

EINUNDZWANZIGSTES HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

DIE  
KNÖCHELSPIELERINNEN  
DES ALEXANDROS

NEBST EXCURSEN ÜBER DIE RELIEFS AN DER BASIS DER NEMESIS VON  
RHAMNUS UND ÜBER EINE WEIBLICHE STATUE DER SAMMLUNG JACOBSEN

VON

CARL ROBERT.

MIT EINER TAFEL UND ACHT TEXTABBILDUNGEN.

HALLE A. S.  
MAX NIEMEYER.

1897.





Dem im Programm von 1895 behandelten Votivgemälde eines Apobaten lassen wir in diesem Jahre die Astragalenspielerinnen, die anmuthige Schöpfung des Atheners Alexandros, folgen<sup>1)</sup>. Zwar ist dieses Bild erst vor wenigen Monaten von Luigi Savignoni zum ersten Male in würdiger Weise veröffentlicht worden<sup>2)</sup>, aber auch nach dieser vortrefflichen Publication wird die von uns hier gebotene Reproduction der Gilliéronschen Copie schon um der Farben willen manchem nicht unwillkommen sein. Jedenfalls durfte in unserem Cyclus ein Bild nicht fehlen, an das sich Fragen der mannigfachsten Art und zum Theil von einschneidender Natur für die Geschichte der griechischen Malerei knüpfen, Fragen, deren nochmalige Erörterung gerade nach Savignonis umsichtiger und feinsinniger Besprechung doppelt geboten erscheint. Gilt es doch einerseits diesem Forscher gegenüber die Einheit und die Originalität des Bildes zu vertheidigen, andererseits die kürzlich von Winter der Berliner archäologischen Gesellschaft gebrachte und durch das „Museum“ in weitere Kreise hinausgetragene frohe Kunde<sup>3)</sup>, dass uns in diesem Bilde ein attisches Original des fünften Jahrhunderts, und obendrein ein in enkaustischer Technik ausgeführtes, erhalten sei, auf ihre Richtigkeit hin zu prüfen.

Deutlich scheidet sich die Composition in eine ruhige, mehr genrehafte Gruppe im Vordergrund und eine bewegtere im Hintergrund. Jene besteht aus zwei am Boden knieenden Mädchen,

<sup>1)</sup> Gefunden am 24. Mai 1746; vgl. Votivgemälde eines Apobaten S. 2, Helbig Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens 170 b. Die am oberen und rechten Rand nicht ganz gerade geschnittene Marmorplatte ist 0,40 m breit und 0,42 m hoch. Genauere Angaben über ihren Zustand bei Savignoni *Bullettino comunale* XXV 1897 p. 81 n. 1.

<sup>2)</sup> Im *Bullett. com.* a. O. tav. 6; vgl. dazu p. 72 ff. Auch das „Museum“ hat kürzlich eine leidliche Reproduction gebracht II 85. Die älteren Abbildungen *Pitture d' Ercol.* I tav. 1 (danach Millin *Gall. mythol.* 138. 515 und Pauofka *Bilder antiken Lebens* 19), *Museo Borbonico* XV 48, Becq de Fouquières *Les jeux des Anciens* p. 53, Girard *Peinture antique* p. 209, Roschers *Mythologisches Lexikon* II S. 1979 sind sämmtlich unzulänglich.

<sup>3)</sup> Archäolog. Anzeiger 1897 S. 132 ff. und im Text zum „Museum“.

die sich am Astragalenspiel ergötzen. So hatte schon Polygnot in seiner Nekyia die Repräsentantinnen von Kos und Kamiros, Klytie und Kamiro, dargestellt, und wir haben bei der vor einigen Jahren in diesen Programmen vorgelegten Reconstructionsskizze jenes Gemäldes nicht versäumt, die Gruppe des Alexandros zu verwerthen<sup>4)</sup>. Die Mädchen — Aglaie und Hileaira, wie die Inschriften besagen — spielen das „Fünfstern-Spiel“, das Pollux<sup>5)</sup> folgendermaassen beschreibt. Die eine Spielerin, denn es ist vornehmlich ein Spiel für Frauen, wirft fünf Knöchel in die Luft und sucht sie mit dem Rücken der Hand wieder aufzufangen. Selten mochte das mit allen gelingen; die zu Boden gefallenen mussten dann mit den Fingern derselben Hand aufgehoben werden, wobei keines der bereits auf dem Handrücken liegenden Stücke herunterfallen durfte<sup>6)</sup>, eine nicht ganz leichte Bedingung, zumal wenn die Astragalen weit nach vorne auf den Fingergliedern lagen. Ueber die weiteren Modalitäten des Spieles, die Bedingungen von Gewinn und Verlust schweigt Pollux. Doch ist ohne Weiteres klar, dass der Versuch, die daneben gefallenen Knöchel aufzuheben, nicht beliebig wiederholt werden durfte, dass vielmehr eine bestimmte Anzahl von Versuchen, vermuthlich von Fall zu Fall, festgesetzt wurde, dass diese sofort abzubrechen waren, sobald einer der bereits auf der umgekehrten Hand ruhenden Knöchel herabfiel, dass sie überhaupt nur unternommen werden durften, wenn eine bestimmte Anzahl der Astragalen, vielleicht die Mehrzahl, mit dem Handrücken aufgefangen war, da es andernfalls viel einfacher gewesen wäre, sämmtliche Knöchel zur Erde fallen zu lassen, um sie dann einzeln mit den Fingern aufzuheben, und endlich dass alle beim Schluss des Spieles am Boden liegenden Astragalen der Gegnerin zufielen.

Auf dem Bild des Alexandros hat nun Hileaira gerade geworfen und drei Knöchel aufgefangen, doch liegen diese so weit nach vorn, dass es ihr schwerlich gelingen wird, die beiden niederfallenden regelrecht aufzuheben. Daher drückt sich in ihren Zügen ein leichter Missmuth aus, obgleich sie bis jetzt die Gewinnerin war; denn in ihrer linken Hand, die nach oben geöffnet auf dem linken Oberschenkel ruht, dürfen wir nach der Stellung der Finger wohl weitere Astragalen voraussetzen<sup>7)</sup>. Dagegen ist ihre Partnerin Aglaie entschieden im Verlust; den Daumen der Rechten drückt sie auf einen am Boden liegenden Astragal, den einzigen, der ihr geblieben ist, und starrt mit begehrllichem Blick

<sup>4)</sup> Aus jüngerer Zeit stammt eine zierliche Terrakottagruppe des britischen Museums, die Heydemann im zweiten Winckelmannsprogramm Taf. 2 veröffentlicht hat.

<sup>5)</sup> IX 126 τὰ δὲ πεντάλιθα, ἧτοι λιθίδια ἢ ψῆγοι ἢ ἀστράγαλοι πέντε ἀνερριπιοῦντο, ὅσπ' ἐπιστρέψαντα τὴν χεῖρα δεξοῦσθαι τὰ ἀναρριπιοῦντα κατὰ τὸ ὀπισθόνειρον ἢ εἰ μὴ πάντα ἐπιστᾶν (so Bekker, ἐπίσταιται ἢ AC. ἔπησται ἢ F nach freundlicher Mittheilung von Bethc), τῶν ἐπιστάντων ἐπιχειμένων ἀνελεῖσθαι (F, ἀναρρῖσθαι vulgo) τὰ λοιπὰ τοῖς δακτύλοις. Dass man diejenigen Astragalen, welche auf die Erde fielen, zu gleicher Zeit (also während des Fallens) mit den Fingern derselben Hand aufzugreifen suchte, wie Heydemann a. O. S. 9 meint, sagt Pollux nicht; auch war es wohl kaum zu bewerkstelligen.

<sup>6)</sup> Dass man dabei die bereits aufgefangenen Astragalen aufs Neue in die Höhe geworfen hätte, wie Becq de Fouquières p. 51 meint, ist äusserst unwahrscheinlich.

<sup>7)</sup> Heydemann a. O. 14 glaubt, die Linke habe den Wurf der Rechten gleichsam mitgemacht, denkt also an eine Reflexbewegung. Mir macht die Hand im Gegentheil den Eindruck absoluter Ruhe.

auf die beiden niederfallenden Astragalen. Den Gestus der linken Hand deutet Jorio<sup>8)</sup> wohl richtig als „*a me, a me*“.

Während soweit der Stand des Spieles vollkommen klar ist, bleibt die Bedeutung der drei weiteren, in der Mitte am Boden liegenden Knöchel zunächst unverständlich. Dass sie nicht einer der beiden Spielerinnen, etwa wie *Becq de Fouguières* annahm<sup>9)</sup>, der *Aglaie* gehören können, lehrt der Augenschein. Eher könnte man meinen, dass sie von einem unentschieden gebliebenen Wurfe herrührten und über den Besitz nun der weitere Verlauf der Partie entscheiden sollte. Aber die Modalitäten einer solchen Partie sind schwer auszudenken. Entscheidend scheint mir aber, dass sich zwischen die fraglichen Knöchel und *Aglaie* der linke Fuss der *Leto*, zwischen dieselben und *Hileaira* der rechte der *Niobe* einschleibt. Wäre der obere Theil des Bildes verloren, so könnte man sich vielleicht zu der Hypothese verführen lassen, dass die Spiegelgefährtinnen die Partie der *Aglaie* und *Hileaira* stören wollten, wobei freilich die Ruhe dieser beiden schwer verständlich sein würde. Nun sehen wir, dass dem nicht so ist. So bleibt nur ein Ausweg. Diese drei Knöchel haben mit der Partie im Vordergrund überhaupt nichts zu thun; sie rühren von einer zweiten Partie her, die im Hintergrund gespielt, aber jählings abgebrochen wurde, gespielt natürlich zwischen *Leto* und *Niobe*, und damit kommen wir zu der eigentlichen Handlung und zu den Hauptfiguren des Bildes.

Ein Bild gekränkter Majestät steht *Leto* da, mit leicht geneigtem Kopf, hochgezogenen Brauen, ziellos in die Ferne gerichtetem Blick, zusammengepressten Lippen<sup>10)</sup>, die Arme über die Brust gelegt, während ihre Rechte beinahe mechanisch die dargebotene Hand der *Niobe* fasst, eine absolut in sich geschlossene Gestalt. Man hat gesagt, die Göttin sei im Wegschreiten begriffen. Nichts kann verkehrter sein. Fest steht sie da, in sich versunken, aber allerdings streckt sie den linken Fuss in einer Weise vor, die nicht bedeutungslos sein kann. Es ist freilich gewiss kein Ansatz zum Schreiten, aber auch nicht ein blosses Staudmotiv, wie etwa bei dem sog. *Ares Borghese*. Vielmehr scheint mir deutlich, dass der Fuss die am Boden liegenden Knöchel, die äussere Veranlassung des Zwistes, verächtlich bei Seite schieben will. *Niobe* nähert sich nur zögernd; zwar hält sie der zürnenden Freundin beide Hände hin, aber das Auge blickt mehr forschend als freundlich und um den Mund lagert noch ein trotziger Zug. Offenbar giebt sie weniger dem eigenen inneren Empfinden als dem Drängen der *Phoibe* nach, die eilig herangetreten ist, um die drohende Feindschaft im Keime zu ersticken. *Phoibes* linker Fuss ist noch weit zurückgesetzt und in Folge der heftigen Bewegung flattert ihr Gewand leicht auseinander. Während sie die Linke auf die Schulter der *Niobe* legt, wie um sie vorwärts zu schieben, beinahe wie die Brautführerin die Braut, scheint der Gestus der hinter *Niobe* vorgestreckten rechten Hand der *Leto* zu gelten. *Savignoni* wird Recht haben, wenn er darin ein Heranwinken sieht.

<sup>8)</sup> *La mimica degli antichi* p. 205.

<sup>9)</sup> *Jeux des Anciens* p. 52.

<sup>10)</sup> Die beiden vom linken Mundwinkel schräg herabgehenden Striche vermag ich nicht zu erklären. Dass es, wie *Savignoni* a. O. p. 81 u. 1 annimmt, gelöste und herabgeflossene Farbe (von der Bemalung der Lippen?) sei, scheint mir wenig glaublich, da sich diese Erscheinung sonst wohl noch öfter finden würde.

Die Situation ist mit möglichster Deutlichkeit zur Anschauung gebracht. Beim Knöchelspiel haben Leto und Niobe sich miteinander erzürnt. Noch vor wenigen Minuten, so müssen wir uns vorstellen, haben sie ebenso einander gegenüber gekniet, wie noch jetzt Aglaie und Hileaira, die ganz in ihr Spiel vertieft des Zwistes ihrer Freundinnen nicht achten. Die Urheberin des Streites scheint Niobe zu sein; denn sie ist es, die die Hand zur Versöhnung reicht, während doch noch unverkennbar ein Rest des Grolles bei ihr zurückgeblieben ist.

Das Ethos des Bildes spricht für sich selbst. Mit den einfachsten Mitteln, ohne pathetische Uebertreibung ist die Charakteristik der fünf so verschiedenartigen Mädchen durchgeführt, der stolzen Leto, der streitsüchtigen Niobe, der freundlichen Phoibe, der begehrliehen Aglaie und der ganz dem Spiel hingegebenen Hileaira. Die Darstellung ist in sich so absolut abgerundet, dass sich weder etwas hinzusetzen noch wegnehmen lässt, ohne dass die fein abgewogene Harmonie verloren ginge. Man denke sich z. B. die beiden Spielenden fort, und das Ganze verliert nicht nur ungemein an Verständlichkeit, es geht zugleich ein Hauptreiz des Bildes, der wirkungsvolle Contrast zwischen der verhaltenen Leidenschaft im Hintergrund und der harmlosen Spielfreudigkeit im Vordergrund verloren.

Und doch hat es nicht an Stimmen gefehlt, die diese vollkommen einheitliche Composition für eine Compilation aus verschiedenen Elementen erklärt haben. Ganz abgesehen von den herculanensischen Akademikern, bei denen diese Annahme nur ein Ausweg der Verzweiflung war, weil sie sich die Zusammenstellung der Aglaie und der Leukippiden mit Leto und Niobe nicht zu erklären vermochten, hat neuerdings Savignoni die Behauptung aufgestellt, das Bild bestehe aus zwei heterogenen Bestandtheilen, die ein späterer Künstler nicht allzu geschickt verbunden habe, einer Darstellung des Zwistes zwischen Leto und Niobe, die einem Relief des fünften Jahrh. entnommen sei, und einer genrehaften Gruppe astragalenspieler Mädchen, die aus einer grösseren, vielleicht Polygnotischen Composition stamme. Zu diesem Resultat gelangt Savignoni durch die Untersuchung eines fragmentirten



Reliefs in dem Thermen-Museum, auf dem er die drei Hauptfiguren unseres Bildes, wenn auch in anderer Gruppierung, wieder zu finden glaubt. Wäre die Beobachtung richtig, so würde man vielmehr urtheilen müssen, dass entweder der Verfertiger des Reliefs die Composition des Alexandros ebenso ungeschickt abgeändert wie roh verstümmelt oder dass dieser in wahrhaft genialer Weise aus einer ziemlich stümperhaften Darstellung eine vortreffliche gemacht habe. Auf jenem Relief, dessen Abbildung im *Bull. com.* a. O. tav. 5 wir hier verkleinert wiedergeben, würden — die Deutung und Ergänzung Savignonis einmal als richtig angenommen — die Plätze der Phoibe und Leto vertauscht, die Richtung der Scene

umgekehrt und ein früherer Moment dargestellt sein, Niobe die Vermittelung der Phoibe anrufend nach Savignoni, oder, wie man um der besseren Uebereinstimmung mit dem Bilde des Alexandros

willen lieber annehmen würde, Phoibe die aufgeregte Niobe beruhigend. Solche Verschiebung des zur Darstellung zu bringenden Momentes ist nun freilich in der älteren Kunst ebenso gewöhnlich wie in der pompejanischen Malerei<sup>14)</sup>, aber gerade in der glücklichen Wahl des Momentes bewährt sich der künstlerische Takt. Im vorliegenden Falle kann es nicht zweifelhaft sein, wer den besseren Wurf gethan hat. Die Versöhnung der Gespielin, wobei doch in beiden noch die zornige Erregung nachzittert, ist der künstlerisch ungleich fruchtbarere Moment. Dass der Vorgang auf dem Relief aus sich selbst heraus kaum verständlich sein würde, will ich nicht allzusehr betonen. Man mag immerhin supponiren, dass wie bei dem Orpheus- und dem Perithoosrelief Beischriften dem Beschauer zu Hülfe kamen und dass, um die Situation verständlich zu machen, auf dem unteren abgebrochenen Theil ein paar Astragalen angebracht waren. Bedenklich ist aber, dass durch die Isolirung der Leto die Composition am rechten Ende auseinanderfallen würde. Von den Orpheus-, Peliaden- und Perithoos-Reliefs, die Savignoni mit Recht als die nächsten Verwandten bezeichnet, sticht es hierdurch in der vorgeschlagenen Ergänzung in unangenehmer Weise ab, und es ist auch kaum anzunehmen, dass eine glücklichere Restitution, als die von Savignoni p. 71 vorgelegte, so lange sie von der gleichen Voraussetzung ausgeht, diesen Uebelstand heben würde. Nur durch Hinzufügung einer vierten Figur, an die natürlich nicht zu denken ist, liesse sich das zur Noth vielleicht erreichen. Nun ist aber die Uebereinstimmung zwischen dem Relief und dem Bilde keineswegs evident, selbst nicht in der ergänzten Skizze, obgleich hier der Zeichner natürlich nach Möglichkeit die Aehnlichkeit herzustellen bemüht war. Und gerade gegen die significantesten Punkte dieser Ergänzung lassen sich berechnete Zweifel geltend machen. Die rechte Hand der angeblichen Leto braucht nicht geballt gewesen zu sein; ob die angebliche Niobe wirklich ruhig dastand und nicht vielmehr nach rechts schritt, ist eine sehr wohl aufzuwerfende Frage, und für die aufgeregte Gesticulation ihrer Hände dürfte es schwer fallen, aus dem fünften Jahrhundert Analogieen beizubringen. Vergleicht man hingegen das thatsächlich Erhaltene mit dem herculanensischen Bilde, so beschränkt sich die Uebereinstimmung, abgesehen von der Zahl und dem Geschlecht der Figuren, auf eine allgemeine Aehnlichkeit der Draperie bei der mittleren und der rechten Frauengestalt. Was aber am entscheidendsten gegen Savignonis Hypothese spricht, ist, dass der einzige erhaltene Kopf des Reliefs, der der angeblichen Phoibe, mit seiner ernsten Feierlichkeit zu den Köpfen des Gemäldes so gar nicht stimmt und vor allem mit dem frischen Mädchenkopf der Phoibe nicht die geringste Aehnlichkeit hat. Nach der Photographie zu urtheilen erinnert er eher an Köpfe wie Berlin 616, Mus. Chiaramonti 530 und Verwandtes. Vollends unbegreiflich aber ist es, wie dieser Kopftypus für eine Artemis passen soll; diese will nämlich Savignoni unter der Phoibe verstanden wissen, weil nur eine Blutsverwandte das Amt der Vermittlerin übernehmen könne. Ich komme auf diese Frage unten noch einmal zurück und bemerke für jetzt nur, dass es, wenn Phoibe nun einmal trotz der Nachbarschaft mit Hileaira durchaus nicht die Leukippide sein soll, sondern ein Wesen höheren Ranges gesucht wird, doch wahrlich näher läge an die Titanin Phoibe, die Mutter der Leto zu denken, die als Vermittlerin in diesem

<sup>14)</sup> S. Bild und Lied S. 220. Arch. Zeit. XXXV 1877 S. 6 ff., XXXIX 1881 S. 152.

Falle ungleich besser am Platze sein würde als die Tochter. Nur dass eben leider für diese die jugendlich kecke Erscheinung der Phoibe auf dem Bilde so wenig passen will, wie die feierlich ernste der fraglichen Figur auf dem Relief für Artemis. Ich sollte meinen, wenn zwei Gestalten so durchaus verschieden sind, wie diese beiden, so könne von Identität der Person nicht die Rede sein. Eine solche aber dann für die beiden anderen noch unvollständigeren, vor allem der Köpfe beraubten Figuren zu postuliren, scheint mir unter diesen Umständen denn doch etwas gewagt.

Wer an das Relief voraussetzungslos herantritt, wird auf ihm nur drei in Procession nach rechts schreitende Frauengestalten erkennen können. Die mittlere wendet sich nach der dritten um, vielleicht von dieser angerufen, falls Savignoni mit Recht annimmt, dass die Linke der letzteren die Schulter der ersteren berührte. Ein ähnliches Motiv, nur ohne das Berühren der Schulter, findet sich zweimal am Ostfries des Parthenon (Michaelis Taf. 14 II 3. III 15). Die vorderste, aufmerksam geworden, wendet den Kopf nach ihren Gefährtinnen zurück, wie auf der Borghesischen Ara<sup>12)</sup> die vorderste Hore und die vorderste Charis. Auch das Relief mit den drei Stadtgöttinnen<sup>13)</sup> lässt sich vergleichen. Der feierliche Charakter der Darstellung und die ernste strenge Schönheit des einzigen erhaltenen Kopfes lassen in den dargestellten Frauen Gottheiten vermuthen. Nahe liegt der Gedanke an Chariten oder Horen; für die letztere Benennung liesse sich vielleicht die offenbar beabsichtigte Abstufung in der Gewandung anführen; doch bleibt sie natürlich so lange hypothetisch, bis vielleicht einmal die Auffindung einer besser erhaltenen Replik Licht bringt. Nur möchte ich noch hervorheben, dass die abgebrochenen Hände sehr wohl auch Attribute, etwa Zweige oder Opfergeräth, gehalten haben können.

Endlich vergegenwärtige man sich noch einmal die ganze Complicirtheit des angenommenen Vorgangs. Alexandros, den Savignoni, wenn auch mit einem gewissen Vorbehalt, in römische Zeit setzt, müsste zunächst die Artemis-Phoibe seiner Vorlage mit der Leukippide Phoibe verwechselt und dann in einem richtigen Gefühl völlig umgebildet haben. Nicht minder verständig würde er ihre Schwester ihr zugesellt haben, da eine einzelne Leukippide ebenso undenkbar ist wie ein einzelner Dioscur. Sollte ihm aber da nicht eben das Fehlen der Hileaira auf seiner Vorlage wieder an seiner Deutung irre gemacht haben? Oder soll auf dem Bilde Phoibe die Artemis geblieben, Hileaira aber ohne ihre Schwester eingesetzt sein? Ich denke die Leukippide Hileaira zeigt, dass auch mit Phoibe nur die Leukippide gemeint sein kann. Ist das aber der Fall, so kann die angeblich entsprechende Figur auf dem Relief nicht Artemis oder die Titanin Phoibe sein, und somit stürzt die ganze Hypothese in sich zusammen. Das Bild ist nicht ein spätes Flickwerk, sondern eine in sich vollkommen zusammenstimmende einheitliche Composition von einem tüchtigen Meister bester Zeit.

Ganz anders wie Savignoni urtheilen O. Rossbach bei Pauly-Wissowa I 1462 und F. Winter in dem oben erwähnten Vortrag sowohl über das Bild des Alexandros als über seine Verwandten. Beide erklären es, der eine mit etwas mehr, der andere mit etwas weniger Reserve, für das Wahrscheinlichere, dass uns hier nicht römische Copien, sondern die Originale selbst erhalten seien. Gründe für diese An-

<sup>12)</sup> Clarac 173, 15. 174, 17. Müller-Wieseler I 45.

<sup>13)</sup> Clarac 222, 301.

sicht führt Winter nicht an. O. Rossbach beruft sich auf den Charakter der Beischriften, die Savignoni gerade für den römischen Ursprung der Gemälde geltend macht, wie ein Blick auf das von ihm p. 98 gegebene Facsimile der Künstlersignatur oder auf unsere Tafel lehrt, vollkommen mit Recht. Aber andererseits verräth allerdings der ängstliche Ductus, dass der Maler die Inschriften nicht unbefangen hingemalt, sondern sie ebenso wie die Figuren copirt hat. Er würde sich sonst — dies hat wohl auch Rossbach bei seiner Bemerkung im Auge — gewiss der in seiner Zeit üblichen runden Form des Sigma, Epsilon und Omega bedient haben, wie wir sie auf den Gemälden aus Casa delle Epigrammate,<sup>14)</sup> dem Orpheusbild (Helbig 893) und in den Beischriften der Pariser Musenfiguren (Helbig 859. 865. 868. 871. 878. 887) finden. Hierdurch erledigt sich auch die kürzlich wieder von Sauer<sup>15)</sup> aufgenommene Ansicht, dass die Künstlersignatur nur den Copisten, nicht den Schöpfer des Originals bezeichne. Aber auch in den Figuren verräth sich nur allzusehr die Unsicherheit einer nicht frei entwerfenden, sondern ängstlich nachzeichnenden Hand. Zwar dem üblichen Tadel der Hände kann ich mich nicht anschließen; sie lassen das lebendige Fingerspiel des Originals noch deutlich errathen, und ihre Grösse deutet auf Einfluss des Zeuxis.<sup>16)</sup> Hingegen zeigt die Behandlung der Gewänder, dass der Copist für die dargestellte Tracht ein aus eigener Anschauung geschöpftes Verständniss nicht besass. Die Aermel der ionischen Chitone kleben trikotartig an der Haut, während sie auf Originalschöpfungen des fünften Jahrhunderts z. B. auf der Talosvase oder der des Meidias die Arme wie ein duftiger Schleier umhüllen, und der rückwärts flatternde Chiton der Phoibe ist so steif wiedergegeben, als ob es sich um die Flügeldecke eines Insekts handele. Offenbar liegt hier zugleich ein Missverständniss des Gewandmotivs vor. Ganz ähnlich ist die Gewandbehandlung auf dem Aphroditebild aus der Casa Tiberina (*Mon. d. Inst.* XII 19. 21) und den ebendaher stammenden Hetärenbildern, deren eines wir nach der Publikation der Monumenti hier abbilden.



Noch störender als diese Versehen bei der Wiedergabe der Gewandung sind die verfehlten Proportionen der drei stehenden Figuren, deren Beine im Verhältniss zum Oberkörper viel zu lang erscheinen. Am empfindlichsten macht sich das bei der Niobe geltend. Vielleicht wird mancher hierin eine Stütze für die oben besprochene Hypothese Savignonis finden und behaupten wollen, dass der Compiler, um die dem Original fremden Astragalenspielerinnen einzusetzen, die Oberkörper der drei Hauptfiguren höher gerückt und darum ihre Beine verlängert habe. Aber abgesehen davon, dass bei richtiger Zeichnung nicht nur die vordere Gruppe noch reichlich Platz haben, sondern auch die Composition entschieden gewinnen würde, findet sich genau derselbe Proportionsfehler auch bei

<sup>14)</sup> *Mon. d. Inst.* X tav. 35. 36; *Ann. d. Inst.* XLVIII 1876 tav. P; Dilthey *Epigr. gr. Pompeiis rep. trias* (*Ind. lect. Gott.* 1876/7).

<sup>15)</sup> In Roschers *Myth. Lex.* II 1978. Vgl. auch Votivgemälde eines Apolaten S. 8.

<sup>16)</sup> *S. Arch. März.* 76, Iliupersis 35, Marathonschlacht 73.

den Einzelfiguren der Casa Tiberina,<sup>17)</sup> deren Originale in dieselbe Zeit gehören, wie das Bild des Alexandros. Zwei von ihnen, auf die ich unten noch zurückkomme, habe ich S. 1 als Anfangsvignette abbilden lassen. Man sieht also, dass es sich beim Niobebild nicht um ein Auskunftsmittel aus einer durch bestimmte Umstände geschaffenen Verlegenheit, sondern um eine bestimmte Manier, meinethalben einen Selbfehler<sup>18)</sup> römischer Copisten handelt. Noch stärkere Proportionsfehler finden sich auf den eben genannten Hetärenbildern desselben Hauses, die auf Originale des beginnenden vierten Jahrhunderts zurückgehen (*Mon. d. Inst.* XII 27, 4. 5. vgl. oben S. 7). Man lernt zwar hieraus, dass diese römischen Maler, mochten sie nun auf Stuck oder Marmor arbeiten, die Originale nicht pausten, sondern aus freier Hand copirten. Aber doch bleiben ihre Copien für uns von unschätzbarem Werth.

Dieser Werth würde sich wo möglich noch steigern, wenn sich die Bilder als enkaustische Malereien erweisen liessen, wie es Winter, einen von Semper gelegentlich hingeworfenen Gedanken aufgreifend, kürzlich versucht hat. Nun habe ich mich zwar mit Sempers Hypothese schon in dem vorletzten Programm S. 9 beschäftigt; da mir aber Winter vorwirft, dass ich zu ihrer Widerlegung keine Gründe, wenigstens keine schwerwiegenden Gründe vorgebracht hätte, bin ich genöthigt, auf die Frage nochmals ausführlich einzugehen.

Winter selbst argumentirt folgendermaassen. Da sowohl die Marmorstatuen als gewisse Architekturglieder laut bekannter litterarischer und epigraphischer Zeugnisse enkaustisch bemalt wurden und da uns von drei enkaustischen Bildern berichtet wird, dass ihr Grund Marmor war, so „drängt die Gesamtheit dieser Zeugnisse zu dem Schlusse, dass für die Malerei auf Marmor überhaupt das enkaustische Verfahren in Anwendung gekommen ist.“ Daher sollen wir nach Winters Ansicht gehalten sein, bei allen auf Marmor gemalten Bildern solange die enkaustische Technik vorauszusetzen, bis das Gegentheil bewiesen ist. Eine seltsame Argumentation und eine seltsame Forderung, die ich beide auf ein Missverständnis des Referenten zurückführen würde, wenn nicht der Vortragende selbst durch freundliche Uebersendung eines Exemplars dieses Referats für die Authenticität eingetreten wäre. Seltsam auch dann noch, wenn alle Prämissen zuträfen, was jedoch nicht der Fall ist. Von den drei zum Beweise angeführten Bildern scheiden die beiden von Nikias gemalten Grabmäler, das in Achaia (Paus. VII 22, 6) und das des Megabyzos (Plin. XXXV 131), sofort aus. Mögen sie immerhin in enkaustischer Technik ausgeführt gewesen sein (fest steht das übrigens durchaus nicht), aber nicht darum handelt es sich, ob Grabstellen enkaustisch bemalt wurden, sondern darum, ob es in der älteren Zeit auch Tafelbilder, und zwar enkaustische, auf Marmor gegeben hat. Als einziger Beleg bleibt also für Winter die Nemea des Nikias übrig, die Augustus in die Wandbekleidung der Curia Julia einfügen liess.<sup>19)</sup> Diese war allerdings enkaustisch ausgeführt, wie die von Plinius überlieferte Künstlerinschrift (XXXV 27 *Nicias scripsit se inussisse*) bezeugt. Aber woraus folgt, dass sie auf Marmor und nicht auf Holz gemalt war? Man antwortet uns, weil sie sonst nicht in die Wand eingelassen, sondern in einem Gehäuse

<sup>17)</sup> *Mon. d. Inst.* XII 26.

<sup>18)</sup> Bekanntlich auch bei Statuen zu beobachten, s. z. B. das thönerne Cultbild der Iuno aus dem Capitolium von Pompeji, Rohden Terracotten von Pompeji Taf. 29, 1.

<sup>19)</sup> S. Votivgemälde eines Apobaten S. 5.

oder Rahmen in der Art aufgestellt worden wäre, wie es die Wandmalereien vom Palatin und aus Casa Tiberina veranschaulichen (*Mon. d. Inst.* XI 22, 23, XII 23. Die Möglichkeit, dass die Nemea auf Elfenbein gemalt war, die doch durch die classische Pliniusstelle über die Enkaustik (XXXV 149) sehr nahe gelegt wird, ist hierbei ganz ausser Acht gelassen. Auch damit ist nicht gerechnet, dass es sich um eine kaiserliche Laune handeln konnte, der man auch dann Rechnung getragen haben würde, wenn das Einlassen von Holzbildern in die Wandbekleidung sonst nicht üblich gewesen wäre.

Aber es war üblich. Die Ausgrabungen von Pompeji strafen Winters Rechnung Lügen. Im Juni dieses Jahres ist dort in der 15. Insula der VI. Region ein Haus ausgegraben worden, in dem die sicheren Spuren solcher in den Stuck eingelassener Holztafeln constatirt werden konnten. Den kurzen Bericht von Sogliano in den *Notizie degli scavi* 1897 p. 271 hat Mau die Freundlichkeit gehabt mir durch briefliche Mittheilungen zu ergänzen. An zwei Stellen des Atriums und an einer des rechts von diesem gelegenen, das Tablinum vertretenden Zimmers haben sich in der Stuckbekleidung viereckige Vertiefungen von 10 bis 11 mm Tiefe gefunden. Dass sie Holztafeln enthielten, beweisen die überall im Stuck scharf und deutlich erhaltenen Abdrücke sowohl der Rahmen als bald horizontal, bald vertical gestellter Leisten, die dazu dienen mochten, hinter der Bildtafel einen Luftraum herzustellen.<sup>20)</sup> Ich beschränke mich auf diese Andeutungen, da wir hoffentlich von A. Mau selbst bald eine ausführliche Darlegung des Thatbestandes erhalten werden.

Angesichts dieses neuen Fundes wird man nicht länger zweifeln dürfen, dass auch die nach unzweideutigen Spuren im Tablinum der Casa di Lucrezio angebrachten Holztafeln<sup>21)</sup> Gemälde waren, wie man auch vor Donner allgemein angenommen hat. Die Einwendungen, die dieser um unsere Kenntniss der antiken Maltechnik so hoch verdiente Künstler erhebt, basiren auf der geringen und wechselnden Tiefe der Eindrücke im Mörtel, auf der Constatirung zahlreicher Nägel, die durch das eingesetzte Brett durchgetrieben sein mussten, und endlich auf dem Vorhandensein zweier Bankeisen, die bestimmt gewesen zu sein scheinen, „die Seitenwände oder die Flügel eines flachen Schrankes“ zu halten. Um diesen Thatbestand zu erklären, braucht man sich nur vorzustellen, dass die Bildtafeln, wie in dem jüngst ausgegrabenen Hause, auf ihrer Rückseite mit Leisten versehen waren oder in Rahmen sassen, wofür sich auch die gemalte Umrahmung der imitirten Tafelbilder mit den Hetären aus Casa Tiberina (*Mon. d. Inst.* XII 18) vergleichen lässt. Es kommt hinzu, dass es kaum ein pom-

<sup>20)</sup> Mau macht folgende genauere Angaben: „1. Rückseite des Atriums, in schwarzem Stuck, Tafel br. oben 0,67, unten 0,71, hoch 0,995, dick am Rande 0,02. Dieser Rand springt gegen die Mittelfläche etwa 0,002 vor und ist 0,05 breit. In der Mitte der Tafel war noch eine horizontale, 0,33 lange, 0,28 breite Leiste aufgelegt. — 2. Ebenda l. Wand, in schwarzem Stuck, breit oben 0,61 unten 0,635; hoch links 0,55 rechts 0,52, dick c. 0,01; senkrecht getheilt durch zwei 0,023 breite, etwa 0,03 vorspringende Leisten. — 3. Ebenda in dem tablinumartigen Raum rechts vom Atrium, in rothem Grund, breit unten 0,312 oben 0,32, hoch 0,39, dick 0,015 an dem um 0,05 gegen die Mittelfläche vorspringenden Rand. Vier querlaufende Leisten, 0,015 breit, etwa 0,002 vorspringend.“

<sup>21)</sup> Panofka *Bull. d. Inst.* 1847, 136 „*sembra essere stata decorata altre volte da quadri pregevoli dipinti sul legno, a giudicare d' appresso lo stato attuale delle pareti, il numero dei chiodi e le cornici in legno che ivi furono scoperte.*“ Vgl. Fiorelli *Pompei* 392, Overbeck-Mau *Pompeji* 4 II 317, Donner bei Helbig CXXXVI.

pejanisches Haus aus der Zeit des dritten und vierten Stiles giebt, in dessen Tablinum die Bilder fehlen; vielmehr liebte man es, in diesem Staatszimmer gerade die schönsten Malereien anzubringen. Auch die ganz analoge Wandvertiefung in einem Gemach des Hauses des M. Spurius Mesor ist von Helbig *Bull. d'Inst.* 1864 p. 121 wohl mit Recht ebenso erklärt worden. Der Rundstab, dessen Abdruck Helbig und Donner constatiren, findet sich auch bei der Umrahmung der eben genannten Hetärenbilder, und die unregelmässige Form der Bildtafel kehrt bei unsern Marmorbildern wie bei den Abdrücken in dem neuen Hause wieder.

Mithin ist der Schluss, dass die Nemea des Nikias, weil sie in die Wand eingelassen war, auf Marmor gemalt gewesen sein müsse, in keiner Weise bündig, und damit fällt auch der letzte Beleg für Marmorbilder in enkaustischer Technik fort. Dass es solche gegeben habe, wäre an sich denkbar, aber beweisen lässt es sich nicht und nach der massgebenden Pliniusstelle XXXV 149 ist es ausserordentlich unwahrscheinlich. Ich muss auf diese hier etwas näher eingehen, da Donners<sup>22)</sup> Auffassung noch einen kleinen exegetischen Anstoss bietet, der sich zum Glück entfernen lässt, ohne dass die Resultate seiner Untersuchungen dadurch in ihrem Kern berührt zu werden scheinen. Bekanntlich lauten die vielbesprochenen Worte: *encausto pingendi duo fuere antiquitus genera, cera et in ebore, cestro id est verriculo*<sup>23)</sup>, *donec classes pingi coepere. hoc tertium accessit resolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura navibus nec sole nec sale ventisque corrumpitur.* Donner fasst *in ebore* parenthetisch und übersetzt folgendermassen: Es gab von Alters her zwei Arten des enkaustischen Malens, mit Wachs — auch auf Elfenbein — mittelst des Cestrums d. h. des Verriculums, bis man anfang Schiffe zu bemalen; da kam als dritte Art hinzu, dass man die Wachsfarben über dem Feuer zerschmelzen liess, um sie dann mit dem Pinsel aufzutragen u. s. w. Die beiden älteren Classen haben also der dritten gegenüber das mit einander gemein, dass bei ihnen nicht das erhitzte flüssige Wachs mit dem Pinsel, sondern das weiche pastenartige Wachs mit dem Spatel aufgetragen wurde. Von einander unterscheiden sie sich durch das Material, auf dem gemalt wurde; dieses war bei der zweiten, wie Plinius ausdrücklich sagt, Elfenbein; bei der ersten wäre es, meint Donner, nicht genannt, weil es sich von selbst verstehe, dass es Holz gewesen sei, wie denn solche enkaustische Malereien auf Holz uns jetzt in einigen der Mumienporträts leibhaftig vor Augen stehen.<sup>24)</sup>

<sup>22)</sup> Die erhaltenen antiken Wandmalereien (vor Helbig's Katalog XI. Über Technisches in der Malerei der Alten 26 ff. (Sep.-Abdr. aus Keim's Techn. Mitth. f. Malerei II 1885 Nr. 10 ff.). Enkaustische Malerei (Sep.-Abz. aus der Allg. Zeit. 1888 Nr. 180) 32.

<sup>23)</sup> *viriculo* der Bambergensis, *vericulo* Sillig. Donner bevorzugt neuerdings vielleicht mit Recht die Lesung der geringeren Handschriften *vericulo*.

<sup>24)</sup> Die Schwäche der Donnerschen Theorie liegt darin, dass das *εγχατευ* so wenig zu seinem Rechte kommt. Er bezeichnet es selbst als eine Nebensache (Enkaustische Malerei 35), nur bestimmt, eine gleichmässige Oberfläche herzustellen. Aber sollte eine Nebensache der ganzen Technik den Namen gegeben haben? Dass das Wachs bei dem Malen mit dem Cestrum weder heiss noch flüssig gewesen sein kann, ist zwar aus dem Gegensatz *resolutis igni ceris* mit zwingender Nothwendigkeit gefolgert, aber könnte nicht das pastenartige Wachs mit einem metallenen Spatel, den man vorher erhitzt hatte, aufgetragen und so eine festere Verbindung mit dem Grunde erzielt worden sein, ähnlich wie es Berger (in Keim's Technischen Mittheilungen für Malerei X 1893 S. 378) auf Grund des Fundes von St. Médard annimmt? (s. unten S. 12

In der Sache wird Donner Recht haben, in der Interpretation jener Pliniusstelle hat er es sicher nicht. Wie die Worte überliefert sind, muss jeder Philologe die ersten der beiden angekündigten Classen in *cera* suchen, wie dies von den älteren Interpreten Caylus, Letronne, Hirt und Welcker, von den neueren Henry und Berger mit vollem Rechte thun, und Donner hätte in diesem Punkte nicht widersprechen dürfen. Auch die ausserordentlich harte Verbindung der instrumentalen Dative *cera cestro pingere* spricht gegen Donner, vor allem aber der auch von Henry<sup>25)</sup> bereits richtig beobachtete Sprachgebrauch, der für den Begriff „Wachsfarben“ durchaus den Plural *cerae* verlangt, vgl. a. O. *resolutis igni ceris*; XXXV 49 *cerae tinguntur eisdem his coloribus*; 122 *ceris pingere*. Allerdings ist die von Donner hier supponirte Brachylogie, zufolge deren von zwei Gliedern das eine als selbstverständlich übergangen und nur das zweite als das seltenere angeführt wird, dem Stile des Plinius keineswegs fremd.<sup>26)</sup> Unserer Stelle am ähnlichsten würde XXIX 60 sein: *mustelarum duo genera, alterum silvestre*. Aber um diese Figur herzustellen, müsste nothwendig *cera*, das bei solcher Auffassung völlig entbehrlich ist und sehr wohl Glossem zu *encausto pingendi* sein kann, getilgt werden; also *encausto pingendi duo fuere antiquitus genera, et in ebore cestro, id est verriculo, donec classes pingi coepere*. So erhält der Satz zwar ein durchaus Plinianisches Gepräge, aber zu Donners Theorie stimmt er nur noch theilweise; denn nun muss man durchaus *cestro* eng mit *ebore* verbinden und für die erste nicht ausdrücklich genannte Malweise, die auf Holz, ein anderes Instrument als das *cestrum* postuliren.<sup>27)</sup> Donners Auffassung lässt sich nur dann in ihrem ganzen Umfang halten, wenn man mit Henry<sup>28)</sup> unter *cera* den Wachgrund versteht. Im Grunde haben das schon Caylus und Hirt gesehen, mit deren Ansicht sich Donner<sup>29)</sup> unter Berufung auf Letronne (*Lettres d' un antiquaire* 381) und Welcker (Kl. Schr. III 414) gar zu leicht abfindet. Allerdings scheint sich für die Stellung der Präposition vor dem zweiten Gliede bei Plinius kein Beispiel zu finden,<sup>30)</sup> aber bei dem Zustand unseres Pliniustextes ist es wahrlich keine Hexerei, vielmehr durchaus erlaubt, vor *cera* ein *in* einzuschieben. Jedenfalls ist das methodischer, als dem Singular *cera* die unmögliche Bedeutung „Wachsfarben“ unterschieben zu wollen. Nur möchte ich unter *cera* nicht mit den beiden franzö-

A. 32). Dass das Auftragen der Farben dem Einbrennen vorangegangen sein müsse, wird von Donner und Winter aus Plin. XXXV 122 *ceris pingere ac picturam inurere* mit Unrecht gefolgert. Die Worte können, wie mir Leo bestätigt, auch als eine blosser Umschreibung von *encausto pingere* verstanden werden: „Plinius beschreibt die Technik als die, „deren Material Wachs und deren Verfahren das Einbrennen ist.“ Ein anderer hätte *ceris pingere et quidem picturam inurere* gesagt. Dass hier, wo vom εὐερής die Rede ist, das Verfahren in seinen Stadien beschrieben sein sollte, kommt mir sogar stilwidrig vor.“

<sup>25)</sup> Cros et Henry *L'enceustique* 8.

<sup>26)</sup> Jul. Müller *Der Stil des älteren Plinius* S. 91; vgl. auch Vahlen *Aristoteles' Poetik* 3 S. 91.

<sup>27)</sup> Die Sache würde sich dann genau so stellen, wie in dem S. 12 A. 32 erörterten Fall, dass hinter *cera* einige Worte ausgefallen wären.

<sup>28)</sup> a. O. 11. Auf die Lesart des Neapolitanus *ceraque* möchte ich allerdings nicht allzu viel geben. Natürlich braucht man sich darum noch nicht den weiteren Schlüssen von Cros und Henry anzuschliessen.

<sup>29)</sup> Die erhaltenen antiken Wandmalereien XII A. 38.

<sup>30)</sup> S. J. Müller a. O. 16. Die Stelle XXI 93 bietet keine genügende Analogie und scheint überdies corrupt.

sischen Forschern jede beliebige Unterlage mit Wachsüberzug, sondern nach einem Vorschlag von Wissowa lediglich die Wachstafel verstehen.

Ich habe diese Auffassung der Stelle bereits oben durch die Interpunktion angedeutet: „auf die Wachstafel und auf Elfenbein, in beiden Fällen mit dem Cestrum“. Die einzige Modification, die sich Donners Resultate gefallen lassen müssen, besteht also darin, dass im ersten Falle nicht auf die bloße, sondern auf die mit Wachs grundirte Holztafel gemalt wurde.<sup>31)</sup> Übrigens spricht Donner selbst in seiner ersten Abhandlung von „grundirten oder nicht grundirten Holztafeln“, ohne sich allerdings über die Art der Grundirung näher zu äussern. Dieser Wachsüberzug hatte bei der enkaustischen Malerei denselben Zweck, wie bei der Temperamalerei das Leukoma, bei den Lekythen der Pfeifenthon, nämlich den in der älteren Periode der griechischen Malerei durchaus obligatorischen hellen Grund herzustellen. Bei der Malerei auf Elfenbein bot das Material selbst diesen hellen Grund; es war also überflüssig erst noch mit Wachs zu grundiren; vielmehr wurde die Farbe mit dem Spatel direkt auf das Elfenbein aufgetragen.

Jenes von Plinius bezeugte Aufsetzen der Wachsfarben auf dem Wachsüberzug der Holztafel lässt sich aber auch noch auf anderem Wege als die älteste Form der Enkaustik wahrscheinlich machen. Sehr ansprechend und für mich durchaus überzeugend hat Donner in seinen beiden jüngsten Abhandlungen die Wurzel der enkaustischen Malerei in der Schreiftafel gesucht, wenn ich auch den daran geknüpften Versuch, die Anfänge in eine graue, beinahe mykenische Ferne zurückzudatiren und eine den schwarz- und rothfigurigen Vasen verwandte Art enkaustischer Bilder zu statuiren, für gänzlich verfehlt halten muss. Malte man aber zuerst auf der Schreiftafel, so war es einfach gegeben, dass man den vorhandenen Wachsüberzug benutzte und auf diesem die Wachspasten mittelst des Spatels auftrug.

Wo bleiben nun aber in jener Pliniusstelle, auf der allein unsere Kenntniss der enkaustischen Technik beruht, die enkaustisch bemalten Marmortafeln? Wären diese so gewöhnlich gewesen, wie Winter uns glauben machen will, so hätten sie unzmöglich übergangen werden dürfen. Aus dem Schweigen des Plinius müssen wir den Schluss ziehen, dass, wenn es überhaupt enkaustische Tafelgemälde auf Marmor gab, diese zu den äussersten Seltenheiten gehörten.<sup>32)</sup> Und von solchen Raritäten

---

<sup>31)</sup> Von kundigster Seite wird mir mitgeteilt, dass bei porösen Holzarten ein solcher Wachsüberzug auch technisch vortheilhaft sei, nur meint der moderne Meister, dass er höchstens die Dicke eines Messerrückens haben dürfe. Auch empfehle es sich ihn vor dem Malen wieder zu entfernen und nur in den Poren das Wachs zu belassen. Ein solches Verfahren würde also lediglich auf eine Präparation der Holztafel hinauslaufen, während im Altertum, falls die im Text vertretene Ansicht richtig ist, das Wachs den Grund gebildet haben würde.

<sup>32)</sup> Um keine Möglichkeit unerörtert zu lassen, mag hier wenigstens in einer Anmerkung der Fall in Erwägung gezogen werden, dass die Verderbniss bei Plinius tiefer liegt und nicht durch den blossen Einschub von *in* vor *cera* zu heilen ist. Diese Ansicht hat einen gewichtigen Vertreter in meinem Freund Fr. Leo, der, wie er mir schreibt, zwischen den beiden ersten Malweisen einen stärkeren technischen Gegensatz erwartet, als den der blossen Verschiedenheit der Unterlage. Er schlägt also vor, hinter *cera* eine Lücke zu setzen, in der zunächst von der Präparation des Wachses für das erste Verfahren, entsprechend dem *resolutis igni ceris* bei dem dritten, gesprochen, dann dies Verfahren selbst geschildert und endlich die Präparation des Wachses für das zweite Verfahren angegeben gewesen sei. Unter dieser Voraussetzung

sollte ein Bewohner von Herculaneum gleich vier oder fünf auf einmal besessen haben? Ich muss hervorheben, dass dieser Schluss auch dann zu Rechte bestehen bleibt, wenn man sich, wie Winter es thut, die philologisch unmögliche Interpretation Donners rückhaltlos aneignet. Denn, werden nach dem Material, auf dem gemalt wird, zwei Classen unterschieden, so kann es sich auch nur um ein zweifaches Material, in diesem Fall Holz und Elfenbein, handeln. Es ist logisch unzulässig, einerseits Gemälde auf Elfenbein, andererseits Gemälde auf Holz oder Marmor einander gegenüberzustellen, und wenn Winter in dem Resumé der Donnerschen Abhandlung die Worte gebraucht „sowohl in der Malerei auf Elfenbein wie in der übrigen Enkaustik“, so giebt er nicht nur die Meinung seines Gewährsmannes incorrect wieder, sondern construirt auch einen in diesem Zusammenhang unmöglichen Gegensatz.

Bei diesem Sachverhalt grenzt es doch ein wenig an Naivität, in jedem Gemälde auf Marmor so lange ein enkaustisches Werk sehen zu wollen, bis der Gegenbeweis erbracht ist. Dennoch will ich versuchen, bezüglich unseres herculanensischen Bildes diesem allen juristischen und logischen Principien zuwiderlaufenden Ansinnen zu entsprechen. Nur werde ich dabei mit der Schwierigkeit zu kämpfen haben, dass Winter leider seine eigene Ansicht sowohl über die Einzelheiten der Technik als über das Verhältniss des jetzigen Zustandes der Marmorbilder zum ursprünglichen nur ganz im Allgemeinen angedeutet, nirgends sie ausführlich dargelegt, geschweige denn begründet hat. Die Gefahr eines Missverständnisses liegt also ungemein nahe.

Semper, auf den sich Winter vor allem beruft und dessen Feststellungen er weiterzuführen behauptet, hatte die fraglichen Bilder für den Grund enkaustischer Malereien erklärt, welche die Hitze der Lava zerstört habe (Stil I 470). Nach ihm also ist das Erhaltene nur die Vorzeichnung, über

---

würde nur das zweite Plinianische *genus* dem von Donner aufgezeigten entsprechen, und es müsste zunächst vor *et in ebore* auch noch *in ligno* eingeschoben werden; denn dass mittels des Cestrums auch auf Holz gemalt wurde, lehren die Mumienporträts. Für das erste Verfahren würde dann die Phantasie freien Spielraum haben; nur müsste dabei ebenso die Verwendung flüssiger Wachsfarben wie der Gebrauch von Cestrum und Pinsel ausgeschlossen gewesen sein. Die Bergersche Hypothese (s. S. 10 A. 24), die vielleicht doch mehr Beachtung verdient, als ihr bisher in archäologischen Kreisen zu Theil geworden ist, wird der zweiten Bedingung gerecht; nur darf man dann natürlich den Löffel, mit dem Berger das Wachs auf die Grundlage ausgiessen will, nicht mit dem Cestrum identificiren. Die erste Bedingung ist hingegen nicht erfüllt; denn wenn Berger mit heissem, auf dem Cauterium erweichtem Wachs operirt, so setzt er sich mit der Pliniusstelle in Widerspruch und hier liegt die Schwäche seiner Theorie. Das gleiche Bedenken spricht gegen die Theorie von Cros und Henry. Auch die Malerei auf Marmor liesse sich natürlich in die so geschaffene Lücke hineinflicken; nur müsste man für sie ein Instrument ausfindig machen, das weder Pinsel noch Cestrum, und einen Zustand der Farben, der weder flüssig noch consistent ist. Aber selbst wenn dies gelingen sollte, würde gegen die supponirte enkaustische Technik der Marmorbilder noch immer sprechen, dass ihr Aussehen von dem der notorisch auf diesem Wege hergestellten Ornamente an Architekturgliedern so grundverschieden ist. Vollends ausgeschlossen ist die enkaustische Herstellung, wenn Berger oder Henry und Cros mit ihren Theorien Recht haben sollten, auch wenn dies nur in soweit der Fall wäre, dass, wie diese Forscher behaupten, die Mumienporträts nicht nach dem Donnerschen, sondern nach dem von ihnen postulirten Verfahren hergestellt wären und also bei Plinius nicht, wie oben probeweise angenommen, *in ligno* vor *et in ebore* eingeschoben werden müsste. Dann würden wir auf den im Text besprochenen Thatbestand zurückkommen: Plinius würde als erstes *genus* das Malen auf Holz, als zweites das auf Elfenbein genannt, das Malen auf Marmor aber überhaupt nicht erwähnt haben. Man mag also die Pliniusstelle, von welcher Seite man will, betrachten, von jeder ist sie mit der Hypothese Winters gleich unvereinbar.

der das eigentliche Gemälde mit Wachsfarben ausgeführt war. Dagegen hat Helbig (Wandgemälde 170 b) eingewandt, es würde sonderbar sein, wenn die Hitze, welche die enkaustische Malerei zerstörte, die Zeichnung und die Epidermis des Marmors in keiner Weise angegriffen habe. Nun hat aber Ruggiero<sup>33)</sup> gezeigt, dass bei der Zerstörung von Herculaneum und Pompeji die Lava gar keine, die Hitze nur eine geringe Rolle gespielt hat. Wird hierdurch Helbigs Widerlegung hinfällig, so doch auch der zweite Theil der Semperschen Hypothese. Die Hitze der Lava kann die Wachsfarben nicht zerstört haben. Aber wohl lässt sich jetzt das Helbig'sche Argument durch die Frage ersetzen, wie es denn überhaupt möglich war, dass die *ἐγκαύματα ἀνεκπλήτου γράφης*, wie Platon in der von Winter herangezogenen Stelle sagt (Tim. 26 C), zerstört wurden. Ich hatte mich im vorletzten Programm auf den Hinweis beschränkt, dass die Schattirung des Nackten eine Übermalung mit Wachsfarben ausschliesse, und halte dieses Argument, obgleich es Winter nicht sehr schwerwiegend ercheint, auch jetzt noch für durchschlagend. Wie Untermalungen aussahen, wissen wir von den Vasen her. Wo findet sich da solche liebevolle Behandlung der Haare oder der Gewandfalten, solche Sorgfalt in der Zeichnung der Augen, solche Genauigkeit in der Wiedergabe jedes Details bis zu den Schmucksachen und Sandalenbändern wie auf unseren Marmorbildern? Wer diese für Untermalungen hält, der nehme doch auch gleich den Jugendirrtum von Adam Flasch wieder auf und erkläre die gesammten rothfigurigen Vasen für polychrom.

Aber Winter, obgleich er Semper zu folgen erklärt, scheint doch in Wahrheit eine von diesem ganz abweichende Ansicht zu haben. Nicht die Untermalungen enkaustischer Bilder, sondern die enkaustischen Malereien selbst sind uns, wenn ich das Referat richtig verstehe, nach seiner Meinung auf diesen Marmortafeln erhalten. Wenigstens weiss ich mir sonst den Vergleich mit den Hetärenbildern aus Casa Tiberina und den zwischen der Enkaustik und den anderen Malweisen konstruirten stilistischen Gegensatz nicht zu erklären. Hier vermisst man nun ungern ein Wort darüber, wie sich Winter diese enkaustische Malerei ausgeführt denkt. Da er im Eingang seines Vortrags Donners mit gebührendem Lob gedenkt, darf man wohl annehmen, dass er sich dessen Resultaten auch nach der technischen Seite hin anschliesst. Das wichtigste dieser Resultate ist nun, wie wir oben gesehen haben, dass bei der Enkaustik die Wachsfarben nicht mittels des Pinsels, sondern mittels eines spatelförmigen Instruments, des Cestrums, aufgetragen wurden. Sollen nun auf unserem Bilde die zarten Conturen, die feinen Gewandfalten mittels des Spatels ausgeführt sein? Dass dies überhaupt möglich sei, dafür erwarte ich meinerseits den Beweis. Und war es möglich, so war es doch sehr unpraktisch dieses langsame Verfahren zu wählen. Bei der Ornamentirung von Architekturtheilen, wo die Farben breit aufzutragen waren, stand die Sache natürlich ganz anders. Vor allem aber sehen, wie sogar jede Photographie erkennen lässt, jene feinen Linien auf unserem Bilde Pinselstrichen verzweifelt ähnlich. Sind sie mit dem Spatel gezogen, dann ist auch die gesammte Vasenmalerei enkaustisch. Oder nimmt Winter etwa an, dass nur die Deckfarben mit dem Spatel aufgetragen, die Linien aber mit dem Pinsel gezogen seien? Dann hätten wir also ein gemischtes Verfahren, wie es allerdings bei einigen der Porträts von Rubajjät,

<sup>33)</sup> *Pompei e la Regione sotterrata dal Vesuvio* p. 26 sgg.. vgl. Mau Führer S. 3.

freilich in wesentlich anderer Weise, constatirt worden ist. Dort sind nämlich gerade die Gewandtheile mit dem Pinsel, das Übrige aber ist mit dem Cestrum ausgeführt.<sup>34)</sup> Ein solches Verfahren aber schon für die frühere Zeit anzunehmen ist wegen der von Donner und auch von Winter selbst so stark betonten Pliniusstelle über die Iaia XXXV 147 *et penicillo pinxit et cestro in ebove* nicht gut möglich.

Die Technik der enkaustischen Malerei charakterisirt Donner<sup>35)</sup> als ein mosaikartiges Nebeneinandersetzen von vielfarbigen Wachspasten. Das Brennen hat nach ihm vor allem den Zweck, der durch die Führung des Cestrums nach verschiedenen Richtungen hin sehr ungleich gewordenen Oberfläche eine gleichmässige Erscheinung zu geben und die Eindrücke des Cestrums etwas weicher und angenehmer zu gestalten. Das setzt voraus, dass die Oberfläche entweder in ihrer ganzen Ausdehnung oder wenigstens zum grössten Theil mit Wachspaste bedeckt war. Dass dies bei den herculanensischen Marmorbildern nicht zutrifft, lehrt der Augenschein. Es sind Zeichnungen mit einzelnen farbig abgedeckten Partien. Welchen Zweck sollte das Brennen dieser feinen Striche gehabt haben? und gebrannt werden musste doch, sonst wären die Bilder ja nicht enkaustisch. Doch wozu noch viele Worte. Die von Winter selbst angeführten Stellen des Varro (*de agric.* III 17, 4) und Seneca (*epist.* 121) lehren, dass für die enkaustischen Gemälde gerade die Buntheit charakteristisch war. Somit sind die herculanensischen Marmorbilder enkaustischen Gemälden so unähnlich wie möglich, sind ihnen vielmehr nach Technik und Farbenwirkung geradezu diametral entgegengesetzt.

Trotzdem war die Bezeichnung „Monochromata“, die ich den Bildern übrigens keineswegs als erster gegeben, sondern aus den früheren Behandlungen, die Winter nicht zu kennen scheint, aufgenommen habe, durchaus nicht im Gegensatz zu enkaustischer Malerei gebraucht. Gründlicher konnte man meine Worte nicht missverstehen. Es handelt sich an jener Stelle meiner Abhandlung um die Frage, in welchem Umfange Deckfarben angewandt worden seien und in diesem Zusammenhang, nur um dieser Frage willen, erwähne ich ablehnend Sempers Hypothese. Denn wenn dieser Recht hätte, wenn wir es nur mit Vorzeichnungen zu thun hätten, könnte man nach Gefallen die bunteste Bemalung supponiren. Nicht zwischen monochromer und enkaustischer, sondern zwischen monochromer und polychromer Malerei mache ich einen Gegensatz. Dass Theile der Bilder mit Farben abgedeckt waren, hebe ich selbst hervor und verstehe deshalb nicht, was Winter mit seiner Verweisung auf die ganz allgemein gehaltenen Bemerkungen von Schreiber (Brunnenreliefs Grimani S. 70 A. 31) und Treu (Arch. Jahrb. 1889 S. 22 A. 5) beweisen will. Die Frage ist doch nur, wie weit diese Abdeckung ging. Halten wir uns zunächst an das Gemälde des Alexandros, so lässt sich Bemalung an dem Chiton der Leto und den Mänteln der Niobe und Phoibe constatiren. Auch der Chiton der letzteren war wenigstens in seinem unteren Theil bemalt; doch hat an dieser Stelle, wie bereits oben bemerkt, der Copist ganz gewiss Confusion gemacht. Wahrscheinlich, aber nicht mehr zu constatiren ist die Bemalung an der Haube der Aglaie und an den Haarbinden der Leto, Phoibe und Hileaira. Hingegen waren die übrigen Gewänder nicht mit Farbe abgedeckt, sondern nur in den Schatten mit dunkleren

<sup>34)</sup> Donner von Richter Die enkaustische Malerei der Alten S. 37 ff.

<sup>35)</sup> Enkaustische Malerei 35.

Tönen vertieft, und durchgängig ungedeckt sind die nackten Partien. Dass bei einigen der anderen Bilder an den Gewändern noch reichlicher Farbe verwandt war, habe ich selbst hervorgehoben. Ausser der Tragödienscene wäre allerdings vielleicht auch der trinkende Silen zu nennen gewesen. Aber die nackten Partien sind bei allen gleichermassen nur umrissen und die Schatten, wo sie angegeben sind, direct auf den Marmorgrund aufgesetzt. Zu dieser Manier steht nun doch eine Malweise in principiellm Gegensatz, die auch die nackten Theile abdeckt und Innenzeichnung und Schattirung auf die Deckfarbe setzt, wie es auf der jetzt nach langem Harren um so vortrefflicher im vorletzten Berliner Winckelmannsprogramm publicirten Lekythos<sup>36)</sup> wenigstens bei den Männern der Fall ist. Dass auch die grossen Tafelmaler dieses Verfahren angewandt haben, ist eine meines Wissens allgemein stillschweigend angenommene wohl berechnigte Vorstellung. Diesen Gegensatz, der im Grund derselbe ist, wie ihn Winter zwischen seinem enkaustischen Stil und der sonstigen Malweise statuirt, wollte ich durch die Bezeichnung monochrom andeuten. Dass der Ausdruck schief ist, weiss ich wohl und werde jede zutreffendere Bezeichnung mit Freuden acceptiren, nur „enkaustisch“ kann ich aus den eben entwickelten Gründen nicht brauchen.

Winters Hypothese lässt sich mithin mit dem Zustand der Marmorbilder ebenso wenig in Einklang bringen wie mit der litterarischen Ueberlieferung. Vielleicht wird man also finden, dass ich in der Widerlegung einer von ihrem Urheber selbst so wenig begründeten Ansicht allzu weitschweifig geworden bin. Aber angesichts der auch aus der deutschen Archäologie noch nicht ganz verschwundenen Unsitte, bestechende Axiome als wissenschaftliche Thatsachen zu behandeln, wird man es billigen, dass ich die Mühe nicht gescheut habe, die neue Hypothese von allen Seiten her zu beleuchten. Auf die weitere Frage, ob die gemalten Grabstelen, die freilich unseren Marmorbildern so unähnlich wie möglich sind, in enkaustischer Technik ausgeführt waren, wie Winter gleichfalls annimmt, kann hier nicht eingegangen werden. Es ist Zeit, dass wir zu unserm Bilde zurückkehren.

Über den Maler Alexandros von Athen schweigt die litterarische Ueberlieferung. Indessen lässt sich seine Zeit und Richtung aus der erhaltenen Copie immerhin mit einiger Sicherheit bestimmen. Das Bild ist jedenfalls älter als die Quadriga, wahrscheinlich — hierin treffe ich zu meiner Freude mit Winter zusammen — überhaupt das älteste aus der ganzen Gruppe, falls ihm nicht das Tragödienbild diesen Rang streitig macht. Die auf dem Votivgemälde des Apobaten so reichlich angewandte Schraffirung des Nackten findet sich hier nur einmal in discretester Weise am Nacken der Hileaira. Man könnte dies daraus erklären wollen, dass nur Frauen dargestellt sind, bei denen auch auf der Berliner Lekythos jede Schattirung vermieden ist. Indessen ist auf dem später zu publicirenden

---

<sup>36)</sup> Winter Eine attische Lekythos des Berliner Museums (LXI. Berliner Winckelmanns-Programm). Den dort gemachten Versuch, das Pompejanische Peliasbild, von dem jetzt unser Museum durch die Munificenz seines treuen Gönners, Herrn Commerzienrath Lehmann, eine gleichfalls von Gilliérou in Originalgrösse ausgeführte Copie besitzt, als genaue Nachbildung eines Gemäldes des fünften Jahrhunderts anzusprechen, kann ich solange nicht für geglückt oder auch nur für erlaubt halten, bis mir nachgewiesen wird, dass es im Zeitalter des Perikles in Griechenland tuskanische Tempel mit niedrigen Giebeln und dorische Säulen von einer Schlantheit gab, der gegenüber die der Pergameusischen Halle schwerfällig erscheinen. Was ich im vorletzten Programm S. 6 A. 16 gegen Löschkes Versuch, das Iphigenienbild aus Casa del

Kentaurenbild der Körper des Mädchens in ganz ähnlicher Weise schattirt, wie der des Apobaten. Wenn also von der Schraffirung nur schüchtern Gebrauch gemacht ist, so findet sich dafür die Abtönung der Farben sowohl bei den Gewändern als an den Haaren. Ich werde dadurch in meiner früher (Votivgemälde 15 A. 15) geäußerten Vermutung bestärkt, dass der von Zeuxis gemachte Fortschritt in der Einführung der Schraffirung bestand.<sup>37)</sup> Alexandros würde dann zwar schon den Einfluss des Zeuxis erfahren haben, der sich ja auch in der ungewöhnlich grossen Bildung der Hände verräth,<sup>38)</sup> aber doch im Wesentlichen einer früheren Richtung angehören. Sauer sowohl als Savignoni haben in ihren Besprechungen des Bildes an Polygnot erinnert, und wenn auch die Ansicht des ersteren Gelehrten, das Bild sei nur ein Ausschnitt aus einer grösseren polygnotischen Composition, nach der oben gegebenen Analyse des Vorgangs nicht haltbar ist, so wüsste ich doch kaum ein Monument zu nennen, das geeigneter wäre, uns das dem grossen thesischen Meister nachgerühmte Ethos zu veranschaulichen als die Astragalenspielerinnen. Aber dennoch verbietet die Schattirung an diesen selbst oder auch nur an seine Zeit zu denken. Wir haben es mit einem der letzten Ansläufer des Polygnotischen Stiles zu thun, bei dem sich bereits eine neue Richtung fühlbar macht. Das Bild steht zwischen Polygnot und Zeuxis in der Mitte und darf vielleicht zur Veranschaulichung der Kunststufe des Apollodoros, allerdings in einem bereits von Zeuxis beeinflussten Stadium, verwerthet werden. Darnach wird man seine Entstehung in die ersten Jahre nach dem Auftreten des Zeuxis etwa 425—420 zu setzen haben.



Auf denselben Zeitansatz führt auch die Vergleichung mit anderen Monumentenklassen. Savignoni zieht vor allem die Meidiasvase heran, die, wie ich früher<sup>39)</sup> gezeigt habe, in die Zeit zwischen 440 und 420 gehört. Noch näher steht wohl die schöne sog. Argonautenvase in München (Jahn 805, Wiener Vorlegebl. IV 3. 4). Die rechte Endgruppe von dem grösseren Streifen der Vorderseite, die wir hier abbilden, erinnert auch in der ganzen Stimmung an die Hauptgruppe unseres Bildes; die

poeta auf Timanthes zurückzuführen, eingewandt habe. gilt in noch höherem Masse von dieser Hypothese Winters. Hat der pompejanische Wandmaler ein Original des fünften Jahrhunderts benutzt, so hat er nicht nur bei sämtlichen Figuren die Gewandung geändert, sondern auch den von Winter mit Recht bewunderten pyramidalen Aufbau erfunden, der durch den tuskanischen Tempel ganz wesentlich bedingt ist. Gerade dieser ist übrigens, wie die Iphigenien- und Sibyllenbilder lehren, für die Compositionsweise der pompejanischen Maler überhaupt charakteristisch (s. Arch. Zeit. XXXIII 1875 S. 133 ff., Hermes XXII 1887 S. 456). Möglich wäre also nur, dass einzelne Figuren eines berühmten Bildes in der Weise, wie ich es früher (Votivgemälde eines Apobaten S. 6) angedeutet habe, verwerthet seien. Für die Malerei des fünften und vierten Jahrhunderts lässt sich aus den pompejanischen Fresken überhaupt so gut wie nichts gewinnen. Etwas mehr aus den attischen Vasen, die Winter freilich S. 16 A. 9 stolz verschmäht. Nebenbei bemerkt, auf dem erwähnten Peliasbild ist der angebliche Diener am Opfertisch ein Mädchen, die dritte Peliade.

<sup>37)</sup> Winter a. a. O. S. 9 schreibt auch dem Parrhasios die Schattirung zu; dass diese Annahme sich mit der antiken Ueberlieferung nicht verträgt, habe ich Marathonschlacht S. 74 gezeigt.

<sup>38)</sup> Marathonschlacht 73, Votivgemälde 16.

<sup>39)</sup> Marathonschlacht S. 73 ff.

ältere der beiden Frauen ist in Kopfhaltung und Gesichtsausdruck das directe Gegenstück zur Leto. Nur haftet dieser Vase trotz allen Vorzügen etwas Handwerksmässiges an. Sucht man nach Monumenten, die auch in künstlerischer Hinsicht sich mit dem Gemälde des Alexandros vergleichen lassen, so wird man zunächst die Grabreliefs zu nennen haben, und unter diesen scheinen mir wieder das Hegeso-Relief und die beiden schönen von Arndt auf Taf. 464 der Brunn-Bruckmann'schen Denkmäler zusammengestellten Grabreliefs<sup>40)</sup> die grösste Verwandtschaft zu zeigen. Es ist wohl kein Zufall, dass sich von den unserem Bild stilistisch so nahe stehenden, gewiss gleichfalls auf Originale des fünften Jahrhunderts zurückgehenden decorativen Frauenfiguren der Casa Tiberina die beiden oben S. 1 als Anfangsvignette abgebildeten, wie dort geschehen, zu einer Composition zusammenstellen lassen, die dem Hegeso-Relief genau entspricht. Von den nach Bestimmung und Charakter nahe verwandten Votivreliefs hat Savignoni bereits das Orpheusrelief verglichen. Und diese Aehnlichkeit bleibt zu Recht bestehen, wenn sich uns auch die daran geknüpften Folgerungen Savignonis als falsch erwiesen haben. Endlich scheint mir, um noch höher zu greifen, die Aehnlichkeit des Kopfes der Aglaie mit dem schönen Berliner Frauenkopf,<sup>41)</sup> in dem L. Mitchell und A. Furtwängler eine Copie nach Alkamenes erkannt haben, unverkennbar und unbestreitbar.<sup>42)</sup> Alles das weist auf denselben Kreis und dieselbe Zeit und ermuthigt mich, auf eine mögliche Beziehung zu einem berühmten Werk der Plastik wenigstens vermuthungsweise hinzuweisen.

Savignoni hat das Compositionsschema der Gruppe im Hintergrund mit der des Orpheusreliefs verglichen. Noch grösser ist, wenn ich nicht irre, die Aehnlichkeit mit der Mittelgruppe auf der Basis der Nemesis. Nur gilt es zunächst, diese auf Grund der erhaltenen Reste und einer kritischen Behandlung der Pausaniasstelle richtig zu reconstruiren, eine Aufgabe, die durch die verdienstvollen Untersuchungen von Stais und Pallat zwar wesentlich gefördert, aber noch nicht endgültig gelöst ist.<sup>43)</sup> Beide Forscher lassen sich durch den Ausdruck des Pausanias (I 33,8) verleiten, die Figur der Leda in die Mitte zu setzen, welcher Platz dieser Sterblichen in keiner Weise gebührt. Da Nemesis selbst nach der Beschreibung des Pausanias nicht das Centrum gebildet haben kann, muss dieses naturgemäss von ihrer göttlichen Tochter, der Helena, eingenommen worden sein. Nun ist es doch keineswegs nothwendig, dass beim Führen der Führer immer voranschreitet; er kann ebenso gut dem Geführten folgen, und die Hauptgruppe auf dem Bilde des Alexandros hätte Pausanias sehr wohl mit den Worten beschreiben können *Νιόβη ἐπὶ Φοίβης ἀγομένη παρὸς τὴν Ἀγλαίαν*. Vertauscht man nun in Pallats Reconstructionsskizze (Arch. Jahrb. IX 1894 S. 9) die mittlere Frauenfigur mit der links

<sup>40)</sup> Das eine auch bei Conze Att. Grabrel. Taf. CLII 805.

<sup>41)</sup> Illustrierter Katalog 608. Am besten bei Furtwängler Meisterwerke Taf. V vgl. S. 118.

<sup>42)</sup> Die Frisur der Leto kehrt bei der Eirene des Kephisodot ganz ähnlich wieder, nur dass diese noch Schulterlocken trägt. Mit Recht hat Klein Praxiteles S. 92 den Ansatz der Eirene um 375 als zu spät verworfen. Sie gehört ins 5. Jahrh., und das nächstliegende ist doch sie noch höher hinaufzudatiren als in das Jahr 403, wohin sie Klein verweisen will, und sie direct mit dem Frieden des Nikias in Beziehung zu bringen. Ihre nächsten Verwandten sind die Koren vom Erechtheion.

<sup>43)</sup> S. unten Excurs I.

folgenden, was wie unten in einem besonderen Excurs gezeigt werden wird, auch aus anderen Gründen nothwendig ist, so erhält man ein Schema, dem die Hauptgruppe unseres Bildes im Gegensinne entspricht. Selbstverständlich ist dann die verschleierte Frau Nemesis (nach Pallat Helena), die jetzt in die Mitte gerückte Frau „in Parthenostracht“ Helena (nach Pallat Nemesis), die Frau „in Karyatiden-tracht“ bleibt Leda. Natürlich beschränkt sich die Abhängigkeit auf die Hauptzüge der Gruppierung, wie es sich bei einem selbstständigen Künstler, und einen solchen haben wir doch wohl in Alexandros vorauszusetzen, von selbst versteht. Auch ist die ganze Stimmung entsprechend der Verschiedenheit der Situation eine andere. Dort wird die junge Braut von ihrer sterblichen Pflegemutter der göttlichen Mutter vorgeführt; hier soll ein erzürntes Göttermädchen von seinen Gespielen wieder besänftigt werden. Aber die Aehnlichkeit des Motivs lässt sich wohl kaum in Abrede stellen und darf daher als weiteres Argument für die oben gegebene Datirung ins Feld geführt werden.

Auf dieselbe Zeit verweist endlich das Alphabet der Beischriften; denn wenn sich auch einzelne Vorläufer ionischer Schreibweise schon um die Mitte und bei Vasenmalern ionischer Herkunft sogar schon im Anfang des 5. Jahrhunderts finden, so wird man doch einen so consequent durchgeführten Ionismus vor den zwanziger Jahren schwerlich für möglich halten.<sup>44)</sup>

Dass das Gemälde des Alexandros ein Anathem war, lässt sich zwar aus der Darstellung nicht so stricte beweisen, wie für die im vorletzten Programm behandelte Quadriga, darf aber nichtsdestoweniger als sicher gelten, weil wir andere Tafelbilder als Anatheme aus dem fünften Jahrhundert überhaupt nicht kennen.<sup>45)</sup> Da der Künstler nicht mit dem Demotikon, sondern mit dem Ethnikon Ἀθηναῖος signirt, so liegt der Schluss nahe, dass er entweder ausserhalb Athens lebte — so O. Rossbach bei Pauly-Wissowa — oder dass das Bild für ein ausserathisches Heiligthum bestimmt war. Ganz zwingend ist diese Folgerung freilich nicht, da sich bekanntlich auch Pyrrhos auf der Basis seiner hinter den Propyläen stehenden Athena Hygieia Ἀθηναῖος nennt (Löwy 53). Da ferner notorisch eine bestimmte stoffliche Beziehung der Anatheme zu Cult und Sage der Tempelstätte nicht immer verlangt wurde, wie die korinthischen Pinakes und die der Athena geweihten Gemälde im Nordflügel der Propyläen beweisen, so ist ein Rückschluss aus dem Inhalt des Bildes auf den Ort und die Veranlassung der Weihung ebenfalls unsicher. Immerhin wird es nicht überflüssig sein, sich die beiden einzig in Betracht kommenden Möglichkeiten einer solchen Beziehung zu vergegenwärtigen. War die Wahl des Stoffes durch den Ort der Weihung bedingt, so wird dieser ein Letoheiligtum, allenfalls auch ein Heiligtum des Apollon oder der Artemis gewesen sein. War aber die Veranlassung der Weihung massgebend, so wird der Weihende ein Dichter gewesen sein und zwar, da die dargestellte Situation den Gedanken an ein Drama ausschliesst, ein lyrischer Dichter, ein Sieger in einem kyklischen Agon. Das leitet zur Frage nach der Quelle der dargestellten Sagenversion über, wodurch wir nach langer Abschweifung auf die Interpretation der dargestellten Scene zurückgeführt werden, die oben erst in allgemeinen Umrissen gegeben ist.

<sup>44)</sup> U. Köhler Ath. Mitth. X 1885 S. 379.

<sup>45)</sup> Marathouschlacht S. 67.

Beim Spiel mit den Knöcheln, so haben wir gesehen, sind Leto und Niobe in Streit gerathen. Wo aber findet sich die mythologische Voraussetzung für eine solche Situation? Heydemann scheint nach einer Andeutung in diesen Programmen<sup>46)</sup> die Darstellung für eines der von ihm so getauften heroisirten Genrebilder gehalten zu haben; die Spielenden sollen nach ihm gewöhnliche Mädchen sein, deren eines von dem Maler den „volltönenden Namen“ Leto erhalten habe. Ich will auf die Frage, ob es überhaupt solche heroisirte Genrebilder giebt, hier nicht näher eingehen. Einen Schein von Berechtigung hat die Bezeichnung vielleicht nur bei der Londoner Pyxis,<sup>47)</sup> da dort die Zusammenstellung von Danae und Cassandra mit Klytaimestra, Helena und Iphigeneia der mythologischen Deutung bis jetzt unüberwindliche Schwierigkeit bietet. Aber so viel glaube ich mit Entschiedenheit behaupten zu dürfen, dass bei dem Gemälde des Alexandros von einer Genredarstellung nicht die Rede sein kann. Dass eine Sterbliche jemals den Namen Leto geführt haben könne, wird man nur auf Grund unzweideutiger Belege anzunehmen sich entschliessen, und den an sich denkbaren, aber bis jetzt nicht bezeugten Namen *Λητοδόρα* in dieser Weise hypokoristisch abzukürzen, wird man eben um der Zweideutigkeit willen vermieden haben. Wenn nun vollends der Maler der Partnerin dieser Leto den Namen Niobe giebt, müsste man geradezu die Absicht der Täuschung bei ihm voraussetzen. Aber selbst ohne die Beischriften wird man nicht gern an eine blosse Genrescene glauben wollen. Dafür ist die Gestalt der Zürnenden zu erhaben entworfen, ihr Schmerz zu stolz geschildert. Hier handelt es sich offenbar um mehr als um den alltäglichen Streit gewöhnlicher Mädchen.

Den Schlüssel für die Situation giebt, wie bereits die Herculanensischen Akademiker gesehen haben, der bei Athenaeus XIII p. 571 d erhaltene Vers der Sappho (fr. 31)

*Λάτω και Νιόβα μάλα μὲν φίλαι ἴσαν ἔταιραι.*

Aber eigentlich für die Deutung verwerthet hat ihn erst Stark, dem wir überhaupt die beste und eigentlich abschliessende Besprechung des Bildes verdanken (Niobe 158). In der Jugend der Leto spielt

<sup>46)</sup> Die Knöchelspielerin in Pal. Colonna (II Hallisches Winkelmanns-Programm) S. 14.

<sup>47)</sup> Cecil Smith. *Cat.* III 773. Keine Schwierigkeit finde ich hingegen bei dem reizenden Epinetron aus Eretria, das Hartwig so eben in der *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική* (1897 πίν. 10) publicirt und vortrefflich commentirt hat. Auf der einen Seite Alkestis, im Typus der jüngst von Amelung (Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinl. Heft 101 S. 153 ff.) behandelten Aphroditestatuen, nach dem Brautbad in ihrem Thalamos den Hochzeitswagen im Kreise ihrer nächsten Verwandten und ihrer Dienerinnen erwartend. Ihr gegenüber sitzt ihre Schwägerin Hippolyte (Pind. N. IV 54) mit einem Raben, dem Vogel Apollon, des bei dem dargestellten Vorgang so wesentlich beteiligten Gottes, spielend. Alkestis schaut diesem Spiele sinnend zu, während ihre Schwester Asterope (Paus. VIII 11. 3) dem Vogel, wie Hippolyte, scherzend die Hand entgegenstreckt. Die Namen der drei mit den Blumenvasen beschäftigten Dienerinnen *Θεώ*, *Χάρις*, *Θεινώ* (?) sind beliebig gewählt. Dürfte man für die Danae und Cassandra der erwähnten Londoner Pyxis ein gleiches annehmen, so fiel jede Schwierigkeit fort, da eine Zusammenstellung der Helena mit ihrer Schwester und Nichte nichts Befremdliches hat; aber ich wage es nicht, da die mythologischen Trägerinnen jener Namen zu fest ausgeprägte und zu bekannte Persönlichkeiten sind, als dass sich der Vasenmaler solche Uebertragung auf beliebige Dienerinnen hätte erlauben dürfen. Auch über die Rückseite des Epinetron darf ich wohl eine Bemerkung anknüpfen. Aus dem Kreise der Heroinen werden wir hier unter die Göttinnen geführt. Aphrodite betrachtet eine Kette, die sie einem von Eros gebrachten Schmuck-

der Vorgang. Nicht die Gemahlin des Zeus, nicht die Mutter des Apollon<sup>48)</sup> ist es, die vor uns steht. Der hohe Wuchs, die vollen Formen, die majestätische Erscheinung heben das Kind der Titanen über ihre Gespielinnen, die Töchter der Heroen, empor, aber matronal ist sie darum nicht gedacht. Diese Jugendfreundschaft zwischen Leto und Niobe konnte direct an die ihrem Vater Tantalos eingeräumte Günstlingsstellung angeknüpft sein. Wie dieser der Tischgenosse des Zeus, so ist seine Tochter die Spielgefährtin der Leto. Aber natürlich spielt die Scene auf unserem Bild nicht im Olymp, sondern auf Erden. Das lehrt schon die Anwesenheit der drei anderen Heroen. Andererseits hat man sich aber auch keineswegs vorzustellen, dass Leto zu ihrer Freundin vom Olymp herabgestiegen sei. Vielmehr wird sie überhaupt auf Erden weilend und wandelnd gedacht, eine Anschauung, wie sie übrigens für die ältesten Cultlegenden beinahe aller Götter massgebend ist. Die homerische Vorstellung von einem nach Art irdischer Anaktenhöfe organisirten Götter-Hofstaat hat mehr in Poesie und Kunst als in Cultus und Volksglauben Wurzel geschlagen, und ist selbst im Epos nicht stricte durchgeführt. Wie sich in der Ilias Ares und Aphrodite ganz wie sterbliche Streiter in den Kampf mischen, so wandeln die Götter nach einer nie ganz erloschenen Volksvorstellung überhaupt auf Erden, nicht bloss in Ausnahmefällen als Verbannte oder Verliebte wie Apollon. Von der Erde wird Kore geraubt, auf Erden sucht sie Demeter, auf der Erde zieht Dionysos einher und wenn er später in den Olymp aufgenommen wird, so ist das nur eine Art Compromiss zwischen beiden Vorstellungsarten. Speciell Leto aber hat im Olymp nie recht festen Fuss gefasst; nur ausnahmsweise tritt sie in der Ilias auf, und von Bildwerken zeigt sie nur die Françoisvase und deren Copie, die Vase des Sophilos<sup>49)</sup>, in der Reihe der Olympier. Die herrschende Ansicht kennt sie durchaus auf der Erde. Ueber Meer und Land irrt sie, um eine Stätte für ihre Entbindung zu finden, während Hera den Hephaistos im Olymp gebiert, und auf dem Wege nach Delphi wird sie von Tityos bedroht (Od.  $\lambda$  581). Wenn also Sappho sie im engsten Verkehr mit Niobe denkt und der Maler

kästchen entnommen hat. Hebe — sehr an die esquilinische Aphrodite erinnernd — legt sich die Binde ums Haar, während Himeros ihr das Alabastron hinreicht. Zwischen beiden Gruppen finden wir im Centrum drei als Harmonia, Peitho und Kore bezeichnete Mädchen. Harmonia, bekanntlich die Tochter der Aphrodite und des Ares, prüft den Sitz ihrer Halskette in einem Handspiegel, während sich die sehr jugendlich gebildete Kore mit einer Frage an die sitzende Peitho zu wenden scheint. Ich finde nichts Auffälliges darin, dass hier die Tochter der Demeter den Töchtern der Hera und Aphrodite wie sonst der Athena, der Artemis und den Okeaniden gesellt ist. Die düstere Persephone ist sie eben in diesem Zeitpunkt noch nicht, so wenig wie in den Darstellungen, wo sie neben ihrer Mutter erscheint oder im homerischen Hymnos. Gegen den Vorschlag Hartwigs, die Namen *Κόρη* und *Πειθή* zu vertauschen und in dem sitzenden Mädchen die bräutliche Kore zu sehen, der von Peitho zugeredet werde, scheint mir zu sprechen, dass die Sitzende nicht als Braut charakterisirt ist und dass sie und die Kleine hinter ihr gerade die einzigen in der ganzen Scene sind, die sich nicht mit ihrer Toilette beschäftigen.

<sup>48)</sup> Savignoni durfte daher nicht in Phoibe die Artemis sehen wollen, eine Deutung, die sich auch, wie oben S. 5 f. gezeigt, mit der Rolle als Vermittlerin schlecht verträgt.

<sup>49)</sup> Auf dieser ist sie inschriftlich gesichert, und daraus folgt, dass sie auf der Françoisvase nicht fehlen kann. Es ist die den Wagen mit Athene theilende Göttin, deren Beischrift verloren ist, und die man bald Nike bald Themis getauft hat. Sie fährt unmittelbar hinter ihren Kindern her und hat Athene gegenüber den Ehrenplatz.

Alexandros ihr noch weitere sterbliche Gespielinnen giebt, so befinden sich beide mit der herrschenden mythologischen Anschauung durchaus im Einklang.

Wer sind nun diese anderen Gespielinnen? Die so eifrig um die Beilegung des Zwistes bemühte Freundin heisst Phoibe, die Spielerin vor ihr Hileaira. Schon diese Gruppierung nöthigt uns in beiden die Töchter des Leukippos, die künftigen Gemahlinnen der Dioskuren, die Inhaberinnen des Leukippidentempels in Sparta zu sehen.<sup>50)</sup> Schwierigkeit macht also nur die Partnerin der Hileaira, die als Aglaie bezeichnet ist. Bekanntlich hat Hesiod diesen Namen einer der Chariten von Orchomenos gegeben, die im Cult notorisch so wenig Einzelnamen hatten (v. Paus IX 35,1) wie die Chariten auf Delos oder an anderen Orten, wo sie bald als die Umgebung des Apollon, bald als die der Artemis erscheinen.<sup>51)</sup> Wenn nun derselbe Hesiod oder vielmehr der Verfasser des jetzigen Schlusses der Theogonie denselben Namen der Gemahlin des Hephaistos giebt, so wollte er sich dadurch einerseits mit jener Theogoniestelle, andererseits mit dem  $\Sigma$  der Ilias (V. 382 ff.) abfinden; aber er wusste natürlich selbst am besten, dass er damit nicht die Meinung des Dichters jener Iliasstelle wiedergab, sondern sich ein willkürliches poetisches Spiel erlaubte. Die Charis des Hephaistos ist so wenig eine der Orchomenischen Chariten, wie die Eirene des Kephisodot eine der drei Horen. Eine einzelne Charis mit Individualnamen ist ein Unding. Die Hesiodische Aglaie kann also mit dem spielenden Mädchen auf unserem Bilde nicht gemeint sein. Von den Heroinen dieses Namens scheidet die Mutter des Nireus (Il. B 676) und die Thespiade (Apollodor II 7, 8, 3) ohne Weiteres aus. Wohl aber könnte die Mutter des Akrisios und Proitos, des feindlichen Brüderpaares von Argos, die Gemahlin des Abas und Tochter des Mantineus gemeint sein (Apollodor II 2, 2, 1), wenn sich nur ausmachen liesse, dass diese Aglaie eine ächte Sagengestalt und nicht bloss ein genealogischer Lückenbüsser ist. Jedenfalls würde diese peloponnesische Heroine nicht übel zu den Leukippiden passen und auch zur Niobe, falls diese, was sehr wohl möglich ist, auch noch als peloponnesische Heroine gedacht wird. Aber noch eine andere Möglichkeit ist offen zu halten. Aglaie könnte zu demselben Kreis abstracter Personificationen gehören wie Nike, Eros, Nemesis. Sie könnte neben Leto stehen wie Hebe neben Hera, Peitho neben

<sup>50)</sup> Paus. III 16, 1.

<sup>51)</sup> S. *de Gratiis Atticis* in den *Commentat. Mommsen.* p. 143. Usener Götternamen S. 131 A. 24 wirft mir vor, dass ich in dieser Abhandlung „mit einer Kunst, die wissenschaftlichen Untersuchungen fern bleiben sollte“, die Ueberlieferung umgestalte, wenn ich dem Zeugniß des Pausanias, nach dem die Athener ursprünglich zwei Chariten und zwei Horen verehrt hatten, die Glaubwürdigkeit abspreche, und bezeichne den eben dort von mir aufgestellten „Grundsatz“ *diffidere prima est prudentiae lex et sobrietatis* als ein bedenkliches Spielzeug. Nun habe ich mir aber den freilich oft genug gemissbrauchten Spruch des Epicharm an jener Stelle nicht unbedingt, sondern mit der ausdrücklichen Einschränkung *inferioris aetatis scriptori eique nec doctrina aut ingenio aequalibus nimis antecellenti neque accuratioribus studiis ad difficultiorem quaestionem dissolvendam praeter ceteros parato, cum de antiquissimis temporibus loquitur, diffidere etc.* angeeignet, Worte, die Usener anzuführen unterlässt. Mit jener Behauptung des Pausanias steht aber, wie ich gezeigt habe, die übrige litterarische und bildliche Tradition in directem Widerspruch. Also alte Ueberlieferung gegen junge. Wer sich für die letztere entscheidet, hat die Pflicht, vorher die erstere zu entkräften. Die Kunst aber, die ich bei meiner Beweisführung gebrauche, heisst Kritik. Will Usener diese wirklich von wissenschaftlichen Untersuchungen fern gehalten wissen?

Aphrodite. Dann würde Hesiod den Namen nicht erfunden, sondern nur auf eine der Chariten übertragen haben.<sup>52)</sup> Ein ähnliches Wesen kennt in der That der argivische Letocult; nur heisst es Chloris oder Meliboia (Paus. II 21, 9) und wird später von den Mythographen zu einer Tochter der Niobe gemacht, die Artemis verschont haben sollte. Aber leider können wir eine solche Aglaie neben Leto oder, was auf dasselbe hinauskommen würde, eine *Ἀγλαία* nicht belegen und müssen uns daher bei dem negativen Resultat beruhigen, dass das spielende Mädchen auf dem Bilde des Alexandros keine Charitin sein kann. Ob für die Auswahl der drei Gespielinnen eine locale Beziehung oder der Vorgang eines Dichters massgebend war, lässt sich nicht entscheiden. Gewiss aber war es nicht, wie Stark a. a. O. S. 161 glaubt, die angebliche Lichtnatur der drei Mädchen, die zu der Zusammenstellung geführt hat.

Ist nun diese Jugendfreundschaft von Leto und Niobe eine Erfindung der Sappho? Gewiss ist es ein des grössten Dichters würdiger Gedanke, die grimme Feindschaft der Frauen, die Verblendung der Sterblichen und den Zorn der Göttin, sich aus einstiger Mädchenfreundschaft entwickeln zu lassen. Aber andererseits ist bekanntlich das Motiv der in Hass umschlagenden Liebe in der griechischen Mythologie ausserordentlich gewöhnlich. Es genügt an Hera und Io, Artemis und Kallisto zu erinnern, Fälle, in denen freilich die Heroine allem Anschein nach nur die Hypostase der Göttin ist. In Leto und Niobe hingegen haben wir ohne Zweifel selbstständige göttliche Individualitäten zu erkennen, deren Verhältniss ein ähnliches ist, wie in Korinth das der Medeia zur Hera, in Plataiai das der Hera zur Leto, dieses in Versöhnung, jenes in Feindschaft auslaufend. Aber auch Medeia und Hera stehen sich anfänglich freundschaftlich gegenüber.<sup>53)</sup> Sappho kann also sehr wohl das Motiv bereits in der Volkssage vorgefunden haben. Erwähnt wird es sonst nur noch bei Rhetoren spätester Zeit, Aphthonios und Libanios<sup>54)</sup>; aber beide sind ohne Zweifel von Sappho abhängig, ja sie brauchen von dem Gedicht überhaupt nicht mehr als den einen von Athenaeus citirten Vers gekannt zu haben. Allein die auf der Voraussetzung jener Jugendfreundschaft beruhende Situation unseres Bildes kann nicht der Volkssage entstammen, sie setzt die individuelle Gestaltungskraft eines Dichters voraus. Die nächste Parallele, vielleicht das Vorbild, ist der Streit zwischen Patroklos und Kleisonymos (Il. IV 88); aber während dort der heissblütige Knabe seinen Spielgefährten erschlägt *ἀμφ' ἀστραγάλοισι χολωθεῖς*, vermittelt hier Phoibe die Aussöhnung. Indessen haben wir wenigstens dem Bild gegenüber den Eindruck, dass die Aussöhnung nicht rein ist, dass ein Rest des Grolles in beiden Freundinnen zurückbleibt. So ist dieser kindliche Streit beim Astragalenspiel ein genrehaftes Vorspiel der tragischen Katastrophe, die spätere Feindschaft ist in die Jugendzeit zurück projectirt. Sehr gut sagt Stark: „Es ist über diese Freundschaft ein erster Wolkenschatten hingeeilt. Er geht vorüber, aber doch deutet er auf die Möglichkeit gänzlicher Trennung hin“.

<sup>52)</sup> Aehnlich denkt sich Usener Götternamen S. 135 den Vorgang, nur dass ihm Aglaie eine alte Sondergöttin ist, „die der Landmann einstmals um heiteren Himmel und Sonnenschein anrief.“

<sup>53)</sup> Schol. Pind. Ol. XIII 74.

<sup>54)</sup> Nachgewiesen von Stark Niobe S. 67.

Wir wissen nicht, wie jenes Lied der Sappho weiterging. Dass die Erwähnung der achtzehn Kinder der Niobe (Gell. XX 7), die doch wohl im Zusammenhang mit der Katastrophe geschah, in demselben Gedicht vorkam, ist zwar möglich, aber nicht nothwendig. Ebenso gut könnte die auf dem Bilde des Alexandros geschilderte Episode den ganzen Inhalt gebildet haben. Die dargestellte Situation hat ja nicht nur eine novellistische sondern auch eine paraenetische Seite; sie enthält die Lehre, dass Eigensinn und Uebermuth das engste Freundesbündniss zerstören. Dergleichen mag Sappho an ihren Schülerinnen mehr als einmal erfahren haben. Und wenn ich nicht irre, wollte der Maler Alexandros in seiner Leto nicht nur den Zorn der Göttin, sondern vor allem die Trauer der älteren Freundin zeigen, die zum ersten Mal den störrischen Charakter der jüngeren Freundin erkennt und voll trüber Ahnung in die Zukunft blickt. Wie Leto hier unter den Heroinen, so stand Sappho, die Sappho, wie sie uns Wilamowitz jüngst<sup>55)</sup> so schön gezeichnet hat, im Kreise ihrer Freundinnen. Zu einem wissenschaftlichen Beweis, dass wirklich Sappho die poetische Quelle für unseren Maler war, reichen diese allgemeinen Erwägungen natürlich bei weitem nicht aus und bei manchem werden sie bedenkliches Kopfschütteln erregen. Es ist gewiss möglich, dass Alexandros einen späteren Lyriker benutzte und vielleicht in dessen Auftrag die uns in der herculanensischen Copie vorliegende Composition als Anathem für einen Sieg geschaffen hat. Aber wahr bleibt es doch, dass dies Bild mit seiner tief empfundenen Situation und der feinen Schilderung der Mädchencharaktere den Beschauer anmuthet, wie Verse der Sappho.

---

<sup>55)</sup> Göttinger gel. Anz. 1896, 632.



## Excurs I.

### Die Reliefs an der Basis der Nemesis von Rhamnus.

Die oben S. 18 ff. gestreifte Frage nach der Reconstruction der Nemesisbasis soll hier etwas eingehender behandelt werden. Sie liegt keineswegs so trostlos, wie man nach Lechats skeptischer Aeusserung (*Revue des études grecques* VIII 1895 p. 419) denken könnte. Vielmehr haben die sorgfältigen Arbeiten von Stais (*Ειρημερις ἀρχαιολογική* 1891, 63 ff. πίν. S. 9) und Pallat (*Jahrbuch d. Arch. Inst.* IX 1894 S. 1 ff. Taf. 1—7) ein Fundament gelegt, auf dem sich sehr wohl mit Aussicht auf Erfolg weiter bauen lässt. Nur die Lösung hat uns keine dieser beiden Arbeiten gebracht. Ich knüpfe an den von Pallat graphisch vorgelegten Reconstructionsversuch an, setze aber zunächst die maassgebende Pausaniasstelle her: I 33, 7 τῶν δὲ ἤδη δίδειμι ὁπόσα ἐπὶ τῷ βᾶθρῳ τοῦ ἀγάλματός ἐστιν εἰργασμένα, τοσόνδε ἐξ τῶ σαφῆς προδηλώσας. Ἑλένη Νέμεισιν μητέρα εἶναι λέγουσιν Ἕλληνας, Αἴδα δὲ μαστὸν ἐπισχεῖν αὐτῇ καὶ θρόνῳ, πατέρα δὲ καὶ οὗτοι<sup>1)</sup> καὶ πάντες κατὰ ταῦτα Ἑλένης Αἴα καὶ οὐ Τυνδάρεων εἶναι νομίζουσι. ταῦτα ἀκηροῦς Φειδίας πεποιήκεν Ἑλένην ἐπὶ Αἴδας ἀγομένην παρὰ τὴν Νέμεισιν, πεποιήκε δὲ καὶ Τυνδάρεων τε καὶ τοὺς παῖδας καὶ ἄνδρα σὺν ἵππῳ παρεστηκότα, Ἴππία ὄνομα. ἐστὶ δὲ Ἀγαμέμνων καὶ Μενέλαος καὶ Πύρρος ὁ Ἀχιλλέως, πρῶτος οὗτος Ἐπιμόνην τὴν Ἑλένης γυναῖκα λαβόν, Ὀρέστης δὲ διὰ τὸ ἐξ τὴν μητέρα τόλμημα παρεῖδη, παραμεινάσης τε ἐς ἅπαν Ἐπιμόνης αὐτῷ καὶ τεχοῦσης παῖδα. ἐξῆς δὲ ἐπὶ τῷ βᾶθρῳ καὶ Ἐποχος καλούμενος καὶ νεανίας ἐστὶν ἕτερος· ἐξ τούτου (l. τούτους) ἄλλο μὲν ἦχοισα οὐδέν, ἀδελφοὺς δὲ εἶναι σαφῆς Οἰνόης, ἀφ' ἧς ἐστὶ τὸ ὄνομα τῷ δήμῳ. Pallat stellt Tyndareos und seine Söhne links, Agamemnon, Menelaos und Pyrrhos rechts von der Mittelgruppe, und verweist den Hippeus auf die linke, den Epochos und seinen angeblichen Bruder auf die rechte Nebenseite. Diese Anordnung widerspricht direct dem Text des Pausanias. Dass die Stelle des Epochos im Verhältniss zu der des Pyrrhos als ἐξῆς bezeichnet werden sollte, wenn beide auf verschiedenen Seiten, wenn auch an den zusammenstossenden Ecken dieser Seiten, stehen, halte ich schon für höchst bedenklich; aber ganz unmöglich ist es, dass es von Hippeus in Beziehung auf Tyndareos und seine Söhne παρεστηκότως heissen sollte, wenn sich die Ecke dazwischen schob. Es ist zwar möglich und nach Pallats Untersuchung sogar wahrscheinlich, dass sich die Darstellung auf den

<sup>1)</sup> Nämlich die Rhamnusier. Die Aenderung von Schubart, der das folgende Ἑλένης in Ἕλληνας corrigirt und vorher Ἕλληνας tilgt, ist verkehrt.

Nebenseiten fortsetzte; dann hat aber Pausanias die Figuren der Nebenseiten nicht aufgezählt, wie er ja auch bei der Basis von Mantinea nur die Vorderseite beschreibt. Eine der von ihm aufgezählten Figuren der Nebenseite zuzuschreiben ist durch die Gesetze der philologischen Exegese absolut ausgeschlossen.

Pallat ist zu seinem Fehlschluss durch das von ihm mit Nr. 8 bezeichnete und auf Taf. 2 in Vorder-, auf Taf. 7 in rechter Seitenansicht abgebildete Fragment verführt worden, die mit einem langen Mantel bekleidete untere Hälfte einer männlichen Figur, die nach sicheren Merkmalen ihren Platz an der linken Ecke gehabt haben muss. Denn links von dieser Figur ist ein Stück der Nebenseite erhalten, über die sie etwas vorsprang. Sehr richtig bemerkt Pallat, dass dieses Fragment von dem Hippeus nicht herrühren könne; denn ein Reiter in langem Mantel ist ganz undenkbar. Auch darf man nach den Worten des Pausanias annehmen, dass hinter diesem Reiter das Hintertheil des Pferdes sichtbar wurde, mithin dessen Schweif die Ecke einnahm. Soweit ist die Argumentation tadellos; aber jetzt kommt ein bedenklicher Sprung: die ganz willkürlich gewählte Anordnung des Tyndareos links von der Mittelgruppe wird ohne weiteres als gesichert angenommen und die Möglichkeit, dass er rechts stand, nicht einmal der Erwägung gewürdigt. Und doch hatte bereits Stais diese Anordnung empfohlen. Versucht man es mit ihr, so kommt der Hippeus mit seinem Ross an die rechte Ecke, an die linke aber der Bruder des Epochos, und dass dieser keinen langen Mantel getragen haben könne, wäre eine durchaus ungerechtfertigte Supposition. Entscheidend für den Platz des Hippeus am rechten Ende ist endlich die Linkswendung des Pferdekopfes (Taf. 3, 11) und der fragmentirten Pferdebeine (Taf. 6, 23—25, 27—30). Die letzteren scheinen alle zu einem und demselben Thier zu gehören, so dass kein Grund vorhanden ist, noch andere Pferde als das des Hippeus anzunehmen.

Gegenüber dem Zeugniß des Pausanias zerfallen zwar alle weiteren Einwendungen, die man etwa aus den Gesetzen der Responion und der durch Wahrscheinlichkeitsrechnung gefundenen Grösse der Basis herleiten möchte, von selbst in nichts. Dennoch wollen wir uns die Mühe nicht verdriessen lassen, zu zeigen, dass auch von dieser Seite her der erkannten Anordnung nichts im Wege steht. Zunächst die Responion; sie ist vollkommen bis auf die Ecken; hier entsprechen dem Hippeus mit seinem Ross am rechten Ende zwei Figuren, Epochos und sein Bruder, am linken Ende. Das kann nur so lange befremden, bis man sich erinnert, dass an der Basis des olympischen Zeus dem Viergespann des Helios an der einen Ecke die reitende Selene an der anderen entsprach und dass es an der Basis der Parthenos ebenso war, wenn anders auf die Lenormantsche Statuette in diesem Punkte Verlass ist. Auch Pheidias lässt also die strenge Symmetrie nach den Endpunkten sich etwas lockern, Agorakritos folgte mithin einfach dem Vorbild seines Meisters. Uebrigens findet sich ganz dieselbe Erscheinung auch in den Ecken der Parthenongiebel. Aber reichte die Breite der Basis für dreizehn Figuren aus? Pallat hat für seine auf neun Figuren reducirte Composition eine Minimalbreite von 1,70 m herausgerechnet; legen wir seine Rechnung zu Grunde, so würden wir für dreizehn Figuren 2,47 m brauchen, während Pallat als Maximalbreite nur 2 m zugestehen will. Er versucht nämlich die Breite der Basis noch auf einem anderen Wege zu ermitteln. Aus dem erhaltenen Kopffragment des Cultbildes berechnet er dessen Höhe auf 3,50—3,75 m; nun wird weiter supponirt, dass die

Nemesisfigur auf der Basis im Grossen und Ganzen den Typus des Cultbildes wiederhole (S. 12), und dann aus der Schrittweite der ersteren die des letzteren auf 1 m berechnet, woraus für die Basis eine Breite von 1,50—2,00 m erschlossen wird. Eine ganze Reihe äusserst unsicherer Faktoren. Zunächst ist es doch sehr fraglich, ob das Verhältniss zwischen Breite der Basis und Schrittweite der Statue ein so constantes war, dass eine solche Wahrscheinlichkeitsrechnung überhaupt angestellt werden darf. Dann ist es, worauf wir weiter unten nochmals zurückkommen, durchaus nicht wahrscheinlich, dass die Nemesisfigur auf der Basis in ihrer äusseren Erscheinung einfach das Cultbild wiederholte. Ferner ist es höchst unsicher, ob die von Pallat als Nemesis gedeutete Figur wirklich Nemesis ist, wie gleichfalls später ausführlicher gezeigt werden wird, und endlich steht das von Pallat herausgerechnete Höhenmaass der Statue 3,50—3,75 m zu dem überlieferten 10 Ellen = 4,95 m in directem Widerspruch. Diese Ueberlieferung geht aber auf keinen Geringeren zurück, als Antigonos von Karystos, also einen Bildhauer, dem man doch soviel Augenmaass zutrauen muss, dass er sich nicht um mehr als 1 m irrte. Ihr den Glauben zu versagen, halte ich, obgleich es auch schon vor Pallat von Reisch (Eranos Vindobonnensis 7) geschehen ist, für äusserst vermessen. Es kommt hinzu, dass Kalkmann,<sup>2)</sup> den übrigens auch Pallat zu citiren nicht unterlassen hat, sehr hübsch ermittelt hat, dass dieses Maass, da es auch noch für vier weitere Cultbilder überliefert ist, in gewissem Sinne typisch gewesen zu sein scheint. Legt man nun dies überlieferte Maass zu Grunde und sucht dann auf demselben Wege wie Pallat die Basisbreite zu bestimmen, so erhält man als untere Grenze 1,98, als obere 2,82 m. Natürlich lege ich auf dies Resultat kein sonderliches Gewicht, da ich die ganze Rechnungsart für höchst problematisch halte. Aber soviel beweist dieser Versuch doch, dass wir berechtigt sind, für die Basis eine weit grössere Breite anzunehmen, als Pallat zugeben will.

Was die Anordnung der Figuren im einzelnen betrifft, so hat Pallat den Tyndareos hinter seine Söhne gestellt, weil er das Eckfragment mit dem Mantel nur für ihn, nicht für einen der Dioskuren verwenden konnte. Ich will nun nicht gerade behaupten, dass diese Reihenfolge mit den Worten des Pausanias *Τυνδάρεών τε καὶ τοὺς παῖδας* schlechterdings unverträglich sei, zumal der erste Satz der Beschreibung deutlich auf den vorangehenden mythologischen Excurs Bezug nimmt, was ich oben durch Sperrung der betreffenden Worte angedeutet habe, und darum Tyndareos hervorgehoben werden musste. Aber bedenklicher ist schon, dass dann in den unmittelbar folgenden Worten *καὶ ἄνδρα σὺν ἑπιπῶ παρεστηκότα* das *παρά* über *τοὺς παῖδας* hinaus auf *Τυνδάρεων* bezogen werden müsste. Auch bildet unbestreitbar Tyndareos zu Agamemnon ein passenderes Gegenstück als zu Pyrrhos. Da nun auch der äussere Grund, der Pallat zu seiner Annahme zwang, für uns wegfällt, so empfiehlt es sich durchaus, dem Tyndareos seinen Platz unmittelbar neben der Mittelgruppe und zwar, wie oben dargelegt, rechts von dieser anzuweisen. Von dieser Figur rühren dann wohl die Fragmente 7 und 17 her, die Pallat seinem Menelaos gegeben hat; für 7 hat dies auch bereits Stais angenommen. Der lange Mantel, die Stellung in Vorderansicht, die Rechtswendung des Kopfes, alles passt vortrefflich für Tyndareos, der sich somit seinen Söhnen zukehrte. Von diesen ist nichts erhalten. Dagegen gehören auf

<sup>2)</sup> Proportionen des Gesichts (J.III. Berl. Winkelmaunsprogramm 1893) S. 52 A 1.

diese rechte Seite noch die Reste des Pferdes. Ob der „strahlenförmige Auswuchs“ auf 29 die Stelle bezeichnet, wo der Körper des Hippius aufsass, wage ich ohne erneute Autopsie nicht zu entscheiden.

Von den Nebenfiguren der linken Hälfte sind vier Fragmente erhalten. Dass der von einem langen Mantel bedeckte Unterkörper (8) dem Bruder des Epochos zugetheilt werden muss, haben wir schon oben gesehen. Der jugendliche Kopf (2), den Pallat dem vorderen Dioskuren giebt, kann zu jeder Figur dieser Seite, abgesehen von Agamemnon, gehört haben; denn auch Menelaos muss, wie sich unten zeigen wird, unbärtig gebildet gewesen sein. Ebenso wenig lässt sich ausmachen, ob die beiden Fragmente eines nackten Jünglingskörpers (4, 18) von Epochos, Pyrrhos oder Menelaos stammen. Von Agamemnon scheint nichts erhalten zu sein. Zwei nach Pallat von ein und derselben Figur, einem mit gegürteten Chiton und kurzem Mäntelchen bekleideten Jüngling, herrührende Fragmente (Taf. 6, 20, 21) weisen, das eine links, das andere rechts, so viel leeren Reliefgrund auf, dass sie von dem genannten Forscher wohl mit Recht auf eine der Nebenseiten verwiesen werden. Denn die Figuren der Vorderseite konnten aus räumlichen Gründen keinen so grossen Abstand gehabt haben. Somit scheint sich also in der That die Darstellung auch auf den Nebenseiten fortgesetzt zu haben, Pausanias aber beschreibt, wie oben gezeigt, nur die Vorderseite. Auch das Mittelstück einer männlichen Figur, die einen kurzen Mantel um die Hüften trägt (Taf. 6, 22), theilt Pallat einer Nebenseite zu; wie er im Texte sagt und mir brieflich nochmals bestätigt, wegen der Flüchtigkeit der Arbeit, die es unmöglich mache, das Stück „mit den feinsäuberlich ausgeführten Hauptfiguren in eine Reihe zu stellen“. Wir müssen ihm dies glauben, so verführerisch es auch sein würde, in dem Fragment einen Ueberrest des Epochos zu erkennen.

Jetzt erst wenden wir uns zur Mittelgruppe und versuchen die oben bereits vorweg genommene Anordnung (S. 18 f.) nachträglich zu begründen. Sehr glücklich hat Pallat die drei erhaltenen Frauenköpfe mit den Fragmenten bekleideter Frauenkörper combinirt, und dieses Resultat seiner Arbeit dürfen wir ohne Weiteres als gesichert betrachten, während Stais heterogene Stücke verbinden wollte. Wir haben somit 1) eine Frau in ionischem Chiton und schleierartig über den Kopf gezogenem Mantel, in Dreiviertel-Profil nach links; 2) eine Frau in der Tracht der Parthenos, also dorischem Chiton mit gegürtetem Ueberschlag, mit der erhobenen Linken in den Zipfel ihres Mäntelchens hineinfassend, in Vorderansicht. Von dem Kopf ist nur der obere Theil erhalten. Das Haar wird durch eine schmale Binde zusammengehalten. Auf dem Scheitel befindet sich ein Einsatzloch für Schmuck. 3) Eine Frau in Karyatidentracht nach rechts. Pallat nennt die erste Figur Helena, die zweite Nemesis, die dritte Leda; diese stellt er nun in die Mitte und lässt sie die sog. Helena von rechts zu der links stehenden sog. Nemesis heranzuführen. Sowohl bei der Benennung als bei der Anordnung lässt sich Pallat ganz wesentlich von zwei vermeintlichen Beobachtungen beeinflussen: es sei, sagt er, in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts künstlerischer Brauch gewesen, erstens bei engerer Gruppierung zweier Frauen die eine im dorischen, die andere im ionischen Chiton nebst Mantel darzustellen und zweitens stets die jüngere durch die reichere Tracht auszuzeichnen. Von blossen Axiomen auszugehen, auch wenn sie besser begründet sind als die beiden angeführten, ist immer bedenklich. Im vorliegenden Fall genügt ein Blick auf unser Bild, wo Niobe und Phoibe durchaus die gleiche Tracht haben, um

zu beweisen, dass die von Pallat supponirte Regel keineswegs stricte beobachtet wurde. Methodisch richtig ist es, zunächst durch die Prüfung des Erhaltenen eine Basis zu gewinnen. Das hat Stais gethan und darum in der Benennung der Köpfe zweifellos das Richtige getroffen. Die Figur in Parthenostracht macht, auch in Pallats Reconstruction, weitaus den mädchenhaftesten Eindruck. Und dieses halbe Kind sollte Nemesis sein? Und wie passt zu dieser, einer ruhig stehenden Figur, das Motiv des flatternden mit der erhobenen Linken gehaltenen Mäntelchens? Weitaus den majestätischsten Eindruck und zugleich den matronalsten macht hingegen der verschleierte Kopf. Er allein kann, wie schon Stais gesehen hat, der Nemesis zugesprochen werden. Die Verschleierung ist bei dieser der Aphrodite so nahestehenden Göttin in keiner Weise befremdlich, und dass sie an der Basis in derselben Erscheinung dargestellt gewesen sein müsse, wie im Cultbild, ist eine gänzlich ungerechtfertigte Forderung Pallats. Man wird es vielmehr den Principien der Kunst entsprechend finden, dass hier womöglich eine andere Seite ihres Wesens zum Ausdruck kam. So erscheint auf der Basis der Parthenos die Athena als *'Egyárny*; zwar trägt sie nach Ausweis der pergamenischen Basis (Arch. Jahrb. V 1890 S. 114) auch dort den dorischen Chiton mit gegürtetem Ueberschlag, aber darüber einen Mantel, und alle Waffen, selbst die Aegis, waren ~~weggelassen~~. Anders erscheint sie im Westgiebel und wieder anders auf dem Fries. Und für die Basis des olympischen Zeus ist eine Wiederholung des Cultbildes direct ausgeschlossen. Natürlich war Nemesis ruhig stehend dargestellt; darauf deuten auch die erhaltenen Fragmente des Körpers, und vergebens hat sich Pallat bemüht die Füße der Figur in seiner Zeichnung so zu ergänzen, dass der Eindruck des Schreitens erzielt wird. Selbstverständlich verbleibt diese Frauengestalt auch als Nemesis auf dem ihr von Pallat angewiesenen Platz. Es war ein Versehen von Stais, den Kopf nach rechts zu drehen und die Nemesis auf die linke Seite zu placiren. Dass ich die jugendlichste der drei Figuren, die in Parthenostracht, für Helena halte, brauche ich wohl kaum erst zu sagen. Hinsichtlich des Kopfes hat schon Stais richtig geurtheilt. Für Helena passt das flatternde Mäntelchen und die trotz der Stellung in Vorderansicht lebhaftige Bewegung. Mithin ist die Figur in Karyatidentracht Leda, eine Deutung, in der ich mit Stais und Pallat zusammentreffe. Natürlich darf nun aber Helena nicht an dem ihr von Pallat gegebenen Platz bleiben, sondern muss in die Mitte gerückt werden. Auch falls Pausanias mit den Worten *'Ελένην ἐπὶ Ἀΐδας ἀγομένην* nicht bloss eine Deutung, sondern eine Beschreibung der Darstellung geben wollte, konnte er diese Wendung doch auch dann gebrauchen, wenn Leda ihrer Pflgetochter nicht voranschritt, was durch die Bewegung der letzteren ausgeschlossen ist, sondern ihr folgte. Sie führte sie nicht an der Hand, sondern schob sie vorwärts, eine Möglichkeit, die Pallat S. 2 zwar auch erwähnt, aber später nicht mehr ernstlich in Betracht zieht. Zwei Momente bestätigen die Richtigkeit dieser Anordnung. Erstens dass Helena, wie es sich für die Mittelfigur gehört, in Vorderansicht, Leda dagegen nach rechts im Profil steht, also das Gegenstück zu Nemesis bildet. Zweitens dass, wie es der Vorgang selbst verlangt, Helena, um die sich die ganze Handlung dreht, die Mitte einnimmt, so gut wie auf der Basis des olympischen Zeus Aphrodite, auf der der Parthenos Pandora. Die S. 25 abgebildete, von Schenck entworfene Skizze mag das Gesagte veranschaulichen; wir haben dabei theils die Ergänzungen von Pallat, theils Figuren gleichzeitiger Monumente benutzt, die ich den Kundigen nicht namhaft zu machen brauche.

Dass die Figuren Beischriften hatten, halte ich mit Posnansky (Nemesis und Adrasteia S. 98 A. 1) für ganz selbstverständlich. Wie hätte auch die Lokalperiege oder die gelehrte Forschung der Pergamener auf Namen wie Pyrrhos, Hippeus und Epochos verfallen sollen, Namen, die die Interpretation theils auf Irrwege führten, theils ihr unlösbare Räthsel aufgaben? Dies leitet uns weiter zu der Frage über, was denn der ganze Vorgang bedeuten soll. Pallat hat wohl daran gethan, die früheren Deutungen der Modernen abzulehnen. Er selbst kehrt zu der Auffassung des Pausanias zurück; Leda führe die von ihr erzogene Helena ihrer göttlichen Mutter zu. Gewiss, aber diese Deutung bleibt an der Schwelle der Interpretation stehen, ohne den Inhalt der Darstellung auszuschöpfen. Denn was sollen bei solchem Vorgang Agamemnon, Menelaos und Pyrrhos? Drei weitere Verwandte, antwortet Pallat, von dem Künstler als Gegenstücke zu Tyndareos und seinen Söhnen hier eingesetzt. Mit Helena verwandt sind diese drei Heroen überhaupt nie gewesen und mit ihr verheirathet oder verschwägert sollten sie erst später werden. Dagegen leitet der von Pallat S. 8 A. 17 mitgetheilte Einfall von Reisch, dass die Hochzeit der Helena mit Menelaos dargestellt sei, auf den richtigen Weg. Nur nicht die eigentliche Hochzeit, bei dieser Handlung würde Nemesis zu sehr Nebenperson sein, sondern der Moment, wo das junge Paar der göttlichen Brautmutter vorgestellt wird. Leda, die Pflegemutter, geleitet die Helena, Agamemnon, der ältere Bruder, den jugendlichen Menelaos. Pyrrhos ist der *καρόκευφος*. Ob dieser „Rothkopf“ eine bestimmte mythologische Figur oder ein Fiktion des Agorakritos ist, lässt sich nicht entscheiden, so viel aber ist gewiss, dass es nicht der Sohn des Achilleus, nicht Neoptolemos ist. Den ungeheuerlichen Gedanken, den Sohn der Deidameia der Hochzeit seiner eigenen Schwiegermutter beiwohnen zu lassen, konnte kein Künstler des fünften Jahrhunderts haben. Pausanias und vielleicht schon seine Quelle liessen sich durch die Homonymie in die Irre führen und suchten die Erklärung für die befremdliche Anwesenheit dieses Heros in seinem Verhältniss zu Hermione. Der Frage, warum denn der noch viel inniger mit Hermione verbundene Orestes fehle, wird durch den Hinweis auf dessen Muttermord begegnet. Nur diesen Sinn hat der häufig missverstandene, mit dem Vorbergehenden aufs Engste zusammenhängende Satz *Ὁρέστῃς δὲ διὰ τὸ ἐς τὴν μητέρα τόλμημα παρείθῃ* *στλ.* Dass man unter diesen Verhältnissen vor allem auch Hermione selbst zu sehen erwarten würde, hat sich Pausanias offenbar nicht klar gemacht. Vielleicht noch gravirender ist es aber, dass er nicht gewusst zu haben scheint, dass Pyrrhos als Namensbeischrift für Neoptolemos im fünften Jahrhundert ebenso undenkbar ist, wie Ligyron für Achilleus oder Alkaios für Herakles. U. Köhler (Sat. Saupp. 83) mag vielleicht zu weit gegangen sein, wenn er die Verse der Kyprien, die diesen Jugendnamen enthielten (Paus. X 26, 4), für eine späte Interpolation erklärte; aber evident hat er gezeigt, dass Pyrrhos als Doppelname für Neoptolemos erst durch Theopomp aufgekommen ist. Kein Dichter des fünften Jahrhunderts hat ihn jemals gebraucht.<sup>1)</sup> Zuerst findet er sich wohl bei Theokrit XV 140. Auch auf den Vasen steht niemals Pyrrhos, sondern stets Neoptolemos als Beischrift; denn dass die Beischrift *Πύρρος* neben einem Grabhügel auf einer ehemals Beugnotschen Vase (de Witte *Cab. Beugnot* 58, CIG 7703)

1) Der abgeschmackte Einfall des Scholiasten, dass Sophokles Phil. 927 *ὦ πύρρος* auf diesen Namen anspiele (vgl. Eustath. II. 1187, 21) wird mit Recht allgemein abgelehnt.

den Sohn des Achilleus, und nicht einen beliebigen Sterblichen bezeichne, ist eine gänzlich haltlose Voraussetzung. Auf Pyrrhos folgt Epochos. Ob der Localmythus wirklich einen Heros dieses Namens als Bruder der Oinoe kannte, oder ob diese Angabe das blosse Autoschediasma eines Interpreten ist, können wir nicht controlliren. Jedenfalls deutet der Name, wie bereits Stais bemerkt hat, auf einen Wagenlenker, und Pallat vergleicht passend Aischylos Pers. 46 ἐπέχοντες πολλοῖς ἵρμασιν. Richtig bemerkt auch Stais, dass das Wort kein Eigennamen, sondern Standesbezeichnung sei, gerade wie ἱππεύς bei der Figur an der andern Ecke; aber darum durfte er doch die Herausgeber des Pausanias nicht tadeln, weil sie beide Namen mit grossen Initialen drucken. Denn dass Pausanias selbst die Beischriften für Eigennamen hielt, zeigen die Ausdrücke Ἰππέα ὄνομα — Ἐποχος καλούμενος. Ebenso ist es unrichtig, wenn Stais den Wagen, Pallat, der an einen Reiter denkt, ein Ross dargestellt glaubt. Das verbietet die Symmetrie; höchstens liesse sich denken, dass der Wagen auf der linken Nebenseite dargestellt gewesen sei. Unzweifelhaft gehört diese Figur zum Hochzeitsfolge, und es ist wohl nicht allzu gewagt, wenn wir Ἐποχος im Sinn von πάροχος fassen und in ihm den von Vasen her wohlbekannten Lenker des Hochzeitswagens sehen (Furtwängler Sammlung Sabouroff Taf. 58, 59; Berlin 2530, Wiener Vorlegeblätter 1888, Taf. 8, 1). Ebenso wird der angebliche Bruder des Epochos an der linken Ecke zu den Begleitern des Hochzeitszuges gehören. Doch habe ich bei dem Schweigen des Pausanias nicht gewagt, ihn nach dem Vorbild der eben citirten Berliner Schale etwa durch eine Leier näher zu charakterisiren.

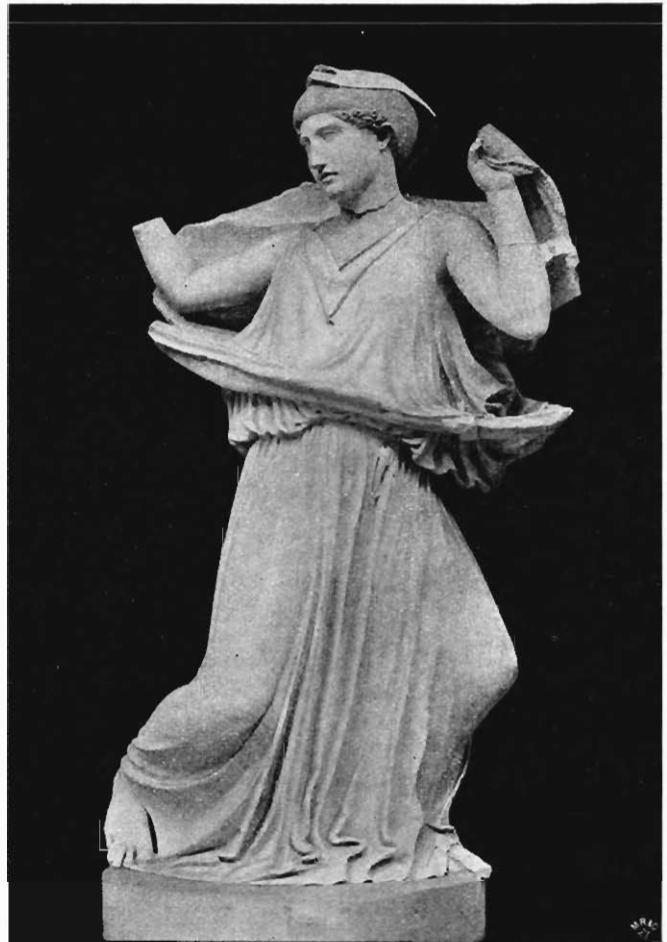
Hinter der Nemesis stehen der Pflegevater der Helena, Tyndareos, und ihre Brüder, die Dioskuren. Man hat sich wohl vorzustellen, dass der Zug von beiden Seiten an Nemesis herangetreten ist, wie am Ostfries des Parthenon die Panathenaeen-Procession an die Göttergruppe. Den Hippeus fassen die neueren Interpreten richtig als Knappen: ich möchte nur noch zur Erwägung stellen, ob das Pferd neben ihm wirklich sein eigenes und nicht vielmehr das des Kastor, der berühmte Kyllaros, ist.

Vielleicht dürfen wir diesen, auf der Nemesisbasis dargestellten Vorgang auch auf einem älteren Monument erkennen, der Amphora Baseggio (*Mon. d. Inst.* VIII 35, darnach Wiener Vorlegeblätter 1888 Tafel 8 4), in deren früher fälschlich auf das Parisurtheil bezogenen Darstellung zuerst Brunn (*Sitz. Ber. der Bayr. Akad.* 1868, 46) eine Hochzeitsscene erkannt hat — ein Genrebild, wie er meinte, aber dann befremdet der Speer in der Hand des Bräutigams und wenigstens in so früher Zeit auch die Anwesenheit der Göttin. Zwar sind auch auf der Pariser Pyxis (*Stackelberg Gräb. d. Hell.* 32, darnach Wiener Vorlegeblätter 1888 Taf. VIII 7) Apollon und Artemis bei einer Hochzeitsscene zugegen, aber es ist, wie mich Wilamowitz schon vor Jahren belehrt hat, eine mythische, die Vermählung des Admetos mit der Alkestis. So liegt es nahe auch bei der Amphora Baseggio an einen mythischen Vorgang zu denken. Die Göttin wird allgemein für Aphrodite gehalten. Aber die Attribute, Blüte und Apfel, passen ebenso gut für Nemesis, der ja auch Agorakritos einen Apfelzweig in die Hand gab. Ich sehe in der dieser Göttin zugeführten Braut Helena, in der Brautführerin Leda, in dem rechts stehenden Jüngling Menelaos. Ist das richtig, so verhält sich diese Vase zur Basis der Nemesis, wie die polychrome Schale mit der Schmückung der Anesidora zur Basis der Parthenos.

## Excurs II.

### Eine weibliche Statue der Sammlung Jacobsen.

In meinen dem Polygnot gewidmeten Programmen habe ich wiederholt auf den gewaltigen Einfluss hingewiesen, den die Schöpfungen dieses mächtigen Meisters sowohl auf die gleichzeitige als die spätere Plastik ausgeübt haben.<sup>1)</sup> Einen weiteren Beleg für diese Thatsache beizubringen, bin ich durch die Güte des Herrn Jacobsen in Stand gesetzt, der mir die vorläufige Publication der hier abgebildeten Frauenstatue aus seiner auserlesenen Sammlung freundlichst gestattet hat.<sup>2)</sup> Die 1,50 m hohe Figur ist im Ganzen vortrefflich erhalten. Ergänzt in Marmor sind der mittlere Theil des linken Armes von der Schulter bis zur Mitte des Unterarms, die Nasenspitze und Kleinigkeiten am Gewand, namentlich eine kurze Falte am Unterleib, die schon ursprünglich angestückt war. Zwei Zehen des rechten Fusses und der sichtbare Theil des linken sind aus Gips angesetzt. Die Statue ist auf Vorderansicht componirt und war, wie die unverhältnissmässig lang gebildeten Oberschenkel, namentlich der rechte, lehren, für einen hohen Standpunkt berechnet. Bohrlöcher in den Ohren und am Gürtel deuten auf angesetzten Bronzeschmuck und machen es, ebenso wie die erwähnte Anstückung, wahrscheinlich, dass wir ein griechisches Original vor uns haben. Jedenfalls stammt die Statue aus einer grösseren Composition, vielleicht einer Giebelgruppe.



<sup>1)</sup> Nekyia S. 55 ff., Marathonschlacht S. 72.

<sup>2)</sup> C. Jacobsen *Ny Carlsberg Glyptothek* Nr. 1062, dort von Helbig vermuthungsweise als *Aura relicans sua* *reste* erklärt. Kurz erwähnt auch von Furtwängler *Arch. Anz.* 1891 S. 70.

Dargestellt ist ein fliehendes Mädchen. Haltung, Kopfwendung, Hebung der Arme erinnern im Gegensinn an die sog. Iris aus dem Ostgiebel des Parthenon. Aber während jenes Götterkind im Lauf frei und kräftig ausschreitet, scheint das Jacobsensche Mädchen in seiner Bewegung wie von Furcht gelähmt; man hat den Eindruck, als ob es zusammenzubrechen drohe und sich mit gebeugten Knien nur mühsam aufrecht halte. Die Steilfalten des, wie bei den Karyatiden unter dem Apoptygma gegürteten und leicht gerafften, Peplos erscheinen daher in ihrem untern Verlauf gebrochen. Der Eindruck des Schreckens wird noch durch das ebenso neue wie glückliche Motiv erhöht, dass das Apoptygma mit beiden Händen schleierartig über den Kopf gezogen wird, als ob sich das Mädchen vor einer drohenden Gefahr, vielleicht zugleich in einem Gefühl der Scham, verhüllen wollte. Für den fast ganz ins Profil gestellten, mit einer dicken Haube bedeckten Kopf, dessen milde Schönheit in unserer verkleinerten Abbildung leider nur sehr unvollkommen zur Geltung kommt, wird hierdurch ein äusserst wirkungsvoller Hintergrund gewonnen.

Die von Furtwängler hervorgehobene Verwandtschaft mit der attischen Kunst des fünften Jahrhunderts wird beim ersten Anblick wohl Jeder empfinden. Doch scheint mir die Aehnlichkeit mit den delischen Akroterion-Figuren, an die sich Furtwängler erinnert fühlt, minder gross als mit der Barberinischen Schutzfliehenden, und der Kopftypus gemahnt etwas an Alkamenes, wobei ich vor allem den schönen Berliner Kopf (s. oben S. 18) im Auge habe. Aber bei näherer Prüfung wird man eine Reihe von Zügen finden, die die Statue von den spezifisch attischen Kunstwerken, wenigstens denen aus der Schule des Pheidias, trennen. Vor allem lässt sie die harmonische Geschlossenheit, die Grösse und Freiheit der Auffassung, die souveräne Beherrschung der Technik, die Strenge und Schärfe der Formgebung vermissen. Den Vorwurf einer gewissen Weichheit und Laxheit wird man ihr kaum ersparen können, und diese Beobachtung ist es wohl auch, die Herrn Jacobsen veranlasst hat, das Werk ins vierte Jahrhundert herabzurücken. Ich möchte eher glauben, dass wir es mit der Schöpfung einer jener Kunstrichtungen zu thun haben, die im fünften Jahrh. neben der attischen und peloponnesischen Kunst als Unterströmungen einherliefen. Man könnte sich, meine ich, sehr gut vorstellen, dass die Schule, aus der die Olympiaskulpturen stammen, in den nächstfolgenden Generationen Werke wie das vorliegende geschaffen habe. Doch wird sich eine Entscheidung wohl kaum anders als auf Grund eingehender Vergleichung der Abgüsse fällen lassen. Wenn ich nichtsdestoweniger die Statue schon jetzt bespreche, so geschieht es wegen ihrer Aehnlichkeit mit einer uns von den Vasen her



Agaue.



Thetis.

bekanntem Figur, der Agaue der Meidiasvase, die, wie Marathonschlacht S. 61 A. 22 gezeigt ist, auf einer bekannten Lekythos als Thetis verwandt ist. Beide Figuren bilde ich des Vergleichs wegen hier ab. Dass wir in ihnen die Vorstufen für die Kopenhagener Statue vor uns haben, scheint mir unbestreitbar. Beide heben im Fliehen die Zipfel des kurzen Mäntelchens, das sie ähnlich wie die

Koren des Erechtheions an den Schultern befestigt haben, gewiss eine Gebärde der Scham; denn im Lauf kann sie das kurze Gewandstück unmöglich hindern. Ich habe früher die Vermuthung ausgesprochen und zu begründen versucht (Marathonschlacht S. 59 ff.), dass der fragliche Typus einem Polygnotischen Gemälde, dem Leukippidenraub im Anakeion, entnommen ist. Trifft das zu, so haben wir damit auch das Vorbild für die Jacobsensche Statue gefunden, deren Verfertiger das Motiv nicht, wie die Vasenmaler einfach übernommen, sondern ebenso geschickt wie originell weiter gebildet hat.

Eine sichere Grundlage für die Deutung der Figur ist hiermit freilich noch nicht gewonnen. Es ist zwar möglich, dass die Gruppe, zu der die erhaltene Figur gehörte, gleichfalls den Leukippidenraub darstellte. Ebenso möglich ist es aber, dass der Bildhauer gleich dem Maler der Thetislekythos die Gestalt für eine andere Scene verwandt hat, deren sich eine ganze Anzahl denken lassen.

Zum Schluss möchte ich hier eine kurze Bemerkung über die Gruppe von Statuen anknüpfen, die die Entwicklungsreihe solcher fliehender Mädchengestalten, wenigstens für das fünfte Jahrhundert, abschliesst, die sog. Nereiden von Xanthos. Dass diese Benennung unmöglich ist, werden sich schon Viele gesagt haben. Nereiden laufen nicht über die Meeresoberfläche, wie der Argonaut Euphemos dank der ihm von seinem Vater verliehenen Wunderkraft (Apollonios Rhod. I 179 ff.), sondern sie tauchen im Meere auf und nieder. Eine weit ansprechendere Deutung hat J. Six (*Journ. of hell. stud.* XIII 131) vorgeschlagen. Er will in diesen laufenden Mädchen die *aurae* sehen, dieselben Wesen, die er in den schwebenden Frauengestalten des bekannten Stackelbergischen Astragal zu erkennen glaubt. Aber trotz Pindars *᾽Οξεαρίδες Ἀῖραι* (Ol. II 70), auf die sich Six beruft, muss ich bestreiten, dass den Griechen die Vorstellung der Lüfte als göttlicher Wesen in der älteren Zeit geläufig war. Der vereinzelte Einfall eines Dichters genügt noch nicht zur Ausprägung mythologischer Persönlichkeiten und die von Plinius (XXXVI 29) erwähnten Statuen können sehr wohl erst aus römischer oder späthellenistischer Zeit stammen (vgl. auch Sarkophag-Reliefs III S. 60). Auch wüsste ich nicht, was die *Auræ* an einem Grabmal zu suchen hätten. Denn dass sie die Inseln der Seeligen andeuten sollen, ist eine starke Zumuthung an die Combinationsgabe des Beschauers. Ich halte diese Mädchengestalten für Personificationen von Schiffen. Wie gewöhnlich es war, diesen Frauennamen, vor allen Epikleseis der Artemis (s. Preller Griech. Myth. I 4 318 A. 7), beizulegen, ist aus den Listen der attischen Marine sattsam bekannt, und so lag es ungemein nahe, sich die Schiffe selbst als Mädchen vorzustellen. In der That thut dies Aristophanes in den Rittern V. 1300 ff. So hat denn auch der lykische Dynast, der sich etwa um dieselbe Zeit von attischen Künstlern ein reich decorirtes Grabmal errichten liess, die Schiffe seiner Flotte als Mädchen darstellen lassen, die leichten Fusses über das Meer hingleiten, während ihre Gewänder wie Segel im Winde flattern, ein glückliches, jedem antiken Beschauer gewiss ohne Weiteres verständliches Bild. Zur Stütze dieser Deutung bedarf es kaum des Hinweises darauf, das zwei Menschenalter später auch Protogenes die Ammonias als Mädchen gemalt hat.

### Nachtrag zum Zwanzigsten Hallischen Winckelmanns-Programm.

---

- S. 56 Nr. 272 II 100. Die Darstellung des Opferzugs ist einem jetzt in Ince Blundell befindlichen Relief entnommen (*Michaelis Anc. Marbl.* p. 392 nr. 277); jedoch hat Tresham die Haltung des vorderen Victimarius verändert und statt des einen Opfertieres deren zwei nebeneinander schreitende gezeichnet.
- S. 73 Nr. 407—409. I 117. 118, II 22. Das Vorbild dieser Zeichnungen hat Amelung im Chiostro des Lateran aufgefunden. Es ist kein Gemälde, sondern ein zusammenhängendes Relief mit Mosaikgrund, das zu den Fragmenten der alten Kirche aus dem 14. Jahrhundert gehört.
-





