

Sitzungsberichte
der
philosophisch-philologischen
und der
historischen Classe
der
k. b. Akademie der Wissenschaften
zu München.

Jahrgang 1899.

Zweiter Band.

München
Verlag der k. Akademie
1900.

— — —
In Commission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth.)

Neue Denkmäler antiker Kunst

(Fortsetzung).

Von A. Furtwängler.

(Vorgetragen in der philos.-philol. Classe am 8. Juli 1899.)

Indem ich fortfahre¹⁾ aus der Menge neu auftauchender kleinerer Denkmäler, und zwar insbesondere derjenigen privaten Besitzes, die sich leicht der Beachtung entziehen, solche auszuwählen, die eine kunstgeschichtliche Bedeutung haben, beginne ich mit einem der so seltenen plastischen Rundwerke der mykenischen Epoche.

1. Mykenische Bronzestatuetten aus Kleinasien.

Es ist ein sehr unscheinbares und doch sehr merkwürdiges Stück, das wir umstehend Fig. 1 in Zeichnung in drei Ansichten mitteilen. Es ward zuverlässiger Nachricht zufolge in der Gegend von Smyrna gefunden und war dort in einer Privatsammlung. Es ist das Bruchstück einer massiv gegossenen Statuette; die erhaltene Höhe beträgt 6½ cm, die ursprüngliche vollständige Höhe wird etwa 14 cm betragen haben. Die Formen des Originalen sind stumpf und abgerieben und überdies durch starke Oxydation entstellt. Der Körper ist gleich unter dem Gürtel gebrochen; ferner sind abgebrochen und fehlen der linke Unterarm und der rechte bis auf die Hand und den Oberarmansatz.

¹⁾ Vgl. Sitzungsberichte 1897, Bd. II, S. 109—145.

Dargestellt ist eine Frau, welche die Rechte zum Kopfe erhebt; sie scheint mit der Aussenfläche der geballten rechten Hand sich an die Stirne zu schlagen; der linke Arm ist gesenkt. Im Haare liegt ein strickförmig gewundener runder Reif. Besonders merkwürdig ist aber das Haar. Es fliesst an den Seiten lang in losen Windungen herab über die Brust bis auf den Gürtel; ebenso füllt es hinten in vollen Wellen über den Nacken in den Rücken bis an den Gürtel hinab. Auf dem Oberkopfe aber bildet es eine eigentümliche breite starke Schlinge.

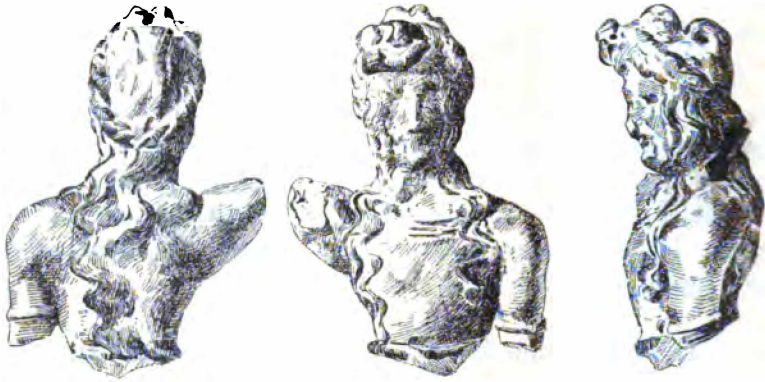


Fig. 1. Bronze aus Smyrna

Auf der Brust scheint etwas wie ein Halsband angedeutet; am linken Oberarm sieht man einen Ring; um die enge Taille liegt der Gürtel, der wahrscheinlich einen nach unten sich ausweitenden und staffelförmig gezierten Rock festhielt, wie er von so zahlreichen Frauen darstellenden mykenischen Denkmälern bekannt ist. Halsband und Armringe, meist am linken Oberarm, kommen auch sonst bei diesen mykenischen Frauen vor (Halsbänder z. B. bei den Frauen des grossen Goldrings sowie denen eines anderen, meine Ant. Gemmen Taf. 2, 26; 6, 4; Armbänder auf der Gemme *Ἐφημ. ἀρχ.* 1889, Taf. 10, 33 = meine Ant. Gemmen I, Taf. 2, 26; beides an der Elfenbeinfigur *Ἐφημ. ἀρχ.* 1888, Taf. 8, 1, sowie auf dem Goldring in meinen

Ant. Gemmen Taf. 6, 3). Der Oberkörper ist wie auch sonst bei diesem Frauentypus nackt. Allerdings könnte man in dem, was wir als Halsband und Armring bezeichneten, die Ränder eines anliegenden Wamses erkennen wollen, wie denn die Frau der Gemme *Ἐφημ. ἀρχ.* 1889, Taf. 10, 34 (= meine Ant. Gemmen I, Taf. 2, 25) ein solches zu tragen scheint und wie die Frauen der Stucktafel *Ἐφημ. ἀρχ.* 1887, Taf. 10, 2 am Oberkörper bekleidet scheinen. Allein die überwiegende Zahl der Denkmäler lässt keine auf Gewand zu deutende Spur bei dieser mykenischen Frauentracht am Oberkörper erkennen, so dass dieser auch hier wohl als nackt zu denken ist. Dieser mykenische Frauentypus mit nackter Brust und nach unten weitem mit Streifen gezierten Rock, der bisher auf den Male-reien der Thonvasen noch nicht beobachtet worden war, ist neuerdings auch auf solchen zu Tage gekommen (mykenischer Krater aus Kurium im British Museum, von mir in Antike Gemmen Bd. III, S. 23, Anm. 5 beschrieben).

Abweichend von den meisten mykenischen Frauenbildern ist die Brust an unserer Bronze ziemlich flach. Indess sind die Formen überhaupt, besonders auch die des Kopfes sehr wenig bestimmt ausgeprägt. Nur auf das wallende Haar hat der Künstler einige Sorgfalt verwendet; doch eine präzise Vollendung durch Ciselierung fehlt auch hier durchaus.

Dies offen und aufgelöst herabwallende Haar gehört zu den regelmässigen charakteristischen Zügen des mykenischen Frauentypus. Es erscheint besonders deutlich an der Bronze, die ich einst für Berlin erworben und im Jahrbuch d. Archäol. Instituts, archäol. Anzeiger 1889, S. 94 veröffentlicht habe; ferner verweise ich auf die Gemmen in meinen Ant. Gemmen Taf. II, 19. 20. 25. 26. 29; VI, 2. 3. 4. Die eigentümliche Haarschleife auf dem Oberkopfe, die wir an unserer Bronze konstatierten, erscheint ferner gerade so, nur verdoppelt auf jener anderen Bronze im Archäol. Anzeiger 1889, S. 94 (vgl. auch die Abbildung bei Perrot-Chipiez, hist. de l'art VI, fig. 349. 350). Dieselbe Schleife aber erscheint auch bei Frauen einiger Gemmen (Antike Gemmen Taf. II, 25. VI, 3) sowie bei einem

der Jünglinge der Vasiobecher; sie ist wahrscheinlich identisch mit den auf dem Oberkopfe sichtbaren aufgekrümmten Locken der Keftiu auf den ägyptischen Darstellungen der 18. Dynastie.

Wir haben durch diese Vergleichen bereits den Kreis der Denkmäler genauer bezeichnet, in welchen die neue Bronze gehört. Das nächst verwandte Stück ist die oben genannte Berliner Bronze Arch. Anzeiger 1889, S. 94 (Perrot-Chipiez VI, fig. 349. 350), die in Gegenstand, Stil wie Technik die nächste Parallele bildet; sie ist jedoch von besserer Erhaltung wie auch sorgfältigerer Arbeit. Als ihr Fundort wurde mir von ihrem früheren Besitzer in Athen die Troas genannt, so dass also auch diese Bronze aus Kleinasien käme wie die neue aus der Gegend von Smyrna.

Beide Bronzen stellen offenbar Klageweiber dar. Die Berliner schlägt sich mit den Händen an Brust und Stirne; bei der neuen Bronze ist wenigstens letzteres Motiv deutlich. Sie mögen beide Votive an Verstorbene gewesen sein.

Beide Frauen haben das bis zum Gürtel herabfallende Haar; doch ist dies bei der Berliner Bronze nur teilweise aufgelöst, teilweise verschlungen. Die freie naturalistische Wiedergabe des Haares ist an beiden Bronzen dieselbe. Sie gehört zu den interessantesten Zügen dieser Stücke. Diese Haarbildung ist total verschieden von aller orientalischen immer streng stilisierenden Weise, und nicht minder verschieden ist sie von der auf der Basis orientalischer Stilisierung stehenden archaisch griechischen Art. Diese Haarwellen sind dermassen natürlich und frei, dass es fast begreiflich erscheinen könnte, wenn Unwissende die Berliner Bronze für falsch (!) erklärt haben (vgl. meine Bemerkung in Berliner philolog. Wochenschrift 1896, Sp. 1520). In diesem unbekümmert freien Naturalismus zeigt sich so recht die Eigenart der der orientalischen absolut selbständig gegenüberstehenden mykenischen Kunst.

Nach der Berliner Bronze kommen als nächst verwandte mykenische Rundwerke in Betracht die grosse aber rohe Terrakottafigur eines Weibes mit dem weiten Rocke, die zu Sitia auf Kreta gefunden wurde und in Monumenti antichi dell' accad.

dei Lincei VI, p. 171. 173, fig. 3. 4 abgebildet ist (vgl. dazu Berl. philol. Wochenschrift 1896, Sp. 1519 f. und *Antike Gemmen* Bd. III, S. 23 Anm. 5); ferner die kleinere Terracotte aus Kreta, ebenfalls ein Weib mit dem Gurt um die enge Taille und dem weiten Rocke, ebenda p. 176, fig. 5, sowie die kleine Bronzefigur ebenda fig. 6. Ferner gehört hierher eine rohe kleine Bronze, die ich 1882 in einer athenischen Privatsammlung sah und die nach Angabe des Besitzers aus einer Höhle auf Kreta stammte; später fand ich dieselbe Figur im Museum des Louvre wieder (Photographie Giraudon, bronzes ant. du Louvre no. 96 links); eine Frau, die mit beiden Händen auf die Brust schlägt, trägt einen nach unten weiten und mit schrägen Linien versehenen Rock; ein Aufsatz auf dem Kopfe, der sehr roh gegildet ist.

Vielleicht stellen alle diese weiblichen Figuren Klageweiber dar; sicherlich ist dies die richtige Deutung für die Berliner und unsere neue Bronze. Das Schlagen von Kopf oder Brust mit den Händen ist das typische Trauermotiv.

Es giebt indess auch noch einige mykenische Rundfiguren, die Männer darstellen und nicht nur im Stil sondern auch im Motiv jenen Frauenstatuetten ähnlich sind. Zusammen mit der zuletzt erwähnten weiblichen Bronze aus einer Höhle auf Kreta ward nach der von mir 1882 notierten Angabe ihres Besitzers in Athen eine männliche Bronzestatuette gefunden von ebenfalls mykenischem Stil; die unbärtige Figur, auf einer kleinen ausgeschweiften Basis stehend, trug einen in der Mitte vorn länger als an den Seiten herabhängenden Schurz; die Linke war gesenkt, die Rechte zum Kopfe erhoben, die Hand berührte die Stirne. Eine sehr ähnliche Figur habe ich, ebenfalls 1882, beim damaligen Demarchen von Mykonos gesehen. Die Bewegung der rechten Hand an den Kopf, die mich an unsere Weise des militärischen Grusses erinnerte, war auch hier dieselbe. Gleiches Motiv und gleichen Stil, nur sehr rohe Ausführung zeigt eine Bronze von Praesos auf Kreta, die Monum. antichi dei Lincei VI, p. 179, fig. 15 abgebildet ist; trotz flüchtigster Roheit ist ein frei in den Nacken wallender Haarschopf

angedeutet. Jenes Motiv der rechten Hand ist aber dasselbe wie an der Berliner und an unserer neuen Bronze, die Frauen darstellen: es ist die Bewegung der Trauer, das Schlagen der Stirne; auch die Jünglinge sind wehklagende Leidtragende.

Hierher gehören auch noch zwei Bronzestatuetten aus Kreta, die in das Wiener Museum gelangt und im Jahrb. d. Instituts, archäol. Anzeiger 1892, S. 48 abgebildet sind. Sie sind, was dort hervorzuheben versäumt ist, von rein mykenischem Stile. Beide sind unbärtig; der eine Jüngling hat den vorne länger herabhängenden Schurz; hinten fällt sein Haar frei und lose auf den Rücken; er scheint mit beiden Händen sich die Brust zu schlagen. Der andere Jüngling trägt nur den Gurt ohne den Schurz; er erhebt die Rechte gegen die Stirne, zwar ohne sie zu berühren, doch ist der Sinn gewiss auch hier derselbe wie an den anderen Beispielen; sein Haar ist ungewöhnlicher Weise in Form der im mykenischen Stile so beliebten Spiralen stilisiert.

Alle diese Bronzestatuetten, die wir genannt, zeigen den mykenischen Stil ganz ausgeprägt; sie sind von den primitiven Bronzen der folgenden Epoche, der des geometrischen Stiles, völlig verschieden. Die reichen Funde primitiver Bronzen von Olympia haben nichts Aehnliches ergeben. Eigentümlich ist jenen mykenischen Bronzen aber nicht nur die Tracht von Gewand und Haar, sondern nicht minder auch die Fülle und Weichheit der Formen und die Freiheit der Bewegung. Diese ist am auffallendsten bei den beiden besten dieser Figuren, der Berliner und der neuen Bronze. Der Kopf der letzteren ist etwas nach vorne geneigt, der der ersteren ist nicht nur nach vorne sondern sogar etwas nach der einen (ihrer rechten) Seite geneigt. Solche Freiheit der Bewegung bei einer statuarischen Rundfigur geht ganz gegen das Gesetz der „Frontalität“, das, wie Jul. Lange nachgewiesen hat, die primitive Kunst aller Völker sowie die ganze orientalische und die griechische Kunst bis um circa 500 v. Chr. beherrscht. Die eigenartige isolierte hohe Stellung der mykenischen Kunst erhellt nicht zum wenigsten aus der hier zu konstatierenden Thatsache, dass sie

wenigstens in beschränktem Umfange schon im Stande war jenes Gesetz zu brechen.

Den besten Begriff aber von der schwellend kraftvollen Fülle, welche die mykenische Kunst der Muskulatur gab, bietet von Rundfiguren die schöne Bleistatue von Kampos in Lakonien,¹⁾ die einen flötenblasenden Jüngling mit dem Schurze darstellt, dessen Körperformen ganz denen der Jünglinge der Becher von Vafio gleichen. Die damit zusammengefundene weibliche Figur²⁾ war wahrscheinlich eine Klagefrau, die, nach der Musik des Mannes ihre traurige Weise singend, gedacht sein wird. Die Figuren fanden sich in einem tholos-förmigen mykenischen Grabe.

Vollständig verschieden von diesen acht mykenischen Rundwerken sind einige Statuetten, die zwar auch aus mykenischen Fundschichten stammen, aber nicht einheimische, sondern fremde importierte Arbeit sind. Ich meine die von Tsuntas in der *Ἐφημερίς ἀρχαιολ.* 1891, Taf. 2, 1. 4; S. 21 ff. publizierten Bronzestatuetten, deren eine von Tiryns, die andere von Mykenae stammt (die Abbildungen sind wiederholt bei Perrot-Chipiez, *histoire de l'art VI*, p. 757, fig. 353; p. 758, fig. 354 und bei Helbig, *la question mycénienne*, p. 18). Eine sehr ähnliche Figur befindet sich in Sammlung Trau in Wien. Diese Statuetten sind absolut unmykenisch; in jedem Zuge stehen sie gegenständlich wie stilistisch zu den mykenischen im Gegensatze. Es sind ägyptisierende syrische Arbeiten (vgl. in meinen *Antiken Gemmen Bd. III*, S. 18 Anm. 7 und S. 38, Anm. 3), fremde nach Griechenland importierte Stücke. Die Kopfbedeckung, der Schurz, die Stellung und Haltung, der Stil, alles ist rein ägyptisierend und vom Mykenischen total verschieden. Hier sieht man natürlich die übliche ägyptische Stellung mit dem vorgesetzten linken Beine, eine Stellung, die den mykenischen

¹⁾ Tsuntas in *Ἐφημ. ἀρχ.* 1891, p. 190; ders. *Μυκῆναι* Taf. 11; Tsuntas-Manatt pl. 17; Perrot-Chipiez, *histoire de l'art VI* p. 759, fig. 355. Vgl. Maxim. Mayer im Jahrbuch d. Inst. 1892, S. 192, Anm. 10.

²⁾ *Ἐφημ. ἀρχ.* 1891, p. 192; sie ist leider unpubliziert.

Figuren ganz fremd ist. Hier sind die Arme in typischer konventioneller steifer Weise bewegt, und der Körper sowie der Kopf sind in ähnlich starrer Art gestaltet, nach ägyptischem Vorbilde. Die unbekümmerte Freiheit und Lebendigkeit, die schwellenden Muskeln, das weiche volle Gesicht, die wallenden Haare, kurz alles an den besprochenen mykenischen Rundfiguren Charakteristische steht in vollstem Gegensatze dazu und steht andererseits in ebenso voller Uebereinstimmung mit den allgemeiner bekannten sicher mykenischen Arbeiten wie den Menschenfiguren auf den Bechern von Vafio und auf den Gemmen.

In dem bis jetzt noch ganz kleinen Kreise ächt mykenischer Rundfiguren nimmt die neue fragmentierte Statuette eine trotz ihrer Unscheinbarkeit nicht unbedeutende Stellung ein.

2. Arkadische Bronzestatuetten.

In den peloponnesischen Heiligtümern war Bronze seit alten Zeiten das Hauptmaterial aller Weihgeschenke. Das bedeutendste Beispiel eines bronzereichen peloponnesischen Heiligtums haben uns die Ausgrabungen zu Olympia kennen gelehrt. Daneben gab es aber noch manche andere. Ein besonders interessantes ist leider der privaten Ausbeutung der Umwohner verfallen: als österreichische Gelehrte 1897 das Heiligtum der Artemis bei Lusoi im nördlichen Arkadien auszugraben unternahmen, fanden sie die Stelle von heimlichen Nachgrabungen schon ausgeraubt.¹⁾ Zahlreiche Fundstücke von dort, Bronzen in der Art der olympischen, waren in den Kunsthandel gelangt. Der Wissenschaft war damit ein schwerer Schaden zugefügt worden. Es wäre zu wünschen, dass wenigstens, wer immer in der Lage ist über das jetzt zerstreute Material Mitteilungen machen zu können, dies thue. Ich will an meinem Teile beginnen und von einigen bedeutenderen Bronzestatuetten sprechen, die zum Teil sicher, zum Teil sehr wahrscheinlich aus jenem

¹⁾ Vgl. Jahrbuch d. arch. Instit., arch. Anzeiger 1898, S. 111. Journal of hellen. stud. XVIII, 1898, S. 334.

Heiligtum stammen und die uns einen ganz eigenartigen alt-arkadischen Stil kennen lehren.

Die Thatsache, dass die Städte in jenem nördlichen Winkel Arkadiens, die Kleitorier sowohl wie die Kynaitheer, beide kolossale Erzstatuen des Zeus in die Altis von Olympia gespendet haben (Pausan. V, 22, 1; 23, 7), lässt darauf schliessen, wie lebhaft der Eifer und der Ehrgeiz in jenen Gegenden entwickelt war, in den Heiligtümern eherne Votivfiguren der Gottheiten aufzustellen.



Fig. 2. Bronzestatnette von Lusoi



Fig. 3. Rückansicht derselben Bronze

Das schon durch seine Weihinschrift bedeutendste mir bekannt gewordene Stück aus jenem Artemis-Heiligtum von Lusoi ist ein in Paris in Privatbesitz befindliches, das beistehend Fig. 2. 3 abgebildet ist.

Es stellt diese Statuette nicht Artemis selbst, sondern ihren Bruder Apollon dar, welcher natürlich in ihrem Heiligtume auch geehrt ward. Dass die Figur aber eine Weihgabe an

Artemis, die Inhaberin des Heiligtums war, sagt die auf dem Rücken derselben eingegrabene Inschrift

ΤΑΣΑΡΤΑΜΙΤΟΣ : ΑΡΟΒΟ
ΞΥΞΕΩΞΕΞΥΛ ΝΟΙΩ
τᾶς Ἀρτάμιτος ἀποβώμιον τᾶς Ἡμέρας

Die Schrift ist die übliche der älteren arkadischen Inschriften. Speziell ähnlich ist sie der Inschrift des Bathrons des Praxiteles in Olympia (Inscr. gr. antiquiss. 95; Olympia Bd. V, die Inschriften Nr. 266); alle vorkommenden Buchstaben stimmen in ihren Formen mit den dort erscheinenden vollkommen überein. Das Praxiteles-Denkmal gehört in die Zeit vor 484 v. Chr. (vgl. Dittenberger, Olympia Bd. V S. 392), allein wahrscheinlich nur ganz kurz vor 484. In dieselbe Epoche wird unsere Bronze gehören.

Die Form Ἀρταμῖς Ἀρτάμιτος ist durch viele Inschriften dorischer wie äolischer Gegenden bezeugt (vgl. Pauly-Wissowa, Realencykl. II, 1336).¹⁾ Als Beinamen der Göttin von Lusoi führt Pausanias (VIII, 18, 8) Ἡμερασία an; dagegen bei Kallimachos im Hymnos auf Artemis v. 236 heisst diese Göttin, der Proitos den Tempel stiftete, nur Ἡμέρα; darauf bezüglich heisst es dann im Lexikon des Hesychios Ἡμέρα, Ἀρτέμιδος ἐπίθετον. Bakchylides, der das Heiligtum von Lusoi erwähnt (10, 96 ff. Blass) nennt den Kultnamen der Göttin nicht und auch Polybios, bei dem das Heiligtum, das ein ἄσυχον und reich genug war, um der Plünderung wert zu erscheinen, öfter vorkommt (IV, 18, 10; 25, 4; IX, 34, 9) nennt die Göttin nur Artemis ohne den Beinamen des Kultus. Die Inschrift stimmt mit Kallimachos überein und bezeichnet die Göttin als Ἡμέρα. Man pflegt (vgl. Pauly-Wissowa II, 1386 f.) den Namen wohl richtig als Bezeichnung einer milden, beschwichtigenden, „zäh-

¹⁾ Aus Kalavryta, also vermutlich aus dem Heiligtum von Lusoi stammt die archaische Inschrift eines Bronzekessels, der geweiht war Ἀρτάμ(ι)τι, Arch. Zeitg. 1882, S. 394; Collitz, Dialektinschr. II, 1600.

menden* Heilgöttin zu fassen. In ihrem Heiligtume wurden die Proitiden von ihrer kranken Raserei geheilt.

Eine Merkwürdigkeit unserer Inschrift liegt in dem Worte *ἀποβώμιον*. Das Anathem wird hier als ein *ἀποβώμιον*, d. h. als ein Geschenk an die Gottheit bezeichnet, das nicht auf dem Altare dargebracht wird. Es ist das Wort hier offenbar als ein typischer Ausdruck für alle diejenigen Gaben gewählt, die nicht für den Altar bestimmt sind. Der Ausdruck setzt voraus, dass die regelmässigen Gaben in dem Kultus der Göttin von Lusoï auf ihren Altar gelegt wurden, weshalb denn alle von der Regel abweichenden nicht dem Altare geltenden Gaben unter den Begriff der *ἀποβώμια* zusammengefasst wurden. Eine Bronzestatuetten gehörte natürlich in die Kategorie dieser *ἀποβώμια*, indem sie nicht auf den Altar gelegt, sondern irgendwo im Heiligtume aufgestellt oder aufgehängt wurde. Das Wort scheint indess zum ersten Male in diesem Sinne auf einer Inschrift zu erscheinen. Bei Eustathios p. 727, 18 und p. 1728, 28 heisst es *ἀποβώμια* *ἑρὰ τὰ μὴ ἐπὶ βωμοῦ ἀλλ' ἐπὶ ἐδάφους καθαγίζόμενα* und bei Hesych *θυοίαι ἀποβώμιοι· αἱ μὴ ἐν τοῖς βωμοῖς*. Hier ist nur von Opfern die Rede, die nicht auf den Altären dargebracht wurden; eine andere weitere Bedeutung des Wortes als Bezeichnung für alle nicht dem Altare geltenden Gaben an die Gottheit, also auch für die Votivstatuetten, lehrt uns die Inschrift kennen.

Die der Artemis Hemera geweihte Figur stellt Apollon dar, ganz unbekleidet, mit dem Bogen in der gesenkten Linken; die abgebrochene etwas vorgestreckte Rechte hielt wohl entweder Pfeil oder Lorberzweig. Die Füsse sind mit der Basis abgebrochen. Die Stellung ist die, dass der rechte Fuss ein wenig entlastet ist und der linke das Hauptgewicht des Körpers trägt; es standen beide Sohlen eng nebeneinander stehend voll auf dem Boden auf. Die Figur ist sehr schlank; die Hüften sind schmal und die Brust relativ zu breit, wie dies bei Werken strengen Stiles häufig ist. Obwohl die Entlastung des einen Beines schon stattgefunden hat, sind doch die beiden Schultern gleich hoch und ist der Kopf doch nach alter Weise noch

ganz geradeaus gerichtet, und im Gesichte mit den etwas emporgezogenen Mundwinkeln offenbart sich noch ein Rest des archaischen lächelnden Typus. Das Haar zeigt indess keine archaischen Löckchen mehr, sondern ist ganz schlicht in die Stirne, an den Seiten und hinten herabgekämmt; es ist ganz ungelockt und vorne wie hinten rund geschnitten; es reicht hinten nur bis in die Mitte des Nackens. Ein einfaches Band ist der einzige Schmuck des Haares. Die Pubes ist nur durch einen plastischen Wulst angedeutet. Die flächige Ruhe in der Behandlung der Körperformen, die überbreite Brust, die starke Betonung der Mittellinie des Körpers vom Nabel zur Halsgrube und besonders die Bildung der Bauchmuskulatur und des Brustkorbrandes lassen den Künstler als der Richtung nahestehend erkennen, die ich als die altargivische, als die des Hagelaidas glaube nachgewiesen zu haben (50. Berliner Winckelmannsprogramm, „eine argivische Bronze“). Die Figur ist völlig verschieden von den zwei derselben Epoche angehörigen Bronzejünglingen, die ich in meiner ersten Abhandlung über „Neue Denkmäler antiker Kunst“ in diesen Sitzungsberichten 1897, Bd. II S. 123—129, Taf. III—V besprochen habe; dagegen sie durch die Körperbildung der dritten der dort behandelten Jünglingsstatuetten (a. a. O. S. 129—131, Taf. VI) nahe verwandt ist, bei welcher wir ebenfalls argivischen Einfluss angenommen haben, während die anderen ganz der ionisch-attischen Reihe angehörten.

Wir erkennen sonach in dem Apollon von Lusoi ein Werk der Zeit um 480 vor Chr. oder wenig früher; dahin weisen uns die Inschrift sowohl wie der Stil der Figur, der noch Reste des Archaischen zeigt und den Anfang der Epoche bekundet, welche die Entlastung der einen Seite in der Körperstellung durchführte; wir erkennen ferner ein Werk, das unter dem Einflusse der damals in Argos herrschenden Schule steht. Sein Künstler war kein provinziell beschränkter Mann, sondern er stand mitten in den Strömungen der grossen Kunst seiner Zeit.

Anders die Künstler der folgenden Bronzen, in denen ein deutlicher ausgesprochener lokaler Charakter zu Tage tritt,

den wir auch sonst gerade an peloponnesischen und besonders arkadischen Bronzestatuetten beobachten können.

Das bedeutendste Stück dieser Art ist das auf beigefügter Tafel I in drei Ansichten in Zeichnung, ausserdem beistehend Fig. 4 im Profil nach Photographie abgebildete, eine vollgossene und bis auf die linke Hand, die abgebrochen ist, vollständig erhaltene, 0,132 hohe Bronzefigur, in Privatbesitz in Paris, die zwar der Weihinschrift an Artemis Hemera entbehrt, allein nach zuverlässiger Fundangabe aus deren Heiligtum bei Lusoi stammt und entweder die Göttin selbst oder eine Weihende darstellt.

Das Interesse der Figur liegt in ihrem höchst eigentümlichen Stil sowie in ihrer merkwürdigen Tracht.

Es ist eine Frau dargestellt in langem rings geschlossenem Peplos oder Chiton, der über den Hüften von dickem rundem Gürtel zusammengehalten wird. Von dem Gürtel abwärts ist die Figur einem vierkantigen Pfeiler gleich; sie hat vier Seiten, die jeweils in scharfen Ecken umbiegen. Die vordere Seite ist ganz glatt wie ein Brett. Eine kleine Protuberanz an ihrer linken Seite, doch über der Stelle, wo das Knie sein müsste, ist offenbar nur zufällig; die beiden Beine stehen ganz parallel nebeneinander; die beiden Füße springen gleich weit vor; von Entlastung eines Fusses ist noch keine Spur. An den drei anderen Seiten des Unterkörpers ist



Fig. 4. Bronzestatuetten von Lusoi

das Gewand in vertikale parallele Falten gegliedert; die Faltenzüge sind kannelurenartig von oben bis unten ohne Unterbrechung durchgezogen; die Faltenrücken sind gerundet; man hat den Eindruck derber wulstiger Falten. Die Rückseite hat sieben solcher Faltenzüge, von denen der mittelste breiter als die anderen ist; die Nebenseiten je fünf. Das Gewand endet unten in gerader Linie etwas über den Füßen. Eine viereckige Plinthe ist mit den Füßen und der ganzen Figur in einem Stücke gegossen; sie ist ein wenig tiefer als breit (30×38 millim.). Sie hat eine Dicke von 5—6 millim.; diese dicke Basis genügte um die Figur feststehen zu machen; es befinden sich daher nicht, wie bei dünneren Plinthen oft, Nägel zur Befestigung auf einer Unterlage in den Ecken. Solche mit der Figur gegossene viereckige Basisplatten sind bei älteren archaischen Bronzen und besonders bei peloponnesischen nicht selten.¹⁾ Hier ist der vordere Rand der Plinthe mit einer Reihe eingeschlagener kleiner Kreise verziert.

Mit eben solchen eingeschlagenen Kreisen ist am Halse der Frau ein Halsband angedeutet; der mittlere Kreis ist grösser als die anderen.

Eine besondere Merkwürdigkeit der Tracht der Frau besteht aber in dem Umhange um die Schultern, den in gleicher Weise ich mich sonst nirgend gesehen zu haben erinnere. Es ist ein pellerinenartiger Umhang aus derbem warmem Stoffe (oder Leder?), an dem gar keine Falten angedeutet sind. Er bedeckt den ganzen Rücken bis zur Taille und beide Schultern; vorne in der Mitte in der Gegend unter der Halsgrube sind zwei Zipfel des Tuches zusammengesteckt und zwar so, dass der von der linken Schulter kommende Zipfel umgeschlagen ist und herabhängt bis etwas über den Gürtel. Die beiden

¹⁾ Vgl. z. B. de Ridder, bronzes de l'Acropole d'Athènes no. 774 ff. 731. 737 f.; Olympia IV, die Bronzen no. 42. 48. 244; vgl. Text S. 42. Vgl. ferner die Statuette aus Olympia, die ich in diesen Sitzungsberichten 1897, II, Taf. 2; S. 119 publiziert habe; dann die unten Fig. 5 abgebildete Figur; ferner Athen. Mittheil. III, Taf. 1, 1; Bull. de corr. hellén. XXI, 1897, pl. 10. 11; p. 172 fig. 2; 173, fig. 3; *Εφην. ἀρχ.* 1892, Taf. 2.

unteren Zipfel, die in der Gegend der Ellenbogen anliegen, sind mit stattlichen Quasten geziert, auch dies eine Eigentümlichkeit, die ich in dieser Weise sonst nirgend kenne; am nächsten vergleichbar sind die hochaltertümlichen Poros-Statuen, wo am Mantelzipfel zuweilen eine Quaste vorkommt (wie an der Sitzfigur aus Tegea, Bull. de corresp. hell. XIV, 1890, pl. 11, mit welcher ein Oberkörper aus Kreta so nahe verwandt ist, Rendiconti dell' accademia dei Lincei 1891, p. 602, wo jedoch die Quaste nicht erscheint). Die antike Bezeichnung für die Pellerine, wie sie unsere Bronzefigur trägt, wird wohl *χλαρίς* oder *χλαρίδιον* gewesen sein; es ist eine Art von kleiner *χλαῖνα*, ein wärmender Umhang wie diese, und mit der *περόνη* zusammengesteckt, wie diese es war. Speziell erinnert das Gewand aber an die Beschreibung der *αἰγέη* der libyschen Frauen bei Herodot 4, 189, die ein Umhang von weichem Ziegenleder war, der mit Quasten (*θύσανοι*) geschmückt war.

Die Unterarme unserer Statuette sind beide ganz parallel horizontal vorgestreckt; die erhaltene rechte Hand ist nach oben geöffnet; sie scheint etwas getragen zu haben, doch ist keine Spur mehr davon erhalten; die verlorene Linke war dem Arme nach zu urteilen so gehalten, dass die Handaussenfläche nach aussen sah; sie hat gewiss ein Attribut getragen; ich vermute, dass es der Bogen war. Aus einem anderen peloponnesischen Artemis-Heiligtume, einem in der Nähe von Olympia (beim Dorfe Mazi) belegenen stammt eine Bronzestatuette der Göttin mit dem Beinamen Daidaleia, die ebenfalls im gegürteten langen geschlossenen Gewande dasteht und nicht durch Köcher oder sonst etwas, sondern nur durch den Bogen in der Linken charakterisiert ist (umstehend Fig. 5).¹⁾

¹⁾ Fröhner, Auktionscatalog der Sammlung Tyszkiewicz, Paris 1898, no. 139, pl. XV; erworben vom Museum zu Boston, vgl. Robinson im Report der Trustees of the Museum of fine arts for 1898, Boston p. 26 f. no. 16; Jahrb. d. arch. Inst., arch. Anzeiger 1899, 136, 16. Nach der bei Fröhner wiedergegebenen Angabe des Verkäufers stammte die Bronze von Mazi, südöstlich von Olympia jenseits des Alpheios. Diese bestimmte Angabe eines relativ unbekannten unberühmten Ortes klingt



Fig. 5. Bronzestatuetten
von Mazi

Diese Artemisstatuete ist aber auch sonst der unsrigen verwandt: auch bei ihr ist der Körper unterhalb des Gürtels einem Pfeiler gleich, nur sind die Ecken nicht so scharfkantig sondern mehr gerundet. Auch hier stehen die Füße genau parallel nebeneinander. Auch hier ist das Gewand vorne ganz glatt und faltenlos, dagegen hinten in derselben Weise wie an unserer Bronze sieben parallele kannelurenartige Falten angegeben sind; es fehlen hier nur die Falten an den Seiten, indem diese glatt sind wie die Vorderseite, von welcher sie nicht so scharf abgesetzt sind wie dort. Die merkwürdige Pellerine unserer Bronze fehlt dagegen jener, die nur einen kurzen faltenlosen Ueberschlag zeigt, der die Brust bedeckt.

Der Kopf der Daidaleia von Mazi ahmt mit den in die Stirne fallenden zierlichen Löckchen und den grossen Schulterlocken die Typen der entwickelt archaischen ionischen Kunst nach. Anders unsere Artemis von Lusoi: von ionischem Einflusse gänzlich frei zeigt

sehr glaubwürdig. Bei Mazi befinden sich die Ruinen eines stattlichen Tempels (vgl. Olympia und Umgegend, 1882, S. 9; Olympia Textband I, 1897, S. 12); wir dürfen ihn nach dem Funde jener Statuete wohl als einen der Artemis geweihten betrachten. Die Bronze giebt in ihrer Weihinschrift (*Χμαρῖδας τῇ Δαῖδαλειᾷ*) uns auch den Kultnamen der Göttin: diese Artemis hiess *Δαῖδαλεια*, das mir Fröhner und Robinson nicht richtig gedeutet zu haben scheinen: die Artemis hatte diesen Beinamen wohl, weil sie mit *δαῖδαλα* gefeiert wurde, d. h. so wie die Hera zu Plataä, Pausan. 9, 3. — Hängen die noch unerklärten nicht seltenen griechischen weiblichen Götteridole von Terracotta in Puppenform, d. h. mit beweglichen Gliedern, mit solchen Kultbräuchen zusammen?

sie im Kopfe einen ächten altpeloponnesischen Typus. Wie der Körper ist auch der Kopf vierschrötig, breit und tief. Das schlichte Haar steht im vollsten Gegensatze zu jenem des ionischen Typus; es fällt nicht in Locken herab, sondern ist kurz geschnitten und ganz glatt. Es ist vorne um das Gesicht herum nach der heutzutage „altdeutsch“ genannten Weise gerade abgeschnitten mit scharfen Ecken in der Schläfengegend; auch hinten herum ist es ganz gerade geschnitten und reicht nur bis zum Ansätze des Halses. Vom Wirbel aus sind dünne feine parallele Linien nach allen Seiten ganz gerade eingraviert — dies ist die ganze Charakterisierung des Haares. Das Gesicht bildet eine geschlossene Masse, an welcher die einzelnen Teile möglichst flach aufgelegt und weder tief eingesenkt noch stark vorspringend gebildet sind. Die Augen sind gross aber ganz flach, die Nase kurz und klein und auch der Mund ist flach und klein.

So ist das Ganze ein eminent eigenartiges charakteristisch peloponnesisches Werk, das in schroffem Gegensatze zu der archaisch ionischen Kunst steht.

Ehe wir weitere Schlüsse hieraus ziehen, betrachten wir noch zwei andere weibliche Bronzestuetten, die höchst wahrscheinlich aus dem Heiligtum von Lusoi stammen. Sie kamen beide von Kalavryta, dem jenem Heiligtume nächst gelegenen grösseren Ort. Da kein anderer Bronzefundplatz in jener Gegend bekannt ist, so darf es als äusserst wahrscheinlich bezeichnet werden, dass die Figuren — die schon seit längerer Zeit gefunden sind — ebenfalls aus dem Heiligtum der Artemis Hemera stammen. Die eine (umstehend Fig. 6. 7 nach Photographieen) ist schon publiziert in der Archäolog. Zeitung 1881, Taf. 2, 2 (in Lithographie, mit kurzer Notiz von E. Curtius S. 24 f.); sie ward zuerst von F. von Duhn in Kalavryta gesehen und beschrieben in den Athenischen Mittheil. III, 1878, S. 71 f. von Duhn erkannte schon Artemis und vermutete auch, dass die Statuette von Lusoi stamme. Sie trägt in der Rechten eine Fackel, in der Linken einen seltsam derb gebildeten Mohnstengel. Gewiss mit Recht vermutete v. Duhn in diesem letzteren

Attribute eine Beziehung zu dem besänftigenden beruhigenden Wesen der Artemis Hemera: der schmerzstillende, Raserei bezwingende, Schlaf bringende Mohnsaft passt in der That vortrefflich zu dem Wesen jener Göttin von Lusoi.



Fig. 8. Bronzestatuetten von Kalavryta in Berlin

Der Stil der Figur deutet auf eine im Verhältniss zur vorigen etwas spätere Entstehung. Der Körper ist nicht mehr so pfeilerförmig; die Falten gehen rings um den Körper herum; das ganze Gewand fällt in wirklichen Falten herab; auch zeigt es schon den im 5. Jahrhundert so gewöhnlichen Typus des Peplos mit dem in streng symmetrischen Falten fallenden Ueberschlag;

die Faltenlinien sind, obwohl im wesentlichen noch wie dort gestaltet, doch nicht mehr so ganz parallel und manche Linien sind nicht ganz herabgeführt; auch erscheint auf der Brust in der Mitte oben schon die Falte, die typisch ist bei den



Fig. 7. Profil derselben Statuette

Peplosfiguren des fünften Jahrhunderts. Von Entlastung eines Fusses ist indess auch hier noch keine Spur zu bemerken. Der Kopf zeigt ausgesprochen den lokal peloponnesischen Charakter. Die einzelnen Teile des Gesichts sind roh und flach auf der Masse angedeutet; das Haar, in dem eine Binde mit Schleife liegt, ist wieder kurz geschnitten sowie ganz schlicht und ungelockt.

Neben diese Berliner Bronze stellt sich noch eine zweite, die anfangs der achtziger Jahre im Kunsthandel in Kalavryta und dann in Athen auftauchte und die höchst wahrscheinlich wieder von demselben in der Nähe belegenen Bronzefundplatze,



Fig. 8. Bronzestatuetten aus Kalavryta

vom Heiligtum der Artemis Hemera stammt. Ich kann sie hier nach einer damals genommenen Photographie abbilden (Fig. 8); wo sie sich jetzt befindet, ist mir unbekannt. Sie ist 0,165 hoch und stellt wieder eine weibliche Figur im Peplos mit Ueberfall dar; die beiden Unterarme sind vorgestreckt und hielten Attribute. Wahrscheinlich ist auch hier die Herrin des Heiligtums, Artemis Hemera dargestellt. Im Gewande scheint die Figur noch etwas mehr entwickelt als die vorige. Die Falten fallen über die Füße herab und sind auch natürlicher als dort. Es scheint der rechte Fuss etwas entlastet gedacht. Allein der Kopf hat den lokalen Typus besonders ausgesprochen: alle Gesichtsteile nur ganz flach

angedeutet; die Nase kurz und wenig vorspringend; die Haare wieder kurz geschnitten; der einzige Fortschritt ist, dass die gravierten Haarlinien gewellt und die Enden der Haare etwas aufgebogen sind.

Die bekannte Statuette von Tegea in Athen (Athen. Mittheil. 1878, III, Taf. 1, 1; de Ridder, catal. des bronzes de la soc. archéol. d'Athènes no. 881, pl. 4) ist in Stellung und Gewandung der vorigen sehr ähnlich; ihr Kopf aber (mit nicht kurzem sondern hinten herabfallendem Haare) zeigt den ausgebildeten strengen Stil der grossen Kunst, so wie wir ihn im Kreise des Hagelaidas zu denken haben; der Kopf ist dem des argivischen Jünglings verwandt, den ich im 50. Berliner Winckelmannsprogramm veröffentlicht habe.

Indess jene eigentümliche rohe altpeloponnesische Kopfbildung findet sich noch an einigen anderen Bronzen, die wir deshalb hier nennen wollen; vor allem an der Figur des Hybrisstas, die bei Epidauros gefunden ward und einen ausschreitenden nackten unbärtigen Gott darstellt (beistehend Fig. 9 der Kopf der Figur):¹⁾ auch hier nur rohe flache Andeutung der Gesichtsteile und kurzgeschnittenes Haar. Die Bildung des nackten Körpers folgt in der Bauchmuskulatur der älter archaischen Weise mit Dreiteilung über dem Nabel, wodurch sie noch in die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts gewiesen wird;²⁾ die ganze Figur ist grob und ungeschickt. Die Inschrift, die den Künstler Hybrisstas nennt,³⁾ beweist, dass die Arbeit eine einheimisch peloponnesische ist.



Fig. 9.

¹⁾ K. Wernicke in Röm. Mittheil. IV, 1889, S. 167 f. Fröhner, la collection Tyszkiewicz pl. 21; derselbe, Auktionscatalog der coll. Tyszkiewicz, Paris 1898, pl. 14, Nr. 135, p. 48. Die mir als zuverlässig bekannte Angabe des ersten Besitzers und Verkäufers der Bronze bezeichnete als Fundort die Gegend von Epidauros; ganz willkürlich und ohne jedes Fundament ist die Behauptung Fröhner's a. a. O., die Figur (die er als Zeus erklärt) stamme aus Olympia.

²⁾ Vgl. Meisterwerke d. griech. Plastik S. 717 f.

³⁾ Faksimile im Auktionskataloge a. a. O. Die offene Form des H warnt jedenfalls vor zu hoher Datierung (Fröhner setzt die Figur ins siebente Jahrhundert, was zu hoch ist).

Gleicher Art ist auch der Kopftypus einer an dem gleichen Orte wie die vorige gefundenen weiblichen Figur, die sehr mit Unrecht für italisch¹⁾ und nicht minder verkehrt für eine Athena²⁾ gehalten worden ist. Sie ist das Fragment einer grösseren kreisförmig angeordneten Gruppe, eines Choros von Frauen, die sich mit ausgestreckten Armen an den Händen fassen und einen Reigen tanzen. Dergleichen war in alten Zeiten ein beliebtes Weihgeschenk in peloponnesischen und in cyprischen Heiligtümern (vgl. *Olympia* Bd. IV, die Bronzen S. 41 f.). — Ein charakteristisches Beispiel dieses altpeloponnesischen Kopftypus bietet ferner auch die Bronzestatuetten in Berlin Misc. Inv. Nr. 6373. Unter den Bronzen von Olympia ist nur ein unbedeutendes Stück zu nennen (Nr. 53 auf Taf. 8 meiner Publikation *Olympia* Bd. IV).

Dagegen lassen uns die olympischen Bronzefunde einen Blick in die Geschichte der Entstehung jenes Typus thun. Hier sehen wir zunächst aus der Stufe der ganz rohen und primitiven, mit der übrigen alteuropäischen, der sog. Hallstatt-Epoche übereinstimmenden Menschenbildung sich allmählich eine bestimmte klare Typik herausbilden, die als gleichzeitig mit der Herrschaft des ausgebildeten geometrischen Dekorationsstiles in Olympia nachgewiesen werden kann (vgl. meine Ausführungen in *Olympia* Bd. IV, die Bronzen S. 42 f. 88 f.).³⁾ Diese letzte Entwicklungsstufe der sog. primitiven Kunst nun ist aber die Basis für den archaischen Stil der altpeloponnesischen Weise, wie wir ihn soeben kennen gelernt haben. Schon äusserlich schliessen sich diese Bronzen unmittelbar an jene an durch die mit der Figur gegossenen viereckigen Plinthen. Vor allem aber durch jene von der im Osten heimischen ägyptisierenden und der ionischen völlig abweichenden schematischen

¹⁾ K. Wernicke in *Röm. Mittheil.* IV, 1889, S. 166.

²⁾ Fröhner im Auktionskatalog der coll. Tyszkiewicz, Paris 1896, p. 49, Nr. 186. Die Figur kam in die Sammlung Somzée in Brüssel.

³⁾ Nach den im *Bull. de corr. hell.* XXI, 1897, p. 172 f. mitgetheilten Proben lässt sich dieselbe Entwicklung auch an den Bronzestatuetten von Delphi verfolgen.

Starrheit des Kopfes, wo die Gesichtsteile die unbewegte Fläche nur notdürftigst beleben und das schlichte kurze Haar nur durch flache parallele Linien bezeichnet ist.

Verschafft uns die Klasse der sog. primitiven Bronzen den Anschluss nach oben und lässt uns die Genesis des von uns beobachteten archaischen altpeloponnesischen Stiles erkennen, so gewährt uns eine andere Denkmälerklasse den Anschluss nach unten und lehrt uns, wie der Stil auch in Arkadien verschwand und aufgesogen ward von der ionisierenden Weise. Die ältesten arkadischen Münzen sind die Halbdrachmen äginäischen Gewichtes von Heraia mit der Beischrift ἩΡΑ und ἩΡ . Sie zeigen einen hinten mit dem Schleier bedeckten Kopf einer Göttin in einem unter den Münzen vereinzelt dastehenden ganz eigentümlichen Stile — einem Stile, der uns erst jetzt verständlich wird, nachdem wir jene arkadischen Bronzen kennen gelernt haben. Auf dem starren flachen Gesichte sind die Teile nur flach und leblos angedeutet; alles ist hart und trocken; die Haare sind, soweit sichtbar, kurz geschnitten und ungelockt; sie sind nur durch parallele Striche bezeichnet, die einfach gerade enden.¹⁾ Dies sind alles dieselben Eigenschaften, die wir an den Köpfen jener arkadischen Bronzen bemerkten. Am Ende dieser Prägung aber, in der Epoche um 500 etwa, erscheinen vereinzelt²⁾ Stücke in einem total anderen, in einem rein ionisierenden Stile, ein Kopf mit lebendigen runden vollen Formen und reichem gelocktem und zierlich hinten in einen „Krobylos“ aufgenommenen Haar. Hier sehen wir den ionischen Stil unmittelbar an Stelle des altpeloponnesischen treten.

Als Fortsetzung dieser Prägung von Heraia gelten seit Imhoof-Blumer's Nachweis die etwa zu Anfang des fünften Jahrhunderts beginnenden Halbdrachmen mit der teils ausgeschrieben teils abgekürzten Inschrift Ἀρκαδικόν und dem Bilde des thronenden Zeus auf der einen und des Kopfes einer

¹⁾ Beispiele im British Museum, catal. of greek coins, Peloponnesus, pl. 34, 1—6.

²⁾ Gutes Beispiel ebenda pl. 34, 7.

Göttin auf der anderen Seite. In der sehr reichlichen, den ersten Dezennien des fünften Jahrhunderts zuzuweisenden Prägung des strengen Stiles nun¹⁾ stellt dieser weibliche Kopf eine eigentümliche Mischung und Vereinigung des altpeloponnesischen und des fremden ionischen Typus dar. Des letzteren Einfluss ist in den lebensvolleren Formen und in dem langen in Krobylosform aufgenommenen oder zusammengebundenen Haare deutlich, während der alteinheimische Stil in einer gewissen herben Härte des Gesichtes und den gerade abgeschnittenen nicht gelockten Haarenden über der Stirne noch deutlich nachwirkt. Der Kopf ist ähnlich dem der oben S. 579 genannten Bronzefigur eines Mädchens im Peplos aus Tegea.

Es muss der Einfluss eines bedeutenden Künstlers hinter dieser Wandlung stecken, eines Peloponnesiers, dessen Wirkungskreis aber weithin reichte; denn wir finden denselben Typus und Stil wie auf den letztbesprochenen arkadischen Münzen nicht nur in Korinth,²⁾ sondern auch im Osten in Knidos³⁾ und im Westen in Syrakus⁴⁾ wieder. Bei jenem peloponnesischen Künstler aber, der den ionischen Stil so umzugestalten und zu adaptieren wusste, darf man vielleicht an den viel und weithin beschäftigten Kanachos denken.

Dass im Peloponnes schon während der ganzen archaischen Epoche immer und immer wieder der Einfluss der so viel weiter vorgeschrittenen und so viel lebensvolleren reicherer ionischen Kunst sich geltend machte, ja dass die Thätigkeit der peloponnesischen Kunst des siebenten und sechsten Jahrhunderts wesentlich in dem Aufnehmen und Verarbeiten dessen bestand, was von Ionien kam, habe ich mehrfach hervorzuheben und an Beispielen zu erläutern Gelegenheit gehabt.⁵⁾ Die hier behandelte kleine Gruppe peloponnesischer Bronzen

¹⁾ Vgl. den Katalog des British Museum a. a. O. pl. 31, 11—16.

²⁾ Der Typus Percy Gardner, types pl. 3, 22.

³⁾ Head, guide, 1881, pl. 2, 27.

⁴⁾ Gardner, types 2, 6. 7.

⁵⁾ Meisterwerke d. griech. Plastik S. 712; Sitzungsberichte 1897, II, S. 115 ff. 122.

hat uns gelehrt, dass neben der ionisierenden Richtung auch eine alteinheimische, die an die Traditionen der Epoche des sog. geometrischen Stiles anknüpfte, fortbestand, insbesondere in Arkadien, wo sie auf Münzen und in Bronzefiguren bis in den Anfang des fünften Jahrhunderts sich nachweisen lässt.

Es ist diese peloponnesische Art eine derbe trockene nüchterne, die eines vollen freien Lebensgefühles, aller freundlichen Freundlichkeit durchaus entbehrt und dagegen zu starrem Schematismus neigt.

Bei der weiblichen Gewandfigur liebt sie vierkantige pfeilerförmige Gestalt des Unterkörpers; das ägyptisierende Motiv des vorgesetzten linken Fusses, das die ionische Kunst einführte, verschmäh't sie und lässt beide Füße nach alter Weise parallel stehen. Die herabfallenden Falten des Peplos giebt sie, zunächst nur an Rück- und Nebenseiten, indem die Vorderseite noch glatt und faltenlos bleibt, später aber ringsherum, in der Weise gerader ununterbrochener derber paralleler Rillen an. Wir können aber auch erkennen, wie sich aus diesen Anfängen altpeloponnesischer Faltengebung, die von der an den altionischen Werken völlig verschieden ist, jener am Anfang des fünften Jahrhunderts so mächtig auftretende und weithin wirkende Typus der dorischen Peplosfigur mit den geraden Falten und dem symmetrisch geordneten Ueberschlag entwickelte, an dessen Ausbildung wahrscheinlich Hagelaidas vor allen beteiligt war.¹⁾ Weiterhin ist der weiblichen Gewandfigur, wie wir sahen, charakteristisch das kurzgeschnittene schlichte glatt anliegende Haar. Diese Tracht, die wir an den arkadischen Bronzen bemerkten, wirft übrigens ein neues Licht auf die Skulpturen des olympischen Zeustempels, an denen es auffallend und unverständlich schien, dass die Sterope sowohl wie die Hippodameia des Ostgiebels kurzgeschnittenes Haar haben. Die Künstler werden hier wie bei dem Typus des Herakles der Metopen, der ebenfalls im

¹⁾ Vgl. Meisterwerke d. griech. Plastik S. 87 f. und in „Archäolog. Studien“, H. Brunn dargebracht, 1893, S. 83 f.

Gegensätze zu der sonst in jener Epoche herrschenden Bildungsweise altpeloponnesischer Tradition folgt, unter direktem Einflusse ihrer Auftraggeber gestanden haben, die die alte Sitte an jenen Figuren dargestellt wollten.¹⁾ Ja auch der Typus des Goldelfenbeinbildes der Hera des Polyklet zu Argos²⁾ erscheint jetzt in anderem Lichte: der Künstler war wohl abhängig von einem alten Typus der Göttin mit kurzgeschnittenem anliegendem Haare.

Allein der Zusammenhang der polykletischen Kunst mit der von uns nachgewiesenen altpeloponnesischen liegt gewiss noch tiefer, und wir dürfen wohl sagen, dass ihre am meisten charakteristischen, sie von der ionisch-attischen unterscheidenden Eigenschaften ein Erbteil altpeloponnesischer Kunst sind: jene „quadrate“ Statur, die Vorliebe für die ruhigen scharf nach hinten umbiegenden Flächen, für die grossen viereckigen Schädel mit dem anliegenden schlichten Haare und die ganze nüchterne, von den schwellenden Lebensgefühle der ionisch-attischen Werke entfernte Formenbildung.

In diesem Zusammenhänge betrachtet wird der von uns Tafel I veröffentlichten Bronzestatuetten der Artemis von Lusoi immer eine hervorragende Stelle in der Geschichte der älteren peloponnesischen Kunst zukommen. Sie zeigt am reinsten und unverfälschtesten den Charakter der heimisch peloponnesischen Kunst, wie sie etwa in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts vor dem Auftreten des grossen argivischen Künstlers Hagelaidas sich entwickelt hatte. Dagegen zeigt die Artemis

¹⁾ Vgl. in Archäol. Studien, H. Brunn dargebracht S. 84. und in Roscher's Lexikon d. Mythol. I, 2154, 28 ff.

²⁾ Vgl. Meisterwerke d. griech. Plastik S. 413. 412. Der vorzügliche Künstler des elischen Münztypus schliesst sich an das polykletische Werk, wie es scheint, genauer an als der viel geringere des argivischen. Dass den elischen und den älteren der argivischen Münzen (Brit. Mus. catal. Pelop. pl. 27, 12. 13 geben schon eine spätere Variation mit veränderter Haartracht!) dasselbe Original zu Grunde liegt, ist unzweifelhaft, indem die Abweichungen unwesentlich sind (falsch urteilt Wernicke, Archäol. Anzeiger 1898, 180).

von Mazi bei Olympia (oben Fig. 5) jenen Charakter schon gemildert in seiner Härte und von ionischem Einflusse berührt. Doch die arkadischen Bronzen Fig. 6—8 führen uns bis ins fünfte Jahrhundert hinein und lehren uns ein mit den Werken des Hagelaidas gleichzeitiges und von ihnen schon beeinflusstes Stadium lokalen Festhaltens starrer alter Weise kennen. Bald darauf muss diese auch in Arkadien verschwunden sein. Ihre guten und hohen Eigenschaften aber lebten weiter in der grossen Kunst der argivischen Schule des fünften Jahrhunderts.

3. Athenastatuetten in Neapel, argivische Vorstufe der Athena Lemnia.

Eben dieser argivischen Kunst und zwar der Schule des Hagelaidas möchte ich die Bronzestatuetten zuschreiben, die auf Taf. II gegeben ist und über die ich einen eigenen Abschnitt anfüge, weil sie mir eine besondere Bedeutung für eines der herrlichsten Werke des Altertums, die Athena Lemnia des Phidias zu haben scheint.

Sie ist offenbar eine Vorstufe zu dieser, eines der Werke, welche die Basis, das Fundament bilden, auf welchem jene einzige Schöpfung sich erhebt und durch dessen Kenntniss sie in ihrem Aufbau erst recht verständlich wird.

Die Statuette zeigt dieselbe Stellung und Haltung wie die Athena Lemnia, nur dass die Seiten vertauscht sind. Nach der in der älteren argivischen Kunst herrschenden Typik ist bei der Statuette die linke die tragende Seite, das rechte Bein ist etwas entlastet seitwärts gestellt. Der rechte Arm ist hoch erhoben, ebenso wie der linke der Lemnia; er stützte ohne Zweifel hier wie dort eine hohe Lanze auf. Der linke Unterarm ist vorgestreckt, ebenso wie bei der Lemnia der rechte. Ein Käuzchen sitzt hier auf der Hand, bei der Lemnia war es der Helm, der ebenso gehalten wurde.¹⁾ Der Kopf ist ziemlich stark nach der Seite des Standbeins gewandt, hier wie bei der Lemnia.

¹⁾ Vgl. zuletzt in diesen Sitzungsberichten 1897, Bd. I, S. 291 f.

Dass die Statuette die Göttin Athena darstellt, ist durch die Eule gesichert, die sie auf der Hand trägt; denn dieser Vogel kann keine andere Göttin charakterisieren. Das Motiv ist uns durch kleine Bronzen für Athena noch mehrfach bezeugt. Einst war der in der Rechten aufgestützte jetzt verlorene Speer ein zweites deutliches Attribut der Göttin. Allein die Aegis, welche die Lemnia schräg umgelegt trägt, fehlt hier ganz und ebenso fehlt vom Helme, den die Lemnia auf der Rechten hielt, jede Spur. Die Göttin entbehrt aller Schutz Waffen.

Besonders interessant ist aber, dass auch die Anordnung des Haares des vom Helme freien Kopfes hier wie dort im Wesentlichen völlig übereinstimmt. Eine Binde liegt im Haare, und dieses ist vorn über der Stirne gescheitelt und nach den Seiten zurückgestrichen; hinten aber ist es in einen einfachen knappen Wulst aufgenommen, — all dies ganz wie bei der Lemnia, nur dass hier bei der Statuette der trockene knappe nüchterne strenge Stil herrscht, wo dort die Hand des Phidias ein Meer von Schönheit schuf.

Die Gewandung endlich ist hier wie dort der dorische Peplos mit Ueberfall, nur dass der Peplos hier nach dem im älter-argivischen Kreise herrschenden Typus ungegürtet, dort nach attischer Weise über dem Ueberschlag vom Gürtel umschlungen erscheint.

Die Statuette steht in innigstem Zusammenhange mit einer grossen Reihe von Figuren, welche dieselbe Gewandung und den strengen Stil auf verschiedenen Stufen zeigen. Wir haben dieses Typus schon oben (S. 583) Erwähnung gethan und daran erinnert, dass derselbe wahrscheinlich dem argivischen Altmeister Hagelaidas hauptsächlich seine Ausbildung dankt. Besonders charakteristisch ist dem Typus die symmetrische Anordnung der Falten des Ueberfalles an der vorderen wie der Rückseite.

Zur Vergleichung bieten sich insbesondere die zahlreichen Aphrodite darstellenden Stützfiguren der wahrscheinlich in Korinth gefertigten Spiegel dar. Diese haben zumeist ganz

dieselbe Gewandung; nur pflegt die Stellung bei ihnen noch etwas strenger und weniger entlastet zu sein; auch ist der Kopf dem tektonischen Zweck entsprechend immer gerade ausgerichtet. So wie unsere Athena die Eule, ebenso trägt jene Aphrodite nicht selten die Taube auf der Hand.¹⁾

Durch die stärkere Entlastung des einen Fusses und Seitwärtsneigung des Kopfes ist unserer Statuette näher eine wohl etwas jüngere Bronze aus Tegea in Athen, vielleicht eine Artemis.²⁾ Sehr verwandt ist dieser eine Bronze aus Sicilien im British Museum,³⁾ wo aber die strenge Symmetrie des Ueberwurfes schon gemildert ist.

Alle diese Bronzen⁴⁾ haben aber auch die oben charakterisierte Haartracht, das vorne gescheitelt nach den Seiten zurückgestrichene und hinten in eine Rolle aufgenommene Haar, eine Tracht, die wir bei weiblichen Figuren im strengen Stile zu Anfang des fünften Jahrhunderts im Peloponnes aufkommen und von da sich verbreitend finden.⁵⁾

Alle die genannten Bronzestatuetten ferner stellen Göttinnen als junge Mädchen im dorischen Peplos dar. Das gemeinsame, diesen Gestalten zu Grunde liegende Ideal ist das einer frischen Maid im derben dorischen Gewande mit knappem schlicht aufgenommenen Haar. Die Hände tragen irgend ein charakteristisches Attribut, und dies pflegt das einzige zu sein,

¹⁾ Schönes Exemplar in Berlin (Inv. 6376, von mir Olympia Bd. IV, die Bronzen S. 21 Anm. genannt). Ein anderes schönes im Kunsthandel. Ein geringes in Athen, de Ridder, bronzes de la soc. arch. no. 156; ein übereinstimmendes, aber nicht tektonisch verwendetes Stück aus Olympia s. Olympia Bd. IV, Taf. 9, no. 56; S. 21. Andere im British Museum, Walters, catal. of bronzes no. 239. 241. 242.

²⁾ de Ridder, bronzes de la soc. arch. no. 885, pl. IV.

³⁾ Walters, catal. of bronzes no. 199, pl. II; wohl auch Artemis.

⁴⁾ Dazu füge namentlich auch noch die hübsche aus Athen stammende Bronze im British Mus., Walters, catal. no. 196, die den Spiegelstützfiguren sehr verwandt ist; geringe Entlastung, symmetrischer Ueberfall.

⁵⁾ Vgl. meine Ausführungen im 50. Berliner Winckelmannsprogramm S. 130 f.

das hier eine Aphrodite, eine Artemis und eine Athena unterscheidet.

Hier tritt uns schon voll ausgeprägt jene ächt peloponnesische, argivische Auffassung entgegen, die wir dann im polykletischen Kreise wiederfinden, und die nicht nach einer individuell charakterisierenden, sondern einer allgemein menschlichen Bildung der Götter strebt. Artemis, Aphrodite, Athena fallen für diese Kunst unter den einen Begriff der schönen frischen Jungfrau. Attribute bringt man nur an, soweit sie unumgänglich sind zur Unterscheidung, wählt aber solche, die jenen allgemein menschlichen Charakter möglichst wenig modifizieren. Drum muss die Aegis, drum der Helm bei Athena wegfallen; sie soll nicht anders aussehen wie die anderen olympischen Mädchen; nur das Käuzchen auf der Hand und die Lanze, die sie aufstützt, unterscheiden sie.

Solche Bildungen argivischer Kunst waren vorangegangen, ehe Phidias seine Lemnia schuf. Diese Auffassung der Götinnen, diese Art der Tracht von Gewand und Haar, diese Art der Attribute, diese Art des Auftretens und der Haltung lernte er als Jüngling in der argivischen Kunstschule kennen, mit der er vertraut wurde und aus der er lernte, sei es nun, dass er direkter oder, was wahrscheinlicher, indirekter Schüler des Meisters Hagelaidas war.¹⁾

Allein ein Blick auf seine Schöpfung, die Athena Lemnia, wie sie uns aus den Trümmern der Kopieen wiedererstanden ist,²⁾ lehrt uns erkennen, wie gewaltig doch die Eigenkraft

¹⁾ Vgl. Meisterwerke d. griech. Plastik S. 81 f. Die Bronze ist ein neuer Beweis für die Beziehungen des Phidias zum argivischen Kreis.

²⁾ Den nichtigen, aus naivster Unkenntnis der Sache entsprungenen Einwänden des Herrn P. Jamot gegen meine Rekonstruktion der Lemnia habe ich wohl zu viel Ehre gethan, indem ich sie in der Berliner philolog. Wochenschrift 1895, Sp. 1242—1246 eingehend widerlegte. Und neuerdings hat Studniczka noch ein Uebrigcs gethan, indem er (Jahrb. d. Inst., arch. Anzeiger 1899, S. 134) jene Einwürfe noch einmal einer Widerlegung würdigte und meine Angaben bestätigte. Es fordert natürlich nur zu mitleidigem Bedauern heraus, wenn das Berliner Museum

des Phidias war, wie himmelhoch sein Werk über das vorangegangene emporragt. Es steigert nur unsere Bewunderung, wenn wir genauer erkennen, welcher Art die Vorbereitung des Bodens war, dem diese einzig herrliche Blume entspross. Welche Kraft, welcher Reichtum der Naturanschauung, welche Schönheit spricht hier, im Gegensatz zu jener argivischen Vorstufe, aus den Falten des Peplos, aus den Zügen des Gesichtes und den Formen des Haares! Doch dies gebührend zu schildern, würden wir nicht leicht ein Ende finden.

Drum zum Schlusse nur noch einige Worte über unsere Statuette; die Bronze befindet sich in der Sammlung Sant' Angelo des museo nazionale zu Neapel.¹⁾ Sie stammt also höchst wahrscheinlich aus Grossgriechenland oder Sicilien. Auch eine der vorhin als verwandt angeführten Bronzestatuetten stammt aus Sicilien.²⁾ In diesen Sitzungsberichten 1897, Bd. II, S. 132 f., Taf. 7 habe ich einen Terrakottakopf eines Mädchens aus Tarent veröffentlicht, der dem Kopfe unserer Athena verwandt ist. Ich habe dabei daran erinnert, dass Hagelaidas mehrfach für Tarent gearbeitet und sein Stil dort Nachahmungen erzeugt hat. Auch an die Terrakottastatue von Catania, wieder ein Mädchen im Peplos, ist hier zu erinnern.³⁾ Unsere Bronze möchte ich indess, wenn auch hienach zuzugeben ist, dass sie im Westen entstanden sein kann, doch am liebsten als originales Werk der argivischen Schule der Zeit um 470—460 etwa ansehen. Bronzen, insbesondere kleine, sind, wie die neueren Funde immer mehr lehren (vgl.

von Gipsabgüssen immer noch meint dies herrliche Werk in meiner Zusammenfügung von Kopf und Körper ignorieren zu dürfen.

¹⁾ Die Photographieen verdanke ich der Gefälligkeit der Herren Sogliano und Patroni. Die Statuette scheint bisher fast gar nicht beachtet worden zu sein; ich kann nur eine flüchtige Erwähnung derselben von Mariani im Bull. comunale di Roma 1897, 193, Anm. 2 finden.

²⁾ Walters, catal. of bronzes, Brit. Mus., no. 199.

³⁾ Sie ist immer noch unpubliziert; vgl. über sie meine Bemerkungen im 50. Berliner Winckelmannsprogramm. S. 130 Anm. 22 und ausführlicher in Intermezzi S. 12, Anm.

Olympia), von ihren Ursprungsorten oft weit verbreitet worden. Mit der Schule von Argos bestanden aber allem Anschein nach gerade in der Epoche der Entstehung der Bronze lebhaft Beziehungen in Grossgriechenland.

4. Aphrodite Pandemos als Lichtgöttin.

Zu Elis befand sich ein Heiligtum der Aphrodite; in dem Tempel stand als Kultbild die Goldelfenbeinstatue des Phidias, die den Beinamen Urania führte; in dem zugehörigen umhegten Temenos aber stand unter freiem Himmel auf einer stufenförmigen Basis ein Erzbild der Göttin von Skopas, das sie auf einem Bocke sitzend darstellte; diese Aphrodite führte den Beinamen Pandemos (Paus. VI, 25, 2). Unter dem Einflusse der von der Reflexion des Zeitalters der Sophistik ausgehenden, in der Litteratur seit Platons „Gastmahl“ (p. 180 d) nachweisbaren Scheidung einer Aphrodite Urania und Pandemos im Sinne einer „himmlischen“ und „irdischen“ Liebe hat man früher wohl jene Pandemos des Skopas sich als ein Werk recht lasciver Auffassung gedacht. Doch als allmählich erhaltene antike Darstellungen der auf dem Bocke reitenden Aphrodite hier und dort auftauchten, bemerkte man mit Ueberaschung, dass sie alle eine besonders ernste und züchtige Auffassung zeigten; die Göttin war teils ganz teils grösstenteils vom Gewande verhüllt und trug insbesondere immer den Mantel als Schleier über den Kopf gezogen. Dazu kamen dann auch Nachbildungen der Statue des Skopas, die auf elischen Münzen der Kaiserzeit zu Tage kamen; auch sie zeigten die Göttin im vollen Gewande, im Chiton und dem Mantel, der feierlich als Schleier vom Hinterkopfe herabwallt.¹⁾

¹⁾ Die Münzen: Imhoof-Blumer and Gardner, numism. comment. on Pausanias p. 72; pl. P xxiv; zuerst R. Weil in Histor.-philol. Aufsätze Ernst Curtius gewidmet, 1884. — Die sonstigen Denkmäler s. bei Böhm im Jahrbuch d. arch. Inst. IV, 1889, S. 208 ff.; Bethé, ebenda V, 1890, arch. Anzeiger S. 27; Collignon in Monuments et Mémoires, fondation E. Piot, I, 1894, S. 143 ff.

Andererseits hatte man aber auch längst erkannt, dass jene populär-philosophische Scheidung im wirklichen alten Glauben und Kultus gar kein Fundament hatte,¹⁾ dass die Urania im Kultus genau so irdisch und niedrig wie die Pandemos, die Pandemos genau so himmlisch und erhaben wie die Urania war. Aus dem Heiligtume der Pandemos in Athen kam gar die Inschrift einer Weihung zu tage, wo eben diese Göttin, die Pandemos, als die grosse und hehre, als *μεγάλη* und *σεμνή* angerufen wird. Auch bewiesen die aus diesem Heiligtume stammenden Inschriften, dass Pandemos der offizielle Kultname der Göttin war und dass der Kult ein öffentlicher und in alte Zeit zurückreichender war.²⁾

Schon im Altertume hat man den Namen der Pandemos in Athen auch in politischem Sinne gedeutet;³⁾ Apollodoros *περὶ θεῶν* hatte erklärt, die in der Gegend der alten Agora zu Athen verehrte Pandemos habe so geheissen, weil hier in alter Zeit das ganze Volk, *πάντα τὸν δῆμον*, sich versammelt habe, und nach Pausanias hiess sie gar so, weil Theseus den Kultus stiftete, der die Athener aus den verstreuten Demen in eine Stadt vereinigt hatte. In der neueren Komödie behauptete man lustigerweise, der Name komme von den für das ganze Volk bestimmten öffentlichen Dirnen, die Solon organisiert habe; ja das Heiligtum der Pandemos sei von Solon gestiftet aus den Einkünften des von ihm ebenda begründeten Bordells. Eine politische Bedeutung des Namens haben nun die meisten neueren Gelehrten angenommen, indem sie die

¹⁾ Vgl. Preller-Robert, griech. Mythol. I, 355. So bekannt dies ist, so hatte es doch Reisch vergessen, unter dessen nichtigen Einwänden gegen meine Zurückführung eines bekannten Statuentypus auf die Aphrodite *ἐν κήποις* des Alkamenes besonders der figuriert, jene Statue sei nicht feierlich genug für eine Urania, wogegen ich mich in Meisterwerke d. griech. Plastik S. 741 wenden musste.

²⁾ Lolling im *Δελτίον ἀρχαιολ.* 1889, S. 128. Foucart im Bull. de corr. hell. 1689, 156 ff. Preller-Robert, gr. Mythol. I, 508 Anm. 3. Ueber die Lage des Heiligtums Dörpfeld in Athen. Mittheil. 1895, S. 511.

³⁾ Vgl. die Zeugnisse über den athenischen Kult bei Curtius-Milchhöfer, Stadtgeschichte von Athen S. XI.

Göttin, den Namen von *δημος* herleitend, als die vom ganzen Volke verehrte oder die Vereinigerin des Volkes dachten, oder, wie L. Stephani formulierte, als „Vorsteherin und Begünstigerin der kräftigen Fortpflanzung der zu politischen Gemeinden vereinigten Familien“. ¹⁾ Ein neuerdings im Heiligtume des Demos und der Chariten zu Athen gefundener Altar ist nach der vom Ende des dritten Jahrhunderts vor. Chr. stammenden Inschrift geweiht *Ἀφροδίτῃ ἡγεμόνῃ τοῦ δήμου καὶ Χάρισιν*. Man glaubte diese *ἡγεμόνῃ τοῦ δήμου*, die Führerin des Volkes, ohne weiteres mit der Pandemos gleichsetzen und daraus eine Bestätigung jener politischen Deutung der Pandemos entnehmen zu dürfen. ²⁾

Allein jener Beiname ist dort wahrscheinlich nur durch den Demos veranlasst, mit dem die Chariten zusammen verehrt wurden, und dieser Kult scheint ein relativ später gewesen zu sein. Für die ursprüngliche Bedeutung der Pandemos kann jene *ἡγεμόνῃ τοῦ δήμου* nichts lehren. Ferner ist es doch gar zu seltsam und unverständlich, dass man die Pandemos, wenn jene politische Bedeutung des Namens die ursprüngliche war, gerade auf einem Bocke sitzend darstellte; denn dass dies nicht nur in Elis, sondern auch in Athen im vierten Jahrhundert der Typus der Pandemos war, geht aus einem bei den Grabungen am Südabhang der Akropolis gefundenen Votivrelief hervor, das die Göttin auf Bock oder Ziege reitend zeigt, wieder voll bekleidet in Chiton und mit dem Mantel, den sie wahrscheinlich mit der Rechten fasste und der den Hinterkopf verhüllte. ³⁾ Als Opfertier der athenischen Pandemos bezeugt Lukian (*ἑταίρ.*

¹⁾ Stephani, *Compte rendu* 1859, 126; 1869, 86; 1870/71, 184. O. Gruppe, *griech. Mythologie* I, 31. Farnell, *the cults of the greek states* II (1896), p. 658 ff. u. A.

²⁾ CIA IV, 2, 1161 b. Lolling im *Δελτίον ἀρχαιολ.* 1891, S. 126 ff.; derselbe in *Ἀθηνᾶ* III, 1891, S. 596 f. Vgl. Foucart im *Bull. de corr. hell.* 1891, 367.

³⁾ Kopf, rechte Schulter und Arm fehlen; rechts ist der Rand erhalten; gute Arbeit des vierten Jahrhunderts; vgl. v. Duhn in *Archäol. Zeitung* 1877, S. 159, Nr. 68. — Ueber die mit der Pandemos nicht identische *ἑταίρῃς* in Athen s. unten S. 601.

διάλ. 7, 1) eine weisse Ziege (*μηκός*) und eine Inschrift von Kos bestimmt als Opfer für die Pandemos eine junge kleine Ziege (*Ἀφροδίτη Πανδάμω ξριφον θήλειον*, Paton-Hicks, inscr. of Cos 401). Ferner ist von einer politischen Bedeutung der Pandemos in ihren ausserattischen Kulte auch gar keine Spur; wohl aber zeigt sie sich als alte weit verbreitete Göttin. In Theben gab es drei uralte auf Harmonia zurückgeführte Holzbilder der Aphrodite Urania, Pandemos und Apostrophia (Paus. 9, 16, 3), und in Megalepolis hatte man, wohl in Nachahmung jener thebanischen, ebenfalls drei Bilder, der Urania, Pandemos und einer ungenannten Aphrodite (Paus. 8, 32, 2). Ausser den schon genannten Kulte in Elis und Kos ist die Pandemos auch von Naukratis, Erythrae und Mylasa bezeugt.

Es ist danach von vornherein wahrscheinlich, dass diese Göttin einst eine „jenseits der politischen Ausdeutung“ liegende ursprüngliche physikalische Bedeutung gehabt habe. Hatte man schon früher an eine Beziehung des Namens zu *Ἥανδία*, einer Bezeichnung der Mondgöttin (Tochter der Selene im homerischen Hymnus 32, 15) gedacht,¹⁾ so hatte doch erst Usener in seinem Werke über Götternamen (S. 64 f.) Pandemos mit Entschiedenheit als Name einer Lichtgottheit gedeutet, ihn von der Wurzel *djev-* ableitend, und die Aphrodite *Πάνδημος* die allerleuchtende „als ionische Replik zu der nordgriechischen Aphrodite *Παισιφάεσσα* und der dorischen Pasiphae“ erklärt. Diese Deutung von Usener wird durch Kunstdenkmäler aufs glänzendste bestätigt.

Umstehend Fig. 10 ist eine Terrakottastatuetten aus einem Grabe bei Theben abgebildet.²⁾ Sie ist 19 cm hoch und mit Einschluss der ursprünglichen Bemalung vortrefflich erhalten.³⁾

¹⁾ Vgl. Foucart in Bull. corr. hell. 1889, S. 156 ff. Foucart selbst vermutete hinter Pandemos einen gräcisierten semitischen Namen der Astarte.

²⁾ Die Statuette tauchte 1897 auf einer Versteigerung in München auf; vgl. Katalog einer Sammlung griechischer Vasen, Terrakotten etc., Auktion bei Helbing, München, Oktober 1897, Nr. 112.

³⁾ Nur das Horn des Tieres war abgebrochen, ist jedoch erhalten und angesetzt.

Sie ist aus einer Form gepresst. Die Rückseite ist nicht ausgearbeitet und mit einem grossen viereckigen Ausschnitt zur Erleichterung des Brandes, dem sog. Brennloch, versehen. Unten ist sie offen und ohne Basis. Es ist diese Art der Her-



Fig. 10. Terrakotta aus Theben

stellung der Terrakottafiguren der relativ älteren Zeit eigentümlich. Dargestellt ist ein emporspringender Bock oder richtiger wohl eine Ziege,¹⁾ an der sich eine weibliche Gestalt festhält,

¹⁾ Bei einem männlichen Tiere würde man die Spitze des Gliedes angedeutet erwarten, bei einem weiblichen die Zitzen; beides fehlt und was angegeben ist, lässt sich sowohl als Euter wie als Hoden deuten. Die Zicklein sowie das schwache Gehörn indess sprechen entschieden für ein weibliches Tier.

indem sie mit der Linken den Hals des Tieres umschlingt. Ueber dem weissen Malgrunde, mit dem die ganze Gruppe überzogen, ist das Tier rosa bemalt; seine Hörner sind blau, seine Hufe rotbraun. Die Göttin, die sich in schwebender Haltung an dem Tiere hält, hat nackten Oberkörper, doch einen grossen himmelblau bemalten Mantel, der nicht nur den Unterkörper verdeckt, sondern als Schleier über den Hinterkopf gezogen ist; die Göttin fasst mit der Rechten in diesen Schleier und zieht ihn empor, so dass er einen stattlichen Hintergrund für die Figur abgiebt; über dem Kopfe des Tieres erscheint ein Bausch von dem anderen Zipfel des Mantels. An den Füßen trägt die Göttin rote Schuhe. Ihr volles Haar ist gescheitelt und vom Kopfe abstehend in starken Wellen bewegt; hinter den Ohren fallen Locken auf die Schultern. Das Haar ist braunrot bemalt. Auf dem Oberkopfe aber ruht ein hohes grün bemaltes Diadem, auf dem sechs goldgelbe starke plastische Strahlen sich befinden. Das Tier schreitet nicht auf der Erde einher, sondern durch die Luft, die weiss gelassen ist. Zwei kleine Zicklein, die rosa bemalt sind wie das vermutliche Muttertier, laufen in gleicher emporspringender Bewegung mit durch die Luft. Auf dieser aber sind, um anzudeuten, dass das Ganze sich am Sternenhimmel bewegt, nicht weniger als vierzehn Sterne mit rotbrauner Farbe aufgemalt. Aufs deutlichste ist eine am gestirnten Himmel einherziehende Lichtgöttin charakterisiert.

Es ist Aphrodite Pandemos, die Allerleuchterin, so wie Usener den Sinn des Namens bestimmt hat.

Die Terrakotta lässt sich nach ihrem Stile in die Zeit gegen Ende des fünften oder in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts datieren; darauf weist, zusammen mit der schon oben erwähnten Technik, der Stil, der sich in der breiten Anlage der Brust und den schmalen Hüften der Göttin sowie in der schwungvollen Zeichnung des Gewandes, in dem Schwunge der Haltung und in der ganz in einer Fläche angeordneten Komposition kundgiebt.

Eine genaue Replik dieser Gruppe scheint sich im Museum zu Athen zu befinden, als 1886 auf der Akropolis von Mykenae gefunden. E. Bethe hat sie im *Jahrb. d. arch. Inst.* V, 1890, S. 27, Nr. 16 beschrieben, doch ohne die Bedeutung der Figur und ohne vor allem die Sterne zu erkennen, die er nur als rote „Rosetten“ beschreibt.

So war denn also in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts den Künstlern noch völlig bewusst, dass die Pandemos eine allerleuchtende, eine strahlende Lichtgöttin ist; am Sternenhimmel lassen sie sie einherziehen. Während in der alten Literatur nur die Deutungen der Pandemos zu finden sind, welche witzelnde, geistreiche Köpfe willkürlich sich aussannen, hat uns die Kunst treu bewahrt, was die wirkliche Religion, was Glaube und Kultus dem künstlerischen Gemüte boten, das auf sie zu lauschen gewohnt war. Der Fall ist typisch für so viele andere und verdient von jenen Philologen beherzigt zu werden, die noch immer die selbständige Bedeutung verkennen, die dem stummen Bildwerke neben dem geschriebenen Worte der Alten zukommt. Auch Erwin Rohde, um ein Beispiel zu nennen, hätte wesentliche Irrtümer seiner „Psyche“ durch richtige Benutzung jener zweiten selbständigen Quelle vermeiden können.

Indess diese Terrakotta-Komposition, obwohl bei weitem das deutlichste sicherste und früheste Zeugnis für die Lichtbedeutung der Pandemos ist doch nicht das einzige. Vielleicht trug auch die Statue des Skopas in Elis ein Strahlendiadem; denn auf der von Weil publizierten elischen Münze, auf der er zuerst die Nachbildung jener Statue nachwies, stehen Spitzen vom Kopfe empor — die Oxydation macht die Einzelheiten undeutlich —, die er als „Diadem oder schleifenartigen Kopfschmuck“ bezeichnete,¹⁾ die aber sehr wohl Strahlen sein könnten. Ferner darf das bei der auf dem Bocke (oder der Ziege) sitzenden Pandemos konstante Motiv des den Hinterkopf

¹⁾ Die Haarschleife, die Böhm (*Jahrb. d. Inst.* 1889, S. 214) darin sehen und zur Datierung verwenden wollte, ist es sicher nicht.

verhüllenden und zumeist von der Rechten gefassten und mehr oder weniger bogenförmig ausgebreiteten und geblähten Mantels als deutlicher Beweis dafür angeführt werden, dass die Künstler diese Göttin als ein himmlisches Licht- und Luftwesen ansahen; denn jene Art des Mantels ist typisch bei den weiblichen Licht- und Luftgottheiten und ist besonders bekannt von Selene;¹⁾ in älterer Zeit ist das Motiv einfacher und schlichter, späterhin mehr regelrecht bogenförmig gewölbt; es scheint eine leicht verständliche, anfangs nur dem Gefühl, später mehr bewusster Reflexion entsprungene Symbolik des Himmelsgewölbes zu Grunde zu liegen.

Besonders deutlich aber ist die Göttin als Lichtwesen charakterisiert auf einer hellenistischen Zeit angehörigen Komposition, die auf einigen Kameen erhalten ist:²⁾ hier trägt die von Eros begleitete, auf dem Bocke (oder der Ziege) reitende Pandemos eine Fackel in der Linken, während die Rechte wieder in den bogenförmigen Schleier greift. Ferner ist interessant, dass das Tier hier nicht durch die Luft, sondern über das Wasser hin eilt.

Eine besondere Merkwürdigkeit unserer Terrakotta bilden die zwei Zicklein, die neben dem Bocke oder der Ziege in gleicher Bewegung einherspringen. Indess auch dies ist ein typischer Zug. Er findet sich noch an den folgenden Darstellungen der Aphrodite Pandemos: zunächst auf der attischen Hydria in Berlin Nr. 2635 (Jahrbuch d. archäol. Instituts 1889, S. 208), welche derselben Epoche angehört wie unsere Terrakotta. Unter dem springenden Tiere, das die Göttin trägt und das hier ganz deutlich eine Ziege ist und kein Bock,³⁾ eilen

¹⁾ Vgl. W. H. Roscher, *Selene und Verwandtes*, 1890, S. 26 f.; ders., im *Lexikon d. Mythol.* II, 3133 f.

²⁾ Kameo in Neapel, von zweifellosester Aechtheit, aus der alten mediceischen Sammlung, in meinen *Antiken Gemmen* Taf. 57, 22; genaue Replik, fragmentiert, im Britisch Museum, *cat. of engraved gems pl. G*, no. 809. Der Karneol in Paris Mariette I, 23 ist modern (vgl. Stephani, *Compte rendu* 1889, S. 85).

³⁾ Es sind auch Zitzen an dem Euter angegeben. In meinem Vasenkataloge habe ich das Tier noch als Bock bezeichnet (ebenso Böhm u. A.).

zwei Zicklein hin. Ferner zeigt dasselbe Motiv die schöne Spiegelkapsel von griechischer, wahrscheinlich korinthischer Arbeit des vierten Jahrhunderts vor Chr., die sich im Louvre befindet;¹⁾ auch hier laufen zwei Zicklein mit, das eine vorne, das andere hinten; die Geschlechtsteile des Reittieres sind hier durch das Gewand der Göttin bedeckt; sie trägt hier auch den Chiton; die Rechte fasst wie gewöhnlich in den wehenden Mantel. Von roher und geringer Kunst, aber durch den Fundort Athen und durch die Bestimmung als Exvoto interessant ist ein auf einer runden zum Einzapfen eingerichteten Scheibe von Marmor befindliches Relief im Louvre,²⁾ das wieder die vollbekleidete Göttin auf dem Bock oder der Ziege darstellt, begleitet von zwei Zicklein. So roh das Denkmal ist, so erkennt man doch eine besonders nahe Uebereinstimmung mit dem durch die Münzen wiedergegebenen Typus der Statue des Skopas. Da dies Votivbild dem athenischen Kulte der Pandemos entstammt, so dürfen wir daraus schliessen, dass das Kultbild in Athen der skopasischen Statue sehr ähnlich sah; das fragmentierte oben S. 592 genannte athenische Votivrelief stimmt ebenfalls hiezu. Das Motiv der zwei Zicklein scheint allerdings nicht für die monumentale statuarische Wiedergabe geeignet; doch ist die Vermutung von Collignon³⁾ zu überlegen, ob nicht die kleinen Tiere von Skopas als Stütze unter dem emporspringenden grossen verwendet sein konnten. Dass aber das ganze Motiv etwa nur diesem vermuteten technischen Grunde entsprungen sei und weiter keine Bedeutung habe, wie Collignon annimmt, ist gewiss nicht richtig. Es muss vielmehr einer bestimmten im Kultus der Pandemos giltigen Vorstellung entstammen. Wir finden es ferner noch auf einem Denkmal des Kultus, einem

ward aber später auf den Sachverhalt aufmerksam gemacht, der indess schon von Fröhner, catal. Castellani, vente à Rome 1884, no. 68 richtig angegeben worden ist.

¹⁾ Monuments et mémoires, fondation Piot, vol. I, 1894, pl. 20; p. 143 ff. (Collignon). Der Spiegel soll in Praeneste gefunden sein, ist aber zweifellos griechischer Arbeit.

²⁾ Ebenda S. 148 abgebildet.

³⁾ Ebenda S. 146.

Votivrelief aus der Gegend von Sparta, das später hellenistischer oder römischer Epoche angehört;¹⁾ die voll bekleidete reitende Göttin ist nicht nur von zwei Eroten,²⁾ sondern auch von wenigstens einem Zicklein begleitet. Endlich sehen wir die verhüllte Göttin mit den zwei Zicklein auch auf einer in Südrussland gefundenen Terrakottaplatte,³⁾ die ebenfalls religiöser Kunst angehört; es ist ein oben abgerundeter Votiv-Pinax, zum Aufhängen bestimmt; die Göttin ist hier besonders feierlich und ruhig; ausser den Zicklein begleiten sie Eros und eine Taube.

Die Zicklein sprechen entschieden dafür, dass das Reittier, auch da wo das Geschlecht nicht sicher angedeutet erscheint, weiblich gemeint ist.

Was aber bedeutet diese Ziege mit ihren zwei Zicklein, die als Reittier der Aphrodite am gestirnten Himmel einherzieht? Es kann offenbar nicht zweifelhaft sein,⁴⁾ diese Ziege ist eine himmlische; sie ist die *ὄρavia αἶξ*, die mit ihren Zicklein, den zwei *ἐριφοί* am Sternenhimmel steht. Der helle Stern auf der linken Schulter des Fuhrmanns, des *ἡνίοχος*, hiess *αἶξ*, und die zwei kleineren Sterne an der linken Hand desselben waren die *ἐριφοί*. Fuhrmann und Ziege waren unabhängig von einander entstandene Benennungen, die erst später in jener Weise kombiniert wurden; während der Name *ἡνίοχος* wahrscheinlich aus der Gestalt des ganzen Sternbildes genommen ist, bedeutete der dem grössten seiner Sterne anhaftende Name *αἶξ* vielleicht ursprünglich nur den „Stürmer“, den Sturmstern;⁵⁾ denn sein Aufgang bedeutete nach alter

¹⁾ Milchhöfer-Dressel in Athen. Mittheil. II, S. 420, Nr. 261. Der Marmor schien mir einheimischer zu sein.

²⁾ Der eine Eros in kühner Bewegung vom Rücken gesehen, herabstürzend. Die Leiter rechts daneben ist ganz dunkler Bedeutung.

³⁾ Stephani, *Compte rendu de la comm. imp.* 1859, pl. 4, 1; p. 126.

⁴⁾ Wie schon O. Rossbach, griech. Antiken des Museums in Breslau, 1869, S. 32 f. für einige der genannten Denkmäler erkannt hat.

⁵⁾ So Buttmann, über die Entstehung der Sternbilder auf der griechischen Sphäre in den Abhandl. d. Berliner Akademie 1826, S. 37 ff.

Wetterregel Sturm; vielleicht ist es einer der alten Tiernamen, die auch für einzelne Sterne vorkommen;¹⁾ in jedem Falle wurde das Wort als Tiername „Ziege“ verstanden und dann später diese mit der in der Mythologie wichtigsten Ziege identifiziert, die das Zeuskind auf Kreta genährt hatte; diese himmlische Ziege ward nun als Tochter des Helios bezeichnet; indem man weiter die *aiyis* des Zeus aus ihr zu erklären suchte, machte man sie zu einem schrecklichen Wesen, das Zeus tödtete. Schon in Musaios Theogonie war die Sage von dieser Stern-Ziege erzählt,²⁾ und Epimenides benutzte den Musaios.³⁾ Zu der Ziege fanden sich leicht auch die Böckchen am Himmel in jenen zwei kleineren Sternen; sie sollten in des Kleostratos (ins sechste Jahrhundert gehörigen) astronomischem Gedicht zuerst erwähnt worden sein,⁴⁾ waren aber wahrscheinlich auch viel älter.

Dass man nun, wie die besprochenen Denkmäler lehren, wenigstens seit dem Ende des fünften und besonders während des vierten Jahrhunderts die Aphrodite als Licht- und Stern-göttin gerade auf dem von den *ἑρμῆς* begleiteten Sterne *αἴξ* reiten liess, hat ohne Zweifel hauptsächlich⁵⁾ darin seinen Grund, dass die Ziege wie der Bock ein der Aphrodite ohnedies heiliges und ihr als Opfer genehmes Tier war; und gerade der Pandemos wurden in Athen weisse Ziegen geschlachtet und auf Kos war das Opfer der Pandemos ein weibliches Zicklein. Da es nun ein alter weitverbreiteter Typus der Kunst ist, die Gottheiten auf den ihnen heiligen Tieren reitend darzustellen, dürfen wir diesen auch bei jener Darstellung der

¹⁾ Dies pflegt man in neuerer Zeit anzunehmen.

²⁾ Eratosth. catast. 13 p. 100 ff. Robert. Vgl. dazu Rehm, mythograph. Untersuchungen über griechische Sternsagen, München, 1896, S. 44 f.

³⁾ Vgl. Rehm a. a. O. 45.

⁴⁾ Hygin 2, 13; vgl. Robert, Eratosth. catast. reliquiae p. 224. 226.

⁵⁾ Mitgewirkt mag haben, dass die *οὐρανία αἴξ* als besonders glückverheissend galt (Suidas s. v. *αἴξ οὐρανία*; Photius lex. p. 361, 5; vgl. Kratinos frg. 21; Meineke II, p. 160) und Aphrodite ja spezielle Glücksgöttin ist.

Aphrodite zu Grunde liegend denken. Doch die Identifikation der Aphrodite als Reittier dienenden Ziege mit dem Sterne *αἴξ* konnte natürlich nur stattfinden, wenn die Göttin als himmlische Lichtspenderin galt wie die „allerleuchtende“ *Pandemos*.

Pausanias bezeichnet als Reittier der *Pandemos* des *Skopas* indess nicht die Ziege, sondern den Bock (*τράγος*). Allein bei nur etwas Unachtsamkeit war darin gar leicht ein Irrtum möglich, besonders da das Gewand um die Füße der Göttin die für das Geschlecht charakteristischen Teile des Tieres grossenteils verdeckt haben wird. Auch hat vielleicht der Name *ἐπιτραγία*, den die Göttin in einem attischen Kulte führte,¹⁾ dazu beigetragen, so wie er es unter den Neueren wenigstens veranlasst hat, dass die *Pandemos* auf der Ziege gewöhnlich als *ἐπιτραγία* auf dem Bocke bezeichnet ward. Die *ἐπιτραγία* kann sehr wohl auf einem Bocke reitend dargestellt worden sein — obwohl der Name eigentlich nur die Bocksgöttin, die geile bedeutet²⁾ — allein die von uns besprochenen erhaltenen Darstellungen beziehen sich offenbar alle auf die *Pandemos* auf der himmlischen Ziege.

Von diesen Bildwerken ist aber, wie die Kopieen auf den Münzen beweisen, die *Pandemos* des *Skopas* nicht zu trennen; denn der jener auf dem Sterne *αἴξ* reitenden Lichtgöttin *Pandemos* besonders charakteristische Zug, das über den Hinterkopf gezogene bauschende Gewand war der *Pandemos* des *Skopas* ebenso eigen wie jenen erhaltenen Denkmälern; auch der heftige Lauf des Tieres ist den meisten der letzteren ebenso

¹⁾ Nach der Inschrift eines Theatersessels CIA. III, 335. Aus der Legende bei Plut. Thes. 18 ist wohl zu schliessen, dass das gewöhnliche Opfertier auch dieser Göttin indess die Ziege, nicht der Bock war. Die Legende ist natürlich rein ätiologisch erfunden, um den Kultnamen zu erklären. Die richtige Deutung des Namens giebt Böhm im Jahrb. d. Inst. 1889, S. 210. Dass die *ἐπιτραγία* mit der *Pandemos* identisch gewesen sei, wie gewöhnlich angenommen wird, ist weder irgendwo überliefert noch irgend wahrscheinlich.

²⁾ Vgl. Böhm a. a. O.

wie jener skopasischen Statue eigentümlich, und wir bemerkten oben (S. 598), dass gerade ein Votivrelief der attischen Pandemos diese der elischen Statue überaus ähnlich darstellt. Sind diese Werke unzertrennlich, so folgt daraus aber mit grösster Wahrscheinlichkeit, dass auch das Tier der elischen Pandemos die Ziege, nicht der Bock war.

Im späteren Altertum scheint man die Göttin auf der himmlischen Ziege auch als Selene aufgefasst zu haben (Hesych. s. v. *οὐρανία αἴξ* κατ' ἐνίους ἢ Σελήνη τῇ αἰγί ἐποχεῖται ταύτῃ δὲ τὰ γύναια ἤρχετο . . .); die Frauen beteten zu ihr als Liebesgöttin;¹⁾ Mondgöttin und Aphrodite sind hier verschmolzen, wovon es ja auch sonst Spuren giebt (vgl. Plut. Amat. 19; die kyprische mannweibliche Aphrodite erklärte Philochoros für Selene, frg. 15 Müll., Macrob., sat. 3, 8). Auf dem oben S. 599 erwähnten spartanischen Relief glaubten die Beschreiber den Rest einer Mondsichel auf dem Kopfe der auf der *οὐρανία αἴξ* reitenden Göttin zu erkennen; und bei der auffallenden Scheibenform des Pariser Reliefs aus Athen (oben S. 598) möchte man fast an eine Anspielung auf die Mondscheibe denken. Dass aber die herrschende Vorstellung bei unseren Denkmälern doch sicher die der Aphrodite ist, geht insbesondere aus dem häufig hinzugefügten Eros hervor. Auch die Strahlen, welche die Göttin auf unserer Terrakotta Fig. 10 hat, sind Strahlen, wie sie Helios und den Sternen, aber nicht der Selene zukommen, deren mildes Licht durch eine Scheibe oder Mondsichel, nicht durch Strahlen angedeutet wird.²⁾

¹⁾ Vgl. W. H. Roscher, Selene und Verwandtes S. 48. 103. Roscher's Lexikon d. Mythol. II, 8157 f. 8176 f.

²⁾ Vgl. die richtigen Bemerkungen von Rubensohn in Athen. Mittheil. 1895, S. 361. Auch auf dem von Savignoni kürzlich im Journ. of hellen. studies XIX, 1899, pl. 10 publizierten attischen Krater trägt Selene nur ein Diadem mit emporstehenden Spitzen, das auch sonst vorkommt, und keineswegs den Strahlenkranz. — Bei Aphrodite ist der Strahlenkranz sonst bis jetzt nicht nachgewiesen worden; denn die Münze Müller-Wieseler, Denkm. a. Kunst II², 255 b, S. 189 ist eine ganz zweifel-

Hier ist der Ort auch eines Denkmals zu erwähnen, auf dem man Selene erkannt hat, wo ich lieber Aphrodite Pandemos dafür einsetzen möchte. Es ist das schöne Relief einer korinthischen Spiegelkapsel¹⁾ des vierten Jahrhunderts und zwar wohl der ersten Hälfte desselben, also ein Denkmal gleicher Art und Epoche wie die oben S. 598 besprochene Spiegelkapsel mit der Pandemos auf der Ziege. Hier wird eine vollbekleidete Göttin, die wieder den Mantel über den Hinterkopf gezogen hat *ἐν κοτύλῃ* getragen vom bocksbeinigen Pan; ein grosser Stern hinter dem Haupte der Göttin deutet auf ihre Lichtnatur und ist zugleich der Deutung auf die Mondgöttin ungünstig;²⁾ dagegen alles zu Aphrodite passt, nicht zum wenigsten auch der voranschwebende Eros mit der Fackel. Man hat an die Sage von der Liebe des Pan zu Selene gedacht, die aber erst von Nikander aus dem Dunkel lokaler Existenz hervorgezogen zu sein scheint; solche abgelegene Lokalsagen pflegen aber erfahrungsgemäss auf jener Denkmälerklasse nicht zu erscheinen. Auch ist der Typus des Tragens der Göttin auf dem Rücken durchaus nicht für den Ausdruck eines Liebesverhältnisses geeignet. Ich vermute auch hier Aphrodite Pandemos; die Stelle der *αἴξ*, der Ziege als

hafte Aphrodite, und die von Stephani, Nimbus u. Strahlenkranz S. 54 genannten etruskischen Spiegel Gerhard, *etr. Sp.* 59, 3. 4. zeigen in elender Ausführung eine ganz unbestimmte Figur.

¹⁾ Archäol. Zeitung 1873, Taf. 7, 1; S. 73 (Dilthey); Fröhner, *bronzes ant. de la coll. Gréau* 1885, p. 121, fig. 604; Roscher, *Selene u. Verwandtes* Taf. 1, 1; S. 4; ders., *Nachträge zu meinem Buche über Selene*, Wurzenener Programm 1894/5 S. 2; Roscher's Lexikon d. Mythol. II, 3122; Preller-Robert. griech. Mythol. I, 455, Anm. 2.

²⁾ Dies wird mit Recht auch von O. Rossbach, *griech. Antiken in Breslau* S. 34 betont; doch ist sein Gedanke, Pan vertrete hier den Capricornus, nicht glücklich; Eratosthenes *catast.* 27 vergleicht, offenbar von dem ähnlichen Namen ausgehend, die Gestalt des *Αἰγόκερος* mit der des *Αἰγίπαι*, indem auch bei jenem der Unterteil tierisch sei und auch er auf dem Kopfe Hörner trage; dass aber die Gestalt des *Αἰγόκερος* eine von der des Pan völlig verschiedene war, ist aus den Darstellungen bekannt.

Reittier vertritt der ziegenbeinige Pan (*αἰγυπόδης*) als Diener Aphrodites, der wohl hier auch als Lichtgott gefasst ist, Pan der *χρυσόκερως* (Kratinos frg. 22, Meineke II, 182); vielleicht ist gar auch eine Anspielung auf das Pan- in Pandemos beabsichtigt.

Eine offenbare Verwandtschaft und innige Beziehung aber verbindet die Darstellungen der Aphrodite, welche die Ziege, und diejenigen derselben Göttin, welche sie den Widder¹⁾ oder den Schwan als Reittier benutzen lassen. Hier wie dort geht der Ritt der Göttin teils durch die Luft teils über das Wasser dahin, und seit dem Ende des fünften Jahrhunderts findet sich hier wie dort das Motiv des bogenförmig sich blähenden Mantels hinter dem Kopfe; endlich erscheinen seit jener Epoche auch hier wie dort deutliche Anzeichen, dass die Göttin als Licht- und Sterngöttin gedacht ist. Eine getriebene Kupferplatte in Paris, die hellenistischer Zeit zugeschrieben wird,²⁾ zeigt die Göttin halbnackt, in der Rechten einen Spiegel, neben sich die Taube, also ohne Zweifel Aphrodite, auf dem Widder, umgeben von sieben Sternen. Das Relief einer römischen Lampe³⁾ stellt die Göttin mit der Fackel in der Hand, mit Strahlenkranz und Bogengewand auf dem eilenden Widder dar. Auf Denkmälern des strengen Stiles reitet die Göttin auf dem Widder über das Wasser oder sie hält sich schwebend an dem eilenden Tiere.⁴⁾ Ebenso

¹⁾ Vgl. Bethe im Jahrb. d. Inst., arch. Anzeig. 1890, S. 27 f. Hinzuzufügen ist namentlich der etruskische Spiegel Fröhner, bronzes ant. de la coll. Gréau, 1885, no. 575, p. 114, wo die Göttin auf dem Widder durch das Wasser reitet, das Gewand bogenförmig über dem Kopfe emporziehend. Der Spiegel geht auf ein Vorbild des freien Stiles des fünften Jahrhunderts v. Chr. zurück.

²⁾ Archäol. Zeitg. 1862, Taf. 166, 4; S. 304 (Gerhard). Babelon et Blanchet, catalogue des bronzes au cabinet des médailles no. 259. Vgl. Kalkmann im Jahrb. d. arch. Institut. I, 1896, S. 246, Anm. 98.

³⁾ Archäol. Zeitg. 1850, Taf. 15, 2; Roscher, Selene und Verwandtes Taf. 2, 3; Roscher's Lexikon d. Mythol. II, 3140.

⁴⁾ Sog. melische Reliefs strengen Stiles, über die zuletzt Bethe im Jahrb. d. arch. Inst., arch. Anzeiger V, 1890, S. 27 gehandelt hat. Anch

reitet sie auf dem Schwane über das Wasser schon in strengerer Kunst.¹⁾ Auf einem schönen attischen Vasenbilde vom Ende des fünften Jahrhunderts geht der Flug des Schwanes über das Wasser hin, und die Göttin, der Eros voranschwebt, hält das als grosser runder Bogen hinter ihr bauschende Gewand, und dies an das Himmelsgewölbe erinnernde Gewand ist mit goldenen Punkten besät, die Sterne bedeuten, und oben am Himmel stehen gleiche goldene Sterne, die sich unten im Wasser spiegeln.²⁾ Auf einem Relief aus Südrussland wird die Göttin auf dem Schwane durch beigefügte Inschrift als Aphrodite Urania bezeichnet.³⁾ Es ist Aphrodite die Herrin des Himmels und der Sterne.

Nach der bei der Ziege gemachten Erfahrung werden wir es als sehr wahrscheinlich bezeichnen, dass die Künstler wenigstens seit Ende des fünften Jahrhunderts auch bei Schwan und Widder an die Sternbilder gleichen Namens gedacht haben, und dass die himmlische Göttin Aphrodite in jenen Bildern auf Sternen reitend gedacht ist, die aus dem Okeanos aufsteigen oder am Himmel einherziehen.⁴⁾

Es gesellt sich aber noch ein weiteres Reittier gleichen Sinnes zu den genannten: das Pferd. Ein schöner Klapp-

das von Rossbach, griech. Antiken in Breslau Taf. 1, 1 publizierte Stück gehört hierher; denn der Pferdehals und Kopf ist, was Rossbach nicht bemerkt hat, angesetzt und nicht zugehörig: das Tier ist der Widder. Etwas strengen Stiles sind auch noch die cyprischen Münzen bei Luynes, numism. et inscr. cypr. pl. 5, 8; 6, 5; p. 28, die eine gewandete Frau neben dem eilenden Widder, den sie mit der Rechten umhalst, in schwebender Stellung zeigt. Die Deutung auf Aphrodite ist die einzig wahrscheinliche.

¹⁾ Auf sog. melischen Reliefs strengeren Stiles (Schöne, griech. Reliefs Taf. 32, 130).

²⁾ So nach der wohl richtigen Auffassung von Kalkmann im Jahrb. d. Inst. I, 1886, S. 241.

³⁾ Stephani, Comptes rendus 1877, S. 246.

⁴⁾ Auf Münzen der Kaiserzeit von Aphrodisias reitet Aphrodite, halbbekleidet, mit bogenförmigem Gewand, auch auf dem Sternbild des Capricornus, dem Ziegenbock mit Drachenschwanz, s. Imhoof-Blumer, griech. Münzen Taf. 9, 28; vgl. Berl. Numismat. Zeitschr. 1895, S. 130.

spiegel aus Eretria, der noch in die Epoche gegen Ende des fünften Jahrhunderts gehört,¹⁾ zeigt auf der einen Seite Aphrodite mit dem wehenden Schleier auf dem Schwane reitend, auf der anderen Seite eine in der Tracht und ihrem ganzen Aeusseren jener völlig gleiche Göttin, die auf einem Rosse über das Wasser hin reitet, das durch Wellen und einen Delphin angedeutet ist; auch ihr wallt der Mantel vom Hinterhaupte herab; es ist offenbar, dass beidemale dieselbe Göttin gemeint ist. Auch eine andere etwas jüngere Spiegelkapsel²⁾ zeigt Aphrodite zu Ross; auch litterarisch ist Aphrodite ἑφιππος bezeugt.³⁾ Es scheint mir nach jenem Relief von Eretria, wo das Bild als Gegenstück zur Schwanenreiterin erscheint und der Ritt über das Wasser hin geht, sehr wahrscheinlich, dass das Pferd das Sternbild ἵππος ist, das bekanntlich erst in späterer Zeit durch Uebertragung der Pegasossage Pegasos genannt ward, vorher aber ein einfaches Pferd war. Auch hier berührt sich indess die Bildung der himmlischen Aphrodite mit der der Selene; denn auch diese ward als Reiterin zu Ross gebildet.

Von diesen Typen nun sind am ältesten und weitesten verbreitet diejenigen der Aphrodite auf dem Widder und auf dem Schwane. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass diese Tiere von Anfang an schon die gleichnamigen Sternbilder bedeuteten. L. v. Schröder hat in seinen ergebnisreichen Untersuchungen über die Wurzeln des Begriffs der griechischen Aphrodite⁴⁾ gezeigt, dass die Verbindung der Göttin mit Schwan und Widder auf uralte Vorstellungen zurückgeht, indem die indischen Ap-saras, welche diejenige Dämonenklasse vertreten, aus der einst

¹⁾ *Ἐφημερίς ἀρχαιολ.* 1893, Taf. 15; S. 214 (Mylonas).

²⁾ Bull. d. Inst. 1870, S. 36.

³⁾ Schol. Ven. II. B 820; Serv. Verg. Aen. 1, 720; die von Stephani, *Compte rendu* 1867, S. 48 Anm. angeführte Stelle. Aeneas soll seine Mutter als ἑφιππος verehrt haben. Bei Sophokles Oed. Col. 693 heisst Aphrodite χρυσάνιος.

⁴⁾ L. v. Schröder, *griech. Götter u. Heroen*, 1. Heft, Aphrodite, Eros u. Hephästos, 1887, S. 1 ff.

Aphrodite sich individualisiert haben muss, sowol in Schwanengestalt wie als Schaf (mit zwei jungen Widdern) erscheinen; Bock und Ziege aber sind wahrscheinlich nur alte Varianten vom Schaf, wie auf Bock oder Geis reitende germanische Elbinnen vermuten lassen.¹⁾

Die Verbindungen der Aphrodite mit jenen Tieren entstammen ursprünglich offenbar dem Begriffe einer mächtigen am Himmel waltenden Göttin, und die Tiere sind dämonische Gestaltungen der am Himmel ziehenden Wolken.

Als die Aphrodite der Griechen dann von diesen mit der Astarte der Phöniker, der Himmelsgöttin, der „Astarte des erhabenen Himmels“²⁾ identifiziert ward, drang der Einfluss dieser vornehmlich in den Sternen waltenden Göttin ein. Und diesem Einfluss ist es vermutlich zuzuschreiben, wenn jene alten Wolkentiere, auf denen Aphrodite am Himmel einherzog, zu Sternen umgedeutet wurden.³⁾ Die in dem Namen Pandemos gefestigte alte Vorstellung der Himmels- und Lichtgöttin aber eignete sich ganz besonders den Typus des auf Sternen Einherreitens an. Pandemos und Urania waren sachlich nicht verschieden.

¹⁾ Vgl. ebenda S. 49.

²⁾ Wie sie in der Grabinschrift des Eschmun'azar heisst, vgl. Ed. Meyer in Roscher's Lexikon d. Mythol. I, S. 652. 2872. — Auch die von den Griechen mit ihrer Urania identifizierte persische Anaitis ist Sterngöttin; sie erscheint von einem grossen Strahlenkranze umgeben auf einem griechisch-persischen Cylinder des vierten Jahrhunderts (bei Stephani, *Compte rendu* 1882/83, pl. 5, 8; in meinen *Antiken Gemmen* Bd. III, S. 120).

³⁾ Vielleicht ging diese Umdeutung speziell von Korinth aus, wo der Einfluss der phönikischen Himmelsgöttin besonders stark gewesen zu sein scheint. Zu beachten ist, dass die wahrscheinlich korinthischen Spiegelkapselreliefs für die Typen der auf Sternen reitenden Göttin ein Hauptmaterial liefern; auch unsere Terrakotta Fig. 10 könnte nach Technik und Stil am ehesten in Korinth gefertigt sein; dazu würde der Fundort des einen wie des anderen Exemplares (Theben und Mykenä) sehr wohl passen.