



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

FL ELYK S
2.3

251. 2.3

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

HARVARD COLLEGE
LIBRARY



FROM THE BEQUEST OF
CHARLES SUMNER
CLASS OF 1830
Senator from Massachusetts

FOR BOOKS RELATING TO
POLITICS AND FINE ARTS

O
BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE III.

REDACTION VON DR. HERMANN LÜCKE IN LEIPZIG.

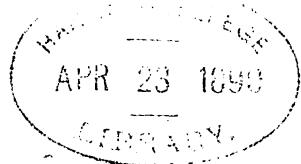
DAS MOTIV
DES
AUFGESTÜTZTEN FUSSES
IN DER ANTIKEN KUNST
UND DESSEN STATUARISCHE VERWENDUNG
DURCH
LYSIPPOS
VON
KONRAD LANGE.

MIT EINER TAFEL.



LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1879.

II : 2813



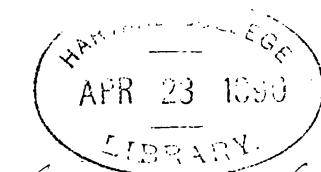
DAS MOTIV
DES
AUFGESTÜTZTEN FUSSES
IN DER ANTIKEN KUNST
UND DESSEN STATUARISCHE VERWENDUNG
DURCH
LYSIPPOS
VON
KONRAD LANGE.

MIT EINER TAFEL.



LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN.
1879.

FA251.2.3



Summer bound.

46-
233
G

JOHANNES OVERBECK

UND

ANTON SPRINGER

IN DANKBARKEIT

GEWIDMET.

Bis vor kurzem hat die kunstgeschichtliche Forschung griechische Originale und römische Copien prinzipiell eigentlich kaum von einander getrennt. Sie hat zwar theoretisch zwischen ihnen einen Unterschied gemacht, praktisch aber beide im wesentlichen nach derselben Methode behandelt. Man glaubte in einer römischen Statue, die man als Copie eines griechischen Werkes betrachten konnte, fast ebenso sicher die Hand des erfindenden Meisters zu erkennen, wie z. B. in den Parthenonskulpturen die Hand des Phidias. Die Ausgrabungen der letzten Jahre haben uns vorsichtiger gemacht. Seitdem wir zugeben müssen, daß wir vor dem Funde des olympischen Hermes von dem persönlichen Stil, von der künstlerischen Handschrift des Praxiteles so gut wie nichts wußten, stehen wir der größeren Masse der römischen Copien anders gegenüber als bisher. Sie sind uns nicht mehr Copien im modernen Sinne des Wortes, sondern freie Nachbildungen, von denen wir zwar lange wußten, daß sie selbst die Compositionen ihrer Originale vielfach ändern, bei denen wir aber gar oft übersehen haben, daß sie auch deren Formbehandlung im einzelnen nicht selten bis zur Unkenntlichkeit verwischen. Ausnahmen gibt es auch hier — ich erinnere nur an Polyclet¹⁾ —, doch wird durch sie die Regel nicht umgestoßen; und diese gebietet uns die allergrößte Vorsicht.

Die Beschränkung, die uns diese Erkenntniß einerseits auflegt, weist uns doch andererseits auf einen Ersatz für das verlorene Mittel der Stilkritik hin: von der Vergleichung der Compositionen muß die kunsthistorische Gruppierung der Monamente ihren Ausgang nehmen.

Wie in der modernen Kunst an gewissen Stellungen und Bewegungen gewisse Schulen, oft sogar bestimmte Meister zu erkennen sind, so weisen auch in der antiken Kunst, deren conservatives Festhalten und organisches Weiterbilden des typisch Ueberkommenen ja bekannt ist, gleiche Motive auf gleichen Ursprung hin. Freilich das Kunsthandwerk kommt hier weniger in Betracht, denn es copiert meistens die monumentale Kunst. Es gilt zu den monumentalen Quellen zurückzugehen, Copien zu vergleichen, statuarische Originale zu reconstruiren und diese in Verbindung mit einander zu setzen. Hierzu möchte ich einen

1) Bei den Exemplaren des aufgestützten Satyrm (*Benndorf u. Schöne*. Die ant. Bildw. d. Lateran, S. 91 f.) finden sich wenigstens gewisse Eigenheiten des Originals regelmäßig wieder.
Beiträge zur Kunstgeschichte III.

Beitrag liefern, indem ich ein beliebtes — neben der normalen Stellung vielleicht das beliebteste — Stellungsmotiv der antiken Kunst, das Motiv des aufgestützten Fußes, in seiner Verwendung verfolge und seine kunsthistorische Bedeutung, besonders im Gebiete der griechischen Plastik, festzustellen suche.

Der Sandalenbinder.

Vier Exemplare des Sandalenbinders sind uns erhalten, eins im Louvre¹⁾, ein zweites in der Glyptothek zu München²⁾, ein drittes in der Sammlung Lansdowne in London³⁾ und ein vierthes im Museum des Vatican⁴⁾. Eine genauere Beschreibung besonders der Statue im Louvre nebst einer Aufzählung der früheren Publicationen und eine ausführliche Geschichte der Deutungsversuche gibt Lambeck⁵⁾. Die Aehnlichkeit dieser vier Statuen beweist, daß sie sämmtlich auf ein beliebtes Original zurückgehen; indeß stehen sie ihm nicht alle gleich nahe. Die drei ersten Exemplare stimmen zunächst darin überein, daß sie einen etwas mehr als lebensgroßen Jüngling zeigen, der den rechten Fuß auf eine Erhöhung — bei der Pariser und Münchener Statue auf einen Felsen — setzt und sich mit der Sandale dieses Fußes zu schaffen macht, während die andere Sandale am Boden liegt. Die Londoner Statue weicht von den beiden anderen, die bis auf die Kopfhaltung und die Lage der zweiten Sandale ganz mit einander übereinstimmen, infofern ab, als bei ihr der linke Arm nicht wie bei jenen ebenfalls nach dem Fuße ausgestreckt, sondern von der Chlamys halb verhüllt über das rechte Knie gelegt ist⁶⁾. Das kleine Exemplar des Vatican stimmt zwar in der Armbewegung mit den beiden im Louvre und in der Glyptothek überein, unterscheidet sich aber von ihnen abgesehen von seiner geringeren Größe (2 pal. 5 onc.) besonders dadurch, daß bei ihm der linke anstatt des rechten Fußes aufgestützt ist. Da es mit dieser Abweichung indeß allein steht, und da dieselbe leicht aus äußerer Umständen, etwa dem Zwange einer decorativen Verwendung, erklärt werden kann, so werden wir das Original wesentlich in der Stellung der Pariser und Münchener Copie zu denken haben. Denn in der Kopf-

1) Fröhner, Notice de la sculpt. ant. du Louvre, S. 210 f. Bouillon, Mus. des ant. II, pl. 6. Clarac, Mus. de sculpt. III, 309, 2046.

2) Brunn, Beschreibung der Glyptothek No. 151. Lützow, Münchener Antiken Taf. 32. Clarac V, 814, 2048.

3) Clarac V, 814, 2048A. Michaelis, Arch. Zeitg. 1874, S. 39.

4) Mus. Pio Clem. III, tab. 48. Clarac V, 814, 2047.

5) Lambeck, De Mercurii statua vulgo Jasonis habita, Thoruni 1860 (Bonner Dissertation).

6) Diese Haltung war wohl durch alte Theile des Armes indicirt, wenigstens scheint dies nach Claracs Zeichnung so, und Michaelis sagt nicht das Gegentheil. Vgl. dagegen O. Müller, Kunstarb. Werke II, S. 75.

hebung und der Lage des Gewandes stimmt das vaticanische Exemplar ganz mit ihnen überein, und das ist wohl ein Beweis, daß die Statue der Sammlung Lansdowne mit ihrer veränderten Armhaltung auf einer Umbildung des Originals beruht. Der Sandalenbinder in München hebt den Kopf nicht ganz so hoch wie die drei übrigen, und da diese hierin mit einander übereinstimmen, scheint die größere Erhebung mehr Wahrscheinlichkeit für sich zu haben.

Ob das Original von Bronze oder Marmor war, dürfte aus technischen Eigenthümlichkeiten in der Einzelbehandlung schwierig sein nachzuweisen. Auch wissen wir ja längst, daß bei der freien Art, wie die Alten zu copiren pflegten, der Mangel solcher Eigenthümlichkeiten kein Beweis ist, daß das Original einer uns in Marmor überlieferten Statue nicht von Bronze gewesen sein könne. Unser Original war aber in der That von Bronze. Dies geht nämlich aus der Art der Composition sofort hervor. Zunächst wirkt der Baumstamm in der Hauptansicht, d. h. im Profil von links, sehr störend, und in der kleinen Copie im Vatican, wo er als Stütze nicht nöthig war, ist er auch weggelassen oder besser gefagt gar nicht hinzugefügt worden. Angenommen aber, er hätte dem Original angehört, so lag schlechterdings kein Grund vor, das Gewand, das man doch am bequemsten über den Baumstamm gelegt hätte, auf den Oberschenkel zu legen, wo es bei dieser Handlung im wirklichen Leben nie liegen wird, und es überdies durch den Baumstamm zur Hälfte zu verdecken. Der einzige Zweck, den diese Gewandlage haben konnte, war der, die große viereckige Lücke zwischen beiden Beinen einigermaßen auszufüllen, und das war nur dann nöthig, wenn der Baumstamm fehlte, also das Original von Bronze war. Dieses mag nach der geführten Untersuchung im wesentlichen die Gestalt gehabt haben, wie sie die Skizze auf meiner Tafel veranschaulicht.

Ueber die Deutung des Sandalenbinders ist seit Winckelmann viel Streit gewesen, er ist vom römischen Feldherrn zum Heros, vom Heros zum Gott avancirt, um endlich mit einem Schlage zum namenlosen Menschen degradirt zu werden, auf welcher Rangstufe er denn auch, wie ich nachzuweisen hoffe, trotz aller Bemühungen einer Rehabilitirung wird verbleiben müssen.

Anfangs wollte man in der Statue Cincinnatus sehen, wie er vom Pfluge weg zur Dictatur gerufen wird, und da die Pflugschaar fehlte, fügte man sie einfach hinzu. So zeigt sie das Pariser Exemplar.

Winckelmann¹⁾, Visconti²⁾ und Fea³⁾ haben diese Deutung durch einen Hinweis auf die Nacktheit und Jugendlichkeit der Figur leicht widerlegt. Winckelmann selbst glaubte in der Statue Iason zu erkennen, der von Pelias zu sich gebeten nach dem Durchwaten des Anauros eben seine Sandalen anbinden will, dabei aber die eine vergißt, wovon die Folge ist, daß er einschuhig zu

1) Gesch. d. Kunst B. XI, Cap. 2, § 4. Vorläuf. Abh. z. d. Denkm. d. Kunst d. Alt. § 163 f.

2) Opere varie IV, p. 132. 333. — 3) zu Winckelmann.

Pelias kommt. Visconti¹⁾ vermutete sogar, dieser Iason habe zu den Argonauten des Lykios²⁾ gehört, woran natürlich nicht gedacht werden kann, wenn man die von Winckelmann angenommene Situation festhält.

Als Iason galt der Sandalenbinder nun ziemlich allgemein, bis O. Müller an zwei Stellen seines Handbuchs³⁾ durch die Bezeichnung *der sog. Iason* und an einer dritten⁴⁾ durch folgende Worte der landläufigen Deutung entgegengratet: *Iasons erhabne und anmuthvolle Heldengestalt kann schwerlich in der sonst trefflichen, aber Nichts von heroischer Grösse darstellenden Statue des Sandalenbinders, dessen Stellung sonst bei Hermes vorkommt, erkannt werden.* Friederichs⁵⁾ hat aber offenbar Unrecht, wenn er behauptet, Müller habe die *richtige Benennung* Hermes gegeben. Denn wenn ihm die Formen *nichts von heroischer Grösse* zu haben schienen, so konnte er selbstverständlich noch weniger einen Hermes als einen Heros in der Statue erkennen, und man darf deshalb wohl annehmen, daß er persönlich in ihr nichts als einen Epheben gesehen hat. Daran, daß Müller die Stellung der Statue mit der eines von Christodorus ("Ἐργασίς v. 297—302) beschriebenen Hermes vergleicht, hat nun Lambeck angeknüpft, indem er in der oben (S. 2 Anm. 5) citirten Schrift nachzuweisen sucht, daß die Statue in der That Hermes darstelle. Schon vor Müller hatte Thiersch⁶⁾ im Sandalenbinder eine Genrefigur gesehen, indem er ihn, freilich in verkehrter Weise und mit falschen Analogien, für einen sich rüstenden Krieger ausgab, während Göttling⁷⁾ einen griechischen Jüngling in ihm sah, *der etwa einen Wettkampf halten will oder ihn eben sieghaft gehalten hat*, von welchen Möglichkeiten er wegen des Gesichtsausdrucks die letztere vorziehen möchte. Diese willkürliche Beziehung zum Wettkampf war natürlich leicht abzuweisen, was denn auch Lambeck (a. a. O. S. 10 f.) ausführlich gethan hat, ohne aber auf die Annahme einer genrehaften Bedeutung überhaupt näher einzugehen. Diese letztere hat darum auch Fröhner⁸⁾ mit voller Sicherheit festgehalten: *Cette superbe statue . . . représente simplement un éphèbe grec attachant ses sandales.* Freilich kommt er dann wieder auf die völlig unmotivirte Wettkampfhypothese Göttlings zurück, und hält es überdies für nöthig, die Handlung des Sandalenbindens beim Epheben durch die bekannte Ähnlichkeit des Epheben mit dem Hermes-Typus zu motiviren, was, wie ich zeigen werde, vollkommen überflüssig ist.

Ich würde nach Fröhners Auseinandersetzung, deren Kern ich durchaus billige, nicht mehr auf diese Frage zurückkommen, wenn nicht sonderbarerweise

1) Mus. Pio-Clem. III, p. 63 Note, zweifelnder: Opere var. IV, p. 136 Note 2).

2) Plin. XXXIV, 79.

3) § 157, 3. 380, 7. — 4) § 412, 4. — 5) Bausteine S. 391.

6) Epochen d. bild. K. bei d. Griech. p. 272, Anm. 1).

7) D. arch. Mus. d. Univers. Jena, S. 10.

8) Notice de la sculpt. ant. du mus. imp. du Louvre I, S. 210 f.

grade in Deutschland Lambecks Resultate bis auf den heutigen Tag fast allgemein anerkannt und Göttlings wie Fröhners Bemerkungen so gut wie unberücksichtigt geblieben wären. So betrachten Urlichs¹⁾, Lützow²⁾, Friederichs³⁾, Lübke⁴⁾, Brunn⁵⁾, Furtwängler⁶⁾ die Deutung auf Hermes als durchaus selbstverständlich und unanfechtbar, und auch Michaelis⁷⁾ sucht die ungöttlichen Gesichtszüge der Londoner Statue mit kunsthistorischen Erwägungen zu Gunsten von Lambecks Deutung zu entschuldigen. Bötticher⁸⁾ dagegen zweifelt aus guten Gründen an dieser Deutung und auch Hettner⁹⁾ sieht in dem Werke nichts als einen *griechischen Epheben in Weise des Apoxyomenos*. Vor einem Jahre ist denn, um auch dies zu erwähnen, Stephani¹⁰⁾ wieder auf den Namen Iason zurückgegangen, indem er Lambecks Deutung mit ebenso schlagenden Gründen widerlegt, wie er diejenige Winckelmanns mit unhaltbaren vertheidigt.

Bei dieser allgemeinen Unklarheit scheint es geboten, die Deutungsfrage hier noch einmal im Zusammenhang zu behandeln, da von ihrer Entscheidung natürlich die kunsthistorische Beurtheilung des Werkes abhängt.

Was Lambeck zunächst gegen Winckelmanns Deutung anführt, ist ohne Zweifel richtig. Denn abgesehen davon, daß nur der einzige Pherekydes¹¹⁾ die Version hat, nach der das Erscheinen mit einem Schuh die Folge einer Vergeßlichkeit nach dem Durchwaten des Anauros ist, während alle übrigen Quellen von dem Verlust der einen Sandale im Anauros reden, womit unsere Statue auf keinen Fall in Zusammenhang gebracht werden kann, so ist doch die von Pherekydes vorgebildete Scene, nämlich das Vergessen der einen Sandale beim Anziehen am jenseitigen Ufer, nicht nur in unserer Statue auf keine Weise verständlich dargestellt, sondern überhaupt nicht künstlerisch darstellbar. Denn einem Jüngling, der sich die erste Sandale anlegt, kann man schlechterdings nicht ansehen, ob er die zweite ebenfalls anlegen oder anzulegen vergessen wird; und da jedenfalls das *erstere* das natürlichere ist, konnte vernünftigerweise kein Künstler auf den Gedanken kommen, einer solchen Figur die *letztere* Bedeutung unterzulegen.

Da jeder Unbefangene dies sofort einsehen muß, genügt es wohl, die neueste Ansicht Stephanis¹⁰⁾, daß allerdings die Vergeßlichkeit Iasons hier monumental verewigt sei, weil es nicht Zufall sein könne, daß bei allen Copien (eines und desselben Originals!) die eine Sandale noch am Boden liege, hier ohne ausführliche Widerlegung zu erwähnen. Ebenso braucht die Deutung auf Theseus,

1) Die Glyptothek S. 3. — 2) Münchener Ant. zu Taf. 32.

3) Bausteine No. 666. — 4) Gesch. d. Plast. S. 210.

5) Beschreibung d. Glypt. No. 151. — 6) Der Dornauszieher u. d. Knabe m. d. Gans S. 42.

7) Arch. Ztg. 1874, S. 39.

8) Erklärend. Verz. d. Gypsabg. S. 504.

9) D. kgl. Mus. d. Gypsabg. zu Dresden. S. 70.

10) Compte rendu pour l'année 1875, S. 35 ff. (1878).

11) Fragm. hist. Graec. ed. Müller I, p. 87 No. 60.

die hie und da ausgesprochen ist¹⁾ und von Visconti (aus seinen späteren Jahren) herzurühren scheint, nicht widerlegt zu werden, da sie keinen Anklang gefunden hat. Obwohl die Statue ebenso wenig ein bestimmtes Kennzeichen für Theseus wie für Iason hat, muß es doch Wunder nehmen, daß man, wenn man überhaupt auf einen Heros zurückkommen wollte, nicht lieber Theseus als Iason wählte, da für jenen doch wenigstens das Sandalenbinden eine gewisse Bedeutung hat und keine undarstellbare Vergeßlichkeit involviert.

Ich wende mich also wieder zu Lambeck, und zwar stelle ich diejenigen seiner Argumente voran, die aus der Erscheinung des Werkes selbst genommen sind.

Ob die Schlankheit des Sandalenbinders grade für Hermes besonders passend ist, darüber will ich nicht streiten; meinem Gefühl nach ist er schlanker und fehniger als die meisten, wenn nicht alle, uns erhaltenen Hermes-Statuen. Was wäre auch damit bewiesen? War doch Hermes das Vorbild des athletisch gebildeten Epheben, seine künstlerische Erscheinung nichts als ein Ideal des durchgebildeten Ephebenkörpers. Und so geht aus der Körperbildung höchstens hervor, daß unsere Statue entweder ein Hermes oder ein Ephebe sein muß.

Aber auch die Kopfbewegung, das Auffchauen von der Arbeit, braucht seine Ursache doch keineswegs in dem Horchen auf eine Rede zu haben, und wenn es sie hätte, so brauchte diese Rede doch nicht die des Zeus, der Hörende also Hermes zu sein! Auch große Spannung und Aufmerksamkeit vermag ich wenigstens in dem Gesicht der Münchener Copie nicht zu erkennen, und wer sie in dem der Louvre-Statue durchaus zu sehen glaubt, der kann doch keinenfalls behaupten, daß sie nur einem Befehle des Zeus gelten könne. Wenn aber Lambeck den Hermes hier erkennen will, wie er sich die Sandalen anbindet, um den Befehl des Zeus, den er eben empfängt, auszuführen, so hat er ganz vergessen zu beweisen, daß die Handlung wirklich ein Binden und nicht vielmehr ein Lösen ist. Denn daß sie dies letztere nicht sein könne, wird doch kaum jemand behaupten. Bei der Lansdowne'schen Umbildung wenigstens, bei welcher der eine Arm auf den Schenkel gelegt ist, kann von einem Binden gar nicht die Rede sein, da dieses beide Hände in Anspruch nimmt; und ob dies in Verbindung mit dem Umstand, daß sich bei allen Copien der Blick von der Handlung abwendet, uns nicht bestimmen sollte, aus dem Sandalenbinder überhaupt lieber einen Sandalenlöser zu machen, sollte man doch erst genau überlegen, ehe man an eine Deutung schreitet, die diese Auffassung ganz ausschließt.

Eine weitere Bestätigung seiner Ansicht glaubt Lambeck darin zu finden, daß Hermes sehr oft in der Kunst, und besonders dann, wenn er die Befehle des Zeus empfängt, den einen Fuß aufstützend dargestellt sei. Ganz abgesehen von

1) *Dallaway*, Anecdotes of the arts in England, S. 340. *Millin*, Les beaux arts en Angleterre II, S. 86. *Schweighäuser* bei *Piranesi*, Mon. ant. du Mus. Nap. II, S. 111. Vgl. Lambeck a. a. O. S. 7 und *Lützow*, Münchener Ant. zu Taf. 32.

Lambecks falscher Erklärung dieser Stellung (auf die ich näher zurückkommen werde): *ut is solet, qui rem festinanter perficere vult*¹⁾, so beruht dieser Vergleich doch auf einer etwas starken Durcheinandermengung der verschiedensten Dinge. Denn die beiden Stellungen sind ja ihrem Sinne nach vollständig von einander verschieden. Der Sandalenbinder erhebt seinen Fuß, um ihn leichter mit den Händen erreichen zu können, also mit einer ganz bestimmten praktischen Absicht, der Hermes mit aufgestütztem Fuß auf Vasenbildern stützt ihn in ganz unbewußter Weise auf, und hat mit seinen Sandalen nicht das mindeste zu thun.

Aber Lambeck will auch beweisen, daß das Sandalenbinden für Hermes in der alten Kunst typisch sei. Hierfür bringt er zwei Beispiele vor, eine Münze aus Sybritia auf Kreta und eine Statue im Zeuxippos zu Constantinopel, deren Beschreibung uns Christodor hinterlassen hat. Erstere²⁾ zeigt auf dem Revers Hermes, wie er, den rechten Fuß auf einen Hügel setzend, im Begriffe ist, sich die Sandale anzubinden, während dem anderen Fuße, wie es scheint, die Bekleidung fehlt. Ueber den Rücken hängt ihm die Chlamys herab, der Kopf ist unbedeckt. Die Deutung ist durch das Kerykeion gesichert, das links vor dem Gotte schräg im Boden steckt.³⁾ Die Beschreibung Christodors⁴⁾ lautet:

Ἡν δὲ καὶ Ἐρμείας χυνσόρρωπις · ἵσταμενος δὲ
δεξιτερῷ πτερούντος ἀνείχει δεσμὰ πεδίκον,
εἰς ὅδὸν ἀτέξαι λελημένος · εἶχε γὰρ ἥδη
δεξιὸν ὀκλάζοντα θοὸν πόδα, τῷ ἐπὶ λαῖην
χεῖρα ταθεὶς ἀνέπεμπεν ἐξ αἰθέρα κύκλον ὄπωπῆς
οἵα τε πατρὸς ἄνακτος ἐπιτρωπῶντος ἀκούων.

Hier haben wir also in der That zwei verbürgte Hermes-Gestalten mit aufgesetztem Fuß und mit dem Binden der Sandale beschäftigt. Sind wir darum aber berechtigt, in jeder ähnlichen Gestalt Hermes zu sehen?

Wenn auf einer Gemme⁵⁾ Perseus, durch die Harpe und die Inschrift **ΦΕΡΣΕ** gesichert, in nahezu derselben Stellung und Handlung vorkommt, so könnte man allerdings sagen, daß er, wie ihm hier auch die Flügelschuhe und der Petasos eigen sind, so in der Stellung dem Hermes assimiliert sei; und der Eros auf einer Florentiner Gemme⁶⁾), der mit den Waffen des Ares versehen

1) a. a. O. S. 27.

2) Museum of classical antiquities II, p. 292. Lambeck, a. a. O. Fig. IV.

3) Ein 1874 in einem Grabe am Mithridatesberge bei Kertsch gefundener Bronzering (Compte rendu pour 1875, pl. II, fig. 22, Text S. 35) mit einem Hermes, der außer dem Caduceus auch durch deutliche Flügelschuhe bezeichnet ist, kann, wie Stephanī schon bemerkt hat, nicht zum Vergleich herangezogen werden, weil das Motiv seiner Armbewegung vollkommen unklar bleibt.

4) Ecphras. v. 297—302.

5) Millin, Gal. myth. II, 386.

6) Mus. Flor. I, 75, 7. R. gall. di Firenze Ser. V, tom. I, pl. 28.

ist, scheint sich allerdings eher die Beinschienen anzulegen als die Sandalen zu befestigen; doch einmal, auf einer Vase aus der Koller'schen Sammlung in Berlin¹⁾ ist Eros als Theilnehmer an einer dionysischen Scene mit dem Anbinden der einen Sandale an den rechten aufgestützten Fuß beschäftigt, ohne daß irgend eine Beziehung zu Hermes vorhanden wäre²⁾). Dazu kommen mehrere Figuren aus dem Gebiete des Genres.

Genrehaft ist das Motiv in dem ältesten plastischen Beispiele, wo es erscheint, bei zwei Jünglingen vom westlichen Parthenonfries, deren einer mit dem Helm auf dem Kopfe, der Chlamys über der Schulter, der andere mit dem Petasos im Nacken versehen ist, und die sich zur Theilnahme am Zuge bereiten, indem sie an dem linken aufgestützten Fuße sich die Sandale befestigen³⁾). Ein Jüngling auf einer Lekythos seltener Technik aus Agrigent, der im Begriff ist sich zu waffen, stellt den einen Fuß auf einen Schemel und scheint sich die Sandale an ihm festzubinden⁴⁾). Ganz ähnlich zieht sich eine in der Toilette begriffene Frau auf einer rothfigurigen Vase den Schuh an⁵⁾). Genre-hafte Bedeutung hat das Sandalenbinden bei dem Sandalenbinder der Duris-Schale in Berlin und einem zweiten Sandalenbinder, die ich beide später bei Gelegenheit der richtigen Bedeutung näher besprechen werde. Hier genügt es zu constatiren, daß diese Handlung an sechs Beispielen nachgewiesen ist, die dem Genre angehören, und daß diesen nur zwei Beispiele für Hermes gegenüberstehen. Jene Beispiele sind aber künstlerisch von der Statue durchaus unabhängig und beruhen ganz auf selbständiger Erfindung. Das Motiv ist also ein vorzugsweise genrehaftes, und wenn Lambecks Beispiele für die Statue etwas beweisen sollen, so müssen sie in den von der Handlung unabhängigen Zügen mit ihr übereinstimmen, künstlerisch eng mit ihr zusammenhängen, nicht nur in dem Hauptmotive ihr gleichen. Sehen wir, ob dies wirklich zutrifft.

Auf der Münze ist der Kopf des Gottes wie bei den erwähnten Vasenfiguren geneigt, der Blick, wie es für einen Sandalenbinder am natürlichsten ist, nach unten gerichtet. Bei Christodorus wendet sich der Blick gen Himmel, εἰς αὐθέντα, um Zeus, desten Befehle der Götterbote empfängt, anzuschauen. Bei der Statue des Sandalenbinders ist der Kopf weder gesenkt noch gen Himmel gerichtet, sondern seitwärts horizontal erhoben. Hier kann man sich also eine größere Verschiedenheit nicht leicht denken.

Die Kleidung wird bei Christodorus nicht erwähnt, auf der Münze besteht

1) Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 59. (Müller-Wieseler II, 425.) *Furtwängler*, Eros in der Vase malerei S. 36.

2) Ein sitzender Eros in derselben Handlung: Niccolini, Le case ed i mon. di Pompeji II, tav. IX.

3) Michaelis, Parthenon, 12 und 29. Lambeck, a. a. O. Fig. II.

4) Dubois-Maisonneuve, Intr. à l'ét. d. vas. peint. 51, 4. R. Rochette, Mon. inéd. p. 417.

5) Gerhard, Auserl. Vaseb. IV, 296, 6.

sie in einer Chlamys, die dem Hermes, wie wir es bei ihm zu sehen gewohnt sind, über den Rücken hängt. Bei der Statue liegt sie, wie wir fahnen, in etwas unmotivirter Weise über dem Oberschenkel: wiederum keine Uebereinstimmung.

Aehnlich ist es mit den Attributen. Wollte man streng sein, so müßte man voraussetzen, daß Christodor das homerische *χρυσόφαπτις* und die *πτερούντα πέδιλα* nicht ganz gedankenlos gebraucht, d. h. daß die von ihm beschriebene Statue wirklich den Stab oder wenigstens die Flügelschuhe gehabt hat. Auf der Münze ist zwar nur das Kerykeion zu erkennen, die Flügel fehlten aber wohl ursprünglich nicht. Bei der Statue fehlt jedes Attribut. Also in Kopfhaltung, Kleidung, Attributen sind die drei Figuren, deren eine, die von Christodor beschriebene, Lambeck für das directe Original der beiden anderen hält, so von einander verschieden wie überhaupt drei Sandalenbinder von einander verschieden sein können. Aber die Composition ist dieselbe, alle drei setzen den rechten Fuß auf und greifen mit beiden Händen danach. Daß es gerade der rechte Fuß ist, mag Zufall sein, auch Perseus und Eros auf den erwähnten Gemmen sowie der Sandalenbinder des Duris setzen den rechten Fuß auf und sind doch künstlerisch nicht von einander abhängig; bei anderen der erwähnten Beispiele ist wieder der linke Fuß der aufgestützte. Das Auftützen überhaupt und die Haltung der Arme und des Oberkörpers war aber mit der Wahl der Handlung unmittelbar gegeben. Die drei angeblichen Hermes-Figuren Lambecks hängen also genau ebenso wenig mit einander zusammen wie die sämmtlichen erwähnten Beispiele sandalenbindender Personen. Deßhalb können aber zwei derselben nicht zur Deutung der dritten herangezogen werden, und man hat nur dann das Recht, die letztere mit ihnen zusammenzustellen resp. auf ein Original zurückzuführen, wenn die Deutung Hermes sich aus der Statue selbst ergibt. Dies ist aber nicht der Fall. Denn weder Petafos noch Kerykeion noch Flügelschuhe noch irgend welche andere Attribute des Hermes sind vorhanden.

Hiermit ist Lambecks Beweis widerlegt. Ich habe mich bisher Christodor gegenüber ganz auf den Standpunkt meines Gegners gestellt, der von der Voraussetzung ausgeht, daß die Benennungen, die Christodor seinen Statuen gegeben hat, richtig sind. Es gibt aber noch eine zweite Möglichkeit. Ich werde an einer anderen Stelle nachweisen, daß dieser Byzantiner, dessen Statuenbeschreibungen mit den von ihm gegebenen Namen man bisher immer arglos als Material verworthen zu können glaubte, nicht weniger als den dritten Theil der meist griechischen Bronzestatuen, die um die Wende des V. und VI. Jahrhunderts die Thermen des Zeuxippos zu Constantinopel zierten, falsch verstanden und falsch benannt hat. Zugleich werde ich hierbei zeigen, daß die Benennungen Christodors zum größten Theil willkürlich aus der epischen Poesie, besonders Homer, entnommen und ohne jedes Verständniß für die Formensprache der griechischen Kunst auf Statuen angewendet sind, deren wirkliche Bedeutung

auf ganz anderem Gebiete liegt und bei der theilweisen Genauigkeit der Beschreibungen meistens mit vollkommener Sicherheit erschlossen werden kann. Und da auch nachzuweisen ist, daß Christodor nicht selten durch epische Reminiscenzen veranlaßt wird, Einzelzüge, die in den Kunstwerken nicht vorhanden waren, hinzu zu dichten, so ist es nicht unmöglich, daß der goldene Stab, die Flügelschuhe und der aufwärts gerichtete Blick ebenfalls zu diesen hinzugedichteten Zügen gehören. In diesem Falle kann also die Bronze-Statue im Zeuxippos recht gut das Original oder eine hervorragende Replik unseres Sandalenbinders gewesen sein. Dann aber ist der Name Hermes offenbar nicht maßgebend. Wir haben also die Alternative: Entweder die Statue im Zeuxippos hatte die Kennzeichen für Hermes, dann hat sie mit unserer Statue nichts zu thun; oder Christodor hat diese Züge willkürlich hinzu erfunden, dann ist seine Benennung nicht bindend. Der Name Hermes kann also nur dann festgehalten werden, wenn er sich aus dem Werke selbst, wie es uns vorliegt, ergibt. Und das ist, wie wir sahen, nicht der Fall.

Die Handlung des Sandalenbindens ist ganz besonders charakteristisch für die Palästra. Ein rothfiguriges Vasenbild zeigt zwischen mehreren Kämpfergruppen einen Jüngling, der das Gewand über einen Pfeiler gelegt hat und den einen Fuß, allerdings ohne Stütze, erhebt, um die Sandale desselben zu lösen oder zu befestigen¹⁾. Denn dies dürfte ebenso wie bei der Statue schwer zu entscheiden sein. Mit dieser hat er auch den aufgerichteten Kopf gemein, und zwar gilt sein Blick dem Kampf seiner Genossen, sowie die Sandalenbinder des Parthenon-Frieses ja auch dem sich rüstenden Zuge und ihren abmarschirenden Genossen zuschauen. Diesen Sinn wird man darum auch der Kopfbewegung unserer Statue zu Grunde legen dürfen.

Noch entschiedener spricht aber für die vorwiegend palästrische Bedeutung des Motivs das Innenbild der bekannten Schale des Duris im Berliner Antiquarium²⁾. Der Jüngling, der hier in derselben Absicht den rechten Fuß auf eine Bank setzt, hat ebenfalls die Chlamys nicht wie unser Sandalenbinder über den Oberschenkel, sondern auf die Bank gelegt — ein neuer Beweis, daß die Lage über dem Oberschenkel nicht die natürliche, sondern eine aus formellen Gründen gewählte ist. Badebecken und Schwamm³⁾ weisen deutlich auf die Palästra als Schauplatz der Handlung hin. Denn obwohl beide Geräthe zunächst nur das Bad bezeichnen, so ist die palästrische Beziehung doch darum nicht zu leugnen⁴⁾, da das Bad ja zur Palästra als integrierender Bestandtheil gehört⁵⁾. Weil Duris ver-

1) *Dubois-Maisonneuve*, Introd. à l'ét. d. v. p. pl. 32.

2) Mon. d. Inst. IX, tav. 54. *Helbig*, Ann. d. I. 1873, p. 58 ff. *Michaelis*, Arch. Ztg. 1873, Taf. I, S. 1 ff.

3) Michaelis scheint mir hier richtiger gefehlen zu haben als Helbig, der in dem Geräth einen Korykos sieht.

4) So *Michaelis* a. a. O. S. 7. Anders *Helbig* a. a. O. p. 58.

5) Vitruv V, II.

meiden wollte, eine bestimmte palästrische Uebung vor Augen zu führen, es ihm vielmehr darauf ankam, die Gymnastik im allgemeinen gegenüber der auf den Außenseiten veranschaulichten Musik und Grammatik zu kennzeichnen, so lag ihm nichts näher als grade das Local, welches jede Beziehung zu einer bestimmten Kampfart ausgeschloß, und gerade diejenige Handlung, welche jedem Palästriten, einerlei welche Uebung er durchgemacht oder durchzumachen hatte, sowohl vor als nach derselben zukam, für seine Darstellung zu wählen.

Auch bei dem Sandalenbinder des Duris ist es schwer zu bestimmen, ob er nicht vielmehr ein Sandalenlöser ist. Die Aehnlichkeit mit der Statue liegt natürlich auch hier nur im Motiv. Alles was bei gegebenem Motiv im Belieben des Künstlers stand, die zweite Sandale, die Gewandlage, die Kopfhaltung, ist in der Statue anders. Bezeichnend ist vor allem der Unterschied in der Kopfhaltung. Die naive Concentration auf die Handlung, mit der der Jüngling auf der Vase den Kopf senkt, um das Thun seiner Hände zu beobachten, ist von einer Schlichtheit und Innigkeit der Erfindung, die der besten Zeit der griechischen Kunst, des fünften Jahrhunderts, würdig ist. Anders bei der Statue. Hier tritt durch die Erhebung des Kopfes eine Beziehung nach außen, eine Zerstreutheit möchte ich sagen, zu dem Hauptmotive hinzu, die zwar in formeller Beziehung den Vortheil schönerer Conturen gewährt, aber doch das Kennzeichen einer jüngeren Kunst zu sein scheint, der die Schönheit der Form schon über die Einheit des Gedankens ging.

Werden wir hierdurch veranlaßt, die Entstehung des Werkes nicht vor das vierte Jahrhundert zu setzen, so kann uns auch dessen Bedeutung als palästrisches Genrebild keineswegs veranlassen, dasselbe für beträchtlich jünger zu halten. Das müßten wir nämlich, wenn Furtwänglers Ansicht¹⁾, das reine palästrische Genre gehöre erst der späteren alexandrinischen Zeit an, die richtige wäre. Sie ist indeß ohne Zweifel falsch. Werke wie den *destringens se* und den *doryphoros* des Polyklet, den *apoxyomenos* des Lysipp und den bekannten sich falbenden Athleten muß man keineswegs nach Analogie des *σκαμαρχῶν* des Glaukias als Siegerporträts fassen, obwohl bei ihnen ja eine gewisse Andeutung einer bestimmten Kampfart vorhanden ist. Denn bei genauerer Ueberlegung wird man nicht erkennen, daß das *σκαμαρχεῖν* in einer viel näheren Beziehung zu dem bestimmten Kampfe steht als die Handlung der genannten Epheben-Statuen. Daß man in ihnen nicht *Charakter- oder Situationsbilder freier Schöpfung*²⁾ sehen könne, hat Furtwängler keineswegs bewiesen, und so ist denn die Möglichkeit eines palästrischen Genres in der Schule des Lysipp in vollem Umfange festzuhalten. Ich hoffe sogar am Sandalenbinder und an dem später zu sprechenden ruhenden Epheben bestimmt nachzuweisen, daß grade Lysipp das

1) A. Furtwängler, Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans, S. 24.

2) Overbeck, Gesch. d. griech. Plast. I², S. 344.

rein palästrische Genre ohne jede Beziehung auf einen bestimmten Kampf oder gar Sieg mit besonderer Vorliebe, offenbar zur Benutzung für decorative Zwecke, cultivirt hat.

Zunächst ist also festzuhalten, daß der Sandalenbinder seiner Auffassung nach recht wohl in die Schule Lysipps paßt. Die Ausführung der uns erhaltenen Exemplare aber kann diese Thatsache auf keine Weise erschüttern. Uebrigens gehen darüber die Ansichten, die sich immer nur im Anblick bestimmter Copien gebildet haben, begreiflicher Weise sehr auseinander. Visconti¹⁾, Clarac²⁾, O. Müller³⁾, Lützow⁴⁾ und Michaelis⁵⁾ wurden durch die Behandlung an den borghefischen Fechter erinnert, was wenigstens für das Münchener Exemplar durchaus nicht zutrifft. Brunn⁶⁾ sagt von dem letzteren, es lasse *in der Andeutung der weichen, durch die Biegung des Leibes verursachten Hautfalten, die Schönheiten des Originals, besonders die an Lysipps Werken gerühmte grosse Naturwahrheit wenigstens ahnen*. Jedenfalls steht es in anatomischer Beziehung dem borghefischen Fechter durchaus nicht näher als dem Apoxyomenos; aber auch vom letzteren weicht es, abgesehen vielleicht von den Proportionen, worauf nicht viel zu geben ist, so sehr ab, daß eine Vergleichung nach dieser Richtung ziemlich fruchtlos sein dürfte. Haben wir es doch mit Copien zu thun, die zum Theil sogar die Composition des Originals verändert haben, wie kann man da die Einzelheiten eines bestimmten Exemplars für treu erklären! Von der Composition ist vielmehr auszugehen, wenn es sich um die Frage nach dem Meister des Werkes handelt. Ist diese von Lysipp auch sonst verwendet worden, und kann die statuarische Verwendung des Motivs vor ihm nicht nachgewiesen werden, so liegt die Wahrscheinlichkeit vor, daß Lysipp der Urheber ist. Gibt es ferner Gründe, die einen nachlyssippischen Ursprung grade dieser Verwendung des Motivs unwahrscheinlich machen, so dürfte der lysippische Ursprung kaum mit Grund bezweifelt werden.

Das Motiv des aufgestützten Fußes muß der leitende Faden dieses Beweises sein. Denn wenn ich auch oben ein Confundiren der Sandalenbinderstellung mit der des absichtslos oder unbewußt aufgestützten Fußes abweisen mußte, wo es sich um die Deutung handelte, so muß ich doch jetzt, wo ein Standpunkt für die kunsthistorische Würdigung gewonnen werden soll, entschieden darauf hinweisen, daß schon das Auftützen des Fußes allein eine Aehnlichkeit der Composition und der anatomischen Aufgaben bedingt, die bei zwei auch in der Handlung verschiedenen Statuen die Annahme gleichen künstlerischen Ursprungs wenigstens nahe legt.

1) Op. var. IV, p. 334. — 2) Mus. d. sculpt. Text Bd. III, No. 2046.

3) Hdb. d. Arch. § 157, 3. — 4) Münchener Antiken zu Taf. 32.

5) Arch. Ztg. 1874, S. 39. — 6) Beschr. d. Glypt. No. 151.

Der ruhende Ephebe.

Unter dieser Bezeichnung möchte ich fünf Jünglingsstatuen zusammenfassen, die man bisher wegen ihrer zum Theil beträchtlichen und ungeschickten Ergänzungen nicht als zusammengehörig erkannt hat, die aber, wie sich bei näherer Betrachtung herausstellen wird, offenbar Nachbildungen eines und desselben berühmten Originals sind. Am nächsten steht dem Original:

A. eine Statue, die sich zu Anfang des Jahrhunderts im Musée Napoléon befand und dann durch ihre Versetzung nach Fontainebleau der Aufmerksamkeit des gelehrten Publicums entzogen wurde, weshalb sie auch Clarac nicht publiziert hat. In der Vorderansicht findet sie sich bei Piranesi (*Les antiques du Musée Napoléon*, tom. II, pl. 52), in der Seitenansicht bei Visconti (*Opere varie tom. IV, tav. XXI*) publicirt. Sie stellt einen Jüngling dar, welcher den linken Fuß auf einen Felsen setzt und beide Arme, deren linker vom Gewande umhüllt ist, über den linken Oberschenkel legt. Der Kopf ist nach rechts gewandt. Herr Charles Ravaïsson-Mollien, den ich über den jetzigen Verbleib und den Zustand dieser Statue befragte, hatte die Güte mir brieflich folgendes mitzutheilen:

Jai d'abord trouvé la statue en question, qui depuis longtemps ne figurait plus dans les galeries du Louvre, gravée et décrite dans les „Annales du Musée“ par C. P. Landon t. I, 2^e édition, 1834, pl. 44, p. 91 („héros grec“), puis dans un ancien inventaire de nos collections d'antiques, comme placée dans un escalier du Louvre. De proche en proche j'ai pu savoir que ce jeune héros, athlète ou „Thésée“ a été jadis transporté à Fontainebleau, pour servir à la décoration des jardins. Récemment ladite sculpture a été rapportée à Paris; elle est en ce moment en dépôt dans un magasin et figurera de nouveau très prochainement, par les soins de mon père, Conservateur des Antiques, dans une de nos salles du rez de chaussée. Je viens de l'examiner avec soin et je m'empresse de vous adresser le résumé de mes observations relativement à l'état du marbre. La tête est rapportée; je la crois antique, mais d'une époque postérieure à celle à laquelle appartient le corps. Le visage, les mains, les pieds, les parties génitales ont subi des mutilations; la main droite (gauche?) enveloppée n'a perdu que l'index. Les restaurations sont: La jambe droite avec le genou, la jambe gauche sans le genou, l'arbre de soutien, le rocher et la plinthe. Marbre de Paros. Hauteur: 1m, 32.

Nach Vilcontis Angaben (*Opere varie* IV p. 156), die übrigens durch die vorstehenden Notizen in vieler Beziehung berichtigt werden, ist die Figur „d'une exécution médiocre. La beauté de la composition doit néanmoins la faire regarder

comme une imitation de quelque ouvrage estimé de l'école grecque.“ Seiner Behauptung nach (a. a. O. p. 321) stammt das Exemplar aus Griechenland. Jedenfalls sind die Arme antik, und die Kopfdrehung mag durch die Beschaffenheit des Halsansatzes veranlaßt worden sein.

B. Statue im Hofe des pal. Altemps, 10 palmi 9 oncie hoch, aus griechischem Marmor. Clarac, Mus. de sculpt. V, pl. 854 D, No. 2211 D. Nach Claracs Angaben sind ergänzt: beide Arme vom Deltamuskel abwärts, das ganze rechte Bein, vom linken Bein und vom Gewand Theile, ferner (wie im Text ausdrücklich gesagt wird) der Kopf. Dagegen ist der Felsen, auf dem der linke Fuß ruht, antik und in die neue Basis eingelassen. Der Kopf blickt jetzt rechts in die Höhe, was natürlich keinen Sinn hat. Man darf aber ebenso wie bei A wohl annehmen, daß wenigstens die Wendung nach rechts durch den Halsansatz indicirt war. B weicht also, was die Composition betrifft, von A nur durch die Lage des Gewandes auf dem linken Oberschenkel ab. Die Ergänzung der Arme erweist sich durch den Vergleich mit A als im wesentlichen richtig.

C. Statue im Louvre, aus der Villa Borghefe. Clarac, Mus. de sculpt. III, pl. 271, No. 2193. Description des ant. du mus. nation. du Louvre No. 741. Höhe: 1,392 m. Ergänzt: die beiden Arme von den Deltamuskeln an, das linke Bein zwischen Knie und Knöchel, das rechte Knie, die Stütze mit dem Gewand, der Felsen und die Plinthe. Da der Körper von carrarischem, der Kopf von parischem Marmor ist, hält Clarac den letzteren, dessen antiker Ursprung übrigens sicher steht, nicht für zugehörig. Doch kann die Verschiedenheit des Marmors allein (die z. B. auch bei den Sandalenbinder-Exemplaren constatirt ist) nicht gegen die Zugehörigkeit beweisen, der Kopf wird also wohl der ursprüngliche sein. Er ist im Gegensatz zu A (und B) gradeaus gerichtet. Der linke Arm ist in der Ergänzung richtig über den Oberschenkel gelegt, der rechte dagegen im Gestus der Rede erhoben, was ohne Sinn ist. A gibt die richtige Ergänzung der Arme. Ob der linke Arm das Gewand hielt oder ob der Ergänzer dasselbe richtig wie bei D über die Stütze gelegt hat, läßt sich nicht entscheiden.

D. Zweite Statue im Louvre, ebenfalls aus Villa Borghefe. Clarac III. pl. 271, No. 2194. Description des antiques No. 743. Am besten bei Bouillon, Mus. des ant. III, pl. 202 fig. 5. Höhe: 1, 359 m., Material: griechischer Marmor. Ergänzt ist der ganze rechte Arm mit der Schulter, der linke Unterarm zum größten Theil, das rechte Bein von oberhalb des Knies, das linke von unterhalb desselben mit dem Felsen. Das Gewand ist fast ganz antik, nur ein Theil ergänzt. Die Arbeit wird von Clarac und Bouillon sehr gerühmt. Diese Copie weicht von A B C ziemlich stark ab durch eine beträchtliche Drehung des

Oberkörpers nach rechts, womit die starke Wendung des Kopfes, wenn dieser (was Clarac wiederum bezweifelt) dazu gehört und richtig sitzt, durchaus stimmt. Ob zu dieser Drehung eine entsprechende Bewegung des rechten Armes zu denken ist, oder ob derselbe auf dem linken Unterarm gelegen haben kann, ist nur vor dem Original zu entscheiden. Jedenfalls ist die jetzige Haltung nicht die richtige. — In der Haltung steht den übrigen Statuen näher

E. die Statue im capitolinischen Museum, Mus. Capit. III, 61. Clarac V, pl. 859, No. 2170, nach Burckhardt (Cicerone, 3. Aufl., S. 445) *ein stattliches, lebensvolles Werk, etwa aus hadrianischer Zeit.* Sie weicht von den vier Copien darin ab, daß bei ihr die Chlamys um Hüften und Oberschenkel gelegt ist. Ergänzt ist die Nase, der rechte Arm vom Deltamuskel abwärts, die linke Hand, der linke Fuß mit der Hälfte des linken Unterschenkels, die Spitze des rechten Fußes und der Baumstamm. Dagegen ist der Felsen antik, der Kopf antik und zugehörig. Höhe: 8 palmi 3 oncie. Die rechte Hand ist im Gestus der Rede erhoben, sie lag aber, wie schon Clarac vermutete, wahrscheinlich über der linken. Die Statue besteht aus zwei Stücken, die an den Hüften zusammengefügt sind.

Wenn auch die Richtigkeit der Angaben über B C D E natürlich nicht zu controliren ist, ergeben sich doch mehrere Punkte als durchaus sicher, die für unsre Zwecke genügen. Zunächst, daß diese fünf Statuen mehr oder weniger freie Copien eines und desselben Originals sind. Alle fünf stimmen darin überein, daß der linke Fuß der aufgestützte ist. Vier davon sind nackt, eine nur wenig bekleidet. Drei (A D E) lassen den linken zum Theil erhaltenen Arm auf dem Oberschenkel ruhen, bei zweien (B C) stimmt die Ergänzung (wahrscheinlich in Folge der antiken Ansatzspuren) damit überein. Der einzige rechte Arm, der erhalten ist (A), liegt über dem linken, zwei (B und C) erlauben ihren erhaltenen Ansätzen nach dieselbe Ergänzung, einer (E) eine wenig modifizierte, beim letzten (D) ist diese Möglichkeit nicht sicher. Von den Köpfen sind zwei (C und E) gradeaus gerichtet, zwei entschieden nach rechts (A und D), einer (B) wohl richtig mit dieser Drehung ergänzt. Die drei erhaltenen Gewänder der nackten Statuen (A B D) stimmen in der Lage nicht miteinander überein.

Obwohl also die Uebereinstimmung der Copien nicht so groß wie beim Sandalenbinder ist, kann man doch — soweit uns die bisherige Ueberlieferung ein Urtheil erlaubt — von der Originalstatue mit Sicherheit behaupten, daß sie einen Jüngling mit idealen Gesichtszügen darstellte, der den linken Fuß auf einen Felsen (bei B E antik) stützt, den linken Unterarm bequem auf den Oberschenkel, den rechten kreuzweise über den linken oder die rechte Hand auf die linke legt, und der den Kopf wahrscheinlich nach rechts wendet, während die Lage des kleinen Gewandstückes allerdings unbestimmt bleiben muß. Danach wird man das Original etwa ähnlich wie die Figur auf meiner Tafel zu denken haben. Wegen der Unsicherheit der Gewandlage ist aber ein Schluß auf das Ma-

terial des Originals, wie er beim Sandalenbinder durch die sicher constatirte Gewandanordnung ermöglicht wurde, hier nicht zulässig.

Ganz wie der Sandalenbinder hat auch dieses Werk die allerverschiedensten Deutungen erfahren. Da man die Zusammengehörigkeit der einzelnen Exemplare nicht erkannte, nannte man das eine Poseidon¹⁾ oder Alexander²⁾, das andere Hermes³⁾, das dritte Theseus⁴⁾, das vierte und fünfte Athlet⁵⁾. Die Zahl der möglichen Deutungen ist nun durch meine Zusammenstellung der Exemplare sehr reducirt worden. Die Deutung auf Poseidon und Alexander, die sich noch dazu auf die Vergleichung von Statuen, die in der Beinstellung beträchtlich abweichen, stützen mußte, wird durch die erhaltenen idealen und jugendlichen Köpfe unmöglich. Es kommen also nur die Deutungen auf Hermes, Theseus und einen Athleten oder Epheben in Betracht.

Was Hermes betrifft, so würde die Deutung auf ihn jedenfalls viel mehr Grund haben als beim Sandalenbinder, denn diese Stellung ist in der That neben der normalen diejenige, in welcher der Gott auf späteren Vasen am häufigsten erscheint. Doch wenn man das Fehlen der Attribute bei den übrigen Statuen zwar aus der Verstümmelung erklären und die Hände allenfalls mit dem Kerykeion ergänzt denken könnte, so fällt diese Möglichkeit bei der wohlerhaltenen Statue A ganz fort. Keine Spur eines Kerykeion oder eines Petafos oder beflügelter Schuhe deutet auf Hermes; ja Visconti, der doch E für einen Hermes erklärte, kommt bei A auf diesen Gedanken gar nicht, weil eben jedes Kennzeichen für diesen Gott fehlt und auch nicht ergänzt werden kann. Ein Hermes ohne jedes Attribut müßte erst statuarisch nachgewiesen werden, ehe man eine Statue dieser Art Hermes nennen dürfte.

Ebenso verhält es sich aber mit Theseus. Visconti sagt nämlich: *Cet âge, ce costume et cette attitude peuvent convenir au jeune Thésée, attentif au discours de sa mère, qui lui révèle le secret de sa naissance; et on retrouve en effet tous ces divers caractères dans quelques figures qui représentent le fils d'Égée; mais il n'y a rien dans tout cela qui ne puisse convenir également à d'autres héros de la fable⁶⁾.* Ganz richtig; man kann Theseus in dieser Stellung denken, aber eine Statue in dieser Stellung muß nicht Theseus sein; sie kann es sogar nicht, weil die für den Heros grade in dieser Situation charakteristischen Attribute, nämlich Schwert und Sandalen, fehlen und

1) B wird von Benndorf und Schöne (Die ant. Bildw. d. later. Mus. S. 183) für eine Wiederholung des lateranischen Poseidon erklärt.

2) B erklären Thiersch (Epochen S. 272 Anm. 1) und danach Brunn (Beschreibung der Glypt. No. 153) und Overbeck (Kunstmyth. III, S. 401, Anm. 27) für eine Wiederholung der Alexanderstatue in München.

3) Visconti, Opere varie IV, p. 157, Anm. 1 (E).

4) Visconti a. a. O. p. 157. — 5) Clarac, Description 741 u. 743.

6) Visconti a. a. O. p. 157 f.

auch wenn sie da wären, diese Situation bei einer Einzelfigur nicht würde zum Ausdruck kommen können. Das hat Visconti vergessen. Ja es muß sogar hier nicht einmal ein Héros überhaupt dargestellt sein, wie Visconti aus der Stellung schließen wollte. Allerdings: *Les monuments antiques nous offrent souvent les héros avec un pied levé et posé sur un rocher, comme se reposant.* Doch wenn Visconti nun fortfährt: *Cette figure de jeune homme étant dans la même attitude, il est probable qu'elle représente un héros,* so ist dies natürlich ein falscher Schluß, weil ja diese Stellung nicht nur bei Heroen vorkommt, sondern auch, wie sich zeigen wird, bei allerhand anderen Figuren, mythologischen sowohl wie genrehaften. Da aber ein bestimmter Héros eine bestimmte Charakteristik braucht, um erkannt zu werden, eine Genrefigur aber nicht, und da unserer Figur jede Charakteristik fehlt, so dürfte der nächstliegende, ja der einzige Schluß wohl der sein, daß dieselbe in der That dem Genre angehört. So hat denn auch Clarac in den beiden Louvre-Statuen mit vollem Recht *jeunes athlètes* gesehen und die Stellung, in der Bottari den Beweis zu finden meinte, daß E einen Pankratiaisten darstelle, im Begriff ein Loos aus der Urne zu ziehen, einfach als die der Ruhe aufgefaßt. Zu weit geht er nur, wenn er den Jüngling denkt *reposant après quelque exercice du stade*, da ja die Art des vorausgehenden Kampfes auf keine Weise angedeutet ist, vielmehr diese Stellung wohl grade so gut für einen Kämpfer passen dürfte, der eben wartet bis an ihn die Reihe kommt und der Ermüdung auf diese Weise vorbeugt, wie für einen, der nach vollendetem Kampfe ausruht. Wenn Clarac aber die ursprünglichen Köpfe für vermutlich porträtiähnliche Bildnisse berühmter Athleten hält, so widerspricht dem der ideale Charakter des Kopfes von E (vielleicht auch C und D). Ein ideales Siegerporträt können wir aber in dem ruhenden Epheben schon deshalb nicht erkennen, weil jede Andeutung des Kampfes sowohl wie des Sieges fehlt. Er ist ein reines athletisches Genrebild in frei gewählter Situation, genau wie der Sandalenbinder. Vielleicht wird man, um den zunftmäßigen Begriff des Athletischen zu vermeiden, besser thun, statt athletisch palästrisch und statt Athlet Ephebe zu sagen.

Die Statue, die uns beschäftigt, stellt also einen beliebigen Epheben dar, der in der Palästra den Kampf erwartet oder von demselben ausruht. Ist dies aber richtig, so springt die Ähnlichkeit der Auffassung mit der des Sandalenbinders sofort in die Augen. Bei diesem müßten wir es zweifelhaft lassen, ob er die Sandale bindet oder löst, wir müßten uns also begnügen, in ihm das Genrebild eines Epheben in dem Moment vor oder nach dem Kampfe zu sehen. Der gleiche Gedanke liegt demnach beiden Figuren zu Grunde. Aber noch mehr. Auf die überraschende Ähnlichkeit der Conturen, wie sie durch das Auflösen des Beines und Vorbeugen des Oberkörpers erreicht wird, brauche ich kaum aufmerksam zu machen, sie ergibt sich durch die bloße Gegenüberstellung auf meiner Tafel. Noch wichtiger sind zwei andere Punkte. Sollte es

Zufall sein, daß der Sandalenbinder nach Maßgabe der meisten Copien den rechten, der ruhende Ephebe den linken Fuß aufstützt, daß der Sandalenbinder den Kopf halb nach seiner linken, der ruhende Ephebe halb nach seiner rechten Seite wendet? Diese beiden Umstände, verbunden mit der ganz auf-fallenden Uebereinstimmung in der Auffassung der Situation sowohl wie in den compositionellen Umrissen, berechtigt, wenn mich nicht alles täuscht, zu der Annahme, daß die Originale beider Statuenreihen in Beziehung zu einander, als Gegenstücke gearbeitet waren. Da nun schon Clarac von CD ohne Beziehung auf den Sandalenbinder die Vermuthung ausgesprochen hat: *il est à croire que l'une et l'autre faisaient l'ornement de quelque gymnase*, so ist es wohl jetzt nicht zu kühn, noch einen Schritt weiter zu gehen und zu behaupten, daß die Originale zur Decoration einer Palästra dienten, indem sie in symmetrischer Anordnung, der Sandalenbinder rechts, der ruhende Ephebe links, etwa zu beiden Seiten der Eingangsthüre aufgestellt waren. Sobald man dies aber annimmt, wird man auch nicht leugnen können, daß die Erfindung beider Statuen von einem Künstler stammen muß. Selbst wer die Kopfhaltung und Beinstellung für nicht so zwingend hält wie ich, und darum nicht anerkennen will, daß die Statuen Gegenstücke waren, der muß doch zugeben, daß die Uebereinstimmung des Gegenstandes und der Composition auf denselben künstlerischen Ursprung weist.

Wir sahen oben, daß ein athletisches Genrebild nicht erst in der späteren alexandrinischen Zeit, sondern schon im vierten, ja im fünften Jahrhundert möglich ist. Wir sahen ferner, daß die Erfindung des Sandalenbinders höchst wahrscheinlich jünger als die Erfindung des Sandalenbinders des Duris ist, daß sie also frühestens dem vierten Jahrhundert angehört. Jede directe Beziehung zu Lyssipp, soweit sie nur auf Grund anatomischer Betrachtung statuiert wird, mußten wir abweisen, ebenso wie wir einer solchen Betrachtung auch das Recht, eine jüngere Datirung festzustellen, absprechen mußten.

Nun können wir einen Schritt weiter gehen. Wenn es nämlich gelingt zu beweisen, daß der ruhende Ephebe von Lyssipp erfunden ist, so ist der lysippische Ursprung des Sandalenbinders ohne Zweifel auch erwiesen. Dieser Beweis ist nämlich in der That zu führen. Um ihn einzuleiten ist es aber nöthig, das Motiv des aufgestützten Fußes nach seinem Vorkommen in der antiken Kunst theils in gegenständlicher theils in historischer Beziehung zu verfolgen, in gegenständlicher, um die Beziehung auf die Ruhe, die in der Bezeichnung *ruhender Ephebe* liegt, zu rechtfertigen, in historischer, um die vermutliche Entstehungszeit der beiden behandelten Ephebenstatuen am ruhenden Epheben zunächst noch genauer, als dies am Sandalenbinder möglich war, festzustellen.

Ueber den Sinn der Stellung haben bis vor kurzem die Ansichten sehr ge-

schwankt. Die einen haben sie als die specifisch heroische aufgefaßt¹⁾ und demgemäß den Epheben A für einen Theseus, die Statue E dagegen für einen Hermes²⁾ erklärt, andere haben im Hinblick auf Poseidon den σεισυθών und ἀσφάλειος durch den aufgestützten Fuß charakterisiert sehen wollen³⁾, wieder andere haben in der Stellung das Zeichen einer angeregten Unterhaltung zu erkennen gemeint⁴⁾. O. Müller⁵⁾ glaubte den Poseidon mit aufgestütztem Fuß als den Sieger im Kampf und Beherrischer des Unterworfenen, O. Jahn⁶⁾ als den Bändiger des stürmischen Elementes auffassen zu können: alle hatten eben nur einige der Fälle im Auge, in denen der aufgestützte Fuß erscheint, und hielten überdies das accessorische dieser Fälle für das wesentliche. Es gilt vielmehr, alle Stellen, an denen ein Wort in der Kunstsprache vorkommt, oder wenigstens Beispiele aller Arten von Verbindungen, in denen es erscheint, zu sammeln, zu vergleichen und das gemeinsame und wesentliche derselben festzustellen, um den ursprünglichen Kern seiner Bedeutung herauszuschälen.

Das richtige hat erst Clarac getroffen, der in der Stellung schlechthin die Stellung der Ruhe erkennt⁷⁾, worin ihm Gerhard⁸⁾ und E. Braun⁹⁾ gefolgt sind. Die Begründung dieser Ansicht gab zum ersten Male Overbeck, indem er auf die physiologische Thatsache hinwies, *dafs wir stehend, besonders längere Zeit stehend, den einen Fuss zu entlasten suchen, und so länger und gemächlicher zu stehen vermögen als auf beiden Füßen*¹⁰⁾. Die Abspannung des Rückgrats und der Bauch- und Beinmuskeln wird eben nur durch die Erhebung des Beines vollkommen erreicht, wenn man sich nicht ganz setzen will. Zugleich hat Overbeck nachgewiesen, daß die falsche Auffassung Jahns daher röhrt, daß er auch ganz unpassende Beispiele, wie die Aphrodite von Melos, in den Bereich der Untersuchung zieht, und hat durch Namhaftmachung der bekannteren Fälle, bei denen die Stellung vorkommt, die Richtigkeit seiner Auffassung dargelegt. Auch beruht der Hinweis darauf, daß diese Stellung ganz besonders häufig bei Seeleuten vorkommt, welche am Ufer stehend auf das Meer und die vorbeisegelnden Schiffe hinaussehen, entschieden auf einer richtigen Beobachtung. Dies mag darum mit einer Veranlassung gewesen sein, den aufgestützten Fuß grade beim ruhenden Poseidon anzuwenden, den man sich recht wohl so denken konnte, wie er sein Gebiet oder das Treiben der unter seinem Schutze stehenden Menschen

1) *Buonarroti*, Osservazioni sopra alcuni medaglioni praeſ. VIII.

2) *Visconti*, Mus. Pio Clem. I, p. 39.

3) *Eckhel*, Choix de pierres grav. p. 34 Anm. I. *Zoega*, Bassirilievi I, p. 3. Ueber ἀσφάλειος vgl. *Wieseler*, Götter, gel. Anz. 1874, S. 157. *Overbeck*, Kunstmyth. III, S. 316.

4) *R. Rochette*, Mon. inéd. p. 267 Anm. 1).

5) Handb. § 355, 5). — 6) Arch. Auff. S. 39. Annali dell' Inst. 1842 p. 7.

7) Mus. de sculpt. texte II, p. 254.

8) Auserl. Vafenb. II, S. 179.

9) Ruinen u. Museen Roms S. 739.

10) *Overbeck*, Kunstmythologie III, S. 247 f.

und Schiffe überschaut. Natürlich sieht Overbeck in dem Schauen aufs Meer nur eine Nebenbedeutung dieses Motivs, die allerdings bei dessen Anwendung auf Poseidon und bei entsprechend gewähltem Gesichtsausdruck zu der ursprünglichen Bedeutung hinzukommen kann, nicht aber für sie selbst das eigentlich maßgebende ist. Diese letzte Annahme würde auch schon dadurch unmöglich werden, daß die Anwendung des Motivs auf Poseidon zeitlich, wie ich nachzuweisen denke, gar nicht einmal an erster Stelle steht.

Das gemeinsame aller Figuren, bei denen das Motiv erscheint, ist die Ruhe. Das zeigt sich außer beim ruhenden Epheben zunächst bei dem einzigen Gotte, bei dem es typisch geworden ist, bei Hermes. Besonders oft erscheint er so beim Paris-Urteil: Overbeck, Gall. her. Bildw. XI, 5. 6. 8. 9. 11. Clarac, Mus. de sculpt. II, 165, 236. Jahn, Ber. d. fächf. Gef. 1849, Taf. IV. Gerhard, Apul. Vaseb. XI und D, 1. Müller-Wieseler, Denkm. d. a. K. II, 294. Millin, Gal. myth. II, 535. Auf unteritalischen Vasen steht er oft so, wenn er in der Götterversammlung der oberen Reihe gegenwärtig ist, z. B. vor Zeus: Overbeck, Atlas z. Kunstmyth. Taf. XVI, 15; vor Athene: Bull. arch. Nap. II, 7. Arch. Ztg. 1845 Taf. 28; vor Apollon: Mon. d. I. V, 23; vor Aphrodite: Gerhard, Gef. Abh. 53, 3; besonders häufig aber, wenn er als Bote des Zeus oder um zu bezeichnen, daß dessen Rathschluß bei einem Ereigniß im Hintergrunde steht, hinzugefügt wird, so vor einer Hesperide: Gerhard, Gef. Abh. 19; als Zuschauer bei der Entführung der Europa: Overbeck, Atlas z. Kunstm. VI, 15; bei dem Amazonenkampf: Mon. d. I. II, 13; beim Palladion-Raub: Ann. d. I. 1858, tav. d'agg. M.; beim Kampf des Apollo mit Marfyas: Clarac II, 123, 52; als Diener des Zeus in Delphi: Arch. Ztg. 1853 Taf. 59. Auch in der etruscischen Umbildung: Gerhard, A. V. III, 240 erhebt er den rechten Fuß. In derselben Stellung legt er als Psychopompos einem Mädchen die Hand auf die Schulter: Clarac II, 202, 100 (Fröhner Notice p. 200). In der römischen Kunst ist das Motiv für ihn so gewöhnlich, daß es auch da, wo er allein und ohne Beziehung auf andere Personen erscheint, angewendet wird, so auf dem Relief bei Bennendorf und Schöne, Die ant. Bildw. d. Lateran, Taf. VI, 1; und dann im Giebel des capitolinischen Jupiter-Tempels: Mon. d. I. V, 36 (Trendelenburg bei Schulze, Arch. Ztg. 1873; S. 3); am meisten natürlich auf Gemmen: Mus. Flor. I, 70, 5; II, 40, 4. Müller-Wieseler II, 317. Ganz mit Poseidon verschmolzen ist er durch Hinzufügung von Prora und Aplustre auf der Gemme: Müller-Wieseler II, 317. Bei der Ueberbringung des Dionysos-Kindes an Silen: Stackelberg, Gräb. d. Hellen. Taf. 21 setzt er den rechten Fuß wie es scheint mehr auf, um das Kind zu stützen.

Ganz überwiegend oft erscheint Hermes in dieser Stellung also dann, wenn er als Götterbote charakterisiert werden soll. (Damit stimmt es denn auch sehr schön, daß die Götterbotin Iris, wenn sie vor Athene steht, grade in der Stellung ihm assimiliert ist: Bull. arch. Napol. I, tav. 3. Mon. d. I. VI, 66.) Hieraus

und aus der Vergleichung mit Poseidon ergibt sich nun der innere Grund für die Wahl dieser Stellung sehr leicht: Er muß in demjenigen liegen, was beiden Göttern gemeinsam ist. Nicht gemeinsam ist ihnen die Herrschaft über Erde und Meer oder das Siegen im Kampf und Beherrschung des unterworfenen, nicht gemeinsam ist ihnen der Ausblick auf das Meer oder der seemännische Charakter; gemeinsam ist ihnen nur das Bedürfniß, nach vollbrachter Arbeit zu ruhen. Denn grade dieses Ruhebedürfniß charakterisiert Hermes als den flinken Götterboten, der, wenn er nicht im Laufe begriffen ist, sondern seinen Befehl empfängt oder überbringt, ein Recht hat zu rasten und sich abzuspannen, ebenso wie Poseidon nach der Bändigung der Elemente.

Statuarisch ist uns dieser Hermes-Typus nicht überliefert, und das hat seinen guten Grund. Nur den höheren Göttern gegenüber verlangte das *olympische Ceremoniell* von Hermes, daß er auch in der Ruhe stehend erschien; allein, als Einzelstatue, durfte er sitzen, und so zeigt ihn darum auch die Bronzestatue von Neapel, das wahre geistige Gegenbild des ruhenden Poseidon¹⁾. Eine stehende Einzelstatue des Hermes im Schema der Ruhe konnte, wenn sie überhaupt je existirt hat, doch keine Bedeutung in der antiken Kunst erlangen, weil für den ruhenden Götterboten, der keine Rücksicht auf höhere Götter zu nehmen und auch den Menschen gegenüber keine Würde wie Poseidon zu wahren braucht, das Sitzen die naturgemäße Art der Ruhe ist.

Nur bei Poseidon und Hermes ist diese Stellung aus dem Wesen der Gottheit heraus entwickelt, nur bei ihnen ist sie darum auch zu typischer Geltung gelangt. Bei allen anderen Wesen, Göttern, Heroen und Menschen, abgesehen vielleicht von den Satyrn und Mänaden, ist sie entweder aus der gewählten Situation oder aus einem reinen Wohlbehagen an der Form ohne tiefere Beziehung zu erklären.

Auszuschließen sind natürlich alle Fälle, wo mit dem Aufstützen eine bestimmte praktische Absicht verbunden ist, von denen Overbeck²⁾ gegenüber Jahn schon einige genannt hat, so das Sandalenbinden, das Anlegen der Beinschienen, das Abschaben bei Palästriten (Mus. Etr. Vat. II, 75, 3 a; II, 90, 2 a), das Erheben des Fußes um etwas zu erreichen, zu ersteigen etc. So wird z. B. oft ein Schlauch oder eine Vase auf den erhöhten Oberschenkel gelegt, auch wohl auf ähnliche Weise die Leyer beim Spielen gestützt, z. B. von Herakles: Gerhard, Auserl. Vaf. I, 68. Berlins Ant. Bildw. No. 665 und Jahn, Katalog d. Vasesammlung in München No. 499 (schwarzfigurig); dann von Musen: Mus. Pio Clem. IV, 14. Clarac III, 518, 1061; besonders häufig von Apollon: Clarac III, 491, 950. Gerhard, Antike Bildwerke 91. Galleria Giustiniani II, 113. Él. cér. II, 31. Arch. Ztg. 1843 Taf. VII. Eine gedankenlose Ableitung aus dieser Stel-

1) Die Methode der Compositionsvergleichung, nach welcher H. Brunn in seinen kunstgeschichtlichen Vorlesungen den lysippischen Ursprung dieser Statue wahrscheinlich machte, hat bestimmt auf den Gang meiner Untersuchung eingewirkt

2) Kunstmethode III. S. 247, Ann. e).

lung ist es, wenn die Leyer auf einen Baumstamm oder Pfeiler gestellt, dennoch aber der entsprechende Fuß aufgestützt wird: Clarac III, 450 B, 921 D. Mus. Borb. XI, 23. Passeri, Luc. fict. I, 69. 81. Alle diese Fälle können nicht neben die für Poseidon und Hermes charakteristische Haltung gestellt werden; ebenso wenig das Aufstützen des wenig erhobenen Fußes auf ein Attribut (oder auch eine kleine Erderhöhung), wie bei der Aphrodite Urania des Phidias in Elis (Paus. VI, 25, 1) und ähnlichen von ihr abgeleiteten weiblichen Typen: Clarac III, 341, 1292 und 1293. 345, 1359. IV, 598, 1310. 634, 1428 u. 1430. 634 C, 1445 C. Aehnlich den eben genannten Figuren steht Apoll: Clarac III, 267, 928, oder Poseidon: Overbeck, Atlas z. Kunstm. Taf. XII, 32¹⁾). Zuweilen kommt es auch vor, daß ein Attribut benutzt wird, um den hoch erhobenen Fuß darauf zu stützen, z. B. wenn Athene den Fuß auf eine Eule stellt: Clarac II, 123, 52, Dütschke, Ant. Bildw. in Oberit. I, S. 5; Apollo auf einen Greifen: Clarac II, 123, 52, Dütschke a. a. O. (wobei er freilich im ersten Falle sitzt); oder das Fatum auf ein Rad: Müller-Wieseler II, 941, Clarac II, 201, 208 (Millin, Gal. myth. 104. 415). Es ist klar, daß hier von der ursprünglichen Bedeutung des hohen Aufstützens keine Rede mehr sein kann, sondern daß es sich in solchen und ähnlichen Fällen um eine Verquickung desselben mit dem niedrigen attributiven Aufstützen handelt. Dies ist aber für eine später zu behandelnde Poseidon-Statue von einiger Wichtigkeit. Doch auch das eigentliche hohe Aufstützen kommt bei Göttern außer Poseidon und Hermes nicht selten vor.

Zeus allerdings stellt nur einmal, bei der Scene, die Jahn nicht sehr wahrscheinlich auf die Ankunft Kyrenes in Delphi bezogen hat (Arch. Ztg. 1858 Taf. 120. Overbeck, Atlas z. Kunstm. Taf. I Fig. 33), den linken Fuß auf, während er in der gesenkten linken Hand das Scepter hält und die Rechte redend erhebt. Wenn es noch eines Beweises bedürfte, daß die Stellung nicht Kraft und Majestät bedeutet, so wäre es die Seltenheit, mit der sie bei Zeus vorkommt.

Athene dagegen erscheint nicht weniger als sechsmal in dieser Stellung der Ruhe, indem sie entweder die Lanze ruhig im Arm hält oder aufstützt, so bei Kadmos' Drachenkampf: Gerhard, Etr. u. camp. Vaf. C 6, vor Orestes in Delphi: Millin, Gal. myth. II, 623. Sehr hoch hat sie den Fuß gehoben und die Rechte nachdenklich ans Kinn gelegt vor Herakles: Gerhard, A. V. II, 144. Dem Perseus zeigt sie in dieser Stellung das Gorgonenhaupt im Brunnen: Mus. borbon. XVI, 11 (Heydemann, Die Vafens. in Neap. No. 2562). Vor Aias, der den Selbstmord plant, steht sie so in etruscischer Umbildung, indem sie den linken Fuß auf einen von ihm getöteten Widder setzt: Arch. Ztg. 1871, Taf. 46. Ihre Einzelfigur auf einer Gemme: Tassie Raspe, Catal. of engrav. gems, pl. 26 No. 1720 ist ganz in dem classischen Schema des Poseidon gehalten.

Auch Apollo stützt nicht selten den einen Fuß im echten Sinne auf. So

1) Vergl. Overbeck, Kunstm. III, S. 281.

steht er als Zuhörer bei der leyerspielenden Artemis: Gaz. archéol. 1876 pl. 32 (Stephani) mit höhergesetztem linkem Fuß, die Rechte leicht auf die Hüfte, die Linke auf den Lorbeerzweig gestützt. Den rechten Fuß stellt er auf in der Scene, wo Athene im Begriff ist den flötenblasenden Marsyas zu schlagen: Élite céramogr. II, pl. 69; den linken wiederum, wie er bei Bellerophons Kampf mit der Chimära als Zuschauer erscheint: Mon. IX, 52 (Rückseite der Perservase). Aehnlich steht er auf der gravirten Zeichnung eines Silbereimers: Ant. du bosph. Cimmér. pl. 39, 1.

Auf dem Krater aus Chiusi: Élite cér. I, 85 A (Mon. d. I. III, 30) und auf einem Spiegel: Millin, Gal. myth. I, 126 findet sich auch Hephaistos in dieser Stellung und bei Gerhard Ap. Vas. B, 1 auch Artemis. Auf dem Frieze des Athena-Nike-Tempels ist die Figur am linken Ende der Ostseite, die den linken Fuß auf einen Felsen setzt und den linken gebogenen Arm auf den Oberschenkel stützt (Roß, Schaubert und Hansen, D. Temp. d. Nike Apteros Taf. XI a), ganz deutlich als Aphrodite gekennzeichnet, da Eros, mit der linken Hand nach ihr greifend und mit der rechten eine zweite Frau, offenbar Peitho, bei der Hand fassend, hinter ihr steht. Sie schaut bequem der Hauptscene zu. Für sie war ja „die lässige weichliche Ruhe höchst bezeichnend.“¹⁾ Bei Athene, Hephaistos und Artemis könnte man die Stellung, wenn sie für diese Gottheiten typisch wäre, allenfalls aus ihrem thätigen Charakter und einem daraus hervorgehenden Ruhebedürfniß erklären, doch bei Zeus und Apollo kommt man damit nicht aus, und da es sich ja überhaupt um keine typische sondern nur um eine ziemlich vereinzelte Verwendung handelt, wird man besser thun, die Stellung in diesen Fällen auf die Situation des Zuhörens oder Zuschauens zurückzuführen, die ja ein längeres Stehen verlangte und darum auch eine derartige Bequemlichkeit erlaubte. Die Grundbedeutung der Ruhe wird dadurch auf keinen Fall alterirt. — Bei niederen Göttern bedarf das Motiv noch weniger der Entschuldigung, da sie sich dem Kreise des Genres mehr oder weniger nähern.

Peitho und eine Hore erscheinen in dieser Stellung als Genossinnen der Aphrodite und Kora bei der Ausfendung des Triptolemos: Overbeck, Atlas z. Kunstmyth. Taf. XVI, 13 u. 15. Besonders häufig aber stellt Eros den einen Fuß auf, wenn er allein oder als Begleiter der Aphrodite bei Liebes- oder Toilettenscenen erscheint und den von ihm begünstigten den Kranz oder die Tanie reicht oder das Alabastron auf sie ausgießt oder sie unterhält: Compte rendu pour l'ann. 1871, pl. VI, fig. 6. Mus. borb. VII, 8. Dubois-Maisonneuve Peint. d. vas. étr. II, 16. Mon. d. I. IV, 43. Élite céram. II, 68; IV, 86. Ann. d. I. 1870 tav. d'agg. S. Bull. arch. Napol. I, tav. 3, 1. N. Ser. V, I. In ähnlicher Stellung redet er beim Paris-Urteil zu Alexandros: Overbeck Gall. X, 5; und so steht er auch bei der Tötung des Argos durch Hermeshinter Peitho: Overb. Atl. VII, 16 (Élite cér. III, 101).

Zuweilen stellt auch Hygieia den Fuß auf, indem sie die Schlange tränkt:

1) Peterßen, Die Kunst des Pheidias, S. 133.

Winckelmann, Mon. ined. 49. Raponi, récueil d. pierres grav. 5, 9, 72, 2. Auch Nike hält in dieser Stellung dem Dionysos Kranz und Traube hin: Millin, Tomb. de Canose, pl. VI. Ganymed steht so vor Zeus: Dubois-Maison neuve, Introd. à l'ét. des vases peint. pl. 30. Arch. Ztg. 1853 Taf. 55. Als Zuschauer stützen Pan: Mon. d. I. V, 22 und Nemea: Winckelmann, Mon. ined. 64 u. 55 (Zoega Bassir. 62) den einen Fuß auf, und zuschauend ist auch die von Jahn Thanatos genannte Figur auf der ficonischen Cista gedacht: Müller-Wieseler I, 309. Als Wächter der Io aber steht Argos in dem Wandgemälde vom Palatin¹⁾ und in mehreren pompejanischen Wandgemälden²⁾ mit aufgestütztem Fuß, und er und kein anderer ist auch auf zwei lucanischen Vasenbildern in dem Jüngling, der eine ähnliche Stellung einnimmt, zu erkennen³⁾. Bei Hesperiden und Nymphen (Gerh. Gef. Abh. 2. Bull. arch. Napol. N. S. V, 13 und Clarac IV, 752, 1830. Bouillon, Mus. d. ant. III, 219, 3) bedarf eine lässig-bequeme Stellung keiner Erklärung, weniger bedeutsam ist sie bei einer Erinnys: Bull. arch. Napol. N. S. VIII, 7. Bei Musen aber muß man unterscheiden, ob sie in dieser Stellung dem bekannten unten näher zu besprechenden Melpomene-Typus nachgebildet sind, oder ob das Schema für sie in freier Weise und ohne tiefere Bedeutung (gewiß erst in der römischen Zeit) gewählt ist, wie es z. B. Mus. Flor. I, 93, 6. 44, 4 der Fall zu sein scheint, und vielleicht auch bei der Statue der ehemaligen Sammlung Vescovali: Clarac III, 512, 1039 der Fall ist, die wegen der kurzen Ärmel und der wie es scheint nicht ergänzten komischen Maske kaum in die Reihe der bekannten Melpomene-Statuen gestellt werden kann (s. unten S. 59 Anm. 5). Als Zuhörerin beim Kithar-Spiel Apollos steht eine Muse so bei Millingen, Vaf. gr. pl. 29.

Unzählig oft kommt das Motiv aber bei denjenigen Wesen vor, die vermöge ihrer bequemen, lässigen Natur ganz besonders für diese Stellung geeignet sind, nämlich bei Satyrn und Mänaden. Besonders in größeren dionysischen Scenen, wo sie Kränze oder Tänien halten, die Flöte blasen oder das Tympanon schlagen oder auch dem Dionysos Wein einschenken, bot sich die Gelegenheit, sie so zu bilden. Für Satyrn nenne ich nur: Dubois Maison. Introd. 14, 2. 16. Peint. d. v. étr. II, 36. Millin, Tomb. de Canose pl. X. Hamilton, Coll. of engr. I, 34. II,

1) Overbeck, Kunstmythologie, Atlas VII, 7.

2) Mus. Borb. II, 12. Overbeck, Atlas VII, 11 u. 14. Text II, S. 467.

3) Overbeck, Atlas VII, 7. 8. (Müller-Wieseler, II, 37). Allerdings kann man in diesen Scenen nicht den Moment vor der Liebesverbindung des Zeus und der Io erkennen, da ja dann die Gegenwart von Argos sowohl wie von Hera nicht zu erklären sein würde, sondern nur den darauf folgenden. Hera hat das Abenteuer ihres Gatten entdeckt und der Nebenbuhler den Wächter bestellt. Zeus verkündet der letzteren noch vor der Verwandlung ihr künftiges Schicksal, wofür besonders auf dem einen Bilde das bedeutungsvolle Erheben des Scepters viel besser paßt, als für eine Liebeswerbung. Dann ist es aber ganz überflüssig, mit Wieseler (Nachr. d. Gött. Gef. d. Wiss. 1874 S. 594 ff.) Hermes in dieser Figur zu sehen, der zwar vereinzelt so vorkommen mag, aber ohne Kerykeion doch immerhin auffallend bleibt.

49. Élise cér. II, 66. Gerhard, Gef. Abh. 65, 1. Apul. Vaf. I. Mon. d. I. III, 31. X, 3. Ann. d. I. 1864 tav. d'agg. H. Ant. du bosph. Cimmér. 56, 2. Müller-Wiefeler II, 579. Für Mänaden: Hamilton, Coll. of engr. I, 32. 38; II, 12; III, 13. Millin, Mon. ant. inéd. I, 13. Tomb. de Canope X. Gerhard, Ant. Bildw. 59. Apul. Vaf. VI (Rückseite). Mon. d. I. VI, 70. Ann. d. I. 1873 tav. d'agg. D. Bull. arch. Napol. III, 1. Müller-Wiefeler II, 425. 600. Campana, Ant. opere in plast. tav. 37. Raponi, Réc. d. p. grav. 31, 12.

Die Beispiele für Heroen in dieser Stellung sind sehr zahlreich. Ich führe sie je nach dem Grade, in dem dieselbe durch die dargestellte Situation — durch voraufgehende Mühen, Wanderungen, Kämpfe u. s. w. — motivirt ist, auf. So stützt den einen Fuß auf: Orestes vor Apollo in Delphi: Overb. Gall. XXIX, 11. Orestes vor Elektra: Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. I², S. 151. Herakles vor den Hesperiden: Millin, Gal. myth. II, 444. Sein Genoß bei demselben Abenteuer: Gerhard, Gef. Abh. Taf. 14. Meleager unter seinen Gefährten: Millin, Gal. myth. II, 412. Theseus vor Skiron: Mon. d. I. III, 47. Kastor auf der Hasenjagd unter seinen Genossen: Müller-Wiefeler I, 212. Paris vor Helena: Overbeck, Gall. XIII, 1. Odysseus vor Teiresias in der Unterwelt: Overbeck, Gall. XXXII, 4 (abgekürzt XXII, 10). Ganz ähnlich der von einer Priesterin gelühnte Heros: Arch. Ztg. 1870 Taf. 36 (Heydemann: Herakles, Helbig: Achill). Zwei Argonauten auf der ficonischen Cista, ein Wasser schöpfender und einer, welcher der Hauptscene zuschaut: Müller-Wiefeler, I, 309. Ein Argonaut auf der Phineus-Vase Mon. d. I. III, 49. Perseus, der die Andromeda löst: Mus. borb. VI, 50; V, 32. Antiope, die dem Herakles den Gürtel reicht: Mus. borb. VI, 5. Herakles vor Telephos mit der Hirschkuh: Eckhel, Choix de pierres grav. 26. Perseus vor Athene nach Tötung der Medusa: Millin, Gal. myth. II, 386*. Ein Argonaut bei Iasons Drachenkampf: Ann. d. I. 1848 tav. d'agg. G. Ein Heros (Pelops?) seine Rosse tränkend: Müller-Wiefeler I, 176. Ein Dioskur vor dem anderen: Mon. II, 49. Ein Dioskur beim Liebesgespräch zwischen Paris und Helena: Compte rendu pour l'ann. 1861, pl. V. Pelops vor Myrtilos: Mon. VIII, 9. Peirithoös vor Theseus Arch. Ztg. 1843 Taf. XI. Diomedes vor Odysseus: Millin, Gal. myth. II, 639. Theseus vor Aithra: Zoega, Bassir. I, 48. Meleager vor Atalante: Bull. arch. Napol. N. S. V, 1. Ein Myrmidon bei Patroklos' Todtentfeier: Mon. d. I. VI/VII tav. 61/62. Zwei Helden, ein bärtiger und ein unbärtiger, beim Schwur des Aias in Betreff der Kassandra, auf der mediceischen Vase: Millin, Gal. myth. II, 556. Aigeus vor Aithra (?): Mus. borb. IV, 28. Ein Heros (Atlas?) vor Herakles: Millin, Gal. myth. II, 443**, ein anderer („Alkinoos“) vor Odysseus: Millin, G. m. II, 639. Ein König, der einen Helden empfängt: Hamilton, Coll. of engr. 15.* Einer von zwei Helden: Passerini, Luc. fict. II, 98. Ein Held vor einer Frau: Passerini, Luc. fict. II, 103. Raponi, Réc. d. pierres gr. III, 14. Caylus, réc. d'ant. I, 49, 3. So stehen auch zwei Danaiden, deren eine Wasser in einen Pithos gießt: Bull. arch. Nap. N. S. III, 3.

Es ist klar, daß bei der letzten Hälfte dieser Beispiele an eine besondere Motivirung des Schemas etwa wie bei Poseidon und Hermes nicht zu denken ist, ebenso wenig wie bei den meisten der übrigen Gottheiten. Es sind eben Scenen, bei denen man im besten Falle sagen kann, daß das längere Stehen der betreffenden Personen einen Grund für die Wahl dieser Stellung bilden möchte: nötig war sie keineswegs immer, und wir müssen hier schon eine gewisse Vorliebe, besonders der unteritalischen Vasesmalerei für dieses Motiv, mehr um seiner formellen Vortheile willen als in Folge irgend einer tieferen Absicht, anerkennen.

Dem reinen Genre nähern sich die Beispiele von unmythischen Nebenpersonen bei mythischen Handlungen, von Zuschauern, Zuschauerinnen, Gehilfen, Opferdienern, Opferdienerinnen u. f. w., wie sie z. B. in folgenden Fällen in dieser Stellung vorkommen: R. Rochette, Mon. inéd. 26 B. Millingen, Vaf. gr. 7. 39. Mus. Pio-Clem. V, 4. Élite céram. II, 42. 88. I, 97; III, 30. Mon. d. I. IV, 15, 24. Gerh., Ap. V. XI. Bull. arch. Nap. II, 3. Arch. Ztg. 1871 Taf. 47. Overbeck, Gall. XIV, 7. 9. XXVIII, 1. Overbeck, Atl. z. Kunstm. XIII, 11 (Élite III, 31).

Rein genhaft ist die Verwendung dieses Motivs nun abgesehen von einigen Statuen, welche Knaben in spielernder Beschäftigung, mit einem Vogel u. f. w. zeigen (Clarac V, 878, 2228 A. 877 A, 2241 A)¹⁾ besonders auf unteritalischen Vasesbildern, bei Männern wie Weibern, die irgend welche Gegenstände halten, einem anderen etwas reichen, zu ihm sprechen, auf ihn hören, etwas beobachten, kurz in irgend einer Situation dargestellt sind, die ein längeres und darum bequemes Stehen verlangte oder wenigstens natürlich erscheinen ließ.

Ich nenne nur für Männer: Dubois-Maisonn. Introd. 13, 2. 14, 2. 21. Peint. de v. étr. II, 28. Hamilton, Coll. of engr. I, 25. Millingen, Vaf. peint. 38, 2. Mon. d. I. II, 15. Ann. d. I. 1840 tav. d'agg. O. Bull. arch. Napol. III, 4. Élite céram. IV. 94. Arch. Ztg. II, 15, 2. Compte rendu pour 1864, pl. VI, 5. Heydemann, Gr. Vaf. 9, 1. Schauspieler: Caylus, Réc. d'ant. I, 54, 1 und Ann. d. I. 1871, tav. d'agg. G.

Für Frauen: Dubois-Maisonn., Peint. d. v. étr. II, 40. Hamilton, Coll. of engr. II, 31. 34; III, 40. Millingen, Vaf. p. 7. Mon. d. I. IV, 17. Gerhard, A. V. IV, 309. Élite céram. IV, 12. 61. 66. 71. 86. Bull. arch. Nap. N. S. I, 3; II, 2; VI. 4.

Gradezu unzählig sind aber die Fälle, wo auf den bekannten Vasen mit Darstellungen von Todtenopfern Männer und Frauen rechts und links vom Heroon mit dem betreffenden Opfergeräth versehen die Stellung, die wir hier untersuchen, einnehmen. Vorgebildet schon auf den attischen Lekythen (Inghirami Vaf. fitt. 215; München No. 225) tritt diese Verwendung auf den unteritalischen Grabvasen besonders häufig hervor. Ich greife nur folgende Fälle heraus: Dubois-Maisonn., Introd. 28. 41. Peint. d. v. étr. I, 27; II, 38. Hamilton,

1) Zu ihnen mag der von Dreyfus und Milchhöfer, Die ant. Kunstw. aus Sparta und Umgeb. (Mitth. d. athen. Inst. 1877, S. 361, No. 138) erwähnte Knabentorso gehören.

Coll. of engr. III, 46. Millin, Tomb. de Canose IV. XI. XIII. XIV. Élité céram. I, 35. Gerhard, Ap. V. XVI. Ann. d. I. 1871 tav. d'agg. NO.

Diese Uebersicht, die zu vermehren wenig Zweck hätte, da sie wie ich glaube so ziemlich alle Kategorien von Personen, die mit dem aufgestützten Fuſe in der antiken Kunst erscheinen, enthält, lehrt nun, daß dieses Motiv in der That weder specifisch heroisch ist noch den Sinn des siegreichen majestätischen hat, sondern daß seine erste und ursprünglichste Bedeutung eine rein menschliche, die der Ruhe, war, und daß es typisch nur auf vereinzelte Götter ihrem Charakter und ihrer Thätigkeit nach übertragen wurde.

Getrennt von dieser Gruppe steht nun eine zweite. Ich werde im nächsten Abschnitt zeigen, wie leicht die classische Poseidon-Stellung durch allmähliche Umbildung aus einer Stellung der Ruhe zu einer Stellung der Kraft und Majestät wird, und wie dieser Uebergang um so leichter ist, als er nur von der Haltung des Oberkörpers abhängt. Ich werde auch nachweisen, wie diese Umwandlung des ursprünglichen Sinnes oder besser gesagt diese Abzweigung schon in griechischer Zeit, wahrscheinlich durch Lysipp selbst an der Melpomene mit dem aufgestützten Fuſe, vorgenommen ist. An sie knüpft nun mit besonderer Vorliebe die römische Kunst an. Wie diese ja in erster Linie dem politischen Machtbewußtsein zum Ausdruck dienen sollte, so mußte auch eine Stellung von kraftvoll-majestätschem Charakter in der allegorischen und Porträtdarstellung der Römer schnellen Eingang finden. Von großer Wichtigkeit wurden dabei die symbolischen Zuthaten. Aus dem Felsen unter Poseidons erhobenem Fuſe wurde ein Schiffsvordertheil oder ein Globus, der Oberkörper des Gottes wurde majestatisch in die Höhe gerichtet, und so war er in der That der Sieger im Kampf und Beherrſcher des Unterworfenen, wie O. Müller ihn, freilich auch mit Unrecht seinem ursprünglichen Schema nach, nennt. Prora und Globus sind aber in ganz verschiedenem Sinne hinzugefügt, jene bedeutet das Mittel zur Macht, Flotte und Seesieg, dieser das unterworfene und beherrschte, den Erdkreis. Die Prora ist natürlich besonders dem Neptun, der Globus mehr dem Mars oder der Victoria eigen, doch kommen nicht selten auch Vermischungen vor, je nach dem symbolischen Sinn, der sich in den betreffenden Figuren aussprechen sollte. Auch Herakles wurde mit dem Fuſe auf der Prora dargestellt, wenn ein Kaiser sich grade mit ihm zu identificiren liebte, so auf Münzen des Commodus: Cohen, Méd. impér. III, pl. 3, 213. So wie Mars oder Victoria, um die Unterwerfung des Erdkreises zu bezeichnen, auf einen Globus treten (Münzen des Geta: Cohen III, 13, 194), oder auch Roma und ein geflügelter Genius, der die Attribute verschiedener Götter hat (Cohen, Méd. cons. XVIII. XXVIII. XII, Claudia 10), so werden auch Waffen, Helm oder Panzer, als Mittel der Landmacht, entsprechend der Prora, dem Mars und der Virtus unter den aufgestützten Fuſen gelegt (Cohen, Méd. imp. I, 2, 1; IV, 15, 53). Im vierten und fünften Jahrh. n. Chr., unter west- und oströmischen Kaisern, ist nun besonders der Kopf

einer Schlange als Symbol einer unterdrückten Verschwörung oder ein Gefangener als Symbol eines glücklich beendeten Krieges die beliebteste Stütze des Fußes. Als Beispiele für die Schlange nenne ich: Cohen, Méd. imp. tom. VI, pl. 19; VI, p. 504, No. 11 f. Sabatier, Descript. d. monn. Byz. pl. 6, 20. Der Kaiser ist dabei bewaffnet und hält gewöhnlich in der einen Hand Kreuz oder Labarum, in der anderen die auf einem Globus stehende Victoria. Auf den Gefangenen setzt entweder Victoria ihren Fuß (was oft auch wie ein gewaltsames Niedertreten aussieht): Cohen VI, 7, 92; VI, 10, 24; oder ebenfalls der gerüstete, mit Standarte, Tropäum oder Victoria versehene Kaiser: Cohen VI, 4, 14; VI, 17, 1; VII, 8, 1; VI, 17, 3; VI, 18, 2; VI, 19, 1; VI, S. 457 No. 20, 21, S. 461, No. 53. 54. 55; VI, S. 477 No. 16, S. 478 No. 21. 22. Sabatier, Descri. d. monn. Byz. pl. IV, 2, 11; pl. V, 8. Cohen VI, p. 504 No. 14. Dieses Setzen des Fußes auf ein besieгtes, erobertes oder bestraftes Wesen ist der römischen Kunst auch sonst nicht fremd. So setzt ein siegreicher Krieger den Fuß auf eine Amazone: Mus. Cap. IV, 23, ebenso Herakles auf eine Amazone und auf die Rossse des Diomedes: Clarac II, 196, 212; oder auf die Hydra: Raponi, Réc. d. pierr. grav. I, 7 (Caylus, Réc. d'ant. II, 18, 1). Ein bäriger Krieger (Amphiaraos? Tydeus?) stellt den rechten Fuß auf den Körper seines erschlagenen Feindes, dessen Kopf er hält: Overbeck, Gall. V, 8. 9. Auch Eros, der Psyche quält, tritt mit dem einen Fuß auf sie: Garrucci, Mus. Lat. 45, 2 (Gerhard, Ant. Bildw. 77). R. Rochette, Mon. inéd. 42, 1. S. 205. Müller-Wieseler II, 685. 686. Aehnliche Fälle hatte man im Kopfe, wenn man das Stützen auf einen Felsen als symbolisches Zeichen für die Herrschaft über die Erde und die Elemente überhaupt auffaßte, doch bedachte man dabei nicht, daß dies nur der römische Sinn des Motivs ist, der vielleicht schon in der späteren griechischen Kunst hie und da vorgebildet sein mag, aber erst in der späteren Kaiserzeit eine durchgreifende Bedeutung erlangt hat¹⁾.

Darum glaube ich auch nicht, daß Herakles auf der einen Metope des Zeus-Tempels zu Olympia (Clarac II, 195 bis, 211 A; Müller-Wieseler I, 128), von der nur der untere Theil erhalten ist, den rechten Fuß in diesem Sinne auf den todten Löwen setzt, daß also die Bedeutung des kraftvollen, siegreichen schon im fünften Jahrh. v. Chr. zuweilen der Stellung beigelehnt hat. Vielmehr scheint mir aus der Richtung des linken Unterchenkels hervorzugehen, daß Herakles nach vorn geneigt war und mit vorgebeugtem Oberkörper den Arm ebenso auf den rechten Oberschenkel stützte, wie Poseidon in seiner classischen Stellung, daß er also ruhend gedacht war und nicht triumphirend²⁾. Nicht nur füllt er so das

1) Bei der Bronzestatuette einer Virtus aus Pompeji (Mus. borb. V, tav. 36. Clarac V, 933, 2374) und der Porträtplastik eines Kaisers im brit. Mus. (Clarac V, 972, 2509 A) beruht die jetzige stufenförmige Unterlage des Fusses wohl auf einer Ergänzung. Jedenfalls gehört auch ihre Stellung der Bedeutung nach hierher.

2) In Claracs Skizze ist diese Bedeutung durch die verfehlte Haltung von Kopf und Unterarm einigermaßen verwischt worden.

quadratische Metopenfeld besser aus, als wenn man ihn grade aufgerichtet denkt, sondern die Stellung der Ruhe ist auch schon in der reif archaischen Kunst nachzuweisen. Denn erstens steht Orestes auf dem melischen Terracottarelief: Mon. d. I. VI, 57 (Overbeck, Gesch. d. Plast. I², S. 151, Fig. 27), so vor Elektra, indem er, müde von der Reise, den rechten Fuß auf die Stufen des väterlichen Grabmals setzt und den Ellbogen auf das Knie stützt, während er mit einer Bewegung der Hand seine Rede begleitet, zweitens hat Polygnot in seiner Nekyia das Motiv verwendet. Sein Antilochos stand unter den griechischen Helden *τὸν μὲν ἔτερον ἐπὶ πέτρας τῶν ποδῶν, τὸ δὲ πρόσωπον καὶ τὴν κεφαλὴν ἐπὶ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις ἔχων.*¹⁾

Jahn²⁾ macht dazu die Bemerkung, *dass diese Stellung mit aufgestütztem Fuß Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Gespräch andeute und namentlich denen zukomme, die etwas berichten oder erzählen*, und lässt sich dadurch verleiten, Antilochos hier zu sehen, wie er dem Achilleus die Trauerbotschaft vom Tode des Patroklos überbringt. Dies ist entschieden nicht gemeint. Denn erstens ist Patroklos ja selbst, und ganz gleichberechtigt mit den anderen, vorhanden, zweitens steht Antilochos gar nicht vor Achill, sondern dazwischen kommt Agamemnon und Proteilos, und letzterer steht vielmehr vor Achilleus. Daß die Trauer aber überhaupt nicht dem Tode des Patroklos gelten kann, zeigen Hektor und Sarpedon, die ja beide ebenfalls trauern, der letztere ganz wie Antilochos mit verhülltem Gesicht, nur ohne den aufgestützten Fuß. Sie trauern eben als Schatten, wie ja auch die Eidola auf attischen Lekythen fast immer die Bewegung der Trauer machen. Daß Hektor und Sarpedon aber ohne die Bewegung des aufgestützten Fußes trauern, ist ein sicherer Beweis, daß dieser nicht für die Trauer charakteristisch ist. Seine Trauer gibt Antilochos nur durch die Bewegung der Hände kund, seine Beinstellung dagegen beruht nur auf einer Bequemlichkeit, zu der längeres Stehen ihn berechtigt. Ganz ebenso ist Hektor durch längeres Sitzen ohne Lehne berechtigt, sein Knie zu umfassen, und wenn Pausanias (X, 31, 5) ihn *ἀνιωμένον σχῆμα ἔμφαλνων* nennt, so meint er damit nicht diese Art des Sitzens, sondern eine trauernde Kopfbewegung. Hätte er aber wirklich in dem Umfassen des Knies ein Zeichen der Trauer gesehen, so würde er sich ebenso geirrt haben wie Peterfen und Flasch, die, nur in anderer Richtung, bei der Behandlung dieses Schemas das accessorische für das wesentliche halten³⁾. Genau wie Polygnots Antilochos steht der kleine Eumelos beim Tode der Alkestis: Gerhard, A. Bildw. Taf. 28, und Odysseus bei der Klage um Patroklos: Overbeck, Gall. XX, 12, wobei das Knie eine passende Stütze für den Ellbogen bildet, ein Umstand, der gewiß mit zur Wahl dieser Stellung beigetragen hat. Da man aber nicht so zu stehen braucht, wenn man das

1) Paus. X, 30, 3.

2) Die Gem. d. Polygnot in d. Lesche zu Delphi. Kieler philol. Stud. 1841, S. 110.

3) Die theilweise Widerlegung ihrer Ansicht bei Overbeck, Kunstm. III, S. 686 Anm. 8).

Gesicht mit den Händen verhüllen will, so ist diese Beinstellung ihrer Bedeutung nach von der Trauer ganz unabhängig. Selbst jene äußere Verbindung fehlt bei dem Agamemnon des pompejanischen Iphigenienopfers (Overbeck, Gall. XIV, 10), der den Ellbogen der Hand, mit der er sein Gesicht verhüllt, nicht auf den Oberschenkel des aufgestützten Fußes, sondern auf einen Pfeiler lehnt.

Außer dem melischen Relief, der olympischen Herakles-Metope, dem Antilochos des Polygnot und der Aphrodite des Nike-Tempelfrieses sind es dann von den citirten Vasen einige ihrem Stil nach bis in die Mitte des vierten Jahrh. hinaufreichende (z. B. Müller-Wieseler I, 212; Gaz. arch. 1876, pl. 32; Gerhard, A. V. II, 144; Arch. Ztg. 1858, Taf. 120 u. a.), welche beweisen, daß das Motiv des aufgestützten Fußes in der Bedeutung der Ruhe keineswegs eine *Erfindung* der alexandrinischen Zeit ist. Doch ergibt sich aus dem Umstände, daß daselbe besonders in denjenigen pompejanischen Wandmalereien, die man allgemein auf alexandrinische Muster zurückführt, dann aber auch auf unteritalischen Vasen des dritten Jahrh. so ungemein häufig erscheint, daß es in der alexandrinischen Kunst besonders beliebt gewesen sein muß. Der Poseidon auf Münzen des Demetrios und der Bruttier (s. unten), ferner der Meleager auf ätolischen Münzen, der wie von der Jagd ermüdet den rechten Fuß auf einen Felsen stellt und den linken Arm über den Oberschenkel legt, während sich die Rechte auf einen knotigen Stab stützt¹⁾, im wesentlichen auf dieselbe Periode als Blüthezeit dieses Motivs in der Kunst, und endlich gibt es auch Beispiele für seine Beliebtheit in der statuarischen Porträtbildnerei der Diadochenzeit.

Eine zu Portici gefundene Bronzestatuette in Neapel²⁾ stellt einen jugendlichen Mann dar, welcher den rechten Fuß hoch auf einen Felsen gesetzt und den rechten Arm über den Oberschenkel gelegt hat. Die Chlamys fällt über den Rücken und verhüllt den linken Arm, der in die Seite gestemmt ist. Die rechte Hand hält offenbar zwei Jagdspeere, und auch die Jagdstiefel deuten an, daß wir einen *venator* vor uns haben. Der Kopf ist zurückgeworfen in der Weise, wie es Alexander zu thun liebte und die Diadochen ihm nachzuäffen pflegten. Die Haarbinde trägt vorn zwei kurze Stierhörner. Diese und die Behandlung des Haares geben dem Kopfe etwas unverkennbar bacchisch-satyreskes. Da diese Züge ganz auf Demetrios passen und auch mit dem Portät auf seinen Münzen (Mionnet I, 580, 847 ff.) so ziemlich stimmen, hat Visconti die Figur ohne Zweifel richtig für sein Porträt erklärt. Von zwei ganz ähnlichen Statuetten, deren eine aber häßliche Züge haben soll und deshalb nicht Demetrios darstellen kann, berichtet Furtwängler in d. Ann. d. I. 1877, p. 201 f. und d. Mitth. d. deutsch. Arch. Inst. zu Athen 1878, S. 294 Anm. 1).

1) Mionnet, Descr. de méd. II, S. 87 No. 3—5. Friedländer und Sallet, Das antike Münzkab. in Berlin No. 193.

2) Clarac V, 840, 2113. Müller-Wieseler I, 221a.

Wir haben es also mit einer Stellung zu thun, die in statuarischer Verwendung erst in alexandrinischer Zeit nachzuweisen ist, die indeß wie so manche andere Stellungen schon viel früher im Relief und in der Malerei geübt war, aber zu einer besonderen Beliebtheit auch in diesen Kunstgattungen erst nach dem vierten Jahrh. gelangte. Da liegt denn die Vermuthung ziemlich nahe, daß diese plötzlich auftretende Beliebtheit des Motivs im Kunsthantwerk eben eine Folge jener in der zweiten Hälfte des vierten Jahrh. zuerst auftretenden und damals offenbar sehr gebräuchlichen Verwendung der Stellung in der statuarischen Plastik ist, daß also grade in jener Zeit aus irgend einer Bildhauerschule oder einem Bildhaueratelier besonders häufig Statuen in dieser Stellung hervorgegangen sind. Werden wir so mehr und mehr auf Lysipp hingedrängt, so wird die folgende Untersuchung den Beweis liefern, daß es in der That dieser Meister gewesen ist, der das Motiv des aufgestützten Fußes in die statuarische Plastik eingeführt und in sehr interessanter Weise an mehreren Beispielen verwerthet hat.

Poseidon Isthmios.

Wenn ich nach der kunstmythologischen Behandlung des Poseidon durch Overbeck auf ein Hauptcapitel in diesem Gebiete noch einmal zu sprechen komme, so geschieht es, weil ich sowohl durch etwas anderes Auffassung einiger schriftlicher und monumentalier Quellen, als auch durch den Zusammenhang meiner ganzen Untersuchung die wichtige Frage nach dem Schöpfer des Poseidon-Ideals, die Overbeck noch unentschieden gelassen hat, mit ziemlicher Sicherheit glaube lösen zu können.

Natürlich geht uns hier das Ideal des Poseidon nur in soweit an, als es auf der kanonisch ausgebildeten Stellung des Gottes beruht. Diese aber zeigt ihn, wie er den einen Fuß hoch aufgesetzt, den Unterarm derselben Seite auf den Oberschenkel gelehnt, die andere Hand auf den Dreizack gestützt, halb majestätisch, halb ermattet dasteht. Die Beispiele, in denen dieses Schema vorkommt, sind ungemein zahlreich und erstrecken sich über alle Kunstgattungen. Da sie hier nicht einzeln aufgezählt werden können, verweise ich auf ihre Aufzählung und theilweise Publication bei Overbeck¹⁾), indem ich mir eine etwaige Ergänzung des Materials oder eine genauere Besprechung einzelner Exemplare lediglich zum Zwecke einer sicheren Reconstruction des Originals vorbehalte.

¹⁾ Overbeck, Griech. Kunstmyth. Bd. III. Statuen: S. 279, No. 1—4. Münzen und geschnittene Steine: S. 293, I. A., I. B., I. C. Reliefs: S. 304 I. A., No. 1—5 (No. 5 jetzt publicirt: Compte rendu p. l'ann. 1873 p. 69) I. B., No. 6 u. 7. Wandgemälde und Mosaiken: S. 310 I. $\alpha\beta\gamma$, II. δ . Vasen: S. 309, II. G—K.

Daß alle diese Darstellungen in einem künstlerischen Zusammenhange mit einander stehen, daß sie in letzter Linie auf eine und dieselbe Quelle zurückgehen und daß das Original eine große Berühmtheit genossen haben muß, ergibt sich aus dem ersten Ueberblick. Die Kunstgattung aber, der das Original angehörte, und die Form, in der wir es zu denken haben, ist nicht ohne eine genauere Untersuchung zu ermitteln, und diese Untersuchung ist nötig, ehe der Nachweis der ursprünglichen Aufstellung dieses Originals und seines Urhebers angetreten werden kann. Ich beginne mit der Form.

Da alle Beispiele ohne Ausnahme den aufgestützten Fuß zeigen, muß zunächst dieser dem Original eigen gewesen sein. Die übrigen Züge des letzteren ergeben sich aus der mehr oder weniger großen Uebereinstimmung der Copien, wobei diese aber selbstverständlich nicht alle gleich anzuschlagen, sondern die wichtigeren, vorab die Statuen, in erster Linie zu berücksichtigen sind. Da die meisten Copien, besonders sämmtliche Statuen, völlige Nacktheit und das Aufstützen des Dreizacks zeigen, wird auch das Original völlig nackt gewesen sein und den Dreizack mit der einen Hand aufgestützt haben. Ein beträchtlicher Theil der Copien, unter ihnen wiederum alle Statuen, lassen den anderen Arm auf dem erhöhten Oberschenkel ruhen, auch dies müssen wir also beim Originale voraussetzen. Die ältesten Münzen, die hervorragendsten Gemmen und die pompejanischen Gemälde stimmen im Wesentlichen in allen diesen Zügen mit den Statuen überein und bestätigen nur, daß diese in der That dem Originale am nächsten stehen. Zugleich ist aber nicht nur dem größten Theil der Beispiele, sondern grade den eben erwähnten, die am meisten Autorität verdienen (bis auf eine der Statuen), ein weiterer Zug eigen, nämlich daß der rechte Fuß aufgestützt, der Dreizack aber in der linken Hand gehalten wird. Dies kann aber um so weniger Zufall sein, als der Dreizack als Waffe wenigstens eher in die rechte Hand gehört und folglich der Künstler jedenfalls eine ganz bestimmte Absicht dabei gehabt haben muß, wenn er ihn dem Gotte hier in die linke gab¹⁾. Diese Absicht wird aber sofort klar, wenn wir uns erinnern, daß wir oben als Grundbedeutung des Schemas mit dem aufgestützten Fuße die Ruhe erkannt haben. Poseidon ist hier dargestellt als der nach Meeresstürmen ruhende. Eben weil Poseidon seinen Dreizack mit der Rechten schwingt, wenn er die Erde spaltet und das Meer wogen läßt, mußte, wenn es galt ihn ruhend darzustellen, grade die rechte Seite die ruhende sein und nicht die linke, mußte also der rechte Fuß aufgestützt, der Dreizack aber in der Linken gehalten werden. Das Halten des Dreizacks ist dem Sinne nach eigentlich der Stellung der Ruhe entgegengefetzt, es ist der Ausdruck des majestatisch-göttlichen wie die letztere der Ausdruck des materiell-menschlichen in Poseidon ist, und

1) Vgl. *Overbeck*, a. a. O. S. 280.

wo Poseidon als Mensch, als Liebhaber auftritt, da hält er fast immer den Dreizack ruhig und ungöttlich in der Hand, genau wie der Reifige seine Lanze.

Diese Zwiespältigkeit im Schema, die im Hinblick auf die besprochenen zwei Ephebenstatuen, in deren Kopfhaltung sich eine ähnliche Zwiespältigkeit ausspricht, ausdrücklich hervorgehoben zu werden verdient, ist nun freilich in dem Original dieses Schemas mit einer Meisterschaft verschmolzen gewesen, die ihres Gleichen sucht. Nie ist der ganze Poseidon, wie er im antiken Bewußtsein lebte, einheitlicher und statuarisch geschlossener verkörpert worden als in dieser Statue.

Grade weil Poseidon aber in Folge eines sehr feinen Unterscheidungsvermögens der antiken Künstler als Liebhaber nicht den Dreizack aufstützt, kann ein Poseidon-Original, dem dieser Zug eigen gewesen ist, auch nicht zu einer Gruppe mit Amymone gehört haben, die classische Stellung also nicht für eine solche Gruppe erfunden sein¹⁾. Auch mit Athene ist das Original nicht gruppirt gewesen. Zwar zeigen mehrere von Stephani besprochene geschnittene Steine und einige attische Münzen Hadrians²⁾ Poseidon in der classischen Stellung vor Athene, zwischen beiden den Oelbaum. Stephani führt diese Darstellung auf eine vielleicht von Hadrian gestiftete Gruppe auf der Akropolis³⁾ zurück und versteht unter der Scene die Versöhnung nach dem Streit um das attische Land. Ist das richtig, so kann der Künstler dieser Gruppe doch recht wohl auch ältere Figuren für die Composition benutzt haben, die darum keineswegs selbst eine Gruppe gebildet haben müssen. Ja das letztere ist schon deshalb sehr unwahrscheinlich, weil Poseidons classisches Schema hier durch Erheben der einen Hand beträchtlich modifizirt ist. Auch zeigen ihn die meisten und besten Copien ja als Einzelfigur, und bei der Geschlossenheit des Schemas liegt gar kein Grund vor, das Original anders denn als Einzelfigur zu denken.

Die Kunstu gattung, der es angehört hat, kann wohl nicht lange zweifelhaft sein. Keine Stellung ist so sehr zu statuarischer Darstellung geeignet wie diese, und daß der Poseidon auf Münzen des Demetrios Poliorketes⁴⁾ theils schlanker, theils unterfetzter, theils, worauf Overbeck⁵⁾ hingewiesen hat, läßiger, theils schwungvoller erscheint, kann natürlich kein Beweis sein, daß diese Münzstempel nicht in freier Weise⁶⁾ einer bestimmten Statue nachgebildet sind. Daß unsere statuarischen Copien in letzter Linie auf einen Münzstempel zurückgehen, wird natürlich niemand behaupten. Die vier erhaltenen statuarischen Copien, zu denen, wie ich zeigen werde, noch eine Statuette und eine untergegangene Statue

1) Diese von Wieseler (Denkm. d. a. K. II, 74a) ausgesprochene Vermuthung hat Overbeck (a. a. O. S. 299) schon mit Recht abgewiesen.

2) Compte rendu pour l'ann. 1872 S. 5, No. 2 und No. 4; S. 221.

3) Paus. I, 24, 3.

4) Mionnet, Descr. I, p. 578, No. 841—847. Overbeck, a. a. O., Münztaf. VI, 2.

5) a. a. O. S. 294 f.

6) Stephani, Compte rendu pour l'ann. 1875, S. 133 ff.

kommen, erlauben vielmehr nur an ein statuarisches Original zu denken, und dies wird durch drei Gemmen¹⁾ bestätigt, die Poseidon mit aufgestütztem rechten Fuſs, aber im Profil nach rechts zeigen, was nur erklärt werden kann, wenn das Original eine Rundstatue gewesen ist. Ich möchte übrigens diesen Gemmen nicht zu viel Gewicht beilegen, da ich für ihre Echtheit nicht einstehen kann, und es immerhin auffallend bleibt, daß ein antiker Künstler beim Copiren einer Statue sich nicht einmal durch Aendern der Fußstellung diejenige Freiheit gewahrt haben sollte, die bei der Profilstellung nach rechts nöthig war, um den Oberkörper und die linke Hand des Gottes in einer dem Relieffil angemessenen Weise zur Geltung zu bringen. Auch ohne diese Gemmen scheint mir die Annahme, daß das Original eine Rundstatue gewesen ist, so gut wie unabweisbar.

Was das vermutliche Material derselben anlangt, so dürfte es vorläufig schwer sein, darüber etwas sicheres zu bestimmen. Goldelsenbein ist aber wohl der völligen Nacktheit wegen von vornherein ausgeschlossen. Freilich ob die Statue von Marmor oder von Bronze war, wird, da ähnliche Compositionseigenthümlichkeiten wie beim Sandalenbinder hier nicht nachzuweisen sind, schwer zu entscheiden sein. Da das Gewicht sich auf zwei resp. drei Punkte vertheilt, wird man auch nicht behaupten können, daß eine Marmorstatue in dieser Stellung statisch unmöglich sei. Ich lasse das also vorläufig dahingestellt. Ebenso kann die Frage nach dem Attribut der rechten Hand zunächst nicht sicher entschieden werden, da die erhaltenen Theile der betreffenden Statuen²⁾ kein Urtheil gestatten und auf den Münzen das Attribut des kleinen Maßstabes wegen weggeblieben sein kann. An das aplustre ist natürlich nicht zu denken, da dieses nur auf römischen Münzen und Gemmen vorkommt und der lateranischen Statue offenbar nur auf deren Autorität hin gegeben ist. Sonst erscheint Poseidon zwar sehr oft und auch in dieser Stellung ohne Attribut, doch ist uns ausdrücklich überliefert³⁾, daß man den Statuen des Gottes besonders gern den Delphin gab, und so würden wir wenigstens bei einer berühmten Statue die Beobachtung dieser Regel noch am ersten erwarten.

Etwas sicherer können wir über die Stütze des erhobenen Fuſses urtheilen. Auf den Reliefs und Vasenbildern wird mit Vorliebe ein Felsen oder eine Erderhöhung als solche benutzt, von den Münzen zeigen die des Demetrios Poliorketes ebenfalls einen Felsen, andere ein Säulenkapitell oder einen Globus, oder auch, und zwar nicht selten, ein Schiffsvordertheil. Da das Säulenkapitell ganz vereinzelt steht und Globus und Schiffsvordertheil auf Münzen überhaupt als Symbole der Land- und Seeherrschaft nicht selten sind, so darf man sie schwerlich

1) *Overbeck*, a. a. O. Gemmentafel II, 3 u. 6. Mus. Flor. II, 49, I. (*Revue arch.* 1876 pl. XVII. A).

2) Bei der albanischen Statue sind die Ergänzungen nicht sicher. *Overbeck*, *Kunstmyth.* III. S. 279 Anm. c).

3) *Eratosthenes Catast.* c. 31. *Hygin. Poet. Astron.* XVII.

bei der Originalstatue voraussetzen und wird deßhalb die entsprechenden Ergänzungen der lateranischen¹⁾ und albanischen²⁾ Statue für nicht richtig erklären. Die Majorität der Beispiele spricht für den Felsen, der als die natürliche Stütze auch ohne weiteres für das Original in Anspruch genommen werden könnte, wenn nicht grade die einzige Statue, bei der dieser Theil nicht auf Ergänzung beruht, die in Dresden³⁾, einen großen Delphin unter dem hoch aufgestützten rechten Fuſſe zeigte. Die Bedeutung dieses Beispiels wird wesentlich davon abhängen, ob man drei von Pausanias erwähnte und kurz beschriebene Bronzestatuen des Poseidon, die in Antikyra⁴⁾, in Hermione⁵⁾ und in Korinth⁶⁾, der Composition nach mit dieser Dresdner Statue in eine Kategorie stellt oder nicht. Denn thut man dies, so kann man, da es sich um drei zwar nicht datirte aber doch original-griechische, auf griechischem Boden aufgestellte Bronzestatuen handelt, die jedenfalls mehr Anspruch auf Autorität als alle uns erhaltenen Copien haben, nicht umhin, die Originalstatue ebenfalls mit einem Delphin unter dem erhobenen Fuſſe zu denken. Aber gehören denn diese drei Statuen wirklich dem classischen Schema an?⁷⁾ Den einen Fuſſ auf einen Delphin gestellt, die Hand derselben Seite auf den Schenkel gestützt, die andere auf den Dreizack, so beschreibt Pausanias die Statue in Antikyra, und so würde man allerdings, wenn $\chiειο$ im weiteren Sinne als Arm gefaßt wird, die Dresdner Statue etwa beschreiben können. Doch wenn wir uns erinnern, daß wir als die Bedeutung dieses Schemas die Ruhe erkannt haben, so kann uns nicht entgehen, wie unpassend alsdann ein großer schlüpfriger Delphin als Unterlage des aufgestützten Fuſſes erscheinen muß. Es hält in der That schwer, einem griechischen Künstler eine so unverständige Verwendung des Delphins zuzutrauen. Aber müssen wir denn das Bein hoch aufgestützt denken? Haben wir nicht in der zweiten Dresdner Statue⁸⁾ einen Poseidon, der den linken Fuſſ in attributiver Weise auf einen kleinen Delphin setzt, die linke Hand leicht auf den Oberschenkel stützt⁹⁾ und in der rechten den Dreizack hielt? Zug für Zug stimmt

1) Overbeck, Atlas zur Kunstmythologie Taf. XII, Fig. 29. Clarac IV, 744, 1797.

2) Overbeck a. a. O. Taf. XII, Fig. 30.

3) Overbeck a. a. O. Taf. XII, Fig. 31. Clarac IV, 743, 1798.

4) Paus. X, 36, 8: τὸ δὲ ἄγαλμα δρθὸν χαλκοῦ πεποιημένον, βέβηκε δὲ ἐπὶ δελφῖνι τῷ ἐτέρῳ τῶν ποδῶν· κατὰ τοῦτο δὲ ἔχει καὶ τὴν χειρα ἐπὶ τῷ μηρῷ, ἐν δὲ τῷ ἐτέρῳ χειρὶ τρεινά ἔστιν αὐτῷ. Vgl. Paus. VI, 25, 1.: ἐπὶ χελώνης βέβηκε.

5) Paus. II, 35, 1: καὶ Ποσειδῶν χαλκοῦς τὸν ἐτερον πόδα ἔχων ἐπὶ δελφῖνος.

6) Paus. II, 2, 8: πληστον δὲ φυσόδημηται κορήν καὶ Ποσειδῶν ἐπ' αὐτῷ χαλκοῦς καὶ δελφὶς ὑπὸ τοῖς ποστύ ἔστι τοῦ Ποσειδῶνος ἀφιεὶς θάω.

7) Dies ist die Ansicht von O. Müller (Hdb. d. Arch. § 355, 5) in Betreff der Statue von Antikyra, und Overbeck (a. a. O. S. 240) dehnt sie, was dann allerdings consequent ist, auch auf die zwei anderen aus.

8) Overbeck, Kunstmythologie, Atlas Taf. XII, Fig. 32. Clarac Mus. de sculpt. IV, 743, 1795.

9) Overbeck (a. a. O. S. 282) läßt es wegen der starken Ueberarbeitung der ganzen Figur unentschieden, ob der Arm kräftiger auf den Schenkel aufgesetzt oder etwa auf die Hüfte gestemmt oder ein Attribut haltend frei vorgestreckt gewesen sei. Doch was sollte das für ein

hier mit der Beschreibung des Pausanias überein, und da die Erfindung dieser Statue, wie ich unten nachzuweisen versuchen werde, der besten griechischen Zeit angehört, so sehe ich in der That nicht ein, warum man die von Pausanias beschriebenen Statuen nicht lieber mit dieser als mit der ersten Dresdner Statue zusammen gruppiren soll. Ich will die Möglichkeit, daß wir in der zweiten Dresdner Statue eine besondere Cultgestaltung des Poseidon, etwa die des Phytalmios, zu sehen haben, nicht gradezu leugnen. Doch da für diese Annahme ein positiver Beweis jedenfalls fehlt¹⁾, und da grade das unposeidonische, zeusartige, wie ich zeigen werde, sich auch anders erklären läßt, so glaube ich ist es gerechtfertigt, nach Analogien dieser Composition, da ähnliche Poseidonstatuen nicht vorhanden sind, in der litterarischen Ueberlieferung zu suchen. Da bieten sich denn die Statuen bei Pausanias. Seine Beschreibung paßt auf beide Dresdner Statuen. Beide sind römische Copien ohne großes Verdienst. An der zweiten ist entschieden ungriechisch manches in der Gewandanordnung, so das entblößte linke Bein²⁾). Bei der Freiheit der Alten im Copiren sind wir natürlich nicht verpflichtet, diese ungriechischen Züge auch beim Original vorauszusetzen. Der Delphin unter dem Fuße hat aber seine beste Analogie in der Schildkröte der Aphrodite Urania des Phidias in Elis³⁾), und das Compositions-schem-a ist darum ohne Zweifel echt griechisch. Bei dem hochaufgestützten Fuße der ersten Dresdner Statue kann dagegen der Delphin als Stütze meinem Gefühl nach entschieden nicht auf griechische Erfindung zurückgehen. Und das müßte er doch, wenn man diese Statue mit den von Pausanias genannten gruppiren wollte. Darum wähle ich die zweite Möglichkeit und denke die Statuen des Pausanias in der Stellung der zweiten Dresdner Statue, indem ich in der ersten eine Contaminirung des classischen Schemas mit dem der letzteren erblicke (vgl. S. 22). Es ist wohl zu bemerken, daß für diese Contaminirung, abgesehen von zwei ganz schlechten Reliefs⁴⁾ und einigen späten Münzen, die erste Dresdner Statue, die Hettner⁵⁾ eine *rohe Copie* nennt, das einzige Beispiel ist, was schwer zu erklären wäre, wenn der Delphin unter dem hoch aufgestützten Fuße auf das berühmte Original zurückginge, und Pausanias allein auf dem Isthmos drei Statuen dieses Schemas gesehen hätte. Die häufigste Stütze des Fußes ist der Felsen, und da er zugleich die natürlichste ist, muß er auch für die Originalstatue angenommen werden.

Attribut gewesen sein? Ein Delphin doch sicher nicht, da ein solcher ja schon vorhanden ist. Auch schien mir wenigstens bei der Untersuchung des Originals ein Anfatz auf dem Oberschenkel vorhanden zu sein, der nur von dem aufgestützten Arme herrühren kann.

1) Siehe Overbeck a. a. O. S. 267.

2) Overbeck a. a. O. S. 282.

3) Paus. VI, 25, 1: *τῷ δὲ ἑτέρῳ ποδὶ ἐπὶ χελώνῃς βέβηκε*, vgl. X, 36, 8.: *βέβηκε δὲ ἐπὶ δελφῖνι*.

4) Compte rendu pour l'ann. 1873 p. 69, pour l'ann. 1867 pl. II, fig. 2.

5) Hettner, Die Bildw. d. k. Antikensammlg. S. 95, No. 206.

Das ist alles, was wir vorläufig über das vermutliche Original dieser Copien ermitteln können. Aus unserer Auffassung des Motivs als desjenigen der Ruhe ergibt sich aber auch, daß die lateranische Statue ihm am nächsten stehen muß. Denn Overbeck hat sehr richtig darauf hingewiesen¹⁾, daß die drei bekannten Statuen in der Villa Albani, in Dresden und im Lateran eine Abstufung vom kräftigen zum schlaffen zeigen, die mit dem Ausdruck der Köpfe durchaus im Einklang steht. Da ist nun der lateranische Poseidon der Haltung nach der schlaffste, dem Ausdruck nach der matteste und grämlichste, er gibt also den Sinn der Ruhe und Ermattung am reinsten wieder. Deshalb ist er wie in der Ausführung die vorzüglichste, so auch in der Composition die authentischste Copie, ohne daß man jedoch die stämmigen Proportionen und den sehr weit vorgebeugten Kopf auch bei der Originalstatue anzunehmen verpflichtet wäre. Möglich, daß die Verfasser des Laterankatalogs Recht haben, wenn sie aus der Art der Haltung dieser Figur auf eine hohe Aufstellung schließen²⁾, möglich auch, daß sie, wie Braun³⁾ vermutet, an einem Vorgebirge oder, wie Overbeck⁴⁾ schon mit mehr Wahrscheinlichkeit vorschlägt, an einem Hafeneingang aufgestellt war: damit ist für das Original nicht viel gewonnen. Denn daß dieses nur im freien und nicht in einem Tempel gestanden haben könne, wird natürlich niemand behaupten. Soviel ist aber sicher, daß die Statue entweder später in Rom gewesen ist, oder an einem Orte in Griechenland aufgestellt war, dessen reicher Fremdenbesuch die ungemeine Beliebtheit der Composition bis in die äußersten localen Grenzen der griechisch-römischen Kunst erklärt. Und da ist es in der That schwer, nicht an Korinth zu denken.

In Korinth stand die älteste überlieferte Einzelstatue des Gottes⁵⁾. Pausanias nennt allein in Korinth und auf dem Isthmos nicht weniger als zehn Poseidon-Statuen, theils Einzelwerke, theils zu größeren Gruppen gehörige. Sechs davon standen in verschiedenen Heiligtümern⁶⁾, vier unter freiem Himmel⁷⁾. Leider zeigte die einzige Statue, die er näher beschreibt, wie ich nachgewiesen habe, nicht das classische Schema. Auch die korinthischen Münzen geben uns keine Auskunft. Sie zeigen zwar die Attribute des Gottes, sie zeigen den Gott selbst, sitzend oder stehend, im Tritonen- oder Hippokampenwagen, gewöhnlich mit

1) *Kunstmyth.* III, S. 280.

2) *Benndorf* und *Schöne*, *Die ant. Bildw. d. Lat.* S. 183.

3) *Ruinen a. Muf. Roms* S. 706.

4) a. a. O. S. 407 Anm. 28.

5) *Herod. IX, 81.*

6) II, 1, 7 (im isthmischen Poseidon-Tempel): die Tempelstatue, zwei Statuen von Erz, eine von Goldelfenbein. II, 2, 1 (in dessen Temenos): eine Statue in einer Gruppe. II, 2, 3 (im Tempel von Lechaion): eine aus Erz.

7) II, 2, 8 (an einer Quelle): eine aus Erz. II, 3, 4 (zwischen Korinth und Lechaion): eine Statue in einer Gruppe. II, 3, 5 (am Eingange eines Bades): eine Statue. II, 2, 3 (auf dem Molo von Kenchreai): eine Statue aus Erz.

Dreizack und Delphin versehen, aber nur ein einziges Mal, auf einer Münze des Domitian, erscheint er mit aufgestütztem Fuße¹⁾). Das kann natürlich angesichts der vielen Münzen anderer Städte, die Poseidon in derselben Stellung zeigen, nichts beweisen²⁾.

Wenn es unter den von Pausanias genannten Statuen eine ausfindig zu machen gilt, die geeignet war eine Verbreitung in der Kunst zu erlangen entsprechend der des Poseidon mit aufgestütztem Fuße, so wendet sich der Blick naturgemäß zuerst auf das Cultbild des isthmischen Haupttempels. Folgen wir also unserem Führer in den Tempelbezirk:

Ἐλθόντι δὲ ἐς τοῦ θεοῦ τὸ ιερὸν τοῦτο μὲν ἀθλητῶν νικησάντων τὰ Ἰσθμια ἐστήκασιν εἰκόνες, τοῦτο δὲ πιτύων δένδρα ἔστι πεφυτευμένα ἐπὶ στοίχου, τὰ πολλὰ ἐς εὐθὺν αἴτων ἀνήκοντα. τῷ ναῷ δὲ ὅντι μέγεθος οὐ μείζονι ἐφεστήκασι Τρίτωνες χαλκοῖ. καὶ ἀγάλματά ἔστιν ἐν τῷ προνάώ, δύο μὲν Ποσειδῶνος, τρίτον δὲ Ἀμφιτρίτης, καὶ Θάλασσα, καὶ αὐτῇ χαλκῆ. τὰ δὲ ἔνδον ἐφ' ἡμῶν ἀνέθηκεν Ἡράδης Ἀθηναῖς, ἵππους τέσσαρας ἐπιχρύσους πλὴν τῶν διπλῶν · ὅπλαι δὲ σφισὶ εἰσιν 8 ἐλέφαντος. καὶ Τρίτωνες δύο παρὰ τοὺς ἵππους εἰσὶ χρυσοῦ, τὰ μετ' ἦντιν ἐλέφαντος καὶ οὗτοι · τῷ δὲ ἄρματι Ἀμφιτρίτη καὶ Ποσειδῶν ἐφεστήκασι, καὶ παῖς ὁρθός ἔστιν ἐπὶ δελφῖνος ὁ Παλαίμων · ἐλέφαντος δὲ καὶ χρυσοῦ καὶ οὗτοι πεποίηται · τῷ βάθρῳ δέ, ἐφ' οὐ τὸ ἄρμα, μέση μὲν ἐπειργασται Θάλασσα ἀνέχουσα Ἀφροδίτην παῖδα, ἐκατέρωθεν δὲ εἰσιν αἱ Νηρηίδες καλούμεναι. ταύταις καὶ ἐτέρῳθι τῆς Ἑλλάδος βωμούς οἶδα ὅντας, τοὺς δὲ καὶ τεμένη σφίσιν ἀναθέντας ποιμανίσιν, ἔνθα καὶ Ἀχιλλεῖ τιμαί. Σιντοῦς δὲ ἐν Γαβάλοις οἰερόν ἔστιν ἄγιον, ἔνθα πέπλος ἔτι ἐκείπετο, ὃν Ἔλληνες Ἐρι- 9 φύλην λέγοντες εἰρόν ἔστιν ἄγιον, ἔνθα πέπλος ἔτι ἐκείπετο, ὃν Ἔλληνες Ἐρι-

φύλην λέγοντες εἰρόν ἔστιν ἄγιον, ἔνθα πέπλος ἔτι ἐκείπετο, ὃν Ἔλληνες Ἐρι-

μένοι τῷ βάθρῳ καὶ οἱ Τυνδάρεων παῖδες, διτὶ δὴ σωτῆρες καὶ οὗτοι νεῶν καὶ ἀνθρώπων εἰσὶ ναυτιλομένων · τὰ δὲ ἄλλα ἀνάκειται Γαλήνης ἄγαλμα καὶ Θαλάσσης, καὶ ὥππος εἰκασμένος κήτει τὰ μετὰ τὸ στέργον, Ἰνώ τε καὶ Βελλεροφόντης καὶ ὁ ὥππος ὁ Πήγασος³⁾. Den größten Platz in dieser Beschreibung nimmt die von Herodes Atticus geweihte Goldelfenbeingruppe des Poseidon mit Amphitrite und Palaimon auf dem von Tritonen begleiteten Viergespann ein. Sie stand offenbar nahe am Eingang und zog durch die Pracht ihres Materials die Blicke des Eintretenden sofort auf sich. Auch ihre Größe mochte hierzu nicht wenig beitragen. Denn von Philostrat (vit. sophist. ed. Kayser II, p. 59) erfahren wir, daß unter den von Herodes Atticus gestifteten Kunstwerken sich auch befanden: τὰ Ἰσθμιοῖς ἀγάλματα ὃ τε τοῦ Ισθμίου κολοσσὸς καὶ ὁ τῆς Ἀμφιτρίτης καὶ τὰ ἄλλα, ὡν τὸ ιερὸν ἐνέπλησεν, οὐδὲ τὸν τοῦ Μελικέρτου παρελθὼν δελφῖνα. Die Figuren der Gruppe waren also kolossal, das heißt überlebensgroß. Philostrat redet nämlich nur von dieser Gruppe. Zwar könnte man aus dem ἐνέπλησεν verbunden mit dem τὰ δὲ ἔνδον ἐφ' ἡμῶν ἀνέθηκεν Ἡράδης Ἀθηναῖς bei Pausanias auf den ersten Blick schließen,

1) *Mionnet*, Descr. de méd. Suppl. VI, 76, 506.

2) *Overbeck*, a. a. O. S. 301.

3) Paus. II, 1, 7—9.

Herodes Atticus habe alle Werke im Tempel gestiftet, also auch das Cultbild etwa durch ein neues ersetzt. Dem ist aber nicht so. Denn in diesem Falle müßte Philostrat das Cultbild und die übrigen von Pausanias genannten Anathe-mata ausdrücklich als Stiftungen des Herodes Atticus bezeichnen. Er redet aber offenbar nur von der einen Gruppe. ὁ τοῦ Ἰσθμίου κολοσσός ist nicht das Tempelbild, sondern, wie die Anknüpfung: καὶ ὁ τῆς Ἀμφιτρίτης beweist, der Poseidon jener Gruppe, und daß Philostrat nur sie im Auge hat, geht mit Sicherheit daraus hervor, daß er als letztes den Delphin des Melikertes-Palaimon nennt, der nach Pausanias ja eben zu dieser Gruppe gehörte. Unter τὰ ἄλλα (*ἄγαλματα*), die er nicht nennt, sind also weder die von Pausanias zuletzt erwähnten Weihgeschenke noch auch das Haupttempelbild zu verstehen, sondern die übrigen Figuren der Goldelfenbeingruppe, die Tritonen nebst den vier Pferden und natürlich Palaimon selbst. Daß Philostrat etwas übertreibend den Ausdruck ἐνέπλησε braucht, kann bei der von ihm selbst bezeugten Größe der Gruppe im Verhältniß zu der von Pausanias ausdrücklich hervorgehobenen Kleinheit des Tempels nicht auffallen, und aus eben dieser verhältnismäßigen Größe erklärt es sich auch, wenn Pausanias unter τὰ ἔνδον nicht alle Werke im Tempel verstanden wissen will, sondern nur dieses eine, das er dann sofort mit appositioneller Hinzufügung beschreibt. Es liegt also keine Nothwendigkeit vor, das in Pausanias' Zeit vorhanden gewesene Tempelbild als eine Stiftung des Herodes Atticus zu betrachten.

Dieses Tempelbild nun steckt in den Worten τοῦ Ποσειδῶνος δέ εἰσιν ἐπειργασμένοι τῷ βάθῳ u. s. w. Denn auf den Poseidon jener Gruppe können die Worte natürlich nicht bezogen werden, da deren Bathron ja schon beschrieben ist. Pausanias weiß also von dem Cultbild des isthmischen Poseidon-Tempels wie so oft nichts als eine Nebensache zu berichten, nämlich daß auf seiner Basis die Dioskuren dargestellt waren. Was soll man nun aus dieser Schweigsamkeit schließen? Daß die Statue künstlerisch unbedeutend, von keinem großen Meister fertigt war? Das würde doch bei der isthmischen Tempelstatue, dem religiösen Mittelpunkte der großen Isthmien, eine etwas gewagte Vermuthung sein. Oder soll man vor den Worten τοῦ Ποσειδῶνος eine Lücke annehmen, in der die Statue kurz beschrieben, vielleicht der Meister genannt war? Auch hierfür sehe ich keinen Grund. Man denke sich eine schlichte griechische Marmor- oder Erzstatue, die weder durch ihr prächtiges Material noch durch glänzenden Einzelschmuck noch auch durch hohes Alter die Redseligkeit des Periegeten herausforderte, ist es da so wunderbar, wenn er über den zahlreichen Kunstwerken desselben Tempels, die seine Aufmerksamkeit zunächst in Anspruch nahmen, das Hauptbild nur nebenbei erwähnte und über der antiquarischen Bemerkung, zu der ihm die Basissreliefs Gelegenheit boten, ganz vergaß das Aussehen des Gottes selbst zu beschreiben und den Künstlernamen zu nennen? Ich kann also den Grund für die Schweigsamkeit des Pausanias nicht in dem Umitande suchen, daß die Statue

unbedeutend oder neueren Datums war, sondern nur in jener Flüchtigkeit des Periegeten, die wir auch sonst vielfach wahrnehmen und die wir grade mit Bezug auf verschwiegene Künstlernamen ohne Zweifel öfter würden nachweisen können, wenn wir nur immer im Stande wären, ihn zu controliren, das heißt die Meister der vielen Tempelbilder, die er kaum eines Wortes würdigt, aus anderen Quellen zu entnehmen.

Soviel aber ist sicher, daß keine Poseidon-Statue mehr die äußersten Bedingungen hatte berühmt zu werden als diese, daß keine geeigneter war, in der Phantasie der antiken Künstler neben den olympischen Zeus und die Athena Parthenos zu treten, als grade dieses isthmische Tempelbild. Kein Zweifel daß es bei dem ungeheuern Besuche der Isthmien¹⁾ bis in die äußersten Grenzen der antiken civilisirten Welt bekannt sein mußte. Und dies führt mich nun auf das Schema mit aufgestütztem Fuße, für dessen Verbreitung östlich die Krim, nördlich Xanten die Grenze bildet. Das genügt nun freilich nicht zu einem exacten Beweise; doch gibt es auch Mittel, zu einem solchen zu gelangen.

Der ältere Philostratos beschreibt ein Gemälde *Palaimon* (II, 16), die Aufnahme des Palaimon auf dem Isthmos darstellend, an dessen Küste der Delphin mit dem schlafenden Knaben landet. Obwohl die Scene nicht so ganz *simplex et perspicua* ist, wie noch neuerdings Nemitz²⁾ behauptet hat, so könnte man doch aus den verschrobenen Gedanken, die der klaren Vorstellung hier mehr noch als anderswo hinderlich sind, allenfalls ein Gemälde zusammensetzen. Darauf kommt es uns aber hier nicht an, sondern nur auf einen Punkt. Von dem Poseidon, der das Opfer des Sisyphos und der Korinthier empfängt, heißt es nämlich: τὸ δὲ τοῦ Ποσειδῶνος εἶδος, εἰ μὲν τὰς Γυρὰς πέτρας ἡ τὰ Θετταλικὰ ὅρη φέγγειν ἔμειλε, δεινὸς ἄν πον ἐγράφετο καὶ οἷον πλήττων, ξένοι δὲ τὸν Μελικέρτην ποιούμενος, ὡς ἐν τῇ γῇ ἔχοι, μειδιὰ καθορμαζομένου . . .

Wenn man einmal an der Realität oder wenigstens Möglichkeit des Bildes festhalten will, so kann man unter diesem Poseidon schlechterdings nur die durch die geöffnete Cella sichtbare eben durch das Opfer gefeierte Tempelstatue verstehen, die auch Nemitz darunter verstanden hat, obwohl Philostratos kein Wort davon sagt. Niemand wird natürlich bei dem bekannten Charakter der Philostrate das μειδιὰ wörtlich nehmen und dieses Tempelbild etwa lächelnd denken. Das aber werden auch die, welche dem Bilde als solchem eine reale Grundlage absprechen, zugeben müssen, daß dem Rhetor eine bestimmte Erinnerung an das isthmische Tempelbild vorgeschwobt hat. Er hätte die ruhige Stellung seines isthmischen Poseidon nicht so geflissentlich gegenüber dem des Erderschütterers hervorgehoben, wenn dieses Tempelbild den Poseidon dreizackschwingend dargestellt hätte. Diese negative Thatsache, die bei der Haupteigen-

1) Dio Chrysost., Or. VIII, p. 277 R. Or. IX, p. 288 ff. R. Strabo VIII, 378.

2) C. Nemitz, De Philostratorum imaginibus, Vratislaviae 1875, p. 34.

schaft des isthmischen Poseidon als des Herrn der isthmischen Spiele eigentlich auch ohne die Stelle Philostrats ziemlich auf der Hand lag, ist nun aber wichtig für die Beurtheilung der Münzen des Demetrios, die uns bei richtiger Beleuchtung unserem Ziele wiederum um einen Schritt näher bringen.

In der Zeit Alexanders und seiner Nachfolger tagte in Korinth das Synedrion, in welchem sich ein letzter Rest hellenischer Selbständigkeit wenigstens äußerlich gerettet hatte. Korinth war also damals so zu sagen das politische Centrum der griechischen Stämme. Wenn ein Fürst wie Demetrios, dessen offenkundige Absicht auf eine Vereinigung dieser Stämme unter seinem Scepter ausging, sich stolz auf seine Seesiege als Herrscher des Meeres verherrlichen wollte, indem er den Poseidon auf seine Münzen setzte, als dessen Sohn man ihn in Athen pries¹⁾, so lag ihm doch wahrlich nichts näher, als die Gestalt des isthmischen Poseidon hierfür zu wählen, die gleichsam das Symbol der griechischen Einheit war! Nun zeigen seine Münzen zwei Poseidon-Typen auf dem Revers, einen mit geschwungenem Dreizack und vorgestrecktem Arm²⁾ und einen mit aufgestütztem Bein³⁾. Der erstere Typus, der auch schon viel früher auf Münzen von Poseidonia⁴⁾ erscheint, ist, wie uns Philostrat gelehrt hat, auf keinen Fall dem Poseidon Isthmios entlehnt, um so mehr wächst die Wahrscheinlichkeit, daß es der zweite ist.

Als Demetrios sich nach der Besiegung Kassanders als Herrn von ganz Hellas fühlte, ließ er sich nach dem Vorbilde Alexanders durch das Synedrion von Korinth zum ἡγεμών aller Hellenen ausrufen. Er war damals (303) 34 Jahre alt. Sein Kopf auf dem Avers jener Münzen, deren Revers den ruhenden Poseidon zeigt, ist, obwohl die Exemplare etwas von einander abweichen, etwa der eines Mannes in der Mitte der dreißiger Jahre. Sollten diese Münzen gar in Korinth oder wenigstens mit Bezug auf jenes Ereigniß geprägt sein?⁵⁾

Sei dem wie ihm wolle, so viel ist sicher, daß die isthmische Poseidon-Statue in der ganzen antiken Welt die bekannteste war. Sie war mehr wie jede andere fähig, jene Verbreitung in der antiken Kunst zu erlangen, die wir an den zahlreichen Copien des oben rekonstruirten Originals wahrgenommen haben. Wer aber auch hieraus keinen Schluß zu ziehen wagt, der wird doch das zugeben müssen, daß, wo es galt den Poseidon als Isthmios darzustellen, kein antiker Künstler auf den Gedanken kommen konnte, eine andere Gestalt zu wählen, als die, in der jedermann den isthmischen Poseidon dachte und verehrte, d. h. die Gestalt des isthmischen Tempelbildes. Und diese müssen wir darum

1) Athenaeus VI, p. 253d.

2) Overbeck, Kunstm. III, Münztafel VI, Fig. 12.

3) Overbeck, a. a. O. Münztafel VI, Fig. 2.

4) Overbeck, a. a. O. Münztafel IV.

5) Dies vermutete schon Visconti, Icon. Grecque II, p. 57 note 1.

auch auf dem Wiener Cameo mit der symbolischen Darstellung der isthmischen Spiele zu sehen erwarten¹⁾.

Alle sind darüber einig, daß der Poseidon in der Mitte der Darstellung und die beiden Pferdepaare rechts und links nur durch die Beziehung zu den isthmischen Spielen erklärt werden können. Es ist also für unseren Zweck vollkommen gleichgültig, welche isthmischen Gottheiten unter den übrigen Figuren, über deren Deutung die Ansichten auseinander gehen²⁾, gemeint sind. Poseidon aber steht im Profil nach rechts und setzt den linken Fuß auf einen Felsen, während er die rechte Hand auf einen Dreizack stützt, dessen oberer Theil keinen Platz auf der Fläche gefunden hat. Freilich ist das Schema der Originalstatue hier etwas geändert, zunächst durch die Vertauschung der Beine, dann aber durch die Erhebung der von einem Gewandstück umhüllten linken Hand. Ob man in dieser Bewegung mit Sacken und Kenner³⁾ das Signal zum Beginn des Rennens durch Erheben der mappa erkennen soll, will mir bei der mehr symbolischen als realistischen Art der Darstellung, bei der den Pferden sogar die Wagen fehlen und sie nur durch die langen Zügel als Wagenpferde gekennzeichnet sind, zweifelhaft erscheinen; jedenfalls ist in dieser Gestalt trotz der erwähnten Veränderungen das von uns vorausgesetzte Original noch deutlich zu erkennen. Die Freiheit in der Nachahmung der Originalstatue kann hier um so weniger auffallen, als ja auch die Athenegegestalten auf attischen Staatsurkunden trotz ihres offiziellen Charakters das Schema der Parthenos mehr oder weniger verändert zeigen. Dann aber bedarf es keiner Münzen, um zu beweisen, daß dieses Original des Poseidon Isthmios ist, sondern so gewiß, wie das Local der Darstellung auf dem Wiener Cameo der Isthmos ist, so gewiß ist das Original des Poseidon in der Mitte keine andere Statue als die des Poseidon Isthmios⁴⁾. Münzen aus Alexandria mit dem Kopfe des Poseidon und der Beischrift "*Iσθμιος*"⁵⁾, können dies natürlich weder bestätigen noch widerlegen, da auf ihnen Poseidon nicht in ganzer Gestalt vorkommt. Und stände dieser Beiname auch auf Münzen mit einem Poseidon in anderer Stellung, so würde dies, da übliche Beinamen den Gottheiten auf Münzen ja nicht selten ohne Beziehung auf die bestimmte Gestalt gegeben werden⁶⁾, doch nichts gegen den Cameo beweisen, auf dem Poseidon mit der bewußten Absicht, ihn als Leiter

1) Müller-Wieseler, D. d. a. K. II, 75. Overbeck, Kunstmthy. III, Gemmentafel II, Fig. 8. Arnech, Die ant. Cam. etc. Taf. II.

2) Overbeck, Kunstmhy. III, S. 301 u. S. 402 Anm. 32. Soviel ich sehe, ist dieser Cameo bei den Besprechungen des oben (S. 40) erwähnten Gemäldes *Palaimon* des älteren Philostrat nicht zugezogen worden. Für Philostrat würde dies sehr interessant, für die Deutung des Cameo sogar entscheidend sein.

3) Die Sammlg. d. k. k. Münz- u. Antikencab. S. 419, No. 5.

4) Schon O. Müller (Hdb. d. Arch. § 355, 5¹) nahm dies als selbstverständlich an.

5) Mionnet, Description de méd. VI, 68 ff.

6) Overbeck, Kunstmhy. II, S. 205. III, S. 151 und 316.

der isthmischen Spiele, als Herrn des Isthmos zu kennzeichnen, in dem Schema mit aufgesetztem Fuße dargestellt ist.

Dieselbe Originalstatue, die Demetrios auf seinem Münzstempel nachahmte, sah aber noch Pausanias. Denn wir können mit Sicherheit annehmen, daß sie nicht bei der Eroberung von Korinth mit nach Rom gekommen ist. Sagt doch Pausanias selbst, durch jenes Ereigniß sei die Feier der Isthmien nicht unterbrochen, sondern nur vorübergehend den Sikyoniern zur Ueberwachung anvertraut worden¹⁾). Wenn Mummius diese Rücksicht übte, so wird er auch die Tempelstatue an Ort und Stelle gelassen haben. Sie war es also, von der Pausanias nichts zu berichten wußte, als daß auf ihrer Basis die Dioskuren dargestellt gewesen seien; und diese Schweigsamkeit erhält nun durch den Blick auf das ziemlich schlichte Original, welches wir oben rekonstruiert haben, und das in der That wenig für Pausanias interessantes besessen haben kann, ihre vollständige Erklärung.

Möglich, daß auch die eine oder andere der übrigen von Pausanias auf dem Isthmos erwähnten Statuen, vielleicht auch eine am Hafen, diese Gestalt hatte — wir können das nicht mehr bestimmen; jedenfalls war sie dann eine Copie der Tempelstatue, denn nur diese war der Poseidon *καὶ ἔγοχός την*, der, wie wir sahen, so tief in der künstlerischen Phantasie des antiken Menschen Wurzel geschlagen hatte.

Wer ist nun der Meister dieses Tempelbildes? Natürlich mußte die Stiftung desselben, wenn sie nicht von der Gesamtheit der hellenischen Stämme ausging, den Korinthern anheimfallen, die ja den Vorsitz bei den Spielen führten und selbstverständlich auch die Verwaltung der Heilighümer zu besorgen hatten²⁾). Wenn uns also eine antike Nachricht eine von den Korinthern gestiftete Poseidon-Statue nennt, so ist zunächst nicht zu bezweifeln, daß diese mit jenem Tempelbilde identisch gewesen sein kann. Wenn sie nun obendrein als eine sehr berühmte Statue genannt wird, so erhält diese Annahme in der That die allergrößte Wahrscheinlichkeit.

In seinem Dialoge *Ζεὺς τραγῳδός* läßt Lucian den Zeus durch Hermes eine Götterversammlung berufen, und dieser ordnet die Götter spaßhafter Weise nach dem Material, aus dem sie verfertigt sind, die goldenen zu vorderst, die anderen dahinter. Und als nun Poseidon im Gefühl seiner Würde einen der vordersten Plätze verlangt, da weist ihn Hermes mit den Worten ab:

ἀλλὰ σὲ μὲν, ὁ ἐννοούμενος, χαλκοῦν ὁ Λύσιππος καὶ πένητα ἐποίησεν, οὐκ ἔχοντων τοτε τῶν Κορινθίων χρυσόν³⁾.

1) Paus. II, 2, 2: Ό δὲ Ἰσθμικὸς ἄγων οὐδὲ ἀναστάτων ὅπο Μομμίου Κορινθίων ἔξελπεν, ἀλλ' θσον μὲν χρόνον ἡρήματο ή πόλις, Σικνωνίοις ἔγειν ἐπετέρωπτο τὰ Ίσθμια ...

2) Strabo VIII, p. 380. Plut. Thes. c. 25. Paus. II, 2, 2. Xenoph. Hellen. IV, 5, 1. Plut. Ages. c. 21. Hermann, Lehrb. d. gottesd. Alterth. S. 320.

3) Lucian, Jup. trag. 9.

Overbeck¹⁾ möchte diese Stelle, da sie eine *mehr als beiläufige Notiz* sei, in der es obendrein augenscheinlich auf eine *witzige Pointe* ankomme, nicht zu weitgehenden Schlüssen über Lysipps Beziehungen zum Poseidon-Ideal benutzen, und man muß zugeben, daß Lucian es ja nicht immer sehr genau mit Künstlern und Kunstwerken nimmt, wie der bekannte angebliche Poseidon des Myron gelehrt hat²⁾. Aber hier scheint mir die Sache doch etwas anders zu liegen. Jene Stelle, in der Myron genannt wird, ist allerdings eine beiläufige Bemerkung, bei der es auf Genauigkeit nicht ankam. Hier handelt es sich dagegen um einen auf Effect berechneten Witz, der, wie jeder Witz, außer auf einer gewissen Phantasiehätigkeit auch auf einer bestimmten realen Grundlage beruhen muß, wenn er verständlich sein soll. Auf Phantasiehätigkeit beruht aber bei diesem Witz nur die Identificirung des Gottes mit seiner Statue und dessen Werthschätzung nach dem Material dieser Statue. Alles übrige ist reale Grundlage, und dieses ist: Die Stiftung eines ehernen Poseidon von der Hand des Lysippos durch die Korinthier.

Ohne diese Thatsache wäre der ganze Witz unverständlich geblieben. Ja noch mehr. Diese Thatsache mußte eine dem ganzen gebildeten Publicum bekannte sein, und daraus folgt, daß die erwähnte Poseidonstatue eine berühmte Poseidonstatue gewesen sein muß, die dem Publicum bekannter war als jede andere. Wie nun die ganze Pointe jener Scene auf dem Gegensatze nicht nur der Bedeutung der Götter selbst, sondern auch der künstlerischen Vollendung der sie repräsentirenden Statuen zu dem geringen Werthe des Materials liegt, so mußte es Lucian natürlich darauf ankommen, sowohl die berühmtesten Statuen als grade die künstlerisch hervorragendsten auszuwählen, um diesen Gegensatz recht schlagend zu machen. Da wird Aphrodite, obwohl sie ihr homisches Beiwort *die goldene* geltend macht, von den ersten Plätzen weggewiesen, weil Praxiteles sie in Knidos nur aus pentelischem Marmor verfertigt habe. Da wird Helios bedeutet, er möge sich lieber überhaupt nicht setzen, weil sonst sein einer Hinterbacken wohl den ganzen Versammlungsplatz einnehmen dürfte; er ist also in der Gestalt des Kolosse von Rhodos gedacht. Da erscheinen Dionyfos und Herakles von Lysipps Hand, von deren letzterem wir wenigstens wissen, daß Lysipp ihn mehrmals und in einer für die spätere Zeit typischen Weise darstellte, während wir über eine berühmte Dionyfostatue, wie sie aus dieser Stelle mit Nothwendigkeit hervorgeht, leider wegen der Lückenhaftigkeit unserer Quellen sonst nichts erfahren³⁾. Die Götter erscheinen also

1) Overbeck, Kunstmthy. III, S. 238.

2) S. Overbeck, Kunstmhy. III, S. 397 Anm. II.

3) In der Stelle des Pausanias IX, 30, 1: *καὶ Ἀπόλλων χαλκοῦς θστιν ἐν Ἐλικῶνι καὶ Ἐρέμης μαχόμενοι περὶ τῆς λίρας, καὶ Διόνυσος δὲ μὲν Ανστρικόν, τὸ δὲ ἄγαλμα ἀνέθηκε Σύλλας τοῦ Διονύσου τὸ δρόθόν, ξεγον τῶν Μύρωνος θεας μάλιστα ἔξιον μετά γε τὸν Ἀθήνασιν Ἐρεχθέα werden allerdings; wenn man das ὁ der Codices beibehält,*

— so fingirt Lucian — durchgängig in der Gestalt ihrer berühmtesten Statuen, die jedem Leser sofort gegenwärtig sein mußten und die auch in der römischen Kunst ohne Zweifel sehr viel copirt wurden. Welche Gestalt des Poseidon in der römischen Kunst die beliebteste war, haben wir ja gesehen, eben die mit dem aufgestützten Fuße. Wenn wir nun diese zwei Thatsachen, die Berühmtheit des Schemas des Poseidon mit dem aufgestützten Fuße und die Berühmtheit einer Poseidon-Statue des Lysipp allein hätten, so wären wir schon wenigstens zu der Vermuthung der Identität beider berechtigt. Diese Vermuthung wird aber zur Gewißheit durch die zwei anderen Thatsachen, die wir constatirt haben, nämlich erstens, daß das Schema mit aufgestütztem Fuße auf den Poseidon Isthmios zurückgeht und zweitens, daß die berühmte Statue des Lysipp von den Korinthiern gestiftet worden ist. Die Combination dieser vier Thatsachen läßt keinen anderen Schluß zu als den: Die Korinthier haben die Originalstatue des Poseidon mit dem aufgestützten Fuß, d. h. die eherne Statue des Poseidon Isthmios, auf ihre Kosten von Lyssippos fertigen und im Poseidon-Tempel auf dem Isthmos aufstellen lassen. Daß es wirklich die Tempelstatue und keine im freien stehende Bildsäule war, wird nun auch durch die Fassung des lucianischen Witzes bestätigt. Denn wenn Lucian sagt, die Korinthier hätten diesen Poseidon nur aus Mangel an Gold aus Erz machen lassen, so setzt das doch wenigstens die sonstige Möglichkeit einer Golddisenbeinstatue voraus. Diese Möglichkeit war aber entschieden nicht vorhanden, wenn das Werk bekanntermaßen im freien stand, und der Witz würde in diesem Falle jede Pointe verloren haben. Nur daß die Korinthier ein Tempelbild, noch dazu von analoger Bedeutung, wie der olympische Zeus und die Athene Parthenos, nicht von Golddisenbein hatten fertigen lassen, konnte Lucian ihnen zum spaßhaften Vorwurf machen.

Das Resultat bedarf keines weiteren Beweises, da es aus entscheidenden Thatsachen gewonnen ist. Dennoch möchte ich neben monumentalen und litterarischen Beweisen eine Inschrift nicht unerwähnt lassen, die es in vollstem Maße bestätigt.

Lorenzo Ghiberti erzählt in dem nur bruchstückweise gedruckten dritten

zwei Dionyfos-Statuen, eine von Lysipp und eine von Myron, einander entgegengesetzt, und wir hätten dann also auch außer der Stelle Lucians ein Zeugniß für einen Dionyfos Lysipps. Da aber *Μύρωνος*, wenn man den Gegensatz in den Künstlernamen suchen wollte, hinter *ἄγαλμα* stehen müßte, hat Sillig (catal. artif. p. 258) δ in οι geändert, wodurch also der Dionyfos Lysipps ganz wegfällt. Schubart freilich (edit. Paus. praef. p. XVIII) möchte das δ beibehalten und den Gegensatz in der Gestalt der Statuen sehen, deren eine gesessen, die andere gestanden habe. Doch dann müßte τὸ ὄρθόν hinter *ἄγαλμα* stehen, und auch wenn dies der Fall wäre, käme der Gegensatz selbst für Pausanias in zu unverständlicher Weise zum Ausdruck. Will man δ beibehalten, so ist es immer noch natürlicher anzunehmen, daß *Μύρωνος* an eine unpassende Stelle gerückt ist, wofür der Grund in der Absicht, den Erechtheus zu nennen, gelegen haben kann. Dennoch möchte ich lieber an Silligs Correctur festhalten und auf den Dionyfos Lysipps an dieser Stelle verzichten.

Theile seines Commentario¹⁾ von dem Funde einer Statue in Siena (mit Beibehaltung der häufigen Wiederholungen und orthographischen Eigenthümlichkeiten) in folgenden Worten:

Una ancora (scil. statua) fu trovata simile a queste due fu trovata nella citta di Siena della quale ne feciono grandissima festa e dagli intendenti fu tenuta maravigliosa opera e nella basi era scripto il nome del maestro el quale era Lisippo excellentissimo maestro el nome suo fu Lisippo: et aveva in sulla gamba in sulla quale ella si posava uno delfino²⁾. Questa non vidi se non disegnata di mano di uno grandissimo pictore della citta di Siena, il qual ebbe nome Ambruogio Lorenzetti . . .

Er erzählt dann weiter, wie alle Gebildeten herbeigeströmt seien, um das Werk zu bewundern, wie man die Statue auf den Stadtbrunnen gesetzt, später aber in der Meinung, dieser Götzendienst allein habe der Stadt Unglück im Kriege mit Florenz gebracht, zerschlagen und auf dem Gebiet der Florentiner vergraben habe. Die Unklarheit in Ghibertis Beschreibung erklärt sich dadurch, daß er die Statue nicht selbst, sondern nur eine Zeichnung nach ihr gesehen hat. Denn der Fund fällt mindestens ein halbes Jahrhundert vor seine Zeit.

Die Statue hatte auf dem Beine, auf welchem sie ruhte, einen Delfin. Jeder Gedanke, daß der Delfin unter dem Beine gelegen habe, ist durch das in sulla ausgeschlossen. Brunn, der diesen Bericht (Künstlergeschichte I, S. 366) nur kurz erwähnt, ohne über den Gegenstand eine Vermuthung zu äußern, übersetzt auf dem Fusse, dem wider spricht aber die Bedeutung von gamba. Von einer Statue, an deren Bein sich ein Delfin in die Höhe ringelte, etwa wie bei der mediceischen Venus, hätte Ghiberti nicht sagen können: aveva in sulla gamba un delfino. La gamba in sulla quale ella si posava ist sonst zwar meistens das Standbein, doch über oder auf dem Standbein konnte sich kein Delfin befinden, auch nicht einmal darunter. Die Worte können aber auch von einem anderen Beine gesagt werden, nämlich von dem hoch aufgestützten Beine eines Poseidon in der classischen Stellung. Und nichts anderes ist die Statue in der That gewesen. Denn nur so ist auch die Lage des Delphins zu erklären: Er lag auf dem Beine und wurde natürlich von der Hand gehalten, d. h. das Schema war nicht ganz das ursprüngliche, sondern der Oberkörper war höher gerichtet, so daß diese Lage des Delphins möglich wurde. Da die Beschreibung so, und nur so, durchaus verständlich ist, liegt kein Grund vor, sie bei Seite zu schieben. Sie liefert uns also eine neue und zwar abgeleitete Copie des Poseidon Isthmios, mit einer antiken Inschrift, die Lysipp als Meister nennt.

Daß derartige Inschriften nur einen bedingten Werth haben, lehren die

¹⁾ Memorie dell' Inst. 1837, S. 69. G. Vafari, Le vite de' piu eccl. pitt. etc. Florenz, Le Monnier, 1846. I, S. XI ff. (Cicognara, Storia della scultura II, p. 99 ff. gibt nur d. 2. Theil).

²⁾ Natürlich in *delfino* zu verbessern.

alten Bezeichnungen OPVS PHIDIAE und OPVS PRAXITELIS auf den Kolosßen vom Monte Cavallo. Doch wenn man es nicht für Zufall halten kann, daß grade Lysipps Namen an der Herakles-Copie des Palazzo Pitti steht¹⁾, die nach Auffassung und Composition anerkanntermaßen auf ein Original Lysipps zurückgeht, so wird auch die von Ghiberti erwähnte Inschrift nicht aufs Gerathewohl, sondern mit vollem Bewußtsein einer Copie desjenigen Originals hinzugefügt sein, das wir als die berühmte, von Lysipp gefertigte Statue des Poseidon Isthmios auf anderem Wege mit Sicherheit nachgewiesen haben.

Die Worte Lucians und die Beschreibung Ghibertis klären uns nun über zwei Punkte auf, die wir oben unentschieden lassen mußten, nämlich daß das Original von Bronze war und daß Poseidon in der Hand des aufgestützten Armes einen Delphin hielt. Denn dies ist nun das einzige statuarische Beispiel, an dem das ursprüngliche Attribut zu constatiren ist. Doch sollte man diesem wegen der Veränderung in der Haltung des Oberkörpers keine genügende Glaubwürdigkeit zumessen, so kommt dazu eine kleine Bronze in Berlin²⁾, 10 cm. hoch, die einen Poseidon in der classischen Stellung zeigt: *Das rechte Bein, dessen Fuß ergänzt, war aufgestützt und auf dem Knie liegt die rechte Hand, welche einen Delphin hält. Die Linke, die vom Ellenbogen an fehlt, hielt den Dreizack.* Gefunden 1846 in Xanten. Die Stütze des rechten Fußes ist nicht mehr zu bestimmen. Durch diese beiden Zeugnisse wird es in der That wahrscheinlich, daß das Original den Delphin in der Hand hielt, und dies ist ein neuer Beweis dafür, daß die Stütze des rechten Fußes kein Delphin sondern ein Felsen war. Die mittelste Figur meiner Tafel gibt die vermutliche Gestalt der Originalstatue.

So wäre denn die Frage nach dem Schöpfer des Poseidon-Ideals gelöst; freilich nur in soweit, als dieses in der Stellung des Gottes beruht. Damit allein ist aber noch keineswegs gesagt, daß Lysipp auch den kanonischen Kopftypus zuerst ausgeprägt oder zur Vollendung gebracht habe. Denn dieser hängt, was sehr bemerkenswerth ist, mit der classischen Stellung gar nicht nachweislich zusammen. Im Gegenteil, grade der Kopf der lateranischen Statue, die in der Stellung dem Original, wie wir sahen, am nächsten steht, hat, was den schlaffen grämlichen Ausdruck betrifft, unter sämtlichen übrigen sicheren Poseidon-Köpfen — abgesehen vielleicht von dem Kopfe der ersten Dresdner Statue — absolut keine Analogie, und doch gehört sein Ausdruck zu dem classischen Schema der Ruhe unbedingt dazu. Daß man dagegen im Ausdrucke des Poseidon-Kopfes mehr das kraftvolle, energische als das schlaffe und grämliche zu betonen liebte, das zeigt auch ein kurzer Ueberblick über die vorhandenen Köpfe. Dadurch verlieren wir aber jedes

1) Die Echtheit hat *Stephani* (Der ausruhende Herakles, p. 164 f.) wie es scheint ohne genügende Gründe angefochten. Wenigstens tritt *Dütschke* (Ant. Bildw. in Oberitalien II, S. 18) wieder für dieselbe ein.

2) *Friederichs*, Berlins Ant. Bildw. II, No. 1872.

Recht, den kanonischen Kopftypus — soweit man überhaupt von einem solchen sprechen kann — mit der kanonischen Stellung in Zusammenhang zu bringen. Indessen kann es auf einem anderen Wege sehr wahrscheinlich gemacht werden, daß auch in dieser Beziehung Lysipp, soweit man überhaupt bei einer organischen Kunstentwicklung von etwas *neuem* sprechen kann, der Schöpfer des neuen für die Folgezeit kanonischen Typus gewesen ist, ähnlich wie er sich ja nicht nur an dem Ideal des ruhenden, sondern auch an dem des kämpfenden Herakles versucht hat. Die Möglichkeit, daß die ältere attische Schule zur Schöpfung des wilden erregten Kopftypus des Poseidon überhaupt fähig war, bleibt vorläufig noch zu beweisen. In dem Poseidontorso des westlichen Parthenongiebels mag man eine specifisch-poseidonische Körperförmung, meinetwegen auch die An-deutung einer starken pathetischen Aufregung erkennen, in dem nicht erhaltenen Kopfe wird man sie so lange mit Unrecht vermuten, als kein erhaltener Kopf der älteren attischen Schule nachgewiesen ist, der im Ausdruck auch nur um eine Stufe über die leidenschaftslose Ruhe hinausgeht. Die unvollkommenen Versuche, die der Meister des Westgiebels von Olympia hierzu gemacht hat, wird man doch nicht rechnen können. Wie die Schule des Phidias aber den Poseidon dann zu bilden pflegte, wenn nicht eine dramatische Situation zur Entwicklung des Pathos und der körperlichen Kräfte drängte, das sehen wir ja deutlich an dem Poseidon im östlichen Parthenonfriese. Dieses sanft angezogene Bein, dieser schlaff herabhängende rechte Arm und dieser fast schüchtern aufgestützte (oder erhobene) linke, diese Milde im ganzen Wesen, wie sie sich in der Figur auspricht: ist das der Charakter des Meerbeherrschers und Erderschütterers, den die ganze spätere Kunst vorwiegend betont, auf den sie das Ideal des Poseidon gebaut hat? Nimmermehr. Und dennoch ist es ein ganz bewußtes Ziel, das Phidias bei dieser Bildung verfolgte. Nicht etwa wollte er hier den milden ionischen Phytalmios charakterisiren, wie man wohl gemeint hat, indem man ihn und den mit ihm gruppirten angeblichen Apollo als die ionischen Stammgötter erklären wollte. Denn dies letztere ist nun sehr problematisch geworden, seitdem Flasch¹⁾ wahrscheinlich gemacht hat, daß diese Figur Dionyfos und nicht Apollon ist. Ein solcher Ausweg würde auch bei den übrigen Tempelfriesen der älteren attischen Schule — ich meine den des *Theseion* und des Athena-Nike-Tempels — nicht möglich sein. Denn hier ist eine solche Gruppierung der ionischen Stammgötter nicht anzunehmen und doch kann wohl trotz der Unsicherheit der Deutung das eine nicht fraglich sein, daß wir einerseits in beiden genannten Friesen mit Nothwendigkeit Poseidon erwarten müssen, und daß andererseits auch in ihnen keine Figur mit specifisch poseidonischem Charakter nachgewiesen werden kann. In welcher der Figuren wir nun auch Poseidon suchen mögen, soviel steht fest, daß

1) *Flasch*, Zum Parthenonfries. Würzburg 1877, S. 29.

auch hier wie im Parthenon-Friese sein Unterschied von Zeus kein principieller sondern ein gradueller ist, daß wir Poseidon auch hier nicht als Herrn des Meeres, als vorzugsweise materiellen Gott, charakterisirt finden, sondern nur als den nicht gleichberechtigten Bruder des Zeus, von dem er nur durch eine geringere Majestät in Formen und Bewegungen unterschieden ist. Und das ist ja auch das einzige, was wir nach der historischen Entwicklung des Poseidontypus erwarten können.

In der Zeit vor Phidias ist von einer bewußten Unterscheidung des Zeus und Poseidon außer durch die Attribute noch nicht die Rede. Denn daß der eine öfter sitzt, der andere öfter steht, kann als solche nicht gerechnet werden, da dieser Unterschied kein durchgreifender ist. Erst durch Phidias vollzieht sich, soweit wir urtheilen können, der erste Schritt zur Unterscheidung. Und wie in der griechischen Kunstartentwicklung überhaupt keine Sprünge gemacht werden, so springt auch Phidias nicht von der unterschiedslosen Bildung beider Götter sofort zu der scharfen Trennung des milden Göttervaters einerseits und des gewaltigen Meerbeherrschers andererseits über, sondern er faßt beide Ideale zunächst in derselben Richtung, indem er sie nur dem Grade nach abstuft. Und daran hält die Kunst des fünften Jahrhunderts überhaupt fest.

So kämen wir zur jüngeren attischen Schule, in der wir Skopas¹⁾ und Praxiteles²⁾ speciell als Bildner des Poseidon kennen, freilich ohne aus den Quellen etwas näheres über die Bildung ihrer Poseidon-Gestalten zu erfahren. Können wir uns aus den Monumenten eine Vorstellung von ihnen bilden? Ich glaube wohl, wenn wir uns nur vorher überzeugt haben, daß sie bei ihren Poseidon-Figuren im wesentlichen von dem Princip des Phidias nicht abgewichen sind. Und dies geht aus einer sehr bekannten Nachricht über Euphranor hervor, wenn man aus derselben nicht mehr als das schöpfen will, was wirklich in ihr liegt. Ich meine die Erzählung bei Val. Maximus (VIII, 11 ext. 5): *Cum Athenis XII deos pingeret, Neptuni imaginem quam poterat excellentissimis majestatis coloribus complexus est, perinde ac Jovis aliquanto augustiorem repraefentatus. Sed omni impetu cogitationis in superiori opere absumento posteriores ejus conatus adsurgere quo tendebant nequiverunt.* Dieser Bericht, mag er auch auf einer epigrammatischen Pointe beruhen, setzt doch eine Thatfache ganz zweifellos voraus, nämlich daß Poseidon in Euphranors Gemälde sich der Absicht des Künstlers nach von Zeus nicht durch eine specifisch-poseidonische Charakteristik, sondern durch einen Gradunterschied in der Ehrwürdigkeit unterscheiden sollte, genau wie die beiden Figuren des Parthenonfrieses; und daß Euphranor diese feine Abstufung nicht inne hielt, darin beruhte eben sein Fehler. Von einer Annäherung an das Ideal des Poseidon, wie es uns jetzt vorschwebt, ist

1) Plin. XXXVI, 26.

2) Pauf. I, 40, 3. Plin. XXXVI, 23.

nicht die Rede, ja nach dem Wortlaut war der beabsichtigte Unterschied nur, daß Zeus *um einen ziemlichen Grad erhabener* aussehen sollte. Da nun Euphranor, obgleich nicht geborener Athener, doch in Athen wirksam gewesen ist und demgemäß mit der jüngeren attischen Schule, deren Zeitgenoß er etwa war, eine gewisse Verbindung gehabt haben, von ihr beeinflußt und auf sie wiederum wirksam gewesen sein wird, so dürfen wir voraussetzen, daß er in seiner Kunst, besonders aber in jenem athenischen Bilde, nicht von den Traditionen der attischen Schule seiner Zeit abgewichen ist; daß also sein Princip in dieser Beziehung auch das eines Skopas und Praxiteles war. Wenn wir also unter den uns erhaltenen Poseidon-Statuen eine nachzuweisen vermögen, die im Grunde nichts ist als ein etwas ins milde übersetzter Zeus, so müßten wir in der That nicht an eine organische Entwicklung der griechischen Göttertypen glauben, wenn wir ihre Erfindung nach Lysipp und nicht vielmehr vor ihn, in die attische Schule setzen wollten. Eine solche ist aber die zweite Dresdner Statue, die ihrer Composition nach nicht nur, wie ich nachgewiesen zu haben glaube, drei griechische Poseidon-Statuen, sondern eine Anzahl anderer griechischer Götterstatuen zu Analogien hat, deren älteste die Aphrodite Urania des Phidias ist. Mag also die Anordnung des Gewandes einige ungriechische Züge zeigen, die der Copist hineingebracht haben kann, das, worauf es hier ankommt, der niedrig auf ein attributives Thier gestellte Fuß und die ganze Aehnlichkeit mit Zeus geht auf griechische Erfindung zurück. Da wir aber nach Lysipps Zeit diese zeusartige Bildung wenigstens nicht nachweisen können, während die Tempelfrieße der attischen Schule sie zeigen, so gehört diese Erfindung in die Zeit vor Lysipp, in die sie der ganzen historischen Entwicklung der Poseidon-Bildung nach durchaus paßt. Und wenn ich sie grade der jüngeren attischen Schule zuschreibe, so veranlaßt mich dazu der milde fast träumerische Charakter, der dieser Statue eigen ist, und der so schön zu ähnlichen Figuren der jüngeren attischen Schule paßt. Auf diese Weise fügt sich unser Typus, wie mir scheint, ungezwungen in die künftig geschichtliche Entwicklung ein, und ich stehe in der That nicht an, die Poseidon-Gestalten des Skopas und Praxiteles in einer ähnlichen fast zeusartigen Bildung zu denken. Damit soll natürlich nicht geleugnet werden, daß z. B. Phidias in dem Poseidon des westlichen Parthenon-Giebels und vielleicht auch Euphranor in seinem Zwölfgöttergemälde in gewisser Weise dem späteren Poseidon-Ideale, besonders was die Körperförmung betrifft, vorgearbeitet haben¹⁾, doch die eigentliche Vollendung des Ideals fällt allen Anzeichen nach erst in die Zeit Alexanders. Da nun Lysipp, wie jetzt nicht mehr zweifelhaft sein kann, der Schöpfer der classischen Stellung des Poseidon ist, so liegt es durchaus nahe, ihm auch die Vollendung des ganzen Poseidon-Ideals, nicht nur nach der Auffassung des ruhenden, sondern auch nach der des erregten Po-

1) Overbeck, a. a. O. S. 241.

feidon hin, zuzuschreiben. Denn diese Vollendung ist vor seiner Zeit nicht nachzuweisen. Litterarisch überliefert ist uns allerdings von seiner Hand nur der eine Poseidon der Korinthier. Aber daß Lysipp weiter keinen Poseidon gefertigt haben sollte, wird bei der Lückenhaftigkeit unserer Ueberlieferung natürlich niemand glauben. 1500 Werke — und jede Gruppe ist eben nur als ein *opus* zu rechnen — soll Lysipp gemacht haben¹⁾, und nicht mehr als 35 können wir sicher litterarisch nachweisen, also nicht den vierzigsten Theil! Dadurch aber wird jede Argumentation ex silentio unzulässig, und wo die litterarische Ueberlieferung versagt, tritt die kunsthistorische und psychologische Argumentation in ihr volles Recht. Diese aber weist unserem Meister in der Entwicklungsgeschichte der Poseidon-Bildung die wichtigste Stelle an.

Wie aber die Vollendung des Poseidon-Ideals für Lysipp mehr als für jeden anderen Künstler paßt, so fügt sich grade der ruhende Poseidon dem Kunstcharakter unseres Meisters aufs allerschönste ein. Bei der Darstellung des Herakles begnügte sich Lysipp nicht damit, den Heros im Kampfe²⁾ darzustellen, wie es die Kunst schon von Alters her gethan hatte, sondern er entwickelte eine zweite Auffassung, die ganz von allem bisher in der statuarischen Plastik geleisteten abwich und für die Folgezeit typisch geworden ist. Er denkt den Heros in einer Situation, in der dessen Kraft nicht zur Geltung kommt, in der grade die Ruhe durch den Contrast mit der vorausgehenden und nachfolgenden Riesenarbeit die Phantasie des Beschauers anregt. *Die höchste Kraft im ruhigen Genuss nach vollendetem Mühe* war das Thema seines einen Herakles, *die höchste Kraft von der Liebe gebändigt* das eines zweiten, *die höchste Kraft in der stärksten körperlichen und geistigen Ermattung* das des dritten³⁾. Dies ist die Auffassung, die noch heute in Werken wie dem Torso vom Belvedere, dem Ares Ludovisi, vor allem aber im Herakles Farnese wiederklängt, dies ist auch die Auffassung, nach der Lysipp den isthmischen Poseidon geschaffen hat.

Nun aber greife ich auf die beiden besprochenen Ephebenstatuen zurück. Der Künstler des isthmischen Poseidon hat auch den ruhenden Epheben geschaffen. Es ist dieselbe Haltung des aufgestützten Beines, es ist dasselbe Auflehnen des Oberkörpers auf den erhobenen Schenkel, und wenn Poseidon den Dreizack aufstützt, so ist dies durch den Unterschied des Gottes vom Menschen bedingt. Mußte es oben zweifelhaft bleiben, ob der ruhende Ephebe vor oder nach dem Kampfe ruhend gedacht ist, so wird dieser Zweifel nun durch den Hinblick auf die lysippische Auffassung des Poseidon und des Herakles gehoben. Wie diese ruht offenbar auch der Ephebe nach vollendetem Arbeit, d. h. nach vollbrachter Kampföbung, wodurch seine Bequemlichkeit auch

1) Plin. XXXIV, 37.

2) Strab. X, p. 459. Overbeck, Schriftquellen. 1477.

3) Overbeck, SQ. 1474. 1475 f. 1472.

noch eher motivirt ist als durch das bloße Warten. Das war die Stellung, in der die griechischen Künstler, deren zweite Heimath die Palästra war, tagtäglich die jungen Leute beobachten und ihre Formen studiren konnten, und die sich ihnen fast leichter einprägen mußte als die rascher wechselnden Schemata der Kämpfe selbst. Als nun die letzteren beim Zunehmen des palästrischen Genres mehr und mehr durch allgemein palästrische Handlungen wie Abschaben, Ein-salben, Sandalenbinden u. s. w. verdrängt wurden, da mußte auch die Stellung der Ruhe zu statuarischer Verwendung gelangen. Daß sie erst vom Poseidon auf den Epheben übertragen sei, ist psychologisch unwahrscheinlich. Denn wenn wir beide Compositionen mit einander vergleichen und fragen, in welcher der Grundgedanke der Ruhe reiner und klarer zum Ausdruck kommt, so kann doch keine Frage sein, daß die einheitlichere Conception die des ruhenden Epheben ist. In dem Poseidon kommt zu dem Schema der Ruhe noch das majestätische Auffützen des einen Armes hinzu, und so wie dieses letztere in den früheren Göttergestalten vorgebildet war, so mußte, wie ich meine, auch das Schema der Ruhe erst für sich erfunden und an einer einfachen Aufgabe erprobt werden, ehe es mit jener göttlichen Haltung combinirt und an dem isthmischen Poseidon verkörpert werden konnte. Der letztere fällt als eine sehr bedeutende und ehrenvolle Arbeit gewiß in die spätere Zeit des Künstlers, der ruhende Ephebe mag zu den Werken seiner früheren Jahre gehören.

Ist aber der ruhende Ephebe von Lysipp erfunden, so ist es auch der Sandalenbinder, denn beide gehören nicht nur kunsthistorisch eng zusammen, sondern ihre Originale waren, wie wir sahen, ohne Zweifel als Gegenstücke gearbeitet.

Der Alexander in München.

Es ist uns mehrfach überliefert, daß Alexander nur von Apelles gemalt, von Pyrgoteles in Stein geschnitten und nur von Lysipp plastisch dargestellt zu werden wünschte. Die Nachrichten hierüber weichen infofern von einander ab, als die einen¹⁾ von einem einfachen Wunsch, die anderen²⁾ von einem förmlichen Edict des Königs sprechen, wobei Apelles und Pyrgoteles übrigens zum Theil weggelassen werden. Wäre die Nachricht von dem Edict richtig, so würde damit selbstverständlich nicht gesagt sein, daß Alexander überhaupt nur von Lysipp statuarisch dargestellt worden sei, da ja das Edict selbst die vorhergehende Dar-

1) Cic. ep. ad fam. V, 12, 7. Valer. Max. VIII, 11 ext. 2. Arrian. Anab. I, 16, 7. Plut. Alex. 4. De Alex. s. virt. s. fort. II, 2.

2) Horat. ep. II, 1, 239 ff. Plin. VII, 125. Apul. Florid. p. 117.

stellung des Königs auch von anderer Seite voraussetzt, und da selbstverständlich nach seinem Tode niemand an die Beobachtung eines solchen Befehls gedacht haben würde. Wir kennen ja auch die Bildhauer, die sich neben Lysipp an Alexanders Bildniß versuchten. Leochares stellte ihn mit Philipp und Olympias, Amyntas und Eurydike im Philippieion zu Olympia dar¹⁾, und Euphranor fertigte eine Quadriga mit der Statue Alexanders in Verbindung wahrscheinlich mit einer ebenfolchen Darstellung seines Vaters Philipp²⁾). Wer an der Nachricht von dem Edict festhalten wollte, könnte allerdings behaupten, daß beide Werke recht gut der Zeit nach vor dasselbe fallen können; wie denn auch die Hilfe, die Leochares dem Lysipp bei der Darstellung der Löwenjagd Alexanders in Delphi leistete³⁾, demselben nicht widerspricht. Den Alexander in Thespiae von Euthykrates⁴⁾ könnte man als eine Atelierarbeit Lysipps betrachten oder auch nach dem Tode Alexanders entstanden denken. So würde von dieser Seite her die Fassung, welche die erwähnten drei römischen Autoren der Sache geben, nicht angefochten werden können. Auch fragt sich, ob die genaue Formulirung, die Apuleius dem Edicte gibt, als eine reine Erfindung gelten kann, und ob man deshalb berechtigt ist, die ganze Nachricht nur auf die Thatssache zu beschränken, daß Alexander jenen drei Künstlern allein persönlich gesessen habe⁵⁾). Im Grunde ist die Entscheidung dieser Frage für uns ziemlich gleichgültig. Denn wenn auch nur dieses letztere zugegeben wird, so ist damit für die uns erhaltenen sicherer Alexander-Porträts viel gewonnen. Ja daß man überhaupt die Vorliebe Alexanders für jene drei Künstler in der Form eines Edicts aussprechen konnte, ist ein schlagender Beweis, daß grade ihre Nachbildungen des Königs in der römischen Zeit ein ganz überwiegendes Ansehen genossen, daß grade sie wenn nicht allein so doch vorzugsweise copirt wurden. Und da Lysipp grade ihn so oft darstellte⁶⁾, ist es zumal sehr wahrscheinlich, daß spätere Künstler sich wenigstens an die Auffassungen und Compositionen, die der Meister einmal festgestellt hatte, mehr oder weniger genau hielten. Deshalb liegt bei allen erhaltenen und sicher constatirten Alexander-Statuen a priori die Wahrscheinlichkeit, daß sie der Composition nach in letzter Linie auf Lysipp zurückgehen, wenigstens näher als die, daß sie von einem anderen Künstler erfunden sind. Zur Gewißheit wird diese Wahrscheinlichkeit in unseren Augen aber dann, wenn eine Alexander-Statue das lysippische Motiv des aufgestützten Fußes zeigt. Das ist nämlich der Fall bei dem Alexander in München⁷⁾.

1) Pauf. V, 20, 10. 2) Plin. XXXIV, 78.

3) Plut. Alex. 40. 4) Plin. XXXIV, 66.

5) Brunn, Künstlergesch. I, S. 363. Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. II², S. 91.

6) Plin. XXXIV, 63: *a pueritia orsus*.

7) Brunn, Beschreibung der Glyptothek No. 153. Clarac, Mus. de sculpt. V, 838, 2108 (mit der jetzigen Ergänzung). Müller-Wieseler, Denkm. d. a. K. I, 169 (mit der früheren Ergänzung).

Auch hier muß ich von der Ausführung der Statue im einzelnen absehen. Feuerbachs Einwand, daß die Proportionen unlysippisch seien¹⁾, wird durch den Hinweis auf die Forderung der Porträthähnlichkeit widerlegt²⁾. Die anatomische Ausbildung — die nebenbei gesagt dem Apoxyomenos viel näher steht als die des Sandalenbinders — kann weder für noch gegen den lysippischen Ursprung des Motivs beweisen. Ich wende mich also gleich zu diesem.

Nach der früheren Ergänzung setzt Alexander den rechten Fuß auf einen Helm, hält in der Linken einen Stab und hat die Rechte redend oder staunend erhoben. Die jetzige Restauration, die von Thorvaldsen³⁾ herrührt und von Wagner sehr gebilligt wurde, zeigt ihn, wie er das Oelflächchen in der Linken hält und das rechte Bein einzufärbeln im Begriff ist. Natürlich braucht das unpassende beider Restaurationen nicht erst bewiesen zu werden. Die richtige Ergänzung ist aber so leicht nicht gefunden.

Winckelmann, der geneigt war dieses Werk für die einzige wahre Statue Alexanders zu halten⁴⁾, sagt von ihr: *Alexander ist hier heroisch vorgestellt, das ist: völlig nackend, so dass er den rechten Ellenbogen auf den rechten Schenkel gestützt hat, und folglich gekrümmmt steht.*

Auf einer ähnlichen Auffassung beruht die Ergänzung, die Brunn vorschlägt: *Der Vermuthung, dass er beschäftigt sei, sich die Beinschienen anzulegen, widerspricht die Haltung des Kopfes. Nach einer Wiederholung (mit umgekehrter Beinstellung) im Palast Altemps in Rom (Clarac 854 D, 2211 D) wird der rechte Unterarm bequem auf den mit einem leichten Gewandstück bedeckten rechten Oberschenkel, der linke gekreuzt über den rechten gelegt gewesen sein; und ein noch vollständigeres Vorbild für die Ergänzung bietet vielleicht eine entsprechende Figur auf der Ficoronischen Cista (von allen andern durch einen spitzen Hut unterschieden), der zufolge der König ein oder zwei leichte Speere lose in der Rechten gehalten haben würde. So würde ihn die Statue etwa in dem Augenblicke darstellen, wo er die vor ihm aufgestellten Heerschaaren mustert.* Die Statue im Palast Altemps weicht in der Beinstellung und Kopfhaltung durchaus von unserer Statue ab und ist wie sich oben (S. 16.) durch eine Vergleichung mit den idealen Köpfen der verwandten Statuen ergeben hat, kein Porträt, sondern ein ruhender Ephebe, also auch keine Wiederholung des Münchener Alexander. Die Figur auf der ficoronischen Cista ist nur eines der vielen Beispiele, die dieses Schema zeigen, kann also ebenfalls nichts beweisen.

Zunächst ist es durchaus möglich, daß unser Alexander, wie Thiersch⁵⁾ vermutete, die Beinschienen anlegend dargestellt war. Denn daß die Haltung

1) Gesch. d. griech. Plast. II, S. 165.

2) Brunn, a. a. O. S. 199.

3) Urlichs, Die Glyptothek S. 24. Feuerbach (a. a. O.) schreibt sie irrtümlich Canova zu.

4) Gesch. d. Kunst, Buch X, Cap. 1, § 31. Visconti erwähnt sie nicht.

5) Epochen S. 272 Anm. 1). Feuerbach, Gesch. d. gr. Plast. II, S. 165.

des Kopfes dem nicht widerspricht, lehrt ein Blick auf den Sandalenbinder, der ebenfalls von seiner Arbeit empor schaut.

Beide Arme und das rechte Bein sind ergänzt, von dem letzteren steht die Richtung aber durch die alten Theile infoweit fest, daß man die Ergänzung Thorvaldsens für richtig halten muß. Danach ist der Fuß nun viel weniger hoch aufgestützt als in fast allen oben citirten Fällen, wo diese Stellung der Ruhe wegen eingenommen wird. Besonders zeigt ein Vergleich mit dem ruhenden Epheben und Poseidon, daß der Oberschenkel des Alexander nicht weit genug erhoben ist, um bei dieser Rückenbeugung dem Oberkörper zur Stütze dienen zu können. Daraus folgt, daß diese Stellung bei Alexander wahrscheinlich nicht die der Ruhe war.

Eine kriegerische Beziehung bei einem Porträt Alexanders anzunehmen, liegt schon an sich sehr nahe. Daran hat auch der Copist — wenn man annehmen will, daß er den Panzer hinzugefügt hat — gedacht. Brunn denkt nun Alexander dargestellt, wie er seine Heerschaaren mustert. Verträgt sich das aber mit der Stellung und Ausstattung, die ihm Brunn gibt? Die Stellung der Ruhe paßt wohl für einen rastenden Argonauten, aber nicht für einen Feldherrn heftigen und ruhelosen Charakters, der eben seine Heerschaaren mustert. Und soll man Alexander ohne Panzer (denn diesen denkt Brunn durch den Copisten hinzugefügt), ohne Schwert, ohne Helm, ohne Beinschienen, nur mit zwei Lanzen bewaffnet vor der Front seines Heeres denken? Die heroische Nacktheit allein hat ja bei einem griechischen Porträt nichts auffallendes¹⁾, aber dann mußte doch auch auf die Motivierung durch eine reale Situation verzichtet, vor allem aber mußten die Lanzen weggelassen werden. Denn sie ziemen wohl dem Heros oder dem Reisigen überhaupt oder auch dem Jäger, nicht aber als einzige Waffe dem Feldherrn vor der Front seiner Truppen. Und doch verlangt der scharf fixirte Blick ein Object außerhalb anzunehmen, und da liegt wohl das eigene oder feindliche Heer am nächsten. Versuchen wir es einmal mit der Ergänzung, die Thiersch vorschlägt, da wir gesehen haben, daß die Richtung des Blicks ihr nicht entgegensteht. Ist sie irgendwie zu motiviren?

Bekannt ist die Liebe Alexanders zu Homer, seine Verehrung für den Haupthelden der Ilias, Achill²⁾, von dem er mütterlicherseits abzustammen³⁾ und dem nachzueifern er berufen zu sein glaubte. Genährt durch die Schmeichelei der Höflinge⁴⁾, die ihm den Namen Achill und seiner Umgebung entsprechende Namen gaben, hatte sich die fixe Idee, ein zweiter Achill zu sein, früh in ihm entwickelt.

Schon bei der Landung an der troischen Küste begränzt er den Grabstein des Achill, preist ihn glücklich, daß er Homer als Herold seiner Thaten gefunden habe, verlangt seine Lyra zu sehen und stellt in voller Nacktheit, nachdem er

1) Plin. XXXIV, 18: *Graeca res est nihil velare.*

2) Plut. Alex. VIII. — 3) Plut. de Alex. s. virt. s. fort. II, 2. Alex. II. — 4) Plut. Alex. V.

sich gefalbt hat, Wettläufe mit feinen Genossen am Grabhügel des Peliden an¹⁾. Seine erste Grausamkeit, von der berichtet wird, ist dem Achill abgelernt. Nach der mühsamen und gefahrvollen Eroberung von Gaza schleift er den tapferen Commandeur Betis mit durchbohrten Knöcheln an seinem Wagen um die Mauern der Stadt²⁾. Hephaestion ist der Patroklos Alexanders. Wie dieser das Grabmal des Achill, so muß darum jener das des Patroklos schmücken. Bei seinem Tode bietet sich die schönste Gelegenheit, den trauernden Achill zu spielen. Alexander läßt sich das nicht entgehen, er klagt mehrere Stunden, hungert drei Tage, scheert sich die Haare und schlachtet die Jugend der besieгten Kossäer; ein prachtvoller Scheiterhaufen wird errichtet, glänzende Wettkämpfe gehalten, kurz in allem Achill frei nachgeahmt³⁾.

Es wäre in der That auffallend, wenn Alexander bei seiner ausgebildeten künstlerischen Eitelkeit eine so tief gewurzelte Lieblingsidee, deren Stärke er durch sein Thun so oft bekundete, nicht auch in der Kunst einmal zum Ausdruck hätte bringen lassen, wenn unter den zahlreichen Porträts, die Lysipp von seinem König fertigte, nicht das eine oder andere gewesen wäre, das ihn mit einer bestimmten Beziehung zu seinem Lieblingshelden dargestellt hätte.

Die Scene, in der die Alten den Sohn der Thetis besonders häufig bildeten, war die Ueberreichung der von Hephaest geschmiedeten Waffen durch seine Mutter⁴⁾, der wir z. B. auf schwarz- und rothfigurigen Vasen nicht selten begegnen. Gewöhnlich steht Thetis ihrem Sohne mit einem Theil der Waffen gegenüber, während dieser sich ein Waffenstück, meist eine Beinschiene, anlegt. Diese Scene war ja recht eigentlich ein Wendepunkt im Leben des Helden und um so fruchtbarer für die Kunst, je mehr sie in der Phantasie des Beschauers die Gedanken an die Thaten weckte, die nun auf dessen verhängnißvolle Unthätigkeit folgen sollten. Auch beschreibt Homer⁵⁾ grade das Anlegen der Waffen mit einer Anschaulichkeit, die in hohem Grade auf die bildende Kunst einzuwirken geeignet war. Erst kommen die Beinschienen, dann Panzer, Schwert, Schild, Helm, endlich die Lanze. Besonders auf Gemmen wird nun das Anlegen der Beinschienen zu einer so typischen Handlung bei der Darstellung Achills, daß er auch ohne Beisein der Thetis, als Einzelfigur, inschriftlich bezeichnet in dieser Weise vorkommt. Meist stellt er den einen Fuß, um sich das Anlegen der Beinschienen zu erleichtern, auf den Panzer oder Helm. Nicht selten hebt er den Kopf und schaut in die Ferne⁶⁾.

1) Plut. Alex. XV. De Alex. s. virt. s. fort. I, 10. Arrian. Anab. XII, 1. Diodor. XVII, 17.

2) Curtius IV, 6, 25 ff. Hegeſias bei Dionys. Halic. p. 123—125.

3) Arrian. Anab. VII, 14, vgl. VII, 16. Plut. Alex. LXXII. Diodor. XVII, 114 f.

4) Overbeck, Gall. her. Bildw. S. 442 ff.

5) II. XIX, 369 ff.: *κνημῖδας μὲν πρῶτα περὶ κνήμασιν θηγεν
καλές, ἀργυρόσισιν ἐπισφυροῖς ἀραρίας·
δεύτερον αὖθις φρέα τ. λ.*

6) So Inghirami Gal. omer. I, 184. Mon. d. Inst. VI, 54.

Ich glaube die Aehnlichkeit dieser Figuren mit der Münchener Alexanderstatue liegt auf der Hand. Den Panzer haben wir wenigstens in der Copie, behalten wir ihn einmal, wenn auch vielleicht in anderer Stellung, für das Original bei. Nach der ersten Restauration stellte Alexander den rechten Fuß auf einen Helm. Auch das ist durchaus möglich und für die geringe Erhebung des Beines, die uns für die Stellung der Ruhe zu niedrig schien, durchaus angemessen. Erinnern wir uns nun, daß beide Arme, das ganze rechte Bein und die Hälfte der Basis ergänzt ist, so werden wir die übrigen Waffen leicht unterbringen. Das Schwert und die eine Beinschiene kann jedenfalls auf dem verlorenen Theile der Basis gelegen haben, die zweite Beinschiene aber war er eben im Begriff sich anzulegen. Danach habe ich den Alexander in München auf meiner Tafel zu reconstruiren versucht. Ich denke ihn in der typischen Stellung seines Lieblingshelden, im Begriff sich zum Kampfe zu rüsten, sich an die Spitze des Heeres zu stellen oder auch dem Feinde furchtbar zu werden, dessen Reihen sein Feldherrnblick mustert¹⁾.

Mag man nun diese Ergänzung für die richtige halten oder die von Winckelmann und Brunn vorgeschlagene, der lysippische Ursprung der Composition ist wohl über jeden Zweifel erhaben. Denn legte Alexander sich die Beinschienen an, so war er in Auffassung und Stellung dem Sandalenbinder nahe verwandt, legte er die Arme ruhend über den Oberschenkel, so war sein Motiv dem des ruhenden Epheben im höchsten Grade ähnlich. Mit beiden Statuen aber hat er, wenn auch nicht die Drehung, so doch die Erhebung des Kopfes gemein, die wir besonders beim Sandalenbinder als äußerst charakteristisch erkannt haben.

Melpomene.

Gewiß mit Recht hat man die Epoche Alexanders des Großen als den Wendepunkt in der Geschichte der Musendarstellungen in der antiken Kunst bezeichnet²⁾. Denn einerseits treten uns in der rothfigurigen Vasenmalerei, die dieser Epoche unmittelbar vorausgeht, die Musen noch nicht nach Art der späteren fachwissenschaftlichen Charakteristik, sondern lediglich als Vertreterinnen

1) Dass diese Porträtauffassung überhaupt in jener Zeit und grade am Hofe Alexanders nichts ungewöhnliches war, geht daraus hervor, dass Apelles den Kleitos darstellte *cum equo ad bellum festinante, galeam poscenti armigerum porrigentem* (Plin. XXXV, 93), und den Porträts des Alexander und des Antigonos zu Pferde von Apelles (Overbeck, SQ. 1835 und 1882) mag eine ähnliche Auffassung, die des Auszugs zur Schlacht, zu Grunde gelegen haben, was indefs nicht zu beweisen ist.

2) Oberg, Musarum typi mon. vett. expressi, Berolini 1873. Trendelenburg, Der Musenchor, Berlin 1876.

der rein musischen Künste, mit Attributen der Musik und Poesie im allgemeinen, entgegen, andererseits fällt das erste nachweisliche Beispiel einer solchen Charakteristik höchstwahrscheinlich in die Zeit des Pyrrhos. Wenigstens hat Trendelenburg nicht ohne Grund vermutet, daß die Musen auf Münzen der gens Pomponia¹⁾, von denen man allgemein annimmt, daß sie den von M. Fulvius Nobilior aus Ambrakia nach Rom gebrachten Musenstatuen nachgebildet sind²⁾, auf Originale aus der Zeit des Pyrrhos, der in Ambrakia residirte, zurückgehen. In der That konnte erst die strengere Scheidung der künstlerischen und wissenschaftlichen Fächer, innerlich angebahnt durch das Zunehmen der ästhetisch-kritischen Reflexion, äußerlich gefördert durch die Gründung großer Bibliotheken, auch zu einer unterscheidenden Charakteristik der Vertreterinnen einzelner Wissenschaften führen, und erst damals konnten jene Musentypen erfunden werden, in denen sich nicht nur durch äußerlich hinzugefügte Attribute, sondern auch in der Art der Stellung und Haltung der Charakter eines bestimmten Faches ausspricht.

Nun stehen sich aber, wenn ich nicht irre, in den Musendarstellungen der letzten Jahrhunderte vor Chr. Geb. und der römischen Zeit zwei Gattungen gegenüber; die erste größere umfaßt diejenigen, bei denen sich die erwähnte Charakteristik streng genommen nur auf die Attribute beschränkt, während sie ihrer Haltung und äußeren Erscheinung nach nicht über den Charakter des stillen sinnigen hinausgehen. Am meisten trifft dies wohl bei denjenigen Musen zu, denen jedes Attribut fehlt, wie zum Beispiel bei der berühmten sinnenden Muse, die den eingehüllten Arm auf einen Felsen oder Pfeiler stützt, oder bei der sitzenden Muse auf der von Trendelenburg publicirten Statuenbasis von Halikarnass, die durch die Bewegung der rechten Hand zum Kinn nicht mehr als Sinnen und Aufmerksamkeit im allgemeinen auszudrücken scheint, und deren Stellung, wenn auch geändert und in verkehrter Anwendung, auf römischen Sarkophagen noch zu erkennen ist³⁾. Grade die allgemeine Charakteristik solcher Gestalten deutet wohl darauf hin, daß ihre Erfindung in die voralexandrinische Zeit fällt und daß sie erst in alexandrinischer oder römischer Zeit im Sinne eines bestimmten Faches gefaßt und demgemäß mit Attributen oder bestimmten Namen versehen wurden. Die Anspruchslosigkeit und stille Anmuth, die sich in Figuren wie der aufgestützten sogenannten Polyhymnia auspricht, athmet so sehr den Geist der jüngeren attischen Schule, daß ich nicht anstehe, sie mit derjenigen Sicherheit, die in solchen Dingen möglich ist, grade ihr zuzuschreiben⁴⁾. Freilich muß es zweifelhaft erscheinen, ob wir das Recht haben, Werke dieser Art grade auf den Musenchor des älteren Kephisodot auf dem Helikon zurückzuführen, da die Motive

1) Cohen, Médailles consulaires 34, 4—15.

2) Plin. XXXV, 66. De Rossi, Bull. d. I. 1869, p. 3 ff.

3) z. B. Müller-Wieseler, D. d. a. K. II, 152. Eine ähnliche Auffassung zeigt die stehende Figur: Ann. d. I. 1871 tav. d'agg. DE, α.

4) Overbeck, Gesch. d. griech. Plast. 2. Aufl. II, S. 10.

doch etwas zu leicht und graziös zu fein scheinen, als daß man sie dem Meister der Eirene zutrauen dürfte. Auch ist das Aufstützen des einen Ellbogens, das auch bei mehreren der ambrakischen Musen der Stellung zu Grunde gelegen haben muß¹⁾, wie uns der Fund des olympischen Hermes gelehrt hat, nachweislich zuerst von Praxiteles verwendet und offenbar, wie wir nun aus vielen anderen Typen schließen dürfen, mit besonderer Vorliebe verwendet worden, so daß dessen Schulkreis, vielleicht er selbst, wohl auch auf die erwähnten Musentypen am meisten Anspruch haben dürfte. Von ihnen sondern sich nun, freilich wegen der vielfachen Modificationen und Verflachungen oft recht undeutlich, die einseitiger charakterisierte Musen ab, und unter ihnen steht Melpomene oben an.

Neben ihrer einen auch durch die Münzen der gens Pomponia vertretenen Auffassung, nach der sie grade stehend und mit Keule und tragischer Maske erscheint, erfreut sich in der Kunst besonders eine zweite Stellung, die mit dem höhergesetzten Fuß, einer großen Beliebtheit. Wir können sie noch an fünf Beispielen nachweisen, vier Statuen und einem Relief. Von jenen stehen drei einander und offenbar auch dem Originale am nächsten, die im Vatican²⁾, die in Stockholm³⁾ und die in der Villa Borghese⁴⁾. Diese drei Exemplare stimmen darin überein, daß bei ihnen die Muse, die mit einem langen breitgegürten Chiton bekleidet ist, während sie ein Obergewand auf die linke Schulter gelegt und um den rechten Arm geschlungen hat, den linken Fuß sehr hoch auf einen Felsen setzt und den linken Arm nur leise auf das Knie stützt, da der Oberkörper nicht nach vorn geneigt, sondern stolz und grade aufgerichtet ist. In der Linken hält sie das Schwert, in der gesenkten Rechten die Maske. Weinlaub hängt über ihre langen Locken (vgl. die Tafel). Eine Abweichung davon, die aber doch das Original deutlich erkennen läßt, bietet die Statue in der Sammlung Westmacott in London⁵⁾. Bei ihr ist nämlich der rechte Fuß aufgestützt, die Linke hält die Maske, die Rechte das Schwert. Die Seiten sind also einfach vertauscht und die Haltung des Schwertes sowie die Gewandlage dadurch eine etwas andere geworden. Der Ellbogen ist ebenfalls leicht aufgestützt, nur scheint der Oberkörper weniger grade gerichtet, die ganze Haltung lässiger. Ebenfalls den rechten statt des linken Fußes stützt die Melpomene des früher capitolinischen, später im Louvre gebliebenen Musenfarkophages auf⁶⁾, nur daß die Haltung

1) Cohen, Méd. cons. XXXIV, 5. 6. 8. 13. 14.

2) Bouillon, Mus. des ant. I, pl. 39. Clarac, Mus. de sculpt. III, pl. 513, no. 1044. Mus. Pio Clem. I, 19. Piranesi, Les mon. ant. du mus. Nap. I, pl. 29.

3) Clarac, Mus. de sculpt. III, pl. 513, no. 1045. Gerhard, Arch. Ztg. 1853, S. 395.

4) Soviel ich weiß nicht publicirt. Burckhardt, Cicerone 3. Aufl. S. 478.

5) Clarac, Mus. de sculpt. III, pl. 506 B, no. 1045 A. Die Statue der Sammlung Vescovali (Clarac III, 512, 1039) wage ich nicht herbeiziehen, da Claracs Angaben in Betreff der Ergänzungen sich widersprechen. Ist Kopf und Maske echt, so ist es eine Thalia.

6) Bouillon, Mus. des ant. I, pl. 82. Clarac, Mus. de sculpt. II, pl. 205, 45 und III, pl. 514, no. 1049.

hier vollständig zu einer ruhenden geworden, beide Arme auf den Oberschenkel gelehnt und der Kopf in die rechte Hand gestützt ist. Die Muse trägt hier außer dem lang herabhängenden, breit gegürterten Chiton auch sehr hohe Kothurne, und die Maske, die sie nach Art eines Visirhelmes horizontal über den Kopf geschoben hat, vollendet das tragische Schauspielercostüm. Ohne Zweifel steht diese letzte Nachbildung — wenn man so und nicht lieber Umbildung sagen soll — dem Original am fernsten, denn nicht nur weicht die Fußstellung von den drei mit einander übereinstimmenden Statuen ab, sondern der Sinn des ganzen Schemas ist ein anderer geworden. Dieser war nämlich ursprünglich hier nicht der der Ruhe, sondern der der Kraft und Majestät. Das geht aus einem Blick auf die drei erwähnten Statuen unzweifelhaft hervor, und so gern man auch, um den lysippischen Ursprung nachzuweisen, mit Gerhard¹⁾ diese Stellung unter denselben Gesichtspunkt mit der des Poseidon bringen möchte, indem man in ihr die *Ruhe nach tragischer Aufregung* gekennzeichnet sieht, so muß man von dieser Erklärung doch abstehen, da sie zwar im Hinblick auf die Melpomene des capitolinischen Musenfarkophaags, die ihr zu Grunde liegt, richtig sein mag, auf die dem Original näher stehenden Statuen dagegen nicht paßt. Trotz dieser verschiedenen Bedeutung wird man nicht leugnen können, daß grade das hohe Auftreten des Fußes verbunden mit der graden Haltung des Oberkörpers recht wohl geeignet ist, bei einem weiblichen Wesen jenen Charakter des männlichen heroischen Sinnes²⁾ zu kennzeichnen, welcher der tragischen Muse vor allen anderen eigen ist, und daß die Wahl dieser Stellung für Melpomene dieselbe Frische der Erfindung verräth wie die Wahl der ruhenden Stellung für Poseidon. Das hat auch J. Burckhardt gefühlt, als er von der borgesischen Statue sagte, sie sei grade um soviel besser als die vaticanische ausgeführt, *um das Verlangen zu steigern nach dem gewifs wunderbaren Original dieser Jungfrau mit dem Weinlaub im Haar und mit dem auf den Felsen gestützten linken Fuß*³⁾. Gewiß, ein solches Original ist nicht von der römischen Kunst geschaffen, auch nicht von der späteren alexandrinischen, sondern es ist einer selbständigen schaffenden Zeit, ja eines bedeutenden Meisters würdig.

Eine Bestätigung hierfür finde ich in einer im Museum von Neapel befindlichen Vase aus Armento in der Basilicata, die bei der Vorbereitungscène der Schindung des Marfyas in Relief die neun Musen als Zuschauerinnen zeigt⁴⁾. Nach dem Stil der mittleren Hauptfiguren zu urtheilen fällt sie sicher nicht vor das dritte Jahrh. vor unserer Zeitrechnung. Bis auf zwei, die im Hinblick auf die

1) Auserl. Vasenb. II, S. 179. Auch Clarac, Mus. de sculpt. texte II, p. 254 erklärt die Stellung als die der Ruhe, während er III, p. 271 von einer *attitude de la reflexion* spricht.

2) Wieseler, D. d. a. K. zu II, 747: *in Nachdenken versunken und voll erhabener Würde.*

3) Cicerone S. 478.

4) Arch. Ztg. 1869, Taf. 18 (Michaelis).

dargestellte Scene Kithara und Flöten halten, hat keine der Musen ein Attribut. Der Künstler hat sich hierin also der voralexandrinischen Auffassung des Musenchors angeschlossen. Dennoch weicht die Art der Darstellung — ganz abgesehen von der festgehaltenen Neunzahl — ziemlich stark von der der Vasenbilder des vierten Jahrhunderts ab; in der Wahl der einzelnen Stellungen zeigt sich nämlich ein unverkennbarer Eklekticismus. So ist die Muse links unten, die sich mit dem rechten Ellbogen auf einen Pfeiler lehnt und in der Hand die Flöten hält, ganz unverkennbar einem plastischen Originale, das ohne Zweifel der jüngeren attischen Schule entstammt, nachgebildet¹⁾; einzelne der sitzenden Figuren lassen sich genau ebenso als Nymphen oder Localgottheiten auf pompejanischen Wandgemälden nachweisen und haben ihre Wurzeln offenbar in alexandrinischer Kunst. In dieser Umgebung kann es nicht Zufall sein, daß die Muse links oben, die den linken Fuß hoch aufstützt, den linken Arm auf den Oberschenkel lehnt und mit der Rechten ihr Gewand im Rücken aufnimmt, ganz deutlich an den besprochenen statuarischen Typus der Melpomene erinnert. Zwar ist der Charakter des majestätischen hier vollkommen verloren gegangen, und das könnte veranlassen, diese Figur ganz den zahlreichen weiblichen Figuren unteritalischer Vasengemälde gleichzustellen, die aus reiner Bequemlichkeit den einen Fuß aufstützen. Doch abgesehen davon, daß unsere Figur den Fuß doch höher aufstützt als die meisten derselben, und daß sie offenbar nicht für die Flachreliefdarstellung erfunden sondern, wie die Schrägstellung beweist, einem kleinen plastischen Modell nachgeahmt zu sein scheint: soll man es für Zufall halten, daß diese Stellung, die für eine Muse typisch geworden ist, grade bei einer Muse erscheint auf einem Monumente, dessen eklektische Entstehung, zum Theil mit Hilfe plastischer Vorbilder, auch sonst zu erweisen ist? Ich halte die Vermuthung, die Michaelis (Arch. Ztg. 1869, S. 50) nur sehr zweifelnd ausspricht, durchaus für begründet, daß unsere Figur im Anschluß an den bekannten Melpomene-Typus geschaffen ist, von dem sie freilich durch die nichtsagende Bewegung der rechten Hand, die dem Vasenfabricanten, wie zwei der anderen Figuren zeigen, besonders gefallen zu haben scheint, nicht unbeträchtlich abweicht. Diese Abweichung war ja aber schon dadurch geboten, daß, um die Instrumente des Wettsstreits besonders hervorzuheben, keine der übrigen Musen Attribute haben durfte, und deshalb Maske und Schwert natürlich wegfallen mußten. Da lag es denn nahe, den linken Arm, der in dem Original nur leise den Oberschenkel berührte, nun fest darauf zu stützen und dem rechten Arm jene typische und wenig bedeutsame Bewegung des Gewandaufnehmens zu geben, die wenigstens eines gewissen formalen Reizes nicht entbehrt.

Ist dies aber die Entstehung der Relieffigur der Neapeler Vase gewesen, d. h. ist sie wirklich nach (einem kleinen plastischen Modell) der berühmten Mel-

1) Vgl. Arch. Ztg. 1861, Taf. 147 drei Beispiele davon.

pomene mit dem aufgestützten Fuße frei copirt, so tritt auch die Folgerung, die Michaelis an diese Vermuthung knüpft, in ihr Recht, nämlich, daß die Erfindung dieser Melpomene höchst wahrscheinlich in das vierte Jahrhundert fällt.

Die Entstehung unseres Melpomene-Typus ist, wie wir gesehen haben, älter als die römische Kunst, sie gehört einer selbständigen schaffenden Kunstepoche an, ist eines großen Meisters würdig. Sie kann ferner der jüngeren attischen Schule nicht angehören, da sie eine Art der Charakterisirung zeigt, die dieser noch fremd ist. Dennoch fällt sie, wenn nicht alles täuscht, vor das dritte Jahrhundert. Da wäre es in der That auch ohne besonderes schriftliches Zeugniß schwer, nicht an Lysipp zu denken. Nun wissen wir aber von Pausanias¹⁾, daß Lysipp in einem Tempel zu Megara Zeus und die Mufen aus Erz gefertigt hatte. Gewiß folgt daraus bei der Lückenhaftigkeit unserer Ueberlieferung nicht, daß das Original unserer Melpomene nur zu dieser Mufenreihe gehören könne, doch wenn wir nun in Betracht ziehen, daß die Stellung derselben eine unverkennbare Verwandtschaft mit vier anderen Statuen hat, die wir als lysippisch erkannt haben, so werden wir in der That die Wahrscheinlichkeit nicht leugnen können, daß die Originalstatue der besprochenen Copien eine der Mufen Lysipps in Megara gewesen ist²⁾.

Daß von diesem Mufenchor nur eine Figur mit einiger Wahrscheinlichkeit nachgewiesen werden kann, darf nicht Wunder nehmen, wenn man bedenkt, daß die in Athen befindlichen Mufen sich ohne Zweifel in der Kunst eines größeren Ansehens erfreut haben werden als jene, wie uns das ja auch die zahlreicheren Copien der attischen Mufentypen, die uns erhalten sind, lehren. Auch möchte ich es nicht für Zufall halten, daß grade die Melpomene von jener Gruppe sich in Copien erhalten hat, da man aus der sonstigen Abneigung Lysipps gegen Darstellung weiblicher Figuren wohl schließen darf, daß alle seine übrigen Mufen den entsprechenden attischen Typen wenigstens nicht überlegen waren, während grade die Melpomene seiner Vorliebe für das männliche, kräftige bestens entsprach und noch am ersten geeignet sein mochte, eine typische Geltung zu erlangen.

Hiermit schließe ich die Reihe der lysippischen Statuen mit dem Motiv des aufgestützten Fußes. Die vier zuerst behandelten hängen eng zusammen. Ich habe gezeigt, daß der Sandalenbinder und der ruhende Ephebe ursprünglich Gegenstücke waren, also von demselben Meister stammen müssen; daß der Poseidon Isthmios in allerengster Verwandtschaft mit dem ruhenden Epheben steht, daß in ihm sich das Motiv des letzteren, nur mit einer Steigerung in das gött-

1) Paus. I, 43, 6: ἐν τῷ ναῷ τῷ πλησίον Μούσας καὶ χαλκοῦν Δια ἐποίησε Λύσιππος.

2) Vgl. Schweighäuser (Visconti?) bei Piranesi, Les mon. ant. du Mus. Nap. I, p. 73, der diese Vermuthung auch auf andere Mufen ausdehnt.

liche, wiederholt. Ich habe ferner bewiesen, daß der Poseidon Isthmios eine Schöpfung Lysipps ist und daß hierdurch auch der lysippische Ursprung ber beiden Epheben feststeht. Mit dem Sandalenbinder aber stellte ich den Alexander in München in Verbindung, dessen lysippischer Ursprung schon an sich wahrscheinlich, durch diese Zusammenstellung aber vollkommen sicher wird und der vorhergehenden Argumentation als Probe dient. Der Zusammenhang dieser vier Werke ist aber, wie ich meine, so eng, daß man entweder alle vier oder keine einzige für lysippisch erklären wird. Etwas abseits steht Melpomene; sie kann entfernt werden, auch ohne den ganzen Beweis umzustürzen. Dennoch schienen mir auch für sie die Gründe genügend, ihr einen Platz in dieser Reihe anzusiedeln.

Wir verfolgten das Motiv des aufgestützten Fußes in der Kunst und sahen, daß es in drei Bedeutungen vorkommt, als Stellung der Ruhe, als Mittel für einen bestimmten praktischen Zweck und als Stellung der Majestät. Die letzten erkannten wir als die abgeleitete, vorzugsweise römische, wahrscheinlich aber schon durch Lysipp selbst geschaffene Bedeutung. Die beiden ersten Bedeutungen verfolgten wir als neben einander hergehend von der reif archaischen Kunst an, wo sie nur in der Malerei und im Relief erscheinen, durch die späteren Kunstepochen. Wir sahen, daß hier wie so oft ein in Malerei und Relief längst geübtes Motiv verhältnismäßig spät zu statuarischer Verwendung kommt, und daß es gerade Lysipp ist, der das Motiv in die statuarische Plastik einführt und in seinen drei verschiedenen Bedeutungen an Statuen jeder Gattung verwendet. Wir überzeugten uns von der ungemeinen Beliebtheit, die das Motiv, offenbar in Folge dieser zunehmenden statuarischen Verwerthung, in der Malerei der alexandrinischen Zeit erlangt, und wie es besonders im Kunsthandwerk mehr und mehr an der ursprünglich strengen Motivirung einbüßt, wie sich endlich an die Bedeutung des majestätischen eine Entwicklung knüpft, welche vermöge des Volkscharakters vorzüglich in der römischen Kunst eine häufige Verwendung veranlaßt, die sogar die Gründung des oströmischen Reiches überdauert.

Die Zusammenstellung dieser fünf lysippischen Statuen wirft aber auf eine Erscheinung in der antiken Kunst ein neues Licht, die derselben ebenso eignethümlich ist, wie sie uns Neueren unverständlich zu sein pflegt. Die antike Kunst kennt den Begriff des geistigen Eigenthumsrechts nicht, ebenso wenig wie die antike Litteratur. Arglos und naiv benutzte man schon in der guten Zeit fremde Motive und Erfindungen, paßte sie ohne Scheu neuen Verwendungen an und arbeitete bestimmte, einmal als schön und fruchtbar erkannte Bewegungen mit einer Consequenz und Einseitigkeit durch, die uns zwar wunderbar scheint, die uns aber begreifen läßt, wie sie bis zu der unerreichten classischen Vollendung gelangen konnten, in der sie uns jetzt entgegentreten¹⁾.

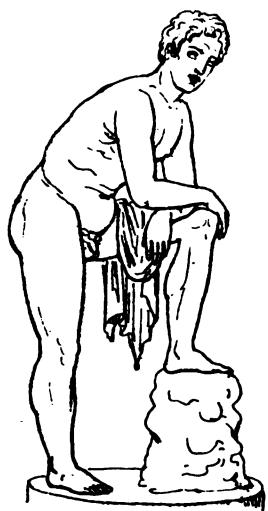
¹⁾ Welcker, Alte Denkm. I, 246. Jahn, Arch. Beitr. S. 179.

Nicht nur von anderen entlehnte man mit der größten Unbefangenheit was man brauchte, auch sich selbst plünderte man nach Kräften aus. Sich zu wiederholen galt noch nicht als ein Zeichen geringer Erfindungsgabe, wenigstens verschmähten es diejenigen nicht, die ihren höchsten Ruhm mehr in der formellen Durchbildung suchten. Das schlagendste Beispiel hierfür ist nach den neuesten Untersuchungen¹⁾ Polyklet. Jetzt erst verstehen wir, was die Alten meinten, wenn sie ihm vorwarfen, er mache seine Figuren *paene ad unum exemplum*²⁾. Denn die Fußstellung, die er seinem Doryphoros gab, hat er genau ebenso auch dem Diadumenos und er oder seine Schule wahrscheinlich auch einem Hermes und Pan gegeben. Nöthig war sie für diese nicht, ja eine andere Stellung hätte näher gelegen, aber was einmal erfunden war, mußte auch ausgebeutet werden, darum wurde gar nicht gesucht, etwas *neues* zu machen. Ebenso Lysipp. Die compositionellen und anatomischen Gesetze für die Stellung mit dem aufgestützten Fuße waren — vermutlich an den beiden Epheben — einmal gefunden, und diese Kenntniß wurzelte nun im Atelier. Als es dann galt, einen Poseidon und einen Alexander zu fertigen, da suchte man nicht lange nach neuen originellen Motiven, sondern nahm einfach das einmal mit Erfolg verwendete Motiv hinüber, um es in neuer, ebenso passender und ausdrucks voller Verwendung zu wiederholen. Wenn die römischen Kunstkennner unserem Meister nicht denselben Vorwurf der Beschränktheit wie seinem Vorgänger gemacht haben, so hat das ohne Zweifel seinen Grund darin, daß Lysipp seine Motive stets modifizierte und in ebenso passender Weise verwendete. Unsere fünf Statuen bilden ja auch nur einen ganz verschwindend kleinen Theil seiner Werke. Trotz seiner Fruchtbarkeit und Erfindungskraft hat er aber im einzelnen den streng conservativen Zug, den die ganze griechische Kunst zeigt, bewahrt, und ähnliche Erscheinungen wie die von mir behandelte werden sich mit der Zeit auch bei anderen seiner Statuen nachweisen lassen. Mehr als ein Werk, das bis jetzt noch herrenlos umherirrt, wird dann seinen festen Platz in der Kunstgeschichte erhalten und vielleicht werden wir auf diesem Wege noch am ersten zu einer psychologischen Entwicklungsgeschichte der einzelnen Meister in dem Sinne der modernen Kunstgeschichte gelangen.

1) Michaelis, Ann. d. Inst. 1878, S. 5 ff., vgl. auch *Furtwängler* in den Mitth. d. d. Inst. in Athen 1878, S. 287 mit Taf. 12 und 13.

2) Plin. XXXIV, 56.





DER RUHENDE EPHEBE.



DER SANDALENBINDER.



POSEIDON ISTHMIOS.



MELPOMENE.



DER ALEXANDER IN MÜNCHEN.

LEIPZIG,
Druck von Hundertstund & Pries.

FA251.2.3

Das Medv des aufgestützten Fusses
Fine Arts Library

AZH7471



3 2044 034 125 039

This book should be re

