

VERMUTUNGEN
ZUR
GRIECHISCHEN KUNSTGESCHICHTE
VON
FRANZ STUDNICZKA



WIEN
BEI KARL KONEGEN
1884

EUGEN PETERSEN

AM II. FEBRUAR MDCCCLXXXIV

DEM FUENFUNDZWANZIGSTEN JAHRESTAG

SEINER PROMOTION ZUM

DOCTOR DER UNIVERSITAET KIEL

ZUGEEIGNET

Für die bescheidene Gabe, die ich Ihnen, mein verehrter Lehrer, mit den herzlichsten Glückwünschen zu dem Gedenktage darbringe, muss ich Ihre bewährte Nachsicht anrufen. Ich hatte gehofft, Ihnen heute endlich die durch Sie angeregten trachtgeschichtlichen Untersuchungen in vorläufiger Abgeschlossenheit vorzulegen, mit denen ich vor zwei Jahren meine akademische Lehrzeit beendete. Andere Beschäftigungen und neue Denkmälerfunde haben jedoch die Arbeit noch weiter verzögert. So wage ich es denn, mit einigen gelegentlichen Vermutungen, deren Begründung, wie ich lebhaft empfinde, vielfach der Vertiefung bedarf, vor Sie zu treten, obwohl ich Ihre gerechte Abneigung gegen alles Halbreife kenne. Zu meiner Entschuldigung darf ich anführen, dass ich auf geraume Zeit hinaus keine Gelegenheit sehe, die gewonnenen Gesichtspunkte erschöpfend zu verfolgen. Möge das Schriftchen auch in dieser Form des Zweckes nicht ganz unwürdig sein, einen Mann zu ehren, der heute auf fünfundzwanzig Jahre rast- und selbstloser Forscherarbeit zurückblickt, welche seinen Namen unter die geachtetsten unserer Wissenschaft erhoben hat. Möge es ihm ein kleines Zeichen innigster Verehrung und treuer Dankbarkeit sein für Alles, was er mir seit fünf Jahren durch Lehre und Beispiel, durch Rat und Tat Gutes und Liebes erwiesen.

ὅστε παιὴρ ᾧ παθεῖ, καὶ ὄντοτε λύσομαι αἰτῶν.

WIEN.

FRANZ STUDNICZKA.

I.

Die Lemnische Athena des Pheidias.

Während eine Reihe glücklicher Funde uns das Tempelbild des Parthenon bis in die Einzelheiten genau kennen gelehrt hat, ist unser Wissen von der Lemnia, welche der feine Kunstkenner Lukian für das schönste Werk des Pheidias erklärt, fast nur auf einige spärliche litterarische Notizen beschränkt geblieben.¹⁾

Ganz am Ende seiner Burgbeschreibung erwähnt Pausanias das Standbild des Perikles und τῶν ἔργων τῶν Φειδίου θείας μάλιστα ἄξιον Ἰθρηῶς ἄγαλμα, ἀπὸ τῶν ἀναθέτων καλομένων Ἀθηναίων.²⁾ Dieses Lob und das noch höhere des Lukian,³⁾ welcher der Künstlerinschrift der Ἀθηναία, wie er sie schlechtbin nennt, Erwähnung tut, berechtigt uns mit ihr die ehernen Minerva zu identificieren, von der Plinius sagt, sie sei *tam eximiae pulchritudinis, ut formae cognomen acceperit.*⁴⁾ Woher er seine Kenntniß dieses, den anderen Auctoren fremden, Beinamens — der nach Otto Jahn ansprechender aber unsicherer Vermutung *Μορφώ* gelautet hat⁵⁾ — schöpfte, wäre für die Beurteilung von dessen Verbreitung von grossem Interesse.

Die Betonung der Schönheit führt auf ein besonders friedliches Athenabild und so darf man auf die Lemnia auch eine Stelle des Himerios beziehen, die von einer waffenlosen, wahrscheinlich ehernen, Athena spricht:⁶⁾ οὐκ αἰὲν Ἰία Φειδίου ἔπλασεν οὔτε σὲν ὄπλοις αἰὲν τῆν Ἰθρηῶν ἐχάλ-

¹⁾ Sie sind zusammengestellt bei Preller, Allgemeine Encyclopaedie, III, 22 S. 185, Overbeck, Schriftquellen n. 758—764, Jahn, *Pausaniae descriptio arcis Athenarum* p. 34 der Ausgabe von Michaelis. Vergl. Brunn, Geschichte der gr. Künstler I S. 182 f.

²⁾ 1, 28, 2. ³⁾ *Eizóres*, 4. ⁴⁾ 34, 54.

⁵⁾ *Archaeol. Zeitung* 1847 S. 63. ⁶⁾ *Orat.* 21, 4, Overbeck n. 761.

ζεύτερο, ἀλλὰ καὶ ἐξ ἄλλων θεῶν ἀγῆζε τὴν τέχνην καὶ τὴν παρθένον ἐξομίωσεν ἐρέθισμα καταξίας τῆς παρθένου. ἵνα ἀπὸ τῶν ζυγίων ἐπὶ τοῦτον τῆς θεοῦ τὸ δῶλον ζυγεῖτο. Auf das Fehlen aller Waffen wird man aus diesen Worten doch nicht schliessen, weil die Göttin kaum ganz ohne Attribut gewesen sein kann. Bestimmt angedeutet aber ist die Abwesenheit des Helms, welche sich auch aus Lukian ergibt, wenn man seine Worte: τὴν δὲ τοῦ πικροῦς προσώτου περιγραφῆν καὶ παρθένον τὸ ἄτακτον καὶ ὅτινα σήμερον ἢ Αἰγυρία παρῆξει καὶ Φειδίας streng zu nehmen berechtigt ist.

Étwas mehr wäre aus einem inschriftlichen Epigramm aus Neopaphos zu schliessen, wenn es besser erhalten wäre und wirklich, wie mehrfach angenommen wurde, einer Nachbildung der Lemnia gegolten hätte.⁷⁾ Es lautet:

. . .]δα καὶ Νείλην Παλλὰς χειρὶ θε . . . α
 .]λων οὐ ζυγίω πρὸς Κέλιον ἐρχομένη.
 Κεχρο|τιδης μ' ἀνέθιξε πάσης ἕ.το παρθ' ἐς ἄλληρ
 Ἐρ|μόδοτος Ηαγίος Φειδιάων χάριτα.

Dass hier eine Einzelfigur spricht, welche im ersten Verse ihren Namen nennt, ist unzweifelhaft. Wenn diese Pallas sich im zweiten Distichon als von Athen nach Paphos versetzte *Φειδιάει χάρις* bezeichnet, so dünkt mich die Annahme, sie sei die wirkliche Copie einer der athenischen Statuen des Meisters gewesen, viel wahrscheinlicher, als Welekers Erklärung, der den Ausdruck nach Analogie von *Φειδία· λιθοξόοι* und *Apelleae tabulae* bei Properz -- vielleicht kann man Martials *artis Phidiacae toreuma caeli* hinzufügen -- als allgemeine Bezeichnung eines Meisterwerkes attischer Plastik auffasste.⁸⁾

Aus dem zweiten Vers folgert man allgemein mit Recht, dass es eine friedliche Athena war; ob aber eine waffenlose ist mir mindestens zweifelhaft. Denn setzt man das von Allen angenommene ὄ.τ|λων als gesichert voraus, so ergibt sich die Frage, wie es sich zu den beiden im ersten Vers genannten Attributen verhält, zu dem sehr verschiedene Ergänzungsversuche gemacht sind. Λω.τ|δα und θ[εῖσ]α sind fast allgemein angenommen. Wenn Ross an *χειρὶ θεῖσα πάρεται* im Sinne von

⁷⁾ Zuerst veröffentlicht von Ross im Rhein. Mus. N. F. VII S. 521 ff. mit Zusatz von Weleker S. 524 f. (Arch. Aufs. II S. 629 ff.) Overbeck n. 764, Lebas-Waddington zu VII. 2788. Kaibel n. 794, Michaelis a. a. O.

⁸⁾ Vergl. Hesych. s. v. φ. Properz 1, 2, 2, Martial 3, 35.

‘nachdem ich aus der Hand gelegt habe’ denkt, so muss er sich selbst sagen, dass ein solcher Sprachgebrauch kaum zu vertreten wäre. Auch ist ein zweites *verbum finitum* neben *χοήνω* unwahrscheinlich. Welckers matte Ergänzung: *θεῖον ἐνὶ ἀλλήῃ* beruht auf der unhaltbaren Voraussetzung, das Weihgeschenk sei eine Gruppe gewesen, Athena der Aphrodite Schild und Nike übergebend. Bei einer Pallas allein aber scheint es überhaupt unwahrscheinlich, dass man die beiden Attribute nur genannt habe, um zu sagen, sie sind nicht da, was besonders von der Nike gilt, welche ja durchaus nicht so gewöhnlich ist, dass ihre Abwesenheit ausdrücklich erwähnt sein müsste. Doch auch in der Bedeutung von ‘in die Hand nehmen’ ist *χερὶ θεῖσα* wenigstens bedenklich: man erwartet das Medium und wirklich gestattet die Ueberlieferung z. B. auch den Infinitiv *θεῖσθαι*, an den ich nun freilich keinen befriedigenden Schluss zu knüpfen weiss. Dass aber dieses Verbum überhaupt vorauszusetzen sei, erscheint mir nicht so ausgemacht, wie Kaibel. Der gelegentliche Einfall Petersens: *Νείκυρ χερὶ θεῖσας ἔχοσα* zeigt wenigstens die Möglichkeit einer anderen Wendung.

Dagegen halte ich *ἀπειδα* am Anfang für gesichert; die Attribute der beiden Hände passen weit besser zusammen, als zur Nike die Aigis, welche Michaelis einführen will, indem er, um *χερὶ* nicht auf Beides beziehen zu müssen, *θεῖσα καὶ ὄνοισ* ergänzt, ein bedenklicher sachlicher Chiasmus. Wenn also Athena den Schild, das vornehmste unter den *ὄπλα*, in der Hand hielt, dann ist im zweiten Vers *ὄρλων* nicht möglich. Aber auch dann nicht, wenn, was sich uns als unwahrscheinlich herausgestellt hat, Schild und Nike fehlten. Denn diese beiden Attribute können unter dem Ausdruck ‘Waffen’ unmöglich zusammengefasst werden, ein Anstoss, den schon Welcker empfand und mit unzureichenden Gründen abwies. Die Möglichkeit *ἄλλων* zu schreiben, welche Ross vorübergehend erwähnt, verdient kaum eine nähere Erwägung. Dagegen ist *ἀλλων* durchaus passend: ‘Ich frage nicht nach Kämpfen, da ich zur Kypris komme’. Es ist eben keine kämpfende oder kampfbereite Pallas, keine Promachos, sondern eine, die nach vollbrachtem Kampfe den Sieg in der Rechten hält, statt die Lanze zu schwingen.⁹⁾

⁹⁾ Weil Nike nicht zur kämpfenden Pallas gehört, halte ich auch R. Schoells Vorschläge (bei Michaelis): *θεῖσα ἐπ’ Ἀργεα* oder *θεῖσα ἐν ἀργεῖ* für unannehmbar, ich müsste sie denn missverstehen.

Eine friedliche Athena in diesem Sinne und zugleich das meist copierte Werk des Pheidias war die Parthenos und auf eine Nachbildung derselben, etwa nach Art der Parvakionstatuette, würde ich das Epigramm beziehen.

In den beiden Epigrammen der Anthologie ist die ursprüngliche Beziehung auf die Lemnia, an die ich glauben möchte, nicht mehr deutlich. Jedoch darf man aus der Überschrift des kurz vorher stehenden bekannten Distichons: *Εἰς τὴν ἐν Ἀθήναις ἔφορον Ἀθηνᾶν* schliessen, dass andere Epigramme auf eine waffenlose Pallas bezogen wurden.¹⁰⁾

Die schriftliche Ueberlieferung lehrt uns also nichts mehr, als dass die Lemnierin eine friedliche Athena mit unbedecktem Haupte war, ein ehernes Standbild, wie wir voraussetzen dürfen, da das Gegenteil nicht wohl hätte verschwiegen werden können. Von den Versuchen, Nachbildungen des gefeierten Werkes nachzuweisen, dürfen also diejenigen übergangen werden, welche behelmte Athenabilder in Betracht ziehen. Auch die von Schöll veröffentlichte und hierhergezogene athenische Statuette mit schmaler Scharpenaigis, welche in Tracht und Haltung wirklich dem Parthenostypus nahe steht, wird man, obwohl der Kopf fehlt, nach Analogie anderer Statuen und eines Urkundenreliefs eher zu den behelmten rechnen.¹¹⁾ Von den *Minerva pacifica* genannten Statuen mit ungegürtetem offenen Chiton sind zwei vielmehr, wie schon Clarac bemerkt, nach Ausweis des Köcherbandes als Artemis zu bezeichnen; der mit Scharpenaigis bekleideten chiaramontischen, welche besonders Preller der Lemnia nahestehend dachte, gehört der Kopf mit Stephane (oder enganliegendem Helm?) nicht ursprünglich an, auch weisen sie Tracht und Armhaltung einer späteren Zeit zu.¹²⁾

Der Madrider Kopf endlich, welchen Hübner zweifelnd auf Pheidias zurückführte, ist wohl ebensowenig eine *Minerva senz' elmo*, als er der attischen Kunst angehört.¹³⁾

¹⁰⁾ *Anthol. Plan.* 4, 169 und 170; 157. Overbeck n. 762, 763; 644.

¹¹⁾ *Archaeol. Mitth.* Taf. 1, 2, S. 72. Schöne, *Griech. Reliefs* n. 77.

¹²⁾ Clarac, 3, 468, 883; 471, 899. *Museo Chiar.* 1, 14, Müller-Wieseler, *Denkm. d. a. Kunst.* II³, 20, 218, S. 154, Preller a. a. O. S. 187.

¹³⁾ *Nuove Memorie, tav.* 3, p. 34 ff. Meiner Überzeugung nach verweist ihn die schon vom Herausgeber (p. 46) bemerkte grosse Übereinstimmung mit den Köpfen von Olympia und — soweit nach Abbildungen zu urteilen ist — auch von Selinus in den jüngst von Kekulé dargelegten kunstgeschichtlichen Zusammenhang. (*Archaeol. Zeitung* 1883 S. 230 ff. bes. 240 ff.)

Es ist denkbar, dass die im Staatsauftrage ausgeführten kolossalen Athenabilder des Pheidias das private Weihgeschenk einer Inselgemeinde in den Schatten gestellt haben, dass seine hohe Vollendung nur Kenner zu würdigen wussten. Sollte es aber verschwunden sein, ohne irgendwelche Spuren in der monumentalen Überlieferung zu hinterlassen? Sollten wir uns immer mit dem begnügen müssen, was wir für die Äusserlichkeiten ans der Parthenos, für den Geist der Auffassung aus der schönen sitzenden Athena im Ostfriesse des Parthenon erschliessen können?¹⁴⁾

Während eines kurzen Aufenthaltes zu Athen im Sommer 1882 glaubte ich Nachbildungen der Verschollenen innerhalb einer Denkmälerclassse zu erkennen, welche einst die Reconstruction der Parthenos wesentlich gefördert hatte: in zwei unedierten Urkundenreliefs aus der Ausgrabung des Asklepieions. Möchten die bescheidenen Monumente, die ich gerade an diesem Orte mit besonderer Freude veröffentliche, vor Allen dem verehrten Manne, der seinen Namen mit der 'Kunst des Pheidias' unauflöslich verknüpft hat, als eine wirkliche Bereicherung unseres Wissens von derselben willkommen sein.

In den Kopfreiefs der attischen Urkunden ist Pallas als Vertreterin des Staates gegenüber seinen Bürgern, Beamten und Bundesgenossen die ständige Hauptfigur. Es ist nur natürlich, dass in den meisten Fällen ihre Gestalt durch das Tempelbild des Parthenon bedingt ist, welches in der Volksvorstellung fast Eins mit der göttlichen Jungfrau war.¹⁵⁾ Wenn auch kaum ein Mal die Darstellung der Statue als solcher beabsichtigt und die Göttin durchaus persönlich eingreifend gedacht ist, so zeugt doch die consequente Wiederholung der fest auf einem Fusse stehenden Gestalt, im offenen dorischen Jungfrauenchiton mit gegürtetem Überschlag, die zweitheilige Aegis auf der Brust und auf dem Haupte den attischen Helm tragend, die Linke gesenkt am Schild haltend und auf der Rechten häufig die Nike; die aufzüngelnde Schlange auf dem Boden; dann besonders vereinzelte Details, wie der dreifache Helmbusch auf einem athenischen und die Säule auf dem berliner Relief, von beabsichtigter Anlehnung an die grosse Schöpfung des Pheidias.¹⁶⁾

¹⁴⁾ Overbeck, *Gesch. d. gr. Plastik* I³, S. 265.

¹⁵⁾ Vergl. Schöne, S. 22.

¹⁶⁾ Schöne, *bes. n.* 48, 49, 55, 61, 62, 75, 76, 85, 93, *Michaelis, der Parthenon*, Taf. 15 n. 6—10, 12, 14—17. Die Säule scheint mir auch nach den sorgfältigen

Dort, wo sich wesentliche Abweichungen von diesem Typus zeigen, sind wir berechtigt, auch hierfür statuarische Vorbilder anzunehmen und meist auch in der Lage, sie nachzuweisen. So zweifle ich nicht, dass die Athena zweier Urkundenreliefs (und die im Ostfriesen des Nike-tempels), in der Tracht, bis auf das ein Mal vorhandene Rückenmätelchen, in der Helmform und Haltung der Parthenos ähnlich, jedoch den Schild am linken Arme tragend, die Rechte gesenkt, ein Mal *en profil* das andere Mal *en face* die sogenannte Promachos wiedergibt, genau so, wie sie Konrad Lange auf Münzen nachgewiesen hat.¹⁷⁾ Für die Athena des Lacharesdecrets, welche der korinthische Helm und die kragenförmige Aigis von der Parthenos unterscheidet, hat Schreiber statuarische Analogieen zusammengestellt.¹⁸⁾ Einen noch späteren Typus vertritt das Relief des Vertrags mit Kerkyra aus dem Jahre 375/4, auf dessen Verwandtschaft mit der Minerva Giustiniani mich Klein aufmerksam macht.¹⁹⁾ Die einzige lebhaft bewegte Pallas eines Urkundenreliefs gleicht ungemein der bekannten capitolinischen Statue.²⁰⁾

und viel des Richtigen bebringenden Gegenerörterungen Schreibers (die Athena Parthenos, Abh. d. phil. Cl. der sächs. Ges. d. Wiss. B. VIII, S. 612 ff) durch die Übereinstimmung der Varvakionreplik und des Reliefs (Michaelis n. 7) bezeugt. Auf diesen in ihr eine Urkundenstele zu erkennen (S. 623) halte ich wegen des Capitels für unmöglich.

¹⁷⁾ Schöne, n. 53 und *Bullet. de corr. hell.* II pl. 10, p. 38 ff. (Foucart); beide Urkunden voreuklidisch, die zweite aus d. J. 410. Petersen, Die Kunst des Phidias S. 340. Lange in der *Archaeol. Zeitung* 1881 S. 197 ff. Ob es ihm gelungen ist, in dem Torso Medici und dessen Verwandten (von Sybel in den *Mith. d. arch. Inst.* in Athen V, S. 102 ff.) statuarische Nachbildungen zu erweisen, dürfte von der stilistischen Beschaffenheit des Hauptexemplars abhängen. Vergl. Schreiber a. a. O. S. 634 f., wo jedoch der kriegerische Charakter zu sehr urgirt wird, der in einem Kolossalwerk nur sehr massvollen Ausdruck finden konnte. Auch der Mantel ist mit Unrecht gegen Lange geltend gemacht, den das Münzbild und ein Relief nur der Vereinfachung wegen fortlassen. Für die im Freien zwischen Parthenon und Erechtheion aufragende Gestalt war solch ein Hintergrund sehr notwendig; das Bild im Tempel bedurfte desselben nicht.

¹⁸⁾ A. a. O. S. 578. Vergl. auch Anm. 11.

¹⁹⁾ *Archaeol. Zeitung* 1877. Taf. 15,2 S. 171, n. 101 in von Duhms Verzeichniss; *Bull. de corr. hell.* II. pl. 12 p. 559 (Dumont); von Sybel n. 3999.

²⁰⁾ Schöne n. 95, S. 49. *Annali dell' Inst.* 1864 tav. Q. Overbeck, *Gesch. d. gr. Plastik* II³ S. 318. Für die sitzenden Athenagestalten der Reliefs Schöne n. 50, 52 (vergl. 91, 92) kann man nicht nur die Athena im Parthenon-Ostfriesen und die der Nikebalustrade vergleichen, sondern auch die zweifellos statuarischen Münztypen mit der Nikephoros.

Die Voraussetzung, dass eine in wesentlichen Zügen von den uns bekannten Athenatypen abweichende Gestaltung der Göttin nicht innerhalb dieser handwerklichen Kunstübung entstanden sein kann, dass sie vielmehr die Schöpfung eines bedeutenden Künstlers sein muss, wird demnach gerechtfertigt sein.

Unser Relief *A* gehört zu dem unter dem Archon Glaukippos Ol. 92, 3 in der sechsten Prytanie, also zu Beginn des Jahres 409, gefassten Volksbeschlusses zu Ehren der thrakischen Neopoliten.²⁰⁾ Die Anfügung des grösseren Bruchstücks an den der Inschrift anhaftenden Unterteil ist ein Verdienst Milchhöfers.²¹⁾ In dem uneingerahmten Felde stand links der Athena gegenüber die Parthenos von Neopolis, von der Kumanndis auf einem anderen Bruchstück der Urkunde Reste erkannte, wohl, wie in dem bekannten jüngeren Relief (Schöne n. 48) der Göttin die Hand reichend. Letztere gibt die Abbildung, für deren dilettantische Unbeholfenheit ich um Nachsicht bitten muss, nach meiner vor dem Original angefertigten und mit Hilfe eines, der Gefälligkeit von Fritz Baumgarten verdankten, Papierabdruckes berichtigten Skizze in der Hauptsache treu wieder. Von den etwas schweren Proportionen, welche sie mit der Statuette vom Varvakion gemein hat, abgesehen, ist es eine Gestalt von wunderbarer Anmut und Feinheit in der strengen Composition sowohl als auch in der Ausführung, besonders des Oberkörpers und des Kopfes, nur in kleinem Detail, wie in den Füßen und der linken Hand, etwas unbeholfen. Sie trägt den Chiton der Parthenos, darüber das Rückenmäntelchen, dessen Zipfel über den Rand des grossen Schildes herüberhängt, oben zusammengefaltet, um dem aufgestützten Ellenbogen als Unterlage zu dienen. Denn ruhend, gleich einer praxitelischen Gestalt, lehnt diese Athena des fünften Jahrhunderts auf ihrer Waffe, freilich fest auf dem rechten Fusse stehend, wie die Parthenos, das linke Bein etwas mehr entlastet, als diese, streng massvoll auch in der Lässigkeit, die zusammen mit dem Fehlen des Helms und der Aigis, mit der feinen Neigung des Kopfes, dessen schöngewelltes, mit langem Zopfe in den Nacken herabwallendes Haar eine Binde umschliesst, endlich mit dem

²⁰⁾ *C. I. A.* IV. p. 16, *Ἀρχαιολογία* V p. 87. (Kumanndis)

²¹⁾ Athen. Mitth. V. S. 206. Anm. 1. Vorher beschrieb es von Duhn, a. a. O. n. 52, dann von Sybel n. 3997. Die Athena ist 0.31 hoch. Nach von Duhn ist die Platte oben gebrochen, nach meiner Skizze der Rand erhalten.

von Duhn betonten, trotz der Zerstörung deutlich erkennbaren milden Ausdruck der Züge ein Bild des tiefsten Friedens hervorbringt.

Ähnliche Gestalten sind in den Reliefs dieser Zeit nicht ganz selten. Von den Männern des Parthenon-Ostfrieses, die auf ihre Stäbe gestützt die Ankunft des Zuges abwarten, entspricht besonders jener, der sich mit dem Ellenbogen an die Schulter des Genossen lehnt, nur



A



B

im Gegensinn, unserer Pallas, noch genauer der Asklepios einer der ältesten Votivtafeln an diesen Gott, der den Stab in die rechte Achsel gestemmt und das Haupt geneigt leutselig die Flehenden empfängt.²²⁾ Aber dieses Motiv auf die reisige Burggöttin zu übertragen, das wagte

²²⁾ Michaelis Taf. 14 Fig. 45; von Duhn a. a. O. n. 2, von Sybel n. 3995. Abgeb. Athen. Mitth. II Taf. 15, Girard, *L'Asclepiion* pl. 3.

gewiss kein untergeordneter Reliefbildner. diese *λέων ἐργασίς ἔργον* ist die Tat eines grossen Künstlers. Das Datum der Inschrift führt uns in die Nahe des Mannes, der vielseitig wie kein Anderer die Göttin gestaltet hatte. Nur ihm, möchte man behaupten, war es gestattet, auch ein Mal eine solche Athena hinzustellen. Und wenn dieser einzig dastehende Pallastypus das innere Wesen friedlicher Schönheit und die überlieferte Äusserlichkeit gemein hat mit jenem selten erwähnten Bild des Pheidias: ist es möglich, sie voneinander unabhängig zu denken?

Schöne hat nachgewiesen, dass der Reliefschmuck der Stelen mit Volksbeschlüssen nicht von Staatswegen angebracht, sondern von beteiligten Privaten, z. B. von den durch den Demos geehrten, hinzugefügt wurde.²³⁾ So mochte gerade zum Schmucke eines Decrets zu Ehren einer verbundeten Stadt das bedeutendste Weihgeschenk gewählt werden, welches aus der Mitte des Seebundes der Göttin Athens dargebracht worden war.

Unser Relief steht nicht allein. Die gestutzte Stellung wenigstens scheint wiederzukehren auf einer gleichfalls voreuklidischen Urkunde in den Propyläen, wo jedoch die Verstümmelung des Oberteils den Grad der Übereinstimmung unsicher macht und die grosse Schlange wohl von der Parthenos herübergewonnen ist.²⁴⁾ Genau wiederholt die Haltung ein späteres, durch die Anwesenheit Athenas so merkwürdiges Asklepiosrelief, nur dass die Rechte erhoben ist, wie an einer Lanze, welche jedoch fehlt.²⁵⁾ Der attische Helm und die Aegis sind ohne Zweifel gewohnheitsmässige Zusätze des Reliefbildners; dagegen dürfte die niedrige 'profilirte Basis', auf welche der Schild aufgesetzt ist, dem Original angehören. Denn es ist weit natürlicher, sie dort der Vereinfachung wegen weggelassen als hier hinzugefügt zu denken. Auch erhält der Schild erst so seine normale Ausdehnung, der bei der Parthenos bis zur gesenkten Hand, in A bis zum Ellenbogen hinaufreicht.

Diese Annahme bestätigt das Relief B, wo sich der gleiche Untersatz in der passenden Form einer niedrigen Stufe zeigt, obwohl es sonst den Typus umgestaltet hat.²⁶⁾ Die Abbildung gibt nach meiner Feder-

²³⁾ Griech. Reliefs, S. 19 f. ²⁴⁾ Schöne n. 96, von Sybel n. 6620.

²⁵⁾ *Bull. de corr. hell.* I, p. 164 n. 34 (Girard); von Duhn n. 43, von Sybel n. 4006.

²⁶⁾ Beschrieben bei von Duhn n. 53, von Sybel n. 4353. Höhe der Figur nur 0'19. Oberfläche etwas corrodirt.

zeichnung möglichst getreu die feine, leider für unmittelbare zinkographische Wiedergabe nicht geeignete, Bleistiftskizze von Gillieron wieder, für deren Besorgung ich Herrn Dr. H. G. Lolling in Athen zu besonderem Danke verpflichtet bin. Eine genauere Datierung ergibt sich aus der Inschrift — deren Bedeutung bis auf den ungewöhnlichen Namen zweifelhaft scheint — nicht. Stilistisch aber ist es nicht unwesentlich jünger als *A*. schlanker in den Verhältnissen, zierlicher in der Ausführung. Wir erkennen dieselbe Gestalt, im gleichen Chiton, bei dem nur der Schlitz nicht angegeben ist, mit dem über den Schildrand gelegten Rückenmäntelchen, von dem hier ein zweiter Zipfel nicht sehr glücklich die Linie des linken Oberarms unterbricht; ohne Aegis und — wenigstens nach von Sybels mit meiner Notiz übereinstimmender Angabe — ohne Helm. Wenn wirklich, wie von Duhn meint, der Kopf 'eine Art eng anliegender Helmkappe' trüge, 'da der Raum für einen gewöhnlichen Helm nicht ausreichte', so würde diese doch wohl auf die Leiste vorspringen und ein Nackenschirm kenntlich sein.²⁷⁾ Vielmehr scheint auch hier das Haar von einer Binde zusammengehalten hinten in den Nacken zu fallen.

Die Anbringung des Schildes unter dem rechten Arm, eine natürliche Folge der Wendung nach rechts, zog den Wechsel des Standbeins nach sich. Wenn aber der andere Fuss hier in zierlicher Weise über den feststehenden herübergeschlagen ist, so bedingt das eine Verminderung der Standfestigkeit, die wir dem selbständigen und gewandten Künstler dieses Reliefs zuschreiben müssen.²⁸⁾ Auch die hoch bis zum Gebälk an die Lanze greifende Linke wird in dieser Form ihm angehören.²⁹⁾

Von den besprochenen Monumenten würde *A* dem vorausgesetzten statuarischen Original am nächsten stehen; das Asklepiosrelief und *B* bezeugen die Stufe, vielleicht auch die Lanze in der Rechten.

Im Hekatompedos hatte Pheidias die Göttin hingestellt, wie sie in voller Waffenrüstung und reich geschmückt, auf der Rechten den

²⁷⁾ Vergl. von Duhn n. 98, Schöne n. 54. Der Schein, den unsere Abbildung erregen könnte, es sei der Mantel über das Haupt hinaufgezogen, wäre trügerisch.

²⁸⁾ Vergl. Parthenonfries Taf. 14, Fig. 21.

²⁹⁾ Die Lanze schien mir, wie von Sybel, zweifellos; am obersten Ende gefasst wird sie auch Schöne n. 94. Von Duhn jedoch spricht von einem länglichen Gegenstande, 'weder Lanze noch Tropaion.'

Sieg tragend und von der Schlange begleitet, vor ihren *παροίητοί* her-
ausgetreten ist, gleich wie ein König in den Thronsal, um die Huldigung
seiner Untertanen zu empfangen, ein Bild von des attischen Reiches sieg-
reicher Herrlichkeit. Anders im Ostfries, wo Athena mild und freundlich,
wie im Hauskleide dasitzend, die Brust von der furchtbarsten Waffe frei,
die Gaben ihres geliebten Volkes entgegennimmt. Ganz ähnlich sehen
wir nun die Lemnierin, aller Schrecken ledig, den Schild in lässiger Anmut
nur als Stütze verwendend, wie der friedliche Bürger seinen Stab, herab-
gestiegen von den Stufen ihres Hauses, um an dessen Schwelle, wie jener
Asklepios die Flehenden, die Gäste von Lemnos zu empfangen, die ihr
zu huldigen kommen. Die milde Hoheit, welche das perikleische Athen
über seine Getreuen ausübte, konnte nicht schöner ausgedrückt werden.

War es Zufall, wenn das Bild des grossen Vertreters dieser humanen
Politik neben ihrer idealen Verkörperung seinen Platz erhielt, oder dürfen
wir den Perikles des Kresilas und die Lemnierin als Gegenstücke
ansetzen?

Die Stufe, auf die der Schild aufgesetzt ist, kann ich nicht
für einen bedeutungslosen Notbehelf ansehen und da wir annehmen
müssen, dass unsere Athena in der Nähe oder innerhalb der Propyläen
aufgestellt war, liegt es nahe, in ihr eine von den Stufen dieses Ge-
bäudes zu erkennen, an welche die Basis des Weihgesenks dicht
herangerückt und angefügt gewesen wäre. Ist die versuchte Deutung
der Gestalt richtig, so konnte gar kein geeigneterer Aufstellungsort ge-
funden werden, als das Burgtor selbst, die Schwelle ihres heiligen
Bezirktes, an die auch Perikles, der Urheber all' der Prachtbauten,
vortrefflich passt. Also an den Stufen der Fünftorwand oder noch lieber
an denen der Westfront möchte ich die Lemnia ansetzen. Nimmt man
nach Maassgabe des Reliefs *B* das Verhältniss der Stufenhöhe zu der
der ganzen Gestalt wie eins zu sieben an, so ergibt sich für letztere
die durchaus genügende Höhe von etwa zwei Meter.³⁰⁾

Diese Vermutung — deren Wahrscheinlichkeit ich durchaus nicht
überschätze — findet, soweit ich die schwierige topographische Frage
zu beurteilen vermag, eine Bestätigung in dem, was sich über den

³⁰⁾ Nach Bohn, die Propyläen S. 21 f. sind die Stufen der Torwand 0.275—238,
die der Westfront 0.297 (nur die oberste 0.325) hoch.

Standort des ehernen Viergespanns ermitteln lässt.³¹⁾ Pausanias erwähnt es dicht vor Perikles und der Lemnischen Athena, nach der grossen ehernen des Pheidias, deren Standort bekannt ist: *καὶ ἄρματα ζεῖται χαλκοῦν ἀπὸ Βοιωτῶν δεξιά τε καὶ Νικαζιδέων τῶν ἐν Εὐβοίᾳ*. Man hat daraus im Allgemeinen geschlossen, dass sich die drei Werke innerhalb der Akropolis befanden. Weizsäcker hat sie alle drei in die Osthalle der Propyläen versetzt. Hiegegen hat E. Curtius die Herodotstelle geltend gemacht: *καὶ τῶν λείπων (der Gefangenen) εἰς δεξιά τε ἀρέθων ποιησάμενοι τέθραλλον χαλκῶν· τὸ δὲ ἀριστερόν τε χειρὸς ἔστηξε πρότον εἰσόντι ἐς τὰ Προπύλαια τὰ ἐν τῇ ἀκροπόλει*. Eine unbefangene Erklärung dieser Worte führt meines Erachtens wirklich mit Notwendigkeit zu der Annahme, dass das Viergespann links vor oder innerhalb³²⁾ der Westhalle der Propyläen stand und die Mühe, welche Michaelis aufwendet, um darin eine Bezeichnung der inneren östlichen Vorhalle nachzuweisen, dürfte fruchtlos sein.³³⁾ Auch wenn das Megaron, von dem Herodot eben gesprochen hat, wirklich die Westhalle des Poliastempels war, kann der Ausdruck: *πρότον εἰσόντι ἐς τὰ Προπύλαια* nur vom Standpunkt der Unterstadt aus verstanden werden, da streng genommen das Wort überhaupt nur den westlichen Vorbau vor den eigentlichen Toren bedeutet.

Dagegen scheinen die Schwierigkeiten, welche Pausanias bietet, nicht so unüberwindlich, wie sie Michaelis hinstellt. Allerdings vermögen wir den Grund nicht anzugeben, wesshalb der Perieget hier nochmals auf den schon früher³⁴⁾ ausführlich beschriebenen Burgaufgang zurückkömmt. Aber dem hilft auch die Annahme von Michaelis nicht ab, auch er setzt die drei Bildwerke ganz in der Nähe von zu Beginn aufge-

³¹⁾ Herodot 5, 77, Pausanias 1, 28, 2. Die neueste Litteratur darüber: P. Weizsäcker in der *Archaeol. Zeitung* 1874, S. 110; E. Curtius, ebenda 1875, S. 54; Michaelis in den *Athen. Mitth.* II, S. 94 ff.

³²⁾ Der Plan von Böhm Taf 3 (vergl. S. 21) verzeichnet hier eine im Marmorplaster ausgesparte Leere, deren Dimensionen ungefähr ausreichend wären, wenigstens für die kleineren der von Michaelis (S. 96 f.) aus dem Inschriftfragment berechneten Maasse. Eine Basis von 3.70 zu 2.30 M. reicht aus für ein Viergespann, welches — da die Überlieferung nicht widerspricht — der Brauch archaischer Kunst eher unter als über Lebensgrösse zu denken empfiehlt. Die Breitseite, welche die Inschrift getragen hätte, war *πρότον εἰσόντι* zugekehrt. Die Aufstellung innerhalb der Propyläen würde, wie Klein bemerkt, am besten die durch die Inschrift bezeugte Restauration in Perikleischer Zeit erklären.

fürten an, der Löwin, der Aphrodite des Kallias, des Diitrephes, der Athena Hygieia und ihrer Umgebung.³³⁾ Dass die Beschreibung des Pelasgikons, welche unmittelbar auf die Erwähnung der Lemnia folgt, den Abschluss der Akropolisperiegese bezeichnet, ist gewiss richtig, unnötig aber die Annahme, dass hier Pausanias eben erst die Burg verlassen hat. Wann dies geschieht ist durch nichts angedeutet und für die Ansetzung jener drei Weihgeschenke steht demnach der ganze Weg von der 'Promachos' bis wo beim Abstieg die alten Vorwerke ins Auge fielen in Frage.

Stand die Lemnia vor dem Burgeingang dann lag es nahe, sie als Torhüterin aufzufassen und auf sie den ein Mal von Aristophanes gebrauchten Beinamen der Göttin: *κλειδοῦχος* anzuwenden. So begriffe sich am besten, wesshalb Plinius die *cliduchus* zwischen die *Minerva eximiae pulchritudinis* und die des Aemilius Paullus einschleibt; er hätte eben auch hier aus dem Beinamen eines Werkes ein neues gegossen.³⁶⁾

Leider muss ich für diess Mal darauf verzichten, die kunstgeschichtlichen Folgerungen zu ziehen, welche sich hier anknüpfen lassen, wenn es gelungen ist, die behauptete Bedeutung unserer Reliefs überzeugend darzulegen. Möge deren Wichtigkeit die Art der Veröffentlichung entschuldigen und diese, trotz ihrer Unzulänglichkeit, dazu beitragen, deren Verbreitung in besseren Abbildungen und Gipsabgüssen, ihr genaues Studium anzuregen. Ich gebe nicht die Hoffnung auf, dass es einer Umschau im weitesten Kreise unseres Antikenbesitzes, wie sie mir nicht möglich gewesen ist, noch gelingen werde, bedeutendere Wiederholungen dieses herrlichen Athenatypus nachzuweisen, dessen Einfluss auf die Bildung anderer Götter unverkennbar hervortritt.

³³⁾ S. 97 ff. ³⁴⁾ 1, 22, 4 ff. ³⁵⁾ 1, 23, 2 ff.

³⁶⁾ Arist. Thesm. v. 1142 Bergk. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I, S. 186. Michaelis, a. a. O. S. 91 Anm. 1, wo Plinius 31, 78 (Euphranors '*cliticon*' irrig statt 54 citirt ist.

II.

Die Artemis Brauronia des Praxiteles.

Pausanias 1. 23. 7: *Καὶ Ἀριέμιδος ἱερὸν ἐστὶ Βραυρονίας. Πραξιτέλους μὲν τέχρη τὸ ἄγαλμα, τῆ θεῶν δὲ ἐστὶ ἀπὸ Βραυρωνός διόμου τὸ ὄνομα. καὶ τὸ ἀρχαῖον ξόανόν ἐστιν ἐν Βραυρωνί, Ἀριεμις, ὡς λέγουσιν, ἢ Ταυριζί.* Diess die einzige litterarische Ueberlieferung von der brauronischen Artemis des Praxiteles. Bei so dürftiger Kunde mag es zunächst als Kühnheit erscheinen, wenn der Versuch wiederholt wird, dieses Werk des grossen Meisters in unserem Denkmälervorrat nachzuweisen, ohne dass neue entscheidende Entdeckungen ihm unterstützen. Aber vielleicht lässt er sich durch ernente Betrachtung längst bekannter Tatsachen doch etwas besser begründen, als es Friederichs mit der Zurückführung der Diana Colonna im Berliner Museum auf jenes Tempelbild gelungen ist.¹⁾

Die Pausaniasstelle ist nicht die einzige schriftliche Erwähnung desselben. Auch in den inschriftlichen Schatzverzeichnissen des Brauronions auf der Burg erscheint es, wie man trotz des fehlenden Künstlernamens behaupten darf, an mehreren Stellen. Es sind Uebergabsurkunden der jährlich wechselnden Epistaten dieses Heiligtums, welche den gesammten Bestand an Weihgeschenken, aus den einzelnen nach Archonten datierten Jahreslisten zusammengestellt, wiederholen, so dass uns die Mehrzahl von diesen in mehreren einander ergänzenden Exemplaren

¹⁾ Praxiteles und die Niobiden S. 101 ff. nach dem Vorgang Gerhards, Berlins antike Bildwerke S. 46. Beide gehen aus von dem farblosen Lob, welches Petronius (vgl. S. 34 dieser Schrift) den Lippen einer praxitelischen Diana zu erteilen scheint und welches auf jeden schönen antiken Frauenkopf angewendet werden kann. Nicht viel mehr beweist die unleugbare Ähnlichkeit des Kopfes mit den Niobiden (Overbeck Gesch. der gr. Plastik II³ S. 26) und so ist es nur natürlich, dass der Versuch wenig Beachtung gefunden hat.

erhalten ist. Die äussersten vorkommenden Daten sind Ol. 103, 2 = 367/6 und Ol. 111, 3 = 334/3.²⁾

Adolf Michaelis, der diese Urkunden am ausführlichsten behandelt hat, setzte sie, soweit es angiegt, zu einem fortlaufenden Verzeichniss der Anatheme zusammen. Vielfach verbesserte Texte bietet das *Corpus inscriptionum Atticarum*.³⁾ Dass der Schatz im kleinen, dem Südflügel der Propyläen benachbarten Tempel der Artemis Brauronia aufbewahrt wurde kann nach Widerlegung der ganz unmöglichen Annahmen Böttichers durch Michaelis (S. 312) Niemand bezweifeln. Nur einzelne kostbarere Weihgeschenke kamen zeitweilig in den Parthenon oder in den *ἀρχαῖος ναός* zur Aufbewahrung, in welch' letzterem Köhler gewiss mit Recht das Erechtheion erkennt, während Michaelis mit Rhangabé an den alten Tempel in Brauron dachte.⁴⁾

Es waren neben Schmucksachen und anderen Kostbarkeiten hauptsächlich Kleider aller Gattungen, Hemden und Röcke von Frauen, Männern und Kindern, Gürtel, Mäntel, Decken und Teppiche von sehr ungleichem Wert und Erhaltungszustand, auch unfertige Stücke und Garn, beiläufig bemerkt ein Material, welches für unsere Kenntniss der griechischen Tracht noch kaum ausgebeutet ist.⁵⁾ Dass die Frauen in Athen der Brauronia namentlich nach der Entbindung, aber auch bei anderen Anlässen, Gewänder darzubringen pflegten, wissen wir auch aus zahlreichen litterarischen Erwähnungen.⁶⁾ Dieser durch Jahrzehnte angehäufte Kleiderkram muss das kleine Heiligtum vollkommen angefüllt haben. Viele von den Gewändern waren nach Art von Bildern in Holzrahmen gespannt, andere in geweihter Kiste untergebracht oder in Linnenlacken eingebunden. Einige lagen auf Tempelgeräten umher und, wie es scheint, selbst auf plastischen Weihgeschenken, wie auf der Hirschkuh, die an

²⁾ *C. I. A. II*, 751, A, I, b, 19; 756, A, III, 39.

³⁾ Der Parthenon, S. 307—313, 369. *C. I. A. II*, n. 751—765.

⁴⁾ *C. I. A. II*, 2 p. 113.

⁵⁾ Vergl. das Wörterverzeichnis bei Michaelis S. 314. Ich hoffe in nicht allzu ferner Zeit eine zusammenhängende Behandlung dieser Inschriften zu trachtgeschichtlichen Zwecken unternehmen zu können.

⁶⁾ Vergl. Eurípides *Iph. Taur.* v. 1464 Kirchh.; Welcker, *Griechische Gotterlehre* I S. 575; A. Mommsen, *Heortologie* S. 405 ff.; Michaelis S. 307; Claus, *de Dianae antiquissima apud Graecos forma* (Bresl. Diss.) 1881, S. 70. Ueber die Brauronia im Allgemeinen: Suchier, *de Diana Br. Marburg* 1847.

einer Saule des Antentempels stand.⁷⁾ Dass auch das alte Tempelbild, gleich wie die Athena Polias, bekleidet wurde, versteht sich fast von selbst, ist auch durch den litterarisch überlieferten Beinamen der Göttin *ἐν χιτῶνι, χιτωνέα* angedeutet, der sich so viel besser erklärt, denn aus plastisch dargestelltem langen Gewande, wie Weleker meinte.⁸⁾ Ueerraschend ist es aber, wenn wir aus den Inschriften erfahren, dass diese Cultsitte auch auf das neue Bild übertragen wurde. Ich setze die Stellen, in denen der beiden Tempelbilder Erwähnung geschieht, vollständig hierher, weil sich, wie ich glaube, noch etwas mehr daraus ergibt, als bisher gewonnen worden ist.⁹⁾

- A. *Ἐπὶ Θεμιστοκλέους ἄρχοντος.* (Ol. 108, 2=347/6).
Νιζολέα χιτῶνα ἀτύρηνον περὶ τῷ ἔδει.
- B. *Ἐπὶ Μοχθίων.* (Ol. 108, 5=346/5) *Μηροστοράτη Ξερομήλον ἰμιάτων λειζὸν παραλονογῆς· τοῦτο τὸ λίθινον ἔδος ἀμύχευται.*
- C. *Ἐπὶ Ἐνβονίων ἄρχοντος.* (Ol. 108, 4=345/4)
ἀμύχενον, Ἀριέμδος ἱερὸν ἐπιτέργαταια, περὶ τῷ ἔδει τῷ ἀρχαίῳ, Θεωῶ ἀμύχενον, περὶ τῷ ἔδει τῷ ἀρχαίῳ, Πεντετηγίς, ταραντῖνον, περὶ τῷ ἔδει τῷ ἀρχαίῳ, Θεωῶ ζωάστεινον διπτέρον, περὶ τῷ ἔδει τῷ ἀρχαίῳ . . . dann nach zwei Zeilen:
χιτωνίσκος ζιεντοῦς πρι. τοίχιλος, περὶ τῷ ἀγάλλματι τῷ ὀρθῷ.

⁷⁾ *ἐν πικασίῳ* z. B. C. I. A. 751, 15, 14, 16, 26, 33, 50; Michaelis, n. 46, 49, 50, 52, 63, 70. *ἐν κροστίῳ*, 758, B, II, 5 und 7; III, 19; 759, II, 1 und 3; Michaelis, n. 119, 149, 150. *ἐν ὀθανίῳ*, 754, 57; Michaelis, n. 76. *ἐπὶ τῷ κροῶ*, 754, 30; Michaelis, n. 61. Die Hirschkuh 751, A, I, b, 9: *Τε]ισ ζωάστια ἀποτιόζ[ας χροῦας πρὸς τ]ῷ ζιῶνι, οἱ ἢ ελαφος*; 763, I, 14: *ζάλημα ἄρχαρον πρὸς τ]ε]λιάφῳ*. Von der *παραστίας* ist 751, B, d, 13 die Rede.

⁸⁾ Die Stellen bei Weleker a. a. O. Ann. 27. In der Aufzählung mit wirklichen Gewändern bekleideter Gotterbilder bei Ernst Kuhnert, *de cura statuarum apud Graecos*, Berliner Studien I, p. 347, sind die beiden Statuen der Brauronia übergangen. Die praxitelische hatte von der Behauptung abgehalten: *namquam nisi fallor simulacra marmorea (vestibus ornabantur)*. Für die Hera von Samos war auf das von C. Curtius (Inschriften und Studien zur Gesch. von Samos, Lübbecker Programm 1877, n. 6) veröffentlichte Inventar aus dem J. 346 zu verweisen, dessen erster Abschnitt den *κόμος τῆς θεῶ* aufführt. Dagegen ist Damophons Eileithyia zu Aigion (Pausanias 7, 23, 5) mit Unrecht in das Verzeichniss aufgenommen. Wenn Gesicht, Hände und Füße dieses Xoanons aus pentelischem Marmor waren, so muss, wie bei der Artemis Soteira desselben Meisters in Megalepolis (Pausanias 8, 31, 2), das *ἔγασσα λεπτόν*, wohl ein enganliegendes, durchsichtig gedachtes Gewand, aus Holz geschnitzt gewesen sein. Es liegt nahe, diese Gestalt mit dem Venus-Genetrix-Typus verwandt zu denken.

D. Undatiert, doch wahrscheinlich aus Ol. 111,1=336/5 (Köhler z. d. St.)
 χρροζωτῶν διπλοῦν ποικίλων τῆν π[εξί]δα ἔχοντα, τὸ ἀγαλ[μα] τὸ
 ὁρθὸν ἔχει.

E. 1 Undatiert, wohl noch später, vielleicht aus zwei verschiedenen
 Jahren (vergl. Anm. 18).

ζάνδρον, τὸ ἀγαλμα ἔχει, Μόσχον θιγάτηρ Λεωσθένους γυνή ἀνέ-
 θηγεν Νισιμάχη· ζάλωμα, ζάνδρον, τὸ ἀγαλμα ἔχει, Φίλη Αἰμι-
 χαρίνου γυνή· ἡμίτιον λευζὸν περὶ τῷ ἀγάλματι ῥάκος¹⁰.) ἐννεζλον
 λευζὸν ἀνεπίγραφον περὶ τῷ ἀγάλματι τῷ ἐστηζότι
 ταῦτα Νισομάχη ἀνέθηγε.

2 später: Ἐπίσζον θιγάτηρ· χιτωνίζον περὶ τῷ ἀγάλ-
 ματι.

3. endlich: . . . περὶ τῷ ἀγάλματι τῷ ἐστηζότι? . . .

F. περὶ τῷ ἔδει oder ἀγάλματι τῷ] ἀρχαίω χ

Trotz der Verschiedenheit der Ausdrücke, die sich aus der indi-
 viduellen Gewöhnung der wechselnden Tempelbehörden erklärt, sind
 ohne Zweifel nur zwei Bilder zu unterscheiden. Am deutlichsten erscheint
 ihr Verhältniss in C, indem das Beiwort des einen zugleich das andere

¹⁰) Sie sind kurz besprochen von Otto Jahn, *Nuove Memorie* p. 23, Anm. 5, aus-
 führlicher von Michaelis, S. 313, vollständig zusammengestellt in dessen neuer Aus-
 gabe von Jahn, *Pausanias descriptio arcis Athenarum*, p. 8. Ich gebe die Texte nach
 dem C. I. A.; die Ergänzungen bezeichne ich nur dort, wo sie nicht völlig gesi-
 chert sind.

A = 754, 12 und 22 ff; 755, 6 und 14 ff; 756, 1 ff; Michaelis n. 48 und 58.

B = 754, 24 und 26 ff; 755, 16 und 19 ff; 756, 5 und 7 ff; Michaelis n. 58
 und 60.

C = 751, B, II, 1 ff; 754, 34 ff; 755, 26 ff; 756, 13; ff; Michaelis n. 63-66.

D = 757, 28 f; Michaelis n. 146; ἔχοντα ergänze ich statt ἔζον (Köhler), weil
 zu χρροζωτῶν διπλοῦν nicht ἡμίτιον sondern χιτωνία zu ergänzen ist, vergl. χρροζωτῶν
 διπλοῦν ἰσοπυζῆ 757, 12, vgl. auch 754, 61, 62, 64; Michaelis n. 134, 136; Aristot-
 phanes, Lys. v. 645 Bergk: ζάτ' ἔζοντα τῶν χρροζωτῶν ἄρτος; ἡ Βραυρωνίους.

E = 758, B, II, 27 ff, 39 ff, 49; 759, II, 20 f; Michaelis n. 168 ff, 177, 186.

F = 758, B, III, 9; Michaelis n. 188.

Ausserdem ist 753, 7 τῷ ἀγάλματι: sicher ergänzt, und zwar im Verzeichnis
 von Schmucksachen, von denen also ebenfalls einige dem (alten) Tempelbild angelegt
 wurden: 754, 6-12, Michaelis n. 43-48 enthalten den ganzen Zuwachs an Weih-
 geschenken in den beiden Jahren vor Themistokles (A), der offenbar zu gering war,
 um daraus das alte Bild neu zu bekleiden.

¹¹) Sehr oft wiederkehrende Bezeichnung, wahrscheinlich des Umschlaglackens,
 in dem die Gewänder in den Tempel gebracht worden waren.

näher bestimmt: ein altes Sitzbild gegenüber einem neuen Standbild. Ersteres, nach *B* wahrscheinlich ein Xoanon, werden wir uns den archaischen Bildern der thronenden Athena ähnlich vorstellen. Es mag, wie Jahn und Michaelis annehmen, eine Copie des alten taurischen Bildes in Brauron gewesen sein, von dem Pausanias an anderer Stelle berichtet, es sei von den Medern nach Susa entführt, von Seleukos aber den syrischen Laodikeern geschenkt, die es noch besäßen.¹¹⁾ Die Copie muss also entweder, in vorpersischer Zeit angefertigt, den Brand der Akropolis überdauert haben oder, wenn wirklich das Heiligtum auf der Akropolis erst nach der Beraubung des Brauronischen Tempels begründet wurde, aus dem Gedächtniss nachgebildet worden sein, was ebenfalls möglich ist, da man ja auch noch in der Blütezeit der Kunst Xoana weihte.¹²⁾ Wenn nun Pausanias im Tempel auf der Burg kein ἀρχαῖον ζόανον sah, dagegen eines als in Brauron vorhanden erwähnt, so liegt die Vermutung nahe, dass zu einem nicht näher bestimmbaran Zeitpunkt zwischen der Aufstellung des neuen Bildes und der Zeit des Periegeten oder seiner Quelle das ἀγίδωμα sein altes Cultbild an das des seinigen beraubte Mutterheiligtum abgegeben habe. Dass es vorher neben jenem seine Stellung als eigentliches Cultbild des Burgtempels behauptete ist von vornherein wahrscheinlich und in *E* angedeutet, wo es als das ἱεράκιον schlechthin bezeichnet wird.

Für das Werk des Praxiteles, an dessen Identität mit dem neuen Bilde wohl kein Zweifel aufkommen kann, möchte man aus den Beiwörtern ὁρθόν und besonders εὐτηχόως auf ruhige Haltung schliessen, da eine lebhaft bewegte Artemis, wie sie z. B. Praxiteles (oder seine Söhne?) und vorher schon Strongylion in Antikyra dargestellt hatten, doch wohl

¹¹⁾ 3, 16, 8. Pausanias unterstützt den Anspruch der Lakedaimonier, in ihrer Orthia das von Orestes mitgebrachte Xoanon zu besitzen, durch den gegen die widersprechende attische Tradition erhobenen Einwand, man hätte das Bild zu Brauron, wenn man es für ein so kostbares Heiligtum gehalten hätte, nicht den Medern preisgegeben, sondern auf die Schiffe gerettet: Ἀθηναίους δὲ ἅμα παρούσθῃ γενόμενον ἰάμενον τῷ Μήδῳ τὸ γὰρ ἐκ Βραυρονῶνος ἐκομίσθη τε ἐς Σοῦσα καὶ ὑπερῶνος Σιλενίων δόντος Σύρασι Λαοδικεῖς ἐφ' ἡμῶν ἔχουσι. Darauf verweist er schon 1, 33, 1: ἕνατιν μὲν δὴ καὶ αὐτόθι (in Brauron) εἶπιν Ἀρτέμιδος ἀρχαῖον τὸ δὲ ἐκ τῶν βαρβάρων αἰτίαις κατὰ γνώμην ἔχουσι τὴν αὐτὴν ἐν ἑτέρω λόγῳ δηλώσω.

¹²⁾ Vergl. das darüber von Benndorf, Das Cultbild der Athena Nike, Festschrift S. 21 bemerkte.

besser als *ἀγάλματα διαβεβηγός* oder ähnlich bezeichnet würde.¹³⁾ Mässige Dimensionen anzunehmen nötigt die Kleinheit des Tempels und die Bekleidung der Statue mit gewöhnlichen Gewändern. Dass sie von Marmor war ist in *B* ausgesprochen. Denn gewiss irrte Jahn mit Böckh und Anderen, wenn er das *λίθινον ἔδος* für ein drittes Bild, etwa eine Marmoreopie des Xoanons, erklärte, das in der langen Liste nur diess eine Mal zu finden doch sehr befremdlich wäre. Offenbar bestimmte ihm der Ausdruck *ἔδος*, der jedoch, wenigstens den Athenern jener Zeit, nicht ausschliesslich das sitzende, sondern das Götterbild überhaupt und demnach auch das stehende bezeichnete. Diess beweisen zunächst unsere Inschriften selbst durch die Art, wie in *C* das neue Bild vom alten unterschieden wird, beweisen ferner zahlreiche Stellen älterer und zeitgenössischer Auctoren, der Tragiker, des Xenophon, Isokrates und Lykurg.¹⁴⁾

¹³⁾ Pausanias, 10, 37, 1 und das Münzbild bei Michaelis, *Archaeol. Zeitung* 1876, S. 167; über die Soteira des Strongylion zu Megara (und Pagai) Pausanias, 1, 40, 3 und 1, 44, 4, Overbeck, *Geschichte der gr. Plastik*, I³, S. 378.

ἀγάλματα ἄρθωτον bezeichnet an sich gewiss nur das Standbild im Gegensatz zum Sitzbild, z. B. Pausanias, 2, 24 1; 8, 39, 5; 9, 23, 7; 10, 38, 6, insbesondere auch 9, 2, 5, wo die Hera Teleia des Praxiteles in Plataiai als *ἄρθωτον μετ' αὐτῆι ἀγάλματι* in Gegensatz tritt zu dem *Ἥρας ἀγάλματι καθήμενον* von Kallimachos. Warum jener Ausdruck eine Vorstellung hervorrufen soll, die wir mit unserem Bilde von praxitelischer Kunst nicht zusammenbringen könnten, wie Klein (*Arch.-epigr. Mittheilungen aus Oesterreich*, IV S. 9) behauptet, ist demnach nicht einzusehen. Da die von ihm geltend gemachten chronologischen Bedenken von Brunn (*Sitzungsber. der bair. Akad., phil. Cl.* 1880 S. 448, 453) beseitigt worden sind, wird man an der Zuweisung dieser Hera an den grossen Praxiteles festhalten müssen. Sie wird nach Wiederbegründung der Stadt durch Alexander mit der Rhea neben das ältere, sitzende Tempelbild getreten sein, wie die Brauronia desselben Künstlers neben das Xoanon, was gewiss wahrscheinlicher ist, als die gleichzeitige Aufstellung der beiden Statuen, wie sie Klein annimmt. Die Kolossalität ergab sich wohl aus der Umgebung.

¹⁴⁾ Aus den Tragikern sei angeführt Sophokles *El.* 1374 Bergk.: *παρῶνα προσζύουσαν ἔδη θεῶν, ἑοικετο πρόπνια ναίωνοις τάδε* (Apollon). Ferner Xenophon *Hell.* 1, 4, 12, *τοῦ ἔδους κατακεκαλυμμένον τῆς Πολίας* (Polias); Isokrates 4, 155, *τὰ τῶν θεῶν ἔδη καὶ τοὺς νεὸς οὐρανῶν*; 15, 2 *Φειθῶν τῶν τῶ τῆς Ἀθηνᾶς ἔδος ἐργασάμενον*; Lykurgos, 1 und 143, *τοὺς νεὸς καὶ τὰ ἔδη καὶ τὰ τεμένη*. (Vergl. Rehdantz im Anhang S. 160). Die Beispiele sind aus Stephanus-Dindorf's Thesaurus. Vgl. auch Fraenkel, *de verbis potioribus. quibus opera statuaria Graeci notabant.* p. 24 ff. bes. 28. So durfte auch *C. I. A.* I, 176, 3 *ἔδος* als Bezeichnung der Parthenos ergänzt werden. Dass *λίθινον ἔδος* die Statue des Praxiteles ist hat schon Suchier, a. a. O. p. 16, erkannt, Michaelis als möglich angenommen.

B ist die erste Erwähnung der praxitelischen Statue, welche demnach spätestens im Jahre des Archias aufgestellt wurde. Und irre ich nicht ganz, so ergibt sich aus *A* der *terminus post quem*. Wenn dort von einem ἴδος schlechtweg die Rede ist, so kann eben der Epistat, der diese Stelle aufzeichnete, kein zweites gekannt haben. Denn dass sein Nachfolger in *B* durch den Zusatz τὸ ἄριστον die Möglichkeit einer Verwechslung beseitigen werde hätte er nicht voraussehen können. Die Berufung auf *E*, wo das eine ἄγαλμα ebenfalls ohne genauere Bezeichnung bleibt, ist unstatthaft, weil dort die Erwähnungen beider Bilder, in engem, von einem Verfasser herrührendem Zusammenhang stehend, auf einander Rücksicht nehmen können. In der bievon durch weiten Zwischenraum getrennten Stelle *F* ist man wieder zur genaueren Bezeichnung des alten Bildes zurückgekehrt. Da nun *A* am Ende der durch Themistokles, *B* am Anfang der durch Archias datierten Rubrik steht und da der Annahme, dass die Stücke in der Reihenfolge des Einlaufs verzeichnet wurden, kein durchgehendes sachliches Anordnungsprincip widerspricht, so können wir mit grösster Wahrscheinlichkeit die Weihung der praxitelischen Brauronia um die Mitte des Jahres 346 ansetzen, vielleicht auf den 16. Munychion Ol. 108, 2 (1. Mai), der auch für die brauronische Artemis der Festtag gewesen zu sein scheint.¹⁵⁾ Nur im Jahre seiner Weihung erhielt das neue Bild seinen Anteil an den heiligen Gewändern vor dem alten, welches sonst (*C* und *E*)¹⁶⁾ nach Zeitpunkt und Reichtum der Bekleidung den Vorrang hat.

Hält, wie ich hoffe, die gegebene Zeitbestimmung Stand, so ist damit der bereits angeregte Zweifel, ob die Brauronia nicht dem älteren Praxiteles zuzuweisen sei, endgiltig beseitigt und ein fixer Punkt in der Chronologie des Künstlers gewonnen.¹⁷⁾

¹⁵⁾ Welcker, a. a. O. I, 572. A. Mommsen, Heortologie S. 405 ff.

¹⁶⁾ Vielleicht ist das Wiedererscheinen des alten Bildes in den undatierten Partien zur ungefähren Sondernng der einzelnen Jahresinventare zu verwenden. Wenn *E*, 1 in Ol. 111, 2 gehört, so wäre *E*, 2, 3 und *F* in die beiden nächstfolgenden Jahre zu setzen.

¹⁷⁾ Nachdem schon Suchier p. 16 die Inschriften zur ungefähren Datierung der Statue verwandt hatte, äusserte sich von Wilamowitz-Möllendorf, 'Aus Kydathen', S. 128 Ann. 47 zweifelnd, ohne sich ihrer zu erinnern. Ueber die Chronologie des Praxiteles im Allgemeinen vergl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstler I S. 336 f. und in der Ann. 13 citierten Schrift; über den Ursprung des plinianischen Ansatzes (Ol. 104) Emanuel Löwy, Unters. zur gr. Künstlergesch. Wien 1883 S. 64.

Fassen wir nochmals zusammen, was uns die schriftliche Ueberlieferung gelehrt hat. Im Tempel der brauronischen Artemis auf der Akropolis in Athen wurde im Jahre 346 neben dem eigentlichen Tempelbild, einem altertümlichen sitzenden Xoanon, ein Marmorstandbild, wahrscheinlich von rubiger Haltung und mässiger Grösse, aufgestellt, welches mit dem von Pausanias erwähnten Werk des Praxiteles identisch sein muss. Die Ehren des Cults wurden auch ihm zu Teil, aber in beschränkterem Maasse, als dem eigentlichen Cultbild. Doch das ist nicht Alles. Die Schatzverzeichnisse geben uns die anschaulichste Vorstellung von der ganz eigenartigen Umgebung, für die Praxiteles seine Artemis schuf, welche so sehr das spezifische Wahrzeichen dieses Cultus war, dass auf sie Rücksicht zu nehmen fast geboten scheinen musste.¹⁸⁾ Lässt sich nun in unserem Denkmälervorrat eine Artemisgestalt nachweisen, bei der sich ein mit Bestimmtheit auf Zeit und Richtung des Praxiteles hinweisender Stilcharakter mit einem für diese Gottheit ganz ungewöhnlichen Motiv vereinigt, welches kaum besser erklärt werden kann, denn aus solcher Umgebung: dann wird man der Zurückführung dieses Werkes auf das Tempelbild des grossen Künstlers schwerlich einen beträchtlichen Grad von Wahrscheinlichkeit absprechen können. Solch eine Artemis glaube ich erkannt zu haben in einem der herrlichsten Werke, die der italische Boden uns geschenkt, dessen bezaubernde, von hellenistischer Zierlichkeit noch weit entfernte Anmut schon manchem Beschauer geradezu den Namen Praxiteles auf die Lippen gedrängt hat: in der Diana von Gabii.^{18a)}

¹⁸⁾ Es kann auch noch an die Rolle erinnert werden, welche der *χοροκόμος*, ein saphrangellter Chiton, in der *ἀρπυγία*, dem Priestertum der Brauronia spielt (vgl. Welcker a. a. O. und die Aristophanesstelle Ann. 9 D.) und demnach auch in den Inschriften.

^{18a)} Visconti, *Monumenti Gabini*, n. 32; *Opere varie* IV, p. 75—77; Bonillon *Musée des antiqués* 1 pl. 31; Clarac 2, 285, 1208; Müller-Wieseler, *Denkmäler d. a. K.* II, 16, 180, S. 127. Müller, *Handbuch*³ S. 361, 3; Fröhner, *Notice du Louvre*, n. 97 (mit genauen Angaben über die Ergänzungen). Er nennt die Statue '*digne de l'époque d'Alexandre le Grand*' und erinnert an die Petronstelle, die von der Diana des Praxiteles spricht (vgl. unten S. 34). Ähnlich Friederichs, *Bausteine* n. 684: 'wir dürfen sie wegen der vollkommen freien Natürlichkeit der Darstellung nicht über Lysippos hinaus datieren', was Wieseler (a. a. O.) missversteht, wenn er 'die Zeit von Lysippos abwärts' annimmt. Geradezu für praxitelisch haben mir gegenüber gesprächsweise Benndorf, Klein, Emanuel Löwy das Werk erklärt, sämtlich unter Hinweis auf die *psellumene* bei Plinius.

Aber ist dieses frische Mädchen in der ersten Jugendblüte, das mit ganzer Aufmerksamkeit seinen Mantel auf der Schulter zusammen-aestelt, wirklich Artemis? Dieser Deutung E. O. Viscontis haben sich Clarac, Fröhner, Wieseler angeschlossen. Der u. A. auch von K. O. Müller angenommenen Benennung 'Nympe der Artemis', einer Variante, welche das harmlos-mädchenhafte Wesen der Gestalt veranlasst zu haben scheint, wird heute Niemand selbständige Bedeutung beimessen wollen. Es ist nicht nötig, dagegen mit Visconti Dichterstellen anzuführen, wo die Nymphen der Göttin nach Amazonenart die eine Brust entblößen; es genügt ein Hinweis auf die alte poetische Vorstellung von der fröhlich spielenden Jungfrau Artemis, mit der schon Homer die ballspielende Königstochter im Phaïckenland vergleicht.¹⁹⁾

Gegen mythologische Deutung überhaupt hat sich mit Bestimmtheit Friederichs ausgesprochen. 'Wir können' sagt er, 'nur an ein Genrebild denken, der Künstler beabsichtigte nichts weiter, als ein graziöses Mädchen im Moment des Ankleidens darzustellen.' Dass seine Auffassung vielfach Billigung findet zeigt die Reserve, mit der oft von der 'sogenannten Diana von Gabii' gesprochen wird. Es kaum hier nicht die Frage ausführlich erörtert werden, ob wir überhaupt berechtigt sind, ein Werk von ausgesprochener Idealbildung, das wir, 'wegen der vollkommen freien Natürlichkeit der Darstellung nicht über Lysippus hinaus datieren dürfen', für ein beabsichtigtes Genrebild zu halten. Unter den meisten Statuen-namen, die darauf führen möchten, haben sich athletische, sacrale oder mythologische Darstellungen erkennen lassen und von den beiden Erz-bildern des Praxiteles, an die man hier zunächst denkt, ist die *stephanusa* mit grosser Wahrscheinlichkeit für eine Nike erklärt.²⁰⁾ Ähnlich könnte die *psellimene*, um nur eine vage Möglichkeit anzuführen, etwa eine bekleidete Aphrodite gewesen sein, die wir uns doch schwerlich ganz ohne Handlung denken dürfen. Andererseits sind die in sicheren Nach-bildungen auf uns gekommenen praxitelischen Göttergestalten für jeden naiven Beschauer reine Genrebilder. Wer von Aphrodite nie vernommen

¹⁹⁾ Od. 6, 101 τῆσι δὲ Νεαϊαία λευκώλερος ἤφθιτο μοῦπῆς, οὐδ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' αὐτοῖσιν ἰσχύιαρα etc.

²⁰⁾ Plinius 34, 69; Ulrichs, Chrestomathia, S. 324; Jahn, Archaeol. Zeitung 1850, S. 192. Die *calagusa* als blosses Genrebild (Löschcke, Archaeol. Zeitung 1880 S. 102) ist doch noch sehr zweifelhaft, auch wenn sie eine Spinnerin gewesen sein sollte.

hat wird in der Knidierin nichts Anderes sehen, als ein schönes Weib, welches im Begriffe steht, ins Bad zu steigen; der Sauroktonos würde vielleicht ebenso wie die 'Diana von Gabii' als Genrebild angesprochen werden, wenn wir nicht wüssten, dass es Apollon ist. Wer aber griechische Sage und Sitte kennt, der kann ebensowenig wie in jenen beiden Gestalten in dieser die Gottheit verkennen.

Schon die Tracht kennzeichnet sie als Artemis. Ihr Untergewand von feinem leichtgerippten Stoff — in der Terminologie der Kleiderinventare wohl ein *χιτωνίσκος χιτωνός*²¹⁾ — mit kurzen geknöpften Scheinärmeln versehen, reicht nur bis ans Knie, indem der Kolpos tief über den Hüftengürtel herabgezogen ist; eine zweite Gürtelschnur schmiegt dicht unter der Brust das Gewand dem Körper an. Wie durchaus unmöglich eine solche Tracht im Bereich des Frauenlebens der Wirklichkeit ist können uns die Fkklesiazusen des Aristophanes gut veranschaulichen, die ihre Röcke aufschürzen, da sie sich als Männer verkleiden.²²⁾ Der Kunst aber war der kurze Chiton geläufig als Mittel zur Charakterisierung weiblicher Personen von vorwiegend männlicher Beschäftigung, so zunächst der Amazonen, jedoch in wesentlich verschiedener Form, noch anders bei der Wettläuferin im Vatican, deren Analogie Niemand für die Deutung Panofkas anführen wird, welcher auf die Geschmacklosigkeit verfiel, das in sich geschlossene Kunstwerk für den Bestandteil einer erotischen Gruppe, die Läuferin Atalante mit Meilanion, zu erklären.²³⁾ Es leuchtet ein, wie sich mit dieser Benennung der Mantel verträgt und die für die Tracht verglichenen Meleager-sarkophage stellen auch in der Tat Atalante die Jägerin dar. Von Göttinnen trägt gelegentlich wohl auch eine Andere — z. B. die Nike vom Parthenongiebel — kurzes Untergewand. Genau in der eben beschriebenen Form ist es aber den Jägerinnen eigentümlich, vor Allem der Artemis, wie sie die Dichter schildern, wie sie Strongylion und Praxiteles in den erwähnten Tempelbildern dargestellt, wie sie uns die

²¹⁾ Z. B. C. I. A. II, 751, B, II, 20; 754, 42—45, 52; 756, 49; Michaelis n. 45 61, 66, 67, 72, 107. Besonders charakteristisch 758, B, II, 36, Michaelis 172: *χιτωνίσκος ἰσχυρὸς* neben *χιτωνίσκον κτερωτοῦ πτερυγίας*. Auch die Amazonen tragen ähnliches Gewand.

²²⁾ V. 268 Bergk: *ἄγε νυν ἀντοκλήιδ' ἀπο τὰ χιτώνια*.

²³⁾ Atalante und Atlas, Antikenkranz zum 11. Berliner Winkelmannsfeste, S. 8 f.

Statue von Versailles mit ihren zahlreichen Verwandten vergewärtigt.²⁴⁾

Wesentlich anders pflegt bei ihr das Obergewand behandelt zu sein; meistens ist es shawllartig zusammengelegt und eng um den Körper geschlungen oder nach Art der Chlamys auf der Schulter genestelt.²⁵⁾ Das viereckige Zeugstück, etwa mit zwei Fünfteln seiner Breite übergeschlagen und demnach grössten Theils gedoppelt, ist ohne Zweifel *δελτοῖδιον* oder *ἡμιδελτοῖδιον* zu benennen.²⁶⁾ Während aber dieses Gewand in der attischen Frauentracht, wie wir sie — um nur die allerbekanntesten Beispiele zu nennen — an den Koren des Erechtheions und an Kephisodots Eirene kennen, auf beiden Schultern festgesteckt über den Rücken herabzufallen pflegt, wird es hier quer um die Brust gelegt und mit zwei Stellen unfern den Bugenden auf der rechten Schulter zusammen-genestelt, eine Tracht, welche freier Bewegung weit günstiger ist, als die gewöhnliche. Ähnlich, nur nach Art der Chlamys beide Schultern bedeckend, trugen die wandernden und kampfbereiten Helden Homers als Friedenskleid ihre *χλαῖνα δελτή* oder *δέλταξ* mit der *περόνη* befestigt.²⁷⁾ Als mit dem Aufblühen des *σιδιροσοφείν* die friedliche *ἀναβολή* zur Regel geworden war, da sah man nur im Falle der Kampf- und Fluchtbereitschaft, wie in den von Lykurg geschilderten Schreckenstagen nach der Schlacht bei Chaironeia, die älteren vom Kriegsdienst freien Bürger in der alten Tracht.²⁸⁾

²⁴⁾ Vergl. Müller, Handbuch S. 363, 6. Conze, Heroen- und Göttergestalten, S. 33 und oben Anm. 13. Mit Halbärmeln versehen ist der Chiton z. B. Clarac 4. 562 A, 1218 E.

²⁵⁾ So auch bei der reizenden Tanagracerin, Kekulé Taf. XVII, auf deren geistige Verwandtschaft mit der Diana von Gabii mich Robert Schneider aufmerksam macht, nur ist diese bereits viel zierlicher.

²⁶⁾ Vergl. Aristophanes Ekkles. v. 318. Die noch immer gebräuchliche Anwendung dieses Ausdrucks auf den Uberschlag des Chitons beruht einzig auf dem Vergleiche dieser Stelle mit v. 374, welchen ich mit Sicherheit als verderbt zu erweisen hoffe.

²⁷⁾ Ersteres H. 10, 134 und Od. 19, 226, letzteres II. 3, 126; 22, 141; Od. 19, 241. Dasselbe Gewand heisst Od. 13, 224 *δίπτυχος λώπη*; wenn es von Buchholz (Homerische Realien, II³, S. 267 f.) zur Frauentracht gerechnet wird, so hat er übersehen, dass Athena, die es trägt, die Gestalt eines fürstlichen Jünglings angenommen hat.

²⁸⁾ c. 40: *τῶν δ' ἀνδρῶν τοὺς τοῖς σώμασιν ἀπειρηγότας καὶ τὰς ἡλικίας προσηβ-τερούς καὶ ὑπὸ τῶν νεῶν τοῦ στρατεύεσθαι ἀγμένους ἰδεῖν ἦν καθ' ἄλλην τὴν πάλιν ἐπι γήρως ὁδῶ περιφθιρομένους, διπλᾶ τὰ ἰμάτια ἐπιπεπορημένους.* In der

Von einer ungenügend bekannten Artemisstatue in Marbury-Hall abgesehen bietet die genaueste monumentale Analogie für die Manteltracht der unsrigen die in mehreren Exemplaren vertretene Athena mit der Diplax, deren Urbild ich mit Conze ungefähr in die gleiche Zeit setzen möchte. In der Hauptsache stimmt mit ihr auch das Obergewand der archaischen Artemis von Pompeii und ihrer Replik in Venedig überein, abgesehen von der Nestelung auf beiden Schultern und der gekünstelten Stilisierung der Säume.²⁹⁾ Aber nicht nur dass die Tracht ganz bestimmt für Viscontis Deutung spricht, es lassen sich auch die gegen sie vorgebrachten Bedenken aus dem Gewandmotiv als hinfällig erweisen. Bogen und Köcher, deren Fehlen man auffällig gefunden hat, wird sie erst über den genestelten Mantel umhängen, wie wir es bei der pompeianischen Statuette sehen und wie Athena in der Regel ihre Aigis trägt;³⁰⁾ Wurfspieß oder Pfeil kann sie nicht halten, weil ihre beiden Hände beschäftigt sind. Wenn aber dennoch — wie auch ich glaube — der Künstler ursprünglich die *ροζόδαυρος παρθένος* von Brauron,³¹⁾ deren Heiligtum man auch als *ἱερόν ζωνηφόριον* bezeichnete,³²⁾

späteren Zeit ist die *δακτύλιος*, offenbar in der gleichen Weise, wie bei unserer Artemis angelegt und deshalb auch *ἐξοαίς* genannt, Tracht der Kyniker, jedoch in wesentlich anderer Bedeutung: der so umgelegte *τιλβον* ersetzt zugleich den Leibrock. Wesentlich verschieden ist hingegen die oft als Peplos bezeichnete Tracht der archaischen Athena- und 'Spes'-Figuren.

²⁹⁾ Michaelis, *Ancient marbles in Gr. Brit.* p. 502, n. 4. (Abgeb. bei Clarac 4, 564 A, 1208 C) „In the Catalogue the figure is called a 'Diana imperfect.' Das Obergewand ist auf der linken Schulter genestelt und sieht in den unteren Partien verächtlich aus.

Athena mit der Diplax: Conze, Heroen- und Göttergestalten Taf. 27, S. 19. Clarac 3, 320, 852; 458, 851 A und 901; 459, 850; 462 A, 842; 462 F, 852; 470, 895; 472, 898 B. Der Doppelmantel bei verschieden benannten Figuren freien Styls z. B. 3, 425, 760 (Hygie); 426, 761: 433, 785; 434, 789; 438 F, 795 F. und 807 A: 438 G, 759 E; 440, 799; 506 B, 1054 B; 510, 1032; 5, 975, 2514; bei Isis (?) 987, 2582; 988, 2574 C; 989, 2583 wohl durchaus römische Werke.

Artemis von Pompeii Clarac 4, 561, 1196, vergl. 265, 1200. Overbeck, Gesch. d. gr. Pl. 1³ S. 194. Die gleiche Tracht in freiem Stil, Clarac 3, 500, 987.

³⁰⁾ Ueber der Aigis ist der Doppelmantel genestelt bei Sacken, die Bronzen des k. k. Münz- und Antikencabinet's Taf. V, 4. Auch die sogenannte Zingarella (Clarac 3, 287, 1231) trägt das Köcherband über ihrem weitläufigen Oberrock.

³¹⁾ So nennt sie Diphilos bei Meineke *fragm. com. gr.* IV, 388.

³²⁾ In der Hypothesis zu der pseudodemosthenischen Rede gegen Aristogeiton (XXV), herangezogen von Michaelis S. 313. Vergl. auch die Hirschkuh Ann. 7.

durch ihr Schiesszeug charakterisiert haben muss, so konnte er es nur neben ihr, am Boden oder Baumstamm, anbringen. Und wirklich spricht wenigstens eine von den erhaltenen Repliken dafür, dass der Copist, dem wir das schöne Exemplar im Louvre verdanken³³⁾, das Attribut aufgab, wahrscheinlich in der Absicht, das reizvolle Genremotiv nur als solches wirken zu lassen. Es ist die bei Bracci abgebildete, neben deren rechtem Bein an Stelle des Baumstumpfs — wie bei manchen Apollostatuen — der runde Köcher steht, den der Le-Brun'sche Stich bei Montfaucon weglässt.³⁴⁾ Nun beweist aber der aufgesetzte römische Porträtkopf aus der Zeit des Antoninus Pius, der Montfaucons Deutung auf die ältere Faustina veranlasste, im Verein mit dem gesenkten rechten Arm, welcher, wie schon Visconti³⁵⁾ bemerkt, auf falscher Ergänzung des *fragment fort mutilé* beruht, meines Erachtens zur Evidenz, dass jene im Besitz des Marchese Verospi befindliche Statue mit der aus Palazzo Salara in die Villa Massimi (jetzt Lancelotti) gelangten identisch ist, wogegen das allein nicht zutreffende Lob Braccis (*una statua di non mediocre lavoro*) von Matz mit Unrecht gelteud gemacht wurde.³⁶⁾ Wie ich aus gütiger Mitteilung des Herrn Professors von Duhn erfahre, hatten die Verospis eine Besetzung unmittelbar innerhalb P. Salara, was die ausgesprochene Annahme aufs Willkommenste unterstützt. Bei der erhaltenen Statue aber ist der Köcher nach Duhns Angabe nur in seinem unteren Teil mit den unterhalb der Kniee gebrochenen Beinen ergänzt.

Auch die beiden anderen von den bei Fröhmer aufgeführten vier Repliken dürften zusammenfallen, die bei Perrier abgebildete und die Pamphilische, heute im Palazzo Doria befindlich.³⁷⁾ Beide haben den-

³³⁾ Soweit ich, zumal bei blosser Kenntniß des Abgusses, zu urteilen vermag, dürfte die Arbeit der ersten Kaiserzeit angehören. Nur Fröhmer äussert sich, wie wenn er an griechische Arbeit dächte.

³⁴⁾ Bracci, *memorie degli antichi incisori*, Firenze 1781, I, *tav. d'agg.* XIV p. 111; Montfaucon, *supplément au livre de l'antiq. expl.* III. pl. X 3 p. 31.

³⁵⁾ *Opere varie*, IV, p. 77. Anm.

³⁶⁾ Matz-Duhn, *Antike Bilderwerke in Rom*, I, n. 676.

³⁷⁾ Perrier, *recueil de statues*, n. 61; *Villa Pamphilia*, tab. XI (mir nicht zugänglich), Clarac 4, 573, 1227. Matz-Duhn I, n. 675: Replik der sog. Diana von Gabii. Nur die Kopfvendung ist ein wenig verschieden. Die Figur ist jetzt dergestalt übertüncht, dass die Restaurationen nicht wahrnehmbar sind und ich die Zweifel an der Echtheit des Werkes nicht überwunden habe. Nach Clarac sind ergänzt: Kopf und Hals, etc.

selben venusähnlichen Kopf mit Haarschleife über der Stirn (die bei Perrier etwas undeutlicher ist), mehr *en face* gewandt, als bei der Gabinischen Statue; in der Clarac'schen Abbildung ist er freilich etwas nach rechts geneigt. Auch im Schubwerk und in der Form des Baumstumpfs scheint völlige Uebereinstimmung zu herrschen. Die Identität würde den von Matz ausgesprochenen Zweifel an der Echtheit des Werkes widerlegen, welches mehr als hundert Jahre vor der Auffindung der Statue in Gabii weder nach dieser noch nach jenem Torso gefälscht sein könnte.

Immerhin bezeugen auch schon drei, doch wohl sämmtlich in der Umgebung Roms gefundene, untereinander in der Hauptsache aufs Genaueste übereinstimmende Repliken, dass ihr Urbild die Schöpfung eines bedeutenden Meisters war, wahrscheinlich eine Marmorstatue — denn keine der Copien scheint Spuren der Bronzetechnik aufzuweisen — gewiss ein Einzelwerk, was der Frage nach der Veranlassung des singulären Motivs erhöhte Bedeutung verleiht.³⁸⁾ Die, einer Aphrodite etwa wohl anstehende, ausschliessliche Beschäftigung mit dem Gewande wäre bei Artemis kaum im Zusammenhange eines mythologischen Vorgangs unauffällig, bei einer Einzelfigur aus bester Zeit kann sie nicht aus freier künstlerischer Gestaltung des gemeingriechischen Artemisideals erklärt werden, dem die Freude an Putz und Schmuck so fern steht, dass ihr Ausdruck zur Verkenning der mythologischen Bedeutung unseres Denkmals führen konnte. Nicht besser, dünkt mich, lässt sich diese vereinzelte Bildung, der man in der Entwicklung der Artemistypen keinen Platz anzuweisen wusste und die, trotz ihrer hohen Kunstvollendung, soviel wir sehen, fast ganz ohne Einfluss blieb, begreifen, dem aus einer localen Form des Cultus, welche die Göttin in nahe Beziehung zu weiblicher Kleidung brachte. Sollte es Zufall sein, dass für den einzigen berühmten Cult dieser Art derselbe Meister das Tempelbild angefertigt hat, dessen Geist aus jener lieblichen Gestalt spricht? Mit der finsternen Naturgottheit, der Menschenblut heischenden Tauropolos, konnte die

³⁸⁾ Das einzige weitere Beispiel einer ihr Gewand anlegenden Artemis, welches ich anzuführen weiss, ist überaus unsicher, eine bloss durch den Stich bei Perrier, *recueil pl. 71* bekannte und danach bei Clarac 5, 833 B, 2026 B als Atalante abgebildete Statue mit Nebris und Stiefeln, deren Arme wohl sicher ergänzt sind; vielleicht gar ein Dionysos?

Brauronia des Praxiteles ebensowenig gemein haben, wie mit dem alten sitzenden Schnitzbild; sie konnte nur das jugendschöne Mädchen sein, mit dem Homer seine Nausikaa vergleicht, welches der erste Chorgesang in Euripides Hippolytos mit den Worten begrüßt³⁹⁾:

χαῖρε χαῖρέ μοι ὦ κόρα
 Λαιῶς Ἄρτεμι καὶ Διός
 καλλίστια πολὲ παρθένων.

Aber die hervorstechende Äusserlichkeit des Cultus, von dessen ursprünglicher Natur überhaupt nur Spuren übrig waren, wurde in anmutigster Weise zur Motivierung der neuen Schöpfung benutzt. Die Frau, welche zur Burg emporgestiegen war, um der *Χιτωνέα* das übliche Weihgeschenk darzubringen, sah die Göttin vor sich, wie sie selbst eins der ihr geweihten Gewänder anlegte und sich daran freute.⁴⁰⁾ Vielleicht war dieser Gedanke durch die Nachbildung einer eingestickten Weibinschrift, wie sie die Schatzurkunden öfter erwähnen, noch deutlicher gemacht.⁴¹⁾

So begreift es sich noch besser, wesshalb auch die neue Statue, bevor sie noch alleiniges Cultbild war, bekleidet wurde. Die biederen Epistaten mussten sich geradezu aufgefordert fühlen, der Absicht des Künstlers nachzuhelfen und der Göttin über ihren marmornen auch noch einen wirklichen Mantel umzuhängen.

Das Motiv der ihr Obergewand mit beiden Händen gegen die Schulter zusammenziehenden Frau hatte die attische Kunst bereits vor Praxiteles ausgebildet. Leider war es mir nicht möglich, es durch den ganzen Denkmälervorrat zu verfolgen, so lohnend auch die Arbeit erscheinen mochte, und ich muss mich mit Anführung der wenigen Beispiele begnügen, welche mir eben zur Hand sind. Immer charakterisiert der

³⁹⁾ v. 64 ff. Kirchl. Über die Umgestaltung des Brauroniacultus vergl. Suchier bes. p. 33.

⁴⁰⁾ Man möchte etwa die Worte Herodots 9, 109 anwenden: ἡ δὲ περιζαφῆς τοῖσθα τῷ κόσμῳ ἐκόσμιε (τὸ ἡἄρος) καὶ ἰγάλλετο. Vergl. auch Hesiod, Theog. v. 587 κόσμῳ ἀγαλλομένη. Wesshalb Artemis nicht, ihrem Beinamen entsprechend, den Chiton anlegend dargestellt wurde, — etwa nach Art der bekannten Herculaischen 'Tänzerin' — dafür lässt sich mancher gute Grund denken, z. B. der, dass auch das alte Bild mit Ober und Untergewand bekleidet wurde. Wenn der Schmuckgegenstand in der am Ende von Ann. 9 erwähnten Inschriftstelle eine *περόνη* war könnte auch die Nestelung des Mantels von dem alten Cultbrauch entlehnt gewesen sein.

⁴¹⁾ Vergl. oben S. 20, C. und die Ann. 32 citierte Stelle, wo von *χρυσῶν γράμματι* auf den Gewändern die Rede ist.

Gestus in zusammenhängenden Darstellungen Personen, welche sich zum Gehen wenden und desshalb den Mantel fester um den Leib legen, freilich ohne sich der Spange zu bedienen, die bei der Artemis nicht ohne Bedeutung war, sondern nur den einen Zipfel über die linke Schulter herüberziehend, den anderen, wie es scheint, unter der Achsel ein-klemmend. Das älteste von diesen Beispielen möchte wohl das herrliche Vasenbild des *Museo Gregoriano* sein, welches Michaelis in so glücklicher Weise zur Deutung zweier Parthenonmetopen herangezogen hat.⁴²⁾ Zwischen Helena, die ans Palladion flüchtet, und ihrem Verfolger steht Aphrodite, in der ganzen Haltung — auch des Kopfes — unserer Artemis sehr ähnlich, offenbar im Begriffe linkshin wegzuschreiten, nachdem, wie das der Hand des Menelaos entfallende Schwert andeutet, ihr Zweck erreicht ist. Nach rechts schreitend und die rechte Hand weniger hoch erhoben tritt auf dem bereits ein Mal erwähnten Asklepieionrelief Hygicia neben ihren Vater.⁴³⁾ Der Zeit des Praxiteles am nächsten steht dann die von Robert Alkestis benannte Gestalt der *columna caelata* von Ephesos.⁴⁴⁾ Mit ihr stimmt Zug um Zug, fast wie eine beabsichtigte Copie und nur im Stil verschieden, die Figur rechts am Ende des albanischen Reliefs *Zoega. Bassirilievi, I. tav. 1*, auf die mich Petersen aufmerksam machte. Es ist das nicht die einzige Ähnlichkeit zwischen den beiden Monumenten.

Zu stilistischer Vergleichung mit anderen Werken des Praxiteles bietet unsere Artemis nicht allzu viel Gelegenheit. Mit der knidischen Aphrodite stimmt das Schema der Körperhaltung und Kopfwendung, nur fehlt die dort im Motiv begründete Unsicherheit. Auch die Körperformen sind naturgemäss weit bestimmter und straffer, was auch vom Gesichte gilt. In den Hauptformen des Kopfes scheint dagegen — so

⁴²⁾ Der Parthenon S. 139; *Mus. Greg.* II, *tav.* 5, 2a; Overbeck, *Gallerie her. Bildw.* I. Taf. 26, 12.

⁴³⁾ Vergl. oben S. 13 Anm. 22. Anders beschreibt von Duhn die Gestalt: 'sie ist in einen langen ärmellosen Wollenchiton gekleidet, den sie mit der r. Hand vorne hebt, während die l. einen Zipfel über die Schulter zieht; darüber ein Mantel.'

⁴⁴⁾ *Archaeol. Zeitung* 1873, Taf. 65, 66 S. 72 (E. Curtius); Overbeck, *Gesch. d. gr. Plastik* II³, S. 97. Robert, *Thanatos*, Berliner Winckelmannsprogramm 1879, S. 37. S. 39 irrt Robert wenn er sagt: 'es ist klar, dass sie beide Zipfel auf der l. Schulter zusammenstecken will, wie wir es bei der sog. Artemis von Gabii sehen.'

weit sich ohne unmittelbare Zusammenstellung urteilen lässt — weitgehende Uebereinstimmung zu herrschen, auch in Haartracht und Haarbehandlung, abgesehen von der Scheitelung bei der Knidierin. Ueber den Zügen liegt Etwas wie ein Abglanz von der sinnigen Heiterkeit des Hermes. Wie Praxiteles ein feinfaltiges Untergewand bildete wissen wir überhaupt nicht und die Arbeit des Copisten hat auch hierin wie überhaupt die Frische und Lebendigkeit der ganzen Oberfläche, die wir an dem Originalwerk anstaunen, verwischt. Dennoch lassen manche Parteen, besonders die linke Brust und der rechte Aermel, das schöne Ineinandergreifen von Faltenfluss und Körperform abuen, das z. B. die chiaromontische Niobide auszeichnet. Am Obergewande aber glaubt man Etwas von jener 'malerischen', die Natur des Wollstoffs so vollendet nachahmenden Behandlung der Hermesdraperie zu spüren.

Ich möchte auf das Vorgetragene die Worte anwenden, mit denen Friederichs seine Zurückführung der Diana Colonna auf die Brauronia des Praxiteles abschloss: 'Was gegen diese Vermutung spricht, weiss ich nicht, was für sie spricht, ist nicht zwingend'; aber vielleicht darf ich hinzufügen: es ist bedeutend genug, um sie gegen den Vorwurf der Müssigkeit zu schützen.

Schliesslich seien ein par Worte der vielcitirten Petroniusstelle gewidmet. Sie gehört zu dem Abenteuer, welches dem Encolpius mit der schönen Crotoniatin Circe begegnet (c. 126): *nec diu morata dominam producit (Chrysis) e latebris laterique meo applicat mulierem omnibus simulacris emendatiorem, nulla vox est, quae formam eius possit comprehendere, nam quicquid dixerit minus erit. crines ingenio suo flexi per totos se umeros effuderant, frons minima et quae radices capillorum retro flexerat, supercilia usque ad malarum scripturam currentia et rursus confinio luminum paene permixta, oculi clariores stellis extra lunam fulgentibus, nares paululum inflexae et osculum, quale Praxiteles habere Dianam credidit, iam mentum, iam cervix, iam manus, iam pedum candor intra auri gracile vinculum positus: Parium marmor extinxerat.*

Der vornehme Verfasser der geistreichsten aller lateinischen Dichtungen, der *arbiter elegantiarum* Neros, besass gewiss die ganze Con-

versationsbildung seiner Zeit, aber darüber hinaus scheint wenigstens sein kunstgeschichtliches Wissen nicht gegangen zu sein. Er kennt Apelles und Phidias als die höchsten Vertreter griechischer Kunstblüte (c. 88); an den Gemälden des Zeuxis, Protogenes und Apelles (vergl. S. 37) preist er in der conventionellen Weise, wie wir sie aus den Kunsturteilen bei Quintilian und Plinius kennen, die äusserste Lebenswahrheit; ähnliches Lob erteilt er dem Lysipp und Myron und weiss überdiess von deren Armut und Lebensende sonst unbekannte Züge zu erzählen.⁴⁵⁾ Wo er auf Kunstwerke genauer zu sprechen kommt, da sind es meist Luxusgegenstände, wie sie in keinem grossen Haushalt jener Zeit fehlten. Dahin gehört zunächst das vielerlei Tischgerät, zu dessen Beschreibung die *cena Trimalchionis* Gelegenheit bietet (c. 31, 34—36, 40, 50—52), dann die silbernen Laren und die Venusstatue im Hause des Freigelassenen (c. 29). Die ebenda erwähnten Wandgemälde erinnern geradezu an den entsprechenden Schmuck der pompeianischen Häuser, wo sich auch für die mythologischen Malereien c. 83 hinreichende Analogieen finden.⁴⁶⁾ Ähnliches gilt von dem Grabmal, welches Trimalchio bei Habinnas bestellt.⁴⁷⁾ C 104 wird sogar ein ganz bestimmtes, offenbar in Rom allbekanntes Werk erwähnt, die Neptunstatue, welche zu Baiæ *in tetrastyle* steht.

In diesen Rahmen will sich jene Erwähnung einer praxitelischen Diana nicht fügen. Die Kunde von einer solchen und von der Schönheit

⁴⁵⁾ c. 88: *Lysippum statuæ unius lineamentis inhaerentem inopia extinxit, et Myron qui pæne animas hominum ferarumque aere comprehenderat, non invenit heredem.* Das erinnert lebhaft an gewisse Stellen in den *viri illustres* des Cornelius Nepos, der mit besonderer Vorliebe die Armut und Unbestechlichkeit seiner Helden hervorhebt, vergl. bes. *Aristides* c. 3: *hic qua fuerit abstinentia nullum est certius indicium, quam quod cum tantis rebus præfuisset, in tanta paupertate decessit, ut qui effertur vix reliquerit, quo factum est, ut filiae eius publice alerentur et de communi aerario slotibus datis collocarentur.* Vergl. auch *Epaminondas* c. 4, *Phocion* 1; Brunn, C. N. und die Kunsturteile bei Plinius. (Sitzungsber. der bair. Akad. phil. Cl. 1875 I, bes. S. 318 ff.)

⁴⁶⁾ Vergl. S. 37. Ganymedes im Heibigschen Katalog Nr. 153—58, freilich im Moment vor dem Raube. Aber ohne Zweifel gab es auch Gemälde dieses Gegenstandes nach Art der durchaus malerisch gedachten Gruppe von Leochares. Vergl. die Spiegelreliefs *Monum. dell Inst.* VIII, 47,2 und Heibig, *Annali* 1867 p. 338 ff.; *Gazette archéol.* 1876. pl. 19. Hylas und die Nymphen Heibig Nr. 1260—61. Einzelne Apollgestalten Nr. 180 ff, allerdings ohne die charakteristische Blume.

⁴⁷⁾ c. 71, vergl. Mommsen, *Hermes* 1878, S. 115 f. Hübner, ebenda S. 414 ff. Joh. Schmidt, *de seviris Augustalibus* p. 81 ff.

ihres Mundes gehört durchaus nicht zu der kunstgeschichtlichen Scheidemünze, welche die Compendien jener Zeit in Umlauf gebracht hatten. Man kann auch nicht annehmen, dass sich das Werk in Rom oder Campanien befand und daher allbekannt war. Aber auch von diesen Schwierigkeiten abgesehen ist der Vergleich eines verführerischen Weibes mit der jungfräulichsten Göttin in einem entschieden sinnlich gefarbenen Zusammenhange höchst auffallend. Kein anderes Werk passt hierher, als *τὴ τῆς Ἥραξιτέλου ἐρχεῖται ὄρθος ἐπιταφώδιον*, die allgepriesene Marmorstatue (*Parium marmor*) der Knidierin.⁴⁸⁾ Wie bei römischen Dichtern so oft heisst Venus auch bei Petronius *Dione*, freilich in Versen (c. 133 v. 2, c. 124 v. 266); doch kommen bei ihm auch sonst in prosaischer Rede dergleichen poetische Ausdrücke vor, z. B. *Thebanum par* (c. 80), *Idaens* für Ganymedes (c. 83). Kann man statt *Diana* mit Meyer die lateinische Form *Diona* einsetzen, die von Dichtern nur Plautus und Catull, in Prosa Cicero gebraucht, so erklärt sich das Verderbniss einfach aus Verschreibung. Und ich möchte das für möglich halten, da sich bei Petron selbst (c. 138) neben *Ariadne* und *Helene* auch *Leda* und (c. 83) *Nympha* findet, Formen, neben denen Ovid *Lede* und *Nymphe* sagt.⁴⁹⁾ Die schwierigeren Änderungen, welche O. Jahn vorschlug, *Cnidiam* oder *Dionen*, scheinen also unnötig. Was Bücheler veranlasste, später an Stelle dieser Vermutungen sein gar zu allgemeines *deam* zu setzen — womit doch auch die Knidia gemeint sein soll — vermag ich nicht zu erkennen.⁵⁰⁾

⁴⁸⁾ Vergl. Lukian, *Ἔρωτες* 11. Schon Nodot interpolierte *Venerem*. Bei Bücheler stehen die Conjecturen von [Heinrich?] Meyer und O. Jahn verzeichnet. Mit ersterem treffe ich selbständig zusammen.

⁴⁹⁾ Vergl. Neue, Formenlehre d. lat. Sprache I S. 41 ff. bes. 44, 45. In c. 89 (*Troiae halosis*) liest man neben *Laocoon* (v. 19) *Lauconte* (v. 43).

⁵⁰⁾ In der *editio minor*.

III.

Die Monoknemos des Apelles.

Die Stelle des Petronius, welche uns allein diesen sonderbaren Namen eines apelleischen Gemäldes überliefert, ist in neuester Zeit der Gegenstand einer kurzen Controverse geworden, in der Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff mit aller Bestimmtheit ein letztes Wort gesprochen und, soviel mir bekannt, bisher behalten hat.¹⁾ Wenn ich mir erlaube, im Anschluss an das soeben über die Stellung jenes Auctors zur bildenden Kunst bemerkte, diesem Urtheil gegenüber die alte Ansicht meist mit alten Gründen zu verteidigen, so geschieht es in der Ueberzeugung, dass hier die Forderung, 'auf so kostbare Quellen der Kunstgeschichte bloss um der Wahrheit willen zu verzichten', nicht mit Recht gestellt worden ist und dass wir nicht reich genug sind, um eine wirkliche — wenn auch nicht zweifellose — Ueberlieferung auf einige scheinbare Verdachtgründe hin völlig zu verwerfen.

Encolpius irrt, seines geliebten Giton beraubt, trostsuchend in der Stadt umher und gerät dabei auch in eine Gemäldegalerie (c. 83): *in pinacothecam perveni vario genere tabularum mirabilem, nam et Zeuxilos manus rudi nondum vetustatis iniuria victas, et Protogenis rudimenta cum ipsius naturae veritate certantia non sine quodam horrore tractavi, iam vero Apellis, quam Graeci μονόκνημος appellant, etiam adorari, tanta enim subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem praecisae, ut crederes etiam animorum esse picturam. hinc aquila*

¹⁾ Wustmann, Apelles, 1870, S. 107, Anm. 14. Dagegen Blümner in der Recension, Neue Jahrbücher für Philologie, 1870, S. 615 f. Schreiber, die Anadyomene und der Monoglenos des Apelles, Archaeol. Zeitung, 1875, S. 108 ff. Ebenda S. 169 die Replik von Wilamowitz: Die Eidechse des Diokles und die Einäugige des Apelles.

ferabat caelo sublimis Iliuon, illinc candidus Hyllas repellebat improbam Naida. damnabat Apollo noxias manus lyramque resolutam modo nato flore honorabat. inter quos etiam pictorum amantium vultus tanquam in solitudine exclamari: 'ergo amor etiam deos tangit' etc.

Hören wir nun Wilamowitz: 'Im 83. Cap. geht Encolpius in die Gallerie und sieht, wie sich im Roman gebührt, Werke der ersten Meister. Von Apelles betet er gar an *quam Graeci monocnemem appellant*. Ueberliefert ist *monocremon* und längst ausprechend verbessert, ²⁾ wenn natürlich auch Niemand sagen kann und schwerlich Petron selbst gewusst hat, was für ein Weib jene *μωρόζητος* sei. Denn jeder, der nicht bloss archaeologische Schriftquellen sondern etliche antike und moderne Romane gelesen hat, wird diesen Apelles nirgend anders als im Reiche der Dichtung suchen. Wer anders denkt, der bestimme doch den Maler des kranken Königssohnes in Wilhelm Meister.' Ich möchte der gestellten Forderung noch Eins hinzufügen: er muss auch den Petronius selbst gelesen haben. Daraus wird er — wie schon die summarische Uebersicht am Ende des vorigen Abschnitts zeigen kann — erschen, dass der Verfasser auch in den Beschreibungen und Erwähnungen von Kunstwerken auf dem realen Boden der Wirklichkeit steht, und dass die Zumutung, die *μωρόζητος* für ein formloses Nebelbild der Phantasie zu halten, von vornherein wenig Wahrscheinlichkeit hat. Die Parallele aus Goethe ist keine glückliche. Denn davon ganz abgesehen, dass der Maler des kranken Königssohnes Gérard de Lairesse hiess, ³⁾ kann man dieses Bild, das in Wilhelms Gemütsleben von Kindheit auf eine Rolle spielt, nur mit den erotischen Gemälden vergleichen, welche die Liebesklagen des Encolpius und sein Bekanntwerden mit Eumolpus veranlassen und zu diesem Zwecke nach durchaus realen Vorbildern erfunden sein können aber nicht müssen. Wenigstens liessen sich sehr leicht weit passendere Parallelen

²⁾ Von Scaliger, eine Änderung, die in Minskelschrift so gering ist, dass man *monocnemem* als überliefert betrachten darf, ebenso, wie etwa c. 144 *Encolpius*, wo die Handschriften *Encolpius* haben.

³⁾ Lehrjahre B. I. Cap. 17 mit der Anmerkung von Düntzer in der Hempel'schen Ausgabe; dann B. VIII. 2 und 3. Die 'Stratonike' von Lairesse preist begeistert Winckelmann (Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst §. 74—89.) Wenigstens diese Schilderung kannte Goethe, vielleicht sogar eius der Originale, die sich jetzt in Karlsruhe und Ludwigslust befinden.

für die Lage des verlassenen Liebhabers namhaft machen.⁴⁾ Wenn es dem Petronius darauf ankam, sein Kennerlob anzubringen, so hätte er diesen Bildern die berühmten Meisternamen geben können. Wollte er aber zu diesem Zwecke namenlose Bilder erwähnen, so hätte er das schwerlich mit bei aller Dunkelheit doch so bestimmt klingenden Ausdrücken getan. Der letzte besonders klingt nicht mehr nach reiner Erfindung, als wenn ein moderner Schriftsteller von dem berühmten Bilde Raffaels spräche, das die Franzosen *la belle jardinière* nennen. Dennoch könnte die Gallerie als solche erfunden sein. Aber auch dafür wird die Wahrscheinlichkeit um so geringer, je realer die Schilderung der Örtlichkeit ist, wo Pinakothek und Monoknemos sich befinden sollen.⁵⁾

Die *urbs Graeca* (c. 81), in der Trimalchio hauste, muss ebenfalls ganz bestimmt genannt worden sein, wie Croton (c. 116) und Massilia (Frag. 1 und 4), wo andere Parteien der Erzählung spielen. Mommsen hat uns gelehrt, dass es nur Cumae sein kann, welches allein eine von Praetoren verwaltete Colonie war.⁶⁾ Von den beiden Stellen, welche Bücheler dagegen geltend gemacht hatte, ist die eine in Mommsens Erklärung vielmehr eine klare Bestätigung seiner Annahme. Das *praedium Cumaum* (c. 53) kam nur der Hauptbesitz Trimalchios sein, den er — wie später (c. 75, 76) von ihm selbst erzählt wird — von seinem Herrn ererbte und durch Rückkauf ausgedehnt hatte, zu dem auch das Wohnhaus gehört, in dem der Schmaus stattfindet. Dagegen scheint mir mit Bezug auf die andere (c. 48) Friedländer mit Recht betont zu haben, dass durch den Hinweis auf Trimalchios drollige Prahlerei mit dem Alltäglichen der Anstoss nicht beseitigt wird, der sich aus seinen Worten ergibt: *nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et*

⁴⁾ Ebenso lose mit der Handlung verknüpft sind die Gemaldebildbeschreibungen im Roman des Achilleus Tatios (I, 1; 3, 6—8, 22—23; 5, 3—8) und diess macht Matz mit Recht für ihre Realität geltend (*De Philostratorum in deser. imag. fide* p. 12 ff.)

⁵⁾ Die neapolitanische Gallerie des älteren Philostratos, über die ich die Meinung von Friederichs zu teilen bekenne, unterscheidet sich von dieser *pinacotheca* durch die ausgesprochene Tendenz und besonders wesentlich dadurch, dass sich der Sophist wohl hütet, irgeud einen berühmten Meisternamen zur Ausschmückung seiner Dichtung zu verwenden.

⁶⁾ Trimalchios Heimath und Grabschrift, im Hermes 1878, S. 106 ff. bes. 113—115. Dagegen Friedländer in Bursians Jahresbericht, XIV, S. 171 f. Vergl. auch Büchelers *editio maior* VIII. ff.

*cum illi pueri dicerent: Σίβιλλα, τί θέλεις; respondebat illa: ἀροθαεῖν θέλω.*⁷⁾ So könnte Niemand in Cumae selbst sprechen, auch Trimalchio nicht. Da aber die Stadt doch nur Cumae sein kann — was auch Friedländer eigentlich nicht in Abrede stellt — so drängt sich die einfache Folgerung auf, dass *Cumis* eins von den Glossemen ist, an denen der Petroniustext bekanntlich keinen Mangel leidet. Gewiss war hier für den Commentator gegründeter Anlass, dem Leser das Locale ins Gedächtniss zu rufen, wenn dessen frühere Erwähnungen bereits beim Excerptieren ausgefallen waren oder nicht. 'Spielt also der Roman in Cumae, so schilderte Petronius, was er täglich sah, denn ebendort hatte er vermutlich seine Villa, auf der er auch starb'.⁸⁾ So gut wie ihm war aber auch dem Leserkreis, für den er schrieb, der eleganten Welt Roms, der Ort der Handlung genau bekannt und Jedermann konnte seine Angabe, ein berühmter Apelles befinde sich in Cumae, controlieren und eventuell Lügen strafen, auch wenn er vorher — was ich für unwahrscheinlich halte — über die *porticus* (c. 90), wo die Gemälde sich befanden, keine genaueren Angaben gemacht haben sollte. Wenn wir nun keinen Zweck zu erkennen vermochten, der die Erfindung jener Gemälde mit Meisternamen hätte veranlassen können, so dürfen wir wenigstens die Möglichkeit in Erwägung ziehen, dass sie sich wirklich dort befanden, wo Encolpius sie gesehen zu haben behauptet. Freilich, die bescheidene Gemeinde, von der es c. 44 heisst: *haec colonia retroversus crescit tanquam coda vituli*, wird schwerlich

⁷⁾ Im Vorhergehenden hat eben Trimalchio seine Kenntniss der Odyssee in drastischer Weise dargelegt; *solum haec ego puer apud Homerum legere*, fügt er selbstbewusst hinzu. Wenn er darauf mit den oben citirten Worten fortfährt, so kann sich das nur auf die Aeneis beziehen, die zu lesen er eigentlich gar nicht nötig gehabt hätte, weil er ja, wohl auch in seiner Jugend, die (nun nicht mehr sichtbare?) Sibylle in der grossen Flasche oder vielmehr nur diese gesehen hätte, aus der dann die Antwort der Sibylle ebenso gewiss hervortönte, als z. B. c. 63 der Cappadocische *baro* von der *mala manus* tödtlich berührt und der Leichnam von den *strigae* durch einen Strohpanz ersetzt wurde. Ein ähnliches Mirakel erwähnt Ampelius 8, 16 (verglichen von Muncker) im alten Herculestempel zu Argyros: *ibi e columna pendet cavea ferrea rotunda, in qua conclusa Sibylla dicitur*. (Vergl. Maass, *de Sibyllarum indicibus*, p. 37 Anm.)

⁸⁾ Mommsen S. 115. Anm. 2 fügt er hinzu: Denn so scheint am natürlichsten gefasst zu werden, was Tacitus, 16, 19 von ihm berichtet: *forte illis diebus Campaniam petiverat Caesar et Cumas usque progressus Petronius illic atinebatur*. Die nachfolgende Schilderung des Selbstmords scheint mir diese Vermutung zur Gewissheit zu erheben.

solche Schätze besessen haben, wohl aber konnten sie in so beschränkter Anzahl die *porticus* in der Villa eines der vornehmen Römer zieren, die hier ihren Landsitz hatten, wie ja auch im Hause Trimalchios die Säulenhalle mit Gemälden geschmückt ist (c. 29). Wenn es Petronius selbst wäre, so begriffe sich sehr wohl aus dem Sammlerstolze die sonst zwecklose Erwähnung eines Besitzes, um den man in Rom wissen musste.⁹⁾ Diese vage Vermutung dürfte nur dann auf Wahrscheinlichkeit Anspruch erheben, wenn sich die Monoknemos mit einem Bild des Apelles indentificieren lässt, welches sich zu jener Zeit wirklich in Cumae befinden konnte. Dem Petronius ist ein viel zu feiner Satiriker, als dass er Dinge hinstellen sollte, die den Tatsachen ins Gesicht schlagen.¹⁰⁾ Ein Gemälde, dessen anderweitiger Verbleib bekannt war, dürfte er ebenso wenig nach Cumae versetzen, als etwa ein moderner Roman die Sistina nach Zittan.

Längst hat man die Bezeichnung mit der Nachricht combinirt die Anadyomene des Apelles sei, nachdem sie Augustus den Koern abgekauft und im Tempel Caesars aufgestellt hatte, in ihren unteren Particen schadhafte geworden und Niemand habe gewagt, sie zu restaurieren.¹¹⁾ Wenn — so nahm man an — besonders der eine Schenkel gelitten hatte, so konnte ein scherzendes Epigramm sie die Einschenkelige nennen.

Gegen diese Annahme hat Wustmann und besonders ausführlich Schreiber polemisiert. Zunächst wenden beide ein, die Anadyomene könnte den Beinamen erst in Rom erhalten haben, während doch das griechische Wort und der Ausdruck *Gracci appellant* bewiesen, dass er schon sehr frühzeitig, als das Werk noch in Griechenland war, angekommen sein müsse. Aber gerade Plinius, auf den Wustmann hinweist, kann uns am besten lehren, dass mit solchen Ausdrücken durchaus

⁹⁾ Mit K. F. Hermann (Kunstsm der Römer S. 34, mir nur aus Schreibers Erwähnung, a. a. O. S. 111 Ann. 5 bekannt) an Copien zu denken verbieten die Ausdrücke, besonders *Zenxidos manus*.

¹⁰⁾ Mommsen a. a. O. S. 111.

¹¹⁾ Plinius 35, 91. *Venerem ereuntem e mari divos Augustus dicavit in delubro patris Caesaris, quae Anadyomene vocatur. . . . cuius inferiorem partem corruptam qui reficeret non potuit reperiri, verum ipsa iniuria cessit in gloriam artificis. consequit haec tabula carie alianque pro ea substituit Nero principatu suo Dorothei manu.* Vergl. Strabo p. 657. Brunn, Gesch. d. gr. Kunstler II, S. 205.

nicht immer die anerkannte öffentliche Meinung der griechischen Kunstwelt, oft nur die Angabe eines einzigen griechischen Gewährsmannes wiedergegeben wird.¹²⁾ Und dass auch noch im kaiserlichen Rom auf Kunstwerke griechische Epigramme gemacht wurden, dafür wird Niemand einen Beweis fordern.

Wenn Schreiber ferner einwendet, dass für ein Gemälde nur ein 'Rufname' bestehen konnte, so übersieht er, dass *ἀραδιουμένη* ursprünglich kein solcher, sondern eine sachliche, vielleicht differenzierende Bezeichnung des Gegenstandes war, neben der später jener Spitzname sehr gut aufgenommen konnte. Die von Benndorf erwiesene Tatsache, dass die Aphrodite nur mit dem Oberkörper aus den Fluten emportauchte, hätte er darum nicht geltend machen sollen, weil, wie auch Benndorf annimmt, ohne Zweifel das Wasser naturgemäss den übrigen Körper durchscheinen liess.¹³⁾ Die Forderung endlich, Petron müsste den schlechten Zustand der *μορόζητος* ausdrücklich bemerken, wie er den guten des Bildes von Zenxis erwähnt, erfüllt in jener Deutung der Beiname selbst. Wenn die Integrität des ersten Bildes ausdrücklich betont wird so darf man daraus vielmehr schliessen, dass es sich dadurch vor dem anderen auszeichnete und diesen die Zeit bereits mitgespielt hatte.

Noch weniger stichhaltig, als diese Einwände, ist die von Wustmann und Schreiber aufgestellte Vermutung, welche unter dem Namen *μορόζητος* das Bild des einäugigen Antigonos einführt, das noch Strabo in Kos sah. Mit Recht hat Blümmer gegen Wustmann geltend gemacht, wie wenig es dem erotisch aufgelegten Encolpius anstehe, das Bild eines einäugigen Greises anzubeten. Ebenso schwer wiegen kritische Bedenken gegen die Änderung zweier sicher überlieferten Worte. Denn wenn Schreiber *quam* stehen lässt so verdient das den Tadel von Wilamowitz's. Man kann nicht *tabulam* zu *quam*, *Antigonus* zu *μορόζητος* ergänzen.

Die alte Annahme dagegen lässt sich stützen durch Heranziehung der oben angeführten plinianischen Nachricht, gerade unter Nero, also zur Zeit des Petronius, sei das schadhafte Gemälde aus dem Caesartempel entfernt und durch eine Copie ersetzt worden. Wohin es kam

¹²⁾ Vergl. die Stellen im Index zu Detlefsens Ausgabe p. 198. Ubrigens tilgte Jahn (in Büchelers *ed. mai.*) bei Petronius *Gracii*.

¹³⁾ Vergl. Mitth. d. arch. Inst. in Athen I, S. 63, Taf. 2.

erfahren wir nicht. Dass es aber nicht zu Grunde gieng, wie Schreiber annimmt, zeigt die doch auf die Anadyomene bezügliche Mitteilung Suetons, Vespasian (c. 18) habe *Coae Veneris refectorem* reich belohnt. Es ist also wohl denkbar, dass es sich eine Zeit lang im Privatbesitz eines Günstlings Neros mit anderen Kunstwerken auf dessen eumanischer Villa befunden habe. Mehr wollten diese Zeilen nicht erweisen.

IV.

Ein verlesener Künstlernamen bei Pausanias.

Das spartanische Künstlerpaar Sydras und Chartas lernen wir einzig aus Pausanias¹⁾ kennen. Es steht an der Spitze des Schulzusammenhanges, der über Eucheiros von Korinth und Klearchos von Rhegion zu Pythagoras herabführt. Beide Namen sind überhaupt nur durch diese Stelle bekannt. So unverdächtig nun der zweite ist, so wenig kann ich mich von der sprachlichen Möglichkeit des ersteren überzeugen. August Fick hat ihn in seinem Werke über die griechischen Personennamen übergangen und das Wörterbuch von Pape-Benseler bezeichnet ihn mit einem Fragezeichen. Die ebenda angeführte Glosse des Hesychios: *σιάδες· ἄς* könnte nur dann den Namen erklären, wenn es ein Bildungssuffix *ας* gäbe, das nach Abzug des Stammes *σιαδ* übrig bliebe. Legt man aber die gewöhnliche Stammesform *σι* zu Grunde, so bleibt als zweiter Bestandtheil *αδρας* nach, wofür ebensowenig eine Analogie zu finden ist. Das einzig denkbare wäre ein Zusammenhang mit *ἀδρός*, reif, voll, gross, und den Verbis *ἀδρόω*, *ἀδρέω*, *ἀδρέρω*. Aber abgesehen von den auch hier vorhandenen unübersteiglichen sprachlichen Schwierigkeiten wäre der Name dann sachlich kaum weniger anstössig.

Ich zweifle demnach nicht, das das Wort corrupt sei, was auch schon irgend ein antiker oder mittelalterlicher Leser des Pausanias erkannt hat, dem die etwas weniger befremdlich klingende aber nicht minder sinnlose Form *Σιάρδρας* verdankt wird, welche zwei Handschriften bieten. Vielmehr wird der Genosse des Chartas *Σιάρρας* geheissen haben. Herr Professor Fick in Göttingen erklärt in seiner gefälligen Antwort auf meine diessbezügliche Anfrage diese Correctur. 'falls der

¹⁾ 6, 4, 4.

Name nicht barbarisch oder ein Spitzname unerklärlicher Herkunft ist, für das einfachste Mittel, denselben ins griechische Namenssystem einzufragen.' Denn ist auch bisher der Ausgang $\alpha\gamma\theta\alpha\varsigma$ neben $\alpha\gamma\theta\omicron\varsigma$ nicht bezeugt, so ist doch die vorgeschlagene Namensform eine ebenso unanstössige Variante zu dem aus Herodot²⁾ bekannten Spartanernamen Syagros, wie 'Butheras zu Butheros, Euagoras zu Euagoros' (Fick) Kritias zu Kritios, Chartas zu $\chi\alpha\rho\rho\acute{\omicron}\varsigma$, Patrokles zu Patroklos. Das Verderbniss liesse sich weit einfacher als durch handschriftliche Corruptel aus einer Inschrift erklären, deren altlakonisches \wedge für Δ zu lesen zumal bei schlechter Erhaltung ein begreifliches Versehen war. Für die letzten Quellen der Künstlergeschichte wäre das nicht ohne Interesse.

²⁾ 7, 153 und 159.



VERMUTUNGEN

ZUR

GRIECHISCHEN KUNSTGESCHICHTE.

I. Die Lemnische Athena des Pheidias.	Seite	5
Mit zwei zinkographischen Abbildungen.	„	12
II. Die Artemis Brauronia des Praxiteles.	„	18
Dazu die Titelvignette.		
III. Die Monoknemos des Apelles.	„	37
IV. Ein verlesener Künstlername bei Pausanias.	„	44



