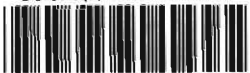


TP 153m/27
Seinem verehrten Collegen
Hrn. Edm. Pottier
mit herzlichem Gruß
Der Verfasser.

M. Lechhoefe



Tp 753m/27

Zu griechischen Künstlern.

Von

A. Milchhofer.

5*



1. Ebulides.

Plinius 34, 88: *Ebulidis digitis computans (laudatur.)* Nach dem Zusammenhang der Stelle wird wohl allseitig anerkannt, dass dieses von Plinius in der alphabetischen Liste derjenigen Künstler, *qui ejusdem generis opera fecerunt*, aufgeführte einzige Werk des Ebulides ein Portrait und zwar ein Philosophenbildniss war¹⁾. In der That kann es auf Redner, Athleten, Schauspieler, welche die Rubrik ebenfalls noch umfasst, nicht bezogen werden; Leistungen hierher gehöriger Künstler in anderen Gattungen aber treten nur als gelegentliche Zusätze auf (*omnia quae ceteri aggressus; omnia fere praedicta imitatus*).

Allerdings erscheint auch für einen Philosophen das „πεμπάζειν“ als charakteristisches Darstellungsmotiv etwas befremdlich, denn an Pythagoras, den wir doch sonst in idealer Auffassung mit Scepter und Himmelsglobus ausgestattet wissen (Schuster, *Portr. d. griech. Ph.* S. 4, Baumeister, *Denkm.* S. 1429), wird Niemand denken wollen.

Wir blieben rathlos ohne eine bereits von Ulrichs (a. a. O.), wenn auch nur vergleichsweise, citirte Angabe bei Sidonius Apollinaris, welcher (*epist.* IX, 9, 14 = *Mon. Germ. hist.* VIII S. 158 ed. Luetjohann) unter den üblich gewordenen Darstellungsarten bekannter Philosophen auch Chrysippos anführt: „*digitis propter numerorum indicia constrictis*“²⁾. Hier wie in den übrigen Erwähnungen des Chrysippos bei dem-

¹⁾ Ulrichs *Chrest. Pliniana* z. d. Stelle; Overbeck *Gesch. d. Plast.* II³ S. 382; Furtwängler *Plinius u. s. Quellen* S. 12 fg. auch *Dornauszieher* S. 90, 37.

²⁾ Die Stelle lautet: *quod per gymnasia pingantur Areopagitica vel prytaea curva cervice Speusippus, Aratus panda, Zenon fronte contracta Epicurus cute distenta, Diogenes barba comante Socrates coma cadente, Aristoteles brachio exerto Xenocrates crure collecto, Heraclitus fetu oculis clausis Democritus risu labris apertis, Chrysippus digitis propter numerorum indicia constrictis, Euclides propter mensurarum spatia laxatis, Cleanthes propter utrumque corrosis.* — Purgold, *Arch. Bemerk. z. Claudian* u. S. A. S. 117, 1 nennt den Passus „nichtssagend und gesucht“. Aber Sidonius schöpft ja nicht aus eigener Weisheit oder Anschauung. Man könnte höchstens fragen, ob nicht um der Antithesen willen einige an je zweiter oder dritter Stelle aufgeführte Motive (so bei Euklid, Kleantes) willkürlicher zurechtgemacht,

selben Schriftsteller (*epist.* IV, 3, 6; *carm.* XXIII, 114—119; vgl. II, 177 fg.) werden seine „*numeri*“ regelmässig den „*mensurae*“ des Euklid gegenübergestellt; es handelt sich also für Sidonius keineswegs bloss um „eine Geberde philosophischer Erörterung“, wie Urlichs meint.

Aber wodurch ist denn der berühmteste Lehrer der Stoa gerade zum Vertreter der Rechenkunst geworden? Vielleicht giebt darüber eine bereits angeführte Stelle aus den *carmina* (XXIII, 117 fg.) Aufschluss: *non hunc*, heisst es da von dem Gefeierten, nachdem er mit Euklid verglichen worden war, *si voluit rotare arithmos* (nach der treffenden Verbesserung von Wilamowitz, statt *rhythmos*), | *quicquam proposito virum morari* | *Chrysippus potuisset ex acervo*. Zum „*acervus*“ des Chrysippos ist zunächst zu vergleichen Persius VI, 80: *Inventus, Chrysippe, tui finitor acervi*, eine Stelle, wie sie Sidonius wohl geradezu vor Augen hatte. Es handelt sich also um den griechisch *σπεύτης* genannten, schon den Megarikern zugeschriebenen, aber von Chrysippos ausgebildeten (und sogar in mehreren Büchern behandelten) Syllogismus, den „Häufelschluss“, welcher mit der Addition und Subtraction kleiner Einheiten (der Getreidekörner z. B.) operirte und somit den Philosophen eine gewisse Virtuosität als Rechner entfalten lassen konnte. (Vgl. Cicero, Horaz u. A.; Casaubonus zu Persius a. a. O.; zu Diogen. Laert. II, p. 267; Prantl, *Gesch. d. Logik* S. 54 fg. 490, 10).

Merkwürdig genug bleibt dabei immerhin, dass gerade diese eine Seite unter den Leistungen unseres Philosophen so stark in den Vordergrund getreten und selbst als Hauptmotiv für seine künstlerische Charakteristik verwandt worden sein sollte. Ich glaube, verständlich wird jene Thatsache eher unter der umgekehrten Voraussetzung: der „Fingerrechner“ und Arithmetiker *κατ' ἐξοχήν* beruhe erst auf einer zwar nicht widersinnigen, aber zu eng begrenzten Ausdeutung eines berühmten, für Darstellungen des Chrysippos typisch gewordenen Statuenmotivs.

Dass die „plinianischen Allgemeinbezeichnungen“ ihre Kunstwerke „nicht immer glücklich“ interpretiren, darf als ausgemacht gelten. Man hat die Fehlerquelle zunächst mit Recht in mangelhaften oder missverständlichen Uebertragungen aus dem Griechischen gesucht und solche in zweifellosen Fällen nachgewiesen. Aber nicht alle Motivangaben, die wir überhaupt zu beanstanden in der Lage sind, lassen sich durch Anwendung jenes Mediums der Rückübersetzung corrigiren; man wird auch die letzte Vorlage des Plinius — also hier doch *Pasiteles* — von Irrthümern nicht völlig frei sprechen dürfen. Dahin gehören die Zweifel, denen die „*mulier admirans*“, „*gaudens*“ die „*flentes*“ bereits begegnet sind. Ueber einen „*ascendens*“ bezw. „*descendens*“ war der Autor selber im Ungewissen; der „*dux gladium condens*“ findet eine zufällige Berichtigung aus Lucian

ob andre nicht missverstanden seien. Im Allgemeinen finden wir die meisten Persönlichkeiten nach Erscheinung (Diogenes, Sokrates) oder Stimmung (Heraklit, Demokritos) richtig charakterisirt, insbesondere wird auch die Stirnbildung des Epikur und Zeno durch die Bildwerke bestätigt.

(de domo 36). Woran wurden beide „palliatī“ des Timomachos als „dicturī“ erkannt, da doch der eine von ihnen sass? Insbesondere erscheint mir falsch gedeutet, wenn auch bisher ohne Anstoss hingenommen, der „contionans manu elata“ des älteren Kephisodotos. Sollen wir glauben, dass ein Volksredner zu Anfang des vierten Jahrhunderts in jenem Gestus dargestellt wurde, den die gute Sitte damals selbst in der lebendigen Volksversammlung vermied? (Vgl. zuletzt Sittl, *Gebärden* S. 7 u. 206 fg.) Es bedarf wohl nur noch des Hinweises auf die gesammelte Haltung der bekannten, weit jüngeren Statuen eines Aeschines, eines Demosthenes, um in der Figur des Kephisodotos, deren Persönlichkeit „in incerto“ war, etwa einen Betenden, aber gewiss keinen Redner vermuthen zu lassen. Ueberhaupt ist die Handbewegung der römischen „allocutio“ für die griechische Gebärdensprache in ähnlichem Sinne unerweislich¹⁾.

Somit wird es gestattet sein, aus der Nachricht des Plinius über einen „digitis computans“ als positiv und sicher gegeben zunächst nur das bildliche Schema zu entnehmen: die mit der Fläche nach oben gewandte Hand des Philosophen, die mehr oder minder aufwärts gebogenen Finger²⁾.

¹⁾ Wo uns nur immer in griechischer Literatur das Motiv der erhobenen Hand beschrieben wird, ist von Betenden die Rede; vgl. Kunstwerke wie in Olympia die agrigentischen Knaben (Paus. V, 25, 5), die Olympioniken Milon und Akusilaos (*Argum. Pindar. Olymp.* VII, p. 158 Boeckh). Darnach ist auch zu beurtheilen die Statue des Ofellius (*Bull. de corr. hell.* 1881 [V] Pl. 12) und das Polybiosrelief in Kleitor (*Athen. Mitth.* VI Tf. 5). [Gegen meine Deutung des letzteren (*Arch. Zig.* 1881 S. 153) hat Wolters, *Bausteine* n. 1854, Einwendungen erhoben, welche gegenüber der „scheinbar so sicheren Verknüpfung der verschiedenen Thatsachen“ doch nicht sehr ins Gewicht fallen. Da es sich auch hier um ein Denkmal des 2. Jahrhunderts v. Chr. handeln würde, dem wir bisher wenig sicher Datirbares zuweisen können, benutze ich die Gelegenheit zu einigen Bemerkungen. Mit Recht hebt W. allerdings hervor, dass die Figur des Reliefs zu jugendlich erscheine, wenn dasselbe nach 146 errichtet sein sollte. Aber wir sind an diesen *terminus post quem* keineswegs gebunden. In den Schlussätzen zu dem Werke des Polybios heisst es (XXXIX, 16): διὸ καὶ καθόλου μὲν ἐξ ἀρχῆς ἀποδεχόμενοι καὶ τιμῶντες τὸν ἄνδρα, περὶ δὲ τοῦ ἐσχάτου καιροῦ — ταῖς μεγίσταις τιμαῖς ἐτίμησαν αὐτὸν κατὰ πόλεις κ. τ. λ. Nun findet sich in Kleitor das Ehrenbildniss eines Mannes, dessen Epigramm durch eine Inschrift aus Olympia ergänzt wird; letztere gilt einem Polybios, ebenfalls Sohn des Lykortas, doch aus römischer Zeit. Wenn nun an dem Kleitorrelief von den vier ersten Buchstaben des Namens, den einzig in Spuren erkennbaren, der erste, zweite und vierte nach meiner vor jeder Deutung genommenen Abschrift zu dem Namen des Po(u)lybios stimmt, wenn auch W. gegen die Zeitbestimmung nichts einzuwenden hat, so wäre es doch allzu skeptisch, lieber an einen anderen Polybios als an den berühmten durch zahlreiche Stelen-Bildwerke geehrten denken zu wollen. In hervorragendster Stellung befand er sich bereits i. J. 170, nämlich in der eines Hipparchen (XXVIII, 6), und schon vorher war er Gesandter gewesen. Das Amt des Hipparchen bedeutete neben dem des Strategen bei den Achäern die höchste militärische Würde. Ich verstehe daher nicht, wie W. sagen kann: „dass er auch in seiner Jugend einmal Hipparch gewesen, kann als Grund (für seine Darstellung als Krieger) nicht angeführt werden, da dies eben mehr oder minder für alle vornehmen jungen Leute zutrifft.“ Zur ritterlichen Tracht und Bewaffnung verweise ich auf das lateranensische Relief (Benndorf-Schoene n. 10; Winkelmann *mon. ined.* I n. 72) und Verwandtes. In dem Embleme eines Reiters auf dem Schwertgriffe sah ich noch einen speziellen, bestätigenden Hinweis auf jene Eigenschaft. Eine Revision der Inschrift an Ort und Stelle bleibt in hohem Grade erwünscht.]

²⁾ Vgl. zur *digitorum computatio* ausser Sittl, *Gebärden* S. 252 fg., auch Marx, *Ind. schol. Rostock.*

Cicero (*de finib.* I, 39) lässt seinen Torquatus von einem im Kerameikos zu Athen befindlichen Sitzbilde des Chrysispos erzählen, dessen Handbewegung man diesmal, doch in ausgesprochen scherzhafter Weise, mit einer anderen Lieblingsdeduction des Stoikers zusammengebracht hatte: *Athenis, ut a patre audiebam, facete et urbano Stoicos irridente, statua est in Ceramico Chrysispi sedentis porrecta manu, quae manus significet, illum in hac esse rogatiuncula delectatum: Numquidnam manus tua sic affecta, quemadmodum affecta nunc est, desiderat? Nihil sane.* etc. Vollkommen klar wird die Situation erst durch eine höchst einfache und einleuchtende Textverbesserung, welche mein verehrter College P. Langen (im *Index lect. Monaster.* 1888, S. 5fg.) gab, indem er zwischen *quemadmodum* und *affecta* den Ausfall des unentbehrlichen Wortes *mea* erkannte. Des Chrysispos eigene Hand, die *porrecta manu*, bildet ja den Ausgangspunkt des Gespräches, des Statuenwitzes: „Meine Hand, so wie sie jetzt ist, entbehrt doch nichts?“ — „Also auch nicht die Lust?“ — „Also ist die Lust kein Gut!“ Die *manus* ist „*contenta*“, wie es später heisst, sie war also auch gewiss nicht mit frei erhobenem Arme vorgestreckt; sonst würde sie allerdings, wie die eines sitzenden Bettlers, zu „begehren“ scheinen¹⁾. Vielmehr wird die vorgestreckte Hand im bequemsten und affectlosesten Zustande erschienen sein, wenn der Ellbogen oder der ganze Unterarm auf dem Schooss oder dem Oberschenkel ruhte.

Und wiederum ist es ein Witzwort, mit dem wir das Bildwerk des Chrysispos im Kerameikos von einer anderen Seite kennen lernen. Diogenes von Laerte (VII, 182) berichtet von dem Philosophen: Ἦν δὲ καὶ τὸ σωματίον εὐτελής, ὡς δῆλον ἐκ τοῦ ἀνδριάντος τοῦ ἐν Κεραμειῶν, ὃς σχεδὸν τι ὑποκέρυπται τῷ πλησίον ἰππεῖ· ᾔθεν αὐτὸν ὁ Καρνεάδης „Κρόψιππον“ ἔλεγε. Vielleicht knüpfte sich sogar an dieselbe, wenig heroische Haltung der Figur der noch weit unehrerbietigere Spitznamen: „Chesippus“, welchen ihm (nach einer Lesung bei Cicero *de nat. deor.* I, 43) der Epikuräer Zeno gegeben zu haben scheint, wohl um den Ausdruck des Karneades noch zu übertrumpfen.

Alle diese Züge, welche wir auf so eigenartigem Wege und von verschiedenen Standpunkten aus gewinnen, vereinigen sich dennoch zu einem vollkommen einheitlichen Bilde. Darin fügt sich auch der „*digitos computans*“, der Chrysispos *digitis propter numerorum indicia constrictis* ein, dessen Motivdeutung dadurch nicht an Ueberzeugungskraft gewinnt, dass sie ernsthaft gemeint war.

1888/89 S. 13fg., wo jedoch das mitgetheilte Vasenbild, wie mir auch Loeschcke bemerkt, doch wohl nur einen Mann darstellt, der sich die von der Linken gehaltenen Traube schmecken lässt.

Das *digitos constringere* (s. oben Sidonius) kommt mit jenem Schema überein; vgl. Cicero *Acad. pr.* II, 145, wo der Ausdruck die eingebogenen Finger im Gegensatz zur flachen Hand und zur geschlossenen Faust bezeichnet.

¹⁾ Nur durch ein wunderliches Missverständniss gelangt Sittl (*Gebärden* S. 211, 3) in der That zu folgender Auffassung: „Cicero sah eine Statue des Chrysispos „*porrecta manu*“, was er falsch deutet, es sei die Habsucht verspottet.“

Die Handhaltung der Statue bot eben mehr als einer Auffassung Spielraum, wie schon die erste Cicerostelle lehrt.

Jenes Gesamtbild aber brauchen wir uns nicht bloss im Geiste zu reconstituiren. Die Figur ist in unserem Antikenvorrathe wenigstens einmal, der Kopf mehrfach vertreten, was bei der notorisch sehr grossen Verbreitung von Chrysisportraits (*Juvenal* 2, 4) nicht Wunder nehmen wird.

Im Verfolg der Langenschen Emendation zu Cicero *de fin.* I, 39 (s. oben) ergab sich mir bereits damals, dass eine schon von Fea ausgesprochene (Ital. Ausgabe von Winckelmann's *Werken* zu III *Tv.* 23), seitdem durch Visconti's Autorität zurückgedrängte Vermuthung wieder in ihr Recht einzusetzen und noch sicherer zu begründen sei. Inzwischen ist auch A. Gercke (*Arch. Anz.* 1890 S. 57) zu dem gleichen Resultat gelangt. Die jetzt im Louvre, einst in Borghesischem Besitz befindliche Statue eines sitzenden Philosophen (Winckelmann a. a. O.; Visconti *Mon. Borgh.* V, 1; Bouillon *Musée* II, 28; Clarac III, 327, 2119; Friederichs-Wolters n. 1322) verkörpert, erläutert und ergänzt die Vorstellung, welche wir uns auf Grund der literarischen Angaben von dem Werke zu machen hatten.

Die Einwände Visconti's (zu *Mon. Borgh.* a. a. O. und *Iconogr. Gr.* I *Tv.* XXIIIa) widerlegen sich leicht: Der Kopf, welcher keine Aehnlichkeit mit dem viscontischen (vermeintlichen) Chrysisportrait hatte, gehört überhaupt nicht zur Statue¹⁾; dagegen hat Gercke a. a. O. S. 56 mit Hülfe der Münzen von Soloi unserem Philosophen gegen 10, z. Th. treffliche, Marmorrepliken vollkommen überzeugend zugewiesen; an einzelnen, wie *Anc. Marbles of Brit. Mus.* XI, 19, und an den Münzen erkennt man, dass der Kopf gehoben war, der Sitzende also aufblickte, wie es jenes fingirte Gespräch bei Cicero verlangt. — Der (rechts angedeutete) Polstersitz ferner ist für den Stoiker keineswegs unpassend; aus Diog. Laert. VII, 183fg. geht hinreichend hervor, dass er kein Asket war. Die „*porrecta manus*“ endlich steht, wie wir schon sahen, durchaus nicht im Widerspruch mit der Lage des r. Unterarms auf dem Schenkel. Leider versagt in Bezug auf die Details der mit der Fläche nach oben gewandten und geöffneten Hand die borghesische Statue eine völlig sichere Auskunft; doch scheint es, dass die drei ersten Finger mehr gestreckt, die beiden letzten mehr eingeschlagen waren²⁾. Wir verstehen,

¹⁾ Nach Hrn. Pottier's gefälliger Angabe ist er überdies von anderem Marmor; man bemerkte Farbenspurten daran.

²⁾ Nach den freundlichen und genauen Mittheilungen, für die ich Herrn Pottier zu grossem Danke verpflichtet bin, sind antik, aber angesetzt: die rechte Hand und die vordere Partie des r. Unterarms, sodann noch besonders der Daumen; modern ergänzt: der zweite und dritte Finger, sowie die vorderen Glieder des vierten und fünften. Gegen die Zugehörigkeit der antik angesetzten Theile scheinen besondere Verdachtsgründe nicht vorzuliegen; auch die Ergänzungen dürften im Allgemeinen das Richtige getroffen haben. Jedenfalls war das Gesamtmotiv durch den ungebrochenen Theil des Unterarms und durch die sonst vorhandenen Ansatzspuren vorgezeichnet.

wie aus diesem Schema sowohl der „Fingerrechner“ wie der an seine Hand anknüpfende „Fragensteller“ hervorgehen konnte. Von der wahren Absicht des Künstlers haben wir natürlich jede dieser einseitigen Auslegungen fern zu halten. Erinnern wir uns, dass Chrysippos ebenso fleissig im Disputiren wie im Schreiben war, dass er die „Cheironomia“ sogar in den Unterricht einbezogen wissen wollte (*Quintil.* I, 11, 17), so werden

Fig. 1.



wir allerdings in seiner Handstellung eine „Gebärde philosophischer Erörterung“ zu erkennen haben¹⁾, die näher zu präzisiren wir uns bescheiden müssen. Dass es sich

¹⁾ Ulrichs *Chrest. Plin.* S. 331 zu 34, 88; darin begegnet sich Friederichs' Urtheil („Bausteine“² n. 1322) über die borghesische Figur, als der „eines Philosophen, für welchen der lebendig demonstrende Gestus der linken (vielmehr rechten!) Hand charakteristisch wäre“.

um haarscharfe dialektische Feinheiten handelt, entnehmen wir auch aus der zusammengeschlossenen, wie erwartungsvoll etwas vorgebeugten Haltung des Körpers, dessen „Geducktheit“, gekrümmter Rücken und dürftige Formen andererseits wohl geeignet sind, den Witz des Karneades (und selbst den des Zeno) zu illustriren. Das Unscheinbare der Gestalt wurde indess durch einen zweifellos bedeutenden Kopf aufgewogen¹⁾. Nach den vorliegenden Repliken waltete volle Realistik in der Wiedergabe des vielgefurchten Gesichtes, des büschelweise wachsenden Barthaars. Doch nicht minder kommt der geistige Ausdruck zur Geltung; unter dem zum guten Theil kahlen Schädel und der mächtig vorgewölbten Stirn scheinen die tiefliegenden kleinen Augen ihr Gegenüber, zu dem das Haupt etwas emporgerichtet war, zu durchdringen. Ganz individuell ist auch die Bildung des Mundes; die Lippen erscheinen wie eingekniffen, als ob sie nur Gekünsteltes hervorbringen könnten. „Es ist in der That ein meisterhaftes Portrait.“ (Wolters, „Bausteine“ n. 1626).

Die Statue des Chrysispos im Kerameikos scheint kaum minder populär geworden zu sein, wie der Philosoph selber, und hat sich gleich diesem die verschiedenartigsten Urtheile gefallen lassen müssen, Glossirungen, für die uns mehr Parallelen aus der modernen, z. B. der berliner öffentlichen Kunst, als aus dem Alterthum zur Verfügung stehen. Immerhin tritt uns auch hieraus eine ungewöhnliche Beachtung, nicht bloss der Persönlichkeit, sondern auch des Denkmals entgegen.

Eine wesentliche Vorbedingung dazu war allerdings gegeben durch den Aufstellungsort unserer Statue an der öffentlichsten Stätte Athens, im Kerameikos (Cicero, Diogenes von Laerte: *ὁ ἀνδρὶς ὁ ἐκ Κ.*, wie von Allbekanntem). Sie ist also nicht identisch mit der von Pausanias (I, 17, 2) im Gymnasion des Ptolemaios erwähnten. Dass derselbe Schriftsteller das ungleich bekanntere Werk mit Stillschweigen übergeht, mag auffallend erscheinen, namentlich wenn es etwa vor der Stoa Poikile, dem Lehrlokal der Stoiker, stand (wie Wachsmuth, *Athen* I, S. 217 fg. Anm. 4 anzunehmen geneigt ist). Doch hier zählt Pausanias allzu bestimmt und ausschliessend auf (I, 16, 1): *ἀνδριάντες δὲ χαλκαῖ κείμεναι πρὸ μὲν τῆς στοᾶς Σόλων — — ὀλίγον δὲ ἀπωτέρω Σέλευκος*; auch fragt es sich, ob ein solches, wohl nicht von Staatswegen errichtetes²⁾, Bildwerk auf dem officiellen und ohnedies überfüllten Theil des Marktes Unterkunft fand. Ich

¹⁾ Unsere Abbildung bringt einen von dem Zeichner Hrn. Max Luebke unternommenen Versuch, die borghesische Figur mit einem zugehörigen Portraitkopfe zu verbinden. Als Vorlage für letzteren diente ein Londoner Exemplar (*Anc. Marb.* XI, 19) unter Zuhülfenahme des berliner Gipses n. 1626. Die Ansicht der Figur ist von der linken, mehr vernachlässigten, Seite nur um der grösseren Deutlichkeit der Haltung der Arme und der r. Hand willen genommen worden.

²⁾ Dieser Zweifel bleibt auch dann bestehen, wenn wir darauf verzichten müssen, mit unserem Anathem das von Aristokreon, einem Schüler und Neffen des Chrysispos aufgestellte zu identificiren, (worüber Plutarch, *de Stoic. repugn.* c. 2 p. 1033 berichtet, unter Anführung des ruhredigen Epigrammes). Wenn der Ausdruck: „ἀναστηλώσας“ wörtlich zu nehmen ist, so handelt es sich um ein von unserm und wohl auch von dem im Ptolemaion befindlichen verschiedenes Werk.

bin daher geneigt, dasselbe in jener Reihe bronzener Ehrenstatuen zu suchen, welche Pausanias vor den Säulenhallen zwischen dem Kerameikosthor und dem eigentlichen Marktplatze nur summarisch anführt (I, 2, 4) εἰκόνες πρὸ αὐτῶν (τῶν στοῶν) χαλκαὶ καὶ γυναικῶν καὶ ἀνδρῶν, ὅσοις τι ὑπῆρχεν ἐς δόξαν. Diese Hallenstrasse besass zweifellos erhebliche Breite, so dass in ihr, namentlich an End- und Schnittpunkten, auch Reiterbilder (Diog. Laert. a. a. O.) Platz finden konnten¹⁾.

Die Verfertigungszeit der Statue, welche Chrysispos in hohem Alter darstellt, wird durch sein Todesjahr (um Ol. 143, 3 = 206 v. Chr.) einigermaassen bestimmt. Erst hierdurch gewinnen wir die sichere Bestätigung für die Künstlerthätigkeit eines älteren, um 200 v. Chr. lebenden Ebulides, dessen Person als solche nebst annähernd zutreffender Datirung (um 190) sich bereits aus einer delphischen Proxenie- und einer attischen Epimeletenliste ergab. (Loewy *Inscr. griech. Bildh.* n. 542. 543. Auf ihn wird also auch die Künstlerinschrift n. 133 [Tanagra] zuversichtlich bezogen werden können.) Vater und Sohn dieses Ebulides hiessen Euchair; nur der letztere ist bis jetzt inschriftlich als Künstler gesichert (Loewy n. 134. 222fg.); er wird also eine Person sein mit dem bei Plinius (34, 91) unter den Verfertigern von *athletae, armati, venatores sacrificantesque* aufgeführten.

Euchair begegnen wir noch um 150 v. Chr. in gemeinsamer Thätigkeit mit seinem Sohne, Ebulides dem Jüngeren. (Loewy n. 223; dasselbe Verhältniss bezeugen auch die Inschriften 224—227, während auf 228, 228a und 229 Ebulides allein signirt.)

Wenn es mir gelungen ist, in der Chrysisposstatue ein Werk des älteren Ebulides nachzuweisen, so erhält die Frage, ob das grosse Anathem im ehemaligen Hause des Pulytion (Pausan. I, 2, 5) dem Grossvater oder dem Enkel zuzuweisen ist, ob wir davon noch Reste besitzen oder nicht, erhöhtes kunsthistorisches Interesse. Von der Beantwortung der zweiten Frage hängt eventuell die der ersten ab; denn wenn die im Boden des Treiberschen Grundstückes aufgefundene Inschrift (Loewy 228) nebst dem Unterbau und mehreren Skulpturen (Ross *Arch. Aufs.* I S. 143fg. Julius *Athen. Mitth.* VII, S. 81fg.; die übrige Litteratur bei Loewy a. a. O.) zusammen wirklich einen Theil jenes Denkmals ausmachen, so kann aus paläographischen und aus anderen Gründen nur der jüngere Ebulides in Betracht kommen.

Zudem glaube ich einer neuen Revision dieser Angelegenheit um so weniger aus dem Wege gehen zu dürfen, als die letzte Behandlung, welche ihr Lolling — in ablehnendem Sinne — zu Theil werden liess (*Athen. Mitth.* XII S. 365fg.), von anderer

¹⁾ Auch mit diesem Aufstellungsort könnte man eine andere, garnicht unwahrscheinliche Annahme verbinden, dass nämlich die Chrysisposstatue inzwischen, etwa durch Nero, nach Rom entführt worden war. Der „*digitis computans*“ wäre dann vielleicht erst hier aufgekommen, wie vermuthlich auch der „*contionans elata manu*“ und Aehnliches.

Seite noch keine Antwort erfahren hat. Statt des Widerlegens von Widerlegungen ziehe ich es jedoch vor, ein Gesamtbild der wichtigsten positiven Momente zu entwerfen, denen gegenüber dann die vorgebrachten und sonst möglichen Einwendungen in ihrem richtigeren Verhältniss erscheinen werden.

Nach der Lage der Dinge kann es sich ja auf diesem Gebiete nicht um mathematische Beweisführung handeln, sondern nur um die Vertheidigung einer Hypothese, aber — wie ich zu zeigen wünsche — einer Hypothese ersten Ranges, die sich seit 55 Jahren nur mehr und mehr bewährt hat, die allen neuen Thatsachen und Gesichtspunkten gerecht zu werden vermochte und heute den Anspruch auf volle Ueberzeugungskraft erheben kann.

Die athenische Stadtbeschreibung des Pausanias beginnt mit der nordwestlichen Thorgegend — dieser Satz ist in den letzten zwei Decennien ganz unabhängig von unserer Denkmalsfrage mit so gewichtigen Gründen befestigt und so allgemein anerkannt worden, dass ihm auch sein letzter, weitaus bedeutendster Gegner, C. Wachsmuth, neuerdings Rechnung zu tragen beginnt. (Vgl. meine Anzeige zu Bd. II, 1 der „Stadt Athen“ in der *Wochenschr. f. klass. Phil.* 1890 S. 1220). Von jenem Ausgangspunkte lief eine gerade, von Hallen eingefasste Strasse zum Markt; hinter einer dieser Hallen lag das ausgedehnte, ehemals dem Pulytion gehörende Haus, in welchem Pausanias (nach Erwähnung eines Gymnasion „des Hermes“) das Eubulidesmonument sah, unentschieden ob in bedecktem Raum oder unter freiem Himmel. Das im Jahre 1837 theilweise ausgegrabene grosse Postament befand sich nun nicht nur in der voraussetzenden Gegend, sondern auch zur Linken des vom Thor Kommenden, also an derjenigen Seite, auf welcher wir den besonderen Terrainverhältnissen zu Folge die nach rückwärts ausgedehnteren Bauanlagen vermuthen müssen; der Mauerrest lief ferner dem berechenbaren Zug der einstigen Strasse parallel und wandte dieser seine Frontseite zu.

In jenem, zu seiner Zeit dem Dionysos Melpomenos geweihten Hause nennt Pausanias folgende Bildwerke: (I, 2, 5) ἐνταῦθά ἐστιν Ἀθηνᾶς ἄγαλμα Παιωνίας (Παιανίας?) καὶ Διὸς καὶ Μνημοσύνης καὶ Μουσῶν Ἀπόλλωνός (var. lect. Ἀπόλλων) τε ἀνάθημα καὶ ἔργον Εὐβουλίδου. (Dazu die Maske des Akrotos; vgl. unten S. 61, 1.)

Bei den Ausgrabungen kam zunächst die von Ross mit Sicherheit ergänzte Inschrift ans Licht (Loewy 228): [Εὐβουλίδης Εὐ]χείρος Κρωπίδης ἐποίησεν. Die Buchstaben sind für eine Künstlerinschrift von ungewöhnlicher Grösse (0,035), eine Thatsache, deren unbefangene Würdigung durch den steten Hinblick auf die Pausaniasstelle nur beinträchtigt wurde. Ich halte es für richtiger, von dieser noch völlig abzusehen und uns zu fragen, welchen Schluss wir aus dem blossen Funde unabweislich zu ziehen hätten? Doch keinen andern als den, dass es sich um ein Skulpturen Denkmal von ganz ausserordentlichem Umfange handeln müsse, welches der Künstler im Ganzen, nicht bloss partiell als sein eigenes Werk

bezeichnet hat. Die Signatur erschiene unzulässig anspruchsvoll, wenn etwa (nach Lolling a. a. O.)¹⁾ noch andere Bildhauer daran betheiligt und an anderer Stelle verzeichnet wären; andererseits war sie als die alleinige Künstlerinschrift eines sehr grossen Anathems keineswegs so verhältnisslos, als dass Pausanias oder sonst Jemand daraus (wie Hirschfeld meint) hätte schliessen können, der Verfertiger sei zugleich der Weihende gewesen. Man lege nur die Proportionen unseres Postamentes zu Grunde: seine Höhe berechnet Ross (allerdings mit einem irrig herangezogenen Gesimsstück, wofür jedoch ein kaum niedrigeres einzusetzen sein wird), auf 3 Meter; dazu würde selbst eine Länge von 26 m (wie sie Lolling für 13 Kolossalfiguren verlangt²⁾) immer noch in gutem Verhältniss stehen. Die Künstlerinschrift hatte, wie die tektonische Beschaffenheit des Steines bestätigt, ihren angemessenen Platz am äussersten rechten Ende der Basis, auf einem unter der Corona liegenden Friesstreifen aus Marmor; die (ergänzte) Zeile besass etwa 1,25 m horizontaler Ausdehnung, nahm also nur $\frac{1}{20}$ von der des ganzen Unterbaues ein (oder etwas mehr, da Lolling's Ziffer zu hoch gegriffen sein wird). So, aber auch nur so, reducirt sich die Inschrift auf einen durchaus passenden Maassstab; jedenfalls muss das Denkmal, von welchem sie stammt, ein Ganzes von gerade so seltenem Umfange gewesen sein, wie wir es für Athen und für diese Zeit allein aus jener Beschreibung des Pausanias kennen lernen.

Es geht nicht an, aus dem bisher aufgeführten Thatbestande noch mehr herauspressen zu wollen; doch wird jeder Unbefangene schon jetzt zugeben müssen, dass mit dem Zusammentreffen des Lokals, der Orientirung, der ungewöhnlichen Dimensionen und des Künstlernamens bereits ein sehr annehmbarer Indicienbeweis gegeben sei. Wer aber in der Fassung des Inschriftfragmentes den Ausdruck für das „ἀνάθημα“, also etwa ein

¹⁾ Inwiefern das Pandaitas-Pasikles-Monument (Loewy n. 83) einen analogen Fall bilden soll, bekenne ich nicht einzusehen.

²⁾ Allerdings um daraus sein zweites Argument gegen die Identifizirung zu gewinnen, weil nämlich „das beim Treiberschen Hause gefundene Monument mit den Stufen im Ganzen nicht viel über 8 m lang gewesen zu sein scheint“. Lolling giebt nicht näher an, wie er auf Grund des (einzigen) Fundberichtes (Ross, *Arch. Aufs.* I, 143 fg.) auch nur zu diesem „scheint“ gelangt. Ross sagt nur (S. 146) „Der Sockel, soweit er entblösst war, hatte 8 m Länge.“ S. 149 aber spricht er ausdrücklich von den 13 Statuen, deren Höhe er (ebda. Note) sogar recht völlig auf je 3 m berechnet. Und 13 solcher Figuren sollte Ross ohne Bedenken einem Postamente zugewiesen haben, von dem er wusste, dass es „nicht viel über 8 m lang“ war? Auch Julius, auf den Lolling sich vielleicht bezieht, irrte in der Annahme (*Athen. Mitth.* VII S. 86), dass Ross gesehen haben müsse, „wie die beiden Stufen (des Unterbaues) an den Enden der Front umbogen“. J. erschliesst dies lediglich aus der Bezeichnung „Würfel des Monuments“, womit Ross doch nur, im Gegensatz zu dem stufenartig vorspringenden „Sockel“, den Aufsatz gemeint hat, welcher vorn aus 1,10 m hohen Porosquadern, dahinter aus Mauerwerk untermengt mit Steinblöcken bestand. Aus dieser Konstruktion konnte er denn auch hinreichend entnehmen, dass es sich nicht um die Mauer eines höheren Bauwerkes handelte. Die Tiefe der Basis, etwa 1 m, hat J. aus der Beschaffenheit des Inschriftsteines erkannt, dessen Breitseite (1,12 m) rechts bis auf die letzten 12 cm glatt bearbeitet ist, während der Rest in eine rückwärts liegende Wand vermauert gewesen sein muss.

ἐποίησεν καὶ ἀνέθηκεν vermisst, postulirt zunächst eine seit dem 6. Jahrh. garnicht belegbare Formel. Vielmehr sind folgende Fälle denkbar:

1. Auf dem etwa 20 (und mehr?) Meter langen und 0,28 Meter hohen, unter der Corona des Postamentes befindlichen Marmorfries nahm die Künstlerinschrift am rechten Ende nur ca. 1,25 m Raum ein; Buchstabenhöhe 0,035. Es bot sich also mehr als hinreichender Platz für die ausführliche Weihinschrift, welcher Pausanias auch die Götternamen, insbesondere das Epitheton der Athena entnommen haben wird. Die Buchstaben konnten um das 4—5fache grösser sein, als jene erhaltenen.

2. Gesetzt, Eubulides hätte nur den Apollo geweiht (s. *var. lect.*), so könnte dieser recht wohl auf besonderer und besonders signirter Basis gestanden haben, zumal da der Name erst hinter den Musen, dem Gefolge des Apollo, gleichsam nachklappt. Die Behauptung, der Gott sei von der übrigen Gruppe unzertrennlich, lässt sich nicht aufrecht erhalten; denn wir befinden uns im Heiligthum des Dionysos Melpomenos, dessen Charakter und Beinamen Pausanias ausdrücklich mit dem des Apollo Musagetes gleichsetzt; ja dieses Epitheton lässt sich geradezu für Dionysos nachweisen (*Athen. Mitth.* III, S. 161; vgl. die Ausführungen von Reisch, *Athen. Mitth.* XIII S. 395 fg.).

Wenn also Eubulides einen einzelnen Apollo hinzuweihte, so mochte dies aus freiem Antriebe geschehen sein. Natürlich hätten wir dabei vorauszusetzen, dass ihm die Reihe der anderen Gottheiten zur Ausführung übertragen worden war, deren Künstlerinschrift wir eben besäßen. Ohnedies wäre die Herstellung der ganzen Gruppe aus den eigenen Mitteln des Eubulides eine höchst unwahrscheinliche Annahme, so begütert seine Familie auch gewesen sein mag (vgl. Loewy zu n. 544).

3. Wir erkannten soeben, dass Apollo in der Statuenserie des Eubulidesdenkmals keineswegs unentbehrlich war. Die handschriftliche Ueberlieferung geräth bei seinem Namen ins Schwanken. Dazu kommt, dass Pausanias die Identität des Stifters und des Künstlers in dem einzigen, uns sonst noch zu Gebote stehenden Falle (X, 18, 6 ἀνάθημά τε ἑμοῦ Τισαγόρου καὶ τέχνη) als etwas Besonderes doch weit nachdrücklicher hervorhebt. Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass mit Ἀπόλλων(ός) τε ἀνάθημα vielmehr der Name des Weihenden gegeben war. So ging von G. Loeschcke der sehr bestechende Vorschlag aus, in Ἀπολλωνίδος zu ändern (bei Toepffer, *att. Geneal.* S. 204, 1, unter Hinweis auf das kyzikenische Heiligthum dieser Königin und seine Beziehungen zum Melpomenosculte.) In Athen stand ihr Name bekanntlich auch an der Stoa des Attalos, der für uns gleichfalls noch in Betracht käme. Kennen wir doch längst die hervorragende Protektion, deren sich die „dionysischen Künstler“ seitens des pergamenischen Herrscherhauses, und insbesondere Attalos' II, erfreuten. (Lueders *Die Dionys. Künstler* S. 22, 76 fg., 85 fg. Foucart, *de colleg. scen. artif.* S. 36 u. sonst.) Nun steht aber ausser allem Zweifel, dass eben dieser τέμενος τοῦ Διονύσου (Μελπομένου) im Hause des Pulytion, wie ihn Pausanias nachträglich nennt, identisch ist mit dem τέμενος τῶν περὶ τὸν Δίονυσον τεχνιτῶν

(Athen. V, 212), dem Hauptheiligthum der allmählig zu so hohem Ansehen gediehenen Genossenschaft, welche ja aus ihrer Mitte den Priester eben dieses Gottes stellte. (CJA. III, 278 Theatersitzinschrift: ἐσρέως Διονύσου Μελοπομένου ἐκ τεχνειῶν¹⁾.)

Unsere Bemerkungen zu der Anathemfrage erfüllen, wie die Entscheidung auch ausfallen mag, bereits ihren Zweck, wenn sie dargelegt haben, dass unsere Künstlerinschrift des Ebulides zu den Angaben bei Pausanias keinerlei Widerspruch aufweist.

Als positiver Abschluss der ganzen Aufstellung kommen nun noch die an demselben Orte gemachten Skulpturenfunde hinzu; in erster Linie der nachträglich entdeckte und am Bequemsten einzureihende Athenakopf (Athen. Mitth. VII Taf. 5 Brun-Bruckm. *Denkm.* n. 48). Daran, dass ein Künstler des zweiten Jahrhunderts keinen neuen Typus schuf, sondern im Allgemeinen den Kopf des Bronzeoriginals der Pallas von Velletri wiedergab, hätte Lolling (Mitth. XII S. 367) keinen Anstoss nehmen sollen. Aus dieser Entlehnung folgt übrigens noch keineswegs, dass die ganze Figur lediglich „Kopie eines bekannten Werkes“²⁾ war.

Die beiden anderen Funde, welche hier in Betracht kommen, ein weiblicher Torso in Bewegung, mit gegürtetem Chiton (und mitgegürtetem Rückenmantel?) bekleidet, und

¹⁾ Vgl. auch den folgenden Abschnitt. Der Gentilcult der Euneiden, welcher demselben Gotte galt (CIA. III, 274), war jedenfalls nicht so stattlich repräsentirt; vielleicht schloss sich dieses γένος Ἀθήνησσι μουσικόν, welches ὄρχισται und κιθαροῖδοι stellte, später irgendwie den Techniten an. (Vgl. auch Toepffer a. a. O. S. 181 fg.)

Das „Uebungshaus der Schauspieler in Melite“. verdankte seine literarische Existenz lediglich einer Confusion von Glossen zu μελετών, einem Uebungshause, und Μελιτέων οἶκος, einer Miethskaserne in Melite. — Zudem hatten unsere Techniten selber beträchtliches Eigenthum.

²⁾ Auf ein sehr bekanntes Werk, das Ebulides häufig vor Augen haben konnte, geht die „Pallas von Velletri“ allerdings zurück. Ich glaube, dass sich aus der Entwicklungsgeschichte des Athenaideals genau der Platz bezeichnen lässt, an den sie gehört: das Original muss die gepriesene Athena Soteira des Kephisodotos im Peiraieus gewesen sein. Für kephisodotisch hat Furtwängler (in Roscher's Lex. Sp. 702) zwar schon mit Recht die Berliner Statue aus Frascati, Athene und das Erichthonioskind, (*Skulpturen* n. 72) erklärt, zu welcher sich eine nah verwandte und vollständiger erhaltene Athena mit Schlangencista gesellt (aus Kreta, jetzt im Louvre; von mir noch im athenischen Kunsthandel gesehen). — Aber nach der Angabe des Pausanias (I, 1, 3 ἔχει δὲ ὁ μὲν (Zeus Soter) σκῆπτρον καὶ Νίκην, ἣ δὲ Ἀθηνᾶ ὄρου) trug die Athena im Peiraieus ausser dem Speer kein nennenswerthes Attribut. Da Zeus die Rechte mit der Nike vorgestreckt, also mit der erhobenen Linken den Scepter hielt, dürfen wir annehmen, dass Athena, sein Gegenbild, die umgekehrte Armhaltung zeigte, mit der Rechten also den oberen Lanzenschaft umspannte, während die Linke etwa eine Schale trug. Dieses Motiv weist die Pallas von Velletri auf, deren Kopf- und Helmtypus zugleich mit dem der Louvrefigur übereinkommt (an der Berliner Athena sind Kopf, Hals und Nacken ergänzt). Mit der Eirenegruppe des Kephisodot mag die sinnende Senkung des Hauptes und die selbständige Herausarbeitung der Himationränder verglichen werden.

Neben diesem grossartigen Bildwerk — und doch nur einem schwachen Abglanz des Originals, wie der Pallaskopf Albani in München lehrt, — kann um den Vorzug der Abstammung von der *Minerva mirabilis* des Kephisodot nicht concurriren der von Furtwängler in Betracht gezogene Typus (Roscher's Lex. Sp. 700 Z. 9 fg. Abb. z. B. Müller-Wieseler *D. a. K.* II, 202), welcher zudem etwas älter ist (noch mit attischem, statt korinthischem Helm), den linken Arm erhoben zeigt und auf der rechten, horizontal vorgestreckten Hand wohl selber eine Nike trug.

ein weiblicher Kopf, wurden später von Ross für Theile einer und derselben Figur erklärt (so abgebildet *Arch. Aufs.* Taf. 12. 13. Brunn-Bruckm. *Denkm.* n. 49). Diese Zusammengehörigkeit hat Julius (*Ath. Mitth.* VII S. 84) stark bezweifelt und Wolters (*Ath. Mitth.* XII S. 368fg.), wie es scheint, endgültig widerlegt. Schon dieses erste Resultat seiner Untersuchung kann unserer Annahme nur günstig sein. Denn wenn es sich wirklich um die Ueberreste von 12—13 Statuen handelt, so stand eher zu erwarten, dass die drei erhaltenen Bruchstücke verschiedenen, als dass zwei davon einem einzigen dieser Bildwerke angehörten. Ferner zeigt Wolters, „dass die beiden Bohrlöcher im Rücken (des Torso), welche zur Befestigung der Flügel gedient haben sollen,“ (daher seit Kekulé, *Theseion* n. 58, die Bezeichnung „Nike“ aufkam), „für diesen Zweck zu klein scheinen, besonders wenn man sie mit den so viel grösseren Dübellöchern der Arme vergleicht.“ „Es war also an dem Rücken ein ziemlich breites Stück, vermuthlich Gewand angesetzt.“ Fällt aber jede Nöthigung fort, den Torso auf Nike zu beziehen, so wendet sich der Blick von Neuem dem Ebulidesdenkmal zu. Hier können füglich nur die Musen in Betracht kommen. Es fragt sich also, ob Kopf und Torso einer solchen Einreihung widerstreben, oder ob nicht vielmehr Alles dafür spricht?

Empfohlen wird ihre Zusammengehörigkeit mit dem Athenakopf von vorn herein durch die gleicherweise kolossalen Maasse, sowie durch die Verwandtschaft der Technik; insbesondere ist das vielfache Anstücken von Marmor für alle drei Reste geradezu charakteristisches Merkmal. Wäre ihr gemeinsamer Fundort nicht bekannt, so hätte sie ein aufmerksamer Kunstwart ohnedies, wie ich zu behaupten wage, in seinem Museum nebeneinanderordnen müssen! (Vgl. auch Brunn-Bruckm. Pallaskopf und „Nike“ unter n. 48 u. 49.)

Die oben ermittelte Herkunft des Pallaskopftypus legt den Gedanken nahe, dass damals Anlehnung an Vorbilder etwa aus dem Anfange des vierten Jahrhunderts der Geschmacksrichtung der Zeit bezw. des Künstlers entsprach. Die ersten Musengruppen in der Neunzahl begegnen uns gerade bei Kephisodotos (vgl. die beiden Chöre des helikonischen Heiligthums; O. Bie, *Die Musen* S. 22.) Für eben diese Zeit ist der gegürtete Chiton maassgebend, (mit und ohne Rückenmantel s. Bie a. a. O. S. 36. 83fg.). Lebhaftere Bewegung eignet besonders der mit einem Saiteninstrument ausgestatteten Muse häufiger (Bie S. 63fg. Typus 1 γ S. 65.) Wolters' Untersuchungen über unsern Torso ergaben (a. a. O. S. 370), dass der linke Oberarm gesenkt, der rechte gehoben war. Wo der erstere aus dem Gewand tritt, findet sich eine Ansatzfläche mit schräg aufwärts gehendem Dübelloch; ziemlich genau senkrecht unterhalb desselben ein ähnliches (noch mit Blei gefülltes) Loch. Somit hat sich an der linken Seite ein Attribut befunden, in dem wir etwa die Kithara vermuthen dürfen.

Der weibliche Kopf, dessen Zugehörigkeit bald verneint, bald bejaht werden konnte, muss einem durchaus gleichartigen Wesen angehört haben; der etwas erregte Zug desselben kommt unserer Deutung entgegen.

So vereinigen sich sämtliche Momente, die überhaupt einer Probe unterworfen werden können — und es sind nicht wenige — zu dem gleichen Resultate. Von irgend andrer Seite aber stehen demselben gegründete Bedenken nicht im Wege.

Ein Vergleich der Arbeiten jenes älteren und des jüngeren Ebulides, soweit ein solcher zwischen so verschiedenartigen Stoffen möglich ist, kann nur in der Vorstellung bestärken, welche wir uns heute, trotz Plinius, von dem Verlauf der griechischen Kunstthätigkeit durch eine vielbesprochene Epoche hindurch zu machen haben. Der Chrysispos des Grossvaters war zweifellos noch eine bedeutende, doch völlig auf realistischen Gebiete wurzelnde Leistung. Das Werk des Enkels, freilich in idealer Sphäre sich bewegend, lässt schöpferische Selbständigkeit nicht mehr erkennen. Es erscheint von mehr als zweihundertjährigen Vorbildern abhängig, deren Maassstab vielleicht z. Th. noch vergrössert, deren formale und geistige Frische aber nicht annähernd wiedergewonnen wurde¹⁾.

Andererseits liegt keine Veranlassung vor, den jüngeren Ebulides bereits den „Neu-Attikern“ beizugesellen, soweit wir dieselben als blosse Copisten und mechanische Compiler zu betrachten haben.

2. Kaikosthenes.

Plinius 35, 155: *fecit et Chalcosthenes (l. Caicosthenes) cruda opera Athenis, qui locus ab officina ejus Ceramicus appellatur.* Diese Notiz findet sich als Einschleissel zwischen locker aneinandergereihten Angaben über Werke der Thonplastik in Italien vor. Furtwängler (*Plinius u. s. Quellen* S. 73) stellt sie mit sehr ähnlichen Wendungen, wie (36, 16) über Agorakritos: *cujus sunt opera Athenis complura in aedibus sacris*, über Praxiteles (36, 20): *opera ejus sunt Athenis in Ceramico* zusammen und leitet dieselben auf eine periegetische Schrift über Attica zurück, als deren Urheber er Varro ansieht. Gefolgt sind darin Oehmichen, *Plinian. Stud.* S. 153, H. Voigt, *de fontibus-Plin.* 1887 S. 8. Robert, *Archäol. Märchen* S. 43 zweifelt nur an Varro als der eigentlichen Quelle; dass er aber wenigstens der Vermittler für Plinius war, ist schon wegen des

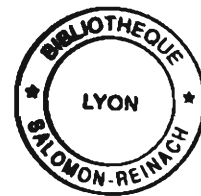
¹⁾ So rechnet auch Benndorf (*Arch. epigr. Mith.* IV S. 71 u. Anm. 2) gerade den „Nikekopf vom Ebulidesdenkmale“ mit treffendem Ausdruck zu den „Arbeiten, die sich allein als spätgriechische zu grösserer Breite gesteigerte Wiederholungen von Typen des vierten Jahrhunderts historisch verstehen lassen.“

Citates 36, 17 höchst glaublich. Jene Zurückführung des Kerameikosnamens auf eine Werkstätte des Kaïkosthenes verräth nun weiter einen Mangel an Sachkenntniss, wie man ihn gewiss keinem griechischen Gelehrten und selbst kaum einem Varro zutrauen möchte; aber es muss doch gesagt werden, dass von eben demselben noch eine zweite Etymologie, die über den parischen „Lychnites“-Marmor, herrührt (36, 14), deren Richtigkeit auch noch nicht über allem Zweifel steht; (vgl. zuletzt Loewy, *Arch. epigr. Mitth.* XI S. 149, 2, während Lepsius, *Griech. Marmorstudien* S. 45 ihr zustimmt).

Wie dem auch sei, als Kern alter Ueberlieferung bleibt doch immer die Nachricht von der Thätigkeit des Kaïkosthenes im Kerameikos unantastbar. Nur dachte man bei dem Namen „Kerameikos“ damals, als der brauchbare Theil jener Notiz entstanden sein kann, (Kaïkosthenes selber gehört schon der Spätzeit an; Näheres unten), längst nicht mehr an das Quartier der Töpfer vor dem Dipylon, sondern an die Marktgegend und die Strecke bis zum Thor. Eine „officina“ fand hier keine Stätte mehr; sie fällt mit der Namensdeutung, aus der sie erst hervorgegangen sein kann. Ich glaube somit, wir werden nach wahrscheinlichster Annahme den positiven Rest der Angabe von vorn herein dahin verstehen, dass eben im Kerameikos *cruda opera* von der Hand des Kaïkosthenes gezeigt wurden.

Aber auch „Werke aus ungebranntem Thon“ mussten Bedenken erregen und die Brauchbarkeit unseres Excerptes noch mehr in Frage stellen.

Fictilia cruda, eine *olla cruda*, die Plinius gelegentlich noch anführt (34, 170; 31, 130) dienten nur zu technischen Zwecken. Nach griechischem Sprachgebrauche hiessen ungebrannte Thonwaaren *πήλινα* oder *ἐκ πηλοῦ* im Gegensatz zu *κεράμια*, *δοστράκινα* oder *δοστῆς γῆς*. (Vgl. bei Blümner, *Technol. u. Terminol.* II. zerstreute Angaben auf S. 7. 10. 34. 44. 114.) So Plut. *Conv. sept. sap.* *πήλινα καὶ ξύλινα καὶ κεράμια στεγάζματα*. Artemidor I, 50: *πήλινον ἢ δοστράκινον*. II, 39, wo *τὰ γῆινα ἀγάλματα* in *δοστράκινα* und *πήλινα* unterschieden werden. Pausan. I, 2, 5. 40, 4. VII, 22, 9: *πηλοῦ* und *ἐκ πηλοῦ*; I, 3, 1: *δοστῆς γῆς*. Mit Ausnahme der ersten Stelle ist von thönernen Figuren die Rede. Darnach kann, ganz abgesehen von der längst gewürdigten Verwendung ungebrannter Lehmziegel, auch die Existenz künstlerischer *cruda opera* im Alterthum nicht bezweifelt werden. Die Schwierigkeiten des Brennens grösserer Thonbildwerke sind ja bekannt, selbst bei dem gewöhnlichen „Terrakotta“-Thon. Der feinere Modellirthon eignet sich dazu schlecht oder garnicht. Dennoch muss es eine Methode gegeben haben, auch Modelle, wie sie aus der Hand des Künstlers kamen, etwa durch allmählichen, gut geregelten Austrocknungsprozess an der Luft (oder gelinde Einwirkung des Feuers?) haltbar zu machen. Wie ist es anders zu verstehen, wenn z. B. Arkesilaos für seine *proplasmata* von andern Bildhauern so hohe Preise erhielt? (Plin. 35, 155.) Auch wird mir aus berliner Künstlerkreisen bestätigt, dass solche Werke denkbar sind und, falls sie nicht heftig berührt werden, oder im Freien stehen müssen, eine recht lange Dauer haben können.



Nun befanden sich eben im Kerameikos zu Athen die oben aus Pausanias (I, 2, 5) erwähnten „ἀγάλματα ἐκ πηλοῦ“, denen gegenüber der Perieget (I, 3, 1) die Dachakroterien des unmittelbar darauf angeführten Bauwerkes, der Stoa Basileios, als „ἀγάλματα ὀπτῆς γῆς“ bezeichnet. Jene Thonbildwerke aber, die Pausanias in einer Kapelle (οἶκημα) neben dem Temenos des Dionysos Melpomenos und dem Ebulidesmonumente sah, werden so beschrieben: βασιλεὺς Ἀθηναίων Ἀμφικτυῶν ἄλλους τε θεοὺς ἐστῶν καὶ Διόνυσον. (ἐνταῦθα καὶ Πήγασός ἐστιν Ἐλευθερεὺς, δὲ Ἀθηναίους τὸν θεὸν ἐσήγαγε.)

Wie der Dachschmuck der Basileios so gilt wohl auch diese Gruppe ziemlich allgemein als ein Werk der alterthümlichen, oder doch älteren Kunst (Blümner *Technol. u. Term.* II, S. 114 „aus sehr früher Zeit“; Thraemer in *Roscher's Lex.* Sp. 1144 Z. 22; Reisch, *Griech. Weihgesch.* S. 30). Erschien sie doch wie ein Wahrzeichen der uralten Töpfergilde, erinnerte sie doch an die erste Einführung des Weingottes in Athen, der zugleich Vater des Keramos war! (Töpffer, *att. Geneal.* S. 183, 3.)

Indess sollte uns heute bereits unser typengeschichtliches Wissen abhalten, in Attika die plastische Darstellung einer solchen δεξιῶσις gar früher Zeit zuzuschreiben, und namentlich unsere Bewirthungsscene von den speziell für Dionysos wohlbekannten „Theoxenien“-bildern durch eine weite Kluft zu trennen. Dabei hat es an Solchen nicht gefehlt, welche den gegenständlichen Zusammenhang richtig herausfühlten. Der erste wohl war Deneken, *de Theoxeniis* S. 32 (unter minder zutreffender Verweisung auf das athenische Relief Sybel n. 548 = *Arch. Zeitg.* 1871 Tf. 49); sodann Milani im *Mus. Ital.* I. (1885) S. 92 und Reisch, *griech. Weihgesch.* S. 30, welche unser Bildwerk mit den „Ikariosreliefs“ zu vergleichen geneigt waren, (allerdings um daraus für die letzteren „ältere Züge“ zu gewinnen). Endlich fügt es ein besonderer Zufall, dass gerade während der Niederschrift dieses Artikels der erste selbständige Aufsatz über „Amphiktyon im Kerameikos“ (von M. Mayer, im neuesten Hefte der *Athen. Mitth.*, XVII, S. 265 fg.) erscheint. Ich vermag denselben noch zu berücksichtigen, ohne mir freilich von dem Vorgebrachten etwas aneignen zu können. Denn der Hinweis auf die „Ikarios“-Kompositionen ist, wie wir sahen, nicht neu, die Eliminirung des Amphiktyon aber zu Gunsten des Ikarios selber durchaus kein Fortschritt.

Auch ich setze bei der Sagengestalt des Amphiktyon ein. Unsere Nachrichten über dieselbe (Bürgel, *die pyläisch-delph. Amphiktyonie*, München 1876 S. 4 fg.; auch Stoll in *Roscher's Lex.* u. d. W.) zeigen zunächst, wie äusserlich und unorganisch diese Figur in die attische Königsliste eingeschoben ist; sie begegnet uns zuerst bei Philochoros (*Athen.* II, 38 C, vgl. auch Mayer a. a. O. S. 267), Hellanikos kennt sie noch nicht, während Amphiktyon, der mythische Stifter der pyläisch-delphischen Amphiktyonie, schon bei Herodot (VII, 200) als Inhaber eines Heiligthums bei Anthela vorkommt. Unzweifelhaft ist dieser ja das Original zu dem attischen König, welchem auch derselbe Vater, Deukalion, belassen zu werden pflegt. Wann und aus welchem Anlass die attische

Parallelfigur erwuchs, wird sich kaum sicher bestimmen lassen, doch spricht nichts dagegen, dass sie erst seit der makedonischen Zeit und der definitiven Auflösung des delischen Bundes einige Gestalt gewann, wie ja die Amphiktyonie selber erst seit dem Eintritt der Aetoler eine regere auswärtige Rolle zu spielen anfang.

Vor allem aber hatte eine auch in Athen hervorragend vertretene Genossenschaft ganz besondere Veranlassung, amphiktyonische Beziehungen zu pflegen und damit auch den Namen des Amphiktyon hochzuhalten. Das waren die dionysischen Techniten. Wir wissen jetzt in ausführlicher und authentischer Form von der Obhut und den Privilegien, welche die Amphiktyonen ihnen angedeihen liessen (*CIA* II, 551; davon das ältere Decret bald nach 279 v. Chr.; vgl. 552) und worin ihnen offenbar ein starker Rückhalt selbst dem Demos gegenüber erwuchs. (Vgl. auch Lolling *Athen. Mitth.* III, 135 fg.; Alb. Müller, *Bühnenalt.* 394 fg.)

Schwerlich wird ohne Mitwirkung dieses im Lauf der Zeit immer ansehnlicher gewordenen Collegiums der Zug der Sage ausgebildet worden sein, wie gerade Amphiktyon der erste Gastgeber des Dionysos wurde. Spätes Gepräge trägt ja auch der ganze Einkehrmythos aus Eleutherai, was keines ausführlichen Beweises mehr bedarf, sobald zugegeben wird, dass der Beiname des Dionysos Eleutheros, Eleutherios, Eleuthereus ursprünglich keineswegs aus dem attisch-böotischen Grenzorte stammt. Dazu erfahren wir nun durch Pausanias bei derselben Gelegenheit aus der Tradition über Pegasos von Eleutherai ganz ausdrücklich, derselbe sei in der Einführung des Gottes dem Vorbilde des Ikarios gefolgt und zwar auf Anregung des delphischen Orakels (I, 2, 5 συνεπέλαβετο δέ οἱ τὸ ἐν Δελφοῖς μαντεῖον ἀναμνήσαν τὴν ἐπὶ Ἰκαρίου ποτὲ ἐπιδημίαν τοῦ θεοῦ) Wird dieses auch in mythische Zeit zurückverlegt, so spiegelt sich darin doch noch deutlich das wahre Verhältniss der Pegasoslegende zu der alten, echten Landessage über Ikarios, sowie der nicht minder zutreffende delphische Einfluss, in dessen Bereich wir auch die Figur des attischen Amphiktyon verweisen durften.

Eine monumentale Bestätigung für die angedeuteten Zusammenhänge liefert nun aber auch unser Thonwerk im Kerameikos an sich selber und durch seinen Aufstellungsort. Denn das „οἶκον“, in dem es sich befand, („Kapelle“ übersetzte es Schubart; vgl. die nachträgliche Rechtfertigung aus dem Sprachgebrauche des Pausanias im *Philolog.* XV, 385 fg.) war ja kein Heiligthum für sich, sondern lehnte sich an den soeben beschriebenen Temenos des Dionysos an, den wir in der vorigen Abhandlung mit Sicherheit für das Hauptheiligthum der „dionysischen Künstler“ erklären durften; es mag selber noch einen Theil des sehr ausgedehnten ehemaligen Pulytiongrundstückes gebildet haben. Inhaltlich bestätigt sich andererseits, was bereits aus dem Wortlaut der Pausaniasstelle (*Ἀμφικτυῶν ἄλλους τε θεῶν ἐστῶν καὶ Διόνυσον*) hervorging, dass in der That Dionysos die Hauptperson war, dass also unter den „andern Göttern“ nur seine engere oder weitere Umgebung zu verstehen ist, im letzteren Falle vielleicht auch die

Horen und Nymphen, zu deren Cult wir Amphiktyon noch anderweitig in Beziehung gesetzt finden (*Philoch. b. Athen.* II, 38 C. D. IV, 179E; *Eustath. z. Hom.* 1815, 61; an die Horen denkt auch Reisch, *Griech. Weihg.* S. 30, 3). Schon deshalb können wir uns dann freilich nicht alle Gäste schon zum Mahle gelagert denken; vgl. auch M. Mayer a. a. O. S. 265, der gegen Deneken insbesondere noch hervorhebt, dass Wirth und Bewirthete dann nicht zu unterscheiden gewesen wären.) Wir haben uns vielmehr an die Typik der „Ikariosreliefs“ zu halten; ja, es handelt sich geradezu um das Verhältniss, in welchem diese bekannte Denkmälergattung¹⁾ zu dem Kerameikoswerke steht:

Beiderlei Darstellungen weisen auf technitische Kreise hin; (ich gestatte mir schon jetzt, die Masken der „Ikariosreliefs“ nicht auf dramatische Dichtung, sondern auf Schauspielkunst zu beziehen); beide Mal empfängt ein gelagerter Heros (in idealer Bildung, mit Ausnahme des Reliefs Arch. Zeitg. 1881 Taf. 14, wo er Portraitszüge trägt, aber schon durch die Schlange, wie selbst Hauser S. 197 zugiebt, hinreichend als Heros charakterisirt ist) Dionysos und seinen Zug zum Mahle. Dieser Heros ist bei Pausanias Amphiktyon, in den Reliefbildern — schwerlich Ikarios. Wie käme auch der schlichte Bauer der altattischen Landessage, als welchen ihn noch das Proskenionrelief im Dionysostheater bildet, zu so opulenter Zurüstung, (selbst wenn wir von dem prunkvollen Hintergrunde absehen wollen)? Wie verwandelt er sich in den vornehmen Gastgeber, der den Gott liegend mit so eleganter Gebärde der Adoration oder bloss der Begrüssung empfängt²⁾? Wenn wir nun sahen, dass die „dionysischen Künstler“ besondere Veranlassung hatten, die Version von der Einkehr des Dionysos bei Amphiktyon mindestens zu bevorzugen, (falls sie nicht geradezu an ihrer Ausbildung theilhaftig waren), so müssen wir zu einem den Aufstellungen Mayers entgegengesetzten Resultate gelangen. Statt den Namen des Amphiktyon bei Pausanias mit dem des Ikarios zu vertauschen³⁾, dürfte man sogar die Frage aufwerfen, ob der Idealheros jener Reliefbilder nicht etwa für Amphiktyon zu erklären sei.

Die Beantwortung dieser Frage kann nicht gegeben werden, ehe wir über Ursprung und Zweck dieser Tafeln im Klaren sind. Eine erschöpfende Darlegung aller in Betracht kommenden Momente muss einer von mir in Angriff genommenen Schrift über die gesammte Typik der Heroen- und Heroisirungsdarstellungen vorbehalten bleiben.

¹⁾ Letzte und vollständigste Aufzählung derselben bei Hauser, *Die neuattischen Reliefs* S. 189 fg. Die Exemplare aus London (n. 3), Paris (n. 5) und Neapel (n. 4) abgeb. bei Schreiber, *Die hellenist. Rel.*, Tf. 37—39.

²⁾ Auch Hauser S. 196 betrachtet die Erklärung auf Ikarios für „beseitigt“. „Sie scheidert allein schon an der jugendlichen Erscheinung“ u. s. w.

³⁾ Gerade das, was Mayer (S. 267) von „allzugrosser Gelehrsamkeit“ in der Erklärung des Pausanias findet, hätte ihn von dem Verdacht der willkürlichen Erfindung oder der Verwechslung abhalten können; vermuthlich waren auch in unserem Falle die Namen durch Beischriften oder durch eine Weihinschrift gesichert.

Hier seien nur gegenüber einigen neueren, wie mir scheint, zu uneingeschränkten Vermuthungen über diese specielle Gruppe etwas engere Grenzlinien bezeichnet.

Ich ziehe folgende plastische, zweitheilig componirte Denkmälergattungen in Betracht, die zunächst äusserlich die Anwesenheit des Dionysos in Verbindung mit dem Schema des „Heroenmahles“ gemeinsam haben. 1. Das Schauspielerrelief aus dem Peiraieus (*Athen. Mitth.* VII, Taf. 14; dazu das Relief aus Cagliari Furtwängler *Samml. Saburoff*, Einleitg. z. d. Sculpturen S. 32. 2. Die eigentlichen „Ikariosreliefs“. 3. Unser Thonwerk im Kerameikos. 4. Das Relief im Louvre (aus dem Peiraieus?) *Arch. Zeitg.* 1881 Taf. 14. Auch eine Ideenverwandtschaft dieser Compositionen untereinander muss zugestanden werden, gleichviel ob der Gott selber gelagert scheint (n. 1¹⁾) oder den gelagerten Heros besucht (n. 2—4), ob dieser als Idealheros (n. 2. 3), oder als „Heroisirter“ mit Porträtzügen (n. 4) dargestellt ist. Unbelegt aber und — wie wir hinzufügen — unbelegbar ist derjenige (fünfte) Fall, auf welchem jüngere Erklärungen (der Vorbilder) der „Ikariosreliefs“ als „Anatheme siegreicher Dichter (oder allenfalls Schauspieler)“ beruhen,²⁾ dass nämlich ein Sterblicher als solcher in dem typischen Schema des „Heroenmahles“ dem Gotte gegenübergestellt worden sei. Wolters' Versuch, die Schlange des Pariser Reliefs auf Dionysos statt auf den Gelagerten zu beziehen, hat Hauser selbst zurückgewiesen und damit fällt der letzte Anhalt für jenen fünften Fall, nach dessen monumentaler Bestätigung Wolters mit richtiger Empfindung ausschaute. Denn auf den „Ikariosreliefs“ wird die Schlange völlig aufgewogen und entbehrlich gemacht durch die ideale Bildung des gelagerten Mannes, zumal da selbst in den „Todtenmahlen“ die Schlange auch häufig fehlen kann. Die „Frau“ und (gelegentlich) der „Oinochoos“ vervollständigen hier die Charakteristik des Heros; sie machen ebenso gut die attributive Ausstattung desselben aus, wie Schlange, Hund und Ross. Damit scheint mir jeder Gedanke an Sieger, die sich auf solchen Anathemen mit Dionysos zusammen in eigner Person als „vom Gotte Begnadigte“ darstellen liessen, von vorn herein beseitigt. Es kann sich entweder nur um heroisirte Verstorbene handeln oder um eine mythische Figur, hinter der sich allenfalls persönlichere Beziehungen verbergen, wie etwa auf den bekannten „Kitharödenreliefs“ hinter Apollo (oder Nike?, nach Friederichs und Reisch, s. *Griech. Weihgesch.* S. 26) der siegreiche Musiker und Sänger.

Unter der zweiten Annahme würde sich die Gestalt des Amphiktyon jetzt am bequemsten darbieten; das Kerameikoswerk könnte geradezu als Vorbild in Betracht kommen, um so mehr, als alle jene reicheren Compositionen auf ein gemeinsames Ori-

¹⁾ Ich sage scheint, denn für völlig sicher kann ich Dionysos in beiden Exemplaren noch nicht halten; wenn kein Gott oder Sagenheros, so war natürlich ein Heroisirter dargestellt und damit kommen wir wieder in den gleichen Kreis.

²⁾ Wolters *Bausteine* ², S. 723 fg. zu n. 1843, 1844. Reisch, *Griech. Weihgesch.*, S. 33 fg. Hauser, *Die neuatt. Reliefs*, S. 197 fg.

ginal zurückzuweisen scheinen¹⁾; auch ein Gentilheros, wie Euneos, als Vertreter von Mitgliedern seines Geschlechts (s. oben S. 48 Anm. 1) wäre gelegentlich denkbar. Dazu kommt, dass die „Contamination“ des einkehrenden Dionysos mit einem heroisirten Verstorbenen im Typus der δεξιῶσις anscheinend allerdings „etwas Gesuchtes“ enthält (Reisch S. 31 ähnlich Hauser 197: „wenig natürliche Ausdrucksform“).

Andrerseits aber muss zugestanden werden, dass durch die letzten Bemerkungen diese „Verquickung“ doch keineswegs aus der Welt geschafft wird, zunächst schon nicht wegen des Louvrereliefs (n. 4). Reisch und Hauser tragen denn auch diesem Falle Rechnung, indem ersterer von einer „gewiss jüngeren Verwendung des Motivs“, der andere von einer „Uebertragung aus einem anderen Gedankenkreise heraus“ spricht. Darum freilich meint er auch: „Der Typus des Pariser Reliefs und die Ikariosdarstellungen lassen sich nicht unter einen Hut bringen.“ Weshalb nicht? Weil nach der Ansicht dieser Verfasser die Originale der letzteren Anatheme waren, die nach Analogie der sonst bekannten Votivreliefs des fünften und vierten Jahrhunderts einen einfachen Gedanken enthalten müssten? Aber diese Heraufdatirung ist ebenso unbewiesen wie ihre Deutung als „Weihgeschenke siegreicher Dichter, Choregen oder Schauspieler“. Reisch vermag sich selber einem (für seinen Zweck) verhältnissmässig späten Ansatz um „die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts“ (S. 31), schon aus stilistischen Gründen nicht zu entziehen. Inhaltlich sucht er „ältere Züge“ nachzuweisen. Die wichtige von R. ganz mit Recht herangezogene Analogie des Amphiktyondenkmals im Kerameikos war irreführend, so lange die Entstehungszeit desselben überschätzt wurde. Und mag sonst der „Zug des trunkenen Dionysos“ (auch des „gelagerten Gottes“; beides schon auf Vasenbildern), mag die Typik des Heroenmahls, der Theoxenien noch so alt sein, die Verbindung des Xenismos mit dem Schema des Gelagerten, diese Form der Dexiosis ist selbst für das vierte Jahrhundert in der bildenden Kunst noch nicht erweislich.

Vielleicht jedoch vermögen wir in dieser Zeit schon etwas wie einen Keim nachzuweisen, dessen Entwicklung zu unserer Typik führte. Ich erinnere an ein von Conze bekanntgemachtes Relief im *Cabinet des médailles* zu Paris (*Sitzungsber. d. Wiener Akad.* 1881 S. 551. Friederichs-Wolters n. 1070; vgl. meine Bemerkungen *Arch. Jahrbuch* II S. 27), welches Asklepios und Hygieia stehend neben einer gewöhnlichen Scene des „Heroenmahles“ darstellt. Konnte nicht unter gewissen Voraussetzungen schon allein das künstlerische Bedürfniss dazu führen, an Stelle der einfachen Aneinanderreihung zwei solcher Gruppen dadurch in lebendige Beziehung zu setzen, dass der Heros den Gott mit ausdrucksvoller Handbewegung ehrt und bewillkommnet? Eine jener Voraus-

¹⁾ Spezifisch alexandrinischer Ursprung dieser prunkvolleren Ausstattung ist von Schreiber noch nicht erwiesen worden, vielmehr spricht manches für Attika; vgl. auch Reisch S. 21; Hauser S. 198.

setzungen dazu wäre allerdings am besten gegeben, wenn der Vorgang sich an eine Einkehrlegende, der Heroisirte an einen Sagenheros, die Votivtafel an ein Bildwerk der öffentlichen religiösen Kunst anlehnen konnte. Damit hätten wir die „Uebertragung aus einem andern Gedankenkreis heraus“, welche Hauser anzunehmen Bedenken trägt, in gewissem Sinne vielleicht doch zu erkennen und damit käme auch der Einfluss unseres Kerameikosdenkmals zur Geltung. Ich zögere nur, dieses bestimmter auszusprechen, weil das letztere Monument doch nicht mit Sicherheit für das (excerpierte) Vorbild der Ikariosreliefs, wenigstens nicht allein zu gelten hat, sondern ebensowohl neben der Reihe stehen könnte.

Aber wen stellen jene Gelagerten dar, wenn nicht lebende Sieger, auch nicht Amphiktyon selber, noch weniger Ikarios? Auf welchen Anlass sind diese Tafeln ursprünglich entstanden? Wir haben uns der Beantwortung dieser schon oben gestellten Frage auf einem Umwege denn doch genähert. Festzuhalten bleibt, dass wir es auch in dieser Verwendung des „Gelagerten“, wenn kein Gott oder Sagenheros dargestellt ist, immer mit „Heroisirten“ zu thun haben; dass diese sich nicht selber in solchem Schema darstellen lassen konnten und somit an Anatheme von Siegern nicht zu denken ist. Sollte je die eindringendere Untersuchung über die Typik der „Heroenmahle“ ergeben, dass solche Bilder sich unter Umständen auch auf Lebende bezogen, so könnte dies ebenfalls nur eine Form heroischer Ehrung bedeuten, die auf eine gewisse Ueberschwänglichkeit der Zeitrichtung oder einzelner socialer Kreise hinführen würde.

Ich habe bereits im *Archäol. Jahrbuch* (II S. 31) über den muthmaasslich intimen Zusammenhang religiöser Genossenschaften mit den Formen der Heroisirung und der Angliederung heroischer Kulte an Gottheiten, sowie mit der bildlichen Verwendung des Heroenmahlschemas einige Andeutungen gegeben. Unter ihnen kommen für uns die dionysischen Vereine, die „Techniten“ und „Dionysiasten“, ganz besonders in Betracht. Die Letzteren hatten im Peiraieus das ausgedehnte Familienhaus des Dionysios mit dem Temenos des Gottes zum Mittelpunkt (*Athen. Mitth.* IX, S. 279 fg. Tf. 13, 14), welches in jeder Hinsicht die nächste und lehrreichste Parallele zu dem Hause des Pulytion mit dem Heiligthum der „dionysischen Künstler“ in Athen bildet. Ebendort waren der Hauptpriester Dionysios, wie auch sein Vater Agathokles nach ihrem Tode auf Veranlassung der Orgeonen des Dionysos „heroisirt“ d. h. in dem Heiligthum bildlich als Heroen geweiht. (Decret III aus der ersten Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts Z. 46 fg. a. a. O. S. 291: *φροντισαὶ δὲ τοῦς ὀργεῶνας, ἔπου ἀφηρωσθεῖ Διονύσιος καὶ ἀναθεῖ ἐν τῷ ἱερῷ παρὰ τὸν θεόν, ἔπου καὶ ὁ πατήρ αὐτοῦ.*) Sehr glücklich erinnerte schon Köhler (a. a. O. S. 298) an die „sog. anathematischen Todtenreliefs“ und Furtwängler (*Samml. Saburoff, Einl. z. d. Skulpt.* S. 32) ist geradezu geneigt in dem Louvrerelief (oben S. 55 n. 4), dessen Provenienz aus dem Peiraieus er in Erfahrung gebracht habe, eines dieser Bildwerke zu erkennen. Alles führt darauf, die übrigen hierhergehörigen

Denkmäler in der gleichen Sphäre und unter gleichem Anlass entstanden zu denken¹⁾. Nur werden wir schon durch die Masken (auf dem zweiten Piräusrelief und dem aus Cagliari, oben n. 1, sowie auf den „Ikarios“reliefs) in den Kreis der „dionysischen Techniten“ selber versetzt, da wir von Dichtern und Choregen nun wohl absehen dürfen²⁾.

Ich gelange also zu dem Schluss, dass unsere Ikariosreliefs aus Anathemen der „Techniten“ für heroisirte Genossen entstanden sind, als deren Aufstellungsort wohl das Haus des Pulytion mit dem Heiligthum des Dionysos in erster Linie in Betracht kam, wie im Peiraeus das des Dionysios.

Die ideale Bildung des Gelagerten (n. 2 bei Hauser zeigt deren sogar zwei³⁾) konnte ebenso gut wie auf allen „Heroenmahlen“ auch den Originalanathemen eigen sein, wenn wir dieselben nicht, in einigen Exemplaren wenigstens, schon wirklich besitzen. Denn die besseren Marmortafeln brauchen deshalb nicht jünger zu sein, als die Blüthezeit jener dionysischen Genossenschaften, das dritte und zweite vorchristliche Jahrhundert. Damals bildeten die Techniten in der That beinahe einen „so zu sagen geistigen und geistlichen Staat im weltlichen“ (Wieseler „*Griech. Theat.*“ *Allg. Encycl.* 83 S. 185), während sich z. B. Aristoteles (vgl. Lüders, *Die Dion. Künstl.* S. 58) noch sehr geringschätzig über dieselben äussert. Vermuthlich hatten sie zu seiner Zeit überhaupt noch keine feste Corporation⁴⁾.

Als das legendarische Repräsentationsstück des Vereins gleichsam möchten wir in jener Kapelle beim Temenos des Dionysos das gewiss stattliche Thondenkmal betrachten, dessen Verfertigung wir auf Kaikosthenes zurückführen. Dieser Kaikosthenes ist ja zweifellos derselbe, welcher *et comoedos fecit* (Plinius 37, 87 vgl. seine Künstlerinschrift aus dem Dionysostheater Loewy n. 220; auch 115? Asklepieion; Lolling, *Δελτιόν ἀρχ.* 1891 S. 84, 1), also nachweislich auch sonst für die Techniten arbeitete. Erst neuerdings lernten wir Kaikosthenes und Dies, Söhne des Apollonides, genauer als Thriasier kennen aus ihrer vollständigeren Künstlersignatur auf der im Kerameikos ge-

¹⁾ Auch die Stifter des Reliefs von Cagliari, die Ἡπαίτες, dürften eine Genossenschaft bedeuten.

²⁾ Für choregische und sonstige agonistische Weihgeschenke aus dem Bereich der musischen Künste sind ja überdies von Reisch anderweitige, ältere Formen hinreichend nachgewiesen worden.

³⁾ Eine Terracottaplatte im Britischen Museum, Combe Tf. 25; oder sollte die zweite Figur aus der sonst mitgelagerten Frau entstanden sein, die hier im Anschluss an die älteren „Totenmahle“ daneben noch sitzend gebildet ist?

⁴⁾ Auch die von Töpffer, *att. Geneal.* S. 183, 1 herangezogene Stelle erweist das nicht. Die Beziehungen des Alkibiades zu den Techniten, welche sich daraus ergibt, verwerthet ebda. Töpffer (und Loeschke) zu der sehr bestechenden Combination, dass dieselben auch an dem bekannten Mummen-schanz im Hause des Pulytion betheiligte waren, dieses also vielleicht damals schon das Privatlokal des θῆσος und seines Gottes gewesen sei. Aber auch abgesehen von dem Fehlen eines organisirten Thiasos in jener Zeit versteht man doch nicht besser, wie „sich dadurch auch die Weihung des Gebäudes zu einem Dionysischen Temenos erklärt“. Geschah dies zur Sühne des Mysterienfrevels, so spricht doch die Auslieferung des Gebäudes an die Techniten wieder nicht für ihre Mitschuld.

fundenen Thriasierbasis (Δελτίον 1891 S. 25fg. und S. 84). Eine Copie der Buchstabenformen liegt noch nicht vor, sondern nur Lolling's Schätzung der Weihinschrift (S. 25): *ἦτις δὲν φαίνεται πολὺ ἀρχαιοτέρα τοῦ τέλους τῆς τρίτης π. Χρ. ἑκατονταετηρίδος*. An dieser Zeitbestimmung scheint der Herausgeber auch bei der nachträglichen Publication der erst im Museum gelesenen Künstlerinschrift (S. 84) festgehalten zu haben, wie wir wohl aus seinem Schweigen schliessen dürfen. Von den übrigen schon früher bekannten Inschriften (Kaikosthenes allein: Loewy n. 113—116; Kaikosthenes und Dies: n. 117 u. 220; Dies allein: n. 221; endlich ist gewiss auch 136 auf einen oder beide bezüglich) führt n. 117 in das dritte Jahrhundert; n. 113 ist sehr ähnlich, während den Schriftformen nach n. 220 und n. 116 (hier aber nur die Künstler- nicht die Weihinschrift) in jüngere Zeit gehören könnten. Doch muss es für unwahrscheinlich gelten, dass uns gerade die gleichen Künstlernamen zweier Brüder und der ihres Vaters aus verschiedenen Generationen so begegnen sollten. Auch Lolling (S. 84) identifizirt die Personen auf n. 117 und 220 unbedenklich; wir dürfen also wohl annehmen, dass hier die Thriasierbasis den Ausschlag giebt. Kaikosthenes ist nach Anordnung der Namen als älterer Bruder zu betrachten; seine Blüthezeit könnte daher etwa in die Mitte des dritten Jahrhunderts fallen.

Diesem Zeitansatz fügen sich alle oben angestellten Erwägungen, historische wie künstlerische, vollkommen und ungezwungen an. Wie das Thonbildwerk des Kaikosthenes im Einzelnen beschaffen war, ob durch Farbenüberzug belebt und geschützt, ob gesonderte Figuren oder Hochreliefs, entzieht sich unserer Kenntniss. Der Ausdruck *ἀγάλματα*, mit dem Pausanias die einheitliche Composition zerlegt, nöthigt noch nicht, an volle Körperlichkeit der Dargestellten zu denken; vielleicht nicht unzutreffend erinnert Milani (*Mus. Ital.* I S. 92) an die Manier der toskanischen Familie der Robbia.

Wir haben in dieser wie in der vorhergehenden Studie an der monumentalen Ausstattung der vom Dipylon zum Markte führenden Strecke nur Künstler thätig gefunden, welche dem dritten und zweiten vorchristlichen Jahrhundert angehören. Es verdient überhaupt bemerkt zu werden, dass mit Ausnahme des noch nicht nach dem Dipylon, sondern nach einem älteren Thor orientirten Pompeion (B. Schmidt, *Die Thorfrage* S. 23; Pausanias I, 2, 4 nennt *πλησίον*, also gleichfalls abseits, noch das Heiligthum der Demeter), für sämtliche auf dieser Linie bekannten Denkmäler ebenfalls nur jüngerer Ursprung erkennbar ist. Zu dem Gymnasion Ἐρμού (Pausan. I, 2, 5) vgl. Wachsmuth, *Athen* I S. 648, 2; auch das Ptolemaion war nicht fern gelegen. Ueber die Galerie berühmter Männer und Frauen (Paus. I, 2, 4) haben bereits B. Schmidt (a. a. O. S. 26) und Gurlitt (*Pausanias* S. 265fg.) das Richtige bemerkt. Dasselbe muss aber auch für die Säulenhallen gelten; aus der ältern Zeit wird uns stets nur die geschlossene Zahl der am Staatsmarkt gelegenen überliefert (vgl. meine „*Schriftquellen*“ S. XCfg.); dann kommt aus späteren Erwähnungen für jene Gegend noch in Betracht: die Stoa des Attalos, die *Μακρὰ στοά* (mit der vorher genannten doch wohl identisch), die *Στοὰ*

Ῥωμαίου und eine von Eurykleides errichtete (τεμ]ένη καὶ στοάν C. I. A. II, 379, 26 fg.). Letztere dürfte für die Dromoshallen um so mehr zu verwerthen sein, als sich unter den dahinterliegenden ἐπὰ θεῶν, die Pausanias a. a. O. nur summarisch aufführt, auch der Bezirk des Demos und der Chariten befand und wir wohl nicht zufällig in einem Sohn des Eurykleides, Mikion, dessen Priester kennen lernen (Δελτ. ἀρχ. 1891 S. 127). Denn dem Vater wurde gleichzeitig auch die Einrichtung von τεμ]ένη (s. oben) nachgerühmt und so liegt es nahe, ihn auch bei der Gründung dieses Heiligthums betheilt zu denken. Jedenfalls kann die ganze Institution des so rationalistisch gewendeten Demos-Charitencultes nach ihrem Charakter wie nach Ausweis der Inschriften nicht älter sein, als das dritte vorchristliche Jahrhundert; vgl. Lolling Δελτίον ἀρχ. 1891 S. 41¹⁾. In derselben Gegend, zwischen Thor und politischem Marktplatz, fand später auch das Agrippeion Platz²⁾. Auch das Buleuterion der Techniten παρὰ τὰς τοῦ Κεραμεικοῦ πύλας, οὐ πόρρω τῶν ἱππέων (Philostr. vit. sophist. II, 8, 4) suche ich eher innerhalb der Stadtmauer, wo es an Reiterbildern nicht fehlte (s. oben zu Chrysis). Unter „Techniten“ schlechtweg können hier nur die „Dionysischen Künstler“ verstanden werden; schon der Titel einer Schrift des Menaichmos über sie lautete einfach: περὶ τεχνιτῶν. Es bleibt die Möglichkeit offen, dass ihr Buleuterion dem Vereinsheiligthum im Pulytionhause benachbart war. Auch im Pompeion finden wir die Techniten vertreten durch die *comoedi*, welche Kratinos malte (Plin. 35, 139). Des älteren Ebulides delphische Proxenie (s. oben) könnte auf Verdiensten um dieselbe Genossenschaft beruhen. —

Ich komme somit zu dem gleichen Resultate wie Gurlitt (*Pausanias* S. 265 fg.), dass der ganze vom Dipylon zum Markte führende Strassenzug (und ein guter Theil des Handelsmarktes selber) seine monumentale Ausgestaltung mit Säulenhallen, Denkmälern, Heiligthümern und anderen öffentlichen Anlagen nicht etwa schon zur Zeit des Perikles oder des Lykurgos, sondern erst seit dem dritten Jahrhundert empfangen hat. Ueber die letzte Bauphase des Dipylon steht eine abschliessende fachmännische Untersuchung noch aus; ich muss mich damit begnügen, auf einiges Beiwerk daran hinzuweisen, das gleicherweise unserer Epoche angehört und in einem gewissen planmässigen Zusammenhange zu stehen scheint: so auf den darin eingefügten Kerameikosgrenzstein

¹⁾ Schon deshalb aber vermag ich Lolling nicht zu folgen, wenn er Δελτ. a. a. O. S. 126 fg. und ausführlicher Ἀθηνᾶ III, 593 fg. die Ἀφροδίτη ἡγημόνη τοῦ Δήμου eines unter Mikion im Charitenheiligthum aufgestellten Altars auf die Göttin des bei Pausanias (I, 14, 6) nicht fern vom Markte erwähnten Heiligthums bezieht, sie andererseits mittelst des Beinamens mit der am Westabhange der Burg so sicher bezugten Aphrodite Pandemos identificirt und darauf weitere topographische Schlussfolgerungen baut.

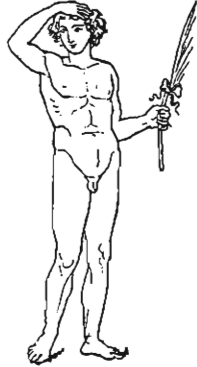
²⁾ Philostrat. vit. Sophist. II, 5, 4; 8, 4. Der Sprachgebrauch der Zeit gestattet nicht mehr, den Namen Kerameikos auf eine Stätte ausserhalb der Thores zu beziehen. Dörpfeld's Gleichsetzung dieses θέατρον mit dem Odeion des Pausanias (I, 8, 6), vor dessen Eingang die ägyptischen, makedonischen u. a. Fürsten standen, (*Athen. Myth.* XVII S. 252 fg.) ist für mich unannehmbar.

(*CIA.* II, 1101), den Altar des Zeus Herkeios, Hermes und Akamas (*CIA.* II, 1664), beide aus dem Ende des dritten oder dem Anfange des zweiten Jahrh.; dazu kommt das stattliche Wasserbassin mit Vorhalle, links beim Eintritt in die Stadt (zuletzt Wachsmuth, *Athen* II S. 228fg.), dessen Ursprung in hellenistischer Zeit doch wohl schon aus der Verwendung hymettischer Marmorplatten hervorgeht; (vgl. die Stoa im Asklepieion, die des Eumenes, des Attalos; dazu Dörpfeld, *Athen. Mitth.* XIII, S. 101).

Nach dieser allgemeinen Umschau unter den Denkmälern unserer Kerameikos-gegend kehren wir mit einer Schlussbemerkung zu den auf Dionysos und seinen Kreis bezüglichen Anlagen zurück. Was wir hier im Besonderen nachweisen konnten, bestätigte sich auch für die ganze Umgebung: dass keine der uns hier bekannten öffentlichen Anlagen über das dritte Jahrhundert hinaus datirbar ist. Nirgends spüren wir hier insbesondere die Unterlage alterthümlicher Culte¹⁾.

Es erscheint mir nicht überflüssig, dieses Nebenergebniss noch einmal nachdrücklich zu betonen. Denn kein geringeres Heiligthum als das Lenaion soll mit- sammt dem Quartier Limnai neueren Untersuchungen zu Folge eben hier angesiedelt gewesen sein. (Vgl. J. Harrison *Mythol. and monum. of Ath.* S. 13; Maass *de Lenaeo et Delphinio*, *Index schol. Gryphisw.* 1891/92 S. 9; Dörpfeld bei Miss Harrison a. a. O. S. 21, *Athen. Mitth.* XVII S. 257.) Die nähere topographische Beweisführung ist erst in Aussicht gestellt. Sie wird jedenfalls darauf verzichten müssen, aus Pausanias irgend eine directe oder indirecte Stütze für ihre Theorie zu gewinnen.

¹⁾ M. Mayer's Bemerkungen (*Athen. Mitth.* XVII S. 268fg.) zu der Maske des Akratos (beim Eubulidesmonument; nach M. identisch mit Dionysos Orthos), sowie zu dem Heiligthum der Horen und dem Altar der Nymphen, schweben völlig in der Luft. Sobald Amphiktyon einmal als Landeskönig eingeführt war, konnte er zu beliebig alten Heiligthümern in Beziehung gesetzt werden, z. B. an den Gefilden des Ilisos, wo auch das Grab seines Vaters Deukalion gezeigt wurde (Pausanias I 18, 8).



3. Eupompos.

Plinius 35, 75: *est Eupompi victor certamine gymnico palmam tenens*. Wenn von einem anerkannten Schulhaupte, dem Begründer des *genus Sicyonium*, dessen *auctoritas* auch durch die Notiz des Duris (Plin. 34, 61) über Lysippos bestätigt wird, später nur ein einziges Werk anzuführen blieb, so liegt der Gedanke nahe, dass dasselbe für seine Kunst besonders typisch war und in der von ihr abhängigen Tradition eine gewisse kanonische Bedeutung erlangt hat. Auch hierin dürfte sich der seit Brunn oft wiederholte Vergleich zwischen Eupompos (bezw. seinem näher bekannten Schüler Pamphilos) und Polyklet bewähren.

Der Palmzweig als Siegespreis scheint auf griechischem Boden nicht sehr alt zu sein. In unseren Kunstwerken vermag ich dieses Symbol überhaupt nicht vor dem vierten Jahrhundert nachzuweisen¹⁾, denn der Palmstamm als Stütze von Athletenstatuen oder gelegentlich ein Zweig in Relief, wie bei der vatikanischen Wettläuferin, kann nur als Zuthat der Kopisten gelten, Insbesondere begegnet uns der Palmzweig auch in der Vasenmalerei erst auf ihren jüngsten Producten (vgl. z. B. die Preisvasen *Mon. d. Inst.* X Tv. 48 e—h; *Annali* 1865 Tv. E; *Gaz. arch.* 1879 S. 32; *Compte rendu* 1862 Tf. 6; Millin I, 24?), unter den Werken der grossen Meister noch bei der Victoria des Nikomachos (vgl. Furtwängler *Jahrb.* IV S. 60 fg.) und der Nemea des Nikias. Für die Rundplastik dagegen, namentlich für Siegerstatuen an den grossen Festorten können wir dieses Attribut

¹⁾ In dem Pindarischen Dithyrambos auf Athen (Boeckh II, S. 578) und in dem Pythagoräischen: „μηδὲ φοίνικα φύτευειν“ (Plut. *de Isid. et Os.* 10) ist an die Palmenzweige der Sieger durchaus nicht zu denken. Für die späteren Zeugnisse (Zurückführung der Sitte auf Theseus oder Herakles) vgl. Krause *Olympia* S. 168, 19; Boetticher *Baumkultus* S. 414fg.; Hehn *Culturpflanzen*² S. 233.

überhaupt in keinem Falle nachweisen. Vielleicht haben wir darin doch nicht blossen Zufall zu erblicken; auch künstlerisch mochte das schwanke Blatt in der Hand von Figuren, die unter freiem Himmel aufgestellt waren, nur eine beschränkte Verwendung (etwa nur dem Arme angeschmiegt) zuzulassen scheinen.

Um so eher wird es gestattet sein, für das Bild des Eupompos einen Palmzweigträger heranzuziehen, der uns auf Reliefs, graphischen Darstellungen, auch Münzen u. s. w. zu häufig begegnet, als dass er nicht von einem bestimmten und berühmten Typus abhängig sein sollte, und zu gleichmässig in der Vorderansicht, um nicht auf ein malerisches Vorbild hinzuweisen. Wenn auch bereits andere Fachgenossen einzelne Beispiele dieser Reihe mit dem *victor* des Eupompos zusammengehalten haben, (Reisch, *griech. Weihgesch.* S. 41; v. Sybel, *Weltgesch. d. K.* S. 224, 1) so scheint es mir der Mühe doch nicht unwerth, dieses Verhältniss durch eine vollständigere, (wiewohl von meinem gegenwärtigen Arbeitsorte aus gewiss nicht erschöpfende,) Liste der Repliken eindringlicher als bisher zu begründen.

Die ruhig dastehende Figur, um welche es sich handelt, ist durchschnittlich im ersten Jünglingsalter (dann auch als Kind und selbst als Mann) gebildet; die Palme hält sie in der Linken, während die Rechte einen Kranz auf das Haupt drückt. Auch dieses Motiv der Selbstbekränzung scheint für die ältere statuarische Kunst nicht mit Sicherheit nachweisbar zu sein; denn Typen wie den der Epheben Westmacott und Baracco (Kekulé *Idolino* Tf. IV) vermag ich wegen der starken Neigung des Kopfes, der mangelnden Kranzspuren, der Führung des rechten Oberarms so wenig wie Philios und Andere (vgl. *Ἐφημ. ἀρχ.* 1890 S. 213 fg.) hieher zu rechnen¹⁾.

Voran stelle ich das

a) Wandgemälde im Pal. Rospigliosi zu Rom, ebenda gefunden und deshalb den Constantinsthermen zugeschrieben, aber zweifellos älteren Ursprungs und guter Kunsttradition angehörig. Abgeb. Bartoli, *Peint. ant.* 1783 Pl. 53 = Müller-Wieseler, *Denkm.* I, 74, 428, darnach die Hauptfigur hier wiederholt; Agincourt, *Hist. de l'art.* (D. A.) III, Tf. IV, 15; vgl. Matz-Duhn *Ant. Bildw.* n. 4110, 3. Rechts neben dem Jüngling eine Amphora; dann sitzende, halbnackte Frau mit Kranz (Personification?); dahinter zweite, stehende Frau. Auch die weiblichen Figuren sind bekränzt.

Aehnlich erscheint ein

b) Pompejanisches Wandbild; Helbig, *Wandgem.* n. 1509; ein Jüngling (Faustkämpfer), der ausser dem Kranz in der Hand noch eine „Krone“ auf dem Kopfe tragen soll.

¹⁾ Am Parthenonfries werden in den sicheren Fällen (Michaelis, *Atlas* Tf. XI Fig. 121; XII, 38) beide Hände zur Bekränzung verwendet. — Aus späterer Zeit kenne ich sonst nur noch die Bronzestatuetten eines nackten Athleten (v. Sacken *Die Bronzen in Wien* Tf. 45, 6), der sich den Siegerschmuck mit der Linken aufgesetzt hat, während die gesenkte Rechte einen Diskos hält.

c) Unvollendetes Relief in Athen. v. Sybel, *Skulpt.* n. 411; *Bull. de corr. hell.* V (1881) Pl. III; Ἐφημ. ἀρχ. 1890 Abb. 1 zu S. 207.

d) Griechisches Relief in Berlin (aus Rom); *Skulpt.* n. 948; *Arch. Zeitg.* 1861 (XIX) Tf. 153. Ἐφημ. ἀρχ. a. a. O. n. 2. Neben dem Knaben rechts: Preisrichter, Pädagog?, Herme.

e) Sarkophag aus Antiochia, Nebenseite. *Gaz. arch.* 1885 Pl. 29; die Figur allein.

f) Sarkophagplatte im Louvre. Clarac 200 n. 221 = Weisser, *Lebensbilder* XIX, 11; hinter der l. Hand missverständlich ein Palmbaum. Links Faustkampf.

g) Sarkophagplatte im Vatican. Visconti *Mus. Pio-Clem.* V, 36 = Ἐφημ. n. 3; letzte Figur r.; die l. Hand ist leer (restaurirt?), doch nach Analogie der folgenden Reliefs (vgl. auch f.) zu ergänzen. Links Tubabläser, wie auch h—l.

h) Composites Capitell im Vatican. Visconti a. a. O. VIII, 43.

i) Kindersarkophag im Lateran. Benndorf-Schoene n. 81; Guattani *mon. ined.* Tv. 2 = *Roma descr.* II, 38.

k) Wie i; im Louvre. Clarac 187 n. 223; Spon, *Miscell.* 1687 = Montfaucon VI, 174 (aus Villa Carpegna, also doch auch identisch mit dem bei Dütschke *Ant. Bdw.* II S. 91 nach Doni citirten Sarkophag).

l) Wie i; Florenz. Flügelknaben; Gerhard *Ant. Bdw.* 89, 1—3 = Müller-Wieseler *Denkm.* II, 653b. Dütschke *Ant. Bdw.* III, 336. Das Motiv der Arme vertauscht.

m) Wie i; Florenz, Pal. Riccardi; Dütschke II S. 89 n. 217.

n) Wie i; Berlin, Sarkophagdeckel. *Skulpturen* n. 876; Gerhard *Ant. Bdw.* 119, 4.

o) Kupfermünze aus Nikaia in Bithynien unter Commodus; *Catal. of Gr. coins* Bd. 13 (1889) *Pontus etc.* S. 160 n. 50fg. *Plate XXXII*, 17.

p) Kupfermünze aus Perinth, in Thrakien (an der Propontis) unter Caracalla; *Catal. of Gr. coins* Bd. 3 (1877), *Thrace etc.* S. 154 n. 45.

q) Gemme mit der Beischrift $\Phi\Omega\text{ΚΑC}$, bei Caylus *Rec. d'ant.* VII Pl. 27, 2 nach Paciaudi; (im Stich verkehrt); vgl. Brunn *Gesch. d. griech. Künstl.* II S. 577. Der Stein ist verschollen; nach Furtwängler's freundlicher Mittheilung sind Verdachtsgründe gegen die Echtheit nicht zu entnehmen.

r) Gemme aus mediceischem Besitz. Lippert *Dact. II. mill.* n. 335 = Müller-Wieseler *Denkm.* II, 52 n. 654; Erot als Sieger im Hahnenkampf.

In Uebertragung auf männliche Portraits:

s) Mosaik aus den Caracallathermen; siegreicher Gladiator s. Helbig *Führer* I. n. 699; die betreffende Figur auch abgeb. bei Baumeister *Denkm.* S. 223.

t) Römischer Grabstein des Faustkämpfers Exochus; nach Fabretti bei Montfaucon VI, 168 = Weisser *Lebensb.* XIX, 13 (mindestens stark interpolirt).

Ich füge schliesslich noch einige griechische Reliefs hinzu, welche nur unser

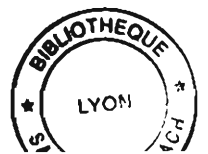
Schema festhalten: Auf den Abbildungen wenigstens sind Spuren von Kranz oder Palme nicht erkennbar:

u) Grabrelief des Diophantos; Jüngling mit Diener. *Marm. Oxon.* LXXV = Montfaucon *Suppl.* V Pl. 8. (Vgl. auch *Journ. of hell. stud.* VII, S. 248 Thonrelief.)

v) Festkalender an der Metropolis zu Athen. Fig. 29 bei Bötticher, *Philolog.* 1865 S. 385fg., vgl. Lebas, *mon. fig.* Pl. 21. Friederichs-Wolters n. 1909. In der gesenkten Linken nach Bötticher eine Strigilis. (Vgl. das Motiv an der Bronzestrigilis *Mon. d. Inst.* IX, 29, 3.)

Die Formen dieser Gestalt erscheinen überall, auch wo es sich nicht um Kinderkörper (*i—n*) und andere Uebertragungen (*s—t*) handelt, breit und kräftig entwickelt, nur bei *a* (und *v*) sind die Beine schlanker gebildet. Stand- und Spielbein wechseln zwar durch die verschiedenen Repliken hindurch, aber stets übernimmt der andere, seitwärts gestellte Fuss einen guten Theil der Last; auch auf *c* vermag ich nichts mehr von polykletischem Schrittmotiv zu erkennen (Sybel, *Skulpt.* zu n. 411).

Stilistische Schlussfolgerungen aus einem solchen Materiale ziehen zu wollen, ist ja misslich; aber man würde doch am ehesten geneigt sein, den resultirenden Typus, wenn es sich um ein plastisches Original handelte, zwischen Polyklet und Lysippos und zwar dem letzteren näher einzuordnen. Ja wir werden einige unserm Schema nächstverwandte Götter- und Heroenbildungen, die uns in Bronzen und auf Münzen erhalten sind, kaum als vorlysispisch betrachten wollen. Zweifeln könnte man nur bei der trefflichen Heliosbronze (Furtwängler *Arch. Anz.* 1891 S. 123, 8); gewiss nicht mehr bei der hübschen Statuette des Dionysos aus Herculaneum. (*Mus. Borb.* III, 11 = Müller-Wieseler *Denkm.* II, 32, n. 353.) Auf Münzen kommt ausser einem jugendlichen Gotte oder Heros der Bruttier (*Catal. of Gr. coins* I [1873] *Italy* S. 321 n. 15 fg. vgl. Millin *gal. myth.* 39 n. 153; sich kränzend, in der L. Fackel, auch Lanze?) vor Allem Herakles in Betracht. Der älteste, mir bekannte Typus des sich selber kränzenden, unbärtigen Herakles (auf Silbermünzen von Heraklea in Lucanien; *coins* a. a. O. S. 232 n. 50 fg.; *Head hist. num.* S. 60: Anfang des dritten Jahrh. v. Chr.) stellt ihn noch abweichend von unserem Typus dar: den l. Oberarm mit dem Fell bedeckt, die Keule in der L. als Stütze benutzt. Aber schon die Tetradrachmen des baktrischen Demetrios (Gardener, *Types* Pl. 14. *Head* S. 703; auch Müller-Wieseler *Denkm.* I, 53 n. 247 a, aus dem zweiten vorchr. Jahrh.; dazu, nach v. Sallet's freundlicher Angabe, jüngere Münzen des Lysias) geben ihn völlig nackt, unbärtig, die Keule von der Linken nach aufwärts gehalten, wie sonst der Palmzweig. Ebenso erscheint Herakles (unbärtig und wieder bärtig) auf römischen Münzen und Medaillen des Lucius Verus (als Armeniacus, Cohen III S. 17 n. 103), des Commodus (Cohen III S. 112 n. 393; Froehner, *médailles rom.* S. 123; vgl. Montfaucon *Suppl.* I Pl. 49) und auf Münzen der Kaiserzeit (Commodus?) aus Perinth (Montfaucon a. a. O.; einen Abdruck, mit bärtigem Herakles, verdanke ich der Güte v. Sallet's).



An der Propontis, auf der thrakischen Seite in Perinth (s. oben *p*), auf asiatischer im bithynischen Nikaia (oben *o*), begegnete uns auch das Gepräge des Siegers mit der Palme. Gegenüber seinen zahlreichen anderen Repliken wird es als Zufall gelten dürfen, dass wir aus Münzen Herakles in dem so nahe verwandten Motive früher kennen lernen. Von einer Abhängigkeit des Siegertypus kann jedenfalls nicht die Rede sein.

Die plastischen Fortwirkungen desselben brauchten ihrerseits der Selbständigkeit nicht zu entbehren. So denke ich mir zu dem Herakles Kallinikos, — wie wir ihn wohl nennen dürfen, — ein Original, das unter Lysippos oder lysippischem Einfluss für den griechischen Osten entstanden sein wird; aus Asien selber (der Pontos- oder Propontis-gegend?) gelangte der Typus dann wohl nach Rom¹⁾.

Es wäre nichts Ungewöhnliches, wenn auch in unserem Falle die Plastik einem Vorgange der Malerei nachfolgte, indem sie sich daraus etwa eine leichtere Standart, eine flüssigere Rhythmik der Proportionen und des Gesamtmotives zu eigen machte. Sollte Eupompos nicht wirklich den Uebergang vom „Polykletischen“ zu Lysippos in gewissem Sinne vermittelt haben? Jene eingangs erwähnte Anekdote des Duris, nach welcher Eupompos den Lysippos auf die Nachahmung der Natur hingewiesen habe, stellt geradezu einen persönlichen Zusammenhang²⁾ zwischen ihnen her, der mindestens auf grosse Werthschätzung des alten Meisters seitens des jugendlichen Anfängers schliessen lässt.

Worin der Fortschritt des Eupompos in der Darstellung der menschlichen Norm, auch gegenüber dem Kanon des kunstverwandten Polyklet bestanden habe, konnte nur vermuthungsweise angedeutet werden. An dem Platze, der ihm in der allgemeinen Malergeschichte gebührt, steht längst sein und seines Schülers Pamphilos Künstlerbild, von Brunn's Meisterhand entworfen. Für diese Charakteristik, welche den Begriff der *ratio* zum Ausgangspunkte nahm und in der *chrestographia* das Lob der tüchtigen, soliden Malerei erkannte, ist deshalb noch lange keine „Verjährungsfrist abgelaufen“, weil sie bereits vor mehr als dreissig Jahren gegeben wurde. Auch hierin bekennen wir uns heute mit freudigem Danke zu dem Monumentalwerke, das Heinrich Brunn unserer Wissenschaft gegründet hat.

¹⁾ Daraus abgeleitet erscheint der Herakles, welcher mit der Rechten statt der Bekrönung den Gestus des ἀποσπορεύειν ausführt; vgl. die röm. Votivreliefs Jahn *Arch. Beitr.* Tf. IV. Roscher's *Lex.* I, 2 Sp. 2953 fg.

²⁾ Für die Zeit des Eupompos, den Plinius (35, 64) unter die *aequales et aemuli* des Zeuxis datirt, bemerkt Klein *Arch. epigr. Müth.* XI, 215 ganz richtig, dass jene zu diesem sich chronologisch ebenso verhalten dürften, wie die *aemuli* des Phidias (34, 49 z. B. Alkamenes) zu ihrem Vorbilde. Für Lysippos weist die Troilosstatue (Loewy n. 94) bis in die siebziger Jahre des vierten Jahrhunderts hinauf. Vgl. auch Winter *Jahrb.* VII S. 169. Es liegt also gar keine Schwierigkeit und somit auch kein Grund vor, anzunehmen, dass Lysippos jenes „*responsum*“ des Eupompos (Plin. 34, 61) nicht aus seinem eignen Munde vernommen habe.

