

1215

Hausen —

Aphrodite d'Épidaure

Tp 149m

1902

Bibliothèque Maison de l'Orient



072961

Tp 149m/3



DIE APHRODITE VON EPIDAUROS.

In dieser Statue ist uns eine Schöpfung erhalten, welche die Alten zu schätzen wussten. Drei Wiederholungen aus Italien, auch im Maasstab der griechischen Replik entsprechend, liessen sich bis jetzt an den Fund von Epidauros anschliessen. Statt aber wie sonst das Verständniss des Originals zu fördern, verwickelt der Nachweis weiterer Copien in diesem Fall nur das Problem und zwar aus dem Grunde, weil das einzige an den verschiedenen Statuen erhaltene und unsere Deutung stützende Attribut von den Copisten willkürlich geändert wurde.

Durch die Güte der Arbeit und den Vorzug der relativ besten Erhaltung verlangt unter den Repliken den Ehrenplatz das Exemplar A. im Centralmuseum zu Athen, zu Epidauros in einem römischen Bau mit minderwertigen Statuetten später Entstehungszeit zusammen gefunden. Abgebildet: *Ἐφημερίς* 1886 Taf. 13; Jahrbuch 1892 S. 204; Defrasse et Lechat, Epidaure S. 176; Collignon, Histoire de la sculpture II S. 463; Brunn-Bruckmann, Denkmäler n. 14; der Kopf allein: Arndt-Amelung, Einzelverkauf Ser. III. n. 629-630. Für die Deutung und die kunstgeschichtliche Beurtheilung ist zu vergleichen: Stais in der *Ἐφημερίς* 1886 S. 256; Kavvadias *Γλυπτὰ τοῦ ἐθνικοῦ Μουσείου* n. 262; Wolters in: Athenische Mittheilungen 1887 S. 382; Flasch in: Philologen-Versammlung München 1891 S. 246; Milchhöfer im Jahrbuch 1892 S. 203; Flasch im Text zum Einzelverkauf a. a. O. und zu den folgenden Repliken; Furtwängler, Glyptothek zu n. 236 und Statuencopien S. 24.

Ganz im Ungewissen lässt uns dieses Exemplar nur über das Attribut der rechten Hand; von der linken kann man wenigstens so viel konstatiren, dass sie einen senkrecht laufenden stabförmigen Gegenstand umfasste. Von Theilen, welche sich nicht sofort

von selbst ergänzen, fehlt dann nur noch der obere Abschluss der Schwertscheide, welcher in Bronze angestückt war. Die Thatsache der Anstückung genügt aber, um Milchhöfers Gedanken auszuschliessen, dass die Göttin die leere Scheide um die Brust gegürtet und in der Rechten das gezückte Schwert gehalten hätte. Denn, da die leere Schwertscheide sich gar nicht weiter nach vorne fortzusetzen brauchte, so könnte es sich in diesem Falle nur um das Ansetzen eines Plättchens handeln, welches die Oeffnung der Scheide darstellt. Eine solch minimale Anstückung erscheint aber ganz zwecklos; darum wird an dieser Stelle die Ergänzung des Schwertgriffs mit der Parirstange geboten.

In dem chronologischen Ansatz des Exemplars aus Epidauros wurden von den Gelehrten, welche sich über diesen Punkt äusserten, bereits alle Möglichkeiten erschöpft. Kavvadias: Copie eines Originals aus der Zeit des Alkamenes; für eine Umarbeitung der Venus Genetrix durch einen attischen Künstler des dritten Jahrhunderts betrachtet sie Collignon; die Zeit ihrer Entstehung begrenzt Wolters durch die Jahre 430 und 407. Milchhöfer sieht keinen Grund, warum es sich nicht um ein Original des fünften Jahrhunderts handeln könnte, keinenfalls liege eine späte Copie vor, vielmehr sei es ein Werk spätestens aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts. Flasch: kein Original, auch nicht eine späte Copie, sondern spätestens hellenistischer Zeit; die Erfindung selbst dürfe nicht früher als im dritten Viertel des vierten Jahrhunderts angesetzt werden. Dagegen findet Furtwängler hier nur eine Copie römischer Zeit, wenn auch gute Copie eines Originals vom Ende des fünften Jahrhunderts. Nun noch eine Datierung zu nennen, welche nicht schon ausgesprochen ist, dürfte schwer fallen.

Um die Ausführung der Statue von Epidauros richtig zu würdigen, müssen wir uns die abgeschlagenen Faltenhöhen, welche dem Künstler gerade die meiste Mühe kosteten, ergänzt denken. Erst dann ermessen wir, welch Virtuosenstück es war, die schwer zugängliche Vertiefung in den Marmor hinein zu treiben bis der Contur der linken Hüfte herauskommt. Auch ein grosser Theil des linken Oberarmes war ursprünglich durch eine weit vorspringende Faltenpartie verdeckt, wie daraus hervorgeht, dass er an seiner inneren Hälfte nur abbozzirt ist. Dieses Spielen mit den Schwierigkeiten der Marmorarbeit, wie es auch noch an anderen als den



genannten Stellen hervortritt, erinnert an die Hera vom Palatin im Thermen- Museum zu Rom (Helbig Führer² n. 1020). Trotz



Fig. 1.

dieser Verwandtschaft verstand der Künstler der Apbrodite sehr viel besser der Gefahr zu entgehen, dass durch die allzu durch-

geführten Unterarbeitungen sein Werk hart wird und wie das Gewand der Hera unangenehm an Blech erinnert. Soweit ich die



Fig. 2.

in Griechenland gefundenen, aus römischer Zeit stammenden Copien älterer Werke aus eigener Anschauung kenne, sind sie nicht

so geistlos und trocken wie die in Italien auftauchenden; sie sind selbständiger, dabei aber immer weniger sorgfältig durchgeführt; man sieht ihnen meist an, dass sie nicht viel kosten durften. In Epidauros werden wir nach den historischen Verhältnissen des Heiligthums, welches nach der Plünderung durch Sulla und die Piraten erst von der Kaiserzeit an wieder aufzuleben begann, keine Copie aus der Glanzperiode der Copirkunst, aus der Zeit des Pasiteles, voraussetzen dürfen. Ist aber für jene spätere Periode die Arbeit der epidaurischen Statue nicht zu frisch und zu geföhlt? An den drei in Italien gefundenen Copien können wir abmessen, mit welcher dürftigen Reproductionen der Aphrodite sich die römischen Herren begnügen mussten. Andererseits zeigen die zahlreichen mit der Aphrodite zusammengefundenen Statuetten (Kabbadias n. 263-294), was in spätrömischer Zeit die für Epidauros thätigen Copisten zu bieten vermochten: die Aphrodite wird durch einen Abgrund von jenen Producten getrennt.

Die weiteren Copien erleichtern uns die richtige Beurtheilung des Technischen an der Statue aus Epidauros. Es folgen zunächst zwei Exemplare, welche in derselben Richtung, wie *A* den Schwertgurt trägt, ein Fell umgeknüpft haben:

B. München, Glyptothek. Furtwängler n. 236. Abg. Clarac-Reinach 385 n. 5; Hundert Tafeln, Taf. 46; neue Abbildung hier S. 234 Fig. 1. Aus Verona erworben. Ergänzt: Kopf und Hals, rechter und linker Unterarm; die Spitze vom Kopf und Ohr des Thierfells.

C. Genua, Palazzo Reale. Photographie bei Arndt-Amelung, Einzelverkauf Ser. V n. 1361; darnach hier S. 235 Fig. 2. Text von Flasch. — Ergänzt: Kopf, linker Arm, rechter Vorderarm.

Das Fell in *B* wurde von Furtwängler als das eines Ferkels bezeichnet. Allein da gerade an den für die Bestimmung der Gattung wichtigsten Theilen ein Ergänzter gearbeitet hat, so wird die Grundlage für die Erklärung unsicher. Auch wandte Flasch mit Recht ein, dass die Schenkeldecken für ein Ferkel zu lang wären. Ausserdem geht die entlang dem Rande angedeutete zottige Behaarung selbst über das hinaus, was die reicher behaarten Schweine im Süden aufzuweisen haben. In *C* lässt sich das Fell unzweifelhaft als einem « Reh oder gattungsverwandtem Thier » gehörig bestimmen. Wir sind bei der Uebereinstimmung beider Repliken —

ein kleiner Unterschied in der Anordnung des Fells kommt kaum in Betracht — berechtigt, diese zoologische Bestimmung auf das weniger gut erhaltene Stück *B* zu übertragen. Die schon erwähnten zottigen Haare in *B* schliessen aber auch die glatte Nebris aus und zwingen zu der Annahme, dass es sich um das Fell einer Ziege, um eine *αίγης* handelt.

Endlich eine Replik, bei welcher die Brust ohne jegliches Attribut gelassen wurde:

D. Florenz, Palazzo Pitti. Dütschke II n. 5. Photographie bei Arndt-Amelung, Einzelverkauf Ser. III n. 822. Nach Flasch, im Text zu dieser Nummer, eine wirkliche Replik und auch in den Maassen *A* und *B* entsprechend, aber von sehr geringer Ausführung, welche durch eine rohe Uebearbeitung noch unangenehmer in die Augen fällt.

Die drei Repliken *B*, *C*, *D*, unterscheiden sich auch abgesehen von dem Attribut in stilistischer Beziehung erheblich von einander, dagegen stimmt *B* mit *A* merkwürdig eng überein. Man vergleiche die kleineren Faltenzüge über dem rechten Bein und die Falten, welche sich vom linken Schienbein nach dem rechten Knöchel hinüberziehen. Diese Uebereinstimmung zwischen *A* und *B* geht so weit, dass sie sich mit der Annahme, *A* sei eine frühe, etwa hellenistische, *B* dagegen eine römische Copie, nicht verträgt. Da wir *A* nicht als Archetypos gelten lassen können, so müssen wir diese Replik wenigstens als eine durchweg treue Copie des gemeinsamen, verlorenen Originals anerkennen. So treue Copien sind aber sonst der noch schöpferisch thätigen griechischen Kunst fremd, und so bleibt, da wir die Statue in der Kaiserzeit uns allerdings nicht entstanden vorstellen können, nur die Annahme übrig, dass sie im Atelier des Künstlers, des Urhebers des Archetypos selbst, von einem Gehülfen ausgeführt wurde, dass sie somit das ist, was wir eine Schulcopie nennen. Durch einen solchen Ausnahmefall würde sich auch in dieser Zeit eine treue Copie erklären.

Fast wie eine beabsichtigte Umarbeitung in classicistischem Sinn wirkt die Replik *C*. Wenn auch die wichtigsten Faltenzüge wiederkehren, so wurde doch die Form der Falten im Einzelnen erheblich geändert, alles vereinfacht. Der Wulst über der rechten Hüfte ist gewunden und mehr in die Höhe gezogen. Namentlich aber glaubte der Künstler sein Vorbild zu verbessern,

wenn er das Relief der Falten, das in *A* stark schwankt, gleichmässig hoch hält. Alle Frische in der Gewandbehandlung gieng damit verloren.

Noch mehr verallgemeinert und abgeschliffen erscheint der Typus in *D*. Die geringe Sorgfalt dieser Replik tritt auch darin hervor, dass der Chiton nicht durch einen Zwischenraum von der Plinthe getrennt ist, sondern in dieselbe überläuft. Schon diese Rille hätte zuviel Arbeit verlangt.

So wenig wie für die stilistische Beurtheilung des gemeinsamen Originals bringen die verschiedenen Wiederholungen für die Composition der Statue ein neues Moment hinzu, das wir noch nicht aus der Statue von Epidauros kennen. Sie böten uns abgesehen davon, dass sie die Beliebtheit dieser Erfindung in römischer Zeit bezeugen, gar kein Interesse, falls nicht der Wechsel des Attributs, beziehungsweise das Fehlen desselben, seine Bedeutung hätte.

Milchhöfer und Furtwängler zweifeln gar nicht daran, dass mit dem Wechsel des Attributs auch die Bedeutung sich ändere. Solche Verwendungen einer Figur in anderer als ihrer ursprünglichen Bedeutung kommen wohl vor und zwar nicht allzu selten. Immerhin aber dürfen wir zu der Annahme eines Bedeutungswechsels nur dann greifen, wenn durch sichere Gründe die Aenderung des Sinns der ursprünglichen Erfindung erwiesen ist. Wir halten zunächst an dem von Flasch ausgesprochenen Grundsatz fest: * Es ist nur methodisch, wenn wir für entschiedene Repliken trotz Verschiedenheit in einzelnen Attributen — andere befanden sich in der Rechten und der Linken — immer noch die gleiche Bedeutung voraussetzen *. Wenn es nicht anginge, die Frauengestalt mit dem Schwert, mit dem Ziegenfell und ohne eines von diesen beiden Attributen, dennoch in gleichem Sinne aufzufassen, dann und nur dann wären wir berechtigt, nach verschiedenen Benennungen für die Varianten zu suchen.

Bevor wir unsere eigene Ansicht über die Bedeutung der Statue aussprechen, haben wir uns mit den seitherigen abweichenden Erklärungsversuchen abzufinden. Flasch argumentirt so: Das Fell, das er für eine Nebris hält, verweise die Repliken *B* und *C* in den bakchischen Kreis; es sei keine aussergewöhnliche Darstellung, Maenaden, wie sie Zicklein mit Messern zerstückeln.

Also hindere das Schwert nicht in *A* eine Bakche zu sehen, zumal da auch das tief gesenkte Haupt bei Maenaden sich nachweisen lasse. Das geneigte Haupt und das Messer lässt sich wohl bei Maenaden nachweisen, aber nur an solchen Maenaden, bei denen jenes Messer und das Niederblicken durch die Handlung bedingt ist. Das Messer führen die Maenaden nur, wenn wir zugleich sehen wie sie die Thiere in Stücke geschlagen haben, und das gesenkte Haupt finden wir nur dann bei ihnen, wenn der Taumel des Tanzes ihnen das Bewusstsein nimmt. Nimmermehr dürfte ein Künstler diese Züge für eine Maenade verwenden, welche in situationsloser Ruhe aufgefasst ist. Die Deutung Flasch's scheitert bei dem Versuch, sie auf die Statue von Epidauros zu übertragen. Und wie könnte er sich gar mit der Replik im Palazzo Pitti abfinden, welche lediglich durch einen in der Hand vorauszusetzenden Thyrsos als Maenade charakterisirt wäre, während der ruhige Charakter dieses sanft dahinschreitenden Weibs in einem schreienden Gegensatz zu dem Wesen einer Maenade stände?

An Milchhöfers Deutung auf Dike, welche ja nur für die Replik *A* in Frage kommen kann, haben wir schon oben gerüttelt, indem wir feststellten, dass sich das Schwert sicher nicht in der Rechten befand. Dike könnte ja allerdings auch das Schwert in der Scheide tragen. Aber der Einwand Flasch's, dass die gestrenge Dike nicht mit sentimental geneigtem Haupt — wir fügen hinzu, auch nicht in dieser etwas koketten Kleidung — einherschreiten kann, entscheidet gegen die vorgeschlagene Deutung. Der „Rhabdos“ in der Linken war ohnehin nur ein Nothbehelf; denn die Hand stützt sich auf ein langes, auf der Erde anfruhendes Attribut und schwingt nicht etwa eine kurze Ruthe.

Sehen wir einen Augenblick von den Attributen ab, so muss jedermann zugeben, dass die Frauengestalt mit dem sanft geneigten Haupt, mit ihrem feingewobenen Chiton, welcher fast provozierend die rechte Brust enthüllt, ohne Zweifel eine Aphrodite sein kann. Wenn es uns gelingt, aus dieser Deutung heraus die Wahl der verschiedenen Attribute, ihren Wechsel und ihr Fehlen zu rechtfertigen, so erweist sich jener erste Eindruck als der richtige.

Es liegt ein Korn von Wahrheit in dem gegen die Deutung auf Aphrodite mit dem Schwert erhobenen Einwand, dass man diese Erfindung aus der Blüthezeit der griechischen Kunst nicht



ohne weiteres den alten bewaffneten steifen Idolen noch den durch alexandrinische Geschmacksrichtung beeinflussten späten Gruppen gleichsetzen dürfe, welche die Göttin mit den Waffen des Ares tändeln lassen. Wie aber, wenn sich bei einer Aphrodite genau der Periode, in welcher das Original unseres Typus entstand, durch den speziellen Zweck, für welchen die Statue geschaffen wurde, die Bewaffnung rechtfertigen liesse? Dieser Fall liegt vor für eine Aphrodite, welche im Jahr 405 als Weihgeschenk für eine gewonnene Schlacht bestellt wurde. Sollte sich für diese Aphrodite die Ausstattung mit dem Schwert nicht ohne Weiteres erklären und um so leichter rechtfertigen, wenn die Stadt, welche das Anathem stiftete, in ihren Tempeln mehr als eine Statue der bewaffneten Göttin verehrte? Wir meinen also die Aphrodite, welche Sparta aus Anlass des Siegs von Aigospotamoi nach Amyklai weihte (¹). Die Göttin, welcher die Spartaner für Hülfe in der Schlacht danken zu müssen glaubten, wird doch wohl die in Sparta verehrte Aphrodite Areia gewesen sein; für sie hat schon Bernoulli (²) die gerade für sie nicht ausdrücklich bezeugte Bewaffnung als selbstverständlich vorausgesetzt.

Aber das Ziegenfell der Repliken? Wie kamen spätere Copisten dazu, jener Aphrodite statt eines Schwertes eine *αίγίς* umzuhängen? Bei dem Original der Statue von Epidauros, dem Anathem in Amyklai, gab die Inschrift an, für welche Schlacht das Weihgeschenk gestiftet wurde. Spätere Copisten, welche die Statue ohne Inschrift reproduciren mussten, vermissen in ihrem Werk den speciellen Hinweis auf Aigospotamoi und führten darum als redendes Emblem in die Composition die Aigis ein. Eine ähnliche Verwendung von Attributen, welche uns als spitzfindig abstösst, ist dem Alterthum keineswegs fremd. Welcker (³) sammelte eine grössere Anzahl entsprechender Fälle und resümirte sie so: *« Fuit enim hic mos veterum satis frequens, ut phonetico allegoriae*

(¹) Pausanias III 18, 7: τὰ δὲ ἐν Ἀμύκλαις θεᾶς ἄξια.... καὶ τρίποδες χαλκοῦ..... Ἀρίστανδρος δὲ Πάριος καὶ Πολύκλειτος Ἀργεῖος, ὃ μὲν γυναῖκα ἐποίησεν ἔχουσαν λύραν, Σπάρτην δῆθεν. Πολύκλειτος δὲ Ἀφροδίτην παρὰ Ἀμυκλαίῳ καλουμένην. οὗτοι δὲ οἱ τρίποδες μεγέθει ὑπὲρ τοὺς ἄλλους εἰσί, καὶ ἀπὸ τῆς νίκης τῆς ἐν Αἰγὸς ποταμοῖς ἀνετέθησαν.

(²) Aphrodite S. 7. Vergleiche S. 242. Anm. 1.

(³) *Sylloge epigrammatum graecorum* S. 135.

quodam genere, sicut in numis variisque aliis artis operibus, ita etiam in monumentis sepulcralibus, et urbium et hominum nomina sub animalium, plantarum et rerum quarumcumque cum illis nomine forte conspirantium imaginibus quasi ante oculos ponerent, quo illa melius visus adminiculo memoriae commendarent». Um aus der Fülle der Beispiele nur das nächstliegende herauszuheben: Aigospotamoi wählt für seine Münzen als Emblem zur Verdeutlichung des Stadt-Namens das Bild einer Ziege, zuweilen auch nur den Kopf einer solchen (Head, *Historia numorum* S. 222). Wie geläufig den Alten dieses Rebusrathen war, geht deutlich daraus hervor, dass drei gleichnamige Städte Aigai in Achaia, Aiolis und Kilikien auf ihre Münzen Ziegen oder Theile von solchen prägen lassen; ebenso Aigeira in Achaia.

Diese Erklärung, bei welcher der Leser geneigt sein wird, den gegen die römischen Copisten erhobenen Vorwurf der Spitzfindigkeit vielmehr auf den Urheber der Combination zu übertragen, hätte ich mich wohl gescheut, öffentlich auszusprechen, trotzdem ich sie seit mehr als einem Jahre mit mir herumtrage, wäre ich nicht neuerdings von drei verschiedenen Seiten auf eine Bestätigung der Hypothese aufmerksam geworden.

Spartas Hafenstadt Gytheion, welche also alle Ursache hatte, das Andenken an jene erste glückliche Expedition der spartanischen Flotte wach zu halten, prägt in der späteren Kaiserzeit auf seine Münzen eine Aphrodite im Typus der epidaurischen Statue (¹). Das Attribut auf der Brust fehlt, wie bei einer Reproduction in so kleinem Maassstab, dazu noch in einem so kunstlosen Stempel nicht zu verwundern; die Haltung des linken Armes wurde genau wie auf den Münzen mit der Nachbildung des phidiasischen Zeus, statt verkürzt vielmehr auf dem Reliefgrund ausgebreitet. Den Wulst des Himations führt der Stempelschneider bis über den rechten Arm, ein offenes Versehen, aus dem einfachen Grund, weil es unmöglich wäre, ein Himation in dieser Weise umzulegen. Sonst aber stimmen Statue und Münze in allen Zügen überein, die charakteristisch genug sind,



Fig. 3.

(¹) Abgebildet: *Journal of Hellenic Studies* 1886 Tafel 65, O, 5. Danach hier wiederholt.

um eine zufällige Aehnlichkeit auszuschliessen. Im Münzstempel biegt sich der rechte Unterarm vom Oberarm etwas ungraziös, fast in rechtem Winkel ab; wir würden uns den Unterarm mehr gesenkt wünschen, damit er sich besser in die Silhouette einfügt. Merkwürdigerweise hat Lechat genau die gleiche Ergänzung für den angestückten Unterarm an der epidaurischen Statue erschlossen: *« le bras droit était plié à peu près à angle droit; c'est pourquoi le chiton, qui a glissé de l'épaule se trouvait arrêté au coude »*.

Dieser Münztypus lehrt uns nun auch die Attribute kennen, welche die Aphrodite von Amyklai in den Händen trug: die Linke stützt sie auf ihr Skeptron, in der Rechten hält sie den Apfel. Die Göttin blickt auf das Symbol ihres Sieges. Aus der Münze gewinnen wir also nebenbei eine vollständig befriedigende Ergänzung der Statue aus Epidauros.

Eine weitere Bestätigung unserer Combination liegt darin, dass die Aphrodite von Amyklai, die, wenn wir mit Recht die Statue von Epidauros mit ihr in Verbindung brachten, ein Schwert trug, auch durch eine litterarische Notiz als bewaffnet bezeichnet wird, wenn sie auch seither in keiner Aufzählung der Aphrodite mit Waffen figurirte. Nonnus, Dionysiaca 43, 5 sagt:

. Ὑμέναιός ἐς ὑσμίνην δὲ χορεύων
χάλκεον ἔγχος ἄειρεν Ἀμυκλαίας Ἀφροδίτης

Von einem *χάλκεον ἔγχος* der Aphrodite von Amyklai wusste also Nonnos. Leider lässt uns die Zweideutigkeit des Wortes *ἔγχος* nicht mit Sicherheit entscheiden, ob damit eine eiserne Lanze gemeint ist, welche für eine spartanische Aphrodite als ein durchaus passendes Attribut gelten müsste, da auch alte Idole der Aphrodite in Sparta eine Lanze trugen⁽¹⁾, oder ob das *ἔγχος*, was dem Wortlaut nach eben so gut möglich ist, vielmehr ein Schwert aus Erz ist. Jedenfalls führten uns zwei ganz verschiedene Wege zu der Annahme, dass die Aphrodite in Amyklai eine Waffe trug.

(1) Plutarch, Instituta Laconica, p. 239 A (Moralia ed. Bernardakis II S. 187): Ἀφροδίτην σέβουσι τὴν ἐνόπλιον καὶ πάντας δὲ τοὺς θεοὺς θήλειαι καὶ ἄρρενας λόγχας ἔχοντας ποιοῦνται. Mit der Möglichkeit, dass das Scepter, dessen oberer Abschluss auf der Münze fehlt, vielmehr eine Lanze sei, möchte ich nicht rechnen.

Endlich als dritten Beweis für die Richtigkeit unserer Combination: ein merkwürdiger Zufall zeigt uns den Stil der Aphrodite von Epidauros gerade um 400 oder wenig früher in Sparta vertreten; ja nicht nur den Stil sondern sogar eine im Typus nahe

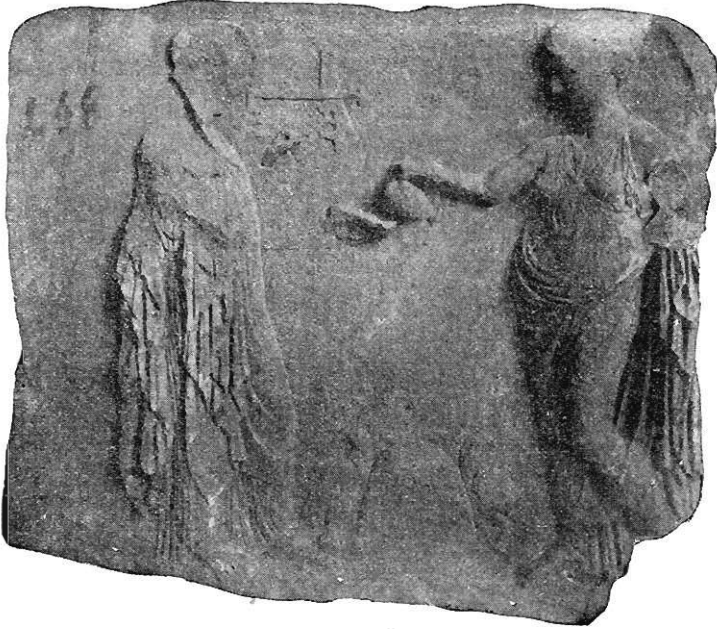


Fig. 4.

verwandte Gestalt. Das herrliche Relief aus Sparta, Apollon und ein gewöhnlich auf Artemis gedeutetes Mädchen zu beiden Seiten des Omphalos, an welchem die Adler sitzen (abg. Athenische Mittheilungen 1887 Taf. 12, vgl. S. 378, darnach hier wiederholt; vgl. Hermes 1902 S. 267) zeigt in der Gestalt der Artemis eine geradezu verblüffende Verwandtschaft mit unserer Aphrodite. Da das Auge ein willfähriger Knecht ist und gar zu leicht sieht, was sein Herr sehen will, so freue ich mich, diese Verwandtschaft bereits von einem Fachgenossen constatirt zu wissen, dessen scharfer Blick nicht zu bezweifeln ist. Bei der Besprechung des Reliefs sagt Wolters: „Nun ist aber diese Aphrodite von Epidauros aufs allernächste mit der Artemis unseres Reliefs verwandt. Die Uebereinstimmung beider

Figuren ist so frappant, dass man versucht ist, sie auf denselben Künstler zurückzuführen. Jedenfalls wird man die Gleichzeitigkeit beider Werke nicht in Abrede stellen können. Wenn ich Wolters gern zugebe, dass Relief und Statue wesentlich in die gleiche Zeit gehören wie die Nikebalustrade, so kann ich es doch nicht für selbstverständlich halten, dass alle drei Werke aus derselben Schule hervorgegangen seien. Ein fundamentaler Unterschied trennt das Relief von der Balustrade: die Proportionen. Die breitschultrige, kurzgewachsene Gestalt der Artemis hat nichts zu thun mit den schlanken Niken und ihren zierlichen Köpfchen. Uns genügt auch, mit Hilfe des Reliefs constatiren zu können, dass ungefähr um 400 oder wenig früher ein Künstler für Sparta thätig war, dessen Stil sich von dem der Aphrodite nicht unterscheiden lässt, und zwar ein Künstler, welchem die Statue von Epidauros oder ihr Original nicht unbekannt war. Auch die Aphrodite in Amyklai wird er sich wohl angesehen haben, da sie nur eine Stunde vom Ort seiner Thätigkeit entfernt war.

Was wir über die Beziehungen der Aphrodite zu Amyklai wissen, hat Sam Wide in seinen Lakonischen Kulturen S. 138 zusammengestellt und *in extenso* abgedruckt; er glaubt aus diesen Stellen einen Kultus der Göttin in jenem Heiligtum nachweisen zu können. Diese Nachrichten ergeben Folgendes:

1. Pausanias sah in Amyklai eine Aphrodite unter einem Dreifuss als Gegenstück zu einer entsprechend aufgestellten Artemis und einer Kore. Die ersten beiden Statuen Werke des Gitiadas, während die Kore durch Kalon von Aigina hergestellt war. Weihgeschenke der Spartaner für einen Krieg — welchen, ist für unseren Zusammenhang gleichgiltig.

2. Pausanias sah ferner daselbst eine zweite Aphrodite unter einem grösseren Dreifuss, ein Werk Polyklets, wie der Perieget schlechtweg sagt. Auch diese Statue hatte ein Pendant unter einem zweiten Dreifuss: die Sparta mit der Lyra, ein Werk des Aristandros von Paros. Beides Weihgeschenke der Spartaner für Aigospotamoi.

3. war nach Pausanias die Göttin am Hyakinthosgrab dargestellt, woraus sich aber doch gewiss keine Beziehung der Aphrodite zu Amyklai erschliessen lässt. Denn was müsste dann nicht alles, nach der Unmasse von Darstellungen auf dem Grab und dem Throne, Beziehung zu Amyklai haben!

4. Die bereits behandelte Stelle des Nonnos, welche beweist, dass eine bewaffnete Aphrodite mit dem Beinamen Amyklaia wohl bekannt war.

Aus den beiden erstgenannten Anathemen lässt sich ein Kult der Aphrodite in Amyklai sowenig erweisen wie aus der Nike des Paionios ein Kult der Göttin in Olympia oder aus der Darstellung der Kallisto, des Lykaon und Arkas im Weihgeschenk der Tegeaten ein Kult dieser Heroen in Delphi. Die Berühmtheit der *Ἀμυκλαία Ἀφροδίτη* hatte ihren Grund nicht in der Heiligkeit des Kultus. Denn es lässt sich kaum bezweifeln, dass diese *Ἀμυκλαία* dieselbe ist wie die *Ἀφροδίτη παρὰ Ἀμυκλαίῳ καλουμένη* nach den Worten des Pausanias. Aber wie der Perieget deutlich sagt, führt nur jene Aphrodite für Aigospotamoi diesen Beinamen, nicht auch die unmittelbar vorher genannte unter dem Dreifuss des Gitiadas. Offenbar haftete also dieser Name nicht an der Göttin und ihrem Kult, sondern ganz speziell an jener Statue des Polyklet. Der *σάτυρος ἐπὶ Τριπόδων* und das Werk des Menophantos (Loewy, Bildhauerinschriften n. 377) *ἀπὸ τῆς ἐν Τρωάδι Ἀφροδίτης* erinnern zu sehr an die *Ἀφροδίτη παρὰ Ἀμυκλαίῳ*, um nicht auch die *Ἀμυκλαία Ἀφροδίτη* genau wie die *Κνιδία* als eine berühmte Statue der Göttin erkennen zu lassen. Wenn je Nonnos den Sachverhalt anders auffasste, was übrigens nicht einmal sicher ist, so wäre damit gar nichts bewiesen; der Poet, der das Evangelium Johannis in Verse brachte, kannte wie wir das klassische Alterthum nur aus Büchern.

Die *παρὰ Ἀμυκλαίῳ καλουμένη* des Polyklet genoss also im Alterthum eine nicht gewöhnliche Berühmtheit, die sie entweder den Vorzügen des Kunstwerks oder dem Grund der Weihung oder ihrem eigenartigen Attribut verdanken konnte.

Bisher constatirten wir, dass der Typus der Aphrodite von Epidauros in nächster Nähe von Amyklai, in Spartas Hafenstadt Gytheion, durch eine Statue vertreten war, also an einem Ort, an welchem sich eine Wiederholung des Weihgeschenks für Aigospotamoi leicht begreift. Wir sahen ferner, dass die *παρὰ Ἀμυκλαίῳ καλουμένη* des Polyklet bewaffnet war, somit ein Attribut führte, das in dieser Epoche Aphrodite nur ganz ausnahmsweise beigegeben war, denn wir kennen aus unserem ganzen Monumentenvorrath abgesehen von der epidaurischen Statue kein zweites Beispiel aus dieser Zeit. Schliesslich bewies uns das Relief, dass nicht nur

der Stil sondern auch der Typus der Statue von Epidauros einem für Sparta um etwa 400 thätigen Künstler vertraut war. Diese drei Gründe allein schon entscheiden zu Gunsten der Combination der epidaurischen Statue mit dem Weihgeschenk der Spartaner, so dass wir sogar unsere Erklärung des Attributs der Aigis, von welcher unsere Combination ausgieng, bei Seite lassen könnten. Für diejenigen, welche unsere Erklärung des Attributs annehmen, würde ja dieser Grund allein schon im Sinn unserer Hypothese den Ausschlag geben.

Diese Zuweisung ist höchst unmodern, denn sie ging nicht von dem stilistischen Charakter der Statue von Epidauros aus; sie ist so unmodern, dass es fast einer Entschuldigung bedarf, wenn die Einreihung einer Statue in das Werk eines Meisters, dessen Stil wir noch nicht kennen, nicht trotzdem durch die stilistischen Eigenthümlichkeiten der candidirenden Statue begründet wird. Wenn sich dennoch der Stil unserer Aphrodite mit dem Wenigen, was wir für den von Pausanias genannten Künstlernamen erschliessen können, deckt, so bekommen wir damit lediglich die Probe auf die Richtigkeit unserer Folgerungen.

Wie Pausanias sprachen wir bisher schlechthin von Polyklet; aber wir müssen feiner unterscheiden und fragen, um welchen Polyklet es sich handelt. Seit Brunns Künstlergeschichte dachte man allgemein an den jüngeren Träger dieses Namens. Gegen einen vorübergehenden Widerspruch wandte Furtwängler ⁽¹⁾ mit Recht ein, wie wenig wahrscheinlich es wäre, wenn der ältere Polyklet das grossartige delphische Anathem für Aigospotamoi seiner Schule überlassen hätte, um dann als Schulhaupt sich mit der viel bescheideneren Weihung nach Amyklai abzugeben. Robert, der das Dokument veröffentlichen konnte ⁽²⁾, welches die Thätigkeit des älteren Polyklet in ihren Anfängen auf mindestens 460 festsetzt, hat nun hervorgehoben, dass die Ansprüche des jüngeren Namensvetters bedeutend gewachsen seien. Eine Zuweisung an den älteren Meister würde entschieden Schwierigkeiten schaffen, da er das Werk mit allermindestens 73 Jahren übernommen haben

⁽¹⁾ Meisterwerke Seite 414.

⁽²⁾ Im Hermes 1900 Seite 141.

müsste, während die Aphrodite an die Werke des jüngeren Polyklet sich ganz ungezwungen anreihet (1).

(1) Für die Datirung der Tholos und damit ihres Architekten ist ausser auf Kavvadias S. 54 noch auf die neue Behandlung der Bauinschrift durch Fränkel im *CIG. Pel.* n. 1485 zu verweisen. Die Grundlage von Keils chronologischer Fixirung (Athen. Mitth. 1895 S. 86), welche auf der Voraussetzung der einstigen Existenz einer Parallelurkunde beruht, erwies sich als trügerisch. Fränkel rechnet mit der Beurteilung des stilistischen Charakters der Ornamente und ihrer Datirung nicht nur am Ende des vierten Jahrhunderts, sondern gar „viele Jahrzehnte später“, welche Dörpfeld, „*vir in hac scientia fere regnans*“ nach Fränkels Worten, in seinem Griechischen Theater S. 131 ausspricht, wie mit einer unumstösslichen Thatsache. Dörpfelds Autorität soll gelten, so lange es sich um technische Fragen handelt: mit der Beurteilung des stilistischen Charakters der Ornamente spielt aber die Untersuchung auf künstlerisches Gebiet hinüber, in den Kreis der Plastik hinein. Es handelt sich auch nicht einfach um die Frage, wann kommt eine ähnliche Behandlung der Ornamentformen zum ersten Male vor, sondern um die viel subtilere Entscheidung: ist die formale Behandlung der Ornamente an der Tholos mit der aus anderen Gründen sich ergebenden Datirung des Baues vereinbar oder nicht? eine Frage deren Lösung eine intime Kenntnis der Plastik im Allgemeinen erfordert. Fränkel hätte besser daran gethan, die wohl begründeten Einwände von Kavvadias in Erwägung zu ziehen. Als Spezialist für Architektur rechnete nämlich Dörpfeld überhaupt nicht mit der Thatsache, dass die Ausmalung der Tholos durch Pausias auch ein chronologisches Moment enthält. Gegenüber voranzusehenden Einwänden, warum nicht ältere, im Hieron bereits vorhandene Bilder von Pausias später in der Thymele aufgehängt worden sein könnten, betonte Kavvadias die Ausdrücke des Periegeten über das *οἶκημα περιφερές: ἐν δὲ αὐτῷ Πausίου γραψαντος* und *ἐνταῦθα γέγραπται*. Ausserdem lässt sich kaum bezweifeln, dass die Angabe des Plinius, Pausias habe zuerst *lacunaria* bemalt, „*nec camaras* — das heisst nicht etwa Zimmer, sondern gewölbte Decken — *ante eum taliter adornari mos fuit*“, sich eben auf die Malereien am Gewölbe der Tholos bezieht. Die Werke dieses Pausias, der als Schüler des Pamphilos und wegen seines Modells, der Hetaire Glykera (Plinius XXXI, 4) nicht sehr weit unter Ol. 100 heruntergerückt werden kann, sind also integrierende Bestandteile der Thymele; die Gemälde setzen den Abschluss der Bauarbeit voraus, welcher demnach nicht allzu lange nach der Mitte des vierten Jahrhunderts, sagen wir nicht später als 330 stattgefunden haben kann. Dörpfeld wird sich demnach ebenso entschliessen müssen, den stilistischen Charakter der Ornamente an der Tholos für das Zeitalter des jüngeren Polyklet anzuerkennen, wie man ja auch allgemein lernte, mit der technischen Qualität des Hermes von Olympia, welche einst einem Historiker für Praxiteles nicht genügte, sich nun zufrieden zu geben. Wäre auch Polyklet über der langen Bauzeit der Thymele verstorben, er würde dennoch mit Recht als ihr Architekt aufgeführt.

Ob es sich in Amyklai um Marmor oder Bronzestaturen handelt, giebt Pausanias nicht an. Bei Polyklet dem Jüngeren, der die Mehrzahl seiner mythischen Gestalten in Marmor ausführte, lässt sich an beides denken. Die Wagschale neigt zu Gunsten des Marmors, wenn wir bedenken, dass das Gegenstück zur Aphrodite ein Werk des Aristandros von Paros war. Dieser Meister stellte der Aphrodite gegenüber: *γυναῖκα ἔχουσαν λύραν, Σπάρταν δῆθεν* (1).

(1) Der Sparta misstraut Loeschcke (Athenische Mittheilungen 1878 S. 170) als einer falschen Deutung des Pausanias und zwar kam er auf seinen Zweifel in folgender Weise: er fand im Amyklaion eine Stele, ein Ehrendekret mit Relief, darstellend eine Frau mit Kithara, genau im Typus des sitzenden Kitharoden-Apollon, und vor ihr drei Adoranten; das auf die Platte eingegrabene Dekret verordnet: *στάλαν λιθίναν σῆσαι εἰς τὸ ἱερόν τῆς Ἀλεξάνδρας*. Es ist demnach kaum zu bezweifeln, dass die, wie Loeschcke sich ausdrückt, „leierspielende“ Frau, die Alexandra darstellt. Ganz und gar nicht selbstverständlich ist aber der weitere Schluss, welchen Loeschcke unter Zustimmung von Robert in Pauly's Realencyklopaedie s. v. Aristandros zieht, dass die von Pausanias Sparta genannte Frau unter dem Dreifuss nun auch Alexandra bedeute. Diese Uebertragung hat einen bestimmten Grund gegen sich: den Unterschied zwischen Kithara, welche die Frau auf dem Relief spielt, und Lyra, welche für die Statue bezeugt wird. Die Annahme einer Verwechslung der beiden Musikinstrumente durch Pausanias wäre keineswegs wahrscheinlich, weil gerade die Lyra in der Hand der Sparta ihren guten Sinn hat, und zwar denselben Sinn wie die Lyra in der Hand des von Wolters nachgewiesenen spartanischen Apollon (Jahrbuch 1896 S. 1). Dieser Apollon spielt beim Siegesfest der Gymnopaidien dem Chor mit der Leier auf, mit der Lyra und nicht mit der Kithara. Jene Sparta des Aristandros führt also den Chor beim Siegesfest an. Lässt sich ein besseres Thema für eine von den Spartanern aus Veranlassung eines Sieges gestiftete Statue denken? Noch weniger wäre etwa an einer Personifikation der Sparta in dieser Zeit Anstoss zu nehmen, seit eine rothfigurige attische Schale im Museum zu Boston, die man etwa um 400 v. Chr. datiren können, uns eine inschriftlich beglaubigte Darstellung dieser Personifikation brachte (Arch. Anz. 1901 S. 167 n. 22). Sparte, als Mädchen in blosser Chiton aufgefasst, steigt ab von einem Ross, das vor einem Altar hält. Dieses für eine attische Malerei gerade aus dem Ende des fünften Jahrh. höchst auffällige Thema kann ich mir nur so erklären, dass es von einem Anhänger der Dreissig gewählt und in ihrem Sinn erfunden ist, von einem Manne gemalt, der die Besetzung der Akropolis durch spartanische Truppen freudig begrüßte. Sparta als solche kann man sich ja kaum zu Ross vorstellen, das Pferd hat also den Sinn, dass Sparta über Land geritten. Den Altar schlechtweg auf einer attischen Malerei dürfen wir wohl als den heiligsten Altar von Athen, den der Athena auf der Burg auffassen. Hier hält Sparta an, steigt vom Ross, um sich am Herd von Attika niederzulassen.

Aristandros, der allgemein als Vater des Skopas angesehen wird, als Vater eines ausgesprochenen Marmorarbeiters, und dazu ein Künstler, welcher von der Marmorinsel stammt, wird doch wohl dem Material seiner Heimat treu geblieben sein. Alle Wahrscheinlichkeit spricht demnach dafür, dass die Frauengestalten unter den Bronzedreifüssen Marmorstatuen waren.

Wie verträgt sich nun des Stil der Aphrodite von Epidauros mit dem, was wir von Polyklet dem Jüngeren — wissen dürfen wir nicht sagen, sondern vermuten müssen?

Wenn Flasch gegen den sonst allgemein ⁽¹⁾, wenn nicht für das Exemplar, so doch für die Erfindung angenommenen Ansatz der Aphrodite am Ende des fünften Jahrhunderts geltend macht, dazu stimmten nicht die anmuthigen Rhythmen, mit welchen der Kopf auf dem Hals sich wiege, nicht der zierliche Hals, nicht die mehr zugerundeten Wangen und die Stirne, die weniger scharfen und geschwungenen Conturen, die schlanken Proportionen, die sanfteren Wellen des Haars, so waren offenbar für einen Augenblick zwei sichere Werke des ausgehenden Jahrhunderts seinem Gedächtnisse entschwunden: die Stele der Hegeso und die Nikebalustrade, an welchen sich alle die von ihm an der Aphrodite constatirten Eigenthümlichkeiten wiederfinden. Stilistisch noch näher als der Nikebalustrade, mit welcher die Aphrodite bereits von Wolters in enge Beziehung gebracht wurde, scheint sie mir den Fragmenten des Erechtheionfrieses zu stehen; man vergleiche die Statue besonders mit den Fragmenten n. 16 und 17 der Tafel 33 in Alte

Mag diese Beziehung auf die zeitgenössischen Ereignisse richtig sein oder nicht, jedenfalls haben wir nun eine sichere Darstellung der Sparta aus der gleichen Zeit, in welcher die Statue des Aristandros entstand. Ferner muss, wer des Pausanias Erklärung verwerfen will, auch mit einer zweiten Stelle des Schriftstellers rechnen, III, 11, 10: *ἀνάκειται δὲ καὶ Δῆμον τοῦ Σπαρτιατῶν ἀνδρῶς μεγέθει μέγας*. Man kann nicht behaupten, dass die Sparta verdächtiger wäre als der Demos von Sparta.

(¹) [Defrasse]-Lechat, Epidaure S. 176 erklärt sie allerdings für ein Werk „*du troisième siècle au plus tôt*“. Aber seine Datirung steht wohl unter dem Einfluss der von ihm empfohlenen, geradezu anwidernden Ergänzung. Aphrodite mit dem Schwert des Ares um die Brust und mit seiner Lanze in der Linken, hält sich mit der Rechten einen Spiegel vor, um zu sehen, wie hübsch sie die Waffen kleiden. Also keine Aphrodite-Areia sondern eine Aphrodite-Cocotte.

Denkmäler II. Diese Verwandtschaft führt uns also etwa in das Jahr 408. Der Zeit des Weihgeschenks von Amyklai ist demnach der Stil der Aphrodite durchaus angemessen.

Der Name Polyklets des Jüngeren war für uns bis zu den Ausgrabungen von Olympia ein leerer Schall. Ein ganz kleines Stückchen brachten uns die Funde in der Altis weiter, indem sie eine seither dem älteren Polyklet zugeschriebene Athletenstatue in das Werk des jüngeren Meisters einzureihen erlaubten und uns auch für den formalen Charakter seiner Kunst, wenn auch in einem nebensächlichen Detail, so doch einen sicheren Anhalt gaben. Die Basis seiner Statue des Aristion mit den erhaltenen Fuss Spuren lässt wenigstens so viel erkennen, dass die lebensgrosse Statue mit beiden Sohlen voll auftrat⁽¹⁾. Ein Wink, sich die Schule Polyklets nicht gar zu stereotyp zu denken. Viel mehr lernten wir über den Meister durch die Ausgrabungen in Epidauros. Wenn sie uns auch Polyklet in erster Linie als Architekten zeigten, so erlauben doch die reichen Ornamente der Tholos auch einen Schluss auf seinen Geschmack als Plastiker. Diese Zierglieder stellen bis jetzt den Höhepunkt in präciser Ausarbeitung und feiner Berechnung der Schattenwirkung im Marmor dar; sie werden darin nicht einmal von den viel gerühmten Meisterwerken dekorativer Marmorarbeit aus Attika übertroffen, wie wir sie am Erechtheion bewundern⁽²⁾.

Für durchaus ansprechend halte ich die von Kavvadias⁽³⁾ vertretene Annahme, dass das am besten ausgeführte, in Nebendingen nicht ganz vollendete Kapitäl, das nicht am Bau verwendet war, sondern in antiker Zeit nahe bei der Tholos in die Erde vergraben wurde und zwar ganz in ungebrannte Ziegel gebettet, um es vor Zerstörung zu schützen, dass ein so pietätvoll behandeltes Stück eben das von Polyklet für die Kapitäle gelieferte Modell war. Am Bau selbst wurde der Blattschnitt etwas geändert⁽⁴⁾ und wegen dieser

(1) Furtwängler Meisterwerke S. 503.

(2) Die besten Abbildungen bei Defrasse u. Lechat, Epidaure.

(3) *Tò Ιερὸν τοῦ Ἀσκληπίου* S. 62.

(4) Defrasse[Lechat] S. 115 beobachtete an diesem Kapitäl ein Experimentiren mit dem Blattschnitte: die nachher an den Kapitälern des Baus festgehaltene Zahl des Zahnschnitts der Blätter wird hier erst ausprobt. Gegen Dörpfelds unwahrscheinliche Annahme, dass es sich nur um eine Copie der Kapitäle an der Tholos handle, entscheidet eigentlich schon jene feine Beobachtung von Defrasse. Gegen sie spricht aber auch die allgemeine

kleinen Aenderung wird wohl das Modell nicht am Bau zur Verwendung gekommen sein. Ob Originalarbeit von Polyklet oder nicht, jedenfalls sehen wir aus den Kapitälern, für welche ein Modell (!) des Architekten unerlässlich war, und aus den Simen mit ihren Palmettenranken und Löwenköpfen, wie keck der Meister in den Marmor hineinging, wie er auch die gefährlichste Unterarbeitung nicht scheute, um Ranken von einer Dünne herauszuholen, welche im Marmor fast unmöglich scheint, und wie er die alten Ornamentformen ummodelte, um den Schatten kräftiger wirken zu lassen. Der jüngere Polyklet muss ein Virtuoso in der Meisselführung gewesen sein.

Als wir die Ausführung der Statue von Epidauros betrachteten, staunten wir über die wenigstens bei einem Werk so früher Entstehungszeit ganz ungewöhnlich tiefe Unterarbeitung des Marmors. Die tiefe Aushöhlung des Himation entlang der linken Körperseite, welche bei der Aufstellung der Statue in geschlossenem Raum als dunkelster Schatten wirkt, wird bei dem sorgfältiger durchgeführten Original auf feiner Berechnung beruht haben; es muss, solange die Figur unter freiem Himmel stand, vielmehr transparent geworden sein, so dass sich das Himation wie durchscheinender Stoff vom Contur der Hüfte und des Schenkels, welche durch die vorspringenden Falten beschattet waren, licht abhob. Die künstlerische Behandlung der Statue lässt uns also voraussetzen, dass sie ursprünglich für eine Aufstellung berechnet war, wie wir sie aus ganz anderen Gründen für das Original der Aphrodite

Wahrnehmung, dass Copien nicht besser zu sein pflegen als das Original; ebensowenig würde erklärt, warum das Kapital in Nebendingen unvollendet blieb und warum es mit der deutlichen Absicht vergraben wurde, es zu conserviren. Stammt das Kapital von der Hand Polyklets selbst, so verstehen wir jene ungleichmässige Ausführung als die Nonchalance eines Künstlers und begreifen die pietätvolle Behandlung eines Meisterwerks.

(!) Das Modell eines Kapitälers für ein Gebäude in Delos wird in der Inschrift C I A. IV, 2 n. 1054 g. A. 10 ff. erwähnt. Holzmodelle für Ziegel und für die Thür des delischen Apollontempels werden sogar inventarisirt: Bull. Hell. VI S. 129. Am Asklepiostempel in Epidauros liefert der Künstler Hektoridas, welcher auch an den Giebelfiguren arbeitet, das *παράδειγμα* für die Sima mit Löwenköpfen; vgl. Kavvadias a. a. O. S. 40. In grossem Zusammenhang wurde das Benützen von architektonischen Modellen soeben von Benndorf in den Oesterreichischen Jahresheften 1902 S. 175 behandelt.

erschlossen haben. Die Amyklaia, welche im Freien unter einem Bronzedreifuss stand, konnte den Effekt dieser Gewandbehandlung zu voller Wirkung bringen. Und wenn nachgewiesen, wie Polyklet in architektonischen Ziergliedern die kühnsten Unterschneidungen wagt, so darf es uns auch nicht allzusehr überraschen, ähnlichen Kunststücken an einer von ihm erfundenen Statue wieder zu begegnen. Die moderne orthodoxe Aesthetik, welche solche Mittel der Wirkung verdammt, würde ja auch die dekorativen Theile der Tholos, wenn sie ohne Zusammenhang mit dem Bau gefunden wären, derartig auf den Effekt berechnete Ornamente, nicht als aus den besten Zeiten der griechischen Kunst stammend anerkannt haben.

Die nahe Verwandtschaft der Aphrodite von Epidauros mit der Genetrix, welche namentlich von Kavvadias und Wolters betont wurde, konnte ich nie herausfinden. Denn, sehen wir ab von dem was ungefähr gleichzeitige Werke immer verbindet, so beschränkt sich diese Übereinstimmung darauf, dass beide Aphroditen den seidenartig feinen Chiton tragen. Allein dieses Zusammentreffen, welches durch die damalige Mode bedingt wird, erlaubt keinen Schluss auf den Urheber und seine Schulangehörigkeit, wenn die formale Wiedergabe des Stoffs so verschieden ist, wie in diesen beiden Fällen. Um dass dünne Gewebe zu charakterisiren, genügt dem Schöpfer der Genetrix — doch wohl Alkamenes —, auf den wie nackt behandelten Körper feine Faltenzüge der üblichen Form aufzusetzen. Unser Meister hat schon einen weiteren Schritt gethan, indem er auch das Scharfkantige und das Regellose der Brüche des Seidenstoffs zur Erscheinung bringt. In dem Beobachten der brüchigen Textur der Seide wäre die Aphrodite von Epidauros eher der freilich älteren Schutzfliehenden Barberini zu vergleichen, deren Schöpfer uns nur noch zu viel von dieser ihm offenbar neuen Beobachtung aufdrängt; er schädigt die Wirkung des dünnen Stoffs durch eine Überfülle von Details. Unser Meister war gewitzigt und merkte, dass hierin weniger mehr ist. Man übersehe auch nicht, wie ganz anders die zusammengeschobenen Falten des Chiton, da wo er unter die Brust herunter gegliitten, an der Genetrix und an der epidaurischen Statue behandelt sind: dort rundliche Falten, hier scharfkantige Brüche, welche lebhaft an die entsprechende Stelle der nur wenig einfacher behandelten Amazone Polyklets (Jahrbuch 1886 Taf. 3) erinnern.

In ihrer ganzen Haltung zeigt die Aphrodite eine auffallende Verwandtschaft mit dem Diadumenos. Ihr nach der rechten Schulter geneigter Kopf, Beinstellung, die gesenkten Oberarme mit zurückgebogenem Unterarm entsprechen in allem Wesentlichen dem Meisterwerke des Schulhaupts von Argos; nur wurden an der Aphrodite die energischen Bewegungen des Athleten ins Zarte, ins Weibliche übertragen. Die Oberarme nähern sich dem Körper, der Schritt wird kleiner, die Neigung des Kopfes noch milder. Die Gewandung zeigt alles andere eher als unbefangene Naturnachahmung; aus seinen Beobachtungen hält der Künstler nur fest, was die Wirkung seiner Statue zu heben im stand ist. Den Gegensatz des schwereren Himationstoffs zu dem koischen Untergewand macht er sich zu Nutzen; das Zusammenraffen einzelner Faltenpartien, welche sich mit ihrer reichen Schattenswirkung von den glatteren Theilen abheben, dient ihm dazu, die Gewandung in ihren wichtigsten Linien auch für die Fernwirkung deutlich zu gliedern. Drei solcher Faltenbüsche begrenzen die hauptsächlichsten Partien des Gewandes; alle senken sich von der linken Schulter herab, und entfalten und erweitern sich wie die Rippen einer Palmette. Eine Linie, durch die sich stauenden Falten des herabgleitenden Chiton gebildet, geht von der linken Schulter herunter zwischen den Brüsten durch, biegt sich unter der rechten Brust hin zum rechten Oberarm empor; diesem Bogen folgt eine zweite Linie, durch den dichten Wulst des Himation markirt, welche sich bis zum Schoss heruntersenkt und an der Hüfte sich wieder emporschwingt, den Bogen jener ersten Linie erweiternd. Eine dritte Linie verfolgt das Auge in den senkrecht von der Schulter herabfallenden Falten; an ihrem Ende schliessen sich mit deutlicher Rücksicht auf die Bögen jener ersten Linien, Falten an, die sich vom linken Schienbein nach dem rechten Knöchel hinüberziehen. Um die Gliederung nicht zu nackt hervortreten zu lassen, wird das System unterbrochen durch eine aus dem Winkel der beiden letzten Linien hervorkommende Falte, welche, den Raum zwischen diesen quer durchschneidend, gerade zum rechten Knöchel läuft. Alle übrigen Falten erscheinen diesen Grundlinien gegenüber untergeordnet. Der Künstler wollte nur von einer Gewandung wissen, deren Linien, weit entfernt die Körperformen zu verhüllen, vielmehr ihre Struktur hervorheben; sein



Princip führt er durch unbekümmert darum, ob so etwas in der Natur möglich oder nicht. Welchem Effekt zu lieb das Himation an der linken Körperseite fest anhaften muss, haben wir bereits verstanden. Selbst den kurzen Stücken der Beine, welche das Himation unbedeckt lässt, bequemt sich der Chiton in ihrer Rundung an, während er dazwischen sich in einen dichten Faltenbausch zusammenballt.

Alles in Allem also ein gründlich durchstudirtes Werk, von dem sich ein Künstler, der Wahrheit als höchstes Evangelium hochhält, mit Grauen abwenden wird. Aber auch ein solcher Künstler würde seinem ganz andere Principien vertretenden Genossen nicht abstreiten können, dass derselbe von seinem Standpunkt aus eine Meisterleistung geliefert, wie sie nur bei sorgfältigster Schulung und bei ungeheurem Wissen möglich ist (¹).

Wie mir scheint, passen diese freilich unbestimmten Züge einer Charakteristik gut zu dem Bild eines Künstlers, welcher als Sohn, Enkel und Neffe von Künstlern, vor allem als Enkel des Meisters, dessen technische Vollendung die Alten selbst über Phidias stellten, alles was in der Kunst lehrbar in vollem Maasse besessen haben muss.

Und zum Schluss noch ein Moment, das zu Gunsten unserer Hypothese spricht: die Aphrodite von Epidauros, eine Schulcopie, kam gerade an dem Ort zum Vorschein, an welchem der Meister durch ausgedehnte Arbeiten Jahre lang festgehalten war. In Epidauros, wo Sparta unter den verschwindend wenig Weihungen auswärtiger Staaten hervortritt (CIG Pel. n. 939, 1421, 1423), lässt sich auch eine Wiederholung des Siegesdenkmals für Aigospotamoi gut verstehen.

Rom.

FRIEDRICH HAUSER.

(¹) Dem Meister der Aphrodite weist Amelung, Einzelverkauf Ser. II n. 287 eine Statue im Giardino Boboli in Florenz zu, an welcher besonders die Aehnlichkeit in der Behandlung des Chiton sofort auffällt. — Was Mahler (Polyklet und seine Schule S. 7) neues über die Amyklaia vorbringt, halte ich einer Erörterung nicht für würdig. Es genügt zur Charakterisirung dieser Art von Archaeologie, dass Mahler die Ueberlieferung, welche ihm in seinen Zusammenhang nicht passt, verwirft und statt Aigospotamoi eine Schlacht aus dem Jahr 418 als Grund der Weihung einsetzt, nemlich die Schlacht bei « Mantinaia (sic) »!

