

Sitzungsberichte
der
Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-philologische und historische Klasse
Jahrgang 1913, 4. Abhandlung

Archäologische Bemerkungen

von

Paul Wolters

Mit 2 Tafeln

Vorgetragen am 7. Mai 1910

München 1913
Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth)

In Folge eines längeren Aufschubs der Drucklegung habe ich auch die nach dem Mai 1910 erschienene Literatur berücksichtigen können. Die eine der damals vorgetragenen Bemerkungen ist bereits in den Sitzungsberichten 1912 Abh. 5 veröffentlicht.

I. Darstellungen des Labyrinths.

Zu den eigentümlichen Darstellungen des Minotauros-kampfes, die ich in diesen Sitzungsberichten (1907 S. 113) veröffentlicht habe, kann ich heute ein weiteres Beispiel fügen, und ich benutze die Gelegenheit, die sich wie von selbst bietet, gerne, um meine früheren Schlüsse in der kritischen Beleuchtung, die ihnen von zwei Seiten¹⁾ geworden ist, noch einmal nachzuprüfen. Doch zuerst sei das neue Exemplar besprochen.

Die Gestalt der Vase zeigt nebenstehende Skizze (Abb. 1), die eigentliche Darstellung Taf. 1; die Vorlagen zu beiden wie auch zu Abb. 3 verdanke ich Karl Reichhold.

Die Lekythos ist zuerst in athenischem Kunsthandel aufgetaucht, und attischer Fundort ist deshalb wahrscheinlich, ebenso wie Entstehung in attischer Fabrik. Ihre Höhe beträgt 23 cm. Bis auf den (nur in der Zeichnung ergänzten) Henkel, ein größeres Stück des Fußes und einige kleine Splitter ist das aus Scherben zusammengesetzte Gefäß vollständig erhalten. Sein Aussehen hat aber durch Berührung mit dem Feuer gelitten, und da eine Scherbe des Fußes ganz grau verbrannt ist, während sein übriger in scharfem Bruch anpassender Teil die frische rote Farbe völlig unversehrt bewahrt hat, so ist die Annahme ge-



Abb. 1.

¹⁾ G. W. Elderkin, American Journal of Archaeology 1910 S. 185 und B. Gräf, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen I S. 142 Nr. 1280 und S. 147, Nr. 1314.

boten, daß die Lekythos aus einem Brandgrabe stammt. Der Fuß zeigt auf der Unterseite und an dem oberen hellen Streifen seiner Seitenfläche nicht die natürliche Tonfarbe, sondern ist hier mit intensiver roter Farbe lasiert, wie das namentlich bei Gefäßen böotischer Herkunft oft zu beobachten ist¹⁾. Die weiße Deckfarbe ist bis auf Reste am Chiton des Theseus und dem Stein des Minotauros geschwunden, konnte aber nach den sicheren Spuren, die sie in der glanzlosen Oberfläche des Firnisses zu hinterlassen pflegt, in der Zeichnung hergestellt werden²⁾.

Das recht nachlässig gemalte Bild (Taf. 1) zeigt den unbärtigen Theseus in kurzem, unten mit Fransen gezierten, weißen Chiton; sein Haar bietet im Nacken einen Umriß als sei die bekannte Tracht mit dem aufgebundenen Zopf³⁾ beabsichtigt gewesen; die wenigen gravierten Striche passen dazu aber nicht. Eine Unklarheit besteht auch in Bezug auf den rechten Unterarm des Minotauros, der hinter dem des Theseus verschwindet, ohne daß wir seine Aktion erraten können — die andere Hand hält einen Stein —, und ebenso ist die Kampfweise des Theseus überhaupt nicht recht klar. Die gewöhnliche Waffe des Theseus in diesem Kampf ist das Schwert⁴⁾, und nach der Silhouette könnte man das auch in der Rechten voraussetzen; es würde grade die Kehle des Ungeheuers treffen, dessen Nacken von der Linken des Helden gepackt ist. Aber das Schwert war nie vorhanden; es etwa in Weiß gemalt zu

¹⁾ In unserm Fall gibt m. E. Qualität und Farbe des Tons keinen Anlaß, an attischem Ursprung zu zweifeln.

²⁾ Die Sprünge des Gefäßes sind in der Abbildung nicht wiedergegeben, die kleinen Beschädigungen der Darstellung ergänzt, so der unterste Abschluß der Schwertscheide, ein Stück des rechten Beines (unter dem Knie) und des linken, vorgesetzten Oberschenkels mit einem Stück des Chitonrandes am Theseus, und die obersten beiden Finger an der ausgestreckten Hand der Ariadne.

³⁾ Vgl. Bremer, Haartracht des Mannes (Diss. Gießen 1911) S. 28, 26; dort S. 51 auch die ältere Literatur und erneute Diskussion der Frage nach dem „Krobylos“.

⁴⁾ Vgl. O. Wulff, Zur Theseussage S. 33.

denken verbieten die sichtbaren weißen Flecken auf dem Oberarm des Minotauros. Einen waffenlosen Ringkampf, wie ihn die Sage und jüngere Monumente kennen, schon bei diesem Stück vorauszusetzen, ist namentlich wegen des umgegürteten Schwertes des Theseus auch nicht ratsam. So werden wir wohl annehmen müssen, daß der Maler zwar die Silhouette ganz nach hergebrachtem Typus, dem Schwertkampf, hinsetzte, bei der Ausführung der Zeichnung mit Ritzung und Weiß aber sich dessen nicht klar bewußt blieb, und das Schwert in der Hand des Helden vergaß. So entstand dies zwitterhafte Bild, das keiner der beiden möglichen Formen des Kampfes völlig gerecht wird. Die nicht genauer charakterisierte Frau ganz rechts soll gewiß Ariadne darstellen. In dem viereckigen, bunt-scheckig mit allerlei Ornament bedeckten Bau der Mitte erkenne ich das Labyrinth.

Diesen merkwürdigen, auffällig dekorierten Bau besitzen wir jetzt also auf vier schwarzfigurigen Vasen, nämlich:

1. der hier abgebildeten Lekythos;
2. einer Lekythos aus Vari (in meinem früheren Aufsatz Taf. 2 S. 122);
3. den Resten eines Skyphos von der Burg in Athen (dort Taf. 3 S. 123, jetzt vollständiger bei Gräf, Vasen von der Akropolis Nr. 1280);
4. den Resten eines zweiten Skyphos ebenda (dort S. 124, Gräf Nr. 1314).

Meiner Deutung auf das Labyrinth hat Elderkin (*American Journal of Arch.* 1910 S. 185) allen Glauben versagt. Er nennt diesen Bau auf 2 eine hohe aufrechte Säule oder Stele, denn sie besitze eine Basis und eine vorspringende Bekrönung, gleiche übrigens mehr einem Altar als einem Gebäude, nur sei ihre Höhe für einen Altar zu groß. Was es denn nun wirklich sein soll, ist daraus nicht recht zu entnehmen. Nur ein Gebäude schließt Elderkin entschieden aus. Allerdings, ein Gebäude, vor dem der Minotauroskampf Statt findet, könnte, grade wegen der von Elderkin angerufenen Freiheit der altertüm-

lichen Künstler gegenüber der Einheit des Ortes, zweifellos nur das Labyrinth sein. Selbst ein so später Künstler wie der Verfertiger des Reliefs bei Déchelette, *Vases céramiques de la Gaule Romaine* II S. 278, 77 a. b, läßt diesen Kampf noch unter freiem Himmel vor sich gehen und deutet das Labyrinth durch einen kleinen tempelartigen Bau daneben an; denn dieser ist doch sicher nicht der von Theseus später in Trözen der Artemis errichtete Tempel, wie man hat deuten wollen. Ein Gebäude soll nun nach Elderkin der fragliche Gegenstand auf der Lekythos keinesfalls sein. Für einen Altar ist er nach seinem eigenen Zugeständnis zu hoch. Bleibt Stele oder Säule. Eine Säule könnte ich wenigstens inhaltlich verstehen als Angabe des Gebäudes, in dessen Innern der Kampf sich abspielt¹⁾, aber ich frage: können wir wirklich diesen dicken, massigen, mit allerlei Ornament bedeckten Gegenstand für eine Säule halten? Kann man eine solche Deutung ernstlich vertreten, die ernstlich zu bekämpfen man sich beinahe scheut? Größe und Breite würden dagegen für eine Stele passen. Aber gibt es derartige mit Ornament bedeckte Stelen? Und was soll in diesem Zusammenhang eine Stele? Auf alle diese Fragen bleibt Elderkin die Antwort schuldig. Dagegen sucht er weiter meine Deutung durch die Behauptung zu entkräften, die Darstellung des Skyphos von der Akropolis (3) sei völlig unklar, also auch die Bedeutung des ornamentierten Gegenstandes ungewiß.

Daß es sich dabei nicht um einen, sondern um die Reste zweier Skyphoi von der Akropolis (3. 4) handelt, ist für die

¹⁾ Eine Säule findet sich beim Minotauroskampf öfters auf rotfigurigen Bildern (O. Jahn, *Arch. Beiträge* S. 266. Heydemann, *Neapel* Nr. 3127); auf dem Krater von der Akropolis (*Ἐφημ. ἀρχ.* 1885 Taf. 11 S. 219) läuft über die ganze Szene hin ein langes, von zwei Säulen rechts und links getragenes Gebälk. Eine schwarzfigurige Lekythos in Würzburg (Inv. H, 573), aus Sammlung Margaritis 1892 erworben, zeigt in guter Zeichnung jüngerer Zeit in der Mitte Theseus und Minotauros, beide stehend, rechts ein Mädchen mit Kranz und Zweig, links einen Jüngling mit Stab, Binde und Zweig, beiderseits von der Darstellung je eine dorische Säule.

Frage minder wichtig. Aber vielleicht genügt die von Gräf Taf. 73 gegebene Abbildung beider Seiten des Gefäßes, um die allzu große Skepsis zu zerstreuen. Auf dem übrigen Gefäß sind nur Theseustaten dargestellt, wobei es gleichgültig ist, ob außer Skiron noch Prokrustes oder Pityokamptes dargestellt war¹⁾ und es ist auch gleichgültig, ob für wahrscheinlicher gehalten wird, daß die Szene beim Labyrinth vor oder daß sie nach dem gefährlichen Abenteuer spielt — jedenfalls die über-

¹⁾ Erstere Deutung von mir, letztere von Gräf vertreten. Seine Gründe sind mir nicht ganz überzeugend. Der Theseusgegner faßt mit der Linken sicher einen Stein, dessen scheinbar gewundene Form einzig aus dem Bestreben zu erklären ist, nur den von der Hand nicht bedeckten Teil des Steines weiß zu malen; eine weiß gemalte Baumwurzel wäre ebenso auffällig, wie ihre Verwendung zum letzten Festhalten. Bäume finden sich grade auch bei Prokrustes und überhaupt bei den Theseustaten ohne besondere Bedeutung; vgl. Gerhard, A. V. III Taf. 233. Museo Italiano III S. 260 f. Monuments Grecs I, 1 Taf. 2 = Wiener Vorlegeblätter V Taf. 1 und die Lekythos aus Eretria in Athen, Collignon-Couve Nr. 879. Ich wiederhole ihr Bild hier Abb. 2 nach einer Skizze, die ich G. Karo verdanke, um die Ähnlichkeit in der Haltung des Prokrustes anschaulich zu machen. In der Skizze bedeutet die nach rechts abwärts laufende Schraffierung weiße, die nach links laufende rote Deckfarbe.

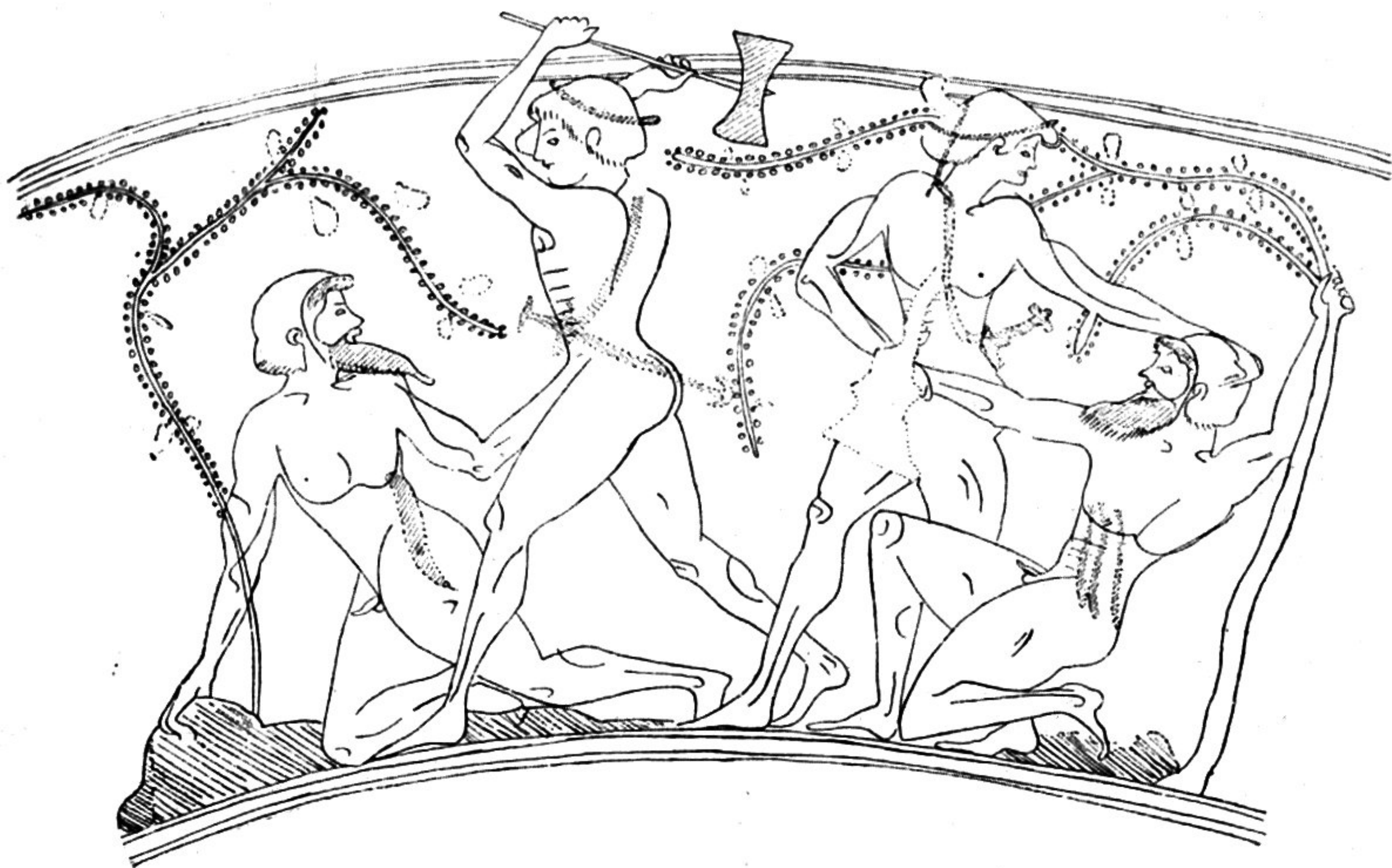


Abb. 2.

wiegende Wahrscheinlichkeit um nicht zu sagen Sicherheit ist eben für ein Theseusabenteuer auch in diesen Fällen. Dazu kommt bestätigend die neue Lekythos (1), wo wieder der Minotauroskampf bei einem gleichartigen ungefügten ornamentierten Bau spielt. Aus dieser Sage heraus muß die Erklärung also gegeben werden, und so hat auch Gräf ohne Bedenken in dem eigentümlichen Bau das Labyrinth erkannt (Akropolis S. 142), allerdings in Seitenansicht, nicht im Grundriß. Auf 2, wo Stufe und Bekrönung angegeben sind, und auch auf 1, wo wir wenigstens eine Bekrönung sehen, ist sicher die Vorstellung eines Aufrisses vorherrschend. Auf 3 fehlt aber beides, und auf 4 wenigstens sicher die Stufe (der obere Teil ist nicht erhalten), und wir erkennen somit, daß die Betonung des Aufbaues bei dieser Darstellung nichts Wesentliches war. Somit hat Gräf mit Recht die von mir vertretene Herleitung dieses Gebildes aus dem Grundriß des Labyrinthes mindestens für möglich erklärt.

Bei den drei rotfigurigen Kylikes¹⁾ hat Elderkin so wunderliche Betrachtungen angestellt, um die von mir aus dem Labyrinth der schwarzfigurigen Vasen abgeleiteten großen Mäanderdarstellungen als nicht zu dem Bilde gehörig zu erweisen, daß ich wenigstens zwei der Bilder, das des Aison (Abb. 4) und das Londoner (Abb. 5) hier zur Bequemlichkeit des Lesers noch einmal wiederholen muß²⁾.

Von dem Bilde des Aison behauptet Elderkin (S. 187), meine Erklärung der hinter den Säulen erscheinenden Stufen

¹⁾ In meinem früheren Aufsatz S. 118; zwei, die Schale des Aison und die in London, hat jetzt auch Hauser in Furtwänglers Vasenmalerei III S. 48 abgebildet und ebenso wie Cecil Smith (Catalogue Brit. Mus. III S. 111) alle drei höchst glaublich dem Aison zugesprochen.

²⁾ Beim letzteren ist wohlweislich der einfassende Mäander diesmal nicht weggelassen, da mir Elderkin (S. 186) in diesem Punkt eine, wenn auch unbewußte, Verdunkelung des Tatbestandes vorwirft. Mit wie wenig Recht zeigt ein Blick auf Tafel 1 und S. 120 des früheren Aufsatzes, wo der einfassende Mäander richtig wiedergegeben ist, und weiter der ausdrückliche Hinweis auf S. 121, wonach diese Abbildung dem Dictionnaire des antiquités entlehnt ist.

als Unterbau des ganzen Tempels sei unmöglich; der Vasenmaler, der sogar die Kannelierung der Säulen richtig wiedergebe, könne einen solchen Verstoß gegen die Wahrheit nicht begehen. Also ist wohl der Mangel einer Basis bei den Säulen und von Stufen darunter, das niedrige dorische Epistyl und der Mangel des Frieses oder Zahnschnitts darüber kein Verstoß gegen die absolute Genauigkeit? Aber der Fall mit dem Unterbau liegt etwas anders als alle genannten Verstöße, auch anders als der Vorzug der richtigen Wiedergabe der Kannelierung, denn das sind alles Einzelformen. Bei den Stufen aber handelt es sich um die Wiedergabe zweier Gegenstände, der Säulen und der Stufen, und ihrer relativen Stellung im Raume.

Was sich in dieser Hinsicht die naiven Vasenmaler erlaubten, weiß jeder, der gewohnt ist, ihre Bilder unbefangen und doch genau anzusehn. Auch diese Kunst¹⁾ „strebt nach Deutlichkeit und Vollständigkeit, nicht danach, ein Objekt so wiederzugeben, wie es in einem bestimmten Augenblick von einem bestimmten Punkte aus erscheint“, und wenn mehrere Gegenstände in ihrer gegenseitigen Beziehung dargestellt werden sollen, ergeben sich oft die wunderlichsten, uns verfehlt erscheinenden Bilder. Ich führe zunächst nur ein absolut einwandfreies Beispiel an. Auf der Berliner Amphiaraosvase²⁾ wird der Schild, den Baton auf dem Rücken trägt, zwischen dem vorgestreckten Schildarm und dem Schild des Amphiaraos sichtbar, während Batons Gestalt selbst wieder jenen Arm verdeckt. Daß sich nun grade ein unserem Falle genau entsprechendes Beispiel finden sollte, ist kaum zu erwarten; vergleichbar scheint mir folgender Fall. Auf einer Münchener Vase³⁾ ist der Untergang des Troilos (oder weniger wahrschein-

¹⁾ Vgl. R. Delbrück, Beiträge zur Kenntnis der Linienperspektive in der griechischen Kunst (Diss. Bonn 1899).

²⁾ Jetzt vortrefflich abgebildet in Furtwängler-Reichholds Vasenmalerei III Taf. 121.

³⁾ Jahn Nr. 65. Mon. dell' Instituto I Taf. 34 (auf diese Abbildung gehen alle andern zurück, die den Dreifuß nicht ganz richtig wiedergeben). S. Reinach, Rép. des vases peints I S. 77, dort auch weitere Literatur.

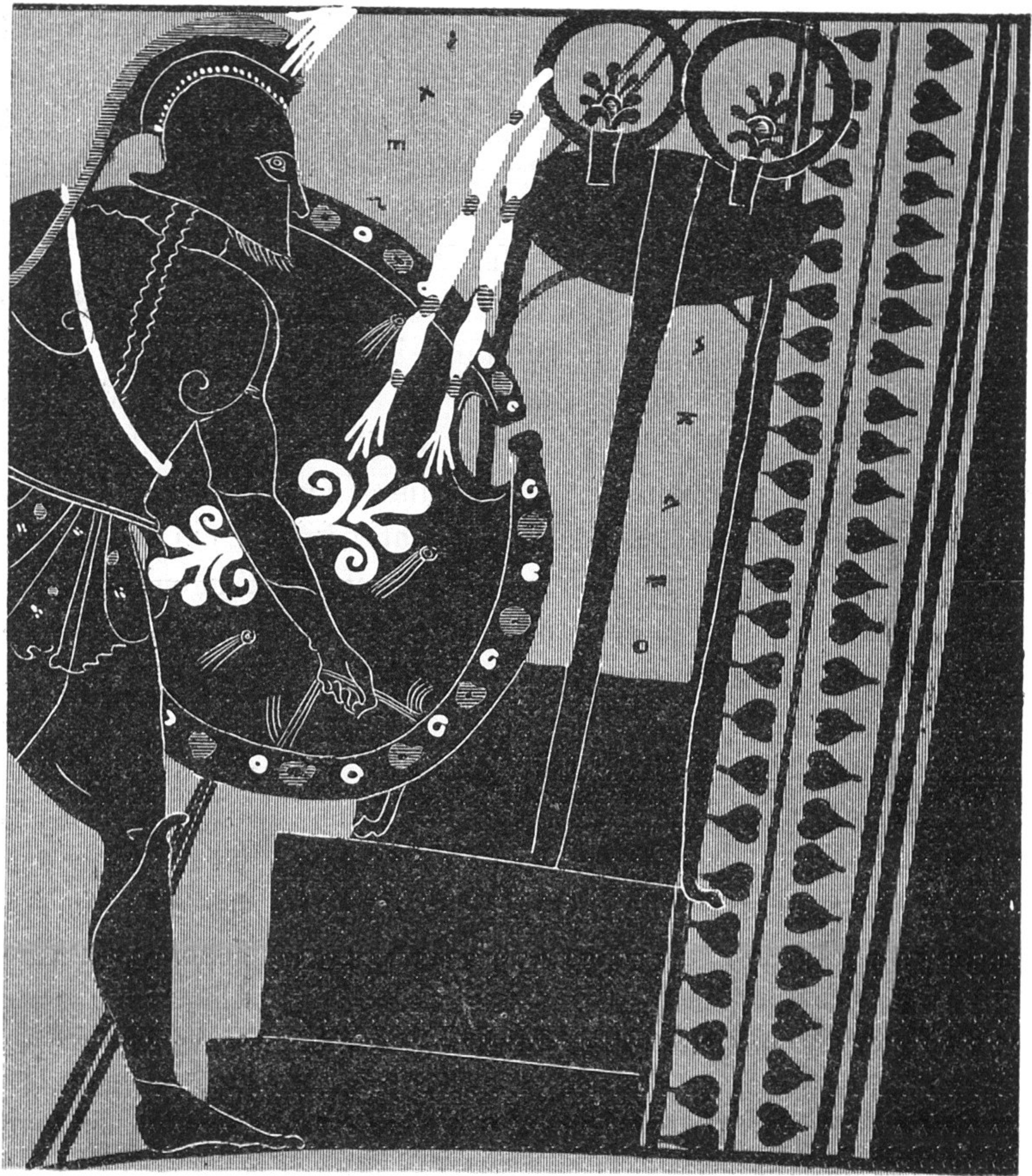


Abb. 3.

lich des Astyanax) dargestellt, rechts schließt ein großer Dreifuß das Bild ab; dieses Stück bietet unsere Fig. 3 nach neuer, genauerer Zeichnung Karl Reichholds. Der Kessel und zwei ringförmige Henkel sind sichtbar — diese schon wie so oft viel zu dicht beieinander, auf die eine Seite des Kessels gerückt —, von den drei Beinen wird eines durch das Seitenornament überschritten, doch in dem Randstreifen durch Gravierung und Malerei sichtbar gemacht. Der Dreifuß steht auf einem dreistufigen Unterbau, aber die Beine sind bis zur Oberkante der mittleren Stufe herabgezeichnet, so daß also die oberste Stufe tatsächlich zwischen den Beinen des Dreifußes erscheint, wie bei Aison die Stufen zwischen den Säulen. Man hat allerdings vereinzelt Dreifüße so aufgestellt, daß der ganze Raum zwischen den Beinen mit Stein ausgefüllt war¹⁾, aber dann ruht auch wirklich der Kessel unmittelbar auf dieser inneren Verstärkung auf. Dieser Fall liegt also im Münchener Bild nicht vor. Auch wäre selbst dann die Zeichnung falsch, denn alle drei Beine heben sich von der obersten Stufe wie von einem Hintergrund ab, es müssen also genau genommen alle drei auf der einen vorspringenden Kante der mittleren Stufe aufruhend, was in Wirklichkeit völlig unmöglich ist.

Ebenso unmöglich ist in Wirklichkeit, daß die Stufen eines Gebäudes zwischen seinen Säulen sichtbar werden, und doch dürfen wir Aison nach dieser Analogie eine solche Darstellungsweise zutrauen. Es gibt kaum eine andere Erklärung²⁾. Denn die von Vallois³⁾ vorgeschlagene, es sei eine Anordnung der Säulen außerhalb der zum Gebäude hinaufführenden Stufen anzunehmen, wie sie beim jüngeren ephesischen Tempel von Murray vermutet wird⁴⁾, ist abzulehnen. Abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit, daß eine solche kühne Neuerung schon zur Zeit des Aison entstanden und so populär geworden wäre,

¹⁾ Vgl. Kawerau in den Athen. Mitt. 1908 S. 273.

²⁾ Vgl. jedoch noch unten S. 17 Anm. 2.

³⁾ Revue archéologique 1908, I S. 383.

⁴⁾ A. H. Smith, Catalogue of Sculpture in the British Museum II S. 169 ff.

daß ein Vasenmaler sie wiedergeben konnte, fehlen im Bilde die Stufen unterhalb der Säulenbasen, und es fehlt jede Andeutung wie der Architekt die verschiedene Fußbodenhöhe vor den drei Stufen und auf den drei Stufen in der Architektur des Aufbaues ausgeglichen hätte. Nach Murrays Annahme dienten dazu beim Artemision die würfelförmigen mit Relief verzierten Säulenbasen; ohne ein ähnliches, der normalen Länge der Säulen zugefügtes Glied wäre eine unproportionierte Verkürzung aller senkrechten Glieder des Innenbaues unvermeidlich.

Noch unglaublicher ist aber Elderkins Versuch der Erklärung. Er behauptet, daß die ionischen Säulen des Aison mit denen des Erechtheion so genau übereinstimmten, daß sie von ihm abhängen müßten¹⁾, und er erkennt also hier ein Bild der Nordhalle des Erechtheions, das als einen neuen und bewunderten Bau Aison ohne jeden inhaltlichen Anlaß abgebildet habe, nur um einen hübschen Hintergrund zu haben (S. 188), ebenso wie der Maler der beiden verwandten Schalen eine beliebige dorische Säulenhalle gewählt hätte. Die scheinbaren Stufen in der Halle des Aison seien aber dann nichts anderes als der *βωμός τοῦ θυηχοῦ*, der nach der bekannten Bauinschrift hier lag. Seine viereckige Form habe Petersen erwiesen²⁾. Allerdings, nur hat er leider auch wahrscheinlich gemacht, daß

¹⁾ Wenn er sich dabei auf Vallois (vgl. oben S. 11 Anm. 3) beruft, so tut er diesem Unrecht. Vallois bemerkt nur, daß das Kissen der Säulen des Aison dem des Erechtheions ähnele. Aus dem Ornamentband am Säulenhals (nebenbei, hier Mäander, beim Erechtheion Palmettenband!) hat er aber keinen Schluß gezogen. Denn dies Ornamentband, das in der erhaltenen Architektur fast nur beim Erechtheion vorkommt (Puchstein, Das ionische Capitell S. 27. Weickert, Das lesbische Kymation, Münchner Diss. 1912 S. 37, 4) ist auf Vasenbildern sehr häufig (Vallois S. 378 ff.) und wenn alle diese Bilder vom Erechtheion abhingen, müßte man dies auf Grund von *Ἐφην. ἀρχ.* 1885 Taf. 11 in den Anfang des fünften Jahrhunderts datieren.

²⁾ Burgtempel der Athenaia S. 96 (wo zwei Druckfehler zu berichtigen sind; die beweisende Stelle steht in der Inschrift II, 95 und die Steine sind je 1, nicht je 2 Fuß dick, sonst käme ja auch die gesamte Breite von 3 Fuß nicht heraus; vgl. ebenda S. 147).



Abb. 4.

dieser Altar 4 Fuß lang, 3 Fuß breit, 2 Fuß und eine Spanne hoch war, und mit einem drei Fuß breiten Stein bedeckt war, also, wie übrigens selbstverständlich, nicht die Form eines nach oben kleiner werdenden Stufenbaues hatte, sondern die übliche Gestalt eines Altares. Aber auch davon abgesehen — muß ich wirklich gegen diese unmögliche Annahme polemisieren, die auf einer Verkennung aller Gewohnheit der älteren Vasenmaler beruht? Ich will mich einen Augenblick auf den Standpunkt Elderkins stellen und kann mich dann mit dem Hinweis begnügen, daß die Nordhalle des Erechtheions Stufen, Säulenbasen, ein ionisches, kein dorisches Epistyl und einen figürlich geschmückten Fries hatte, und warte den Beweis für das Vor-

kommen inhaltlich bedeutungsloser architektonischer Veduten auf älteren attischen Vasen ruhig ab¹⁾). Ich bleibe also dabei, daß der Bau, vor dem (um zunächst vorsichtig zu sprechen) die drei Kylikes Theseus zeigen, das Labyrinth ist.

Wie sollen wir bei ihm das große Mäandermuster auffassen? Auch dafür hat Elderkin eine eigene Erklärung aufgestellt.

Er hält (S. 189) die Londoner Kylix für die älteste und entweder für das Original der beiden andern oder doch für die treueste Kopie des verlorenen gemeinsamen Originals. Bei der zuletzt von Hauser mit größter Wahrscheinlichkeit behaupteten Urheberschaft des Aison für alle drei Kylikes (s. oben S. 8 Anm. 1) können wir selbst diese zweite Annahme nicht für ganz zutreffend halten, dürfen aber ohne Bedenken die subtilen Erörterungen Elderkins an diesem guten und frühen Exemplar nachprüfen. Er erklärt (S. 189), Minotauros werde hinter einer Mauer hervorgezogen, die der Maler nur durch eine schmale helle Linie ausgedrückt habe (von mir in Abb. 5 mit A kenntlich gemacht); hinter dieser Linie erscheine das Schwarz des Hintergrundes (B), das Kreissegment (C) rechts von der „Mauer“ (A) habe der Maler aber weder ganz im Schwarz des Hintergrundes halten noch ganz in der Farbe des roten Tones lassen wollen, um keinen unerfreulichen Eindruck zu machen. In einer Art von Kompromiß habe er diesen Kreisabschnitt mit

¹⁾ Vallois S. 387 hat auf einige Vasen (Roulez, Vases de Leyde Taf. 19 = S. Reinach, Rép. des vases peints II S. 275. London B, 330) hingewiesen, welche Giebelfelder mit Schlangen in den Ecken zeigen, und dazu die Poros-Schlangen von der Akropolis verglichen. Mit Recht. Aber dieser Vergleich beweist nur, daß solch ein Giebelschmuck sehr beliebt war, nicht daß die Bauten auf den Vasen den von Wiegand rekonstruierten Anten-Tempel (Poros-Architektur S. 1—115) darstellen wollen, zumal beide Quellhäuser wiedergeben. Ich sehe dabei von der Frage ab, ob der Giebel mit den beiden Schlangen (Wiegand Taf. 5) der Hauptgiebel des Baues war, und ob er wirklich mit Recht als „Hekatompedon“ und als Vorgänger des vorpersischen Athenatempels angesehen wird. Jedenfalls kann sich Elderkin (S. 188) nicht auf diese Analogie berufen.



Abb. 5.

dem aus Rot und Schwarz gemischten Mäandermuster gefüllt, welches rein ornamentalen Wert habe. Die Darstellung ende rechts mit der roten Linie A. Das senkrechte Mäandermuster gehöre also ebensowenig zum Bilde wie die runde Mäander-Einfassung. Aber solch ein seitliches Abschneiden eines Kreis-segmentes ist ebenso unerhört, wie das eines unteren üblich. Zwar führt Elderkin als Parallele eine einzige Kylix an, die des Duris, welche Hartwig auf Hyakinthos und Zephyros gedeutet hat¹⁾. Hier sei ein seitlicher Abschnitt mit denselben Palmetten gefüllt, welche auch das Bild im Rund umgeben.

¹⁾ Meisterschalen Taf. 22 S. 659.

Das Bild muß aber zweifellos so betrachtet werden, wie es Hartwig abbildet, d. h. so daß die Palmetten unten liegen. Das ergibt sich nicht aus der immerhin hypothetischen Erklärung Hartwigs¹⁾, sondern aus der unerklärlichen seitlichen Lage der Gruppe im Rund, die sich bei der anderen Drehung zeigt, und aus den scharfsinnigen und einleuchtenden Untersuchungen, welche H. Houssay über die Stellung der Bilder auf Schalen und den technischen Ursprung des Wechsels ihrer Achse angestellt hat²⁾.

Seitliche Kreissegmente, zumal mit gradliniger Begrenzung und in Verbindung mit einem horizontalen Kreisabschnitt gibt es also nicht. Und damit fällt der ganze Versuch, das senkrechte Mäandermuster von der Darstellung auszuschließen. Aber nach der mühsamen Widerlegung so vieler scharfsinnigen Argumente kann ich mir nicht versagen, auch einmal spitzfindig zu sein. Man betrachte den dorischen Architrav. Er geht in horizontaler Richtung über die rote Linie A, die angebliche Mauer, aber auch über die schwarze Linie B, den indifferenten Hintergrund, noch hinüber. Und bei der Schale in Harrow reicht er sogar bis auf den Mäander hinauf! Also endet die Darstellung doch nicht mit Linie A.

Allein ich möchte meine Betrachtung nicht nur auf solche Gründe stützen. Fragen wir, woher der Typus dieses, auf den beiden Kylikes in London und Harrow einfacher, auf der Vase in Madrid etwas reicher dargestellten Baues stammt, so dürfen wir auf die „kyrenäische“ Schale (Kadmos beim Brunnenhaus) im Louvre³⁾ hinweisen, deren architektonisches Bild Puchstein

¹⁾ Aber die Palmetten können allerdings lebende Pflanzen darstellen (Elderkin S. 190 Anm.); man vergleiche nur Reinach, *Rép. des vases peints* I S. 185. 427, 4. Klein, *Lieblingsinschriften*² S. 130 (Astragal des Syriskos).

²⁾ *Revue archéologique* 1912, I S. 60 ff. Die von Elderkin angenommene Bild-Achse ist just grade eine, die nach den von Houssay ermittelten Stellungen, welche die Schalen während der Bemalung einnahmen, nicht vorkommen kann.

³⁾ E. Pottier, *Vases antiques du Louvre* II S. 63, E 669; abgebildet von Puchstein, *Arch. Zeitung* 1881 Taf. 12, 2 S. 238, danach u. a. Benndorf, *Österr. Jahreshefte* 1899 S. 14.

richtig bestimmt hat. Es zeigt die Seitenansicht eines Antentempels, oder, wie wir hinzufügen dürfen, überhaupt eines Baues mit Säulen in der Front, dessen bekrönendes Giebeldach in Vorderansicht gezeichnet ist. Diese konventionelle Seitenansicht des Säulenbaues hat sich neben der in archaischer Zeichnung ebenfalls ausgebildeten reinen Vorderansicht¹⁾ langen Lebens erfreut und ist besonders gerne zur Darstellung von Brunnenhäusern verwendet worden²⁾, mitunter um besonders große Anlagen dieser Art zu schildern verdoppelt, so daß rechts und links Säulen stehen, in der Mitte das Gemäuer mit den Wasserausgüssen liegt³⁾.

Ein solcher Säulenbau ist es also, den wir auch auf den Kylikes in Seitenansicht sehn, und die ursprünglich bei der Kadmoschale offenbar als Seiten- und Rückwand des Baues gedachte und charakterisierte Masse ist hier mit dem großen Mäander auffällig verziert⁴⁾.

¹⁾ Es genügt, an die Françoisvase, die Berliner Amphiaraiosvase, die Leidener Vase mit dem Brunnenhause (oben S. 14, 1) zu erinnern.

²⁾ Vgl. die *Καλλιρρόη κρήνη* London B 331 (Catalogue II S. 31) und Gräf, Akropolis Nr. 732. London B 336. 337. Würzburg III Nr. 131 (Gerhard A. V. IV Taf. 308). München, Jahn Nr. 116 (Österr. Jahreshefte 1899 S. 17). Die Vase in Boulogne Nr. 406 (Lasteyrie, Musées de province Taf. 17) bietet zwei Säulen; das ist wohl eine Bereicherung durch Vermischung mit dem Erinnerungsbilde der Vorderansicht. — Die Wahrscheinlichkeit, daß das Bild des Labyrinths bei Aison gradezu auf das Bild eines Brunnenhauses zurückgehe, hat mich auf den Gedanken gebracht, ob nicht die oben (S. 11) als Krepidoma erklärten Stufen eigentlich die stets innerhalb der Brunnenhäuser sichtbaren Untersätze für die Hydrien seien. Dann hätte Aison eine Gedankenlosigkeit begangen, oder eine mißverständliche Umdeutung. Aber wenn er die beiden älteren Bilder (oben S. 8, 1) ohne diese Stufen malte, hat er sie kaum aus einer Vorlage entlehnt.

³⁾ London B 334 (Inghirami, Vasi fittili I Taf. 43). B 335. München, Jahn Nr. 122. Antike Denkmäler II Taf. 8 (wiederholt von Benndorf, Österr. Jahreshefte 1899 S. 18). Auch in diesen Fällen behält die Seitenansicht ihren der Vorderansicht entlehnten Giebel.

⁴⁾ Diese typische Herleitung widerrät meine frühere Annahme (S. 121), die Maler hätten unter diesem Bauteil die Türeinfassung verstanden. Es ist die Seitenwand, hinter der Mintauros hervorgeschiepft wird.

Daß diese Verzierung absichtlich gewählt sein könne, um gewissermaßen symbolisch den Bau zu bezeichnen, gibt auch Gräf (S. 143) zu.

Hier tritt nun allerdings noch eine Vase von der Akropolis ein, an welche ich mich seinerzeit nicht erinnert habe und deren Bedeutung für diese Frage Gräf jetzt (Akropolis Nr. 1295) mit Recht betont. Die Darstellung beider Seiten dieses Skyphos scheint nach den erhaltenen Resten wesentlich gleich gewesen zu sein. Rechts ein Säulenbau in Seitenansicht; je zwei weiße dorische Säulen tragen ein dorisches Gebälk¹⁾. In der Halle sitzt nach links hin auf Klappstuhl eine weibliche Gestalt, in der Hand einen Vogel haltend, „der eine Eule sein könnte“. Vor ihr steht, nach links, eine langbekleidete Gestalt, die das eine Mal sicher weiblich ist; vor dieser erhebt sich ein Opferisch. Auch nach rechts gewendete Gestalten, Adoranten, sind in Spuren nachweisbar. Die Deutung auf eine Göttin im Tempel scheint sich aufzudrängen. Nun zeigen die Wände dieses Tempels das eine Mal einen großen weißen Mäander, das andre Mal eine weiße Schlangenlinie. Wir müssen zugestehen, daß hier also genau an der Stelle, wo ihn die Kylikes zeigen, der Mäander, diesmal aber ohne symbolische Bedeutung, angebracht ist. Allerdings bleibt noch ein Unterschied. Bei dem nicht feinen schwarzfigurigen Bild kann der große Mäander und die Schlangenlinie als zierlicher Schmuck gemeint sein. Der große, breite, aufdringliche Mäander fällt bei den rotfigurigen entwickelten Bildern aus der gesamten Einheitlichkeit der Dekoration heraus — er ist ja sogar breiter, klarer und darum aufdringlicher als der einfassende runde Ornamentstreifen — und fordert immer wieder unsere Aufmerksamkeit und unsere Deutung.

Dazu kommt nun noch ein anderer neuer Fund. Th. Wiegands Ausgrabungen in Didyma haben neben vielen wichtigeren uns auch diese Erkenntnis beschert²⁾. Die inneren Treppen

¹⁾ Zu dieser Vermehrung der Säulen s. oben S. 17 Anm. 2.

²⁾ Vgl. seinen Siebenten vorläufigen Bericht (Abhandl. der Berliner Akademie 1911) S. 49 und schon vorher den Sechsten Bericht (dort 1908) S. 35.

des riesigen Baues heißen in den Baurechnungen *λαβύρινθος* und die Steindecke des einen dieser Treppengehäuse zeigt noch heute, plastisch ausgeführt und bunt bemalt einen riesigen, 9 m langen und 1,20 m breiten Mäander. Also auch hier steht Ornament und Name des Bauteiles in engster Beziehung. Ich muß auch noch darauf hinweisen, daß dies Ornament ein einfacher, immer abwechselnd aus einer jener, der Svastika ähnlichen, Linienkreuzungen und einem geschlossenen Ornamentviereck (hier mit bunten Rosettenmustern gefüllt), also ganz analog dem der Kylikes zusammengesetzter Mäander ist. Die Ähnlichkeit dieses Ornamentes mit dem sonst üblichen Ornamentstreifen hat also die Baumeister von Didyma durchaus nicht abgehalten, in ihm ein Labyrinth zu erkennen (Elderkin S. 185).

Der Name Maiandros ist für dies Ornament üblicher als der, nur aus der Spur in Didyma zu erschließende, Labyrinthos. In Zusammenhang bringt beide Nonius¹⁾ und leitet dies Muster auf der bunten Borte von Gewändern aus der ähnlichen Darstellung der Labyrinth her. Damit kann er nur Grundrisse des Labyrinths meinen, vielleicht solche wie die Wandkritzelei im Hause des Lucretius in Pompei oder wahrscheinlicher die beliebten, mit ausgedehnten Mäandermustern verzierten Fußböden²⁾, jedenfalls ist auch ihm Labyrinth und Mäander eng verwandt. Und eine weitere Tatsache läßt diese Ähnlichkeit noch größer erscheinen: auch das Mäandermuster ist wie ein redendes Symbol für den Fluß Maiandros benutzt worden, und zwar auf den Münzen von Magnesia, Priene, Naulochos³⁾, also von allen am Mäander gelegenen Prägestätten.

¹⁾ „Maeander est picturae genus, adsimili opere labyrinthi tortum, claviculis inligatum. Varro *Ταφῆ Μενίππου* : περιέχοντα varia (?) mihi facies maeandrata et vinculata atque etiam adpinges orbem terrae.“ Folgt Vergils Aen. V, 250. (Ausgabe von Lucian Müller I S. 202. Vgl. Büchelers Petron, Menippeae Varronis 534.) Andere Stellen in Stephanus Thesaurus unter *Μαίανδρος*.

²⁾ Vgl. zu beidem meinen früheren Aufsatz S. 125. W. Meyer in diesen Sitzungsberichten 1882, II S. 273. 400.

³⁾ Vgl. Brit. Mus. Catalogue, Jonia Taf. 18 S. 160. Taf. 24 S. 229. Taf. 22, 14 S. 202.

Dort erscheint mehrfach ein merkwürdig lang gezogener Mäander nicht nur als Einfassung des ganzen Münzbildes oder unter den Füßen des stehenden Apollo, unter den Füßen des stoßenden Stieres (Zebu), dieses häufigen Münzbildes von Magnesia, sondern auch wo dieser nur als abgeschnittenes Vorderteil gebildet ist in engster Verbindung mit ihm, nämlich als Abschluß der Schnittfläche (vgl. a. a. O. Taf. 18, 5 und 7). Dadurch soll doch offenbar der Stier als der Maiandros bezeichnet werden¹⁾, und wir gewinnen so eine Analogie zu der Verwendung des 'Labyrinthos' als redenden Wappens.

Demnach scheint es mir nicht nur möglich, sondern sicher, daß auf den drei Kylikes das Labyrinthmuster absichtlich zur Charakteristik auf das Gebäude gesetzt ist, und dasselbe gilt dann von den vorher besprochenen schwarzfigurigen Vasen, wenn auch auf ihnen die Ornamente z. T. in flüchtiger Malerei, wie alles übrige unordentlich und nicht in der Form von regelrechten Mäandern ausgeführt sind. Aber wenn Pollux 9, 118 bei der Beschreibung des Kinderspiels *ἱμαντελισμὸς* von *διπλοῦ ἱμάντος λαβυρινθώδης τις περιστροφῇ* sprechen kann, so dürfen wir diese wirren Linien im Sinne ihrer Urheber wohl auch für *λαβυρινθώδεις* erklären. Dies alles scheint mir heute so sicher wie früher, ja eher noch sicherer. Und auch den Ursprung der ganzen Darstellung dieser labyrinthischen Linien auf dem, im sorgfältigsten Exemplar gar nicht als Bau, sondern als einfaches Viereck gezeichneten Labyrinth, glaube ich mit Wahrscheinlichkeit immer noch auf jene früh und spät vorkommenden Darstellungen des Irrgartens im Grundriß zurück-

¹⁾ Neben dem Bilde des Themistokles, das wir von einer Münze des Antoninus Pius kennen (Rusopulos in Athen. Mitt. 1896 S. 18. Corolla numismatica in Honour of B. V. Head S. 109. Jacob Hirschs (XIII.) Auctions-Catalog einer Sammlung griechischer Münzen, München 1905 Taf. 42 Nr. 3727. Arch. Anzeiger 1897 S. 131), erscheint auch ein halber Stier (Zebu), dessen Schnittfläche irgendwie ornamental ausgestaltet zu sein scheint. Ein in Wirklichkeit halbiertes Opfertier ist es also kaum. Die Stellung weicht nicht so sehr von der auf den älteren Münzen von Magnesia oder von Samos (Jonia Taf. 35) ab.

führen zu dürfen. Aber ich gestehe, daß der Weg der Entwicklung in diesem Punkte vielleicht nicht so einfach und gradlinig war, wie ich früher annahm.

2. Der Eros des Praxiteles in Parion.

Plinius (36, 22) berichtet im Anschluß an die weltberühmte knidische Aphrodite des Praxiteles auch von dessen Erosstatuen. „Eiusdem est et Cupido obiectus a Cicerone Verri, ille propter quem Thespieae visebantur, nunc in Octaviae scholis positus, eiusdem et alter nudus in Pario¹⁾ colonia Propontidis, par

¹⁾ Zu dieser einzigen literarischen Erwähnung des Eros von Parion möchte S. Reinach (Gazette archéologique XII S. 284, 1) als zweite den Vers des Properz 3, 9, 16 fügen. Aber die Lesung: „Praxitelen Parius vindicat urbe lapis“ ist nicht überliefert; die Hss. bieten propria (vgl. Die Elegien des Sextus Propertius erklärt von M. Rothstein II S. 63) und gewähren so kein Fundament für die bedenkliche Annahme, daß Parius für Parianus stehe, vielmehr zwingt die vom Dichter durchgeführte Parallelstellung von je zwei Künstlern hier gegenüber Phidias und seinem Stoff, dem Elfenbein, Praxiteles und seinen Stoff, den Marmor, zu verlangen. Die Beschränkung des Praxiteles auf Marmor ist ebenso einseitig wie die des Phidias auf Gold-Elfenbein; um so bedenklicher ist der Schluß, den zuerst Sillig (Catalogus artificum S. 380) und nach ihm viele andere zogen, es sei hier von parischem Marmor und darum parischer Herkunft des Praxiteles die Rede. Da Praxiteles sicher Athener war, hat man das angebliche Versehen aus dem Ruhme erklärt, den Praxiteles „durch Werke in parischem Marmor erworben hatte“ (Brunn, Gesch. der griech. Künstler I S. 336). Das stimmt nicht zur Überlieferung. Sein berühmtestes Werk, die knidische Aphrodite, war aus parischem Marmor, wenn wir Lukian (*Ἐρωτες* 13) glauben, aus pentelischem, wenn wir denselben Lukian an anderer Stelle (*Ζεὺς τραγῳδός* 10) befragen. Der Hermes ist aus schönem parischen Lychnites gearbeitet (Olympia III S. 202. Lepsius, Marmorstudien Nr. 383). Die Basis von Mantinea besteht nach Fougères (B. C. H. 1888 S. 105) aus Marmor von Dolianà, nach Lepsius (Marmorstudien Nr. 187) aus pentelischem; doch wird man dieses Werk, eben als Basis und der bestrittenen Beziehung auf den großen Praxiteles wegen vielleicht aussondern (vgl. Vollgraff im B. C. H. 1908 S. 247 ff. und dagegen Herzog, Philologus 1912 S. 1 ff.). Bei den übrigen nur literarisch bekannten Arbeiten finden wir parischen Marmor einzig bei dem Satyr in Megara bezeugt (Paus. 1,

Veneri Cnidiae nobilitate et iniuria, adamavit enim Alcetas Rhodius atque in eo quoque simile amoris vestigium reliquit.“ Diese letzte anekdotenhafte Bemerkung¹⁾, die auf eine ähnliche zur Aphrodite gemachte zurückverweist, würden wir gerne gegen eine auch nur etwas reichere tatsächliche Belehrung über die Darstellungsart der Erosen selbst eintauschen, von der uns auch sonst ja eigentlich nichts bekannt ist. Auf die Frage nach den verschiedenen Eros-Statuen des Praxiteles will ich hier nicht wieder eingehen²⁾ und nur einen Punkt, den ich

43, 5), denn das Epigramm des Meleager (Anth. 12, 56) spielt nur mit dem Gedanken, daß Praxiteles einen Eros, Eros selbst aber den schönen Knaben Praxiteles geschaffen habe, lehrt also überhaupt nichts Tatsächliches, und ebensowenig können die sich selbst widersprechenden Epigramme Anth. 6, 317 und Planud. 262 benutzt werden. Pentelischer Marmor dagegen wird für die Hera Teleia und die Rhea in Plataiai (Paus. 9, 2, 7) sowie vor allem den Eros in Thespiai (Paus. 9, 27, 3) überliefert. Wenn wir also einfach abzählen, finden wir (ohne die Aphrodite und die Basis von Mantinea) dreimal pentelischen, zweimal parischen Marmor. Damit ist wenigstens die Möglichkeit bewiesen, bei Properz pentelischen Marmor zu verstehen, und dann ist seine Angabe zwar zu eng, aber sonst einwandfrei.

¹⁾ Vgl. die ähnlichen Geschichten, die E. Sellers in The elder Pliny's Chapters on the History of Art S. 194 nennt.

²⁾ Vgl. meinen Aufsatz Arch. Zeitung XLIII, 1885, S. 81; neuerdings Monuments Piot XVII S. 34 ff. (Merlin und Poinssot), eine Darlegung, der ich mich schon wegen der falschen Verwertung des Kallistratos nicht anschließen kann. Ich will nur kurz bemerken, daß die Statue von Mahdia (dort Taf. 2. 3) überhaupt nicht praxitelisch ist; Curtius' (Arch. Anzeiger 1909 S. 210) und Hausers Widerspruch hiergegen halte ich für völlig begründet. Die von Hauser (Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei III S. 2, 2; vgl. S. 12) aufgeworfene Frage, ob nicht die Herme mit der Künstlerinschrift des Boethos zu diesem Eros gehöre, kann nur vor den Originalen beantwortet werden. Die Größe (Höhe des Eros 1,40, der Herme 1,00 m; vgl. Mon. Piot XVII S. 31. 42) macht es allerdings schwer, den linken Arm auf die Herme gelegt zu denken; inzwischen ist auch dieser Arm gefunden worden (Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions 1910 S. 589) und zeigt, daß Eros in der Linken den Bogen hielt, was aber nach der erhaltenen Schulter nie *μετεωρίζειν* (Kallistratos) genannt werden konnte. Immerhin gibt es erosartige Gestalten, neben denen, nicht als Auflager des Armes benutzt,

früher schon behandelt hatte aufs neue prüfen, unser Wissen von dem zweiten der von Plinius genannten Erosen, dem von Parion.

Von dem früheren Versuch Starks (Berichte der Leipziger Gesellschaft der Wissenschaften 1866 S. 155), auf der Aussage fußend, daß der parianische Eros nudus, waffenlos, war, ein Epigramm des Palladas εἰς Ἐρωτα γυμνὸν, einen Eros ohne Waffen, aber mit Delphin und Blüte, zur Bereicherung unserer Anschauung heranzuziehen, bedarf keiner Widerlegung mehr seit uns eine wirkliche und authentische, wenn auch im einzelnen nicht ohne weiteres klare Nachbildung der Statue auf Münzen von Parion bekannt geworden ist. Das Verdienst hierauf hingewiesen zu haben gebührt K. Bursian, der 1875 im Vorlesungsverzeichnis von Jena (De Praxitelis Cupidine Pariano) eine nicht lange vorher bekannt gemachte Münze der Rauchschen Sammlung¹⁾ auf das Werk des Praxiteles bezog. Dieser erste Schritt war nur leider in Folge eines störenden Umstandes kein Beginn zu gradem Fortschreiten. Die erste, von Bursian wiederholte, Abbildung gab die Münze ganz entstellt wieder und verleitete dadurch zunächst zu Fehlschlüssen²⁾.

Es genügt, hier die von Rauch und Bursian gegebene Entstellung des Münzbildes (Abb. 1) neben einer treuen Wiedergabe (Abb. 2) zu zeigen.

In ersterer stand Eros vor einem Altar, hob mit der Linken einen Zipfel des Gewandes über die Schulter und blickte mit einer schwer erklärlichen starken Wendung des Kopfes nach seiner linken Seite aufwärts. Die Kopfhaltung sowohl als die

Hermen stehen (vgl. Winter, Typen der fig. Terrakotten II S. 248, 2. Arch. Anzeiger 1910 S. 487, wo das Motiv wirkliches Auflehnen ausschließt).

¹⁾ Berliner Blätter für Münzkunde V, 1870, Taf. 55, 3 S. 16, 14. Schon Rauch sprach dort die Vermutung aus, es liege dem Münzbild eine in Parion befindliche Statue des Gottes zu Grunde; auf den Eros des Praxiteles schloß dann Bursian. Die widersprechende Angabe bei E. Sellers, Pliny S. 194, 9 ist irrig.

²⁾ Ich verweise dafür auf meinen genannten Aufsatz S. 89. Aus diesem S. 90 konnte auch die hier wiederholte richtige Abbildung der Münze entlehnt werden (vgl. unten S. 26).



Abb. 1.



Abb. 2.

Erhebung des Armes waren, wie ich am Original feststellen konnte, nur vom modernen Zeichner in das absichtlich oder zufällig beschädigte Münzbild hinein gesehen worden, und auch der Altar war aus einer kleinen, neben dem rechten Bein des Gottes stehenden Herme heraus erfunden.

Ehe das festgestellt war, mußte dies Bild also Verwirrung stiften, und wenn auch Riggauer bei seiner Behandlung des Eros auf Münzen ¹⁾ auf Sallets Mitteilung hin den Altar in der Beschreibung durch die Herme ersetzen konnte, so waren doch die von ihm zuerst herangezogenen vier weiteren entsprechenden Münzen von Parion in der Bewegung von Arm und Kopf so abweichend, daß man sie eigentlich nicht als „analog“ bezeichnen konnte. P. Gardner, der dann schon acht Exemplare des Typus nach Abgüssen zusammen stellte ²⁾, erklärte Rauchs Auffassung der linken Hand für irrig (S. 271), sie ergreife nicht den Zipfel des Gewandes, sei allerdings bei dieser und zwei andern Münzen erhoben, und erst bei jüngeren Exemplaren in die Seite gestemmt. Hierin scheint Rauchs Irrtum noch nachzuwirken, der erst durch die oben wiederholte zuverlässige Abbildung beseitigt werden konnte. Die weitere Frage war nun nur noch, was die Münzen tatsächlich zeigen.

In meinem früheren Aufsatz habe ich auf Grund der mir damals bekannten neun Münzen als sicher angenommen, daß die Statue ungefähr die Haltung des praxitelischen Hermes aus Olympia, oder da sie nicht wie dieser angelehnt war, richtiger

¹⁾ Zeitschrift für Numismatik VIII, 1881, S. 84.

²⁾ Journal of Hell. Studies IV, 1883, S. 269.

die des ebenfalls praxitelischen Hermes Farnese ¹⁾ gezeigt habe. Die linke Hand wäre — ganz wie bei dieser Hermesgestalt die rechte — in die Hüfte gestemmt, Gewand anscheinend nur über den linken Unterarm gelegt gewesen und hätte von ihm abwärts in längeren Falten herabgehangen. Die Wendung des Kopfes, der jetzt ganz im Profil nach rechts erscheint, müßte beim Original natürlich weniger stark gewesen sein. Die Herme neben dem rechten Bein wäre eine, sicher nicht bedeutungslose, aber bei der Marmorfigur technisch sehr erwünschte Stütze.

Ganz kurz darauf hat sich auch Furtwängler (in Roschers Lexikon der Mythologie I S. 1358) über diese Münzen geäußert, schon mit Kenntnis meines, ihm während des Druckes zugegangenen Aufsatzes, aber mit ausdrücklicher Verwerfung der darin vertretenen Anschauung. Ihm schien Eros vielmehr mit dem linken Arm auf einem Pfeiler zu lehnen, der von mir fälschlich für herabhängendes Gewand angesehen worden sei, und grade die richtige Erkenntnis dieses Pfeilers war ihm eine Hauptsache. So lagen zwei sich widersprechende Auffassungen des durch die Münzen gebotenen Bildes vor, die wechselnde Zustimmung gefunden haben ²⁾, bis zuletzt B. Filow in einer

¹⁾ Vgl. W. Klein, Praxiteles S. 390. Amelung, Sculpturen des Vaticanischen Museums II S. 135.

²⁾ Für eine Stütze unter dem linken Arm haben sich ausgesprochen: Benndorf, *Bullettino comunale* 1886 S. 74 (*appoggiato col gomito sinistro sopra un albero o una colonna, coperta, come sembra, di panneggio*). Ghirardini, ebenda 1892 S. 311, 3 (*tronco d'albero*). A. van Buren, *American Journal of Archaeology* 1906 S. 417, 2 (*left forearm resting on a pillar*). Waser in *Pauly-Wissowas R.-E.* VI S. 504 und 526 (die Linke stützt Eros auf einem Pfeiler auf). E. Gardner, *Handbook of Greek Sculpture* S. 363 (*leaning with his left elbow on a pillar*). Derselbe, *Six Greek Sculptors* S. 161 (*leaning on a column, over which his cloak hung down*). — Die weitere Bemerkung „his head turned to his left with a strong upward inclination“ scheint aus Erinnerung an die fehlerhafte Abbildung der Münze Rauchs geflossen). W. Klein, Praxiteles S. 236 (an einen Pfeiler gelehnt). Blümner im Kommentar zu Pausanias IX, 27, 1 S. 474 (ebenso).

Die von mir vertretene Auffassung haben nur Overbeck, *Plastik* ⁴ II S. 50 und Collignon, bei Daremberg-Saglio I, 2 S. 1599, in seiner

erneuten sorgfältigen Behandlung des inzwischen vermehrten numismatischen Materiales — er kennt nunmehr 13 Münzen — die Frage zu lösen versuchte¹⁾. Seine Entscheidung ist gegen mich ausgefallen. Da ich aber trotz des ernsthaften Wunsches, mich eines Besseren belehren zu lassen, jetzt ebenso wie vor einem Vierteljahrhundert an meiner Ansicht festhalten muß, darf ich wohl ohne den Verdacht rechthaberischen Eigensinnes auf mich zu laden noch einmal öffentlich auf die Frage zurückkommen, die ich nie aus den Augen verloren habe. Ich darf es um so mehr, als ich das numismatische Material noch einmal vermehren kann, vor allem dank freundlicher Mitteilung H. von Fritzes. Ihm und den Vorständen der verschiedenen Sammlungen, die mich mit den nötigen Abdrücken versahen und durch Auskünfte unterstützten habe ich es zu danken, daß ich hier das reichere, hoffentlich zur Entscheidung genügende, Material vollständig in Abbildungen (vgl. Taf. 2) vorlegen kann. Die Freundlichkeit des Verlages G. Reimer hat es mir auch ermöglicht, meine früher gegebenen Abbildungen hier nochmals abzudrucken, und so neben die rein mechanischen einige Wiedergaben zu setzen, in denen die sichtbare Form bewußt und darum bestimmt vorgetragen ist.

In der folgenden Aufzählung habe ich die früheren Erwähnungen und Besprechungen möglichst vollständig gegeben²⁾;

Histoire de la sculpture II S. 279 = Gesch. der Plastik II S. 300, und in Scopas et Praxitèle S. 76 angenommen.

R. Weil in Baumeisters Denkmälern III S. 1401 hält eine Entscheidung für unmöglich, bis besser erhaltene Exemplare zu Tage gekommen seien.

¹⁾ Jahrbuch des arch. Instituts 1909 S. 65. Sbornik za narodni u motvorenija, nauka i knižnina XXVI (Sofia 1910) S. 30.

²⁾ Die älteren Zusammenstellungen führe ich nur mit dem Namen ihrer Urheber an. Es ist also:

Filow = Jahrbuch des arch. Instituts 1909 S. 65.

Gardner = Journal of Hell. Studies 1883 S. 270.

Riggauer = Zeitschrift für Numismatik VIII, 1881, S. 84 Taf. 1.

Wolters = Arch. Zeitung 1885 S. 90.

die sämtlichen bekannten Exemplare sind durchgezählt und finden sich unter denselben Nummern auf der Tafel 2. Durch Buchstaben habe ich daneben die verschiedenen Stempel unterschieden, da es ja auf diese mehr ankommt, als auf die Zahl der zufällig vorhandenen Exemplare. Es ergibt sich, daß wir es mit 10 Stempeln zu tun haben, auf welche sich 19 der bekannten Exemplare verteilen. Ein weiteres, verschollenes Exemplar (17) läßt sich keinem bestimmten Stempel zuweisen, doch spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß es, wie die andern Exemplare der Otacilia, zu Stempel H gehörte.

- A. 1. Antoninus Pius, Berlin, früher Sammlung Rauch. Abgebildet: Berliner Blätter für Münzkunde V, 1870, Taf. 55, 3 S. 16, darnach auch bei Bursian, De Praxitelis Cupidine Pariano S. 3 (diese letztere Abbildung oben S. 24 Abb. 1 zum Vergleich wiederholt); erwähnt von Riggauer S. 84. Furtwängler, Athen. Mitt. 1880 S. 38, 2. Imhoof-Blumer, Monnaies Grecques S. 256 (hier mit richtiger Kritik). Phototypische Abbildung: Gardner Nr. 1, darnach (wie es scheint) die Zeichnung Daremberg-Saglio I, 2 S. 1599. Neue Zeichnung nach dem Original: Wolters Nr. 1 (wiederholt Overbeck, Plastik⁴ II S. 50 Fig. 152, 1, und oben S. 24 Abb. 2). — Filow Nr. 1.

Umschrift: DEO CVPIDINI COLonia GEMella (oder GEMina) IVLia HADriana PAriana. Vgl. Eckhel, Doctrina numorum II S. 462.

- B. 2. Antoninus Pius; Neapel. (Fiorelli), Catalogo del Museo Nazionale di Napoli, Medagliere I Nr. 7906.

Umschrift: C(olonia) G(emella) I(ulia) H(adriana) P(ariana).

3. Antoninus Pius, derselbe Stempel; Paris, früher Wiczay. Fehlerhaft: Musei Hedervarii numos antiquos descripsit C. M. a Wiczay I S. 200 Nr. 4702 („Stehende Victoria“), darnach Cohen² II S. 401, 1230; richtiger: Sestini, Descrizione delle medaglie antiche del Museo Hedervariano II S. 108, 33 („Dreizack in der Linken“), darnach Mionnet,

Supplément V S. 399, 732. Riggauer S. 84. Gardner Nr. 3 (mit Abbildung). Wolters Nr. 4. Filow Nr. 4.

- C. 4. Antoninus Pius, Berlin, früher Imhoof-Blumer; sehr ähnlicher Stempel. Abgebildet Riggauer Taf. 1, 13 S. 84. Gardner Nr. 2 und Filow Nr. 2. Vgl. Imhoof-Blumer, *Monnaies Grecques* S. 256. Wolters Nr. 2.

Umschrift wieder CGIHP.

5. Der gleiche Stempel, München. Erwähnt Riggauer S. 85. Wolters Nr. 3. Filow Nr. 3.

- D. 6. Antoninus Pius, Athen Nr. 5073. Ähnlicher Stempel mit gleicher Umschrift.

- E. 7. Antoninus Pius, Paris, früher Waddington.

Erwähnt *Revue numismatique* 1897 S. 322 Nr. 933. Abgebildet Filow Nr. 5. Ähnlicher Stempel mit gleicher Umschrift.

- F. 8. Commodus, Kopenhagen. Riggauer S. 85. Imhoof-Blumer, *Monnaies Grecques* S. 256, 139. *Annuaire de la Société*



Abb. 3.

Française de Numismatique XVI, 1892, S. 196, 7. Abgebildet Gardner Nr. 4 (phototypisch), darnach Klein, *Praxiteles* S. 236 Fig. 36, 1. Wolters Nr. 5 (Zeichnung), darnach *Bullettino comunale* 1886 S. 74 (unten). Overbeck, *Plastik*⁴ II S. 50 Fig. 152, 2. Collignon, *Histoire de la sculpture* II S. 280 (deutsche Aus-

gabe II S. 300) und beistehend Abb. 3 wiederholt. — Filow Nr. 6. Umschrift wie bei 1.

9. Commodus. Der gleiche Stempel, aus dem Besitz Loring's ins Britische Museum gelangt. Brayne-Baker, *Numismatic Chronicle* 1893 S. 21, 1 (darnach erwähnt *Revue arch.* 1893, II S. 351).

G. 10. Alexander Severus, Sammlung Jakuntschikoff in Petersburg.

Umschrift: DEO CVPIDINI C(olonia) G(emella) I(ulia) A(driana) PAR(iana).

11. Der gleiche Stempel, Berlin. Abgebildet Gardner Nr. 5 (Phototypie), darnach Klein, Praxiteles S. 236 Fig. 36, 2. Wolters Nr. 6 (Zeichnung), darnach Roschers Lexikon der Mythologie I S. 1358 (Furtwängler). Bullettino comunale 1886 S. 74 oben (Benndorf). Overbeck, Plastik⁴ II S. 50 Fig. 152, 3. Baumeister, Denkmäler III S. 1401 und beistehend Abb. 4. — Filow Nr. 7.



Abb. 4.

12. Der gleiche Stempel, Berlin, früher Knobelsdorff. Ungenau abgebildet Sestini, Lettere VI Taf. 2, 10 S. 47, 3, daraus Mionnet II S. 582, 450. Cohen² IV S. 467, 638. — Wolters Nr. 7. Filow Nr. 8 (mit Abbildung).

H. 13. Otacilia Severa. Kopenhagen, früher Rusopulos (im XIII. Auctions-Catalog Jacob Hirschs München 1905, vgl. oben S. 20, 1, nicht verzeichnet). Umschrift verballhornt zu DEO CVDISNII CGIHP.

14. Der gleiche Stempel. Neue Sammlung Imhoof-Blumers.

15. Der gleiche Stempel, früher Löbbecke, jetzt Berlin. Filow Nr. 10.

16. Der gleiche Stempel, München, früher Cousinéry. Sestini, Lettere, Continuazione II (1817) S. 66 (ungenau). Erwähnt Riggauer S. 85. Imhoof-Blumer, Monnaies Grecques S. 256, 141, daraus Chaix, Annuaire de la Société Française de numismatique XVI, 1892, S. 232, 3. Abgebildet Gardner Nr. 6 (mit der irrigen Angabe Mailands als Aufbewahrungs-ortes). — Wolters Nr. 8. Filow Nr. 9.

17. Früher Sammlung Ainslie (das Stück ist verschollen). Sestini, Lettere I (1789) S. 110, 40 und III (1779) S. 39, 47,

ungenau, darnach Tanini, Numismatum imp. Rom. ab Ans. Bandurio editorum Supplementum S. 45, 28. Mionnet II S. 583, 454. Cohen² V S. 153, 91. Chaix, Annuaire de la Société Française de Numismatique XVII, 1893, S. 35, dessen bessere Lesung auf Kenntnis der anderen Exemplare beruhen muß.

- J. 18. Philippus iunior, Paris (Nr. 761), früher Cousinéry. Mionnet, Supplément V S. 406, 774, daraus Cohen² V S. 174, 120, berichtet von Rauch, Berliner Blätter für Münzkunde V, 1870, S. 17. Imhoof-Blumer, Monnaies Grecques S. 256, 140, daraus Chaix, Annuaire de la Société Française de Numismatique XVI, 1892, S. 230, 5; XVII S. 36. Erwähnt von Riggauer S. 84. Wolters Nr. 9. Abgeb. Gardner Nr. 7. Filow Nr. 11.

Umschrift: DEO CVPIDINI CGIHPA.

- K. 19. Aemilianus, Paris (Nr. 763a). Abgeb. Filow Nr. 12. Umschrift CGIHP.

20. Der gleiche Stempel, Berlin. Abgeb. Filow Nr. 13.

Daß wir auf allen diesen zehn, durch 20 Exemplare vertretenen Stempeln denselben Typus des Eros vor uns haben, ist klar. Daß die berühmteste Statue des Gottes, die es in Parion gab, der Eros des Praxiteles par Veneri Cnidiae nobilitate, hierin nachgebildet worden ist, darf füglich als sicher gelten. Zu Füßen des Gottes, neben seinem rechten Bein, steht eine Herme. Daß sie bärtig sei, kann man nach unseren Münzen nicht behaupten, wohl aber aus einer Münze des Antoninus Pius erschließen, welche sie als Einzelbild und deutlich bärtig zeigt¹⁾. Gardner meinte eben wegen der Bärtigkeit könne es kein altertümliches Erosbild sein, und ich habe mich einst dieser Folgerung angeschlossen (S. 93) und für den

¹⁾ British Museum, Catalogue of the Coins of Mysia Taf. 22, 10 S. 104, 96. Annuaire de la Société Française de Numismatique XVI, 1892, S. 192, 3. Die richtige Beziehung sprach Gardner S. 270, 1 aus.

Kreis, in welchem man eine Benennung suchen dürfte, auf Priapos hingewiesen. Da aber recht möglich ist, daß der altertümliche Eros dieser Gegend auch in der Erscheinung dem Priapos ähnlich gewesen sei¹⁾, ist die Vermutung nicht abzuweisen, daß wir in der bärtigen Herme eine Erinnerung an das altertümliche Bild des Eros von Parion vor uns haben²⁾. Wie wir sie aber auch speziell benennen wollen, daß sie zur ursprünglichen Komposition des Praxiteles gehörte, hätte nicht bezweifelt werden dürfen³⁾; grade wenn derselbe oder ein nahe verwandter Gott in dieser Form verehrt wurde, konnte er nach bekannter und bei griechischen Künstlern beliebter Art in die Komposition hineingezogen, konnte aber auch als charakteristisches Einzelbild (vermutlich nach dem Urbild, nicht aus der Komposition heraus gelöst) auf Münzen gesetzt werden. Unsere Münzen zeigen die Herme so regelmäßig an derselben Stelle, eng an das rechte Bein gefügt, daß die Vorstellung unberechtigt ist, nur die Stempelschneider hätten ihr diesen Platz mit erstaunlicher Konsequenz immer wieder angewiesen. Auch sehen wir die Herme deutlich auf derselben Bodenlinie stehen, wie Eros; vgl. besonders Nr. 7, 9, 10, 11, 18, 19. Damit ist dann aber ein wichtiger Punkt für die Beurteilung der Münzbilder gesichert. Filow hat zweifellos Recht, wenn er die Möglichkeit zweier Stützen bei einer Marmorfigur behauptet (S. 62, 7); gute Beispiele dafür sind der Salber in Dresden⁴⁾ und der Meleager im Vatikan⁵⁾, aber grade bei diesen Figuren wird doch niemand zu behaupten wagen, daß die beiden Stützen vom Künstler gewollt seien. Es sind Kopisten-Zutaten, die der Komposition empfindlich schaden. Bei dem Eros zwei solcher Stützen als in der Komposition begründet anzunehmen ist unmöglich; wenn der Künstler ihn angelehnt und mit der bärtigen Herme vereinigt darstellen wollte, so bot sich wie von selbst das fest

¹⁾ Vgl. Robert-Preller I S. 503.

²⁾ Löschke bei Filow S. 67, 21.

³⁾ Filow S. 67.

⁴⁾ Brunn-Bruckmann Nr. 133. Berliner Gipsabgüsse Nr. 463.

⁵⁾ Amelung, Vatican II Taf. 12, 10.

ausgeprägte Motiv des auf die Herme gelehnten Gottes. Es genügt dafür auf den Hermes (Joven orador) in Madrid und seine Variante, die als Agelaos oder Telemachos zur Gruppe des Dauchos in Delphi gerechnete Statue zu verweisen¹⁾ oder auf die praxitelische Artemis aus Larnaka²⁾, die sich offenbar auf ihr eigenes altertümliches Idol lehnt. Damit scheint mir schon ein starkes Präjudiz gegen die Verwendung dieses Motivs in der Statue von Parion gewonnen.

Lassen wir die endgültige Entscheidung hierüber zunächst noch anstehen, so verlangt eine andere Schwierigkeit einige Überlegung. Daß alle diese Erosgestalten auf dieselbe Statue zurückgehen, ist nicht zum wenigsten durch die Wiederkehr der Herme gesichert. Um so mehr überrascht die Abweichung, welche die Exemplare Nr. 2—7 gegenüber allen andern zeigen. Da sie auch durch ihre geringe Größe unter sich übereinstimmen und sich von den übrigen abheben, möchte man versuchen, alle auf einen einzigen Stempel zurückzuführen, um so mehr als in den übrigen Fällen auf jeden Herrscher immer nur ein einziger Stempel entfällt. Aber man hat unter Antoninus außer den beiden Münzen mit Eros (1 und 2 ff.) noch eine kleinere, die dritte, mit der bärtigen Herme (oben S. 30) ausgegeben, und dabei offenbar absichtlich das Münzbild variiert. Für unsere Frage nach dem praxitelischen Eros verlieren die Exemplare Nr. 2—7 dadurch an Bedeutung, und es bleibt nur die auffällige Tatsache, daß sie jedes andere Gepräge an Zahl übertreffen, und sich dabei deutlich auf 4 Stempel B—E verteilen. Es hat also offenbar eine ziemlich reiche Ausprägung statt gefunden.

Das deutlichste Bild gewährt Nr. 2 (Neapel). Eros steht steifer wie in Nr. 1 (Rauch), aber das Bestreben, die gleiche geschmeidige Körperhaltung wiederzugeben, ist unverkennbar.

¹⁾ Fouilles de Delphes IV Taf. 67. Klein, Praxiteles S. 404. Gesch. der griech. Kunst II S. 396. Österr. Jahreshefte 1911 S. 98 ff. Arch. Jahrbuch 1912 S. 199 (Dehn).

²⁾ R. von Schneider, Album der Antiken-Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses Taf. 4 S. 2.

Auch der gesenkte rechte Arm ist ungeschickter, steifer gezeichnet. Der linke Arm ist gebogen und der Unterarm aufwärts gestreckt; er hebt sich deutlich von dem Flügel, den er überschneidet, ab und ragt etwas über ihn hinaus. Die vier kleinen, punktartigen Erhöhungen, die sich hier an ihn anschließen, können nur die offene Hand ausdrücken sollen, die irgend etwas (durch die beiden oberen, kleineren, deutlich voneinander getrennten Punkte Ausgedrücktes) trägt. Auch die gesenkte Hand scheint etwas zu halten, da in der Richtung des Armes, aber zu weit abwärts um die Hand auszudrücken, auch hier ein erhöhter Punkt erscheint. Über dem linken Oberarm liegt ein Gewand; von langer schmaler Gesamtform fällt es ungefähr senkrecht bis zum Boden herab. Von oben bis mindestens zur Hälfte seiner Länge zeigt es in der Mitte eine Furche, offenbar um Falten auszudrücken, und sein bewegter, gebogener Umriß ebenso wie seine nach unten allmählich abnehmende Breite schließen jede Möglichkeit, Säule oder Pfeiler oder Baum zu erkennen, aus. Nr. 3 (Paris, Wiczay) ist offenbar aus demselben Stempel (B) hervorgegangen, aber zu schlecht erhalten, um diese Einzelheiten erkennen zu lassen¹⁾, nur das Gewand und sein spitzer unterer Zipfel sind noch klarer erhalten als auf Nr. 2. Der Stempel C (Nr. 4 und 5) ist sehr ähnlich, unterscheidet sich aber deutlich durch eine noch steifere Haltung des Eros, bei dem die herausgebogene Hüfte ganz verloren ist, und durch den Umstand, daß die Gestalt etwas mehr von ihrer Rechten her gesehen ist, so daß die Brust nicht in voller Vorderansicht erscheint. Leider verfügen wir nur über ein erträgliches Exemplar (Nr. 4, Berlin, Imhoof), da das Münchener (Nr. 5) sehr zerstört ist. Auf ersterem erscheint das Gewand nun im gleichen Gesamtumriß und mit der gleichen Mittelfurche, aber so hart modelliert, daß man fast an eine grobe verständnislose Nachgravierung des Stempels glauben könnte. Jedenfalls läßt sich hier der erhobene Unterarm nicht

¹⁾ Bei der Beschreibung von Nr. 3 will Sestini im linken Arm einen Dreizack erkennen. Das ist ein merkwürdiger Sehfehler. Das Richtige lehrt uns Nr. 2; mit der Variante Nr. 4, 5 hat die Sache nichts zu tun.

sehn, vielmehr geht der rechts von der Furche laufende Strich aufwärts bis dahin, wo auf dem Neapeler Exemplar der Ellenbogen anzusetzen ist, biegt dann in schwacher Krümmung nach rechts, überschneidet den Flügel und endet rechts von diesem in zwei kleinen punkartigen Erhöhungen oder Spitzen¹⁾.

Daß hier nur eine, wie auch immer verursachte, verständnislose Umgestaltung des in Stempel B erhaltenen Bildes vorliegt, die also für unsere Frage ohne Belang ist, zeigt sich sofort bei der Betrachtung der beiden ähnlichen Stempel D und E (Nr. 6 und 7). Beide geben, wenn auch ungeschickt in der Stellung, das Bild des Stempels B wieder, in beiden Fällen ist der aufwärts gerichtete linke Unterarm ganz deutlich zu sehen, leider aber nicht die linke Hand. Daß auch in diesen Fällen ein unten spitz zulaufendes Gewand über die linke Armbeuge bis zum Boden herabhängt und ein Pfeiler absolut ausgeschlossen ist, sei nur nebenher bemerkt.

Die zeitliche Reihenfolge der Stempel B—E sicher festzustellen ist mir nicht gelungen; ich habe den in der Stellung des Eros besten an die Spitze gestellt und den darin verwandtesten (C) folgen lassen. Die Vorderseiten erlauben bei ihrer schlechten Erhaltung auch kein sicheres Urteil. Nr. 2 erscheint im Abdruck sehr verwaschen und flau; wenn das nicht Schuld der Erhaltung ist, müßte es ein besonderer, sonst nicht vorkommender Stempel sein. Der Stempel, der für die Vorderseite von Nr. 3—6 benutzt ist, könnte aber derselbe sein. Abweichend und viel besser als dieser ist der Stempel von Nr. 7. Diese Beobachtungen stimmen wenigstens zu der angenommenen Anordnung der Erosen-Stempel.

Alle übrigen Stempel zeigen im Gegensatz zu diesen den linken Arm in die linke Hüfte gestemmt. Ganz deutlich ist dies namentlich bei Stempel F (Nr. 8 und 9), bei dem sich sogar sehen läßt, daß die Hand mit ihrem Rücken an die Hüfte

¹⁾ Das ist der Befund, der mich früher im Anschluß an Imhoof zu der Annahme bewog, Eros sei hier mit einem gekrümmten, stabartigen Gerät mit zwei Spitzen dargestellt. Riggauer S. 84 und P. Gardner S. 271 behalten dagegen Recht.

gelegt, also dasselbe elegante Motiv angewendet ist, welches uns z. B. der Hermes Farnese (oben S. 25) zeigt. Auch Stempel G (Nr. 10—12) läßt sich kaum anders verstehn, während die andern hierin unklar sind. Für die Existenz des Pfeilers schienen Filow (S. 66) namentlich Nr. 4 und 19. 20 beweisend. „Bei allen drei Münzen ruht die Stütze auf derselben Basis mit der Statue und die Verbindung mit der Basis ist besonders auf den beiden Münzen des Aemilianus deutlich zu sehen.“ Die „Basis“ — ich habe sie oben S. 31 lieber „Bodenlinie“ genannt und für die Zugehörigkeit der Herme angeführt, die Filow nicht gelten lassen will — trägt nun tatsächlich die Herme ebenso wie den Eros, für die angebliche Säule muß ich es bestreiten. Bei Nr. 4 ist die Bodenlinie überhaupt auf dem Schrötling nicht mehr abgeprägt worden, auf Nr. 2, 3 und 6 ist sie ganz undeutlich. Nur bei Nr. 7 erscheint sie klar, und vermutlich hat Filow dieses Exemplar gemeint. Aber hier erstreckt sich die Bodenlinie ganz deutlich unter der Herme und den Füßen des Eros, endet aber schon unter dem linken Fuß und kommt keinesfalls mehr mit dem deutlich spitz gebildeten Zipfel des Gewandes in Berührung. Anders bei den beiden Münzen des Aemilianus (Nr. 19. 20), bei denen die Bodenlinie auch unter dem herabhängenden Gewand — wie ich es auffasse — oder der Säule — wie andere meinen — her läuft, und davon berührt wird. Nun zeigte mir das Berliner Exemplar (unsere Nr. 20) in Filows Abbildung 6 und im Abdruck hier eine ganz gradlinig begrenzte, nach unten etwas verbreiterte Masse, für welche man die Deutung als Säule zugeben müßte, wenn sie sich bestätigte. Aber das besser erhaltene Pariser Exemplar zeigt nicht eine solche gradlinige Säule, sondern eine unregelmäßig bewegte, besonders unten rechts durch einen Einschnitt belebte Masse, die nur Gewand sein kann. Bei der offenbaren Stempelgleichheit beider Exemplare wäre ein solcher Unterschied unerklärbar. Auf meine Bitte hat dann H. Dressel das vollkommen unberührte Berliner Exemplar mit Wasser und einer harten Bürste von seinem erdigen Überzug befreit, und es ergab sich das auf unserer Tafel unter 20a dem alten Zu-

stand 20b gegenübergestellte Bild, d. h. völlige Übereinstimmung mit dem Pariser Exemplar, Gewand und keine Säule.

Deutlicher zu erkennen und ohne viele Worte klar ist nun dieser Teil der Darstellung auf den Stempeln F und G: Ein langes, schmales, durch unregelmäßigen Umriß charakterisiertes, unten spitz zulaufendes und durch Faltenandeutungen belebtes, im Stempel G kürzeres, in F längeres Stück Gewand. Dies erkennen ja auch z. B. Benndorf und E. Gardner an (vgl. oben S. 25 Anm. 2), glauben aber, dies Gewand hänge über einem Pfeiler oder Baumstamm. Aber von diesen erscheint auf keiner der Münzen eine Spur. Nur das Gewand ist zu sehen, und die Stütze bleibt reine Annahme, und diese Annahme wird nun ganz hinfällig durch die beiden grob und schlecht geschnittenen Stempel H und J, bei denen rechts neben Eros unterhalb des Flügels sicher ganz leerer Raum ist, und das Gewand, wenn überhaupt vorhanden, nur etwa bis zum Knie herabreicht. Eine Stütze ist auch hier unmöglich.

Und somit kann ich, zum Teil wörtlich, wiederholen, was ich früher auf Grund einer viel geringeren Anzahl von Münzen feststellte¹⁾. Eros stand aufrecht in der Haltung, die uns so viele praxitelische Gestalten zeigen, mit stark herausgebogener rechter Hüfte, aber nicht angelehnt, da. Die linke Hand war mit dem Handrücken in die Hüfte gestemmt. Gewand lag nur über dem linken Unterarm und reichte wahrscheinlich tief herab, berührte sogar — wenn wir den Münzen des Aemilianus trauen dürfen — den Boden. In der Rechten von Nr. 8 glaubte Imhoof einen Pfeil zu erkennen; ich sehe ihn weder hier noch auf einer der andern Münzen. Brayne Baker hat auf dem Londoner Exemplar derselben Münze (Nr. 9) eine Blume sehn wollen.

Filow (S. 67) glaubt in der gesenkten Hand, namentlich bei Nr. 8, einen oblongen Gegenstand zu erkennen, und bei den meisten andern Münzen einen kleinen Gegenstand, der unten in zwei Spitzen endet, also einen Zweig. Ich kann die Beob-

¹⁾ Arch. Zeitung 1885 S. 92.

achtung bei Nr. 8 bestätigen, die zweite nur für die Münzen des Aemilianus, und selbst bei diesen könnte es die etwas groß gebildete Hand sein ¹⁾).

Der umgestaltete Typus auf Nr. 2 kann für das Original nicht ohne weiteres beweisen; wenn meine Auffassung dieses Bildes (oben S. 33) richtig ist, hätte Eros hier sicher keinen Pfeil, vielleicht aber den Zweig gehalten. Daß die groben Stempel H, J, aber auch K, eine leere Hand zeigen, entscheidet wohl nichts. Große, stattliche Fittiche würden wir auch ohne das Zeugnis der Münzen für einen Eros des Praxiteles annehmen. Der Kopf war natürlich nicht so scharf ins Profil gestellt, wie ihn die Münzen zeigen, aber sicherlich etwas nach seiner linken Seite gewendet. Über die Tracht des Haares lehren einige Exemplare (Nr. 2, 4, 8, 9, 12, 19), daß es auf dem Wirbel hinten zu einem Knoten zusammengenommen war. Der technisch notwendigen Stütze am rechten Bein war die bedeutungsvolle Form der bärtigen Herme gegeben; ob das herabfallende Gewand auf der andern Seite bis zum Boden hinuntergeführt war, ist nicht sicher.

Aber all diese Feststellungen würden ihren eigentlichen Wert erst gewinnen, wenn sie nun wenigstens eine Kopie des Werkes zu erkennen erlaubten. Daß uns dies jetzt mit Sicherheit gelingen muß, sobald eine solche auftaucht, dürfen wir behaupten. Vorläufig dient die neu befestigte Erkenntnis nur, irrige oder unsichere Beziehungen richtig einzuschätzen.

Schon Bursian (S. 7) verwies auf den „Genius Borghese“ im Louvre als nahe verwandt. Benndorf, im Vertrauen auf Furtwänglers Ansicht, daß der parianische Eros sich auf eine Stütze gelehnt habe, bezog ihn mit Entschiedenheit auf dies Werk ²⁾ und fand damit seinerseits die unbedingte Zustimmung

¹⁾ Arch. Zeitung 1885 S. 91 spreche ich von einem unklaren, gekrümmten stabartigen Gerät, das Eros (Nr. 4) in der Rechten hält. Es ist der häufige, verderbliche Schreibfehler, der hier wieder einmal die Seiten vertauschte; in der Linken sollte es heißen, vgl. oben S. 34, 1. Filow ist dadurch irre geführt worden.

²⁾ Bullettino comunale 1886 S. 74.

Furtwänglers¹⁾, während Klein²⁾ die Übereinstimmung nicht schlagend und vielleicht nur zufällig fand, Filow (S. 69) Abweichungen zu sehn glaubte.

Daß die stark ergänzte Statue (Flügel, Arme, beide Füße und das ganze linke Bein sind neu) nicht richtig aufgestellt ist, scheint mir nicht nur das Original, sondern selbst die Abbildung zu zeigen, und der unsichere, schwankende Stand trägt viel zu dem wenig erfreulichen Gesamteindruck bei. Die Gestalt muß mehr nach ihrer linken Seite gesenkt, mehr von dem Motiv des Auflehns beherrscht werden. Allerdings könnte zunächst fraglich scheinen, ob sie wirklich angelehnt war. Fröhner³⁾ erklärt den Baumstamm für modern, Filow (S. 69, 27) für antik, aber nicht sicher zugehörig, Furtwängler⁴⁾ zwar für antik aber durch moderne Verbindungsstücke etwas zu weit vom Körper aufgestellt. Collignon (siehe oben S. 25 Anm. 2) will, entsprechend seiner und meiner Auffassung der Münzen, den Stamm ganz entfernen, die linke Hand in die Hüfte stemmen. Aber dagegen spricht die starke Verschiebung der linken Schulter, die so weit nach oben gedrängt ist, daß notwendigerweise irgend ein Aufstützen des linken Armes angenommen werden muß. Ob also dieser Stamm zugehört oder nicht, irgend eine Stütze gehört unter den linken Arm und eine Wiederholung des parianischen Eros liegt hier nicht vor. Auf die weitere Frage, ob es nun überhaupt ein

¹⁾ Meisterwerke S. 569. Masterpieces S. 336. Etwas zurückhaltender: Vasenmalerei II S. 209.

²⁾ Praxiteles S. 238. In der Griech. Kunstgeschichte II S. 262, 2 erwähnt er ihn nur noch, um einen Torso in Genua (Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen Nr. 1362) als Replik dieses „stark überschätzten“ Werkes zu erklären. Soweit Photographien zu urteilen erlauben, liegt die Verwandtschaft vor allem in der Gleichartigkeit der Stellung, und Filow (S. 69, 27) betont mit Recht die Flügellosigkeit des Torso, so viele Willkürlichkeiten wir auch den Kopisten bei Beflügelungen zutrauen müssen. Gegenüber dem weichlichen, verschwommenen Genius Borghese zeigt der Torso in Genua bei aller Weichheit klarere Modellierung.

³⁾ Sculpture antique du Louvre Nr. 326.

⁴⁾ Meisterwerke S. 569, 4.

praxitelisches Werk ist¹⁾, will ich hier nicht eingehen, doch scheint mir Kleins ablehnender Standpunkt berechtigt. Filow hat andererseits (S. 68) die von Seure gefundene, von ihm nochmals veröffentlichte Statue aus Nikopolis²⁾ für näher verwandt gehalten, besonders da er glaubt, sie habe sich mit dem linken Arm auf eine Stütze gelehnt. Leider ist aus dem vorliegenden Material keine ganz sichere Anschauung zu gewinnen. Der abgearbeitete Ansatz einer Querstütze am linken Oberschenkel scheint auf einen größeren Gegenstand rechts vom Eros hinzuweisen³⁾; für eine Stütze ist jedoch auf der Plinthe kein Platz, so daß Filow antike Umgestaltungen der Statue annehmen muß. Aber eine senkrechte Stütze, auf welche die vom Schenkel ausgehende Querstütze treffen könnte, würde die Mitte des linken Unterarms berühren, wo keinerlei Ansatzspuren vorhanden sind. Um das Handgelenk, wo Filow eine kleine eingetiefte Bearbeitung konstatiert, zu erreichen, müßte die Stütze sich auffällig stark nach vorne biegen. So bleibt die Ergänzung zweifelhaft, und wir können nur die negative Feststellung aussprechen, daß eine genaue Übereinstimmung mit dem Eros der Münzen nicht vorhanden ist; es fehlt das Gewand über dem linken Arm, es fehlt die Herme am rechten Bein, während sonst in der Bewegung große Übereinstimmung herrscht. Das-

¹⁾ Reminiscenzen an dieses Werk bieten nach Furtwängler eine Vase (Vasenmalerei II Taf. 100 S. 209), ein Spiegel aus Korinth (Gazette arch. VI, 1880, Taf. 9, 2 S. 71), eine Gemme (Furtwängler Taf. 10, 57 II S. 54: in der gesenkten Hand Zweig mit Tānie); nach Weil (Baumeisters Denkmäler III S. 1401) auch eine goldene Pyxis im Louvre, die mit der rhodischen Thetisvase (Brit. Mus. E 424) zusammen gefunden wurde; die Abbildung bei Torr, Rhodes in Ancient Times Taf. 1, Aa (vgl. S. 115) zeigt aber einen mit dem Rücken an eine Säule gelehnten Eros, der mit beiden Händen das Liebesrädchen schnurren läßt.

²⁾ Vgl. Jahrbuch des arch. Instituts 1909 S. 60 (Filow). Revue arch. 1907, II Taf. 15 S. 273 (Seure). Revue des études grecques XXIII, 1910, S. 193 (A. de Ridder).

³⁾ Nach der Form des Ansatzes muß die Querstütze horizontal verlaufen sein. Eine vorläufige Verbindungsstütze zwischen Unterarm und Schenkel würde, wie der vatikanische Apoxyomenos zeigt, am Schenkel eine andere Ansatzspur bieten.

selbe gilt von der Terrakotta-Statuette, die P. Gardner heranzog¹⁾; auch sie zeigt die Stellung des parianischen Eros, aber das Gewand fehlt, statt dessen ist eine Nebris umgeschlungen, und auch sonst sind Abweichungen vorhanden. Es fehlt also auch hier die Sicherheit der Beziehung zu dem bestimmten Werk, während wir die Beziehung zum praxitelischen Kreis, zur Kunst des Praxiteles gerne zugeben. Doch wie viele Kärner haben durch diesen königlichen Bauherrn Beschäftigung gefunden!

3. Die delphische Statue des Agias.

Seit E. Preuner durch seine scharfsinnige Kombination²⁾ nachgewiesen hat, daß außer der im großen delphischen Familiendenkmal des Thessalers Daochos erhaltenen Bildsäule des Agias einst eine zweite in seiner Heimat Pharsalos stand, daß diese mit dem gleichen Epigramm wie die delphische Statue versehen und daß sie inschriftlich als Werk des Lysipp bezeichnet war, ist auch die delphische Figur in ihrem Werte für die Kunstgeschichte immer höher eingeschätzt worden. Preuner zog den nächstliegenden Schluß (S. 39), daß Lysipp als der — vielleicht allerdings nicht alleinige — Urheber sowohl des pharsalischen, als des später gearbeiteten delphischen Werkes zu gelten habe, daß letzterem dies pharsalische Urbild zu Grunde liege, oder für den Fall, daß die pharsalische Bildsäule ein Einzelwerk, nicht Teil eines dem delphischen gleichartigen Familiendenkmals gewesen wäre, wenigstens der erhaltenen Statue des Agias.

Diese scheinbar mit so zwingenden Gründen gestützte Beziehung haben sich die Archäologen gerne zu eigen gemacht. Es ist unmöglich, aber für unsern Zweck auch unnötig, alle Äußerungen hierüber zu verzeichnen, ich nenne nur einige. Vor allem nahm Homolle, der schon früher im Agias lysippischen Stil zu sehen geglaubt hatte, die Vermutung an und legte dar (B. C. H. 1899 S. 472), daß wir im Agias eine Statue

¹⁾ Journal of Hellenic Studies IV, 1883, S. 266.

²⁾ Ein delphisches Weihgeschenk (Leipzig 1900).

besäßen, „qui approche aussi près que possible d'un original de Lysippe“ und die uns nun zusammen mit den andern Resten der Gruppe eine klarere Erkenntnis lysippischer Kunst ermöglichen würde. Der lysippische Ursprung des Agias schien Amelung (Sculpturen des Vaticanischen Museums I S. 87) so zweifellos und seine Verwandtschaft mit dem Apoxyomenos so groß, daß er dessen Rückführung nun sicherer basiert zu sehen glaubte, als vorher. In den R. M. 1905 S. 144 ff. hat er dann mit genauerer Darlegung den Agias für ein Jugendwerk des Lysipp erklärt, der seinen eigensten Stil erst im Apoxyomenos gefunden habe. Damit ist schon ein beträchtlicher Abstand zwischen den beiden Werken anerkannt, der sich auch nicht durch den Hinweis auf den Hermes von Atalanti und den der Sammlung Somzée überbrücken läßt, zumal nicht nach den einleuchtenden Darlegungen Lippolds (Arch. Jahrbuch 1911 S. 271), die in letzterem die Kopie eines berühmten vorlysippischen Werkes nachgewiesen haben, in ersterem die kontaminierende Leistung eines späten Bildhauers, der sich den Kopf des Ares Ludovisi für seine Zwecke zurecht machte. Die Schwierigkeit, den Agias und die übrige delphische Gruppe als stilistische Einheit zu fassen, und dann zum Vergleich zu benutzen, ist etwas gemindert worden dadurch, daß E. M. Gardiner und K. K. Smith (American Journal of Arch. 1909 S. 446 ff.) die ganze, zuerst von Homolle (B. C. H. 1899 S. 421 ff.) zusammengestellte, dann von A. Keramopullos (*Παραθήματα* VIII, Athen 1908, S. 346) um eine sicher zugehörige, von ihm aus Fragmenten zusammengesetzte Jünglingsfigur bereicherte Gruppe eingehender Untersuchung unterzogen und heterogene Elemente auszuscheiden unternommen haben. Obwohl das stilistische Bild dadurch geschlossener wird, kann ich die Aufgabe der sicheren Herstellung der ganzen Gruppe damit noch nicht für gelöst ansehen. Eine Götterfigur am Anfang der genealogischen Reihe ganz rechts¹⁾ müßte als

¹⁾ Daß die Reihe von rechts nach links läuft, ist klar. Eine solche, von unserm durch die Schreibgewohnheit (von links nach rechts) beein-

Stammvater oder Ahnfrau des Geschlechtes gelten, eine Rolle die keiner weniger passend zugewiesen werden kann, als der jungfräulichen Athena. Aber in jedem Fall müßte ein göttlicher Stammvater doch durch ein Epigramm gefeiert sein. Dessen Mangel läßt nur den Schluß zu, daß hier am Anfang der allein als Vater des Aknonios bekannte Aparos stand, von dem es eben nichts zu rühmen gab¹⁾. Daß der jüngere Sisyphos ganz links späterer Zusatz sei, ist von Homolle nur aus dem abweichenden Stil der von ihm irrig hierher bezogenen Statue erschlossen, von den amerikanischen Archäologen vergeblich mit Berufung auf die Gesamtkomposition vertreten worden. Weshalb soll der Hieromnemon Daochos zur Zeit der Weihung nicht einen heranwachsenden Sohn gehabt haben, den von dem Stammbaum auszuschließen doch kein Grund war? Die Statue des auf die bärtige Herme gelehnten Jünglings weisen die Amerikaner (S. 461) wegen der vorauszusetzenden Plinthengröße von der zu kleinen V. Einarbeitung weg und versetzen sie zu der IV., ohne zu verkennen, daß selbst diese Einarbeitung eigentlich noch zu klein ist, wenn auch eine größte Ausdehnung von 54 cm von ihnen für möglich erklärt wird.

flußten Brauch abweichende Anordnung ist im Altertum nicht selten. Wilhelm (Beiträge zur griech. Inschriftenkunde S. 31) hat darauf hingewiesen, daß man Inschriften gerne so angebracht habe, daß sie dem Besucher bequem waren, also, wenn zu erwarten stand, daß er herantretend das Denkmal zu seiner Rechten haben werde, die Schrift linksläufig, und umgekehrt. Dadurch erklärt er die B. C. H. 1896 S. 607 für affektierten Archaismus angesehene, linksläufige Schrift des argivischen Anathems mit dem Stammbaum des Herakles. Aber hier hängt doch die Richtung der Schrift von der Richtung der genealogischen Reihe ab (Fouilles de Delphes III, 1 S. 45) und auch diese kaum von der Eingangsstelle des Beschauers, denn die von Pomtow und Bulle im Osten vermutete Treppe (Klio 1907 S. 402. 444 = Studien I, 2 S. 8. 50) wird von Karo (B. C. H. 1910 S. 204) bestritten. Vgl. dazu den Plan Fouilles de Delphes III, 1 S. 42. Auch beim Monument des Daochos ist der Zugang ganz von vorne. In solchen Fällen muß also ein anderer Grund (altertümliche Schreibgewohnheit?) wirken, der noch zu suchen wäre.

¹⁾ So schon Bäder, Griechenland⁴ (1904) S. 146 und Keramopullos, *Παραθήματα* 1908 S. 347.

Um mit dieser auszukommen muß aber (dort S. 452. 462) angenommen werden, daß der linke Fuß des Jünglings weiter nach vorne gesetzt war, als der rechte, und wenn auch das Erhaltene diese Annahme erlaubt, widerspricht doch die auf das gleiche Vorbild wie die delphische zurückweisende Statue, der Joven Orador in Madrid¹⁾, bei dem der linke Fuß stark zurückgesetzt erscheint, und sich eine von der Einarbeitung IV absolut verschiedene Plinthenform ergibt. Auch sind — am Gipsabguß genommen — die Maße zu groß. Vom äußeren Umriß des rechten Fußes bis zur äußeren rechten Kante der Herme sind es 57 cm, die Plinthe muß also mindestens 67 cm breit sein, und die Zugehörigkeit zu einer der Einarbeitungen IV oder V ist ausgeschlossen. Erinnern wir uns nun der Verschiedenheit in Stil und Stimmung, die von den amerikanischen Forschern (S. 460) mit Recht hervorgehoben, dann aber doch für nicht allzu bedeutend gehalten wird, und der Tatsache, daß der Fundort keinerlei Anhalt für die Zuteilung bietet²⁾, so wird man sich gerne dazu entschließen, auch diese Statue als heterogen auszusondern. Es ist nicht tunlich, diese Untersuchung ohne Nachprüfung der Originale weiter fortzusetzen — ob die Verwerfung des Torso American Journal 1909 S. 451 zu Recht erfolgt ist, wage ich ohne Prüfung des Originals nicht zu entscheiden —, es genügt für unsern Zweck die Überzeugung, daß die ganze delphische Gruppe ziemlich einheitlichen Charakter, in der Arbeit aber, wie der Augenschein auch ohne jede Erörterung lehrt, keine hohe und liebevolle Sorgfalt, sondern eine flotte Handwerksmäßigkeit zeigt.

¹⁾ Vgl. W. Klein, Österr. Jahreshefte 1911 S. 106. G. Dehn, Arch. Jahrbuch 1912 S. 199. Zum Erhaltungszustand vgl. P. Arndt, Einzelaufnahmen Nr. 1585; darnach ist grade die Plinthe, wenn auch geflickt, alt.

²⁾ B. C. H. 1899 S. 430: „Ainsi décrite, elle conviendra très bien au trou d'encastrement placé en arrière de l'épigramme d'Agélaos [V, früher hatte auch Homolle schon an IV gedacht: B. C. H. 1897 S. 598]. Cet indice est le seul, car la découverte a été faite loin de la base, au N. E. du pronaos du temple d'Apollon, près du tournant et à droite de la voie sacrée.“

Sie ist also, so wie sie in Delphi stand, eine Einheit, vielleicht nicht original in der Erfindung, wohl aber in der Ausführung. Und es ist nun in diesem Zusammenhang nicht unwichtig, daß sie ihre Aufstellung in Delphi nicht in einem eigens dafür errichteten, sondern in einem schon existierenden Bau fand, dem von Pomtow „Thessaler-Haus“ genannten, den er in seiner Bestimmung wohl richtig mit der knidischen Lesche vergleicht¹⁾. Es wäre gewiß ein sonderbarer Glücksfall gewesen, wenn eine für Pharsalos frei geschaffene Gruppe grade die Länge gehabt hätte, die in Delphi im Thessaler-Haus zur Verfügung stand. Und wenn sich die Priorität der delphischen Gruppe vor der pharsalischen, die man schon hiernach vermuten darf, bestätigen sollte, wäre für die kunstgeschichtliche Frage ein ganz neuer Gesichtspunkt gewonnen.

Bisher hat man meist an der zuerst von Preuner vertretenen Priorität der pharsalischen Werke festgehalten. Die je länger je mehr hervortretenden Unterschiede des Apoxyomenos vom Agias haben dabei der Vermutung, letzterer sei ein Jugendwerk des Lysipp (vgl. oben S. 41), viele Freunde gewonnen²⁾; durch sie ward ja epigraphische und monumentale Überlieferung anscheinend versöhnt.

Aber trotz eifrigen Bemühens will es nun doch nicht recht gelingen, die verbindenden Fäden zu spinnen, die mit zwingender Notwendigkeit vom Agias zum Apoxyomenos führen, und so hat mit ausführlicher Begründung Percy Gardner³⁾,

¹⁾ Dinsmoor, *American Journal* 1909 S. 476. Pomtow, *Berliner Wochenschrift* 1911 S. 1550. 1912 S. 638 (= *Delphica* III S. 9. 159).

²⁾ Z. B. Michaelis (*Springers Handbuch* I⁹ S. 335. *Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen* S. 316). Klein, *Kunstgeschichte* II S. 351. Mahler, *Polyklet* S. 153.

³⁾ J. H. St. 1903 S. 130. 1905 S. 234. *Classical Review* 1913 S. 56. Ihm stimmt im wesentlichen zu Ernest Gardner, *Handbook of Greek Sculpture* S. 550. *Six Greek Sculptors* S. 222. Hyde, *American Journal of Arch.* 1907 S. 396. E. N. Gardiner, *Greek Sport* S. 124. Cultrera, *Statua di Ercole* (Acc. dei Lincei, *Memorie*, Serie 5, XIV, 1910) S. 16 (188). 57 (229).

kurz auch Löwy¹⁾ und Furtwängler²⁾, die Unmöglichkeit ausgesprochen, daß Agias und Apoxyomenos Werke derselben Hand oder auch nur Kopien nach solchen seien. Dann haben wir also zu wählen, und uns für eines der beiden als lysippisch zu entscheiden. Gardner wählt den Agias, die beiden andern den Apoxyomenos.

Aber dürfen wir dies noch? Spricht nicht die inschriftliche Überlieferung mit unerbittlicher Klarheit? Wenn Preuner Recht hat, wenn der pharsalische Agias und die ganze vorausgesetzte pharsalische Gruppe älter ist als die delphische, bleibt tatsächlich kaum eine Möglichkeit den Wahrscheinlichkeitsgründen zu entgehen, daß entweder beide Werke von Lysipp gearbeitet, oder wenigstens das delphische nach seinem Original kopiert sei.

Aber grade diese Annahme von der Priorität der pharsalischen Statue scheint mir, wie schon oben (S. 44) angedeutet, nicht bewiesen, obwohl auch Kern (I. G. IX, 2 249) sie annimmt. Erst nachdem ich diese Überzeugung gewonnen und auch öffentlich ausgesprochen hatte, ist mir kürzlich durch die Güte des Verfassers der oben (S. 41) bereits erwähnte Aufsatz von Keramopullos bekannt geworden, und ich fasse hier was er gesagt hat gerne noch einmal mit meinen Gründen zusammen, da seine Arbeit bisher in der archäologischen Literatur kaum Beachtung gefunden hat.

Das delphische Weihgeschenk bestand aus folgenden neun Statuen und Inschriften (von rechts her gezählt, vgl. B. C. H. 1897 S. 592):

I. Statue des Aparos, ohne Inschrift s. oben S. 42.

II. Aknonios.

Ἀκνόνιος Ἀπάρου τέτραρχος Θεσσαλῶν.

III. Agias.

Πρῶτος Ὀλύμπια παγκράτιον, Φαρσάλιε νικᾷς

¹⁾ R. M. 1901 S. 392. Scultura greca S. 115. Die griech. Plastik S. 106.

²⁾ In diesen Sitzungsberichten 1904 S. 379, 1. Vgl. auch M. Bieber, Arch. Jahrbuch 1910 S. 172.

Ἀγία Ἀκνονίου γῆς ἀπὸ Θεσσαλίας,
Πεντάκις ἐν Νεμέα, τρίς Πύθια, πεντάκις Ἰσθμοῖ,
Καὶ σῶν οὐδεὶς πω στήσε τρόπαια χερῶν¹⁾).

IV. Telemachos.

Κἀγὼ τοῦδε ὁμαδέλφος ἔφην, ἀριθμὸν δὲ τὸν αὐτὸν
Ἦμασι τοῖς αὐτοῖς ἐχφέρομαι στεφάνων,
Νικῶν μουννοπάλη[ν], Τ[υρ]σηνῶν δὲ ἄνδρα κράτιστον²⁾
Κτεῖνα, ἐθέλοντο[ς ἐοῦ], Τηλέμαχος δὲ ὄνομα.

V. Agelaos.

Οἶδε μὲν ἀθλοφόρου ῥώμης ἴσον ἔσχον, ἐγὼ δὲ
Σύγγονος ἀμφοτέρων τῶνδε Ἀγέλαος ἔφην,
Νικῶ δὲ στάδιον τούτοις ἅμα Πύθια παῖδας·
Μοῦνοι δὲ θνητῶν τούσδ' ἔχομεν στεφάνους.

VI. Daochos I.

Δάοχος Ἀγία εἰμὶ, πατρὶς Φάρσαλος, ἀπάσης
Θεσσαλίας ἄρξας, οὐ βία ἀλλὰ νόμῳ,
Ἐπὶ καὶ εἴκοσι ἔτη, πολλῇ δὲ καὶ ἀγλαοκάρπῳ
Εἰρήνῃ πλούτῳ τε ἔβρουε Θεσσαλία.

VII. Sisyphos I.

Οὐκ ἔψευσέ σε Παλλὰς ἐν ὕπνῳ, Δαόχου υἱέ
Σίσυφε, ἃ δ' εἶπε σαφῇ θῆκεν ὑποσχέσιαν·
Ἐξ οὗ γὰρ τὸ πρῶτον ἔδυσ περὶ τεύχεα χρωτί,
Οὔτ' ἔφυγες δηίους οὔτε τι τραῦμ' ἔλαβες.

VIII. Daochos II.

Αὔξων οἰκείων προγόνων ἀρετὰς τάδε δῶρα
Στήσεμ Φοίβῳ ἄνακτι, γένος καὶ πατρίδα τιμῶν,
Δάοχος εὐδόξῳ χρώμενος εὐλογία.

Τέτραρχος Θεσσαλῶν,
Ἱερομνήμων Ἀμφικτυόνων.

IX. Sisyphos II.

Σίσυφος Δαόχου.

¹⁾ Zum Sprachgebrauch vgl. Wölcke B. J. 120 (1911) S. 132.

²⁾ Nur die nicht ganz selbstverständlichen Ergänzungen sind kenntlich gemacht.

Es ist klar, daß Epigramme nur fehlen, wo Rühmendes entweder nicht mehr, oder noch nicht bekannt war, beim Vorfahren Aparos und dem jugendlichen Sisyphos II., dann bei Aknonios, von dem man anscheinend auch nicht mehr wußte, als daß er Tetrarch gewesen. Die Epigramme nehmen aufeinander Bezug, III, IV, V sollen in dieser Reihenfolge gelesen werden, IV setzt die Existenz von III, V die von III und IV voraus. VIII wieder weist auf alle Epigramme zusammen zurück, und da es, wie Keramopullos mit Recht bemerkt, die Weihung an Phoibos enthält, sicher also für Delphi geschrieben ist, so können die Epigramme, so wie sie hier stehen, nicht auch an einem andern Orte gestanden haben. Dazu kommt, daß in III und in VI die Herkunft aus Pharsalos so aufdringlich gepriesen wird, daß diese Epigramme unmöglich für die Aufstellung in Pharsalos gedichtet sein können. Also, schließt Keramopullos, sind sie für Delphi verfaßt und III ist nur nachträglich auch in Pharsalos benutzt worden. Daß dies pharsalische Denkmal nicht denselben Gesamttext hatte wie das delphische, ist schon dadurch klar, daß auf ihm vor III noch ein anderes Epigramm stand, von dem drei Zeilen in geringen Resten erhalten sind, nur der Schluß mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit ergänzt wird zu

[τιμῶν]

[Πατρί]δα Φάρο[αλον] καὶ πατέ[ρων ἀρετάς].

Keramopullos vermutet in diesem ganzen Epigramm nur eine anders gewendete Wiedergabe des Epigrammes VIII. Ich vermag mir dabei dessen Zusammenhang mit dem in der Anredeform verfaßten III nur schwer vorzustellen, wenn nicht auch in ihm Agias angeredet war. Und dann könnte sein Inhalt wieder von jenem III nicht weit entfernt gewesen sein. Also hätten wir in Pharsalos wohl zwei Epigramme auf Agias, deren zweites schon in Delphi stand.

Aber diese beiden Ausfertigungen des Epigrammes sind nicht ganz identisch. Die vorletzte Zeile lautet in Delphi

Πεντάκις ἐν Νεμέῃ, τοῖς Πύθια, πεντάκις Ἰσθμοῖ,

in Pharsalos aber steht *Πεντάκις ἐν Νεμέοις, τόσα Πύθια*. Also in Delphi werden drei, in Pharsalos fünf pythische Siege genannt. Preuner argumentiert so (S. 36): „Da die menschliche Ruhmsucht allezeit sich gleich geblieben ist, so muß von vornherein in solchen Siegesverzeichnissen die kleinere Zahl vor der größeren Anspruch auf Glaubwürdigkeit erheben. Vollends in diesem Falle, da es sich um Pythiensiege handelt und in Delphi selbst das Denkmal stand, welches die kleinere Siegeszahl meldet.“ Das mag, was die geschichtliche Glaubwürdigkeit der Nachrichten angeht, so scheinen. Aber ist es glaublich, daß ein Dichter, dem das Glück widerfährt, dieselbe Zahl Fünf von drei Agonen aussagen zu dürfen, sich so ungeschickt aus der Sache zieht, wie der pharsalische? Würde er nicht sicher, mit nur einem *πεντάκις* zufrieden, die drei Agone in der Weise aufzählen, daß für jeden das eine Zahlwort in gleicher Weise gelten mußte? Und diese leichtere und wirkungsvollere Form vermied der Dichter behutsam durch das lahme *τόσα*. Und noch wunderlicher: als man für Delphi der Wahrheit die Ehre geben mußte, vielleicht weil inzwischen des Aristoteles urkundliches Verzeichnis der Pythioniken erschienen war¹⁾, da gab die notwendige Verbesserung dem lahmen Vers auf einmal Kraft und Prägnanz.

Das ist unglaublich. Und so werden wir umgekehrt schließen müssen: In Delphi stand das Epigramm auf Agias zuerst; mit einer durch archivalische Forschungen — denn die könnten doch auch einmal der menschlichen Eitelkeit zu Hülfe kommen — oder durch unberechtigte Ruhmredigkeit veranlaßten, formal unerfreulichen Veränderung wurde es in Pharsalos wiederholt²⁾, und zwar wohl sicher auf einem Einzelmonument³⁾, nicht auf einem langausgedehnten genealogischen.

¹⁾ Preuner S. 37 ff.

²⁾ Klein hat in seiner jüngsten Behandlung des delphischen Weihgeschenkes (Österreichische Jahreshefte 1911 S. 106), in der auch er den Agias dem Lysipp abspricht, diesem Schluß zugestimmt (S. 109).

³⁾ Ich kann und will nicht behaupten, daß nicht außer dem Agias in Pharsalos noch andere Glieder der Familie, vielleicht von Lysipps

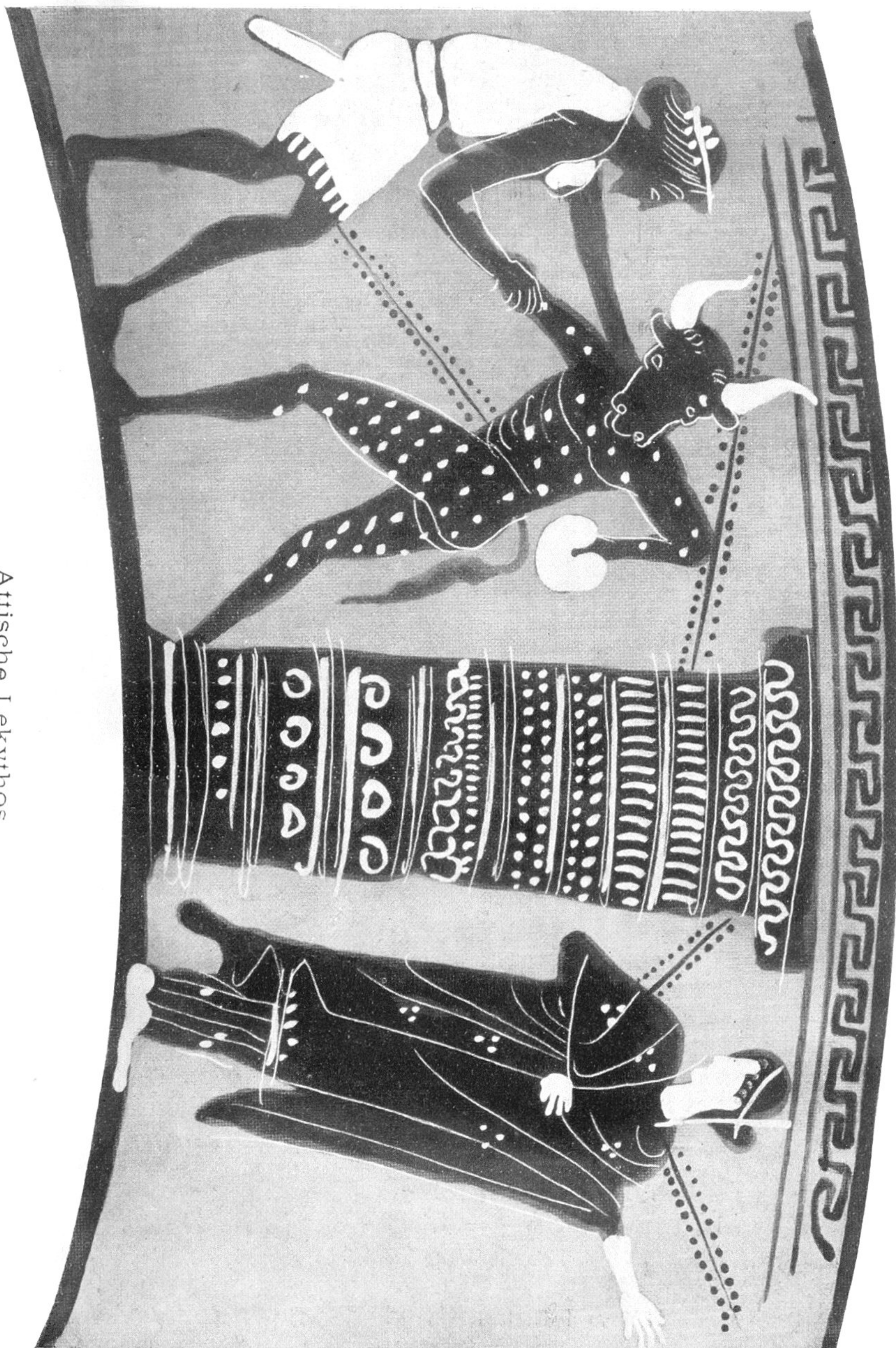
Denn das delphische Epigramm IV sagt uns, daß Telemachos dieselbe Zahl von Kränzen an denselben Tagen errungen habe. Also nach der delphischen Version konnte er sich eines olympischen, fünf nemeischer, drei pythischer und fünf isthmischer Siege rühmen. Hätte in Pharsalos sein Epigramm neben dem seines Bruders gestanden, so wären ihm also außer den übrigen dort ebenfalls fünf pythische Siege zugeschrieben worden. Bei der Errichtung des delphischen Denkmals hätte man — so müßten wir doch annehmen — um mit der Wahrheit zu gehen, diese Zahl beim Agias auf drei beschränkt, und, siehe da, automatisch wäre sie auch bei Telemachos auf drei gefallen, und wunderbarerweise wäre auch dadurch nur die Wahrheit zum Siege gekommen. Daß wir uns mit dieser Annahme von jeder Wahrscheinlichkeit entfernen, ist doch klar, und so spricht auch diese Betrachtung dafür, daß wir im delphischen Epigramm die ältere Form vor uns haben, im pharsalischen eine jüngere. Und dann ist auch das ganze pharsalische Monument, mag es gewesen sein wie es will, jünger als das delphische.

Daß die delphischen Marmorfiguren handwerksmäßige Werkstattkopien nach lysippischen Originalen seien, habe mit vielen andern auch ich früher in Erwägung gezogen, und so die epigraphische mit der monumentalen Überlieferung zu versöhnen versucht¹⁾, aber wie andere habe ich die Unmöglichkeit, Agias und Apoxyomenos auf denselben Künstler zurückzuführen, immer deutlicher erkannt. Wäre also das pharsalische Denkmal des Agias wirklich vor dem delphischen entstanden, und ein lysippisches Vorbild also für den delphischen Agias wahrscheinlich, so kämen wir in ein Dilemma,

Hand, porträtiert waren; nur daß nicht das ganze genealogische Monument dort stand, glaube ich behaupten zu müssen. Nach der Veranlassung zu dieser späten Ehrung des Agias frage ich nicht: was hat zu der ebenfalls verspäteten Errichtung des Pulydamas in Olympia geführt? Vgl. Preuner, Delphisches Weihgeschenk S. 26. Olympia III S. 211.

¹⁾ Vgl. Bäckers Griechenland⁴ (1904) S. 146. 151.

aus dem kaum ein anderer als der von P. Gardner eingeschlagene Ausweg führte. Da es sich aber ergeben hat, daß die delphische Gruppe eher existierte als der pharsalische Agias, und niemand die delphischen Statuen für Originale des Lysippos erklären wird, so lösen sich alle vermuteten Beziehungen zwischen dem sikyonischen Künstler und dem delphischen Agias, und wir sind frei, diesem letzteren nur auf Grund stilistischer Betrachtung seine Stelle in der Kunstgeschichte anzuweisen.



Attische Lekythos.



1.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.



18.



19.



20 a.



20 b.



2.



3.



4.



5.



6.



7.