

SOCIÉTÉ ROYALE D'ARCHÉOLOGIE — ALEXANDRIE

BULLETIN

No. 32 — N. S. Vol. X. 1.

Publié par A. ADRIANI.

ALEXANDRIE

SOCIÉTÉ DE PUBLICATIONS ÉGYPTIENNES

—
1938

TABLE DES MATIÈRES

(Fascicule No. 32).

	Page
PICARD CH. — <i>Le Génie aux Griffons et aux Dauphins</i>	3
GUÉRAUD O. — <i>Décret d'une Association en l'honneur de son Président</i>	21
KLEINER G. — <i>Eine Kalkstein-Figur im Museum von Alexandrien</i>	41
PESCE G. — <i>Divinità Orientali di Epoca Romana</i>	60
ADRIANI A. — <i>Sculture del Museo Greco-Romano di Alessandria</i>	77
ADRIANI A. — <i>Osservazioni sulla stele di Helixo</i>	112
SEGRE M. — <i>Epigraphica</i>	131
NOIR E. — <i>Une scène de Ménandre</i>	141
COMBE ET. — <i>Nouveaux Sabres Européens à Inscriptions arabes de l'Arsenal d'Alexandrie</i>	158—
OLIVER F. W. et DE COSSON A. — <i>Note on the Tœnia Ridge</i>	162

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE :

PARIBENI R. — <i>Architettura dell'Oriente antico</i> (Et. Drioton).....	177
MUSTILLI D. — <i>L'arte augustea</i> (A. Adriani)	183
IPPEL A. — <i>Guss und Treibarbeit in Silber</i> (A. Adriani)	189
PICARD CH. — <i>Observations sur l'origine et l'influence des reliefs pittoresques dits «Alexandrins»</i> (A. Adriani)	192
GUÉRAUD O. et JOUGUET P. — <i>Un livre d'écolier du III siècle av. J.C. (A. Adriani)</i>	195
DUCATI P. — <i>Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia. Le pitture delle tombe delle Leonesse e dei Vasi dipinti</i> (A. Adriani).....	197
ELIA O. — <i>Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia. Le pitture della casa del Citarista</i> (A. Adriani)	198
BRECCIA EV. — <i>Egitto Greco e Romano</i> (A. Adriani).....	200
VISSER C. E. — <i>Götter und Kulte im Ptolemaischen Alexandrien (Ernest Noir)</i>	201
KÖRTE A. — <i>Die Menschen Menanders</i> (Ernest Noir)	204
ATIYA A. S. — <i>The Crusade in the later Middle Ages</i> (Et. Combe)	205
CLINE W. — <i>Notes on the people of Siwah and El Garah in the Libyan Desert (Et. Combe)</i>	209
SCHMID Dr. E. — <i>Ein schweizerischer Afrikareisender</i> (Et. Combe).....	209
MAZUEL J. — <i>L'oeuvre géographique de Linant de Bellefonds. Etude de Géo- graphie historique.</i> (Et. Combe).....	210
—————	
<i>Liste des Membres</i>	215

Eine Kalkstein-Figur im Museum von Alexandria

Die auf Tf. II abgebildete Kalkstein-Statuette im Museum von Alexandria ¹ ist kein Werk, das um der Grossartigkeit seiner Erfindung oder Feinheit der Ausführung willen die Aufmerksamkeit auf sich zöge. Man kann es verstehen, dass dieser kleinen Mädchenfigur seit ihrer Veröffentlichung durch Breccia ² weiter nicht Beachtung geschenkt worden ist. Und doch handelt es sich um eine Arbeit von merkwürdiger Eigenwilligkeit im Motiv und kaum zu verkennender Originalität.

Für diese spräche ja wohl auch der Fundort ³ : Hadra, die dritte unter den frühen makedonisch-griechischen Nekropolen Alexandrias ⁴, die am Ostrande der hellenistischen Stadt liegen und zur Zeit, da römische Kopisten am Werk waren, nur selten noch benutzt wurden ⁵. Da ausserdem nun, wie es scheint⁶, die meisten Funde aus Hadra, z. B. auch die Münzen, ihrem Datum nach vom 2. bis 6. Ptolemäer ungefähr reichen, so wollen wir uns doch fragen, ob wir aus dieser Zeit heraus etwa auch unsere Grabstatuette verstehen können.

Denn dass es sich um eine solche handle, auch dafür spricht doch der Fundort, so selten im frühhellenistischen Alexandria sonst Grabstatuen begegnen ⁷ und obwohl rundplastisch ⁸ gerade der Typus ⁹ in dieser

¹ Inv. Nr. 20454 ; Grösse des Erhaltenen : 0,84 m.

Achille Adriani möchte ich auch hier für seine Gastlichkeit in Museum, Stadt und Haus wie in dieser Zeitschrift danken.

² im *Rapport sur la Marche du Service du Musée en 1912*, S. 32, Abb. 8 Nr. 72 ; vgl. auch zu Nr. 71.

³ Allerdings ist die Statuette nicht bei Ausgrabungen, sondern bei Bahnausschachtungen, aber jedenfalls innerhalb der Nekropole, zum Vorschein gekommen.

⁴ vgl. Breccia, *La Necropoli di Sciatbi*, S. VII f., S. 108 ; *B. S. A. d'A.* 25, 1930, S. 99 ff., S. 129 ff.

⁵ vgl. Breccia, *Alexandria ad Aegyptum*, (englische Ausgabe) 1922, S. 82.

⁶ vgl. *B. S. A. d'A.* 8. S. 54.

⁷ Dafür anzuführen wäre noch die Kalksteingruppe *Mon. Piot.* IV, 1897, Tf. 19, S. 221 ff., zuletzt Horn, *Stehende weibliche Gewandstatuen*, S. 3.

⁸ Die vernachlässigte Rückseite könnte auf eine Aufstellung in einer Aediculä führen.

⁹ Collignon, *Stat. Fun.*, S. 192 ff.

Bestimmung noch nicht nachzuweisen war ¹. Er hat jedoch eine lange, teils glänzende, teils unscheinbare Geschichte auf Grabreliefs seit dem Beginn der klassischen Zeit ². Und so erscheint es zunächst nur wie ein Schritt weiter zu jenen kleinen statuenhaft selbständigen Kinderbildern vom Mädchen mit dem Vogel oder dem Hasen oder wie hier mit beiden, die Eltern in Heiligtümer oder auf Gräber weihten. Aber dieser Schrittvorbereiter durch solche Reliefs wie Athen N. M. 895 mit ihrer merkwürdig statuarischen Frontalansicht ³ — wird allem Anschein nach erst zur Zeit der Wende von der klassischen zur hellenistischen Kunst getan : Als viele der überkommēnen Formen in dem ihnen eigenen Sinn nicht mehr erfüllt werden, als der Plastik sogar ihre einfache, selbstverständliche Berechtigung und Bestimmung genommen zu sein droht und jene Form-Gesinnung « stiller Grösse » ins Schwanken geraten ist, die — im Dienst am geweihten Denkmal erzogen — auch bei allem menschlichen Masstab doch gerade « monumental » war. So sah wohl auch die klassische Kunst hier, im freiplastischen Kinderbilde, einen Gegensatz von statuarischer Bestimmung und unstatuarischem Vorwurf, den sie mied.

Zwar die wenig aufwändige, hier freilich etwas ungeschickte Art, in der das Verhältnis von Tier und Mensch zueinander ausgedrückt ist, rückt auch unsere Statuette noch in die Nähe der klassischen Sphaere. Beide — jedenfalls Mädchen und Hase — sind eigentlich noch nicht als Gruppe und in Handlung dargestellt ⁴, wie das hernach auch im Falle statuarischer Plastik üblich wird.

¹ vgl. Hadaczek, *Jh.* 4, 1901. S. 211.

² vgl. Collignon und Hadaczek, *a. a. O.*

³ Conze 840, Tf. 157.

⁴ vgl. etwa auch Klein, *Vom antiken Rokoko*, S. 133, Auf Reliefs schon früher, vgl. auch die Münchener Grabstele der Plangon, *Mü. Jb.* 1909. S. 11f. (Wolters).

Der Erhaltungszustand lässt die Frage nicht mit Sicherheit entscheiden, ob etwa der rechte (Unter) Arm zum Kopf des Vogel-Tiers langte, es zu streicheln oder füttern, oder ob er auch nur ähnlich bewegt war, ohne eine bestimmte Tätigkeit anzudeuten.

Aber gerade wenn die Darstellung hier ganz verschieden und zwiespältig ausgefallen sein sollte, unterstützt dies die Ansetzung des Werkes in eine noch gärende Zeit, die nach der Lage der Dinge nur die frühhellenistische sein kann.

Hier kommt das Lieblingstier fast nur wie bei einer Gottheit als Attribut des kleinen Menschleins zur Geltung, wie das eben mehr dem Wesen einer Kunst entspricht, die «die Ruhe selbst in der Bewegung» sucht, der freie Regung nur in Behauptung der Würde der Gestalt und ihrer Bestimmung als statuarisch und monumental gelten kann. — Aber etwas an der Figur ist auffallend unklassisch, ja entgegen aller Klassik: das statuarische Motiv entbehrt der organischen Durchdringung, man möchte sagen, fast der Logik. Denn — vor allem — es kann kein Zweifel sein: die Statuette hat nie eine Stütze besessen. Nicht nur, dass sich keine Spur davon ausfindig machen liesse! Der linke Arm und der darüber herabfallende Mantelteil sind weit genug erhalten, ebenso der untere horizontal verlaufende Mantelrand von hinten her bis zur Hälfte der Seitenansicht der Figur zu verfolgen und die Haltung des linken Arms mit dem Vogel, des linken Fusses auf dem Hasen so, dass man sagen kann: hier war kein Platz mehr für eine Stütze.

In der Tat, der Bewegung der Figur fehlt der feste Halt. Ihr Motiv muss aus anderen als natürlichen und rationalen Gegebenheiten hergeleitet werden, wenn man nicht von vornherein die geringe Qualität ins Feld führen oder überhaupt mit einem «Ausnahmefall» rechnen will. Demgegenüber muss jedenfalls betont werden, dass die Komposition des Ganzen als Bild durchaus nicht so sorglos und unüberlegt erscheint, z. B. in den Entsprechungen in der Linienführung: etwa des oberen und unteren Himationrandes in der Schräge, oder in der Beziehung des Halsausschnittes auf die vom linken Knie herabfallende Steilfalte beim Chiton in der Senkrechten und «Bildachse». Doch es muss auch folgendes festgestellt werden: die Kontrastwirkungen beherrschen den Eindruck. Nicht nur — was vor allem an der Beinpartie auffällt — dass ganz unklassisch Körper und Gewand gegensätzlich zueinander bewegt sind, dass ebenso Ober- und Unterkörper und bei diesem wieder Ober- und Unterschenkelpartie des Spielbeins gegeneinander gerichtet sind! Auch in der Gewandbehandlung sind die Gegensätze aufgesucht, und zwar über das Mass hinaus, das der stofflichen Unterscheidung des vielfach gefältelten feinen Kleides vom breiten, glatten, einfachen Mantel dient. In den wenigen durchhängenden, schweren Horizontalfalten des einen gegenüber den vielen dichten, senkrecht fallenden des anderen werden gegengerichtete Bewegungen noch besonders ausgespielt. Und dies führt denn auch dazu, dass am rechten Kontur der

Figur, wo im Untergewand sich eine Faltenbahn vom Körper und gegen ihn bewegt löst, diese ganz eigenwillig noch in das Obergewand eindringt. Das hat die klassische Kunst so nicht zur Darstellung gebracht, die hellenistische jedoch im Laufe der Zeit zu besonderem Reiz entwickelt.

In all diesen Gegenbewegungen, vor allem aber doch in der eigentlich unverständlichen, in sich gebrochenen Körperbewegung scheint eine



Fig. 1. — Marmor-Statue.
Alexandria, Musée Gréco-Romain.

Spannung zum Ausdruck zu kommen, ein Auflehnen gegen einen Zwang, gegen etwas von einer Körper und Gestalt übergeordneten Bedeutung, wie sie so die klassische Kunst nie gekannt hatte.

Was das ist, das wollen wir im Vergleich mit anderen Monumenten verstehen zu lernen suchen!

Im Gewandmotive ziemlich ähnlich, in Aufbau und Bewegung sehr verschieden ist die in Fig. 1 abgebildete unterlebensgrosse Marmorstatue im Museum von Alexandria¹. Nach Rang und Alter stellt sie sich in die Nähe der Themis und der Aristonoë von Rhamnus, die als ungefähr ins frühe 3. Jahrhundert datiert gelten können.² Auch ihrer Herkunft³ und Originalität nach erscheint sie den genannten Statuen vergleichbar: ähnlich wie bei diesen hat der Künstler auf vorhergegangene klassische Erfindungen zurückgegriffen, und zwar des praxitelischen Kreises, wie sie uns etwa

¹ Inv. 3587; v. Bissing. *A. A.* 1901, Sp. 199; Grösse des Erhaltenen: I.12 m.

² vgl. Horn *a. a. O.* S. 19 f., S. 110. Die Aristonoe ist die jüngere.

³ Der Marmor ist pentelisch (vgl. Bissing, *a. a. O.*).



Kalkstein-Statuette. Alexandria, Musée Gréco-Romain.

in der Bronzestatue des Museo Archeologico in Florenz ¹, ursprünglicher noch in ihren Marmorrepliken überliefert ist ².

Wie im einzelnen jedoch die Motive verändert sind, z.B. auch das Mantelende, das über die linke Schulter gelegt, dort den Arm einhüllt,



Fig. 2 a — Tanagra-Figur.
Athen, National-Museum.



Fig. 2 b — Tanagra-Figur.
Petersburg, Eremitage.

hier den Rumpfkontur begleitet, das spricht von einem anderen und unklassischen Streben nach Symmetrie - und Achsen - Beziehung. Vordringlich erscheint wie bei der Themis ein zu bewusster, fast ängstli-

¹ Amelung, *Führer*, Nr. 248 ; Abb. Bulle, *Der schöne Mensch*, 2. Aufl., Tf. 131 ; Rizzo, *Prassitele*, Tf. 139 ff.

² Rizzo *a. a. O.*

cher Formwille, der in einem System von Messpunkten und Loten, von gemessenen Abständen und parallelen Entsprechungen, in einem flächen- und schichtmässig vereinfachten Aufbau sein Genügen sucht, nicht aber in körperhaft gebildeter Einheit sich erfüllt oder gar in daraus entwickelter Bewegung sich steigert.

Ein Geometrisieren und Rationalisieren, wie es immer eine Seite des Griechischen und eine Stärke auch der Klassik gewesen war, wirkt hier überbetont und einseitig veräusserlicht. Aus dem Streben nach Ordnung und Mass ist kleinliches Berechnen und kärgliches Bemessen geworden, die Herrschaft der Idee in den Zwang der Ratio verwandelt.

Wenig bekümmert um eine rationale logische Begründung ihres Standmotivs, wie wir doch fanden, scheint demgegenüber unsere Kalksteinstatuete mit ihren in Gegensätzen wirksamen Bewegungen gerade gegen solchen Zwang sich aufzulehnen. Wichtig für solche Feststellung ist dabei dann die andere, dass wir auch da deutliche Entsprechungen, jedoch — schon ! — weniger aufdringlich beobachteten.

Dass es sich bei der Figur und ihrer gezwungenen, fast krampfhaften Haltung aber in der Tat nicht um einen vereinzelt, unglücklichen Fall handelt, kann uns ein Blick auf die in mancher Hinsicht für uns wichtige südrussische Terrakotte ¹ Fig. 2b lehren.

Hier sind wir sogar in der glücklichen Lage, beweisen zu können, dass scheinbar ganz ohne Not ein anderer — zwar auch bescheidener — Künstler zu einem ähnlich übersteigerten Kontrapost gelangt ist. Vom selben Typ ist eine originalere Fassung in einer Terrakotte in der Sammlung D. M. Robinson in Baltimore ² erhalten. Für sie kann zwar nicht ³ aus der angeblich olynthischen Herkunft ein Datum der Zeit vor der Zerstörung der Stadt (348 v. C.) in Anspruch genommen werden ; aber es lässt sich für sie — etwa auch bei einem Vergleich mit der oben erwähnten « praxitelischen » Athena-Statue — eine Datierung ins 4. Jhd. wohl vertreten.

In der Reihe der vier von uns oben näher betrachteten Figuren : der Baltimorer Terrakotte, der Marmorstatue in Alexandria, unserer

¹ *Antiquités du Bosphore Cim.*, Tf. 68; Winter, *Typenkatalog* II, 12, 8 ; unsere Abb. nach dem Berliner Gips. Fr.-W. 1720.

² *Excavations at Olynthus* IV, 1931, Nr. 333, S. 55 f., Titelbild.

³ Was an anderer Stelle gezeigt werden soll, für uns hier aber nicht von Belang ist.

Kalksteinstatuetten und der südrussischen Terrakotte kann das zuletzt genannte Glied durch die neueren Forschungen Rostowzew's ¹ als in die zweite Hälfte des 3. Jhds. datiert gelten, und zwar sehr wahrscheinlich ins dritte Viertel. Dies bestätigt ein Blick auf die Figur der «Ptolemäer-Kanne» mit der Aufschrift der Berenike, der Gemahlin Ptolemaios III. Euergetes ².

Beiden Figuren gegenüber erscheint unsere Kalkstein-Statuette vor allem wohl weniger spannungsreich. Das kann man z. B. unmittelbar an der Faltenbehandlung beim Himation erkennen. Die Terrakotte ist auch runder und wirkt einheitlicher, formkräftiger. In der stärkeren Spannung gerade sind scheinbar auch die einzelnen Bewegungen trotz der gesteigerten Gegensätzlichkeit dem Ganzen mehr eingeordnet. So verschwindet z. B. das Spielbein, das bei unserer Statuette stärker ausholt.

Darin ist diese ähnlicher einer anderen Terrakotte desselben Typs in Athen ³, die hier in Fig. 2a abgebildet ist ⁴; und zwischen beiden wird sie wohl ihren Platz haben. Auch abgesehen von den oben im Anschluss an das 4. Jhd. gegebenen Stilvergleichen, erscheint übrigens für den uns jetzt in drei Exemplaren vorgeführten Terrakotta-Typ kaum eine andere Entwicklung möglich als die von der Baltimorer über die Athener zur Petersburger Figur. Die originalere Fassung, in der Erfindung und Form am stärksten sich entsprechen, ist eben die Baltimorer, die am meisten abgeleitete die Petersburger.

Dass nach alledem als Entstehungszeit für unsere Kalkstein-Statuette etwa das zweite Viertel des 3. Jhds. genannt werden kann, würde noch eine Betrachtung der «Ptolemäer-Kanne» mit der Aufschrift der Arsinoe ⁵, der Gemahlin Ptolemaios II. Philadelphos, bestätigen können.

Aus einer Reaktion gegen die streng komponierten Werke der ausgehenden Diadochen-Zeit, wie sie für uns in Alexandria die Marmorstatue Fig. 1 vertrat, ist auch unsere Statuette zu begreifen. Und noch für sie wie für alle bisher genannten hellenistischen Werke gilt im Grunde

¹ *Skythien und der Bosphorus*, S. 188 f., dazu S. 122 ff., 124 ff., auch 186. Die Datierungsfragen ausführlicher zu besprechen, muss ebenfalls für eine andere Stelle vorbehalten bleiben.

² Horn, *a. a. O.* Tf. 10, 1.—Vgl. auch. o. Anm. 1 Absatz 2.

³ Inv. 4079. Winter *a. a. o.* II, 14, 11b.

⁴ dank dem stets bereiten Entgegenkommen von Frau S. Karusos.

⁵ London, *Brit. Mus. Cat. of the Roman Pottery*, K. 77, Tf. 5. Vgl. auch o. Anm. 1 Absatz 2.

dasselbe, was wir von den gleichzeitigen Terrakotten sagen mussten : es sind abgeleitete Formen, bei denen im Laufe der Entwicklung ein immer grösserer Zwiespalt zwischen Gedanke und Gestaltung aufreißt. Es handelt sich ja auch meist um den einen nur wenig variierten Typ einer aufrecht stehenden Gewandfigur in langem, hochgegürtetem Chiton und mit dem um Hüfte und Arm gelegten Mantel oder um ähnliche Motive der späten klassischen Kunst, die als Vorwurf für die neue Gestaltung gewählt wurden. Und sicher eigneten sie sich besser für die Darstellung vielfältiger, spannungsreicher Tendenzen als etwa die schon im 4. Jhd. oft archaisierenden Statuen-Typen im dorischen Peplos, die nun ja auch sehr in den Hintergrund treten. Selbst durch den «schlichten Stil» des frühen 3. Jhds. haben sie trotz gegebener Einfachheit doch keine Erneuerung erfahren.

Für solch ein Nachlassen der formenden Kräfte bei diesem Typus der Peplos-Figur z. B. ist gerade der Vergleich einer der wenigen erhaltenen, der Demeter-Statuette von Kos ¹ aus dem mittleren 3. Jhd. mit den «Venediger Originalstatuen» ² aufschlussreich : Motivfiguren, denen man mit ungefähr gleichen Ansprüchen gegenüber treten kann.

Dieser Qualitätsunterschied aber behält vielleicht überhaupt für die früh-hellenistische Plastik gegenüber der klassischen seine Gültigkeit.

Jedenfalls begegnet er vielfach, wo man auf breitere künstlerische Entfaltung achter und wenn man nach der Entwicklung im frühen 3. Jhd. fragt. Dem bildenden Künstler bekommt meist wenig «der neue Wein in alten Schläuchen». Und ein solches Miss-Verhältnis von Form und Inhalt kennzeichnet nach allem, was wir wissen, gerade die Diadochen-Zeit, die vor allem Mühe hatte das grosse überkommene Erbe zu erhalten und zu sichern. Dann aber, als die neuen Kräfte stärker sich selbst durchzusetzen beginnen, fehlt es zunächst merklich an neuen Formen, besonders im mutterländisch-griechischen Bereich, aber auch im alexandrinischen.

Gerade die hier besprochenen Beispiele aus der Hauptstadt des Ptolemäer-Reiches führten uns ja von neuem auf die immer wieder festgestellten ³ Beziehungen zur attischen Kunst und zu Praxiteles. Sie

¹ *Clara Rhodos* V, 2, S. 179 ff. ; Rizzo, *Prassitele*, S. 118 f., Tf. 159.

² Furtwängler, *Mü. Ak. Abh.* 1898, 21, S. 277. ff.

³ vgl. Breccia, *Enciclop. Ital.* II. S. 313 ff. mit Literatur.

bestehen auch für Kos, durch literarische ¹ und monumentale ² Ueberlieferung belegbar, und führen von dort, von der Geburts-Stätte. Ptolemaios II. auch wieder nach Alexandria ³. Und vor allem bestehen sie doch wohl in der frühen hellenistischen Zeit.

Die Reaktion gegen deren veraltende und veraltete konservative Form-Tendenzen äussert sich im 2. Viertel des 3. Jhds. zuerst starker krisenhaft. Wir können zunächst, ganz vom Äusserlichen ausgehend, sagen: in einer Lockerung des kompositionellen Gefüges. Das bringt jedoch in unserem Falle weiter auch schon den Mangel eines wirklichen, durchdrungenen statuarischen Motives mit sich, wie er von nun ab unter irgend einer Form nicht selten aufzufinden ist. So begegnet er selbst — wenn auch künstlerisch ganz anders gestaltet — bei den unserer Statuette zeitlich ja nicht allzu fernstehenden Mädchen-Figuren von Antium ⁴ und in Budapest ⁵. Auch für sie gilt in gewissem Sinne, was unserem bescheideneren Werke freilich fast gefährlich geworden ist. Form und Gedanke, Darstellung und Motiv — auch das Bewegungs-Motiv — entsprechen einander nicht mehr in jener einhelligen, klar fasslichen Art klassischen Vortrags, sie durchdringen sich nicht mehr zu einer Ganzheit ohne Rest, ja sie widersprechen sich gar und mitunter sogar absichtlich.

Dass etwa wie bei unserer Kalkstein-Statuette auf die Stütze ohne weiteres verzichtet werden kann, das wäre noch in der Diadochen-Zeit, z. B. bei einem solchen schlichten Werke aus der praxitelischen Nachfolge wie der Artemis von Larnaka ⁶, kaum möglich gewesen. Wie dort trotz aller Gegenbewegung, z. B. von Ober- und Unterkörper, von Körper und Gewand u. a., im Einzelnen immer noch Bedacht auf die Einheit des Ganzen genommen ist, wie die Gegensätze in der Körperbewegung etwa in der Gewandanordnung wieder ausgeglichen sind — ganz im Gegensatz zu unserer Statuette — so erscheint dort auch noch Figur und Stütze als eine Einheit.

¹ vgl. M. Bieber, *J. d. I.* 1923/4, S. 224 ff.

² vgl. oben, vorige S.

³ vgl. M. Bieber, *a. a. O.*, S. 271; *Mem. di Rodi I*: Modena, *l'Isola di Coò*, S. 39, ff., S. 152.

⁴ vgl. auch u. S. 54 f.

⁵ vgl. Krahrmer, *Arch. Ert.* 1927, S. 268.

⁶ Rizzo, *a. a. O.* Tf. 15.

Aber diese Einheit ist freilich auch hier schon mehr erzwungen, ist mehr errechnet in der Komposition als begründet in freier, selbstverständlicher Erfindung und Entwicklung. Dafür ist ein deutliches Merkmal der vordringliche, dicke gedrehte Mantelwulst, der Ober- und Un-



Fig. 3 a



Fig. 3 b

Fig. 3a und b. — Kalkstein-Statuetten—Nikosia, Musée des Antiquités

terkörper, vor allem aber Figur und Stütze zusammenschweisst. Das ist Einheit nicht mehr im Sinne des klassischen Kosmos, sondern nur als Geschlossenheit nach Art eines Komplexes.

Zu solchen «manieristischen» Tendenzen tritt dann das zweite Viertel des 3. Jhds. in Gegensatz.

Ein sehr frühes alexandrinisches Beispiel dafür ist eine Marmorstatuette aus Sakkara im Museum von Kairo ¹. Sie ist für uns auch wichtig, weil sie den Kopf erhalten hat, der in einem bestimmten Kontrast, in einer besonderen Gegenbewegung zum übrigen Körper gegeben ist. Dieser Kopf kann uns den fehlenden unserer Statuette ersetzen helfen, dessen Bewegung freilich wohl mehr nach Art der Athener und Petersburger Terrakotte zu ergänzen ist, entsprechend der energischer vorgetragenen Gesamt-Bewegung ². Von ihm aus ist gerade auch wieder der Anschluss an die praxitelische Kunst zu gewinnen.

Dass die Kalkstein-Figur demgegenüber mehr an solche Werk wie das eine späte attische Grabrelief ³ anzuschliessen ist, das in seiner spannungsreichen und materialfremden Auffassung über seinesgleichen hinaus - und vorausweist ⁴, ist auch wohl als fortschrittlicher Zug zu werten. Es entspricht dem, dass bei der Marmor-Figur ihrerseits viel deutlicher noch die Formprinzipien des ersten Viertels des 3. Jhds. nachzuleben scheinen.

Der Widerstreit zwischen dem eben aufgegebenen starren Kompositionsschema und den neu einsetzenden bewegenden Kräften lässt dieses Werk geradezu als «verunglückt» erscheinen: Man hat etwa die Themis von Rhamnus durch Aufgabe ihres symmetrie- und achsenbetonenden Aufbaus, durch Umkehrung ihres Standmotivs u. s. w. neu beleben wollen.

Zwei kleine, auch dem Material nach unserer Kalkstein-Figur sehr nahe stehende (Votiv-?) Statuetten im Museum von Nikosia ⁵, die gerade wohl die Wende vom ersten zum zweiten Viertel des 3. Jhds. markieren, zeigen dann vielleicht am deutlichsten, dass es so nicht weitergeht: Fig. 3a und b.

¹ *Cat. Gén., Greek Sculpture* (Edgar) 1903, Nr. 27464, Tf. 7, S. 15; hier auf Tf. III nach anderem Museums-Photo. Grosse: 0,595 m.

Die Aristonoë von Rhamnus (s. o. S. 54) ware eine attische Parallele.

² Zu der — noch — ein wenig gelösteren Haltung des rechten Armes vgl. o. S. 42 Anm. 4, Absatz 2.

³ Conze, Tf. 153, Nr. 807; Horn, *a. a. O.* S. 22, Tf. 5, I; Buschor, *Plastik der Griechen*, S. 89 f., Abb. S. 85.

⁴ Deswegen hat es wohl auch bei Diepolder, *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jhds.*, keinen Platz finden können.

⁵ Die Möglichkeit, sie hier abzubilden, wird der besonderen Freundlichkeit des Direktors Dikaios verdankt und Rudolf Naumann, der sie photographierte. Die eine D 76, 1935, 40cm., die andere E 200, 1935 39,5 cm. hoch.

Es hat für uns hier wenig Reiz, sie sonst eingehender zu betrachten. Aber wir wollen uns doch notieren, dass sie wie die Artemis von Larnaka aus Cypern stammen, und dabei daran erinnern, dass für diese Insel ähnliche Beziehungen aufzuzeigen sind ¹, wie wir sie für Kos andeuteten.

Die Reihe der von uns hier eingehender betrachteten Werke, scheint eben, wenn auch nicht auf einen Schulkreis, so doch auf eine bestimmte Linie zu führen.

Eine andere Reihe ungefähr gleichzeitiger, aber bedeutenderer Werke liesse sich dem gegenüberstellen. Sie weisen mehr auf eine kleinasiatische, zum Teil alte ionische und nun wieder führende Tradition. Die Nikeso von Priene ², die Komodia von Thasos, der Giebel von Samothrake gehören als näher bestimmte Denkmäler zunächst dazu. Der letztere, in seiner Datierung neuerdings umstritten ³, soll nur darum angeführt sein, zu zeigen, dass nicht notwendig Kunst-Kreise mit politischen zusammenfallen ⁴. Die Komodia ⁵, in ihrer Körperhaltung nicht sehr deutlich motiviert und schon deshalb hier, für unsere Kalkstein-Statuette, interessant, ist noch nicht publiziert.

Da begnügen wir uns mit dem einfachsten Glied der Reihe : mit der Nikeso und der Feststellung, dass sie nicht für sich allein steht. Was uns jetzt an unseren drei Proben früh-hellenistischer Plastik aus Alexandria wichtig ist, die besondere Eigenart des alexandrinischen Beitrags zur griechischen Kunst auch etwas näher kennen zu lernen, dafür lasst sich schon mancherlei aus einem Vergleich der Priener Statue mit der ungefähr gleichzeitigen Marmor-Figur Fig. 1 ersehen.

Das fast gestaltfeindlich vereinfachende Kompositions-Schema des frühen 3. Jhds., auch für die Nikeso gültig und schon öfter hervorgehoben ⁶,

¹ vgl. für die Politik auch *R. E.* XII, I, Sp. 103 ff. (Oberhummer); Beloch, *Griech. Gesch.*, 2. Aufl., IV, 2, S. 331-3.

² vgl. zuletzt Horn, *a. a. O.* S. 24 f.

³ von Schober, *Jh.* 29, 1934, S. I. ff.

⁴ Auch die politischen Beziehungen, die künstlerische zwischen Samothrake und der Hauptstadt des Ptolemäer-Reiches hätten begünstigen können, waren nicht sehr stetig (vgl. was Beloch, *Griech. Gesch.*, 2. Aufl. IV 2, S. 347 darlegt). Und selbst für Einwirkungen der «alexandrinischen Hofbaukunst», von der hier garnicht zu handeln ist, spricht nicht, was Thiersch (*Pro Samothrake*, Sb. Ak. Wien 112, 1930, S. 14 f.) zu den ionischen Kapitellen des ptolemäischen Torbaus anführt. Vielmehr weisen auch sie gerade nach Klein-Asien, wie Thiersch selbst bemerkt.

⁵ s. Horn. *a. a. O.*, S. 24.

⁶ vgl. Kraemer, *R. M.* 1923/4, S. 155; Horn. *a. a. O.*

gibt sich bei ihr doch anders erfüllt, aber auch anders frei gehandhabt: z.B. in der stofflichen Erfassung des Materials—des Marmorblocks der Statue sowohl wie der Gewandung der Figur. Besonders aber kommt der Wirksamkeit des Lichts mehr Bedeutung zu, und zwar die formender wie selbst ordnender Kraft. Und bei der schwereren Wucht der Masse und dem feineren Spiel des «Reliefs» erscheint so das Rationale weniger leblos und leer, aber auch Irrationales stärker in Formen gebannt.

Das besonders Unbewegte und Unlebendige an der Alexandriner Figur wird bei solcher Gegenüberstellung deutlicher. Letztes oberflächliches Dasein fristet ein spärlicher «Realismus», ohne auch nur dem Materiellen eine reale Wirkung sichern zu können.

Das selbst vereinfachte Ganze erscheint so als nicht gestaltet, der «schlichte Stil» hier mehr als Not denn als Wille. Mangel an Formkraft war z.T. noch auffälliger an der kleinen Marmor-Statuette Tf. III hervorgetreten ¹. Andererseits hatten wir aber auch schon angedeutet, dass ein Rückgang im künstlerischen Wert vielleicht weitere Kreise der Kunst in dieser Zeit charakterisiere, ebenso wie der Mangel an innerem Format, der bei unseren Alexandriner «Statuen» wohl auch ganz äusserlich schon zur Anschauung kommt ².

Wie stellt sich überhaupt das künstlerische Wesen des nach-klassischen Jahrhunderts dar?

Dem müssen wir jetzt nachgehen, wollen wir etwas Positives über seine alexandrinische Plastik aussagen. Und deshalb wollen wir unsere Kalkstein-Statuette, die uns noch am fortschrittlichsten unter ihren Verwandten erschien, mit einer möglichst von keiner Tradition belasteten, reifen und starken Ausprägung des Stils der Zeit vergleichen.

Als seine schönste Gestaltung desselben statuarischen Themas — der «stehenden weiblichen Gewand-Figur» — aber kaum als alexandrinische Schöpfung ³, kann das opfernde Mädchen von Antium gelten.

¹ vgl. o. S. 45.

² vgl. o. S. 41, S. 44, S. u. S. 51.

³ Die kauernde Aphrodite des Doidalses, die in der Modellierung des Nackten wie vor allem auch im Kopf (vgl. die Replik im Thermen-Museum. *B.d'A.* 10, 1930/31, S. 411) verwandt erscheint, ist vielleicht nicht nur für den zeitlichen Ansatz (vgl. Klein, *Vom antiken Rokoko*, S. 31; Kraemer, *Arch. Ert.* 1927, S. 261) des Mädchens von Antium wichtig. Eine pergamenische Schule (Horn, *a. a. O.*, S. 59) aber war damals wohl noch nicht konsolidiert.

Beruhet die Grösse seiner Kunst auf der statuarischen Konzeption der Gestalt? Nein, bei allem Grössen-Masstab der Figur wie der Gestaltung ist es gerade nicht Monumentalität, die hier zu uns spricht, zu uns sprechen soll.

Die künstlerische Bedeutung des Werkes lässt vielmehr keinen Zweifel daran, dass sein Meister ganz bewusst vom Gegensatz zu all dem ausgegangen sei, was herkömmlich nach Vorwurf wie wohl auch Bestimmung — Opfer und Weihung — einer «Gewandstatue» angemessen gewesen wäre.

Vielmehr ist jener «genrehafte» Zug tief hineingetragen, der dem Ganzen einen Reiz verleiht, wie er vor dem klassischen Werk fernbleibt. Und zunächst ist es also der Betrachter, dem damit Rechnung getragen werden soll, nicht die Gestalt. So bleibt denn auch etwa noch zu fragen, was es mit der Bestimmung des Bildwerks auf sich hat — als Weihung — gerade weil es ein so grosses «Kunstwerk» ist und es das vor allem sein will.

Dasselbe Motiv einer Opfernden hatte noch die Aristonoë von Rhamus¹ ganz in der alten Manier behandelt. Was dagegen hier dargestellt ist, das lässt sich am besten als «ländliches Opfer» kurz bezeichnen, wie etwa unter einem bukolischen Bild oder auch über einem «alexandrinischen» Gedicht stehen könnte.

Schon in das Themas ist jener Gedanke eingedrungen, der dem statuarischen Format wie selbst der plastischen Form entgegen gerichtet ist. So lässt denn auch die Durchführung — aus der besonderen Absicht, das Spiel des Zufalls, den Reiz des Unberechenbaren und der Unordnung zu vergegenwärtigen — in Gewandung wie Bewegung wie in der ganzen Erscheinung den Zusammenklang vermissen, der die klassische Figur durchdringt und in ihr ausschwingt. Und bei aller Vollendung der Komposition, die gerade hier — gegenüber allem Modernen — das Wort von der «Ruhe in der Bewegung» hat aufkommen lassen² und bei aller Eindringlichkeit der Darstellung in Einzelem, bei allem «Realismus» haftet dem Ganzen doch jenes Rätselhafte an, das nicht zuletzt auch in der Forschung seinen Niederschlag gefunden hat³. Wie der Punkt, in

¹ vgl. o. S. 44.

² Furtwängler, *Mü. Jb.* 1907, S. 10.

³ vgl. Buschor, *Br. Br. Wandbilder*, Text, S. 49 ff.; Bulle, *D. schö. Mensch* 3. Aufl. S. 96.

dem die Komposition erst sich schliesst, ausserhalb der Gestalt liegt ¹, erfüllt und erklärt sich auch ihr Leben und Wesen erst im aussergestaltlichen Bereich, im «Atmosphärischen» und Irrationalen.

Das neue Wollen des nach-klassischen Jahrhunderts spricht sich hier unumwunden ganz untypisch und — schon damit ist es eigentlich gesagt — ganz unklassisch aus.

Dazu gehört schliesslich auch, dass die plastische Form hier gewählt, im klassischen Sinne «missbraucht» ist. Aber das war auch griechisches Schicksal, das auch von da aus noch einmal zur Höhe der Gestalt aufsteigen sollte.

Wie es seinen Ausgang gerade von den Kräften nahm, die die neue Wendung entschieden, und wie es diese steigernd und wieder klärend über sie selbst hinaushob und überwand, das kann hier, anlässlich unserer kleinen Statuette, nicht im einzelnen geschildert werden. Jedoch wird bei solchem Ausblick für unseren Vergleich noch deutlicher, dass trotz der Ansätze zum Neuen bei der alexandrinischen Figur der Abstand, den wir zwischen der Nikeso von Priene und der Marmor-Figur Fig. 1 feststellten ², seither kaum verringert ist. Und mag auch der Zeit-Unterschied hier in den zweiten Fall stärker hineinspielen, die Wiederkehr der gleichen Lage — bei einem Abstand in der Entwicklung — zusammen mit dem, was sich über die hier vom griechischen Mutterland nach Alexandria verfolgte nachklassische Tradition aussagen lässt ³, geben jedenfalls dem Unterschied in der Qualität mehr als zufällige Bedeutung ⁴.

Was das Mädchen von Antium «wollte», uneinheitlicher ⁵ und äusserlicher ⁶ — für uns vielleicht darum aber zunächst auffälliger — drückt es unsere Statuette aus: Die neue Wendung gegen das Rationale, gegen das Typische, ist hier, halb bewusst nur, halb gestaltet.

¹ vgl. Buschor, *a. a. O.*

² vgl. o. S. 52 f.

³ vgl. o. S. 52 f.

⁴ vgl. dazu auch A. W. Lawrence, *J. Egypt. Archaeol.* 1925 S. 180 ff.

⁵ Wichtig wäre hier auch eine Entscheidung in der S. 42 Anm. 4, letzter Absatz geäusserten Frage.

⁶ Das «Genrehafte» z. B., schon im unstatuarischen Vorwurf gegeben (vgl. o. S. 42.) äussert sich hier etwa auch ziemlich «primitiv und simpel» in der Häufung der Attribute, der Tiere.

Natürlich waren solche eigenwilligen Tendenzen einer breiteren einheitlichen Entfaltung, einer stetigeren organischen Entwicklung zunächst überhaupt ungünstig, konnten nur von Meisterwerken wirklich geformt werden.

Aber wir sahen doch ¹: die Werke des anderen Bereichs — und nicht nur die reiferen oder besseren unter ihnen — brachten von vornherein mehr Bereitschaft dazu mit, die bescheideneren wenigstens in Einzelfnem. Auch ohne das Mädchen von Antium einzubeziehen, liesse sich für ihre Kunst etwa die Behauptung vertreten: sie hätten aus der besonderen Gelegenheit zum « Genrebild » ² mehr gemacht oder auch in der Gewandung die Darstellung des Stofflichen weiter getrieben, die bei den alexandrinischen Werken kaum über die noch von attischen Grab-Reliefs erreichte Stufe hinausgeht ³.

Jedenfalls erscheint selbst der schlichten älteren Nikeso von Priene gegenüber auch unsere Figur noch als rückständig in der für hellenistische Gestaltung so bedeutungsvollen « Lichtführung ».

Ganz zu schweigen von der wunderbaren Macht, die dieser beim Mädchen von Antium zukommt ⁴. Wie dort im Lichte Formen im einzelnen plastisch gehoben, zugleich aber auch gefährlich über den Bereich der Gestalt herausgehoben werden, das wirkt stark mit zu der seltsam eindringlichen Erscheinung des Mädchens von Antium und gemahnt, wie manches an ihm, fast an Bild-Gestalten des Caravaggio.

Wie im Portrait — seiner bedeutendsten Leistung — so geht auch hier bei einer « Gewandstatue », die auch nicht zufällig portraithafte Züge aufweist, die Plastik des ersten hellenistischen Jahrhunderts in vielem hart an die Grenzen des dem Griechischen Möglichen, weit über sich hinausweisend. — Das aber war vielleicht überhaupt nur möglich aus diesem nachklassischen Krisen-Stadium heraus, das gerade auch die von uns betrachteten alexandrinischen und anderen Werke ihrer Art zu erkennen geben — wie denn schwächere Charaktere von schwankenden Zeitläuften stets mehr gefasst werden.

Die alexandrinische Plastik, vorerst ganz ohne eigene Kraft, auf « Kolonialboden » künstlich gezogen — und auch so schon zunächst

¹ vgl. auch o. S. 52 ff.

² vorige. S. Anm. 6.

³ vgl. o. S. 51.

⁴ vgl. etwa auch Amelung bei Helbig, *Führer*, 3, Aufl. II, Nr. 1352, S. 143



Marmor-Statuette. Kairo, Musée Egyptien.

« klassizistisch » — hat damals jedenfalls sehr schwer ihren Lebensweg gefunden. Ganz an seinem Anfang steht unsere Statuette, gerade in ihrem « provinziellen » Charakter auch typisch für einen « Lokal-Stil », wie er damals in Alexandria neu einsetzen konnte.

Für die Zeit nun, in die wir die Figur setzten, in der ja die neue ptolemäische Residenz-Stadt selbst erst als fertig gelten kann und konnte¹, ist doch allem menschlichen Ermessen nach auch erst mit der Festigung eines eigenen alexandrinischen Stils zu rechnen². Aber dass seine Bildung in diese Epoche fällt, das scheint ihm auch in der Folgezeit anzuhafte: dass das « μέγα » als « κακόν » gelten darf, dass das Genre besonders geliebt wird und das Kunsthandwerk eine stetere Blüte erleben kann.

Für dies letztere konnte gerade auch unsere Statuette noch wieder — indirekt — ein Zeuge sein. Die grössere Nähe zur Klein-Plastik ist nicht zuletzt ihre Stärke im Vergleich mit den anderen alexandrinischen und verwandten Werken, die wir betrachteten. Und vielleicht hat die Bemalung, von der eigenartige Reste³ erhalten sind, die Kalkstein-Figur ursprünglich noch mehr an Terrakotten erinnern lassen als jetzt. — Im Museum von Alexandria in einer Vitrine⁴ sind zum Teil noch mit ihrer alten Bemalung eine ganze Reihe unscheinbarer Kalkstein-Köpfchen ausgestellt, die bei genauerer Betrachtung erst sich von Terrakotta-Köpfen unterscheiden.

Dass der Sinn für ein Format, dass die Vorliebe für das Kleine, die wir als einen « stetigen Faktor » alexandrinischer Kunst hinstellten, auch in Alexandria Wandlungen durchgemacht hat, kann hier nur angedeutet werden. Der grosse, idealere Still der hoch-hellenistischen Zeit hat auch dort Vertreter eigener Art,⁵ die anscheinend aber auch da erst

¹ vgl. Breccia, *Encicl. Ital.* II, S. 307.

² A. W. Lawrence, *J. Egypt Archaeol.* a. O., S. 185, bemerkt anlässlich der kleinen Marmor-Statuette (s. o. S. 51): « if it were safe to judge by a single instance one might say, that the new style did not come into vogue until 300 ».

³ Am Mantel lässt die besondere Oberflächen-Beschaffenheit auf eine 5 cm breite gemalte Borte und senkrecht dazu verlaufende 1 cm breite Streifen schliessen. Am Vogel, dessen Gefieder fein in Rhomben geritzt ist, sind noch Spuren von Rost-Rot sichtbar.

⁴ Saal 13, Nr. E.

⁵ Dazu gehört im Museum von Alexandria eine Gruppe von 4 Figuren aus einem architektonischen Verband (Breccia, *Alexandria ad Aeg.*, engl. Ausg. 1922, S. 212 ff., Nr. 41 (3925), 42 (3924), 43 (3923) und S. 204, Nr. 4 (3876) (nicht S. 214, Nr. 45 (3928), wie B. S. 213 angibt), die A. Adriani demnächst behandeln wird

später zur Bedeutung gelangt als anderswo und— schon darum—weniger grossartig und monumental. Zu ihnen steht unsere Statuette im Kontrast. Und wenn z. B. auch ihre Bewegung zunächst vielleicht an solche «zentrifugal» komponierte Werke erinnert wie die Muse von Samos¹ oder andere, so muss dann doch gesagt werden : Schon dem Gehalt nach ist die kleine Figur dem Geiste jener Zeit fremd — selbst in Alexandria.

Aber auch rein äusserlich sind für nähere Betrachtung bestimmende Züge ganz gegensätzlich erfasst, z. B. in der Gewandbehandlung. Es fehlt in unserem Falle auch etwa die Darstellung «durchscheinenden Gewandes», die ein weiter ausgebildetes Verhältnis zum Stoff und zu den das Gewand bewegenden Kräften — Fall - und Schwung-Bewegung, Falten-Wurf und -Spiel² u. s. w. — voraussetzt und natürlich erst recht zur Wirkung des Lichts. Ueberhaupt fehlt es noch an Klärung unter den Faktoren, die für die hellenistische Gestaltung entscheidend sind.

Das gilt im Grunde gerade auch für die Bewegung, das innere wie das äussere — «räumliche» — Leben der Figur. Wohl regen sich auch in ihr hier schon jene griechischen Kräfte, die noch einmal plastische Gesinnung zur Grösse führen sollten. Aber nicht nur zu anderer Zeit, auf anderem Boden, aus anderen Tiefen nur war jener Sieg zu gewinnen gegen ausser-gestaltliche Mächte, die seit dem Tode Alexanders des Grossen hellenisches Wesen gefährlich bedrohten.

Der pergamenische Giganten-Kampf, die Nike von Samothrake, die Denkmäler «hoch-pergamenischen» Stils sollen uns Masstab sein für das, was «hellenistische» Art in höchster eigener und zugleich auch letzter Erfüllung der klassischen Sendung wollte.

(vgl. vorläufig die Nike 42, abgeb. *Comp. Rend. Ac. Inscr. Bell. Lettr.*, Paris 1908, Dezemb., S. 795).—Und u. a. rechne ich hierher auch den schönen idealen Kopf ebendort (Breccia *a. a. O.*, S. 177 f. Nr. 20 (3908), S. 115 Abb. 48; Waldmann, *Gr. Orig.*, Abb. 177; die Angabe dort «lebensgross» zu berichtigen entspr. den bei Breccia gemachten Angaben), den Picard (*Mon. Piot* 28, 1925/6, S. 113 ff., Tf. 9) als mögliches Portrait der Berenike behandelt hat. — Vielleicht ist für sein alexandrinisches Wesen auch das charakteristisch, dass sein Format auf Abbildungen kaum so gross wirkt, als der überraschte Beschauer im Museum erkennen muss : Er ist überlebensgross.

¹ vgl. zuletzt Horn., *a. a. O.*, S. 63 f.

² vgl. o. S. 43 f.

Als dann diese Kräfte verströmten, unter dem Unendlichen sich verloren, da erstanden erst solche Figuren wie die Muse von Samos — mit ihrem verzweifelten Kontrapost.

Und bei allem Abstand in der künstlerischen Gestaltung wollen wir uns darüber nicht täuschen : an der zum Raum drängenden, aus Gegensätzen noch sich steigernden Kraft, an der Aufwärts-Richtung der Bewegung, lässt es sich ebenfalls erkennen, dass unsere Kalkstein-Statuette am Anfang der Entwicklung steht, deren Ende die Uebersteigerung bei der Muse von Samos nahebringt, die Verkehrung ins Gegenteil.

G. KLEINER.

Der römischen «Camerata», in der der Inhalt dieses Aufsatzes kurz vortragen werden durfte, und Herrn Dr. W. Züchners, der die Korrektur mitlas, sei zum Schluss dankbar gedacht.