

Jahrbuch der Berliner Museen

Sechshundfünfzigster Band · 2014

Jahrbuch der Berliner Museen

Ehemals Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen

Neue Folge

Sechshundfünfzigster Band · 2014



Staatliche Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz



Gebr. Mann Verlag · Berlin

Herausgegeben von den Staatlichen Museen zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz

Redaktionsausschuß
Michael Eissenhauer, Bernd W. Lindemann, Andreas Scholl,
Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Moritz Wullen

Schriftleitung
Dagmar Korbacher, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz,
Gemäldegalerie, Stauffenbergstraße 40, 10785 Berlin

Redaktion
Jürgen Bunkelmann, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz,
Generaldirektion, Stauffenbergstraße 41, 10785 Berlin
Unter Mitarbeit von Neila Kemmer und Anika Reineke

© 2017 Gebr. Mann Verlag · Berlin

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Satz und Layout: M+S Hawemann · Berlin

Umschlagabbildung: Karl Friedrich Schinkel: Sternenhalle der Königin der Nacht, Zauberflöte, 2. Dekoration, 1815, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 22c.121

Druck und Verarbeitung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH · Altenburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-7861-2779-6

ISSN 0075-2207

Inhalt

Wilfred Geominy (†)

Die Mänade des Skopas 7

Rafed El-Sayed & Konstantin C. Lakomy

Funde aus Aḥmīm-Panopolis in den Staatlichen Museen zu Berlin

I. Spätantike Keramikgefäße im Museum für Byzantinische Kunst 23

Karsten Dahmen

Der Schatzfund von Klein Tromp in Ostpreußen (heute Trąbki Małe, Polen)

Fundbeschreibung und -geschichte 75

Lars Berg

Johann Elias Ridinger als Zeichner 91

Anna Pfäfflin

Bühnenbild und inszenierter Raum

Zum Konzept des Theatralischen im Werk von Karl Friedrich Schinkel 111

Joachim Behrend

Zeitgenössische und historische Genrebilder von Robert Warthmüller 123

Dietrich Schubert

Lovis Corinth's Text »Krieg und Kunst« von Dezember 1915 und Waldemar Rösler's

Reaktion im Schützengraben 139

Uwe Peltz

»entfärbte Bronzen [...] zeugten von der großen Hitze«

Berlins antike Bronzen aus dem Friedrichshainer Leitturm und die Bedingungen

in den Bunkern und der Reichsmünze von 1939 bis 1945 151

Jahresbericht 2013 der Staatlichen Museen zu Berlin

Die Mänade des Skopas*

Wilfred Geominy (†)

Vorbemerkung: Der hier postum veröffentlichte Text von Wilfred Geominy ist die ausführliche Fassung eines in englischer Sprache 2013 erschienenen Kurzbeitrages zum Kolloquium Paros III (Wilfred Geominy, Looking for a New Skopaic Maenad, in: Dora Katsonopoulou – Andrew Stewart [Hrsg.], Skopas of Paros and his World, PAROS III [Athen 2013], S. 367–382). Der deutsche Text geht auf einen an der Universität Leipzig gehaltenen Vortrag zurück. Anja Ludwig und Andreas Scholl (Antikensammlung Berlin) haben ihn für den Druck redaktionell überarbeitet und um einen Bericht über die Restaurierung der ›Berliner Tänzerin‹ im Jahre 2000/2001 erweitert.

In diesem Beitrag geht es um ein Kapitel Meisterforschung, also um einen Zweig unserer Wissenschaft, der ehemals im hohen Ansehen stand, der aber mehr und mehr in den Hintergrund getreten ist und heutzutage sogar zu den alten Zöpfen zählt, die man sich lieber abgeschnitten wünschte, als daß man sich aus solcher Art von Kunstbetrachtung noch irgendeinen Gewinn erhoffte. Daß man gegen diese Methode schwere Vorwürfe erhoben hat, haben die zu verantworten, die oft leichtfertig mit der Anwendung umgegangen sind, so daß unbedingt der Eindruck entstehen mußte, daß alle Aussagen nur Spiel seien, ein Tummelplatz für subjektive Eindrücke, gesteuert von persönlichen, nicht näher objektivierbaren Präjudizien. Daß die Methode an sich greift, hat uns die Kunstgeschichte gelehrt, den Archäologen steht aber nicht diese Menge an Daten zur Verfügung, die es erlaubte, die Eigenarten eines bestimmten Meisters unverwechselbar zu fassen. Deshalb ist Meisterforschung, wie sie in der Archäologie im 19. Jahrhundert betrieben wurde, heute nicht mehr zu verantworten. Es steht demnach die Frage im Raum, ob diese Methode grundsätzlich abzulehnen sei oder welchen Gewinn man aus ihr auch heute noch ziehen könnte. Folgende Überlegungen sollen andeuten, daß wir noch gar nicht angefangen haben, Meisterwerke unter neuen Voraussetzungen zu würdigen, trotzdem aber fleißige Anstrengungen unternehmen, diese Art der kunstarchäologischen Betrachtungsweise bereits zu einem längst überwundenen forschungsgeschichtlichen Stadium abzuqualifizieren.¹

* Ich danke Dietrich Boschung, Ursula Mandel und A. Riebeck, Dagmar Grassinger, Hans-Ulrich und Petra Cain, Wolf Schmoll gen. Eisenwerth, Christiane Vorster, Norbert Franken für Hinweise und hilfreiche Diskussion.

¹ Daniel Graepler, Kunst – Bilderwelt – materielle Kultur. Über das unklare Verhältnis der Klassischen Archäologie zu ihrer kunstwissenschaftlichen Vergangenheit, in: Stefan Altekamp – Mathias René Hoffer – Michael Krumme, Posthumanistische klassische Archäologie. Historizität und Wissenschaftlichkeit von Interessen und Methoden. Kolloquium Berlin 1999, München 2001, S. 337–373, bes. 358–366.



1 ›Berliner Tänzerin‹, Vorderansicht

Wir betrachten zunächst ganz unvoreingenommen einen Statuentypus, der unter der Bezeichnung »Berliner Tänzerin« bekannt ist (Abb. 1).² Die Überlieferung kann sich nur auf wenige Marmorkopien stützen; neben der Replik in Berlin gibt es noch eine ebenso große im Museo Nazionale Romano aus der Villa Hadriana.³ Außerdem haben wir Photos von einer inzwischen verschollenen Kopie,⁴ von der die Maße überliefert sind,⁵ so daß wir die Figur zu den großen Repliken rechnen können. Damit ist unser Vorrat an großen Kopien schon erschöpft. Das Wort »große Kopien« ist übrigens gleich zu präzisieren; denn auch die großen Kopien geben eine unterlebensgroße Figur wieder, die ohne Kopf 1,25 m mißt. Es sind neben den aufgezählten großen nur noch zwei verkleinerte Kopien im Statuettenformat erhalten, eine in der Bibliothèque Nationale in Paris (61 cm)⁶ und eine etwas größere im Frankfurter Liebieghaus⁷ (erhaltene Höhe 72 cm).⁸

Da Arme und Hände weitgehend fehlen, weiß man nicht, was die Figur gehalten hat. Manche ergänzen die Statue als Flötenspielerin,⁹ wobei man dann automatisch an die literarisch überlieferte *tibicina temulenta* des Lysipp¹⁰ gedacht hat.¹¹ Diese Interpretation hat durch eine Kleinbronze in Santa Barbara¹² einen starken Rückhalt erfahren, denn die Kleinbronze zeigt eine Flötenspielerin in einer heftigen Drehbewegung um die eigene Achse, deren Ablauf durchaus Ähnlichkeit mit der Drehung der »Berliner Tänzerin« erkennen läßt. Zwar fehlen auch bei der Bronze die Flöten, doch die Haltung der Hände macht es wohl unmöglich, in ihnen irgend etwas anderes als Flöten zu ergänzen. Man möchte aufgrund des Bewegungsschemas nicht leugnen, daß die Figur in Santa Barbara etwas mit dem Typus der »Berliner Tänzerin« zu tun hat, aber eine Replik im strengen Sinne ist die Kleinbronze nicht. Das Kleid hat eine völlig andere Drapierung und im einzelnen ein anderes Faltenmuster, das mit der Überlieferung der »Berliner Tänzerin« nichts zu tun hat. Hier von demselben Typus zu sprechen, ist nur möglich, wenn man den Typusbegriff ungewöhnlich weit faßt. Dennoch, das Angebot, die *tibicina temulenta* zu sehen, bleibt. Von Kenneth D. Shapiro, der die Verbindung mit unserem Typus hergestellt hat, wird das ebenso erwogen wie von Paolo Moreno bzw. seiner Schülerin Rita Cittadini.¹³ Folglich gehörte der Typus der »Berliner Tänzerin«, wenn er denn von Lysipp wäre, in das 4. Jahrhundert. Allerdings ist es weder Shapiro noch Cittadini gelungen, diese Verbindung mit Lysipp nachzuweisen. Cittadini geht von einem Kopf aus, dessen Zugehörigkeit zum Typus alles andere als bewiesen ist und ansonsten erschöpft sich ihr Beweis in der Behauptung: »[I] tipo della »Danzatrice di Berlino« presenta nello schema ponderale e nel movimento una grande affinità con l'Apoxymenos.«¹⁴ Shapiro versucht, die auch von ihm konstatierte Ähnlichkeit zwischen der »Berliner Tänzerin« und dem Apoxyomenos zu erläutern, ist aber darin nicht unbedingt klarer. So sagt er »The Apoxyomenos, designed to be viewed from one angle, extends his arms and violates the two-dimensional picture plane only in that one direction. The Auletris can be thought of as the Apoxyomenos with a twist: she has no primary viewpoint and thus her arms, auloi, head, feet and drapery extend out of a single plane directly toward the viewer at any given angle of view.«¹⁵ Ich weiß nicht, worin in einer so unterschiedlichen kompositionellen Auffassung noch etwas Gemeinsames zu finden wäre. Vielleicht ist das Ausscheren in den Raum das *tertium iungens* und damit das für Lysipp Typische. Letztlich hält Shapiro die Zuschreibung an Lysipp wie auch die Datierung ins 4. Jahrhundert für unbeweisbar. Der Beweis des Gegenteils sei aber ebenso unmöglich. Dieses Statement, in seinem ersten

Teil auf unsere ganze Wissenschaft anwendbar – denn was ist schon beweisbar –, ist im zweiten Teil wohl auf Christiane Dierks-Kiehl gemünzt, die in ihrer Dissertation, in der sie die »Berliner Tänzerin« in den Mittelpunkt gestellt hat, deren Datierung in das 4. Jahrhundert abweist und die Schöpfung hellenistisch macht,¹⁶ ein Vorschlag, dem seitdem viele gefolgt sind.¹⁷

Wenn man den Typus Lysipp zuschreibt, dann ist damit automatisch auch die Aussage verbunden, daß das Original aus Bronze war, und die römischen Kopien scheinen das zu bestätigen, indem sie eine Reihe von Stützen aufweisen, die z. T. sehr penetrant eingesetzt werden. Mit diesen Stützen müssen wir uns im folgenden eingehender beschäftigen, mag das auch etwas mühsam sein. Die Berliner Replik hat eine große Baumstütze entlang des Standbeins (Abb. 2). Ihre Wirkung wird dadurch etwas gemildert, daß sie z. T. durch das hier offene Gewand verdeckt wird. Auf der Rückseite (Abb. 3) setzt die Stütze am nackten Oberschenkel an. Von dieser Seite sieht man besser, wie das linke Bein und die linke Gesäßhälfte bis zur Gürtung hinauf entblößt sind. Ein deutlicher Bruchrand an den Gewandteilen, die das rechte Bein verdecken, zeigt an, daß an dieser Stelle Gewandformationen abgebrochen sind. Wie die Figur ohne Stütze ausgesehen haben könnte, bleibt dabei unserer Phantasie überlassen.

Der Gewandspalt wird auch von der römischen Kopie bestätigt, wobei hier der Gewandrand hinter dem rechten Bein etwas besser erhalten ist. Er ist umgeschlagen, doch weist die im Rücken ansetzende Bruchkante darauf hin, daß auch hier einiges verlorengegangen ist. Ich bitte festzuhalten, daß hier etwas war, der vorliegende Zustand uns also etwas vorenthält, was, wie es im einzelnen gestaltet war, wir nicht wissen können.

2 Antikensammlung SMB-SPK Inv.-Nr. Sk 208. – Grassinger – de Oliveira Pinto – Scholl 2008, S. 344–346 (Dagmar Grassinger); Backe-Dahmen 2013.

3 Thermenmuseum Inv.-Nr. 108596. Lucia Morpurgo, in: Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte 2, 1930, S. 178–213; Antonio Giuliano, Museo Nazionale Romano. Le Sculture I 1, Rom 1979, S. 129–132 (Orietta Vasori); Adriano La Regina, Palazzo Massimo alle Terme, Mailand 1998, S. 126 (Elena Calandra); <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/16904>> (16.5.2014).

4 Schober 1928, S. 51–58 Abb. 1–3; Morpurgo 1930, wie Anm. 3, Taf. V 3; VI 3; VII 3.

5 Schober 1928: 80 cm.

6 Inv.-Nr. 57.42. Margarete Bieber, The Sculpture of the Hellenistic Age, New York ²1961, Abb. 92; Geominy 2013, Abb. 10–12;

<<http://medaillesantiques.bnf.fr/ark:/12148/c33gb9j8>> (26.5.2014).

7 Inv.-Nr. 11. Bol 1983, S. 166–169; <<http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/6725>>

(16.5.2014).

8 Zwei weitere Überlieferungen lasse ich wegen ihrer Belanglosigkeit aus dem Spiel: eine Unterkörperfragment in Bloomington (Shapiro 1988, Abb. 14) und einen Oberkörper in Bonn mit veränderter Haltung des rechten Arms (Antiken aus Rheinischem Privatbesitz. Ausst.-Kat. Bonn, in: Kunst und Altertum am Rhein 48, Köln – Bonn 1973, S. 230 Nr. 371 Taf. 170 [Ernst Langlotz]).

9 Schober 1928, Abb. 10–12; Arnold Schober, Zur Wiederherstellung der Berliner Mänade, in: Österreichische Jahreshefte 30, 1937, S. 71–73 mit Rekonstruktionszeichnung; Wilhelm von Massow, AA 1926, S. 447 Abb. 1–4. Dazu vgl. auch Cittadini 1995a.

10 Plinius, Naturalis historia 34, 63.

11 Z. B. Langlotz 1973, wie Anm. 8; Cittadini 1995a, S. 1165–1180; Cittadini 1995b, S. 208–217.

12 Shapiro 1988, S. 509–527 Abb. 1–6.

13 Cittadini 1995a, S. 1165–1180; Cittadini 1995b, S. 208–215.

14 Cittadini 1995a, S. 1179.

15 Shapiro 1988, S. 525.

16 Dierks-Kiehl 1973.

17 Zuletzt Grassinger – de Oliveira Pinto – Scholl 2008, S. 345 f.; von Prittwitz 2007, S. 265.



2 ›Berliner Tänzerin‹, Schrägansicht

Es kann sehr gut sein, daß die massigen Baumstützen übertrieben sind. Daß es nämlich auch ohne diese ging, zeigt jedenfalls die verschollene Kopie, die an dieser Stelle keinen Stützenrest überliefert. Sie bestätigt nichtsdestotrotz die Entblößung und enthält die Information, daß der Gewandschlitz sich in Höhe der Knie offenbar wieder schließt. Brüche an den auseinanderklaffenden Gewandrändern verweisen wieder auf fehlende Teile. Welche Form der Stütze bei dieser Replik eingesetzt wurde, ist schwer zu sagen. Bis zu den Knien jedenfalls ist ringsherum von einer solchen nichts zu erkennen. Trotzdem arbeitet auch diese Kopie generell mit Stützen, wie der Puntello unterhalb der linken Brust beweist, so daß die Forderung nach irgendeiner wie auch immer gearteten Stütze an den Unterschenkeln berechtigt scheint. Wie das Problem gelöst werden konnte, wird durch die Statuette in der Bibliothèque



3 ›Berliner Tänzerin‹, Rückansicht

Nationale vorgeführt. Hier ist eine nur die Unterschenkel berührende Stütze geschickt zwischen die auseinanderklaffenden Gewandränder eingeschoben, so daß ein Teil des hier in großen Schwüngen auslaufenden Gewandes nach links, ein Teil nach rechts schlägt. Was bei dieser Statuette an Gewandformationen gezeigt wird, die bei den großen Kopien fehlen, ist verblüffend, kann aber leider im einzelnen nicht durch weitere Kopien bestätigt werden. Das ist sehr bedauerlich, weil die Statuette in manchen Teilen den Typus nicht getreu wiedergibt. So wird die Entblößung des Beins und der linken Gesäßhälfte nicht aufgegriffen und auch das charakteristische Faltenmuster auf der Vorderseite eigenwillig verändert, man könnte auch sagen: vereinfacht, wie die Statuette in allen Motiven eine Vereinfachung darstellt. Man beachte etwa den dünnen Stoff, der vom Gürtel zur linken Schulter ansteigt, der bei der



4 ›Berliner Tänzerin‹, Detail

›Berliner Tänzerin‹ (Abb. 4) und auch bei der Frankfurter Statuette in dünnen Lagen geschichtet ist und bei der Pariser Statuette zu einem groben Wulst entartet. Bis zu einem gewissen Grad verdient die Pariser Überlieferung dennoch ernst genommen zu werden; denn daß die Gewandteile weiter herunterreichten, als das durch die großen Kopien nahegelegt wird, beweist die Frankfurter Statuette, die noch viel von den den linken Oberschenkel begleitenden Falten bewahrt hat. Auch an der Frankfurter Statuette, auf die wir später noch einmal zurückkommen, gibt es Stellen, an deren Verbindlichkeit man Zweifel hegen darf: So scheint die gesamte Rückseite vernachlässigt oder überarbeitet zu sein. Jedenfalls ist von dem Faltenmotiv, das vom Gürtel aus zum linken Glutäus reicht und von der ›Berliner Tänzerin‹ und der verschollenen Kopie einheitlich überliefert wird, bei der Frankfurter Kopie nichts zu sehen. Es sollte noch festgehalten werden, daß die erhaltenen Teile der Frankfurter Kopie keinerlei Anzeichen einer Stütze aufweisen. Wenn ehemals eine Stütze den Stand der Statuette stabilisiert haben sollte, kann diese auch wieder nur unterhalb der Knie angebracht worden sein.

Als Fazit dieses Kopienvergleichs ist zu konstatieren, daß der Typus schlecht überliefert ist. Obwohl die Formen im einzelnen nicht rekonstruiert werden können, gewinnt man den Eindruck, daß uns die Berliner Kopie nur die halbe Wahrheit präsentiert. Schuld ist vor allem der

Baumstamm, der die Statue offenbar wichtiger Faltenstränge, die gerade hier ein interessantes Bild geboten haben können, beraubt. In ihrer ursprünglichen Erscheinung kann auch die Rückseite der Figur eine kalkulierte Komposition besessen haben, wovon jetzt nichts zu erkennen ist. Man kann aber zumindest aus der Entblößung schließen, daß dieses erotische Motiv vom Betrachter wahrgenommen werden sollte. Dies vorausgesetzt, hätte Shapiro also recht, wenn er meint, daß sich die Flötenspielerin kontinuierlich um sich selbst drehe. Der Betrachter wird sich dessen aber nur bewußt, wenn er der Aufforderung folgt, sich selbst um die Figur herumzubewegen und das in einer Weise, wie er dazu vom Satyrn Borghese¹⁸ oder dem ›Schwänzchenhascher‹ im Thermenmuseum¹⁹ eben nicht aufgefordert wird. »To his (i. e. the spectator's) every step, the statue responds with a change of attitude.«²⁰

Mit den beiden hier genannten Vergleichen treten Figuren in unser Blickfeld, deren Einordnung in den Hellenismus unbestritten ist, wobei der ›Schwänzchenhascher‹ in der Regel dem 3. Jahrhundert, der Satyrn Borghese dem 2. Jahrhundert zugewiesen wird.²¹ Da das, was Joachim Raeder als Kriterium für eine Einordnung der Tänzerin gelten läßt, auch auf den Satyrn Borghese zutrifft, nämlich »die schraubenförmige Drehung des Körpers über dem engen, labilen Stand«²², lägen ideale Voraussetzungen für eine Vergleichsanalyse vor. Dieses Angebot blieb von Dierks-Kiehl weitgehend ungenutzt, so daß die von der Autorin festgestellte Verwandtschaft und gleichzeitige Entstehung Behauptung bleibt und keine Züge eines Nachweises erkennen läßt.²³

Der Satz Shapiros hat mich stutzig gemacht. Meinte ich nicht dasselbe auch bei den Niobiden festgestellt zu haben, haben nicht auch diese Figuren ihr Raumverhalten mit der Veränderung des Betrachterstandpunkts völlig gewechselt?²⁴ Setzte nicht der Betrachter die Gruppe in Bewegung, wenn er an ihr vorbeiging? Ganz vorsichtig keimte so in mir die Frage auf, ob es denn nicht vielleicht möglich wäre, in der Berliner Tänzerin die berühmte Mänade des Skopas zu sehen. Die Niobiden hatte ich seinerzeit mit dieser Künstlerpersönlichkeit verbunden. Wenn nun die Mänade ein ähnliches Raumverhalten an den Tag legt, was hindert uns anzunehmen, daß dies in der gemeinsamen Autorschaft eine plausible Erklärung finden könnte. Doch dieser einfachen Lösung standen gewichtige Argumente entgegen. Erstens haben die Niobiden eine vernachlässigte Rückseite, was man von der ›Berliner Tänzerin‹ gerade nicht behaupten kann. Zweitens gibt es schon eine ›Dresdner Mänade‹ und drittens war die Mänade des Skopas aus Marmor, während die Kopien der Tänzerin vermuten ließen, daß das Original aus Bronze bestand. Das hatte mich bereits vor 20 Jahren bewogen, den Gedanken wieder fallenzulassen.

18 Zuletzt zu diesem Mandel 2007, S. 153–156.

19 Mandel 2007, S. 141–144, S. 155.

20 Shapiro 1988, S. 527. Man könnte meinen, daß Dierks-Kiehl 1973, S. 36, eine andere Figur vor sich habe, wenn sie sagt: »Es ist eine Stileigentümlichkeit der Tänzerin, daß ihr Bewegungsmotiv nur in einer einzigen Ansicht ganz deutlich wird, während bei einem Rundgang um die Figur herum dieses Tanzmotiv durch starke Verschiebungen der Proportionen bis zur völligen Unkenntlichkeit zerfällt.«

21 Vgl. die Ausführungen von Mandel 2007; C. Klages, *Tanzende Satyrn. Untersuchungen zur Typologie und Ikonographie hellenistischer Kleinkunst*, Dissertation Bonn 1997, S. 7–10.

22 J. Raeder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli*, in: *Europäische Hochschulschriften 4, Reihe XXXVIII*, Frankfurt – Bern 1983, S. 72 Nr. 1 54.

23 Dierks-Kiehl 1973, *passim*.

24 Wilfred Geominy, *Die Florentiner Niobiden*, Dissertation Bonn 1984.

Dennoch wurde ich das Gefühl nicht los, daß zwischen Niobiden und Tänzerin eine innere Verwandtschaft bestehe, und dazu hat nicht unerheblich gerade die Muttergruppe beigetragen (Abb. 5). Die Rückseite der Tänzerin (Abb. 3) zeigt wie die jüngste Tochter den zurückgelehnten Oberkörper und eine ähnlich herausgestellte Hüfte, sie besaß den erhaltenen Resten zufolge auch eine ähnliche Ausrichtung der Arme und womöglich einen ähnlich in den Nacken geworfenen Kopf. Hans Weber,²⁵ der bei den Niobiden ja eher das Zweidimensionale hervorgehoben hat, spricht vom »Körper der Tochter in seiner spiraligen Drehung«, eine Beschreibung, die nicht minder auch auf die Tänzerin anwendbar ist. Gleichzeitig hat mich das von der Pariser Statuette überlieferte Faltenmuster elektrisiert. Diese Tütenfalten, die aus dem Hintergrund kommend in großen Bögen nach vorne führen, kannte ich von den Niobiden nur zu gut, z. B. von der Niobide Chiaramonti. Aber auch der dreifach abgestufte nach rechts schwingende Saum ist, wie der Pädagoge beweist, unter den Niobiden belegt. Bei den Niobiden sind die Rückseiten der großen Gewandswünge zuweilen nur mäßig gegliedert, so etwa beim jüngsten Sohn. Auch diese Art der Gewandwiedergabe begegnet uns unter einem speziellen Blickwinkel bei der Pariser Statuette. Die Ähnlichkeiten, die hier beobachtet wurden, sind keine banalen Motive, die immer und überall wiederkehren können, es sind überlegt eingesetzte Formen mit einem erheblichen Raumpotential, und man kann nur bedauern, daß uns dieses System allein von der traurigen Pariser Statuette überliefert wird. Neben diesen für die räumliche Entfaltung der Figur entscheidenden Linien läßt die Gewandwiedergabe gewisse Eigentümlichkeiten der Stilisierung erkennen, die wir deshalb ernst nehmen müssen, weil sie sowohl bei der verschollenen Replik wie auch beim Berliner Exemplar zu beobachten sind. Es fällt auf, daß Gewandstränge zuweilen mit zickzackförmigen Eintiefungen versehen werden (vgl. Abb. 1). Genau mit den gleichen Mitteln wird die Stoffqualität bei der Niobide Chiaramonti gekennzeichnet. Schließlich – und dann stelle ich diese Detailvergleiche ein – möchte ich noch auf ein Motiv hinweisen, dessen Vorkommen sowohl bei der Tänzerin als auch bei einer Figur aus dem Niobidenzyklus kein Zufall sein kann. Gewöhnlich nehmen wir Falten wahr, als fielen deren Anlage und spezielle Form quasi vom Himmel. Daß sie aber das Ergebnis von Planung und Überlegung sind, das wird zu oft vergessen. Nun entsteht bei der Tänzerin am Spielbeinknie innerhalb eines von oben kommenden leicht gekurvten Faltenstrangs ein charakteristisches zwickelförmiges Motiv (Abb. 6). Mit gegengerichteter Krümmung zielt ein räumlich tiefer liegender, ebenfalls von oben kommender Faltenstrang mit seinem Ende auf die Kniekehle. Dieselben kompositorischen Linien gibt es bei der Psyche. Hatten hier zwei Künstler dieselbe Idee?

Daß ich es heute wage, die kühne Gleichsetzung vorzutragen, hat zwei Gründe. Zum einen hat Christiane Vorster kürzlich meines Erachtens ganz schlüssig nachgewiesen, daß die berühmte »Dresdner Mänade« nicht die des Skopas sein kann,²⁶ und zweitens ist durchaus fraglich, ob der ein Bronzenvorbild voraussetzende Konsens bei der Tänzerin einer Überprüfung standhält.

Zunächst zur »Dresdner Mänade«. Der Umstand, daß bislang keine zweite Kopie die Berühmtheit der Schöpfung bestätigt hat, ist generell kein Hinderungsgrund, die Statuette auf Skopas zurückzuführen. Was man aber längst hätte bemerken müssen, ist, wie leicht sich die Mänade den Gesetzen eines einseitigen Schaubilds unterwirft.²⁷ Überlegungen, wie der rechte Arm zu ergänzen wäre, hätten schnell zur Idee führen



5 Statue der Niobe mit Niobidin, aus Rom, Abguß Berlin

können, die Hand mit dem Gewand zu verbinden. Damit wäre automatisch die folienartige Wirkung des Gewandes zu erschließen gewesen, die die Rekonstruktion des Bildhauers Walter Sintenis²⁸ nicht besser hätte treffen können. Es ist eigenartig, daß man angesichts dieser Ergänzung nicht schon früher auf die einansichtige Komposition aufmerksam geworden ist. Für die Einansichtigkeit spricht auch, daß nur die Schauseite mit kunstvolleren Gewandmotiven ausgezeichnet wird, von anderen Seiten gesehen bietet die Figur nur langweilige, gleichförmige Falten.²⁹ Dieselben Unterschiede begegnen in den Haaren.

25 Hans Weber, Zur Zeitbestimmung der Florentiner Niobiden, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 75, 1960, S. 112–133.

26 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, *Skulpturensammlung Inv. Hm. 133*. – Vorster 2009, S. 204–209 Kat. 23; Vorster 2011, S. 891–896.

27 Vorster 2011, S. 893 Abb. 212, 2.

28 Georg Treu, Die Dresdner Mänade, in: *Dresdner Jahrbuch* 1905, S. 8 Abb. 2; Neugebauer 1913, S. 71–75; Geominy 2013, Abb. 1.

29 Vorster 2009, S. 207 f.; Vorster 2011, S. 894 Abb. 212, 3; S. 895 Abb. 212, 5. – Interessant ist, daß Neugebauer 1913, S. 74, der die »Dresdner Mänade« Skopas zuweist, die Komposition als einansichtig beschreibt, darin aber keine späthellenistische Eigenart sieht, sondern dies aus dem 5. Jh. ableitet, z. B. aus der Einansichtigkeit der Nereiden des Nereidenmonuments. Er spricht davon, daß das Bildwerk »noch« einansichtig sei, was seine Beobachtung als unbefangen kennzeichnet. Auf Neugebauers Beobachtung geht Dierks-Kiehl 1973 mit keinem Wort ein, für sie (S. 40) ist die »Dresdner Mänade« »rundansichtig«.