

2714

Tp 154m/21

PHIDIAS UND KOLOTES

VON AUGUST FRICKENHAUS



SONDER-ABDRUCK AUS DEM
ARCHÄOLOGISCHEN JAHRBUCH
XXVIII 1913

Bibliothèque Maison de l'Orient



072881

—
ÜBERREICHT VOM VERFASSER

154m/21

Tp



Abb. 1. Paris, Minerve au collier.



Abb. 2. Athena Medici (rekonstruiert).

Tp 154 m / 21



PHIDIAS UND KOLOTES.

Die kühne und kraftvolle Untersuchung, die Otto Puchstein 1890 im fünften Bande dieses Jahrbuchs veröffentlichte, hat die Phidiasforschung der letzten Jahrzehnte entscheidend beeinflusst, ja zum Teil begründet. Puchstein bewies zunächst, daß in der Überlieferung weder die Erfindung noch die Ausführung der Parthenonskulpturen direkt mit dem Namen des Phidias verbunden sei; andererseits glaubte er nachweisen zu können, daß mindestens die Giebel weder dem Stil noch der Erfindung nach phidiasisch sein könnten.

Nur wenige Gelehrte haben sich fast bedingungslos auf Puchsteins Seite gestellt¹⁾, und ebenfalls wenige haben trotz Puchstein fortgefahren, die Parthenonskulpturen ohne weiteres dem Phidias zuzuschreiben²⁾. Aber die Mehrzahl der heutigen Forscher neigt zu einem Kompromiß: man führt zwar den Entwurf jener Bildwerke (dessen Art man vorsichtigerweise meist nicht präzisiert) auf Phidias zurück, wagt aber nicht mehr, ihn für die Einzelausführung verantwortlich zu machen³⁾. Diese Unsicherheit zwang dann dazu, für das persönliche Bild des Meisters ganz auf den Parthenon zu verzichten und anderwärts Ersatz zu suchen. Indem man aber von dem, was als sicher phidiasisch bezeugt ist, ausging, konnte eine Reihe sich gegenseitig ausschließender Hypothesen entstehen: denn was Amelung, Furtwängler-Curtius, Kekule-Schrader als phidiasisch ausgegeben haben, ist größtenteils schlechterdings unvereinbar.

¹⁾ Besonders Noack, BPhW 1909, 635. Man beachte ferner, wie B. Graef und U. v. Wilamowitz sich in der Einleitung S. VIII von Passows Studien zum Parthenon gegen die Auffassung verwarren, als sei Phidias für die Parthenonskulpturen verantwortlich. Auch Furtwängler kapitulierte zuletzt (Mél. Perrot, 1903, 110 Anm. 2), allerdings nur aus chronologischen Gründen, vor Puchstein, nachdem er sich vorher energisch gewehrt hatte (MW 61; Intermezzi 20, 1).

²⁾ Vgl. u. a. Amelung (ÖJ XI 1908, 197 ff. und in Helbig's Führer 3 Nr. 1367), Preys (AJ XXVII 1912, 125), Svoronos (Journ. int. num. XIV 1912, 294). Gute allgemeine Bemerkungen bieten ein Anonymus in den Hamburger Nachrichten 1892 (Belletristisch-Literarische Beilage Nr. 7 »Phidias redivivus«; um die Feststellung des Autors

haben sich die Herren Prof. Klusmann in Hamburg und Prof. Petersen in Halensee leider vergeblich bemüht) und P. Johansen, Zeitschr. f. bild. Kunst XX 1909, 166. Den m. E. durchschlagenden Beweis (vgl. unten Abschnitt III) bringt nur W. Klein, Gesch. d. griech. Kunst II (1905), 118.

³⁾ So in verschiedenen Schattierungen (ich nenne nur einige Zeugen aus den letzten Jahren) z. B. Kekule, Die griech. Skulptur² 1907, 120; Michaelis in Springers Kunstgeschichte I 9 (1911) 257; Loewy, Die griech. Plastik (1911), 45; Koepf, Archäologie III (1911), 111; Winter in Gercke-Nordens Einl. in die Altert.-Wiss. II² (1912), 118 und in der Kunstgeschichte in Bildern² I Heft 8. 9 S. 231; Koepf, Pfuhl, Studniczka, Neue Jahrb. XXIII 1909, 476. XXVII 1911, 179 Anm. 3.

XXIX 1912, 247.

Durch diese sehr unerfreuliche Sachlage sind die folgenden Darlegungen veranlaßt worden. Auf einen Kompromiß, wie er jetzt beliebt ist, wird hier ausdrücklich verzichtet, denn es fehlt ja jegliches Vergleichsmaterial¹⁾, um dem Phidias mit Sicherheit den Entwurf der Parthenonskulpturen zuzuschreiben. Vielmehr kommt alles auf die stilistische Ausführung des einzelnen an, da ein einziger Mann naturgemäß die Modelle (τύποι) angefertigt hat. Ja, damit gar kein Entweichen möglich scheint, ist die Frage so zu stellen: Wer hat das Reifste am Parthenon, also etwa die Tauschwestern des Ostgiebels, geschaffen? Entweder war es Phidias oder eben ein anderer — die Wissenschaft hat ein Recht, hier eine klare und unzweideutige Antwort zu verlangen. Um sie zu ermöglichen, sind vielleicht die drei hier vorgelegten, zunächst unabhängig geführten Untersuchungen von Bedeutung; ihre innere Verbindung wird sich am Schlusse herausstellen.

I. DIE CHRONOLOGIE DES PHIDIAS.

Um spätere, rein kunstgeschichtliche Folgerungen zu ermöglichen, muß zunächst zu der vielbehandelten Kontroverse über Phidias' Prozeß und Ende Stellung genommen werden. Seit etwa dreißig Jahren hat Georg Loeschke die elische Periode des Phidias vor die athenische zu rücken versucht; zwar wurden seine Darlegungen von den meisten Sachkennern bekämpft und verworfen, aber sie gewannen immerhin bis in die jüngste Zeit noch einigen Beifall und dürfen deshalb nicht ignoriert werden. Wir legen also die antiken Überlieferungen nochmals, und zwar im wesentlichen chronologisch, vor, behandeln sie aber nur soweit ausführlich, als es der bisherige Stand der Forschung notwendig macht²⁾.

Aristophanes (im Jahre 421, Pax 605) läßt den peloponnesischen Krieg mit dem Malheur des Phidias beginnen, auf das er als eine allbekannte Sache anspielt:

πρῶτα μὲν γὰρ ἦρξ' αὐτῆς³⁾ Φειδίας πράξας κακῶς.

Gleich darauf soll das megarische Psephisma gekommen sein, und in V. 616 nimmt der Komiker die Verknüpfung der Phidiassache mit dem Kriege als seine Erfindung ausdrücklich in Anspruch.

¹⁾ Am wertvollsten wären dazu die von Sieveking und Buschor vortrefflich behandelten Niobidenreliefs (Münch. Jahrb. VII 1912, 138), wenn ihre Zurückführung auf die Thronlehnen des olympischen Zeus völlig sicher wäre; gerade im Hinblick auf die nachstehenden Darlegungen scheint sie mir aber als sehr möglich und wahrscheinlich.

²⁾ Grundlegend: Sauppe, Göttinger Nachrichten 1867, 173 und Schoell, Bayr. Sitz.-Ber. 1888 I 1. Die späteren Arbeiten bedeuten keinen bemerkenswerten Fortschritt; genannt seien die folgenden: Puchstein, AJ V 1890, 81; Loeschke, Rhein. Festschrift (1891), 16; Furtwängler, Meisterwerke (1893), 58 und Mélanges Perrot (1903), 10; Robert, Marathonsschlacht (1895), 42; Busolt, Griech.

Geschichte III 1 (1897), 457. III 2 (1904), 825; Frazer, Pausanias III (1898), 533; Wernicke, Arch. Anz. 1898, 179; v. Duhn, Neue Heidelb. Jahrb. 1900, 182; Ed. Meyer, Forschungen II (1899), 300. 329 und GDA III (1901), 540. IV (1901), 276; Klein, Gesch. d. griech. Kunst II (1905), 44; Petersen, Rhein. Mus. LXIV 1909, 505; Preyß, AJ XXVII 1912, 127; Collignon, Le Parthénon (1912), 11. (1914), 49; Beloch, Griech. Gesch. 2 II 1 (1914), 296 A. Weiteres siehe unten S. 346 Anm. 1.

³⁾ Nimmt man die metrisch notwendige Umstellung des überlieferten αὐτῆς ἦρξεν vor, so scheint Madvigs ἦρξ' αὐτῆς die beste Lesung (ἦρξεν αὐτῆς vulgo). Weniger gut ἦρξεν αὐτῆν (d. i. εἰρήνην) v. Leeuwen.

Die Anspielung des Aristophanes hat im IV. Jahrh. Ephoros ausgeführt; sein Bericht läßt sich aus Diodor XII 39 und Aristodemos (FHG VI 6) mit vorsichtiger Heranziehung der aus andern Quellen erweiterten Darstellung Plutarchs (Per. 31) rekonstruieren. Wie besonders Schoell (S. 2 ff., vgl. auch Ed. Meyer, Forschungen II 329) gezeigt hat, erzählte Ephoros bei Gelegenheit der Entstehung des Krieges folgendes. Phidias wurde durch einige seiner Mitarbeiter (von denen Menon bei Plutarch genannt wird) wegen Unterschlagungen (Plutarch nennt auch andere Punkte) öffentlich denunziert; daraufhin nahm man ihn in Gewahrsam, während (wie nur Plutarch angibt) Menon für seine Anzeige durch einen Volksbeschluß auf Antrag eines Glaukon gelobt und belohnt wurde¹⁾. Die letztere Angabe ist deshalb wertvoll, weil sie uns die Quelle verrät, aus der Ephoros sein erweitertes Wissen schöpfte. Allerdings ist es die allgemeine Meinung, daß erst Plutarch jenen Beschluß aus der Sammlung des Krateros kennen gelernt und danach die Darstellung des Ephoros bereichert habe. Aber wenn selbst das kurze Exzerpt bei Diodor die Anzeige, die Entscheidung der Volksversammlung und die Festnahme des Phidias erwähnt, so kann gar keine Frage sein, daß bereits Ephoros das Glaukonpsephisma benutzte. Alles, was dieses seiner Natur nach enthalten konnte oder mußte, ist als historisch zu betrachten. Menon wurde belohnt wegen seiner Anzeige: daraus folgt von selbst, daß Phidias als schuldig befunden war, worauf offenbar auch Aristophanes angespielt hatte. Jener Beschluß hatte aber auch selbstverständlich, wie es in Athen üblich war, an der Spitze das Datum getragen, und dieses muß auf die Zeit kurz vor dem Kriege, wo Ephoros es einordnet, gelautet haben. Aus dem Komiker allein würde man das nicht mit Sicherheit haben folgern dürfen; denn da Aristophanes die Verknüpfung des Prozesses mit dem Kriegsbeginn als seine Erfindung andeutet, so könnte er nicht nur innere Zusammenhänge konstruiert, sondern auch weiter auseinander liegende Daten zusammengefügt haben. Durch Ephoros lernen wir, daß letzteres nicht der Fall war; der Prozeß muß also in die Zeit kurz vor dem megarischen Psephisma (Sommer 432), also in die erste Hälfte von 432 gehören²⁾.

Von Philochoros hat ein Aristophanesscholion (Pax 605) folgendes überliefert:

438/7 . . . καὶ τὸ ἄγαλμα τὸ χρυσοῦν τῆς Ἀθηνᾶς ἐστάθη εἰς τὸν νεὼν τὸν μέγαν, ἔχον χρυσοῦ σταθμὸν ταλάντων μδ', Περικλέους ἐπιστατοῦντος, Φειδίου δὲ ποιήσαντος. καὶ Φειδίας ὁ ποιήσας δόξας παραλογίζεσθαι τὸν ἐλέφαντα τὴν εἰς τὰς φοιτῖδας ἐκρίθη, καὶ φυγὼν εἰς Ἑλιν ἐργολαβῆσαι τὸ ἄγαλμα τοῦ Διὸς τοῦ ἐν Ὀλυμπίᾳ λέγεται, τοῦτο δὲ ἐξεργασάμενος (καὶ καταγνώσθεις ὡς νοσησάμενος) ἀποθανεῖν ὑπὸ Ἡλείων.

432/1 . . . καὶ αὐτοὶ (Μεγαρεῖς) κατεβύων Ἀθηναίων παρὰ Λακεδαιμονίους, ἀδίκως λέγοντες εἶργεσθαι ἀγορᾶς καὶ λιμένων τῶν παρ' Ἀθηναίους. οἱ γὰρ Ἀθηναῖοι ταῦτα

¹⁾ Glaukon statt des überlieferten Glykon: Pareti, RM XXIV 1909, 274. — Über einen weiteren Zusatz Plutarchs, den Tod des Phidias im Gefängnis, siehe unten S. 348 Anm. 1.

²⁾ Über die Zeit des Prozesses: Nissen, Hist. Zeitschr. LXIII 1889, 407. Über die Zeit des megarischen Psephisma: Sauppe 180; Ed. Meyer, GDA III 291; Pareti, RM XXIV 1909, 272.

ἐψηφίσαντο Περικλέους εἰπόντος τὴν γῆν αὐτοῖς αἰτιώμενοι τὴν ἱερὰν τοῦ θεοῦ ἐπεργάζεσθαι.

Es handelt sich um zwei wörtliche Zitate, die der Scholiast ausschrieb und nebeneinandersetzte ¹⁾; er wünschte aus ihrer Vergleichung mit Aristophanes bestimmte Folgerungen zu ziehen, über die weiter unten zu handeln sein wird. Sehen wir die Zitate unbefangen an, so konstatieren wir zunächst, daß Philochoros (genau wie Thukydides, aber abweichend von Aristophanes und Ephoros) den Phidiasprozeß beim Kriegsanfang nicht erwähnte, ihm also keinen Einfluß auf die hohe Politik zuschrieb. An anderer Stelle dagegen wurde der Prozeß berührt, in einem an die Vollendung der Parthenos angehängten Exkurs. Daß es sich um einen solchen handelt, ist völlig sicher; denn wenn auch die Aufstellung der Parthenos vermutlich ganz in den Anfang des Jahres 438/7, d. h. auf die Panathenäen des Sommers 438 fiel, so können der Prozeß, die Verbannung, Ausführung und Vollendung des Zeus und der Tod unmöglich im gleichen Jahre untergebracht werden. Philochoros hat also an das feste Datum der Parthenos verschiedene Ereignisse aus dem weiteren Leben des Künstlers angeschlossen, ohne sie näher zu datieren. Aus dieser Feststellung hat bisher nur ein einziger Gelehrter (1878) die richtige Folgerung gezogen, Heinrich Brunn (Kleine Schriften II 229). Denn seiner Bemerkung, es sei nicht notwendig anzunehmen, daß Philochoros den Prozeß unmittelbar nach der Aufstellung der Parthenos datierte, werden wir uns um so mehr anschließen, als für uns jetzt jener fest in die erste Hälfte von 432 datiert ist; und ebenso werden wir mit Brunn nun weiter schließen, daß der Zeus von Olympia erst nach 432 begonnen wurde. Daß Phidias aber in Elis noch einmal der Unterschlagung bezichtigt wurde und durch die Eleer starb, müssen wir, obwohl wir die Quelle nicht kennen, auf die Autorität des Philochoros hin einfach als Überlieferung hinnehmen ²⁾. Was endlich die Worte

¹⁾ Den richtigen Zusammenhang des ganzen Scholienkomplexes hat erst Schoell S. 20 ff. erkannt; die Fehler der Überlieferung sind sicher geheilt. Die Behandlung, die Pareti RM XXIV 1909, 279 ff. (ihm folgt Beloch) dem Scholion angedeihen läßt, kann ich nur völlig ignorieren; er scheint Schoell überhaupt nicht verstanden zu haben. Der durch falsche Interpunktion (wie z. B. bei Overbeck SQ 629) entstandene Irrtum, wonach man in unserem Scholion Phidias' Tod auf 432/1 datiert glaubte, wurde schon von Sauppe, Brunn, Schoell u. a. bekämpft, ist aber noch nicht ausgerottet (so z. B. erscheint dies Datum noch in der Zeit-tafel bei Lechat, Phidias (1906), 152); in Wirklichkeit ist das Todesjahr nicht überliefert.

²⁾ So gegen Schoell (vgl. auch z. B. Weber, Rhein. Mus. XXXIV 1889, 308 und v. Leeuwen, Mnemosyne 1893, 181 Anm. 1) besonders v. Wilamowitz, Commentariolum grammaticum IV (1889) 15. Er widerlegt auch die angeblichen Gegen-

gründe, so den aus der Existenz der späteren φαίδωναι (Paus. V 14, 5) hergeleiteten; die Einsetzung dieser Techniker möchte ich übrigens mit den Restaurationsarbeiten des Damophon von Messene (Paus. IV 31, 6) in Zusammenhang bringen, also in die erste Hälfte des II. vorchristl. Jahrh. datieren. Was die Lesung ἀποθανεῖν ὑπὸ Ἡλείω betrifft, so wird sie durch den allerdings lückenhaften Text des gleich zu nennenden »Cornutus« und ferner durch ein anderes Scholion zu Pax 605 geschützt, das die Philochorosworte so umschreibt: καταγώσθεις ὑπ' αὐτῶν ὡς νοσφισάμενος (dieses durch Wilamowitz richtig bei Philochoros ergänzt, vgl. βασιανίζόμενος und νοσφισάμενος bei »Cornutus«) ἀνηρέθη. Was endlich von Petersen, Rhein. Mus. LXIV 1909, 506 Anm. 1 gegen die Echtheit des ihm unbequemen letzten Satzes angeführt wird, ist haltlos. Zwar wäre er für die Argumentation des Scholiasten entbehrlich, aber das genügt doch nicht, ihn trotz

φυγῶν εἰς Ἥλιν betrifft, so sind sie wenigstens im Altertum als »Verbannung« verstanden worden, denn die Scholiasten zu Pax 605 umschreiben sie durch φυγαδευθεῖς oder ἐξημιώθη φυγῇ. Daraus scheint mir zu folgern, daß die durch Diodor (Ephoros, d. h. das Glaukonpsephisma) bezeugte Festnahme nur eine Untersuchungshaft war; die aus Aristophanes und der Belobigung des Glaukon zu erschließende Strafe lautete dagegen nicht auf Gefängnis, sondern auf Verbannung. Staatsrechtlich blieb der Meister auch außerhalb seiner Heimat Athener: als solcher hat er in Elis selbst signiert (Paus. V 10, 2).

Das unglückliche Geschick des Phidias, wie es Aristophanes angedeutet und Philochoros erzählt hatte, war im späteren Altertum wohlbekannt. Wir sehen das aus zwei Stellen der rhetorischen Literatur der Kaiserzeit, die Sauppe (Gött. Nachr. 1867, 177) behandelt hat. In einer Schrift des im II. oder III. Jahrh. lebenden »Cornutus« (artis rhetor. epit. ed. Graeven p. 43 = Spengel, Rhet. Gr. I 455) wird eine Anklagerede gegen die Eleer fingiert und das Thema so formuliert: ἔστω Φειδίας ὡς μὲν νοσφισάμενος ἐκ τοῦ (Διὸς τοῦ) Ὀλυμπίου χρυσίου, (ὑπὸ δὲ Ἡλείων ὡς ἱερόσυλος) βασανιζόμενος καὶ τεθνηκώς. Es folgt die Disposition der Rede: ἐπέδειξα τοίνυν μήτε (?) ὑφηρεγμένον Φειδίαν χρυσίου — ἔτι τε, εἰ καὶ ὑφείλετο, κλέπτῃς, οὐχ ἱερόσυλος (ἂν) ἦν — ἔτι δὲ, εἰ καὶ ἱερόσυλος ἦν, κρίνειν ἐχρῆν πρότερον, οὐ βασανίζειν εὐθὺς — ἔτι τε, εἰ ἔδει κρίνεσθαι, παρὰ Ἀθηναίους, (οὐ παρ' Ἡλείους) ἔδει ἦ. Nur in Kleinigkeiten übertreibt der Redner: Phidias wird als ἱερόσυλος behandelt und ohne Gericht gefoltert, wozu die Eleer angeblich kein Recht haben sollen. Aber im übrigen hat klärlieh Philochoros den Stoff geliefert²⁾. Doch hat »Cornutus« ihn nicht etwa selbst eingesehen, sondern die Geschichte übernommen, denn in ähnlicher Tendenz, aber mit weit stärkerer Entstellung kommt sie bereits vorher bei Seneca vor (controv. VIII 2 p. 361 Müller). Hier heißt es: Elii ab Atheniensibus Phidian acceperunt, ut his Iovem Olympium faceret, pacto interposito, ut aut Phidian aut centum talenta redderent. Perfecto Iove Elii Phidian aurum rapuisse dixerunt et manus tamquam sacrilego praeciderunt, truncatum Atheniensibus reddunt. petunt Athenienses centum talenta; contradicunt. Der Vergleich mit »Cornutus« ist sehr lehrreich. Der ἱερόσυλος (sacrilegus) ist einfach übernommen, das βασανίζειν

der vortrefflichen Bezeugung als Interpolation zu erklären; auch wird die Beweisführung erst durch ihn wirklich scheinbar, so verfehlt sie auch innerlich ist, vgl. unten S. 348.

¹⁾ Die Ergänzung der Lücken folgt aus dem Zusammenhang von selbst; die Vorschläge von Sauppe und Graeven habe ich zum Teil benutzt. Die Handschrift der Epitome bezeichnet die Lücken nicht.

²⁾ Es ist nicht ganz ausgeschlossen, daß die bei »Cornutus« sich findende Tradition letztlich nicht auf Philochoros, sondern auf dessen uns unbekannte Quelle zurückgeht. Um darüber Gewißheit zu

erlangen, wäre eine juristische Untersuchung nötig, die ich von einem Kenner dieser Dinge erbitte; es wäre dabei festzustellen, ob die Einzelheiten, die »Cornutus« über Philochoros hinaus bietet, historisch sein können. Sehr wahrscheinlich ist mir das nicht, zumal καταγνωσθεῖς (Philochoros, allerdings ist das Wort nur in der Paraphrase des Scholiasten erhalten) offenbar ein κρίνεσθαι, kein βασανίζειν beweist. So wird denn auch der genaue Gegenstand der Anklage (χρυσίου nur bei »Cornutus« und Seneca) lediglich vermutet sein; auch in Athen sollte Phidias nach Plutarch Gold unterschlagen haben, während die

gute Tradition von Elfenbein spricht.

wird zum Abhauen der Hände, und das bringt den Rhetor auf den Einfall, den Phidias gar nicht töten zu lassen, sondern ihn verstümmelt zu den Athenern zurückzuschicken. Wenn dann noch begründet wurde, warum die Athener ein Anrecht auf Phidias hatten (dazu dient der Garantiewert von 100 Talenten), so war ein höchst »interessanter« Streitfall gegeben. »Cornutus« zeigt uns, daß all diese platten Roheiten dem Römer (oder allenfalls einer Mittelquelle) gehören, für uns also gänzlich wertlos sind. Der einzige Nutzen, den uns diese rhetorischen Überlieferungen bieten, ist der, daß sie erkennen lassen, wie populär die Überlieferung des Philochoros geworden war; sonst wäre ja die Geschichte nicht als Schulbeispiel zu brauchen gewesen. Zugleich aber sind die über Philochoros hinausgehenden Einzelheiten frei erfunden; weitere Nachrichten über den Tod des Phidias haben diese Leute offenbar nicht besessen.

Interessante Einzelheiten würde ein von Nicole edierter *Genfer Papyrus*¹⁾ bieten können, wenn er nicht so stark zerstört wäre; auch Autor und Darstellungsform sind nicht mehr zu erkennen. In Betracht kommen für uns Kol. A Z. 7—18, die wir abschnittsweise erläutern²⁾.

- 7) — — ἐ[π[ο]ι[ὸ]ν[τ]ο] περὶ τῆς τ[οῦ Μ]ένων[ος] μηνύσεως?
 8) — — ρ . ὁ Φ(ε)ιδίας οὖν τότε ἦν οἰκ[οδομίας] ἐπιστάτης?
 9) — — ἐλεγον ο[ὗ]ν αἰτίαν τὰς ἀπὸ Φειδίου κλ[οπὰς] —
 10) — — οὐς ἀ[ρ]χὴν λό[γ]ου[ς] πῶς ἐ[λέφας] —
 11) — — ἐλ[έ]φα[ντα], πλείστου γὰρ τὸ περὶ τ[— —]

Das Datum (wenn es überhaupt eins war) in Z. 10 ist leider unsicher. Nicole las —|γενούς, ergänzte aber mit Korrektur seiner Lesung Εὐθυμ[ένους] (Archon 437/6); wenn das richtig sein sollte, so wäre in dem Prozeß eine Unterschlagung von Elfenbein in diesem Jahre, in dem bereits Restbestände von der Parthenos verkauft wurden (s. unten S. 352), zur Sprache gekommen. Die Lesung von Pareti (299) Ἀ[ψ]ε[ύ]δους ergibt gerade das Jahr, in dem der Prozeß selbst stattfand (433/2). Im übrigen erkennt man, daß Menon die Anzeige machte und daß es sich um Elfenbein handelte. Die Worte ἀπὸ Φειδίου Z. 9 sind vermutlich als ὑπὸ Φειδίου zu verstehen (entgegen

¹⁾ J. Nicole, *Le Procès de Phidias dans les Chroniques d'Apollodore*, 1910. Daß der Papyrus nichts mit Apollodor zu tun hat, zeigte Jacoby. Ausführliche Besprechungen: Pareti, *RM* XXIV 1909, 289 (dagegen Lechat, *Rev. ét. anc.* XIII 1911, 130); Jacoby, *BPhW* 1910, 1148; Ducati, *Atene e Roma* XIV 1911, 9; Witkowski, *BPhW* 1912, 1766. Unter den kürzeren Anzeigen sind vor andern völlig charakterlosen hervorzuheben: Lehmann-Haupt, *Klio* X 1910, 257; v. Leeuwen, *Mnemosyne* 1910, 278; Beloch, *Hist. Zeitschr.* CVII 1911, 178; Vollgraff, *Museum Maanblad voor Philologie* XVII 1911, 361; A. Körte, *Arch. f. Pap.-Kunde* V 593 (durch die Güte des Verf. mir bereits vor dem Erscheinen zugänglich). Einzelne Bemerkungen: Woodward, *BSA* XVI

197; Dinsmoor, *AJA* 1913, 70. Eine neue Vergleichung des Papyrus ist wünschenswert.

²⁾ Die vorhergehenden Zeilen haben keine sichere Beziehung zu Phidias. In Z. 1 scheint der Archon von 440/39 genannt (so Nicole und Witkowski 1766, anders Pareti 293). In der 2. Zeile kam vielleicht der Name des Perikles vor (Witkowski 1767). Ob die in Z. 3 erwähnte Eule die γλαῦξ ἐν πόλει (Zeugnisse: Michaelis, *Arx* p. 84) war, scheint mir sehr zweifelhaft (vgl. Jacoby 1153). In Z. 4 ist alles unsicher (Pareti 295 Anm. 2; Witkowski 1767). Zeile 5 εἰς δούλην ἡλθον πάλιν ist wohl mit Witkowski auf die Eroberung von Samos Frühjahr 439 zu beziehen (völlig anders und phantasievoll Nicole und Körte). Der in Z. 6 erwähnte Leosthenes ist unbekannt.

dem Roman, den man aus ihnen herausgelesen hat). In Z. 8 ergänzt Nicole αἰκ[ῶν ἐν πόλει, andere Vorschläge bei Pareti 300 Anm. 2; wegen Plutarch Per. 31 (πᾶσιν ἐπιστάται τοῖς τεχνίταις) darf man vielleicht αἰκ[ροδομίας ἐπιστάτης vermuten.

12) — — εἰσ[ή]γαγεν οὖν εἰς [τὰ ἔργα?

13) — ἦν δὲ καὶ Νικόπ[ολί]ς [τις γυνή?

14) ἐδόκει γὰρ ἀστοῖς ἀγεννὲς τοῦτο —

15) ἐλευθέ[ρου] γένους ὀνόματι [— —

16) — —]η . . της τοσοῦτοις μ[ὲν?

17) — — Νικόπολι γὰρ ὁ Φειδίας [— —

Zeile 12 kann zum Vorhergehenden gehören: ἀπ[ή]γαγεν οὖν εἰς [τὸ δεσμωτήριον Nicole; ob aber nicht wegen des Singularis Phidias Subjekt war? Im folgenden ist in einer unziemlichen Geschichte (Z. 14) von Frauen die Rede, schwerlich aber von einer Geliebten des Künstlers (Jacoby 1154, 7; Körte 594), sondern offenbar von dem, was wir bei Plutarch Per. 13 lesen ὡς ἐλευθέρας τῷ Περικλεῖ γυναῖκας εἰς τὰ ἔργα ποιήσας ὑποδεχομένου τοῦ Φειδέου. Danach die Vorschläge in Z. 12 und 15 (wo Nicole βαρβα[ρου] γένους las). Nikopolis (Z. 13, 17 und noch einmal Kol. B 20) oder die andere Frau (Z. 15) könnte identisch sein mit der ungenannten Gattin des Menippos, mit der Perikles Beziehungen unterhalten haben soll (Plut. Per. 13).

18) — —]μ' διδάσιν Ἥλαιοι τ[ά]λαντα

Völlig gesichert scheint in dieser Zeile nur das Wort Ἥλαιοι (vgl. Pareti 304 Anm. 1). Wenn Nicole aber auch das übrige richtig gelesen hat, so hätten die Eleer für irgend etwas 40 Talente gegeben. Es lag nahe, an die Kautio zu erinnern, die nach Seneca die Eleer für Phidias gestellt hätten. Aber nicht nur weicht die Summe ab (Seneca spricht von 100 Talenten), sondern der Vergleich mit »Cornutus« hat uns auch bereits gelehrt, daß diese Bürgschaft eine Erfindung des Seneca war; Phidias war ja auch aus Athen verbannt, so daß die Athener nichts mehr über ihn zu sagen hatten. Ist also die Lesung trotz der mit Recht geäußerten Zweifel richtig, so wird sie vermutlich die Summe angeben, die man in Elis für den olympischen Zeus aussetzte: 40 oder 44 Talente Gold enthielt ja auch die Parthenos. Auf jeden Fall bestätigt der Papyrus, daß sich der verbannte Meister nach Elis wandte — damit aber bricht diese Kolumne ab. Eine zweite ist so fragmentarisch erhalten, daß sie so gut wie nichts lehrt; die Versuche, ihr einiges zu entlocken, haben nichts Sicheres gefördert.

Der Papyrus behandelte also den Prozeß in Athen ausführlicher als unsere andern Quellen; der erhaltene Abschnitt kann aber sehr wohl sein ganzes Material dem Ephoros verdankt haben. Hinterher war auch (wie bei Philochoros) von Elis die Rede, ohne daß wir hier etwas Genaueres erkennen oder lernen. So ist vorläufig der praktische Wert des Papyrus sehr gering. Jedenfalls spricht nichts dafür, daß außer den zueinander passenden und sich ergänzenden Berichten des Ephoros und Philochoros noch weitere Quellen benutzt waren.

Alle bisher betrachteten Stellen gehen anscheinend auf jene zwei Schriftsteller zurück, deren Berichte sich vortrefflich ergänzten. Es gibt aber nun auch zwei abweichende Traditionen, die in moderner (nicht antiker!) Zeit viel Unheil angerichtet

haben. Hören wir zunächst den alten Scholiasten zu Pax 605, dem wir die Mitteilung des Philochoros verdanken. Nachdem er ihn wörtlich ausgeschrieben hat, fährt er fort: λέγουσι δέ τινες ὡς Φειδίου τοῦ ἀγαλματοποιοῦ δόξαντος παραλογίζεσθαι τὴν πόλιν καὶ φυγαδευθέντος ὁ Περικλῆς φοβηθεὶς διὰ τὸ ἐπισταῆσαι τῇ κατασκευῇ τοῦ ἀγάλματος καὶ συνεγνωκέναι τῇ κλοπῇ ἔγραψε τὸ κατὰ Μεγαρέων πινάκιον καὶ τὸν πόλεμον ἐξήνεγκεν ἵνα ἀπησχολημένοι Ἀθηναῖοι εἰς τὸν πόλεμον μὴ δῶ τὰς εὐθύνας, ἐγκαλέσας Μεγαρεῦσιν ὡς τὴν ἱερὰν ὀργὰδα ταῖν θεῶν ἐργασαμένοις. ἄλογος δὲ φαίνεται ἡ κατὰ Περικλέους ὑπόνοια, ἐπεὶ ἔτεσι πρότερον τῆς τοῦ πολέμου ἀρχῆς τῶν περὶ Φειδίαν γενομένων. Es handelt sich um eine Polemik gegen Aristophanes und Ephoros, die den Phidiasprozeß beim Anfange des Krieges erzählten. Das sei falsch, meint der Scholiast, weil Philochoros 432/1 nichts von dem Prozeß erwähne, wohl aber 438/7. Aber hier haben Aristophanes und Ephoros recht und der Scholiast unrecht, denn er hat seinen Gewährsmann mißverstanden und gar nicht gemerkt, daß dieser in einem Exkurs spätere Ereignisse vorwegnahm. So wenig Philochoros den Zeus in einem Jahre vollenden ließ, so wenig behauptete er auch, daß der Prozeß schon 438/7 fiel. Der Fehler ist allein auf Seiten des Scholiasten, dessen Flüchtigkeiten uns gleichgültig sein können, da wir alles ihm zu Gebote stehende Material noch besitzen.

Schwerer scheint eine andere Abweichung zu wiegen. Plutarch Per. 31 erzählt (besonders nach Ephoros) den Prozeß in Athen und fährt fort: ὁ μὲν οὖν Φειδίας εἰς τὸ δεσμοτήριον ἀπαχθεὶς ἐτελεύτησε νοσήσας, ὡς δὲ φασιν ἔνιοι, φαρμάκοις, ἐπὶ διαβολῇ τοῦ Περικλέους τῶν ἐχθρῶν παρασκευασάντων. Während alle andern Quellen (aus Philochoros) wissen, daß Phidias nach dem athenischen Prozeß in Elis war und dort umkam, wäre er nach Plutarch 432 im athenischen Gefängnis gestorben. Ja es sieht sogar so aus, als habe das in verschiedenen Quellen gestanden, die dem Plutarch vorlagen. Trotzdem wird man sehr mißtrauisch sein, da außer Plutarch niemand etwas Ähnliches überliefert. Und nun bedenke man, daß die allgemeinen Umstände des Todes (unglücklicher Prozeß wegen Unterschlagung, unfreiwilliger Tod im Gefängnis) so sehr bei Philochoros und Plutarch übereinstimmen, daß irgendein Zusammenhang vorliegen muß. Schon lange hat man in der einen Erzählung eine Spiegelung der anderen vermutet, aber nicht bedacht, wo die gute und wo die schlechte Bezeugung vorliegt. Das, was Philochoros erzählte, beruht auf einem alten Zeugen und war nach ihm die allgemeine Meinung des Altertums; demgegenüber steht Plutarch völlig einsam. Kannte er allein denn jene Überlieferung nicht? Diese Frage braucht man sich nur zu stellen, um die Lösung zu finden. Offenbar hatte auch Plutarch irgendwo jene Darstellung des Philochoros gelesen. Aber bei der Redaktion seiner Schrift ist ihm ein Versehen passiert. Er schrieb gerade den Ephoros aus, der keine Gelegenheit hatte, die weiteren Schicksale und den Tod des Phidias zu erzählen, sondern nur die (dem Prozeß vorausgehende) Festnahme in Athen erwähnte¹⁾; gleichzeitig erinnerte er sich, vom Tode des Phidias

¹⁾ Schon Sauppe 189 hat richtig bemerkt, daß der Tod des Phidias nicht bei Ephoros vorkam (anders Schoell 19 u. a.). Wirklich wären sowohl Philo-

choros wie das Aristophanesscholion in der überlieferten Form undenkbar, wenn ihnen (bei Ephoros) die Tradition von Phidias' Tod in Athen vorgelegen hätte,

im Gefängnis gelesen zu haben. Dabei vergaß er nur, daß es sich um eine spätere Gefangenschaft, nämlich die von Elis, gehandelt hatte. So ist die völlig isolierte Überlieferung des Plutarch, die so lange die Wissenschaft genarrt hat, als eine ganz subjektive Konfusion zu erklären, und nur eines lernen wir aus ihr (was wir zwar schon aus Seneca und »Cornutus« ersahen), daß man sich nämlich vor Plutarch über die genauen Umstände von Phidias' Tod Gedanken gemacht hat. Wenn aber die von Plutarch benutzten Quellen von Krankheit oder von Gift sprachen, so waren das lediglich Versuche, aus den knappen Worten des Philochoros mehr zu gewinnen, als in ihnen stand: Phidias starb ὑπὸ 'Ηλείων, d. h. der Tod konnte entweder die Folge der Kerkerhaft (νοσήσας) oder auch gewaltsam erzwungen sein (φαρμάκους — der erklärende Zusatz ist natürlich plutarchisch). Da es sich aber lediglich um Vermutungen handelt, so werden wir selbst diesen Teil der plutarchischen Überlieferung für ebenso wertlos halten wie die oben betrachteten Stellen des Cornutus und Seneca.

Das Ergebnis unserer Untersuchungen ist, daß alle brauchbaren Nachrichten über Phidias' Prozeß und Ende letztlich auf das Glaukonpsephisma (Ephoros) und eine von Philochoros benutzte, uns unbekannte Quelle zurückgehen. Wir dürfen jetzt behaupten, daß die Datierung des athenischen Prozesses auf 432 und die des Zeus nach 432 die einmütige Tradition des Altertums darstellt; was ihr widerspricht, hat sich als vereinzelter und rein subjektiver Irrtum herausgestellt. Zu jener Überlieferung paßt nun aber auch alles weitere uns zu Gebote stehende Material. Was zunächst den Zeus betrifft, so stand auf seinem Finger die Inschrift Παντάρκης καλός, und ein Pantarkes aus Elis fand sich als Knabensieger in der olympischen Siegerliste unter dem Jahre 436¹⁾. Damals trat Pantarkes zuerst aus der Schar der Altersgenossen heraus; vier Jahre später kam Phidias nach Elis. Mag die Inschrift nun von Phidias selbst oder einem seiner Gesellen herrühren, jedenfalls entstand sie und damit der Zeus selbst in dem Jahrzehnt (so lange schätzen wir in der Vasenmalerei die Zeit eines παῖς καλός) nach 436, womit die Datierung des Philochoros glänzend bestätigt wird. Wenn also bei Plinius die ἀρχή des Phidias (und damit auch die seines Bruders Panainos) in die Olympiade von 448—445 gesetzt wird, so ergibt sich daraus einfach, daß sie eben weder nach der Parthenos noch nach dem Zeus bestimmt wurde, sondern nach einem andern Werke, in dem wir die Lemnia vermuten dürfen²⁾.

¹⁾ Die Statue des Pantarkes Paus. VI 10, 6 braucht nicht von Phidias (zuletzt Schrader, ÖJ XIV 1911, 75) und der Anadumenos Paus. V 11, 3 braucht weder Pantarkes (vgl. Loewy, ÖJ VIII 1905, 274) noch überhaupt ein Porträt gewesen zu sein (vgl. Hauser, ÖJ VIII 1905, 50). Die Kombinationen von Robert, Hermes XXIII 1888, 444 ff. scheinen zwar zum Teil schon aus dem Altertum zu stammen, sind aber darum nicht weniger hinfällig.

²⁾ Bekanntlich nennt Plinius die 83. Olympiade sowohl für Phidias (34, 49 und 36, 15) wie für Panainos (35, 54). Klein (Arch.-epigr. Mitt.

XII 1888, 99) hat gemeint, das Datum gehe auf den Wettkampf des Panainos mit Timagoras zurück (Plin. 35, 58). Aber Phidias muß schon ein festes Jahr gehabt haben, als die älteren Maler in den Chroniken noch nicht aufgeführt wurden (Plin. 35, 54); Panainos konnte also nur an ihn angehängt werden, nicht umgekehrt. Also ein bestimmtes Werk des Phidias war in die 83. Olympiade datiert. Der Beginn des Parthenonbaues, von dem man hier zu sprechen pflegt, kommt schon deshalb nicht in Frage, weil niemand im Altertum von besonderen Beziehungen des Phidias zu dem Gebäude gewußt hat (vgl. unten

Und wenn man sich ferner darüber gewundert hat, daß der olympische Tempel nach seiner Vollendung noch über zwei Jahrzehnte auf sein Kultbild warten mußte, so hat der Baubefund diese Distanz, für deren Erklärung wir keine Überlieferung haben, lediglich bestätigt, denn das zu dem Zeus gehörige Pflaster wurde nicht nur nachträglich den bereits fertig bestuckten Innensäulen des Tempels angefügt, sondern ersetzte auch einen älteren Boden, der Spuren hinterlassen hat (Dörpfeld, Olympia II S. 12 und 13). Ja, würde man den Zeus allein nach der winzigen Kopie auf den elischen Kupfermünzen ¹⁾ datieren müssen, so könnte man ihn gerne auch etwas älter denken als die Zeit um 430. Aber es ist auf Grund solcher Überlieferung völlig unmöglich, eine auf Jahrzehnte genaue Datierung zu versuchen ²⁾, und Furtwängler (Mél. Perrot 113) hat mit vollem Recht diesen und andere Scheingründe, die zuerst Loeschke für eine frühere Ansetzung des Zeus ins Feld führte und deren Unhaltbarkeit man immer noch nicht einsehen will (Pareti 310. Petersen 506. Dinsmoor 71. Beloch 213,1), bekämpft und völlig verworfen. Halten wir uns an die hier allein zuständige historische Tradition, so begann der Zeus nach 432, wurde also frühestens an den Olympien von 428 (als in Olympia eine peloponnesische Bundesversammlung tagte Thuk. III 8) geweiht. Da aber Phidias für die Eleer noch ein weiteres Goldelfenbeinbild (Aphrodite) und eine Bronze (Anadumenos) lieferte, so mag seine elische Wirk-

S. 352); nur das auf 438 datierte Kultbild schrieb man ihm zu. Aber ein anderes berühmtes Werk des Meisters war nach Loeschkes Nachweis durch ein politisches Ereignis jener Zeit festgelegt: um 447 fällt die Aussendung der lemnischen Kleruchie, mit der die Lemnia zusammenhängt (vgl. Busolt, Griech. Gesch. III 1, 414. 458; Ed. Meyer, GDA IV 19. 21). Nach Pausanias I 28, 2 war das Werk ein Weihgeschenk der Kleruchen; aber eine andere noch nicht beachtete Quelle nennt als Auftraggeber Perikles, der ja anscheinend im Anschluß an die Chersonesexpedition auch die Verhältnisse in Lemnos geregelt hatte. Himerios or. XXX 44 (ed. Schenkl, Hermes XXXVI 1911, 421): *ἐπολεῖ Φειδίας πρὸ τῆς μεγάλης Παρθένου μικρὰν τινα Παρθένον ἐπ' ἀκροπόλει Περικλέους τοῦτο προστάξαντος. ἐπεὶ δὲ οὐκ ἔχῳρει τῇ Φειδίου τέχνῃ τὸ δαδάλμα, περὶ μὲν ἐκεῖνο σπουδάζει ὅσον ἐδόθου τὸ μέγεθος, τῇ δὲ μεγάλῃ (παρήναι) τὴν ὅλην τῆς αὐτοῦ τέχνης τηρεῖν δύνανται.* Die Ergänzung des in der Handschrift schlendern Wortes (Lücke von 7 Buchstaben) und die Erklärung verdanke ich Bruno Keil: Perikles veranlaßte den Phidias, die ganze Größe seiner Kunst durch das Kolossalwerk der Parthenos zur Erscheinung zu bringen, da das ältere kleine Werk seine Kunst nicht voll faßte, nicht genugsam wiedergeben konnte. Die kleine

Parthenos kann doch nur die Lemnia sein, auf die man meistens auch eine andere wichtige Himeriosstelle bezieht (or. XXI 4); die sog. Promachos kommt wegen ihrer Maße nicht in Betracht. Natürlich wird man dem Pausanias, der die Inschrift des Monuments vor sich hatte, gegen den Himerios Recht geben; trotzdem aber zeigt letzterer, wie eng man die perikleische Geschichte mit der Lemnia verband, weshalb auch ihr Datum bekannt bleiben konnte.

- ¹⁾ Zuletzt R. Weil, Zeitschr. f. Num. XXIX 1912, 189 ff. Dem von Wiegand (Amtl. Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen XXXIV 1913, 169) jetzt abgebildeten und anfangs (BPhW 1913, 349 = WKlPh 1913, 309) stark überschätzten Berliner Karneol kann ich wegen seiner nahen Beziehungen zu dem Petersburger Karneol (Furtwängler, Gemmen I Taf. 39, 31; einen Abdruck verdanke ich der Freundlichkeit von Dr. O. Waldhauer) kein rechtes Vertrauen entgegenbringen. Zwar versichern die besten Kenner seine Echtheit, aber die ausführende Hand war so gering, daß wir für den Stil des Zeus so gut wie nichts lernen.
- ²⁾ Wie anders liegt der Fall bei der Nike des Paionios, bei der die schriftliche Überlieferung bereits mehrere Möglichkeiten zuläßt (was ich für den Zeus bestreite) und wo wir vor allem das Original besitzen, das auch mir den früheren Ansatz zu bestätigen scheint.

samkeit wohl noch einige weitere Jahre umfaßt haben ¹⁾. Es wäre zu überlegen, ob die neue Verfolgung des Künstlers aus den politischen Verhältnissen zu erklären ist. Im Sommer 420 schloß Elis mit Athen jenes Bündnis, dessen Wortlaut Thukydides (V 47) mitteilt; es könnte wohl eine Folge der neuen athenerefreundlichen Politik der Eleer gewesen sein, daß der aus Athen verbannte, der bei ihnen eine Unterkunft gefunden hatte, beseitigt wurde. Ist das richtig, so würde der neue Prozeß und Tod des Phidias auf etwa 420 oder in die Zeit kurz vorher, in der sich das Bündnis vorbereitete (vgl. Thuk. V 31), zu datieren sein ²⁾.

Doch es ist nun Zeit, uns der athenischen Wirksamkeit des Künstlers zuzuwenden. Es wurde gezeigt, daß sie erst 432 beendet wurde, und mit dieser Feststellung tritt sofort eine oft angezweifelte Überlieferung in ihr Recht ein. Für Plutarch (Per. 13) sind die gesamten Werke der perikleischen Epoche unter der künstlerischen Oberaufsicht des Phidias entstanden, darunter auch die 437—432 errichteten Propyläen und der 433/2 vollendete Parthenon; es ist nicht mehr der geringste Grund, das zu bezweifeln. Die Geschichte des Parthenon erfordert aber noch eine nähere Betrachtung. Die große Inschriftstele, die die Abrechnungen über den Bau enthielt, hat eben Dinsmoor mustergültig und abschließend rekonstruiert und ediert (AJA 1913, 53 ff.); die früheren Bearbeitungen von Cavaignac und andern (zuletzt Lechat, Rev. Et. Anc. XIII 1911, 134) werden dadurch in wichtigen Einzelheiten modifiziert. Der Baubeginn fiel in das Jahr 447/6, die Vollendung in das Jahr 433/2; die Arbeit ruhte 446/5 wegen des euböischen Krieges. In den ersten zehn Jahren wurde das eigentliche Haus nebst Dach, Kultbild und Türen im wesentlichen vollendet; die letzten fünf Jahre scheinen besonders für die Dekoration und speziell die Giebel bestimmt gewesen zu sein. Alles ging offenbar nach festem Plan. Die Giebelfiguren (ἐναέτια) sollten zuletzt ausgeführt werden (im 14. Baujahr erforderten sie mehr als die Hälfte des gesamten Jahresbudgets), aber sie begannen bereits im 9. Jahre, als der Rohbau nebst dem Kultbilde sich der Vollendung näherte; ihre Ausführung ist also in die Jahre 438—432 datiert.

Der Prozeß des Phidias folgte unmittelbar auf die Vollendung des Parthenon; denn er fiel ja kurz vor Sommer 432, das Bauende irgendwann innerhalb des Jahres 433/2. Die Anzeige betraf Unterschlagungen bei der Herstellung des Kultbildes, speziell von Elfenbein ³⁾. Allerdings war das Goldelfenbeinbild bereits im 10. Bau-

¹⁾ Der Versuch Ducatis (Atene e Roma XIV 1911, 19), die Werke in Olympia von denen in Elis zu trennen und jene vor, diese nach dem Parthenon zu datieren, ist ganz verfehlt.

²⁾ Die Erkenntnis, daß Phidias' Leben und damit auch das des Panaios, der ihn wohl überlebte (vgl. unten S. 369), bis in die zwanziger Jahre hinabgeht, ist von Bedeutung für die Datierung ihrer ersten Werke. Die verschiedenen Denkmäler für die Perserzeit, darunter das marathonsche in Delphi, sind schwerlich vor rund 470 ent-

standen. War Phidias etwa um 500 geboren, so konnte er 440 bereits ein kahlköpfiger Greis sein (vgl. den Schild der Parthenos); er wäre dann (ähnlich wie der etwa ein Jahrzehnt jüngere Polyklet) im ganzen etwa 80 Jahre alt geworden.

³⁾ Schöll S. 9 ff. hat die Angaben des Plutarch mit Recht verworfen; auch hier bot Philochoros das Richtige, wie der Genfer Papyrus bestätigt hat. Die sittlichen Delikte, die der letztere noch zu bezeugen scheint, gehören dagegen unter die dem Perikles vorgeworfenen Anklagen (wie z. B. schol.

Hermog. Rhet. Gr. VII 165 Walz).

jahre, fast 6 Jahre vor dem Prozeß, vollendet worden ¹⁾, und zwar unter der Kontrolle eines besonderen Aufsichtsrates. Aber in den Jahren nach 438 verkaufte die Tempelkommission große Mengen von Gold und Elfenbein. Etwas Derartiges stand wahrscheinlich schon in der Rechnung des 11. Jahres 437/6 (vgl. Dinsmoor, Plate IV Z. 9) die entsprechenden Partien des 12., 13., 15. Jahres sind zerstört; aber noch im 14. Jahre 434/3 wird eine beträchtliche Menge veräußert (Dinsmoor S. 74, 21—26). Früher konnte man denken, es handelte sich bei dem Elfenbein um Restbestände der baulichen Dekoration ²⁾; doch wegen der großen Zahlen und der Verbindung von Gold und Elfenbein drängt sich ein anderer Schluß auf (Pareti 278. Dinsmoor 70): die Baukommission hatte von der sich auflösenden Kultbildkommission die Reste des nicht verbrauchten Materials der Parthenos, die naturgemäß nicht auf einmal abgesetzt werden konnten, übernommen und veräußerte sie allmählich in den folgenden Jahren. Jetzt wird auch verständlich, warum man den Phidias erst fast sechs Jahre nach Vollendung seines Werks beschuldigen konnte: die letzten Reste waren wirklich eben erst, d. h. 434/3 oder gar 433/2, veräußert und verrechnet worden.

Das Altertum hat keine Überlieferung darüber besessen, wer den bildnerischen Schmuck des Parthenon geschaffen hat; das hat nach Puchstein vor allem Kalkmann (Arch. Anz. 1896, 98) mit Recht betont ³⁾. Ja, wir müssen uns sogar sagen, daß wir eine urkundliche Nachricht darüber gar nicht erwarten dürfen. Die Parthenos war von Phidias nicht signiert worden, aber in der Abrechnung hatte sein Name gestanden (Plut. Per. 13). Dagegen verzeichnet die Parthenonrechnung, wie wir an ihren Resten deutlich sehen, überhaupt keine Eigennamen, sondern nur die Berufsgattungen (*ἀγαματοποιοί* usw.). Aus diesem Grunde konnte kein antiker Gelehrter ⁴⁾ den Schöpfer der Skulpturen, die ja nicht signiert waren, feststellen. Andererseits folgt aus Plutarchs Angabe, wonach alle künstlerischen Aufgaben des perikleischen Athen unter Phidias' Aufsicht entstanden wären ⁵⁾, gar nichts für die Ausführung des einzelnen. So bleibt wirklich, wie Puchstein mit Recht im Gegensatze zur älteren Forschung erkannt hat, lediglich der Weg der stilistischen Untersuchung. Nur soviel hat sich uns als Voraussetzung ergeben, daß der berühmteste Bildhauer Athens während der ganzen Bauzeit des Parthenon in der Stadt weilte, daß er also aus äußeren Gründen sehr wohl der Schöpfer auch der Giebel, die chronologisch gleich auf das Goldelfenbeinbild der Parthenos folgten, gewesen sein kann.

¹⁾ Pareti's Versuch, dieses durch Philochoros überlieferte Datum zu beseitigen, ist völlig gescheitert, trotzdem er von Woodward, Ducati und Beloch gebilligt wurde; vgl. Dinsmoor, AJA 1913, 70.

²⁾ Loeschke, Rhein. Festschrift 22. Lechat, Rev. Et. Anc. XII 1910, 346 Anm. 1. XIII 1911, 134.

³⁾ Diese Feststellung genügt nebenbei gesagt, um mehrere Resultate in Svoronos' neuer Parthenonarbeit (Journ. int. num. XIV 1912) zu beseitigen. Nach ihm soll die *γλαῦξ* ἐν πλάει im Westgiebel gestanden haben (S. 222) und die bei Tzetzes überlieferte Geschichte von der Konkurrenz zwischen Phidias und Alkamenes auf die Parthenon-

giebel gehen (S. 294). Beides ist schon deshalb ausgeschlossen, weil niemand im Altertum etwas über die Künstler der Parthenonskulpturen gewußt hat.

⁴⁾ Daß man im späteren Altertum die Parthenonrechnung studiert hat, scheint mir Plut. Per. 12 (SQ 624) deutlich zu zeigen: die Aufzählung der verschiedenen Materialien, Techniker, Lieferanten und Hilfsarbeiter entstammt jener Urkunde und ihren Verwandten.

⁵⁾ Die Ausdrücke Plutarchs sind nicht durchaus vertrauenerweckend, vgl. B. Keil, Anonymus Argentinensis 23, 1.

II. DIE ATHENA VON ELIS.

Die 92 Metopen des Parthenon sind vermutlich sämtlich von etwa 445 bis 440 entstanden; sie müssen fertig gewesen sein, als das Gesims und die Giebfelder begonnen wurden. Der Fries dagegen scheint erst am fertigen Bau ausgeführt worden zu sein, und zwar vor dem 14. Jahre (434/3), dessen einigermaßen vollständig erhaltene Rechnung ihn nicht mehr erwähnt; so wird man ihn von etwa 440—435 datieren.

Die Metopen zeigen so starke Verschiedenheiten nicht nur der Ausführung, sondern auch der Erfindung, daß es den Anschein hat, als habe während ihrer Entstehung eine einheitliche und alles einzelne ordnende künstlerische Leitung gefehlt. Wenn dagegen der Fries ebenfalls von recht ungleichwertigen Steinmetzen ausgehauen wurde, so geht doch sein Entwurf zweifellos auf einen einzigen Mann zurück; in ihm einen Maler (z. B. Parrhasios) zu vermuten, verbieten allein die sicher von Bildhauern erfundenen Maussoleumfriese. Derselbe Meister hat wahrscheinlich auch die *τόποι* für die Giebelfiguren geliefert, die ebenfalls (wie die Kenntnis der Verhältnisse in Epidauros schon längst nahe legen mußte und ein neues Fragment der Parthenonrechnung nun bestätigt hat)¹⁾ von verschiedenen *ἀγαλακτοποιοί* kopiert wurden. Diese Tatsache im Zusammenhang mit der Einsicht, daß die Herstellung des Giebelschmucks sich über 6 bis 7 Jahre hinzog, genügt vollkommen, um alle Unterschiede, die zwischen den einzelnen Figuren beobachtet wurden, hinreichend zu erklären.

Von sicher phidiasischen Reliefwerken kennen wir Teile der Parthenosbasis und des Parthenosschildes, vielleicht auch der Throndekoration des olympischen Zeus²⁾. Von alledem besitzen wir aber keine völlig ausreichenden Kopien, so daß wir allein mit ihrer Hilfe nicht imstande sein würden, den Parthenonfries mit Sicherheit demselben Meister zuzuschreiben, obwohl diese Annahme als sehr möglich erscheint. So bleibt nichts übrig, als zur Entscheidung der Künstlerfrage vornehmlich die Rundplastik der Parthenongiebel ins Auge zu fassen.

Nach Fuchsteins Untersuchungen schien es unmöglich, den Stil der Giebelfiguren für phidiasisch zu halten. So begann das Suchen nach neuen Namen, und Kekule³⁾ hat wohl zuerst die beiden Künstler genannt, die seitdem immer wieder in Verbindung mit dem Parthenon gebracht werden, Alkamenes und Agorakritos. Nach Kekule sollte Alkamenes den Hauptteil der Giebel geschaffen haben, Agorakritos die stilistisch jüngsten Figuren. Diese Hypothese ist, soweit sie Agorakritos betrifft, von Pallat bereits im gleichen Jahre (AJ IX 1894, 16 ff., vgl. auch Noack BPhW 1909, 637) mit guten Gründen als unmöglich erwiesen worden, wenn sie auch Schrader

¹⁾ Epidauros: Wolters-Sieveling, AJ XXIV 1910, 189. Parthenon: BSA XVI 193 Z. 6 = AJA 1913, 75 Z. 35. — Sehr förderliche Bemerkungen über die Ausführung der Parthenonskulpturen bei Johansen, Zeitschr. f. bild. Kunst XX 1909, 166.

²⁾ Parthenosbasis: Winter, Altertümer von Perga-

mon VII S. 38 ff.; Parthenosschild: zuletzt Schröder zu Br.-Br. Taf. 646 unten und v. Salis, Der Altar von Pergamon (1912), 25 ff.; Zeus: Sieveling-Buschor, Münch. Jahrb. VII 1912, 144.

³⁾ Kekule, Über eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren (1894), 23.

(Auswahl archaischer Marmorskulpturen, 1913, S. 25) immer noch verteidigt. Entscheidend ist die Behandlung der Chitone: »mag das Gewand (der Giebelfiguren) auch noch so dünn sein und noch so glatt aufliegen, wie z. B. auf dem Leib der einen der Tauschwestern, so erscheint es doch, weil durch eine Unzahl von Fältchen belebt, als etwas Selbständiges über dem von ihm verhüllten Körper, während an der Helena der Nemesisbasis (des Agorakritos) die wenigen Falten über dem Leib kaum hinreichen, um Kleid und Körper deutlich voneinander abzuheben«. Also das einzige gesicherte Werk des Agorakritos, das seinerseits eine Reihe von Verwandten hat (Pallat 19), weicht deutlich von dem Stil der Giebel ab. Nicht besser steht es mit Alkamenes. Allerdings ist (mit Ausnahme des hier nichts ausgehenden Propylaios) keines seiner Werke hinreichend sicher erkannt, aber selbst die modernen Zuweisungen¹⁾ bieten nichts Gleichartiges. Die Wintersche Prokne, zu der die pergamenische »Hera« gehört, mit ihrem weich, rein und voll klingenden Rhythmus; die Venus Genetrix mit dem fast verschwindenden Seidengewande, auf welches ganz feine und zarte Faltengänge lang hingehaucht werden; die Athena von Charchil mit ihrer zarten Gesamterscheinung und den spielenden Flächen ihres Peplos — alles ist anderen Geschlechts als die vollblütige Art des Giebelmeisters, der so zuckend und anscheinend regellos den Meißel handhabt.

Wie sehr die Art des Agorakritos und Alkamenes von der der Parthenongiebel abweicht, wird noch deutlicher bei Betrachtung der Werke, die nun wirklich mit den letzteren enge zusammengehören. Unter ihnen soll uns zuerst dasjenige beschäftigen, das ein so hervorragender Kenner wie Furtwängler sogar schlechthin für eine der Giebelfiguren gehalten hat, die *Athena Medici*²⁾ (Abb. 2). Allerdings ist jetzt entschieden, daß die *Athena Medici* kein Original, sondern eine gute Kopie nach einem Goldelfenbeinbilde vorstellt; aber dies war sichtlich in allen vergleichbaren Einzelheiten den Giebelfiguren sehr nahe verwandt. Die charakteristischen rundlichen Täler und Knicke in dem schweren Mantel der *Athena Medici* finden bei den Mänteln der Giebel vortreffliche Parallelen; außer den von Furtwängler zitierten Einzelbelegen vergleiche man noch die Rückseite des sogenannten Kekrops (Collignon, *Le Parthénon*¹ Pl. 57 H). Die dünnen Chitone sind zwar bei der Kopie nicht so genial-unregelmäßig gebildet, aber zu den Partien an Bein und Oberarm der *Athena Medici* vergleiche man die am linken Oberschenkel der Kekropstochter (Collignon Pl. 56 = Smith, *Sculptures of the Parthenon* Pl. 8) und das Fragment Smith Pl. 14 c Nr. 107. Allerdings findet der gleichmäßig gewellte Stoff um das

¹⁾ Vgl. Amelung in Thieme-Beckers *Künstlerlexikon* I 124, aber auch in Helbig's Führer³ I Nr. 64.

²⁾ Abg. Brunn-Bruckmann Taf. 171 mit Ersatztafel; Bulle, *Schöner Mensch*² Taf. 126. Unsere Abbildung gibt die von Amelung *ÖJ* XI 1908, 189 veröffentlichte Münchener Rekonstruktion in dem Zustande wieder, wie sie im Gipsmuseum der Universität Rom ausgestellt ist (ohne Arme, Schild,

Schlange und Eule); die Photographie verdanke ich der besonderen Liebesswürdigkeit von E. Loewy, der sie eigens anfertigen ließ (C. Faraglia). Über die Beziehungen der *Athena Medici* zu den Parthenongiebeln vgl. Furtwängler, *Intermezzi* (1896) 19 und Preyss, *AJ* XXVII 1912, 126; über die Verwandtschaft des zugehörigen Kopftypus mit den Parthenonskulpturen vgl. Amelung, *ÖJ* XI 1908, 196. 197.

rechte Bein der mediceischen Statue bei den Giebeln keine genaue Parallele¹⁾, was sich aus dem Material des Originals (Goldgewand) erklären mag; dafür gehört aber der Kopftypus der Athena wieder aufs engste zu den Köpfen der Parthenon-skulpturen.

Erst jetzt, nachdem wir den Kreis der Giebelfiguren um die Athena Medici erweitert haben, können wir mit Erfolg die von Puchstein begonnene Untersuchung wieder aufnehmen. Denn um jede Beziehung zwischen Phidias und den Parthenongiebeln für undenkbar zu erklären, wies jener vornehmlich auf die eminenten Unterschiede zwischen dem Gewandstil der Parthenos und dem der Giebelfiguren hin. Diese Vergleichen leidet aber, wie auch Puchstein nicht entging, daran, daß die dargestellten Objekte allzu verschieden sind. Die Parthenos ist ein Kultbild, ruhig stehend und bekleidet mit dem fast lederartig schweren Wollpeplos. Die dekorativen Giebelfiguren bewegen sich völlig frei und tragen leichte und dünne Gewänder, die sich den Körpern überall anschmiegen. Allerdings glaubt man hier zwei verschiedene Prinzipien vor sich zu haben, und doch zeigt nun die Athena Medici, daß diese beiden Arten an derselben Figur vereinigt sein können, also gleichzeitig von demselben Meister gehandhabt wurden²⁾. Das führt uns auf die Beziehungen der Statue zur Parthenos³⁾ (vgl. Abb. 1. 2). Der Peplos beider Werke ist sehr ähnlich behandelt, und viele Einzelheiten (wie die Partie über dem Fuße des Standbeins und die Art, wie der Gürtel auf den Überschlag einwirkt) stimmen in frappanter Weise überein. Zugleich aber erweist sich die Athena Medici in jeder Weise als jünger und reicher. Bei ihr werden in die tiefen Einsenkungen zwischen den Hauptfalten des unteren Gewandteils kleine Zwischenfalten eingelegt, die bei der Parthenos fehlen; der untere Abschluß des Überschlags und seine Einteilung unterhalb und oberhalb des Gürtels ist reicher gegliedert; überall werden die einfachen großen Flächen der Parthenos geteilt und ihre starre Symmetrie gelockert. Unzweifelhaft hat die Parthenos das Vorbild für die Athena Medici abgegeben, und letztere läßt sich direkt als eine absichtliche Weiterbildung, die das ältere Werk übertrumpfen sollte, bezeichnen; das Prinzip aber, nach dem der Peplos gestaltet wird, ist bei beiden Figuren identisch.

¹⁾ Vgl. Furtwängler, MW 48, wo aber falsche Folgerungen gezogen sind. Unter den Amazonenstatuen ist in der Stoffwiedergabe und der Art der Falten die kapitolinische am nächsten verwandt, also gerade die, die Bulle (Schöner Mensch² S. 309) für die phidiasische hält.

²⁾ Bulle, Schöner Mensch² S. 267 erläutert gerade an der Athena Medici »die beiden grundverschiedenen Anschauungsarten des Gewandproblems«, die hier »in fast äußerlicher Weise« vereinigt sind. Vgl. auch die von Furtwängler, Intermezzi 19, 3 zusammengestellten Urteile.

³⁾ Vgl. Friederichs-Wolters zu Nr. 476; Furtwängler, MW 46; Sauer, NJ XXV 1910, 620. Furtwängler tadelt mit Recht Puchsteins Behandlung

der Parthenoskopien, und leider gibt es noch keine neue Untersuchung über sie; das Material zählen D. M. Robinson, AJA 1911, 499 und v. Duhn, Kurzes Verzeichnis der Heidelberger Abgüsse⁶ (1913) zu Nr. 149 auf. Bei genauerem Zusehen ergibt sich, daß die Minerve au collier im Louvre (Abb. 1 nach Alinari Nr. 22 663; Brunn-Bruckmann Taf. 512) für die stilistische Beurteilung maßgebend ist; die Antiochosfigur (Brunn-Bruckmann Taf. 253 = Helbig-Amelung Nr. 1304) ist leider durch Überarbeitung verdorben. Übrigens darf nicht vergessen werden, daß die Athena Medici ihr Original unverkleinert wiedergibt, die Minerve au collier aber das übrige in weniger als einem Viertel seiner Größe; letztere konnte also viel weniger Einzelheiten bieten.



Abb. 3. Athen, Relief auf der Akropolis.

Die Athena Medici vereinigt in sich die Art der Parthenos und die der Giebelfiguren. Daher haben die einen an Phidias als den Schöpfer gedacht ¹⁾ und zum Teil auch unter seinen Werken das Vorbild gesucht. Wer dagegen mit Puchstein die Parthenonskulpturen dem Phidias absprach, mußte mit Notwendigkeit die Athena Medici einem Schüler zuschreiben, der sowohl bei jenem wie an den Giebeln gelernt habe; allerdings sind wegen des Stils weder Alkamenes noch Agorakritos wahrscheinlich ²⁾. So scheint die Diskussion an einem toten Punkt angelangt; nur dann wird der Wirrwarr der Meinungen beseitigt werden, wenn es gelingt, das Original der Athena Medici in der Literatur wiederzufinden. Für das Datum haben wir bereits aus stilistischen Gründen 438 als terminus post quem kennen gelernt; das Werk fällt also entweder in die letzten Lebensjahre des Phidias oder sogar etwas später. Bevor wir aber unter den Arbeiten dieser Epoche suchen, ist die Frage nach Art und Standort jenes Originals von neuem zu stellen, und dabei wird sich zeigen, daß Amelungs auch in Gips festgelegte Rekonstruktion (ÖJ XI 1908, 189) in

mehreren Punkten unrichtig ist ³⁾.

¹⁾ Außer Amelung besonders Sauer, NJ XXV 1910, 620: »die Athena Medici ist ein phidiasisches, nach der Parthenos entstandenes Werk«. Alle Versuche einer Identifikation sind aber bisher gescheitert. Den Gedanken an die Lemnia hat selbst Amelung jetzt endgültig aufgegeben (zu Helbig's Führer 3 Nr. 1367). Die Promachos (zuletzt — den Hinweis verdanke ich Paul Wolters — Hadaczek, Rev. Et. Gr. XXVI 1913, 20) ist aus chronologischen Gründen und wegen ihres Materials ausgeschlossen; denn Hadaczek's Datierung um 440 ist ebenso willkürlich wie seine Kombination mit der *πλαῦξ ἐν πόλει* (das von ihm herangezogene Goldmedaillon hat gar nichts mit der Athena Medici zu tun), und ferner hat Amelung (was Hadaczek 22 einfach ignoriert) erwiesen, daß das Vorbild der Athena Medici keine Bronze war. Wegen der Chronologie kommen auch die Athena in Pellene Paus. VII 27, 1 (die zudem nach den Münzen ganz anders aussah: Imhoof-Gardner, A numism. Comment. S. 91 Taf. S X) und die

Areia von Plataiai Paus. IX 4, 1 nicht in Betracht. Als Bronze scheidet endlich noch die phidiasische Athena aus, die seit 168 vor Chr. in Rom ad aedem Fortunae huiusce diei [Richter, Topographie 142] stand (Plin. 34, 54). Weitere unter Phidias' Namen gehende Athenabilder gibt es nicht — bis auf eine unten zu nennende.

²⁾ Die Gründe, aus denen Svoronos (Journ. int. num. XIV 1912, 323) von Alkamenes redet, sind überhaupt nicht diskutierbar (vgl. oben S. 352 Anm. 3). Daß Agorakritos ausgeschlossen ist, bewies Noack, BPhW 1909, 637 gegen Herrmann, ÖJ II 1899, 170, dem fragweise Lechat, Rev. Et. Gr. VIII 1900, 390 und noch Bulle, Schöner Mensch ² S. 683 folgten. Jedenfalls betonten Noack (a. a. O.), Bulle (a. a. O.), Schrader (ÖJ XIV 1911, 39) und Winter (Gercke-Norden, Einleitung ² S. 118), daß nicht Phidias, sondern nur einer seiner Schüler anzunehmen sei.

³⁾ Über Repliken und Rekonstruktion: v. Sybel, AM V 1880, 102; Furtwängler, MW 49 und Inter-

Um das Vorbild der Athena Medici wiederzugewinnen, verfügen wir über folgendes Material:

- I. 7 Wiederholungen in Marmor oder akrolither Technik, alle in oder bei Rom gefunden und offenbar in der Größe des Originals gehalten (H. ohne Kopf und Plinthe 2,45 m); vgl. die Ausführungen von Herrmann und Amelung.
- II. 3 Statuettenrepliken¹⁾ verschiedener Größe:

1. Athen, Nationalmuseum (Sybel 280. Kastriotis 1622). H. (ohne Kopf) 1,00 m.

Nach Pittakis aus Delos. Abg. Ath. Mitt. V 1880 Taf. V 2 (Zeichnung) und E.-A. 706, 1 (Photographie); vgl. Reinach, Rép. de la Stat. II 294, 1 und 800, 4.

2. Athen, Nationalmuseum Nr. 3000. H. (ohne Kopf) 0,73 m. Aus Elis. Entdeckt, abgebildet und beschrieben von Schober, ÖJ XIV 1911 Beiblatt 117. Durch die Liebenswürdigkeit der Redaktion der Jahreshefte wird die eine der Photographien unten wiederholt (Abb. 5).

3. Athen, Akropolis (Sybel 6705). H. (ohne Kopf und Unterbeine) 0,29 m. Fundort unbekannt. Unfertig. Beschrieben von Sybel, AM V 1880, 109.

Die erhaltenen Wiederholungen geben den Körper mit dem Ansatz der Arme und dem Kopfe. Von dem Helm ist überall nur der untere Rand erhalten; die Sta-



Abb. 4. Verschollenes Relief von *Ἀμφικτυρία*.

mezzi 21; Herrmann, ÖJ II 1899, 155; Amelung, ÖJ XI 1908, 169 und in Helbig's Führer 3 zu Nr. 70 und 1367. Unter den Kritiken der Amelung'schen Rekonstruktion bemerkenswert: de Ridder, Rev. Et. Gr. XXII 1909, 287 (*«étrange pasticcio»*); Koepf, NJ XXIII 1909, 473; Petersen, Gött. Gel. Anz. 1910, 39; Hadaczek, Rev. Et. Gr. XXVI 1913, 22.

Jahrbuch des archäologischen Instituts XXVIII.

¹⁾ Eine weitere ist nur Variante: die von Amelung S. 185 abgebildete Statuette im Kircheriano (Helbig-Amelung, Führer Nr. 1717). Dieses scheint die einzige von allen Wiederholungen zu sein, die in italischem Marmor, also in Italien selbst ausgeführt wurde; daher die Ungenauigkeit z. B. in der Wiedergabe der Gewandung am rechten Bein (kein Chiton unter dem Peplos).

tuelle aus Elis hat aber noch bestätigt (vgl. Schobers Beschreibung), daß der Helm drei Büsche trug, die Sieveking bereits richtig ergänzt hatte.

Für die weitere Rekonstruktion steht ein Relief auf der Akropolis zur Verfügung ¹⁾ (Abb. 3), ein rohes Produkt römischer Zeit, das unverkennbar unsere Statue nachbilden will; sie ist leicht kenntlich am Helm mit den drei Büschen, dem Mantel, dem Chiton um das rechte Bein. Der linke Arm führt den Schild, aber sonst nichts. Die rechte Hand ist leider verloren, war aber gesenkt und etwas vom Körper entfernt, wie auch die elische Statuette gezeigt hat.



Abb. 5. Athen, Statuette aus Elis.

Amelung hat nun auf Grund einer vor-schnellen Kombination Furtwänglers noch ein weiteres, jetzt verschollenes Relief herangezogen, das sich vor 100 Jahren in Ambelokipi bei Athen befand und nur durch zwei Zeichnungen überliefert ist, von denen die eine hier zum erstenmal abgebildet wird ²⁾ (Abb. 4). Standmotiv, Mantel und Schild stimmen allerdings zu unserem Typus, aber außerdem gibt es nur Abweichungen. Der Peplos verhüllt auch das rechte Bein, was durchaus nicht (wie Furtwängler und Amelung wollten) mit der durch Haller bezeugten Flachheit des Reliefs erklärt wird, denn die Randfalten des Peplos, die bei den statuarischen Wiederholungen zwischen den Beinen liegen, konnten auch im flachsten Relief angedeutet werden. Ferner hält die linke Hand außer dem Schilde noch die Lanze, im Gegensatz zu dem Relief von der Akropolis; Furtwängler hat allerdings wieder eine Entschuldigung, nämlich die Tiefe des letzteren. Drittens weicht die Form des Helms ab, denn er zeigt nur einen Kamm statt dreier. Endlich bieten die erhaltenen Basen der Replik Medici und der elischen Statuette (Nr. 2)

keinen Platz für die Tiere (Eule und Schlange), die wieder im Gegensatz zu dem Relief von der Akropolis das von Ambelokipi enthält. Nach alledem hat letzteres mit dem Typus der Athena Medici nichts zu tun. Allerdings gehört es seinerseits anscheinend zu einer athenischen

¹⁾ Sybel 5705. H. 34, Br. 18 cm. Abb. 3 nach AM V 1880 Taf. V 1; Photographien in den E.-A. 1275 und bei Svoronos, Journ. int. num. XIV 1912 Taf. K und S. 289 Abb. 27.

²⁾ Ihre Existenz nachgewiesen von Furtwängler, Aegina 331 Anm. 1; sie stammt von der Hand Hallers und befindet sich in der Straßburger

Universitäts- und Landesbibliothek (Hallers Skizzenbuch 17 S. 93), wo ich sie mit der freundlichen Hilfe von Oberbibliothekar Prof. Schorbach photographieren ließ. Die andere Zeichnung im British Museum hat Conze unter Gells Papieren gefunden; abg. Wolters BCH XVIII 1894, 488 (wiederholt ÖJ XI 1908, 188 und Reinach, Rép.

de Reliefs II 335, 1).

Münze¹⁾, die Amelung (S. 188) herangezogen hat und die wenigstens das Beiwerk ziemlich übereinstimmend überliefert. Durch die Verwerfung der Münze und des Reliefs von Ambelokipi werden wir das häßliche Getier, das Amelungs Rekonstruktion zu einem so unerfreulichen Pasticcio machte, glücklicherweise los; andererseits fehlt uns nun wieder jeder äußere Anhalt zur Ergänzung der rechten Hand. Am passendsten ist aber wohl eine Lanze²⁾, die von dem rechten Fuß schräg aufwärts ging und unten tief von der Hand gehalten wurde.

Wichtiger als diese nicht sicher zu entscheidende Einzelheit ist nun aber die Frage nach dem Standort des Originals. Alle großen Wiederholungen sind in Latium zutage gekommen; unsere Statue muß also in der Kaiserzeit in Rom sehr berühmt gewesen sein, weil diese großen Kopien naturgemäß bedeutende Kosten verursachten. Die Kopien selbst scheinen zum Teil in hadrianischer Zeit hergestellt, so die aus Tibur und Laurentum stammenden Köpfe in Wien und im Vatikan. Andere, wie besonders der Torso Medici und der Kopf aus Villa Carpegna (jetzt im Thermenmuseum) scheinen hellenistischen Ursprungs. Sie bestehen aus pentelischem Marmor, ebenso wie vermutlich auch die beiden Sevillaner Wiederholungen; das Material des Londoner Kopfes wird als parisch bezeichnet. Nach diesen Feststellungen wird man vermuten dürfen, daß die meisten oder alle Kopien in Athen hergestellt wurden. Allerdings hat das verarmte Griechenland bisher keine großen Wiederholungen geliefert. Aber die nie vollendete Statuette auf der Akropolis (Nr. 3), die übrigens ebenso wie die übrigen kleinen Repliken aus pentelischem Marmor besteht, gibt einen deutlichen Hinweis.

In Athen als dem Zentrum der hellenistischen Kopistentätigkeit wurden naturgemäß auch viele Originale vervielfältigt, die außerhalb der Stadt im übrigen Griechenland standen (Klein, *Gesch. der griech. Kunst* III 201). Allerdings glaubt man bisher allgemein, daß das Vorbild der Athena Medici sich in Athen befand. Fragt man aber nach den Beweisen, so sind die wichtigsten von ihnen uns bereits unter den Händen zerronnen: das Relief von Ambelokipi wurde als nicht zugehörig erkannt, und ebenso die Münzen, auf denen man unsere Statue wiederfinden wollte. Was aber die Statuettenrepliken betrifft, so gibt es deren nicht nur in Athen: die beste kommt aus Elis (Nr. 2); die größte, wenn wir hier einmal dem Pittakis glauben dürfen, aus Delos (Nr. 1); wahrscheinlich ist nur die geringste und kleinste in Athen gefunden (Nr. 3), und auch sie ist unfertig, hat also schwerlich als Weihgeschenk gedient. So bleibt als ernstlicher Zeuge lediglich das späte Relief auf der Akropolis (Abb. 3). Hier steht nun allerdings unsere Statue neben dem heiligen Ölbaum, und zwar auf einer Weihung an die athenische Polias. Aber soviel dürfen wir doch kecklich behaupten: hätte wirklich das als Vorbild der Athena Medici erschlossene kolossale

¹⁾ Die von Furtwängler MW 51, 1 und wieder von Svoronos, *Journ. int. num.* XIV 1912, 325 verglichenen Münzen sind noch unähnlicher; die auf ihnen reproduzierte Statue trägt einfachen Helm, keinen Chiton, keinen Mantel.

²⁾ So nach Heydemann und Sybel (AM V 1880, 103) auch Furtwängler (MW 50) und Herrmann (ÖJ II 1899, 173). Amelung (ÖJ XI 1908, 188) ergänzte eine Schale, Hadaczek (Rev. Et. Gr. XXVI 1913, 23) eine Eule; beider Kombinationen wurden bereits oben abgewiesen.

Goldelfenbeinbild oder Akrolith auf der Burg gestanden, so wäre es schon längst in unserer hier doch relativ guten Überlieferung aufgefunden worden. Da vielmehr die darauf hinzielenden Vermutungen mit leichter Mühe zu widerlegen waren (S. 356, 1), so ist einfach zu folgern, daß der römische Handwerker, der das Relief fabrizierte, völlig willkürlich die weltberühmte Statue als Weihgeschenk für die athenische Göttin benutzte, oder richtiger sie in ähnlicher Weise »zitierte«, wie es z. B. die pergamenischen Künstler mit andern Werken so gern taten (v. Salis, *Der Altar von Pergamon* 45 ff.). Ja, wir müssen sogar umgekehrt wie bisher schließen: da die athenische Weihschenkunst der älteren Zeit nirgends eine Kenntnis der Athena Medici verrät, da ferner noch keine einzige Münze nachgewiesen ist, die mit Sicherheit jene Statue nachbildet, so hat das Original des Typus eben nicht in Athen gestanden, sondern wurde dort nur kopiert. Wir haben also nun volle Freiheit, im übrigen Gricchenland zu suchen.

Bei Elis hat A. Schober eine Statuettenreplik (Nr. 2 = Abb. 5) der Athena Medici entdeckt und dabei festgestellt, daß sie »vor ungefähr dreißig Jahren in der Nähe des jetzigen Dorfes Kalyvia aus dem Boden des alten Elis zum Vorschein gekommen« sei (ÖJ XIV 1911 Beiblatt 117 vgl. 116). Mit Recht hat er bereits vermutet, daß sie ein Weihgeschenk in dem Stadtheiligtum der Athena gebildet habe. Über das Kultbild dieses Tempels berichtet nun Pausanias VI 26, 3 (SQ 847) folgendes: ἐν ἀκροπόλει δὲ τῇ Ἡλείῳ ἐστὶν ἱερὸν Ἀθηνᾶς, ἐλέφαντος δὲ τὸ ἄγαλμα καὶ χρυσοῦ. εἶναι μὲν δὲ Φειδίου φασὶν αὐτήν, πεποιήται δὲ ἀλεκτροῦν ἐπὶ τῷ κράνει, ὅτι οὗτοι προχειρότατα ἔχουσιν ἐς μάχας οἱ ἀλεκτρονόες· δύναται δ' αὖ καὶ Ἀθηνᾶς τῆς Ἐργάνης ἱερὸς ὁ ὄρνις νομίζεσθαι. Auf dieselbe Statue aber bezieht sich, was Plinius n. h. 35, 54 (SQ 846) von dem Bruder des Phidias erzählt: Panacnum, qui clipeum intus pinxit Elide Minervae, quam fecerat Colotes discipulus Phidiae et ei in faciendo Iove Olympio adiutor. Daß Panainos auch noch Fresken in dem Heiligtum hergestellt hatte, folgt aus Plin. 36, 177 (SQ 1097).

Über das Aussehen des Kultbildes lernen wir folgendes. Das Material war Gold und Elfenbein. Der Schild am Arme war auf der Innenseite von Panainos bemalt. Der Helm auf dem Kopfe der Göttin trug einen Hahn. Was Pausanias zu seiner Erklärung beibringt, ist schwerlich richtig. Denn vergleicht man seine Beschreibung der athenischen Parthenos (I 24, 5: μέσῳ μὲν οὖν ἐπίκειται οἱ τῷ κράνει Σφιγγὶς εἰκών), so kann man nicht zweifeln, daß der elische Hahn den mittleren Helmbusch trug, und das figürliche Beiwerk, das die griechischen Künstler mit immer neuer Phantasie an dieser Stelle des Helmes anzubringen pflegten, ist inhaltlich ohne Bedeutung¹⁾. So lehrt uns die Pausaniasnotiz nur soviel, daß der elische Helm reich verziert war.

Kann die elische Athena mit dem Original der Athena Medici identisch sein?

¹⁾ Helme mit allen möglichen Tieren als Kammträger zählen Benndorf (*Das Heroon von Gjölbaski-Trysa* 140 Anm. 1), Hauser (*Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei* II 270), S. Reinach (*Daremberg-Saglio s. v. galea* II 1450) und

Lechat (*Rev. Et. Anc.* XI 1909, 1 ff.) auf. Bruno Schröder wies mir die beiden erstgenannten Zusammenstellungen nach und teilte mir zugleich freundlichst mit, daß auch er keinen Hahn als Buschträger kenne.

Daß letzteres aus Goldelfenbein bestand oder ein Akrolith war, hatte bereits Amelung aus der Technik der Kopien mit Sicherheit erschlossen. Der Schild der Athena Medici war so angebracht, daß er »bei Vorderansicht der Statue ziemlich viel von seiner Innenseite zeigte, wie dies auch auf dem Relief [unserer Abb. 3] der Fall ist«¹⁾; die Innenseite und nur sie eignete sich also vortrefflich zur Anbringung von Gemälden, die natürlich auf dem kleinen Relief nicht nachgebildet werden konnten. Von dem Helm des Typus Medici wissen wir nur soviel, daß er drei Büsche trug und von einem Kranz umgeben war. Der obere Helmteil ist uns verloren, denn er wurde von den großen Repliken nicht in Marmor, sondern anscheinend in Stuck oder Metall kopiert, offenbar wegen des reichen figürlichen Beiwerks, das in Stein nur ganz grob (man denke an die Parthenoskopien!) wiederzugeben war; so verbietet nichts die Annahme, daß der mittlere Busch auf einem Hahn aufruhte. Paßt alles Äußere vortrefflich, so ist noch dreierlei hervorzuheben. Erstlich kommt die einzige außerhalb der Kunstzentren Rom und Athen gefundene Replik geradezu aus Elis, was sich am besten dann erklärt, wenn sie ein Weihgeschenk im Typus des dortigen Kultbildes war. Ferner fällt das elische Bild nicht nur in die Zeit, die aus dem Stil für die Athena Medici erschlossen war, d. h. bald nach der Parthenos, sondern auch in die Kunstrichtung, die durch die Namen Phidias und Kolotes vertreten wird. Drittens erklärt die populäre Zuweisung an Phidias die Zahl und Güte der uns erhaltenen, meist doch recht kostspieligen Repliken; zugleich aber findet der lebhafteste Streit der modernen Gelehrten, die ernstlich zwischen Phidias und einem seiner Schüler schwankten, seine volle Rechtfertigung durch die Zwiespältigkeit auch der antiken Überlieferung. Nach alledem scheint uns die Identifikation äußerst wahrscheinlich.

Vermutlich war die elische Athena nicht oder wenigstens nicht sichtbar signiert, sonst wäre die Differenz über den Meisternamen unerklärbar. Trotzdem verdient die auf gelehrte Tradition zurückgehende Überlieferung des Plinius, wonach Kolotes das Bild geschaffen hat, zweifellos den meisten Glauben. Dieser Künstler war ein Schüler des Phidias und von ihm zur Herstellung des olympischen Zeus herangezogen worden (Plin. 34, 87. 35, 54), ohne daß aber die Signatur des Werkes diese Mitwirkung erwähnte (Paus. V 10, 2). Da bisher keine einzige Arbeit des Kolotes nachgewiesen ist, so spricht nichts dagegen, ihn für den Verfertiger der Athena Medici zu halten, d. h. die Diskussion scheint zugunsten derjenigen Gelehrten, die Phidias selbst für ausgeschlossen hielten, entschieden.

Indem wir einen Augenblick bei diesem Resultat verweilen, wagen wir es zu einer weiteren Zuweisung an Kolotes zu benutzen. Der Dresdener Zeus²⁾ (Abb. 6) und seine Wiederholungen gehen nach Treus Untersuchungen auf ein Marmororiginal zurück, von dem ein Torso in Olympia zutage kam. Dieses Original stellte anscheinend einen Zeus vor; aber man kann sich, wie Schrader zuletzt dargelegt hat, dem Eindruck nicht entziehen, als handle es sich lediglich um die Variierung eines auch

¹⁾ Furtwängler, MW 50, vgl. aber Intermezzi 18. Über innen bemalte Schilde vgl. die bei v. Salis, Der Altar von Pergamon 26 zitierte Literatur, ferner Lung, Memnon (Diss. Bonn 1912) 43, 2.

²⁾ Literatur zu Nr. 294 von Furtwänglers Glyptothekskatalog (2. Aufl.), dazu noch Schrader, ÖJ XIV 1911, 77. 84 und Bulle, Schöner Mensch 2 S. 497.

in anderer Technik hergestellten Asklepios. Nun hat aber Kolotes für den Hafen von Elis einen Asklepios gefertigt, ein θαυμαστὸν ἰδεῖν ξόανον ἐλεφάντινον (Strabon VIII 334 = SQ 848); er könnte also sehr gut gleichzeitig jenes Gold-Elfenbeinwerk für das Heiligtum von Olympia zu einem Marmor-Zeus umgebildet haben. Vergleicht

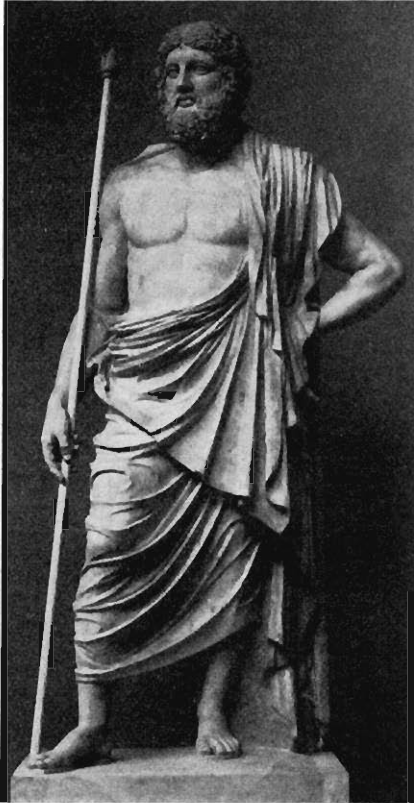


Abb. 6. Dresdener Zeus.
(Rekonstruktion von Treu.)

man aber die Athena Medici mit dem Dresdener Zeus, so ist die Stellung und die Gesamtanlage der beiden Werke so ähnlich, daß der gleiche Urheber wahrscheinlich ist. Die Seite des Standbeins ist bei beiden Werken auch im Oberkörper zu möglichster Kraft und Festigkeit gebracht; dafür sorgen der von der Schulter herabhängende Mantel und bei der Athena der breitgehaltene Schild, beim Zeus der auf die Hüfte gestützte Arm. Nach der rechten Seite richten sich der entlastete Fuß und zugleich das leicht zur Seite bewegte Haupt. Der rechte Arm aber, der vermutlich das Szepter bzw. die Lanze hielt, bewegt sich nur wenig vom Körper fort und faßt sein Attribut auffällig tief¹⁾. Einzelheiten der Formenwiedergabe lassen sich nicht gut vergleichen, zumal die Stoffe der drei weiblichen Gewänder von dem des Zeus abweichen: dort ein seidiges Untergewand, ein glattfallender schwerer Peplos und ein wulstiger Mantel, hier ein dünnes, aber festes Himation; trotzdem scheint die Formempfindung sehr ähnlich. Der Zeus nun wurde bisher allgemein dem Kreise des Phidias zugewiesen; die Annahme, als habe er ihn eigenhändig ausgeführt, erscheint aber schon deshalb unwahrscheinlich, weil schwerlich die Erinnerung daran untergegangen wäre.

Mag das nun richtig sein oder nicht, bereits die Identifizierung der Athena Medici könnte die Vermutung nahelegen, daß niemand anders als Kolotes der lange gesuchte Meister der Parthenongiebel sei. Wenn wir aber diesen Schluß nicht zu ziehen wagen, sondern ihn sogar für irrig halten, so geschieht das deshalb, weil ein anderer noch größere Rechte auf den Parthenon hat: der Lehrer des Kolotes.

¹⁾ Der Vergleich mit dem Dresdener Zeus wird vielleicht wichtig werden, wenn man einmal eine neue Rekonstruktion der Athena Medici versucht, wozu hier in Straßburg zurzeit Raum und Geld fehlen. Ob es sich übrigens nicht lohnen

würde, die Farbwirkung eines Gold-Elfenbeinbildes an ihr zu erproben? Wegen ihrer kolossalen Verhältnisse eignet sich wohl keine andere Antike besser als sie zu einem solchen Experiment, das an den kleinen Statuetten der Parthenos notwendig mißraten mußte.

III. DIE APHRODITE VON ELIS.

Für den Aphroditetempel von Elis hatte Phidias das Kultbild geschaffen; es hieß die *Urania* und bestand aus Gold und Elfenbein (Paus. VI 25, 1 = SQ 755). Ein byzantinischer Traktat, den Bruno Keil herangezogen hat (AM XXIX 1904, 383), spricht von einem schwarzen Stein, der als Augensterne diente; weil er das χρυσόν σῶμα der Göttin erwähnt, ist noch zu folgern, daß sie bekleidet war. Über die Stellung wissen wir aus Pausanias und Plutarch (præc. coniug. 32 = SQ 756; de Iride et Osiride 75 = SQ 665), daß der eine Fuß auf eine Schildkröte aufgesetzt war (τῷ ἐτέρῳ ποδὶ ἐπὶ χελώνης βέβηκε).

Die Verbindung der Aphrodite mit der Schildkröte scheint von Elis auszugehen und ursprünglich eine Anspielung auf das Gebirge Chelonatas zu enthalten; sie kommt außerhalb von Elis nur selten und nach Phidias vor ¹⁾. Wenn also in unserem Statuenvorrat eine um 430 zu datierende bekleidete Aphrodite, die den einen Fuß auf eine Schildkröte setzt, vorhanden ist, so dürfen wir in ihr mit sehr großer Wahrscheinlichkeit die elische erkennen. Eine solche Statue existiert, und zwar ist es keine andere als die aus Venedig stammende Berliner Aphrodite »aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren« ²⁾ (Abb. 7), die Kekule in einer feinsinnigen Publikation gewürdigt hat. Bei der Erwähnung dieser Figur ist nun natürlicherweise stets an die elische *Urania* erinnert worden, aber drei Gründe haben bisher eine Identifikation unmöglich gemacht: der Stil, die Ergänzung und die Annahme, daß wir es mit keiner Kopie, sondern einem Original zu tun haben. Alle drei Gründe sind unschwer zu entkräften.

Stilistisch ist die Berliner Statue den jüngsten unter den Giebelfiguren so nahe verwandt, daß Kekule sie mit Recht demselben Künstler zuschrieb; da aber kurz vor dem Bekanntwerden der Venetianerin Puchsteins Untersuchungen erschienen waren, die die Giebel dem Phidias absprachen, so wagte Kekule auch für die so nahe stehende Einzelfigur (statt von ihr aus Puchstein zu widerlegen!) nicht, den Namen des Phidias zu nennen. Aber allerdings waren noch andere Schwierigkeiten vorhanden. Was zunächst die Ergänzung betrifft, so gehört die Schildkröte, auf der der linke Fuß der Aphrodite ruht, erst dem venezianischen Ergänzter von 1820. Zwar konnte Kekule beweisen, daß auch ursprünglich nichts anderes als ein sinnvolles Tier hier vorhanden war. Aber ihm schien der Gedanke, »daß der moderne Bildhauer mit der Schildkröte, die er anbrachte, ohne daß ihn irgendein antiker Rest leiten konnte, ein zu sonderbarer Zufall, um es glauben zu können«, und deshalb dachte er mit dem Hinweis auf eine jetzt verschollene, aber in Zeichnung erhaltene Statue aus Rom

¹⁾ Chelonatas: Kekule, Über eine weibliche Gewandstatue usw. 10 und Tümpel bei Pauly-Wissowa I 2744. Etwas anders M. Bieber, AM XXXVII 1912, 176. — Aphrodite und Schildkröte: Bernoulli, Aphrodite 150, 2; Kekule 11 (zu den hier behandelten Bronzen siehe auch Praschniker, ÖJ XV 1912, 250); Frazer, Pausanias IV 105.

²⁾ Kurze Beschreibung der antiken Skulpturen im

Alten Museum (1911) Nr. 1459 (Schröder); Reinach, Rép. de la Statuaire II 338, 6. Vgl. Kekule, Über eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren (1894) und Griech. Skulptur 2 106; Brunn-Bruckmann Taf. 537 (Arndt, hier weitere Literatur); Klein, Gesch. der griech. Kunst II 116; Ducati, *Atene e Roma* XIV 1911, 18.

an eine Gans¹⁾. Wie aber kam der Venetianer auf die Schildkröte, die er übrigens durchaus nicht als sinnvolles Attribut, sondern nur als Wasserspeier benutzte? Wenn



Abb. 7. Berlin, Aphrodite aus Venedig.

Kekule darauf hinwies, daß er durch die ihm vorliegende mythographische Literatur von dem phidiasischen Werke wissen konnte, so hat er nur nachzuweisen unterlassen, daß jener sich bewußt war, eine Aphrodite unter den Händen zu haben; angesichts der venetianischen Rekonstruktion (abg. Kekule S. 1) und der später bei ihr angebrachten Inschrift (Kekule S. 7) ist das auch ganz unwahrscheinlich. Aus diesem Grunde scheint es mir nicht ausgeschlossen, daß der Ergänzter den alten Fußteil der Statue, der vielleicht gebrochen war, noch gesehen hat und danach die Schildkröte kopierte. Aber auch wenn man das nicht annehmen will, so ist jedenfalls nicht der geringste Grund, die Gans der Schildkröte vorzuziehen; darin stimme ich völlig mit Klein und Ducati überein, und ich freue mich, daß auch Kekule selbst später (Griech. Skulptur. 2 106) ebenso wie Schröder die Schildkröte für nicht unmöglich erklärt hat.

Ein weiterer Grund für die Identifikation mit der elischen Urania war aber die Überzeugung, daß wir es mit einem Originalwerk »aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren« zu tun hätten. Nun ist allerdings zweifellos, daß die Aphrodite den letzteren nächst verwandt ist; aber es konnte den Gelehrten, die nach Kekule über jene zu handeln hatten²⁾, nicht entgehen, daß sie qualitativ den Giebelfiguren unterlegen ist. »So herrlich der Oberkörper ist, so

¹⁾ Ein weiteres Beispiel zeigt mir F. von Bissing: das von ihm im Arch. Anz. 1901, 202 Nr. 19 beschriebene und jetzt in Edgars Katalog (Greek Sculpture, 1903, Nr. 27 460 Taf. 7) abgebildete Fragment in Kairo. Sowohl jene verschollene

Statue als das Fragment haben mit der Berliner Statue nichts zu tun, sondern vertreten unabhängige Typen.

²⁾ Furtwängler, Statuenkopien 530; Amelung, Bonner Jahrbücher 101, 156 Anm. 3; Arndt zu Brunn-Bruckmann Taf. 537.

matt und nüchtern ist der Unterkörper und auch die Rückseite. Es fehlt der große, durchaus geniale Wurf der Parthenonfiguren« (Amelung). »Die Berliner Statue erreicht bei weitem nicht die Feinheit der Durchbildung und die unübertroffene Frische und Sicherheit der Meißelführung, die die Figuren der Parthenongiebel so unendlich hoch über alles Vergleichbare hinausheben. Die Arbeit des feingefälteten Chiton an der Gegend der linken Schulter ist zwar von hoher Lebendigkeit, bewußt und doch mühelos, und zeugt von einer schneidigen, sicheren Hand. Aber daneben treten unvermittelt Partien, wie der die Oberschenkel bedeckende Teil des Himation, mit seinen wulstigen, bandartigen Falten, dessen Ausführung von beträchtlicher Nüchternheit und Leblosigkeit ist. Auch die Durchführung der Rückseite steht hinter derjenigen der Parthenongiebelfiguren zurück« (Arndt). Wenn aber Amelung und Arndt an einen Meister zweiten Ranges für den Verfertiger der Aphrodite dachten, so schieden sie nicht hinlänglich zwischen Stil und Ausführung. Die Ungleichmäßigkeit der Durchführung, das Vorhandensein leerer Partien scheint mir zu beweisen, daß die Venetianerin nicht von dem Meister ausgeführt wurde, der sie entworfen hatte; d. h. sie ist kein Original, sondern Kopie. Aus diesem Grunde pflegt sie auch den Beschauer sehr viel kühler zu lassen als die Parthenonfiguren, obwohl jede Betrachtung die stilistische Identität mit den jüngsten unter diesen bestätigt. Wenn Kekules technische Beob-

achtungen sichere Schlüsse erlauben, so hätten wir es mit einer zeitgenössischen Wiederholung zu tun, etwa ähnlich wie es Hauser für die Aphrodite von Epidauros (RM XVII 1902, 254) und wir oben für den Zeus des Kolotes annahmen; aber über solche Fragen kann heute wohl noch nicht abschließend geurteilt werden.

So lange allerdings keine weiteren Repliken der Venetianerin bekannt sind,



Abb. 8. Petersburg, Melpomene Campana.

kann noch nicht entschieden werden, ob sie eine genaue Wiederholung oder eine Variante ist. Daß aber das zugrunde liegende Original nicht unbeachtet geblieben ist, zeigt vor allem eine in Rom gefundene Petersburger »Melpomene« aus der Sammlung Campana ¹⁾ (Abb. 8). Schon äußerlich ist allerlei geändert, und wir können zunächst nicht wissen, ob die Berliner oder die Petersburger Figur darin dem vorauszusetzenden Originale folgen. Aber bei näherer Betrachtung wird man in allen Einzelheiten jener Recht geben. Wieviel größer und voller wirkt z. B. das Mantelende auf dem linken Unterarm als auf der Schulter; auch hier ist das Ungewöhnliche und Auffallende das Echte. Stilistisch aber zeigt die Berliner Figur ganz die Art der Zeit um 430; von dem gewaltigen Leibe, von der duftig-zarten Gewandung ist bei dem schlanken Petersburger Mädchen nichts übriggeblieben.

Immerhin zwingt die Petersburger Variante zur Vorsicht in der Beurteilung des Vorbildes. Mag die Berliner Statue nun aber Variante oder Kopie sein: daß sie nicht selbst ein Original im eigentlichen Sinne ist, scheint mir unbestreitbar; zugleich aber ruht unser Kenntnis ihres Originals lediglich auf ihr. Hat man sich das genügend klar gemacht, so ist der schon von Klein und Ducati gezogene Schluß unausbleiblich: es gab um 430 eine wunderbare Statue eines der größten Meister (dessen, dem wir das Beste in den Parthenongiebeln verdanken); da aber ihre bisher einzige Kopie am wahrscheinlichsten mit einer Schildkröte ergänzt wird, so muß jene identisch sein mit dem einzigen und ersten Kultbilde dieser Zeit, für das eine Schildkröte bezeugt ist, mit der elischen Aphrodite des Phidias. Allerdings hat Amelung (a. a. O. S. 157 und Röm. Mitt. XVI 1901, 26 A. 1) das für unmöglich erklärt, weil sie »im schönsten reinsten Marmorstil« gearbeitet sei, während das elische Gewand aus Metall gebildet war. Ist es nicht scherzhaft, daß es bei der Athena Medici einst ebenso hieß? Auch sie wurde zuerst von Th. Schreiber und Furtwängler für ein Original gehalten, und als sie dann zur Kopie degradiert wurde, sollte sie wenigstens ein Marmorwerk reproduzieren (Herrmann). Derselbe Amelung hat sich aber nicht gescheut, trotz des Marmorstils der besten Kopie das Gegenteil zu folgern und zu erklären, daß der Schöpfer der Pariser Statue das Ganze umstilisierte, um es dem Material, in dem er arbeitete, anzupassen (ÖJ XI 1908, 185). Ähnliches glaubte auch Schrader (ÖJ XIV 1911, 81. 86) für das Marmororiginal des Dresdener Zeus zu erkennen: er vermutete, daß dieses ein bronzenes Vorbild mit leichter Stiländerung variere. Diese Analogien gelten in vollem Maße für die Berliner Aphrodite, zu deren Kontrolle uns noch keine zweite Kopie zu Gebote steht. Ich möchte ferner auch auf die Ansicht eines sehr feinsinnigen Kenners (Johansen, Zeitschr. f. bild. Kunst XX 1909, 167) verweisen,

¹⁾ Den Hinweis auf diese Statue verdanke ich Klein, *Gesch. der griech. Kunst* II 118, 1. Drei gute Photographien von verschiedenen Seiten: d'Escamps, *Galerie des Marbres antiques du Musée Campana* ² Taf. 20. 110. 111. Ferner Reinach, *Rép. de la Stat.* II 304, 10 und Kieseritzkys *Katalog der Petersburger Skulpturen* Nr. 309 (künftig Waldhauer Nr. 10). Höhe 1,99 m. Ergänzt die Unterarme nebst Attributen, die Partie unter-

halb der Mitte der Unterschenkel. Herr Dr. O. Waldhauer hatte die große Liebenswürdigkeit, mir die im Text abgebildete Photographie zu senden. Er wird auch in einer selbständig erscheinenden Studiensammlung die Figur behandeln und betrachtet sie zweifellos richtig als eine späte Variante nach einem Original des V. Jahrh.; seinen ausführlichen Darlegungen möchte ich nicht vorgreifen.

der diesen eigenartigen Stil auf die Tonmodelle zurückführt, nicht für eigentlich marmormäßig hält ¹⁾). Bei dieser mir sehr einleuchtenden Annahme wäre es noch weniger zu verwundern, daß die Eigenart der Giebelfiguren an einem Metallwerk wiederkehrt: das verbindende Mittelglied wäre eben das Tonmodell, nach dem entweder in Marmor oder in Gold kopiert wurde.

So lange uns keine weiteren Kopien der elischen Aphrodite zu Gebote stehen, können wir uns lediglich an die Berliner Statue halten. Jene Aphrodite scheint mir (darin stimme ich völlig mit Klein überein) zu den ganz wenigen durch Signatur bezeichneten Werken des Phidias zu gehören, die wir aus guten Kopien kennen; ja ich wage sogar zu behaupten, daß es unter ihnen überhaupt kein einziges gibt, dessen Stil wir dank der Venetianerin besser zu beurteilen vermögen. Daß man das hat verkennen können, ist um so unbegreiflicher, als man eine andere, wesentlich schlechtere Statue, die aber ebenfalls deutlich zur Parthenonkunst gehört, allgemein für eine Kopie nach Phidias hält. Denn meines Wissens bezweifelt niemand, daß die farnesische Statue in London ²⁾ den *Anadumenos* von Olympia wiedergibt. Furtwängler hat unter allgemeiner Zustimmung seine nahe Verwandtschaft mit dem Parthenon dargelegt, und nur die Schlechtigkeit der Kopie ist wohl schuld, wenn man daraus nicht allgemein die vollen Konsequenzen gezogen hat; im Bunde mit der gleichzeitigen elischen Aphrodite gewinnt auch dies Zeugnis an Wert.

Die Parthenongiebel sind dem Altertum und uns anonym überliefert worden. Um also ihren Urheber festzustellen, bleibt uns lediglich die Vergleichen mit anderen, sicher bestimmbareren Werken. Als solche boten sich uns zwei etwas jüngere ³⁾ Statuen, von denen die eine durch den größten archäologischen Historiker der letzten Jahrzehnte, die andere durch den feinsten Stilkenner als nächst verwandt bezeichnet waren: wir haben versucht, diese Geschwister der Giebelfiguren mit Künstlersignaturen zu versehen. Dabei sind wir aber auf zwei verschiedene Meisternamen geführt worden, so daß wir jetzt vor der Frage stehen, ob nun Phidias oder Kolotes der bisher nicht sicher zu benennende »Parthenongiebelmeister« sei.

Die sämtlichen Werke des Kolotes, von denen wir wissen, befanden sich in der Landschaft Elis (SQ 846—850); das führt auf die Frage, ob etwa der Künstler aus ihr entstammte. Nun hat Pausanias ⁴⁾ in der Signatur einer in Olympia aufgestellten

¹⁾ Letzteres ist besonders die Meinung Kekules und seiner Schüler Schrader und Winter.

²⁾ A. Smith, *A Catalogue of Sculpture* I Nr. 501; Brunn-Bruckmann Taf. 271; Friederichs-Wolters Nr. 509; Bulle, *Schöner Mensch* ² Taf. 49. Vgl. Furtwängler, *MW* 445; Amelung, *ÖJ* XI 1908, 197; Schrader, *ÖJ* XIV 1911, 75.

³⁾ Daß sowohl die Aphrodite (für die es besonders Ducati betont hatte) wie die Athena von Elis die chronologischen Ausführungen des I. Abschnitts,

d. h. die Tradition des Philochoros, bestätigen, braucht wohl nur anmerungsweise gesagt zu werden. Hatte Loeschcke früher gemeint, daß archäologische Gründe die schlechtere historische Überlieferung stützen, so müssen wir jetzt das Gegenteil feststellen.

⁴⁾ Paus. V 20, 2 (vgl. Hitzig-Blümner II 418) εἶναι δὲ φασιν ἐξ Ἑρακλείας (Ἑρακλέους überl.) τὸν Κωλώτην· οἱ δὲ πολυπραγμονήσαντες σπουδῇ τὰ ἐς τοῦ; πλάστας Πάριον ἀποφαίνουσιν ὄντα αὐτόν, μα-

Arbeit des Kolotes die Angabe ἐξ Ἡρακλείας gelesen, und da nichts Näheres angegeben wird, so ist wahrscheinlich das nahe bei Olympia in der Richtung auf Elis liegende Städtchen Herakleia gemeint. Als ich diese Vermutung Felix Bölte, der neulich über Herakleia gehandelt hat (Pauly-Wissowa VIII 424 Nr. 3) mitteilte, ergab sich aus seiner freundlichen Auskunft¹⁾ auch die Erklärung für die von Pausanias gelesene sprachliche Form: denn ein Einwohner jenes Ortes wurde staatsrechtlich als Ἡλείος ἐξ Ἡρακλείας bezeichnet; in Olympia konnte Ἡλείος natürlich wegb bleiben. Wegen seiner Heimat ist es wahrscheinlich, daß Kolotes erst von 432 ab Schüler des Phidias geworden ist, denn es wäre doch ein merkwürdiger Zufall, wenn Phidias schon vorher in Athen einen Schüler gerade aus der Gegend bekommen hätte, in der er später jahrelang arbeitete. Dazu paßt, daß Kolotes in Athen gar keine Spuren hinterlassen hat; seine namhafteren Arbeiten fallen wohl auch später als der Zeus von Olympia, denn wenn Phidias in dessen Signatur den Namen seines Helfers verschweigen konnte, so werden wir daraus folgern dürfen, daß Kolotes damals noch kein fertiger Meister war.

Die elische Athena wird von der besten Tradition, an der wir nicht zweifeln dürfen, dem Kolotes zugeschrieben. Aber sie galt schon im Altertum als phidiasisch (nur deshalb ist sie vermutlich so oft und auch so gut kopiert worden), und auch die moderne Stilkritik hat unbestreitbar festgestellt, daß sie aufs engste zu den athenischen Werken des vorhergehenden Jahrzehnts gehört. Woher kannte Kolotes diese athenische Kunst, die die Grundlage für sein Werk war? Nur einer kann sie ihm vermittelt haben, sein Lehrer Phidias, in dessen persönliche Schule er seit 432 kam. In diesem Sinne darf die Athena Medici wirklich, wie es Amelung getan hat, als vollgültiges Zeugnis für die letzte Entwicklungsstufe des Phidias angesehen werden, ebenso wie man etwa Raffaels letzte Gedanken bei seinen Schülern sucht. Es wäre sogar möglich, daß der Helfer vom olympischen Zeus einige Entwürfe, die durch Phidias' Katastrophe unvollendet dalagen, auszuführen bekam; die Mitwirkung des

ἠγῆν Πασιτέλους κτλ. Wer mit Pausanias' Art vertraut ist, muß folgern, daß ἐξ Ἡρακλείας in der Signatur stand (vgl. Kalkmann, Pausanias 184). Den Parier fand Pausanias in einem Künstlerlexikon; natürlich kann er nicht identisch sein, weil er Schüler des Pasiteles war (denn diesen Namen in Praxiteles zu verbessern, geht nicht mehr an, nachdem der von Benndorf in die Welt gesetzte und allerdings in unseren Handbüchern noch spukende ältere Praxiteles durch Reisch, ÖJ IX 1906, 209 und durch Svoronos, Ἐφ. ἀρχ. 1911, 41 zu Grabe getragen wurde). Auf diesen jüngeren Kolotes passen auch die Philosophenbilder besser, die Plinius 34, 87 kannte. Endlich bezeugt Quintil. inst. or. II 13, 12 (SQ 1735) für die Zeit des Phidiasschülers noch einen

Maler Kolotes aus Teos; ist da nicht Elium (Kolotes aus Herakleia war staatsrechtlich Ἡλείος) statt Teium zu lesen?

¹⁾ »Herakleia gehört zum elischen Perioikenlande (Niese, Genethliakon für Robert 5). Die Perioiken werden staatsrechtlich bezeichnet als Ἡλείοι mit dem Zusatz der Heimatgemeinde; Beispiele bei Busolt, Die Lakedaimonier und ihre Bundesgenossen 163. So kennen wir aus Phlegon (bei Steph. Byz. s. v. Δυσπόρντιον = FHG III 605, 4) als Sieger der 4. und der 27. Ol. je einen Ἡλείος ἐκ Δυσπορντίου. Also wird auch Kolotes staatsrechtlich gegolten haben als Ἡλείος ἐξ Ἡρακλείας. Ebenso lautet die Bezeichnung bei den Thessalern und bei den Akarnanern; vgl. Hermann-Swoboda, Lehrbuch der griech. Staatsaltertümer 3. Abt.

Panainos bei der Athena (deren Vollendung man bald nach Phidias' Tod setzen wird) paßt dazu aufs beste.

Unsere Überlegungen führen zu dem Schlusse, daß die Kunst der Parthenongiebel, die wir seit 432 nach Elis übertragen sehen, nicht etwa dem Kolotes, sondern lediglich seinem Lehrer gehört; die elische Aphrodite, wie wir sie durch die Berliner Statue kennen, liefert uns die entscheidende Bestätigung. Denn sie ist zweifellos von demselben Manne erfunden, der die Tauschwestern schuf; von diesen sind nicht zu trennen die übrigen, etwas älteren Teile des Parthenonostgiebels und wohl auch Panathenäenfries und Westgiebel. Wir müssen also über Puchsteins Anschauungen hinweg zu der Auffassung der älteren Generation zurückkehren, wie sie vornehmlich in Eugen Petersens »Kunst des Phidias« niedergelegt ist. Während es also in den letzten Jahren schien, als ob wir von Phidias beinahe nichts Sicheres mehr wüßten, erhebt er uns jetzt von neuem als der schlechthin am besten bekannte Meister des Altertums. Vieles von dem, was Puchstein an Unterschieden zwischen seinen Kultbildern und dem Parthenon beobachtet hat, besteht zu Recht; aber in der völlig verschiedenen Art, mit der die jeweiligen Aufgaben gelöst werden, zeigt sich lediglich eine eminente Vielseitigkeit des Schaffens und eine bewußte Stilisierung der einzelnen Gattungen. Neben der atemlosen genialen Unruhe, die aus den Parthenongiebeln spricht, steht nicht nur die architektonische Feierlichkeit und Strenge des Athenakultbildes, sondern auch das wunderbar zarte Linienspiel des Frieses — alles aber geht auf einen und denselben Meister zurück.

Was wir mit einiger Wahrscheinlichkeit von Phidias kennen, gehört der Zeit von etwa 440—425 an. Wieviel von den Parthenonmetopen ihm in der Erfindung gehören kann, bleibt noch zu untersuchen. Im übrigen aber ist mit Entschiedenheit zu betonen, daß bisher kein einziges phidiasisches Werk aus der vorhergehenden Zeit überzeugend identifiziert ist; die Hypothesen, wie sie nach Furtwängler L. Curtius und nach Kekule H. Schrader kürzlich vorgetragen haben, sind bisher nicht zur Evidenz gebracht. Sicherlich werden wir noch einmal lernen, wie der größte athenische Bildhauer geworden ist. Einstweilen aber müssen und dürfen wir uns mit der zuerst von Visconti vor 100 Jahren geahnten Erkenntnis begnügen, daß die reife Parthenonkunst nicht nur die »Kunst um Phidias« darstellt, sondern schlechtweg die »Kunst des Phidias«.

Straßburg i. E.

August Frickenhaus.

