

2862

A...
Tp 157m/20

SONDERABDRUCK AUS DEN
JAHRESHEFTEN DES ÖSTER-
REICHISCHEN ARCHÄOLOGIS-
SCHEN INSTITUTES BAND XVI
1913



Tp



Ein neues Fragment des Mediceischen Kraters.

Vom Mediceischen Marmorkrater, der jetzt in den Uffizien inmitten des Niobidensaales einen Ehrenplatz zugewiesen erhielt, spricht vor dem XVII. Jahrhundert weder eine literarische Erwähnung noch halten ihn Zeichnungen oder Stiche früherer Periode im Bilde fest. Bei einer so eigenartigen und bedeutenden Antike läßt sich dieses Ignorieren kaum anders als durch die Annahme erklären, daß sie zur genannten Zeit noch unter der Erde lag. Aber bereits um 1650 zählt die Vase zu den allbekanntesten Kunstwerken.

Ergänzt, und zwar nach Ausweis der ältesten Abbildungen genau so ergänzt wie heutzutage, stand der Krater bis zum Jahre 1780 in der Galerie der Villa

Medici zu Rom¹⁾. Nach seiner Überführung in die Florentiner Sammlungen unterzog man ihn einer zweiten Ausbesserung²⁾, die sich durch blankere Farbe des Marmors abhebt; sie beschränkt sich aber, abgesehen von einem später zu nennenden Zusatz, auf Einflicken neuer Säume längs den alten Brüchen oder Einsetzen unbedeutender Splitter. Die unvermeidlichen Stöße des Transportes mögen wohl die dünnen Wandungen des verkitteten Kelches aus den Fugen gebracht haben. Da nun aber selbst an Ergänzungen wieder geflickt wurde und weil die Oberfläche, gelinde gesprochen, stark geputzt ist, so erweist sich die Scheidung von Alt und Neu am Krater als eine gar heikle Aufgabe, welche dem Beobachter, der keinen Schwamm oder andere wirksamere Mittel anwenden darf, nicht in allen Punkten seine Zweifel hebt.

Eine Begrenzung der modernen Zusätze müßte, mit Worten angegeben, notwendigerweise sehr umständlich ausfallen und der Leser hätte, am Ende der Beschreibung angelangt, wieder vergessen, was er zu Anfang erfuhr. Darum habe ich in der sachlich treuesten Abbildung, ganz treu ist auch sie nicht³⁾, ebenso wie auf zwei photographischen Ansichten der Vase die ergänzten Teile schraffiert und diese Vorlagen in Abbildung (Fig. 19, 20, 21) wiedergeben lassen. Meine Beobachtungen über den Umfang des Echten weichen in einem für die Erklärung der ganzen Szene bedeutsamen Punkte von den seither veröffentlichten Angaben ab: am Götterbild auf dem Pfeiler sind außer den Füßen auch noch ein Teil der rechten Wade, die von langem Gewande

¹⁾ Ein älterer Hinweis als der im Diarium des Cassiano dal Pozzo, das um 1650 verfaßt wurde, ist mir bis jetzt nicht bekannt (Schreiber, Sächsische Berichte 1885, S. 110). Abbildungen: Sandrart, Teutsche Akademie (1675) I 1, 4 Taf. aa; Bartoli, Admiranda² (1693) Taf. 18, 19; Montfaucon, Antiquité Expliquée II 1 (1722), S. 192; Piranesi, Vasi (1778) Taf. 54; Tischbein, Homer (1801) III 17, danach Millin, Gallérie Mythologique 155, 556; Galleria di Firenze, Serie IV vol. III (1824) Taf. 156, 157, relativ beste Wiedergabe des Frieses; ungenau wiederholt von Conze, Vorlegeblätter V 9. Ansicht der ganzen Vase: Michaelis, Kunstgeschichte⁹ 385. Erwähnt oder besprochen: Bellori gibt seine Deutung in Namensbeischriften auf Bartolis Tafeln. Volkmann, Nachrichten von Italien II² (1777) S. 371; Lanzi, Descrizione della R. Galleria di Firenze, mir unzugänglich (nach Dütschke 1782 erschienen); Heyne bei Tischbein, Homer a. a. O.; Meyer, Kunstgeschichte III 384; Uhden, Akad. Berlin 1812 S. 80;

Zannoni, im Text zur Galleria di Firenze S. 254—264; Jahn, Beiträge 388; Friederichs, Bausteine I n. 778; Friederichs-Wolters n. 2113; Dütschke, Oberitalien III n. 537 und S. XXI; Heydemann, Oberitalien 76; Hauser, Neuattische Reliefs 75; Robert im 50. Berliner Winckelmanns-Programm 19; Robert, Römisches Skizzenbuch 49; Amelung, Führer Florenz n. 111. — Überführung nach Florenz: Documenti Musei d'Italia IV 77 n. 2. — Der Marmor mit seinen reichlichen Glimmerschichten dürfte pentelisch sein.

²⁾ Nach Angabe Volkmanns, Nachrichten I 577 und 574 wurden an den um 1777 im Palazzo Pitti aufbewahrten Niobiden vom Direktor der Bildhuerakademie Namens Vincenzo Spinazzi oder Spinacci neue Ergänzungen ausgeführt. Derselbe Mann oder seine Schüler werden wohl auch die Vase malträtiert haben.

³⁾ Sie vergißt die Schwertscheide an der ersten Figur links; der Zweig in der Hand des Mädchens müßte sich mehr fächerförmig ausbreiten. Stilistische Treue wird ja kaum jemand erwarten.

bedeckt wird, antik, so daß also eine nackte männliche Gottheit nicht in Frage kommt.

Da es mir gelang, ein seither unerkanntes Fragment des Kraters aufzufinden, müssen wir uns eine Nachricht anschauen, nach welcher ein ähnlicher Glücksfall der Vase schon im XVIII. Jahrhundert begegnet wäre. Dieser Bericht mischt auf alle Fälle Wahres mit Falschem; aber die Grenzlinie zwischen beiden Extremen bleibt ungreifbar. Ich lege darum dem Leser Material für eigenes Urteil in die Hände.

Jene Angabe stammt vom Intendanten der Galerien zu Florenz, Luigi Lanzi, dessen *Descrizione* vom Jahre 1782 ich leider nur aus zweiter Hand, aus dem Zitat bei Zannoni S. 262 kenne. Bei diesem letztgenannten Zannoni heißt es: „è da dire alcuna cosa sull' ultima delle figure, che stan nella direzione stessa di questa“ nämlich in der Richtung der mit raschem Schritt nach rechts eilenden Gestalt. Mit der „letzten“ unter den rechts gewendeten Figuren ist somit der Mann zu äußerst links in der aufgerollten Abbildung (Fig. 21) gemeint. Von ihr also erzähle Lanzi „La metà superiore stette in un arsenale di Galleria per moltissimi anni, considerato come un bel frammento di scultura, e con una specie di tradizione, che appartenesse all' urna medicea, nella quale vedevasi solamente la metà di quel corpo. Venuta l'urna da Roma e osservato, che meravigliosamente combinavano le due mezze figure nella proporzione e nel carattere, si fece l'innesto dell' uno con l'altro pezzo, e ne risultò questo intero. Molti han creduto, che anche il frammento sia opera della stessa mano, di cui è il vaso. Io inclino a tenerlo moderno, ma copiato dall' antico, e per avventura da qualche bacchanale, ove ho talora osservati uomini barbati con simil modo di capelli alla nuca Ma in ciò resti libero il suo giudizio a ciascuno.“

Über diesen Punkt muß man allerdings anders urteilen, auch ganz abgesehen von der auf Unkenntnis beruhenden Ansicht, als sei die Frisur mit dem Haarturban bacchisch. Wenn, was heute noch kontrolliert werden kann, die Linien von Arm, Lanze, Brust- und Rückenkontur zwischen Ober- und Unterkörper nicht brechen, dann liegen bei dem damals eingesetzten Fragment überhaupt nur zwei Möglichkeiten vor: entweder handelt es sich um ein antikes, zu dieser Figur gehöriges Fragment — und das war die Ansicht von Zannoni — oder ist es ein Stück von der im XVII. Jahrhundert ausgeführten Ergänzung, das sich wieder losgelöst hat — so beurteile ich den Fall. Lanzi wußte so wenig als Zannoni, daß die betreffende Figur nach Ausweis der Stiche von 1693 und 1778 vorher genau so ausschaute wie nach Einfügung des Zusatzes, also auch wie heutigentags. Unverdächtig

bleibt Lanzis Angabe, daß der Figur, als die Vase in Florenz ankam, ihr Oberkörper fehlte. Antik kann aber, ganz abgesehen von stilistischen Gründen, das Fragment aus folgender Erwägung nicht sein: Oberkörper und Kopf hängen — mit Ausnahme von einem winzigen Teil des Hinterkopfes — nicht mit der Grund-



19: Mediceischer Krater.
Ergänzungen im Figurenfriese schraffiert.

fläche zusammen, sondern sie sind wie eine „crusta“ als Relief à jour gearbeitet und dieses Plättchen ist mit glatter, nicht etwa gebrochener Rückseite auf den Grund gekittet. Ein senkrecht von oben herunter kommender Bruch im Vasenkörper läuft sich am Schädelkontur tot, weil der Sprung unter dem aufgetragenen Stück verschwindet. Diese Tatsache schließt den antiken Ursprung des Oberkörpers dieser Figur aus: somit handelt es sich um einen abgefallenen Teil der älteren Ergänzung, der durch einen unbekanntem Zufall früher nach Florenz gelangte als die ganze Vase. Genau gleich sind aufge kittet: Kopf und Hals der rechts folgenden Figur und Kopf, Hals und Brust des Kriegers links vom Götterbild; auch diese Stücke wären der zweiten Ergänzung zuzuschreiben, die zum Teil auf dem Grunde älterer Flickstücke sitzen. Dabei ging aber der Restaurator behutsam vor, indem er sich bei seiner Arbeit an die offenbar noch deutlichen Reste oder an ältere Abbildungen, wenn nicht gar an einen Abguß hielt. Denn daß der Kopf der erstgenannten von diesen beiden Figuren richtig ergänzt ist, ergibt sich aus einer antiken Wiederholung dieser Gestalt (Fig. 23).

Keinesfalls wurde demnach seit 1675, seit wir den Krater an der Hand von Abbildungen verfolgen können, ein weiteres antikes Fragment eingesetzt, das nicht schon in der ersten Ergänzung gesessen hätte. Was bis jetzt nicht geschah, könnte aber heute geschehen.

fläche zusammen, sondern sie sind wie eine „crusta“ als Relief à jour gearbeitet und dieses Plättchen ist mit glatter, nicht etwa gebrochener Rückseite auf den Grund gekittet. Ein senkrecht von oben herunter kommender Bruch im Vasenkörper läuft sich am Schädelkontur tot, weil der Sprung unter dem aufgetragenen Stück verschwindet. Diese Tatsache schließt den antiken Ursprung des Oberkörpers dieser Figur aus: somit handelt es sich um

Im Verkaufskatalog der Sammlung Jules Gréau vom Jahre 1891 beschreibt Wilhelm Froehner unter n. 1290 ein „fragment d'un beau basrelief grec“, angeblich aus parischem Marmor, „représentant Minerve“, das aus einer mir im übrigen unbekanntem Sammlung Mylius in Genua um 1879 erworben worden sei.

Auch den Verkaufskatalog der Sammlung Mylius vermochte ich nicht aufzutreiben. Glücklicherweise ließ Froehner das Bruchstück auf Tafel 70 in wirklicher Größe abbilden; wir wiederholen die Publikation verkleinert in unserer Fig. 22. Schon aus dem Lichtdruck war zu erkennen, daß der Kopf mit seinen kurzen Locken weibliches Geschlecht ausschließt; die unleugbare weibliche Weichheit im Gesicht wählte der Künstler nicht zum Zwecke der Charakterisierung, vielmehr charakterisiert sie sein eigenes Schönheitsideal, einen Stil, der mich sofort an die Mediceische Vase gemahnte.



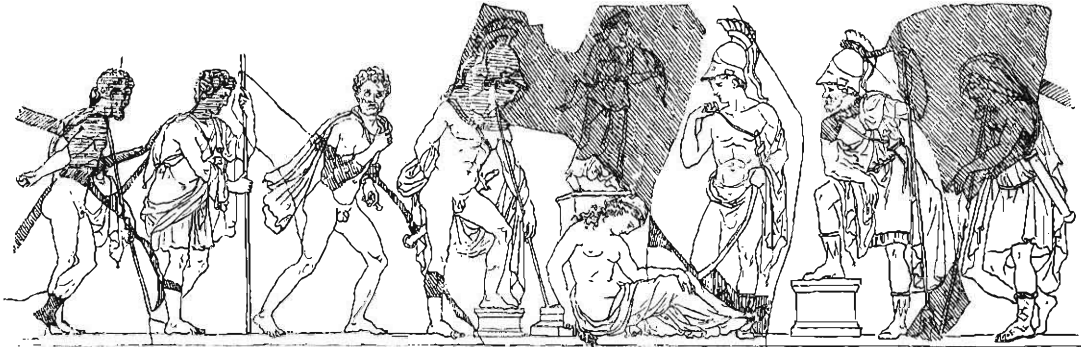
20: Mediceischer Krater.

Ergänzungen, ausgenommen Oberkörper und Kopf der mittleren Figur, Kopf der rechts folgenden (vgl. S. 36), schraffiert.

Fast ein Jahr später machte ich erst die Beobachtung, daß die Figur auf dem Fragment auch im Maßstab den Gestalten auf dem Krater entspricht. Aus einer Photographie der Marmorvase ergab sich ferner, daß an der Figur, welche ihr Himation über den Kopf gezogen trägt, der ergänzte Oberkörper mit einer in gleichem Winkel schräg ansteigenden Linie an die unteren echten Teile anschließt, wie der untere Rand des Fragments läuft. Die Richtung der Lanze, des rechten Arms, die Gewandanordnung schien vereinbar an beiden Teilen. Darum bat ich Prof. Zahn mit Hilfe einer Pause am Abguß in Berlin, und später Prof. Hülsen und Dr. Buschor in Florenz, am Original die Probe anzustellen. Diese drei Herren sowie auch Dr. Schroeder, der die Untersuchung gemeinsam mit Zahn vornahm, überzeugten sich, daß Bruch und Darstellungslinien des Frag-

ments so gut mit der betreffenden Figur auf der Vase zusammenfließen, daß es sich notwendigerweise um ein zugehöriges Bruchstück handeln müsse.

Der endgültige Beweis für den Zusammenhang konnte freilich nur mit einem Abguß vom Fragmente geführt werden. Weiter half eine gefällige Mitteilung



21: Fries des Mediceischen Kraters mit schraffierten Ergänzungen.

von Prof. Froehner, aus der ich erfuhr, daß das Fragment bei der Versteigerung Gréau in den Besitz des Fürsten von Liechtenstein in Wien überging. Den Bemühungen des Herrn Dr. Bankó ist es zu danken, wenn wir ans Ziel gelangten; er erwirkte die gefällige Erlaubnis zur Abformung, welche in der Formerei der k. k. Hofmuseen ausgeführt wurde. Die Museumsdirektion verband mich durch kostenfreie Zusendung eines Abgusses. Sämtlichen Herren, welche ihre hilfreiche Hand boten, sei auch hier herzlicher Dank ausgesprochen.

In der fürstlichen Sammlung erlebte, wie die Heliogravüre auf S. 33 zeigt, das Bruchstück eine solche Metamorphose, daß ich nicht dafür garantiere, ob auch angesichts des Reliefs in seinem heutigen Zustande die Erinnerung an die Mediceische Vase sich bei mir eingeschaltet hätte. Die in Steinkitt ausgeführte Ergänzung gab dem Fragment, an dem die nach links scharf vorspringende Ecke des Marmorgrundes abgesägt wurde, durch Naiskosumrahmung das Aussehen eines griechischen Votivreliefs. So gefällig das Fragment nun auch wirkt, die Bestimmung des ursprünglichen Ganzen hätte kaum gründlicher verdunkelt werden können. Ergänzt war früher schon die Nase. Den Schwertgriff verlängerte der Restaurator, als wäre er eine Falte. Oberhalb der Helmkappe ist die Fortsetzung der Lanze und ein Buschträger in der alten Abbildung deutlicher zu erkennen als heute am Original.

Mit dem wieder auf den antiken Umfang reduzierten Abgusse reiste ich nach Florenz und konnte dort in Gegenwart des Herrn Direktors Poggi zu

unserer beiden Überzeugung die Zugehörigkeit des Fragments der Sammlung Liechtenstein zum Mediceischen Krater feststellen.

Da in der Vase heute keine Lücke klafft, ließ sich der Abguß natürlich nicht Bruch an Bruch anpassen, dessen Zacken übrigens am Original vom Ergänzner abgeschliffen wurden, so daß nur die Richtung der Bruchlinie in ihren Hauptzügen feststeht. Aber ein nicht zugehöriges Fragment könnte ja unmöglich im Maßstab, in der Darstellung und Bruchlinie so genau übereinstimmen, daß die Linien einander fortsetzen. Schon diese Tatsache genügt, jeden Zweifel auszuschließen. Das Liechtensteinsche Fragment erfüllt überdies eine kompliziertere Bedingung, nämlich die leichte Wölbung des Kraterkelches in vertikaler und horizontaler Richtung mitzumachen. Die Bezeichnung des Marmors am Fragment als parisch, während derselbe am Krater mir und anderen pentelisch schien, kann bei der Unsicherheit in der Bestimmung



22: Fragment des Mediceischen Kraters
nach Fröhner, Collection Gréau 1891 Taf. LXX.

der Marmorsorten und angesichts des handgreiflichen Zusammenhanges nicht in Betracht kommen. Auch am Krater sind Stellen ganz frei von Glimmer.

Aus einem grämlichen Greis, der seinen kahlen Schädel unter dem Himation birgt, wird nun ein helmbedeckter junger Held mit glatten, vollen Wangen; eine Umwandlung, welche für die Erklärung der ganzen Darstellung in Betracht kommt. Erfreulicher noch scheint mir ein anderer, aus der kleinen Entdeckung resultierender Gewinn: jetzt besitzen wir wenigstens ein Stückchen vom Figurenfries unberührt und unverfälscht durch den Restaurator mit seinem gefährlichen Polierstein, der an den übrigen Gestalten so rücksichtslos wütete, daß die Oberfläche geradezu spiegelt. Bei der Auffindung war sie also matt, leicht ange-

fressen wie am Fragment. In Berninis Zeit ist das Auge der Bildhauer farbenblind geworden; damals empfand man den warmen Goldton des frisch aus der Erde kommenden Marmors mit seiner sammetenen Oberfläche nur als Unsauberkeit.

Schade, daß wir um einen andern Gewinn, welcher aus diesem Zusatz hätte fließen können, dadurch gebracht werden, daß sich das Fragment nicht über die Sammlung Mylius zurück verfolgen läßt. Wüßten wir seinen genauen Fundort, so erführen wir zugleich, wo einst der ganze Krater gestanden hat. Aus Rom wird er ja wohl stammen, wenn er seinen Weg in die Villa Medici fand; aber Rom ist groß.

Für die Deutung der auf dem Krater dargestellten Szene, ein bis heute ungelöstes Rätsel, bringt der Zuwachs allerdings nicht gerade ein entscheidendes neues Moment. Immerhin wird die Grundlage für die Exegese etwas breiter und sicherer, seitdem eine ihrer Lücken ausgefüllt wurde. Darum benutzte ich diesen Anlaß, um eine Erklärung vorzutragen, die mir schon 1888 bei der Niederschrift meiner Neuattischen Reliefs feststand, die ich aber aus dem Buche ausschied, weil sie einen zu breiten Exkurs erfordert hätte.

Die älteste und heute noch populäre Auffassung des Friesbildes ist die als Vorbereitung zum Opfer der Iphigenia. Wenn der erste Ergänzter das Götterbild ohne jeden äußern Anhalt an den antiken Resten zur Artemis gestaltete und wenn er der einzigen Figur im Fries, bei welcher ein solcher Aufputz durch erhaltene Teile nicht ausgeschlossen war, mit gelehrter Reminiscenz an das Gemälde des Timanthes⁴⁾ ein über den Kopf gezogenes Himation gab und ihn damit als Agamemnon charakterisierte, so stand für ihn oder wohl eher für seinen wissenschaftlichen Berater der Gegenstand der Darstellung fest. Und bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts zweifelte tatsächlich auch niemand daran, daß Iphigenia gemeint sei.

Einen schwarzen Verdacht, der mir da aufsteigt, kann ich nicht unterdrücken: das Liechtensteinsche Fragment lag schon dem ersten Ergänzter vor; man schaffte es beiseite, weil sonst die profund gelehrte Nachahmung des Timantheischen Agamemnon nicht zur Ausführung gelangen konnte! „obvolvendum caput Agamemnonis esse“, wird wohl jener Berater aus Ciceros Orator 74 herbeigebracht haben. Zudem bestätigt Bartolis Abbildung, daß man einst gerade diese Figur fälschlich als Agamemnon ansah; denn der Stich setzt ihr die Erklärung hinzu: „Agamemnon Iphigeniae pater capite obvoluto ac moerente vultu adstat filiae moriturae sacris“. Der Gewissenhaftigkeit eines Scarpellino aus Berninis Zeit treten wir mit unserem Mißtrauen kaum zu nahe; wie weit sein Respekt vor den

⁴⁾ Overbeck, Schriftquellen 1734—1738.

Resten der alten Kunst ging, verrät er ja zur Genüge durch das Abschleifen der echten Epidermis.

Über die Unrichtigkeit der Deutung auf Iphigenia herrscht unter Gelehrten längst kein Zweifel mehr. In einer scharfsinnigen Abhandlung jüngsten Datums über die Darstellung des Iphigenienopfers von Tosi⁶⁾ wird des Kraters nicht einmal Erwähnung getan. Der Zweig in den Händen des Mädchens wäre bei Iphigenia nur als *ἑσπέριος κλάδος* zu verstehen; aber macht sie denn in der für diese Zeit allein in Betracht kommenden euripideischen Schilderung den Versuch, ihrem Schicksal zu entrinnen? Als starkes Mädchen nimmt sie ihr Verhängnis auf sich; mit festem Schritt geht sie in allen späteren künstlerischen Gestaltungen dieser Szene dem Tod entgegen; schwächliches Hinsinken verträgt sich nicht mit ihrem durch Euripides festgelegten Charakter.

Glück machte dann ein anderer Vorschlag: Cassandra am Palladion, ähnlich einer wenigstens durch vage Beschreibung des Pausanias (I 15, 2) bekannten Gruppe im athenischen Iliupersisbilde des Polygnot, und um sie herum die Könige der Achäer, über des Aias Untat beratend. Die Schwierigkeit, welche dem Urheber des Gedankens, Otto Jahn, selbst nicht entging, die Artemis auf dem Pfeiler an Stelle einer zu erwartenden Athena, würde uns heute allerdings keine Sorgen mehr machen, seitdem wir wissen, daß das Götterbild auf Ergänzung beruht. Aber Cassandra müßte das Palladion umklammern; der Zweig vollends verlöre jede Berechtigung. Besonders müßte aber dann einer der Helden, Aias, zu allen übrigen in Gegensatz treten, während diese auf dem Krater vielmehr sämtlich koordiniert, gleichmäßig zu dem Mädchen in Beziehung gesetzt sind, das den ausschließlichen Gegenstand ihres Interesses bildet. Diesen für die Kassandraszene gegebenen Grundgedanken hat Friederichs gewittert und er schob damit nicht nur den neuen Vorschlag endgültig beiseite, sondern schälte zugleich auch den Kern aus dem Bild am Marmorkrater richtig heraus.

In meiner Doktordissertation stellte ich die Frage auf, ob nicht alle Deutungsversuche nur aus dem Grunde gescheitert seien, weil sie das Mädchen ebenso wie die von Matz verglichenen ähnlichen Gestalten, nämlich die bekannte Statue des Palazzo Barberini⁶⁾, im Relief auf der Basis von Sorrento⁷⁾ und in einem

⁵⁾ In *Milani Studi e Materiali* IV (zur Zeit noch nicht ausgegeben; ich kenne den Aufsatz aus einem Separatabdruck).

⁶⁾ Helbig-Amelung, *Führer* 3 II n. 1820, *Brunn-Arndt-Bruckmann* 415. Der Nachweis ihrer wirklichen Bedeutung nimmt zu viel Platz in Anspruch, als daß

Jahreshefte des österr. archäol. Institutes Bd. XVI.

ich ihn hier nebenbei führen könnte. Ich komme auf diese Frage in einem besonderen Aufsatz unten S. 57 zurück.

⁷⁾ Beste Abbildung in der *Ausonia* III 94 (Amelung).

pompejanischen Wandgemälde⁸⁾ als Bildern von Schutzflehenden für gesichert hielten. „Daß diese Auffassung für die Barberinische Statue nicht haltbar ist“, fügte ich hinzu, „glaube ich nachweisen zu können.“ Die mir damals schon feststehende Erklärung sämtlicher genannten Gestalten als apollinischer Prophetinnen, wurde im selben Jahre noch fast von Heydemann vorweggenommen, indem er für das Mädchen auf der Sorrentiner Basis, allerdings ohne nähere Begründung und selbst zweifelnd, die Deutung als Pythia aussprach⁹⁾. Die speziell bei der Basis allein passende Bezeichnung als Sibylla, eine leichte Schattierung von Heydemanns Vorschlag, hat dann Petersen, ebenfalls ohne einen Versuch der Rechtfertigung mitgeteilt¹⁰⁾.

Ich will mich nun bemühen, diese nur hingeworfene Deutung auch zu begründen. Denn erst wenn die Auffassung einer die ganze Szene auf dem Marmorkrater beherrschenden Figur außer Zweifel steht, läßt sich hoffen, auch die übrigen, weit weniger scharf charakterisierten Gestalten zu verstehen. Wir haben also bei einer apollinischen Prophetin zu rechtfertigen: die mangelhafte Bekleidung, ihren fast unbedeckten Oberkörper, das Attribut des Zweiges, das Sitzen auf bloßem Boden und ihr Schlafen während der Orakelbefragung.

Um uns über den ersten Punkt zu beruhigen, erfahren wir aus Plutarch, de Pythiae oraculis 406 D (Moralia ed. Bernardakis III 60), daß die Pythien in älteren Zeiten *ξυστίδας μαλακᾶς* trugen, also ungegürtete Chitone aus dünnstem Stoffe. Zwischen einer Bekleidung, welche den Körper durchscheinen läßt, und wirklicher Nacktheit unterscheiden die Bildhauer häufig nicht durch plastische, sondern nur durch malerische Mittel. Am Oberkörper der Sibylle auf dem Sorrentiner Relief muß man erst eine an der rechten Achsel sich hinziehende Falte herausfinden, um überhaupt sich zu überzeugen, daß der Künstler diesen Teil des Körpers nicht völlig unbekleidet ließ. Möglich, daß am Krater das Kleid sich ebenso eng den Körperformen anschmiegte und daß einige wenige, einst vorhandene Falten erst beim Polieren der Oberfläche verschwanden wie der Vollbart des Odysseus. Eine ähnlichem Gedankenkreis angehörende Gestalt auf dem Prometheus-Sarkophag im Kapitol¹¹⁾, die meist als Moire gedeutet wird, ist übrigens auch sehr leicht nur mit dem Himation bekleidet wie unser Mädchen.

⁸⁾ Helbig, Wandgemälde n. 203; Antichità di Ercolano. Pitture II 17.

⁹⁾ Römische Mitteilungen 1889, S. 309: potrebbe essere per esempio Pythia ovvero una provincia vinta.

¹⁰⁾ Römische Mitteilungen 1894, S. 240 in einem

Aufsätze von Hülsen.

¹¹⁾ Helbig-Amelung I n. 792. Wie spärlich angedeutete Falten auf dem sonst geradezu nackt gebildeten Oberkörper doch Gewandung darstellen, zeigt die Statuette aus Pergamon, abgebildet Athenische Mitteilungen XXXVII 305.

Das Weissagen der delphischen Priesterin verbinden wohl die meisten Archäologen mit der namentlich aus dem Scholion zu Aristophanes Plutus 39 geschöpften Vorstellung, daß die Seherin den Dreifuß besteigt, durch aus dem Erdschlund aufsteigende Dünste betäubt, in Verzückung gerät und in diesem Zustand wie eine Rasende unartikulierte Laute ausstößt. Erhaltene künstlerische Darstellungen, und zwar Bilder aus bester Zeit, binden sich aber durchaus nicht an eine entsprechende Schilderung der delphischen Prophetin; weder Themis, welche des Aigeus Frage an Apollon beantwortet, auf der wohlbekannten Berliner Schale¹²⁾ noch die Pythia bei Orestes Sühnung auf einem unteritalischen Gefäß¹³⁾. Meines Wissens existiert zwar nur ein einziges, aber gutes und einwandfreies literarisches Zeugnis für ein vom Berichte des Aristophanes-Scholions völlig abweichendes Benehmen der Pythia bei Ausübung ihres Berufs. In der Sprichwörter-sammlung des Zenobios¹⁴⁾ wird die Redensart ἐν δλμῳ εὐνάσω, wenn wir uns nur an die Worte der besten Autorität halten, so erklärt: Ἀριστοφάνης ὁ γραμματικὸς φησιν, ὡς οἱ ἐν δλμῳ κοιμηθέντες μαντικοί· καὶ τοὺς τρίποδας τοῦ Ἀπόλλωνος δλμους καλεῖσθαι, καὶ Ἀπόλλων ὑπὸ Σοφοκλέους ἔνολμος. Also wer auf dem Dreifuße schläft, wird zum Propheten. Da außer Apollon nur noch die Pythia den Dreifuß besteigt, Apollon selbst aber einer Erweckung seiner Sehergabe gar nicht bedarf, so müssen wir dieses Schlafen auf dem Dreifuß in erster Linie auf die delphische Prophetin beziehen. Die ἔκστασις der Pythia äußert sich demnach nicht notwendig in Raserei, sondern auch in traumbewegtem Schläfe, Betäubung, Ohnmacht, ein Sinn, den das Wort nebenbei haben kann.

Die Künstler setzen die Pythia, welche ihren Spruch verkündet, nicht immer auf den Dreifuß. Dies erfuhren wir mit Sicherheit aus dem Weihrelief der Xenokrateia, das im Phaleron zum Vorschein kam¹⁵⁾; denn hier sitzt der Gott selbst auf dem Dreifuß, die Pythia steht vor ihm und spricht in seinem Namen, ganz gelassen, ohne eine Spur von Erregung zu Xuthos. Demnach braucht die Pythia durchaus nicht zur Ausübung ihres Amtes auf den Dreifuß zu steigen, und diese Freiheit in der Auffassung des Vorganges durch die Künstler wird denjenigen nicht überraschen, der sich daran erinnert, daß auch Apollon selbst beim Orakelspenden keineswegs einheitlich aufgefaßt wird. Als normale

¹²⁾ Furtwängler-Reichhold III Taf. 140; Bendorf, Vorlegeblätter A 11, 2.

¹³⁾ Overbeck, Heroengalerie Taf. 29, 11.

¹⁴⁾ Corpus paroemiographorum ed. Leutsch et Schneidewin I 72.

¹⁵⁾ Ἐφημερίς Ἀρχαιολογική 1909, 239 (Stais); Lechat in Revue des études anciennes 1911, 382; Studniczka in Neue Jahrbücher für Philologie 1912, S. 262, Taf. 5.

Darstellungsweise muß allerdings diejenige gelten, bei welcher er auf dem Dreifuß thront¹⁶⁾; aber außerdem sehen wir ihn auch auf dem Omphalos¹⁷⁾, auf einem Stuhl neben dem Omphalos¹⁸⁾, auf einer Basis ähnlich wie die „Schutzfliehende“ Barberini¹⁹⁾, endlich auch auf dem nackten Felsen sitzend²⁰⁾, in dessen Höhlung der Omphalos steht, wohl auf jener πέτρα, ἐφ' ἧς λέγεται καθιζέσθαι τὴν πρώτην Σίβυλλαν, die noch Plutarch, de Pythiae oraculis 9 (Moralia III 38) gesehen hat. Nach dieser letztgenannten Analogie bringt es auch bei dem alter ego Apollons, der delphischen Prophetin, keinen Anstoß mehr, wenn sie auf dem Boden sitzt, was für sie, die das Orakel in Traumekstase verkündet, insoferne passender war, als eine schlafende Gestalt auf dem hohen Dreifuß beängstigend wirken würde. Da der Zweig in der Hand des Mädchens auf dem Mediceischen Krater als apollinischer Lorbeer ohneweiters durch Analogie der Themisschale verständlich, so ist damit gezeigt, daß die Charakterisierung dieser Gestalt durch meine Auffassung als delphische Prophetin in allen einzelnen Zügen verwertet wird.

Ob Sibylla, Themis oder eine Pythia, das läßt sich nur aus dem Zusammenhang entscheiden, in welchen diese Gestalten gebracht werden. Auf einer Homonoiamünze von Erythrai und Chios²¹⁾ erscheint die Sibylla, die erythräische natürlich, genau entsprechend einer delphischen Prophetin auf einer delphischen Münze²²⁾, bei deren Auffassung wir die Wahl zwischen Sibylla und Pythia haben. Sibylla wird keineswegs entsprechend der Volksvorstellung immer als uraltes Weib behandelt; denn ein römischer Denar²³⁾ vom Jahre 69 vor u. Z. zeigt einen ganz

¹⁶⁾ Overbeck, Kunstmythologie Apollon 231.

¹⁷⁾ Overbeck 307.

¹⁸⁾ Auf der Barberinischen Cista, Monum. Inediti VIII, 30. Connestables Deutung auf Oidipus vor dem Orakel überzeugt nicht (Annali 1866, 376). Vielleicht fällt aus unserer Erklärung des Marmorkraters Licht auf die Szene. Der Knabe, welcher dem Gott seinen Arm um die Schulter legt, kann nur ein ἐρώμενος desselben sein, und die Ursache dieser Verbindung ist vielleicht nicht im Mythos, sondern in der Geistesrichtung des Künstlers oder der Stadt, in welcher er arbeitete, zu suchen. — Auch Themis auf der Pelike aus Kertsch (Anm. 28) sitzt auf einem Stuhl neben dem Omphalos; ein weiterer Beweis für den Austausch zwischen den Darstellungsformen des orakelnden Apollon und der delphischen Prophetinnen.

¹⁹⁾ Overbeck 300 n. 22. Münztafel III 33.

²⁰⁾ Statue im Museo Barracco. Catalogo n. 100 mit Abbildung.

²¹⁾ Brit. Mus. Coins. Jonia Taf. 38, 10, S. 150.

²²⁾ Bull. Hellén. 1896, Taf. 28, 3; S. 38, wo zwar Svoronos als Gegenstand des Typus nennt: „Ἀπόλλων (ἢ ἡ Πυθία)“; aber weil der weibliche Busen deutlich hervortritt, darf man die erstgenannte Alternative ausschließen. Sie gleicht der Dresdener ‚Ariadne‘, die, mit einem Kopfe wie dem bekannten, visionär erregten Frauenkopf vom Südabhang der Akropolis (Athenische Mitteilungen I Taf. 13, 14) ergänzt, ich schon längst als Pythia auffasse. Das Diptychon in ihrer Linken bei der Replik zu Agram (Römische Mitteilungen 1902 Taf. I S. 173 [Hadaczek]; auch Jahreshefte 1907, 318) enthielte dann die obligatorische schriftliche Anfrage an den Gott. Reinach, Répertoire de Reliefs III 519, 1: Diptychon zwischen Lorbeerzweig und Schale. Nichts von orphischen Mysterien, sondern eine Pythia.

²³⁾ Grueber, Coins of the Roman Republic III Taf. 44, 15—17. I S. 432.

jugendlichen Mädchenkopf mit infulae geschmückt, während doch die Beischrift „Sibylla“ keinen Zweifel an seiner Bedeutung aufkommen läßt. Andererseits dürfte auch eine alte Pythia nicht überraschen, da nach Diodors²⁴⁾ Angabe die Prophetin in späterer Zeit über 50 Jahre alt sein mußte. Und zwar nicht, wie er meint, erst seit dem Ende des III. Jahrhunderts, sondern, wofür der Nachweis in der Anmerkung zu finden, mindestens seit dem V. Jahrhundert, vermutlich sogar von Anfang an. Wie in der Literatur verwischt sich für Künstler der Unterschied zwischen Pythia und anderen Prophetinnen. Eine oder die andere ist im Fries der Mediceischen Vase jedenfalls gemeint; aber wir haben die Mittel in der Hand, um uns zu entscheiden.

„Seitdem Petersen²⁵⁾ in der ganz ähnlichen Figur auf der Sorrentiner Basis die Sibylle erkannt hat, steht es für mich“, sagt Karl Robert²⁶⁾, „außer Frage, daß diese auf dem Mediceischen Krater gemeint ist. Aeneas und sein Gefolge bei der Sibylle, entweder der von Marpeßos (Hermes 1887, 457) nach der älteren Tradition oder, was mir wahrscheinlicher, der von Cumae, nach Vergil. Das bis

²⁴⁾ Bibliotheca historica XVI am Ende. Seitdem der Feldherr des Ptolemaios Philopator, Echekrates, sich in eine Pythia verliebte, seien die Phoker auf die kluge Bestimmung verfallen, als Kandidatinnen nicht mehr wie bisher junge Mädchen zuzulassen, sondern nur solche, die ihr 50. Jahr hinter sich hatten. Änderungen in der stabilsten aller Einrichtungen, im Kultus, durch Anekdoten begründet, klingen immer verdächtig. Ein literarisches und ein monumentales Zeugnis spricht gegen diese Angabe. Wenn Euripides seinen Ion (1324), den er sich 17jährig vorstellt, die Pythia mit μητηρ, οὐ τεκοῦσα περ anreden läßt, so muß diese in hohen Semestern gestanden haben. Der monumentale Beleg: Auf den in den Jahreshften 1905, S. 38 in Abb. 6 und 7 wiedergegebenen Vasen erhält Thamyris von einer alten Frau mit weißen Haaren einen Lorbeerzweig. Ich blieb an der genannten Stelle die Deutung schuldig, weil ich ebenso wie die früheren Erklärer einen charakterisierenden Zug übersehen habe. Das Weib trägt ja trotz ihres Alters den Peplos, kein Himation, also Mädchentracht. Diodor fährt fort, auch nach Hin-aufdrücken der Altersgrenze der Pythia, sei es üblich geblieben, κοσμεῖσθαι δ' αὐτὴν παρθενικῆ σκευῇ κα-θάπερ ὀπομνήματι τῆς παλαιᾶς προφητείας. Die alten Pythien kleideten sich, vermutlich weil sie Jungfrau bleiben mußten (Fehrle, Kultische Keuschheit in RGVV VI 7), auch in hohem Alter als Mädchen; tut

sich doch die 900jährige erythräische Sibylla in den Versen unter ihrer Statue noch auf ihre Jung-frauschaft etwas zugute. (Athenische Mitteilungen XXXVIII 2, Vers 10.) Und damit gewinnen wir das Verständnis für die Alte auf den Vasen. Pausanias X 7, 2 erzählt von Thamyris, er sei der dritte py-thische Sieger. Somit ist das Weib die Pythia, welche Thamyris als Sieger bezeichnet. Ohne die hier ge-gebene Begründung hat den richtigen Namen schon Giovanni Jatta in den Römischen Mitteilungen 1888, S. 252 erraten. Aus der Mitte des V. Jahrhunderts stammende Vasen beweisen somit, daß man sich die Pythia damals schon als alte, sehr alte Jungfer vorstellte, und damit scheint mir die Anekdote Diodors erledigt. Aus der jugendlichen Erscheinung der Pythia in künstlerischer Darstellung darf so wenig ein Schluß auf das zur Zeit jener Künstler vorgeschriebene Alter der Prophetin gezogen werden, als die attischen Grabstelen beweisen, daß in Attika alle Frauen in den besten Jahren gestorben wären. Vermutlich gründet sich Diodors Irrtum auf einen falschen Schluß aus jugendlichen Darstellungen der Pythia.

²⁵⁾ Vergleiche Anmerkung 10. Den entscheidenden Fortschritt in der Deutung verdanken wir übrigens Heydemann (Anm. 9), der zuerst an die Pythia er-innerte.

²⁶⁾ Skizzenbuch Anm. 10.

auf die Füße moderne Götterbild hätte als Apollon ergänzt werden müssen⁴. Wiewohl nach meiner Revision (Fig. 21) nicht bloß die Füße alt sind, sondern auch der rechte Unterschenkel und wiewohl dieser auf eine lang gewandete Figur führt, so ist die Ergänzung als Kitharodenapollon doch möglich, und die wohlbekannteren delphischen Münzen des IV. Jahrhunderts stellen Apollon auf dem Omphalos sitzend, demnach gerade in seiner Eigenschaft als Orakelgott, im langen Musikergewande dar. Wenn aber Roberts Auffassung: eine Heldenschar befragt das Orakel, so weit richtig ist, glaube ich doch nicht an die Benennung im einzelnen. Aeneas darf, gerade wenn er mit Gefolge auftritt, sich von Vater und Sohn nicht trennen; man erkennt ihn überhaupt erst an der Begleitung durch Anchises und Ascanius.

Robert übersah, daß eine weitere Figur im Fries sich durch den für sie verwendeten Typus so klar zu erkennen gibt, daß selbst bei der falschen Auffassung des ganzen Frieses als Iphigenienopfer manche Interpreten doch schon auf ihre richtige Benennung gerieten; ich meine die einzige lebhaft bewegte, ursprünglich bärtige Gestalt, angesichts welcher der Namen Odysseus bereits ausgesprochen ist. Die Deutung läßt sich durch eine Reihe analoger Gestalten begründen; außer den in meinen Neuattischen Reliefs 76 genannten vergleiche man noch die Statuette in Venedig, abgebildet bei Furtwängler-Urlichs Denkmäler³ 118 Tafel 39, weil sie zugleich vor Augen führt, wie bei einem Odysseuskopf, entsprechend der Gestalt auf dem Krater in Vorderansicht, der Pilos völlig hinter dem Lockenkranz verschwindet. Man braucht also nicht einmal zu der Annahme zu greifen, die Glättung der Oberfläche habe so wie sicher den Vollbart dieser Figur auch ihre Kopfbedeckung wegrasiert. Ferner wäre zu vergleichen ein durch Beischrift gesicherter, hier in entgegengesetzte Richtung gedrehter Odysseus auf dem Wandbild in Soglianos Katalog n. 560, abgebildet *Giornale Scavi Pompei* II Tafel 10.

Die genannte Figur auf dem Marmorkrater, als Odysseus gesichert, zieht aber unwiderrufflich ihre sämtlichen Genossen in den Troischen Kreis hinein und es kann jetzt nur noch sich fragen: wann haben troische Helden sich an das Orakel gewendet?

Diesen Vorgang kennt eine recht gute und nicht zu späte Quelle, nämlich die Odyssee; denn sie weiß, daß Agamemnon vor Ausbruch des Krieges nach Delphi ging, um Apollon über die kommenden Ereignisse zu befragen. Im achten Gesang Vers 79 sagt Demodokos der Sänger vom Streite des Achilleus mit Odysseus, über den Agamemnon sich freut

ὡς γὰρ οἱ χρεῖων μυθήσατο Φοῖβος Ἀπόλλων
 Πυθοῖ ἐν ἡγαθέῃ, εἶθ' ὑπέρβη λάϊνον οὐδὸν
 χρησόμενος.

Den Anschluß von Agamemnons Fahrt zum Orakel an den Aufenthalt in Aulis, wo er Delphi am nächsten stand und wo auch, unmittelbar vor dem Ausmarsch, der richtige Zeitpunkt zur Befragung eingetreten war, brauche ich nicht erst ad hoc zu vermuten, weil die Kombination schon von anderer Seite ausgesprochen vorliegt²⁷⁾. Auf mein Risiko nehme ich nur die weitere Annahme, daß dann die übrigen in Aulis versammelten Herrscher, welche der Krieg so nahe anging wie Agamemnon, mit dem Hirten der Völker gen Pytho zogen. Wenn der kurze Hinweis in der Odyssee von Begleitung nichts weiß, so schließt er sie anderseits auch nicht aus und vom Gange der Handlung wird sie fast gefordert.

Sollte jemand auf dem Buchstaben der Odyssee bestehen und darauf beharren, daß dort nur von Agamemnon die Rede sei, so würde ich ihm die Pelike aus Kertsch²⁸⁾ vorhalten, deren Darstellung ohne Widerspruch auf des Zeus Ratschlag mit Themis gedeutet wird, obwohl nach unseren Quellen Zeus allein zu Themis geht, während er im Vasenbild doch von Athena, Nike, Hermes, Aphrodite und Peitho begleitet wird. Ein Künstler hat es nicht so leicht wie der Dichter, um klar zu machen, worüber zwei Personen verhandeln; nur durch weitere, dem Beschauer kenntliche Gestalten vermag er diesen auf den Inhalt des Gespräches hinzulenken. Selbst wenn die dichterische Behandlung keinen weiteren unter den Helden nach Delphi führte, mußte also unser Bildhauer dieselben, allein schon der Klarheit halber, herbeiziehen.

Agamemnon und die Herrscher der Achaier vor dem delphischen Orakel, das ist die so lange vergeblich gesuchte Erklärung des Vorgangs im Frieze des Mediceischen Kraters. Das Götterbild auf dem Pfeiler müßte demnach als Apollon im Kitharodengewand ergänzt werden. Daß unser Künstler oder, was man bei dem Werke eines neuattischen Meisters ohneweiters voraussetzen darf, der Schöpfer seines Vorbildes von jener beiläufigen Erwähnung in der Odyssee ausgegangen wäre, halte ich allerdings nicht gerade für wahrscheinlich. Aber der Stoff der homerischen Epen wurde ja von späteren Dichtern so emsig ausgebeutet und von alexandrinischen Gelehrten so scharf unter die Lupe genommen, daß auch

²⁷⁾ Gruppe, Griechische Mythologie 101.

²⁸⁾ Furtwängler-Reichhold II Taf. 69; Reinach, Répertoire des vases I, 3.

versteckte Erwähnungen im Epos zu ganzen Gedichten anschwellen oder durch langatmige Abhandlungen ab ovo verfolgt wurden.

Sogleich finden wir in zwei seither gar nicht beachteten Zügen der Darstellung den Beweis, daß tatsächlich eine Befragung des Orakels vorliegt. Der durch die reichste Gewandung ausgezeichnete Held, die würdigste Erscheinung im Friese, ist ohne Frage der Bärtige mit hochaufgestütztem Fuß, der fast an die Prophetin heranreichend ihr gegenübertritt; nur diese Gestalt kann für Agamemnon in Frage kommen²⁹⁾. Und gerade dieser Mann stellt seinen rechten Fuß auf eine tektonisch gegliederte Steintrommel so wie Xuthos vor der Pythia auf dem Relief der Xenokrateia³⁰⁾ seinen rechten Fuß auf einen ebenso hohen, nur hier schmuckloseren Steinwürfel setzt. Diese Übereinstimmung kann nicht auf Zufall beruhen, um so weniger, als ein Relief des V. Jahrhunderts einen derartigen Zusatz gewiß nicht bloß aus dem Grunde herbeizieht, um das Motiv des aufgestützten Fußes anzubringen. Überdies finden wir dieselbe steinerne Basis ein drittes Mal, und zwar neben dem Omphalos auf einem lukanischen Vasenbild³¹⁾, welches Orestes in Delphi darstellt. In diesem Fall benutzt Athena den Stein, welcher hier ganz ähnlich wie der auf dem Marmorkrater gegliedert ist. Jene steinerne Basis, welche seither gar niemand beobachtete, erhält also erst durch unsere Deutung Sinn und Verstand: sie war ein Requisit der Orakelstätte.

Xuthos begleitet seine Frage an die Pythia mit einer Gebärde der rechten Hand; er erhebt dieselbe mit leicht eingebogenen Fingern etwa in Achselhöhe, wobei er deren Innenfläche seinem Gesicht zuwendet. Daß dies ein beim Befragen des Orakels üblicher Gestus war, zeigt die in Anmerkung 28 zitierte Pelike aus Kertsch, auf der zwar nicht Zeus, wohl aber die ihn begleitende Athena, welche Themis zunächst steht, diese Gebärde ausführt. Ebenso auf dem Krater: nicht Agamemnon erhebt die Hand, sondern sein der Prophetin näher gerückter jugendlicher Begleiter. In der ebenfalls schon erwähnten Szene auf der Barberinischen Ciste (Anm. 18) hält der Apollon befragende Krieger (Agamemnon?) seine Rechte ähnlich, nur daß er wie bei der Adoration die Innenfläche dem Gott zukehrt. Ein schärfer zuschauender Interpret hätte also schon aus diesen eben besprochenen Zügen auf Orakelbefragung schließen müssen; uns dient ihr

²⁹⁾ Dieser Agamemnon wurde von einem Gemmenschneider zum Muster genommen, dessen Werk mir nur aus der Paste bei Furtwängler Gemmen 27, 57 bekannt ist; mit leichten Änderungen wandelte er aber Agamemnon in eine Athena um. Trotz der höchst sonderbaren Gewandbehandlung und trotz dem für

Athena unpassenden Schwert hält Furtwängler die Paste für echt. Wenn er die Übereinstimmung mit der Mediceischen Vase bemerkt hätte, wären wohl auch ihm Bedenken aufgestiegen.

³⁰⁾ Publikation in Anmerkung 15 angegeben.

³¹⁾ Overbeck, Heroengalerie Taf. 19, 9.

jetzt erreichtes Verständnis zugleich als Bestätigung der hier vorgetragenen Exegese.

Nachdem noch bemerkt ist, daß die ungewöhnliche Frisur der Prophetin mit dem Zopfgewinde im Nacken genau dem herrlichen Kopf des Apollon Kitharodos³²⁾ in der Galleria delle Statue entspricht, gehen wir zur Deutung der übrigen Gestalten, die allerdings mit Ausnahme des Odysseus so wenig Eigenartiges an sich tragen, daß sie nur aus der Rolle, die sie im Verhältnis zu den übrigen spielen, gewissermaßen an ihrer Rangstufe, nebenbei auch ihrer Alterstufe, zu erkennen sind. Aber bei der Beschränkung auf sieben Helden kommen überhaupt nur die Namen der kühnsten Kämpfer vor Troia in Betracht.

Dem Krieger links vom Götterbild fehlt, wie schon ausgeführt, sein antiker Kopf und die Brust bis zum Schwertriemen; den antiken Resten nach kann er ursprünglich auch bärtig gewesen sein, was die mächtigen Körperformen zum mindesten nicht ausschließen. Seinen Fuß stellt er auf eine ähnliche, aber etwas niedrigere Trommel wie Agamemnon. Auch sonst rückt ihn seine minder reiche Kleidung hinter diesen, den er im Alter nicht erreicht; doch behält er den übrigen Genossen gegenüber noch den Vorrang und er muß an der Antwort des Gottes ein näheres Interesse als sie gehabt haben: der Name Menelaos drängt sich auf.

Denkt man sich das neugefundene Stück dem Kraterkelch eingefügt, so stehen vor und hinter Agamemnon oder, den künstlerischen Zwang gelöst, rechts und links von ihm, zwei gleichartig jugendschöne Helden: ich denke Achilleus und Diomedes, wohl der bedeutendere Achilleus weiter vorne im Fries, zu des Heerkönigs Rechten. Da Odysseus außer Frage steht, so bleiben nur die beiden letzten nach rechts schauenden Krieger übrig. Beide mit dem Schwert und der Lanze ausgestattet, die beim jüngeren vollständig, beim älteren nur in ihrer unteren Hälfte erhalten. Denn daß an dieser letztgenannten Gestalt der Ergänzung ein Bart und somit das höhere Alter in den erhaltenen Konturen vorgezeigt war, haben wir oben schon gesehen. Ein Alter und ein Junger: von den in Betracht kommenden Kandidaten haben die beiden Aias die meisten Ansprüche, da des Oileus Sohn seit dem V. Jahrhundert jugendlich wie Achilleus gebildet wird.

Wenn sich auf die sieben dargestellten Krieger ohne viel Kopfzerbrechen die Namen der glänzendsten unter den Achäern verteilen, so spricht das für unsere Auffassung der Szene im allgemeinen. Höchstens Nestor könnte man unter den Helden vermissen, der aber als Nichtkombattant am ehesten über-

³²⁾ Abgebildet: *Ausonia* II, 46 (Savignoni); Helbig-Amelung n. 187.

gangen werden durfte. Die Prophetin im Delphi der Heroenzeit, und zwar gerade der Zeit des Troischen Krieges, nennen die Griechen nicht Pythia, sondern Themis; diesen Namen werden wir wohl dem Mädchen auf dem Krater ebenfalls beilegen müssen.

Trotz der Umdeutung bleibt demnach der Gegenstand der Darstellung auf dem Mediceischen Krater homerisch. Als Karl Robert ein Datum für die homerischen Becher suchte³³⁾, fühlte er sich durch Einzelheiten der Tracht, durch die hohen Stiefel, deren Futter in langen Zacken über den oberen Rand herabhängt (alt sind die Stiefel übrigens nur am Agamemnon), und durch die Helmform an unseren Krater erinnert. Der Gewinn aus dem Vergleich fällt indessen weniger auf Seiten jener Becher, die sich aus anderen Gründen in den zwei letzten vorchristlichen Jahrhunderten ansetzen lassen, als er unserem Marmorgefäß zugute kommt, dessen zeitliche Fixierung erheblich größere Schwierigkeit bereitet.

Was den Stil anlangt, ließen sich die akademisch korrekten und geleckten, in gemessenen Abständen sich aufreihenden Figuren des Kraters eher der zweiten Gruppe der homerischen Becher, welche die Figuren mit einzelnen Stempeln auf den Vasengrund, der immer als ruhige Fläche wirkt, einsetzen, als der ersten vergleichen, welche in einem wahren horror vacui die ganze Gefäßwand mit ihren Gestalten oder Beischriften überschüttet. Dazu stimmt auch, daß die erste Gruppe der Becher der von mir als zweiten ausgeschiedenen Gruppe der neattischen Reliefs näher steht, die zweite der Becher dagegen der ersten der Reliefs, in welche sich gerade der Mediceische Krater einreicht. Keineswegs finden wir aber im Friese des Marmorgefäßes jene gehetzten Bewegungen wie auf den Bechern, und zwar nicht bloß, weil der Vorgang den Teilnehmern Unruhe verbietet — Odysseus schreitet ja tatsächlich lebhaft einher —, sondern weil dem Erfinder des Kraterfrieses harte, scharfbrechende Linien, wie sie jene Riesenschritte mit sich bringen, ein Greuel waren. Seine Hand sucht die sanften Konture der für ihn schon klassischen Kunst des IV. und V. Jahrhunderts. Zwischen dem Stil des Kraters und dem der Becher liegt ein viel tiefer eingedrungenes klassizistisches Studium. Man sehe nur, wie korrekt die Gewänder konstruiert sind — und ich wähle diesen Ausdruck mit Absicht —, wie der Stoff, wo nur angängig, genau lotrecht herabhängt, als ständen die Figuren im luftleeren Raume. Das geht auf Studium des strengen Stils phidiasischer Zeit zurück. Für die Köpfe dagegen kennt der Meister anziehendere Vorbilder als die seinem Geschmacke nach harten, ausdruckslosen Gesichter der Kunst des V. Jahrhunderts. Wie

³³⁾ Im 50. Berliner Winkelmannsprogramm 19.

namentlich der neu hinzugekommene, frisch erhaltene Kopf zeigt, haben es ihm auf diesem Gebiete die weichschwellenden, lieblichen Formen, der fast zu feminine Liebreiz praxitelischer Kunst angetan. Aber ausgeschlossen bleibt, daß etwa Erfindungen des IV. Jahrhunderts einfach kopiert wären.

Zum Beweis des Gegenteils genügt schon die Helmform. Legen wir den allein genügend abgebildeten Helm des Liechtensteinschen Fragments zugrunde, so bemerken wir, daß der Helm, der für flüchtige Betrachtung zur korinthischen Form zu gehören scheint, dieser Gattung fremde Bestandteile enthält. Abgesehen davon, daß jede Andeutung von Nasenschirm und Augenlöchern fehlt, hat sich die an der Kalotte sitzende Krämpe umgestaltet; im Nacken biegt sie sich viel schärfer ab; ihr besonderes Charakteristikum sind aber die zwei Quetschfalten rechts und links von einer Einbuchtung der Krämpe an ihrer schmalsten Stelle über dem Ohr. Diese Krämpeform stammt von dem makedonischen Filzhut her, der *καυσία*, die in Metall übertragen das Heer Alexanders des Großen als Kopfbedeckung trug. Dies letztere wird nicht nur bewiesen durch die Ausstattung der *ἑταῖροι* auf dem sidonischen Sarkophag, sondern auch durch ein im Tigris gefundenes Metallexemplar, das sich jetzt im Museum zu Rugby bei Birmingham befindet³⁴). Der Helm der Figur auf dem Krater ist also eine Verbindung der korinthischen Form mit der Kausiakrämpe, eine Verquickung, die sich erst in alexandrinischer Zeit vollzog. Mit dem Zusatz eines über den Ohren in Voluten auslaufenden Stirnschildes, wie wir ihn auch von attischen Helmen her kennen, begegnet uns die Mischform bereits auf Münzen des Pyrrhos aus der Zeit um 280 v. Chr. (Head, Guide 46, 28). Viel früher kann der Einfluß makedonischer Tracht auf die hellenische Helmform nicht gewirkt haben; mindestens kenne ich keinen älteren Beleg dafür. Aber die neue Form erhält sich sehr lange, an drei Jahrhunderte lang. Nicht nur ein König des phrygischen Kibyra (Head, 60, 6) trägt rund um 85 v. Chr. noch diesen Helm, sondern selbst Domitius Ahenobarbus auf seiner von Furtwängler entdeckten Basis³⁵). Einer der Reiter dieses Feldherrn, der, welcher das *ὑποβιβάζεσθαι* ausführt, ist sogar noch mit der reinen Kausiaform ausgestattet, wie sie Eukratides von Baktrien nach Ausweis seiner Münze (Head 52, 32) in der ersten Hälfte des II. vorchristlichen Jahrhunderts trug.

Wenn aber die Helmform verbietet, mit den Vorbildern des Kraters vor

³⁴) Im Probedruck von Lipperheide, Antike Helme von 1896 auf Taf. 136 ist diese Kombination von mir mitgeteilt. Abgebildet auch im *Bullet. Comm.* 1904, 103 (Wüscher-Becchi). Zu der Mischform wäre auch Sieveling, *Bronzen der Sammlung Loeb* S. 51

zu vergleichen. Eine gute und leicht zugängliche Abbildung des Sarkophags bei Baumgarten, *Hellenistische Kultur* Taf. 2, S. 149.

³⁵) Intermuzzi 35. Abgebildet: *Antike Denkmäler* III 12.

etwa 300 hinaufzugehen, so ergibt sich hieraus, daß der reine, zahme Stil dem Meister nicht aus der Kunst seiner Gegenwart geläufig, sondern durch Studium der älteren klassischen Periode anerlernt war. Selbst der Schöpfer eines supponierten Vorbildes unseres Kraters könnte also nicht aus früherer Periode stammen als dem Beginn der retrospektiven, klassizistischen Kunstrichtung, die vielleicht schon im II. vorchristlichen Jahrhundert beginnt, jedenfalls aber erst im letzten Jahrhundert v. Chr. den allgemeinen Geschmack beherrscht.

Sieveking³⁶⁾ fühlte sich durch die mythologische Darstellung, den Hochzeitszug von Poseidon und Amphitrite, auf der in den Dreißigerjahren des letzten vorchristlichen Jahrhunderts errichteten Basis des Domitius Ahenobarbus an ein neuattisches Werk, den Krater Borghese im Louvre, erinnert. Mehr als ein Zug im Stil der Mediceischen Vase gemahnt ebenfalls an die Basis. Wie an einer modernen Robe im Kleiderschrank hängen die senkrechten Falten der Chitone herab, gerade als säßen die Nereiden auf einem Sofa im Atelier, während sie doch auf dem nie rastenden Geringel der Schlangenleiber von Tritonen balancieren, auf Wogen schaukeln. Selbst bei Windstille auf dem Meer würden die Schlangenumwindungen ihre Körper in Bewegung, ihr Gewand zum Flattern bringen. Störte uns nicht auch am Krater, daß selbst für die hier ruhigen Gestalten ihre Mäntel zu regungslos, zu müde, wie Lotschnüre in allzu senkrechten Furchen sich falten? Leuten, wie diesen Künstlern, fehlt das Bedürfnis nach frischer Luft; man fürchtet, sie hätten ihren Kopf nie aus einem durch gut schließende Fenster gesicherten Atelier herausgesteckt. Wie ein Mißton wirkt die lustig flatternde Schärpe der Artemis, an welcher der Ergänzter seinen barocken Geschmack walten ließ; nicht unantik, nur unpassend zu dieser Art von Antike. Was Gut und Böse an der älteren Kunst, wissen zwar unsere Meister, wissen aber nicht, daß alles, was gut an ihr, nur durch unmittelbare Beobachtung der Natur gefunden wurde; sie aber haben jeglichen Kontakt mit der Natur verloren, man studiert nur noch im Museum. Wie unter einer Glasglocke leben sie und ihre Werke springen aus der Retorte heraus, zwar korrekt, aber unpersönlich, ganz im Geschmacke von Archäologen, welche auch heute noch die wenigen liebevoll dem Leben abgelauchten Gestalten, die uns aus dem Altertum blieben, als Fälschungen verdammen. Um aber auf den Vergleich mit dem Friesen der Basis zurückzukommen: auch die Tritone erfreuen sich so pausbackiger Gesichter mit mädchenhaft zierlichen Zügen wie Diomedes auf unserem neuen Fragment; selbst Poseidon könnte ein nicht allzu ferner Verwandter des Agamemnon sein.

³⁶⁾ Jahreshefte 1910, 95.

Vom Barberinischen Krater, welchen Sieveking herbeizog, tauchte neuerdings eine antike Wiederholung auf: auftauchen in eigentlichem Sinne, insoferne er zur Ladung des bei Mahedia versunkenen Schiffes gehört³⁷⁾. Seine Fundumstände sagen uns manches Wichtige über die neuattische Kunst im allgemeinen. Der Transport läßt sich datieren, ziemlich sicher in sullanische Zeit setzen. Sodann kennen wir seine Herkunft, Athen. Solche Prachtkrateren standen also damals nicht im Atelier römischer Bildhauer zum Verkauf herum. Und dabei fällt mir ein: Cicero (ad Atticum I 10, 3) möchte „putealia sigillata duo“ haben, somit völlig in der Linie neuattischer Produkte liegende Kunstwerke; aber auch er wendet sich nicht an eine römische Kunstwerkstätte, sondern er schreibt seinem getreuen Atticus ein Brieflein nach Athen; der soll dort das Gewünschte einkaufen. Hat es nicht auch seine Bedeutung, daß der einzige neuattische Krater (ich schrieb ihn unter der ersten Gruppe S. 71 ein), den ein Bildhauer unfertig liegen ließ, in Athen liegen blieb? Der wurde doch sicher nie exportiert. Endlich verrät noch ein anderer Bestandteil jener Schiffsladung, nämlich die Kapitelle mit Protomen von Panthergreifen, wie Ludwig Curtius im Archäologischen Anzeiger 1910, 266 sah, gleichzeitige Entstehung und Herkunft aus gleichen Ateliers wie die dreiseitigen Basen neuattischer Werkstätten, deren nahe Verwandtschaft mit einem zum Torbau des Appius Claudius Pulcher in Eleusis gehörigen Kapitell, also einem Bau aus der Mitte des I. Jahrhunderts v. Chr., ich in den Neuattischen Reliefs 121 schon hervorgehoben habe. Also, schließen wir, mindestens im letzten vorchristlichen Jahrhundert war das Gros neuattischer Werkstätten noch nicht nach Rom übersiedelt, sondern blieb Athen treu. Dazu reimt sich auch die Beobachtung, mit was für einem Stümper sich in Rom Domitius Ahenobarbus zur Dekoration der Basis des von ihm gestifteten Weihgeschenkes begnügen mußte. Das Angebot von ernstlichen Künstlern kann, um diese Zeit noch, in der Hauptstadt nicht groß gewesen sein.

Von der Lösung: Athen als Standquartier der Neuattiker habe ich mich schwer genug überzeugt; ich konnte nicht daran glauben, weil sich dort von ihren Werken so gar wenig, von Stücken feiner Qualität gar nichts gefunden hat. Aber der Schluß aus der Fundstatistik war verfehlt, weil er nicht mit der Verarmung der damaligen Kekropiden rechnet. Welch minimalen Bestandteil würde man von der heutigen doch recht blühenden römischen Marmorindustrie in Rom selbst finden? Abgesehen von dem zitierten unfertigen Krater kenne ich von Neuattischem aus Athen nur das ganz geringe Kraterfragment mit der

³⁷⁾ Archäologischer Anzeiger 1909 S. 212. Datierung: 1912 S. 391.

Mänade Typus 26, das bei den Ausgrabungen des deutschen Instituts am Westabhang der Akropolis zum Vorschein kam³⁸⁾.

Unseren Marmorkrater zitiert Robert an der besprochenen Stelle mit dem Zusatze: „den Hauser seinen neu-attischen Reliefs zuzählt“. Höre ich zuviel heraus, wenn mir das so klingt, als sei Robert dazumal von der Berechtigung dieses Zuweises nicht ganz überzeugt gewesen? Zu so vorsichtiger Zurückhaltung liegt heute keinesfalls mehr Anlaß vor, seitdem in der Zwischenzeit ein Relief unglücklicherweise nicht im Original, sondern bloß in einer alten Zeichnung zum Vorschein kam, vor dessen Neoattizismus jeder Zweifel schweigen muß. Dieses Friesrelief³⁹⁾ (Fig. 23) wiederholt eine Figur auf dem Krater, unseren jüngeren Aias und bringt ihn überdies in Verbindung mit der Gruppe zweier Frauen, welche wir auf einem dritten, ebenfalls zweifellos neuattischen Puteal der Villa Albani⁴⁰⁾ nachweisen können. Wenn ein Marmorkrater, also eine Gattung von Kunstwerken, wie gerade Neuattiker sie schufen, zu seiner Dekoration auch noch das Musterbuch der neuattischen Ateliers ausnutzt, dann kann die Berechtigung nicht mehr in Zweifel gezogen werden, das Werk dieser Künstlergruppe zuzuschreiben.

Wer auf der Reliefplatte mit unserem Aias gemeint ist, gelang mir ebenso wenig als dem Herausgeber zu ergründen. Nicht eine einzige der weiteren vier

³⁸⁾ Athenische Mitteilungen 1896, 283; Photographien des athenischen Instituts n. 1997. Wie aus den Billedtavler der Glyptothek Ny-Carlsberg 9, 125 zu ersehen, wanderte dieses Fragment unbefugtermaßen nach Kopenhagen aus. — Die Basis mit den vier archaischen Göttern auf der Akropolis reihe ich jetzt mit Furtwängler, Meisterwerke 204 unter die Vorbilder der Neuattiker ein.

³⁹⁾ Römische Mitteilungen 1909, 189 (Amelung).

⁴⁰⁾ Hauser, Neuattische Reliefs n. 40 der ersten Gruppe. Hier ist das Monument noch im Vertrauen auf Zoega als Basis bezeichnet. Seither gab es sich in einer alten Zeichnung von Heemskerck (Jahrbuch 1891 S. 160) als Puteal zu erkennen, das damals noch vor dem Tempel auf dem Nervaforum stand. Dann kam es in die Sammlung Cesi und da Pierre Jacques in seinem Skizzenbuch (Sal. Reinach, L'album de P. J. fol. 5 bis) es auf einem Blatt vereinigt mit der Horenbasis, Zoega Bassirilievi 94, zu der es auch heute noch in der Villa Albani (Helbig-Amelung II 1825, 1827) das Gegenstück bildet, so waren wahrscheinlich beide Stücke schon vom Kardinal Cesi als Pendants hergerichtet. Außerdem gezeichnet in

dem Basler Skizzenbuch, Jahrbuch 1892 S. 85 und dem von Robert herausgegebenen römischen n. 237, 238. Abgebildet, außer bei Zoega: Barbault, Recueil de divers monuments (1770) 12, 2. Nach Photographie bei Arndt, Glyptothèque Ny-Carlsberg zu Taf. 96. — Als ich in meinen Neuattischen Reliefs S. 32 und 103 die beiden von Zoega ausdrücklich als ursprüngliche Pendants behandelten „Basen“ (II S. 227) in verschiedene Gruppen der neuattischen Reliefs verteilte, erhob Michaelis als Referent über die Doktor-dissertation Einspruch, indem er sich auf Zoegas bewährte Akribie und dessen entgegenstehende Angabe berief. Vor den Originalen sah ich aber bald, daß Zoega mit Blindheit geschlagen gewesen sein muß. Die Höhe beider Stücke ist jetzt allerdings gleich, aber nur weil Zoega 96 einen modernen Tell eingefügt erhielt, um den Unterschied auszugleichen; die Figurenhöhe beträgt hier 0'64, dort 0'74—765; daß an dem Puteal das einst oben vorspringende tektonische Glied abgearbeitet worden ist, sieht man deutlich. Der Abschluß unten wie auch der Marmor ist verschieden; die Ausführung gar nicht zu vergleichen. Ein Beispiel von Zoegas vielgerühmter Akribie.

mit ihm verbundenen Gestalten gibt sich durch irgend ein sprechendes Abzeichen zu erkennen. Die Frauengruppe soll auf dem Puteal wohl Demeter und Kore vorstellen; aber mit ihnen hat ja Aias nichts zu schaffen. Umdeutungen nehmen die Neuattiker bekanntermaßen auf die leichte Schulter; also steckt in dieser Wandlung des Sinnes keinesfalls ein Grund gegen die von mir beim Krater gewählte Benennung.



23: Alte Zeichnung eines Friesreliefs.

Mit den schon in der Renaissance ausgeführten Ergänzungen allbekannter Antiken haben sich Archäologen durch lange Gewohnheit allmählich so ausgesöhnt, daß sie kaum noch daran denken, eine bessere, ihre richtige Ergänzung zu suchen. Die schönste Art der Vervollständigung, durch den Nachweis anschließender alter Teile, gelingt ja auch nicht allzuoft. Aber Heilungen, wie die hier geglückte, wären öfter zu verzeichnen, wenn die Fachgenossen etwas eifriger auf die Suche gingen. Aus der Tatsache, daß ich allein schon eine Reihe solcher Funde machte, darf man wohl schließen, daß diese Art von Forschungen nicht so ganz aussichtslos ist. Außer dem hier mitgeteilten und dem in den Jahreshften 1903 publizierten, welcher die prächtigen Reliefplatten der Horen und Aglauriden zu neuem Leben weckte, erzielte ich noch einige Resultate, die noch nicht mitgeteilt sind.

Furtwängler erwarb für die Glyptothek in England einen ausgezeichneten Satyrkopf aus grünem Basalt⁴¹⁾, eine Replik des Kopfes der wohlbekanntenen Bronzestatue aus Herculaneum, des Satyrs, der ein Schnippchen schlägt. Den zugehörigen Torso trieb ich in römischem Privatbesitz auf, und nachdem mit

⁴¹⁾ Furtwängler-Wolters, Beschreibung der Glyptothek n. 448 A. Abgebildet: der Kopf allein in Furtwängler, Hundert Tafeln 91, mit dem Torso vereint: Wolters, Illustrierter Katalog (1912) Taf. 69.

Hilfe von Abgüssen der Anschluß über alle Zweifel erhoben war, gelang es der Direktion der Glyptothek, in den Besitz des Torso zu gelangen. Ich spreche hierüber nebenbei aus dem Grunde, weil in einer Münchner Zeitung der Fund Furtwängler zugeschrieben wurde; Zeugen des wirklichen Vorgangs leben noch. Ein anderes Beispiel: Die Fragmente des von Mrs. Strong in der *Strena Helbigiana* 294 publizierten und Kalamis zugeschriebenen Knabenhauptes wurden bei nicht weniger als drei verschiedenen römischen Antiquaren während des Verlaufes von mehr als einem Jahr allmählich zusammengelesen. Noch ein fünfter Fall sei genannt: Die österreichischen Ausgrabungen in Ephesos förderten eine Bronze-Gruppe des Herakles mit dem Kentauren zutage, an der leider der Kopf des Herakles fehlte und daher modern ergänzt wurde. Ich kannte diese Gruppe nur aus der winzigen Abbildung im Verzeichnis der Fundstücke aus Ephesos, dem Führer durch die Ausstellung im Theseustempel zu Wien. Aber als mir in einer englischen Privatsammlung der wundervolle Bronzekopf eines bärtigen Mannes mit zerzausten Haaren zu Gesichte kam, der wenige Jahre früher im Kunsthandel zu Smyrna erworben war, fiel mir die Gruppe ein, die ungefähr im Maßstab übereinstimmen mußte. Als ich noch erfuhr, der Kopf habe vor seiner Reinigung wie ein Stück Kohle ausgeschaut, dieselbe Beobachtung, welche auch die Ausgräber in Ephesos an den dort gefundenen Bronzen machten, war die Vermutung berechtigt, daß der Kopf ein Bestandteil der Gruppe sei. Der Besitzer forderte mich auf, mit Hilfe des Originals den Gedanken in Wien nachzuprüfen und als die Vermutung zur Gewißheit wurde, trennte er sich von diesem ihm besonders lieben Stück, indem er es der kaiserlichen Sammlung zum Geschenke machte. Die Publikation wird ja wohl in nicht allzu ferner Zeit beweisen, daß dieser Kentaurenkopf das Beste an der ausgezeichneten Gruppe ist.

Dies noble Beispiel möchte ich nicht bloß Besitzern von Privatsammlungen erzählt haben. Auch öffentliche Museen, welche doch ihrer Bestimmung nach Verständnis und Liebe zur alten Kunst und damit auch den Respekt vor ihren Resten zu fördern haben, sollten sich in der Person ihrer Direktoren moralisch verpflichtet fühlen, das, was unsere Vorfahren in ihrer Roheit, ihrer Blindheit gegen alles Schöne an der Kunst oder aus jüdisch-christlichem Haß gegen Fremdgeartetes zerstörten und in alle Winde zerstreuten, jetzt nachdem *disiecta membra* mit Mühe wieder aufgelesen sind, die einzelnen Glieder auch faktisch zu dem einstigen lebenswarmen Ganzen zu vereinigen; sie sollten suchen, die Versündigung unserer Vorfahren wieder gutzumachen und jene Fragmente, welche sich nach einander sehnen, so wie von Platons halbierten Doppelmenschen die eine Hälfte

sich nach der anderen sehnt, wieder aneinanderrücken, Marmor an Marmor, daß sie für alle Ewigkeit zu einem Ganzen verwachsen.

Archäologische Kongresse, welche bis heute die auf sie verwendeten Staatsmittel so wenig gelohnt haben, könnten, wenn sie auch nur dieses eine Prinzip öffentlichen Sammlungen zur Pflicht machen, ihre Existenzberechtigung nachweisen. Da Schenkung oder Verkauf bei Staatsbesitz nicht angeht, müßte Museumsvorständen in solchen Fällen Austausch unter Schiedsspruch einer Kommission vorgeschrieben werden, und zwar in der Weise, daß diejenige Sammlung, welche den größeren Teil des zersprengten Ganzen schon besitzt, die kleinere Hälfte noch hinzu erhält. Irgend ein zur Kompensation geeignetes Fragment wird sich ja wohl in jeder nicht allzu dürftigen Sammlung finden.

Dem Besitzer einer Privatsammlung kann kein Fremder eine so unerwünschte Verpflichtung auferlegen. Aber die Begeisterung für ‚die verlorene Schoene‘ des Griechentums, aus welcher das Sammeln antiker Kunst entspringt, führte ja schon mehr als einmal zu freiwilligen Opfern auf dem Altar des allgemeinen Besten.

Rom.

FRIEDRICH HAUSER

Die Statue der ‚Schutzflehenden‘ im Palazzo Barberini.

Unter den wenigen, so gar wenigen Werken griechischen Meißels, welche in Rom dem christlichen Bann gegen alles sinnlich Schöne entgingen, schätzen selbst Kenner seit nicht allzu langer Zeit die genannte, durch Qualität der Arbeit wie durch Güte der Erhaltung gleich hervorragende Statue, deren falsche Bezeichnung als ‚Schutzflehende‘ seit einem Aufsätze von Friedrich Matz aus dem Jahre 1871 datiert¹⁾. Dessen Abhandlung erfreute sich eines wahrlich nicht durch das Gewicht

¹⁾ Die Literatur bei Helbig-Amelung, Führer³ n. 1820. Von Übersehenem nenne ich gleich hier die wichtige Behandlung durch Furtwängler, Neue Nio-bidenstatue, in den Bayerischen Sitzungsberichten 1907, II 220, anderes an passendem Ort. Amelung zählt auch die Repliken auf, welche aber für die Ergänzung weniger ergeben, als was wir nicht schon besser aus der Originalstatue im Palazzo Barberini wissen: 1. Vatikan, Galleria delle Statue. Helbig-Amelung n. 198. — 2. Petersburg, Ermitage. Illustrierter Katalog n. 166a. Helbig im *Bulletino* 1880, 236. — Die von Amelung unter n. 1339 aufgeführte

Kopfreplik, eine neue Erwerbung des Museo Nazionale, streicht er nach seiner freundlichen Mitteilung selbst, weil er sich inzwischen von ihrer Unechtheit überzeugt hat. Es seien gleichzeitig drei Wiederholungen des Kopfes im römischen Kunsthandel aufgetaucht, darunter gar eine aus Alabaster. — Die älteste mir bekannte Erwähnung der jetzt berühmten Statue enthält das Inventar Barberini vom Jahre 1738, abgedruckt in den *Documenti Inediti* IV S. 39: „Una statua a sedere di donna con spalla e zinna scoperta, con braccio appoggiato in terra, et altro che tiene un pezzo di bastone, con cinto sopra la testa, collocata

der vorgebrachten Argumente begründeten Erfolges; brauchbar Neues bringt sie gar nicht, da selbst der chronologische Ansatz zehn Jahre vorher bei der ersten würdigen Publikation vorweggenommen war. Schon Overbeck erkannte hier griechische Originalarbeit und fühlte sich durch ihren Stil an die Giebelfiguren des Parthenon erinnert, und zwar „in mehr als einer Beziehung“; freilich ließ er dann, seiner Deutung auf Laodamia zulieb, über die durch jenen treffenden Vergleich gegebene Datierung wieder mit sich handeln und rückte schließlich das Werk in die rhodische Schule herab. Matz tut sogar einen Rückschritt in der so wesentlichen Angabe der Ergänzungen, da er die vermeintliche Echtheit der rechten Hand zum Angelpunkt seiner ganzen Folgerungen macht, während Overbeck sie mit bestem Grunde als modernen Zusatz, wenn auch Zusatz eines antiken, nicht zugehörigen Fragments, ausgeschieden hatte. Und auf dem Gebiet der Exegese hatte schon der alte Praktiker Visconti viel richtiger gesehen, welcher Zug entscheidet. Trotzdem kein Mensch dessen Dido heute noch ernst nimmt, so wählte er wenigstens methodisch richtig die besonders bezeichnende Eigentümlichkeit der dargestellten Figur als Basis für seine Deutung, nämlich eine nur selten nachweisbare Erscheinung, daß an der Statue ein Fuß beschuht ist, während der andere bloß bleibt. Auf diesen, den entscheidenden Punkt, kommt Matz überhaupt nicht zu sprechen, sondern er baut seine Erklärung vielmehr auf das vom Ergänzter hinzugesetzte Attribut der rechten Hand, das er ganz willkürlich für einen Zweig ausgibt, während es manches andere auch sein könnte, und das er allen literarischen Zeugnissen zum Trotz, welche einmütig aussagen, daß der Zweig von den Bittflehenden mit der Linken zu fassen war, für den Rest eines *ικετήριος κλάδος* erklärte. Keinesfalls hätte er die unter aller Würde ausgearbeitete Rechte, an welcher der ergänzte Zeigefinger noch der beste Teil ist, demselben Meister zuschreiben dürfen, der die gedrechselten Finger der Linken mit so viel Liebe aus dem Marmor herausholte; demselben gewiegten Marmortechniker, der mit Damen Händen einen wahren Kultus getrieben haben muß.

Trotz alledem wurde von nun ab — das kann ich aus meiner Studienzeit und aus mehr als einem Hörsaal her bezeugen — der Aufsatz von Matz wie ein Muster und Meisterstück angepriesen, dagegen Overbecks in allem Entscheidenden richtigere Auffassung ignoriert. Man durfte dem Leipziger Geheimrat wegen seines geschwellenen Schulmeisterdeutsch mit Recht grollen; aber in diesem

sopra un pilo' . . . Mit diesem Sarkophag, auf dem sie bis vor einem Jahrzehnte noch stand, stimato il tutto scudi sessanta'. Winckelmann ging an der Statue vorüber, ohne zu bemerken, daß sie den hohen

Stil' reiner bewahrt, als die von ihm so oft gepriesene ‚Muse‘, der Kitbaroden-Apollon in München, welcher einst im gleichen Palaste stand.

Fälle waren seine Argumente gut. Für den Wert wissenschaftlicher Gründe ist jedenfalls die Majorität der Archäologen nicht eingetreten.

In der Leidensgeschichte der Barberinischen Statue möchten wir so rasch wie möglich über einen ganz verfehlten Aufsatz von August Kalkmann wegkommen, da dessen Beitrag zur Festschrift für Kekulé auch nicht durch eine einzige gesunde, neue Beobachtung am Original erfrischt, sondern im entscheidenden Punkte die falschen Angaben von Matz harmlos hinnimmt, um auf diesem Grunde aus Sand eine mächtige Konstruktion aufzuführen. Seine falsche Deutung einer ähnlichen, aber auch nur ähnlichen Flügelgestalt auf elischen Münzen, die er ohne Grund Eirene tauft, überträgt er schlankweg auf das unbeflügelte Mädchen in der Statue²⁾. Da jedoch niemand von dieser und seiner weiteren Folgerung überzeugt wurde — Reisch³⁾ und Studniczka erwähnen in ihren Abhandlungen über Kalamis da, wo Anlaß zu einem Zitat der abweichenden Ansicht von Kalkmann wäre, den Aufsatz überhaupt nicht — so gehen wir ohne Polemik zur Tagesordnung über.

Schon ein Jahr vor Kalkmann hatte auch ich Einspruch gegen die geläufige Bezeichnung als Schutzfliehende erhoben⁴⁾ und als dann Furtwängler⁵⁾ zuerst aussprach, daß die rechte Hand gar nicht zugehört, war Matzens wie auch alle anderen Deutungen, welche auf seinen Angaben über den Erhaltungszustand fußen, namentlich also auch die von Kalkmann, glücklich begraben.

Die Erklärung als ‚Grabstatue‘, welche Collignon vertritt, kümmert sich überhaupt nicht um die Frage, wie die Figur ergänzt werden muß; sie kann schon wegen der zu erschließenden Zusätze, die wir sogleich nachweisen werden, nicht richtig sein.

Auf dem solideren, von Visconti gelegten Fundament suchte nun Amelung⁶⁾ eine neue Exegese vorzubereiten, indem er aus der einseitigen Beschuhung⁷⁾ des

²⁾ Diese Münzen jetzt gut abgebildet in der Monographie von C. T. Seltman, *The Temple Coins of Olympia* (Nomisma VIII). Der Verfasser deutet auf Nike. An dem Palmblatt, das die Flügelgestalt faßt, sind die Federblätter weggeschnitten; es gleicht der Gabelrute des Kampfördners. Das ergäbe ein passendes Attribut für Ekecheiria und diese Personifikation hätte auch als Emblem auf Münzen von Olympia ihren guten Sinn.

³⁾ Reisch in den *Jahresbesten* 1906, IX 239. Studniczka in den *Sächsischen Abhandlungen* XXV, 4: 48.

⁴⁾ *Neuattische Reliefs* 78.

⁵⁾ *Sitzungsberichte* 1907 S. 221.

⁶⁾ Erst in den *Atti Accademia Pontificia* 1905 S. 121, wo er über einseitige Beschuhung spricht, dann mit Berücksichtigung des Erhaltungszustandes im Führer.

⁷⁾ Die einzige neue Beobachtung am Original, welche Kalkmann in seiner 5. Anmerkung mitteilt, ist leider falsch: „Das unregelmäßig dicke Stück unter dem rechten Fuß ist nicht mit Visconti und Overbeck als Sandale zu verstehen.“ Unter der Sohle des rechten Fußes liegt eine etwa fingerdicke Schicht, welche dem Kontur des Fußes folgt; was könnte das anderes sein als eine Sandale? Moderne Zurichtung



24: Statue der „Schutzlehenden“ im Palazzo Barberini.

Mädchens auf Beziehung zum Kulte chthonischer Mächte schließt, seine Erklärung im einzelnen aber nicht weiter ausführt. Er gibt auch eine genauere, aber noch nicht hinreichend genaue Aufnahme des Befundes an der Statue, welchem jede, auch eine nur ideelle Ergänzung Rechnung zu tragen hat. Erklären können wir eine Statue erst dann, wenn wir wissen, wie sie ursprünglich ausschaute. So selbstverständlich das klingt, so wenig wurde in den bisher veröffentlichten Behandlungen dieser selbstverständlichen Vorbedingung genügt.

dieser Schicht kommt wegen Gleichmäßigkeit der Patina nicht in Frage. Wäre keine Sandale damit gemeint, so könnte man sich das einer Sandale mindestens ähnliche Stück nur daraus erklären, daß es bei der schon im Altertum vorgenommenen nachträglichen Abarbeitung gewisser Teile, auf die wir später zu sprechen kommen, aus dem Boden, welcher dem bloßen Fuß als Grundlage diente, herausgearbeitet sei. Dieser Ausweg wird aber definitiv abge-

schnitten, weil die Falten des Chiton, und zwar ohne jeden Zweifel in der Ausführung erster Hand, auf den senkrechten Rand der Sandale übergreifen, sich im Relief bis zu ihrem unteren Abschluß abheben. Unter dem Fuß zog sich also sicher von Anfang an eine seinem Kontur folgende Schicht hin, somit eine Sandale. Richtig an Kalkmanns Beobachtung bleibt nur so viel, daß die Sandale rechts und links nicht gleich dick ist und daß sie um die Zehen sich nicht

Amelung sprach sich als erster über die Unmöglichkeit der seither ohne weiteres angenommenen Ergänzung aus, welche Overbeck sogar in seine Abbildung einzeichnen ließ, die Voraussetzung nämlich, daß die Füße des Mädchens auf einer vorspringenden Stufe aufgeruht hätten. Unausführbar ist der Zusatz aus dem einfachen Grunde, weil die Chitonfalten tiefer als das durch die rechte Sohle bestimmte Niveau jener vermeintlichen Stufe herabfallen. Freilich läßt sich dieser Einwand vor dem Original heute nicht mehr kontrollieren; man kann sich aber von seiner Berechtigung überzeugen an der Abbildung in den Monumenti Inediti IX 34 und an Photographien, die vor etwa zehn Jahren aufgenommen sind, wie eine solche unserer Abb. 24 und 25 zugrunde liegt. Auch die merkwürdigerweise sehr seltenen Gipsabgüsse genügen als Grundlage zur Beurteilung der folgenden Untersuchungen; wenigstens ergab sich mir schon als Student vor einem Exemplar im Universitätsmuseum zu Straßburg das Wesentliche der hier mit-



25: Detail zu Fig. 24.

geteilten Resultate. Nur dar man angesichts vom Abgüsse nicht vergessen, daß der Gipsgießer den Sitz unten willkürlich um eine nicht unbeträchtliche Schicht erhöhte.

Bei der vor etwa zehn Jahren erfolgten Überführung des Originals aus dem ersten Stock des Palazzo ins Erdgeschoß glaubte man seiner früheren wind-schiefen Aufstellung, welche z. B. die Tafel der Monumenti verdeutlicht, ab-

in gleichmäßigem Abstände herunterzieht. Aber diese Unregelmäßigkeiten erklären sich leicht dadurch, daß, wie wir ebenfalls später sehen werden, der rechte Fuß mit seiner Sandale auf einen anschließenden Block geschoben war. Passierte bei der Berechnung der Anschlußflächen auch nur ein leichter Fehler, so mußte ihm durch nachträgliches Absägen von der Sandalendicke abgeholfen werden. Noch weniger ist zu verwundern, wenn beim Anschieben des schweren Blocks der Statue an den andern Block gerade an

der exponiertesten Stelle, am vorderen Sandalenrand Splitter absprangen, welche der Fußbekleidung eine etwas unregelmäßige Form geben. Mit der Ausbesserung gab sich der Bildhauer nicht viel Mühe, einmal weil er schlecht oder gar nicht sichtbare Stellen überhaupt vernachlässigte; sodann, weil sich erst bei der definitiven Aufstellung ergab, daß hier nicht alles klappt; Pentimenti, zumal außerhalb der Werkstatt in erzwungener Eile ausgeführt, verleugnen selten die Hast ihrer Entstehung.

helfen zu müssen, indem, was richtig war, die Oberfläche des Sitzes in horizontale Lage gebracht wurde. Ganz und gar nicht richtig war aber, daß man alles was unter dem Niveau der rechten Sandale liegt, also die Falten zwischen den Waden und das ebenfalls tiefer herunterreichende unterste Stück des Sitzes, in die Basisoberfläche einließ, verschwinden ließ. Es ist bedauerlich, daß dem Consiglio Superiore per le Belle Arti zum Trotz einer der wertvollsten Antiken Roms solch barbarische Behandlung heute noch zustoßen kann, die das alte Sprichwort von den barbari und den Barberini wieder aufleben läßt.

Der freihängenden Chitonfalten wegen muß der Sitzblock ursprünglich eine größere Höhe gehabt haben, als wie erhalten blieb, und tatsächlich endet der Block auch unten mit einem Falz, der nur dem Zwecke dienen konnte, den erhaltenen in einen zu ergänzenden zweiten Block einzulassen. Die Höhe des Zusatzblockes läßt sich zwar nicht genau bestimmen; sicher ist aber soviel, daß er über das Ende der Falten herabgereicht haben muß, mindestens also die Höhe des erhaltenen Stückes hatte. Jedenfalls entfernen sich mit diesem unerläßlichen Zusatz beide Füße ganz beträchtlich vom Boden.

Des Mädchens Oberschenkel ruhen aber nicht auf der Sitzfläche, nur die Glutäen berühren sie; diese Haltung schließt beim Fehlen einer Stütze für die Füße jedes Verharren aus. Amelung zieht darum den Schluß, die Jungfrau sei durch äußere Gewalt auf den Sitz geworfen, ihre Beine hoben sich infolge der Wucht des Stoßes; nach seiner Ansicht droht sie also hintenüber zu purzeln und ich wähle diesen skurrilen Ausdruck mit Absicht, weil er zum Bewußtsein bringt, daß ein ähnliches Motiv bei einer zweifellos ernst gemeinten Figur von vorneherein nicht in Frage kommen kann.

Die Grundlage von Amelungs Folgerung ist zwar richtig, die Folgerung selbst jedoch falsch. Das dargestellte Mädchen ist die Ruhe selbst: Müdigkeit, ja Erschlaffung spricht aus dem matt zur Seite hängenden Haupte mit seinen schläfrig sich öffnenden Auglidern. Schon der lotrechte Fall des Chiton zwischen den Beinen hätte jeden Gedanken an Bewegung ausschließen sollen. Demnach bleibt keine Wahl: beide Füße müssen in verlorenen Teilen ihre Stütze gefunden haben. Es fragt sich nur, wie die Stütze gestaltet war.

Man könnte etwa vorschlagen, den beschuhten rechten Fuß auf einen freistehenden Schemel zu setzen; der unbeschuhete linke dagegen würde von einer andern Gestalt gefaßt, welche ihm die Sandale anlegte. Dieses Motiv⁸⁾ war seit

⁸⁾ Dümmler gibt im Jahrbuch 1887 S. 173 Beispielen, zu denen Jahrbuch 1896 S. 194 hinzukommt. Eine Grabstele bei Bulle, Schöner Mensch² S. 271.



26: Relief aus dem athenischen Asklepieion.

seiner Einführung für Helena und Elektra im Iliupersisbild des Polygnot, wie Vasenbilder und Grabstelen beweisen, recht beliebt. Aber mit einer Toiletten-
szene ist das so vernehmliche Pathos im Kopfe ganz unvereinbar. Wir können
uns bei dieser Lösung nicht beruhigen.

Mit „Beziehung auf den Kult chthonischer Mächte“ umschreibt Amelung
den Brauch der Entblößung des einen Fußes zu eng, wie aus dem hier in Fig. 26
wiedergegebenen, aus dem athenischen Asklepieion stammenden Relief⁹⁾ hervor-
geht. Seinem Stile nach wird man das Werk, dessen Komposition so lebhaft an
das Peirithoosrelief erinnert, nicht gerne allzuweit unter die Entstehungszeit des
Parthenonfrieses herabrücken. Da der Fundort die Deutung auf Asklepios fast

⁹⁾ Abgebildet bei Svoronos, Nationalmuseum I (v. Duhn); Athenische Mitteilungen 1878 S. 186 (Furtwängler); daselbst 1880 S. 219 (Milchhoefer).
53, S. 333. Besprochen: Arch. Ztg. 1877 S. 162 n. 70

gebietet, der Asklepiosdienst in Athen jedoch erst um 420 offiziell eingeführt wurde, empfiehlt es sich, das Votiv in den Beginn des neuen Kultus zu setzen. Die ungewöhnliche Erscheinung des Heilgottes erklärt sich dann vielleicht daraus, daß damals die für spätere Reliefs maßgebenden Götterbilder noch nicht geschaffen waren. Den Sitz des Gottes halte ich mit Furtwängler und Svoronos für den vom Agrenon bedeckten Omphalos, trotz den entgegenstehenden Angaben von Duhns und Milchhoefers. Freilich gliedert sich hier das wollene Netzgeflecht nicht wie sonst in schematische Quadrate; aber seine wirt durcheinander und übereinander verschobenen Stemmata finden eine genaue Analogie an dem zu Delphi ausgegrabenen Omphalos¹⁰⁾. Duhn und Svoronos halten nun zwar — übrigens ohne Nachdruck darauf zu legen, also wohl nur, weil sie hier auf etwas Außergewöhnliches nicht gefaßt waren — beide Füße für nackt. Aber schon aus der Photographie wird jedermann unter dem linken Fuße vollkommen deutlich eine Sandale erkennen. Demnach ein *μονοσάνδαλος* mit bloßem rechtem Fuße, umgekehrt wie die links barfüßige Schutzfliehende.

Ebenfalls den rechten Fuß entblößt, trotz der Sandale am linken, eine Bronzestatuetten des Merkur in St. Germain, Reinach n. 48, und wenn ich die Abbildung richtig interpretiere, steht er auf dem Omphalos, der nur verkannt wurde, weil er sich nicht wie üblich zum Halbei rundet. Einziehung des Konturs kehrt entsprechend wieder beim Omphalos im Bild einer kampa-nischen Vase¹¹⁾.

Daß hinter rechts barfuß und links barfuß verschiedener Sinn stecken sollte, verrät sich durch kein Anzeichen. Allerdings reden die von Amelung durchbesprochenen Schriftstellen meist vom nackten linken Fuß. Vielleicht kommt es aber doch bloß darauf an, daß einer der Füße unbeschuhet bleibt.

Wenn im Asklepiosrelief der Gott ausnahmsweise einmal auf dem Omphalos sitzt, so darf das bei ihm, der von Haus aus Orakelgott und nicht Heilgott war, nicht allzusehr wundernehmen; er behält ja selbst in jüngeren statuarischen Werken meist einen — dann allerdings stark reduzierten — Omphalos neben sich. Die Bedeutung des Jünglings links im Himation versteht, wer sich gegenwärtig hält, daß das Relief aus der Übergangszeit stammt, in welcher dem Apollon die Haare geschoren werden; wer sich erinnert, daß es demnach der

¹⁰⁾ Bulletin Hellénique 1900 S. 259 (Harrison); Daremberg et Saglio, Dictionnaire IV, 1, 199 (Karo). Wenn Karo meint, der Omphalos sei mit dem eingezogenen unteren Teil in eine Basis eingelassen gewesen, so übersieht er, daß ganz unten wieder ein

vorspringender Rand folgt, welcher seine Erklärung erledigt. Eher könnte der bohle Streifen zum Ansatz eines in Metall ausgeführten Blätterkranzes dienen, wie bei Omphaloi in der Gestalt von seiner Abb. 5405.

¹¹⁾ Römische Mitteilungen 1893 S. 342 (Petersen)-

Periode angehört, welche Götterattribute so viel als möglich beiseite schiebt¹²⁾. Wir dürfen den Jüngling darum unbedenklich Apollon taufen. Weniger zuversichtlich möchte ich, trotz Furtwängler als Taufpaten, den Namen Hygieia bei der übrig bleibenden Frau aussprechen.

Manches mag an diesem Relief noch aufzuhellen bleiben; indessen was uns an ihm interessiert, kann als gesichert gelten, daß nämlich ein auf dem Omphalos sitzender, somit ein orakelnder Gott, ein naher Verwandter Apollons, einseitig barfuß geht, wenn er wie sein Vater auf den Omphalos steigt. Im vorausgehenden Aufsätze (S. 44) wurde schon ausgesprochen, daß alle Vorstellungen von Apollon als Orakelgott auf seine stellvertretende Prophetin teils nachgewiesenermaßen übertragen wurden, teils übertragen werden konnten. Die Möglichkeit, in der Barberinischen Statue eine apollinische Prophetin zu sehen, liegt, um nach ihrem besonders charakteristischen Zuge, ihrer einseitigen Beschuhung zu urteilen, demnach vor und die neue Auffassung bestätigt sich, wenn die als notwendig erkannte Ergänzung des Marmorwerkes weitere Momente zugunsten dieser Auffassung ergibt.

Wir haben uns überzeugt, daß an der Barberinischen Statue die Unterschenkel, weil sie von den Oberschenkeln nicht getragen werden, mit ihren Füßen aufgestützt gewesen sein müssen. Die Unterfläche der rechten Sohle lagerte sich auf eine wie ein Schemel vom Sitz entfernte wagrechte Fläche, berührte dieselbe jedoch kaum mit ihrer vorderen Hälfte, was daraus hervorgeht, daß schon bald hinter dem Ansatz der Zehen die Chitonfalten unter die Sohle herabhängen. Der bloße linke Fuß, der mit seiner Ferse nicht bis auf das gleiche Niveau herunterreicht, muß mit dem vorderen, jetzt ergänzten Teil, entweder mit Ballen und Zehen oder der Höhlung der Sohle sein Widerlager erreicht haben. Für die gemeinsame Stütze beider Füße ergibt sich demnach eine recht komplizierte Gestalt: unten eine horizontale, über dem Fußboden liegende Fläche; darauf, etwas weiter eingerückt, eine Erhebung, die jedoch nicht senkrecht ansteigen darf, sondern vor dem Fuße zurückweichen muß. Nach manchem Ausprobieren habe ich die Form des gesuchten Gegenstandes gefunden: es war der auf eine quadratische Plinthos gestellte Bienenkorb des Omphalos, von ähnlicher Gestalt, wie er auf dem bekannten Relief aus Sparta¹³⁾ erscheint, nur der Omphalos in etwas flacherem Bogen als dort gewölbt.

¹²⁾ Wenn ich mich nicht täusche, deutete ich zuerst diesen Zusammenhang des Ausschaltens der altväterischen Götterattribute mit dem Aufkommen

Jahreshefte des Österr. archäol. Institutes Bd. XVI.

des neuen Stils an bei Furtwängler-Reichhold III 98.

¹³⁾ Athenische Mitteilungen 1887 Taf. 12; besser: Ausonia II 49. Svoronos, Nat. Mus. 211.

Daß damit die Ergänzung des fehlenden Unterlagers für die Füße richtig eruiert wurde, bestätigte sich mir erst viele Jahre später durch eine von der Halbinsel Taman stammende Terrakotta, welche wir in Fig. 27 wiedergeben¹⁴⁾. Apollon ist hier als Orakelgott dargestellt; also der schon berührte Austausch der Auffassung des Gottes und seiner Prophetin. Der Gott legt allerdings seine beschuhten Füße etwas anders auf den Omphalos als unsere Statue, vielleicht mit Rücksicht auf die Terrakottatechnik, für welche des brüchigen Materials wegen sich eine enger geschlossene Komposition empfiehlt; darum wird hier das delphische Mal näher an den Sitz herangeschoben.

Früher, als die Statue im Palazzo Barberini noch nicht so widersinnig wie jetzt aufgestellt war, notierte ich mir, daß der Chiton, soweit er an der Schmalseite des Sitzes herabfällt, inwendig in Gestalt eines flachen Kugelausschnittes ausgehöhlt sei. Diese Wahrnehmung, welche ich heute leider nicht mehr nachprüfen kann, verführt vielleicht zu dem Versuche, auch bei der Statue den Omphalos dem Sitze so nahezurücken wie bei der Terrakotta. Genauere Überlegung schließt aber diese Anordnung aus. Die wagrechte Sohle des rechten Fußes müßte sich dann auf den Omphalos selbst stützen, fände aber nur im Scheitel seiner Wölbung ein ruhiges Widerlager; da der linke Fuß höher gehoben wird, könnte dieser dann seinen Stützpunkt überhaupt nicht mehr erreichen. Die Aus-
höhlung des Rockes in seinem Innern hat also einen andern Zweck; sie kann nur den Hohlraum innerhalb des Chiton darstellen, und wenn der Bildhauer sich diese Mühe überhaupt nahm, so ist damit bewiesen, daß er auf tief unterhalb der Statue befindliche Beschauer Rücksicht nimmt; eine Tatsache, die, mit weiteren zusammengehalten, später Schlüsse in anderer Richtung gestattet.

Am Zustande des Marmors machte Amelung ferner die Beobachtung, daß Ansätze eines ursprünglich von der rechten Hand gehaltenen Attributs „an den höchsten Falten auf dem rechten Oberschenkel abgearbeitet, aber an ihren Spuren noch heute kenntlich sind.“ Diese Beobachtung muß erweitert werden. Was man selbst an Bruckmanns Lichtdruck deutlich erkennt: auch unten an den zwei vordersten Falten des rechten Ärmels wurde ein Stück weggenommen. Ferner — und das scheint mir wichtiger, läßt sich aber in der Abbildung nicht deutlich genug verfolgen — läuft durch die Chitonfalten, unterhalb der Brüste, ungefähr in der Richtung vom rechten Ellenbogen auf die linke Brustwarze zu, eine nicht

¹⁴⁾ Nach Comptes Rendu 1870 Taf. 2, 3; Stephani S. 164; seiner Angabe zufolge der Omphalos rot; hinter dem würfelförmigen Sitz ein dunkelbrauner

Baumstamm, an den sich der Gott lehnt. Apollon hält ein Reh im Schoße. Winter, Typen der fig. Terrakotten II 365, 1.

genau geradlinige Furche, an welcher angekommen die senkrecht vom rechten Busen herabfließenden Falten aussetzen, dann in rechtem Winkel umbiegen, somit von hier ab ungefähr wagrecht laufen. Feine, nur eingeritzte Stoffbrüche am Rand der Furche deuten darauf hin, daß hier einst ein Fremdkörper nicht etwa bloß sich anschmiegte, sondern auch — vom Beschauer aus gesprochen — sich von rechts nach links in dieser schrägen Furche hinbewegte, die Falten, auf die er nicht gleichmäßig drückt, stellenweise mit sich ziehend. Über die nackte Brust aufwärts kann der einst anhaftende Körper nicht mehr deutlich verfolgt werden; doch fühlt man fast auf der Höhe der Achsel eine rauhe Stelle. Besonders zu beachten wäre, daß in den Tiefen der Furche jede Modellierung aufhört.

Die deutlicher erkennbare, schon von Amelung hervorgehobene Abarbeitung auf den Falten über dem Schenkel schließt die Erklärung aus, als hätte der Schöpfer des Originals diese Vertiefung etwa für einen Metallzusatz vorbereitet. Ein solcher müßte ja auch durch mindestens einen Bronzestift verankert gewesen sein, während tatsächlich nirgends die Spur von einem Bohrloch vorhanden. Der ganze Fremdkörper, den wir jetzt nur noch aus seinen Wirkungen auf das Gewand erkennen, ist schon im Altertum abgearbeitet worden, denn die gleichmäßige Patina hätte sich nach einer Retouche in moderner Zeit nicht gebildet. Der fremde Eingriff war schon vorgenommen, als die antike Kopie im Vatikan angefertigt wurde; denn dieselbe zeigt jene Furche zwar übertrieben tief, aber leer; auch bricht bei ihr nicht wie beim Original auf dem Grund der Furche die Modellierung ab. Gerade das Aussetzen der Faltenmodellierung führt beim Original auf die Annahme einer Abarbeitung. Über die Petersburger Replik fehlen mir Angaben.

Nach seinem Druck auf den Chiton zu urteilen, war der abgemeißelte Gegen-



27: Terrakotta von der Halbinsel Taman.

stand streifenartig schmal, nicht starr geradlinig und hatte die Fähigkeit, sich zu bewegen: es kann also kaum etwas anderes gewesen sein, als eine Schlange, die, ähnlich wie bei der Hygieia Hope¹⁵⁾ von der linken Schulter herabgeglitten, unter dem rechten Ellenbogen in die Linie des Oberschenkels umbiegt, an den Falten, welche Amelung nannte und welche deutlich durch eine nicht allzu schwere Last niedergedrückt werden, eine Windung macht, mit dem Kopfe vermutlich mit der rechten Hand gefaßt wurde, wenn diese nicht vielmehr, was auch möglich wäre, die Schlange mit Hilfe einer Schale oder mit einer bloß in den Fingern gehaltenen Speise fütterte. Dem alten Römer, in dessen Hause dieses griechische Originalwerk nur den Zweck eines gefälligen Dekorationsstückes erfüllte, war das Reptil zuwider; darum ließ er es weghauen.

Bevor wir nach der Bedeutung der Schlange fragen, sei noch ein ungewöhnlicher Zug an der Statue hervorgehoben, den kein Erklärer unbeachtet lassen darf. Einen ähnlich behandelten Chiton kenne ich weder von irgend einer andern Statue noch einem Relief her. Amelung¹⁶⁾ bezeichnet zwar den Chiton der Peitho im Parthenonfries für „bis auf Einzelheiten gleich“; ihm fehlt jedoch gerade das Charakteristische der Stoffbehandlung an der Statue. Denn hier erscheint der Stoff wie plissiert, in Streifen gebügelt, deren haarscharfe Ränder, außerdem auch die zart eingerissenen Knicke, ihn als ganz dünnes Gewebe, als Seide erkennen lassen. Bei einer Schöpfung so früher Periode, welche Luxus noch nicht in der Verbreitung des vierten Jahrhunderts kannte, bedarf die über gewöhnliches Maß hinausgehende Eleganz einer Rechtfertigung durch den Erklärer.

Ein früher wohl beachteter, aber nicht unbefangener gewürdigter Faktor der Charakteristik liegt im Ausdruck des Kopfes, der sich, wie der Kunststufe nur angemessen, allerdings weniger durch Veränderung der Gesichtszüge äußert, als er aus der Haltung des Kopfes spricht. Das prächtige Haupt, dem durch einen seltenen Glücksfall selbst die Nasenspitze erhalten blieb — ein Flecken im Nasenrücken stört wenig — sitzt ungebrochen auf dem etwas zu kurzen, zu stämmigen Halse. Seine Augen gestalten mit einer für diese Frühzeit überraschenden Berechnung die Daseinsform mit Rücksicht auf Wirkung um. Denn dem Augapfel fehlt seine naturgemäße vertikale Ausbauchung vollständig, er verläuft im Profil geradlinig und bildet mit dem oberen Auglid nicht etwa einen Winkel, sondern läuft wie eine Hohlkehle in das unnatürlich weit vorladende Lid über. Welchen Zweck dieses Abweichen von der Natur verfolgt, ist leicht zu erraten: bei dem vorausgesetzten Oberlicht wirft der Bogen des Lides auf die Fläche des Augapfels

¹⁵⁾ Jahrbuch 1904 S. 64 (Ludwig Curtius).

¹⁶⁾ Rheinische Jahrbücher 101 S. 162.

einen Schattenring, einen dunklen Punkt, entsprechend dem Stern des Auges, und, da dieser ohne Zweifel wie die Sandalenbänder bemalt war, hebt er noch die Wirkung des Blickes. Bei dem ungünstigen Seitenlicht der heutigen Aufstellung geht freilich dieser berechnete Effekt in die Brüche.

Der Mund öffnet sich so weit, daß in seiner Höhlung durch eine scharfe Kante sogar die obere Zahnreihe, jedoch ohne Durchmodellierung im einzelnen angedeutet werden konnte. Selbst in Photographien läßt sich noch die Zahngrenze erkennen. Ob sich dieser Mund zu einem Seufzer oder einem leisen Worte öffnet, bleibe zunächst dahingestellt. Aber der trübe Ernst in den herabgezogenen Mundwinkeln und der müde Blick des Auges mit seinem fallenden Lid unterstützen den Ausdruck mehr, als daß sie ihn hervorrufen; das sieht man am besten an Abgüssen des Kopfes, welche ihn senkrecht stellen. Das eigentliche Pathos spricht aus der Haltung des Hauptes, das so widerstandslos rückwärts hängt, so kraftlos sich zur Seite neigt. Nichts liegt weniger in dieser Haltung als Schrecken über drohende Gefahr, den die Erklärung auf eine Schutzfliehende aus diesem Gesichte herauslas; ebensowenig kann von einem hilfesusuchenden Aufblick zu den Göttern¹⁷⁾ die Rede sein, da mit gesenktem Lid niemand aufwärts blicken kann. Müde, geradezu erschlaft, wie aus schwerem Traum erwachend, blickt sie ziellos ins Weite. Nicht als charakterisierendes Merkmal möchte ich dagegen die Unordnung des herabgeglittenen Chiton anerkennen, und zwar aus dem Grunde nicht, weil schon die ältere Kunst das Motiv der einseitig entblößten Schulter lediglich um seines formalen Reizes willen herbeizieht.

Diese charakterisierenden Züge und die genannten Attribute müßten sich also bei einer delphischen Prophetin rechtfertigen lassen, wenn unsere Ergänzung mit dem Omphalos sich bestätigen soll.

Das Alter des Mädchens, welches unsere Statue darstellt, genügt zwar, wie im vorausgehenden Aufsätze nachgewiesen (S. 45), keineswegs den Satzungen für das delphische Personal, entspricht aber aufs genaueste unanzweifelbaren Darstellungen der Pythia, wie auf dem in Overbecks Heroengalerie, Taf. 29, 11, abgebildeten unteritalischen Vasenbilde, das auch zeitlich der Statue nicht allzuferne steht und das für die Prophetin überdies noch genau die ihr hier gegebene Tracht belegt.

Wie erklärt sich aber das Attribut der Schlange bei einer delphischen Prophetin? Gesicherte, anerkannte Darstellungen der Pythia, wie solche, abgesehen von den häufigen Szenen des Orestes in Delphi, überhaupt sehr selten vorkommen, vermag ich mit diesem charakteristischen Zusatz nicht anzuführen. Denn

¹⁷⁾ Römische Mitteilungen 1910 S. 147 (Rizzo).



28: Bronzestatuetten im Museo Archeologico
in Florenz.

der Schlangen gebissen worden. Das delphische Orakel verleugnet nie seine Geschichte. Wie es Aischylos, Eumenides 1, wußte, so wußte man noch im späten Altertum, daß vor Apollon dort die Erdgöttin und deren Tochter Themis den Orakelsitz innehatten. Schlangen, das am festesten am Boden haftende Lebewesen, verwendet aber die Bildersprache der Dichtung wie der Kunst zum Ausdruck von Beziehungen zur Erde oder zu den Unterirdischen. Wenn also auch bisher nicht monumental belegt, darf die Schlange als bezeichnendes Attribut

¹⁸⁾ Furtwängler, Beschreibung der Berliner Steine 7659.

¹⁹⁾ Leicht zugänglich bei Müller-Wieseler II 792, am besten in den Römischen Mitteilungen 1913 Taf. 4 abgebildet; Graeven S. 220 ff. Dieser möchte die für Hygieia wenig passende Erscheinung dadurch erklären, daß der Elfenbeinschnitzer eine Aphroditestatue als Vorbild gewählt habe; so sei der ‚Eros‘ hereingekommen. Der Dreifuß wäre damit jedoch nicht entschuldigt. In der Deutung des Knäbchens neben Hygieia, welches mit Bogen, Köcher und Gewand ausgestattet ist, steckt jedenfalls noch ein Haken. Unbeflügelte Eroten, dazu noch mit Gewand, sind stets verdächtig. Und könnte Eros mit Hygieia überhaupt anders als durch einen schlechten Witz ver-

das Mädchen mit einem Reptil um die Schultern, das auf einem geringen Stein römischer Zeit¹⁸⁾ vor einem Dreifuße steht, wird nach Analogie des oft abgebildeten Elfenbeindiptychons¹⁹⁾ als Hygieia aufgefaßt, obwohl ein Dreifuß neben Hygieia ein Wort der Rechtfertigung bedürfte. Daß aber die Pythien tatsächlich mit Schlangen zu schaffen hatten, geht deutlich genug aus einer bei Laertius Diogenes, vitae philosophorum V 91 erzählten Begebenheit aus dem Leben des Herakleides Pontikos hervor. Der Pontiker habe durch Bestechung der Pythia einen von ihm gewünschten Ausspruch erreichen wollen; als die Prophetin aber wieder in das Adyton hinabstieg, sei sie von einer

bunden werden? Der Dreifuß lenkt bei der Schlange auf den Namen Python; warum sollte also der kleine Bogenschütze nicht Apollon sein, der ja gerade als Kind den Python erlegte? Dann müßte die Frau am Dreifuß Themis anstatt Hygieia sein. Da aber der Verfertiger des Diptychons sicher an die Asklepios-tochter dachte, weil er die Vorderseite mit einem Asklepios schmückte, so müßte man annehmen, er habe ein Themisbild hier umgedeutet. Da er auch in seinem Asklepios einen Typus spätestens aus dem IV. Jahrhundert verwendet, scheint mir diese Annahme nicht zu gewagt, immerhin weniger bedenklich als eine Verbindung der Hygieia mit Eros. Graeven datiert das Diptychon um die Wende des III. oder ins IV. Jahrhundert u. Z.

der delphischen Prophetin betrachtet werden, um so mehr als sie für Apollon den Sehergott belegt ist²⁰⁾. Und es lassen sich in der Tat entsprechende, seither verkannte Darstellungen der Pythia nachweisen, die ich in der Anmerkung²¹⁾ aufführe, um den Beweisgang nicht durch einen Exkurs zu unterbrechen. Man wird daraus erkennen, daß sich eine Parallele bildet zwischen Darstellungen des Apollon und seiner Prophetin zu denjenigen von Asklepios und Hygieia.

Im vorausgehenden Aufsätze (S. 43) habe ich nachgewiesen, daß die delphische Prophetin ihre Antwort im Schlaf, in ekstatischem Traume gibt. „Müde, wie aus schwerem Traum erwacht,“ schien uns das in der Barberinischen Statue dargestellte Mädchen und aus ihrem leicht geöffneten Munde glaubt man die nur halb



29: Bronzeapplik im Privatbesitz zu Heidelberg.

²⁰⁾ Küster, Die Schlange in der griechischen Kunst und Religion (RGVV XIII, 2) S. 123 Anm. 6. Diese Arbeit kam erst während des Druckes in meine Hände. Man findet dort Belege für die Schlange als mantisches Tier, über ihre Beziehungen zu Delphi, über den erotischen Sinn derselben S. 121 ff.; 149.

²¹⁾ Unsere neue Erklärung der Schutzfliehenden wird noch manche Umtaufe nach sich ziehen. Vorläufig seien nur die folgenden genannt. Zunächst eine Bronzestatuette im Museo Archeologico zu Florenz, welche Raoul Rochette in seinen *Monuments Inédits* 5, 1 publiziert, S. 20 ungeschickt als Thetis erklärt hat. Milani gab kürzlich in seinem Museo Archeologico Taf. 139 (danach Fig. 28) eine Reproduktion auf photographischer Grundlage und eine Deutung auf Erinys. Die um den linken Unterarm geringelte Schlange verführte wohl dazu. Denn das Schlafen ist doch nicht für Erinynen an sich bezeichnend. Sie schlafen zwar bei Aischylos, weil sie lange harrend Orestes umlagern; aber im Wesen der Rachegöttin bildet das Schlafen keinen bleibenden Zug; und daran, daß die Rundfigur zu Orestes in Beziehung stehe, wird doch kaum jemand glauben wollen. Auch

die ins Himation verpackten Beine ziemen sich nicht im mindesten für eine hurtige Jägerin. Die Deutung auf Erinys muß deshalb abgewiesen und durch Pythia ersetzt werden, welcher der Schlaf und die Schlange angemessen. Den umfangreichen, ganz naturalistisch behandelten Sitz halte ich nicht für zugehörig, weil die Gliederlage der Gestalt ihm sich keineswegs anschmiegt. Die andere verwandte Darstellung, eine Bronzeapplik im Privatbesitz, veröffentlichte von Duhn in den Heidelbergern Jahrbüchern III Taf. 1 (danach Fig. 29), wiederholt in Reinachs *Répertoire Statuaire* II 684, 5. Hier kriecht die Schlange in den Schoß der verbüllt und sinnend aufgefaßten Pythia. Diese Deutung ist jedenfalls der vorgeschlagenen auf Kleopatra vorzuziehen, da historische Persönlichkeiten in dramatischen Situationen zwar ein Lieblingsthema der Erklärer in früheren Zeiten unserer Wissenschaft waren, nicht aber ebensogern von antiken Künstlern als Stoff gewählt wurden. Die dem Mädchen in den Schoß kriechende Schlange könnte bei dieser Bronze im Sinne des Phallos zu verstehen sein, den das Reptil so häufig vertritt (man vergleiche was Weinreich, *Antike Heilungswunder* RGVV VIII 93 anführt),

verständlichen Laute zu vernehmen, welche kluge Priester, die im Gegensatz zur Prophetin bei klarstem Bewußtsein waren, in die ihnen angemessen dünkende Form redigierten. Den seidenen Chiton der Pythien bezeugt der einwandfreie Plutarch (oben S. 42). Die Form des Sitzes fanden wir entsprechend an jener den Orakelgott darstellenden Terrakotte (Fig. 27); er paßt demnach auch für Apollons Prophetin.

Sämtliche charakterisierenden Züge der Statue weisen also in die gleiche Richtung, welche allein schon durch den als Stütze der Füße aus technischen Gründen von uns erschlossenen Omphalos gegeben war und auf welche auch das bezeichnende Entblößen des einen Fußes hinführte. Damit halte ich meine Ergänzung wie meine Auffassung im Allgemeinen für belegt.

Als Parallelen zu seiner vermeintlichen Schutzfliehenden führte Matz (205) die Bilder von drei Mädchen an, deren Erklärung als *ἰατίδες* er für ausgemacht ansah. Er nennt die ‚Iphigenie‘ des Mediceischen Kraters, die Sorrentiner Basis (oben S. 41) und das Wandbild aus Herculaneum (oben S. 42). Daß es sich in diesen Parallelen vielmehr um Prophetinnen, das eine Mal um die Sibylla, die beiden andere Male um Themis oder eine Pythia handelt, steht heute fest. Und es darf wohl als gutes Zeichen betrachtet werden, daß wir bei der Barberinischen Statue, ohne von diesen Paralleldarstellungen überhaupt Gebrauch zu machen, doch auf die entsprechende Deutung als delphische Prophetin gelangten. Unentschieden muß nur bleiben, welche unter den delphischen Prophetinnen der Künstler meinte, ob Themis oder eine Pythia; hierüber ließe sich dann entscheiden, wenn wir wüßten, was wir aber nicht wissen können, in welchem Zusammenhange die besprochene Gestalt vom Künstler gedacht war. Ich schlage vor, sie Pythia zu taufen, weil diese Bezeichnung am wenigsten präjudiziert.

Daß es sich nicht um eine Einzelstatue handelt, sondern daß die Figur aus einem größeren Zusammenhange herausgerissen worden ist, läßt sich allerdings noch erweisen. Schon unser Zusatz des Omphalos, welcher die ohnehin schon beträchtliche Längenausdehnung der Statue erheblich steigert, paßt nicht gut für eine Einzelfigur. Aber die Statue trägt außerdem auch noch Kennzeichen ihrer einstigen Aufstellung an sich, welche diese Frage entscheiden.

zumal da die geschlechtliche Hingabe der Pythia an Apollon als Vorbedingung ihrer Befähigung zum Weissagen betrachtet wurde (Fehrle, Kultische Keuschheit, RGVV VI, 12; 80). Sollte sich etwa das aus dem scufzenden Munde der Barberinischen Statue sprechende Weh auf diese Weise erklären? Sollte von ihr über die Glut des Kopfes vom Südabhang

der Burg (Anmerkung 22 auf S. 44) zur Vision der heiligen Therese Berninis eine Brücke führen? Schwebte, um deutlicher zu sprechen, dem griechischen Künstler etwa der gleiche Naturvorgang im Sinne, über dessen lüsterne Art Bernini bei seiner Heiligen den Betrachter nicht im Zweifel läßt?

Der Unterschied im Grade der Durchmodellierung der von allen gezeichneten wie photographischen Abbildungen als selbstverständlich gewählten Hauptansicht im Vergleiche mit der Rückseite ist ein zu erheblicher, als daß die Statue je frei gestanden haben könnte. Namentlich zeigt das oben vorspringende Glied des Sitzes, welches auf der rechten Nebenseite nur bis gegen die Finger der linken Hand hin ausgearbeitet wurde, daß auf allseitige Betrachtung keine Rücksicht zu nehmen war. Der Sitz ist im weiter rückwärts liegenden Teile nur aus dem Größten gehauen, auch schrägt sich die hintere Ecke rechts leicht ab. Schon Amelung nahm deswegen an, daß die Statue „ursprünglich vor einer Wand aufgestellt war und daß sie rechts unmittelbar an eine architektonische Umrahmung oder etwas weiteres Figürliches angestoßen habe, das den rückwärtigen Teil der rechten Nebenseite den Blicken entzog“. Wir rufen jetzt die oben S. 66 ausgesprochene Wahrnehmung dem Leser ins Gedächtnis, daß der Bildhauer selbst für den Eindruck des Hohlraumes im Chiton besorgt war, somit auf einen tief unterhalb der Statue stehenden Betrachter rechnete. Nur Rücksicht auf ihn konnte es auch sein, wenn das Himation da, wo es sich zwischen den Waden spannt, und an der frei hängend vom rechten Schienbein sich lösenden Falte ganz überraschend hoch hinauf, etwa 15 *cm* weit, durchscheinend dünn herausgearbeitet ist, eine ungeheure Mühe, welche bei niedriger Aufstellung kein Mensch dem Meister gedankt hätte. Sie lohnte sich aber, wenn das Werk von vorneherein für eine außerordentlich steile Augenlinie zu berechnen war. Unsere Statue ist also für eine sehr hohe Aufstellung bestimmt und stand vor einer Wand: sie stand somit in einem Giebel. Die Aufstellung im Giebel macht uns nun auch klar, warum die auf dem Sitze sich ausbreitenden Teile des Gewandes, trotzdem sie ganz vorne liegen, so auffallend vernachlässigt wurden: sie kamen ja überhaupt erst zum Vorscheine, wenn der Betrachter sich sehr weit vom Tempel entfernte, so weit, daß von einer Beurteilung der Einzelheiten ohnehin nicht mehr die Rede sein konnte. Der Giebelrahmen gibt endlich auch die Erklärung dafür, warum die Komposition der Statue sich so willig zwischen die beiden senkrechten Flächen fügt, deren Abstand durch vordere und hintere Langseite des Sitzes bestimmt ist. Das Thema der Giebelkomposition, zu welcher unsere Statue einst gehörte, läßt sich freilich aus dieser einen Figur kaum erraten.

Da Furtwängler in seinem Aufsätze über die neue Niobidenstatue (220) mitteilt, er habe in Rom den Gedanken aussprechen hören, es möge die Barberinische Schutzflehende der gleichen Gruppe angehört haben, so vermutet vielleicht der eine oder andere Leser in mir den Vater dieses Gedankens. Erwogen habe

ich diese Idee, sie aber, meiner Erinnerung nach, bei mir behalten. Die Mitteilung an Furtwängler stammt vielmehr von Alessandro della Seta, wie ich aus dessen eigenem Munde weiß, doch muß ich hinzufügen, daß er die Hypothese heute nicht mehr vertritt. Immerhin verlohnt es sich, die Ansprüche der von Furtwängler, zumal wenn man die Hypothese so faßt, wie er sie mitteilt, mit vollem Recht abgewiesenen Kandidatin, doch etwas sorgfältiger zu prüfen, als er es getan hat. Gerade die Verschiedenheit der verglichenen Werke hebt die stilistischen Eigenschaften der Statue Barberini klar hervor und fördert damit auch unser Thema.

Überraschen muß ja freilich, daß, wenn die Pythia in gar keiner Beziehung zum Niobidengiebel steht, sich die Tatsache herausstellt, daß in Rom, welches wahrhaftig an keinem Überfluß von griechischen Originalstatuen leidet, die Bestandteile der Giebel von zwei verschiedenen griechischen Tempeln aus den Vierzigerjahren des V. Jahrhunderts zum Vorschein gekommen wären, die im Maßstabe übereinstimmen, während im Thema die Pythia wenigstens mit dem Apollon der andern Front²³⁾ gut zusammenstimmt. Furtwängler hätte außer den stilistischen Gründen gegen die Zusammengehörigkeit nicht den technischen aufführen dürfen, daß der ‚Schutzfliehenden‘ antike Anstückungen fehlen, wie sie den Niobiden geläufig seien. Kann denn heutzutage jemand wissen, ob die Schnittflächen der ergänzten rechten Hand und am linken Fuße der Barberinischen Statue antik sind oder modern? Tatsache bleibt jedenfalls, daß sie genau genug den Ansatzflächen an der Statue des Sohnes in Kopenhagen entsprechen. Die Maße stimmen, zumal wenn man in Anschlag bringt, daß die Proportionen sitzender Figuren das Maß der stehenden Gestalten im selben Giebel übertreffen dürfen, hinreichend überein. Ich gebe hier eine Übersicht derselben; diejenigen der Niobiden nach Furtwänglers Messungen, die der Pythia nach meinen eigenen. In der Tabelle bedeutet: A: die neue Niobide. B: die fliehende Niobide. C: den liegenden Sohn. D: Apollon. E: Pythia. Maße in Zentimetern.

	A	B	C	D	E
1. Gesichtslänge	17.—	14·7	16·5	14·5*	16·5
2. Abstand der Brustwarzen . .	22·5	20.—	24.—	20.—	23·5
3. Knie bis Sohle	46.—	45·5	46.—	40.—	51.—

* Berechnet aus der Identität mit Abstand von Nabel und Glied.

Eines steht außer Zweifel, daß die Pythia nicht von der Hand des Meisters der Niobiden ausgeführt sein kann. Die Behandlung der Fleischteile, namentlich von Hand und Fuß an der Pythia, hat zwar etwas von dem unermüdlichen

²³⁾ Arndt, Glyptothèque Ny-Carlsberg Taf. 33, S. 55.

Beobachten des Naturvorbildes, wie es jeden klassizistisch nicht verbildeten Menschen an den Niobiden entzücken muß. Die ganz individuelle Hand, deren Daumen am letzten Gelenke sich verdickt, fast krankhaft verdickt, während die oberste Phalanx sich ausnehmend lang und sehr spitz hinzieht; das an den übrigen Fingern wie in archaischen und übertrieben in archaischen Werken leicht zurückgebogene oberste Gelenk, eine Hand, „che non ha simile fra tutte le opere di scultura antica a Roma“: ihre seltsame Gestalt fiel schon Matz auf. Er hätte hinzufügen können, daß dagegen die große Zehe des rechten Fußes den gleichen Formenprinzipien folgt. Abnorme Formen wie diese deuten aber auf Festhalten der individuellen Gestalt einer bestimmten Persönlichkeit, verraten also die Benutzung des lebenden Modells, an dessen Verwendung der Betrachter auch durch den zwischen Daumen und Ansatz des Zeigefingers elastisch herausquellenden Muskel erinnert wird. Dieselbe, für das Altertum keineswegs selbstverständliche Arbeitsweise mit Zuhilfenahme des lebenden Modells wird an der neu gefundenen Niobide niemand verkennen, der an ihr das weichschwellende und doch in seiner Jugendlichkeit noch festgespannte Fleisch zu würdigen versteht. Vor jedem Meißelhieb muß der Blick des Bildhauers fragend an dem blühenden Leib des jungen Mädchens hingeglitten sein, das ihm als Modell diente. Noch weiter, selbst zur Aufnahme unschöner Züge, führt des Künstlers Wahrheitsliebe im Abschreiben der Natur bei dem im Sterben liegenden Sohn, dessen Bauch, trotzdem es sich keineswegs um einen beleibten Menschen handelt, doch beim Liegen zur Seite hängt, zur Erde gezogen vom Schwergewicht, dermaßen, daß sich das Volumen der Weichteile an der linken Hüfte sackartig verdickt, während von der andern Seite alles Fleisch weggezerrt wird, bis Darmbeinkamm und Rippenschluß sich fast nackt herausmodellieren. Es darf als selbstverständlich vorausgesetzt werden, daß angesichts solcher Härten das Publikum im V. Jahrhundert ebenso laut Zeter schrie, wie es zu unseren Lebzeiten das Aufkommen des Verismus begrüßt hat. Des Künstlers oberstes Prinzip, daß nichts schön sein könne, was nicht auch wahr ist, hält ihn ab, aus dem Gedächtnis zu schaffen.

Die Pythia hat also wohl einen verwandtschaftlichen Zug mit den Niobiden. Aber während bei diesen das Modellstudium keineswegs bloß in den Fleischteilen zum Vorschein kommt, ihr Meister vielmehr in der Haarbehandlung, in Bewegung und Haltung ebenso vermeidet, von dem Eindruck seines Auges auch nur um eine Linie weiter abzuweichen, als dessen Übertragung in den Marmor zwingend verlangt, so fühlt man bei der Pythia mit ihrer Teilung des Haares in

gleichmäßig gewellte Strähne, mit ihrem Gewand, das sich dem Körper enger anschmiegt, als wirklichem Stoffe möglich, mit ihrer Stellung, welche sich dem Beschauer möglichst vorteilhaft präsentieren soll, sofort noch den Anschluß an die vorausgegangene Kunst. An der Pythia sind nur die Fleischteile nach der Natur geformt und diese wirken neben der strengen Stilisierung von Haar und Gewand fast wie eine verirrte Beobachtung, geradezu als Dissonanz. Der Niobidenmeister dagegen schließt vor allen Rezepten für Formenbehandlung, welche die älteren Künstler von Jahr zu Jahr verbesserten, aber doch befolgten, seine Augen; bei ihm ist die der Barberinischen Statue fehlende Harmonie erreicht; konsequent schleudert er sein Glaubensbekenntnis oder vielmehr seine Lossagung von jedem alten Bekenntnis dem Publikum ins Gesicht.

Freilich oben im Giebel wird die Pythia besser gewirkt haben als die Niobiden, deren Schönheit nur bei Nahbetrachtung, fast nur durch Berührung mit den Fingerspitzen völlig zu würdigen ist. Unser Meister weiß beinahe schon so genau wie der Schöpfer des Parthenongiebels, daß an einer Figur, die in großer Entfernung noch wirken soll, gar manche feine Einzelbeobachtung unterdrückt werden muß; daß es hier auf Vereinfachung der Linien ankommt; daß hier selbst ein der Naturwahrheit widersprechendes Betonen der wesentlichen Formen, selbst ein übertriebenes Durchmodellieren des Körpers unter dem Gewande gut tut. Nähert sich mit diesem Zuge die Pythia nicht dem Apollon des andern Giebels? Jede Zusammengehörigkeit mit ihm wird aber dadurch ausgeschlossen, daß das Maß der Sorgfalt in der Marmorausführung ein völlig verschiedenes ist, bei der Pythia fast noch an äginetische Säuberlichkeit heranreicht, während der Apollon bei einer mehr summarischen Behandlung stehen bleibt. Es genügt, den Fuß des Apollon mit dem der Pythia zu vergleichen, um sich zu überzeugen, daß beide Werke nicht Bestandteile derselben Gruppe sein können. In der Tat erhielten sich somit Reste eines dritten Giebels in gleichem Maßstab und aus der gleichen Periode, sämtlich von Griechenland nach Rom geschafft: allerdings befremdend.

Läßt sich aber die chronologische Fixierung der Pythia in den Vierzigerjahren des V. Jahrhunderts auch wirklich begründen? Für den Kopftypus liegt uns hinreichend datiertes Vergleichsmaterial vor; aus ihm muß sich der zeitliche Ansatz erschließen lassen. Mit dem Haupte der Pythia wurde schon eine größere Zahl anderer Köpfe verglichen, unter denen ihr der von Wolters herbeigezogene Kopf des halbarchaischen Apollon zu Ince relativ noch am nächsten kommt. In der Zwischenzeit stellte sich aber dieser Apollonkopf als allernächster Verwandter des einst im Besitz des verstorbenen Fräuleins Hertz in Rom befindlichen Kopfes

heraus²³⁾, der nach Amelungs²⁴⁾ Nachweis eine Kopie der Nike des Paionios in Olympia ist. Damit wäre also schon ein Datum genannt, wenn nur nicht der Ansatz der Nike selbst schwanken würde. Bulle schlug neuerdings vor, sie bis gegen 450 hinaufzurücken²⁵⁾; aber ihre nahe Verwandtschaft mit den Skulpturen des Tempels von Phigalia, der am richtigsten um 420 datiert wird, bestätigt ihren von den Messeniern selbst genannten Ansatz nach 425. Unsere Pythia erweist sich für strenger als die Nike, einmal durch die Form ihrer Stirne, welche sich nach älterer Weise als gleichmäßig schmales Band hinzieht, während Paionios die Haargrenze schon nach der späteren Norm gegen den Scheitel ansteigen läßt; sodann hebt sich bei Pythia die Haarmasse nicht wie bei Nike als dichte Schicht von der Stirne ab, sondern die leise ansetzenden Haarsträhne schwellen nur allmählich zu geringer Dicke an über einem glatten neutralen Grund, der zwischen den Wellen immer wieder zutage tritt. Die dreieckförmig begrenzte Stirne zeigt auch schon der Webersche Kopf (Bulle, Taf. 249), welcher von einem der Parthenongiebel stammt; bei ihm aber belebt eine reichere Variation die Haarwellen und er ritzt im Halse die Venusringe ein, deren Fehlen an der Pythia mit ihrem stark zur Seite geneigten Hals so störend auffällt. Im Parthenonfries kann man mit Nutzen vergleichen den Apollon (Bulle 291) und den Reiter 2 im Westfries (Bulle 289); doch wird niemand entgehen, daß die Locken am Parthenon sich merklich flüssiger wellen als bei der Pythia. Danach läßt sich die Stilstufe ihres Kopfes näher an 450 als an 440 fixieren.

Besondere Bedeutung kommt der Statue im Palazzo Barberini auch noch aus dem Grunde zu, daß sie schon in römischer Zeit kopiert wurde und weil uns zwei solcher Kopien, leider beide ohne den Kopf, erhalten blieben. Hier tritt einmal der Abstand zwischen Original und Kopie unmittelbar vor unsere Augen: er ist in diesem Fall ein erschreckend weiter. Indessen gehe ich auf diese wichtige Frage nicht ein, weil das Verhalten der antiken Kopien zu ihren Vorbildern, diese nach Furtwänglers Tod verwaiste Untersuchung, durch eine Münchner Preisaufgabe als Thema gestellt, von anderer Seite eine, wie ich hoffe des großen Gelehrten würdige Lösung finden wird.

R o m.

FRIEDRICH HAUSER

²³⁾ Jahrb. 1906 S. 163 (Sauer). ²⁴⁾ Röm. Mitt. 1894 Taf. 7 S. 162. ²⁵⁾ Der schöne Mensch² S. 257.



