à l'École des Beaux-Arts, Mai 1882: no. 9. Le Cheval dérobé, Courses de Fontainebleau. Signé à gauche: ..61. Gustave Courbet. — Repr. Meier-Graefe, Courbet (Munich 1921) pl. 54.



Fig. 9. Paysage de la forêt de Fontainebleau. D'environ 1860. Glyptothèque de Ny Carlsberg.

La couleur du tableau s'est assombrie par endroits, particulièrement dans les parties supérieures et les parties centrales du feuillage, et ceci augmente plutôt l'imposante puissance de l'effet. Ce vert sombre, cette feuillaison presque noire occupant à peu près la moitié de la surface de la toile, n'est guère nuancée; à peine ça et là est-elle coupée de petites éclaircies sur le ciel bleu; dans le coin gauche en haut seulement, le coloris s'élève à des tons plus



Fig. 10. Paysage de la forêt de Fontainebleau. Collection de M. Charles W. Gould, Santa Barbara, Californie.

clairs d'épinards. Cette masse compacte est équilibrée par la pente du sol sur lequel une richesse de nuances se déploie: laque rouge, lilas, gris jaune, vert véronèse, brun rouge — un fourmillement de grains de pâte colorée, scintillant de l'éclat des bijoux comme les mosaïques de plumes mexicaines. Entre ces deux larges surfaces s'étend, comme une écharpe à travers le tableau, la bande lumineuse du ciel — à droite, sur les grands blocs de rochers et entre les troncs des arbres, un simple blanc bleuâtre assez morne, à gauche, par contre, un magnifique dais de nuages clairs et dorés contre une lointaine et bleuisante ligne d'horizon. La vaste perspective sur la vallée boisée aux groupes d'arbres arrondis en coupes, les collines ensoleillées, les ombres fuyantes sur le fond brun jaunâtre des flancs des rochers sont sans conteste, par leur coloris, la plus intéressante partie du tableau.

Ce sont les paysages qui détiennent la supériorité numérique dans l'œuvre de Courbet¹⁾. Ils constituent son plus grand apport artistique; dans ce domaine, il a été un novateur. Les réminiscences traditionnelles dans la forme et dans le sujet qu'on peut remarquer dans ses autres tableaux se réduisent ici au minimum. La rupture avec la tradition est définitive. «Prends l'éloquence



Fig. 11. Jeune fille arrangeant des fleurs. 1863. Collection particulière.

et tords-lui son cou!»! Paysagiste, le peintre ornanais a suivi le précepte poétique de Verlaine. Le vieux schéma éclate. Le lien intérieur qui, tant dans le paysage héroïco-mythologique que dans le paysage romantico-panthéiste, combine les diverses parties en un tout architectonique, se dénoue maintenant. La forme s'affranchit, elle ne se dissout pas. Courbet est la condition historique nécessaire pour la reconstruction par Cézanne du paysage de style classique.

Les paysages de Courbet ne sont pas bâtis d'une manière immuable; ils ne représentent pas un tout limité, on peut les supposer continuant à l'infini des deux côtés. La nature y reste en travail et comme soulevée d'une houle profonde. Les énormes taches de

¹⁾ Voir Duret o. c. p. 37. Cf. Camille Lemonnier.

couleur pourraient, sans nuire à l'effet d'ensemble, se déplacer dans un sens ou dans l'autre, leurs relations réciproques n'étant pas fixées irrévocablement. Mais une vision plastique vient suppléer au manque de construction architectonique. La région d'Ornans, avec le gigantesque volume cubique de ses agrégations rocheuses, a sûrement été décisive pour ses réalisations artistiques; cependant le germe en existait profondément dans le propre sensualisme primitif de l'artiste. — «Les chefs-d'œuvre, écrivait un jour Flaubert, sont bêtes; ils ont la mine tranquille comme les productions mêmes de la nature, comme les grands animaux et les montagnes»¹). De même pour Courbet. Le balancement puissant, pesant, massif des formes vers l'équilibre est le trait typique de son art, ou sous la passivité et l'inertie apparentes frémit une forte tension intérieure. Quand on a dit que ses dispositions artistiques profondes devaient être celles d'un paysagiste, ce n'était donc pas tout-à-fait juste²). Un tableau tel que la «Jeune fille arrangeant des fleurs» (Fig. 11) est significatif: une profusion de grosses et lourdes fleurs déferle contre la plastique forme féminine, une vraie cascade de corolles dont la disposition et la croissance ne s'expliquent guère, mais où tout est vivant, riche de matière, intense. Un autre exemple de cette suprématie de la couleur sur la composition intérieure et la forme, est donné par «La sieste» du Petit Palais.

La plus profonde faculté picturale de Courbet, le ressort essentiel de son tempérament c'est un sentiment prononcé de la vitalité de la matière. Avec la vue claire d'un Ribera, avec la pénétration sensitive d'un Chardin, il peint le pelage du chevreuil, la plume de l'oiseau, la mousse des sous-bois, les troncs d'arbres, les flancs de rochers. A ses yeux, la nature devient un épais et somptueux tapis, et c'est pour lui une joie d'en reproduire, à l'aide du pinceau et du couteau à palette, la substance matérielle et le modèle changeant à l'infini. C'est là la base vitale de son art, le motif constant de sa peinture génialement matérialiste. C'est au premier chef cela qui constitue son originalité. Il lui manque la construction concise de la forme qui, chez tous les artistes plus conscients dans leurs compositions, se lie à une conception claire de la structure intime du paysage. Son art ne connaît pas le substratum de rationalisme, la discipline tectonique qu'on trouve, ainsi qu'un souvenir probant du passé, à la fois chez Corot et Rousseau. Il n'a pas le sentiment de l'élément constructif, de cette *ossature* du paysage dont parle Baudelaire³). L'harmonie un peu grêle,

¹) Flaubert, Correspondance. Ed. Conard (Paris 1910), p. 153.

²) Lemonnier. Barbey d'Aurevilly.

³) Baudelaire, Salon de 1859. Oeuvres complètes, vol. II. p. 229—30.

la modulation un peu aiguë des constructions paysagères de Corot et de Sisley, sont complètement étrangères aux robustes groupements de Courbet.

Fidèlement, la tradition du Poussin et de Claude Lorrain se garde chez les paysagistes français pendant tout le XVIII^e siècle. Même un Louis-Gabriel Moreau et plus tard un Georges Michel — malgré leur vision chromatique plus personnelle — ne sortent pas, dans leur composition, des chemins battus. Et au seuil du XIX^e siècle, Pierre-Henri Valenciennes¹⁾ transmet la tradition à Corot: «Ce style sublime et admirable que les conceptions du Poussin présentent toujours à ceux qui savent les apprécier»²⁾.

Entre Corot et ses devanciers immédiats une différence de rang existe; son tempérament est autre, plus profond et plus riche. Mais sa conception fondamentale du paysage comme problème pictural est la même. L'accentuation de l'effet d'ensemble chez lui est capitale. Il a besoin de souligner l'essentiel, d'indiquer par grandes lignes la construction: «Toujours la masse, l'ensemble, ce qui nous a frappés!» — formule-t-il dans une phrase célèbre. Justement cette *masse* avait été un terme favori des critiques d'art du XVIII^e siècle. En 1769, Fréron³⁾ conseille à Hubert Robert d'observer la nature «non par petites parcelles mais par grandes masses» et ce conseil se retrouve souvent sous la plume de Valenciennes. Quelque part il avertit contre l'emploi de pierres comme modèles pour les rochers dans le paysage, et il ajoute: «Ainsi lorsqu'on voudra se servir de ces fragments, il ne faudra en copier que les masses, et seulement pour ce qui concerne la couleur; car les formes et les détails ne ressemblent en rien à ceux d'un rocher, et ne peuvent servir de modèle pour représenter de grandes masses»⁴⁾. Et en un autre endroit: «La multiplicité des détails ne saurait produire une seule masse; et sans masse, point de grandiose, ni rien qui puisse inspirer le sentiment et remplir par conséquent le véritable but des beaux-arts, qui est de plaire et d'intéresser»⁵⁾.

Comment ces masses vont-elles se disposer et se rassembler harmonieusement sur la surface du tableau? Le petit paysage du

¹⁾ Comparer René Huyghe, Le don de Mme la princesse de Croÿ. Beaux-Arts, 20 oct. 1930. p. 4 ss.

²⁾ P. H. Valenciennes, Elémens de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage. Paris An VIII. p. 489.

³⁾ Dans L'année littéraire.

⁴⁾ Valenciennes o. c. p. 411.

⁵⁾ *ibid.* p. 487.

Mas-Bilier par Corot qui se trouve à la Glyptothèque¹⁾ en témoignage. — Il est ici spécialement intéressant parce qu'à l'égard de la couleur il s'approche de la peinture de Courbet; peut-être même a-t-il été exécuté sous l'influence des études de Fontainebleau de celui-ci: Courbet et Corot ont, en effet, peint côte à côte en 1849. Mais la différence, la différence décisive est pareille à celle qui existe entre les portraits par eux-mêmes des deux artistes, celui de Courbet à la Glyptothèque, celui de Corot au Musée des Offices: sentiment géométrique de la forme contre tension de couleur latente. — Dans le sous-bois du Mas-Bilier, les divers éléments de forme sont si finement enchaînés qu'aucune partie ne s'en peut enlever ou déplacer sans que l'eurythmie ne se rompe. Avec une sûreté infaillible, les détails accessoires sont placés là où la distribution des accents du tableau l'exige. — Courbet aussi glisse sur les détails, lui aussi travaille par «masses», — mais à vrai dire, il conçoit par là quelque chose de tout-à-fait différent. Nous le répétons, ce n'est pas la forme intérieure mais les extériorités matérielles, les tonalités, qui par-dessus tout le préoccupent. «Le paysage est une affaire de tons». Comme une trombe, les lourdes masses de feuillage s'élancent vers la terre. Trois puissants troncs de chêne pesamment tordus à la façon de colonnes baroques soutiennent la pression d'une masse colorée à l'autre. La subtraction des branches qui joue un si grand rôle dans les tableaux de forêts de Corot — (moins toutefois dans le Mas-Bilier que dans d'autres de ses paysages) — ne se soupçonne pas ici. Courbet ne connaît pas, comme Corot, l'art de dissoudre une silhouette d'arbre dans l'air ambiant; il ne sait pas non plus laisser, comme Rousseau, les feuilles se dessiner nettement en dentelure décorative sur un ciel clair. Les paysages de Courbet sont avant tout un drame de couleurs; c'est la couleur, sa densité et sa plénitude concentrée, la couleur comme surface, la couleur comme corps, qui seule est agissante pour l'effet du tableau.

Si la distance est grande de Corot à Rousseau, entre Courbet et les peintres de Barbizon elle n'est pas moindre. Dans le paysage de la Glyptothèque, on a voulu trouver une parenté de style avec les tableaux de Fontainebleau de Rousseau. C'est une erreur. La ressemblance est purement extérieure et produite par le motif seul. Et dans la composition, et dans la facture, le paysage de Courbet s'éloigne catégoriquement du paysage romantique. Ils sont essentiellement différents.

Rousseau se maintient sur le terrain de la tradition. Il continue d'un côté la ligne de Claude Lorrain qu'il admire plus que tout

¹⁾ Catalogue 1927, no. 870. Peint vers 1850.

autre peintre; d'autre part, il se réfère aux paysagistes hollandais du XVII^e siècle: Hobbema, van Goyen, Ruisdael. Lui aussi part de la forme intérieure. Lui aussi s'efforce vers l'unité, la concentration de l'effet, la construction du motif. Ce n'est pas en vain qu'il a étudié les mathématiques. La « planimétrie » de ses paysages et *l'akribi* qui préside à leur exécution les séparent irrévocablement des pures compositions chromatiques, à la magistrale ampleur, de Courbet. Une comparaison de notre tableau avec le « Coucher de soleil à la lisière de la forêt de Fontainebleau » de Rousseau¹⁾ par exemple, montre l'écart aussi clairement qu'on le peut désirer. L'essentiel chez Rousseau est, outre la composition systématiquement théâtrale du motif, la soigneuse distribution des divers éléments picturaux, l'accentuation du côté décor encadrant le centre et la résorption des détails par la lumière. Une expression de Rousseau lui-même laisse entrevoir à quel haut degré son art dépend de la théorie traditionnelle du paysage. « Ce qui finit un tableau, dit-il, ce n'est point la quantité des détails, c'est la justesse de l'ensemble. Un tableau n'est pas seulement limité par le cadre. N'importe dans quel sujet, il y a un objet principal sur lequel vos yeux se reposent continuellement . . . L'ensemble seul finit dans un tableau ». On croit entendre une citation de Valenciennes. Et plus loin, dans la plus forte opposition avec Courbet: « A la rigueur, vous pouvez vous passer de couleurs, mais vous ne pouvez rien faire sans l'harmonie . . . Le tableau doit être préalablement fait dans notre cerveau, le peintre ne le fait point naître sur la toile, il enlève successivement les voiles qui le cachaient »²⁾.

Dans le sentiment aussi, existe une très importante différence. Les paysages de Courbet, en eux-mêmes, ne sont pas plus *naturalistes* que ceux de Rousseau — dans les deux cas, il ne s'agit que d'un pseudo-réalisme. Ils sont plus directs. La rêverie, le lyrisme à la Ruisdael, qui imprègnent les tableaux de Rousseau, sont remplacés chez le maître d'Ornans par une simplicité de sentiment tout aussi profonde. Le fade maniérisme, qui gâte tant de tableaux de figures de Courbet, se rencontre relativement peu dans ses paysages. Ils ne sont pourtant pas secs. Courbet était, il le disait lui-même, « ému » quand il peignait; il n'y a aucun motif d'en douter. Quand Lemonnier lui reproche d'avoir « oublié les oiseaux dans ses paysages », c'est en vérité la même chose que lorsque Valenciennes attaque Claude Lorrain et Gaspard Dughet parce qu'« il n'y a pas dans tous leurs tableaux un seul arbre où l'imagination

¹⁾ Salon de 1852. Musée du Louvre.

²⁾ Voir Burty, Th. Rousseau. Gazette des Beaux-Arts 1868, p. 317.

puisse soupçonner une hamadryade»! L'émotion de Courbet devant la nature n'est certes pas une vague sentimentalité panthéiste, c'est un clair lyrisme viril uni à quelque chose de sensuel, une sorte de charme causé et par la nature et par le travail même. On se souvient du mot de Puget: «Je me suis nourri aux grands ouvrages, je nage quand j'y travaille; et le marbre tremble devant moi, pour grosse que soit la pièce». Courbet, lui-aussi, a connu un tel ardent, titanesque ravissement.

III.

PETITES ANGLAISES DEVANT UNE FENÊTRE AU
BORD DE LA MER

Fig. 12, 16 et 17.

Toile. H. 0,925. L. 0,725. Signé en bas, à droite: G. Courbet.

G. Courbet.

Signature des Anglaises.

Provenance: Coll. Baudry, Paris.

Coll. Wagram, Paris.

Coll. Nemes, Budapest.

Coll. Herzog, Budapest.

Acquis par la Glyptothèque en juin 1914, à la Galerie Bernheim Jeune, Paris.

Exposé: Exposition d'artistes modernes. Paris, Galerie Durand-Ruel. Mars 1872.

Exposition des œuvres de Gustave Courbet à l'Ecole des Beaux-Arts, Paris (Mai 1882). Supplément du catalogue. no. 150.

Exposition de la collection Nemes. Städt. Kunsthalle, Düsseldorf, 1912. no. 87.

Exposition d'art français à Copenhague, Musée de l'Etat. Mai-juin 1914, no. 42.

Exposition d'art français à Stockholm. Musée national. Mars—avril 1917, no. 13.

Exposition Courbet à Copenhague. Glyptothèque de Ny Carlsberg. 1923. no. 12.

Courbet-Daumier-Guys. Exposition à Stockholm. 1923. no. 12.

Exposition de peinture française de la première moitié du 19^e siècle. Glyptothèque de Ny Carlsberg. 31 mars—21 avril 1928. Copenhague 1928. no. 25.

Exposition Courbet. Petit Palais de la Ville de Paris. Paris 1929. no. 33.

Bibliographie: Riat, Courbet. Paris 1906. p. 366.

Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Munich 1914. I, p. 219.

Duret, Courbet. Paris 1918. p. 114.

Meier-Graefe, Courbet. Munich 1921. pl. 113.

Hoppe, Courbet och hans arbeten i Nationalmuseum och andra nordiska samlingar. Nationalmusei Årsbok, Stockholm 1924. p. 39.

Chirico, Courbet. Ed. de «Valori Plastici». Rome 1925.

Ny Carlsbergfondets Jubilæumsskrift. Copenhague 1927. p. 55.

Ny Carlsberg Glyptotek. Katalog over den moderne Afdeling. Ny Udg. v. Carl V. Petersen, 1927. no. 877.

Léger, Courbet. Paris 1929. pl. 41.

Hoppe, Daumier-Courbet. Stockholm 1929. p. 77.

Swane, Fransk Malerkunst fra David til Courbet. Copenhague 1930. p. 25.

H. Rostrup, Den tredje Englænderinde. «Tilskueren». Avril 1931. Copenhague.

Si la date des deux tableaux précédents ne se laisse pas fixer avec certitude, celle des «Anglaises» peut être exactement indiquée. Ce tableau fut peint à la fin de l'été 1865.

Courbet se trouvait alors à Trouville où il resta jusqu'en novembre. Il y travaillait à cœur-joie et jouissait pleinement de la vie. Dans une lettre écrite à son père, il s'exprime ainsi dans sa forfanterie ingénue: «J'ai reçu plus de deux mille dames dans mon atelier. Toutes désirent faire leur portrait après avoir vu celui de la princesse Karoly et de Mme Aubé... Indépendamment de ces portraits de femmes, j'en ai fait deux d'hommes et des paysages de mer; en un mot, j'ai fait 35 toiles, ce qui a étourdi tout le monde¹⁾). Lemer cier de Neuville, qui l'accompagnait en voyage, raconte: «... Courbet passa cet été-là à Trouville peignant «des jolies femmes», comme il disait. Il fit en effet, à cette époque, une foule de portraits merveilleux qu'il peignait largement au couteau, ce qui lui permettait de dire, quand il avait fini sa séance: Je viens de faire une tranche de peinture...». — Au printemps 1875, Courbet, depuis deux ans déjà, séjournait comme exilé en Suisse — au bord de ce lac Léman où un autre écerelé et

¹⁾ Riat, o. c. p. 228.

grand agitateur, Agrippa d'Aubigné, avait autrefois aussi cherché refuge; son ami Castagnary lui écrit à ce moment et lui raconte comment, en faisant le tour des marchands de tableaux parisiens,



Fig. 12. Les deux Anglaises à la fenêtre. 1865—1931.

il a trouvé plusieurs de ses peintures qui, dans le grand effondrement de sa vie, avaient été confisquées ou volées dans son atelier. Quelque part, dans une boutique, Rue Neuve Saint-Augustin, parmi d'autres œuvres, il a vu «Mme Grégoire» (en très mauvais état), «La dame de Francfort», et: «Enfin une toile que je ne connaissais pas: Trois femmes nues, dont une rousse, à droite, a

le mouvement de cheveux de la petite Anglaise rapportée de Trouville. Celle-ci est inachevée. Mais le tableau est de toute beauté ...: 4.000 francs»¹⁾.

Le tableau dont il s'agit, «Les trois baigneuses» (Fig. 13), est maintenant au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, qui le reçut en don de Mlle Juliette Courbet, en 1909. Riat le désigne dans son livre²⁾ comme contemporain de «La femme à la vague»,



Fig. 13. Les trois baigneuses. Fragment. 1868. Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

qu'on date de 1868³⁾. — Courbet y est donc revenu à un motif qui l'a enthousiasmé: cette magnifique chevelure rousse se répandant dans une fastueuse abondance sur de jeunes épaules — et il l'a repris dans une nouvelle et plus importante composition. De cette même période sont «La fille aux mouettes»⁴⁾

¹⁾ Riat, o. c. p. 366.

²⁾ Riat, o. c. p. 265.

³⁾ cf. Léger, o. c. p. 50.

⁴⁾ 1865, Coll. Rosenberg, Paris.

(Fig. 14), et le portrait de l'amie de Whistler «Jô, la belle Irlandaise»¹⁾ (Fig. 15), qui tous deux, à l'égard de la beauté de la couleur et de la forme, sont franchement inférieurs à notre tableau.



Fig. 14. La fille aux mouettes. 1865. Collection de M. Paul Rosenberg, Paris.

Pour en finir avec les citations, voici un passage du «Salon de 1866» de W. Thoré-Bürger: «L'automne dernier, il s'en va à Trouville pour nager un peu dans la mer. Il avait son billet d'aller et

¹⁾ 1866, Nationalmuseum à Stockholm.

retour. La mer le fascine; il oublie Paris et Ornans. Et, chaque matin, les effets de la grande eau et du grand ciel changeant toujours, il fait chaque matin sur la plage une étude de ce qu'il voit, des «paysages de mer», comme il dit. Il en a rapporté quarante peintures, d'une impression extraordinaire et de la plus rare qualité, sans compter *des portraits de jeunes Anglaises aux cheveux vénitiens...*»



Fig. 15. La belle Irlandaise. 1866. Musée de Stockholm.

Notre tableau reste maintenant dans l'atelier de Courbet jusqu'à la liquidation judiciaire en 1877¹⁾. Il est alors vendu à M. Etienne Baudry, ami de Courbet, pour 970 francs et commence ainsi le long voyage qui, environ 40 ans plus tard, se terminera à la Glyptothèque.

Jusqu'à ce point tout est clair. Cependant un problème du plus haut intérêt se rattachait encore au tableau des deux jeunes Anglaises.

¹⁾ Catalogue de tableaux, meubles et objets d'art provenant de l'atelier de G^{ve} Courbet, dont la vente aura lieu à la requête de M. le Directeur des Domaines en vertu de jugement et d'une ordonnance de référé. Hôtel Drouot, salle no. 9. Le lundi 26 novembre 1877 à trois heures. No. 1: Anglaises à une fenêtre. Haut. 95 cent.; larg. 75 cent.

Le 2 septembre 1871, le verdict atteint Courbet à l'occasion de la part qu'il a prise à l'insurrection de la Commune. L'entière responsabilité du «débouloonnement» de la Colonne Vendôme tombe sur lui et il est condamné — par un premier jugement — à six mois de prison ainsi qu'à une amende de 500 francs, plus les frais. Il est d'abord conduit à l'Orangerie, à Versailles, puis transféré, peu de temps après, à Sainte-Pélagie. Déjà, pendant la durée du procès, il avait été malade, souffrant d'hémorragies¹⁾, et son état empira à ce point qu'une opération devint nécessaire. A la fin de décembre, il entre dans une clinique à Neuilly comme prisonnier sur parole²⁾ et reste là jusqu'au mois de mai de l'année suivante³⁾. Dans ces conditions ses amis arrangent, en mars 1872, chez Durand-Ruel, une exposition de quelques-unes de ses œuvres. Et voici que surgit, pour la première fois, un mystérieux tableau mentionné «*Les trois Anglaises à la fenêtre*»⁴⁾.

Quelle est cette œuvre dont il est ici question ?

La peinture vendue aux enchères de l'atelier saisi, en 1877, et dont les mesures correspondent à celles de notre tableau, est simplement désignée dans le catalogue de la vente comme «*Anglaises*»⁵⁾.

Est-elle détruite ? Se cache-t-elle dans quelque lointaine collection privée ? S'agit-il, de la part de Riat, d'une réunion par confusion avec «*Jô, la belle irlandaise*» ou «*La fille aux mouettes*» par exemple ? Ou bien — y a-t-il identité avec «*Les deux jeunes Anglaises*» de la Glyptothèque de Ny Carlsberg ?

M. Charles Léger, avec qui j'ai eu l'occasion de discuter la ques-

¹⁾ Léger, o. c. p. 166.

²⁾ Riat, o. c. p. 327—28; Léger, o. c. p. 167.

³⁾ Riat, o. c. p. 338; Léger, o. c. p. 170.

⁴⁾ Riat, o. c. p. 330: «En février, M. Durand-Ruel reçut *La Paysanne* avec des fleurs; les *Trois Anglaises à la fenêtre*, ravissante toile où les carnations et les chevelures différentes font une délicate harmonie; ... *La Sorcière*; le *Portrait de Rembrandt*; un groupe de *Pommiers* et de *Châtaigniers*; le tout pour une somme de 57.000 francs environ d'estimation.» Ibidem p. 332: «Une exposition d'une trentaine de tableaux chez Durand-Ruel fêta la libération de l'artiste» — en mars 1872. Cf. Borel, *Le Roman de Gustave Courbet*. D'après une correspondance originale du grand peintre, Paris 1922. p. 131. L'auteur cite une lettre de Zoë, la sœur de Courbet, à Bruyas, datée de mars 1872, où il est dit: «Nous venons de livrer une trentaine de tableaux à Durand-Ruel, le marchand de tableaux de la rue Laffitte, qui fait une exposition des tableaux des artistes modernes. Nous espérons que cela fera un bon effet pour Gustave.» Ensuite est ajoutée une note qui, selon toute vraisemblance pourtant, tire son information de Riat: «A cette exposition se trouvait *La Sorcière*, *Le Portrait de Rembrandt*, *Trois Anglaises à la fenêtre* ...»

⁵⁾ Voir p. 127, note 1.

stion, soutenait avec grande fermeté cette dernière opinion, convaincu qu'à l'origine la composition comprenait un personnage de plus qu'on a dû faire disparaître par la suite sous une couche de peinture. Un article écrit par M. Léger déjà en juillet 1930, où il motive plus solidement son hypothèse, n'est malheureusement pas encore paru pour qu'on sache comment il a acquis cette conviction.

L'examen le plus superficiel du tableau affirmait qu'un repeint existait vraiment. La peinture est rentoilée. La plus grande partie du ciel est restée intacte; dans les parties inférieures des nuages, seulement, il y avait une différence manifeste dans le ton et dans la facture. Très près au-dessus de l'horizon, à environ quatre centimètres du bord intérieur du cadre, à gauche, on voit la marque d'une déchirure triangulaire dans la toile; sur la surface de la mer, au-dessous de cet endroit, à deux centimètres sous la ligne d'horizon, s'élargissait une grande tache circulaire opaque et d'un ton plus sombre dont la délimitation se montrait lisiblement par les craquelures. Des gerçures sillonnant la pâte laissaient transparaître un dessous plus clair. La retouche se continuait, en forme de coin, le long du contour de la figure au premier plan, englobant la moitié de l'appui de la fenêtre pour se terminer en pointe dans le bas, près de la veste rouge.

On pouvait supposer que la tache sombre, dans l'eau, couvrait une troisième tête; il était indéniablement plus difficile d'imaginer l'attitude du corps y correspondant.

Une radiographie n'a révélé que des traces relativement faibles, parce que le blanc de plomb employé dans la préparation de la toile gêne la sensibilisation. On pouvait néanmoins affirmer avec certitude que, sous la couche de peinture visible à la surface du tableau, étaient d'autres pigments métalliques plus clairs.

Cela signifiait-il vraiment que le sujet eût d'abord compris trois figures?

En tout cas, ce repeint ne peut guère avoir été fait par Courbet lui-même. Dans ses tableaux, il a certes entrepris souvent de semblables corrections — il n'y a qu'à se rappeler «Proudhon et sa famille», «Cheval de chasse sellé et bouledogue en forêt», etc. Mais, depuis l'exposition en février-mars 1872 jusqu'à son départ pour la Suisse le 23 juillet 1873, Courbet était tellement occupé par les événements politiques et par la continuation de son propre procès qu'il semble fort peu plausible qu'il ait eu le loisir de retoucher une de ses anciennes œuvres. Et de plus, entre 1873 et 1877, quand le changement pourrait avoir eu lieu, il vivait exilé à Vevey, sans avoir pu revoir son tableau. Il est probable que la

transformation a été faite après sa mort, survenue le 31 décembre 1877, par conséquent pendant que «Les Anglaises» se trouvaient chez Etienne Baudry, ou chez le prince de Wagram, puisque le ta-



Fig. 16. Les trois Anglaises à la fenêtre. Après le décapage, mars 1931. Glyptothèque de Ny Carlsberg.

bleau acheté par Marzell von Nemes s'appelait «Les deux Anglaises». Enfin, le repeint, assez grossier, n'avait rien de la mâle fermeté de Courbet et avait certainement été exécuté par une main inhabile.

Après mûre délibération, nous résolûmes d'en enlever une partie pour trouver si possible de cette manière la solution de l'énigme. —

Le 26 février 1931, — je tiens à préciser —, le restaurateur du Musée de l'Etat, M. Svend Rønne, en ma présence, tenta l'essai.



Fig. 17. La troisième Anglaise.

Le résultat, qui dépassa toute attente, est un hommage à la perspicacité de M. Léger.

A l'aide de l'indication radiographique, une place fut choisie

près du bord du repeint à gauche, à 5 centimètres, approximativement, du bord intérieur du cadre et à 7 centimètres sous la ligne d'horizon, c'est-à-dire à la hauteur du menton de la jeune fille vue de dos. En peu d'instant, des cheveux blonds, le contour d'un front et un œil apparurent. Très vite, le profil entier de la troisième Anglaise (Fig. 17) émergeait, et on pouvait dégager le reste du personnage. C'est une petite fille de cinq ans environ, assise ou debout à l'arrière plan, le corps caché derrière les autres, appuyant sa tête sur sa main droite et le coude reposant sur l'appui de la fenêtre. Dans le bras gauche, elle tient un petit chien blanc dont une patte se pose sur la barre sombre. Cette figure est tout-à-fait intacte; le chien seulement, ainsi que le bras droit et la robe de la fillette, ont un peu souffert, ayant dû être attaqués à la térébenthine avant le repeint. La chevelure et le petit visage sont dans un état parfait de conservation, comme s'ils avaient été peints hier. D'une fraîcheur ravissante est la carnation aux belles ombres légères et aux tons délicats de pétales de roses; cette épaisse couche de couleur verte qui la couvrait, lui a servi de protection contre le vernis et la poussière qui, au cours des années, ont jauni les autres carnations. Les cheveux blond foncé sont presque de même nuance que ceux de la jeune fille au milieu. La note claire de la fourrure blanche du petit chien fait jouer le relief de tout le groupe.

De cette façon, ce n'est qu'aujourd'hui, le tableau ayant enfin repris son premier et véritable aspect, qu'une discussion sur ses qualités esthétiques est rendue possible (Fig. 16).

Dans l'évolution de sa palette, Courbet suit à peu près les mêmes lignes que Jordaens. D'une construction plastiquement accentuée des éléments du tableau par la lumière et l'ombre, il arrive peu à peu à un répertoire chromatique plus étendu et couvre de larges surfaces avec des couleurs chaudes et intenses. «Les Anglaises» sont un bon exemple de cette manière. La distance qu'il y a de ce tableau au portrait de l'artiste de notre collection est très considérable. De solides couleurs locales se substituent à la peinture nuancée en fins accords. Les noirs sont concentrés en grands effets, dans quelques parties des costumes, et dans l'arabesque ornementale du balcon. Par contre, il est indiscutable que la plastique lumineuse a perdu en force; le merveilleux «sfumato» du portrait a disparu, sans être remplacé par les teintes vermeilles qui distinguent d'autres portraits de Courbet et qui peuvent rappeler les pêches de Chardin. La carnation d'une des têtes est même très monotone, avec ses ombres sourdes; elle évoque le mot de Manet sur «la bille de billard». Cependant, ceci est compensé pleinement

par la brillante richesse d'émail qu'atteint l'ensemble du coloris. Le fond est partagé en une série de champs rectangulaires nettement délimités: le savoureux vert épinard du volet, le bleu vert lumineux du ciel taché de nuages jaunâtres et grisâtres, le vert bleu plus sombre de la surface de la mer et les tons jaune brun du rivage. Les figures sont largement indiquées, — l'une en plein profil à gauche, au milieu la plus importante de dos et en profil perdu, et la petite figure récupérée de plein profil aussi. Le groupe s'enlève sur le fond en taches de couleurs claires et solidement coordonnées: le lilas gris mêlé de rouge-brun de la robe bouffante, la laque rouge de la veste dont les plis drapés annoncent Cézanne, et enfin le rouge doré de la figure du centre fourni par la magnifique chevelure éparsée sur les épaules, qui, rehaussé par l'opposition des cheveux châtain mat de la figure du fond, et répété en sourdine chez la fillette, domine tout le tableau. En vérité, une merveilleuse «tranche de peinture»! C'est comparable en beauté à la femme agenouillée, dans les «Croisés» de Delacroix, dont les cheveux semblent peints avec de l'or fluide. Suivant sa coutume, Courbet est beaucoup plus massif, plus riche de matière; «des copeaux d'or» pourrait-on dire en une variante de l'expression frappante du comte d'Ideville sur «La femme au perroquet»¹⁾.

La chevelure féminine, sa molle opulence, son éclat chaud, la variabilité de ses nuances, est un des thèmes favoris de Courbet; il l'a peinte à maintes reprises, artistiquement disposée ou tombant librement, éparsée en lourdes vagues: les tresses naïves des sœurs, chez lui, à Ornans, la coiffure en bandeaux de Justine, les échafaudages capillaires des élégantes mondaines, les boucles folles des modèles parisiens.

Le coloris des Anglaises s'harmonise par l'opposition du rouge et du vert (la veste, sur le dossier de la chaise au premier plan, contre le volet du fond). C'est un effet qui se rencontre très souvent chez Courbet — nulle part cependant à tel point qu'ici, où il devient l'idée maîtresse du tableau — par ex. dans «L'Enterrement», dans «La Rencontre», dans «Le Pique-nique de chasse» à Cologne, dans «Le Chat-huant dépeçant un chevreuil mort» à Berlin, dans «La Femme se coiffant» de la coll. Peyta, etc. La signature habituelle de Courbet, laque rouge (ou brun rouge) sur fond vert émeraude, semble presque un symbole.

La fréquence de ce procédé mérite un examen plus approfondi.

Entre 1820 et 1830 se prépare cette évolution de la peinture

¹⁾ «les copeaux d'acajou de sa chevelure». d'Ideville, Courbet, Paris 1878. p. 32.

française qui, cinquante ans plus tard, atteindra son point culminant avec la théorie des couleurs du néo-impersonnisme. Un grand savant et un grand artiste s'approchent en même temps, et isolément, du problème et, dans l'essentiel, arrivent aux mêmes conclusions. En 1839, le résultat de plus de dix années de travail de Chevreul paraît dans son livre très circonstancié «De la loi du contraste simultané des couleurs» et déjà en 1834, Delacroix, dans les «Femmes d'Alger», avait essayé de construire un tableau d'après le système du contraste des couleurs complémentaires¹⁾. Il est regrettable qu'une rencontre projetée entre ces deux chercheurs ne se pût jamais produire, car elle aurait certainement laissé d'intéressantes traces.

Aux environs de 1880, Pissarro travaille méthodiquement avec les couleurs complémentaires; il tente même l'expérience du «cadre contrasté»: cadre rouge et paysage vert, etc. Enfin, en 1899, Signac résume la progression des efforts dans son intéressant traité «D'Eugène Delacroix au néo-impersonnisme». Il n'est pas sans importance de constater que Courbet ne s'est pas tenu, comme on l'avait supposé, tellement à l'écart de ce mouvement.

Son esprit peu enclin à la méditation exclut naturellement toute méthode trop scientifique. Ce n'est que fortuitement et plus par instinct que par principe, qu'il observe les règles que, prenant son point de départ chez Rubens, Véronèse et Constable, Delacroix a déjà formulées. Par contre, il a l'avantage de se trouver au seuil de cette ère nouvelle, très près de la racine des problèmes d'où le mouvement devait partir, là justement où Delacroix aussi commençait²⁾. «La base de la division, dit Signac, c'est le contraste: le contraste n'est-ce pas l'art?»³⁾ Courbet emploie empiriquement l'opposition des couleurs complémentaires les plus simples; par intuition, il a recours aux principes chromatiques essentiels pour obtenir une harmonie de couleur. «Le rouge et le vert ... sont les couleurs complémentaires les plus égales en hauteur; car

¹⁾ D'après une anecdote connue, ce fut en peignant son «Exécution du doge Marino Faliero» (1826) que pour la première fois Delacroix découvrit l'importance des complémentaires. Cette même année, il peignit la grande nature-morte des «Homards» du Louvre (Robaut no. 174), aux fortes oppositions de rouge et de vert — c'est-à-dire trois ans avant la découverte de Goethe devant les crocus jaunes de son jardin à Weimar (Eckermann, Gespr. Ed. Castle, I p. 281).

²⁾ Cf. René Piot, Les palettes de Delacroix. Revue de l'art. Juillet-août 1930 p. 57 ss. Cf. Emile Bernard, Les palettes de Delacroix et sa recherche de l'absolu du coloris. Mercure de France. 1^{er} février 1910. p. 385 ss.

³⁾ Signac, o. c. p. 79.

le rouge, sous le rapport de l'éclat, tient le milieu entre le jaune et le bleu, et dans le vert les deux extrêmes sont réunis¹⁾. Outre le rouge et le vert, Courbet a travaillé aussi avec d'autres complémentaires: le jaune et le violet, par ex., dans «Le pique-nique de chasse» à Cologne et dans «Les demoiselles des bords de la Seine»; l'orange et le bleu dans «Les Anglaises» où les tons du ciel et de la mer exaltent les masses colorées des chevelures²⁾. D'habitude, il s'en tient cependant aux couleurs fondamentales: le rouge, le jaune et le bleu, et le mélange de ces deux derniers, le vert. Le rouge et le vert contrastés jouent, dans sa deuxième manière, presque le même rôle que le noir et le blanc dans la première. Dans la grande nature morte de fleurs du musée de Brème, l'orchestration chromatique résulte d'un accord de ces quatre éléments. Le tableau de fleurs du musée de Hambourg est également très simple dans sa gamme de tons; les couleurs dominantes sont, outre le blanc et le noir, le rouge en différentes nuances, le bleu vert, le jaune — sur un fond bleu ciel. Dans l'«Atelier», Courbet s'est représenté lui-même tenant à la main gauche une palette ainsi composée: vert fané, noir et brun noir, jaune et rouge³⁾. Si Courbet a reçu des impulsions dans ce sens, elles pourraient être d'origines multiples et ses visites au Louvre n'ont sans doute pas été infécondes à cet égard. Le Caravage (dans «La mort de la Vierge») et Zurbaran (dans «Les funérailles de Saint-Bonaventure») usent tous deux des mêmes oppositions de couleurs; dans le tableau de Zurbaran, aux monumentales figures reposant lourdement, le contraste entre la laque rouge du chapeau de cardinal et le vert cru du pourpoint qui l'avoisine est très violemment prononcé. — Ce qui a dû être pourtant d'un plus grand poids, c'est que ces idées sur la couleur étaient pour ainsi dire dans l'air au propre temps de Courbet; il ne faut pas oublier qu'il a copié «La barque de Dante» déjà dans le premier stade de son séjour à Paris. Indubitablement

¹⁾ Chevreul, o. c. p. 114 § 187,1^o.

²⁾ Du reste, cette chevelure semble exécutée d'après le principe de Chevreul: «La couleur des cheveux blonds étant essentiellement le résultat d'un mélange de rouge, de jaune et de brun, il faut la considérer comme de l'orangé rabattu très-pâle.»

³⁾ Le noir conserve toujours une très grande importance dans ses tableaux; ce sont les néo-impressionnistes qui lui déclareront plus tard une guerre à outrance. A ce sujet aussi Courbet s'accorde d'une manière amusante avec Chevreul: «Le noir ne produit jamais un mauvais effet lorsqu'il est associé à deux couleurs lumineuses. Souvent même alors il est préférable au blanc, surtout dans l'arrangement où il sépare les couleurs l'une de l'autre.» (Chevreul o. c. p. 137, § 241.) C'est justement le cas dans «Les Anglaises», où le noir du costume de la fille à droite sépare deux grandes surfaces de couleurs brillantes.

ce tableau a été déterminant pour sa genèse, tant par la composition frontale de son groupement que par son coloris lugubre, ses grands nus plastiques et par la juxtaposition des rouges et des verts dans le costume de Dante. Dans ce premier chef-d'œuvre (1822), Delacroix indiquait une direction — pour immédiatement après s'élançer dans une voie tout autre, — que Courbet a suivie sans toutefois atteindre à une réalisation logique et approfondie du contraste des couleurs complémentaires. «... Des trois couleurs primitives se forment les trois binaires. Si au ton binaire vous ajoutez le ton primitif qui lui est opposé, vous l'annihilez, c'est-à-dire que vous en produisez la demi-teinte nécessaire. Ainsi, ajouter du noir, n'est pas ajouter de la demi-teinte: c'est salir le ton, dont la demi-teinte véritable se trouve dans le ton que nous avons dit. De là, les ombres vertes dans le rouge»¹⁾. Ceci est comme on le sait le point essentiel de la théorie des couleurs de Delacroix²⁾. Or, il est facile de constater dans notre tableau la présence de noir et de brun noir dans les ombres des rouges; Courbet n'a donc pas poussé le précepte à fond.

On pourrait aussi penser à une influence de l'atelier de Couture. Ce peintre, si fortement admiré par Cézanne et avec lequel du reste Courbet a d'autres points communs³⁾, enseigne à ses élèves la théorie des couleurs complémentaires: «L'harmonie véritable vient de l'accord des contraires; les couleurs ont des sexes différents, nous en avons de mâles et de femelles, à tel point que le rouge, qui est certes le ton le plus robuste, n'est véritablement heureux et complet que lorsqu'il a pour compagne la couleur verte; l'orangé à son tour demande la couleur bleue, c'est l'antithèse, la loi immuable»⁴⁾. Signac dit la même chose plus succinctement et plus aisément: «une surface rouge et une surface verte, opposées, se stimulent»⁵⁾. Le plus raisonnable pourtant serait de soutenir l'analogie avec Delacroix. Baudelaire, qui, le premier, comprit l'envergure du génie de Delacroix et dont la vision de la couleur

¹⁾ Carnet de Chantilly. Vers 1846.

²⁾ Cf. F. Gysin, Eugène Delacroix. Studien zu seiner künstlerischen Entwicklung. (Etudes sur l'art de tous les pays et de toutes les époques. Vol. 8. p. 66 ss.) Strasbourg 1929.

³⁾ Notamment le galbe plantureux de la forme qui cependant chez Couture est d'une élégance plus banale, d'une sveltesse bourgeoisement raffinée. On peut comparer par ex. la «Tête de la liberté» de Couture au portrait d'une jeune femme (Justine?) couronnée de laurier de Courbet. (Ausstellung Gustave Courbet, Galerie Wertheim Berlin 1930, no. 15).

⁴⁾ Couture, Méthode et entretiens d'atelier. Paris 1867. p. 229—30.

⁵⁾ Signac, o. c. p. 81.

était semblable à celle du maître des «Femmes d'Alger»¹⁾, a cristallisé sa conception dans une strophe des «Phares»²⁾; dans sa critique de l'Exposition universelle de 1855, il y rattache un commentaire et montre justement les deux fortes couleurs primaires — «lac de sang: le rouge — un bois toujours vert: le vert complémentaire du rouge» — comme catégoriquement décisives pour le chromatisme total de l'œuvre de Delacroix³⁾. Il n'est pas invraisemblable qu'une impression pareille ne se soit déposée en Courbet.

Delacroix, dont les efforts sont toujours restés dirigés vers une psychologie de la couleur, avait une idée morale très arrêtée, quant à l'emploi de ces contrastes. Au moins une fois, dans «Socrate et son démon»⁴⁾, en se concentrant dans un équilibre parfait du rouge et du vert, il a cherché à créer une synthèse de sérénité et d'harmonie supérieures. Des «Anglaises», qui sont soutenues par une juxtaposition équivalente, se dégage un sentiment analogue de repos, de calme frais et purifié.

Cet effet est renforcé par la simplicité de la composition linéaire. Dans le gracieux mouvement de la figure principale, il y a un écho du rythme qui ruisselle doucement dans son propre portrait de la Glyptothèque. Les intersections des zones colorées forment à l'arrière-plan un système de parallèles horizontales — ces lignes que Delacroix haïssait plus que tout! — sur lesquelles l'axe vertical de deux des figures et le bord extérieur du volet contrastent, opposition affirmée encore par les plis raides de la veste, en même temps que contrariée par la diagonale esquissée dans le mouvement de la fillette.

Dans «Les trois dames de Gand», David a réalisé un semblable effet d'alternance: la statique des figures y est contrebalancée par les plans horizontaux construits virtuellement par la direction du regard, dans les yeux des trois dames; dans l'impression de bloc que produit le groupe, il y a aussi un rappel de la massivité de Courbet. Inversement, les «Femmes d'Alger» de Delacroix⁵⁾ peuvent être comparées aux «Demoiselles des bords de la Seine» (Fig. 18).

¹⁾ Baudelaire caractérise le vert comme «le fond de la nature» et ajoute: «Ce qui me frappa d'abord c'est que partout, — coquelicots dans les gazons, pavots, perroquets, etc. — le rouge chante la gloire du vert; le noir — quand il y en a — zéro solitaire et insignifiant, intercède le secours du bleu et du rouge». *Curiosités esthétiques*. Salon de 1846, p. 88.

²⁾ Delacroix, lac de sang, hanté de mauvais anges, / ombragé par un bois de sapins toujours vert, / où sous un ciel chagrin des fanfares étranges / passent comme un soupir étouffé de Weber.

³⁾ *Oeuvres complètes*, *Curiosités esthétiques*, p. 241—242.

⁴⁾ Robaut, no. 913.

⁵⁾ Première version. 1834.

Dans les deux cas, la donnée était la même : présenter un état de paresse lascive, un lourd repos de corps féminins ; chez Delacroix, c'est devenu une rythmique électrisante de fauve, chez Courbet, au contraire, une tension condensée entre des masses compactes. Courbet n'est pas peintre de mouvement actif, mais d'états physiques, d'une lourde existence corporelle. Même dans ses tableaux de vagues écumantes ou de chevreuils bondissants, le mouvement



Fig. 18. Les demoiselles des bords de la Seine. 1856. Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

est comme figé en consistance matérielle et haussé jusqu'au monumental.

Chez Courbet, l'organisation de la surface des tableaux dépend par-dessus tout de la valeur de la couleur comme corps et c'est pourquoi elle est toujours assez primitive. Dans ses grandes compositions, ce principe paraît le plus visiblement. Les trois chefs-d'œuvre qui forment le noyau de sa production sont tous nés sous l'impression d'un voyage en Hollande, en 1847. Ce sont «Les pompiers courant à un incendie»¹⁾ (Fig. 19), œuvre dont la valeur n'est pas assez appréciée, d'une tenue et d'une force dramatique im-

¹⁾ Petit Palais à Paris.



Fig. 19. Pompier courant à un incendie. D'environ 1850. Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

posantes, qui s'apparente à la «Ronde de Nuit» de Rembrandt; ensuite «L'Enterrement à Ornans»¹⁾, à allure de frise, qu'on a judicieusement comparé aux groupes des Arquebusiers et des Régents du 17^e siècle, et où se mêlent des réminiscences de «La barque de Dante» et des «Funérailles de St. Bonaventure»; et enfin, le plus faible des trois, «L'Atelier du peintre»²⁾, où l'ensemble se dilue en une chaîne indécise de groupes particuliers. Ils sont tous construits en un format de triptyques rudimentaires, avec une



Fig. 20. Loth et ses filles. D'environ 1841. Collection particulière.

accentuation des trois thèmes coordonnés et une certaine symétrie dans le partage des facteurs isolés. L'effet principal est dû aux lourdes formes des figures et à l'accord des lignes verticales et horizontales. C'est un mode de composition qui est également éloigné de la soudure des détails en un lacis infrangible de courbes, de Delacroix et des «grandes machines», aux raides architectures symétriques, d'Ingres. De même que dans les paysages, on sent dans les autres grands tableaux de Courbet, sous les surfaces en apparence placides, une cadence profonde, à la fois calme et terrible. L'armature des groupes de figures accuse toujours un certain staccato arrivant parfois à la monotonie. Dans les portraits

¹⁾ 1850. Musée du Louvre.

²⁾ 1855. Musée du Louvre.

seulement et dans les figures isolées — spécialement les nus — transparait un rythme plus libre.

On peut le constater dans une œuvre de ses débuts, «Loth et ses filles» (Fig. 20), qui, par sa distribution et aussi par son coloris, semble



Fig. 21. Les baigneuses. 1853. Musée de Montpellier.

un pastiche des peintres italiens du Seicento de l'école du Guide; dans son interprétation, le nu féminin seul rappelle le Courbet de «la Femme de Munich», aujourd'hui disparue, et de la merveilleuse «Femme couchée nue» de la collection Hatvany (1862). Mais, si l'on confronte ce tableau avec une des compositions de figures de Poussin, l'originalité de Courbet se manifeste: en face du perpetuum mobile à la fois flottant et concentré, se dresse cette soli-

dification de la forme. Même manque de construction tectonique chez «Les Anglaises», où les trois figures sont rassemblées d'une manière assez illogique. Dans «Les baigneuses» de Montpellier (Fig. 21), il n'y a pas d'accord rythmique entre les deux figures. Déjà Delacroix attirait l'attention sur l'insignifiance de leurs mouvements, et l'aplomb des corps, pris séparément, se fonde sur la tension et le poids, non sur une cadence linéaire. Le mouvement de la femme assise se retrouve presque identique chez la nymphe de «Jupiter enfant» de Jordaens, au Louvre. La manière différente dont est traité le motif apparenté de la *figura serpentinata* est édifiante. La figure de la nymphe de Jordaens est parcourue par une seule grande ligne onduleuse, de l'extrémité de la main droite jusqu'au pied droit, contrariée par la douce flexion de la tête et la molle courbe de la main et du pied gauches. Dans la baigneuse assise du tableau de Courbet, le mouvement est interrompu et remplacé par des syncopes.

On ne sait guère à quel point «Les Anglaises» méritent l'appellation de portrait au vrai sens du mot.

Cette indication traditionnelle semble signifier qu'il s'agit de modèles déterminés. A coup sûr, l'idée dominante n'a jamais été la ressemblance. Le procédé y est si libre qu'il aborde la stylisation. Notre tableau se rapproche ainsi davantage de «La fille aux mouettes», sorte de portrait de fantaisie ou d'idéal, comme certaines des effigies féminines du Titien, que de «Jô, la femme d'Irlande», qui représente Joanna Abbott, l'amie de Whistler. Pour l'une des Anglaises, on peut tout au plus parler du portrait d'une chevelure. Quant aux deux autres, elles reproduisent de si près un type féminin spécifique de Courbet que leur individualité casuelle disparaît complètement. Somme toute, on a le droit de négliger la tradition iconographique et de considérer le type comme un pur thème figuratif¹⁾.

Une expression animale de vie végétative caractérise dans l'ensemble les tableaux de Courbet de ce genre, comme ceux de Palma Vecchio. Dans les portraits, au contraire, un tempérament plus violent éclate parfois — ainsi dans son inquiétant et pathologique Chopin qui, par l'intensité, ne le cède en rien à celui de Delacroix, et dans la fiévreuse étude de son ami Bonvin.

En dehors des portraits proprement dits, on pourrait classer les images féminines de Courbet en deux différents types. Le premier, exubérant, d'une opulente maturité, aux grands traits, au front

¹⁾ Cf. Hadeln, Das Problem der Laviniabildnisse. Pantheon — Der Cicerone, Jahrgang 1931, 2. Heft p. 82 ss.

fuyant, au nez fortement busqué et aux lèvres sensuelles, se rapporte à son amie Justine; on le voit chez «Les amants dans la campagne», dans la «Femme nue dormant près d'un ruisseau»¹⁾, dans le nu féminin de «L'atelier», etc.

L'autre type est celui que nous avons dans le tableau de la Glyptothèque; il est plus enfantin, avec un front curieusement escarpé et bombé, un nez droit et court, un menton arrondi — il provient peut-être d'une des sœurs de Courbet. L'exécution presque sculpturale de la tête avec son contour en fil de fer et la fermeté ronde de la joue rappelle le portrait en médaillon de Mme Max Bouchon²⁾, et remet en mémoire les profils frappés en médailles de Pisanello. Il réapparaît dans «La vigneronne de Montreux», dans la «Jeune fille arrangeant des fleurs», etc.

La troisième figure, la fillette pressant un toutou contre elle, la joue appuyée sur la main et regardant rêveusement la mer, n'est en vérité qu'une répétition en moindre format du même type. Cette légère, paresseuse flexion de la tête, ce profil plafonnant sont d'ailleurs repris en plusieurs têtes féminines de Courbet — celle de Justine dans «Les amants» et dans «L'atelier» et «La fileuse endormie»; cependant, le parallèle le plus proche est la petite fille lisant de «Proudhon et sa famille» qui se termina justement cette même année (1865).

Bien que cette figure retrouvée ne couvre sur la toile qu'une superficie très réduite, brève apposition dans l'énoncé total, son poids quant à la composition est énorme. Quand on la fit disparaître naguère, ce fut apparemment dans le désir inconsidéré de renforcer la solidité du groupe, de libérer le beau contour calme de la magnifique figure centrale et de faire agir la vaste surface de la mer, comme élément romantique, dans la composition. Il est évidemment malaisé de nier que cette petite tête d'enfant surgit d'une façon bizarre et assez incompréhensible et semblerait plutôt un angelot flottant à côté des deux autres. A un examen hâtif, cette figure paraîtrait peut-être superflue. Son manque de construction est par contre, nous l'avons vu, un trait qui revient constamment dans l'art de Courbet, et la figure placée de l'autre côté du tableau est pour le moins aussi inorganique. Dans les compositions du maître d'Ornans, il ne faut pas chercher de la clarté dans l'agencement ou de l'harmonie intérieure. Ainsi que dans ses tableaux de fleurs, les détails croissent ici, s'entremêlant, sans que leur formation ou leurs relations réciproques s'expliquent; comme dans ses paysages, de lourdes masses de couleur tendent l'une vers l'autre, sans souci de discipline tectonique.

¹⁾ 1845. Coll. Rosenberg, Paris.

²⁾ 1864. Coll. Charles Léger, Meudon. Reproduit Léger o. c. p. 105.

Notre tableau, qui n'a été connu jusqu'à ce jour que dénaturé par le repeint, produisait un effet insatisfaisant. Le rythme en était alors faussé, le groupe manquait d'équilibre. La sourde dissonance entre les axes verticaux des deux figures causait une impression d'incertitude. Salie par l'opacité morne du repeint, la surface de la mer n'était pas en état de contrebalancer l'autre moitié, lourdement chargée, de la composition. En fait, les trois figures sont étroitement liées et forment un tout; c'est la tension et la relativité entre elles qui remplissent le tableau. C'est aussi pourquoi ce repeint constituait un vandalisme absurde. Il aurait fallu ou, supprimant les deux figures latérales, laisser paraître le personnage du milieu dans toute sa monumentalité, ou — ce qui à tous égards et toujours semblera le plus juste et le plus logique — laisser l'œuvre de l'artiste vivre telle qu'il l'a créée. Cette diagonale que dessine la figure de la petite fille est la condition primordiale de vie et de mouvement pour toute la composition, tant elle rompt gaiement la sévérité des perpendiculaires. De plus, le groupe s'amplifie, les différents plans gagnent de la profondeur; l'effet de perspective vers lequel tend la position de la chaise, placée de biais à l'avant du tableau, devient effectif. Le fond recule, le premier plan avance, l'unité et la fermeté de la composition triangulaire originelle s'expriment énergiquement aujourd'hui — grâce à l'heureuse résurrection de la petite figure qui, après une disparition de cinquante années, revoit enfin la lumière du jour¹).

¹) Ce m'est un devoir agréable de remercier M. Charles Léger pour l'intérêt qu'il a bien voulu montrer à mon travail. Il vient justement de m'annoncer qu'il existait un supplément — introuvable aujourd'hui — au catalogue de l'Exposition des œuvres de Gustave Courbet à l'École des Beaux-Arts, en mai 1882, où, sous le numéro 150, figure un tableau «Les trois petites Anglaises». Dans la collection du prince de Wagram le tableau est désigné «Les deux Anglaises». Notre opinion sur la date de la transformation se trouve ainsi confirmée, sans qu'il y ait lieu cependant d'indiquer une date formelle. Nous savons que Baudry, ami de Courbet, a conservé chez lui, pendant tout au moins cinq ans, le tableau sans le remanier. Se serait-il décidé par la suite à le faire, à la demande d'un acquéreur, ou cet acquéreur l'aura-t-il fait lui-même?

Mars 1931.

Haavard Rostrup.

DEUX TÊTES D'AMARNA À LA GLYPTOTHÈQUE NY CARLSBERG

PAR

OTTO KOEFOED-PETERSEN

Dans un article pour un recueil en hommage à V. Loret¹⁾ M^{lle} Maria Mogensen a publié dernièrement la collection d'Amarna de la Glyptothèque Ny Carlsberg²⁾ et elle en a indiqué, comme la pièce la plus intéressante, une curieuse tête en basalte noir, achetée en 1930 par la Fondation Ny Carlsberg et confiée en dépôt à la Glyptothèque³⁾. L'année écoulée a apporté à la collection des sculptures d'Amarna de la Glyptothèque un nouvel accroissement. Peu de mois seulement après l'achat de cette «tête noire», la fondation mentionnée acquérait et déposait également à la Glyptothèque une tête féminine en grès brun-rouge, non moins intéressante que la première par son style unique, sur lequel l'art de l'école d'el-Amarna a mis son empreinte. Il y a une étroite correspondance entre les deux têtes; ce sont manifestement des portraits d'une même personne⁴⁾.

La «tête noire» (Fig. 1—3), sur la provenance de laquelle il

¹⁾ Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale au Caire tom. 30 (1930).

²⁾ Les œuvres d'art de Tell-el-Amarna dans la Glyptothèque Ny Carlsberg à Copenhague ap. Bull. Inst. Arch. tom. 30 pp. 457—464 avec 4 pl.

³⁾ op. cit. p. 461 sq. et pl. III. Les reproductions sont exécutées d'après la pièce restaurée.

⁴⁾ J'ai eu l'occasion, au sujet de ces têtes, d'en discuter certaines particularités avec M. H.-O. Lange qui a exprimé tout-à-fait la même opinion quant à leur relation réciproque. Pour m'avoir fait parvenir, avec la plus grande obligeance, une série de renseignements dont cette petite étude a profité, j'apporte ici à M. Lange mes remerciements les plus vifs.

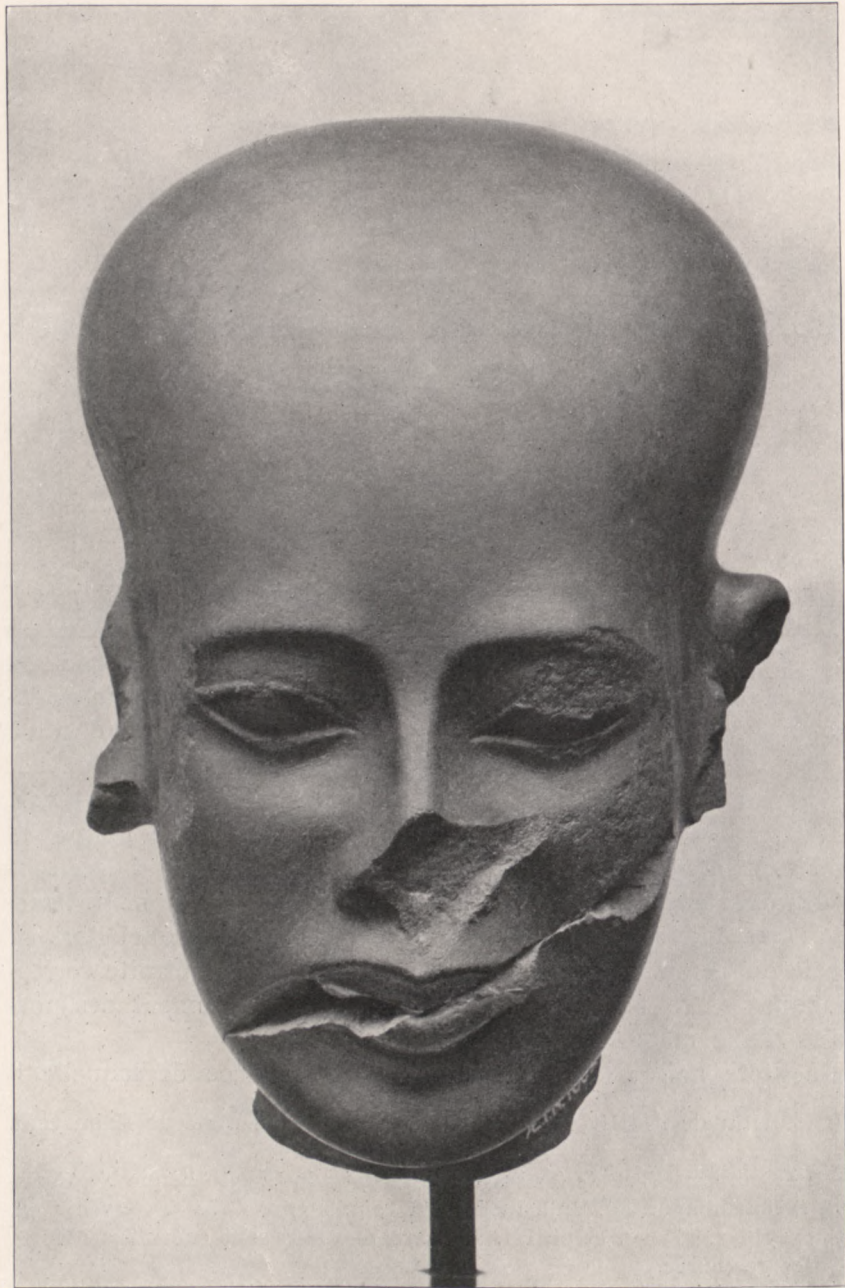


Fig. 1. La tête noire. Glyptothèque Ny Carlsberg.
Du menton au sommet de la tête o^m 225.

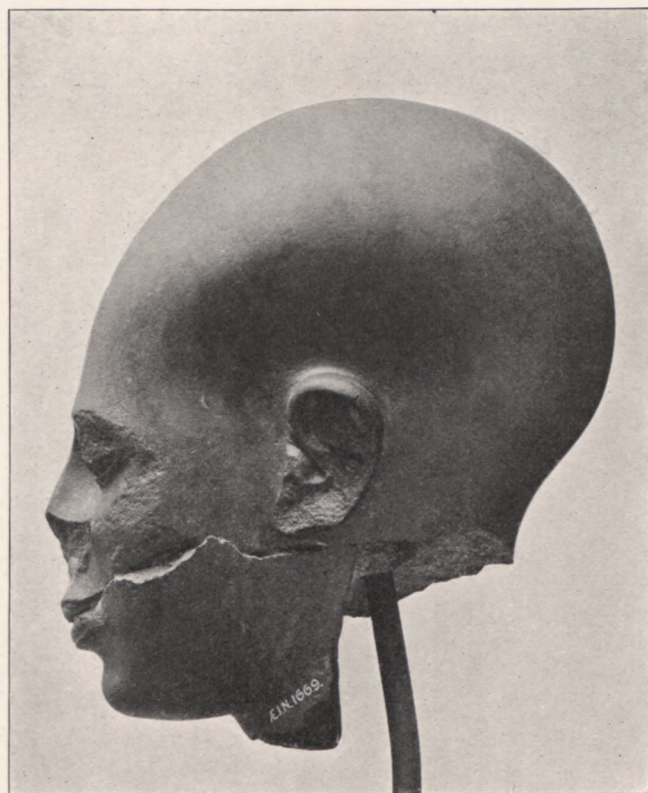


Fig. 2—3. Les deux profils de la fig. 1.

19*

DEUX TÊTES D'AMARNA

147

n'existe aucun renseignement, a été enlevée à une statue d'une des filles du roi Aménophis IV. L'artiste qui a créé cette œuvre a souverainement asservi sa matière. En évitant soigneusement de laisser les plans se heurter entre eux, et, autant que possible, en évitant d'établir des surfaces planes, mais en accordant l'entière prédominance aux lignes courbes, il a réussi à donner à la dure pierre l'impression d'une merveilleuse douceur. Le modelé est extrêmement délicat; son exécution nuancée — souvent jusqu'à une vraie caresse dans les détails — traite admirablement aussi bien les différentes parties du visage, du petit menton ferme jusqu'au dur front, que la construction osseuse du crâne.

La tête est exécutée dans un style d'Amarna typique qui indique à peu près la fin du règne d'Aménophis IV¹⁾. L'artiste a su se libérer des violentes exagérations qui imprègnent souvent cet art dans son naturalisme et se rencontrent principalement dans une série de têtes de l'atelier du sculpteur Thoutmès²⁾. Le crâne en «forme de vessie»³⁾ est entièrement dépourvu de l'énorme nuque. Le contour de son profil se dilue en une courbe harmonieuse qui atténue, entre le front et le sommet du crâne, l'angle obtus si énergiquement souligné dans l'art d'Amarna, et le plus fortement par Thoutmès. Il n'a pas été fait non plus d'efforts pour accentuer la construction osseuse du crâne en laissant ses nombreuses

¹⁾ F. Ballod, Echnatons Kunstreform ap. *Filologu biedribās raksti* II (1928) p. 106.

²⁾ L. Borchardt, *Porträts der Königin Nofret-ete* (wiss. Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft Bd. 44) p. 12. Fr. Poulsen, *Billedhuggeren Thutmes* ap. «Tilskueren» 1923 p. 106 sq.

³⁾ Le prototype de cette curieuse «forme de vessie», qui caractérise le crâne des portraits de têtes dans l'art d'Amarna, est la tête pathologiquement déformée, par l'hydrocéphalie vraisemblablement, d'Aménophis IV. cf. G. Elliot Smith, *The royal Mummies* (Cat. gén. Mus. du Caire tom. 59) p. 55. On a supposé que les petites princesses étaient, par hérédité, affectées de cette maladie qui certainement a fortement sévi chez les Thoutmosides; ainsi, un jeune garçon dont la momie a été trouvée dans le tombeau du roi Aménophis II, son fils, sans doute, a un crâne d'une forme curieusement plate et large qui rappelle beaucoup celui des petites princesses d'Amarna (G. Elliot Smith, *Tutankhamen* p. 91). Mais dans l'art d'Amarna, le crâne en «forme de vessie» se présente non seulement chez le roi et les princesses, mais aussi chez la reine, ainsi que chez des personnes non apparentées à la famille royale. On pourrait alors penser que l'école d'art régnant à cette époque a reproduit cette forme de tête, sans égard à la véritable ressemblance des portraits. La forme bizarre des crânes chez les filles de rois ne se doit guère, comme on l'a si souvent prétendu, à une déformation artificielle. La reproduction très détaillée et exacte de la structure osseuse montre qu'il ne peut être question de perruques ou d'une coiffure quelconque.

protubérances se reproduire dans la pierre. D'après la tradition de l'art d'Amarna, le crâne s'élève à une hauteur tout-à-fait hors nature, de même que le haut et large front très fuyant est resserré aux tempes, de sorte que son contour, vu de face, dessine un arc en forme de fer à cheval. L'exécution du visage est beaucoup plus dépendante des théorèmes de l'art d'Amarna: les yeux d'un ovale aigu, presque rhomboïdes, le nez finement formé aux larges ailes charnues et les lignes arquées de la bouche; les lèvres épaisses aux bords soulignés d'une ligne très finement creusée, avangent très fortement.

Cette tête a souffert nombre de violences, dont une partie certainement à notre époque: une cassure descendant obliquement, de l'œil droit à travers la bouche, l'a fendue; la partie droite de la nuque et la pointe du nez ont été brisées; de sérieux dommages se montrent aux deux oreilles, à l'œil gauche et à la région de la tempe droite.

L'autre des deux têtes acquises à la collection Amarna de la Glyptothèque en 1930 (Fig. 4—6) a été également enlevée d'une statue. Elle est exécutée en grès brun-rouge, sa conservation est intacte. Le travail technique de la pierre est remarquable, mais sa facture artistique est très inférieure à celle de l'autre tête; c'est un ouvrage lourd et grossier.

Si la «tête noire» mentionnée plus haut, par l'excellente technique de son artiste et par sa science des formes unie à une belle sobriété, occupe une place convenable dans la série des portraits de l'art d'Amarna, cette œuvre-ci est d'un sculpteur qui, volontairement, s'est écarté de la tradition de el-Amarna.

Assurément la «forme de vessie» se maintient encore, bien que dans un mode très atténué; le resserrement des tempes existe toujours, mais la forme en trapèze du front — que la «tête noire» offre encore dans son intégrité — ne se montre plus. Les «yeux mongoliques» placés obliquement ont disparu; si l'œil gauche semble être un rien trop haut et un peu de travers, c'est sûrement dû à une défaillance dans l'exécution artistique de l'œuvre. Les larges narines et les lèvres charnues, ainsi que l'arc double et puissant de la lèvre supérieure, s'accordent parfaitement avec la «tête noire», le tout cependant plus grossièrement et plus lourdement exécuté. Tout-à-fait coïncidants dans les deux pièces sont le petit menton ferme et la ligne infléchie qui va du menton au cou. La région de l'oreille, qui dans la «tête noire» est extraordinairement bien exécutée, est ici maladroitement, presque grossièrement traitée. Le lobe de l'oreille est creusé d'une petite cavité qu'on trouve fréquemment dans les sculptures de l'époque d'Amarna.

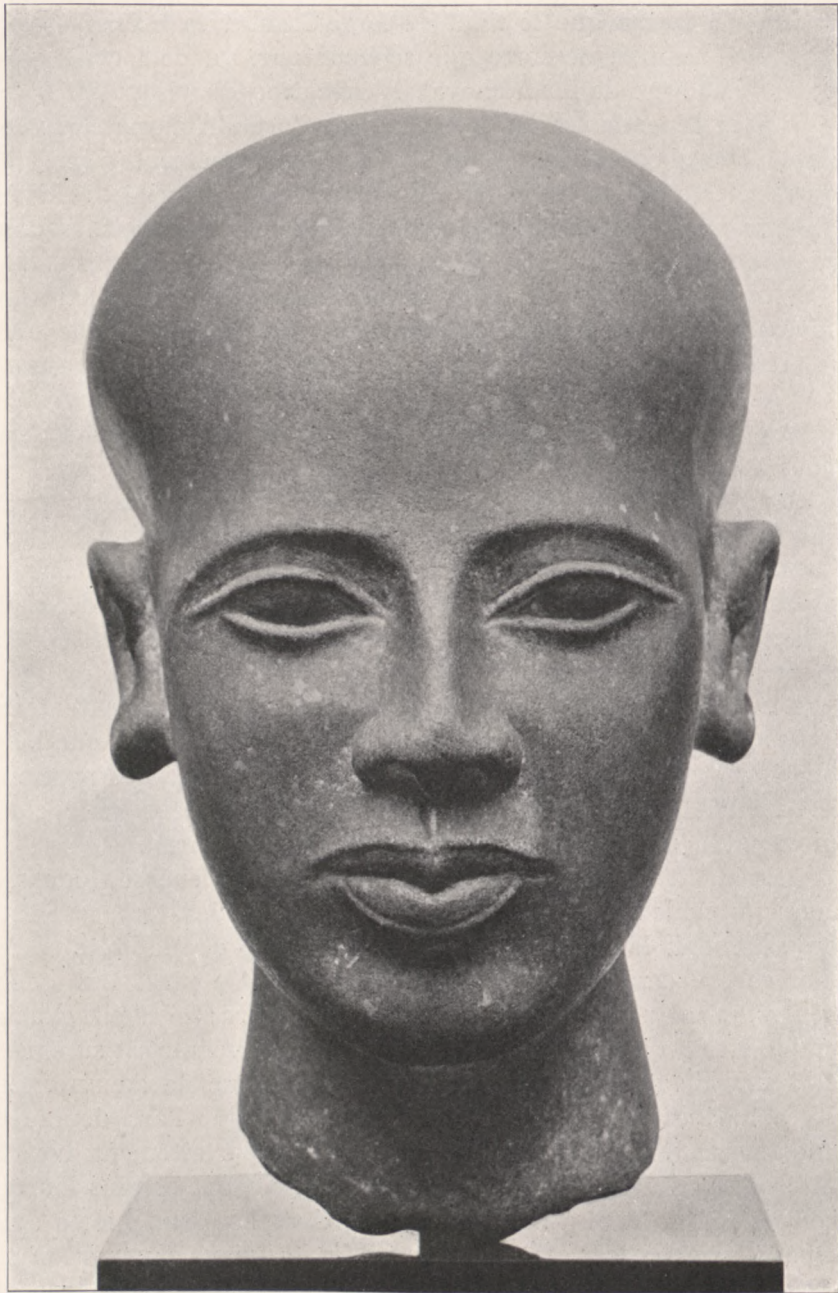


Fig. 4. La tête brune. Glyptothèque Ny Carlsberg.
Hauteur 0^m 235; du menton au sommet de la tête 0^m 19.

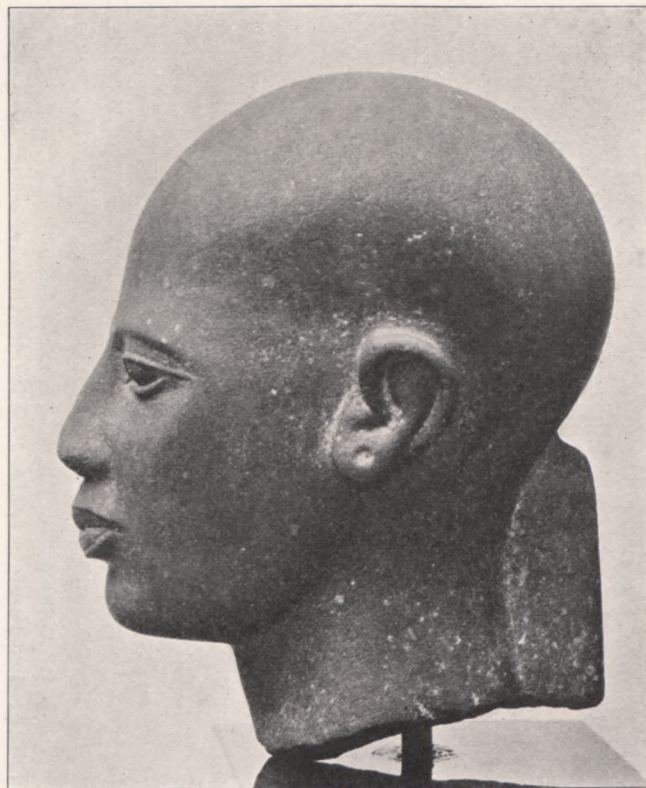
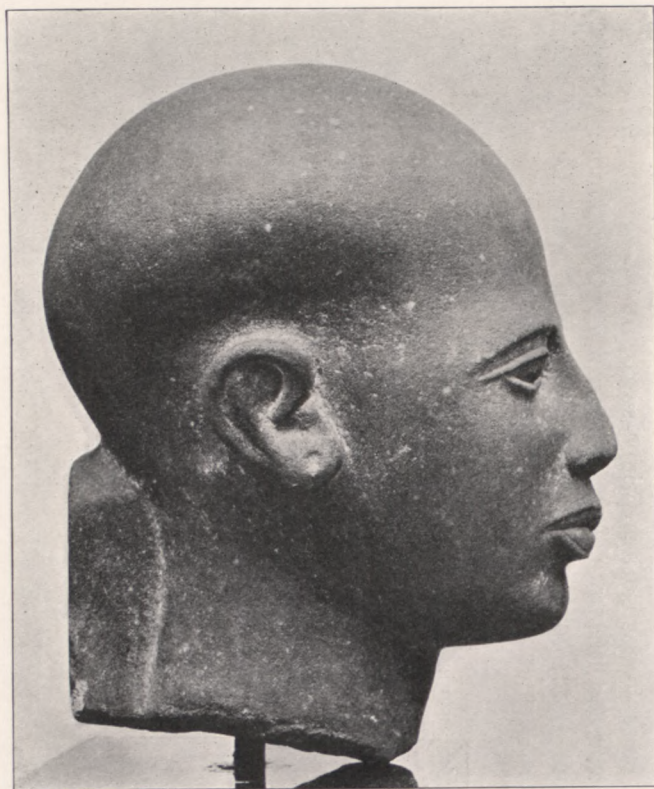


Fig. 5—6. Les deux profils de la fig. 4.

Cette très curieuse tête, à laquelle ne se trouve guère de parallèle, provient d'une collection privée; son ancien propriétaire a habité pendant des années Louqsor et l'a achetée, en automne 1908, à un paysan qui la trouva en creusant du sebak¹⁾; il était présent quand le paysan ouvrit le sac de sebak et en sortit la tête. Le lieu de la trouvaille est désigné comme étant dans le voisinage de Medinet-Habu, entre ce temple et les colosses de Memnon.

La «tête brune» est un produit attardé de l'art d'Amarna. Elle appartient à Thèbes, non à la Thèbes sans roi du règne d'Aménophis IV, mais à la ville d'Amon victorieux. Elle a été exécutée, là-dessus il ne peut guère y avoir de doute, peu de temps seulement après que la réaction, sous les faibles successeurs d'Aménophis IV, eût remporté la victoire. On pourrait penser que l'artiste qui a créé cette œuvre était un élève d'un des maîtres de la cour d'Amarna, obligé par les temps nouveaux de réprimer les lignes hardies et les formes hérétiques de l'époque d'Amarna.

Ces deux têtes, comme déjà dit, sont toutes deux des portraits de la même personne, une des filles d'Aménophis IV, mais laquelle? . . . La réponse ne paraît pas difficile quand nous regardons les deux têtes l'une à côté de l'autre, l'une dans le pur style d'Amarna, l'autre portant l'empreinte significative de la réaction qui ruina l'œuvre de son père. Cela ne peut guère être une autre que la seule des petites princesses qui vint à jouer un rôle dans l'histoire de l'Égypte, la reine du roi Toutankhamon, Ankhes-pa-Amon, — ou, comme elle s'appelait avant que «Le pays fut ramené à son ancien état» — Ankhes-pa-Aton.

¹⁾ Les arabes appellent sebak la terre des vieilles ruines qui est employée comme engrais dans les champs.

DIE NEUBABYLONISCHEN ZIEGELRELIEFS IN DER NY CARLSBERG GLYPTOTEK

VON

OTTO KOEFOED-PETERSEN

Die Keramik der Euphrat-Tigrisländer erreicht ihren Höhepunkt mit den emaillierten Tonreliefs aus der Zeit des neubabylonischen Reiches.

Die Kunst, Ziegelsteine mit bunten Farben zu bemalen oder mit Figuren und Ornamenten zu schmücken, war von alters her in den mesopotamischen Kulturländern bekannt — heimisch war sie im südlichen Babylonien, wo sie schon in altsumerischer Zeit betrieben wurde.

Der Gedanke aber, polychrome Ziegelreliefs in derselben Weise mit glänzender Glasur zu überziehen, wie es an den flachen gemalten Steinen gemacht wurde, scheint erst in Babel unter der Herrschaft der chaldäischen Könige entstanden zu sein.

In ausgedehntem Masse verwendete Nebukadnezar II emaillierte Ziegelreliefs als Schmuck seiner zahlreichen Bauten, die Babel, wo noch bei seinem Regierungsantritt die Ruinen von den Verheerungen der Assyrer nach der Eroberung der Stadt durch Saneherib zeugten, in die Wunderstadt Westasiens verwandelte. Dieser König spricht in seinen Inschriften davon, dass eine Reihe von Bauten, die er in der Euphratstadt errichtete, mit »hellglänzenden, lazurfarbigen Ziegelsteinen geschmückt waren«, und dass er die Tore Babels mit »glänzenden blauglasierten Ziegeln, die mit Darstellungen von Stieren und Drachen geziert waren, bekleidete.« Die Worte des grossen Herrschers klingen fast bei dem griechischen Historiker Diodor wieder, wenn er von den farbenprächtigen Wänden der babylonischen Paläste und ihrem Schmuck mit

Bildern von wilden Tieren erzählt. Aber um die bunten glänzenden Mauern der Tore und Paläste Babels wieder zu beleben, brauchen wir nicht mehr auf die Worte des sizilianischen Geschichtsschreibers und des babylonischen Königs zu horchen, denn als die Deutsche Orient-Gesellschaft am Anfang unseres Jahrhunderts ihre Ausgrabungen in den Ruinenhügeln Babels anfang, und Robert Koldewey als deren Leiter den Spaten in die Erde steckte, zog er aus dem Schutt des kolossalen Doppelttores, das nach der Göttin Ishtar benannt war, und von den Flankenmauern der Prozessionsstrasse des Gottes Marduk — einige der bedeutendsten Bauarbeiten König Nebukadnezars II. — die zerbrochenen Ziegelsteine mit den bunten Bildern der wilden Tiere hervor. Wie jene Menschen der fernen Vergangenheit stehen wir heute vor den Reliefs von Adads heiligem Stier, von Marduks Drachen und Ischtars Löwen und können die Bilder auf uns wirken lassen, ohne die alten Beschreibungen, oder vielmehr Andeutungen heranziehen zu müssen. Mit berechtigtem Stolz spricht Nebukadnezar von diesen Bildern, denn mit den Tierdarstellungen in emailliertem Ziegel vom Ischtartor und von der Prozessionsstrasse hat in Neubabylonischer Zeit diese Kunst sich zur Vollkommenheit entwickelt.

Von den babylonischen Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft wurden die Darstellungen der »wilden Tiere« Babels den Vorderasiatischen Sammlungen in Berlin und Konstantinopel zugeführt. Viele Jahre hindurch waren es die beiden erwähnten Museen, die das Prärogativ hatten, dieses Erzeugnis der Neubabylonischen Kunst zu besitzen. Im Laufe des verflossenen Jahres (1930) haben aber mehrere Sammlungen die Gelegenheit gehabt Proben der Emailskulptur des Neubabylonischen Reiches aus Berlin zu erhalten. Im Spätherbst 1930 erwarb der »Ny Carlsberg Fond« von der Vorderasiatischen Abteilung der staatlichen Museen zu Berlin ein Exemplar von einem jeden der heiligen Tiere vom Ischtartor und von der Prozessionsstrasse; sie wurden in der Ny Carlsberg Glyptotek deponiert, deren Sammlung babylonischer Kunst durch diesen Kauf einen sehr wertvollen Zuwachs erhalten hat.

Eine eingehende archäologische und kunstgeschichtliche Behandlung der drei für die Ny Carlsberg Glyptotek erworbenen Repliken der heiligen Tiere vom Ischtartor und von der Prozessionsstrasse erübrigt sich gewiss an dieser Stelle. Seitdem Rob. Koldewey vor fast dreissig Jahren seine vorläufige Publikation der Ergebnisse der Ausgrabungen vom Ischtartor vorlegte¹⁾, sind

¹⁾ Das Ischtartor in Babylon (Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft Nr. 19) Berlin 1903.

die bunten Bilder, die einst die Mauern des Ischtartores und die der anstossenden Prozessionsstrasse schmückten, immer wieder behandelt worden. Noch zweimal hat Koldewey die Gelegenheit gehabt auf diese Frage zurückzukommen, zunächst in seiner zusammenfassenden Schilderung der Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in den babylonischen Ruinenhügeln¹⁾, dann in seiner monumentalen Publikation des Ischtartores²⁾. Auf Grundlage dieser Arbeiten haben die Neubabylonischen Ziegelreliefs eine eingehende Erörterung gefunden in allen Behandlungen der alten babylonischen Kunst, welche in den letzten Jahrzehnten erschienen sind; ausserdem sind sie in fast sämtlichen Darstellungen der alten Geschichte Mesopotamiens besprochen worden.

Es handelt sich bei diesen Kunstwerken nicht um eine Reihe Darstellungen desselben Themas, auch nicht um freie Kopien einer und derselben Vorlage, wo eine individuelle Auffassung möglich ist, sondern um eine mechanische Vervielfältigung weniger Typen, durch welche die einzelnen Stücke notwendigerweise gleich sein müssen. Die einzige Abweichung innerhalb desselben Typus war die, ob die Tiere rechts- oder linksschreitend dargestellt waren, je nach dem Platze, den sie ehemals an den Wänden der Bauten hatten, links oder rechts des Torraumes, an der linken und der rechten Wand der Flankenmauern der Prozessionsstrasse. Die erschöpfende Behandlung eines jeden der Bilder bedeutet demnach die Behandlung aller seiner Gattung. Ich beschränke mich deshalb hier auf einige orientierende Bemerkungen, die nur den knappen Text der begleitenden Abbildungen darbieten; für alle Einzelheiten verweise ich auf Rob. Koldeweys eingehende Behandlung der Tierbilder vom Ischtartor und von der Prozessionsstrasse in den oben erwähnten Arbeiten.

Auf dunkelblauem Grund — blau ist die unheilwehrende Farbe in der babylonischen Magie — schreiten die Tiere³⁾ auf einer gelbbraunen Basislinie hervor. Der Löwe (Fig. 1) ist linksschreitend dargestellt, er muss demnach ehemals die östliche Flankenmauer geschmückt haben, denn die Löwenreihen dort waren alle gegen Norden schreitend dargestellt, bereit dem Feind, der nach

¹⁾ Das wieder erstehende Babylon. Die bisherigen Ergebnisse der deutschen Ausgrabungen 4. Aufl. Leipzig 1925.

²⁾ Das Ischtar-Tor in Babylon nach den Ausgrabungen durch die Deutsche Orient-Gesellschaft (32 wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft) Leipzig 1918.

³⁾ Die dunkelblaue Glasur war eine Nachahmung des kostbaren Lapislazulis. Die Farbe ist an allen Stücken stark oxydiert; an einigen Stellen hat die blaue Farbe einen anderen Ton angenommen, sie erscheint dann bald hellblau, bald blaugrün, einige Stellen sind ganz entfärbt.



Fig. 1. Babylonisches Ziegelrelief: schreitender Löwe von der Prozessionsstrasse des Gottes Marduk.
2.30 m l., 1.10 m h.

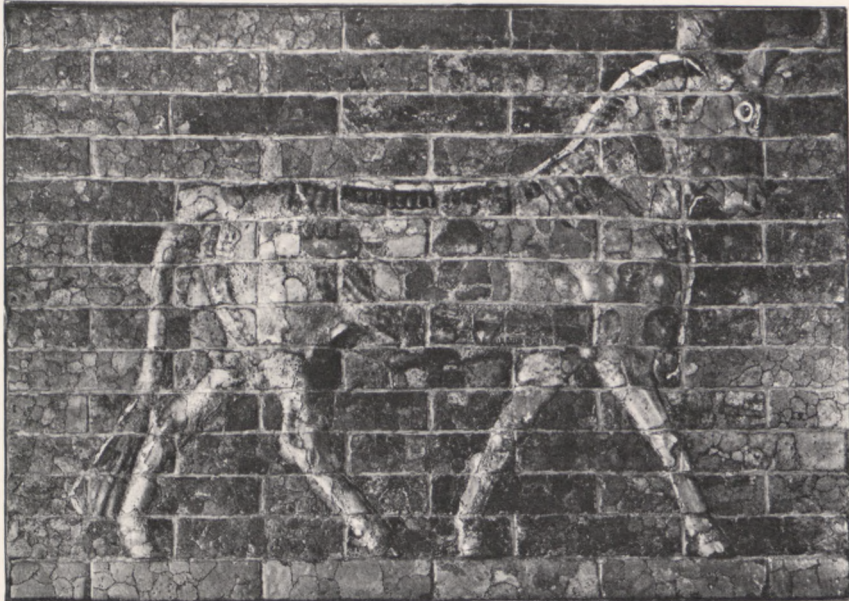


Fig. 2. Babylonischer Stier vom Ischtartor.
1.64 m l., 1.18 m h.

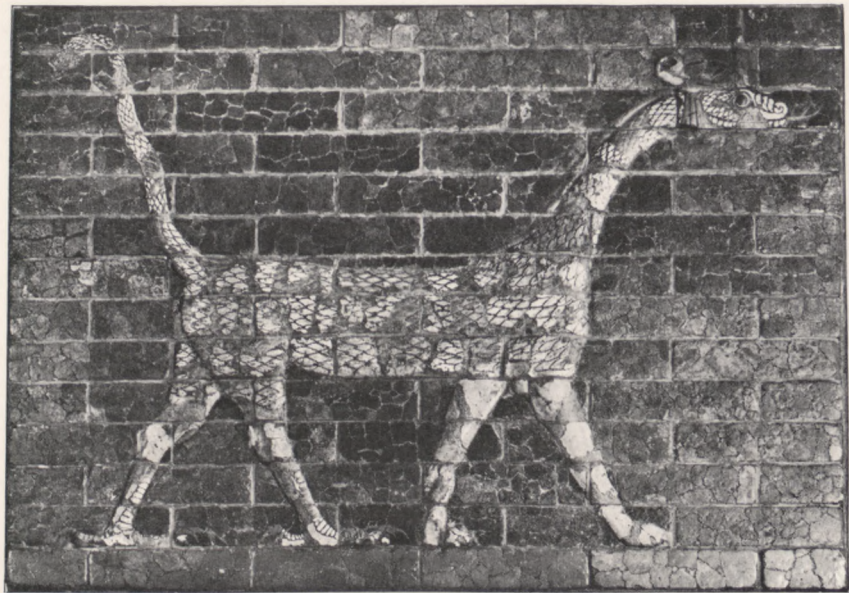


Fig. 3. Babylonischer Drache vom Ischtartor.
1.64 m l., 1.15 m h.

dem Tempel Marduks zog, anzugreifen. Die beiden anderen Figuren, der Stier (Fig. 2) und der Drache (Fig. 3), des Ischtartores sind rechtsschreitend dargestellt.

Unter den Löwenfiguren der Prozessionsstrasse, die zähnefletschend, mit aufgesperrtem Rachen und gehobenem Schwanz, zum Angriff bereit, eilends hervorschreiten, gibt es zwei Typen, die durch die Farbe der Behaarung von einander abweichen; bei dem einen haben die Löwen gelbes Fell und weisse Mähne, bei dem anderen sind die Farben des Felles und der Mähne weiss bzw. gelb. Zum letzteren Typus gehört unser Löwe. Die ursprüngliche, weisse Farbe des Leibes ist aber nur an wenigen Stellen bewahrt, meistens hat das Fell einen elfenbeingelben Ton angenommen. Die mächtige, das »Gesicht« umrahmende Mähne, aus welcher die kleinen spitzen Ohren weiss hervortreten, ist wie die dichte Behaarung des Bauches und die Schwanzquaste gelb, von einem Netz blauer Linien durchzogen. Gelb sind auch die Lippen, die Zunge, die Hautfalten um die Krallen, die Iris des ovalen Auges, dessen Pupille schwarz ist, und ein Streifen um das Maul. Besonders zu bemerken ist es, dass während die Dentation des Oberkiefers mit grosser Genauigkeit ausgeführt ist, ist die des Unterkiefers nur ganz summarisch wiedergegeben.

Der Wildstier, *rimu*, gehörte wie der Löwe zum Grosswild der mesopotamischen Ebene und war wie jener eine hochgeschätzte Jagdbeute für die Könige und Grossen des Landes. Wie die Löwen an den Wänden der Prozessionsstrasse sind auch die Stiere des Ischtartores in Angriffsstellung dargestellt, sie schreiten doch nicht wie jene würdig hervor, sondern tanzen über den Boden hin. Die Hörner sind nach vorn gerichtet, der Nacken gehoben; in der Modellierung der Oberfläche zeichnen sich deutlich die kräftigen Muskeln. Während das dichte, glatte Fell gelb ist, sind die lockigen Haarschichten dem Rücken entlang, über Schultern und Lenden, über Brust und Bauch, hinter den Kiefern und über dem Hinterkörper samt der Schwanzquaste dunkelblau; dieselbe Farbe ist auch an den Hautfalten über dem Halse verwendet. Im Gegensatz zum Löwenbild von den Wänden der Prozessionsstrasse, welches das Tier sehr naturalistisch darstellt, begegnet uns bei den Reliefs der Wildstiere eine recht starke Tendenz zum Stilisieren; am deutlichsten tritt diese in der Behandlung der dichten Behaarung des Körpers hervor, die ist nämlich als ganz regelmässige Rechtecke gezeichnet, die einzelnen Haarlocken sind plastisch ausgeführt und mit der grössten Sorgfalt neben einander gelegt. Wenn das spitze, geschwungene Horn — das linke, welches nicht abgebildet ist, muss man sich vom rechten verdeckt denken — und die Klauen

jetzt grün hervortreten, ist das vielleicht etwas sekundäres, das Grüne kann aus einer ursprünglich roten Farbe entstanden sein. Den Konturen des Tieres entlang läuft von den Ohren, über den Rücken bis zur Schwanzwurzel, und von dem Kinn bis zur Brust eine za. 0.01 M. breite Linie.

Während die heiligen Tiere der Götter Adad und Ishtar zur Fauna des Zweiflusslandes gehörten, war der Drache Marduks, der Schlangengreif *sirruš*, ein Fabeltier von einer üppigen Phantasie geschaffen, ein Mischwesen, dessen einzelne Glieder den verschiedensten Tiergattungen entnommen sind, immer aber von Tieren, die dem Menschen gefährlich und von ihm gefürchtet waren.

Das Sirruštier ist eine Schlange auf vier hohen Beinen angebracht. Die Vorderfüsse hat es von einer der grossen Katzen, vielleicht von einem Panther, geliehen, während die Hinterfüsse mit dem kräftigen, schuppenbekleideten Lauf und scharfen Krallen von einem Raubvogel herrühren, aber »das Tarsalgelenk ist nicht das eines Vogels, sondern eines Vierfüsslers, die Metatarsalien sind nicht oder nur distal verschmolzen«¹⁾. Dadurch dass der schlanke Schlangenkörper von dem Boden auf vier hohen Beinen heraufgehoben ist, hat er eine Form erhalten, die dem Körper der Säugtiere ähnlich ist. Der lange gekrümmte Schwanz, der den giftigen Stachel des Skorpions trägt, steht dem drallen Körper ganz gut, der lange dünne Hals ist aber mit demselben nur unorganisch verbunden. Der kleine Kopf, aus dessen Maul die zweiteilige Zunge spielt, ist ganz und gar derjenige einer Schlange und gehört, wie Koldewey bemerkt, »dem in Arabien häufigen Hornviper, denn er trägt zwei gerade emporstehende Hörner, von denen in der genauen Profildarstellung nur eines, wie bei dem Stier sichtbar ist«²⁾. Der Schlangengreif des Reliefs ist mit weisser Haut dargestellt; seine Schuppenkleidung ist folgendermassen wiedergegeben: über den Körper ist ein Netzwerk gezogen, das mit schwarzem Glasfluss ausgefüllt ist. Merkwürdigerweise aber ist dieses schuppenbekleidete Wesen auch im Besitz von Haarwuchs; über die Schläfe fallen drei wohlfrisierte Locken, und auf dem Halse erhebt sich eine kurze Mähne; die Behaarung, sowie die Hörner, Krallen und Zunge sind mit gelber Glasur überzogen.

¹⁾ Koldewey, Das wieder erstehende Babylon, S. 48.

²⁾ ib. S. 48. Eine rundplastische Darstellung des Kopfes eines *sirruš*-Greifen (Revue d'Assyriologie Bd. 6 Taf. 4) zeigt zwei Hörner; dasselbe ist der Fall in der oft reproduzierten Darstellung des Gottes Marduk mit seinem heiligen Tier (Mitt. Deutschen Orient-Gesellschaft Nr. 5 S. 14); aus perspektivischen Gründen ist hier eines von den beiden Hörnern vor dem anderen abgebildet.

Die Neubabylonischen Tierbilder vom Ischtartor und von der Prozessionsstrasse Marduks sind gewissermassen als Mosaiken zu betrachten. Die Darstellungen sind im eigentlichsten Sinne des Wortes aufgebaut. Zahlreiche Ziegelsteine tragen jeder einen kleinen Teil des Bildes, und erst durch ihre Zusammenstellung tritt das Gesamtbild hervor. Rob. Koldewey hat die technische Herstellung der emaillierten Tierfiguren von den Bauten Nebukadnezars II eine sehr eingehende Untersuchung unterzogen¹⁾, und seine Ergebnisse sind bisher nicht entkräftet. Die verschiedenen Typen der plastischen Darstellungen der Tiere wurden in einer Tonmasse in Basrelief modelliert; durch eine Reihe paralleler, horizontaler und vertikaler Schnitte wurde das in dieser Weise hergestellte Bild in Würfeln zerlegt, deren Länge und Breite denjenigen der Ziegelsteine entsprachen; dieses Netz von Linien wurde so über die Figur gelegt, dass es nirgends die Konturen der Tiere in einer solchen Weise schnitt, dass diese davon verdorben wurden. Ueber die hergestellten Modelle wurde die Form eines jeden der Ziegelsteine ausgeführt. Ehe die Farben aufgetragen wurden, brannte man die Steine wie gewöhnliche Ziegel. Auf die fertig gebrannten Steine wurden die Konturen der bildlichen Darstellungen in schwarzem Glasfaden aufgesetzt; danach wurden die Steine bemalt und das Ganze nochmals gebrannt, dieses Mal in schwachem Feuer; die Glasfäden schmolzen, und die Farben flossen mit einander zusammen, eben diese Abschleifung der scharfen Farbenübergänge trug nicht unwesentlich dazu bei, den Bildern Leben und Kraft zu verleihen.

Die Tierbilder an den Wänden des Ischtartores und der Prozessionsstrasse Marduks geben nur einige konventionelle Typen wieder. Ihre künstlerische Wirkung beruht in erster Linie auf ihrer Menge. Wie sehr man auch an den einzelnen Stücken die elegante Technik und die virtuosenhafte Behandlung der Tierkörper von Seiten des alten babylonischen Künstlers bewundern mag, tragen sie doch stets das Gepräge von Fragmenten, die aus ihrer Gesamtheit herausgerissen sind.

In Berlin hat man den kühnen Versuch gemacht, die Gesamtwirkung der lazurblauen Wände des Ischtartores und der Prozessionsstrasse Marduks wieder hervorzurufen. In den mächtigen Säulen des neuerrichteten Museums sind die kolossalen Baudenkmäler aus Nebukadnezars Babylon wieder hergestellt worden. Manche Einzelheiten der Rekonstruktionen bleiben selbstverständlich unsicher, und oft haben die Platzverhältnisse eine beträchtliche Reduktion der Proportionen der wiederaufgeführten Bauten not-

¹⁾ Das wieder erstehende Babylon, S. 27 ff.

wendig gemacht. Trotz aller Mängel, die auf einer solchen Rekonstruktion heften müssen, gibt doch diese Nachbildung des Ischtartores und der Prozessionsstrasse Marduks auf der Museumsinsel in Berlin einen Begriff von den imposanten Mauermassen des grössten Tores Babels und der anstossenden Prozessionsstrasse mit ihren strahlenden buntgeschmückten Wänden und ruft etwas von dem überwältigenden Eindruck hervor, den sie ehemals auf den Beschauer haben machen müssen¹⁾.

¹⁾ Auch das Metropolitan Museum of Art in New York und das Detroit Institute of Art haben Reliefs aus Berlin erworben. Bulletin Metrop. Mus. New York XXVI 1931 S. 116 ff. Bulletin Detroit Inst. XII 1931 S. 78 ff.

WEISSGRUNDIGE LEKYTHEN DER
NY CARLSBERG GLYPTOTHEK

VON

VAGN HÄGER POULSEN

Die junge Sammlung attischer Vasen der Glyptothek, die von Frederik Poulsen bekannt gemacht wurde¹⁾, enthält seit neuester Zeit auch eine Auswahl weissgrundiger Lekythen. Für die Aufforderung, sie an dieser Stelle zu besprechen, bin ich Dr. Poulsen zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Das folgende Verzeichnis der Lekythen will in erster Linie ihre individuellen technischen und künstlerischen Merkmale klar machen; die allgemeine Typik jedes einzelnen Stückes wird durch ihre Einordnung in das vorbildliche System Fairbanks'²⁾ charakterisiert, über welches deswegen ein paar orientierende Bemerkungen vorausgeschickt seien. Fairbanks teilt den ihm bekannten Bestand an weissgrundigen Lekythen nach technischen und stilistischen Merkmalen in mehrere Klassen ein, wobei er in erster Linie solche technischen Kriterien, die auch chronologischen Wert haben, wie die Art des Malmittels und des Malgrundes, verwendet, erst in zweiter Reihe stilistische Eigentümlichkeiten wie z. B. die Form der dargestellten Grabstele mit berücksichtigt. So ist die Haupteinteilung die zwischen Lekythen, welche mit Firnis bemalt sind, und solchen, deren Zeichnung in Mattfarbe ausgeführt ist; die einen umfassen Class I—VIII seines Systems und werden im ersten Bande seines Werkes behandelt, die anderen nehmen mit

¹⁾ Det kgl. danske Videnskabernes Selskab. Historisk-filologiske Meddelelser V, 2 und XII, 3.

²⁾ Athenian White Lekythoi. University of Michigan Studies. Humanistic Series Vol. VI—VII.



Abb. 1. Kopenhagen.

Firnis verwendet, der in rotbraunen, nicht besonders sorgfältigen Relieflinien aufgetragen wurde. Mit einem Pinsel sind das unter der Haube hervorsehende Haarbüschel wie die beiden rechts vom Gürtel abwärts laufenden, dicken Striche gemalt; ebenso die Innenzeichnung des Korbes. Der Grund ist fest und von braungelber Färbung. Unter der linken Hand der Frau die Inschrift: *καλος*.

2) Inv. 2241. Tillæg til Katalog T 131 c. Abb. 2.

H. 15.5 cm. Die Mündung antik aber nicht zugehörig. Der weisse Grund stellenweise abgeblättert. Fairbanks Class VII.

¹⁾ Fairbanks I S. 12.

Class IX—XVI den zweiten Band ein. Von der Zuschreibung verschiedener Lekythen an einunddenselben Meister hält Fairbanks sich im allgemeinen zurück.

1) Inv. 2781. Abb. 1.

H. 15 cm. Bruch am Halse; sonst nur oberflächliche Zerstörungen. Fairbanks Class III.

Ornament: Auf der Schulter die zu zwei konzentrischen Strichreihen degenerierten Lotosknospen¹⁾, am Bauche oben linkslaufender Mäander.

Häusliche Szene mit nur einer Figur. Ein Mädchen, das einen über dem Überfall gegürteten Peplos und Haube trägt, steht in Vorderansicht, den Kopf im Profil, auf einen in der rechten Hand getragenen Gegenstand blickend; der linke Arm ist vom Körper leicht abgehoben. Rechts auf dem Boden ein Kalathos. Für die Zeichnung ist nur

Abb. 2. Kopenhagen.
21*

Ornament: Auf der Schulter die degenerierten Lotosknospen, am Bauche oben niedriger rechtslaufender Mäander.

Ein Jüngling, in Chlamys und Petasos gekleidet, steht in bewegter Schrittstellung rechts von einem Grabmal; in der linken Hand hält er seine beiden Speere, die rechte hält er in Trauer an den Kopf gepresst. Das Grabmal besteht aus einem Tymbos, vor welchem eine Stele mit Dreieckgiebel emporragt. Die Zeichnung in dicken, goldgelben Firnislinien auf kreidig weissem Grunde.



Abb. 3. Kopenhagen.

3) Inv. 2793. Abb. 3.

H. 31.7 cm. Aus Stücken, aber fast vollständig; die Oberfläche hat schwer gelitten. Fairbanks Class X, 3.

Ornament: Auf der Schulter Eierstab und Palmettenmuster der üblichen Form¹⁾; oben am Bauche linkslaufender, von Kreuzplatten unterbrochener Mäander. Die Zeichnung ist in roter Mattfarbe ausgeführt; abwechselnde Palmettenblätter in hellerem Rot sind jetzt fast geschwunden.

Das Bild: Zeichnung in roter Mattfarbe, der Peplos und die Tänien in dem hellen Rot. In der Mitte erhebt sich auf einem Fussstück ein Tymbos, auf dessen Spitze eine kleine, auch auf einer Basis ruhende Stele steht; diese hat einen vor-

springenden Dreieckgiebel. Vom Fuss der Stele ausgehend hängen Tänien am Tymbos herab; sie selbst ist mit einer solchen umwunden. Links sind die Überreste eines in Himation gekleideten Jünglings, welcher, dem Grabmal zugekehrt, sich auf einen Stock stützt. Rechts steht eine Frau in gegürtetem Peplos, das Haar mit einer Binde umwunden; die hellrote Deckfarbe des Peplos lässt einen Streifen am Gürtel und ganz unten frei, wo wohl eine andere Farbe verwendet war (vgl. 7 und 9). Sie steht dem Grabe halb zugekehrt,

¹⁾ American Journal of Archaeology XXIII 1919 S. 24 Abb. 4.

wobei sie in der erhobenen rechten Hand eine Tānie hält; der Kopf, im Profil gesehen, ist leicht geneigt.

4) Inv. 2778. Abb. 4.

H. 23.9 cm. Diese und die beiden folgenden Lekythen zeichnen sich durch die frische Erhaltung der Farben aus. Die drei Vasen gehören Fairbanks Class XIII an.



Abb. 4. Kopenhagen.

Ornament: Auf der Schulter Palmetten. Am Bauche oben: von Kreuzplatten unterbrochener abwechselnd rechts und links laufender Mäander. Es ist dasselbe Rot wie für das Bild verwendet; die Palmettenblätter sind abwechselnd dunkel- und hellrot.

Das Bild: In der Mitte schlanke Stele auf doppelter Basis, von Dreieckgiebel mit Mittelakroter über Eierstab bekrönt; sie ist mit dunkel- und hellroten Tānien geschmückt; das Giebelfeld schwarz

ausgefüllt. Links, im Profil nach rechts, eine barhäuptige Frau in Chiton und rotem Himation, die in den Händen eine Tānie gehalten haben mag.¹⁾ Rechts ein Jüngling, in hellrotes, die rechte Schulter freilassendes Himation gekleidet. Er steht, der Stele zugekehrt, in derselben Kombination von Profil und Vorderansicht wie die Frau der vorigen Lekythos.



Abb. 5. Kopenhagen.

5) Inv. 2779. Abb. 5.

H. 24.1 cm.

Ornamentik und Stele wie 4.

Dargestellt sind zwei Frauen, die in der jetzigen Erhaltung ihrer Kleider beraubt sind. Die Frau links, in ähnlicher Haltung wie die entsprechende der vorigen Vase, hält mit beiden Händen eine schwarze Tānie der Stele entgegen. Die Frau rechts, die sich

¹⁾ Vgl. Fairbanks I Taf. 8,2 und II Taf. 6,2.

durch niedrigeren Wuchs und lose, bis auf die Schulter herabhängende Haare auszeichnet, steht, auf dem rechten Bein ruhend, in einer lässig gedrehten Stellung, die den Kopf im Profil nach links erscheinen lässt. Der erhobene linke Arm unterstützt einen auf dem Kopf getragenen Korb, welcher rote und schwarze Tänien und zwei schwarze Kränze enthält. Das rechte Bein wird von



Abb. 6. Kopenhagen.

der Stelenbasis teilweise gedeckt; die rechte Hand wird von der Stelenkontur überschritten, ist aber dennoch voll sichtbar.

6) Inv. 2780. Abb. 6.

H. 23.3 cm.

Ornamentik und Stele wie die beiden vorigen, nur dass der Stele der Eierstab fehlt.

Links ein ganz in ein dunkelrotes Himation gehüllter Jüngling.

Er steht, auf dem rechten Bein ruhend, den linken Fuss gleich dahinter aufgestützt, leicht vorgebeugt im Profil nach rechts. Rechts eine nackte Frau in ähnlicher Körperstellung wie die entsprechende der vorigen Vase, jedoch breiter ausschreitend. Sie hält in Hüftenhöhe mit beiden Händen eine schwarze Tanie vor sich ausgebreitet.



Abb. 7. Kopenhagen.

7) Inv. 2789. Abb. 7.

H. 23.5 cm. Leidlich erhalten. Die Oberfläche stellenweise zerstört. Fairbanks Class XIII.

Ornament: Auf der Schulter Palmettenmuster. Über dem Bild rechtslaufender Mäander, von Kreuzplatten unterbrochen. Die Zeichnung in schwarzer Farbe, die Palmettenblätter abwechselnd schwarz und rot.

Das Bild: Umrisse in roter Farbe, die ins bräunliche geht; dieselbe Farbe ist für Boot und Schilf verwendet. Dargestellt ist die

Abholung einer Toten durch Charon. Rechts erscheint zwischen zwei Schilfbüscheln der vordere Teil vom Boote Charons. Seine Gestalt ist fast ganz zerstört; erhalten ist das Boot und der untere Teil der Ruderstange; oben ist eine hellrote Tanie im Bildfelde aufgehängt. Links steht die Frau, auf linkem Standbein nach rechts gedreht. Sie ist mit einem schwarzen, über dem Überfall



Abb. 8. Kopenhagen.

gegürtetem Peplos mit hellroten Randstreifen bekleidet. In der rechten Hand hält sie eine rote Tanie, in der linken ein Kästchen, das perspektivisch gezeichnet ist¹⁾.

8) Inv. 2792. Abb. 8.

H. 28.9 cm. Gut erhalten. Fairbanks Class XIII.

Ornament wie 7.

Das Bild: Umrisse in Rot. Am Grabe. In der Mitte auf doppelter

¹⁾ Für dessen Form vgl. Fairbanks II Taf. 41; Riezler, Weissgr. attische Lekythen Taf. 20, 41.

Basis eine Stele, von auskragendem Dreieckgiebel mit Mittel- und Seitenakroteren bekrönt; das Mittelakroter ragt in den Mäander hinein; die Stele war mit Täniern umwunden; im Giebel Reste hellroter Farbe. Hinten rechts und links (in ungleicher Höhe) wird eine wagerecht mit einer Profilierung abschliessende Stele sichtbar; auch sie, wie links zu sehen ist, täniengeschmückt. Links ein



Abb. 9. Kopenhagen.

Jüngling im Profil nach rechts, der sein den Oberkörper frei lassendes Himation mit dem linken Arm vorne zusammenhält. Er ruht auf dem linken Bein, den vorgebeugten Oberkörper auf einen Stock gestützt. Der rechte Arm wird mit der Handfläche nach unten lässig vorgestreckt. Rechts eine Frau in der Schrittstellung der Frau der Charonvase auf rechtem Standbein nach links. Der linke Arm wird in die Hüfte gestützt, die Hand des erhobenen rechten verschwindet hinter der Stele.

9) Inv. 2790. Abb. 9.

H. 23.3 cm. Gut erhalten. Fairbanks Class XIII.

Ornament wie die beiden vorigen.

Das Bild: Komposition sowie Typik und Stellung der Figuren ganz wie bei der vorigen Vase. Die Stele hat hier statt Dreieckgiebel hellrote Akanthusblätter, die sich, zwei zu jeder Seite, von einem ebenfalls roten Mittelteil ausbreiten. Hinten wird nur links



Abb. 10. Kopenhagen.

eine zweite Stele sichtbar. Der Jüngling hält den rechten Arm niedriger. Der Peplos der Frau hat hellrote Randstreifen erhalten; in der linken Hand hält sie ein Kränzchen.

10) Inv. 2791. Abb. 10.

Höhe des erhaltenen: 25.5 cm. Die Mündung jetzt ergänzt. Die Zeichnung nur teilweise erhalten. Fairbanks Class XIII.

Die Ornamentik bis auf die umlaufenden Firnislinien verschwunden.

Das Bild: Am Grabe. In der Mitte ein länglicher Tymbos auf

einzelnem Fusstück. Links davon ein Kranz im Felde aufgehängt. Links die Reste einer Frau in vorgebeugter Stellung, im Profil nach rechts, die einen Korb darbietend mit beiden Händen hält. Rechts ein Jüngling in einem, über die linke Schulter geworfenen, dunkelroten Himation, im Profil nach links, die Stele mit erhobnem rechten Arm grüssend.



Abb. 11. Kopenhagen.

11) Inv. 2228. Tillæg til Katalog T 131 a. Abb. 11.

H. 51.1 cm. Sehr zerstört. Fairbanks Class XIV.

Ornament: Spuren schwarzer Farbe auf der Schulter.

Das Bild: Am Grabe. In der Mitte sitzt ein Jüngling nach rechts vor Akanthusstele auf gegliederter Basis. Links stehender Jüngling auf linkem Standbein nach rechts gedreht; er ist in ein den rechten Arm frei lassendes Himation gehüllt, die linke Hand ruht auf einem hohen Stock. Rechts die Überreste einer weiblichen (?) Figur.

12) Inv. 2229. Tillæg til Katalog T 131 b.
H. 49.3 cm.

Wohl Gegenstück zu der vorigen. So zerstört, dass Abbildung unnötig.

Die Lekythos 1 erweist sich sowohl im Thema als im Stil als die älteste der Reihe. In Firnismalerei auf braungelbem Grund ist eine Frau in ihrer häuslichen Umgebung, ohne jede erkennbare Beziehung zu Tod und Begräbnis dargestellt. Auf der rechten Hand scheint sie einen nicht mehr bestimmbareren Gegenstand getragen zu haben; man wird sich ein Knäuel Wolle der üblichen kugeligen Form vorstellen müssen¹⁾.

Die unbeholfene aber eindrucksvolle Frauenfigur, die immerhin von viel höherer Qualität ist als die der späteren Lekythen gleichen Formats, erlaubt eine nähere stilistische Bestimmung. Das Stehen bei der nur angedeuteten Unterscheidung zwischen Standbein und Spielbein und das Gesicht, dessen Ausdruck von dem beinahe völligen Verschwinden der Stirn und dem starken Kinn bestimmt wird, entsprechen — in der gegebenen Entfernung — den Olympiaskulpturen. Damit steht völlig im Einklang, dass wir die nächsten Verwandten unserer Frau im Kreise des Penthesileameisters²⁾ finden. Zunächst die Tracht: der über dem Überschlag gegürtete Peplos kommt gerade hier nicht selten vor³⁾. Aber auch sehr ähnliche Gesichtsprofile — bei identischer Form der Haube — finden sich in diesem Kreise⁴⁾. Es ist ohne weiteres klar, dass unsere Vase nicht die höchste Stufe der Lekythenmalerei ihrer Zeit vertritt. Mit dieser verbindet sie die Firnistechnik, die inhaltliche Darstellung, die Kalosinschrift; die stilistische Ähnlichkeit geht aber, wenn man Arbeiten wie die um die Brüsseler Glaukon-Lekythos gruppierten⁵⁾ oder Frühwerke des Achilleusmeisters⁶⁾ vergleicht, keineswegs über das bei zeitlich nahestehendem zu erwartende hinaus. Besonders lehrreich ist ein Vergleich unserer Frau mit

¹⁾ Arch. Zeit. XL 1882 Taf. 7. — British Museum, Catalogue of vases III, Taf. XXII.

²⁾ Beazley, Attische Vasenmaler S. 272.

³⁾ Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen III Abb. 502. — Am. Journ. of Arch. XIX 1915 S. 413. — Pottier, Vases antiques du Louvre Taf. 146. — Metropolitan Museum, Bulletin 1928 S. 304.

⁴⁾ Buschor-Hamann, Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia Text S. 9, rechts. — Metropolitan Museum, Bulletin 1928 S. 304.

⁵⁾ Peredolski in Athen. Mitt. 51, 1926, S. 49.

⁶⁾ Buschor in Münchener Jahrb. N. F. II 1925 S. 178. Vgl. Ch. Dugas, Aison et la peinture céramique à Athènes à l'époque de Périclès (Paris 1930) S. 39 ff.

einer äusserlich ähnlichen des Achilleusmeisters (Abb. 12)¹⁾; es handelt sich nicht etwa nur um Qualitätsunterschied; es sind zwei verschiedene stilistische Gesinnungen, die sich hier aussprechen: aus der schlanken, unbewegten Figur des Achilleusmeisters leuchtet seelischer Adel, unsere untersetzte Frau wirkt eher vulgär und energisch. Von anderer Qualität, aber gewissermassen ver-



Abb. 12. Athen.

wandt ist die hier abgebildete Lekythos in Palermo (Abb. 13)²⁾; das Gemeinsame liegt besonders in der Proportionierung der untersetzten Figur. Auch hier liegt ein Vergleich mit dem Penthesileameister nahe; für die Faltengebung sei auf die schon erwähnte Schale³⁾ verwiesen; die Art wie der Mantel sich dem Nacken anschmiegt, finden wir verwandt Journ. of Hell. Studies XLVIII 1928 Taf. 1, oben.

Die kleine Lekythos 2 gehört der zahlreichen Gruppe technisch wie künstlerisch weniger qualitativollen Arbeiten an, die unter dem Namen des Tymbosmeisters zusammengefasst werden⁴⁾. In dem vor dem Grabmal trauernden Jüngling meinen wir den Toten zu erkennen⁵⁾; kann doch auch auf Grabreliefs der Tote trauernd

dargestellt sein⁶⁾. Die handwerksmässige Arbeit wirkt in ihrer primitiven Art sehr eindrucksvoll; durch den Faltenstil wird sie

¹⁾ Riezler Taf 4, rechts.

²⁾ Fairbanks I S. 129 Nr. 15.

³⁾ Buschor-Hamann S. 9, rechts.

⁴⁾ Buschor in Münchener Jahrb. N. F. II 1925 S. 184.

⁵⁾ Vgl. Buschor S. 177.

⁶⁾ Vgl. Wolters in Antike Plastik; Walther Amelung zum 60. Geburtstag S. 275.

ziemlich weit herabdatiert, sie gehört wohl in die zwanziger Jahre des 5. Jahrhunderts. Auf die hier vertretene Verbindung von Tymbos und Stele kommen wir bei der Besprechung der folgenden Lekythos zurück.

Wenden wir uns dieser zu (3). Die hier vorliegende Form des Grabmales — die Stele, wie deren Fussstück deutlich angibt, auf dem Tymbos stehend — kehrt auf den Lekythen nicht häufig wieder. In der gleichen Form wie hier, mit besonderer Basis sowohl des Tymbos wie der Stele, sind mir nur zwei weitere Beispiele bekannt: die öfters besprochene Lekythos in London¹⁾ und eine bis jetzt unpublizierte in Lund (Abb. 14)²⁾; dazu kommt die wegen mangelhafter Erhaltung schwer erkennbare Darstellung Riezler Taf. 18; es handelt sich gewiss um eine den genannten ähnliche, nur dass die Fussstücke zu fehlen scheinen. Entspricht nun diese Darstellung der Wirklichkeit, oder ist allein das Kombinationsvermögen der Vasenmaler dafür verantwortlich? Dass die Bilder der Lekythen nicht glattweg als Quelle für das attische Friedhofswesen der entsprechenden Zeit zu verwenden sind, bedarf keiner weiteren Begründung³⁾; dass andererseits die Möglichkeit der Realität jeder vorkommenden Einzelheit erwogen werden muss, liegt auf der Hand. Versuchen wir, durch eine historische



Abb. 13. Palermo.

¹⁾ Murray, *White Athenian Vases* pl. XIII.

²⁾ Erwähnt von Axel W. Persson, *Bull. de la société royale des lettres de Lund* 1921—22 S. 27, A. Für Erlaubnis zur Veröffentlichung bin ich Professor Martin P. Nilsson zu Dank verpflichtet.

³⁾ Vgl. Riezler S. 35 und Buschor S. 173.

Übersicht der Frage näher zu kommen. Es sei vorwegbemerkt, dass Stele auf Tymbos nirgends monumental überliefert scheint, weder in Attika noch sonstwo auf griechischem Gebiet. Homer kennt Tymbos und Stele als *γέρας θανόντων* (Il. XVI, 457 = 674). Für das Vorkommen der Stele auf dem Tymbos nimmt Möbius¹⁾ die Stelle Il. XI, 371 in Anspruch, und die geschilderte Situation scheint tatsächlich einer solchen Auslegung günstig zu sein²⁾. Der homerische Tymbos ist als Einzelgrab zu verstehen und wohl von nicht geringer Aus-



Abb. 14. Lund.

Nach Zeichnung von Frau Sys Valmin.

dehnung. Dagegen sind die meisten Tymboi archaischer Zeit, die uns in Attika begegnen, über mehreren Gräbern aufgeschüttet, und ruhen ihrer Grösse entsprechend auf einer Basis, wobei sie durch eine äussere Steinsetzung gestützt werden (Vourva, Velanidezza, Marathon³⁾). Auch aus Athen selbst kennen wir aus archaischer Zeit einen mehrere Gräber deckenden, auf einer Basis ruhenden

¹⁾ Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie III A, S. 2310.

²⁾ Andererseits ist sie mit einer Auslegung, die die Stele neben dem Tymbos unterbringt, nicht absolut unvereinbar, und eine solche Unterbringung empfiehlt nicht nur die bedeutende Grösse der homerischen Stelen (Il. XIII, 437) sondern auch die Stelle Od. XII, 14, wo die Stele gewiss neben dem Tymbos zu denken ist. (Es handelt sich sprachlich um den Ausdruck *ἐπὶ τὸμβῳ*, wofür beide Übersetzungen möglich sind).

³⁾ Vgl. Daremberg-Saglio, Dictionnaire IV, 1215.

Tymbos¹⁾. Dass auch für Einzelgräber der älteren Zeit Tymbos verwendet wurde, lehrt der Tymbos des Menekrates auf Korfu²⁾; hier ist die auf einer Basis ruhende Erdaufschüttung durch aufgelegte Steinplatten geschützt. Einen soliden Einzeltymbos kennen wir aus demselben attischen Friedhof, auf dem der oben erwähnte aufgedeckt wurde, und zwar diesmal aus klassischer Zeit³⁾; dieser ruhte auf einer Basis, und seine Form wurde durch eine Lehmziegelummantelung gestärkt. Die häufigere Tymbosform der klassischen Zeit ist aber weit anspruchsloser; es ist ein niedriger stucküberzogener Erdhügel, wie wir ihn hinter den grossen Stelen des Eridanosfriedhofes zu denken haben⁴⁾. Solche Hügel, die sicher keine Stelen getragen haben können, sind wohl mit den häufig vorkommenden Tymboi auf den weissgrundigen Lekythen gemeint, wie wir einen auf der Lekythos des Tymbosmeisters kennen lernten (Abb. 2). Mit einer Tymbosdarstellung wie auf der hier vorliegenden Vase kann aber ein Tymbos der solideren Gattung gemeint sein, und nichts spricht m. E. dagegen, dass ein solcher »fester« Tymbos — den Vasenbildern entsprechend — oben eine kleine Stele getragen haben kann⁵⁾. Sind wir doch über Tymbosbegründungen verschiedener Art nicht ohne Kunde. Ein Löwe schmückte den Tymbos des Menekrates auf Korfu; Pausanias berichtet von dem Erzbild einer nackten Frau auf dem Hügel der Auge⁶⁾. Hiernach brauchen wir an die Glaubwürdigkeit der bildlichen Darstellungen von Sphingen als Grabbegründungen auch kaum mehr zu zweifeln⁷⁾. Sphingen erkennt Pfuhl⁸⁾ in der fragmentierten Darstellung auf einem klazomenischen Sarkophag in Leiden⁹⁾, während Brants die erwähnte Londoner Lekythos¹⁰⁾

¹⁾ Athen. Mitt. 18, 1893, S. 86.

²⁾ Collignon, Les statues funéraires S. 32.

³⁾ Athen. Mitt. 18, 1893, S. 95.

⁴⁾ Brückner, Friedhof am Eridanos S. 32, 56, 87.

⁵⁾ Eine solche Scheidung der auf den Lekythen dargestellten Tymboi lässt sich natürlich nicht immer durchführen. Um die Schwierigkeit der Entscheidung, welche Tymbosform gemeint sei, in einem Beispiel vor Augen zu führen, sei auf die von Pagenstecher und Baumgart besprochenen Heidelberger Lekythen verwiesen (Pagenstecher, Unteritalische Grabdenkmäler Taf. II — Arch. Anz. 1916 S. 179). Hier sehen wir rechts und in der Mitte Beispiele der von uns besprochenen Tymbosformen (ohne und mit Basis); links eine Riezler Taf. 23 sehr ähnliche Form, wo der Tymbos und die Stele auf *einer* Basis zu ruhen scheinen. (Ein deutliches Beispiel von Stele auf Basis vor einfachem Tymbos ist Fairbanks II Taf. 34,2).

⁶⁾ VIII, 4, 9.

⁷⁾ Krater Vagnonville und Krater in Louvre: Monuments Piot XXIX, 1927—28 Taf. V—VI.

⁸⁾ Jahrbuch XXIX, 1914, S. 33.

⁹⁾ Jahrbuch XXVIII, 1913, Taf. 3.

¹⁰⁾ Murray Taf. XIII.

zur Erklärung heranzog. Ich möchte eher einen täniengeschmückten, formlosen Stein erkennen, wofür Riezler Taf. 78 und Journ. of Hell. Stud. XIX 1899 S. 229 zu vergleichen sind (in letzterem Falle ruht der Stein auf einer Basis). Ein roher Stein schmückte den Hügel des Phokos auf Aigina¹⁾. Für die monumentale Überlieferung sei auf die etruskischen Grabsteine verwiesen, wie auch



Abb. 15. Madrid.

die kleinasiatischen Phallossteine hier Erwähnung finden mögen²⁾. Auch Vasen sehen wir als Tymbosbekrönungen verwendet³⁾.

Ist uns die Darstellung auf dieser Lekythos durch die Form des Grabmales bedeutungsvoll, so ist sie es durch ihre künstlerische Qualität nicht weniger. Ästhetischen Genuss und Ausgangspunkt für kunsthistorische Einreihung bietet uns freilich nur die einigermassen erhaltene Peplosfigur mit der eigenartigen Kopfbinde (Abb. 3)⁴⁾. Durch die relative Freiheit des kontrastischen Stehens erweist sie sich als zweifellos jünger als Spätwerke des Achilleusmeisters (Abb. 15)⁵⁾. Auch für die Einschätzung der Qualität ist ein solcher Vergleich mit dem Grossmeister der Lekythenmalerei lehrreich; das Wichtige der Erscheinung, das Erhabene der Gesinnung ist geschwunden. Dafür finden wir einen neuen Sinn für die Schönheit des Linienflusses, der die jetzt freier gewordene Figur umschreibt; in Worte

nicht zu fassen ist die bescheidene Anmut, die als das seelisch Eigentümliche des jüngeren Werkes erscheint. Als Künstler dieses eigenartigen Bildes kommt gewiss kein anderer als der feinste unter den

¹⁾ Pausanias II, 29, 9.

²⁾ Vgl. Frederik Poulsen, Katalog des etruskischen Museums der Ny Carlsberg Glyptothek S. 94—95 und Delphische Studien I S. 36.

³⁾ C. V. A. Athènes fasc. 1, III H g pl. 8,1.

⁴⁾ Vgl. das bekannte pharsalische Relief: Langlotz, Frühgriechische Bildhauerschulen Taf. 10.

⁵⁾ Fairbanks I Taf. 8,2. — Buschor S. 179.

jüngeren Lekythenmalern, der Quadratmeister¹⁾, in Betracht. Besonders schlagend ist die Zusammenstellung mit der linken, männlichen Figur der kleineren Lekythos Gans im Berliner Museum (Abb. 16)²⁾; im Ganzen wie im Einzelnen finden wir eine seltene Identität der Gesinnung: beide Figuren zeichnen sich eher durch schönen Gesamtrhythmus als durch organischen Aufbau aus und stimmen auch in der an Kargheit grenzenden Zurückhaltung in der Formgebung z. B. der Arme überein; auch das Gesichtsprofil ist das gleiche. Gleichzeitig sind diese Werke indessen nicht; wie ein Blick auf sämtliche Figuren der Lekythen Gans lehrt (Abb. 16 und 17), sind diese entschieden jünger. Eine mit der unsrigen fast symmetrische Frauenfigur findet sich auf der erwähnten Lekythos in Lund (Abb. 14), die, der schlechten Erhaltung ungeachtet, auch dem Quadratmeister gegeben werden kann. Es ist der frühe Stil des Meisters, den wir hier wiederfinden, was sowohl durch die einfache Komposition als durch die relative Gebundenheit der Figuren bezeugt wird; man wird diese Arbeiten, der Chronologie Buschors folgend, in den Anfang der zwanziger Jahre des 5. Jahrhunderts setzen müssen. Indirekte Bestätigung der so gewonnenen Datierung bietet ein Vergleich einerseits mit der Eriphyle der rotfigurigen Pelike des Chicomalers in Lecce (Abb. 18)³⁾, andererseits mit dem bei Kjellberg (Studien zu den attischen Reliefs Taf. 12 Abb. 39) abgebildeten Urkundenrelief aus dem Jahre 421/20. Die Eriphyle ist trotz grosser äusserlichen Ähnlichkeit entschieden stilälter als unsere Frau; trotzdem sowohl der Kontur der Gestalt wie die Faltengebung das linke Bein als Spielbein bezeichnen, lastet die Figur doch gleichmässig auf beiden Füßen, ist die Hüftenlinie einfach wagerecht, nicht auf der Spielbeinseite abfallend; sie geht über die Stilstufe des Achilleusmeisters nicht hinaus (vgl. Abb. 15). Dagegen ist bei den Figuren des Urkundenreliefs der Kontrapost um einiges weiter ausgebildet als bei unserer Frau.

Das Werk des Quadratmeisters möchte ich noch mit den drei folgenden Lekythen erweitern: den beiden bei Sotheby am 27. Mai 1929 versteigerten (Cat. 136—37) und einer im Stockholmer Nationalmuseum befindlichen⁴⁾. Die Londoner Lekythen gehören

¹⁾ Buschor S. 185.

²⁾ Freundliche Erlaubnis zur Veröffentlichung der Lekythen Gans gaben Professor Zahn und Professor Buschor. Die beiden Vasen sind bzw. 32.9 und 38.4 cm. hoch.

³⁾ Beazley, Attische Vasenmaler S. 354 Nr. 12. — Fra Ny Carlsberg Glyptoteks Samlinger I, 1920, S. 70.

⁴⁾ Nationalmusei Årsbok 5, 1923, S. 135.



Abb. 16. Berlin.



Abb. 17. Berlin.

dem schwungvollen Spätstil an; der sitzende Tote auf Nr. 137 hat mit der entsprechenden Figur der grösseren Lekythos Gans (Abb. 17) geschwisterliche Ähnlichkeit, für die stehende Frau der anderen Vase vergleiche man Riezler Taf. 75, rechts. Auch die Figur der Stockholmer Vase hat auf den Gansschen Lekythen



Abb. 18. Lecce.

Verwandte, vor allem in der Figur rechts von der eben besprochenen sitzenden (Abb. 17); über die allgemeine Ähnlichkeit hinaus sind schlagende Übereinstimmungen erkennbar, wie in den Staufalten des über den Schultern getragenen Mantels und in der Physiognomie mit der leicht gewölbten Nase. Doch befürwortet die grössere Ruhe der Figur wie der Komposition eine frühere Datierung.

Die drei kleinen Lekythen 4—6 geben sich sofort als Werke eines Meisters zu erkennen. Man wird eine Herkunft aus demselben

Grabe annehmen müssen, obwohl wir dann auf unsere Frage nach dem Toten keine ganz befriedigende Antwort erhalten. Dass der passiv dastehende Jüngling auf 4 und 6 der Tote ist, dem die Frauen die Gaben bringen, leuchtet ein. Wenn demselben Jüngling auch die dritte Lekythos (5) mit ins Grab gelegt wurde, haben wir also entweder den Fall, dass man einem Manne eine für eine Frau gemalte Lekythos mit ins Grab gab, wofür wir auf die drei zusammen gefundenen Lekythen des Hermesmeisters verweisen können¹⁾, wo man für eine Frau die offensichtlich für einen Mann bestimmte Lekythos Buschor Taf. 4 verwendete²⁾; oder aber wir besitzen ein deutliches Beispiel von Unterlassung der Darstellung des Toten, was wohl das Wahrscheinlichere ist (beide Frauen sind ja typische »Grabesbesucher«). Diese Sachlage kann auf der hier vorliegenden Stufe der Entwicklung nicht überraschen. Die nackten Figuren (Abb. 5 und 6) geben sich m. E. durch die Flüchtigkeit ihrer Zeichnung als durch Abblättern der Deckfarbe sichtbar gewordene Vorzeichnung zu erkennen, bestätigen also Riezlers Bedenken³⁾ gegen Studniczkas Annahme⁴⁾ der Darstellung einer »rituellen Nacktheit« auf den Lekythen.

Zeitlich befinden wir uns in nächster Nähe der Spätwerke des Achilleusmeisters, wie ein Vergleich der Frau Abb. 5 links mit Fairbanks II Taf. 40 rechts (Abb. 19) lehrt. Was aber die individuelle Eigenart betrifft, so kann er sich mit dem genialen Achilleusmeister und seinen Genossen doch nicht messen; seine lockere routinierte Art ist die eines geringeren Meisters der jüngeren Ge-



Abb. 19. Boston.

¹⁾ Buschor Taf. 1—4.

²⁾ Vgl. Buschor S. 178. Hier jedoch leichter verständlich, da ja jedenfalls eine Frau dargestellt war, die doch — wenn auch nicht ohne Zwang — für die Tote gelten konnte.

³⁾ Riezler Text S. 21.

⁴⁾ Jahrbuch XXVI 1911 S. 170.

neration. Unter den Jüngeren steht ihm am nächsten der Vogelmeister, zu dessen von Buschor gesammelten Lekythen¹⁾ mindestens eine der Sammlung Hoppin hinzuzufügen ist²⁾; ähnliche Frauenfiguren Paris, Bibl. nat. 503 (Abb. 20) und Bologna 366 (Abb. 21). Die Gestalten unserer drei Lekythen haben bei ihm Verwandte; man vergleiche Riezler Taf. 58 links mit Abb. 4 links,



Abb. 20. Paris, Bibl. nat.

Riezler Taf. 58 rechts und Athen 1769 (Abb. 22) mit Abb. 5 rechts, Abb. 21 links mit Abb. 5 links, Coll. Hoppin pl. 20,3 mit Abb. 4 rechts. Doch leuchtet bei diesem Vergleich die grundsätzliche Verschiedenheit der beiden Maler ein: mehr noch als der Gegensatz zwischen den langen, beweglichen Gestalten des Vogelmeisters und den kurzstämmigen, aufrechten des anderen fällt die ganz ver-

¹⁾ Buschor S. 187.

²⁾ C. V. A., Hoppin Collection pl. 20, 2—3. Nicht nach der Abbildung zu entscheiden ist, ob auch pl. 19, 4—6 von ihm ist.

schiedene Art der Strichführung in die Augen; beim Vogelmeister ein eleganter, geschlossener Linienfluss, hier alles unruhig, immer von neuem ansetzend. Wir kommen also zu dem Ergebnis zweier gleichzeitiger, temperamentverschiedener Künstler, was um so stärker betont werden muss, als es an engverbindenden Fäden zwischen ihnen nicht fehlt. Vor allem sei hier auf die Stelenform



Abb. 21. Bologna.

unserer drei Lekythen verwiesen, die fast identisch auf Bologna 366 (Abb. 21), ähnlich Coll. Hoppin pl. 20,3 vorkommt; Bologna 366 hat auch den unterbrochenen Mäander unserer Lekythen, abweichend von dem üblichen des Vogelmeisters. Der umgekehrte Fall, das Vorkommen der dem Vogelmeister geläufigen Stele bei unserem Meister, würde vorliegen, wenn — wie ich glaube — die Woermann, Geschichte der Kunst I Taf. 52 rechts abgebildete Lekythos tatsächlich von ihm ist; die Ähnlichkeit mit Abb. 5 rechts ist jedenfalls nicht unerheblich. Besonders schwierig liegt

die Sache bei einer Lekythos im Leipziger Kunstgewerbemuseum (Abb. 23)¹⁾. Ein Vergleich der Köpfe mit denen auf unseren drei Lekythen zeigt sehr grosse Ähnlichkeit (siehe besonders Abb. 5 und Abb. 6 links); doch ist der Linienduktus, soweit erkennbar, flüssiger und eleganter, etwa im Geiste des Vogelmeisters. Die Stelenform ist die ihm geläufige (Abb. 20 und 22). Der Mäander



Abb. 22. Athen.

ist wie bei unseren Lekythen, also auch wie bei Abb. 21 (Vogelmeister), deren Figuren auch nicht unähnlich sind. Von gleicher Hand, wie unsere Lekythen, ist wohl die Scherbe in München, Riezler Taf. 67; besonders beim Anblick der Frau links scheint mir jeder Zweifel ausgeschlossen.

Suchen wir nun nach weiteren Werken vom Meister unserer drei Lekythen. Wir haben uns also dabei an Werke der jüngeren,

¹⁾ Dank freundlicher Erlaubnis Direktor Wichmanns abgebildet. Höhe 32.3 cm. Vgl. S. 196.



Abb. 23. Leipzig. Kunstgewerbemuseum.

24*

WEISSGRUNDIGE LEKYTHEN

187

den Kreis des Achilleusmeisters ablösenden Meister zu halten. Der stilistisch nahestehende Vogelmeister kam nicht in Frage; wir müssen uns also unter stiljüngeren Werken umsehen, wobei wir in Rechnung zu ziehen haben, dass unser Meister sich, der Stilbewegung der Zeit folgend, freimachen, ja selbst nicht unerheblich entwickeln darf und muss. Dass unsere drei Lekythen frühe



Abb. 24. Berlin.

Werke ihres Urhebers sind, scheint mir die befangene Art ihrer Komposition in Verbindung mit dem im Verhältnis zu ihrer zeitlichen Stufe mehr entwickelten Stil ihrer Ausführung durchaus wahrscheinlich zu machen. Ich möchte die Hypothese aufstellen, dass die folgende Stilstufe unseres Meisters in den Lekythen Riezler Taf. 85—88 zu erkennen ist, den Frühwerken« des Schilfmeisters¹⁾. Die freiere, entwickeltere Art dieser Werke liegt offen zu Tage; was zur Zuschreibung an unseren Meister führen könnte, ist — ausser einer allgemeinen Verwandtschaft der Strichführung — die leichter fassbare Ähnlichkeit gewisser Köpfe wie Riezler Taf. 88 links (Abb. 24) und Abb. 4 rechts. Bevor wir zu den so ganz

anders aussehenden reiferen Werken, die auch unter unseren Kopenhagener Lekythen vertreten sind, übergehen, können noch an den von uns angenommenen frühen Schilfmeister einige Bemerkungen geknüpft werden. Wie oben erwähnt herrscht zwischen den drei Kopenhagener Lekythen und den Spätwerken des Achilleusmeisters eine gewisse allgemeine stilistische Übereinstimmung, die wir als Zeichen ungefährer Gleichzeitigkeit glaubten verwerten zu dürfen. Wir kommen hiermit mit dem Anfang des Schilfmeisters

¹⁾ Buschor S. 186.

in die dreissiger Jahre des 5. Jahrhunderts hinauf, was mit Buschors Ansetzung der Gruppe Riezler Taf. 85—88 in den Anfang der zwanziger sehr gut übereinstimmt. In dem Vogelmeister erkannten wir einen gleichzeitigen, engverbundenen Meister, der uns nur in dieser Stilstufe fassbar wird. Mit dem Quadratmeister ist eine gewisse Verbindung. Buschor hebt die Ähnlichkeit der Stelenakrotore der Lekythen Riezler Taf. 85—87 mit solchen dieses Meisters hervor. Auch für die mit dem Vogelmeister verbindenden Dreieckgiebel unserer drei Kopenhagener Lekythen findet sich ähnliches beim Quadratmeister — und nur bei ihm¹⁾; die anderswo (Achilleusmeister, Thanatosmeister, Hermesmeister) vorkommenden giebelförmigen Stelenakrotore sind anderer Form. Wie grosse Bedeutung solchen Beobachtungen beizumessen ist, entzieht sich immerhin unserer Beurteilung.

Die Hauptmasse der von Buschor²⁾ und Papaspyridi³⁾ dem Schilfmeister zugewiesenen Lekythen zerfällt, wie schon Peredolski bemerkt hat⁴⁾, in zwei in ihrer Eigenart leicht fassbare Gruppen: die mit den grossartigen dreifigurigen Bildern bemalten, die seiner Spätzeit zugeschrieben werden (Riezler Taf. 89—91, 93 und Text Abb. 17—18; Athen. Mitt. 51, 1926 Taf. 4)⁵⁾ — und die zahlreichen, flüchtig gezeichneten, zweifigurigen Bilder mit Charon- oder schlichten »Friedhofsszenen«. Es sind Beispiele dieser letzten Gattung, die in unseren drei Lekythen 7—9 vorliegen, und es ist diese Gruppe, die in natürlicher Entwicklung die Fortsetzung der eben als Frühwerke behandelten, anspruchslosen Lekythen bildet. Ausser den drei Exemplaren der Glyptothek sind den von Papaspyridi verzeichneten noch folgende hinzuzufügen:

- a) Heidelberg. Arch Anz. 1916 S. 181—82.
- b) Kopenhagen, Nationalmuseum. C. V. A. fasc. 4, pl. 172,4.
- c) — — — C. V. A. fasc. 4, pl. 173,3.
- d) Leipzig, Universität. Rumpf, Religion d. Griechen Abb. 186 (Abb. 25)⁶⁾.
- e) Frankfurt. Kunstgewerbemuseum. Schaal Taf. 21 d.
- f) New York, Hoppin Collection. C. V. A. pl. 20,1,5.

¹⁾ Abb. 3. — Riezler Taf. 83. — Fairbanks II Taf. 11,2.

²⁾ Münchener Jahrb. N. F. II 1925 S. 186.

³⁾ Archaïologikon Deltion VIII 1923 S. 117.

⁴⁾ Athen. Mitt. 51, 1926, S. 54.

⁵⁾ Wozu wohl Bruxelles, C. V. A. fasc. 1 III J b pl. 2,1 hinzukommt.

⁶⁾ Die Abbildung der von Rumpf nicht abgebildeten Figur gestattete Professor Koch freundlicherweise.

Die Begründung der Zuschreibung dieser Vasen bereitet bei der Uniformität der Durchschnittsproduktion unseres Meisters keine Schwierigkeiten. Unsere Charonszene hat mit der Heidelberger die Komposition gemeinsam, während die Frauenfigur dieser letzteren eher mit denen in unseren »Friedhofsszenen« zusammengeht; die Frauenfigur unserer Charonvase ist von besonderer Schönheit zu-



Abb. 25. Leipzig,
Universität.

mal des Kopfes. Für Charon sind die Papaspyridi Abb. 1 gesammelten Darstellungen heranzuziehen. Die Figur Charons in Verbindung mit der Stelenform sichert b für unseren Meister. Die Frauenfiguren unserer »Friedhofsszenen«, denen sich ausser der Heidelberger die von c, e und f gesellen, sind die Schwester der Papaspyridi Abb. 4, γ , δ abgebildeten; die entsprechenden Jünglinge sind mit demjenigen von d an Papaspyridi Abb. 6 anzuschliessen. Die sitzende Figur von c geht mit Papaspyridi Abb. 5 zusammen.

Die andere dem Schilfmeister zugesprochene und schon erwähnte Gruppe von Werken, nämlich die mit den grossartigen dreifigurigen Szenen, brauchte, da wir ja kein Beispiel in unserer Sammlung besitzen, hier keine weitere Erwähnung zu finden. Doch möchte ich meinen Zweifel, ob wirklich diese hervorragenden Werke einfach als Schilfmeister zu rubrizieren sind, nicht unterdrücken. Ich glaube, jeder, der unbefangen die Papaspyridi Abb. 4, δ , ε nebeneinander gestellten Frauenfiguren betrachtet, wird die Identität des ausführenden Künstlers leugnen müssen; die Massenware, wie wir sie in

drei typischen Vertretern in der Glyptothek besitzen (Abb. 7—9), und die von ihnen durch keinen erheblichen Zeitabstand getrennten Meisterwerke der anderen Gruppe können nicht derselben Hand entstammen; besonders Riezler Taf. 89 ist lehrreich, wo wir das schlichte Charonmotiv in monumentaler Steigerung erleben.

Es gibt aber eine dritte Gruppe von Werken, denen in dieser Verbindung Beachtung zu schenken ist. Sie stimmen in gewissen äusserlichen Zügen wie der Komposition der dreifigurigen Bilder,

der Stelenform, der in Dreiviertelansicht gesehenen Gesichtern mit den zuletzt besprochenen Werken überein, bleiben aber in den feineren Einzelheiten und der Qualität überhaupt hinter diesen weit zurück und sind in diesen Beziehungen eher mit den Arbeiten des eigentlichen Schilfmeisters zu verbinden. Die Publikation der Sammlung Gallatin in *Corpus vasorum* bringt auf Taf. 28 zwei



Abb. 26. Bologna.

Lekythen, die wohl ein Paar bilden; die Zeichnung der für uns wichtigeren wird gesondert (sehr unschön) farbig reproduziert. Sie wirkt wie eine geringe Nachahmung eines Werkes wie Riezler Taf. 90. Hierher gehören auch die New Yorker Lekythos Fairbanks II Taf. 26, und Fairbanks II Taf. 28,1 (Louvre), deren sitzender Jüngling mit dem Jüngling auf einer der erwähnten Lekythoi des Schilfmeisters im Kopenhagener Nationalmuseum (c) eine unverkennbare Ähnlichkeit hat; die rechts auf derselben Tafel abgebildete Londoner Lekythos sehe ich auch keinen Grund nicht

anzureihen¹⁾. Die zweite Lekythos Gallatin ist wohl demselben Meister wie die erste zuzuweisen; ähnlich Riezler Taf. 96, die zu dem Schilfmeister gut passen könnte und von der Münchener Jahrb. N. F. VI 1929 S. 92 Abb. 30 publizierte Lekythos nicht zu trennen ist. Der Jüngling rechts auf der erst erwähnten Lekythos Gallatin kehrt auf der von Papaspyridi²⁾ dem Schilfmeister zugeschriebenen Lekythos Bologna 367 in sitzender Stellung wieder (Abb. 26). Diese zeigt rechts eine Frau, die sich in der Art der Artemis von Gabii den Mantel umlegt³⁾. Eine grosse Ähnlichkeit, besonders in den Gesichtsprofilen, mit diesen Figuren finde ich in der von Peredolski Athen. Mitt. 51, 1926 Taf. 6 veröffentlichten Lekythos, wo das Vorkommen eines zweiten Grabmales hinter der Stele an den Schilfmeister mahnt. In den von Peredolski zum Vergleich herangezogenen Werken des Frauenmeisters vermag ich lediglich die Ähnlichkeit des Gleichzeitigen zu sehen. Was aber die Herausgeberin dieser Lekythos davon abgehalten haben mag, an den Schilfmeister zu denken, liegt auf der Hand: mit der ebendort, Taf. 4, veröffentlichten Lekythos, deren Stellung richtig bestimmt wird, ist offenbar nichts Gemeinsames. Wir bekommen hier von anderer Seite einen Beweis für die Uneinheitlichkeit der bisher unter dem Begriff »Schilfmeister« zusammengefassten Erzeugnisse.

Von nicht besonderer Qualität ist die Lekythos 10. Die Gestalt des Jünglings ist schlecht proportioniert, und das Problem der Ponderierung der Figur hat der Maler einfach aufgegeben; ungeschickt aber eindringlich wirkt die Gebärdensprache der gehobenen rechten Hand. Unschön muss die Grabgaben darbringende Frau in ihrer vorgebeugten Stellung, bei dicht zusammenstehenden Füßen gewirkt haben. Das Stück wird in die zwanziger Jahre des 5. Jahrhunderts zu datieren sein. Einigermassen verwandt, wenn auch nicht so plump, ist eine Lekythos in Oxford⁴⁾.

Auf den beiden letzten Lekythen (11—12) ist nur der Jüngling Abb. 11 einigermassen der Beurteilung zugänglich. Die Figur erweist sich durch die weit ausgreifende Schrittstellung und die sorglos sichere Mache der Zeichnung als der letzten Phase der Lekythenmalerei zugehörig. Ich bin geneigt, darin eine Arbeit des

¹⁾ Vgl. Riezler Text S. 84.

²⁾ *Deltion* VIII 1923 S. 129.

³⁾ Brunn-Bruckmann, *Denkmäler* Taf. 59. Vgl. *Br.-Br.* Taf. 52. — Dugas, *Aison* Abb. 14 und 16. — Riezler Taf. 78. — Benndorf, *Gr. und siz. Vasenbilder* Taf. 15.

⁴⁾ *Journ. of Hell. Stud.* XV 1895 Taf. 15. Angaben über die Reinigung der Zeichnung: Fairbanks II S. 113; vgl. Furtwängler, *Neuere Fälschungen* S. 33.



Abb. 27. Athen.

Triglyphenmeisters¹⁾ zu erkennen, und verweise für verwandte stehende Gestalten auf Fairbanks II Taf. 30,1, Riezler Taf. 92, Benndorf Taf. 15 und Dumont-Chaplain, *Les céramiques de la Grèce propre* Taf. 24. Zu einer früheren Stilstufe des Triglyphenmeisters muss ferner die Zuschreibung der Lekythen Bruxelles C. V. A. fasc. 1, III J b pl. 4,4 und Rom, Villa Giulia C. V. A. fasc.



Abb. 28. Athen.

2, III I d Tav. 1, 3—4 wegen ihrer Ähnlichkeit mit Oxford, *Journ. of Hell. Stud.* XV 1895 S. 328 ernstlich erwogen werden. Seiner letzten Zeit könnte Bruxelles C. V. A. fasc. 2, III J b pl. 2,2 angehören; vgl. *Arch. Zeit.* XLIII 1885 Taf. 2—3.

Wir sind mit unserer Untersuchung zu Ende. Es liegt in der Methode dieser Arbeit, dass viel von dem Dargelegten hypothetisch bleiben muss. Fest steht nur der Wert ihres Gegenstandes. Schönheit schenken diese unansehlichen Vasen jedem Empfäng-

¹⁾ Buschor S. 185.

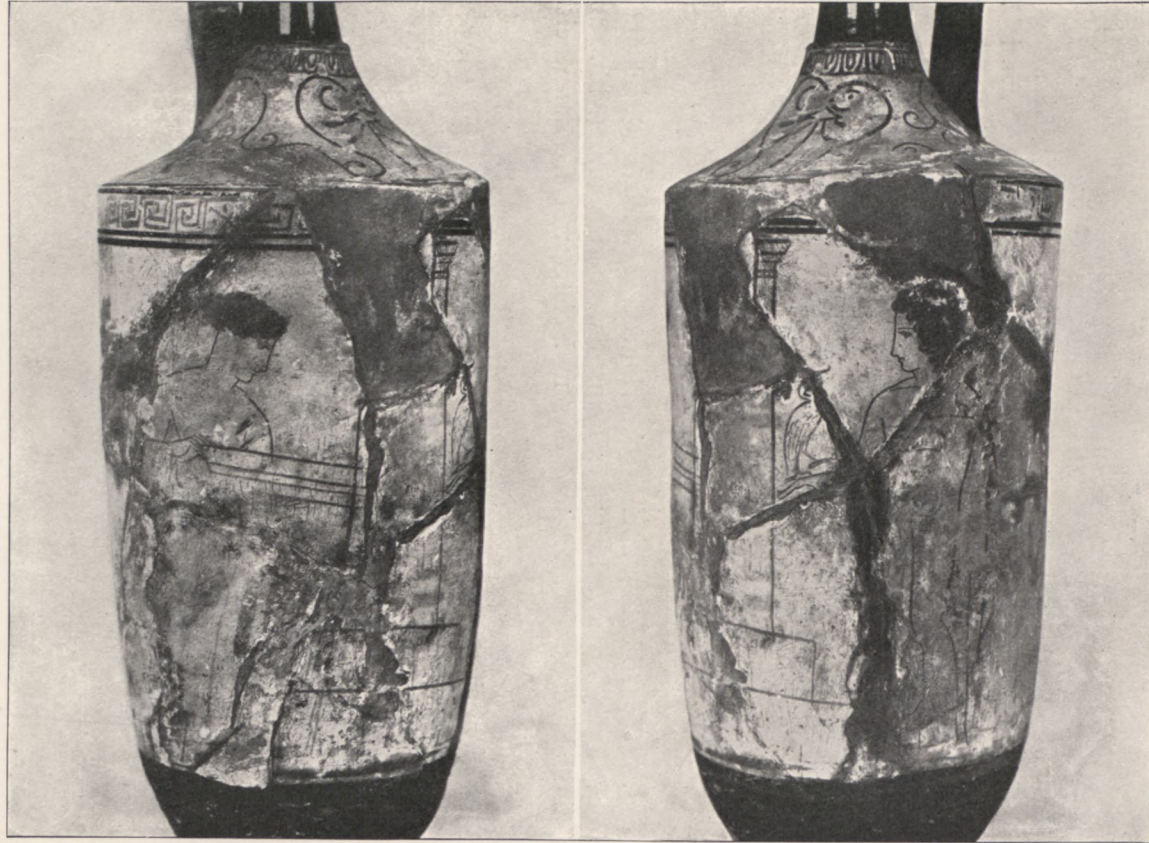


Abb. 29. Athen.

25*

WEISSGRUNDIGE LEKYTHEN

195

lichen, und gut ergänzen sie die Botschaft vom griechischem Totenglauben, die die steinernen Grabmäler bringen.

NACHTRAG

Ein Aufenthalt in Athen im Juni 1931 ermöglichte es mir, in der Vasensammlung des Nationalmuseums einige das Obige ergänzende Beobachtungen zu machen. Dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Herrn Direktor Oikonomos sehe ich mich in der Lage, diese durch die Veröffentlichung dreier weisgrundiger Lekythen der genannten Sammlung illustrieren zu können.¹⁾

Inv. 1944, (Abb. 27)²⁾, gibt sich, wie ein Vergleich der Abbildungen lehrt, als ein Werk des Meisters unserer Lekythen 4—6 zu erkennen, und zwar derselben Stilstufe angehörend; die beste Vergleichsmöglichkeit bietet, durch die auch aüsserliche Ähnlichkeit der Figuren, die Abbildung 4.

Inv. 1902, vom Vogelmeister³⁾, bilde ich wegen der uns jetzt wohlbekannten Stele ab. (Abb. 28).

Inv. 1895, (Abb. 29), auch ein Werk des Vogelmeisters⁴⁾, scheint mir der Lekythos des Leipziger Kunstgewerbemuseums (Abb. 23) so ähnlich, dass jetzt letztere diesem Meister mit Bestimmtheit zugesprochen werden darf.⁵⁾

¹⁾ Nach neuen Aufnahmen des Museumsphotographen. Auch die Veröffentlichung von Inv. 1769 (Abb. 22 — Inst. Phot. Nat. Mus. 851) gestattete Direktor Oikonomos freundlicherweise.

²⁾ Fairbanks II S. 147.

³⁾ Fairbanks II S. 148. — Buschor S. 188.

⁴⁾ Fairbanks II S. 71. — Buschor S. 187.

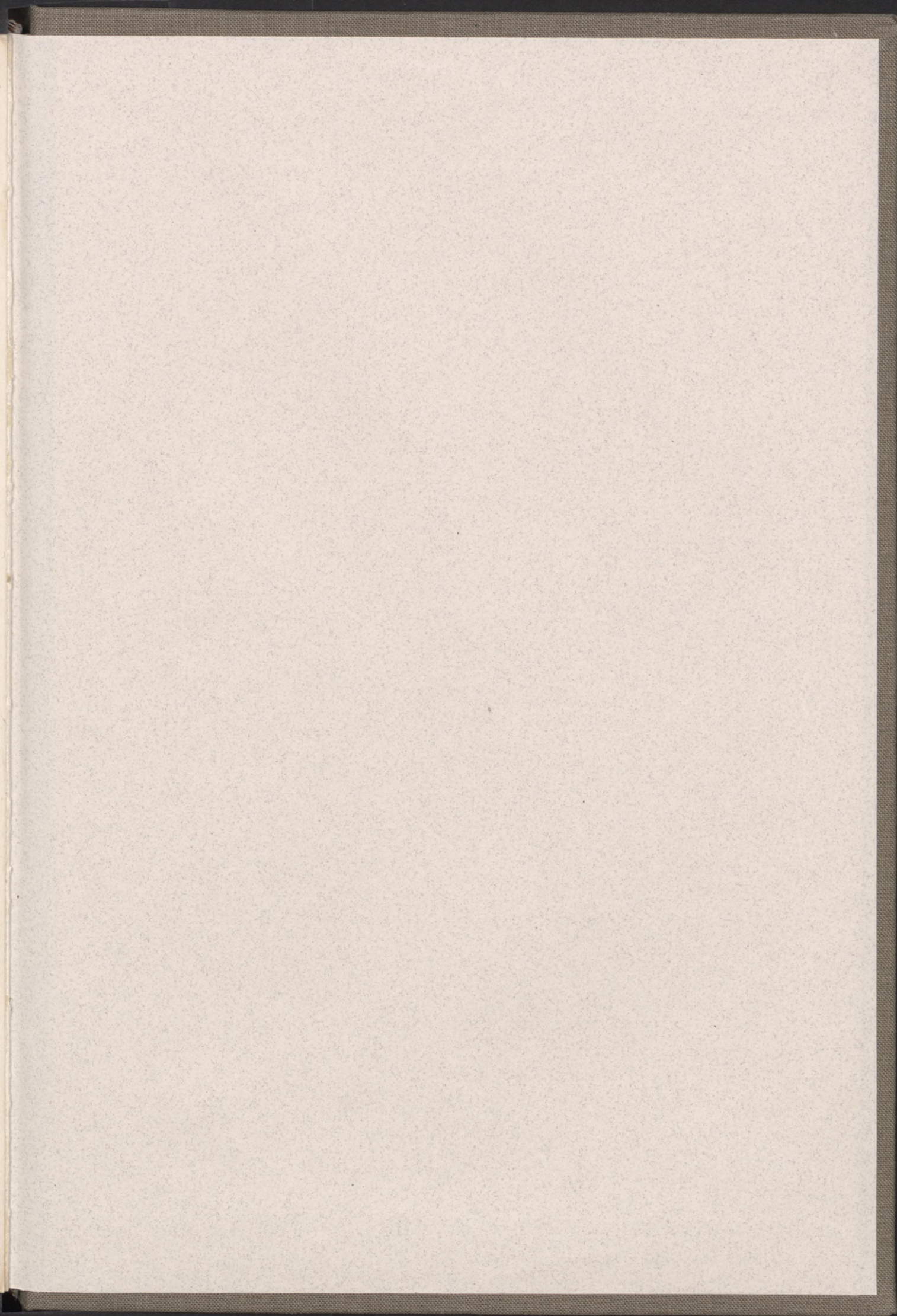
⁵⁾ Vgl. S. 186.

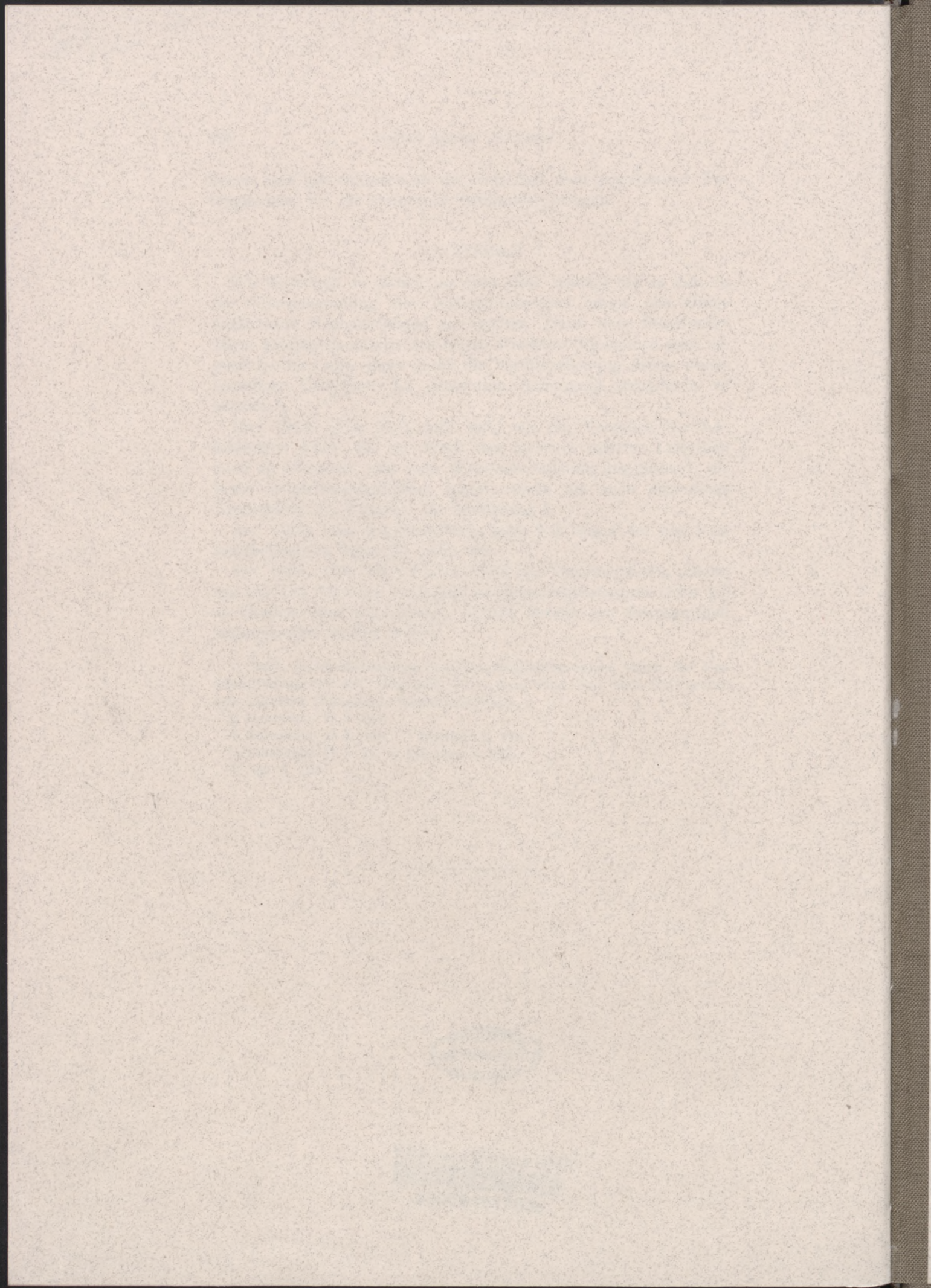


Biblioteka Główna UMK



300051917639





Biblioteka Główna UMK



300051917639

Biblioteka
Główna
UMK Toruń

1447674