

MITTHEILUNGEN
DES
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN
INSTITUTES
IN ATHEN.

SECHSTER JAHRGANG.

**Mit sechzehn Tafeln, zwölf Beilagen und vielen
Holzschnitten im Text.**



ATHEN,
IN COMMISSION BEI KARL WILBERG.

1881

Die Athena Parthenos¹.

(Tafel I und II.)

Die erste Frage angesichts der Copie eines berühmten Kunstwerks ist die nach dem Grade ihrer Genauigkeit. Ihre Beantwortung muss die Grundlage jeder weiteren Untersuchung werden. Da braucht man denn wohl kaum hervorzuheben, dass die beim Varvakeion gefundene Athenastatuetten, die wir jetzt in zwei vortrefflichen Photographien von Romaïdes publiciren können, in den Grundzügen der Composition, dem rechten Standbein, der Nike auf der vorgestreckten Rechten, dem am Boden stehenden Schild, auf dem die Linke ruht und unter dem sich die Erichthoniosschlange emporringelt, dann auch in der Tracht der Göttin, dem gegürteten Doppelchiton, der breiten Kragenägis, dem mit Thieren verzierten Helm und den hohen Sohlen durchaus der Vorstellung entspricht, die man sich nach der Lenormantschen Statuette und den antiken Beschreibungen von der Parthenos des Phidias gebildet hatte².

Dass die Lanze fehlt, kann nicht Wunder nehmen, sie ist

¹ Über die Fundumstände und die äussere Beschaffenheit der Statuette vgl. die Notizen im letzten Heft dieser Zeitschrift 1880 S. 370, denen etwa noch hinzuzufügen ist, dass der rechte Flügel der Nike schon in alter Zeit angeleimt war, wie aus zwei Paaren von Kreuzstrichen an der Bruchfläche hervorgeht, auf die mich Dr. Treu aufmerksam machte. Ausser der Abhandlung von Hauvette-Besnault im *Bulletin de correspondance hell.* 1881 S. 54-63 ist an Litteratur jetzt noch zu erwähnen: Dragatsis im Parnassos B. IV H. I S. 33 ff. mit Holzschnitt. Newton *Academy* Febr. 12 1881 S. 124. Michaelis Im Neuen Reich 1881 S. 353 ff. Cavadias Ἐπιθεώρησις πολ. καὶ φιλ. I S. 49 fg. (mit Holzschnitt). Die Statuette ist seit einiger Zeit ins Centralmuseum an der Patissiastrasse übergeführt, woselbst sie links im letzten Saal steht.

² Vgl. besonders Michaelis Der Parthenon S. 32 ff. und S. 266 ff. Dazu Taf. 15. Overbeck *Gesch. d. griech. Plast.* I³. S. 252 ff. Die Schriftquellen sind auch bei O. Jahn *Pausaniae descriptio arcis Athenarum rec. ab Ad. Michaelis* S. 14 ff. zusammengestellt.

auch bei der Lenormantschen Statuette weggelassen, offenbar nicht in der Absicht später aus Metall angefügt zu werden. Der Künstler unserer Copie wenigstens scheint aus Princip auf jeden Metallansatz, der doch z. B. bei den Aegisschlangen sehr nahe lag, verzichtet zu haben. Es konnte ihm nicht entgehen, dass eine Häufung der Attribute, von denen die Lanze jedenfalls bei der friedlichen Auffassung der Göttin das entbehrlichste war, wohl am kolossalen Original schön wirken konnte, in der kleinen Copie aber eher geschadet als genützt haben würde. Zeigt doch auch das Fortlassen der Schild- und Basisreliefs, dass er ein weit besseres Verständniss für die Grenzen des Maasstabes, in dem er arbeitete, hatte als der Verfertiger der Lenormantschen Statuette, der gleich nach der ersten rohen Anlage der Figur schon mit den Nebendingen anfang, die er doch nur in einem kurzen und unklaren Auszug geben konnte. Sprechen also diese Abweichungen keineswegs gegen die sonstige Genauigkeit unserer Copie, so sprechen andere Thatsachen sehr entschieden dafür.

Bei der Lenormantschen Statuette hat die Plinthe zur ganzen Figur ein Höhenverhältniss von 1 zu 7 etwa¹, bei der neuen Copie genau von 1 zu 10. Ist diese Thatsache an sich schon sehr günstig für die letztere, so wird sie es noch mehr, wenn man das Verhältniss der Basishöhe zur Basisbreite (dort 1 zu 3, hier 1 zu 4) ins Auge fasst; denn da auf der Basis die Geburt der Pandora im Beisein von 20 Gottheiten dargestellt war, so ist klar, dass ein niedriges Basenverhältniss dem viel besser entspricht als ein hohes², wie denn auch thatsächlich auf der Plinthe der Lenormantschen Statuette nur 6 Figuren statt mindestens 20 Platz gefunden haben. Dazu kommt die Profilirung der Plinthe selbst, die an sich sehr selten ist³, aber seit kurzem eine allerdings schlagende Analogie erhalten hat.

¹ Den fehlenden Busch natürlich zugerechnet.

² Anders Michaelis Im n. Reich S. 356.

³ Dütschke Arch. Ztg. 1876 Taf. 2 Fig. 1 bildet die einzige verwandte ab und zwar ist sie nur eine rohe Abkürzung der der athenischen Statuette,

Die scharfsinnigen Untersuchungen Dörpfelds während der diesjährigen Ausgrabungscampagne in Olympia haben eine genaue Reconstruction des Bathrons des olympischen Zeus ergeben. Um einen Kern von porösem Muschelkalk legte sich eine Umkleidung aus hochkantig gestellten schwarzen Kalksteinen, auf denen vorn die Reliefs aus Metall aufgeheftet und die oben und unten von einem Profil begrenzt waren, das je aus einem Abacus und einer schrägen gekrönelten Fläche bestand, in welcher Löcher auf Befestigung eines Gliedes offenbar aus Metallblech weisen; dieses Glied war ohne Zweifel ein Kyma wie an unserem Profil.

Da der Zeus, über dessen Höhe wir etwas genaues nicht wissen, als sitzende Statue jedenfalls absolut gemessen niedriger war als ein stehendes Bild in einer nahezu gleichhohen Tempelcella, so werden wir auch sein Bathron etwas niedriger denken müssen. Nach Dörpfelds Berechnungen war es $1,114^m$ hoch. Berechnet man die Bathronhöhe der Parthenos nach der Gesamthöhe der Statue ($26 \text{ Ellen} = 12,012^m$), so beträgt sie $1,195^m$. Jenes sind $3 \frac{1}{2}$, dieses $3 \frac{3}{4}$ olympische Fuss. Dass auch in dem Verhältniss der Breite zur Tiefe ($4,75$ zu $3,58$) das Bathron der neuen Statuette gegenüber dem der Lenormantschen mehr Glauben verdient, kann man daraus sehen, dass es sich den Formen der Statue, besonders der Säule und dem Schilde, genau anschliesst, während die Plinthe des kleineren Werkes, ganz entgegen der antiken Sitte, rechts ein ziemliches Stück übertritt. Bei dieser Gelegenheit seien auch die übrigen Maasse des Originals, wie man sie nach derselben Verhältnissrechnung annähernd bestimmen kann, genannt: Die Säule war $5,15^m$ hoch, der Schild $4,64^m$ ohne Untersatz, der Kopf der Göttin $1,16^m$, ihr Helmschmuck $1,45^m$, die Sohlen $0,17^m$.

Sicherer noch kann man die Genauigkeit der Copie aus einem andern Verhältniss nachweisen, durch das der Nike zur ganzen Statue. Es betrug $0,16$ zu $1,035$, also fast genau 4 zu 26 . Die Nike aber maass nach Pausanias ($I, 24,5$) ungefähr 4 Ellen, das ganze Bild (und zwar wie Michaelis aus der Höhe der

Cella mit Recht geschlossen hat incl. Bathron) 26 Ellen! Eine solche Übereinstimmung kann kein Zufall sein, sie deutet auf eine Herstellung mit mechanischen Mitteln, auf eine Arbeit mit Zirkel und Bohrer. Das bestätigen denn auch die drei stehengebliebenen Messpunkte auf dem Rücken der Göttin, die uns zeigen, dass wir es in der That mit einer mechanisch hergestellten Copie zu thun haben. Nach was sollte aber diese Copie in Athen, wo jedermann die Parthenos kannte und vergleichen konnte, anders ausgeführt werden als nach dem Original selbst oder wenigstens einer treuen Nachbildung desselben?

Eine Bestätigung hiervon bietet uns ein Vergleich mit den übrigen Copien der Parthenos. Den von Michaelis aufgezählten lassen sich etwa noch folgende zufügen:

α) Statuette im Patissiamuseum (letzter Saal links). Aus Xerochori in Nordeuböa. Nicht publicirt. Pentelischer Marmor, 0,6^m hoch ohne Plinthe, letztere 0,06^m hoch, 0,33^m breit und 0,24^m tief. Kopf und Arme waren besonders angesetzt. Der linke Arm und rechte Unterarm fehlt. Auf dem Helm drei Löcher für die Büsche. Freie aber nicht trockene Copie aus später Zeit. Auf der Basis, die aus hymettischem Marmor ist, die Inschrift:

Κ ΚΛΕΑΙΝΕΤΗΙΔΙΟΔΩΡ
ΡΟΥΙΕΡΗΤΕΥΣΑΘΑΘΙ
ΘΗ ΝΑΙ

Das K zu Anfang, das P und ΘΙ am Ende sind spätere Zusätze. Von Schild und Säule ist keine Spur zu erkennen, was auf den Gedanken bringt, dass die Basis erst später zu der Figur hinzugefügt ist oder dass die Attribute der Parthenos geändert waren. Die Weihinschrift einer Athenapriesterin mit einer Copie der Parthenos verbunden, hat die Bedeutung, zum ersten Mal auch von dieser Seite aus die Cultheiligkeit des Goldelfenbeinbildes zu erweisen. Sodann einige Statuen in Rom, über die ich durch die Freundlichkeit der Herrn Helbig und

Furtwängler in den Stand gesetzt bin, einige genauere Notizen zu geben.

β) Statue aus dem Conservatorenpalast auf dem Capitol. Vom Esquilin. Halbe Lebensgrösse. «Es stimmt nicht nur das Ganze, sondern auch das Detail mit der Parthenos, so die zwei symmetrischen Schulterlocken, die Medusa, der eigenthümliche Knoten des Gürtels, die Schlangen der Aegis» (Furtwängler).

γ) Torso in Villa Borghese Vorhalle N° 13. Höhe ca. 1^m. «Ganz übereinstimmend».

δ) Statue in Villa Wolkonsky in Rom. «Aegis und Schlangen etc. ebenso».

ε) Lebensgrosse Statue im Capitol *Sala grande* 16. Torso, stimmt in allem wesentlichen, doch der Kopf ist ganz anders. H. 1,60^m. Das l. Bein scharf gekrümmt. Kopf nach rechts gedreht. Haarflechten hinten hinabhängend. Helm ohne Busch an der linken Seite neben der linken Augenöffnung bestossen. Ergänzt beide Arme mit Schild. Gebrochen sind die Arme schon unter der Achsel. Am Kopf Kinn und Stirn neu, ebenso der l. Fuss in dem hervorstehenden Theil. Ansätze nicht vorhanden (identisch mit Clarac 462, 860?).

ζ) Statue im Pal. Colonna in Rom. Unpublicirt. 1,67^m hoch. Plinthe 0,17^m hoch, 0,52^m breit und 0,40^m tief. Kopf leise nach rechts gedreht. Arme ergänzt, ebenso der Helmbusch vorn. Erwähnt von Schreiber, *Die ant. Bildw. d. Villa Ludovisi* S. 137, der auch γ und ε erwähnt, ebenso eine Statue in der Villa Medici, die aber durch keine Nachforschungen zu finden ist.

η) Statue in Turin, unedirt, von Brizio *Ann. d. I.* 1873 S. 43 erwähnt.

θ) Neugefundene Statue in Pergamon, mir nur aus einer Zeichnung bekannt, von schwungvoller Arbeit, aber eine ziemlich freie Nachahmung.

In Bezug auf die Athena des Antiochos in der Villa Ludovisi ist jetzt auf Schreibers Katalog N° 114 S. 135 f. zu verweisen, der «Spuren von abgearbeiteten Gegenständen (von gelager-

ten Thieren?) zu beiden Seiten des Bügels; theils an der Vorderseite des Helms über der Stirn» erwähnt. Von freieren Copien wäre noch zu nennen:

ι) Eine zweite Statue in der Villa Borghese ganz wie die von Overbeck (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1861 Taf. I) publicirte. Sehr frei. H. 1,15^m. Ergänzt Kopf vom Halse an, der r. und l. Arm, der untere Aegisrand, die grosse Falte an der l. Seite des Chiton, beide Füße mit der Plinthe. Ansätze des Schildes sind nicht bemerkbar. Nach dem Stumpf zu urtheilen hat der l. Arm leicht gekrümmt oder gestützt heruntergehungen. Der l. Fuss ist nach der Seite hin auffällig scharf abgeschrägt, als wenn hier ursprünglich etwas angehängen hätte.

κ) Statue in Oxford Clarac 472, 898 C.

λ) Statue aus Athen. Le Bas *Mon. fig.* Tf. 23.

μ) Statue im Louvre. Clarac 321, 853.

ν) Statue in Neapel(?). Gerhard Neap. ant. Bildw. S. 80 N^o 265.

ξ) Statue der Villa Albani. Clarac 457, 845. Lenormant *La Minerve du Parthenon* S. 28. Nur in Gewandung und Helm der Parthenos verwandt. Eine neue Untersuchung aller Copien speciell mit Vergleichung der neugefundenen Statuette thut Noth. Neben dieser (A), der Lenormantschen im Cultusministerium (B) und dem Torso im Akropolismuseum (C) haben jetzt besonders die *Minerve au collier* im Louvre (D), die Athena des Antiochos in der Villa Ludovisi (E) und die in Madrid (F) eine erhöhte Bedeutung bekommen, die man bisher, offenbar wegen des Fundorts von BC diesen gegenüber etwas unterschätzt hat. Es zeigt sich nämlich, dass sie in einer ganzen Anzahl von Detailpunkten so genau mit einander und mit A übereinstimmen, dass man die entsprechenden Züge mit Sicherheit am Original voraussetzen kann.

Das Spielbein ist bei allen Copien in gleicher Weise, nämlich mehr seitlich neben als hinter das Standbein gesetzt. Vor dem Standbein ist der Chiton von A in fünf verticale Falten gegliedert, genau soviel zeigen trotz der Verschiedenheit der Vollendung und Arbeit, B und C. Vom Knie des Spielbeins

fällt bei *A B D F* eine zum Theil recht hart behandelte Steilfalte herab, bei *E* ist sie (nach Schreiber) abgearbeitet. Dieselbe Steilfalte kehrt auch bei mehreren Reliefs wieder (Le Bas *Mon. fig.* 46, Michaelis Taf. 15, 17. Schöne Griech. Rel. X 55). Gewissermassen als Andeutung derselben, als Vermittlung nach oben ist der Chiton auf dem Oberschenkel bei *A B C D E* in flache abwärts gehende Falten gelegt. An der Aussenfläche des Spielbeins findet sich bei *A* eine hart und unschön herabgehende Falte, die bei *B* angedeutet ist und bei *D E F a x*, der Statuette in Madrid und mehreren Reliefs, z. B. dem eben genannten, wiederkehrt. Die Behandlung des gewundenen Chitonrandes an der rechten Seite stimmt bei *A C D* wenigstens dem allgemeinen Charakter und der Zahl der Windungen nach mit einander überein, bei den übrigen kann ich es den Abbildungen nach nicht controliren, ebensowenig wie ich weiss ob die Sahlkante, die Schreiber für *E* erwähnt und die man sonst als echtes Kennzeichen attischer Werke der Blüthezeit betrachtet, bei den grösseren Copien vorkommt. Bei *A* ist sie natürlich weggelassen und auch bei dem etwas stumpf behandelten *C* fehlt sie. Bei *A B D E β γ δ (?)* endigt der Gürtel vorn in einen Knoten mit Schlangenköpfen, bei *C* in zwei einfache spitzzugehende Schnurenden. Die Diploisfalten, besonders die Randwindungen und die seitlichen *κόλποι* sind bei allen Copien sehr verwandt, die Aegisform mit den Schlangen ebenfalls je nach Grösse und Ausführung ähnlich gebildet. Die Aegismedusa ist bei *A C D E F β* und allen Reliefs ungeflügelt, die Schildmedusa, die auf den Reliefs immer fehlt, ist bei *A* geflügelt, bei *B* und auf dem Strangfordschen Schild nicht geflügelt, was vielleicht dem Original mehr entspricht. Die seitlichen Locken fallen überall in der Zweizahl und derselben Richtung auf die Brust nieder, der hintere Haarschopf ist bei *C* in ein Band gefasst, die runden Löckchen vor den Ohren werden durch die Übereinstimmung von *A D E (F?)* in Verbindung mit den Athenaköpfen attischer Tetradrachmen als dem Original angehörig bezeugt.

Die «breiten runden Formen» des Gesichts, die man bei *B*

und *D* hervorgehoben hat¹ und die auch bei *E* schon früher auffielen², finden sich ebenso bei *A* und α wieder, der Blick ist bei *ADE* (*F*?) ein klein wenig links (vom Beschauer), sonst aber horizontal in die Ferne gerichtet. Der rechte Unterarm ist bei *A* horizontal erhoben, bei *B* schräg abwärts gerichtet, bei den übrigen Statuen fehlt er. Da ihn die Reliefe durchgängig, die Münzen fast ohne Ausnahme in nahezu horizontaler Lage zeigen, so hat auch hierin die neue Copie die grössere Glaubwürdigkeit. Die Sohlen scheinen wenigstens bei *AEF* von verhältnissmässig gleicher Höhe zu sein. Der Schild ist bei *A* und *B* kreisrund und auch auf den Reliefs und Münzen, wo er in Verkürzung erscheint, so gedacht, auch steht er bei beiden Statuetten wie sonst zuweilen³ auf einem unverzierten Untersatz. Die Schlange ist ihrer Hauptbewegung nach bei *A* und *B* (ebenso bei der Statue der Villa Borghese und den beiden Reliefs bei Schöne XXII 96 und XXI 93) identisch, nämlich darin, dass sie sich nach oben aufbäumend den Kopf etwas unter der linken Hand der Göttin dem Beschauer zuwendet. Nur steigt sie bei *A* in mehreren, bei *B* und den Reliefs in einer einzigen Windung vom Boden empor. Für den kolossalen Maasstab wird man die complicirteren Windungen von *A*, mit denen überdies die borghesische Statue und zwei andere Reliefe (Schöne VII 49 und XII 62 = Michaelis 15,6) übereinstimmen, der stolzen aber einfachen Windung der übrigen Copien vorziehen. Auch bemerke man, wie geschickt auf diese Weise der Kopf und eine Windung des Leibes vor den Schildrand hervortreten, um auch für die Profilansicht von der Schildseite die Bewegung des Thieres deutlich zu machen.

Für die Genauigkeit der Copie spricht aber vor allem die in diesem Maasstab ganz ungewöhnliche Sorgfalt der Ausfüh-

¹ Michaelis Der Parthenon S. 276 und 278.

² Meyer zu Winckelmann XI, 3, 26. Welcker Alte Denkm. I. S. 434.

³ Clarac 472, 898 A. Sitzungsber. d. sächs. Ges. 1861 Taf. I. Clarac 163, 864.

rung. Die Art wie die Helmbüsche und Backenklappen, nur durch dünne Puntelli mit einander und mit den anstossenden Theilen verbunden, in Platten von der Dicke eines kleinen Fingers alle aus einem und demselben Block herausgehauen sind, wie die Aegis- und Gürtelschlangen sich scharf und hier und da ganz frei vom Grunde loslösen, wie die Erichthoniosschlange auf grosse Stücke hin vollständig rund aus der Innenfläche des Schildes herausgehoben ist, aus der auch die Schildhandhabe dünn und frei hervorspringt, wie die Finger der rechten Hand auf ihre ganze Länge hin sich nur in einem kleinen Puntello nahe der Spitze berühren, dies alles muss uns die höchste Achtung vor dem technischen Können des Künstlers und die Überzeugung von der grössten Genauigkeit der Copie einflössen. Die tief eingeschnittenen Falten mit ihrem scharfgebogenen unterarbeiteten Rande und den losgelösten Troddeln mag man hart, ja hässlich und überladen nennen, wie man sie auch bei der Athena des Antiochos getadelt hat, in kolossalem Maasstab und in Metallblech gedacht sind sie nicht nur stilvoll und dem Material entsprechend, sondern verdienen auch das Lob absoluter Schönheit. Uns sind sie jedenfalls weit mehr werth als die marmormässigen Formen, die das Gewand vom Torso der Akropolis zeigt und die trotz aller Frische doch dem Original ziemlich fern stehen.

Zugleich ist aber diese Genauigkeit der Ausführung ein Beweis, dass unsere Copie nicht aus guter griechischer Zeit stammt. Der Grieche, speciell der Athener des 4. 3. ja noch des 2. Jahrhunderts arbeitet freier, er übersetzt sein Original in den Stil des Materials, in dem er copirt. Im Marmor besonders feilt er nicht so viel aus, lässt die Meiselhiebe oder Raspselstriche gern unvermittelt stehen, kurz arbeitet gewissermassen *à la prima*, um die Frische der Arbeit zu wahren. Wenn er polirt, was selten geschieht, so polirt er höchstens die nackten Theile, nicht das Gewand oder gar die Haare und andere Nebendinge. Dass er, besonders wo es sich um eine Copie handelt, auch mit Zirkel und Messpunkten arbeitet, kann man nicht läugnen, obwohl die Arbeit aus freier Hand

die Regel ist. Niemals aber oder höchstens in den Haaren lässt er den Bohrer oder andere spitze Instrumente so unvermittelt stehen wie es an unserer Copie in den Nasenlöchern, den inneren Augenwinkeln, der Mundöffnung und den Mundwinkeln, der Vertiefung auf der Oberlippe und der Rinne auf der Unterlippe, den Locken und den Schlangenwindungen geschehen ist. Ein rohes Auge trotz aller technischen Vollendung verräth die Art, wie der innere Augenrand, die Halsfalte, die untere Kante von Gewand und Sohlen zur stärkeren Markirung eingeschnitten sind, alles Erscheinungen, die sich in demselben Maasse am Sphinxkopf und den Gorgonenhäuptern wiederholen, von denen sogar die Schildgorgone noch scharf eingeritzte Augenbrauen und Stirnfalten hat. Etwas hölzern, durch einfache canalartige Vertiefungen sind die Haare der Sphinx und die Falten der Nike hergestellt; unschön sind die Falten über dem rechten Fuss der Athena abgeschnitten, der selbst in seinen Zehen eine harte Modellirung zeigt. Mangel an Formverständniss zeigen besonders die flachliegenden Augen der Göttin mit den schlechtmodellirten flachgeschnittenen Augäpfeln, die etwas plumpen Arme und Hände mit ihren langen vorn aufgebogenen Fingern, die sich ähnlich an Grabreliefs späterer Zeit finden; endlich die unentwickelte Brust und die formlosen Pfoten der Sphinx. Mangel an architektonischem Gefühl beweist es ferner, dass man das Blattschema der Basis nicht auf das Kyma, wo es hingehört, sondern auf den Abacus gemalt hat. Wenn sich daneben doch wieder hie und da ein Verständniss für stilistische Eigenheiten des Originals zu erkennen gibt, wie besonders in der ganzen Anlage des Gesichts mit der scharfgeschnittenen Nase und dem energisch modellirten Kinn, so lag das in erster Linie doch am Original und wird man dem Künstler immerhin das Verdienst nicht abstreiten können, ein stattliches Werk, das mehr als ein blosses Decorationsstück ist, mit allen Mitteln einer raffinirten Technik hergestellt und uns eine Copie der Parthenos überliefert zu haben, die in jedem Betracht alle übrigen Copien an Bedeutung weit überragt.

Wenn sich aus den angeführten Thatsachen auch für die Zeit der Copie einerseits die Unmöglichkeit ergibt, dieselbe vor den Beginn der römischen Periode zu datiren, so zwingt doch andererseits das reiche System der Bemalung¹, die Imitation der Formen durch Farben wie bei den Schlangen der Schildmедуsa, das Vermeiden der plastischen Angabe der Augensterne, wofür eine complicirte Art der Augenbemalung eintritt, die sich bei Terracotten aus guter griechischer Zeit wiederfindet² und in der Augenbehandlung auf einigen strengrothfigurigen Vasen ihre Analogien hat³, alles dies veranlasst mich, innerhalb dieser Grenze lieber ein früheres als ein späteres Datum zu wählen. Da nun auch die Athena des Antiochos nach der Buchstabenform ihrer Inschrift keinesfalls jünger als die erste Kaiserzeit (Welcker Alte Denkm. I S. 433 setzt sie sogar noch ins zweite Jahrhundert v. Chr.) ist, so sehe ich in der That keinen Grund, unsere Copie, die ganz ähnliche Eigenthümlichkeiten der Formbehandlung hat, für wesentlich jünger zu halten. Aus dem Stil der Malereien des Hauses, in dem sie gefunden ist, würde man selbst dann nicht auf ihre Zeit schliessen können, wenn für die römischen Malereien in Athen ähnliches Material und ähnliche Arbeiten vorlägen wie für diejenige Pompejis.

Nachdem wir oben eine Anzahl von Details der Copie wohl ohne Widerspruch durch einfache Vergleichung dem Original zugewiesen haben, gilt es, dasselbe auch mit den drei Hauptpunkten zu thun, in denen sie von anderen Copien abweicht oder mit ihnen wegen schlechter Erhaltung derselben nicht vergleichbar ist, der Säule, der Nike und dem Helmschmuck.

¹ Ein paar rosa Farbspuren auf dem Gewand der Nike, die aber auch allenfalls vom Kranze stammen könnten, haben mir neuerdings die Vermuthung eingegeben, ob nicht ihr ganzes Gewand diese Farbe trug, die sich bei Terracotten, aber auch kleinen Marmorfiguren oft findet.

² Treu macht mich besonders auf zwei Terracotten der Eremitage in Petersburg aufmerksam.

³ So der Euphroniosvase späteren Stils bei Gerhard Trinksch. u. Trinkgef. XIV. Conze Vorlegeblätter V, 5, 3 und 4.

Schon früher hatte Bötticher aus einem Relief in Berlin (Arch. Ztg. 1857 Taf. 105 S. 69. Michaelis 15, 7), wo unter der niketragenden Hand der Göttin eine Säule erscheint, geschlossen, dass auch das Original eine solche gehabt habe. Aber nachdem Welcker (Arch. Ztg. 1857 S. 101) behauptet hatte, die Hand ruhe nicht unmittelbar auf der Säule, letztere sei vielmehr eine Andeutung des Heiligthums, in dem die Scene vor sich gehe, ist man allgemein von Böttichers Ansicht zurückgekommen¹. Dass die Hand auf der Säule ruht, sieht jeder schon in der Zeichnung, vielmehr im Original, dass die griechische Kunst Heiligthümer in dieser Weise, durch so niedrige Säulen nie angedeutet hat, ist bekannt. Da im Relief ein statischer Zwang natürlich nicht vorlag, muss sie vom Original herübergewonnen sein und dies bestätigt die neue Statuette. Freilich wird auch dieser gegenüber noch mancher behaupten, dass eine Stütze bei einer Marmorcopie vielleicht nöthig war, beim Original aber durch eine geschickte Construction der inneren Eisenträger wohl überflüssig gemacht werden konnte. Ob dies überhaupt möglich gewesen wäre, kann nur ein practischer Versuch lehren. Soviel aber ist sicher, dass am Original, wo der Hebelarm zwölfmald so lang, die Nike etwa lebensgross war (Quatremère de Quincy berechnet ihr Gewicht auf etwa 3-400 Pfund ohne die Eisen im Innern) die Stütze einer einfachen Rechnung zufolge viel weniger entbehrlich war als in der Marmorcopie, wo sie auch allenfalls durch einen Puntello, wie deren oft vorkommen, ersetzt werden konnte².

Einen litterarischen Beweis für die Nothwendigkeit derartiger Stützen in der Goldelfenbeintechnik bietet der Asklepios in Epidauros³, der obwohl er weit kleiner als die Athena Parthenos war, und offenbar in der ausgestreckten rechten Hand

¹ Stark Arch. Ztg. 1859 S. 92. Pervanoglu Arch. Ztg. 1860 S. 25 Anm. 7. Michaelis Der Parthenon S. 280. Lenormant *La Minerve du Parthénon* S. 48.

² So jetzt auch Michaelis, Im Neuen Reich 1881 S. 359.

³ Paus. II, 27, 2. Vgl. die Münzen von Epidauros: Friedländer Das kgl. Münzcabinet N^o 150.

nur eine Schale hielt, doch eine Schlange als Stütze unter derselben hatte. Auf die Athena Parthenos kann man diesen Ausweg jetzt, wo man die charakteristischere Stellung der Schlange unter dem Schilde kennt, natürlich nicht mehr mit Schöll anwenden, wie denn auch das Auskunftsmittel Quatremères, die niketragende Hand auf den Schildrand zu stützen, jetzt unmöglich ist. Am Zeus von Olympia mochte die Rechte auf der Thronlehne ruhen, wie Quatremère und Overbeck (Griech. Plast. I³ S. 466) annehmen. Dass man aber, wo sich ähnliche Hilfsmittel nicht boten, in der That einfache architektonische Stützen verwendete, dafür kann ich glücklicherweise ein Relief und mehrere Münztypen antühren, die wahrscheinlich auf grössere, vielleicht goldelfenbeinerne Statuen zurückgehen.

Auf dem Fragment eines Terracottareliefs aus Athen¹ sieht man eine mit dem Rücken nach oben gewendete Hand, auf der eine Eule sitzt (denn dies ist nach Schöne trotz des kleinen Zwischenraums die Intention gewesen). Unter der Hand der Athena (die nach Kekulé mit der Archegetis Aristoph. av. 515 zu identificiren wäre) erscheint der Beginn einer ziemlich dünnen aber ganz deutlichen Stütze (Kekulé: *messa su qualche sostegno*). Auf einer archaischen Silbermünze von Galaria in Sicilien² sitzt im Profil nach links Zeus Soter, die rechte Hand, die einen Adler hält, ganz deutlich von einer schlanken Säule gestützt, die man offenbar mit Unrecht für ein Scepter gehalten hat. Noch deutlicher ist die Stütze unter der adlertragenden Hand eines *en face* stehenden Zeus auf kyprischen Bronze- und Silbermünzen³, der durch die Strenge der Stellung und den Aermelchiton stark an Phidias erinnert und bei dem nur der Legende wegen die der symmetrisch die Phiale haltenden Rechten weggelassen ist. Eine athenische

¹ Abgebildet bei Schöne, Griech. Rel. XXXV, 137, beschrieben von Kekulé *Bull. d. I.* 1868 S. 50 f.

² *Cat. of gr. coins, Sicily* S. 64.

³ Overbeck *Kunstmythologie Münztafel II Fig. 28*, dazu S. 164, wo er das Eigenthümliche des «kurzen gleichwohl mit dem Adler bekrönten Scepters» anerkennt.

Bronzemünze aus römischer Zeit trägt das Bild einer nach rechts auf einem Felsstück sitzenden Göttin (Demeter?)¹, die Linke, in der sie wohl ein unerkennbares Attribut, vielleicht Aehren, hielt, geradeaus gestreckt und auf eine Säule gelegt.



Die Figur kann weder Solon², der seine Hand über eine seiner Gesetzesstelen hält, noch Theseus mit der Keule³ sein, weil auf besser erhaltenen Exemplaren (vgl. den Holzschnitt) die Figur deutlich weiblich und bekleidet, die Säule aber nicht als Keule charakterisirt ist, ja zuweilen sogar eine Andeutung von Kapitell und Basis hat⁴. Auch auf einer Münze des Partherkönigs Artaban III legt der thronende König, vor dem eine Göttin steht, die ausgestreckte Hand auf eine Stütze⁵, so dass also an einem Vorkommen dieses Hilfsmittels auch in der entwickelten Kunst nicht gezweifelt werden kann. Durch unsere Copie könnte man auch veranlasst werden, bei einer statuarischen Copie der Parthenos, der Statue in Neapel⁶ den Stumpf, der neben der Schlange an der rechten Seite der Göttin auf der Basis erscheint, nicht für den «Spiess eines aufgestützten Speeres», (Gerhard) oder einen Schildrest (Lenormant) sondern für den unteren Theil einer Säule anzusehen. Ganz analoge Beispiele sind die 4 Bronzestatuetten von Kindern aus Herculaneum, die Vasen oder Masken auf einer dünnen Stütze vor sich halten⁷.

Indem Phidias zu einem derartigen Hilfsmittel griff, folgte er einer historischen Tradition, die sich seit alten Zeiten in

¹ Vgl. die ähnliche Demeter als Beizeichen von Tetradrachmen: Beulé *Monn. d'Ath.* 334. Der Sitz ist bei Beulé S. 400 wohl fälschlich als Stuhl gegeben.

² Sestini *Descr. di med. grech.* X 16. Cavedoni *Memorie di relig. mor. e lett.* B. V S. 351. Beulé *Monn. d'Ath.* S. 399.

³ Prokesch-Osten *Inedita* S. 264.

⁴ Beulé a. a. O. S. 400.

⁵ *Arch. Ztg.* 1866 Taf. 213 Fig. 14.

⁶ Clarac 462 D 888 D. Gerhard *Neap. ant. Bildw.* S. 27 N^o 82. *Gaz. d. beaux arts* VIII 208.

⁷ Clarac 540, 1132 u. 1133. 756, 1846 f.

der Technik der Xoana und Goldelfenbeinstatuen gebildet hatte. Die Nachbildungen der ephesischen Artemis auf Silbermünzen, die in Ephesos wahrscheinlich während der Herrschaft des Mithradates geprägt wurden¹, sowie auf Silbermünzen Demetrius III von Syrien² und dann die ihr nachgebildete Figur der Artemis Astyrene auf Münzen von Antandros in Mysien³, endlich die der Hera des Smilis auf Münzen von Samos und seiner Colonie Perinthos⁴ zeigen unter den vom Körper abgestreckten Armen der Göttin Stützen, die man früher und zum Theil auch jetzt noch⁵ fälschlich als von den Händen herabhängende Ketten oder Bänder auffasst, die aber schon dadurch dass sie zuweilen der Legende wegen schräg gestellt sind, sich als Stützen zu erkennen geben⁶. Bei der Artemis sind die Attribute undeutlich, bei der Hera sind es zwei Schalen, also eine weit geringere Last als die Nike der Parthenos. Diese Stützen hatten, wie die Münzen, auf denen Hera im Profil erscheint⁷, zeigen, genau die Stellung schräg nach vorn wie an unserer Statuette und ihre Gliederung in übereinandergereihte Kugeln, die Overbeck (S. 14) als «Buckeln edleren Stoffes (Metall)» erklärt, scheinen mir vielmehr die Formen zu sein die sich durch die Technik des Drechselns in Holz und Elfenbein ergeben⁸. Auf mehreren Ephesischen Münzen (Head N° 1 und 6) sieht man ganz deutlich, dass die Stützen mit drei Füßen nach Art von Candelabern versehen, also transportabel zu denken sind, einmal (Head N° 4) erscheint unten eine horizontale Gliederung wie die einer Basis.

Schliesslich ist ja auch unsere Säule nichts anderes als die säulen- oder pfeilerförmigen Stützen, die unter den Armen so

¹ Head, *Coinage of Ephesus* Tf. V, 2-6. Friedländer, Das kgl. Münzcab. N° 219 f.

² *Cat. of greek coins. Seleucid kings* N° 449.

³ Ztschr. f. Num. VII (1880) Taf. I, 14.

⁴ Overbeck *Kunstmyth.* II Münztafel I.

⁵ Head a. a. O. S. 68.

⁶ Vgl. Overbeck a. a. O. S. 14 und S. 187 Anm. 13.

⁷ Overbeck a. a. O. Fig. 1 und 2. Vgl. 3 und 10.

⁸ Vgl. die Spiegelgriffe aus Elfenbein: *Mus. Etrusc.* II Taf. 99.

zahlreicher Figuren aller Kunstgattungen erscheinen, um von den ähnlich angebrachten Baumstämmen ganz zu schweigen. Freilich fällt das Hülfsmittel bei diesen weniger auf, weil die ganze Bewegung der Figur darauf hin componirt ist, während die Stütze bei der Athena mehr wie ein von aussen hinzugetretenes erscheint. Und man muss ja zugeben, dass sich das ästhetische Gefühl erst schwer daran gewöhnt, ja dass ein gut Theil von Archaismus in dieser Stütze steckt, ein Archaismus, der für den Historiker aber um so werthvoller ist, als er gewissermassen ein Mittelstadium zwischen der leblosen derb materiellen Compositionsweise der alten Xoana und der vollkommen entwickelten Kunst späterer Götterbilder repräsentirt, die den materiellen Zwang unter der ideal gewählten Erscheinungsform zu verdecken weiss. Phidias ist hier wie auch sonst nicht der Schöpfer eines neuen Compositionsprinzips, sondern der letzte grosse Repräsentant eines alten, das er in formaler Vollkommenheit behandelt.

Betrachten wir aber die Stütze in ihrem Verhältniss zur ganzen Composition, so müssen wir zugeben, dass sie ästhetisch durchaus nothwendig ist. Schon früher hat man die Leere der rechten Seite gefühlt und theils durch eine Schlange oder Eule¹, als Stütze der rechten Hand, theils durch reiche Gewandmassen auf dieser Seite² zu compensiren gesucht. Da ersteres ganz unbezeugt ist, letzteres jetzt auch nicht mehr geht, so bleibt die Säule als einzige Möglichkeit. Man nehme sie weg und Schild und Schlange sind, da die Nike zu klein und hoch ist, ohne Entsprechung, es tritt ein, was Cicero (*Orat.* 234) für den Fall voraussagt, wenn man den Schild wegnähme, es wird die *collocationis universa species* aufgehoben³. Wunderbar

¹ Stark Arch. Ztg. 1859 S. 92. Wieseler Philologus XV, 552. Vgl. Brunn Künstlergeschichte I 179 und Friederichs Arch. Ztg. 1859 S. 47 f.

² Overbeck Gesch. d. griech. Plast. I³ S. 254.

³ Engelmann (Arch. Ztg. XXVI 107) hat nachgewiesen dass die späteren Nachrichten von einer Auflösbarkeit des Bildes durch Wegnahme des Porträts des Künstlers auf dem Schild auf einem Missverständniss dieser Stelle des Cicero beruhen.

hates endlich der Künstler verstanden, durch die starke Schwellung des Schaftes einerseits, die den schwellenden Formen des Fleisches entgegenkommt, und durch die Strenge der Chitonfalten andererseits, die sie fast wie Canelluren erscheinen lässt, eine Annäherung ja Verschmelzung der toten und lebendigen Formen zu bewirken, die ihre Zweispältigkeit fast aufhebt.

Was die Details der Säule betrifft, so hat die Basis trotz ihrer ungenauen Ausführung doch deutlich die Form der attischen. Das Kapitell besteht aus einem unteren Rundstab mit Leiste, darüber folgt ein geschwungenes nach Art eines Blattüberfalls gebogenes Glied, aus dem ein zweites nur obenausgebogenes heraus wächst. Das Ganze wird von einem quadratischen Abacus abgeschlossen. Mein erster Gedanke war, dass wir hier die Abkürzung eines korinthischen Kapitells mit seinen zwei Blattreihen übereinander vor uns haben, später wurde ich an gewisse Kapitelle elfenbeinerer Halbsäulchen aus Spata¹ erinnert, die durch Vergleich mit der Säule des Löwenthors von Mykene als Kapitelle erwiesen werden und eine verwandte Doppeltheilung zeigen. Man sieht wenigstens, wie sich derartige Formen leicht im Elfenbein bilden und da ja auch die attische (und ionische) Basis ohne Zweifel auf gedrehtes Elfenbein oder Holz zurückgeht, so können sich auch die Formen unserer Säule ebenso auf Elfenbein und Drehbank zurückführen lassen wie die Stützen der alten Agalmata. Immerhin wird man es für möglich halten müssen, dass am Original Blattornamente aus Metall das Kapitell noch verzierten und dem korinthischen annäherten. Auf jeden Fall hat diese Form weit mehr Autorität als die des Kapitells auf dem Berliner Relief, die entweder den dorischen Echinus oder wahrscheinlicher die ionischen² Voluten imitiert, denn das korinthische Kapitell ist in Folge seines allseitig ausgebildeten und leichten Charakters weit eher geeignet eine einzelne Stütze derart zu zieren wie das dorische und ionische. In jener Zeit

¹ *Bull. de corr. hell.* 1878 Tf. 14, 2. 13, 8. 'Αθήνας 6 E' 60.

² So auch Bötticher *Arch. Ztg.* 1857 S. 69.

aber ein korinthisches Kapitell anzunehmen, hat angesichts des korinthischen Kapitells von Phigalia und der Thatsache dass Kallimachos, dem diese Erfindung zugeschrieben wird, recht gut noch in Phidias Zeit hinaufdatirt werden kann¹, nichts auffallendes, zumal da die korinthische Kapitellform sich offenbar aus Geräth, besonders Candelabern, gebildet hat und unsere Säule eigentlich zwischen einer Möbelstütze und einer architektonischen in der Mitte steht.

Ebenfalls sehr überraschend und von einschneidender Bedeutung, nicht nur für die Athena Parthenos, sondern auch für den Zeus von Olympia, ist die Stellung der Nike. Bis in die neuste Zeit sind die Ansichten darüber so verschieden gewesen, dass die einen (Gerhard und Bötticher) Nike von der Gottheit ab, die andern ihr zugewendet², die dritten aber weder zu noch ab, sondern vom Beschauer aus ins Profil nach rechts gestellt dachten³. Die neue Statuette bestätigt keine dieser Ansichten genau, nähert sich aber doch der letzten am meisten. Die Annahme, dass Nike der Göttin zugewendet war⁴, hatte immer das missliche, dass sie so dem Beschauer den Rücken gedreht haben und bei Zeus dem Gotte, der schon ohnehin den Kranz trug, noch eine Tanie gereicht haben würde. Jenes kann auch durch eine Schrägstellung des Armes nicht ganz vermieden werden und dieses bleibt auch dann auffallend, wenn man das Reichen der Tanie nur als eine symbolische Handlung für den Gedanken: «Dein ist der Sieg und die Siegvollendung» auffasst. Ganz richtig hatte Overbeck aber gefühlt, als er meinte, die reine Profilstellung der Nike würde den Anschein erwecken, als ob sie zwischen Zeus und dem Beschauer wegflöge. Eine vollständige Abwendung dagegen löst wie die Reliefe zeigen, besonders im Profil beide Figuren

¹ Brunn Künstlergeschichte I 252.

² Lenormant *La Minerve du Parthénon* S. 44 ff. Overbeck Ber. d. sächs. Ges. 1868 S. 95. Gesch. d. gr. Plast. I³ S. 258 und S. 465 f. Anm. 9.

³ Michaelis Parthenon S. 275. Petersen Die Kunst des Phidias S. 337 Anm. 2. Julius Die Agonaltempel S. 9.

⁴ Das δεξιαμένη τῆν Νίκην bei Arrian *diss. Epict.* 2, 8, 20 beweist dafür nichts,

zu sehr von einander, lässt sie gewissermassen aus einander fallen. Die neue Statuette hat alle Schwierigkeiten gelöst wie das Ei des Columbus: Nike fliegt schräg, etwa im Winkel von 45° genau auf die Stelle zu, wo der andächtige Beschauer oder der zu kränzende Sieger vor die Statue hintrat. Sie ist es eigentlich, die ihn bekränzt und zwar bekränzt im Auftrag der Athena, sie ist es die auch die ästhetische Vermittlung zwischen der Gottheit und dem Sterblichen übernimmt, die durch ihre Schrägstellung Athena, sich selbst und den Anbetenden in ein einheitliches Ganze zusammenschliesst.

Wie erklären sich nun aber die Abweichungen der Reliefe und Münzen? Wenn man die Statue von der Schildseite resp. den Zeus von der Scepterseite ins Relief übersetzen wollte, so konnte man zweifelhaft sein, ob man die Nike *en face* oder im Profil geben sollte, denn das Halbprofil, das dem Original entsprochen hätte, konnte in dem kleinen Maasstab leicht unklar werden. Auf den Reliefs, wo Nike gewöhnlich einen Mann bekränzt, ist sie deshalb fast immer ins Profil gestellt. Dennoch erscheint sie auf einem Relief in der Pinakothek (Schöne XII, 62. Michaelis 15, 6) genau *en face* und auf einem unpublicirten Relieffragment im Erechtheionsaal des Akropolismuseums, das einen bärtigen Kopf im Profil nach rechts und schräg darüber eine Nike mit dem Kranz zeigt, die man auf der Hand der Athena denken muss, hat die Siegesgöttin genau die schräge Stellung, die unserer Statuette entspricht. Diese beiden Beispiele wiegen gewiss die mit der ganz abgewandten Nike vollständig auf. Auf der Hand einer Athena, die die Säulen einer panathenäischen Vase schmückt¹, ist Nike einmal ganz einmal halb abgewendet. Den grössten Wechsel finden wir auf den Münzen. Wo Athena Nikephoros selbständig auf athenischen Bronzemünzen oder als Beizeichen attischer Tetradrachmen oder auch als Reversbild syrischer Silbermünzen² erscheint, da ist Nike meistens der Gottheit zugewen-

¹ *Mon. d. I. X*, 47 f.

² Vgl. auch den Zeus Nikephoros auf seleucidischen Münzen: *Cat. of gr. coins. Seleucid Kings passim*,

det. Dies hat aber einen sehr einfachen Grund, der weniger ästhetischer als rein materieller Natur ist. Man hatte keinen Platz, Nike abgewendet zu bilden. Bei den Münzen syrischer Könige speciell hindert daran die senkrecht herabgehende Legende. Ein sicherer Beweis dafür sind die Beispiele, wo Nike wirklich einmal abgewendet wird, dann aber so nahe an die Legende heranrückt, dass sie eine steife fast rückwärts gebeugte Haltung und eine ganz unklare Handbewegung bekommt¹. Wo die Legende keinen Zwang ausübte, ist in analogen Fällen Nike sehr oft auch abgewendet, so bei dem Zeus auf athenischen Bronzemünzen der Kaiserzeit², bei Athena auf syrischen Münzen³, Zeus auf Kupfermünzen von Mostei in Thrakien⁴, Kybele oder Stadtgöttin auf syrischen Münzen⁵. Schwerwiegend treten auch hierzu wieder einige Typen mit der erwähnten Mittelstellung, nämlich die elischen Münzen Hadrians mit der Zeusstatue⁶, die auf dem Florentiner Exemplar im Profil links, auf dem Berliner im Profil rechts erscheint: Auf jenem ist Nike ganz *en face*, auf diesem ganz von hinten dargestellt. Die Berliner Münze, die Zeus im Halbprofil links zeigt⁷, gibt Nike ebenfalls *en face*.

Michaelis schloss aus dem Relief in der Pinakothek und daraus dass die Nike des olympischen Zeus nach Pausanias eine Tānie hielt, auch die Nike der Parthenos habe eine solche als Attribut gehabt⁸. Angenommen selbst Pausanias habe dies richtig überliefert (was mir bei Vergleich der Florentiner Münze, wo es ein flachgehaltener Kranz scheint, noch sehr zweifelhaft

¹ Z. B. *Cat. of gr. coins. Seleucid Kings* Tf. XI, 9. XIII, 12, 14. XVII, 5. Erträglicher ist es, wenn die Arme durch die Legende hindurchgehen: ebendort XXI, 3. XXII, 2.

² *Beulé Monn. d'Ath.* S. 396.

³ *Catal. of gr. coins. Syria* XX, 6. XXII, 4. XXIV, 2. 19.

⁴ *Catal. of gr. coins. Thrace* S. 206.

⁵ *Cat. of gr. coins. Syria* XII, 2. 3.

⁶ *Friedländer Monatsber. d. Berl. Akad.* 1874 S. 499 Fig. IV und V.

⁷ *Arch. Ztg.* 1876 S. 34.

⁸ Michaelis *Der Parthenon* S. 275 und noch ganz neuerdings im Neuen Reich 1881 S. 358.

ist) so folgt doch daraus nichts sicheres für die Athena, und auf dem Pinakothekrelief ist das Attribut selbst vollständig abgerieben, die Handhaltung aber passt ebensogut für einen offenen Kranz. Ein solcher ist aber in der That der Gegenstand, den unsere Nike hielt. Denn eine Tanie, ihrer Natur nach leicht, wird weder mit beiden Fäusten gehalten wie wir es hier sehen, noch hat sie eine runde nach der Mitte sich verdickende Form wie dieser Gegenstand (wenn man von Anomalien wie der Kopftracht des Asklepios absieht), sondern sie erweitert sich umgekehrt grade an den Enden, die immer mit Bändern geschmückt sind und über die flach ausgestreckten Hände herüberfallen. Für die Nike der Athena hat der Kranz schon deshalb die grössere Wahrscheinlichkeit, weil Nike allein und auf der Hand der Athena nicht nur auf athenischen Münzen¹ sondern auch auf gut erhaltenen Reliefs² immer dem Kranz hält, wenn auch zuweilen den gebundenen Kranz mit einer Hand. Auch Athena selbst setzt diesen oft einem Anbetenden auf: *Ancient marbles of the Brit. Mus.* Bd. IX Taf. 36, 1. 35, 4. Arneth *Die ant. Cam. d. k. k. Münz- und Antikencab.* XIX 12 = Müller-Wieseler *D. d. a. K.* II 434.

Den offenen Kranz, der an beiden Enden, meist nach unten hängend, gehalten wird, finden wir sehr oft auf Vasenbildern als Attribut der Nike oder des Eros, auch einfacher Mädchen³. Am meisten Analogie aber hat mit unserer Nike neben dem erwähnten Relief des Akropolismuseums die Terracottafigur

¹ Beulé *Monn. d'Ath.* S. 172.

² Arch. Ztg. 1857 Taf. 105. Schöne Griech. Rel. XXI 93 (?) XVI 75. Vor allem aber das eben erwähnte Relief des Akropolismuseums, wo die Arme nur etwas mehr auseinander gehalten sind, sodass der Kranz eine flachere Lage erhält. Danach wird man auch den etwas unklaren Gegenstand in der Hand der Athena auf einem unpublicirten Fragment des Wächterhäuschens als Kranz auffassen müssen.

³ *Mon. d. I.* III 30. IV 23. V 11. IX 50, 51, 52. X, 47 *d. e.* Gerhard *Ap. Vas.* XV. *Etr. u. camp. Vas. Taf. C. Compte r. p.* 1872 Tf. VI 2. *p.* 1860 Tf. II. Benndorf *Gr. Vas.* XIX 5. Millingen *Vas. Taf. VII.* Overbeck *Kunstmyth.* XIII, 14. Lenormant u. de Witte *Elite cer.* IV 83.

eines Mädchens (0,145^m hoch) die aus dem Piräus stammen soll:



Die Armhaltung ist dieselbe, der Kranz nur etwas kleiner. Aehnlich aber roher sind zwei weibliche Terracottafigürchen im Varvakeion, bei deren einer grösserer der Kranz indessen nur auf das Gewand gemalt gewesen zu sein scheint. Die kleinere trägt eine hohe Stephane. Auch bei ihr ist der Kranz wie bei der abgebildeten einfach glatt behandelt. Bei zwei Terracottafigürchen im Louvre¹, die einen genau so geformten Kranz, aber beide Enden in der linken Hand tragen, sind die Blätter durch Modellirung deutlich angegeben, bei den obigen Beispielen und in der Marmorstatuette waren sie offenbar aufgemalt.

Für den Kranz gibt es nun aber eine weitere Bestätigung in den Schatzurkunden des Hekatompedos. In mehreren² derselben wird als ungewogen ein στέφανος χρυσοῦς, ὃν ἡ Νίκη ἔχει ἐπὶ τῆς κεφαλῆς ἢ ἐπὶ τῆς χειρὸς τοῦ ἀγάλματος τοῦ χρυσοῦ aufgeführt. Ausser diesem Kranz, den Nike auf dem Kopf trug, erscheint *C. I. A.* I 148. 151 ff. ein στέφανος χρυσοῦς, ὃν ἡ Νίκη ἔχει, dessen Gewicht auf 70 Drachmen angegeben wird, also wie Böckh und Köhler bemerkt haben, zu viel für einen aus Goldblättern bestehenden Kranz einer lebensgrossen Nike. Er ist also nicht mit jenem zu identificiren. Und dennoch kommt er *C. I. A.* II 719. 727 zusammen mit Theilen, die offenbar

¹ Heuzey *Fig. ant. de terre cuite* 25, 2 und 26, 2.

² *C. I. G.* 151 = *C. I. A.* II 667. *C. I. G.* 150 = *C. I. A.* II 652. 'Εφ. ἀρχ. N. F. 429 Z. 18.

zum grossen ἀγάλμα gehörten, vor, muss also auch von diesem stammen. Es kann also nur der in der Hand der Nike sein und die Unterscheidung ἔχει ἐν τῇ κεφαλῇ von ἔχει allein scheint eine wohl überlegte zu sein. Dieser selbe Kranz ist es aber auch, auf den die Worte der verstümmelten Inschrift *C. I. G. 151 = C. I. A. II 667* gehen: . . . μεγάλου ἀπὸ τῆς χειρὸς τῆς Νίκης. Zwar hat Köhler¹ vor μεγάλου ergänzen wollen: κρατῆρος, da anderswo (*C. I. A. II 668 Z. 12*) ein κρατῆρ μικρὸς vorkommt. Doch da dieser ein Gewicht von 2569 ¹/₂ Drachmen hat und ein noch grösserer auf keinen Fall in der Hand unserer Nike, ja ein Krater überhaupt nicht in der Hand einer Nike vorausgesetzt werden darf, so ist vor μεγάλου offenbar einfach στεφάνου zu ergänzen, sodass durch das μέγαλου dieser Kranz zugleich passend von dem auf dem Kopfe der Nike unterschieden ist. Natürlich war er aus einzelnen Zweigen mit Blättern aus Goldblech zusammengesetzt, die von den Enden nach der Mitte zu gelegt waren. Ich halte es deshalb für sehr wahrscheinlich, dass die πέταλα χρυσᾶ τέτταρα ἀπὸ τοῦ στεφάνου ὃν ἡ Νίκη ἔχει ἢ ἐπὶ τῆς χειρὸς τοῦ ἀγάλματος (*C. I. A. II 645 Z. 21. 675 Z. 11*) und der θαλλὸς χρυσοῦς πετάλων τεττάρων (*C. I. A. II 174 ff.*) eben von diesem Kranze stammen, dem auch das Gewicht von 7 Dr. durchaus entspricht. Die λημίσκω δύο die mit unter derselben Gewichtsangabe vereinigt werden, könnten die Bänder an den Enden des Kranzes sein, die auch bei unserer Statuette, wenngleich in unklarer Weise, von der linken Hand niederhängen.

An der Flügelhaltung unserer Nike zu zweifeln liegt kein Grund vor. Dass sie auf dem Relief der Propyläen und den Zeusmünzen in die Höhe gerichtete Flügel hat, beweist nicht für das Original, da sie in der Vorderansicht nicht gut anders sichtbar gemacht werden konnten und die andern Reliefe und Münzen sie schräg abwärts gerichtet zeigen.

Die Helmform der Göttin ist die des engen attischen Helms, die ihr bekanntlich von jeher auch da wo bei andern Personen

¹ Mittheilungen 1880 S. 96.

der korinthische Helm auftritt oder überwiegt, ganz durchgängig eigen ist und die erst seit der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts durch letztere verdrängt wird.

Da Pausanias nur von den Thieren auf dem Helm spricht und die Lenormantsche Statuette auch diese nicht einmal zeigt, so hat man bisher allgemein angenommen, dass die Parthenos keinen eigentlichen Busch getragen habe¹. Die Thiere sind aber so wohl mit dem Busch zu vereinen, dass sie vielmehr in ihrer plastischen Ausführung gar nicht ohne ihn gedacht, vielmehr als Stützen des Busches aufgefasst werden müssen. Während die Statuen natürlich hier meist verstümmelt sind, fehlt auf Reliefs, Gemmen und Münzen, wo die Thiere anders als im flachen Relief erscheinen, nie der dreifache oder wenigsten einfache Busch, so an der Athena und dem Ares des barberinischen Candelabers², auf den attischen Tetradrachmen, deren Zurückgehen auf die Parthenos man früher aus ganz ungenügenden Gründen hat läugnen wollen³, und der Gemme des Aspasio⁴. Überall ist der Busch die Hauptsache, nie fehlt er auf den Reliefs, die Athena mit dem engen Helm zeigen, und wenn er hier auch meistens der Kleinheit wegen einfach gebildet wird, so erscheint er doch auch zuweilen dreifach, so auf dem Propyläenrelief⁵, einem unpublicirten Fragment im Akropolismuseum (zweiter Saal), wo Athena im Halbprofil nach rechts steht und die Rechte wie zum Stützen auf eine Lanze erhebt, endlich dem schon erwähnten Relief im Wächterhäuschen, wo Athena die Guirlande hält. Hier ist ihr seitlicher Helmbusch kleiner als der mittlere und ruht auf

¹ Michaelis *Der Parthenon* S. 274. Dagegen jetzt *Im Neuen Reich* 1881 S. 357.

² Braun *Kunstmyth.* Taf. 67, 83.

³ Beulé *Monn. d'Ath.* S. 95.

⁴ Eckhel *Choix de pierres gravées* Tf. 18. Millin *Gall. myth.* 37, 132. Vgl. Brunn *Gr. Künstlergesch.* II 473. Andre Nachahmungen führt Lenormant *La Minerve du Parthénon* S. 46 an.

⁵ *Le Bas Mon. fig.* Taf. 46. Michaelis 19, 17.

einem rundlichen Gegenstand (keinem Thier)¹. Eine Mehrzahl von Helmbüschchen finden wir schon bei Homer, worauf das Wort τετραφάληρος deutet, während ἀμφίφαλος und δίφαλος auf die Backenklappen zu gehen scheint. Die Dreiheit ist uns schon aus Aeschylus bekannt, der (*Sept.* 365) den Boten von Tydeus sagen läßt:

τοιαῦτ' αὐτῶν τρεῖς κατασκίους λόφους
σεῖει, κράνους χαίτωμ'. . . .

woraus also hervorgeht, dass diese Art des Helmschmucks nicht etwa eine Erfindung des Phidias ist. Wenn Aristophanes Lamachos verspottet, indem er (*Fried.* 1173) den Chor sagen läßt:

ταξίρχον προσβλέπων
τρεῖς λόφους ἔχοντα καὶ φοινικίδ' ὄξειαν πάνυ

wozu Acharn. 965: κραδαινῶν τρεῖς κατασκίους λόφους und 567 das Beiwort γοργολόφου, das auch Athena (*Ritter* 965) führt, zu vergleichen ist², so scheint diese Tracht nicht etwa ein Abzeichen des Taxiarchen gewesen zu sein, sondern als eine besonders stattliche und etwas prahlerische gegolten zu haben, die Lamachos offenbar im Hinblick auf die Athena Parthenos gewählt hatte, wobei es immerhin möglich ist, dass Phidias selbst sie nur einer bekannten Sitte nachgebildet hat. Gorgo scheint dabei für Sphinx zu stehen. Jedenfalls entspricht ein möglichst hoher Helmbusch ganz der alten Tradition. Auf schwarzfigurigen Vasen wird er von einem hakenförmig nach vorn gebogenen eisernen Gestell, offenbar dem φάληρος getragen, auf streng rothfigurigen Vasen ist er immer noch sehr

¹ Aehnliche Beispiele Müller-Wieseler D. d. a. K. I 377. *Compte r.* 1859 Taf. I. *Ann. d. I.* 1840 *lav. d'agg.* A 1 und 3. *Monuments Grecs* 1875 Taf. I. *Cat. of gr. coins Sicily* S. 175 ff. S. 396. Das kgl. Münzcab. N^o 116. Eine Sphinx trägt den Helmbusch Athenas: Benndorf *Griech. Vas.* XXXI, 1.

² Vgl. auch Acharn. 1182: πτίλον δὲ τὸ μάγα κομπολάκυθον, 1104: τὸ πτερὸν τῷ κ' τοῦ κράνους und 1106: καλὸν γε καὶ λευκὸν τὸ τῆς στρουθοῦ πτέρον.

hoch, sitzt aber meist direct auf der Helmfläche auf. Auch hierin können wir unserer Copie also durchaus vertrauen; wenn auch natürlich eine so reiche Verzierung bei der Uebertragung in Marmor einen etwas plumpen Charakter bekommen muss.

Was die Art des Schmuckes betrifft, so müssen wir hier zuerst eine Abweichung von Pausanias constatiren. Pausanias nennt die beiden Thiere zu Seiten der Sphinx Greifen, und zwar betont er in einer daran geknüpften mythologischen Abschweifung besonders den Löwenleib und die Adlerköpfe. An unserer Statuette hat das erhaltene Thier ganz deutlich einen Pferdekörper und nahe dem Halsbruch einen Ansatz der Mähne, ist also ein Pegasus. Sehr interessant ist es, dass sich dieser Zwiespalt auf den Tetradrachmen wiederholt. Beulé (*Monn. d'Ath.* S. 81) kennt nur Greifen, obwohl seine Abbildungen ihnen theils Adler-theils Pferdeköpfe geben. Friedländer und Sallet (*Das kgl. Münzcabinet* N° 262-265) unterscheiden solche mit dem Greif und solche mit dem Pegasus. Eine Untersuchung von vielen Originalen hat ergeben, dass die Zahl der Exemplare mit Greifenköpfen sich zu der mit Pferdeköpfen etwa wie 3 zu 2 verhält, wobei auf beiden Seiten etwa gleichviel ganz sichere Exemplare existiren. Nun haben eigenthümlicherweise fast alle Exemplare mit dem Adlerkopf doch den Pferdeleib, der sich durch Vergleich unserer Copie sowie der Gemme des Aspasios, des barberinischen Candelabers und der neapeler Statue (*Braun Kunstmythologie* T. 64; die übrigen sind gewiss mehrfach ergänzt) als dem Original angehörig ausweist. Da nun in der ganzen Kunst meines Wissens sonst kein Greif mit Pferdeleib vorkommt, so hat das Original ohne Zweifel den Pegasus gehabt und der Adlerkopf auf den Münzen (und Gemmen?¹) ist ebenso wie die Bemerkung des Pausanias durch ein Versehen oder eine Ver-

¹ Vgl. dagegen Lenormant *La Minerve du P. S.* 39 f., der auf Autorität des Duc de Luynes hin dem seitlichen Thier auf der Aspasiosgemme einen allerdings undeutlichen Adlerkopf gibt.

mischung zu erklären, deren Ursache auch sofort einleuchten wird.

Die Backenklappen sind auf den Münzen meist unverziert, ihrer Kleinheit wegen. Auch Pausanias sagt nichts davon, das beweist aber nichts, da er auch die Schildreliefs an jener Stelle nicht erwähnt und die Sohlenreliefe überhaupt gar nicht kennt. Beweisend aber ist, dass die Gemme des Aspasio auf den Publicationen wenigstens¹ einen schräg nach vorn springenden Greifen an dieser Stelle zeigt, und dass wenigstens eine Tetradrachme eine ebensolche Verzierung besitzt, die man nach dieser Analogie ebenfalls als Greifen erklären kann. Diese am Original vorausgesetzt erklärt sich alles aufs schönste. Von unten aus gesehen verdeckten die Backenklappen die Flügelpferde zum Theil. Einem flüchtigen Beschauer konnte es leicht passiren, beide mit einander zu verwechseln, und ein Stempelschneider, der nur ein Thier geben konnte und doch Werth auf Attribute legte, mochte vielleicht absichtlich den Leib des einen und den Kopf des andern verbinden, um beiden ihr Recht werden zu lassen².

Über dem Stirnschild der Göttin erscheint auf den Tetradrachmen durchgängig eine Reihe von Thieren — Pferde nannte man sie bisher allgemein und Beulés Abbildungen geben auch alle Pferdeköpfe oder Vordertheile von Pferden. Eine Statistik nach Originalen ergibt nun aber, dass auf etwa genau so viel Exemplaren diese Thiere Eulen sind. Oft hat man das reiche Detail, das Quatremère de Quincy seiner Athena Parthenos gibt³, getadelt, ohne dass man doch umhin gekonnt hätte, die reiche Ausstattung als ein Kennzeichen des Goldelfenbeinstils hinzustellen⁴. Das letztere ist eine Thatsache, die

¹ Vgl. dagegen den Duc de Luynes bei Lenormant a. a. O. S. 39 f., der das Thier auf der Backenklappe als Pegasus bezeichnet.

² Dass die seitlichen Thiere an unserer Statuette Pferdeköpfe hatten, wird nun durch den kürzlich erfolgten Fund des zweiten bis auf die Vorderbeine ganz erhaltenen Pegasus erwiesen.

³ *Mon. et oeuvres d'art antique restitués* Paris 1827 I.

⁴ Vgl. bes. Jahn Popul. Aufsätze S. 255 und dagegen S. 214. Conze Die Athenastatue des Phidias S. 6.

Quatremère mit feinem Tact und tiefem Verständniss für die Bedingungen der Kunstgattung, deren Wesen er uns zuerst erschlossen, gegen jede Widerrede festgestellt hat¹. Die Details des Zeustrones und die Sohlenreliefs der Athena, die einen nur 17^{cm} hohen Streifen schmückten, würden dafür vollgültige Beweise sein, wenn es nicht so wie so bekannt wäre, dass «das Material des Goldes an sich zu allen Zeiten zu einer Ausarbeitung der Zierformen bis ins kleine aufgefordert hat» (Conze). Hierin lag auch offenbar die *ἀριστεία τῆς ποιήσεως*, die man dem Phidias nachrühmte, die feinste Detailausbildung bei Werken grössten Maasstabes war es eben, die man so sehr bewunderte. Wenn wir aber nur jene Werke der Kleinkunst hätten, die auf die Parthenos zurückgehen, so wären sie schon ein Beweis, dass unsere Copie den Helmzierrath nicht vollständig gibt. Denn was in aller Welt sollte einen Stempel- und Gemmenschneider veranlassen, diese reichen Details in seinem kleinen Maasstab zu geben, wenn das Original sie nicht hatte? Dazu kommt, dass die *Minerve au collier* im Louvre am Stirnschild eine Reihe vorstehender Buckeln wie als Vorbereitung für Thiere², die Athena der Villa Albani³ eine Reihe wirklicher Pferdewordertheile über dem Stirnschild trägt, dass an der Athena des Antiochos vorn über der Stirn Spuren von abgearbeiteten Thieren sichtbar sind⁴ und dass ein Atbenakopf im Vatican an der Oberkante des Helmrandes «eine Reihe von Bohrlöchern enthält, anscheinend zur Aufnahme von Bronzezierrathen⁵». Das ist eine Übereinstimmung, der gegenüber die Einfachheit unseres Helmes nicht in Betracht kommt.

Schwieriger freilich ist die Frage, ob das Original Eulen oder Pferde trug. Tektonisch scheinen mir die Eulen wirksamer⁶ und dass dieser Vogel bei der Parthenos ganz gefehlt

¹ Vgl. auch Lenormant *La Minerve du P.* S. 36 ff. und besonders S. 41.

² Fröhner *Notice de la sculpture antique du Louvre* S. 143 N^o 112.

³ Clarac 457, 845.

⁴ Schreiber *Die ant. Bildw. d. Villa Ludovisi* S. 135 fg. N^o 114.

⁵ Michaelis *Der Parthenon* S. 283 zu Taf. 15, 33.

⁶ Vgl. den Kopf im brit. Museum *Anc. marb.* I 16.

haben sollte, kann ich mir kaum denken, während Pferde und Pegasus eigentlich eine Tautologie sind. Doch die Gemme des Aspasios und die Athena der Villa Albani sprechen allerdings für die Pferde und die Sache muss deshalb vorläufig dahingestellt bleiben, ebenso wie es unsicher bleiben muss ob die Thiere nur im Relief oder plastisch hervortretend gebildet waren¹. Ob und wie die übrige Helmfläche, besonders der Nackenschild verziert waren, ist ebensowenig zu sagen, vielleicht trug er Rankenornament wie am vaticanischen Kopf und auf den Tetradrachmen, vielleicht Schuppen wie auf der Gemme des Aspasios und zuweilen auf streng rothfigurigen Vasen.

An die Nachbildungen des athenischen Gepräges mit dem Parthenoskopf auf Münzen von Heraklea in Ionien und auf den Münzen bithynischer Könige, kretischer Städte (Hierapytna, Gortys, Kydonia), sowie an freiere Ableitungen davon mit Aenderung der Thiere in Tarent (Skylla, Greif, Seepferd), Vellia in Lucanien (Quadriga, Reiter oder Centaurin neben dem Greif oder Pegasus), Heraklea in Lucanien (Seepferd, Skylla oder Greif), Thurioi (Skylla in verschiedener Bewegung) u. s. w. will ich hier nur kurz erinnern.

Nichts hat einen so grossen Einfluss auf die Plastik der Folgezeit geübt als die reiche Helmzier der Parthenos. Denn ausser den directen Copien der Parthenos kehren dieselben drei Thiere wieder bei der farnesischen Athena in Neapel (Clarac 458, 851 A = Braun Vorschule d. Kunstmythologie T. 64), bei derjenigen der Sammlung Hope-Dupdene (Clarac 459, 850 = Braun T. 65 = Müller-Wieseler D. d. a. K. II 202), der in Holkham-Hall (Clarac 462 B 888 A) auf den Helmen spätgriechischer Panzerstatuen (Clarac 839 2112 und 2113. 636 1440)

¹ Eine analoge Verzierung, die sich z. B. in Terracotten vielfach findet, sind die Rehböcke und Candelaber an der Stephane der Artemis von Gabii in München (Brunn Glyptothek N^o 93), die beiden Vordertheile von Greifen an der Stephane des Herakopfs auf Münzen von Neapolis (*Cat. of gr. coins. Italy* S. 92 N^o 13, S. 94 ff. ?) und unbestimmten campanischen Münzen (a. a. O. S. 128), ebenso auf solchen von Pandosia (a. a. O. S. 370). Auch die bekannten reichen Thierbildungen der ephesischen Artemis wird man damit vergleichen dürfen.

und einzelne Thiere, besonders die Sphinx, wohl auch die zwei seitlichen Greife, aber in Relief, haben sich auf zahlreiche Köpfe verirrt, z. B. Clarac 839 2103. Gerhard Ges. ak. Abh. 24, 1. Clarac 319 843. Gerhard Neap. ant. Bildw. S. 27 N° 84. Braun Kunstmyth. Taf. 91, Taf. 83. Clarac 263 2073 = Braun 85. Clarac 1024 2912 = 1094 2912. 326 1431. 462 F 866 A. Braun 58. 62. Arch. Ztg. 1874 Taf. 1.

Dasselbe Streben nach Detail lässt uns auch die goldnen Armbänder, die in hohem Grade geeignet waren die grossen Elfenbeinflächen der Arme wohlthuend zu unterbrechen, am Original voraussetzen¹. Ihre Form ist die in der antiken Litteratur öfters erwähnte² und auch in Originalen mehrfach auf uns gekommene³ der gewundenen Schlange, wie wir sie z. B. an der Ariadne des Vatican und anderen Statuen finden.

Halsband und Ohringe zeigen die Münzen⁴ und die Gemme, nicht aber unsere Statuette. Dennoch werden wir sie für das Original vorzusetzen haben. Denn das Halsband der *Minerve au collier* als einen «willkürlichen Zusatz des römischen Copisten» zu betrachten, geht nicht wohl an, da römische Copisten diesen Zusatz sonst durchaus nicht lieben, während er an der Athenastatue aus Athen Le Bas *Mon. fig.* Tf. 23 wiederkehrt und wir aus der Beschreibung einer goldelfenbeinernen Nike im Hekatompedos (Michaelis S. 300), worin unter anderem Schmuck auch ἐνφθ[ι]ω und ἔρμος erwähnt werden, wissen, dass ein derartiger Schmuck in der Goldelfenbeintechnik der guten Zeit gäng und gebe war. Wie oft ferner auf Vasen und Münzen weibliche Gottheiten, auch Athena,

¹ Ganz ähnlich Michaelis, Im Neuen Reich 1881 S. 357.

² Vgl. die von Stephani *Compte r. p.* 1873 S. 53 f. citirten Stellen.

³ *Compte r. p.* 1873 Taf. III 7. 1877 Taf. II 10. Carapanos *Dodone* Taf. 50 Fig. 2, 4 und 5. Möglicherweise haben wir uns die ελικτῆρες, die unter den Schätzen des Hekatompedos erwähnt werden (Michaelis S. 303 N° 133. Köhler *Mith.* 1880 S. 99) ähnlich zu denken.

⁴ Vgl. besonders das Dekadrachmon alten Stils in Berlin: *Ztschr. f. Num.* IV S. 5.

mit Halsband und Ohrringen geschmückt erscheinen, ist bekannt¹.

Wie im Helm, so ist Phidias auch in der ganzen Ausstattung seiner Göttin ein Kind seiner Zeit. Während Athena in den schwarzfigurigen Vasen meistens den einfachen Chiton ohne Diplois und Mantel trägt, entsprechend dem streitbaren Charakter in dem sie dargestellt ist, dazu die grosse bis auf die Hüften reichende Aegis, die im Nothfall über den Arm gezogen wird, so erscheint sie auf den strengrothfigurigen Vasen und in gleichzeitigen Statuen gewöhnlich in der ungegürteten Diplois, die zuweilen auch schon ein loser Gürtel umschlingt, selten durch ein über die Arme geschlagenes Mäntelchen vermehrt. Zuweilen trägt sie auch noch unter dem Chiton ein dünnes wollenes Gewand. Die Aegis wird vorn immer kürzer und reicht bis zur Brust hinauf, hängt aber dafür hinten meist lang herab. Phidias geht noch einen Schritt weiter. Seine Athena ist die friedliche Schutzgöttin des attischen Volks, bei ihr hört die Aegis auf eine wirkliche Waffe zu sein, mehr wie ein breiter Kragen bedeckt sie Brust und Schultern. Zwar ist noch nicht der Schritt zur rein decorativen schärpenartigen Aegis geschehen, den Phidias selbst an der Athena des westlichen Parthenongiebels nachmals gethan hat, aber doch ist die alte sachliche Auffassung schon durchbrochen. Zum Ersatz tritt dann der Schild ein, der aber auch schon früher neben der grossen Aegis erscheint. Die Gürtung der Diplois hat Phidias in künstlerischem Sinne benutzt, indem er durch sie ein anmuthiges Faltenspiel erzeugte, das den strengen Verticalismus der übrigen Falten unterbrach. Dieselbe Wirkung hat die Behandlung des Chitonrandes an der rechten offenen Seite, die uns in zahlreichen strengrothfigurigen Vasen so oft begegnet. Beide Motive sind nicht von ihm erfunden, sondern finden sich schon an einer archaischen Athenastatuetten

¹ *Compte r.* 1859 Taf. II. 1860 Taf. II. Gerhard *Ap. Vas.* VIII. Auserl. *Vas.* II 116. 123. *Élite céram.* IV 87. *Ann. d. I.* 1859 *lav. d'agg. L.* Vgl. die von Lenormant a. a. O. S. 43 f. aufgezählten Münztypen.

im Akropolismuseum¹. Ein Mantel würde der Göttin bei den vielen anderen Attributen nicht wohl gestanden haben.

Auch das Medusenideal des Phidias ist keine neue Schöpfung². Es steht genau auf der Grenze zwischen der archaischen Fratze mit den gefletschten Zähnen und der heraushängenden Zunge und dem schönen im Tode erstarrten Frauengesicht der späteren Kunst. Wenn jenes ein reines Bild des Schreckens, ein Apotropaion, dieses dagegen bestimmt ist, Mitleid im Beschauer zu erregen, so steht das Medusenhaupt des Phidias jenem näher, ist gewissermassen eine Milderung desselben, ein ästhetischer Abschluss der ersten Tendenz. Hauer und Zunge sind weggelassen, aber der Mund ist noch breitgezogen, die Wangen dick, die Lippen aufgeworfen, die Nase breitgedrückt, die Augen geschlitzt, es ist die Hässlichkeit, aber nicht die stilisirte, sondern die naturalistisch gemilderte, die aus diesen Zügen spricht. Die Haare sind in der Mitte gescheitelt und leicht gewellt, der Schrecken findet nur in der gerunzelten Stirn und den zusammengezogenen Augenbrauen seinen Ausdruck. Auch diese Form, die in den attischen Werken der zweiten Hälfte des fünften und des vierten Jahrhunderts die durchgehende ist³, hat Phidias nicht erfunden, die erwähnte Athenastatue zeigt sie schon, und auf strengrothfigurigen Vasen wie der Kylix des Euphronios im Louvre⁴ erscheint schon ein Medusenhaupt in gemilderter Hässlichkeit, wie denn die naturalistische Medusa, aber noch mit ausgestreckter Zunge als Übergangsstadium öfter vorkommt.

Überall sehen wir also, dass Phidias an schon Vorhandenes anknüpft, dass er fern von dem Ehrgeiz, etwa neues zu schaffen, der z. B. den Renaissancekünstler beseelt, vielmehr auf dem Fundamente weiterbaut, das seine Vorgänger gelegt haben.

¹ Erwähnt *Bull. d. I.* 1864 S. 85. Vgl. unten S. 93 Anm. 2.

² Vgl. *Dilthey Ann. d. I.* 1871 S. 219 ff. Gaedechens Das Medusenhaupt von Blariacum, Bonn 1874 S. 8 f. Conze Die Athenastatue S. 10.

³ An der Nikebalustrade zeigt sich schon eine Fortentwicklung zu etwas ausgesprochenem Naturalismus.

⁴ *Mon. gr.* 1872 Taf. I.

Sowie die ganze Technik, in der er seine beiden Meisterwerke schuf, ein uraltes Erbe orientalischer Tradition war, so ist er auch im einzelnen treu der Tradition verfahren und nur dass er wie Dante die Ergebnisse einer ganzen Epoche zusammenfasste und in idealer Verklärung vor die Augen der Mitwelt hinstellte, das macht ihn zum grössten Künstler aller Zeiten¹. Verfolgen wir diesen Gesichtspunkt auch in einer stilistischen Analyse des Originals.

Wenn wir uns dieses auf Grund der gewonnenen Resultate zu vergegenwärtigen suchen, so muss vor allem hervorgehoben werden, dass die Statue in erster Linie für die Vorderansicht berechnet ist. Mag das Gesicht im Profil schöner erscheinen, weil die Mängel der Ausführung hier nicht so hervortreten, mögen auch die geschwungenen Falten der rechten Seite dem Auge wohlher thun: die feine Abwägung der Massen, der Rhythmus der Stellung, die volle Entfaltung des Details vom Helmschmuck bis auf die Fusssohlen kommt nur bei der Vorderansicht zur Geltung. Nach den oben gegebenen Maassen (s. S. 89 Anm.) war der Augenpunkt eines Beschauers, der in angemessene Entfernung vor die Statue hintrat, etwas über den Fusssohlen der Göttin, ungefähr in der Höhe der unteren

¹ Andere Fragen, die sich an eine Untersuchung über die Parthenos knüpfen liessen, z. B. die über ihren Standplatz im Parthenon, über ihre Materialvertheilung, die Composition der Schild- und Basisreliefs, sowie über andere Athenatypen des Phidias und seiner Schule müssen einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben. Nur in Betreff der Lanze sei bemerkt, dass dieselbe bei der übereinstimmenden Stellung des Schlangenkopfes dicht unter der Hand nicht von dieser gehalten worden sein kann wie man mit Unrecht aus einer Stelle des Ampelius geschlossen hat (Friederichs Arch. Ztg. 1857 S. 27) sondern wenn man sie nicht ausserhalb des Schildes verlegen will, was bei dieser Handlage ebenfalls nicht geht, am Oberarm gelehnt haben muss, wofür Michaelis Taf. 15, 11. Müller-Wieseler II 434. *Cat. of gr. coins. Syria XXII 4* anzuführen sind. Das *sub ipsa cuspide* von der Sphinx gesagt würde auf die Lanzenspitze bezogen doch immer auffällig bleiben und die verschiedenen Conjecturen genügen nicht. Ich vermurthe *aspide* und führe zur Bestätigung eine bei Civita Lavinia gefundene Athenastatue an (*Bull. d. I.* 1867 S. 142), der eine Sphinx zum Schilduntersatz dient. Vgl. die Verzierung von Blattwerk an der Borghesischen Statue (Conze Philol. XVII S. 367 ff.).

Schildreliefs. Für diesen Augenpunkt hat Phidias die Statue berechnet und durch diese Berechnung ist auch die Aufnahme auf Taf. I dictirt worden. Ein Vergleich unserer Photographien mit anderen wird zeigen, dass die Statue bei den ersteren ungemein gewinnt. Was bei dem höheren Augenpunkt hart und steif erscheint, wird bei der Unteransicht gemildert, die horizontalen Linien runden sich, die Formen des Randes erhalten einen deutlicheren Schwung, das Stolze und Majestätische der Kopfhaltung kommt besser zum Ausdruck und der Helmbusch, der sonst fast erdrückend wirkt, wird durch die Verkürzung auf ein erträgliches Maass reducirt. Zugleich ist der Augenpunkt ein wenig nach rechts verlegt, um die Nike vom rechten Arm loszulösen, und dadurch erhält zugleich das Spielbein und der linke Arm eine leichtere und fliessendere Bewegung. Trotz dieser Milderung aber kann man getrost behaupten, dass es auf der ganzen Welt keine Statue gibt, die in so kleinem Maasstab eine so imponirende Grossartigkeit zum Ausdruck bringt wie grade diese. Wer die Photographie zum ersten Mal unbefangen sieht, der muss die Statue für kolossal halten, so sehr ist sie für den kolossalen Maasstab berechnet und empfunden. Dies Gefühl gibt mir die Überzeugung, dass sie auch in den Proportionen und dem Rhythmus der Bewegung dieselbe Glaubwürdigkeit besitzt, wie ich sie für die Details nachgewiesen habe.

Die Verhältnisse der Figur sind normale, sie misst etwas über 7 Kopflängen¹. Helmbusch und Sohlen lassen sie vielleicht schlanker erscheinen als sie ist. Der Oberkörper überwiegt, wohl mehr wegen der schmalen Hüften und der dicken Aegis als wegen der Höhenverhältnisse, über den Unterkörper. Die strenge Abgewogenheit der Massen ist schon oben zur Sprache gekommen. Die Knappheit der Bewegungen, die kein Glied aus dem oblongen Rahmen, den Säule und Schild bilden, heraustreten lässt, lag ebensowohl in den Bedingungen des Materials und der Grösse wie in der religiösen Auffassung des

¹ Mitth. 1880 S. 376 war statt dessen fälschlich 9 gedruckt.

Tempelbildes und der strengen architektonischen Umgebung begründet¹. Besonders die letztere hat ohne Zweifel auf die säulenartige Strenge der Chitonfalten eingewirkt, die das Standbein vollständig verhüllen und noch in der Kniefalte des Spielbeins ihren Nachklang finden. Obwohl das schwungvolle Ausbiegen der Standhüfte, das wir bei späteren Athenatypen beobachten, noch vermieden ist, so ruht die Göttin doch schon ganz entschieden auf dem rechten Bein, und zwar ist diese Neuerung, die bekanntlich die unbrauchbaren Notizen römischer Dilettanten dem Polyklet zuschreiben, schon so entschieden durchgeführt, dass die linke Sohle nur mit der Spitze den Boden zu berühren scheint.

Ein ganz ausgeprägter Unterschied von diesen und allen späteren Typen spricht sich aber einmal darin aus, dass der Fuss des Spielbeins nicht wie bei den polykletischen Figuren rückwärts, sondern einfach seitwärts gesetzt ist, und zweitens dass diese Concentration der Körperlast auf ein Bein noch nicht auf die Bewegung des Oberkörpers eingewirkt hat, indem die Schulter auf der Seite des Standbeins nicht oder nur ganz unmerklich tiefer steht als die des Spielbeins. Auch ist der Blick weder in dieser Richtung gesenkt, was sich bei späteren Statuen theils durch die Schulterneigung theils durch das Herablicken auf den Beschauer motivirt, noch auf einen Punkt ausserhalb sondern horizontal gradeaus gerichtet, wenn man von der unmerklichen Drehung nach der rechten Schulter absieht, die wohl nur den Helmbusch und die Gesichtszüge in einer leichten Seitenansicht zeigen, vielleicht auch eine Art idealer Verbindung mit der Nike herstellen sollte. Denn nur Nike vermittelt zwischen der Göttin und dem Beschauer. Wie eine vorrafaelische Madonna unnahbar für sich dastehen würde, wenn die Heiligen nicht die Vermittlung mit dem gläubigen Publicum übernähmen, so schaut auch Athena unnahbar, gleichsam nur für sich selbst vorhanden und sich selbst genügend, in die Ferne.

¹ Vgl. bes. Conze *Ann. d. I.* 1861 S. 334 ff.

Erscheint so das ganze Körperschema in lauter senkrechte und horizontale Linien zerlegt, was der strenge Schnitt der Aegis- und Diploiskanten noch verstärkt, so wird auch die eigentliche Körperform gewissermassen von senkrecht auf einander stossenden Flächen umrissen. Diese Erscheinung, die besonders deutlich in der Seitenansicht der Unterpartie und in dem Schnitt der unteren Falten zu Tage tritt, wird gewöhnlich auf Grund der erwähnten römischen Notizen als ein Monopol der peloponnesischen Schule angesehen, sie ist aber vielmehr das Kennzeichen eines noch nicht ganz freigewordenen Kunstgefühls. Ein sehr verwandtes Gefühl finde ich z. B. in der Gewandung der jetzt meistens dem Polyklet zugeschriebenen Berliner Amazone wieder, an der die vier senkrechten Faltengruppen in der Höhe der Oberschenkel wie ein Überbleibsel des Marmorwürfels aussehen, in den man die runden Formen eingeschrieben hat. Man wird überhaupt gut thun, in dieser Zeit die Schulunterschiede nicht so hoch anzuschlagen wie man gewöhnlich thut, zumal da ja auch Phidias aus der peloponnesischen Schule hervorgegangen ist.

Sowie das überreiche Detail des Schmuckes der Natur der Goldelfenbeintechnik entsprach, so musste sich diese reiche Gliederung auch auf die Gewandbehandlung erstrecken. Denn abgesehen von etwaigen Emailzierrathen, die hier ebensowenig wie am Zeus von Olympia gefehlt haben werden, galt es durch Zerlegung in möglichst viel kleine Falten die grossen goldenen Flächen zu unterbrechen, die breiten störenden Reflexe in kleine erträglichere aufzulösen. Wie trefflich dies Phidias durch die zahlreichen tiefen Einschnitte zwischen den Falten und die leichte Modellirung der oberen Faltenflächen erreicht hat, können wir an unserer kleinen Copie noch deutlich beobachten. Und diesem Streben kam natürlich die biegsame Natur des Goldblechs noch zu Hilfe, die man in dem gebogenen Diploisrand und den wellenförmigen Falten der offenen Chitonseite noch deutlich nachzufühlen glaubt. Man pflegt diese Art der Behandlung gewöhnlich als Bronzestil zu bezeichnen, und etwas wahres ist gewiss daran. Allein man

sollte zwischen dem nachciselirten Bronzeguss und diesem Blechbekleidungsstil doch einen Unterschied machen und die Bedeutung besonders des letzteren, in dem die grössten Werke des Alterthums geschaffen sind, auch für solche Marmorwerke nicht zu gering anschlagen, die nachweislich von Anfang an für Marmor berechnet waren.

Am meisten muss man sich hüten, beim Gesicht zu viel Werth auf die Formen der Copie zu legen. Dennoch gehört gerade das was dem modernen Beschauer besonders auffällt, der dicke Hals, die breite fast klobige Anlage der Wangen, die mächtige aber kurze Nase, das volle runde Kinn ohne Zweifel dem Original an. Der Mund freilich mag weniger gross, die Lippen schöner geschwungen, die Augen tiefer liegend und richtiger gewölbt gewesen sein. Soviel wird man zugeben, dass besonders das Profil mit der edlen graden Linie, die Stirn und Nase bilden, mit der energisch gezeichneten Unterlippe und dem rund modellirten Kinn, mit den schlicht herabfallenden Locken vor den Ohren und den wellenförmigen, die auf die Schultern niederhängen, dem Ideal des Phidiasschen Gesichtes, wie wir es bisher nur aus der schönen elischen Münze Hadrians in Paris kennen¹, sehr wohl entspricht. Vollständig durchgeführt sehen wir hier schon ein Princip, das die archaische Kunst nur erst ausnahmsweise² kennt und das sich in der statuarischen Plastik zum ersten Mal an den olympischen Giebelfiguren mit merkbaren Schwankungen durchbricht, das Zurücktreten des Untergesichts, das mit der Nasen- und Stirnlinie einen stumpfen Winkel bildet. Ebenso wie die runde Anlage des Gesichtes in der Vorderansicht sowohl an dem Apollonkopf des östlichen Parthenonfrieses, wie an den Amazonen und Athleten Polyklets erscheint, so begegnet uns auch das zurücktretende gerundete Kinn bei beiden Künstlern zugleich, es ist weder Phidias' noch Polyklets Erfindung, sondern in

¹ Overbeck Kunstmyth. Münztafel I Fig. 34. Gesch. d. griech. Plast. I³ S. 258 c. Friedländer Monatsber. d. Berl. Ak. 1874 III.

² Vgl. die Athenaköpfe der alten attischen Tetradrachmen.

den peloponnesischen Schulen, aus denen sie hervorgegangen sind, ohne Zweifel ganz allmählich entwickelt worden. Als unmittelbare stilistische Vorstufe dieses Gesichts, dem ich als bestes Seitenstück jetzt nur die Sapphoherme in Madrid an die Seite stellen kann¹, darf man etwa das des Apollon im Westgiebel von Olympia nennen. Dieselbe Weiterentwicklung der dort gegebenen Formen können wir auch in der Stellung und Gewandung gegenüber den olympischen Giebelstatuen beobachten. Vergleicht man hierin unsere Athena mit den analogen Figuren der Hippodameia, Hesperide und der Athena der Augiasmetope², so ist eine gewisse Aehnlichkeit im Verticalismus der Falten und den gebogenen Chitonrändern nicht zu verkennen. Und doch wie viel sorgfältiger sind die Falten in sich modellirt, wie viel mehr sind die kleinen Faltenmotive über dem Gürtel der Natur abgelauscht, wie viel sicherer steht Athena auf dem Standbein, wie viel ungezwungener hält sie den Schild!

Andrerseits kann man doch nicht verkennen, dass die würdevolle Ruhe unserer Athena in starkem Contrast steht mit den dramatischen rauschenden Compositionen des Parthenongiebels. Zum grossen Theil mag das am Material liegen, denn auch der Zeus des Phidias soweit wir ihn kennen zeigt dieselbe gemessene schlichte Haltung. Aber die deutlichen Zeichen von zurückgebliebenem Archaismus im Detail, die uns im Laufe der Untersuchung begegnet sind und die diese Entschuldigung nicht erlauben, machen eine andere Erklärung wahrscheinlicher. Sowie der Parthenonfries seiner ganzen Haltung nach entschieden etwas alterthümlicher ist als die Giebelfiguren, wie er denn ohne Zweifel auch früher während des Baues ausgeführt wurde, so ist das Cultbild der Athena wie mir scheint archaischer als der ganze übrige Tempelschmuck. Und es ist ja auch an sich wahrscheinlich, dass als nach der

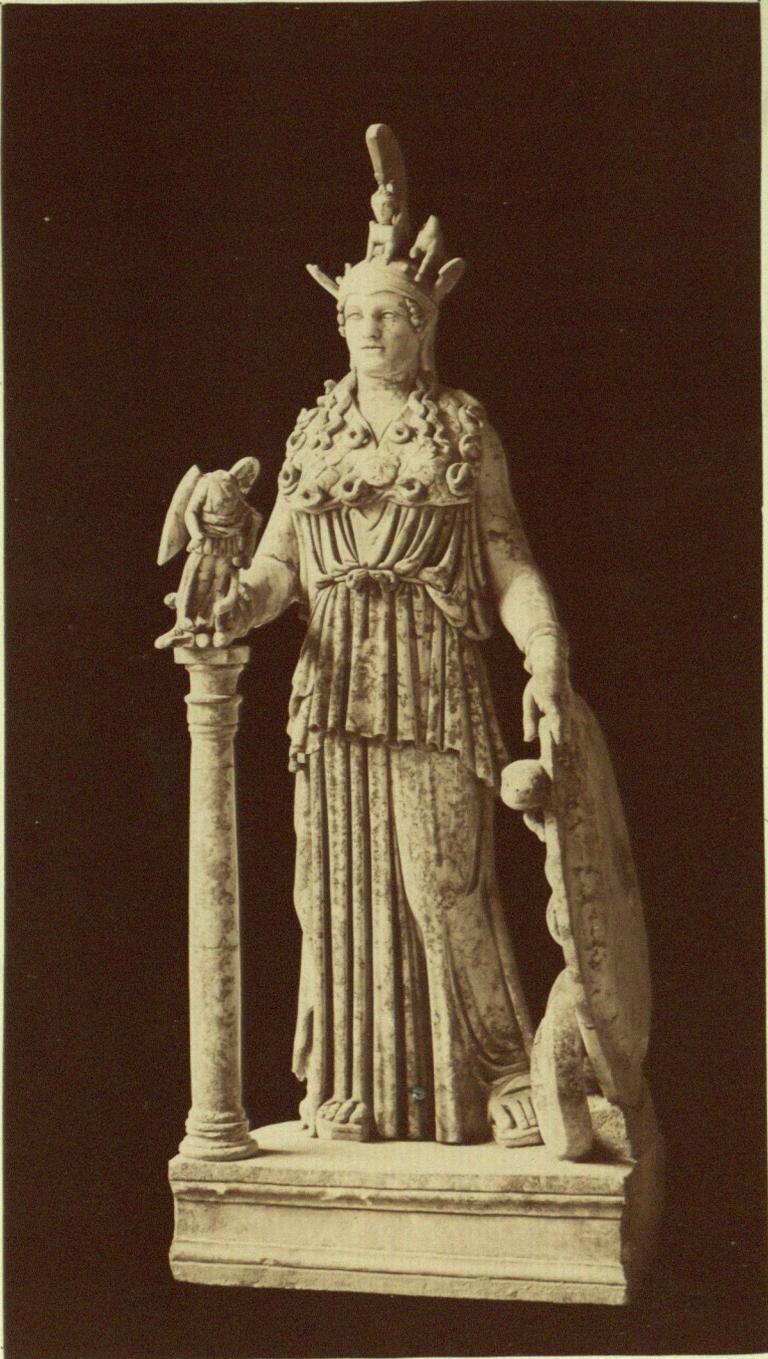
¹ Arch. Ztg. 1871 Taf. 50.

² Diesen wäre etwa die erwähnte Athenastatuetten von der Burg an die Seite zu stellen, die demnächst publicirt werden wird.

Verlegung des Bundesschatzes der Bau des Parthenon begann, Phidias bei seiner vorwiegend plastischen Begabung zuerst das Tempelbild, den geistigen und künstlerischen Mittelpunkt des ganzen Baues, in seiner Phantasie erstehen liess und gleich damals die Skizzen dazu machte, während die Ausführung, die dann begann, offenbar viele Jahre in Anspruch nahm und erst mit Ol. 85, 3/438 endigte. Damals wurde die Parthenos aufgestellt und dem Publicum enthüllt, ihre eigentliche Entstehungszeit fällt in die Mitte des V. Jahrhunderts, wohin sie ihrer ganzen Auffassung und Erscheinungsform nach am besten passt.

KONRAD LANGE.





Photogr. Gebr. Romaides, Athen.

ATHENA PARTHENOS.



Photogr. Gebr. Reimaides, Athen.

ATHENA PARTHENOS.