

Herrn Prof. Dr. Metzger  
und veranlassenden Entschloßungen

**Ernst Langlotz**  
**ZUR DEUTUNG DER »PENELOPE«**

*Sonderdruck aus*  
JAHRBUCH DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS  
BAND 76, 1961

VERLAG WALTER DE GRUYTER & CO. · BERLIN

Bibliothèque Maison de l'Orient



150008

## ZUR DEUTUNG DER »PENELOPE«

Der Fund der griechischen Kopie der sogenannten Penelope in dem 331 v. Chr. zerstörten Palast in Persepolis hat den Zweifel an der von H. Thiersch vorgeschlagenen und scheinbar begründeten, von D. Ohly feinführend und beredt verteidigten Deutung auf die *δία γυναικῶν* wiedererweckt<sup>1</sup>. Denn wie sollte der Perserkönig für die treueste der Frauengestalten Homers und der Antike überhaupt eine solche Bewunderung gehegt haben, daß er ihre Statue von der Hand eines griechischen Künstlers in seinem Palast hat aufstellen lassen?

Der Zweifel, schon von Dümmler, Furtwängler, Klein, Loeschcke, Six und Wolters ausgesprochen<sup>2</sup>, verstärkt sich, seit die Statue durch einen Gipsabguß intensiver betrachtet werden kann, den R. D. Prof. H. Schaefer als Rektor der Universität Bonn und M. T. Mostafavi, Generaldirektor der Kaiserlichen Sammlungen in Teheran, dem Archäologischen Institut Bonn zu beschaffen ermöglicht haben, wofür beiden aufrichtig gedankt sei. Das Studium des Originals ermöglichte E. Boehringer als Präsident des Deutschen Archäologischen Instituts, dem gleichfalls gedankt sei. Die folgenden Darlegungen werden durch Aufnahmen erläutert, die ich in natürlichem Licht anfertigen konnte. Sie sind nicht vollkommen, aber den von zwei Seiten elektrisch beleuchteten der Erstpublikation vielleicht doch vorzuziehen (Abb. 1. 3. 5).

Der Beschreibung der Statue durch C. M. Olmstead ist wenig hinzuzufügen. Der sehr großkristallinische weiße Marmor der Statue gleicht dem zwischen Smyrna und Ephesos in Tiré gefundenen so sehr, daß an der Herkunft aus dem gleichen Marmorbruch kaum gezweifelt werden kann<sup>3</sup>. Die Epidermis der Statue ist aufs sorgfältigste geglättet. Raspelspuren sind nicht mehr zu erkennen. Ganosis scheint auch in Spuren nicht mehr vorhanden zu sein. Auch Farbreste fehlen bis auf die rote Färbung der geschweiften Außenkante des Sitzbrettes unter der Rückseite der Figur.

Unter dem Sitzbrett ist eine 5 cm hohe rechteckige, 30 × 30 cm breite Bosse stehengeblieben, an der, wie angenommen wird, Rahmen und Beine eines aus Bronze gearbeiteten lehnenlosen Stuhls angesetzt waren. Dieser allein hätte jedoch die etwa 100 kg schwere Statue nicht tragen können. Deshalb hat der Bildhauer den Marmorblock der Statue so bearbeitet, daß zwischen dem Sitzbrett und der — verlorenen — Plinthe eine breite runde Stütze stehen blieb. Durch das gewaltsame Umwerfen der

<sup>1</sup> Die Literatur über die Deutung zuletzt bei Eckstein, *JdI.* 74, 1959, 137f. E. F. Schmidt, *Persepolis II* 66ff. Taf. 29. 30. *AJA.* 54, 1950, 10ff. Taf. 8—12. D. Ohly in: Robert Boehringer. Eine Freundesgabe 433ff. E. Langlotz, *MusHelv.* 8, 1951, 157ff. E. Paribeni, *Mus. Naz. Romano, Sculture Greche* 47f. — Die hier vorgelegten Beobachtungen sind schon 1959 in Vorträgen ausgesprochen worden.

<sup>2</sup> *JdI.* 2, 1887, 171 (Dümmler); 30, 1915, 80 (Six); 31, 1916, 249 (Klein). A. Furtwängler, *Slg. Sabouroff*, Text I zu Taf. 15. Friederichs-Wolters, *Bausteine* Nr. 211.

<sup>3</sup> Der Marmor unterscheidet sich deutlich von den bekannten kykladischen. Er erinnert an anatolische, am meisten an den in Tiré gebrochenen, aus dem die meisten Skulpturen in Smyrna und Ephesos bestehen. Viele Brocken liegen vor dem neuen Museum in Ephesos, das jetzt aus ihm erbaut wird.

Statue ist diese Stütze abgebrochen (Abb. 8). Da sie direkt unter dem Sitzbrett glatt abgesprungen ist, muß geschlossen werden, daß sie an dieser Stelle schmaler war als unten am Übergang in die Plinthe. Denn Marmor bricht nur an der schmalsten, nicht aber an der breitesten Stelle. Wäre die Stütze aber, was auch möglich war, in die Plinthe eingezapft gewesen, so müßte noch mehr verwundern, daß sie direkt unter dem Sitzbrett abgebrochen ist. Es bliebe dann nur die unwahrscheinlichste Annahme, es habe sich jemand nach der Zerstörung des Palastes die Mühe gemacht, die runde Stütze unter dem Sitzbrett sauber abzumeißeln.

Die Bruchfläche ist am Original nicht so, wie sie Abb. 12 im JdI. 74, 1959, 151 zeigt, sondern einheitlich ohne den scheinbar zweiten Bruchrand innerhalb der Bruchfläche. Dieser ist nur am Abguß vorhanden, weil die Form hier geöffnet werden mußte, um sie mit Gips auszugießen.

Gegen die Annahme, die hohe, unter dem »Sitzbrett« befindliche Bosse habe dazu gedient, sie in einen aus Metall gearbeiteten Sesselrahmen einzufügen, sprechen einige Tatsachen. Denn das »Sitzbrett« ist gar nicht rechteckig, wie behauptet wird (Abb. 8 a. b). Seine Kante ist an allen Seiten beim Fall der Statue abgebrochen. Nur an der Rückseite ist die Kante wohl erhalten. Sie verläuft hier jedoch nicht geradlinig sondern in einer S-förmig geschweiften Kurve und ist rot bemalt. Auch unter der Kniekehle ist deutlich zu erkennen, daß dies »Sitzbrett« auch hier eine geschweifte Kante hatte.

Zunächst könnte man meinen, diese Einbuchtungen seien eine Reparatur nach der Beschädigung. Dagegen aber spricht die Sorgfalt der Arbeit gerade an dieser Stelle. Dazu kommt, daß das »Sitzbrett« nicht gleich dick ist, sondern von hinten nach vorn dünner wird (Abb. 5). Die Außenkanten der darunter liegenden Bosse haben an drei Seiten eine sehr sorgfältige Anathyrose und je drei Stiftlöcher an den Langseiten (Abb. 9 a. b). Daraus kann nur geschlossen werden, daß die Bosse nicht in einen Metallrahmen eingelassen war, weil Anathyrose nur zur Verbindung von Marmor-teilen verwandt worden ist.

Aus diesen Beobachtungen muß weiter gefolgert werden, daß die Bosse in einen Gegenstand aus Marmor eingelassen war, dessen Oberseite nicht rechteckig geformt war. Die einzige intakt erhaltene Seitenkante des »Sitzbretts« verläuft in S-förmiger rotgefärbter Kurve (Abb. 8 a. b). Dieser Gegenstand muß schwer gewesen sein, weil die Anathyrose und mehr noch die drei dicken Stiftlöcher ihn fest mit dem »Sitzbrett« verbunden haben. Hätte man — was denkbar — den Sitzrahmen und die Beine des Stuhls aus Elfenbein hergestellt, so hätte man dieses wohl mit kleineren Stiften angebracht, vielleicht auch nur angeleimt. Hier ist eine Unklarheit noch zu lösen. Sollte zur Verringerung des Gewichtes für den Transport die Umkleidung des Sitzes in Platten separat gearbeitet gewesen sein?

Der Umriß der unter dem »Sitzbrett« aus statischen Gründen erforderlichen Stütze hatte keine runde, aber auch keine exakt ovale Form (Abb. 8). Hätte diese Stütze, wie Olmstead und Ohly annahmen, die Form eines ovalen Korbes gehabt, so hätte sie nicht an ihrer dicksten Stelle unter dem Sitz, sondern nur über der Plinthe abbrechen können. Aber selbst wenn diese Stütze dem sichtbaren Befund zuwider



Abb. 1. Rückseite der Statue aus Persepolis. Teheran

dennoch die Form eines Korbes gehabt haben sollte, so ist daran zu erinnern, daß in der Antike nicht jeder Korb einer Frau Wolle enthalten hat, sondern auch Blumen oder Früchte<sup>4</sup>.

Die Statue aus Persepolis unterscheidet sich von den anderen Repliken zunächst schon durch ihre Körperlichkeit. Diese ist fraulich weicher und schmiegsamer. Die Brüste sind so üppig, daß sie ein wenig hängen, und sitzen nicht parallel zu den Schultern<sup>4a</sup>. Der Bauch ist konkav einwärts gewölbt, besonders unter der Brust. Trotzdem

<sup>4</sup> Zylindrische Stützen häufig unter sitzenden Figuren, z. B. Amelung, *Vat. Kat.* II Nr. 102 q Taf. 28. Daß Körbe auch Früchte enthalten haben, zeigen Vasenbilder wie CVA, Tarent (1) IV d r 14, 1. CVA, Lecce (2) IV d r 47, 1. 4. Bei Demeter Silberrelief aus Pompei: 'Didone abbandonata'.

<sup>4a</sup> Vgl. etwa die ostionische (lydische?) Gemme, Berlin (*Berliner Museen, Sonderheft* v. 28. 5. 1960, 14f. Abb. 8).



Abb. 2. Vorderseite der Statue Abb. 1

beugt sich der Oberkörper nicht erheblich nach vorn. Stilistisch sehr reif ist die Formgebung der sich im Schoß stauenden Falten des Kolpos. Sie gehen in ihrem schmiegsamen Fall über vergleichbare Bildungen am Parthenonfries hinaus. Viel feiner differenziert als an der vatikanischen Kopie (Abb. 4) ist der Fluß der Hängefalten unter dem Hals. Die Schlüsselbeine treten ähnlich plastisch betont hervor wie an dem Peplostorso von Piazza Barberini<sup>5</sup>. Die locker fallenden Mantelkanten blättern leicht auf und sind virtuos unterbohrt wie an manchen ionischen Koren<sup>6</sup>. Nicht unwichtig für die Datierung der Kopie aus Persepolis dürfte auch sein, daß der Rücken nicht

<sup>5</sup> E. Paribeni a. O. Nr. 79. Diese etwas archaistisch manierierte Figur scheint an ostionische Koren wie die in Pergamon (AvP. VII Nr. 1 Taf. 1) anzuschließen.

<sup>6</sup> Koren im Akropolis-Museum Nr. 594. 673. 674. 675. 693. H. Schrader, Katalog der arch. Marmor-bildwerke im Akropolis-Museum Taf. 60. 62. 74. 76. 88.



Abb. 3. Vordere Schrägansicht  
der Statue in Teheran



Abb. 4. Vordere Schrägansicht der Statuenreplik  
in Rom, Vatikan, Gall. delle statue,  
mit Kopf in Berlin, Staatl. Mus. (Gipsabguß)

flächenhaft, sondern leicht sphärisch gewölbt ist, die Vorderseite der Statue verläuft abgestuft schräg nach dem linken Bein hin. Der Kopist hat dadurch dieser Kopie eine stärkere plastische Verkürzung in ihrem plastischen Aufbau und eine stärkere räumliche Struktur gegeben, als die anderen Kopien sie besitzen. In der von oben genommenen Ansicht ist diese abweichende Struktur besonders augenfällig (Abb. 10 b).

C. M. Olmstead und D. Ohly hielten die Statue aus Persepolis für das Original und mußten sich deshalb der unwahrscheinlichen Konsequenz beugen, diese Statue sei vor ihrem Abtransport nach Persien schnell noch kopiert worden. Auf diese in der Griechenstadt angeblich zurückgebliebene Kopie gingen alle Kopien der Kaiserzeit zurück. Es ist aber zu fragen, ob die Beauftragten des Großkönigs wirklich Monate gewartet haben würden, bis Satelliten eine von ihm verlangte Statue kopiert hatten<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Raub der Tyrannenmörder: Plinius N. H. XXXIV 17. Pausanias I 8, 5. Apollon Phileios: Pausanias II 10, 4. Apollon Delos: Herodot VI 97. Artemis Brauron: Pausanias VIII 46, 3.

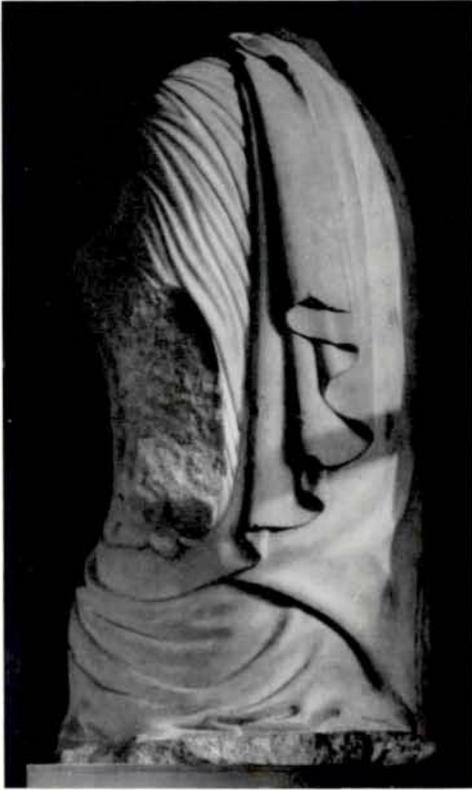


Abb. 5. Rückwärtige Schrägansicht  
der Statue in Teheran



Abb. 6. Rückwärtige Schrägansicht der Relief-  
replik in Rom, Vatikan, Mus. Chiaramonti

Bei den Tyrannenmördern, dem Apollon Philesios und anderen entführten Bildwerken hat man jedenfalls nicht so lang gewartet, sondern hat die Originale abtransportiert.

Für die Datierung der Statue aus Persepolis sind entscheidend ihre reifsten Stilformen. Das spezifisch Rezente der Faltenwiedergabe am Rücken beruht in der lockeren Freiheit der sich stauenden, schiebenden und gabelnden, scheinbar Luft enthaltenden Falten, die nur dem Zug oder der jeweiligen Lockerung des Stoffes an der betreffenden Stelle folgen (Abb. 1. 2), nicht aber einer übergreifenden Faltenformel sich fügen, wie es dem herben Stil um 460 noch gemäß ist (Abb. 11. 12). Diesem entspricht die Kopie im Vatikan auch darin vollkommen<sup>8</sup>. Ihre zügigen Faltenbögen finden sich vergleichbar an Werken der Jahre um 460: der Stymphaliden-Athena in Olympia, den Peplosfiguren aus Xanthos und von der Piazza Barberini<sup>8a</sup>, der Kore Barracco, den Grabreliefs in Athen, Nationalmuseum 711 und 3076, dem Fries aus Mesembria, lokrischen Spiegelträgerinnen in Reggio und Lecce, der Bronze-Aphrodite in Berlin 8599, der herben Jünglingsbronze im Musée des Arts Decoratifs, der

<sup>8</sup> MusHelv. 8, 1951, 158 f. Abb. 2 u. 4.

<sup>8a</sup> s. Anm. 5.

Aspasia-Europa, der herben Porträtstatue 409a der Ny Carlsberg-Glyptotek<sup>9</sup>. Die bald nach 430 beginnende, im Osten wohl etwas später einsetzende Auflockerung befreit die Falten aus der übergreifenden Form und individualisiert gleichsam die einzelnen Faltenmotive, die sich der jeweils größeren Straffung und Lockerung des Stoffes anpassen und dadurch das reichere Leben des Körpers darunter sinnlich zum Ausdruck bringen. Das veranschaulichen Peplosfiguren im Thermenmuseum, aus Rhamnus, im Piräus-Museum, die Sitzende aus Sunion im Nationalmuseum Athen, lykische Friese des späten 5. Jahrhunderts und aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts das Grabrelief im Piräus 46 (I)<sup>10</sup>. Auch die Statue aus Persepolis ist nur nach ihren reifsten Stilmerkmalen zu datieren. Sie finden sich so eindeutig an der Rückseite, daß angenommen werden muß, daß der Künstler nur die Vorderseite treu kopieren wollte, an der Rückseite aber die ihm geläufigere freie Faltenstilisierung seiner Zeit angewandt hat. Vor allem aber geht die weiche, fast üppige Körperlichkeit der Figur ebenso wie in der räumlicheren Gestaltung weit über das um 460 Übliche hinaus.

Beim Fehlen aller datierten herben Bildwerke aus dem Osten ist die Entstehungszeit der Statue aus Persepolis nicht genau zu ermitteln. Der Vergleich mit den Olympiasculpturen läßt die Weite des zeitlichen Abstandes der persepolitischen Kopie aber ermessen. Nach den genannten vergleichbaren Werken dürfte die Entstehung wohl mehr gegen 400 als um die Mitte des 5. Jahrhunderts anzusetzen sein.

Die Statue im Vatikan ist, soweit antik, kaum überarbeitet, aber schlecht ergänzt (Abb. 4. II. 12)<sup>11</sup>. Die Haarsträhnen auf der Brust sind Kopistenzutaten, wie sie

<sup>9</sup> Stymphaliden-Athena: W. Hege — G. Rodenwaldt, Olympia Taf. 67. 70. Peplosfiguren aus Xanthos, Brit. Mus.: Smith, Cat. Sculpt. I Nr. 96—98. Pryce, Cat. Sculpt. I 1 Nr. B 316. 318. 314 Taf. 33. 31. Barracco Nr. 76: Helbig, Coll. Barracco Taf. 27; K. Schefold, Meisterwerke griech. Kunst Nr. 243. Fries von Mesembria: AA. 1918, 12 Abb. 13. Lokrische Spiegelträgerinnen: NSc. 1912 Suppl. 7 Abb. 4. Aspasia-Europa: M. Robinson, Journal of the Warburg Institute 20, 1957, 1—3. Porträtstatue Ny Carlsberg 409 a: Tillaeg Billedtavler Taf. 7, vielleicht ein Zeitgenosse des Pindar, vgl. Fulvius Ursinus, Imagines Illustrium 36. Oberkörper der graeco-etruskischen Frau: G. Qu. Giglioli, L'Arte Etrusca Taf. 234, 3.

<sup>10</sup> Peplosfiguren im Piräusmuseum: RM. 51, 1936, 136 Taf. 19 (Rückseite leider unpubl.). Thermenmuseum: Paribeni a. O. Nr. 100. Sunion: Lippold, HdArch. III 1 Taf. 57, 3; AM. 66, 1941 Taf. 54. — Brit. Mus. Cat. Sculpt. I 1 B 31. Prachow, Marmora Xanthiaca Taf. 2, 5. Benndorf-Niemann, Heroon in Gjölbashi Trysa Taf. 7 A 1; 11, 7; 20, 2. Sarkophag von Payava, Brit. Mus. 951 (Frau hinter dem Totenmahl). Kleemann, Satrapensarkophag (IstForsch. 20) Taf. 12 (zweiter Doryphoros v. I.). Grabrelief, Piräusmuseum 46.

<sup>11</sup> Amelung, Vat. Kat. II Nr. 261 Taf. 47. Ohly a. O. 454f. Abb. 10. 13. 14. — W. Fuchs verdanke ich folgende Angaben: »Die linke Schulter, der linke Oberarm und der Rücken sind zum großen Teil modern ergänzt. Der Verlauf der Bruchlinie, die die moderne Ergänzung anzeigt, ist zum Teil auf dem beiliegenden Photo eingetragen. — Da die Figur dicht an der Wand steht, konnte ich den Übergang der Linie vom Oberarm zum Rücken — dort biegt sie nach rechts um — schlecht beobachten. Der Überfall des Schleiers nach hinten über den Rücken ist modern, darunter jedoch scheint alles alt zu sein. Von ungefähr der Stelle aus, an der der Ärmel des Chitons endet, verläuft die Bruchlinie über den Rücken der Figur ungefähr parallel zum Sitz, von diesem jedoch ungefähr 16 cm entfernt. Etwa senkrecht (nur etwas nach rechts außen verschoben) oberhalb des hinten rechts (wenn der Betrachter hinter der Figur steht) am Felssitz viereckig vorspringenden Steines (ungefähr 16 cm von diesem entfernt) biegt die Linie schräg nach oben um. Die Entfernung von diesem Punkt bis zum unteren Rand des Saumes des Schleiers,



Abb. 7. Vorderansicht des Reliefs Abb. 6

manche Kopisten hinzugefügt haben. Daß diese Figur auf einem Stuhl wie die in Persepolis gesessen habe und daß der Steinhaufen erst dem Ergänzter verdankt wurde, ist eine noch nicht begründete, vor der Demontage wohl unbeweisbare Behauptung. Denn die obere Reihe der Steine ist an der Vorderseite antik, wenn auch überarbeitet. Diese oberste Reihe ist 7—8,3 cm hoch. Für ein Stuhlbrett wäre dies erstaunlich dick; es sei denn, man nähme an, die oberste Steinreihe sei ursprünglich ein dickes

wo er in einem Bogen auf das rechte Knie hinaufgeht, beträgt 36 cm; diese gedachte Verbindungslinie verläuft ungefähr parallel zur Sitzfläche. Weiterhin denke man sich folgende zur Sitzfläche parallel verlaufende Linie: Sie beginnt an der Stelle, an der die erste Faltentreppe des Schleiers (an der rechten Seite der Figur), die von oben kommend frei hängt, umbiegt, und trifft nach 14 cm auf die über den Rücken verlaufende Bruchlinie. Wie die Bruchlinie dann von unten kommend auf die rechte Schulter der Figur trifft, ist wieder auf dem Photo eingetragen, die Entfernung vom Rand des Schleiers bis zur Bruchlinie am oberen Rand des antiken Teiles der Statue beträgt 9,5 cm. \*

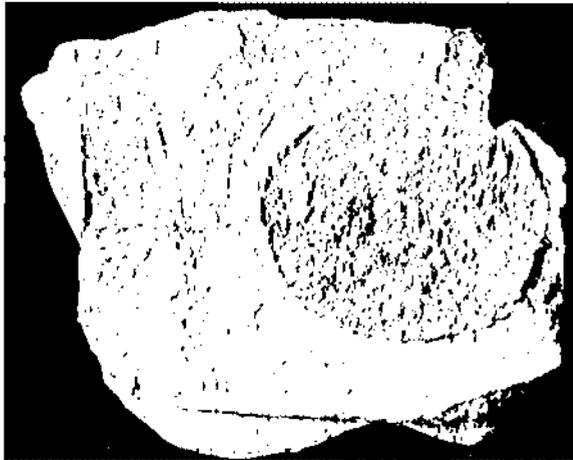
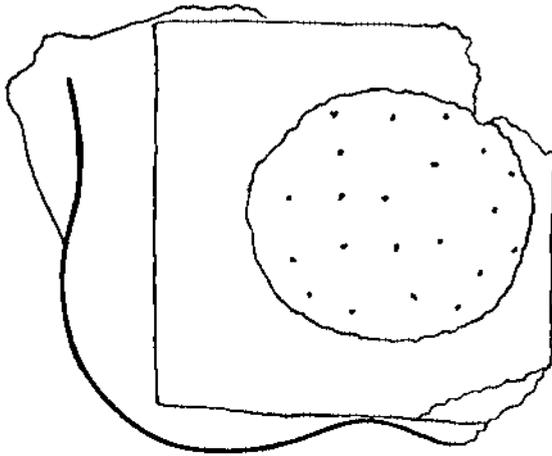


Abb. 8a und b.  
Unterseite des Sitzes der Statue in Teheran

Raum zu lassen (Abb. 6). Man könnte hier von einer Pseudorelief-Gestaltung sprechen, die eine rundplastische Erscheinung vortäuschen soll wie auch am Bostoner und an anderen ionischen Hochreliefs (z. B. Grabrelief in Grottaferrata). Seltsam ist, daß die Figur nicht in der Mitte des Stuhles, sondern nur auf seinen vorderen Zweidritteln sitzt. Auf römischen Grabreliefs ist dieser Figurentypus nicht nachzuweisen. Auch das spricht für frühe, also für vorhellenistische Entstehung. Die Marmorarbeit ist besonders an Gewand und Hals, verglichen mit kaiserzeitlichen Arbeiten im Vatikan, von ganz anderer Art.

<sup>12</sup> Anelung, Vat. Kat. I Nr. 465 Taf. 65. Ohly a. O. 455 Abb. 12. Neue Aufnahmen und einen Abguß verdanke ich der Hilfsbereitschaft der vatikanischen Museumsverwaltung. Das Relief ist beiderseits gebrochen. Es könnte also mehrere Figuren enthalten haben. <sup>12a</sup> s. Anm. 5.

Kissen gewesen. In Persepolis mißt es nur 1,8 cm. Man könnte an einen Felsensitz denken wie bei der Terrakotte B 340 im Louvre (Mollard-Besques, Cat. I Taf. 36). Die vatikanische Kopie ist, somatisch strukturell beurteilt, flächenhafter als die sehr tiefenmäßig konzipierte in Persepolis.

Die Reliefkopie Chiaramonti<sup>12</sup> (Abb. 7. 6) besteht aus weißgrauem Marmor mit winzigen Kristallen wie der Peplostorso von Piazza Barberini<sup>12a</sup>. Das Relief ist vom Restaurator nur wenig 'verschönt' worden. Einige Faltenzüge sind mit der Säge gezogen, die meines Wissens in der Kaiserzeit für Falten kaum mehr verwendet worden ist. Sichere Spuren des laufenden Bohrers sind selbst zwischen den Fingern nicht zu erkennen. Seiner Struktur nach ist das Relief eigentlich gar kein Relief, sondern eine Dreiviertel-Rundskulptur, die von dem Reliefgrund getragen wird.

Die Vorderfläche der Reliefplatte weicht in Schulterhöhe etwas nach hinten zurück, wohl um der Schulter größere Plastizität zu geben, vor allem aber um dem vollplastisch gearbeiteten Kopf

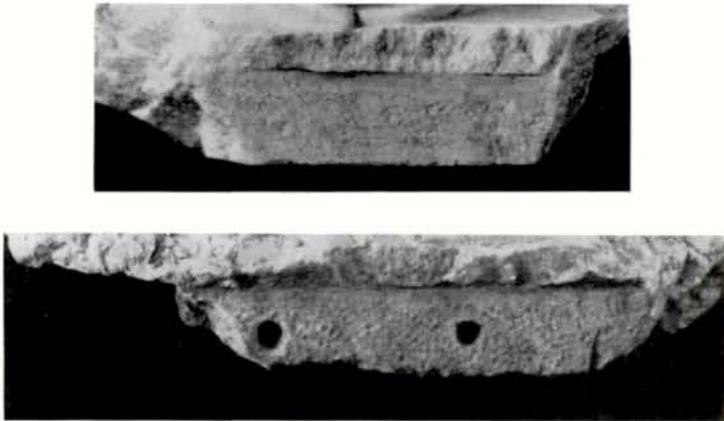


Abb. 9a und b, Bosse unter dem Sitz der Statue in Teheran

Die Statuette im Konservatorenpalast<sup>13</sup> ist nur eine freie Nachbildung des Vorbildes. Die Faltenzüge sind weitgehend verändert, die Tiefenräumlichkeit ist stärker als an allen anderen. Sie ergibt nichts für die Wiedergewinnung des Urbildes.

Vergleicht man die vier Repliken, so ist man erstaunt über die Abweichungen in den Volumina der Körper, in den Verhältnissen von unten und oben und von Breite zu Höhe. Trotz allen Unterschieden im einzelnen aber weisen sie dennoch auf ein Urbild, weil sogar die entscheidenden Faltenmotive, nur durch den persönlichen Stil der Kopisten leicht variiert, immer wiederkehren. Wichtig ist, daß der Künstler der Statue aus Persepolis die Gewandwiedergabe des herben Stils noch völlig beherrscht hat. Nur an der nicht für den Betrachter bestimmten Rückseite hat er die ihm geläufige seiner eigenen Zeit gebraucht.

Sind somit die gefühlsmäßigen Argumente dafür, daß die Statue aus Persepolis das um 460 entstandene Original sei, auf dessen Kopie alle späteren der Kaiserzeit zurückgehen, durch den Nachweis widerlegt, daß die reifsten Stilelemente der Gewandbehandlung in Persepolis um 460 unmöglich und sicher nachparthenonisch gegen 400 möglich sind, so muß auch die Deutung der Figur noch einmal erwogen werden. Denn die Ansicht beginnt sich durchzusetzen, die Statue könne — ob geraubt, gekauft oder geschenkt — nur ihres Bedeutungsinhaltes wegen in den Palast des nicht Kunst, sondern nur praktische oder materiell wertvolle Objekte sammelnden Perserkönigs gelangt sein. Alle in Persien wiedergefundenen Kunstwerke der Großkönige, die aus Griechenland von antiken Autoren als entführt erwähnt werden, waren Trophäen, Preziosen aus Gold und Silber, Gebrauchs- und Schmuckgegenstände<sup>14</sup> oder nach orientalischer Auffassung mit einem magischen Numen

<sup>13</sup> Helbig<sup>3</sup> I Nr. 979. Stuart-Jones, *Pal. Cons.* 217ff. Nr. 10 Taf. 81. H. Sichtermann hatte die Güte, die Statuette mit freundlicher Erlaubnis von C. Pietrangeli für das Römische Institut neu aufnehmen zu lassen: *Neg.* 59. 1684—88.

<sup>14</sup> E. F. Schmidt, *Persepolis II*: kor. Schildrelief Taf. 31,1; Löwenbasis Taf. 33. 34; Pferde Taf. 38; Löwenbändiger Taf. 35,1; phokäischen Münzen vergleichbare Elfenbeinreliefs vielleicht von einem Käst-

trächtige Bildwerke wie die Tyrannenmörder und die Apollostatuen, vor allem also geraubte Götterbilder<sup>15</sup>. Die ausstrahlende göttliche Kraft sollte nach ihrer Erbeutung nur noch dem Großkönig allein zuteil werden.

Die Deutung auf Penelope ist nach dem Fund der Kopie in Persepolis vollends unwahrscheinlich geworden. Aber auch die neueren Deutungsvorschläge befriedigen nicht. Friedrichs und Kleins faszinierender Vorschlag, in ihr die berühmte 'Trauernde' des Kalamis wiederzuerkennen, hat D. Ohly in vollendeter Praeteritio wieder aufklingen lassen, obwohl die Statue des Kalamis aus Bronze gearbeitet war — und Ohly hält die in Persepolis gefundene Marmorstatue ja für das Original. Zudem ist die emendatio alchimena in alcumena, algoumena, achnymene durch Six und Klein sprachlich unmöglich<sup>15a</sup>. Nicht zu erwarten ist vor allem, daß der Großkönig die griechische Hochschätzung der Penelope als der  $\delta\iota\alpha\ \gamma\upsilon\nu\alpha\kappa\acute{\omega}\nu$  hätte verstehen und teilen können und daß er sich deshalb ihr Bild beschafft habe. Die Deutung auf eine Stadtgöttin, etwa die Larissa des Telephanes<sup>16</sup>, ist aber auch unmöglich, weil der Großkönig von einem sich unterwerfenden Herrscher nicht die Kopie der Erde und Wasser verkörpernden Stadtgöttin, sondern nur deren Original angenommen hätte. Zudem war die Larissa aus Bronze, während die »Penelope« in Marmor konzipiert ist. Daß dieser Bildtypus auch Elektra und Penelope darstellt, ist nicht zu bezweifeln. Epochemachende neugeschaffene Figurentypen wurden in der Antike bald für alle möglichen Bedeutungsgehalte verwendet. In Frage steht auch in diesem Fall nur, wen der Archetypus dieses bedeutenden Meisterwerkes darstellt.

Die Deutung auf Penelope hat D. Ohly durch einige früher unbeachtete Penelope-darstellungen erneut zu erweisen versucht, wie ich meine, aber übersehen, daß die meisten von ihnen Penelope mit unbedecktem Kopf zeigen, also nach griechischer Ikonologie nur als bekümmerte, nicht aber als trauernde Frau wie die Statuen<sup>17</sup>.

Die alte Deutung auf Penelope ist soeben von einem neuen Blickpunkt aus zu festigen versucht worden<sup>18</sup>: in der »Penelope« sei das von Ikarios bei Sparta geweihte Agalma der Aidos zu erkennen. Ikarios habe diese Aidos geweiht, weil seine Tochter Penelope auf seine Frage, ob sie beim Vater bleiben wolle, der Antwort schamhaft ausweichend, sich nur mit ihrem Mantel verhüllt habe. Diese Aidos des Ikarios sei die Penelope. Aidos war in Sparta keine abstrakte Personifikation, sondern ein göttliches Wesen mit eigenem Kult wie auch in Athen.

chen Taf. 40, 1 a—g. Der goldene Weinstock mit Trauben aus Smaragd im Gemach des Großkönigs (Athen. XII p. 514 F. Overbeck, Schriftquellen 286) und der goldene Krater des Theodoros sind bedeutende Wertobjekte. Der Rebstock ist aber auch der Lebensbaum nach orientalisch-religiöser Vorstellung.

<sup>15</sup> Geraubte Götterbilder: Apollon Philesios aus Milet, Apollon aus Delos s. Anm. 7. Die Tyrannenmörder (Plinius N. H. XXXIV 17. Pausanias I 8, 5) waren implizite Feinde des Großkönigs, deshalb bemächtigte er sich ihrer. <sup>15a</sup> s. Anm. 2.

<sup>16</sup> MusHelv. 8, 1951, 157 (Langlotz).

<sup>17</sup> Penelope mit unverhülltem Kopf: Ohly a. O. 456ff. Abb. 15, 16, 17, 23. Furtwängler, Ant. Gemmen I Taf. 9, 35; 10, 20; mit verhülltem Kopf: Ohly a. O. 456ff. Abb. 18, 24.

<sup>18</sup> Eckstein, JdI. 74, 1959, 137ff. — Über den Kult der Aidos: Pausanias comm. von Hitzig und Blümner III 846, S. 718, 15. Xenophon, Symposium 8, 35. In Athen: Pausanias. I 17, 1. Roscher, ML. III 2127f. s. v. Personifikationen (L. Deulmer). IG. I 3, 307. Demosthenes in Aristotit. 25, 35.

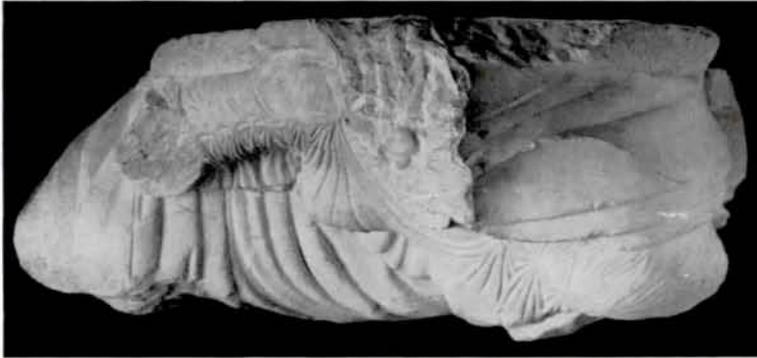


Abb. 10a. Oberansicht des Reliefs in Rom, Vatikan, Mus. Chiaramonti



Abb. 10b. Oberansicht der Statue in Teheran



Abb. 10c. Oberansicht der Statue in Rom, Vatikan, Gall. delle statue (Gipsabguß)



Abb. 11. Rückseite der Statue in Rom, Vatikan, Gall. delle statue, mit Kopf in Berlin, Staatl. Mus. (Gipsabguß)

Pausanias sagt jedoch mit keinem Wort, daß diese Aidos Penelope dargestellt habe. Der Bericht des Pausanias beruht gewiß auf einer aitiologischen Kombination, die vielleicht so vollzogen worden ist: es gab ein altes Votivbild der Aidos bei Sparta. An dieser Stelle soll nach der Volksüberlieferung Penelope ihren Vater verlassen haben und Odysseus gefolgt sein. Das Votivbild stellte die Aidos gewiß sich deutlich verhüllend dar. Die aitiologische Interpretation kombinierte deshalb den mythischen Vorgang so: Penelope habe ihrem Vater auf seine Frage, ob sie nicht bei ihm bleiben wolle, aus Scham keine Antwort gegeben und nur das Gesicht verhüllt. Ikarios habe diese Gebärde verstanden und deshalb das Bild der Aidos aufgestellt. Die Transparenz der Empfindung, der Aidos ein Bild zu weihen, tatsächlich aber seine Tochter damit darzustellen, ist dem kultischen Denken und Handeln des frühen Griechentums fremd und erst seit dem Hellenismus möglich, der die Allegorie und Divinisierung Lebender poetisch und künstlerisch zu vollziehen liebte.

Wir haben keine bildliche Darstellung der griechischen Aidos. Die römische Pudicitia ist aber sicher deren Weiterbildung. Auf römischen Münzen ist sie häufig dar-

Abb. 12. Vorderseite der Statue Abb. 11



gestellt, ihren Mantel deutlich vor das Gesicht ziehend<sup>19</sup>. Das augenfällige und unmißverständliche Sichverhüllen dürfte deshalb als Wesenszug auch der griechischen Aidosdarstellungen zu erwarten sein. Wäre die »Penelope« aber die Aidos des Ikarios, so müßte ihr Sichverhüllen dann so deutlich und unmißverständlich dargestellt sein, wie es der Plastik des herben Stils eigen ist<sup>20</sup>.

F. Eckstein behauptet, die Statue habe den Mantel mit Daumen und Zeigefinger in der Schläfengegend gefaßt, um ihn vor das Gesicht zu ziehen. Dagegen sprechen mehrere Tatsachen. Selbst wenn die Figur den Mantel auch nur angefaßt hätte, so könnte der Mantel von Daumen und Zeigefinger doch nur hinter dem rechten Ohr gefaßt worden sein<sup>21</sup>, ohne jedoch, wie Eckstein meint, am Mantel des Kopfes eine

<sup>19</sup> s. Abb. bei Roscher, *ML.* III 3276 s. v. *Pudicitia* (R. Peter).

<sup>20</sup> Die Aidos wird sich wohl so deutlich wie die bei der Entführung der Helena dargestellte 'Peitho' — oder gar Aidos selbst? — verhüllt haben: New York, *Metrop. Mus.* (Richter, *Cat. of Greek Sculptures* Nr. 144 Taf. 105). Neapel, *Mus. Naz.* (Guida Ruesch 84 Nr. 268. BrBr. 439 b). Vatikan (Amelung, *Vat. Kat.* II Nr. 58 d Taf. 16). Vgl. zum Verhüllen auch *AM.* 65, 1940 Taf. 78. 79.

<sup>21</sup> Eckstein a. O. 154 unten.



Abb. 13. Ansatz der Hand am Kopf  
in Berlin, Staatl. Mus. (Gipsabguß)

eben in einer der griechischen Plastik des 5. Jahrhunderts eigenen sichtbaren Weise augenfällig dargestellt wäre? Aber selbst ein Berühren des Mantelsaumes ist nirgends zu sehen, ja der Lagerung, man könnte vielleicht sagen der 'Dramatik' der Gewandfalten nach ist es sogar unmöglich. Denn auch beim leisesten Ziehen des Mantels vor das Gesicht müßte sich der Stoff am Kopf oben, hinten oder an der Seite spannen. Statt dessen staut er sich aber in drei dicken Wulstfalten über der stützenden Hand (Abb. 15) so sehr, daß die sich dadurch bildende Stofffülle auf dem Scheitel sich sogar zu einer breiten Wellenfalte aufwirft (Abb. 27). Aus diesem Echo der körperlichen Gebärde auf der Oberfläche des Mantels kann nur gefolgert werden, daß die Gestalt versonnen in sich ruht, aber auch nicht die leiseste Absicht sichtbar bekundet, sich zu verhüllen.

Die von F. Studniczka überzeugend als zusammengehörig erkannten Teile der Figur sind an der Statue im Vatikan noch nicht wieder vereinigt worden. Abb. 11 und 12 zeigen einen Versuch, der an der Schwierigkeit leidet, daß an dieser Replik ein großer Teil des Rückens ergänzt ist. Dennoch läßt sich im wesentlichen die Konkordanz der Faltenbahnen feststellen. Die größte Schwierigkeit aber bietet die Ergänzung der rechten Hand. Versuche ergeben, daß der Handrücken in keinem erheblichen Winkel zum Umriß des Unterarms gestanden haben kann, weil der Arm sonst zu kurz wird. Es ist sogar zu erwägen, ob es wirklich ein festes Aufstützen der Hand auf den nebeneinanderliegenden ersten Fingergliedern gewesen sein kann (Abb. 13—15). Denn diese Haltung fordert naturgemäß das starke Einbiegen des Handgelenks.

Weiterhelfen können vielleicht genaue Beobachtungen aller Brüche und Bohrungen an dem Kopf in Berlin. Durch C. Blümel's Entgegenkommen konnte Chr. Grunwald einen Silopren-Abdruck der Bruchfläche an der rechten Schläfe abnehmen. Der Abguß zeigt vieles deutlicher, als es an dem in ungünstigem Licht stehenden Original

Spur hinterlassen zu haben. Weder hier noch an den Schläfen ist aber auch nur die geringste Spur zu erkennen, die darauf schließen ließe, daß die Hand den Mantel angefaßt hat. Die Lagerung und Fältelung des Stoffes, die in griechischer Art den im Körper dramatisch sich vollziehenden Vorgang nachklingen lassen mußte, spricht eindeutig dagegen, daß er vor das Gesicht gezogen wird. Denn würde die Rechte — an einer nicht mehr erhaltenen Stelle — den Mantelsaum, wie behauptet, auch nur berührt, nicht vor das Gesicht ziehend ergriffen haben, wer würde dann erraten können, die Figur habe die Absicht gehabt, sich zu verhüllen, wenn diese Absicht nicht

und auch an dem stumpfen alten Abguß zu sehen ist. Über den Ringellocken an der Wange ist die leicht herausgewölbte Fläche nicht im Detail bearbeitet. Es ist daraus zu schließen, daß diese Fläche dem Meißel nicht gut erreichbar war, weil die rechte Hand ihn behinderte. Über dieser wenig bearbeiteten Fläche erhebt sich ein 'Damm', der beweist, daß hier etwas abgebrochen ist, wahrscheinlich an der schmalsten Stelle. Am Ansatz dieses 'Dammes' sind drei Stichbohrlöcher zu sehen, die man erklären könnte als den Rest der Zwischenräume zwischen den hier anliegenden Fingergliedern. Diese könnten dann aber wohl nur mit den Gelenken des zweiten Gliedes, nicht aber mit ihren ersten Gliedern angelegen haben, was schon aus der Beobachtung über die Länge des Unterarms erschlossen worden ist. Dagegen spricht allerdings die Tatsache, daß diese drei Stichbohrungen nicht die zu erwartenden Abstände haben.

Hier müssen neue und bessere Beobachtungen noch gemacht werden.

Für die eben erläuterte Erklärung der Haltung der Hand könnte wohl auch geltend gemacht werden, daß sich über dem 'Damm' vier Bohrlöcher befinden, die nur dann in der Richtung von  $90^{\circ}$  in den Marmor gebohrt werden konnten, wenn sich an dieser Stelle die Hand — wie früher angenommen — nicht befunden hat. Es bleibt dann nur die Annahme möglich, daß die Haarmasse sich durch den Druck und Schub der an den Kopf gestützten Fingergelenke der Hand gestaut hat und daß sie, durch die vier Bohrlöcher getrennt, dann durch den Druck der beim Fall abbrechenden Hand in der jetzt sichtbaren Weise korrodiert ist.

Mit dieser Handstellung müßten die in Persepolis erhaltenen Finger kombiniert werden, was wohl nur durch Modellversuche möglich ist. Der Bruchrand, den Eckstein am zweiten Fingergelenk für den Saum des Mantels hält, dürfte wahrscheinlicher der der abgebrochenen Haarmasse sein. Aber auch hier bedarf es neuer Beobachtungen und Folgerungen, um zu einer größeren Wahrscheinlichkeit zu gelangen.

Seltsam ist auch, daß die Mantelfalten neben dem Ohr nicht senkrecht beginnen, sondern von vorn nach hinten leicht zurückweichen. Daß die innere Mantelfläche von der Außenfläche 5 cm getrennt ist (Abb. 13), wird wohl nur aus statischen

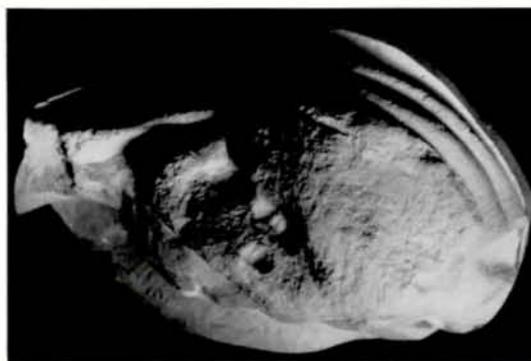


Abb. 14 und 15. Ansatz der Hand (Gipsabguß)



Abb. 16. Reitende Frau. Detail eines griech.-persischen Reliefs aus Daskyleion, Istanbul

Gründen zu erklären sein, nicht aber so, daß das unter dem Ohr sichtbar werdende Gewand etwa einen unter dem Mantel getragenen Schleier wiedergebe.

Eckstein<sup>22</sup> meint, die glatte Stofffläche zwischen den Stirnhaaren und der großen Stauffalte des Mantels (Abb. 27) sei die Kante des Mantels, der so über den Kopf gelegt sei, daß ein apodygma-artig drapiertes Stück Stoff über die glatt am Schädel anliegende Fläche überlappe. Das ist deshalb unmöglich, weil der Saum des Stoffes über den Stirnhaaren in die Haarmasse einschneidet. Das kann nur eintreten, wenn es sich um eine der Kopfform sich anschmiegende Kappe handelt, die so fest auf dem Kopf sitzt, daß ihre Kante einschneidet. Solche Kappen — ihr Name dürfte bei Pollux zu finden sein — wurden von Männern und Frauen getragen<sup>23</sup>. Der Saum dieser Kappe verläuft nach dem rechten Ohr zu nicht abwärts, wie er verlaufen müßte, wenn die Hand ihn fassen soll, sondern in gerader Richtung weiter. In dem sich hier bildenden Zwickel ist die Kante nicht mehr so scharf gezogen, wohl weil der einst darüber vorspringende, unterbohrte und deshalb abgebrochene Mantelsaum die Linie nicht weiterzuziehen erlaubte oder als überflüssig — weil verdeckt — erscheinen lassen konnte.

Ist also die Deutung der Statue auf Aidos unmöglich, weil sie das für diese Göttin charakteristische Ziehen des Mantels vor das Gesicht nicht zeigt, so ist erneut die

<sup>22</sup> a. O. 155 Anm. 43.

<sup>23</sup> Vgl. Kroisoskopf und Stelenkopf: Buschor, Frühgriech. Jünglinge Abb. 126. 127. Athena der Stymphalidenmetope: Hege-Rodenwaldt, Olympia Taf. 70. Ekrem-Akurgal, Die Kunst Anatoliens, Abb. 116 (danach hier Abb. 16).

Frage zu erheben, wen das Urbild dieser das 5. Jahrhundert zu immer wieder neuen Variationen reizenden Schöpfung darstellt. Entscheidenden Anteil an seiner Entstehung hat gewiß Polygnot von Thasos gehabt, der mehrere seiner Figuren εἰς τὰ μάλιστα κατεφές dargestellt hat, wie Glaukos, Eurymachos, Metioche, Peisis, Elenor, Thamyris, Achill, Sarpedon, Gero<sup>24</sup>. Die ersten Anfänge dieses Typus finden sich schon in rotfigurigen Vasenbildern um 480, etwa dem trauernden Achill, häufiger um 460/50 bei Sinnenden, Sibyllen, Musen, dem bekümmerten Odysseus und Herakles<sup>25</sup>. Die meisten Penelopebilder stellen die Heroine mit guten Gründen nur als bekümmert, nicht als Trauernde dar. Sie hat den Mantel meist nicht über den Kopf gezogen. Ein tieferes Eindringen in die Gebärdensprache der Griechen könnte hier weitere Klärung bringen. Verhüllung des Kopfes bezeichnet in der bildenden Kunst die verlassene Braut<sup>26</sup>, Elektra am Grabe, die trauernde Gattin auf einem Totenring aus einem Grab<sup>27</sup>, vereinsamte Namenlose, Trauernde schlechthin, sinngemäß im Gegensatz zu den meisten Penelopebildern, Alkmene auf dem Scheiterhaufen auf einem apulischen Kelchkrater in Tarent<sup>28</sup>.

Nun könnte vielleicht die Lösung des so lang diskutierten Problems die Tatsache bringen, daß Aphrodite in ihrer syrisch-phönikischen Heimat nicht nur als die ewig heitere Liebesgöttin verehrt worden ist, sondern daß sogar sie als Göttin höchster Lust der Trauer unterworfen war um den Verlust ihres Geliebten Adonis. Das Kultbild dieser Göttin ist im Libanon dargestellt worden mit verhülltem Haupt, traurigem Antlitz und dem mit der linken Hand gestützten Kopf, so daß die Göttin zu weinen schien. Ihr Hauptfest wurde gefeiert, wenn der Fluß Orontes »vom Blut des Adonis« sich rot färbt, d. h. wohl im Frühjahr<sup>29</sup>.

Schon Lenormant<sup>30</sup> hat das älteste Kultbild dieser trauernden Aphrodite auf Münzen der Kaiserzeit von Arke-Caesarea (Abb. 17) erkannt. Es ist zweifellos ein

<sup>24</sup> Pausanias X 25 ff. C. Robert, Iliupersis und Nekyia.

<sup>25</sup> Die von Tritonen umgebene Stadtgöttin (?) von Ostia (?), JdI. 59/60, 1944/45, 141 Taf. 15. Sinnende Musen wie B. Ashmole, Cat. of the Ince Blundell Coll. Nr. 830 Taf. 22. Marm. Oxon. Taf. 13 = Reinach, Rép. Stat. I 257 Nr. 990 A. Dirke, A. Rumpf in Concordia Decennalis 41. Museo Gregoriano II 19. Trauernder Odysseus in Menorca (AA. 1941, 204 Abb. 10) und Berlin 7863 (Neugebauer, Führer Bronzen Taf. 35). Herakles der Löwenmetope in Olympia: Hege-Rodenwaldt, Olympia Taf. 66. K. Schefold, Basler Antiken im Bild, in Basler Zeitschr. 54, 1958, 23 Taf. 13 a. Etruskische Heraklesbronzen mit auf eine Hydria gestelltem Fuß in Ferrara und im Kunsthandel (Auktion XXII der Münzen u. Medaillen A.G. [Basel 13. 5. 1961] Nr. 75 Taf. 23).

<sup>26</sup> Vgl. RE. I 395 Z. 50 s. v. Adonis (Dümmler). Weitere Beispiele P. Jacobsthal, Melische Reliefs 192 ff. Inghirami, Vasi Fittili Taf. 139. 151. 153. 154. <sup>27</sup> Ohly a. O. 456 Abb. 17.

<sup>28</sup> Tarent Nr. 42 F 82—81. JHS. 76, 1956 Suppl. Taf. 5 c. Antike und Abendland 10, 1961, 87. Taf. 13 Abb. 25 (Schauenburg).

<sup>29</sup> Macrobius I 21,5: *simulacrum huius deae in monte Libano fingitur capite obnupto, specie tristi, faciem manu laeva intra amictum sustinens lacrimae visione conspicientium manare creduntur. Quae imago praeter quod lugentis est ut diximus deae terrae quoque hiemalis est quo tempore obnupta nubibus vidata stupet fontesque veluti terrae oculis unberius manant agrisque interim suo cultus.* — A. Rumpf bin ich dankbar für Diskussionen und Hinweise.

<sup>30</sup> Gaz. Arch. I, 1875, 97. Genesis X 17. Roscher, ML. I 419 s. v. Aphrodite (A. Furtwängler). Preller, Griech. Mythologie II<sup>3</sup> 287,4. A. B. Cook, Zeus II 293. 552, 1. Creuzer-Guignant, Religion de l'Antiquité



Abb. 17. Trauernde Aphrodite  
auf kaiserzeitlicher Münze aus Arke-Caesarea

Steinfetisch wie die Artemis von Perge, die Kybele in Pessinus und viele andere in der Kaiserzeit besonders verehrte Götterbilder. Auf den Münzen ist das Steinmal mit einem Mantel umkleidet, der freilich den Körper der Göttin nur bis zu den Hüften andeutet. Ob der Kopf wie auf den Münzbildern auch am Kultbild vorhanden war, wird kaum zu entscheiden sein. Er könnte später, vielleicht im Hellenismus im Sinne der Anthropomorphisierung orientalischer Gottheiten aufgesetzt worden sein. Terrakotta-Votive geben diese Göttin in Syrien und Cypern thronend wieder, den Oberkörper mit dem Mantel verhüllend. Die Feierlichkeit eines großen Kultbildes dieser Göttin sollte hier ge-

wahrt bleiben<sup>31</sup>. Ganz erstaunlich nahe kommt der »Penelope«, wie schon Lenormant gesehen hat, die Kalksteinstatuette aus Tripolis (Abb. 18. 19), unweit von Arke, in Paris, Cab. d. Méd.<sup>32</sup>. Die Statuette besteht aus einem sehr harten Kalkstein; sie ist 11 cm hoch und 12 cm breit. Ihre Plinthe ist oval und fällt nach hinten ab. Die Kanten sind gut bearbeitet, als ob sie einst in eine Basis eingelassen gewesen wären. Die Göttin sitzt auf Steinen (?) oder einem Felsen. Ihre Beine sind untergeschlagen, so daß ihr rechter Fuß neben dem linken sichtbar wird. Sie stützt ihre rechte Hand auf den Boden. Sie trägt wie die »Penelope« einen Chiton mit Überschlag, dessen Saum sich in monotonen Falten über den Körper hinzieht. Der Mantel bedeckt Unterkörper und Kopf. An die Schläfe stützt sie die mit dem Ellbogen auf dem Knie ruhende Hand. Auf der Rückseite staut sich der Mantel in breiten Falten (Abb. 19). Das Gesicht ist fein und scharf modelliert, aber doch von einer gewissen Ausdruckslosigkeit wie an ostgriechischen Exportskulpturen des 4. und 3. Jahrhunderts, vergleichbar etwa dem Kopf einer ostionischen Grabfigur, die in Epirus gefunden wurde<sup>33</sup>. Die Bestimmung des Kalksteins könnte die Werk-

II 1, 48. Arethuse 22, 1929, 73. Syria 32, 1955, 37; 36, 1959, 39ff. Taf. 7. Die Grabstele aus Sidon im Louvre AO 4866 und die aus Amrit 4864 könnten die trauernde Aphrodite darstellen, freilich auch eine beliebige Trauernde.

<sup>31</sup> Brit. Mus. Walters, Cat. Terr. A 261. Fröhner, Coll. de Clerq V Nr. 156. 158 Taf. 27. Coll. Piot Nr. 248 Taf. 4. Winter, Typen Terr. I 90, 4--6.

<sup>32</sup> Paris, Cab. Méd. Coll. de Luynes 121. J. Babelon, Cab. Méd. Taf. 10. J. Babelon hatte die Güte, 1938 die Statuette für mich aufnehmen zu lassen, wofür ihm ebenso gedankt sei (abgeb. v. Eckstein, JdI. 74, 1959, 155 Abb. 16) wie für die Erlaubnis, noch einige andere Ansichten zu photographieren. — Zu vergleichen ist die am Boden sitzende trauernde Göttin in Berlin (Rumpf in Concordia Decennalis 41) und die verschollene — echte? — Figur B. de Montfaucon, Antiquités Taf. 17, 22.

<sup>33</sup> Louvre, Cat. Som. Nr. 828 Taf. 28, 2.



Abb. 18. Kalksteinstatuette aus Tripolis. Paris, Cab. Méd.

statt lokalisieren lassen. An vielen Stellen sind an der Statuette Stilrelikte spätarchaischer ionischer Plastik augenfällig, etwa an den fast archaischen geknöpften Scheinärmeln und im Duktus der gebündelten, von der Gürtung abwärts verlaufenden Chitonfalten. Nach den deutlichen Archaismen und noch guten Ionismen könnte die Statuette noch im frühen 4. Jahrhundert entstanden sein. Der Zusammenhang mit dem Urbild der »Penelope« wird aber noch augenfälliger an einer Terrakotte aus Sammlung Bourguignon (Abb. 20). Auch diese Figur scheint auf dem Boden zu sitzen, auf Steinen, wie sie der Ergänzter der vatikanischen »Penelope«-Replik — doch wohl nach antiken Spuren? — ergänzt hat. Unverständlich ist mir nach der retuschierten Abbildung die Haltung. Denn unter den Steinen ist eine Horizontale als Standfläche sichtbar, die dennoch die Standfläche der Figur nicht gewesen sein kann, weil diese sonst Übergewicht nach hinten gehabt hätte. Die Terrakotta dürfte großgriechisch-ionisch und im frühen 4. Jahrhundert in Cumae entstanden sein. Bemerkenswert ist, daß die auf den Boden gestützte Hand vom Mantel verdeckt ist.

Im westgriechischen Bereich ist diese trauernde Aphrodite auf einer lukanischen Lekythos in Neapel dargestellt (Abb. 21)<sup>34</sup>. Die sichtbare Trauer der feierlich thro-

<sup>34</sup> Heydemann, Vasensammlungen Neapel Nr. 2900. Gerhard, Neapels antike Bildwerke 353 Nr. 59. Millingen, Peintures des Vases Grecques I 41. Lenormant-de Witte, Elite de la Céramique Grecque IV 87. Vielleicht ist auch die verschollene Terrakotta Furtwängler, Slg. Sabouloff Text zu I Taf. 15 eine trauernde Göttin (Abb. 23). Sie ist weder in den Staatl. noch Ehem. Staatl. Museum in Berlin nachzu-



Abb. 19. Rückseite der Statuette Abb. 18

lope« typologisch und auch stilistisch aufs nächste verwandt. Ist sie die trauernde Aphrodite, so könnte die Deutung des rätselhaften Reliefs von neuem versucht werden. Daß sich der leierspielende Jüngling fast an ihren Rücken lehnt, deutet auf eine Beziehung zu ihm, ähnlich wie die Alte — mit einem Knäblein, dessen Ärmchen sie hält? — einen Sinnzusammenhang mit der sich Freuenden haben muß. Die Benennung des geflügelten Knaben als Eros neben Aphrodite liegt nahe, wenn vielleicht auch andere geflügelte Jünglinge in Erwägung gezogen werden könnten wie Himeros, Pothos, Agon, Kairos, Thanatos. Für die Deutung auf Aphrodite könnte auch sprechen, daß die Gesichtszüge des Kopfes (Abb. 28) trotz der offenkundigen Trauer von einem zarten Lächeln umspielt sind. Dies *μαδίωμα σαμὸν καὶ λελητός* wird erzeugt durch die höhere Stellung der inneren Augenwinkel und die leicht hochgezogenen Mundwinkel.

weisen. Furtwängler scheint die Figur als neben einer schmalen Grabstele sitzende verstanden zu haben. Das dürfte deshalb unmöglich sein, weil unter der Palmette das karierte horizontale Brett der Thronlehne zu erkennen ist. Nach der gerundeten Basis zeigt Abb. 22 die Figur in der richtigen Vorderansicht. Ob die 'Thronlehne' links abgebrochen ist, wird nicht erwähnt und ist bis zum Wiederauftauchen der Figur nicht mit Gewißheit festzustellen.

<sup>25</sup> *Hesperia* 4, 1935, 144 Abb. 35. E. Langlotz, *Aphrodite in den Gärten* 9.

<sup>26</sup> Das erneute Verdammungsurteil dieses Reliefs als Fälschung (*RM.* 67, 1960, 150ff.), die von einem sonst unbekanntem Valenzi — unter archäologischer Aufsicht — angefertigt worden sei, verzichtet auch diesmal auf stilistische Argumente, die notwendig wären, wenn die als «kunstästhetisch» deprivierten Formvergleiche, welche die Echtheit bekräftigen, entkräftet werden sollen. Stilformen wahrnehmende Archäologie weiß, daß 1890 die das Relief prägenden lokrisch-rheginischen Stilmerkmale noch gar nicht bekannt sein konnten, und ein Archäologe hätte ein Hellseher sein müssen, wenn er die Formprägung dem Fälscher in dieser stilsicheren Weise vorgezeichnet oder vormodelliert hätte. Er hätte dann aber als bester Vasenkenner seiner Zeit nicht den gewinnenden, sondern den untergehenden Jüngling auf der Waage im Absinken darstellen lassen. — Die geistreiche Deutung E. Simons (*Die Geburt der Aphrodite* [Berlin 1959]) scheint mir unmöglich. Die Darstellung muß wohl aus dem Aphrodite-Adonis-Mythos gedeutet werden, auf den wohl auch die *Lekythos* K. Schefold, *Meisterwerke griech. Kunst* Nr. 289 Taf. 236, weist.

nenden Göttin hat immer Verwunderung erregt. Sie stützt die eine Hand wie die »Penelope« auf das Sitzbrett und den verhüllten Kopf auf die Hand. Daß diese thronende Göttin Aphrodite darstellt, legen Eros und das in ihrem Kulte verwendete Thymiaterion nahe<sup>25</sup>.

Durch die Deutung dieser trauernden Göttinnen auf die um Adonis trauernde Aphrodite erhebt sich nun aber die Frage, ob die verhüllte Trauernde auf dem Bostoner Relief nicht auch Aphrodite zu benennen ist<sup>26</sup>.

Wie schon Studniczka gesehen hat, ist die Figur dieses Reliefs der »Pene-



Abb. 20.  
Terrakottastatue. Ehem. Neapel, Slg. Bourguignon



Abb. 22. Terrakottastatue.  
Ehem. Slg. Sabouroff

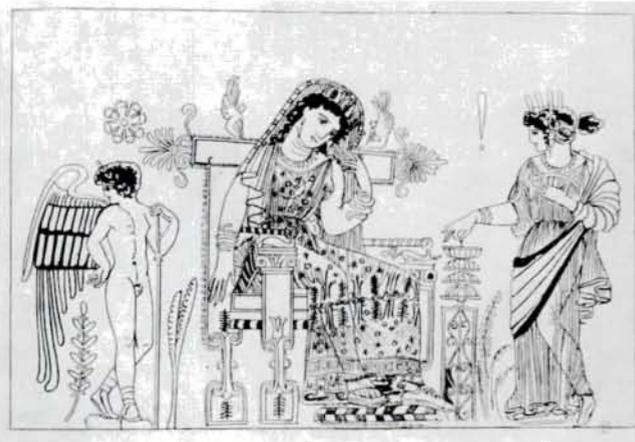


Abb. 21. Trauernde Aphrodite auf lukanischer Lekythos.  
Neapel, Mus. Naz.

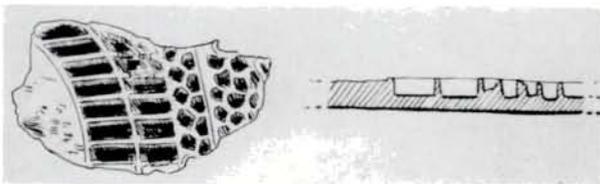


Abb. 24. Elfenbeinflügel aus Persepolis



Abb. 23. Bronzestatue. Basel



Abb. 25. Marmorkopt. Florenz, Giardino Boboli



Abb. 26. Kopf aus Tralles. Istanbul (Gipsabguß)

In diesem Zusammenhang zu nennen sind aber auch drei etwas ältere Bronzefigürchen einer trauernden Frau, die sich in Basel, Kopenhagen und einst bei Hartwig befunden haben (Abb. 23)<sup>37</sup>. Sie gleichen der »Penelope« nicht nur im Motiv, sondern vor allem im Stil der Gesichtsformen so augenfällig, daß sie dem gleichen, wenn auch weiteren Kunstbereich angehören wie diese. Seltsam und unerklärlich ist die Schmalheit der unteren Hälfte dieser Figürchen. Man könnte vermuten, sie seien in einen architektonischen Zusammenhang eingefügt gewesen. Aber weder ein uns erhaltener Dreifuß noch ein Krateruntersatz, an die man als Träger denken könnte, zeigen eine vergleichbare Figur. Immerhin ist es ikonologisch vielleicht aufschlußreich, daß im Vorderen Orient solche 'Klagegestalten' an einem großen assyrischen Steinbecken<sup>38</sup> vorkommen.

Ist in der in Persepolis gefundenen Statue Aphrodite zu erkennen und dazu in einer im Vorderen Orient besonders verehrten religiösen Schau und Gestalt, so ist diese griechische Marmorfigur im Palast des Perserkönigs nicht mehr so unverständlich wie dies eine Statue der Penelope wäre. Denn die Statue ist ein Götterbild, das dem Großkönig nicht gleichgültig sein konnte.

<sup>37</sup> Schefold, ebenda Nr. 263 Taf. 225. Auktion XVI der Münzen und Medaillen A. G. Basel (1956) Nr. 24 Taf. 6; aus Griechenland. Eine fast identische, wahrscheinlich zu demselben Gerät oder Gefäß gehörende Statuette in Ny Carlsberg. Eine dritte soll P. Hartwig besessen haben (Phot. d. Deutschen Archäol. Instituts Rom). Figuren an Geräten: *Dedalo* 9, 1928/29, 351. *Mostra Archeologia Bologna* (1960) Taf. 35 Nr. 343.

<sup>38</sup> Perrot-Chipiez II 603 Abb. 294.

Abb. 27. Kopfreplik Berlin, Staatl. Mus.  
(Gipsabguß)



Zu fragen bleibt aber noch, aus welchem Anlaß diese Figur nach Persien gekommen sein könnte. Die Möglichkeiten sind Raub, Kauf, Bestellung, Geschenk. Da die Statue erst am Ende des 5. Jahrhunderts entstanden ist, sind alle diese Möglichkeiten denkbar. Aber gibt es nicht noch eine weitere? Denn die Beziehungen zwischen Ost und West waren im 5. und 4. Jahrhundert ja viel enger, als uns meist bewußt ist. Es sei nur daran erinnert, daß Bewohner griechischer Städte 480 nach Persien umgesiedelt worden sind, wie die Eretrier, die erst durch Alexanders Sieg heimkehren konnten. Durch Inschriften und Plinius, N. H. XXXIV 68 wissen wir, daß aber auch griechische Künstler wie Telephanes aus Phokaia und Bildhauer und Architekten aus Ionien und Lydien in Persien gearbeitet haben. An den Reliefs in Persepolis schimmert die griechische Form durch die vom Großkönig geforderte und im Laufe des 6. und 5. Jahrhunderts von ihnen allmählich geprägte persische Kunst noch durch, ähnlich ionischen Kunstformen, die an den besten skythischen Goldarbeiten, etruskischen Vasen (Caeretaner Hydrien) und iberischen Skulpturen durchscheinen<sup>39</sup>. Doch solch ein provinzielles oder nur halbgriechisches Werk ist die Statue aus Persepolis nicht, sondern eine griechische Arbeit höchster Qualität.

<sup>39</sup> A. Furtwängler, *Kleine Schriften I* 469ff. Caeretaner Hydrien (J. M. Hemelrijk, *De Caeretaanse Hydriae*). Iberische Kalksteinskulpturen aus der Umgebung von Hemeroskopeion: Kopf aus Alicante in Barcelona, Dame de Elche Madrid, Prado (beste Aufnahme *Encyclop. Photogr. de l'Art. Louvre II* 140. 141). Kukahn, *Archivo Español de Arqueologia* 30, 1957, 3ff.

Aber in Persien lebten auch Griechen, wie der Arzt Ktesias, der den Krieg zwischen Kyros und Artaxerxes auf persischer Seite mitgemacht hat, und es mag viele andere gegeben haben, die als Kaufleute, Kriegsgefangene oder Techniker den 'Prähellenismus' im Osten verwirklicht haben. Von ihnen wissen wir nichts, wohl aber von einer Griechin, die in Persien zu hohem Ansehen gelangt ist: Aspasia aus Phokaia<sup>40</sup>. Aelian erzählt in der erbaulichen Form der Antoninenzeit, wie der häßlichen und mit Narben bedeckten kleinen Aspasia Aphrodite in Gestalt einer Taube erscheint und ihr Schönheit und Ruhm voraussagt. Aspasia geriet in den Harem des Satrapen Kyros und nahm bald durch ihre Klugheit und ihren Takt eine solche Machtstellung ein, daß Kyros sie bei wichtigen Entscheidungen um Rat fragte. Nach Kyros' Tod kam sie als Gefangene nach Persien. Sobald Artaxerxes hörte, daß sie die weithin bekannte Phokais Aspasia sei, begann ihr zweiter Aufstieg, nun am Perserhof. Sie muß sogar 362 noch schön gewesen sein, denn Darius beehrte sie. Sein Vater verhinderte das geschickt, indem er sie zur Priesterin der Anaitis machte, die mit Aphrodite identifiziert wurde<sup>41</sup>. Von dieser Aspasia berichtet Aelian, daß sie ihrer Heimat Geschenke gesandt habe, darunter auch ein Götterbild. Vor allem aber habe sie Aphrodite, der sie ihr unwahrscheinliches Glück verdankt hat, mit Gebeten und Liturgien gedankt und habe sich dafür ein ἄγαλμα ἀρκετὸν τὸ μέγεθος, doch wohl aus ihrer Heimat Phokaia verschafft. Neben der Statue habe sie eine Taube λιθοκόλητος aufgestellt, weil die Göttin ihr als Taube erschienen war. Dies Aphroditebild könnte in der Statue in Persepolis erhalten sein. Ob Aspasia sich dieses griechische Götterbild der Aphrodite kommen ließ, um in ihm zugleich Anaitis zu verehren, die auch nach Berossos frg. 16 mit Aphrodite gleichgesetzt worden ist, wird nur zu erwägen, nicht mehr zu entscheiden sein. Denn auch wenn Aelian nicht berichtet, wann Aspasia sich dieses Bild, schon in Sardes oder erst in Persepolis, verschafft hat, so war sie doch in der Lage, eine Aphroditestatue aus Ionien nach 400 nach Persien bringen zu lassen. Aelian nennt das Agalma χρυσοῦν. Will man darin nicht eine rhetorisch übliche Epiklese der Aphrodite sehen — Aphrodite wurde ja sogar unter dem Namen Chryse verehrt<sup>42</sup> —, so könnte man fragen, ob die Statue nicht vergoldet war wie die Marmorstatue des Eros des Praxiteles in Thespieae. Vielleicht sind noch Spuren des Goldstaubs in Faltenhöhlungen nachzuweisen, obwohl die Statue, jetzt wohl gewaschen, auf den ersten Blick nichts davon erkennen läßt. Von der Taube aber könnte ein Flügel erhalten sein<sup>43</sup>. Er besteht aus Elfenbein, ist 4,2 cm lang und war mit eingelegten Steinen besetzt. Lithokóletos ist der terminus technicus für in ein anderes Material eingekittete Steine (Abb. 24). Die Statue der trauernden Aphro-

<sup>40</sup> Aelian v. h. XII 1. Plutarch, Artaxerxes 26, 3; 27; Perikles 24, 7. Xenophon, Anab. I 10, 2. Athenaeus XIII 576 d. Aristeides p. 468, Dind. z. 127. 16. Justin. X 2. — W. Kranz hatte die Güte, mich darauf hinzuweisen, daß die Größe eines Eidolon ungefähr durch Herodot I 51 gegeben ist (Weihgeschenk des Kroisos in Delphi) γυναικὸς εἶδωλον χρύσειον τρίπηχον.

<sup>41</sup> Roscher, ML. I 331 Z. 69 s. v. Anaitis (E. Meyer).

<sup>42</sup> Auf Vasen und auch von Dichtern bisweilen Chryse genannt. Brugmann, Epitheta deorum S. 69 ff.

<sup>43</sup> E. F. Schmidt, Persepolis II Taf. 40, 2. L 42 mm, gefunden in Hall 41 Plot. H. G. 70. Zur Taube vgl. Schefold, Meisterwerke griech. Kunst Nr. 199 a Taf. 183 und Nr. 168 Taf. 175.

dite scheint dem bewegten, zwischen Leid und Glück schwankenden Leben der Aspasia gemäß gewesen zu sein. Denn nach der Trauer um Adonis begann auch für Aphrodite wieder eine Zeit des Glücks.

Gewiß ist dieser Deutungsvorschlag der Statue als Götterbild der Aspasia nur eine Möglichkeit, aber immerhin eine, die den Fund einer materiell wertlosen griechischen Marmorstatue im Palast des Großkönigs erklären könnte, jedenfalls besser als Penelope, die dem Großkönig wohl »Hekuba gewesen ist«. Der seltsame Vorschlag<sup>44</sup>, ein Bild der Penelope als der Großmutter des Persepolis könne dem Großkönig Freude gemacht haben, ist wenig wahrscheinlich. Der Großkönig hätte diese griechische Artigkeit gar nicht verstanden, weil der Enkel Penelope's nach der richtigen Lesart Persepolis und nicht Persepolis geheißen und weil die



Abb. 28. Detail vom Bostoner Relief

Residenz der Perserkönige Persepolis auf persisch Parsa geheißen hat. Dann aber hätte der Großkönig wohl auch erfahren, daß der Name Persepolis auf griechisch Städtezerstörer bedeutet. Aus Aberglauben hätte er gewiß eine so unerfreuliche Gedankenassoziationen erweckende Statue aus dem Palast entfernen lassen.

Daß diese Aphrodite der Aspasia so oft kopiert worden ist, also berühmt war, erklärt sich daraus, daß Aspasia in der späten Antike zu den großen Griechinnen der Vergangenheit gehört hat wie Phryne. Denn sonst hätte die späte Antike nicht den Wunsch gehabt, ihr Bildnis zu besitzen<sup>45</sup>. Die Inschrifttherme im Vatikan wird kaum ein Porträt der Aspasia aus ihrer Lebenszeit, den ersten Jahrzehnten des 4. Jahrhunderts, sein, sondern ein Idealbild des 1. Jahrhunderts wie die Porträts des Bias, Periander, Thales, Heraklit u. a.

Über den ostgriechischen Ursprung dieses Meisterwerks herrscht eine in der Archäologie seltene Übereinstimmung. Eine begründete Zuweisung an eine der bekannten ostgriechischen Werkstätten scheint noch nicht möglich. Man könnte zunächst an die Heimat Aspasia's, Phokaia, denken, das im 5. Jahrhundert zwei bedeutende Meister — Telephanes und Theodoros — hervorgebracht hat. Die Formensprache ist östlicher als die uns in Samos bekannte. Stand das Urbild dieser Aphrodite in Ionien, vielleicht in der Heimat der Aspasia, in Phokaia, so würde sich

<sup>44</sup> JdI. 74, 1959, 157 Anm. 5. Roscher, ML. III 1985 s. v. Persepolis, Persepolis (E. Kuhnert); 3271, s. v. Ptoliporthos (Höfer).

<sup>45</sup> Helbig<sup>8</sup> I Nr. 277. Lippold, Vat. Kat. III 1 Nr. 523 Taf. 14, 15. ABr. 419, 420.

auch erklären, daß dieser die Künstler der Jahre nach 460 besonders erregende und immer neue Varianten zeugende Figurentypus zuerst im ionischen Bereich nachzuweisen ist, auf ionischen Siegeln der Ägäis und in Südrubland, an Terrakotten und in den melischen Reliefs, die völlig undorisch und rein ionisch sind. Von Lakonien aus könnte dieser revolutionär neue Typ der Gestaltung einer sitzenden Figur diese künstlerisch befruchtende Fernwirkung gar nicht gehabt haben, wie kürzlich gemeint worden ist. Denn Sparta war nicht weltoffen wie Ionien, und es war wohl überhaupt kaum möglich, im 5. Jahrhundert in Lakonien frei zu reisen, ebensowenig wie in modernen Diktaturstaaten. Zudem hat gerade Sparta im 5. Jahrhundert eine scharf antipersische Politik verfolgt. Ein Staatsgeschenk der Spartaner an den Großkönig scheint im Hinblick auf die Beziehungen beider Staaten im 5. Jahrhundert, vor allem aber vor dem Peloponnesischen Krieg undenkbar<sup>46</sup>.

Vielleicht kann durch weitere Beobachtungen eine Lokalisierung noch gefunden werden durch die auffällige, kaum beachtete, seltene Frisur (Abb. 27). Das Haar ist gescheitelt, aber die Stirnsträhnen sind kurz und legen sich in flachem Bogen über die sich nicht ganz regelmäßig zu den Ohren hinabziehenden Ringellocken. Dieselbe Frisur haben der greulich ergänzte Kopf im Giardino Boboli (Abb. 25)<sup>47</sup>, die Göttinnen auf dem Bostoner Relief und der Kopf aus Tralles in Istanbul (Abb. 26)<sup>48</sup>, zu dem der Körper wohl noch zu finden wäre.

Nicht so zuversichtlich und nur auf Grund des heute als Argument verpönten Stilcharakters können angeschlossen werden: ein originales, dem Eros des Bostoner Reliefs stilistisch verwandtes Köpfchen im Museo Mussolini<sup>49</sup>, der Kopf Berlin 540<sup>50</sup> aus ephesischem Marmor, ein Kopf auf dem Palatin<sup>51</sup>, der Kopf der esquilinischen Venus im Konservatorenpalast<sup>52</sup>, der wohl originale Kopf mit der rautengemusterten Mütze aus Monte Porzio im Thermenmuseum Nr. 485<sup>53</sup>, der Kopf im Thermenmuseum Nr. 65168 (einst Kircheriano), die etwas harte Kopie des Kopfes in den Magazinen des Vatikans<sup>54</sup>, der Kopf Humphrey Ward im Louvre wegen der Bildung der Augen, vor allem der plastischen Funktion des Unterlides<sup>55</sup>. Auf ein Werk dieser Richtung aus dem späteren 5. Jahrhundert könnte auch der Kopf einer Göttin in Merida aus antoninischer Zeit zurückzuführen sein. Ob und wie weit diese Gruppe von Werken in provinziell nordgriechischen und thessalischen Arbeiten des 5. Jahrhunderts weiterwirkt, ist noch nicht zu entscheiden. Aus einer recht provinziellen Werkstatt stammt ein Kopf aus Olynth vom Ende des 5. Jahrhunderts. Er erinnert etwas an Paionios. Das Haar ist über der Stirnmitte gescheitelt. Das Schläfenhaar

<sup>46</sup> Ohly in: Robert Boehringer. Eine Freundesgabe 456 Abb. 17.

<sup>47</sup> Furtwängler, Meisterwerke 390 Abb. 56. EA. 101. 102. Die Überführung des Kopfes in ein Museum wäre sehr erwünscht, um ihn vor völliger Zerstörung zu bewahren.

<sup>48</sup> BCH. 28, 1904, 67 Taf. 2. RA. 1904, II 358. Mendel, Cat. II Nr. 545.

<sup>49</sup> Bd'A. 33, 1948, 193 Abb. 1.

<sup>50</sup> Berlin Nr. 540. C. Blümel, Kat. IV K 135 Taf. 18.

<sup>51</sup> EA. 2071. 2072.

<sup>52</sup> Stuart-Jones, Cat. 150 Nr. 37 Taf. 54. Helbig<sup>3</sup> I Nr. 939. MonPiot 39, 1943, 35 ff. Könnte die Statue nicht eine Quellnymphe darstellen, die vielleicht erst in der Kaiserzeit entkleidet dargestellt worden ist?

<sup>53</sup> E. Paribeni a. O. Nr. 81.

<sup>54</sup> Kaschnitz-Weinberg, Mag. Vat. Nr. 15 Taf. 5.

<sup>55</sup> BrBr. 581.

aber fällt in einzelnen senkrechten Strähnen darüber herab. Verwandt ist der Kopf aus Sammlung v. Bissing, jetzt in Schweizer Privatbesitz<sup>56</sup>. Stilistisch schließen sich manche Marmorköpfe in Kyrene und Sizilien an.

Vor dem Hintergrund dieser ostgriechischen Kunstrichtung, die weithin ihre Arbeiten exportiert hat oder in wichtigen Heiligtümern, wie Delphi (Tholos), tätig war, müßte erneut geprüft werden, ob die Giebel des Zeustempels in Olympia nicht doch, wie schon H. Brunn gesehen hat, von Künstlern dieser Schule, nach argivischen Modellen in Marmor gearbeitet worden sind. Die von Pausanias überlieferten Namen Paionios aus Mende in Thrakien und Alkamenes aus Lemnos — beide gewiß nicht die uns in der Klassik greifbaren Künstler, sondern ältere, noch nicht faßbare Namensvettern — mahnen erneut zu Stilvergleichen.

Bonn

Ernst Langlotz

<sup>56</sup> Olynthus II 74ff. Abb. 195. 196. Kopf Slg. F. v. Bissing: Pantheon 5, 1930, 209; jetzt in Lugano, Privatbesitz. Ähnlich der Kopf Hesperia 29, 1960 Taf. 83.