Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen und historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1880.

München.
Akademische Buchdruckerei von F. Straub.
1880.

In Commission bei G. Franz.

11
4X 17130-1880,10

Philosophisch-philologische Classe.

Sitzung vom 6. November 1880.

Herr Brunn legt vor:

„Zur griechischen Künstlergeschichte".

Die Verdoppelung des Praxiteles und des Skopas.

Als ich vor nahezu vierzig Jahren anfing, mich mit der Geschichte der griechischen Künstler zu beschäftigen, war es eine meiner ersten Aufgaben, einer Reihe von Doppelgängern den Krieg zu erklären, welche das ganze Gebiet dieser Forschung in beunruhigender Weise unsicher machten. Es ist mir auch gelungen, einen doppelten Theodoros, einen doppelten Ageladas, einen doppelten (älteren) Polyklet glücklich aus der Welt zu schaffen. Die jüngere Generation der Archäologen scheint diesen früheren Zustand der Unsicherheit ganz vergessen zu haben und verräth eine bedenkliche Neigung, die Künstlergeschichte statt des beseitigten mit einem neuen Geschlechte von Parasiten zu bevölkern. Ob ein bis jetzt im Verborgenen schleichender Alkamenes sich an's Licht der Oeffentlichkeit wagen wird, bleibt abzuwarten. Dagegen soll aus dem gesunden Fleische des Skopas, und noch entschiedener und umfassender aus dem des Praxiteles je ein gleichnamiger Vorfahre herausgeschnitten werden. Für einen älteren Praxiteles als Gross-

1110283 BV 0074 590 52

vater des berühmten hatte sich bereits Benndorf in den Gött. gel. Anzeigen 1871, S. 606 ff., jedoch mit wissenschaftlicher Mässigung ausgesprochen. Weit über diese Grenzen geht dagegen W. Klein hinaus in den Archäol.-epigr. Mittheilungen aus Oesterreich IV, S. 1 ff., und es erscheint daher an der Zeit, nicht nur gegen die einzelnen Ansichten, sondern gegen die ganze Behandlungsweise bestimmten Protest einzulegen.

Um allen Unklarheiten möglichst vorzubeugen, mag zunächst bemerkt werden, dass ein Künstler Praxiteles aus römischer Zeit durch zwei Inschriften gesichert ist (A. Z. 1872, S. 28). Auch an einem jüngeren Praxiteles als Zeitgenossen des Theokrit und vielleicht dem Enkel des bekannten ist nicht mehr zu zweifeln. Denn wenn auch die ungeschickte Scheidung eines älteren *ἀνδριαντοποιὸς* und eines jüngeren *ἀγαλματοποιὸς* beim Scholiasten des Theokrit den Verdacht nahe legte, dass der jüngere erst aus der Erwähnung bei Theokrit herausinterpretirt sei, so wird doch durch Benndorf's Hinweisung auf das früher übersehene Testament des Theophrast bei Diog. Laert. V, 2, 14 seine Existenz unzweifelhaft bewiesen. Ein Versuch, Werke des berühmten Praxiteles auf ihn zu übertragen ist, abgesehen von der durch Benndorf gestellten, aber von ihm selbst wohl nicht mehr festgehaltenen „Vorfrage" über den olympischen Hermes, meines Wissens nicht weiter gemacht worden. Selbst zwei Bilder der Nike unter Dreifüssen will Benndorf (S. 606) dem berühmten zuschreiben, wenn auch die Schriftzüge des Epigramms, welches von ihnen handelt, auf die makedonische Epoche hinweisen sollen. Allein die ganze Inschrift scheint vielmehr auf einen Praxiteles als Weihenden, nicht auf den Künstler hinzuweisen.

Wenn also unsere Vorstellungen von dem berühmten Praxiteles durch den Nachweis eines Enkels desselben in keiner Weise beinträchtigt werden, so müsste dies noth-

wendig der Fall sein, sofern eine ganze Reihe von bedeutenden Werken, wie Klein will, dem ersteren abzusprechen und einem älteren, wahrscheinlich seinem Grossvater, beizulegen wäre.

Man ist bei der Annahme dieses Grossvaters von einer schon vielfach besprochenen Stelle des Pausanias (V, 20, 2) ausgegangen, der zufolge Kolotes Schüler eines Praxiteles gewesen sei. Allerdings bieten alle Handschriften des Pausanias nicht diesen, sondern den Namen des Pasiteles dar; aber, sagt man, eine Verwechselung dieser beiden Namen sei ja bekanntlich öfter vorgekommen. Es muss indessen als kritische Regel festgehalten werden, dass meistentheils der unbekanntere Name in den bekannteren verschrieben wird, und so ist in der That bei Plinius der Name des Pasiteles mehrfach in den des Praxiteles corrumpirt worden, nicht umgekehrt. Schon aus diesem Grunde ist, abgesehen von andern Erwägungen, bei Plin. 36, 35 der Name des Pasiteles von Detlefsen mit Recht wieder hergestellt worden. Die Veränderung des Namens bei Pausanias ist also von philologischer Seite keineswegs so unbedenklich, wie man gemeint hat: ebensowenig aber von Seiten der Chronologie.

Praxiteles wird von Plinius in die 104., Kephisodot sein Vater in die 102., Kephisodot sein Sohn in die 121. Olympiade gesetzt. Ol. 104 muss hiernach, wenn nicht den Beginn der Thätigkeit, so doch etwa den Begriff: inclaruit bezeichnen; und wir gewinnen demnach als ungefähre Grenzen für die Thätigkeit der drei Künstler:

Kephisodot I: Ol. 95—105,
Praxiteles: Ol. 102—112,
Kephisodot II: Ol. 110—121.

Die Thätigkeit eines Grossvaters Praxiteles also würde etwa in Ol. 87—97 fallen müssen. Nun war aber um Ol. 87 Kolotes Gehülfe des Phidias bei der Ausführung des

Zeus zu Olympia; war er aber noch früher der Schüler eines andern Meisters, so müsste dieser letztere schon in die Zeit zwischen Ol. 80—90 gehören. Unter solchen Voraussetzungen könnte also in dieser Familiengenealogie der Grossvater Praxiteles nicht als Lehrer, sondern vielmehr nur als Schüler des Kolotes Platz finden. Hierdurch wird also die Einsetzung seines Namens in den Text des Pausanias, wie paläographisch-kritisch, so auch chronologisch haltlos.

Wegen chronologischer Bedenken, wenn auch nicht wegen dieser allein, mag hier sofort einer weiteren Hypothese Klein's (S. 8) gedacht werden. Plinius berichtet von Praxiteles 34, 71: Habet simulacrum et benignitas eius. Calamidis enim quadrigae aurigam suum imposuit, ne melior in equorum effigie defecisse in homine crederetur. Diese ganze Nachricht soll auf Missverständniss beruhen: vielmehr habe Praxiteles in Gemeinschaft mit Kalamis, dieser die Rosse, er selbst gleichzeitig den Lenker gearbeitet. Zunächst ist die Hinweisung auf eine ähnliche Arbeitstheilung zwischen Kalamis und Onatas an dem Denkmal für Hierons Siege in Olympia (Paus. VI, 12, 1) keineswegs zutreffend. Denn es handelt sich hier um die Denkmäler für drei verschiedene Siege, zwei mit dem Rennpferde (Ol. 73 und 77), einen mit dem Viergespanne (Ol. 78), die erst nach seinem Tode von Deinomenes geweiht durch gemeinsame Aufstellung mit einander verbunden waren, sonst aber in keiner Weise einen künstlerischen Zusammenhang zu haben brauchten. Rein willkürlich ist sodann die Annahme, dass die Aufgabe, „ein so bewegtes Schema, wie das eines Wagenlenkers zu bilden, ausserhalb der Grenzen der Kunst des Kalamis" gelegen habe. Muss denn das Schema des Lenkers eines sicher nicht in vollem Laufe dargestellten Viergespannes ein bewegtes gewesen sein? Wie aber steht es mit der Zeit? Praxias, des Kalamis Schüler, war bereits vor Ol. 89 todt (Klg. I, 247). Ein wichtiger,

gewiss der bedeutendste Theil der Thätigkeit des Kalamis, fällt vor Ol. 80. Ob sie überhaupt auch nur bis Ol. 85 gedauert, lässt sich in keiner Weise bestimmt behaupten. Und doch soll mit ihm der Grossvater Praxiteles gemeinsam gearbeitet haben, dessen Thätigkeit überhaupt erst in der zweiten Hälfte der achtziger Olympiaden begonnen haben könnte? Die Erzählung des Plinius beruht sicher nicht auf einer eigenen Combination dieses Autors, sondern ist so wie sie vorliegt, aus einer älteren Ueberlieferung herübergenommen. Gern mögen wir in der Hinweisung auf die benignitas eine epigrammatische Pointe ohne historischen Werth erkennen. Für die Hinzufügung des Lenkers durch Praxiteles aber sind verschiedene Anlässe denkbar; es konnte z. B. wie schon Urlichs vermuthet hat, der Lenker ursprünglich ganz gefehlt haben. Wenn wir nun aber den Anlass nachzuweisen nicht im Stande sind, was giebt uns das Recht, das Thatsächliche der Ueberlieferung, nemlich dass sich auf dem Gespanne des Kalamis ein Lenker von der Hand des bekannten Praxiteles befand, einer unbewiesenen Hypothese zu Liebe in Zweifel zu ziehen?

Die zweite Hauptstütze für die Annahme eines Grossvaters soll Pausanias bieten, wenn er sogleich beim Betreten Athens (I, 2, 4) die Statuen der Demeter, der Persephone und des Iakchos im Demetertempel nahe beim Pompeion erwähnt und hinzufügt: *γέγραπται δὲ ἐπὶ τῷ τοίχῳ γράμμασιν Ἀττικοῖς ἔργα εἶναι Πραξιτέλους.* Denn da das attische Alphabet Ol. 94, 2 officiell abgeschafft worden sei, so müssten die Statuen älter als diese Zeit und könnten daher nicht Werke des bekannten Praxiteles sein. Der Schluss würde zwingend sein, sofern die Inschrift an den Statuen selbst und von der Hand des Künstlers angebracht gewesen wäre. Aber sie befand sich auf der Wand, auf welche sie keineswegs mit der Aufstellung der Statuen gleichzeitig gesetzt zu sein brauchte. Wenigstens die Möglichkeit,

dass sie dort später, sei es bei Gelegenheit einer Restauration des Gebäudes oder bei einem andern uns unbekannten Anlasse hinzugefügt sei, wird von jedermann zugegeben werden müssen. Wenn nun Pausanias durch seine Angabe andeutet, dass ihm das attische Alphabet auffällig war, sollte er da nicht eine weitere Bemerkung über den Künstler hinzugefügt haben, sofern man in Athen etwas von einem älteren Praxiteles gewusst hätte? Er ist aber nicht der einzige, der diese Werke erwähnt. Auch Clemens Alexandrinus gedenkt ihrer und bezeichnet sie einfach und ohne Beisatz als praxitelisch.

Hierzu kommt aber noch eine weitere kunstgeschichtliche Erwägung. Betrachten wir die Werke der statuarischen Kunst aus der Zeit des Phidias und der ihm folgenden Generation, so finden wir wohl figurenreiche Weihgeschenke, wie z. B. das auf Marathon bezügliche von Phidias Hand in Delphi, sowie figurenreiche Giebelgruppen. Aber die Götterbilder in den Tempeln sind durchweg Einzelnstatuen. Erst bei Kephisodot, dem Vater des Praxiteles, begegnen wir der Eirene mit dem Plutos, dem Hermes mit dem Dionysoskinde; bei seinem Genossen Xenophon der Tyche mit Plutos; und beide gemeinsam arbeiten ein Bild des sitzenden Zeus, neben dem Megalopolis und Artemis Soteira standen. Ebenso entschieden tritt uns die Gruppenbildung bei ihrem Zeitgenossen Damophon von Messene entgegen, und gerade die auf den Cultus der Demeter bezüglichen Darstellungen gewinnen in dieser Zeit eine hervorragende Bedeutung. Was aber hier begonnen, das findet in der Zeit und in der Kunst des Skopas und des Praxiteles seine weitere Fortsetzung. Es würde zu weit führen, die inneren Gründe dieser Entwickelung, die sich in den historischen Gang der Kunstgeschichte vortrefflich einfügt, hier ausführlicher darzulegen. Aber die äusseren Thatsachen liegen in den schriftlichen Quellen der Künstlergeschichte auch für eine

oberflächliche Betrachtung offen da. Eine Gruppe der Demeter, Kore und des Iakchos würde also in der ersten Hälfte der neunziger Olympiaden als eine Anomalie erscheinen, während sie in der Zeit nach Ol. 100 ihre durchaus passende Stelle findet.

Eine im künstlerisch-technischen Sinne streng einheitlich geschlossene Gruppe vorauszusetzen, liegt keine Nothwendigkeit vor. Es würde eine künstlerisch-poetische Einheit genügen, wie sie, der statuarischen Behandlung vorausgehend, etwa in dem bekannten eleusinischen Relief gegeben ist, in dem jeder einzelnen Figur eine gewisse Selbständigkeit gewahrt bleibt. Es könnte darum auch nicht gerade auffällig erscheinen, wenn eine einzelne Figur aus der Gruppe, die des Iakchos, zu einem besondern Ansehen gelangt wäre; und wir werden daher wenigstens die Möglichkeit zugeben müssen, dass der von Cicero besonders gefeierte Iakchos wirklich dieser Gruppe angehört habe. Zwar nennt Cicero den Namen des Künstlers nicht, aber unzweifelhaft ist ein hervorragender Meister vorauszusetzen. Wir haben ferner keine Nachricht von einer andern berühmten Einzelnstatue des Iakchos in Athen, während die Gruppe doch zweimal, von Pausanias und von Clemens, genannt wird und ihre Erwähnung vielleicht noch einmal in den „Werken im Kerameikos" bei Plinius versteckt ist. Wir finden ausserdem ein Iakcheion bei Plut. Arist. 27 und Alciphr. 3, 59, welches in Ermangelung anderer Nachrichten von Preller (gr. Myth.[3] I, 646) ohne Weiteres mit unserem Demetertempel identificirt wird, in dem der Iakchos zwischen den beiden Göttinen der Idee nach die hervorragendste Stellung einnehmen mochte. — Mag indessen bei diesen verschiedenen Fragen eine sichere Entscheidung nicht möglich sein, so darf doch mindestens behauptet werden, dass gegen die Zutheilung der Gruppe an einen Grossvater Praxiteles gewiss ebenso gewichtige, wenn nicht stärkere Gründe als für die-

selbe sprechen, und dass bei dem vollständigen directen Schweigen der Alten über diesen Grossvater auf die blosse hypothetische Existenz desselben keine weiteren Folgerungen gebaut werden dürfen.

Das versucht aber Klein in der umfassendsten Weise. Ausser dem schon besprochenen Lenker auf der Quadriga des Kalamis will er dem Grossvater noch folgende Werke zusprechen:

1) die Statuen der Hera und Rhea im Heratempel zu Plataeae: Paus. IX, 2, 5;

2) die Statuen der Zwölfgötter in Megara: Paus. I, 40, 3;

3) die Darstellung der Heraklesthaten am Herakleion in Theben: Paus. IX, 11, 6;

4) die Statuen der Leto und ihrer Kinder und die der thronenden Hera mit der neben ihr stehenden Athene und Hebe in zwei Tempeln zu Mantinea: Paus. VIII, 9, 1 und 3. Ausserdem wird noch vermuthet, dass die Leto mit ihren Kindern in Megara (Paus. I, 44, 2) eine Wiederholung der Gruppe in Mantinea sei.

Eine stattliche Reihe! Nur Schade, dass sie, schon ganz im Allgemeinen betrachtet, gerade das Gegentheil von dem beweist, was Klein beweisen will. An sich wäre es ja nicht besonders zu verwundern, wenn der bekannte Praxiteles einen gleichnamigen Grossvater gehabt hätte, der ebenfalls schon Künstler war, und wenn sich unter den Werken des Enkels auch einmal eines des Grossvaters versteckt hätte. Aber mit jedem Werke mehr, das man diesem zutheilen will, mindert sich die Wahrscheinlichkeit der ersten Annahme gerade im umgekehrten Verhältniss. Und nun gar, dass eine so lange Reihe von bedeutenden Werken ihm angehört und die gesammte uns erhaltene schriftliche Tradition des Alterthums einen solchen Künstler hartnäckig todtgeschwiegen haben sollte, das ist doch wahrlich so unglaublich wie mög-

lich. Die Haltlosigkeit der Klein'schen Hypothese lässt sich aber ausserdem noch überall im Einzelnen nachweisen, wobei die gesammte Chronologie des Praxiteles manche genauere Feststellung erfahren wird.

Wir beginnen mit den Werken in Mantinea. Dort war ein Doppeltempel und in dem einen befand sich eine Statue des Asklepios von Alkamenes, in dem andern die Gruppe der Leto mit ihren Kindern, welche Praxiteles *τρίτῃ μετὰ Ἀλκαμένην ὕστερον γενεᾷ* gemacht hatte. „Die Form der Angabe des Zeitunterschiedes zwischen Alkamenes und Praxiteles.... klingt allerdings für den ersten Augenblick bestimmt und bestechend. Sie scheint den älteren Praxiteles den Grossvater des jüngeren stillschweigend anzuerkennen und auszuschliessen [?], da wir aber im selben Kapitel Absatz 5 wieder *γενεαῖς δὲ τρίσιν ἐμοῦ πρότερον* begegnen, so werden wir auf dasselbe kaum weiteren Nachdruck legen mögen" (S. 17). Was sich Klein beim Niederschreiben dieser Worte gedacht hat, ist mir völlig unbegreiflich. Pausanias berichtet, dass die Mantineer das Heroon des Podares, der sich in der Schlacht bei Mantinea gegen Epaminondas ausgezeichnet, drei Generationen vor der Zeit seines eigenen Besuches auf einen der römischen Zeit angehörigen gleichnamigen Nachkommen des Podares umgeschrieben haben. An diesem nüchternen, auf die Inschrift gestützten Bericht zu zweifeln, liegt doch wahrlich nicht der geringste Grund vor. Was in alle Welt aber hat dieser Bericht mit der Zeitbestimmung des Praxiteles zu thun, dass die Glaubwürdigkeit derselben durch ihn verdächtigt werden sollte? Und diese Zeitbestimmung wiederum, steht sie nicht im besten Einklang mit allen unseren sonstigen Nachrichten und steht sie nicht ganz an ihrer richtigen Stelle? nemlich: in einem Doppeltempel, der einheitlich, zu einer Zeit gebaut ist, sind die Tempelbilder aus verschiedenen Zeiten, das eine von Alkamenes, das andere drei Generationen

jünger von Praxiteles. Hier ist für jeden, der die Worte einfach so verstehen will, wie sie geschrieben sind, alles in der schönsten Ordnung.

Doch: „es sprechen hier auch noch historische Gründe ihr Wort mit". Nemlich Ol. 98, 4 wird Mantinea von Agesipolis zerstört; nach 15 Jahren, d. h. nach der Schlacht bei Leuktra (Ol. 102, 2) wieder aufgebaut „gelangte es doch nicht wieder zu voller Blüthe. Dem grossen Praxiteles aber zu einer Zeit hier umfangreiche Denkmäler zuzumuthen, als man sich begnügte das Treffen von Mantinea durch die Erwerbung einer Copie des euphranorschen Gemäldes in Athen zu feiern, geht doch wohl kaum an". Dass die Mantineer eine Copie eines berühmten, auf die Geschichte ihrer Stadt bezüglichen Gemäldes zu besitzen wünschten, ist an sich doch noch kein Zeugniss von Armuth. Sie „begnügten" sich aber damit keineswegs: Pausanias erwähnt ausserdem das schon genannte Heroon des Podares an der Agora und das Denkmal des Grylos in der Nähe des Theaters. — Die Lage der politischen Verhältnisse führt vielmehr auf eine durchaus andere Auffassung. Der Wiederaufbau von Mantinea steht in engster Beziehung zu der ganz gleichzeitigen Wiederherstellung von Messene und der Gründung von Megalopolis. Für die künstlerische Ausschmückung dieser Städte war in erster Linie Damophon von Messene thätig. Neben ihm war Kephisodot, wohl der dem Damophon am nächsten verwandte Künstler, mit seinem Genossen Xenophon durch eine Gruppe des thronenden Zeus mit Megalopolis und Artemis Soteira zur Seite für Megalopolis in Anspruch genommen. Passt es dazu nicht auf das Beste, dass auch der Sohn des Kephisodot in der dritten Stadt Beschäftigung findet? Er war damals noch nicht der „grosse" Praxiteles, sondern ein junger Mann, der noch nicht durch Aufträge an Athen gefesselt sein mochte. Bedenken wir endlich, dass Mantinea Ol. 90, 3

(Diod. XII, 80) unter spartanische Herrschaft fiel, so erklärt es sich auch, dass damals die Ausschmückung des Doppeltempels, für dessen eine Seite Alkamenes gearbeitet hatte, unterbrochen wurde, während es sich ebensowohl begreift, dass man nach Wiederherstellung der Stadt nicht zuletzt an die Vollendung des früher Begonnenen dachte.

Wir wenden uns jetzt zu den Heraklesthaten am Herakleion zu Theben, nach deren Erwähnung bei Pausanias (IX, 11, 6) als im Herakleion befindlich auch noch das Weihgeschenk des Thrasybul und seiner Genossen für die Befreiung Athens von der Hand des Alkamenes angeführt wird. „Im zweiten Theile fällt unser Berichterstatter aus der im ersten angewandten Construction heraus [*Θηβαίοις ἐποίησε . . . . ; Θρασύβουλος καὶ οἱ . . . ἀνέθηκαν . . .*]. Er will sagen: Für die Thebaner hat Praxiteles die Heraklesthaten im Giebel gemacht, für die Athener und Thrasybul Alkamenes das Weihgeschenk Athena und Herakles im Tempel. Beide Werke werden uns in enger Verbindung mit einander vorgeführt“ (S. 15). Das ist wiederum eine rein willkürliche Interpretation: nicht Pausanias will sagen, sondern Klein will Pausanias sagen lassen, dass u. s. w. Vielmehr fällt Pausanias aus der Construction heraus, eben weil die beiden Werke von einander vollkommen unabhängig waren. Aber: „warum das Herakleion, das die Stiftung Thrasybuls als ein schon früh bedeutsames Heiligthum zeigt, erst im vierten Jahrhundert seinen nothwendigsten Schmuck erhalten haben sollte, ist schwer einzusehen, der chronologischen Schwierigkeiten nicht zu gedenken, welche die Thätigkeit des grossen Praxiteles in Theben an und für sich unwahrscheinlich machen“ (S. 16). Mit demselben Rechte könnte man sagen: warum die Athener erst unter Perikles, und nicht schon unter Themistokles oder Kimon, und warum sie den Parthenon vor dem Erechtheion bauten, ist schwer einzusehen; und doch war es der Fall. Das

Herakleion war ein sehr altes Heiligthum, weit älter als das Weihgeschenk des Thrasybul, wie das von Pausanias erwähnte Xoanon angeblich von der Hand des Daedalos lehrt. Möglich wäre es allerdings, dass es schon in der Zeit des dreissigjährigen Friedens erneuert worden wäre; aber gewiss eben so möglich, dass die Erneuerung erst später zur Zeit der höchsten Blüthe Thebens unter Pelopidas und Epaminondas stattfand. Berief sich doch Epaminondas vor der Schlacht bei Leuktra auf eine angebliche Wundererscheinung im Herakleion (Diod. XV, 53,4), durch die sich etwa die Thebaner zum Danke durch einen Neubau des alten Tempels verpflichtet fühlen mochten. — Warum ferner soll es unwahrscheinlich sein, dass der bekannte Praxiteles in Theben gearbeitet habe? Finden wir doch dort zwei Werke seines Zeitgenossen Skopas (s. u.) und ausserdem die Tyche mit dem Plutos von Xenophon, der mit Kephisodot zusammen in Megalopolis zu derselben Zeit beschäftigt war, in welcher Praxiteles wahrscheinlich in Mantinea arbeitete. — Möglicher Weise fallen in die gleiche Zeit die Arbeiten im Heiligthum des Trophonios bei Lebadea, das durch die Gründung von Festspielen nach der Schlacht bei Leuktra einen neuen Glanz erhielt (Diod. l. l.).

Dem Grossvater Praxiteles sollen ferner die Statuen der Zwölfgötter in Megara zugesprochen werden (S. 13). Aber auch hier muss zu diesem Zwecke erst wieder in den Pausanias hineingedeutet werden. Weil er sie bezeichnet als *ἔργα εἶναι λεγόμενα Πραξιτέλους*, soll der Eindruck, den er empfing, ihn stutzig gemacht haben, sie als Werke des bekannten Praxiteles anzuerkennen, während die Worte doch nur besagen, dass Pausanias eine äussere, directe Beglaubigung, etwa durch eine Inschrift an den Werken selbst nicht vorfand. Von der Anspruchslosigkeit des Pausanias, der sich meistentheils des eigenen Urtheils enthält und sich begnügt, ein treuer und ehrlicher Berichterstatter zu sein,

scheint die neueste anspruchsvolle angebliche Kritik nicht mehr im Stande zu sein, sich eine auch nur annähernde Vorstellung zu machen. Auf den Grossvater wird nun aber wieder gerathen, aus welchem Grunde? Weil in demselben Tempel sich eine Artemis des Strongylion befand, eines Künstlers etwa der 90. Olympiade. Ihre Weihung wird mit einer Sage aus einer früheren Zeit, der Schlacht von Plataeae, in Verbindung gebracht; weshalb sie so spät erfolgte, wird nirgends gesagt; ebensowenig aber auch, dass die Aufstellung der Zwölfgötter zu ihr irgend eine Beziehung hätten, es heisst einfach: *ἐνταῦθα καὶ ... ἐστιν ἀγάλματα.*

Blicken wir dagegen auf die allgemeinen Verhältnisse von Megara, so finden wir dort ausser den Zwölfgöttern noch mehrere andere Werke des Praxiteles: einen Satyr, eine Tyche, Leto mit ihren Kindern, Peitho und Paregoros, ferner von Skopas die Gruppe des Eros, Pothos und Himeros, von Bryaxis Asklepios und Hygieia, von Lysipp Zeus und die Musen. Skopas und Bryaxis kehrten schwerlich nach ihren Arbeiten am Mausoleum nach Megara zurück; Lysipp war später besonders durch Alexander in Anspruch genommen. Nun hatte Megara im peloponnesischen Kriege den Zeuskoloss des Theokosmos unvollendet lassen müssen. Später hob es sich besonders durch eine geschickte Handelspolitik, und Isokrates weist in der Ol. 106, 1 geschriebenen Rede über den Frieden (§ 117) ausdrücklich auf den Wohlstand der Stadt hin. Da aber von einer Thätigkeit noch jüngerer Künstler in Megara nichts weiter überliefert wird, so möchte man glauben, dass diese rege Kunstthätigkeit sich in einem gewissen Zusammenhange während eines ziemlich bestimmt begrenzten Zeitraumes entwickelt habe, und dass daher die genannten Künstler dort ziemlich gleichzeitig, etwa in der Zeit jener Rede des Isokrates beschäftigt gewesen seien. Die durch nichts ge-

rechtfertigte Loslösung der Zwölfgötter von den andern dortigen Werken des Praxiteles verliert dadurch nur noch mehr an Wahrscheinlichkeit.

Es bleiben noch die Rhea und die Hera Teleia in Plataeae. Nach Klein (S. 8) war der bekannte Praxiteles „gar nicht in der Lage die in Rede stehenden Statuen zu fertigen. Zu seiner Zeit gab es kein Plataeae". Erst Ol. 114 sei es durch Alexander wiederhergestellt worden. Worauf sich diese letzte Angabe gründet, ist mir unerfindlich. Allerdings waren Plataeae, Orchomenos und Thespiae um die Zeit der Schlacht bei Leuktra von den Thebanern zerstört und nach einigen Erwähnungen bei Demosthenes in der 109. Ol. noch nicht wiederhergestellt. Wohl aber berichtet Pausanias (IX, 1, 8; 37, 8; IV, 27, 10), dass Orchomenos und Plataeae nach der Schlacht bei Chaeronea (Ol. 110, 3), und Arrian (I, 9, 10), chronologisch nur um wenige Jahre abweichend, dass sie nach der Einnahme Thebens durch Alexander (Ol. 111, 2) wieder aufgebaut wurden. Thespiae wird hiebei nicht besonders genannt; aber bei der Gemeinsamkeit, in der es sonst mit den beiden anderen Städten erscheint, wird auch sein eigenes Geschick sich damals zum Bessern gewandt haben. In diese Zeit also wird die Thätigkeit des Praxiteles für Plataeae wie für Thespiae fallen. Wenn keines seiner Werke bis auf Ol. 100 zurückweist, seine Söhne aber noch Ol. 121 thätig sind, so liegt darin, dass sein späteres Leben sich noch mit den ersten Jahren der Regierung Alexanders begegnet, in keiner Weise etwas Auffälliges. Andere Nachrichten, wie z. B. die über sein Verhältniss zur Phryne, lassen sich damit auf das Beste vereinigen; und es wäre selbst nicht unmöglich, dass die knidische Aphrodite erst in die Zeit der Befreiung Kleinasiens vom persischen Joche durch Alexander fiele.

So scheinen sich aus den bisherigen Betrachtungen einige allgemeine Linien für einen Lebensabriss des Praxi-

teles zu ergeben. In seine früheren Jahre werden wir die Arbeiten für Theben und Mantinea, vielleicht auch für andere Orte des Peloponnes setzen dürfen. Dann folgte die Thätigkeit für Megara. Nun erst mochte sein Künstlerruhm fest begründet sein, so dass er von da an, zumeist wohl in Athen, in voller Unabhängigkeit seinem künstlerischen Berufe leben konnte, worauf so manche Erzählungen: über die Aphrodite, den Satyr, den Eros u. a. hindeuten.

Die Annahme eines Grossvaters Praxiteles aber findet in den äusseren Zeugnissen, den schriftlichen Nachrichten über seine Person und seine Werke keine Stütze. Es liesse sich indessen die weitere Frage stellen, ob nicht etwa innere Widersprüche vorliegen, welche uns nöthigen könnten, die Persönlichkeit des berühmten Praxiteles zu spalten und einen älteren und jüngeren Künstler des gleichen Namens anzunehmen. Ich will hier nicht einseitig behaupten, dass die Gesammtbetrachtung eines Künstlers in erster Linie denn doch wieder von den äusseren Zeugnissen auszugehen haben wird, sondern gern zugeben, dass theils die Urtheile der Alten über den Kunstcharakter, und noch mehr die Betrachtung der Werke, wie sie uns theils an Originalen, theils an Copieen geboten wird, sehr wohl den Anlass geben können, uns mit den Zeugnissen der äusseren Geschichte in Widerspruch zu setzen. Aber allerdings bedarf es hier doppelter Vorsicht in der Untersuchung. Prüfen wir daher das Verfahren Kleins auch nach dieser Seite!

Er sagt S. 11: „Dass der Katalog der praxitelischen Werke in hohem Grade der Kritik bedarf, mag ein einfaches Rechenexempel zeigen. Während wir in der Overbeck'schen Sammlung Lysipp durch 35 Nummern vertreten finden und Skopas gar nur durch 25, werden dort nicht weniger als 47 Werke als „sicher" praxitelisch bezeichnet .... Und doch ist es sicher, dass ein Schluss auf die Quantität der Leistungen dieser drei Meister unter Zugrundelegung

dieser Zahlen als Verhältnisszahlen ein verkehrtes Resultat geben müsste, denn Productivität wird sowohl dem Skopas als dem Lysippos nachgerühmt, Praxiteles aber ausdrücklich nirgends". Dem Lysippos allerdings, aber wo dem Skopas? Wenn es bei Plinius 36, 26 von seinen Meergöttern heisst: omnia eiusdem manu, praeclarum opus, etiam si totius vitae fuisset, so besagt das nur, dass dieses eine Werk allein für seinen Nachruhm genügt hätte, aber ein Urtheil über das Maass seiner Productivität wird damit in keiner Weise gegeben. Die Zahlen lehren vielmehr etwas anderes. Wenn wir, abgesehen von den geringeren Zahlen der Werke eines Alkamenes, eines Bryaxis, Leochares und anderer Künstler zweiten Ranges Myron mit 20, Phidias mit 20, Polyklet mit 21 Werken verzeichnet finden, sollen wir etwa daraus folgern, dass ihre Productivität geringer gewesen sei, als die der drei jüngeren grossen Meister? Die Zahlen beweisen nur, dass die Werke der jüngeren populärer waren, als die der älteren, und unter den jüngeren wieder die des Praxiteles die populärsten.

Klein fährt fort: „Dieses Missverhältniss tritt aber noch schärfer hervor, wenn wir den Umfang der Werke in's Auge fassen. Dann müsste gerade Praxiteles der Preis umfangreicher Gruppenbildung zuerkannt werden, wie er gelegentlich einmal dem Skopas ertheilt wird (Plin. 36, 26), und doch lebt er im Gedächtniss der Nachwelt als Schöpfer von Einzelbildnissen". Beim grossen Publikum knüpft sich der Ruhm Raphaels vorzugsweise an die sixtinische und einige andere Madonnen; hört er aber darum auf, auch der Künstler der Stanzen, der Tapeten zu sein? So bewunderte auch im Alterthum die Menge unter den Werken des Praxiteles besonders die Aphrodite, den Eros, den Satyr. Aber selbst wenn wir die von Klein bezweifelten Gruppen streichen wollten, bleiben dann nicht immer noch „Flora, Triptolemus, Ceres", „Liber pater, Ebrietas und Satyr", der

Raub der Persephone, die Thespiaden, um ihn als „Gruppenbildner“ anerkennen zu müssen? Allerdings ist bereits oben darauf hingewiesen worden, dass Giebelgruppen, Figurenreihen in Weihgeschenken und die mehr oder weniger geschlossenen Gruppen von zwei oder drei Figuren nicht ohne Unterschied durcheinandergeworfen werden dürfen; und so sind es zunächst die Gruppen der letzteren Art, welche der Eigenthümlichkeit des Praxiteles am meisten zusagten, während wir den architektonischen Gruppenbildungen nur ausnahmsweise einmal am Herakleion begegneten.

Ob hier der Verein der Zwölfgötter in Megara einzureihen ist, erscheint überhaupt fraglich. Klein entwickelt über denselben eigenthümliche Ansichten, um ihn dem berühmten Praxiteles absprechen zu können (S. 12): „In feierlicher Stille sei es steifarchaischer Gebundenheit sei es erhabener Würde phidiasischer Zeit wird unserer reconstruirenden Phantasie eine solche Gruppe entgegentreten, eine Steigerung darüber hinaus darf innerhalb des Rahmens dieser Kunst undenkbar erscheinen. Wir würden vermuthen, dass sie diesen fertigen Typus der Schwesterkunst [der Malerei, unter Hinweisung auf das Gemälde des Euphranor] zu weiteren Versuchen überliess“. Was, muss man wohl fragen, berechtigt uns zu solcher Vermuthung? Zunächst steht es einmal thatsächlich fest, dass gerade in der Zeit des Praxiteles die einzelnen Götter, der Zeit des Phidias gegenüber, wohl ausnahmslos eine wesentliche Umbildung nicht etwa blos in der Malerei, sondern ganz entschieden auch in der Plastik erfuhren. Warum also soll unserer reconstruirenden Phantasie eine Zusammenstellung dieser neuen Typen nicht auch in der Anmuth praxitelischer Auffassung entgegentreten können? Und sind wir denn gezwungen, an eine Gruppe im engeren Sinne, an eine „geschlossene“ Gruppe zu denken? Pausanias spricht nur von *ἀγάλματα* der zwölf Götter, ohne ein Wort über ihre Zu-

sammenordnung hinzuzufügen. Diese aber vermögen wir uns nicht etwa nur in steif archaischer Aufreihung, sondern in sehr verschiedener Weise vorzustellen, z. B. in einer Aufstellung wie die Statuen der zwölf Apostel in christlichen Kirchen oder die Statuen der Habsburger in der Umgebung des Grabdenkmals Maximilians I. in Innsbruck.

Eben so haltlos sind die Betrachtungen, durch welche Klein dem Praxiteles die Darstellung der Heraklesthaten absprechen will (S. 15): „Die olympischen Ausgrabungen haben uns gelehrt, dass man bereits früh anfing, bei Ausführung grosser Giebelcompositionen nicht mehr jenen fast verschwenderischen Aufwand künstlerischer Kräfte nöthig zu finden, der einer älteren Zeit als selbstverständlich gelten mochte". Ich will hier nicht untersuchen, ob die Art der Ausführung der olympischen Sculpturen auf Sparsamkeit und nicht vielmehr auf die Stileigenthümlichkeit der Künstler zurückzuführen ist; auch nicht fragen, ob, wenn man etwa in Olympia wirklich sparen wollte, daraus nothwendig folgt, dass man auch in Theben „fast verschwenderischen Aufwand" vermeiden musste. Wer sagt denn aber, dass Praxiteles schon der weltberühmte Künstler war, als er an diesen Werken arbeitete? Das Gegentheil ist ziemlich gewiss; und gerade dadurch scheint es sich am besten zu erklären, wenn uns unter der Masse seiner übrigen Arbeiten diese Arbeiten einen etwas fremden Eindruck machen. Ein junger Künstler wird häufig in der Wahl seiner Aufgaben nicht völlig frei, sondern von den Aufträgen abhängig sein, die ihm entgegengebracht werden; und so mochte auch der junge Praxiteles zur Ausführung der Heraklesthaten die Hand bieten, die er in späterem Jahr aus freier Wahl wenigstens nicht unternommen haben würde. Uebrigens möchte die Frage gestattet sein, ob denn von der Bildung des Hermes, wie wir sie in der olympischen Statue vor Augen haben, ein so gewaltiger Sprung zu so manchen Heraklesbildungen

ist? Wenigstens besitzen wir Büsten des jugendlichen Herakles (z. B. Marbles in the brit. Mus. II, 46; PCl. VI, 12), welche der praxitelischen Kunst in geistiger und formaler Auffassung durchaus verwandt sind.

Noch bestimmter muss ich Verwahrung einlegen gegen Kleins Aeusserungen über die Hera von Plataeae (S. 9): „Mit den Worten *πεποίηται δὲ ὀρθὸν μεγέθει ἄγαλμα μέγα* ruft Pausanias eine Vorstellung hervor, die wir mit unserem bisherigen, durch den Fund des Hermes so bereicherten Bilde praxitelischer Kunst kaum werden zusammenbringen können". Zunächst möchte vor der Vorstellung zu warnen sein, als ob bei der von Herodot entlehnten Redeweise in dem Zusatze von *μεγέθει* nothwendig eine superlativische Steigerung von *μέγας* enthalten sei (vgl. Pfundtner Pausan. imitator Herod. p. 46). Allerdings nennt Pausanias II, 17, 4 die Kolossalstatue der polykletischen Hera ein *ἄγαλμα μεγέθει μέγα*; aber auch das gegen den Zeustempel und das Heraeon an Grösse weit zurückstehende Metroon in Olympia bezeichnet er als *ναὸν μεγέθει μέγαν* (V, 20, 5), vielleicht nur in stillschweigendem Hinblick auf die benachbarten unansehnlicheren Schatzhäuser. So würde Pausanias gewiss auch das aus Phigalia nach Megalopolis versetzte Bild des Apollo *θέας ἄξιον, μέγεθος μὲν ἐς πόδας δώδεκα* (VIII, 30, 3) recht wohl als *μεγέθει μέγα* haben bezeichnen können: nicht eine aussergewöhnliche Kolossalität, sondern schon eine über das gewöhnliche Maass hinausgehende Grösse genügt zur Rechtfertigung des Ausdrucks. Indessen, geben wir selbst für die Hera in Mantinea ein ziemliches Maass von Kolossalität einmal zu, müssten wir dann nicht, wollten wir der Argumentationsweise Kleins folgen, mit noch grösserem Rechte die argivische Hera dem Polyklet absprechen, dessen auf das Menschliche gerichteter Kunst das Kolossale weit mehr zu widersprechen scheint, als so mancher Götterbildung des Praxiteles, der z. B. schon in seinem

Hermes die Grösse eines gewöhnlichen Mannes etwa um ein Sechstel überschritt? Und hat man nicht, um anzudeuten, wie wir uns etwa eine praxitelische Hera vorzustellen haben, sich oft genug auf das kolossalste uns erhaltene Bild der Göttin, die ludovisische Büste, berufen, ohne dass es irgend jemand eingefallen wäre, ihre Kolossalität als im Widerspruch mit praxitelischer Kunst stehend zu betrachten? Also nicht der Bericht des Pausanias, sondern die Vorstellung Kleins von der Kunst des Praxiteles bedarf der Berichtigung.

Wenn sich demnach die Aufstellungen Kleins im Einzelnen als haltlos erweisen, so wird man mir wohl erlassen, das Gesammtbild, welches Klein von der Persönlichkeit seines älteren Praxiteles S. 18 zu entwerfen unternimmt, einer kritischen Prüfung zu unterziehen. Nur das mag hier wiederholt werden, dass, je höher Klein seine Bedeutung hinaufzuschrauben bestrebt ist, um so mehr die Wahrscheinlichkeit seiner Existenz geschmälert wird. Ein untergeordneter Künstler konnte einem berühmten Namensgenossen gegenüber in Vergessenheit gerathen; ein Künstler, würdig neben einem Alkamenes, Myron, ja selbst neben einem Phidias genannt zu werden, müsste in der Ueberlieferung deutlicher erkennbare Spuren zurückgelassen haben.

Im Anschluss an Praxiteles finden auch die beiden Kephisodot bei Klein einige Berücksichtigung. Hier glaubte ich unter verschiedenen vagen und unhaltbaren Hypothesen wenigstens einen Punkt zu finden, in dem eine Verbesserung bisheriger Ansichten anzuerkennen wäre. Nach dem Vorgange von O. Müller hatte ich eine Statue der Athene und einen Altar des Zeus Soter im Peiraeeus (Plin. 34, 74) mit den dortigen Anlagen des Konon Ol. 96, 4 in Verbindung gebracht und demnach dem älteren Kephisodot beigelegt, womit sich noch neuerlich Wachsmuth (Athen I, 585) einverstanden erklärte. Nun sagt Klein S. 21: „Im Leben

der zehn Redner wird die Rehabilitirung des Demosthenes [Ol. 114, 2] erzählt (846 D): *Τῶν δὲ Ἀθηναίων ψηφισαμένων εἰς ἃ ὤφειλε τριάκοντα [τάλαντα κοσμῆσαι] αὐτὸν τὸν βωμὸν τοῦ σωτῆρος Διὸς ἐν Πειραιεῖ καὶ ἀφεῖσθαι τοῦτο γράψαντος τὸ ψήφισμα Δήμωνος Παιανιέως ὃς ἦν ἀνεψιὸς αὐτῷ πάλιν ἐπὶ τούτοις ἦν πολιτευόμενος.* Hier haben wir also einen Altar des Zeus Soter im Piraeus ganz wie der bei Plinius erwähnte und der Anlass aus dem er errichtet wurde, lässt es sehr glaublich erscheinen, dass er auch so würdig ausgestattet worden, dass das plinianische cui pauca comparantur auf ihn Anwendung finden konnte". Ol. 114, 2 aber war nicht mehr der ältere, sondern nur der jüngere Kephisodot thätig, und so werde die Uebertragung einfach und um so eher gerechtfertigt erscheinen, als Plinius an der betreffenden Stelle Kephisodot nicht ausdrücklich als den älteren bezeichnet und daher für die Entscheidung freie Hand lässt. Leider jedoch hat sich Klein von den zwei Worten *καὶ ἀφεῖσθαι* nicht genügende Rechenschaft gegeben, für die, wie für die ganze Sachlage Plutarch im Leben des Demosthenes (c. 27) die genauere Erklärung darbietet. Die Athener rehabilitiren den Demosthenes mit allen Ehren; aber rechtlich können sie ihm die Geldstrafe von (30 oder) 50 Talenten nicht erlassen. Deshalb *ἐσοφίσαντο πρὸς τὸν νόμον. Εἰωθότες γὰρ ἐν τῇ θυσίᾳ τοῦ Διὸς τοῦ σωτῆρος ἀργύριον τελεῖν τοῖς κατασκευάζουσι καὶ κοσμοῦσι τὸν βωμὸν ἐκείνῳ τότε ταῦτα ποιῆσαι καὶ παρασχεῖν πεντήκοντα ταλάντων ἐξέδωκαν, ὅσον ἦν τίμημα τῆς καταδίκης.* Altar und Cult bestanden also bereits zur Zeit des Demosthenes und er erhielt das Geld nicht, um es auf die Ausschmückung des Altars wirklich zu verwenden, sondern als Ersatz seiner gerichtlichen Geldstrafe. Wie aber, wenn nun Demosthenes etwa aus Dankbarkeit das Geld seiner nominellen Bestimmung doch nicht entfremdet hätte? Alexander starb im Juni des betreffenden Jahres; erst nach

seinem Tode wurde Demosthenes zurückgerufen. In den Metageitnion (August) fällt die Schlacht bei Kranon, im Boëdromion (September) ward Munichia wieder von Feinden besetzt; schon im Pyanepsion (October) nimmt sich Demosthenes das Leben (Plut. Dem. 28). Unter solchen Umständen fällt auch die letzte Wahrscheinlichkeit weg, dass Demosthenes das Geld oder einen grossen Theil desselben für einen Prachtaltar ausgegeben habe.

Klein bleibt bei der Familie des Praxiteles nicht stehen. Er scheint seines Erfolges so sicher zu sein, dass er glaubt, in flüchtiger, nachlässig gearbeiteter Skizzirung, *ὡς ἐν παρέργῳ* auch die Familie des Skopas einem durchaus analogen Verfahren unterwerfen zu dürfen. Auch von Skopas soll ein gleichnamiger Grossvater als namhafter Künstler abgelöst werden, oder vielmehr (S. 22): „Er ist erst von dem Biographen des Skopas Urlichs aus der Reihe der griechischen Künstler ausgestrichen worden. Und doch steht bei Plinius 34, 49 ganz trocken LXXXX (Ol.): rursus floruere Polyclitus Phradmon Myron Pythagoras Scopas Perellus". Dazu in der Note: „Der ganze Katalog der diese Stelle enthält ist bekanntlich immer wieder seitens der Forscher über griechische Künstlergeschichte mit Anklagen überhäuft worden. Es kann meine Aufgabe hier nicht sein auf die andern strittigen Punkte einzugehen, doch hoffe ich in der Fortsetzung dieser Untersuchungen die Grundlosigkeit dieser Anklagen darlegen zu können". Es wäre dies vielmehr Kleins erste Aufgabe gewesen. Denn es handelt sich durchaus nicht um die an den einzelnen Namen des Skopas sich knüpfenden Bedenken: die ganze Zusammenstellung der Namen nicht nur unter Ol. 90, sondern ebenso unter Ol. 87 (Ageladas, Callon, Gorgias) und Ol. 83 (neben Phidias: Alcamenes, Critias, Nesiotes, Hegias) nöthigt uns zu der Behauptung, dass hier bei Plinius die grösste Verwirrung herrscht. So lange aber diese Behauptung nicht

im Zusammenhange als irrthümlich nachgewiesen ist, darf keine einzelne der Angaben, wo sie anderweitigen Zeugnissen widerspricht, als ein vollwichtiges Zeugniss, also auch die Notiz über Skopas nicht als Grundlage für die Annahme eines älteren Skopas verwerthet werden.

„Indess fehlt auch die ausdrückliche Ueberlieferung von einem zweiten Skopas nicht. Plinius 34, 49 [vielmehr 90: leider nicht das einzige falsche Citat!]: Simon canem et sagittarium fecit, Stratonicus caelator ille philosophos Scopas uterque.... Was diese beiden Skopas schufen, hat eine Lücke verschlungen, sie selbst stehen wohl erhalten am Rande des kritischen Abgrundes. Ueber die Art aber, wie man die Erwähnung der beiden Skopas hier wegzucuriren pflegte, mag man in unserer kritischen Pliniusausgabe nachlesen". So von oben herab behandelt Klein seine Vorgänger, ohne zu bedenken, dass auch die Annahme einer Lücke bei Plinius, für welche wenigstens die Handschriften keinen Anhaltspunkt bieten, nur ein Auskunftsmittel ist, um die kritischen Schwierigkeiten der Stelle „wegzucuriren". Ob sie wahrscheinlicher ist, als die Wegstreichung eines einzigen Buchstabens: copas für Scopas, für welche Conjectur ich übrigens die Verantwortlichkeit nicht übernehmen will, mag dahingestellt bleiben. Anstoss aber erregt der Ausdruck Scopas uterque der nur erträglich wäre, wo es sich um ein schon früher erwähntes oder allbekanntes Verhältniss zweier Künstler handelte. Und sollte Plinius, der in demselben § den Stratonicus als identisch mit dem Caelator, Protogenes mit dem gleichnamigen Maler, Posidonius als Caelator erwähnt (vgl. auch § 85), jede Hinweisung darauf unterlassen haben, dass in einem der beiden Skopas der berühmte Bildhauer versteckt sei? Wie dem auch sei, die Stelle ist kritisch unsicher und lässt sich daher als Grundlage für die Annahme eines doppelten Skopas nicht verwenden.

„Nun sind aber sicher skopasische Werke überliefert, welche sich nur um den von Plinius angegebenen Zeitraum [Ol. 90] ansetzen lassen“ (S. 23). Es handelt sich um drei Fälle, in denen die Zeitbestimmung durch die Zusammenstellung mit Werken anderer Meister gegeben sein soll: „in diesen drei Fällen ist die Zusammengehörigkeit der Bilder verschiedener Meister evident, ihre Gleichzeitigkeit sollte es nicht sein?“

In Athen befanden sich Bilder der Semnae oder Eumeniden im Tempel dieser Göttinnen, nach Phylarchos zwei, nach Polemon drei (Schol. Soph. Oed. Col. 39), nemlich zwei von der Hand des Skopas, eine von Kalamis. Phylarch sondert also offenbar die beiden ersten von der dritten ab und betrachtet demnach die drei nicht als einen einheitlichen künstlerischen Complex. In den auf Polemon zurückgehenden genaueren Angaben heisst es nun bei Clemens Alex. prot. 47: *τὰς μὲν δύο Σκόπας ἐποίησεν ἐκ τοῦ καλουμένου λυχνέως λίθου, Κάλως (Κάλαμις) δὲ, ἣν μέσην αὐταῖν ἱστοροῦνται ἔχουσαι* . . . beim Schol. Aesch. c Tim. p. 747: *ὧν τὰς μέν δύο ἑκατέρωθεν Σκόπας ὁ Πάριος ἐποίησεν ἐκ τοῦ λυχνίτου λίθου, τὴν δὲ μέσην Κάλαμις.* Betrachten wir diese beiden Zeugnisse unbefangen, so muss doch aus der ausdrücklichen Angabe, dass die Statuen des Skopas aus parischem Marmor gearbeitet waren, geschlossen werden, dass die des Kalamis aus einem anderen Material, wahrscheinlich Erz, gebildet war. Das Verhältniss wäre danach das umgekehrte wie in einem Hekatetempel zu Argos, wo einem Marmorbilde der Göttin von Skopas zwei eherne von peloponnesischen Künstlern gegenüberstanden: Paus. II, 22,7. Auch dadurch erscheinen sie also wieder künstlerisch von einander unabhängig, und es spricht also nichts für ihre Gleichzeitigkeit.

In Elis befanden sich in einem Heiligthume der Aphrodite zwei Statuen: eine Aphrodite Urania, die den einen Fuss auf eine Schildkröte setzte, von Phidias, eine Pandemos

auf einem Bocke sitzend, von Skopas, künstlerisch betrachtet also wahrlich keine Seitenstücke. Die erste war aus Gold und Elfenbein, die andere aus Erz; die erste stand im Innern des Tempels, die andere im Freien in einem benachbarten *τέμενος* (*οὐ πολὺ ἀφεστηκὸς ἀπὸ τοῦ ναοῦ*): Paus. VI, 25,1. Wo liegt hier auch nur der mindeste Anlass vor, eine Gleichzeitigkeit in der Ausführung der beiden Werke zu behaupten?

Noch ein zweites Werk soll der ältere Skopas neben und gleichzeitig mit Phidias gearbeitet haben: „In Theben hat ein Skopas vor dem Ismenion eine Athene als Gegenstück zum Hermes des Phidias geschaffen. Beide Götter werden ausdrücklich als Pronaoi bezeichnet" [Paus. IX, 10, 2]. Es scheint die Vorstellung obzuwalten, als ob die beiden Statuen unmittelbar am Eingange des Tempels gewissermassen als Thürhüter aufgestellt gewesen und desshalb als in engem Cultuszusammenhange mit dem Hauptgotte des Tempels, dem Apollo, zu denken seien, etwa wie der Mantostein vor dem Tempeleingange § 3. Das Heiligthum war uralt; schon Amphitryon soll für seinen Sohn Herakles als Daphnephoros dort einen Dreifuss geweiht haben. Das Tempelbild aber war ein bekanntes Werk des Kalamis, und es kann also zunächst nicht etwa von einer gleichzeitigen Weihung dieses Bildes und der beiden Pronaoi die Rede sein. Pausanias sagt ferner, nicht nur der Gott, sondern der ganze Hügel heisse von dem vorbeifliessenden Flusse Ismenios. Die Statuen aber stehen am Zugange (*κατὰ τὴν ἔσοδον*), nemlich des Hügels; denn *μετὰ δὲ ὁ ναὸς ᾠκοδόμηται*. Es sind also im Tempelbezirke aufgestellte Weihgeschenke, welche den Beinamen *Πρόναοι* gar nicht wegen einer Cultusbeziehung, sondern mit Rücksicht auf den Aufstellungsort erhalten haben mochten, ebenso wie der Hermes an den Propyläen in Athen (Paus. I, 22, 8) als Propylaeos bezeichnet wurde, oder Herakles, Apollo und Hermes vor

einer Grotte bei Themisonion in Phrygien als *σπηλαῖται* (Paus. X, 32, 4). Also auch hier liegt eine Nothwendigkeit, aus dem Beinamen allein auf die Gleichzeitigkeit der beiden Statuen zu schliessen, in keiner Weise vor.

Trotzdem soll diese Annahme sofort wieder die Grundlage bilden, um ein zweites Werk in Theben einem älteren Skopas beizulegen, nemlich das Tempelbild der Artemis Eukleia (Paus. IX, 17, 1): „vor dem thebanischen Heiligthum stand ein Werk, dessen Beziehungen zu demselben evident und dessen Datum annähernd bestimmbar ist, ein Hermes Agoraios in Verbindung mit einem Apollo Boedromios, eine Stiftung Pindars" (S. 23). Pausanias sagt: *πλησίον δὲ Ἀπόλλων τέ ἐστιν ἐπίκλησιν Βοηδρόμιος καὶ Ἀγοραῖος Ἑρμῆς καλούμενος, Πινδάρου καὶ τοῦτο ἀνάθημα*; von einer „Verbindung" beider Statuen spricht er nicht. „Der Hermes Agoraios gehört mit der Artemis Eukleia zusammen, denn von ihr sagt Plutarch Aristid. 20: *βωμὸς γὰρ αὐτῇ καὶ ἄγαλμα παρὰ πᾶσαν ἀγορὰν ἵδρυται*": nicht überall, sondern *παρά τε Βοιωτοῖς καὶ Λοκροῖς*. Von Hermes ist hier nicht die Rede, sondern von der *ἀγορά*; und wenn Hermes als *ἀγοραῖος* allerdings ebenfalls Beziehungen zur *ἀγορὰ* hat, so ist damit keineswegs gesagt, dass Hermes und Eukleia „zusammengehören", um so weniger als in Theben der Hermes nicht vor dem Tempel, wo (*ἔμπροσθεν*) ein steinerner Löwe erwähnt wird, sondern in der Nähe (*πλησίον*) stand.

Wie es aber mit derartigen Combinationen steht, das lehrt Klein selbst am besten, freilich sehr gegen seinen Willen, in einer Anmerkung zu seinen eben besprochenen Sätzen: „Auch in Athen stand ein Hermes Agoraios in der Nähe des Artemis Eukleiatempels und nicht fern von beiden ein Apollo, der dem Boedromios hier entspricht, der Alexikakos des Kalamis." Hätte Klein hier die nothwendigen Citate aus Pausanias hinzugefügt, wie es sich geziemt hätte, um dem Leser zeitraubendes Nachsuchen zu ersparen,

so würde er wahrscheinlich selbst über sein „in der Nähe“ und „nicht fern“ erschrocken sein. Pausanias erwähnt nemlich:

den Hermes Agoraeos	I, 15, 1
den Tempel der Eukleia	I, 14, 4
den Apollo Alexikakos	I, 3, 4

wobei noch zu bemerken ist, dass I, 14, 4 gerade die Grenze der topographisch noch ungelösten „unglücklichen Enneakrunosepisode“ (Wachsmuth Athen I, 175) bildet. So zerfällt die attische Trias in Nichts und zeigt zugleich die Haltlosigkeit ihrer Annahme in Theben. Wenn nun weiter vermuthet wird, dass, wie der Alexikakos ein Werk des Kalamis war, auch der (durch Lucian weiter bekannte) Hermes Agoraeos in Athen wahrscheinlich von demselben Künstler herrühre, dass ferner ebenso der von Pindar geweihte Hermes Agoraeos dem Kalamis zuzuschreiben sein möge, weil dieser für Pindar auch einen Zeus Ammon gemacht habe, dass Kalamis [c. Ol. 80.] und der ältere Skopas [c. Ol. 90] eben so gut zusammenpassen wie der Hermes Agoraeos und die Artemis Eukleia, so wird man mir wohl erlassen, auf eine Widerlegung so haltloser Phantasieen einzugehen.

Es erübrigt nur noch, ein letztes Werk als einem älteren Skopas angehörig hier abzuweisen. Nachdem bei Plinius 36, 28 von den Niobiden und einem Janus und von der Streitfrage die Rede gewesen, ob dieselben Werke des Skopas oder des Praxiteles seien, heisst es weiter: similiter in curia quaeritur de Cupidine fulmen tenente. id demum adfirmatur Alcibiaden esse principem forma in ea aetate. Klein nimmt (S. 24) ohne Weiteres an, dass es sich auch hier um die Frage nach der Autorschaft des Skopas oder des Praxiteles handele, und die Stelle sei um so interessanter, als hier nicht nur der ältere Skopas, sondern zugleich auch nur der ältere Praxiteles in Betracht kommen könne, so

dass sie, „wenn nicht alles täuscht, die Tradition dieser beiden neu zu gewinnenden Künstler freilich in verkümmerter Form enthält.“ Allein Plinius schiebt nach dem Abschnitt über Skopas nur eine episodische Betrachtung über mangelnde oder schwankende Beglaubigung verschiedener Kunstwerke in Rom ein: ignoratur artifex . . . ; par haesitatio . . . ; similiter quaeritur . . . ; multa . . . sine auctoribus placent . . . ; nec minor quaestio . . . qui fecerint . . . Die Namen des Skopas und Praxiteles kommen nur bei der par haesitatio in Betracht, nicht bei der vorhererwähnten Venus und nicht bei den verschiedenen Werken, die nachher angeführt werden (vgl. auch Oehmichen Pliuian. Studien. S. 130).

Es ist wahrlich keine erfreuliche Aufgabe, sich mit einer so unfruchtbaren, fast nur negativen Kritik befassen zu müssen; und die Frage hat eine gewisse Berechtigung, ob es sich überhaupt lohne, Arbeiten wie die vorliegende einer Widerlegung im Einzelnen zu würdigen. Eine gewisse Art von Dilettanten, an der es in der Archäologie nie fehlen wird, mag man ruhig ihre Wege wandeln lassen, ohne sie in ihrem Behagen zu stören. Aber Klein gehört zu den „zünftigen“ Archäologen; er operirt mit einem Apparat von Gelehrsamkeit, zu dessen Nachprüfung nicht jeder gerade Zeit und Gelegenheit hat. Auch soll seine ehrliche Absicht, der Wissenschaft zu dienen, keineswegs in Abrede gestellt werden. Gerade darum aber muss ihm scharf entgegengetreten werden, wenn er zur Erreichung dieser Absicht Wege beschreitet, welche der Wissenschaft nicht zum Vortheil, sondern zum offenbaren Nachtheil gereichen. Man klagt in unserer Zeit vielfach über zunehmende Zuchtlosigkeit nicht blos im socialen und sittlichen Leben, sondern auch auf dem Gebiete der ausübenden Kunst. Achten wir daher doppelt darauf, dass nicht auch in der Wissenschaft der Kunst kritische Zuchtlosigkeit die Oberhand gewinne! Klein spricht S. 18 von einer „in der

griechischen Künstlergeschichte so beliebten Auspressungsmethode.“ Es mag ja sein, dass man oft einem einzelnen Zeugnisse oder Urtheile aus dem Alterthume zu viel zugemuthet hat; immer aber lag diesem Verfahren ein wissenschaftlich anerkennenswerthes Motiv zu Grunde: die Achtung vor der Tradition des Alterthums, das Bestreben, sich mit derselben im Einklange zu erhalten und dem eigenem subjectiven, vielleicht willkürlichen Ermessen möglichst bestimmte Schranken zu ziehen. Was Klein an ihre Stelle setzen will — und wer wollte leugnen, dass sich vor und neben ihm vielfach verwandte Tendenzen bemerkbar machen? — ist nur eine Auspressungsmethode anderer Art. Da werden z. B. persönliche Beziehungen oder Gegnerschaften herangezogen oder auch nur angenommen, von denen es sich absolut nicht beweisen lässt, dass sie auf künstlerische Verhältnisse Einfluss geübt. Wir dürfen, wir müssen in Betracht ziehen, was über das persönliche Verhältniss des Polygnot zu Kimon, des Phidias zu Perikles berichtet wird. Aber eine künstlerische Thätigkeit des älteren Kephisodot für Unternehmungen des Konon bedenklich zu finden, blos weil Phokion, der Schwager des Künstlers, einer anderen politischen Partei als Konon angehörte (S. 20), ist gewiss zu weit gegangen, — ganz abgesehen davon, dass diese Thätigkeit in eine Zeit fallen würde, in welcher Phokion noch gar nicht heirathsfähig war, also noch gar nicht Kephisodots Schwager sein konnte, und dass die politische Thätigkeit des Konon und des Phokion sich gar nicht berühren. Da werden ferner die Parteiverhältnisse einzelner griechischer Städte bis ins Einzelnste ausgepresst, als ob bei jedem Systemwechsel die eben an einem Orte beschäftigten Künstler aus einer bisher befreundeten Stadt gezwungen gewesen wären, sofort das Feld zu räumen. In einer, freilich auf eine sehr frühe Zeit bezüglichen Erzählung erfreuen sich die von den Sikyoniern

beleidigten Künstler Dipoenos und Skyllis des Schutzes der Gottheit, und wir dürften uns dadurch wenigstens zur Vorsicht mahnen lassen, die rein politischen Verhältnisse für die religiös-künstlerischen, oft durch Priesterschaften vermittelten Beziehungen als nothwendig massgebend hinzustellen. Da werden endlich auf mythologischem Gebiete aus allen Ecken und Winkeln Namen und Beinamen von Gottheiten zusammengesucht, um Verbindungen herzustellen, die entweder gar nicht existirten, oder vielleicht nur in zufälligen, rein persönlichen Verhältnissen der Weihenden ihren Anlass haben mochten, während doch gerade der dogmatisch so wenig fixirte Charakter und die Bedeutung localer Entwickelungen in der griechischen Religion hier die grösste Vorsicht auferlegen sollten. Und wegen der auf solchen Voraussetzungen aufgebauten subjectiven Phantasiegebilde, die höchstens zuweilen einen Schein der Möglichkeit, aber selten den einer gewissen Wahrscheinlichkeit, geschweige denn Gewissheit haben, soll dann unsere directe kunstgeschichtliche Ueberlieferung bei Seite gesetzt, sollen namentlich die Nachrichten eines Pausanias und Plinius umgedeutet oder in ihrer doch im Allgemeinen unbestreitbaren Zuverlässigkeit geradezu verdächtigt werden. Das ist das gerade Gegentheil einer strengen philologisch-historischen Kritik; und der Ertrag, der auf diesem Wege erzielt wird, ist nicht ein Gewinn für die Wissenschaft, sondern eine Beschwerung derselben mit unnützem Ballast. Seien wir also vielmehr eingedenk des alten Spruches: est quaedam ars nesciendi!

Der jüngere Polyklet und Lysipp.

In der Archäologischen Zeitung 1878, S. 10 ff. bespricht G. Loeschcke zwei in Theben gefundene Künstlerinschriften des Lysipp und des jüngeren Polyklet und versucht mit ihrer Hülfe das Resultat festzustellen, dass der

letztere von Geburt Böoter und ungefähr von Ol. 102—112 thätig gewesen sei, der ältere Polyklet dagegen noch bis nach der Schlacht bei Aegospotamoi (Ol. 93,4) gearbeitet habe.

Beide Inschriften, ausser dem Künstlernamen je drei auf Siegerstatuen bezügliche Distichen enthaltend, befinden sich auf einem und demselben Marmorblocke, sind aber nicht von derselben Hand ausgeführt. Da sie jedoch an derselben Fläche des Steines mit Rücksicht auf einander angeordnet seien, heisst es weiter, so können sie als ungefähr gleichzeitig gelten. Dieser bescheidenen Vermuthung folgt aber sofort die Behauptung: „Dass Lysipp von Sikyon und Polyklet d. J. gleichzeitig gearbeitet haben, steht demnach fest.“ Diese Behauptung könnte nur gelten, wenn es sich um eine ursprünglich für zwei Statuen berechnete Basis handelte. Aber der Block, der die Inschriften trägt, ist nicht eine selbständige Statuenbasis, sondern ein architektonisches Glied, welches von Loeschcke selbst mit dem Herakleion oder etwa dem an dasselbe anstossenden Gymnasium in Verbindung gebracht wird. Nehmen wir an, dass es einer Mauer oder κρηπὶς angehört habe, die zur successiven Aufnahme von Siegerstatuen bestimmt war, so kann recht wohl zwischen der Weihung der beiden Statuen eine Reihe von Jahren vergangen sein. Wenigstens dürfen aus der angenommenen Gleichzeitigkeit keine weiteren Folgerungen gezogen werden; und die Inschrift ist dafür, dass, wenn auch Polyklet nicht ein Altersgenosse des Lysipp gewesen, „doch sicher beide Künstler auf der Grenzscheide ihrer Thätigkeit noch zusammengetroffen,“ keineswegs „ein unwiderlegliches Zeugniss.“

Aber auch eine Notiz bei Plinius (36, 64) soll zu derselben Annahme führen: dieser erwähnt nemlich unter den Werken des Lysipp eine Statue des Hephaestion, des bekannten Freundes Alexanders, „welche einige dem Polyklet

beilegen, der doch fast hundert Jahre vorher lebte." Hier sei nemlich offenbar der jüngere mit dem älteren verwechselt worden. Also zuerst soll Polyklet d. J. nicht Altersgenosse des Lysipp sein, und dann doch die Statue des Hephaestion (gewiss nicht vor Ol. 112, möglicherweise erst etwa Ol. 114) gearbeitet haben, so dass sich die Zeit seiner Thätigkeit, wenn auch nicht völlig, doch zum grössten Theil mit der des Lypsipp gedeckt hätte. Hier befindet sich Loeschcke mit sich selbst in offenbarem Widerspruche.

Ist es aber möglich, die Thätigkeit des Polyklet überhaupt so weit auszudehnen? Was ich darüber bald nach dem Erscheinen von L.'s Aufsatz niedergeschrieben, hat durch die Entdeckungen von Olympia eine bedeuteude Erweiterung erfahren, und es ist dadurch der Anlass gegeben, die Besprechung über Polyklet hinaus auf dessen ganze Familie auszudehnen.

Dass Daedalos von Sikyon Sohn des Patrokles war, wussten wir bereits durch eine ephesische Inschrift: C. i. gr. 2984 und ist durch andere aus Olympia bestätigt worden (A. Z. 1879, S. 45, N. 221; vgl. 222 u. 287). Nun erscheint aber dort (A. Z. 1878, S. 84, N. 129) auch Naukydes als Sohn des Patrokles; und nach den Grundsätzen philologischer Kritik ist ferner bei Pausanias II, 22, 7 zu lesen: *τὸ μὲν (ἄγαλμα Ἑκάτης) Πολύκλειτος ἐποίησε, τὸ δὲ ἀδελφὸς Πολυκλείτου Ναυκύδης Μόθωνος.* Also Daedalos, Naukydes und Polyklet sind Brüder. Daedalos heisst ausserdem einmal (Paus. VI, 3, 4) Schüler seines Vaters Patrokles, Polyklet einmal (Paus. VI, 6, 2) Schüler des Naukydes, woraus zunächst nur folgt, dass er der jüngere Bruder war. Um die weiteren chronologischen Angaben leichter zu würdigen, mag hier sofort folgendes hypothetische Schema aufgestellt werden, an dem dieselben gemessen werden können. Wenn Patrokles ungefähr im Jahre 470 = Ol. 77, 3 und ihm als dreissigjährigen Manne 440 =

Ol. 85, 1 als ältester Sohn Naukydes geboren war, so konnte dieser, wiederum dreissigjährig 410 = Ol. 92, 3 Schüler haben, die sich fünf Jahre später 405 = Ol. 93, 4 an öffentlichen Werken betheiligten. Als ein solcher Schüler ist zunächst der nicht im Familienzusammenhange stehende Sikyonier Alypos beglaubigt, der an dem grossen delphischen Weihgeschenke für Aegospotamoi arbeitete. Ganz in dieselbe Zeit aber gehört der aus dem gleichen Anlass geweihte Dreifuss in Amyklae, an dem sich eine Aphrodite von der Hand des Polyklet befand. Man hat diesen für den älteren erklären wollen Aber sollte man dem, wenn er überhaupt noch gelebt hätte, im höchsten Alter stehenden, weltberühmten Meister die Figur an einem von zwei Dreifüssen neben dem sonst unbekannten Aristandros von Paros übertragen, sollte man ihm, dem Haupte der argivischen Schule, neben so vielen unbedeutenden Künstlern nicht auch einen hervorragenden Antheil an dem delphischen Weihgeschenke vergönnt haben? Man hat aber ausserdem ganz vergessen, dass er Schüler des Ageladas war, dessen Leben sich kaum über Ol. 80 hinaus erstrekt haben kann. Wir müssen daher an unseren chronologischen Grundlagen dehnen und zerren, um eine entfernte Möglichkeit herauszurechnen, die wir schliesslich doch selbst wieder für eine Unwahrscheinlichkeit erklären müssen. Nach dem obigen Schema würde der jüngere Polyklet Ol. 93. 4, auch wenn er Ol. 87, 1 = 432 geboren, also acht Jahre jünger als sein Bruder gewesen, immer schon das Alter von 27 Jahren erreicht haben und also ein fertiger Künstler gewesen sein. Allerdings ist an dem delphischen Weihgeschenk auch noch sein Vater Patrokles beschäftigt, ja Plinius setzt denselben sogar erst in die 95. Olympiade, in welcher er nach unserer Berechnung bereits das siebenzigste Jahr erreicht haben müsste: als Bezeichnung der Blüthe freilich ein hohes Alter! Aber ohne die Listen des Plinius weiter zu kritisiren, dürfen

wir uns dasselbe in diesem Falle ohne Weiteres gefallen lassen; denn in derselben Olympiade steht neben Patrokles auch sein Sohn Naukydes.

Fahren wir fort, so fehlen über Naukydes weitere Zeitangaben. Unter den Werken des jüngeren Polyklet lässt sich die Statue des Antipatros mit Wahrscheinlichkeit in Ol. 98 setzen. Daedalos arbeitet ein Weihgeschenk der Eleer wegen eines in der 95. Ol. erfochtenen Sieges über die Lakedämonier in der Altis, und noch später an den Weihgeschenken der Tegeaten wegen der Erfolge, welche dieselben Ol. 102, 4 ebenfalls über die Lakedämonier davongetragen hatten.[1]) Bis in die gleiche Zeit würde sich auch die spätere Thätigkeit des jüngeren Polyklet ohne Bedenken herabrücken lassen. Geradezu unmöglich würde es also nicht sein, dass er sich noch mit den Anfängen des Lysipp berührt hätte; aber wahrscheinlicher ist es, dass die beiden thebanischen Inschriften durch einen Zwischenraum von einigen Jahren getrennt sind.

Im Vorhergehenden ist einer Statue von seiner Hand, des Zeus Philios in Megalopolis (Paus. VIII, 31, 4) noch nicht gedacht worden. Ihre Einfügung in den chronologischen Rahmen würde keine besondere Schwierigkeit veranlassen. Trotzdem muss die Frage, ob sie zur Zeit der Gründung dieser Stadt (Ol. 102, 2), ja ob sie überhaupt

---

1) Urlichs (in den Jahrb. f. Philol. LXIX, S. 380) denkt an Ereignisse, die um eine Olympiade später fallen. Es stimmt allerdings, dass Pausanias (X, 9, 5) von kriegsgefangenen Lakedämoniern spricht, und dass nach Xenophon (Hellen. VII, 4, 27) bei dem Entsatz von Kromnos Spartiaten und Perioeken *πλείονες τῶν ἑκατὸν* in Kriegsgefangenschaft fielen. Von diesen aber erhielten die Arkader nur den vierten Theil. Sollten sie für diesen Erfolg eine Reihe von neun Statuen aufgestellt haben? Bei der Masse kleinerer und grösserer Fehden in damaliger Zeit ist es kaum möglich, im einzelnen Falle eine bestimmte Entscheidung zu treffen.

von dem jüngeren und nicht vielmehr von dem älteren Polyklet gearbeitet war, noch immer offengehalten werden. Dort befanden sich in einem und demselben Peribolos drei Tempel. Für zwei derselben, den der grossen Göttinnen und den der Aphrodite, führte der bekannte Damophon die Tempelbilder aus Marmor und Holz aus. Ist es da nicht auffällig, dass das Bild des Zeus für den dritten Tempel, wie wir aus dem Stillschweigen des Pausanias schliessen dürfen, aus Erz, einem andern Künstler aus einer ganz verschiedenen Schule sollte übertragen worden sein? Wahrscheinlicher ist es jedenfalls, dass die Statue, wie so viele andere in Megalopolis, aus früherer Zeit stammte und aus einer andern arkadischen Stadt dorthin versetzt wurde.

Bestimmter möchte ich dem jüngeren, nicht dem älteren Polyklet den Zeus Meilichios in Argos zuweisen, nicht zwar, dass ich, einer Andeutung Loeschcke's (Anm. 12) folgend dieses Werk mit dem Skytalismos des Jahres 370 = Ol. 102, 3 in Verbindung bringen zu müssen glaubte, sondern unter bestimmter Betonung des ὕστερον in der Erzählung des Pausanias (II, 20, 1) über die Ereignisse des Jahres 418 = Ol. 90, 3. Die nächste Folge derselben war die Einrichtung der Demokratie, die schwerlich so bald als reuige Sünderin an eine Sühnung des vorhergegangenen Blutbades dachte. Der natürlichen Entwickelung würde es weit besser entsprechen, dass man erst eine geraume Zeit später, als die vornehmen Geschlechter sich durch jungen Nachwuchs wieder gekräftigt hatten, zu einer gewissen Ausgleichung der politischen Gegensätze gelangte, die in den ἄλλα καθάρσια und der Weihung der Zeusstatue ihren Ausdruck finden mochte.

Wenn ich also diese Statue, wie schon vorher den Dreifuss von Amyklae, aus dem Verzeichnisse der Werke des älteren Polyklet ausscheide, so muss ich um so energischer dagegen Einspruch erheben, dass Loeschcke in einer

etwas an Klein's Manier erinnernden Auffassungsweise aus ganz allgemeinen Gründen sich von der positiven Grundlage der schriftlichen Ueberlieferung entfernen und ein berühmtes Werk des älteren Polyklet auf den jüngeren übertragen will. Es erscheint ihm nemlich „wegen des Gegenstandes der Darstellung und wegen der Fertigkeit in Bildung geschlossener Gruppen, die er voraussetzt, sehr fraglich, ob sie (die vielbewunderten Astragalizonten) nicht vielmehr von dem in Rom vergessenen jüngeren Namensvetter herrührten". Allerdings kennt Plinius den jüngeren Polyklet nicht, aber er erwähnt 34, 55 dieses Werk nicht etwa beiläufig als eins unter vielen, sondern mit scharfer Betonung: hoc opere nullum absolutius plerique iudicant. Und dieses Werk sollen wir dem jüngeren Polyklet, der doch immer nur ein Künstler zweiten Ranges war, zuweisen? Das Zeugniss ist hier so positiv, dass, wenn das Werk sich nicht in unsere Vorstellungen von dem Meister einfügen will, wir nicht berechtigt, das Zeugniss zu verwerfen, sondern verpflichtet sind, unsere Vorstellungen nach dem Zeugnisse zu reformiren.

Wie grosse Vorsicht aber in der Aufstellung so allgemeiner Annahmen geboten ist, das drängte sich mir im Laufe der gegenwärtigen Untersuchungen gerade in Beziehung auf den älteren Polyklet auf. Wir sind gewohnt, ihn als einen der ersten, wenn nicht den ersten Athletenbildner aufzufassen. Nun lehren uns die olympischen Ausgrabungen, dass von den fünf bisher zwischen ihm und dem jüngeren streitigen olympischen Siegerstatuen nach den Inschriften vier dem jüngeren zugesprochen werden müssen, und dass wir demnach auch die fünfte, die des Kyniskos, diesem nicht wohl länger vorenthalten dürfen. So bleibt für den älteren keine einzige übrig, und in diesem Falle dürfen wir wohl aus dem Stillschweigen des Pausanias folgern, dass er überhaupt keine Siegerstatuen für Olympia gearbeitet hat. Es

scheint daher, dass er die Jünglingsgestalt und das „athletische Genre", in dem er unangefochten Meister bleibt, gewissermassen nur als theoretisch-künstlerische Aufgabe, nicht als Object für den praktischen Markt in Olympia behandelt habe. Ob wir deshalb vielleicht seine künstlerische Persönlichkeit in eine gewisse Parallele mit der Stellung des Isokrates auf dem Gebiete der Beredtsamkeit zu bringen haben, mag hier unerörtert bleiben.[2])

Nach diesen Abschweifungen kehren wir wieder zu der thebanischen Künstlerinschrift zurück. Ueberraschend nennt Loeschcke, was sie „über die Heimath des jüngeren Polyklet lehre. Denn bei dem ausgeprägten Boeotismus in der Form *ἐπόεισε* scheint mir ein Zweifel über diese kaum möglich". Den jüngeren Polyklet für einen Böoter zu halten, möchte vielleicht gerechtfertigt sein, wenn jenes *ἐπόεισε* an der Statue selbst oder an ihrer Plinthe, d. h. vom Künstler selbst eingemeisselt wäre. Aber die Statue hatte nicht einmal eine isolirte Basis, und über der Künstlerinschrift befindet sich ein Epigramm von drei Distichen. Dass dieses vom Künstler selbst eingemeisselt sei, wird kaum jemand zu behaupten wagen, und so werden wir auch die weiteren zwei Worte: *Πολύκλειτος ἐπόεισε* auf Rechnung des böotischen Steinmetzen setzen müssen, der in Theben eben böotisch schrieb.

Die Inschrift lässt sich also gegen die aus dem Familienzusammenhange mit Naukydes abgeleiteten Resultate in keiner Weise geltend machen; und wohl noch weniger

---

2) Diesen Mahnungen zur Vorsicht gegenüber will auch ich mich einer Warnung Loeschcke's nicht verschliessen: eine thebanische Inschrift, in der ich ein Künstlerverzeichniss zu erkennen glaubte (Overbeck SQ. 1568), mag wenigstens für so lange aus den archäologischen Schriftquellen gestrichen werden, als die partielle Uebereinstimmung mit bekannten Künstlernamen sich nicht durch weitere Gründe als eine nicht blos zufällige erweisen lässt.

können die Hinweisungen Loeschcke's auf mehrfache Beziehungen Polyklets zu Theben und Thebanern in Betracht kommen. Theben war keineswegs der Sitz einer Kunstschule, die wie Athen oder Argos nicht blos das heimische Bedürfniss befriedigt, sondern auch für den Export gearbeitet hätte. Wir finden dort attische wie peloponnesische Künstler in grösserer Zahl beschäftigt (s. das Register zu meiner Klg. II, 783), wobei allerdings nicht verschwiegen werden soll, dass ausnahmsweise die einzigen namhaften böotischen Künstler Hypatodoros und Aristogeiton nicht nur ein Götterbild für eine arkadische Stadt, sondern auch ein umfangreiches Weihgeschenk in Delphi für die Argiver arbeiteten.

Wenn ich schliesslich hier noch auf die Heimathsverhältnisse der Familie des Polyklet eingehe, so geschieht dies vornehmlich mit Rücksicht auf die Bemerkungen Furtwänglers in der A. Z. 1879, S. 46. Daedalos nennt sich in den Inschriften und heisst bei Pausanias Sikyonier, Polyklet bei Pausanias Argiver. Naukydes, wenn er nach der Inschrift Sohn des Patrokles ist, kann nicht zugleich, wie jetzt bei Pausanias steht, Sohn des Mothon sein. Es freut mich daher, dass ich, schon ehe ich Furtwänglers Aufsatz gelesen hatte, zu der gleichen Lösung wie er gelangt war, nemlich dass in *Μόθωνος* die Angabe der Heimath des Künstlers versteckt sei, und zwar Methana zwischen Epidauros und Trözen, welches Thucydides IV, 45 Methone nennt, während für die gleichnamige Stadt in Messene sich bei Pausanias IV, 35, 1 sogar die Form Mothone findet. So hätten wir also für die drei Brüder drei verschiedene Heimathsangaben. Zur Lösung dieser scheinbaren Widersprüche bemerke ich zunächst, dass attische Künstler in attischen Inschriften ihre Heimath nach ihrem Demos, und nur ausserhalb Attikas sich als Athener zu bezeichnen pflegen. Als Analogie aus andern Gegenden Griechenlands

kann eine Inschrift aus Olympia (A. Z. 1878, S. 181) dienen, in welcher sich Athenodoros und Asopodoros *χὼ μὲν Ἀχαιός, ὁ δ'ἐξ Ἄργεος εὐρυχόρου* ohne Angabe der Stadt nennen. Nun wird der *Ναυκύδης Μόθωνος* bei Pausanias als Künstler einer Hekate nicht in Olympia, sondern in Argos genannt, und hieraus also erklärt sich, dass er dort, wahrscheinlich in der Inschrift, Methana als seine engere Heimath oder den Stammsitz seiner Familie bezeichnet. Naukydes war also ein *Μεθωναῖος Ἀργεῖος*, wie bei einem Komiker Ephippus (Athen. X, 442 d) Herakles sich *Τιρύνθιον Ἀργεῖον* nennt, oder wie ähnlich ein *Βοιώτιος ἐξ Ἐρχομένου* ein Werk des Hypatodoros und Aristogeiton weiht. In Olympia würde sich wahrscheinlich auch Naukydes als Argiver bezeichnet haben, wie Polyklet zwar nicht in den Inschriften, aber bei Pausanias genannt wird, Daedalos dagegen erscheint als Sikyonier. Es haben nun jedenfalls einmal sehr enge Beziehungen zwischen der Kunst von Sikyon und von Argos bestanden: schon die drei Musen des Ageladas, Kanachos und Aristokles scheinen in einer gewissen Gemeinsamkeit gearbeitet zu sein; und so mag es sich auch erklären, dass der ältere Polyklet gewöhnlich Argiver, aber auch einmal Sikyonier genannt wird. Doch lässt sich dieses Verhältniss der Schulen vielleicht, wenigstens zeitlich, etwas bestimmter begrenzen. In der Schule des Sikyoniers Lysipp finden wir neben mehreren Sikyoniern keinen Argiver: die Schule von Argos scheint ausgestorben, ja überhaupt begegnen wir dort in dieser und der späteren Zeit nur geringen Spuren einer einheimischen künstlerischen Thätigkeit. Früher haben wir dort als Schüler des älteren Polyklet den Argiver Asopodoros und wahrscheinlich, obgleich nicht ausdrücklich als Argiver beglaubigt, den Periklytos, der wiederum Lehrer des Antiphanes aus Argos war. Daneben stehen (Naukydes und) der jüngere Polyklet, den wir uns wegen der Gleichheit des Namens

gern in verwandtschaftlicher Beziehung zum älteren denken mögen. Aber schon dieser hat einen Schüler aus Sikyon, den Kanachos, der jüngere ebendorther den Alypos, und auf Antiphanes folgt der Sikyonier Kleon. Hierzu kommt endlich, dass Daedalos, obwohl aus argivischer Familie, sich Sikyonier nennt. Es scheint demnach, dass schon gegen Ol. 100 die Schule von Argos in der Auflösung begriffen war, und dass Sikyon ihre Stelle einnahm, — richtiger vielleicht wieder einnahm. Denn schon zur Zeit des Dipoenos und Skyllis erscheint es als ein Hauptsitz der Kunstübung und bewahrt seine Stellung, wenigstens auf dem Gebiete der Malerei lange nach Lysipp noch in der Zeit des achäischen Bundes, während Argos nur durch die Bedeutung einzelner hervorragender Individualitäten, wie Ageladas und Polyklet zeitweilig in den Vordergrund treten mochte. Ueber weitere Ursachen dieses Wechsels liessen sich vielleicht Vermuthungen, aber ohne sichere Gewähr aufstellen. Immerhin aber wird es nicht überflüssig sein, zunächst die Thatsachen, wie sie sich aus den uns zu Gebote stehenden Quellen ergeben, darzulegen, wenn sich auch Folgerungen aus denselben vielleicht erst einmal später ziehen lassen.

Myron.

Ueber die zeitlichen Grenzen der Thätigkeit des Myron fehlen uns bekanntlich genauere Angaben. Eins seiner berühmtesten Werke müsste er schon um Ol. 77 gearbeitet haben, sofern es nachweisbar wäre, dass der berühmte Läufer Ladas in dieser Olympiade gesiegt und Simonides, der bereits Ol. 78, 2 starb, seine Grabschrift verfasst hätte. Diese Folgerung würde sich ergeben, wenn die Vermuthung Benndorf's (de Anthol. gr. epigr. p. 15) begründet wäre, dass in dem Epigramm des Simonides (Anth. pal. XIII, 14) der Name *Λάνδις* in *Λάδας* zu verbessern wäre. Dübner in seiner Ausgabe bezeichnet dies als wahrscheinlich. Allein

der Name des Dandis kommt als der des Siegers in der 77. Ol. nicht blos an dieser einen Stelle, sondern auch bei Diodor XI, 53, bei Dionys Hal. IX, 37 und bei Africanus vor, und überall schwanken die Lesarten nur unbedeutend zwischen *Δάνδης*, *Δάντης*, *Δάτις*, *Δάντιος*, *Δάντις* (Dandin in der armenischen Uebersetzung des Africanus). Dass der Name Ladas bei allen diesen Autoren in gleichmässiger Weise corrumpirt und herzustellen sei, wird wohl kaum jemand zu behaupten wagen; und so wird schon aus diesem Grunde Dandis bei Simonides seinen Platz behaupten müssen, abgesehen davon, dass neben den vielen Siegen im Stadion, von denen wir sonst nichts wissen, gerade der von Pausanias bezeugte Sieg im Dolichos in dem Epigramm nicht erwähnt wird. — Die Heimath des Ladas wird nicht direct angegeben. Wegen seiner Statue im Tempel des Apollo zu Argos (Paus. II, 19, 7) möchte ihn Benndorf für einen Argiver erklären. Das Stadion indessen, in dem er seine Schule durchgemacht, lag zwischen Mantinea und Orchomenos, also in Arkadien (Paus. VIII, 12, 5); sein Grab auf dem Wege von Belmina nach Sparta, also in Lakedämon (Paus. III, 21, 1); und wenn Pausanias richtig vermuthet, dass er sofort nach seinem Siege erkrankt und unterwegs, doch wohl auf der Rückkehr nach der Heimath, gestorben und an der Stätte seines Todes auch begraben sei, so muss eben Lakedämon als seine Heimath betrachtet werden, wie man auch früher angenommen hat.

Auffallend findet es Benndorf, dass sowohl bei Pausanias unter den Statuen der Olympioniken, als bei Plinius unter den Werken des Myron die Erwähnung der Statue des Ladas fehle. Er hält es daher für nicht zu kühn, bei letzterem den ungehörigen und fremdartigen Hund canem in Ladam zu verändern. Paläographische Wahrscheinlichkeit hat diese Veränderung gewiss nicht; und wenn Plinius unmittelbar nach der berühmten Kuh auch noch einen Hund desselben

Künstlers erwähnt, so liegt darin doch gewiss nichts Auffälliges. Dass aber ein Hund eben so gut wie eine Kuh sogar als ein Wunder der Kunst gepriesen werden konnte, lehrt die Erzählung bei Plinius 34, 38. — Das Schweigen des Pausanias möchte sodann Benndorf daraus erklären, dass die Statue vor der Zeit des Pausanias nach Rom versetzt worden sei, womit es zusammenhänge, dass Ladas bei römischen Dichtern und Schriftstellern mehrfach erwähnt werde. Allein dieselben gedenken wohl des Ladas und seiner Schnelligkeit; eine Beziehung aber auf seine Statue findet sich nirgends. Wir kennen dieselbe als Werk des Myron einzig aus dem (Doppel-) Epigramm der Anthologie XVI, 54. Daneben steht die Erwähnung der Statue in Argos bei Pausanias; und so werden wir nicht wohl umhin können, das Epigramm auf diese zu beziehen. Das Schweigen des Pausanias über den Künstler darf dagegen nicht angeführt werden, indem z. B. Hirschfeld (Athena und Marsyas S. 16) aus dem ersten Buche nicht weniger als sechs Beispiele zusammenstellt, zu denen sich noch die Parthenos des Phidias hinzufügen lässt, in denen Pausanias die uns sonst bekannten Namen der Künstler übergeht.

Trotzdem möchte ich nicht leugnen, dass in den Nachrichten über Ladas etwas liegt, was von dem Charakter der gewöhnlichen Ueberlieferungen über olympische Sieger etwas abweicht. Dass er in der Zeit des Myron gesiegt habe, ist keineswegs ausdrücklich überliefert. Die Erwähnung aber seines Grabmals, des Stadions, in dem er sich geübt, sowie die Weihung seiner Statue im Apollotempel von Argos weisen auf aussergewöhnliche Ehren hin, wie wir sie am liebsten mit einer Art Heroencult verbunden annehmen möchten. Man kann geneigt sein, an Verhältnisse zu denken wie die des Oebotas aus Dyme in Achaia, der als Sieger in Ol. 6 erst um die 80 Ol. eine Statue erhielt. Es wurde von mir bereits in der Klg. I. S. 69 die Vermuthung geäussert, dass

die von Pausanias (VI, 3, 8) verworfene Erzählung, er habe bei Plataeae mitgekämpft, auf eine Wundererscheinung, wie die des Theseus, Marathon, Echetlos in der Schlacht bei Marathon zu beziehen sein möge. Die weitere, in ihrer Allgemeinheit unrichtige Angabe über den Fluch des Oebotas, der den Achäern die Ehre olympischer Sieger raubte, dürfte dann in der Beschränkung richtig sein, dass erst seit der Schlacht bei Plataeae die Achäer in Olympia keine Erfolge mehr aufzuweisen hatten, bis sie gegen Ol. 80 *ἄλλα ἐς τιμὴν τοῦ Οἰβώτα* festsetzten und ihm eine Statue in Olympia errichteten. Ausserdem blieb es noch bis in die Zeit des Pausanias (VII, 17, 14) Sitte, dass Achäer, wenn sie sich an den Kämpfen in Olympia betheiligen wollten, vorher dem Oebotas Opfer darbrachten (*ἐναγίζειν*), und auch errungenem Siege seine Statue in Olympia bekränzten. — Noch nähere Berücksichtigung scheinen die Nachrichten über nicht weniger als vier spartanische Sieger in Olympia zu verdienen. Eutelidas siegte Ol. 38. Pausanias VI, 15, 8 nennt allerdings sein Bild alt und bezeichnet die Inschrift an der Basis als durch die Zeit unleserlich. Aber da er selbst (VI, 18, 7) die ersten Siegerstatuen in die 59. und 61. Olympiade setzt, so konnte ihm die Statue erst lange nach seinem Tode, und dann doch wohl schwerlich von Verwandten, sondern durch die Lakedämonier von Staatswegen errichtet sein. Hipposthenes und sein Sohn Hetoimokles errangen in Olympia im Ganzen elf Siege. Von den sechs des Vaters fällt der erste im Ringkampfe der Knaben in Ol. 37, die fünf anderen im Ringen der Männer in Ol. 39—43. Die lange Siegeslaufbahn des Vaters wird der Sohn ziemlich unmittelbar fortgesetzt haben, so dass seine Siege um Ol. 50 fallen müssen. Da ihm nun nach Pausanias (III, 13, 9) eine Statue in Sparta errichtet war, so wird auch diese, wie die des Eutelides, erst lange Zeit nach dem Siege aufgestellt worden sein. Von Hipposthenes

aber berichtet Pausanias III, 15, 7, dass ihm in Sparta sogar ein Tempel geweiht war; *σέβουσιν δὲ ἐκ μαντεύματος τὸν Ἱπποσθένην ἅτε Ποσειδῶνι τιμὰς νέμοντες.* Chionis erkämpfte mehrere Siege um die 30. Ol. (Paus. VI, 13, 2). Auf einer Stele mit dem Verzeichnisse seiner Siege, von der eine zweite nahe bei den Gräbern der Agiaden in Sparta (III, 14, 3) wahrscheinlich eine Wiederholung war, fand sich eine Erwähnung des erst Ol. 65 (wieder? —) eingerichteten Waffenlaufes, woraus Pausanias schloss, dass sie nicht von Chionis selbst, sondern erst später von den Lakedämoniern aufgestellt sei. Er hätte desshalb nicht zweifeln sollen, dass die daneben stehende Statue den Chionis darstellen könne, da sie ein Werk des Myron sei. Denn offenbar gehören Stele und Statue zusammen und ihre Aufstellung rückt dadurch in die Zeit des Myron herab. Ist es nun Zufall, dass auch die Statue des Ladas ein Werk des Myron war? Liegt hier nicht der Verdacht nahe, dass auch Ladas in einer früheren Zeit gesiegt habe, und dass die Weihung seiner Statue mit der Aufstellung der des Chionis in einem gewissen Zusammenhange stehe, wenn wir nicht lieber annehmen wollen, dass die späte Ehrung aller der genannten älteren Olympioniken in gewissen Zeitströmungen ihren gemeinsamen Grund hatte? Bei Hipposthenes werden wir bestimmt auf ein Orakel hingewiesen. Von Chionis aber wird berichtet, dass er an der Gründung von Kyrene durch Battos Antheil hatte, und vielleicht lag darin, vielleicht auf eine Mahnung des in Sparta hoch angesehenen Orakels des Ammon hin (Paus. III, 18, 3), der Anlass, sein Andenken in Sparta und in Olympia zu erneuern. Allerdings lassen sich solche Vermuthungen nicht in jedem einzelnen Falle so wie bei Oebotas durch Hinweisung auf bestimmte Zeugnisse begründen; aber wiederum ist es ein eigenthümliches Zusammentreffen, dass wir, wie bei Oebotas, so auch bei Chionis und Ladas auf die Zeit bald nach den

Perserkriegen hingewiesen werden, die ja durch so manche Legende den Anlass zur Einführung oder Wiederbelebung von Götter- und Heroenculten (ich erinnere nur an Pan und Boreas in Athen) darboten. Die poetische, halb legendenhafte Verklärung, in der uns Ladas namentlich auch bei Dichtern und Rhetoren der späteren Zeit (vgl. Benndorf p. 13) entgegentritt, würde sich bei einer solchen Auffassung der Verhältnisse am besten erklären, die natürlich für sich nicht den Werth eines historischen Beweises, sondern nur einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit in Anspruch zu nehmen vermag. —

Ausser den Statuen des Ladas und des Chionis arbeitete Myron noch zwei Statuen für einen andern Lakedaemonier. Nach Pausanias (VI, 2, 2) brachte Lykinos ein Gespann von Füllen nach Olympia, die er, da eines derselben zurückgewiesen wurde, unter den ausgewachsenen Rossen laufen liess, *καὶ ἐνίκα δι' αὐτῶν· ἀνέθηκε δὲ καὶ ἀνδριάντας δύο ἐς Ὀλυμπίαν, Μύρωνος τοῦ Ἀθηναίου ποιήματα.* Rutgers (Africani *Ὀλυμπ. ἀναγρ.* p. 144) macht mit Recht darauf aufmerksam, dass das Füllenrennen erst Ol. 99 eingeführt wurde, während Myron um Ol. 80 thätig war. Demnach waren entweder die Statuen nicht von der Hand des Myron oder sie bezogen sich nicht auf den Sieg des Lykinos. Vor diese Alternative gestellt, müssen wir uns schon zu einem etwas kühneren Vorgehen entschliessen. Bei etwas schärferem Zusehen erscheint die Verbindung *ἐνίκα δι' αὐτῶν. ἀνέθηκε δὲ καὶ . . .* etwas bedenklich, wenigstens dem Sprachgebrauche des Pausanias nicht völlig entsprechend. Und weshalb stellt Lykinos zwei Statuen für einen einzigen Sieg auf? Sehen wir weiter, was bei Pausanias folgt: *τῷ δὲ Ἀρκεσιλάῳ καὶ Λίχᾳ τῷ παιδὶ, τῷ μὲν αὐτῶν γεγόνασι δύο Ὀλυμπικαὶ νῖκαι, Λίχας δὲ κ. τ. λ.* Auch diese beiden gehören zu der Gruppe lakedämonischer Sieger im Wagenrennen, die Pausanias hier zusammenfasst; Arkesilaos hat

zweimal gesiegt, Lichas war Ol. 90 ein alter Mann (*ἄνδρα γέροντα*: Xenoph. Hell. III, 2, 21; vgl. Rutgers p. 52); sein Vater lebte demnach um Ol. 80, war also Zeitgenosse des Myron. Alles würde daher sehr gut stimmen, wenn Myron die beiden Statuen nicht für Lykinos, sondern für Arkesilaos gemacht hätte. Nun ist bei Pausanias schon im Anfange desselben Kapitels ein Name ausgefallen (nicht Xenarches, wie Rutgers p. 125 richtig bemerkt, weshalb auch Xenarches unter den Werken des Lysipp zu streichen und der verlorene Sohn des Philandrides dafür einzusetzen ist), und es kömmt verhältnissmässig oft vor, dass sich bei Pausanias im Umfange einer Seite mehr als eine Lücke findet. Nehmen wir also auch in dem kritischen Satze den Ausfall eines einzigen Wortes an und schreiben: *ἀνέθηκε δὲ καὶ Ἀρκεσίλαος ἀνδριάντας δύο*, so sind die sachlichen Schwierigkeiten gehoben, und wir gewinnen einen Text, welcher der verzwickten Redeweise des Pausanias auf das Beste entspricht.

Ptolichos. Ein Werk des Ptolichos von Aegina war die Statue seines Landsmannes Theognetos. In der Künstlergeschichte I, S. 81 hatte ich bemerkt, dass der olympische Sieg desselben im Ringkampfe der Knaben vor Ol. 80, jedoch nicht nothwendig vor Ol. 77—78 fallen müsse. Rutgers (S. 37) will ihn nicht später als Ol. 75 ansetzen. Allein die Erwähnung des Theognetos in Pindars VIII. pythischer Ode, welche seinen Neffen Aristomenes feiert, bietet dafür keine Berechtigung; vgl. L. Schmidt Pindars Leben S. 398 ff. Dagegen hatte ich übersehen, dass wir in einem Epigramm der Anthologie (XVI, 2) die Inschrift der Siegerstatue besitzen, indem dort schon von Schneidewin gewiss mit vollstem Rechte, wie auch in der neuesten Ausgabe von Dübner anerkannt ist, statt des metrisch fehlerhaften Namens eines unbekannten Theokritos der des Theognetos hergestellt

worden ist. Das Epigramm aber hat den Simonides zum Verfasser, welcher Ol. 78, 3 starb. Danach ist Ol. 78 der späteste Termin für den Sieg des Theognetos.

Kresilas. Kürzlich lenkte Ad. Roemer meine Aufmerksamkeit auf eine bekannte Stelle des Auctor ad Herenn. IV, 6, 9: Chares a Lysippo statuas facere non isto modo didicit, ut Lysippus caput ostenderet Myronium, brachia Praxitelia, pectus Polyclitium, ventrem et crura, sed omnia coram magistrum facientem videbat, ceterorum opera vel sua sponte poterat considerare. Man habe die Worte ventrem et crura als ein thörichtes Einschiebsel beseitigen wollen, weil sie sich in den besten Handschriften nicht fänden. Doch sei durch Spengel (Rhein. Mus. XVII, S. 331 ff.) das Urtheil über das Verhältniss der besseren zu den geringeren Codices wesentlich modificirt worden. Und dann, wenn es sich um Anleitung zur Anfertigung von Statuen handele und man der Reihe nach Kopf, Arme und Brust aufzähle, bilden da nicht Bauch und Schenkel die nothwendige Ergänzung, um ein Ganzes herzustellen?

Die letztere Erwägung scheint mir zwingend, und es ist daher an den Worten ventrem et crura in keinem Falle zu rütteln. Aus diesem Grunde kann denn auch eine Vermuthung Kaysers, so wie sie ausgesprochen ist, nicht gebilligt werden: es sei zu lesen ventrem Cresilaeum, indem das letztere Wort in crura et und weiter in et crura corrumpirt sei. Und doch glaube ich, dass uns Kayser's Vermuthung auf das Richtige zu führen vermag. Als massgebende Künstler nennt der Rhetor Lysipp, Myron, Praxiteles, Polyklet; von den berühmtesten ersten Ranges fehlen Phidias und Skopas. Aber von philologischer Seite bietet sich auch nicht der geringste Anhaltspunkt, welcher den Ausfall gerade dieser Namen rechtfertigen könnte; und von archäologischer Seite darf wohl daran erinnert werden, dass die Vorzüge dieser beiden Künstler wesentlich oder

wenigstens in so weit auf der Seite der geistigen Auffassung lagen, dass ihre formalen Verdienste nicht als Zweck, sondern nur als Mittel zur Erreichung geistiger Ziele aufgefasst zu werden pflegten. Und nun gar den Phidias als den Repräsentanten mustergiltiger Bauch- und Schenkelbildung hingestellt zu sehen, müsste einen fast erheiternden Eindruck machen. Wir sind also genöthigt, an einen der primis proximi zu denken. Ein solcher ist Kresilas. In dem bekannten Amazonenwettstreite steht er nach Polyklet und Phidias an dritter Stelle und sein sterbender Verwundeter wird mit besonderem Lobe genannt. Sein Name, der jetzt durch Inschriften sichergestellt ist, findet sich in den Handschriften fast immer mehr oder minder corrumpirt. In einem Epigramme der Anthologie (XIII, 13) finden wir z. B. die Lesart *Κρισίας*. Nehmen wir beim Auct. ad Her. eine ähnliche Corruptel an, durch welche sich das Wort dem vorhergehenden crura, mit dem es die Anfangsbuchstaben gemein hat, noch mehr annäherte, so erklärt es sich, wie es als eine scheinbare Dittographie von crura leicht ausfallen konnte. So empfiehlt es sich von sachlicher, wie von paläographischer Seite zu schreiben: ventrem et crura Cresilaea. Wie weit bei der Beurtheilung des Künstlers auf die Worte ventrem et crura im Einzelnen Nachdruck zu legen ist, wird vielleicht erst klar werden, wenn es einmal gelingt, unter den uns erhaltenen Typen von Amazonen die des Kresilas mit Sicherheit nachzuweisen. Vorläufig mögen die Worte nur zur Bestätigung der Annahme dienen, dass Kresilas zu den Künstlern gehört, die auf die formale Durchbildung ihrer Werke einen besonderen Werth legten.

Demetrios. Nach Pausanias I, 27, 4 stand in Athen am Poliastempel *εὐῆρις πρεσβῦτις, ὅσον τε πίχεος μάλιστα, φαμένη διάκονος εἶναι Λυσιμάχη*. Ein zweites Zeugniss über sie besitzen wir bei Plinius 34, 76: Demetrius Lysi-

machen (fecit) quae sacerdos Minervae fuit LXIV annis. Aber was bedeutet *εὐῆρις*? Benndorf in den Mitth. d. ath. Inst. I, S. 50 bemerkt, dass sich das Wort schwerlich werde vertheidigen lassen, und vermuthet, es sei etwa „an das Material oder den Verfertiger des Werkes zu denken. Möglich wäre auch ein Wort wie *εὐγήρως*". Paläographisch am nächsten steht wohl *εὐήθης*, und eine guthmüthige, treuherzige Alte passt auch dem Sinne nach sehr wohl. Man wird jedoch sagen, dass ein so treuherziges Beiwort der nüchternen Prosa des Pausanias nicht entspreche: im Allgemeinen gewiss mit Recht. Doch fragt es sich, ob nicht Ausnahmen zuzugeben sind, und ich möchte deshalb auf ein von Pausanias II, 26, 9 erwähntes, leider chronologisch nicht näher bestimmbares, aber sehr eigenthümliches Kunstwerk hinweisen. In einem Gebäude (*οἴκημα*) zu Aegeira in Achaia befand sich (eine Gruppe von Statuen?) *ἀνήρ τε ἤδη γέρων ἴσα καὶ ὀδυρόμενος*, drei Frauengestalten, die sich ihre Armbänder abnahmen, drei Jünglinge und (der Name ist ausgefallen) mit dem Panzer gerüstet. Dieser Anonymus soll in einem Kriege der Achäer sich durch seine Tapferkeit unter den Aegeiraten besonders ausgezeichnet haben und gefallen sein; die Brüder melden seinen Tod; die Schwestern nehmen zum Zeichen der Trauer ihren Schmuck ab, *καὶ τὸν πατέρα ἐπονομάζουσιν οἱ ἐπιχώριοι Συμπαθῆ, ἅτε ἐλεεινὸν καὶ ἐν τῇ εἰκόνι.* Hier wird allerdings die Erwähnung des Ausdrucks in dem Bilde durch die Erzählung und den Beinamen genauer motivirt. Aber auch jene Lysimache war gewissermassen eine Curiosität: an bevorzugter Stelle geweiht, nur eine Elle hoch, ein altes Weib, ein Werk des Demetrios, künstlerisch vielleicht eine Art Seitenstück zu dem kahlköpfigen, dickbäuchigen Pellichos desselben Künstlers: konnte darin nicht hinreichender Anlass für Pausanias liegen, der ausgesprochenen Eigenthümlichkeit des Werkes durch ein be-

zeichnendes Epitheton mit einem kurzen Worte zu gedenken?

Apellas. Durch die Ausgrabungen von Olympia ist jetzt festgestellt, dass sich an die Künstlerfolge des Theokosmos von Megara und seines Sohnes Kallikles als drittes Glied dessen Sohn Apellas anreiht, der für die Königin Kyniska arbeitete und also um Ol. 100 lebte: A. Z. 1880, S. 152. Eine weitere Thätigkeit möchte ihm Furtwängler als Kunstschriftsteller zuweisen und auf ihn die ausführlichen Notizen zurückführen, die wir über ein Werk seines Vaters, die Statue des Diagoras besitzen (Schol. Pind. p. 158 Boeckh). Allein eine derartige Kunstschriftstellerei gab es damals noch nicht; sie entwickelt sich erst nach der Zeit Alexanders. Wahrscheinlich würde Furtwängler selbst gefunden haben, um welchen Apellas es sich bei dem Scholiasten des Pindar handelt, wenn ihm in Olympia die nöthige Literatur zu Gebote gestanden hätte. Der Schriftsteller über Kunst ist Apellas Ponticus, über den es genügt, auf Preller (Polemon. fr. p. 175) zu verweisen.

Boethos. Boethos, der Schöpfer des Knaben mit der Gans, ist bisher nur nach dem Charakter seiner Kunst in die Zeit bald nach Alexander d. Gr. gesetzt worden. Es ist dabei eine Inschrift (C. i. gr. 6164) unberücksichtigt geblieben, welche bereits Winckelmann (Werke VI, I, S. 38) mitgetheilt hat. Er „fand dieselbe in einem Plinius, Basler Ausgabe 1525, mit geschriebenen Anmerkungen von Fulvius Ursinus und Barthol. Aegius, in der Bibliothek des Herrn von Stosch zu Florenz". Sie lautet: *μηνοδοτος και | διοδοτος οἱ βοηθου | νικομηδεις | ἐποιουν.* Allerdings habe ich selbst (Klg. I, S. 501) geglaubt, ihre Zuverlässigkeit verdächtigen zu müssen: „denn wenn auch Ursinus selbst nicht Fälscher war, so nahm er doch vieles Falsche auf Treue und Glauben von Ligorio auf". Fast gleichzeitig

setzte sie Mommsen (Ber. d. sächs. Ges. 1852, S. 256) be der Behandlung anderer griechischer Ligoriana in die Kategorie derer, deren Unechtheit ihm evident schien. Einen weiteren Verdachtsgrund glaubte Hirschfeld (Tit. statuar. n. 142) darin zu finden, dass in einer auf Boethos, den Vater der beiden Nikomedier, bezüglichen Inschrift, ein Arzt Nikomedes erwähnt wird.

Und doch scheint die Inschrift der beiden Söhne die Bürgschaft ihrer Echtheit in sich selbst zu tragen. Sie sind aus Nikomedia in Bithynien; Boethos, der Vater, heisst in allen Handschriften des Pausanias (V, 17, 1) *Καρχηδόνιος*; und erst O. Müller hat dafür *Καλχηδόνιος* zu lesen vorgeschlagen. Nun wurde Nikomedia im J. 264 v. Chr. gegründet und zum Theil mit den von Chalkedon oder Kalchedon übergesiedelten Bürgern bevölkert. Wenn also Boethos um diese oder nicht lange vor dieser Zeit lebte, so erklärt es sich sehr einfach, dass er Kalchedonier heisst, während seine Söhne sich bereits als Nikomedier bezeichnen. Ligorio indessen, selbst wenn er ein bedeutenderer Gelehrter gewesen wäre, was er nicht war, konnte von diesen Heimathsverhältnissen noch nichts wissen, und damit fällt jeder Grund weg, die Echtheit der Inschrift noch ferner zu bezweifeln. Boethos gehört demnach in das erste Drittel des dritten Jahrhunderts v. Chr.

Nebenbei bemerkt, zeigt die Inschrift, die nicht an der Basis, sondern an der Statue eines Herakles stand, dass das Imperfectum in Bildhauerinschriften schon mindestens gegen die Mitte des III. Jahrhunderts wieder in Aufnahme kam und es demnach wohl als „hellenistisch“ bezeichnet werden darf. — Die Zweifel an der Echtheit einer zweiten Inschrift (C. i. gr. 6146) werden durch das Vorhergehende nicht berührt.

Epigonos. In dem vorläufigen Bericht über die Ausgrabungen von Pergamon S. 80 theilt Conze eine

Künstlerinschrift aus der Königszeit der Attalen mit und sagt: „sie nennt einen sonst nicht bekannten Künstler *Επίγονος ἐποίησεν*". Dass er nicht unbekannt ist, würde wenig verschlagen, sofern etwa nur der Name beiläufig erwähnt würde. Aber Plinius berichtet 34, 88: Epigonus omnia fere praedicta imitatus (Philosophen, Athleten u. A.) praecessit in tubicine et matri interfectae infante miserabiliter blandiente. Vermuthungsweise hatte ihn allerdings schon Furtwängler (Dornauszieher S. 70) in die Diadochenzeit gesetzt. Um so willkommener ist die inschriftliche Bestätigung; denn durch die chronologische Fixirung tritt er uns entgegen als ein echter Sohn seiner Zeit und bereichert unsere Vorstellungen von derselben, wenn er auch, wie Furtwängler bemerkt, „nicht umsonst seinen Namen trug: er war ein „Epigone".

Eutychides. Unter den Monumenten des Asinius Pollio wird von Plinius 36, 34 ein Liber pater als Werk des Eutychides genannt, den man bisher unbedenklich für den bekannten Schüler des Lysipp gehalten hat. Es muss indessen auffallen, dass ausser dieser einen Marmorstatue weder unter den Werken des Eutychides, noch unter denen des Lysipp und seiner gesammten Schule auch nur eine einzige Arbeit in diesem Material angeführt wird. Wir werden daher diesen Liber pater einem Athener Eutychides zutheilen müssen, von dem uns eine Inschrift erhalten ist, welche Hirschfeld (A. Z. 1872, S. 25) frühestens in das Ende des III. Jahrhunderts v. Chr. versetzt. Vielleicht ist er um mehr als ein Jahrhundert jünger und gehört dem Kreise des Arkesilaos, Kleomenes u. A. an, neben deren Werken das seinige unter den Monumenten des Asinius Pollio aufgestellt war.