Ueber die ältesten Herabilder

nebst einem

Exkurs über die Glaubwürdigkeit der kunstgeschichtlichen Angaben des Athenagoras.

Das Interesse, welches man seit Winckelmann dem Ideal der Hera in der griechischen Kunst zugewendet hat, ist vorwiegend ein ästhetisches gewesen. Namentlich war es der berühmte Kopf der Hera Ludovisi, welcher der Gegenstand sinniger Betrachtung und geistvoller Urteile eines Göthe,[1]) Schiller,[2]) W. v. Humboldt[3]) u. a. wurde. Die archaeologische Seite der Frage trat dagegen fast ganz in den Hintergrund. Es galt für ausgemacht, dass dieser Kopf auf die Statue des Polyklet in Argos zurückgehe. Ich weiss nicht, auf wessen Auktorität sich diese Meinung stützt[4]): jedenfalls hat sie keine eingehende Begründung erfahren, vielmehr, glaube ich, schwebte kein andrer Gedanke vor, als, weil dieser Kopf unter allen erhaltenen der schönste sei, müsse er auch auf die im Altertum berühmteste Statue zurückgehen. Erst seit etwa 20 Jahren ist die archaeologische Betrachtung in ihr unzweifelhaftes Recht getreten mit einer zwar nicht sehr lebhaften, aber doch überaus fruchtbaren Beteiligung. Den Anstoss dazu gab im J. 1846 ein Aufsatz von Heinrich Brunn,[5]) welcher die Hera Ludovisi aus ihrer bisherigen erhabnen Stellung durch die einschneidende Behauptung verdrängte, dass nicht

---

[1]) Ital. Reise I, 250; III, 238. (W. XXVII, 244. XXIX, 324.)

[2]) Ueber die aesthet. Erziehung des Menschen, Brief 15.

[3]) Ueber die männl. und weibl. Form. Ges. W. I, 220 sq.

[4]) Winckelmann selbst scheint sie nicht ausgesprochen zu haben; wenigstens finde ich in seinen Werken nichts derartiges. Vielleicht geht sie aus von Heinrich Meyer (Anm. zu Winckelm. W. V. S. 666; Gesch. der bild. K. I, S. 67 u. 68.) Beide widmen dem Kopfe nur wenige Zeilen, wie auch Hirt Mythol. Bilderbuch I S. 23 und Beck Grundriss d. Archaeol. S. 199. Etwas ausführlicher ist C. A. Böttiger Andeut. S. 122 sq. und Ideen zur Kunstmythol. II S. 315 sq.

[5]) Bull. d. Inst. 1846 p. 122–128.

dieser, sondern der farnesische Herakopf im Museo Borbonico zu Neapel[6]) als Nachbildung des polykletischen zu betrachten sei. Ihm stimmte bei, nachdem die Frage wieder mehrere Jahre geruht hatte, Emil Braun,[7]) und bald darauf auch Friederichs,[8]) ja dieser ging noch einen Schritt weiter, indem er die Juno Ludovisi für ein Abbild der praxiteleischen Hera erklärte. Während dieser Ansicht wiederum Brunn[9]) beipflichtete, erhob gegen beide Widerspruch J. Overbeck,[10]) indem er hinsichtlich der ludovisischen die hergebrachte Meinung vertheidigte, die farnesische aber als ein sicher nichtpolykletisches, wahrscheinlich vorpolykletisches Werk (vielleicht auch des Alkamenes) bezeichnete. Gegen ihn wiederum sprach Kekulé[11]) seine Zustimmung zu der Brunn-Friederichsschen Ansicht aus. Dagegen modificirte Friederichs selbst in seinen jüngst erschienenen „Bausteinen zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik"[12]) seine Ansicht dahin, dass er von bestimmten Namen der Künstler ganz absieht und den Neapler Kopf nur in die Zeit des Polyklet, in die letzten Decennien des 5. Jahrh., den ludovisischen Kopf einfach ins 4. Jahrh. setzt.

Ausser diesen freilich sehr wichtigen, bis jetzt jedoch noch nicht zu völligem Abschluss gebrachten Erörterungen ist, wie gesagt, von Leistungen der Archaeologen, welche eine eingehendere Beschäftigung mit dem Ideal der Hera in der griechischen Kunst an den Tag legten, wenig zu berichten. Nur gelegentlich ist eine Einzelheit aus diesem Gebiet behandelt worden, wie von Welcker[13]) die Bildung der Hera auf Vasenbildern, welche das Parisurteil darstellen, von Abeken[14]) der Kopf der Juno Pentini im Braccio nuovo des Vatikan.

Aber auf die Fragen, welche Brunn[15]) über den Heratypus im allgemeinen angeregt hat, ist, die wenigen, aber hübschen Bemerkungen Kekulés abgerechnet, noch niemand eingegangen. Damit steht im Zusammenhang, dass auch eine kritisch gesichtete Sammlung der erhaltenen Herabilder bis jetzt vermisst wird. Die Zusammenstellung, welche Clarac[16]) gemacht hat, ist nicht genügend, da sie vieles ungehörige oder mindestens sehr unsichre enthält. Aber auch zu einer recht eigentlich kunstgeschichtlichen Untersuchung über die Entwicklung des Heraideals fehlt es bis jetzt an Vorarbeiten. Unberührt ist die Frage nach dem vorpolykletischen Heraideal. Zwar ist überliefert und allgemein angenommen, dass es auch vor Polyklet Herabilder gegeben hat von Smilis,

---

[6]) Abgebildet Mus. Borb. V. 9, 2; Braun Vorsch. z. Kunstmythol T. XXIV; am besten Mon. d. Inst. VIII tv. 1. Abgüsse des Kopfes sind in Berlin, Bonn, Leipzig.

[7]) Vorschule zur Kunstmythologie S. 14 sq.

[8]) Zschr. f. A. W. 1856 N. 1 S. 5.

[9]) Ann. d. Inst. XXXVI (1864) p. 297—303.

[10]) Kunstarchaeol. Vorles. S. 73 u. 75. Kunstgeschichtl. Analekten N. 2. (Zschr. f. A. W. 1856 N. 37 S. 293—301). Gesch. der griech. Plastik I S. 306 sq.

[11]) Hebe S. 66—69. Auch K. Wachsmuth (Rh. M. XXIII, 193) stimmte jüngst bei; desgl. Schöne Arch. Anz. 1866 S. 229.

[12]) I, 107 u. 252.

[13]) Ann. d. Inst. 1845 p. 142 sq. (A. D. V. S. 427 sq.)

[14]) Ann. d. Inst. X. p. 20—31. Mon. d. Inst. II. tv. LII. Vergl. Kekulé l. l. S. 69 sq.

[15]) Bull. l. l.

[16]) Musée de Sculpt. pl. 414 sq.

Bupalos, Pythodoros, Phidias, wie nach ihm von Alkamenes, Kallimachos, Praxiteles und Lysippos; ob diese Nachrichten aber verbürgt sind und wie es um die Chronologie und sonstige Beziehungen dieser Künstler steht, ob auch von unbekannten Meistern Herabilder bezeugt sind: das sind noch offne Fragen.

Und doch, so gewis es das nächste und erste Bedürfnis war eine Geschichte der griechischen Künstler zu Stande zu bringen, an deren Faden die erhaltnen Denkmäler angereiht werden konnten, so wenig wird sich die Berechtigung der zweiten Aufgabe abläugnen lassen die Bildung einer Gottheit durch die gesammte Kunstgeschichte zu verfolgen, um aus diesen Monographien über die einzelnen Gottheiten allmählich eine Kunstmythologie aufzubauen. Die Mittel zur Lösung dieser Aufgabe liegen klar zu Tage. Das Material liefert eine kritische Sammlung und Sichtung aller auf eine Gottheit bezüglichen Denkmäler, sowol derer, welche wir nur aus den Zeugnissen der alten Schriftsteller kennen, als auch derer, welche uns selbst erhalten sind. Was das erstere betrifft, so müssen die Nachrichten über die Kunstwerke besonders rücksichtlich ihrer Glaubwürdigkeit geprüft werden. Overbecks Unternehmen einer Sammlung der Schriftquellen zur alten Kunstgeschichte ist gewis zu billigen, fordert aber von selbst zu einer zweiten noch wichtigeren Arbeit auf, zu einer Darlegung und Beurteilung der kunstgeschichtlichen Studien der einzelnen Schriftsteller, wie dies für Plinius, die Philostrate, Lucian, Libanius u. a. durch die Arbeiten von O. Jahn, Brunn, Friederichs, Matz, Blümner, Petersen bereits geschehen ist. Hinsichtlich der zweiten Klasse von Denkmälern ergibt sich als Hauptaufgabe zunächst die sicher bezeugten zusammenzustellen, nach Klassen zu ordnen und die sie kennzeichnenden Attribute durch möglichst genaue Observation bis in die kleinsten Details hinein zu verfolgen. Zwischen diesen beiden Faktoren hat dann die Kenntnis der bisherigen Resultate der Kunstgeschichte, verbunden mit einem gut geschulten Stilgefühl und getragen von einer möglichst vorurteilslosen Combination die Brücke zu bauen. Die einzelnen erhaltenen Denkmäler müssen nach Massgabe der über ihre Formbildung gemachten Observationen, wenn nicht einem bestimmten Künstler, von welchem ein in Rede stehendes Werk bezeugt ist, so doch einer bestimmten Periode zugewiesen werden. Dann können wol noch manche Lücken bleiben; das Geripp aber für eine Geschichte des Ideals jeder Gottheit wird sich auf diesem Wege gewinnen lassen.

Wenn ich mir nun die Aufgabe gestellt habe den Idealtypus der Hera durch die griechische Kunstgeschichte zu verfolgen, so ergibt sich aus dem Gesagten als erste Arbeit eine auf Kritik der Quellen beruhende Geschichte der Herabilder, von denen wir schriftliche Nachrichten aus dem Altertum haben. Da aber die Untersuchung namentlich über die Glaubwürdigkeit der einzelnen Zeugnisse eine ziemlich weitschichtige ist, so werde ich in der vorliegenden Abhandlung folgerichtig mich nur mit den ältesten Herabildern beschäftigen können.

An Vorarbeiten für den Gegenstand fehlt es, wie gesagt, während z. B. für die Minerven- und Venusidole die musterhaften Untersuchungen von Gerhard und Jahn vorliegen. Das schöne Schriftchen von Schoemann „Das Ideal der Hera“ Greifswald 1854 gibt in kunstgeschichtlicher Hinsicht keine Ausbeute.

Es bedarf wol keiner weitern Begründung, dass eine Untersuchung über den ältesten Heratypus ihren Ausgangspunkt von der vorhistorischen Zeit zu nehmen hat.

Wie für alle Götter die frühste Gestalt der Verehrung eine symbolische war, so wurde auch Hera in einer vor aller Kunstentwicklung liegenden Periode nicht im Bilde, sondern in einem Stein oder Baumstamm, als den Zeichen ihrer Gegenwart, verehrt. Was Dion Chrysostomos[17]) in dieser Beziehung Barbarenart nennt, das gilt von jedem Volkstum auf der frühsten Stufe seiner Entwicklung, auf welcher die dichtende Phantasie, das Prinzip jeglichen Kunstlebens, noch nicht erwacht ist. Es ist daher nur im Wesen auch des ältesten hellenischen Gottesbewusstseins begründet, was Pausanias[18]) als älteste allgemein hellenische Sitte bezeugt: die Verehrung aller Götter im Symbol des Steines oder Holzes. Aber die Erinnerung an jene Urperiode ist, wie natürlich, im Bewusstsein der spätern Zeit eine dunkle: nur geringe Spuren sind aus ihr erhalten. Dahin gehört, was Clemens Alexandrinus[19]) überliefert: die Stelle des *ἄγαλμα* der kithäronischen Hera vertrat in Thespiä in ältester Zeit ein Baumstumpf, gleichwie die Artemis auf Ikaros als ein Scheit Holz verehrt wurde.[20])

Das nächste war, dass der rohe Stein von Menschenhand behauen, das unbearbeitete Holz zu einem Brett gezimmert wurde. So hören wir, dass Hera gemeinsam mit den übrigen Göttern zu Pharae in Achaja in der Gestalt eines *λίθος τετράγωνος*[21]), zu Samos als *σανίς*[22]) dargestellt war. Ging man noch einen Schritt weiter, so ward aus dem Steine eine Säule *(κίων)* geformt.[23]) Ward diese, wie in Argos, in einen besondern Raum eingeschlossen und mit Binden *(στέμματα)* und Quasten *(θύσανοι)* geschmückt,[24]) so war damit der Anfang zu einem Tempelkult gegeben.

---

[17]) Or. 12 p. 406 R. *οἱ πολλοὶ τῶν βαρβάρων πενίᾳ τε καὶ ἀπορίᾳ τέχνης ὄρη θεοὺς ἐπονομάζουσι καὶ δένδρα ἀργὰ καὶ ἀσήμους λίθους.*

[18]) VII, 22, 3 *τὰ δὲ ἔτι παλαιότερα καὶ τοῖς πᾶσιν Ἕλλησι τιμὰς θεῶν ἀντὶ ἀγαλμάτων εἶχον ἀργοὶ λίθοι.*

[19]) Protr. c. 4 § 46 (p. 40 P.) *τῆς Κιθαιρωνίας Ἥρας* (sc. *ἄγαλμα*) *ἐν Θεσπίᾳ ἦν πρέμνον ἐκκεκομμένον.*

[20]) Ib. *ἀμέλει ἐν Ἰκάρῳ τῆς Ἀρτέμιδος τὸ ἄγαλμα ξύλον ἦν οὐκ εἰργασμένον.*

[21]) Paus. l. l. *ἑστήκασι δὲ ἐγγύτατα τοῦ ἀγάλματος τετράγωνοι λίθοι τριάκοντα μάλιστα τὸν ἀριθμόν· τούτους σέβουσιν οἱ Φαρεῖς ἑκάστῳ θεοῦ τινος ὄνομα ἐπιλέγοντες.*

[22]) Clem. Al. l. l. *τὸ τῆς Σαμίας Ἥρας, ὥς φησιν Ἀέθλιος, πρότερον μὲν ἦν σανίς.* Kallim. bei Euseb. praep. ev. III, 8 in einer unten näher zu betrachtenden Stelle. Arnob. adv. gent. VI, 11 *coluisse, ut Ethedius memorat, ante usum disciplinamque fictorum pluteum Samios pro Junone,* in welcher Stelle der Name des sonst völlig unbekannten Ethedius wol nur auf einer Verderbnis statt Aethlius beruht, was, wie ich nachträglich aus J. G. Voss de hist. graec. p. 378 ed. West. sehe, bereits Canter vermutet hat.

[23]) Clem. Al. Strom. I c. 25 § 164 p. 418 P. *πρὶν γοῦν ἀκριβωθῆναι τὰς τῶν ἀγαλμάτων σχέσεις, κίονας ἱστάντες οἱ παλαιοὶ ἔσεβον τούτους ὡς ἀφιδρύματα τοῦ θεοῦ·* Protr. c. 4 § 46. *τῶν ἄλλων ἀνθρώπων οἱ ἔτι παλαιότεροι ξύλα ἱδρύοντο περιφανῆ καὶ κίονας ἵστων ἐκ λίθων.*

[24]) Clem. Al. Strom. l. l. *γράφει γοῦν ὁ τὴν Φορωνίδα ποιήσας·*

Καλλιθόη κλειδοῦχος Ὀλυμπιάδος βασιλείης
Ἥρης Ἀργείης, ἣ στέμμασι καὶ θυσάνοισιν
πρώτη ἐκόσμησεν περὶ κίονα μακρὸν ἀνάσσης.

Dasselbe erwähnt Clemens vom Apollon zu Delphi, wie die Ilias (*α*, 14) vom Apollon in Chryse. Eine Anschauung gibt die mit Bändern verzierte Spitzsäule (*κίων κωνοειδής*) welche auf Apollon Agyieus bezogen wird, auf einer Münze von Ambracia (Millingen ancient coins 1831 pl. 3. Pellerin Recueil des med.

Wenn nun in der fortschreitenden Entwicklung des Gottesgefühls das hellenische Volk zuerst in der Poesie sich Göttergenealogien und Mythen schuf, so konnte es doch das nächste Bedürfnis, das Bild der Gottheit in einer sichtbaren und bleibenden Form auszugestalten, im Anfang nicht anders befriedigen als dadurch, dass es mit jenen Zeichen der Gegenwart der Gottheit, der Säule oder dem Brett, die derselben Gottheit charakteristischen Gegenstände und Attribute verband. So lehnte man wol, wie bei Poseidon einen Dreizack, bei Hermes ein Kerykeion, bei Ares eine Lanze,[25]) an die Säule oder das Brett der Hera einen Stab *σκῆπτρον*, oder man umkränzte jene mit den der Hera heiligen Blumen, in Samos mit Keuschlamm *(λύγος)*,[26]) in Argos mit Sternkraut *(ἀστερίων)*,[27]) wie die Säule des Dionysos zu Theben mit Epheu umrankt war[28]), oder man brachte auch den ihr heiligen Vogel, den Pfau in ihre Nähe.[29])

Doch nicht lange konnte der hellenische Geist auf dieser niedern Stufe stehen bleiben, wenn anders er das eine der *ἑλληνικώτατα ἔργα*, seine Kunst, schaffen sollte: Das Bild der Gottheit, wie es der Hellene in sich trug, musste in der Gestalt des Menschen, des höchsten Naturwesens, in die äussere Anschauung treten. Erst mit der Einbildung der Gottheit in menschliche Gestalt, mit der Schöpfung eines *βρέτας*[30]), beginnt die hellenische Kunst.

Während von der ersten Stufe derselben, der Hermenbildung, welche nur der Säule menschlichen Kopf gab, bei Hera keine Spur vorhanden ist, fehlt es über die ältesten eigentlichen Herabilder durchaus nicht an Nachrichten. Dieselben weisen zunächst noch in eine völlig mythische Zeit. Gemäss der Sitte des Altertums werden die ältesten Herabilder auf mythische Kunstheroen zurückgeführt.

Von Daidalos ist nicht überliefert, wol aber zu vermuten, dass er auch als

---

I pl. 12, 1. Müller D. A. K. I, 2). Zweifelhaft bleibt in Ermangelung bestimmter Attribute, ob durch die zwei mit Bändern geschmückten Spitzsäulen auf einer Münze von Keos, welche Quatremère de Quincy (Jup. Olymp. p. 11) erwähnt, speziell Zeus und Hera versinnbildlicht sind, da über ihren Kult auf dieser Insel nichts bekannt ist, zwei Spitzsäulen aber sich auch auf Münzen von Cypern (Haverkamp Numophyl. R. Christ. t. 52, 15. Böttiger Ideen II, 214) befinden und mit Bezug auf das, was Tac. H. II, 3 über den ältesten Kult dieser Insel sagt, auf Venus Paphia zu deuten sein werden. In den Werken von Eckhel u. Mionnet ist ein solcher Münztypus von Keos nicht aufgeführt.

[25]) Clem. Al. Protr. l. l. *ἐν Ῥώμῃ δὲ τὸ παλαιὸν δόρυ φησὶν γεγονέναι τοῦ Ἄρεως τὸ ξόανον Οὐάρρων ὁ συγγραφεὺς οὐδέπω τῶν τεχνιτῶν ἐπὶ τὴν εὐπρόσωπον ταύτην κακοτεχνίαν ὡρμηκότων.*

[26]) Paus. VIII, 23, 4. *πρεσβύτατον μὲν (δένδρον) ἡ λύγος ἐστὶν αὐτῶν ἡ ἐν τῷ Σαμίων πεφυκυῖα ἱερῷ.* Cf. Athen. XV. p. 672.

[27]) Paus. II, 17, 2 *Ἀστερίωνα ὀνομάζουσι καὶ τὴν πόαν ταύτην τῇ Ἥρᾳ καὶ αὐτὴν φέρουσι καὶ ἀπὸ τῶν φύλλων αὐτῆς στεφάνους πλέκουσιν.*

[28]) Clem. Strom. I p. 348 Sylb.

[29]) Vergl. Athen. XIV. p. 655 a *Μηνόδοτος ὁ Σάμιος ἐν τῷ περὶ τῶν κατὰ τὸ ἱερὸν τῆς Σαμίας Ἥρας φησίν· οἱ ταοὶ ἱεροί εἰσι τῆς Ἥρας· διόπερ καὶ ἐπὶ τοῦ νομίσματος τῶν Σαμίων ταὼς ἐστίν.* Vielleicht ist eine dunkle Reminiscenz an jene uralte Sitte erhalten auf dem Typus einer unter Augustus geprägten samischen Münze, welche Mionnet (décsr. III n. 166) beschreibt: Paon avec un scèptre posé transversalement. Von Pfauen umgeben ist auch das spätere Heraidol auf samischen Münzen nicht selten: Mionnet décsr. III n. 216. 220. 225; eigentümlich ist n. 285, wo die Göttin sitzend ihre Rechte auf einen Pfau stützt.

[30]) Insofern dies mit *βροτός* zusammenhängt.

Künstler eines später verschwundenen Bildes der Hera, wie der Athena, Aphrodite, Artemis[31]), angesehen worden ist. Denn wenn auch der allgemeine Ausdruck des Hygin [32]): *Daedalus deorum simulacra primus fecit* hiefür nichts beweist, so wird doch bei den zur Zeit des Pausanias nicht mehr vorhandnen Werken des Daidalos, welche die Argiver ins Heraion geweiht hatten[33]), in erster Linie an ein Herabild zu denken sein. Dagegen sind die sogenannten *δαίδαλα* [34]) in Platää weder als Werke des Daidalos, noch überhaupt als Herabilder aufzufassen, wie das Welcker[35]) zu thun scheint, sondern als Bilder der Daidale, der Scheinbraut des Zeus,[36]) durch welche er die Eifersucht der Hera rege zu machen wusste.

Sicher bezeugt sind Herabilder von der rhodischen Künstlerfamilie der Telchinen; Diodor [37]) aber, dem wir diese Nachricht verdanken, oder vielmehr seine unbekannte Quelle bemerkt nicht unrichtig, dass die alten Bilder der Hera in Ialysos und Kameiros nur deshalb ihren Namen von den Telchinen trugen, weil diese überhaupt für die ersten Verfertiger von Götterbildern angesehen wurden. Der Kern der Sage ist offenbar der, dass es in den beiden Städten Ialysos und Kameiros Herabilder alten Stiles wahrscheinlich von Erz[38]) gab, welche die Bewohner aus einer Art von Eitelkeit direkt von den Händen der *ἥρωες ἐπώνυμοι* der rhodischen Kunstschule, der Telchinen, ableiteten.

Das älteste Schnitzbild *(ξόανον)* der Hera, von dem wir hören, befand sich in Tiryns: es war aus dem Holze eines wilden Birnbaums *(ἀχράς)*, dessen Verehrung es vielleicht selbst verdrängt hatte. Nach Zerstörung von Tiryns (Ol. 78) kam es in das Heraion von Argos: hier sah es noch Pausanias,[39]) beschreibt es aber nur mit zwei Worten: es war nicht gross, und die Göttin sass[40]). Ueber den Namen des Künstlers schwanken die Angaben. Aus Pausanias lässt sich zur Entscheidung der Frage nichts entnehmen. Denn er sagt nur: *ἀνετέθη ἐς Τίρυνθα ὑπὸ Πειράσου τοῦ Ἄργου*, das Bild wurde nach Tirynth von Peirasos, dem Sohne des Argos, geweiht; ob dieser zugleich der Künstler

---

[31]) Paus. IX, 40, 3.

[32]) Fab. 274.

[33]) Paus. IX, 40, 2 *πέρα δὲ οὐκ οἶδα ὑπόλοιπα ὄντα τῶν Δαιδάλου· τοῖς γὰρ ἀνατεθεῖσιν ὑπὸ Ἀργείων ἐς τὸ Ἡραῖον καὶ ἐς Γέλαν τὴν ἐν Σικελίᾳ κομισθεῖσιν ἐξ Ὀμφάκης ἀφανισθῆναί σφισιν ὁ χρόνος καθέστηκεν αἴτιος.* Sollte hier nicht, was O. Benndorf in der ersten These seiner Inauguraldissertation geläugnet hat, Pausanias eine kunstgeschichtliche Quelle benutzt haben?

[34]) Plutarch *περὶ τῶν ἐν Πλαταιαῖς δαιδάλων* (fr. 9. c. 3) bei Euseb. praep. ev. III, 8. Paus. IX, 3, 1.

[35]) Gr. Götterl. I, 367.

[36]) Vergl. meine Abhandlung: *„Die Hochzeit des Zeus und der Hera“* S. 25 A. 7.

[37]) V, 55 *ἀγάλματά τε θεῶν πρῶτοι κατασκευάσαι λέγονται καί τινα τῶν ἀρχαίων ἀφιδρυμάτων ἀπ' ἐκείνων ἐπωνομάσθαι· παρὰ μὲν γὰρ Λινδίοις Ἀπόλλωνα Τελχίνιον προσαγορευθῆναι, παρὰ δὲ Ἰαλυσίοις Ἥραν καὶ νύμφας Τελχινίας, παρὰ δὲ Καμειρεῦσιν Ἥραν Τελχινίαν.*

[38]) Wenigstens werden nirgends Schnitzbilder den Telchinen beigelegt, sondern alle Zeugnisse reden von ihren Erzarbeiten. Vergl. Strab. XIV p. 654; Eustath. z. Dion. Perieg. 504. Dies deuten auch ihre Namen Chrysos, Argyros, Chalkos (Eust. z. Il. p. 277) an.

[39]) II, 17, 5 *τὸ δὲ ἀρχαιότατον* (sc. *ἄγαλμα τῆς Ἥρας τῶν ἐν Ἡραίῳ*) *πεποίηται μὲν ἐξ ἀχράδος, ἀνετέθη δὲ ἐς Τίρυνθα ὑπὸ Πειράσου τοῦ Ἄργου, Τίρυνθα δὲ ἀνελόντες Ἀργεῖοι κομίζουσιν ἐς τὸ Ἡραῖον· ὃ δὴ καὶ αὐτὸς εἶδον καθήμενον ἄγαλμα οὐ μέγα.* Noch einmal erwähnt er es VIII, 46, 2.

[40]) Wie das Bild der Athena in Troja (Il. ζ, 302).

gewesen, bleibt bei diesem Ausdruck zweifelhaft. Bringt man damit die Nachricht des Clemens Alexandrinus[41]) in Verbindung, dass Demetrios im 2. Buche seiner *Ἀργολικά* als Verfertiger des Bildes den Argos nannte, so wird man, wie Urlichs,[42]) geneigt sein beide Nachrichten so zu combiniren, dass Argos das Bild verfertigt, sein Sohn Peirasos aber dasselbe nur geweiht habe. Dabei ist aber das entgegenstehende Zeugnis des Plutarch[43]) übersehen, welcher ausdrücklich sagt, dass Peiras (oder Peirasos) selbst das Bild der Hera aus dem Holz eines Birnbaums in der Umgegend von Tirynth geschnitzt habe. Und Thiersch[44]) entscheidet sich unbedenklich für die Richtigkeit des zweiten Zeugnisses, indem er für die erstere Angabe zwar nicht den Clemens selbst, wol aber einen seiner Abschreiber verantwortlich macht und dies Versehen dadurch beseitigt, dass er in jener Stelle hinter *τὸν ποιητὴν* die Worte *Πείρασον τὸν* einschiebt und statt *Ἄργον* den Genitiv *Ἄργου* setzt. Dadurch wird allerdings Uebereinstimmung in den Angaben herbeigeführt, und tatsächliche Einwendungen werden sich gegen diesen Emendationsweg nicht machen lassen, gleichwol kann ich mich des Eindrucks nicht entschlagen, dass derselbe etwas gewagtes, um nicht zu sagen, gewaltsames hat. Lässt sich doch durch eine solche Procedur schliesslich jegliche Abweichung in den Nachrichten der alten Schriftsteller ausgleichen. Einfacher und zugleich von grösserer innerer Wahrscheinlichkeit scheint mir folgender Weg der Betrachtung, um dieser Frage auf den Grund zu kommen, welche, so minutiös sie an sich zu sein scheint, doch dadurch einen gewissen Reiz erhält, dass es von Interesse ist die Meinung des Altertums über das älteste noch in später Zeit erhaltene Herabild zu constatiren, und die Frage mit den uns zu Gebote stehenden Hülfsmitteln der Kritik zu einer befriedigenden Lösung gebracht werden kann. — Man darf daraus, dass Pausanias nicht mit dürren Worten sagt, Peirasos habe das Bild gemacht, nicht die

---

[41]) Protr. c. 4 § 47. *Δημήτριος γὰρ ἐν δευτέρῳ τῶν Ἀργολικῶν τοῦ ἐν Τίρυνθι τῆς Ἥρας ξοάνου καὶ τὴν ὕλην ὄγχνην καὶ τὸν ποιητὴν Ἄργον ἀναγράφει.*

[42]) Jahns Jahrbb. Bd. 69 S. 375. Vergl. auch Benseler Wörterb. d. Eigenn. s. v. *Ἄργος.*

[43]) Bei Euseb. praep. ev. III, 8 *Λέγει δ' οὖν Πλούταρχος ὧδέ πη κατὰ λέξιν. Λέγεται δὲ Πείρας ὁ πρῶτος Ἀργολίδος Ἥρας ἱερὸν εἰσάμενος τὴν ἑαυτοῦ θυγατέρα Καλλίθυιαν ἱέρειαν καταστήσας ἐκ τῶν περὶ Τίρυνθα δένδρων ὄγχνην τεμὼν εὐκτέανον Ἥρας ἄγαλμα μορφῶσαι κτλ. Ταῦτα ὁ Πλούταρχος.* Es wird nicht nötig sein mit Thiersch (Epochen der bild. K. S. 20 A.) statt des überlieferten und an sich unanstössigen *Πείρας ὁ* zu lesen *Πείρασος,* weil sich bei Paus. diese Namensform findet (auch beim schol. z. Eur. Or. 933); denn die Form *Πείρας* ist auch von Apollodor (II, 1, 2 *Ἄργος ἐτέκνωσε Πείραντα*) und von Julius Africanus bei Georgius Syncellus (Chronogr. I. p. 283 D. *Καλλίθυια Πείραντος ἐν Ἄργει πρῶτον ἱεράτευσε τῆς Ἥρας*) überliefert, während die Hdrr. des Hygin fab. 145 Pirantus bieten, wofür Muncker mit Unrecht Piranthus gesetzt hat, da *Πείρανθον* bei Apollodor l. l. nur eine Conjektur von Aegius, dem ersten Herausgeber des Apollodor, (Romae 1555) ist. Eine vierte Form scheint erhalten in *Πειρήν,* welchen Hesiod und Akusilaos als Vater der wahrscheinlich mit Kallithyia identischen Io nannten (Apollodor II, 1, 3). Noch weniger kann ich der zweiten Emendation von Thiersch beistimmen *εὐκέατον* zu lesen statt des überlieferten *εὐκτέατον.* Denn *εὐκέατος* ist eine poetische, wie es scheint, nur aus metrischem Bedürfnis im Genitiv *εὐκεάτοιο* (Od. ε, 60. Theocr. id. 25, 248) gebräuchliche Form st. *εὐκέαστος.* Dagegen kommt *εὐκτέανον,* was ich — und wie ich sehe, schon Gaisford — geschrieben habe, in der Bedeutung von *εὐκτήδων* „leicht zu spalten" vor bei Theophr. hist. plant. III, 9. Auch ist es paläographisch viel leichter eine Verschreibung von *ν* in *τ* als die Einschiebung eines Consonanten durch die Hand des Abschreibers anzunehmen.

[44]) Epochen der bild. Kunst S. 20 A.[2].

Unmöglichkeit dieser Annahme folgern. Denn abgesehen davon, dass der Ausdruck *ἀνετέθη* es nicht schlechthin verbietet zugleich den Begriff der Urheberschaft hineinzulegen, ist es für Pausianas an der Stelle Hauptsache nicht sowol auszusprechen, dass das Bild von Peirasos gemacht, als dass es durch ihn nach Tirynth, von wo es später nach dem Heraion kam, gebracht worden ist. Da sich nun aber Pausanias nicht begnügt den Peirasos einfach zu nennen, sondern den Namen seines Vaters Argos hinzugefügt hat, so wäre es, wenn dieser als Verfertiger des Bildes gegolten hätte, schlechterdings nicht zu begreifen, dass er dies nicht hinzugefügt hätte, schon um den Gegensatz des Weihens von Seiten des Sohnes und des Schnitzens von Seiten des Vaters hervorzuheben. Also ex silentio des Pausanias könnte der Schluss nur gegen Argos lauten. Soll man aber entscheiden, für welche von beiden Nachrichten nach Massgabe der vorliegenden Umstände die grössere innere Wahrscheinlichkeit spricht, so wird man unbedenklich sein Gewicht in die Schale derjenigen werfen, welche die Entstehung der doppelten Nachricht und die der andern zu Grunde liegende Verwechslung am besten erklärt, und dies ist im vorliegenden Falle die des Plutarch. Denn es liegt klar zu Tage, wie leicht aus einer flüchtigen Benützung der Tempelsage oder auch einer Aufzeichnung, Peirasos, der Sohn des Argos, sei der Verfertiger des Bildes gewesen *(Πειράσου τοῦ Ἄργου)*, die andere Angabe, Argos sei der Künstler, entstehen konnte. Dagegen ist die andre Möglichkeit, dass eine Verwechslung des Gebers mit dem Künstler stattgefunden habe, an sich zwar nicht undenkbar, setzt aber eine Art von Nachlässigkeit voraus, wie wir sie dem in solchen religionsgeschichtlichen Dingen, schon aus Deisidämonie — er war ja selbst Priester und hatte an diesen Fragen das grösste Interesse — sehr genauen Plutarch, am allerwenigsten in diesem Falle, zutrauen können. Er macht nämlich nicht etwa beiläufig eine flüchtige Bemerkung über das Bild der Hera, sondern behandelt ex professo ihren ältesten Kultus von Argolis und bringt auch im folgenden sicher beglaubigte Notizen bei, welche jeden Schein von Ungenauigkeit beseitigen. Wie steht es dagegen mit dem Gewährsmann für die andere Nachricht? Clemens Alexandrinus hat weder für diese Dinge ein besonderes Interesse, im Gegenteil spricht er unverhohlen gerade an jener Stelle[45]) seine Abneigung und seinen Widerwillen gegen diesen heidnischen Unsinn und diese Superstition aus und unmittelbar vorher sagt er höchst charakteristisch, es sei ihm ganz gleichgültig, ob Phidias oder Bryaxis die *ἀγάλματα* des Zeus und Apollon in Patara gemacht habe[46]) — noch gibt er an der Stelle etwas andres als eine beiläufige Bemerkung, noch dazu aus einer ziemlich unsichern Quelle, aus den *Ἀργολικά* eines Demetrios, von denen sonst nirgends in der griechischen Literatur die Rede ist[47]), obwol wir gerade bei Diogenes von Laërte[48]) ein Verzeichnis der als Schriftsteller berühmten *Δημήτριοι* haben. Ich möchte daher dieser Angabe, gegenüber dem unverfänglichen Zeugnis des Plutarch, mit welchem sich auch die Nachricht des Pausanias wohl verträgt, kein Gewicht beilegen, sondern an Peirasos als Schnitzer des ältesten Herabildes festhalten.

---

[45]) Cf. Cap. IV init.

[46]) Ib. § 47 *ἀγάλματα Διὸς καὶ Ἀπόλλωνος, ἃ Φειδίας εἴργασται· εἰ δέ, ὥς φασί τινες, Βρυάξιος ἦν τέχνη, οὐ διαφέρομαι, ἔχεις καὶ τοῦτον ἀγαλματουργόν· ὁπότερον αὐτοῖν βούλει, ἐπίγραφε.*

[47]) S. Voss de hist. graec. p. 426 W.

[48]) Diog. L. V, 5, 84.

Die spätern Schicksale dieses *ξόανον* anlangend, so begegnet dasselbe noch einmal in der Tempellegende von Tirynth, wofern es richtig ist, dass dasselbe zu verstehen ist unter dem *ξόανον* der Hera, für dessen Misachtung die Töchter des Proitos, Lysippe und Iphianassa, von der erzürnten Göttin in Raserei versetzt wurden[49]. Denn Proitos, der Urenkel des Danaos, welcher die Dynastie des Argos vertrieben hatte, ward König von Tirynth, während sein Bruder Akrisios Argos erhielt[50]. Allein da Pausanias[51] ausdrücklich bemerkt, dass auch das zwischen Argos und Mykenae gelegene Heraion zum Reiche des Proitos gehörte, so könnte unter jenem auch ein altes Schnitzbild in diesem Heraion verstanden werden. Und dieses könnte wieder identisch sein mit dem, für dessen Verspottung Teiresias von der Hera in einen hässlichen Mann mit Affengesicht verwandelt wurde, wenn diese Erzählung sichrer beglaubigt wäre, als sie es ist. Von einer Elegie *Τειρεσίας* des Sostratos, auf welche sie Eustathios[52], ihr einziger Gewährsmann, zurückführt, ist aber sonst nirgends etwas zu sehen oder zu hören, und so liegt der Verdacht nahe, dass dieselbe nur auf einer Erfindung des Ptolemaeos Hephaestionis beruht, aus dessen „Neuer Geschichte" Eustathios sehr vieles entnommen hat. Aus Photius[53] wissen wir aber, dass Ptolemaeos im ersten Buche derselben von sieben Verwandlungen des Teiresias erzählt hatte. Und so ist auf diese Nachricht, dass Teiresias das *ἄγαλμα* der Hera in Argos verspottet habe, wol nichts zu geben[54], besonders da dieser Seher von der gangbaren Sage in Theben und erst nach dessen Zerstörung in Delphi lokalisirt wird. An der Sage an und für sich, dass zur Zeit des Teiresias ein *ἄγαλμα* der Hera in Argos gewesen, wäre kein Anstoss zu nehmen; denn Peirasos, auf den das erste *ἄγαλμα* der Hera in Argolis zurückgeführt wird, reicht weiter hinauf als Teiresias. Und wenn es heisst, Peirasos weihte das Herabild nach Tirynth, so hat dies gewis keinen andern Sinn, als dass der Herakult von Argos nach Tirynth verpflanzt wurde, wie ja auch Tiryns gradezu Sohn des Argos genannt wird[55]. Der Herakult in Argos ist älter als der in Tirynth. Als derjenige, welcher die Anfänge des Herakults nach Argos brachte, erscheint Inachos, der Sohn des Okeanos und der Thetys[56]: er war es, der das Land

---

[49]) Akusilaos bei Apollod. II, 2, 2 (*Λυσίππη καὶ Ἰφιάνασσα*) *αὗται ὡς ἐτελειώθησαν, ἐμάνησαν, ὡς μὲν Ἡσίοδός φησιν, ὅτι τὰς Διονύσου τελετὰς οὐ κατεδέχοντο, ὡς δὲ Ἀκουσίλαος λέγει, διότι τὸ τῆς Ἥρας ξόανον ἐξηυτέλισαν.* Nach Verg. ecl. VI, 48 (*Proetides implerunt falsis mugitibus agros*) hielten sie sich in ihrem Wahnsinn für Kühe, worauf O. Müller (Handb. d. Arch. § 363, 2) die Hörnchen am Kopfe der von ihm als Iphianassa gedeuteten weiblichen Figur auf der Berliner Vase (Gerh. Berl. Ant. N. 902) bezieht. Das Seitenstück dazu erzählt Athen. XIV p. 614b von dem Metapontiner Parmeniskos, welcher beim Anblick des Holzbildes der delischen Leto in lautes Lachen ausbrach.

[50]) Apollod. II, 2, 1.

[51]) Paus. II, 16, 2 *Προῖτος τὸ Ἡραῖον καὶ Μιδείαν καὶ Τίρυνθα ἔσχε καὶ ὅσα πρὸς θαλάσσῃ τῆς Ἀργείας.*

[52]) Z. Od. κ S. 1665, 47 *Σώστρατος ἐν Τειρεσίᾳ (ποίημα δέ ἐστιν ἐλεγειακόν) φησὶ τὸν Τειρεσίαν τοῦ ἐν Ἄργει ἀγάλματος τῆς Ἥρας καταγελῶσαν εἰς ἄνδρα μεταβληθῆναι ἀειδῆ, ὡς καὶ Πίθωνα λέγεσθαι, ἐλεηθεῖσαν δὲ ὑπὸ Διὸς εἰς γυναῖκα μεταμορφωθῆναι αὖθις ὡραίαν.*

[53]) 146b 39B. Scriptt. mythogr. p. 183 W. *ὡς Τειρεσίας ἑπτάκις μετεμορφώθη.*

[54]) Vergl. Hercher J. J. Supplbd. I. S. 287.

[55]) Paus. II, 25, 7 *Τίρυνθα δὲ ἥρωα, ἀφ' οὗ τῇ πόλει τὸ ὄνομα ἐγένετο, παῖδα Ἄργου τοῦ Διὸς εἶναι λέγουσιν.*

[56]) Apollod. II, 1, 1.

Argos, um welches Poseidon und Hera stritten, der letztern zusprach und ihr opferte[57]). Dasselbe, sowie den Bau eines Tempels berichtet Hygin[58]) von seinem Sohne Phoroneus, Plutarch[59]) von dessen Urenkel Peirasos. Als erste Priesterin der Hera in Argos erscheint die Tochter des Königs, der den Herakult gegründet, also nach den einen des Inachos[60]), nach den andern des Peirasos, vorausgesetzt dass dieser mit Peiren[61]) identisch ist, nach andern endlich des Iasos, des Sohnes des Argos[62]), also des Bruders des Peirasos. Ihr Name ist bei den einen *Ἰώ*[63]), bei den andern *Καλλίθυια*[64]), deren Identität bereits Scaliger[65]) aus einer Glosse des Hesych[66]) vermutet hat. Als Priesterin erhielt Io den Namen *Καλλίθυια* (= *Καλλιθύεσσα*).

Ist aber der Herakult in Argos so alt, so versteht sich von selbst, dass es auch schon in früher Zeit hier ein *ἄγαλμα* der Göttin gegeben hat, welches an Stelle des *κίων μακρός* getreten ist. Ja es ist wol nur natürlich anzunehmen, dass dieses älter war als das von Peirasos geschnitzte, weil dieser doch sonst wol sein Schnitzbild für den alten Heratempel in Argos selbst zurückbehalten haben würde. Dass uns über den Verfertiger und die Zeit der Verfertigung desselben nichts überliefert ist, kann gegen diese Annahme nicht mit Recht geltend gemacht werden. Denn einmal ist dies bei alten Kultusbildern überhaupt häufig der Fall, dass sich die Kunde ihres Verfertigers nicht erhalten hat; andrerseits können die Nachrichten über dasselbe sehr wol durch den Brand des Tempels im J. 423[67]) zu Grunde gegangen sein. Ja wenn das Bild selbst diesem Schicksal nicht entging, hatte man auch kein Interesse mehr an der Kunde von demselben. Gegen die letztre Annahme dürfte allerdings ein gewichtiges Bedenken geltend gemacht werden, auf das ich sofort näher eingehen werde. Vorher möge noch auf die Spuren von dem Vorhandensein jenes *ἄγαλμα* vor dem Tempelbrande hingewiesen werden. Ein *ἄγαλμα* der Hera in Argos vor dem Argonautenzuge kennt die Sage, welche das samische Herabild von den Argonauten aus Argos nach Samos gebracht sein lässt[68]). Jedenfalls ist dieses später in

---

[57]) Paus. II, 15, 4 *Ἴναχον βασιλεύοντα τόν τε ποταμὸν ἀφ' ἑαυτοῦ λέγουσιν ὀνομάσαι καὶ θῦσαι τῇ Ἥρᾳ.*

[58]) Fab. 143 u. 225; desgl. Lactant. schol. z. Stat. Theb. I, 252.

[59]) Bei Euseb. praep. ev. III, 8. S. A.[43]).

[60]) Paus. I, 25, 1. III, 18, 7. Hygin fab. 145. Apollod. II, 1, 3 *Κάστωρ δὲ ὁ συγγράψας τὰ χρονικὰ καὶ πολλοὶ τῶν τραγικῶν Ἰνάχου τὴν Ἰὼ λέγουσιν.*

[61]) Apollod. l. l. *Ἡσίοδος δὲ καὶ Ἀκουσίλαος Πειρῆνος αὐτὴν φασιν εἶναι.*

[62]) Apollod. II, 1, 3. Paus. II, 16, 1. Schol. z. Eur. Or. 933.

[63]) Apollod. l. l. Palaeph. Incred. c. 43. Anonym. de incred. 15 (scriptt. mythogr. ed. West. p. 324); auch Aeschylus (Suppl. 291) nennt *Ἰὼ κληδοῦχος Ἥρας δωμάτων τῇδ' ἐν Ἀργείᾳ χθονί.*

[64]) Plut. bei Euseb. l. l. Georg. Sync. I p. 283 D. *Καλλίθυια Πείραντος ἐν Ἄργει πρῶτον ἱεράτευσε τῆς Ἥρας.*

[65]) Z. Euseb. Chron. p. 24.

[66]) Hesych. s. v. *Ἰὼ Καλλίθυια* (Scaliger statt *καλλιθύεσσα*) *ἐκαλεῖτο ἡ πρώτη ἱέρεια τῆς Ἥρας* (Scaliger statt *Ἀθηνᾶς*). Daraus folgt noch nicht, dass auch in der A.[24]) angeführten Stelle der Phoronis *Καλλιθυίη* zu schreiben sei; denn *Καλλιθόη* ist ein auch sonst in der ältesten Mythologie vorkommender Name (eine der Töchter des Keleos h. in Cer. 110.) Auch ist dort erst eine Schmückung des *κίων*, noch kein *ἄγαλμα* und Opfer der Göttin vorausgesetzt.

[67]) Paus. II, 17, 6. Thuc. IV, 133.

[68]) Paus. VII, 4, 4.

Argos wieder ersetzt worden, denn zur Zeit des Solon hören wir von dem *ἄγαλμα* der Hera in Argos durch die Erzählung von Cleobis und Biton, deren Mutter Priesterin war und *στᾶσα ἀντὶ τοῦ ἀγάλματος εὔχετο τοῖσι ἑωυτῆς τέκνοισι δοῦναι τὴν θεόν, τὸ ἀνθρώπῳ τυχεῖν ἄριστόν ἐστι*[69]). Die zweite Erwähnung ist aus dem J. 519 (Ol. 65, 2) in welchem J. Kleomenes von Sparta den Kriegszug gegen Argos unternahm und das Heraion eroberte, durch eine Flamme jedoch, welche während seines Opfers plötzlich aus der Brust des Agalma hervorleuchtete, von der Eroberung der Stadt selbst sich abschrecken liess oder wenigstens vorgab abgeschreckt worden zu sein[70]). Damals war aber das Schnitzbild des Peirasos noch in Tirynth, dessen Zerstörung erst nach den Perserkriegen fällt[71]). Wenn nun Pausanias[72]) ausser diesem Schnitzbild und der polykletischen Statue noch ein *ἄγαλμα* der Hera im Heraion sah und dieses *ἀρχαῖον* nennt, so liegt die Vermutung sehr nahe, dass dies dasselbe ist, wie das bereits zur Zeit des Solon und Kleomenes im Heraion befindliche *ἄγαλμα*, welches dem Untergang durch die Flammen entgangen sein wird. Ich finde diese letztre Annahme um so unbedenklicher, weil dieselbe bei dem Schnitzbilde des Peirasos gar nicht zu umgehen ist, wenn anders wir nicht in die Nachricht des Pausanias, dass die Argiver dasselbe nach Zerstörung von Tirynth in das Heraion gebracht haben, ganz unbegründete Zweifel setzen wollen. Auch spricht gegen eine solche Rettung der beiden Bilder, als der wertvollsten Schätze des Tempels, durchaus nicht, was Thukydides[73]) und Pausanias von dem Brande sagen. Aus den Worten beider folgt nur, dass der Tempel selbst ein Raub der Flammen wurde. Was aber die Hauptsache ist, woher hätten die Argiver ein *ἀρχαῖον ἄγαλμα Ἥρας* nach dem Brande im J. 423 bekommen sollen und wozu hätten sie überhaupt danach Verlangen tragen sollen, da ihnen ja Polyklet für den neuen Tempel eine Statue arbeitete und sie ausserdem noch das alte Schnitzbild des Peirasos besassen. — Leider sind wir nun über dieses Bild so gut wie gar nicht unterrichtet: Pausanias bemerkt nur, das Bild stand auf einer Säule; vermutlich also war dasselbe, wie das Schnitzbild, nur klein[74]) und jene Säule vielleicht eine Reminiscenz an den alten *κίων μακρός*. Nicht einmal über das Material gibt Paus. Auskunft, sondern auch dieses lässt sich nur durch Vermutung erschliessen. Wenn zu dem *κίων* ein steinernes Bild am besten passt, so spricht dafür

---

[69]) Her. I, 31. Ganz ähnlich [Palaeph.] Incred. LI. *ἐπεὶ τοίνυν τὸ παρὰ τῶν βοῶν παρὰ τῶν παίδων ἐγένετο, στᾶσα κατὰ τὸ ἄγαλμα μισθὸν ἀπῄτει τοῦ πόνου*, und Eudocia p. 208, welche den ganzen Passus *Περὶ Ἥρας* aus Ps.-Palaeph. oder aus Suidas unter dem Titel *περὶ τοῦ τῆς Ἥρας ἐν τῷ Ἄργει ἱδρύματος* excerpirt hat, bemerkt, dass dies *εἴδωλον καὶ ψαλίδα χαλκῆν ἀνεβάσταζεν*. (West. scriptt. mythogr. p. 310. Palaeph. c. 51 p. 192 Fisch.) cf. Suidas s. v. *Ἥρα* u. Georg. Codin. de antiquit. Constant. p. 44 ed. Lugd. cf. Welcker Kl. Schr. III S. 199 sq. De Witte Ann. d. Inst. XIX p. 431 not.

[70]) Her. VI, 82 *καλλιρευμένῳ δὲ ἐν τῷ Ἡραίῳ ἐκ τοῦ ἀγάλματος τῶν στηθέων φλόγα πυρὸς ἐκλάμψαι κτλ.*

[71]) Paus. V, 23, 2 *Μυκηναῖοι μὲν καὶ Τιρύνθιοι τῶν Μηδικῶν ὕστερον ἐγένοντο ὑπὸ Ἀργείων ἀνάστατοι.* Zur Schlacht von Platää stellten die Tirynthier mit den Mykenäern noch 400 Mann. (Her. IX, 28), und Her. V, 83 bemerkt, dass Tirynth erst nach langem Kampfe in die Hände der Argiver fiel.

[72]) Paus. II, 17, 5 *ἐστὶν ἐπὶ κίονος ἄγαλμα Ἥρας ἀρχαῖον.*

[73]) Thuc. IV, 133 *ἔλαθεν ἀφθέντα πάντα καὶ καταφλεχθέντα.* Paus. II, 17, 6 *ἔστι δὲ ὑπὲρ τὸν ναὸν τοῦτον τοῦ προτέρου ναοῦ θεμέλιά τε καὶ εἰ δή τι ἄλλο ὑπελίπετο ἡ φλόξ.*

[74]) Eine Anschauung gewährt das auf einer Säule stehende hermenartige Palladion auf einer thönernen Lampe bei Passeri Lucern. fictil. T. II tv. 99. Müller D. A. K. I, 5.

auch der allgemeine Ausdruck des Paus. *ἄγαλμα*. Wäre ein Schnitzbild zu verstehen, so würde Pausanias das Holz gewis genannt haben, da er darauf seine besondre Aufmerksamkeit zu richten pflegt[75]), oder er würde den unzweideutigen Ausdruck *ξόανον*[76]) gebraucht haben. *Ἄγαλμα* bedeutet bei Paus. nicht ein Bild von Holz, es sei denn dies als Material ausdrücklich hinzugefügt[77]). Der Name des Künstlers ist von Paus. ebenfalls nicht überliefert, gewis weil derselbe zu seiner Zeit nicht mehr bekannt war. Denn es ist doch nicht anzunehmen, dass Paus. denselben aus Nachlässigkeit weggelassen habe, da im übrigen seine Angaben nach dieser Seite hin, wie über die meisten Tempel, so besonders über das Heraion, den Eindruck grosser Genauigkeit machen. Zur Beseitigung dieser Lücke in unsrer Kenntnis der argivischen Heraidole scheint eine gewünschte Handhabe zu bieten die Angabe des Athenagoras[78]), dass es in Argos ein Herabild von Smilis gab. Ja Thiersch[79]) hat unbedenklich die Identität des von Pausanias erwähnten *ἄγαλμα ἀρχαῖον* mit diesem von Athenagoras dem Smilis zugeschriebenen Bilde behauptet, und auch Brunn[80]) hat dies als Vermutung ausgesprochen. Niemand aber hat an der Nachricht selbst Anstoss genommen, denn auch Wesselings[81]) Zweifel an der Richtigkeit der Lesart bei Athenagoras ändert an der Sache selbst nichts — offenbar weil niemand an der Glaubwürdigkeit des Verfassers der *πρεσβεία περὶ τῶν Χριστιανῶν* zweifelte. Und doch wäre dies gewis geschehen, hätte jemand den betreffenden kunstgeschichtlichen Abschnitt dieser Schrift des Athenagoras im Zusammenhange gelesen und seine Angaben einer unbefangenen Prüfung unterworfen. Er würde dann gefunden haben, dass Athenagoras, wie dies allerdings bei einem christlichen Apologeten jener Zeit nicht Wunder nehmen kann, offenbar kein Interesse für die griechische Kunstgeschichte besitzt, noch viel weniger Quellenstudien auf diesem Gebiete gemacht hat, sondern dass der ganze betreffende Abschnitt so viel unrichtiges oder nur halbrichtiges enthält, dass seine kunstgeschichtlichen Nachrichten nur da Berücksichtigung verdienen, wo sie mit anderweitigen Zeugnissen übereinstimmen. Da sich der Beweis hiefür nicht wol in den engen Raum einer

---

[75]) Vergl. bes. VIII, 17, 2.

[76]) So scheidet er bald darauf (II, 19, 3) genau zwischen dem *ἄγαλμα* des Apollon von Attalos und dem *ξόανον* von Danaos.

[77]) Z. B. VIII, 17, 2 *θύου πεποιημένον τὸ ἄγαλμά ἐστιν* und an unsrer Stelle nach vorangegangnem *πεποίηται μὲν ἐξ ἀχράδος — εἶδον καθήμενον ἄγαλμα οὐ μέγα.* VIII, 53, 1 *ἄγαλμά ἐστιν ἐβένου ξύλον.*

[78]) Suppl. pro Christ. c. 17 ed. Otto *ἡ δὲ ἐν Σάμῳ Ἥρα καὶ ἐν Ἄργει Σμίλιδος χεῖρες.*

[79]) Epochen der bild. Kunst S. 20 Anm.[2]

[80]) Gesch. d. Künstler I S. 27. Seine andre Vermutung, dass das Bild der Smilis bei dem Brande des Tempels mit untergegangen sein könne, verträgt sich nicht mit der Stelle des Athenagoras, welche von lauter vorhandnen Götterbildern redet. Er müsste denn darin einen Irrtum des Athenagoras annehmen.

[81]) Probabil. c. 12 p. 96 schlägt er vor mit Rücksicht auf die von Paus. (VII, 4, 4) erwähnte Sage, dass das samische Herabild von den Argonauten aus Argos mitgebracht worden sei, vor *καὶ ἐν Ἄργει* ein *ἢ* einzuschieben. Aber angenommen, es sei dies sprachlich unbedenklich, bliebe doch Smilis auch so der Künstler des ehemals argivischen, später samischen Herabildes. Gegen seinen Vorschlag spricht aber nicht blos das tatsächliche Bedenken, dass Athenagoras von lauter an Ort und Stelle wirklich vorhandnen Idolen redet, sondern ganz besonders, dass *ἢ καὶ ἐν Ἄργει* unmöglich heissen kann *quae et Argis fuerat*, wenn man nicht in der Ellipsenreiterei so weit gehen will, die Hauptsache — im vorliegenden Falle die Bemerkung, dass das Bild in Argos gewesen war, zur Zeit aber nicht mehr war — als ausgelassen anzunehmen.

Anmerkung drängen lässt, habe ich den betreffenden Abschnitt in einem besondern Exkurs behandelt. Hier erwähne ich nur, was speziell die Herabilder betrifft. Dass Smilis das Herabild zu Samos gemacht hat, ist über allen Zweifel erhoben sowol durch andre Nachrichten als durch das ausdrückliche und bündige Zeugnis des Pausanias[82]), auf welches wir unten noch näher eingehen werden. Um so wunderbarer wäre es, wenn es diesem in solchen Dingen so gewissenhaften Manne entgangen sein sollte, dass auch das argivische Herabild von Smilis gearbeitet worden sei. Eine Lücke im Text an jener Stelle anzunehmen scheint mir bei dem innigen Zusammenhange, in welchem der folgende Satz über das *ἀρχαιότατον ἄγαλμα* mit dem in Rede stehenden über das *ἄγαλμα ἀρχαῖον* steht, ganz unstatthaft zu sein. Noch viel wunderbarer aber, ja nach meinem Dafürhalten unerklärlich wäre es, wenn, was dem Periegeten und emsigen Forscher auf diesem Gebiet entgangen, zu derselben Zeit oder nur wenige Jahre drauf — die *πρεσβεία* ist im J. 177 n. Chr. abgefasst — dem nicht einmal von dilettantischem Interesse geleiteten, der Kunst abholden Laien, der nur die Haltlosigkeit und Hinfälligkeit der Götteridole darzutun beflissen ist und sich nicht einmal die Mühe nahm ganz bekannte Dinge in einem kunstgeschichtlichen Handbuche nachzuschlagen, aus irgend einer verborgenen Quelle zugänglich gewesen sein sollte. Man betrachte nur seine übrigen kunstgeschichtlichen Nachrichten und man wird finden, dass sie desselben Geistes, wie die vorliegende der Nachlässigkeit, Kinder sind. Von Endoios sind sicher beglaubigt *ἀγάλματα* der Athena; Athenagoras macht ihn auch zum Künstler der Artemis von Ephesos; die von Theodoros und Telekles aus zwei Hälften gearbeitete Statue des Apollon Pythios in Samos nimmt er gläubig hin und tut gar so, als wenn dieselbe noch vorhanden wäre, was durch das Schweigen des Paus. ganz gewis widerlegt wird; er begnügt sich nicht mit der (allein beglaubigten) Statue des Apollon von Tektaios und Angelion in Delos, sondern schreibt diesen auch noch ein Bild der Schwester Artemis zu; die Statue des Asklepios in Epidauros gibt er dem Phidias, obwol diese laut Inschrift von Thrasymedes gearbeitet war, vielleicht aus einer Verwechslung mit der ebenfalls kolossalen chryselephantinen und sitzenden Statue des Zeus von Phidias, welche er auffallenderweise ganz übergeht. Und so begnügt er sich nicht mit Einem Bilde der Hera von Smilis, dem samischen, sondern lässt auch das Bild zu Argos, der neben Samos berühmtesten Kultusstätte der Hera, von ihm gearbeitet sein. Das ungleich berühmtere aber von Polyklet erwähnt er gar nicht. Und nun soll man einem solchen verdächtigen Gewährsmann gegenüber den Pausanias der Nachlässigkeit oder Unkunde zeihen noch dazu hinsichtlich eines keineswegs unbekannten Künstlers, dessen Kenntnis wir vielmehr vorzugsweise zwei Stellen des Pausanias verdanken? Mir scheint ein solches Verfahren so unkritisch, dass ich mich nicht entschliessen kann blos auf das Zeugnis des Athenagoras hin das alte argivische Herabild dem Smilis zuzuschreiben. Chronologisch freilich wäre dies recht wol möglich; denn jedenfalls könnte ein von ihm gearbeitetes Bild *ἀρχαῖον* genannt werden, wenngleich die Annahmen über sein Zeitalter auch jetzt noch sehr schwanken. Auf diese Frage näher einzugehen macht der Fortgang unsrer Untersuchung über die ältesten Herabilder nötig. Dazu hat diese Frage

---

[82]) VII, 4, 4.

noch ein besondres Interesse in dem angedeuteten Umstande, dass sie, so lebhaft sie die Archaeologen beschäftigt hat, doch noch nicht zu einem bündigen Abschluss gelangt ist. Der bisherige Stand der Untersuchung ist folgender. Die hergebrachte Meinung[83]) war, Smilis sei, wie sein berühmterer Zeitgenosse Daidalos, ein mythischer Künstler. Dagegen trat O. Müller in seiner Erstlingsschrift 1817[84]) mit der geistreich durchgeführten Behauptung auf, es habe zwei Künstler Namens Smilis gegeben, von denen der ältere unter der Regierung des Königs Prokles von Samos (140 n. Trojas Zerstörung) das dortige Herabild, der jüngere nach Beginn der Olympiaden mit Rhoicos und Theodoros das lemnische Labyrinth gebaut habe. Ihm stimmte bei Thiersch in der ersten Bearbeitung der Epochen der bildenden Kunst[85]) (1819), in der zweiten Ausgabe[86]) (1828) aber nennt er Müllers Ansicht einen leidigen Ausweg, ohne selbst eine neue an ihre Stelle zu setzen. In einem ähnlichen Schwanken blieb Panofka in seiner Erstlingsschrift (1822), indem er sich zu der Müllerschen Ansicht bald zustimmend[87]), bald sceptisch[88]) verhielt. Dagegen bekämpfte dieselbe in scharfsinniger Weise Heinr. Brunn in seiner Geschichte der griech. Künstler[89]) und stellte ihr eine ganz neue Ansicht gegenüber, dass Smilis ein vollkommen historischer Künstler sei, der um Ol. 60 gelebt habe. Overbeck hat sich ihm in seinen Schriftquellen zur Gesch. der bild. K.[90]) angeschlossen; dagegen hat er nicht unbedingte Zustimmung erlangt bei Urlichs[91]), welcher zwar zugibt, dass der historische Smilis um Ol. 60 gelebt habe, den mythischen Künstler gleichen Namens aber nicht opfert, und bestimmten Widerspruch hat er erfahren von Bursian[92]), welcher die Person des Smilis wie die des Daidalos als eine mythische aus der Geschichte der griechischen Künstler ganz gestrichen wissen will. — Niemand aber hat sich bisher eine eingehende Widerlegung oder Bestätigung der Brunnschen Ansicht angelegen sein lassen, und so ist die Frage einer nochmaligen selbständigen Prüfung wert und bedürftig. Eine solche habe ich angestellt und daraus zunächst das Resultat gewonnen, dass keine der genannten Ansichten den Anspruch auf unbedingte Richtigkeit machen kann, dass aber Brunn der Wahrheit am nächsten gekommen ist.

Wie überall, so gilt auch in dieser chronologischen Untersuchung das *χαλεπὴ ἡ ἀρχή*. In der Tat ist es bei der grossen Inhaltsverschiedenheit der verhältnismässig wenigen Zeugnisse über Smilis schwierig zu entscheiden, von welchem als sichrer Grundlage auszugehen sei. Als solche betrachtete Brunn im ersten Bande der Künstlergeschichte die Nachricht des Plinius, dass Smilis mit Rhoikos und Theodoros das lemnische Labyrinth

---

[83]) Heyne artt. tempp. p. 342. Sillig Catal. artif. p. 421.
[84]) Aeginet. p. 97 sq. Vergl. Handb. d. Arch. § 70, 3.
[85]) S. 45 (23) u. S. 194 (59).
[86]) S. 46 (23) Anm.
[87]) Res Samiorum p. 50.
[88]) Ib. p. 58.
[89]) I, 27 sq.
[90]) S. 59.
[91]) J. J. Bd. 69 (1854) S. 375.
[92]) J. J. Bd. 73 (1856) S. 509.

erbaut habe; als aber Urlichs in seinem Aufsatze über die älteste samische Künstlerschule[93]) diese Nachricht für die Erfindung eines klügelnden Peripatetikers älterer Zeit oder vielleicht des Apion erklärt hatte, bezeichnete auch er in der Revision seiner Chronologie des Rhoicos und Theodoros im zweiten Bande seines Werkes[94]) dieselbe als unzuverlässig. Und doch, glaube ich, steckt in dieser Nachricht ein Stück Wahrheit, welches mehr als die andern Zeugnisse geeignet ist in die Chronologie des Smilis Licht zu bringen. Betrachten wir daher die Stelle[95]) etwas näher. Sie lautet jetzt in den Ausgg.: *Et de Cretico labyrintho satis dictum est; Lemnius similis illi columnis tantum centum quinquaginta memorabilior fuit, quarum in officina turbines ita librati pependerunt, ut puero circumagente tornarentur. Architecti fecere Smilis et Rhoecus et Theodorus indigenae, extantque adhuc reliquiae ejus, cum Cretici Italicique nulla vestigia extent.* Was zunächst die Lesart betrifft, so steht *Smilis* zwar in keiner Handschrift, sondern ist nur Conjektur von Heyne[96]), aber unzweifelhaft richtig. Dass das *S* oder *Z*[97]) zu Anfang des Wortes im Bamberger Codex, welcher *Milus* bietet, nur durch ein Versehen ausgefallen, zeigt die Lesart der übrigen Hdrr. *Zmilus*. Weder Milos noch Smilos sind griechische Namen. Heynes Conjektur hat daher bei allen Archaeologen und Herausgebern des Plinius unbedingten[98]) Beifall gefunden, wie auch seine zweite Emendation *Rhoecus* statt *Rholus* durch den Bamberger Codex selbst eine glänzende Bestätigung erhalten hat. Ebenso wenig scheint darüber ein Zweifel obwalten zu dürfen, dass *indigenae* die Lesart der zweiten Hand im Bamb. Cod. — *indignae* B[1] —, unterstützt durch die Lesart der Hdrr. V. R *indigena*, richtig ist. Wie steht es aber mit der Nachricht selbst? Sind die drei Künstler aus Lemnos? Nein. Smilis wird von Pausanias genannt *Αἰγινήτης*, Rhoicos und Theodoros[99]) *Σάμιοι*. Dazu ist es schwer glaublich, dass Aeginetische und Samische Künstler auf einer von tyrrhenischen Pelasgern bewohnten Insel — erst von den Athenern unter Miltiades wurden diese bezwungen[100]) — ein solches Bauwerk aufgeführt haben. Auch der Mechanismus, mittels dessen die Säulen sich gedreht haben sollen, erweckt einen gewissen Verdacht. Dies alles gebe ich Urlichs[101]) zu, um die Nachricht, dass die genannten drei Künstler das lemnische Labyrinth gebaut haben, nicht glaubhaft zu finden, ziehe aber daraus andre

---

[93]) Rh. M. N. F. X S. 20.

[94]) II, 324 u. 388.

[95]) Plin. n. h. 36, 90.

[96]) Artt. tempp. (Opusc. acad. V) p. 342. Not. b.

[97]) Vergl. über den Wechsel von S und Z in den Hdrr. des Plinius, nam. im Bamberg. Sillig z. XXXII, 151.

[98]) Allzu sceptisch äussert nur Bursian J. J. 73, 509 einen Zweifel. Daran, dass Smilis, von dem sonst nur Werke der bildenden Kunst bekannt sind, hier als Architekt erscheint, ist nicht der geringste Anstoss zu nehmen. Wird doch auch von Rhoicos, Theodoros und Bupalos bezeugt, dass sie als Bildhauer und Architekten zugleich thätig waren. Vergl. Brunn Gesch. d. K. II S. 324.

[99]) Auf das Zeugnis des Athenagoras (suppl. p. Christ. c. 17), welcher den Theodoros *Μιλήσιος* nennt, wird nichts zu geben sein. S. den Exkurs.

[100]) Her. VI, 137—140.

[101]) Uebrigens hatte schon Panofka (res Sam. p. 54) bemerkt: Samiorum in Lemno artificum mentionem haud magnam apud se habere fidem, ohne einen Ausweg zur Lösung der schwierigen Frage vorzuschlagen.

Consequenzen. Denn die Gründe, welche er anführt, um die Nachricht für die Erfindung eines klügelnden Griechen zu erklären, sind für mich nicht stichhaltig. Zunächst ist es unrichtig, dass die drei idäischen Daktylen, auf welche er das Labyrinth zurückzuführen geneigt ist, auch auf Lemnos gearbeitet haben. Diese werden vielmehr nur am phrygischen und kretischen Ida lokalisirt[102]). Ebenso ist Urlichs den Beweis schuldig geblieben und wird ihn wol auch schuldig bleiben für die Behauptung, dass die Schmelzung des Eisens den Lemniern zugeschrieben worden sei. Pausanias nennt dies an drei Stellen[103]) die Erfindung des Theodoros und Rhoicos Auch dies ist eine unbewiesene Behauptung, dass die alten Beziehungen zwischen Samos und den nördlichen Inseln im Andenken geblieben waren. Panofka[104]) läugnet ausdrücklich jeglichen Verkehr zwischen Samos und Lemnos. Endlich ist es falsch, dass nach Steph. B. *Αἰθαλία* der gemeinsame Name für Lemnos und Samos gewesen sei: es hiess so ausser Elba noch Lemnos und Chios, nicht Samos. Sind aber diese Voraussetzungen unrichtig, so fällt auch der auf sie gebaute Schluss, dass es einem klügelnden Griechen ein leichtes gewesen sei die Dreizahl der lemnischen Zauberkünstler durch die historischen Namen der Meister von Samos und des Verfertigers des Herabildes in Samos auszufüllen. Denn der zweite Grund, welchen Urlichs anführt, weil das erste griechische Labyrinth, das kretische, angeblich von Daidalos gebaut war, hätte man das zweite, lemnische, seinem Zeitgenossen Smilis beigelegt, erledigt sich von selbst. Wäre die Ueberlieferung vorhanden, beide Labyrinthe seien zu gleicher Zeit entstanden, so hätte dies noch einigen Sinn. Da dies aber nicht der Fall ist, Plinius vielmehr die vier Labyrinthe in histor. Reihenfolge aufzählt — das ägyptische, kretische, lemnische, italische, — so sollte man gerade umgekehrt erwarten, dass ein Fälscher sich keinen Zeitgenossen des Daidalos, sondern einen nach ihm lebenden Künstler ausgesucht haben würde. Am allerwenigsten lässt sich eine so plumpe Fälschung schon einem ältern Peripatetiker zutrauen.

Probabler ist die Annahme von Hirt[105]), von welcher Urlichs gar keine Kenntnis gehabt zu haben scheint, dass statt des lemnischen ein samisches Labyrinth anzunehmen sei. Allerdings ist dann nicht nur an dieser Stelle des Plinius statt *Lemnius, Samius,* sondern auch in dem vorangegangnen § 86 *tertius (labyrinthus) in Samo* (st. *Lemno*) zu lesen. Freilich kommt die Verderbnis an beiden Stellen auf Eine hinaus. Denn war oben einmal *in Lemno* geschrieben, verstand sich an unsrer Stelle die Aenderung *Lemnius* von selbst. Nimmt man diese Verwechslung an, so rechtfertigt sich der Ausdruck *indigenae,* insofern Rhoecus und Theodoros auf Samos geboren, Smilis wenigstens hier wohnhaft gewesen war. Doch würde diese Rücksicht allein mich nicht bestimmen den Vorschlag probabel zu finden,

---

[102]) S. die Beweisstellen bei Overbeck die ant. Schriftquellen S. 6 sq. Ganz allein steht das Zeugnis des Clemens Alex. (Strom. I, p. 362), welcher sie nach Cypern versetzt.

[103]) III, 12, 10; VIII, 14, 8. X, 38, 5. Auch hier bringt Clemens l. l. eine abweichende Angabe, wenn er die Erzmischung auf einen Idäischen Daktylen, freilich in unsichrer Weise, zurückführt: *ἄλλος δὲ Ἰδαῖος εὗρε χαλκοῦ κρᾶσιν, ὡς δὲ Ἡσίοδος, Σκύθης.* Auch von den Kabiren ist dies nicht bezeugt.

[104]) Res Samiorum p. 54.

[105]) Amalth. I, 268. Gesch. d. Bauk. I, 231. 258. Panofka l. l. mochte sich nicht für sie entscheiden, Klenze billigte sie (Amalth. III, 72).

enthielte nicht eine zweite Stelle des Plinius eine lebhafte Empfehlung desselben. Wer die Worte XXXIV, § 83 *Theodorus qui labyrinthum fecit Sami ipse se ex aere fudit* unbefangen betrachtet, kann nur zu der Annahme eines samischen Labyrinths kommen. Da es nämlich vier Labyrinthe gab, welche Plinius selbst bespricht, hätte er, wollte er nicht das samische verstanden wissen, notwendig an dieser Stelle hinzusetzen müssen *Lemnium*. Auch hindert nichts *Sami* mit auf den Relativsatz zu beziehen.

Wer auch diesem Vorschlage nicht beipflichtet, dem wird kein andrer Ausweg übrig bleiben als geradezu eine Verwechslung der Baumeister des lemnischen Labyrinths mit denen des samischen Heraion anzunehmen. Aehnliche, wenn auch nicht so starke Versehen hat sich Plinius zu Schulden kommen lassen[106]. Unterstützen liesse sich diese Annahme dadurch, dass Plinius von dem samischen Heraion keine Kunde gehabt zu haben scheint. Wenigstens findet sich keine Erwähnung desselben bei ihm. Wie dem aber auch sein möge, keineswegs dürfen wir die ganze Nachricht über Bord werfen. Ja selbst wenn sie eine Fälschung wäre, würde das aus ihr zu gewinnen sein, dass Smilis, Rhoicos und Theodoros Zeitgenossen waren. Denn eine solche Plumpheit wird niemand einem Fälscher, am wenigsten einem ältern Peripatetiker, zutrauen, dass er sich Männer, welche nicht einmal der Zeit nach zusammengehören, aussuchte. Beruht die Nachricht aber nur auf Verwechslung, versteht sich die Zusammengehörigkeit der drei Künstler von selbst, und an dieser ist um so weniger zu zweifeln, als Rhoicos und Theodoros durch unantastbare Zeugnisse als Zeitgenossen gesichert sind. Da nun Smilis unter den dreien an erster Stelle steht, so wird er folgerichtig nicht nach, sondern eher ein wenig vor Rhoicos und Theodoros zu setzen sein[107]. Wann aber lebten diese? *Multo ante Bacchiadas Corintho pulsos* antwortet Plinius[108]. Also jedenfalls vor Ol. 30. Dazu passt auch die Nachricht des Herodot, dass die Samier nach der glücklichen Fahrt des Kolaios (Ol. 37) einen ehernen Krater ἐς τὸ Ἡραῖον weihten, denn an der Identität dieses Ἡραῖον mit dem von Rhoicos erbauten Tempel ist nicht zu zweifeln[109]. Demnach glaube ich nicht zu irren, wenn ich Smilis in die Zeit von Ol. 20 — 30 setze, also zum Zeitgenossen des Glaucos von Chios, des Eucheir, Diopos, Eugrammos mache[110]. Wie verträgt sich nun dieses aus Plinius gefundne Resultat mit den andern

---

[106]) S. Thiersch Epoch. S. 187 ². Bursian J. J. Bd. 73 S. 510.

[107]) Dass Theodoros vielleicht etwas jünger als Rhoicos sei, will auch Brunn (G. d. K. II, 381) zugeben.

[108]) n. h. XXXV, 152. *Sunt qui in Samo primos omnium plasticen invenisse Rhoecum et Theodorum tradant multo ante Bacchiades Corintho pulsos.* Zwar lässt sich auch hier Plinius eine Verwechslung der Plastik mit dem Erzguss zu Schulden kommen, indessen ist doch, wie Bursian J. J. 73, 510 bemerkt, die Zeitbestimmung aufrecht zu erhalten.

[109]) S. Urlichs Rh. M. X S. 2, dessen Beweis durch Brunns (II, 381) Einwand nicht entkräftet ist und Bursian l. l., mit dessen Chronologie ich übereinstimme. Brunn setzt Rhoicos und Theodoros zu spät. Seine Ansicht (I, 33) über die A. 108) angeführte Stelle des Plin. ist nicht richtig. Plin. sagt gar nicht: um Ol. 30 ist die Plastik nach Italien gekommen, sondern um diese Zeit haben Eucheir, Diopos, Eugrammos gelebt, diese sind aber jünger als Rhoicos und Theodoros, welche vor Ol. 30 gehören. Die chronologischen Anhaltspunkte auf dem Boden der ältesten Kunstgeschichte sind nicht sowol ah kunstgeschichtliche Taten, als an Namen von Künstlern geknüpft.

[110]) Zugleich beweisen diese Namen historischer Künstler, dass es in alter Zeit Sitte gewesen zu sein scheint den Künstlern von ihrer besondern Technik entlehnte Beinamen zu geben. Vergl. noch Cheirisophos. An das Analogon auf dem Gebiet der dichtenden Kunst Tisias-Stesichoros erinnerte bereits Brunn.

Zeugnissen, welche wir über Smilis haben? Sehr gut, wie sich zeigen wird. Die nächste Erwähnung desselben begegnet uns bei Pausanias[111]), welcher erzählt, dass sich im Heraion zu Olympia hinter den *ἀγάλματα* des Zeus und der Hera die Horen von der Hand des Aegineten Smilis befanden. Scheinbar ist diese Notiz für die Feststellung des Zeitalters des Smilis ohne Belang, indessen nur scheinbar. Schon Brunn hat diese Tatsache gegen die Annahme eines mythischen Smilis geltend gemacht, und Urlichs hat auf sie allein die Annahme eines historischen neben dem mythischen Smilis gebaut. Doch kann ich die Art ihrer Beweisführung nicht für genügend erachten und unterwerfe daher die Stelle des Pausanias und ihre Ansicht über dieselbe erneuter Prüfung. Um das Resultat derselben vorwegzunehmen, so kann ich den Schwerpunkt der von Brunn gegebnen, von Urlichs anerkannten Beweisführung, dass die Horen des Smilis mitten unter den Werken der Schüler des Dipoinos und Skyllis standen und mit diesen ein zusammenhängendes Ganze bildeten, demnach mit diesen um Ol. 60 entstanden, nicht als richtig anerkennen. Denn erstens die Horen standen gar nicht mitten unter den Werken der Schüler des Dipoinos und Skyllis. Vielmehr bezeichnet Paus. die *ἀγάλματα* des Zeus und der Hera, welche vor jenen standen, als *ἔργα ἁπλᾶ*, ein Ausdruck, an dem jetzt, nachdem Schubart[112]) eine schlagende Parallelstelle nachgewiesen hat, wol niemand mehr Anstoss nehmen wird. *ἔργα ἁπλᾶ* sind Werke von einfacher, kunstloser Arbeit, also offenbar in archaischem Stil. Ist somit in dem Ausdruck zugleich ein Urteil über die Entstehungszeit der Werke enthalten, so war eine Angabe, wer sie gemacht habe, nicht, wie Kayser[113]) meint, unumgänglich notwendig. Selbst aber angenommen, es sei im Vorhergehenden der Name des Künstlers enthalten, sei es nun, dass derselbe in *ἁπλᾶ* stecke[114]), sei es, dass er in einem ausgefallnen Wort oder Satz seine Stelle gefunden habe, wer bürgt dafür, dass es ein so später Künstler, wie Ageladas oder Dontas war? Spricht im letztern Falle nicht das *ἁπλᾶ* gegen eine solche Voraussetzung? Also es ist zum mindesten eine unbewiesne Behauptung, dass die Horen des Smilis hinter Werken der Schüler des Dipoinos und Skyllis standen.

Nicht besser steht es mit dem zweiten Teil jener Voraussetzung, dass die Horen mit den folgenden Werken ein zusammenhängendes, untrennbares Ganze bilden. Welches sind diese Werke? Eine Themis von Dorykleides, die fünf Hesperiden von Theokles und eine Athena von Medon. Dass die Themis sich allerdings passend an die Horen anschliesst, kann nicht geläugnet werden: sie ist, wie Pausanias selbst bemerkt, die Mutter derselben.

---

[111]) V, 17, 1 *τὰς δὲ ἐφεξῆς τούτων καθημένας ἐπὶ θρόνων Ὥρας ἐποίησεν Αἰγινήτης Σμῖλις.*

[112]) Philol. XXIV S. 574: Plut. Poplic. c. 19 *ἀνδριὰς ἁπλοῦς καὶ ἀρχαικὸς τῇ ἐργασίᾳ.* Vergl. auch Paus. X, 38, 7 (*ἄγαλμα*) *ἀρχαιότερον καὶ ἀργότερον τὴν τέχνην.* Schon viel früher bemerkte Welcker (Kl. Schr. III, 491): „Mir scheint jetzt *ἁπλᾶ* an der Stelle einen guten Sinn zu haben". Urlichs J. J. 69, 375 übersetzt *ἁπλᾶ* „schlicht".

[113]) Rh. M. V, 349.

[114]) *Ἀγελάδα* vermutete Bröndsted nur zum Scherz; *Δόντα* Brunn I, 47, dem Overbeck (Schriftquellen S. 57) beistimmt. Gegen beide Vermutungen spricht, dass Paus. nicht unterlassen haben würde zu dem Namen des Künstlers irgend welchen näher bestimmenden Zusatz zu machen, zu *Ἀγελάδα* wenigstens *τοῦ Ἀργείου*, zu *Δόντα* wenigstens *τοῦ Λακεδαιμονίου* und die Namen seiner Lehrer Dipoinos und Skyllis, wie VI, 19, 12.

Allein zwischen ihr einerseits und den Hesperiden und der Athena andrerseits ist ebenso wenig ein sachlicher Zusammenhang besonders hervorstechend wie zwischen den Horen uud diesen. Dagegen bilden die Horen ein untrennbares Ganze mit den vor ihnen stehenden Bildern des Zeus und der Hera, wofür es nicht nötig sein wird speziellere Beweise beizubringen[115]). Zeigen auch diese archaischen Stil, so ist es nur natürlich, wenn man aus diesem mythologischen Zusammenhang Schlüsse für die Entstehungszeit ziehen will, auch den Horen ein höheres Alter, zum mindesten höher als der Themis zu vindiciren. Indessen haben solche Schlüsse nichts zwingendes; denn es kann ein ältres Bild einer Gottheit später durch ein andres ersetzt werden. Auch schliessen sich ja an die genannten drei Werke aus der Schule des Dipoinos und Skyllis sofort wieder eine Reihe Werke unbekannter Meister im ältesten Stile an *(ἐς τὰ μάλιστα ἀρχαῖα)* und auf diese wiederum folgen Werke der späten Zeit, der Hermes mit dem Dionysoskinde von Praxiteles u. s. w. Jedenfalls also — dies haben wir als Resultat festzuhalten — liegt in der Stelle des Paus. kein Halt den Smilis wie die Schüler des Dipoinos und Skyllis etwa um Ol. 60 anzusetzen, vielmehr gibt sie ein gewisses Recht ihm vor denselben seinen Platz einzuräumen.

Dagegen glaube ich allerdings, dass die Nachricht des Paus. ein wichtiges Moment enthält, um die Annahme eines mythischen Smilis zu beseitigen. Dies ist das Material der Horen. Es ist nämlich nicht zu bezweifeln, dass die Worte des Paus. am Schluss der Aufzählung der Werke bis zum Hermes des Praxiteles *τὰ μὲν δὴ κατειλεγμένα ἐστὶν ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ* sich auch auf die Horen des Smilis beziehen. Die chryselephantine Technik gehört aber nicht ins mythische Zeitalter, sondern ist auf historischem Boden erwachsen. Dass wir ihren Beginn aber nicht allzu tief anzusetzen haben, zeigt, dass auch die Kore, Demeter, Apollon, Leto, Tyche, Nike im Heraion, welche Paus. als *ἐς τὰ μάλιστα ἀρχαῖα* bezeichnet, ebenso wie die *ἔργα ἁπλᾶ* des Zeus und der Hera, chryselephantin waren. Demnach passt auch dieser Umstand recht wol zu dem oben gefundnen Zeitalter des Smilis, welcher als der frühste Vertreter der chryselephantinen Technik zu betrachten sein wird.

Dagegen scheint unsre Annahme über das Zeitalter des Smilis wieder völlig umgestossen zu werden durch eine zweite Stelle des Pausanias, in welcher er ihn als Verfertiger des samischen Herabildes nennt und bei dieser Gelegenheit alles was er über denselben erfahren hat zusammenstellt. Die Stelle VII, 4, 4 lautet im Zusammenhang so: *τὸ δὲ ἱερὸν τὸ ἐν Σάμῳ τῆς Ἥρας εἰσὶν οἱ ἱδρύσασθαί φασι τοὺς ἐν τῇ Ἀργοῖ πλέοντας, ἀπάγεσθαι δὲ αὐτοὺς τὸ ἄγαλμα ἐξ Ἄργους .... εἶναι δ' οὖν τὸ ἱερὸν τοῦτο ἐν τοῖς μάλιστα ἀρχαῖον οὐχ ἥκιστα ἄν τις καὶ ἐπὶ τῷ ἀγάλματι τεκμαίροιτο· ἔστι γὰρ δὴ ἀνδρὸς ἔργον Αἰγινήτου Σμίλιδος τοῦ Εὐκλείδου. Οὗτος ὁ Σμῖλίς ἐστιν ἡλικίαν κατὰ Δαίδαλον, δόξης δὲ οὐκ ἐς τὸ ἴσον ἀφίκετο.* § 7. *ὁ δὲ Σμῖλις, ὅτι μὴ παρὰ Σαμίους καὶ ἐς τὴν Ἠλείαν, παρ' ἄλλους γε οὐδένας φανερός ἐστιν ἀποδημήσας· ἐς τούτους δὲ ἀφίκετο καὶ τὸ ἄγαλμα ἐν Σάμῳ τῆς Ἥρας ὁ ποιήσας ἐστὶν οὗτος.*

---

[115]) Vergl. die Horen am Stephanos der polykletischen Hera Paus. II, 17, 4. Schon Olen besang die Horen als *τροφοί* der Hera (Paus. II, 13, 3).

Also Smilis lebte nicht früher und nicht später als Daidalos? Ist er also nicht auch wie dieser der mythischen Zeit zuzuweisen oder ist nicht wenigstens Urlichs im Recht, wenn er neben dem historischen einen mythischen Smilis annimmt? Keins von beiden. Um diese Frage zu beantworten, müssen wir uns die Bedeutung und den Wert dieser Angabe des Paus. klar machen.

Zwar nennt Paus. keinen zweiten Künstler als Zeitgenossen des Daidalos, aber die analoge Bezeichnung „Sohn oder Schüler des Daidalos" findet sich dreimal bei ihm, zweimal als fremde Meinung durch ein *λέγουσι* angedeutet, einmal als eigne Ansicht, wie bei Smilis; dies sind 1) die lakedaimonischen Künstler Dipoinos und Skyllis[116]), 2) Klearchos von Rhegion[117]), 3) Endoios von Athen, der Künstler der Athenenbilder[118]). Von diesen ist es jetzt aber ausgemacht, dass keiner vor Ol. 50 anzusetzen sei. Niemand wird daran denken auf Grund jener Angabe des Paus. sie aus der Zahl der historischen Künstler zu streichen, vielmehr wird jeder zugeben, dass Paus. nichts als die Erfindungen lokaler Eitelkeit wiedergibt alte Künstler zu Zeitgenossen des allgemein gefeierten Daidalos zu machen, oder dass er im besten Falle in kunstgeschichtlichen *πίνακες* die genannten Künstler in der Nähe des Daidalos fand. Will man im letztern Falle noch ein besondres Gewicht auf den Ausdruck „Zeitgenosse" legen, so kann man nur schliessen, was ich als wahrscheinlich bereits dargetan habe, dass Smilis für älter, nicht, was Brunn annimmt, für jünger galt als die genannten Knnstler, welche seine Söhne oder Schüler heissen.

Nichts anders als dass das samische Herabild, wie sein mutmassliches Vorbild, das argivische[119]), von hohem Alter sei, lässt sich als Kern der von Paus. erwähnten Sage auffassen, wonach dasselbe schon von den Argonauten nach Samos gebracht sein sollte[120]). Auch hiefür fehlt es nicht an schlagenden Analogien. So erzählt Paus.[121]) selbst, dass die Lykier einen ehernen Krater im Apollotempel zu Patara für ein Werk des Hephäst ausgaben, und hier kann auch er sich nicht eines kritischen Zweifels entschlagen, da es allgemein anerkannte Tatsache sei, dass Rhoicos und Theodoros die Erfinder des Erzgusses seien. So sollte ferner das Agalma des Apollon in Delos schon zur Zeit des Herakles entstanden sein, während seine Künstler, Tektaios und Angelion, in Wahrheit Schüler des Dipoinos und Skyllis waren[122]). -- Aber es ist nicht einmal im Text des Paus.

---

[116]) II, 15, 1 *μαθητὰς δὲ εἶναι Δαιδάλου σφᾶς, οἱ δὲ καὶ γυναῖκα ἐκ Γόρτυνος ἐθέλουσι λαβεῖν Δαίδαλον καὶ τὸν Δίποινον καὶ Σκύλλιν ἐκ τῆς γυναικός οἱ ταύτης γενέσθαι.*

[117]) III, 17 6 *Κλέαρχον ἄνδρα Ῥηγῖνον τὸ ἄγαλμα ποιῆσαι λέγουσιν, ὃν Διποίνου καὶ Σκύλλιδος, οἱ δὲ αὐτοῦ Δαιδάλου φασὶν εἶναι μαθητήν.*

[118]) I, 26, 4 *Ἔνδοιος ἦν γένος μὲν Ἀθηναῖος, Δαιδάλου δὲ μαθητής, ὃς καὶ φεύγοντι Δαιδάλῳ διὰ τὸν Κάλω θάνατον ἐπηκολούθησεν ἐς Κρήτην· τούτου καθήμενόν ἐστιν Ἀθηνᾶς ἄγαλμα ἐπίγραμμα ἔχον, ὡς Καλλίας μὲν ἀναθείη, ποιήσειε δὲ Ἔνδοιος.*

[119]) Dafür scheint auch die Sage zu sprechen, dass Admeta, die Priesterin der *Ἥρα Ἀργεία* (Inschr. des Basrelief der Villa Albani, Millin g. m. CXXIV, 464) nach ihrer Flucht aus Argos das Priestertum der Hera in Samos übernimmt (Athen. XIV p. 655 a.).

[120]) Uebrigens wissen Apollonius Rhodius und Apollodor I, 9, 22 sq. weder von einer Landung der Argonauten auf Samos, noch von einem Bilde der Hera auf dem Schiffe.

[121]) IX, 41, 1.

[122]) Paus. II, 32, 5. coll. Plut. de mus. c. 14.

ein zwingender Grund das *ἄγαλμα* der Argonauten und das des Smilis für ein und dasselbe zu halten. Die Sage von der Uebersiedlung von Argos nach Samos durch die Argonauten könnte sich auch auf ein Herabild vor Smilis bezogen haben.

Wenn somit die Angabe des Paus. über die Zeit des Verfertigers des samischen Herabildes zu einem Künstler zw. Ol. 20—30 sehr gut passt, enthält dieselbe zugleich ein Argument gegen die Unterscheidung, welche Urlichs zwischen diesem Smilis und dem Künstler der Horen vorgenommen hat. Die letztern standen im Heraion zu Olympia, und an unsrer Stelle sagt Paus. ausdrücklich, dass der Künstler des Herabildes auch in Elis war. Und wollte man selbst zugestehen, dass Paus. als er dies schrieb, jenes Werkes eingedenk war, so müsste doch, um an der Identität zu zweifeln, irgend ein positiver Halt vorhanden sein. Ein solcher fehlt aber, wie unsre bisherige Auseinandersetzung gezeigt haben wird, vollständig. — Doch noch sind 2 Zeugnisse gerade über das samische Herabild des Smilis vorhanden, denen gegenüber unsre Annahme über die Zeit des Künstlers sich bewähren muss. Das erste ist ein Fragment des Kallimachos aus einer unbekannten Schrift des Plutarch aufbewahrt bei Eusebius praep. ev. III, 8: *Λέγει δ' οὖν Πλούταρχος ὧδέ πη κατὰ λέξιν· Ἡ δὲ τῶν ξοάνων ποίησις ἀρχαῖον ἔοικεν εἶναί τι καὶ παλαιόν, εἴγε ξύλινον μὲν ἦν τὸ πρῶτον εἰς Δῆλον ὑπὸ Ἐρυσίχθονος τῷ Ἀπόλλωνι ἄγαλμα κτλ. Ἥρας δὲ καὶ Σάμιοι ξύλινον εἶχον ἔδος, ὥς φησι Καλλίμαχος.* Die hierauf folgenden Verse sind in der besten Hdr. des Eusebius (A. cod. Paris. 451, aus welchem H, cod. Venet. n. 343 abgeschrieben ist) in folgender fehlerhaften Gestalt überliefert[123]): *Οὔπω σκέλμιον ἔργον εἰσοξόανα (εἰς ξόανα H) ἀλλ' ἐπὶ τεθμὸν δὴ νεόγλυφον ὦναξ θεᾶς ἧσθα σανίς· ὧδε γὰρ ἱδρύοντο θεοὺς τότε καὶ γὰρ Ἀθήνης ἐν Λίνδῳ Λαναὸς λίθον ἔθηκεν ἕδος.* Zuerst brachte Licht in die Finsternis dieser Stelle das sidus Bentleianum[124]). Seine Diorthose der beiden ersten Verse, welche uns hier vorzugsweise interessiren, ist musterhaft:

Οὔπω Σκέλμιος ἔργον ἐὔξοον, ἀλλ' ἐπὶ τεθμοῦ
Δηναίου γλυφάνῳ ἄξοος ἧσθα σανίς.

Nur, und dies ist charakteristisch genug für Bentleys Kritik, mit dem von ihm conicirten Namen war nichts anzufangen. *Σκέλμις* ist überhaupt kein griechischer Name und *Κέλμιος*, der Genitiv von *Κέλμις*, einem der idäischen Daktylen, welchen Bentley in zweiter Linie vorschlug, passt nicht, weil es sich hier um ein hölzernes Bild handelt, der Ruhm der idäischen Daktylen aber in der Erfindung des Erzes bestand. Und doch war die unzweifelhaft richtige Besserung schon vor ihm gemacht in der Ausgabe des Pausanias (von Kühn, Leipzig 1696)[125]) freilich nur vorgeschlagen, nicht selbst gebilligt: *Σμίλιος*. P. Wesseling[126]) hat das Verdienst sie wieder hervorgesucht und zu Ehren gebracht zu haben. Alle die sich mit der Stelle später beschäftigten, haben zugestimmt. Im wesentlichen war damit die Stelle geheilt; was Spätere hinzutaten, ist im Vergleich damit unbedeutend oder gar unrichtig. Eine Verbesserung war, was Sillig[127]) und Thiersch[128]) vorschlugen, *ἐπὶ τεθμῷ*,

---

[123]) Thiersch Ep. S. 21 ² gibt die Ueberlieferung ungenau; ich bin Gaisford (ed. 1843) gefolgt.
[124]) Callim. fr. CV. p. 478 Ern. Vergl. Bergk Callim. fr. 80 (anthol. lyr. p. 151 ed. alt.)
[125]) Ad VII, 3 p. 531.
[126]) Probabil. c. 34.
[127]) Catal. art. p. 423.
[128]) Epoch. S. 21². Was Bergks *ἔτι τεθμὸν δηναιὸν* heissen soll, verstehe ich nicht.

denn nur *ἐπί* mit dem Dativ ist an dieser Stelle passend; unrichtig dagegen ist, was der letztre, in der Meinung, das Brett müsse wenigstens geglättet gewesen sein[129]), schrieb: *γλυφάνων, ω θεά, ἧσθα σανίς. γλυφάνων σανίς* lässt sich überhaupt im Griechischen nicht sagen. Vielmehr ist das Richtige aus Bentleys *ἄξοος* und Thierschens *γλυφάνων* herzustellen. *γλυφάνων ἄξοος*[130]) ist zu erklären wie *πόνων ἀγύμναστος, τριηραρχιῶν ἀτελής* u. a. Uebersehen ist bisher der Fehler im ersten Worte des Pentameters, welches nicht *δηναίῳ*, auch nicht, wie bei Brunn, *δημαίῳ*, sondern *δηναιῷ* lauten muss, wie sich das Wort noch einmal bei Kallimachos[131]) findet. Was endlich die Form des Namens im Hexameter betrifft, so kann man schwanken zwischen *Σμίλιος*, *Σμίλιδος* und *Σμιλικόν*. Denn das von Brunn gesetzte *Σμίλιον* ist gegen die Analogie gebildet. Gegen *Σμίλιος* dürfte sprechen die sonst überlieferte Genitivform *Σμίλιδος* (ohne Variante bei Paus. VII, 4, 4 u. Athenag. leg. p. Christ. 14); indessen liesse sich dies Bedenken beseitigen durch die Analogie ähnlicher neben einander bestehender Formen, wie *Κρεύσιδος* (Paus. IX, 32, 1 u. 2) und *Κρεύσιος* (Xen. Hell. V, 4, 16. 17. 60), *Πάριδος* u. *Πάριος* (Il. γ, 325). Will man aber diese Analogien nicht gelten lassen und findet man *Σμίλιδος* aus paläographischen Rücksichten nicht empfehlenswert, so mache man mit einer leichten Vertauschung der Consonanten *κ* und *μ* aus dem überlieferten *σκέλμιον* ein *Σμιλικόν*, schreibe also die Verse so:

Οὔπω Σμιλικὸν ἔργον ἐύξοον, ἀλλ' ἐπὶ τεθμῷ
δηναιῷ γλυφάνων ἄξοος ἧσθα σανίς.

Also, das lernen wir aus den Versen des Kallimachos, das ursprüngliche Symbol für die Gegenwart der Hera, das Brett, wich in Samos dem Holzbild des Smilis: das *ξύλινον ἕδος* bei Plutarch und das *Σμιλικὸν ἔργον ἐὔξοον* sind identisch, und da nun Plutarch an die Spitze seiner Erörterung ausdrücklich den Satz stellt: *ἡ τῶν ξοάνων ποίησις ἀρχαῖον ἔοικεν εἶναί τι καὶ παλαιόν* und dafür lauter alte Belege anführt, so scheint mir auch dies für ein früheres Zeitalter des Smilis als die von Brunn angenommene Ol. 60 zu sprechen. Auch ist nicht zu übersehen, dass nach dem was wir über die Entwicklung der Holzskulptur wissen[132]), ein einfaches Holzbild, wie das des Smilis war, viel schlechter in eine verhältnismässig so späte Zeit wie Ol. 60 als in die von uns angenommene Ol. 20—30 passt.

Es ist noch übrig die zwei Zeugnisse des spätesten Autors, welcher vom samischen Herabilde des Smilis redet, des Clemens Alexandrinus, zu prüfen. Dieser will im 4. Kapitel seines *Προτρεπτικός* beweisen, wie thöricht es sei *ἔργα χειρῶν ἀνθρώπων ἀναίσθητα προστρέπεσθαι* und bemerkt über die Bildner der Hauptgottheiten § 47: *τὸν μὲν οὖν Ὀλυμπίασι Δία καὶ τὴν Ἀθήνησιν Πολιάδα ἐκ χρυσοῦ καὶ ἐλέφαντος κατασκευάσαι Φειδίαν παντί*

---

[129]) Nichts sagt von einer Glättung dieses Brettes Arnob. adv. gent. VI, 11: *coluisse ante usum disciplinamque fictorum pluteum Samios pro Junone.* Und ebenso waren die Steine, welche in ältester Zeit *τιμὰς θεῶν ἀντὶ ἀγαλμάτων εἶχον, ἀργοὶ λίθοι* (Paus. VII, 22, 3). So ist auch im folgenden Distichon mit Toup. z. Longin p. 165 *λᾶαν* zu lesen statt des wahrscheinlich als Glossem in die Hdrr. gekommenen *λίθον*, die Verse also zu schreiben:

Ὧδε γὰρ ἱδρύοντο θεοὺς τότε· καὶ γὰρ Ἀθήνης
ἐν Λίνδῳ Δαναὸς λᾶαν ἔθηκεν ἕδος.

[130]) *ἄξοος* führt Suidas s. v. an als gleichbedeutend mit *ἄξεστος*, und Hesych. s. v. erklärt es durch *ἄτμητος*.

[131]) h. in Jov. 60 *δηναιοὶ δ' οὐ πάμπαν ἀληθέες ἦσαν ἀοιδοί.* cf. Lycophr. 145.

[132]) S. Brunn Gesch. d. K. I, 48.

πον σαφές· τὸ δὲ ἐν Σάμῳ τῆς Ἥρας ξόανον σμίλῃ τῇ Εὐκλείδου πεποιῆσθαι Ὀλύμπιχος ἐν Σαμιακοῖς ἱστορεῖ. Der Verdacht, welchen ein sonst ganz unbekannter Holzschneider Eukleides[133]) erregt, steigt zur Gewisheit, dass die Angabe des Clemens nicht in Ordnung sei, durch die einfache Vergleichung der oben angeführten Worte des Paus. (VII, 4, 4): *ἔστι δὴ ἀνδρὸς ἔργον Αἰγινήτου Σμίλιδος τοῦ Εὐκλείδου.* Und doch möchte ich nicht den Clemens selbst der Nachlässigkeit zeihen: denn er ist nicht nur in dem ganzen kunstgeschichtlichen Abschnitt (c. 4) sehr sorgfältig in seinen Angaben, für welche er immer die besten Gewährsmänner, wie Varro, Polemon, Philochoros u. a. anführt, sondern er nennt auch gerade für die in Rede stehende Notiz über die samische Hera als seine Quelle ein Werk, das gewis mit eingehender Sachkenntnis geschrieben war, wenn uns auch jetzt nichts mehr von den *Σαμιακά* des Olympichos bekannt ist. Viel näher liegt es den Irrtum auf Rechnung eines Fehlers im jetzigen Texte zu setzen und durch Annahme einer Lücke zu erklären. Clemens wird geschrieben haben: *σμίλῃ τῇ Σμίλιδος τοῦ Εὐκλείδου.* Gerade die Aehnlichkeit von *σμίλῃ* und *Σμίλιδος* konnte den Ausfall des letztern bewirken, und dieser hatte notwendig auch die Weglassung von *τῇ* zur Folge. Ohnehin sind Lücken in den Hdrr. des Protreptikos keineswegs selten, oder vielleicht steht gar *τῇ Σμίλιδος* in der, so viel ich weiss, seit Potter nicht mehr verglichnen Oxforder Hdr., welche jene häufig ergänzt[134]).

Haben wir somit den Smilis dieser Stelle zurückgegeben, so fragt es sich endlich noch, ob auf ihn zu beziehen sei, was Clemens im vorhergehenden § 46 über das samische Herabild bemerkt. Die Worte lauten: *τὸ τῆς Σαμίας Ἥρας, ὥς φησιν Ἀέθλιος, πρότερον μὲν ἦν σανίς, ὕστερον δὲ ἐπὶ Προκλέους ἄρχοντος ἀνδριαντοειδὲς ἐγένετο· ἐπεὶ δὲ ἀνθρώποις ἀπεικονίζεσθαι τὰ ξόανα ἤρξαντο, βρέτη τὴν ἐκ βροτῶν ἐπωνυμίαν ἐκαρπώσατο.* Also unter der Regierung des Prokles, sagt Aethlios wahrscheinlich in dem auf ihn zurückgeführten Werke *ὧροι Σάμιοι*[135]), trat an die Stelle des alten Brettes ein *ἄγαλμα ἀνδριαντοειδές*, ein *βρέτας*, wie es Clemens selbst erklärt. Wir wollen gegen die Zuverlässigkeit dieser Nachricht keinen Zweifel daraus ableiten, dass die Echtheit jener Schrift bestritten war. Der Ausdruck des Athenaeus *εἰ γνήσια τὰ συγγράμματα* wird sich nur auf den ungewissen Namen des Verfassers beziehen; dazu ist ein zwingender Grund,

---

[133]) Der in Platons Testament (Diog. L. III, 42) genannte Eukleides war ein *λιθοτόμος*. Vergl. Overbeck Schriftquellen S. 221.

[134]) Die Verderbnis der Stelle bemerkte zuerst Junius (Catal. Art. p. 86 und 200) und den im wesentlichen richtigen Weg zu ihrer Heilung betrat schon Heyne (artt. tempp. Opusc. V p. 344), indem er vorschlug *σμίλῃ τῇ Σμίλιδος Εὐκλείδου*, was freilich ebensowenig griechisch ist als Overbecks *Σμίγιδι τοῦ Εὐκλείδου*. Bei Heyne war *τοῦ*, bei Overbeck *τῷ* notwendig. Wenn aber Thiersch schrieb *Σμίλι τῷ Εὐκλείδου*, so ist die Dativform *Σμίλι* bei Clemens gewis nicht zu ertragen. Auch lässt die im Text vorgeschlagene Correctur, in welcher ich mit O. Müller (Aegin. p. 97) übereinkomme, nicht, wie die letztgenannten, die Entstehung der Verderbnis unerklärt.

[135]) Vergl. Athen XIV p. 650 d *Ἀέθλιος ἐν πέμπτῳ ὥρων Σαμίων, εἰ γνήσια τὰ συγγράμματα, ὁμομηλίδας αὐτὰς καλεῖ.* u. p. 653 f *τί οὖν παράδοξον ἱστορεῖν δοκεῖ Ἀέθλιος ὁ Σάμιος ἐν πέμπτῳ Σαμίων ὥρων.* Daher ist die Verbesserung von Schweighäuser Et. M. s. v. *νένωται* (desgl. Eustath. z. Od. *η*, 120 p. 1573) *Ἄθλιος ἐν Σαμίοις ὥροις* st. *ὅροις* unzweifelhaft; dass auch bei Arnob. VI, 11 *Aethlius* st. *Ethedius* zu schreiben sei, haben wir oben A.[22], bemerkt. Für den Titel *ὧροι Σάμιοι*, nicht, wie Panofka Sam. p. 1 annimmt, *Σαμίων ὧροι*, spricht nicht nur die Stelle des Et. M., sondern auch die Analogie der *ὧροι Λαμψακηνοί* des Charon.

dass die Schrift, in welcher Aethlios dies sagte und jene *ωροι Σάμιοι* identisch seien, nicht vorhanden. Als Samier wird Aethlios genaue Nachrichten zur Benützung gehabt haben. Betrachten wir also die Nachricht selbst und fragen wir vor allen Dingen, wer ist jener *Προκλῆς ἄρχων*, unter dem die *σανίς* mit dem *βρέτας* vertauscht wurde? Zum Glück sind wir in der Lage diese Frage mit ziemlicher Sicherheit zu beantworten. In der Reihe der samischen Regenten bietet sich nur Ein Prokles dar und zwar der Gründer der ionischen Herrschaft auf Samos, der zur Zeit der ionischen Wanderung von Deiphontes aus Epidauros vertrieben wurde[136]). Sucht man für die Bestimmung seiner Zeit eine Zahl, so ergibt sich, da Androklos, welcher seinen Sohn Leogoros von Samos vertreibt, nach der gewöhnlichen Annahme ins J. 1040 gehört, etwa 1070 v. Chr.[137]). Während wir somit hinsichtlich der Person des Prokles O. Müllers[138]) Ausführung unbedenklich beistimmen, müssen wir seine zweite Behauptung, dass dieses unter Prokles an Stelle der *σανίς* getretne *ἄγαλμα* und das Bild des Smilis identisch seien, als unbewiesen, ja als nicht recht glaublich bezeichnen, freilich aus andern Gründen, als die sind, welche Brunn gegen ihn geltend macht. Vor allen Dingen müsste ich es als unerklärlich bezeichnen, dass Clemens von einem und demselben Bilde an zwei nur durch wenige Zeilen von einander getrennten Stellen § 46 u. § 47 ohne die geringste gegenseitige Bezugnahme reden sollte. Man müsste doch erwarten, dass er gleich hier angäbe, dass dies *ἄγαλμα ἀνδριαντοειδές* auf Smilis zurückgehe, da er bald darauf sein Bild erwähnt, oder dass er wenigstens bei Besprechung dieses auf seine unmittelbar vorangegangene Erwähnung Bezug nähme. Statt dessen tut er keins von beiden, sondern redet wie von zwei ganz verschiednen Bildern. Und mit Recht. Betrachtet man nämlich die erste Stelle näher, so besagt dieselbe keineswegs, dass unter Prokles ein *ξόανον* oder da nach Müller nur Ein solches anzunehmen ist, das *ξόανον* der Hera geschaffen wurde, sondern nur dass ein Bild mit menschlichem Aussehen *(ἀνδριαντοειδές)* an die Stelle der *σανίς* trat. Der Weg von der *σανίς* bis zum völlig ausgebildeten *ξόανον* ist ein langer, nicht auf einmal zurückgelegter. Man betrachte nur die alten Athena- und Aphroditeidole[139]), wie sie zuerst nur menschlichen Kopf, dann auch Brust und Arme, zuletzt erst Füsse zeigen, um zu begreifen, dass zwischen einem *ἔργον ἀνδριαντοειδές* und einem vollständigen *ξόανον* eine grosse Verschiedenheit stattfinden kann. Also die Richtigkeit der Angabe des Aethlios vorausgesetzt, wird ihr Kern kein andrer sein, als unter Prokles d. h. zu der Zeit wo die hellenische Kultur über das karischlelegische Element auf Samos den Sieg davontrug[140]), wurde auch die alte Art der Götter-

---

[136]) Paus. VII, 4, 3 *ἡγεμὼν δὲ ἦν τοῖς Ἴωσι Προκλῆς ὁ Πιτυρέως, αὐτός τε Ἐπιδαύριος το πολυ ἄγων, οἳ ὑπὸ Δηιφόντου καὶ Ἀργείων ἐκ τῆς Ἐπιδαυρίας ἐξεπεπτώκεσαν· τούτῳ τῷ Προκλεῖ γένος ἦν ἀπὸ Ἴωνος τοῦ Ξούθου. Ἄνδροκλος δὲ καὶ Ἐφέσιοι στρατεύουσιν ἐπὶ Λεωγόρον τὸν Προκλέους βασιλεύοντα μετα τον πατέρα ἐν Σάμῳ.*

[137]) O. Müller Handb. d. Arch. § 70 nimmt nicht recht genau 140 nach Trojas Zerstörung an.

[138]) Aegin. p. 98.

[139]) Müller D. A. K. I n. 3—11. Gerh. Ges. Abh. T. XXII n. 2. XXVI, 2 u. 3; XXVIII u. XXIX.

[140]) Aehnlichen Sinn hat sowol die Sage, dass das samische Herabild aus Argos stammt, woher es die Argonauten brachten, als auch dass Admeta, die Tochter des Eurystheus und Priesterin der argivischen Hera, die Sorge für das Heiligtum der Hera übernimmt, den Karern Vorschriften über die Verehrung des *βρέτας* gibt und die Veranlassung zur Einsetzung des Festes der *Τόνεα* oder *Τόνεια* wird (Menodot in der *τῶν κατὰ τὴν Σάμον ἐνδόξων ἀναγραφή* bei Athen. XV p. 655 a. Mein. Anal. crit. p. 326).

verehrung überwunden und durch eine dem fortgeschrittnen hellenischen Bewusstsein eigentümliche ersetzt. Die Gottheit wurde im Bilde das Menschen verehrt. Der Name dessen, welcher dies zuerst versucht, ist nicht bekannt; das Verdienst des Smilis, welcher einer völlig historischen Zeit angehört, war das erste vollständige *ξόανον* geschaffen zu haben, was jene ältern Ansätze verdrängte und nachmals ausschliesslich im Kultus Verehrung genoss. Für die letztre Behauptung spricht der Umstand, dass kein Schriftsteller, namentlich nicht Pausanias, ein zweites Herabild im Samischen Heraion erwähnt. Und dass dasselbe auch nach Pausanias allein Verehrung genoss, lehrt die Stelle des Clemens *τὸ ἐν Σάμῳ ξόανον σμίλῃ τῇ Σμίλιδος τοῦ Εὐκλείδου πεποιῆσθαι Ὀλύμπιχός φησι.* — Vielleicht lässt sich aber für die von mir angenommene Zeit des Smilis gar noch ein Argument geltend machen aus dem, was wir über das Bild selbst wissen. Noch Ein Zeugnis nämlich ist uns über dasselbe erhalten, was bisher in kunstgeschichtlicher Hinsicht wenig oder gar nicht berücksichtigt worden ist. Und doch geht dasselbe auf keinen schlechtern Gewährsmann zurück als auf Varro. Wahrscheinlich den antiquitates rerum divinarum entnommen ist uns dasselbe beim Lactantius aufbewahrt. Die Worte lauten I, 17: *Insulam Samum scribit Varro prius Partheniam nominatam, quod ibi Juno adoleverit ibique etiam Jovi nupserit. Itaque nobilissimum et antiquissimum templum ejus est Sami et simulacrum in habitu nubentis figuratum et sacra ejus anniversaria nuptiarum ritu celebrantur.* Uebereinstimmend mit den bisher angeführten Stellen redet auch Varro nur von Einem Bilde; kein Zweifel also, dass das was er sagt, auf das Bild des Smilis zu beziehen ist. Das *simulacrum* war in *habitu nubentis,* also jedenfalls mit Schleier, zwar nicht vor dem Gesicht — denn dies war das Kennzeichen der griechischen Jungfrauen, — sondern nur über und zu beiden Seiten des Kopfes, da ja gerade erst nach der Hochzeit die Braut ihr Gesicht vor dem Bräutigam zu entschleiern pflegte *(ἀνακαλυπτήρια)*[141]. Wenn es nun feststeht, dass das Bild des Smilis mindestens bis ins 3. Jahrh. n. Chr. — Clemens Alexandrinus starb um 220 — alleinige Verehrung genoss und uns andrerseits das von Varro beschriebene Idol im altertümlichen Stil auf samischen Münzen bis auf die Zeit des jüngern Valerian erscheint, so folgt daraus mit Notwendigkeit, dass wir in diesem Kopien des Bildes des Smilis zu sehen haben. Es ist kein Grund daran zu zweifeln, dass diese Münzen in ihrer Gesammtheit im wesentlichen ein treues Abbild des Tempelidols geben. Wie hätte man auch dazu kommen können an demselben grosse Veränderungen vorzunehmen, da es doch bis in die Zeit jener Münzen Kultusbild blieb. Betrachtet man aber den Stil und die Formbildung dieses Idols, so wird man dasselbe nicht vor Ol. 20 oder das Jahr 700 v. Chr. hinaufrücken wollen. Und doch müsste man dies, wollte man Smilis unter Prokles ansetzen. Zwar zeigt dasselbe die Spuren hohen Alters, der archaische Stil ist unverkennbar und passt zu der von uns für Smilis angenommenen Zeit recht wol, aber nichts berechtigt das Vorbild desselben um so viel Jahrhunderte früher zu setzen als die nachweislich ältesten der uns erhaltnen Denkmälerreste. Ehe ich schliesse, sei es mir daher vergönnt noch einiges über diesen Typus der Hera zu bemerken, was zugleich als Commentar zu den vier beigegebnen Holzschnitten dienen möge.

---

[141]) S. Meineke Euphor. p. 114.

Da sich unter den Mionnetschen Schwefelabdrücken, welche sich in unserm Archaeologischen Museum befinden, keine samische Münze mit Heraidol befindet, auch in Mionnets Kupferwerk keine solche abgebildet, Lenormants grosses Werk aber, „Nouvelle galerie mythologique ou Trésor du numismatique et de glyptique", nur schwer, in Breslau z. B. gar nicht zugänglich ist, so wandte ich mich an die schon oft erprobte Freundlichkeit der Herren Prof. H. Brunn in München und Jul. Friedländer in Berlin. Ersterer schickte mir vier durch Herrn Prof. Reber angefertigte Zeichnungen von samischen Münzen aus dem Münchner Münzkabinet, letzterer acht Stanniolabdrücke von Münzen von Samos und Hypaepa, welche sich im K. Münzkabinet von Berlin befinden. Dafür sage ich hiermit meinen besten Dank. Von den mir übersandten Abdrücken und Zeichnungen habe ich die am besten erhaltnen und bisher noch nicht bekannten ausgewählt und es ist mir verstattet gewesen von vier Exemplaren, welche sämmtlich dem Berliner Münzkabinet angehören, Holzschnitte machen zu lassen.

Was bisher publicirt worden, ist folgendes: eine samische Münze, in Paris befindlich, welche das Heraidol en face in einem Tetrastylos stehend zeigt, bei Ez. Spanheim obss. in Callim. h. in Dian. v. 228 p. 333 u. h. in Del. v. 48 p. 417 ed. Ern.[142]); eine ähnliche, auf welcher das Idol noch von zwei Pfauen umgeben ist, bei Decamps Select. Numism. 83, danach bei Millin g. m. XII, 49 und zuletzt bei Müller D. A. K. I, 8.

Ferner eine Münze von Hypaepa, auf welcher das Idol den rautenförmig die ganze Gestalt umgebenden Schleier haltend in einem Hexastylos steht, nach einem Mionnetschen Schwefelabdruck bei Müller D. A. K. I, 9.

In dem genannten Werke von Lenormant, welches ich auf der Münchner Bibliothek benützen konnte, sind pl. XII, 4—9 abgebildet die bei Mionnet décsr. des médaill. III n. 220, 229, 306, 238; VI Suppl. 192; III, 190 angeführten Münzen von Samos, welche das Idol mit ausgestreckten Händen, zum Teil von Pfauen umgeben, im Tempel stehend zeigen.

Unrichtig ist[143]), dass nur Münzen der spätern Kaiser das Bild der samischen Hera erhalten haben. Vor Augustus gehört z. B. Mionnet III n. 164 (p. 283): Junon Pronuba debout tournée à droite, und im Berliner Museum befindet sich die unter Nr. 1 abgebildete autonome Münze, auf welcher neben der nach links gewandten Bildsäule *ΗΡΑ* geschrieben steht, während die Vorderseite das Schiffsvorderteil *(Σάμαινα)* zeigt[144]). Unter Vespasian gehört eine in München befindliche (vergl. Mionnet III n. 172 p. 284) und die unter Nr. 2 abgebildete Berliner Münze, welche beide das Idol nach rechts gewandt zeigen. Ist auf diesen das Idol en profil gebildet, so zeigen die Münzen seit Caracalla dasselbe en face. Die nachweislich jüngsten sind unter dem jüngern Valerian (268) geprägt. Die zweite Gattung ist die häufigere. Mionnet allein[145]) hat über 50 registrirt. Verhältnismässig am meisten sind von Trajanus Decius (249—251) erhalten.

---

[142]) Die ähnliche auf p. 333 abgebildete Münze zeigt das Idol der Artemis.

[143]) Böttiger Ideen II, 231.

[144]) Nach Suidas s. v. *οἱ δὲ τὴν Σαμαίνην νόμισμα εἶναι* heisst diese Art von Münzen selbst *Σάμαινα*.

[145]) Décsr. III, p. 282—303 n. 164—317.

Die charakteristischen Attribute dieses Idols sind: auf dem Haupte der Kalathos, die steife Tempelgarderobe *(πάτος)*[146]) bestehend in einem *χιτὼν ποδήρης*, Obergewand und einem die Brust bedeckenden kragenartigen Ueberwurf, der Schleier zu beiden Seiten vom Kopfe über die Arme bis auf den Boden herabfallend, in den beiden ausgestreckten Händen Schalen haltend, endlich unter den Armen zwei Stützen. Sehr häufig steht das Idol in einem Tetrastylos, seltner ist es wie auf unsrer Nr. 2 von zwei Pfauen umgeben[147]). Zuweilen, wie auf unsrer Nr. 3, welche unter Trajanus Decius geprägt die Inschrift *ΣΑΜΙΩΝ ΠΡΩΤΩΝ [ΙΩΝ]ΙΑΣ* trägt, steht links von dem Idol eine ebenfalls ganz verhüllte weibliche Figur, wahrscheinlich die Priesterin, als deren erste Admeta gegolten haben wird[148]). Dagegen wird in der weiblichen Figur mit Kalathos auf dem Haupte, welche in der Rechten das Heraidol, in der Linken ein Füllhorn hält, Tyche[149]) zu erkennen sein, wie in der ganz analogen vor dem Idol stehenden, welche die rechte Hand zum Munde führt, Nemesis[150]).

1. 2. 3. 4.

Die grösste Aehnlichkeit mit dem samischen Herabilde hat das Idol, welches uns auf Münzen von Hypaepa, einem kleinen Städtchen Lydiens am Fusse des Tmolos[151]) begegnet, deren eine, nach Friedländers Mitteilung unter Etruscilla geprägt, unter Nr. 4 abgebildet ist. Vermutlich war Hypaepa von Samos aus angelegt und dies Idol als *ἀφίδρυμα* des samischen Herabildes zu betrachten. Dass die Samier den Kult der Hera auch nach ihren Kolonien verpflanzten, zeigen beispielshalber Samothrake[152]), Perinthos[153]),

---

[146]) *τὸ πάτος* nennt als besondern Ausdruck für die Tempelgarderobe der Hera Hesych s. v. *Πάτος καὶ ἔνδυμα τῆς Ἥρας*, u. Meletius (Cram. Anecd. III p. 93, 19) sagt *διὸ καὶ ὁ Καλλίμαχος οὕτως ἔφη·*

Ἥρης
ἁγνὸν ὑφαινέμεναι τῆσι μέμηλε πάτος.

Vergl. Ritschl. Opusc. I p. 700. Bergk Callim. fr. 81 (Anthol. lyr. p. 151).

[147]) Vergl. Mionnet III n. 216. 220. 225.

[148]) Aehnlich sind Mionnet III n. 191 (Caracalla) u. n. 246 (Philippus Senior), völlig übereinstimmend n. 265 (Trajanus Decius.)

[149]) Mionnet III n. 272. 279 (Trajanus Decius). 289 (Etruscilla).

[150]) Ib. n. 177. 194 (Caracalla). 224 (Gordianus Pius).

[151]) Daher auch der Name *Ὑπαιπα*.

[152]) Vergl. Eckhel d. n. II p. 52.

[153]) Ib. II p. 39 sq. Panofka Sam. p. 19.

Naukratis[154]). Dass sie aber in Kleinasien an dem Küstenstrich von Mykale bis Ephesos mehrere kleine Städte besetzt hatten, wissen wir durch Skylax Peripl. p. 37[155]). Von Hypaepa freilich ist es nicht bezeugt, indessen hat dies seinen Grund wol nur in der notorischen Armseligkeit und Bedeutungslosigkeit der Sadt. Alles was wir ausser dem Namen der Stadt[156]) wissen läuft darauf hinaus, dass sie sehr klein war. Ovid kennt sie nur als *parva Hypaepa:* Met. VI, 13

(Arachne) orta domo parva parvis habitabat Hypaepis

und XI, 153 *(Tmolus) parvis finitur Hypaepis.* Bei Plin.[157]) erscheinen die Hypaepeni als den Ephesiern, unter Tiber bei Tacitus[158]) den Laodicenern untergeordnet. Ueber den Kultus in der Stadt wissen wir nichts; denn daraus dass Steph. B.[159]) angibt, die Schönheit der Frauen von Hypaepa sei ein Geschenk der Aphrodite, folgt noch nicht, dass diese hier ein besondres Heiligtum hatte. Am allerwenigsten möchte ich dies als Grund gegen meine auf die Aehnlichkeit der Idole gebaute Vermutung, dass das hypaepische das *ἀφίδρυμα* des samischen Heraidols sei, gelten lassen.

Auch diese Münzen sind nicht selten: Mionnet[160]) hat über vierzig zusammengestellt; die frühsten sind aus der Zeit des Antoninus Pius, die spätesten gehören der Zeit des Gallienus an. Auch hier ist der Schleier über den Kopf, ja sogar über den Modius gezogen, auch hier fällt er, nur noch in weiterm Bogen, rautenförmig auf den Boden herab, auch hier sind die Arme in derselben Weise ausgestreckt, wenn auch Schalen und Stützen fehlen; auch hier steht das Idol häufig in einem Tetrastylos, seltner in einem Hexastylos[161]); auch hier ist zuweilen Tyche dem Idol beigesellt[162]). Dagegen ist einigen von diesen, wie unsrer Nr. 4, die Nike eigentümlich, welche im Begriff ist das Idol zu bekränzen[163]).

Soviel von den ältesten Herabildern zu Samos und Hypaepa, deren Typus auf Smilis zurückgeht. Demnächst von den übrigen Spuren des vorpolykletischen Heratypus. Der nächste Künstler, von dem ein Herabild gemacht sein soll, ist Bupalos. Da dies aber eine genaue Untersuchung über die Glaubwürdigkeit des Cedrenus, welcher allein[164]) jene Nachricht gibt, erfordert, spare ich die Behandlung dieser Frage für eine andre Gelegenheit.

---

154) Her. II, 178.

155) S. Panofka l. l. p. 24.

156) *Ὑπαιπα* wird erwähnt von Strab. XIII p. 627, die Einwohner *Ὑπαιπηνοί* C. I. n. 379. Appian. Mithr. 48. Aus dem carmen 133 in Petrons Satirikon kann man schliessen, dass Priapus daselbst ein Heiligtum hatte.

157) h. n. V, 120.

158) A. IV, 55 Hypaepeni Trallianique Laodicenis ac Magnetibus simul tramissi ut parum validi.

159) s. v. *Ὑπαιπα καλλίστας ἔχειν γυναῖκας, δῶρον Ἀφροδίτης.*

160) Descr. IV p. 53 sq. n. 275—319.

161) Mionnet n. 285 u. 312.

162) n. 298. (Elagabalus) u. 305 (Gordianus Pius).

163) Vergl. n. 308 (Trajanus Decius) u. n. 319 (Salonina).

164) Hist. compend. p. 322 B.

Exkurs über die Glaubwürdigkeit der von Athenagoras überlieferten kunstgeschichtlichen Notizen.

Der christliche Philosoph Athenagoras hat in seiner wahrscheinlich 177 n. Chr. verfassten, an M. Aurelius Antoninus und L. Aurelius Commodus geschickten *Πρεσβεία περὶ Χριστιανῶν* eine Reihe kunstgeschichtlicher Notizen überliefert, deren Glaubwürdigkeit bisher noch nicht im Zusammenhange untersucht, vielmehr meistenteils unbedenklich angenommen worden ist[1]). Dagegen mussten wir die eine derselben, das Herabild des Smilis in Argos betreffend, als unglaubwürdig bezeichnen, haben aber den Nachweis für die Behauptung, dass dieselbe wie fast alle andern auf einer Nachlässigkeit des Athenag. beruhe, als den Raum einer blossen Anmerkung übersteigend, einem besondern Exkurse vorbehalten.

Der Gang unsrer Untersuchung wird gewissermassen durch Athenagoras selbst vorgeschrieben. Da sich nämlich die betreffenden Notizen in einem zusammenhängenden Abschnitt, c. 17 jener Schrift, zusammen finden, so ist das beste sie der Reihe nach zu besprechen und aus ihrer kritischen Prüfung das Resultat für ihre Glaubwürdigkeit zu ziehen.

Wie Orpheus, Homer und Hesiod die Schöpfer der griechischen Theogonie, so, behauptet Athenagoras, seien auch die Götteridole das Werk weniger Männer: *αἱ εἰκόνες, μέχρι μήπω πλαστικὴ καὶ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιητικὴ ἦσαν, οὐδὲ ἐνομίζοντο, Σαυρίου δὲ τοῦ Σαμίου καὶ Κράτωνος τοῦ Σικυωνίου καὶ Κλεάνθους τοῦ Κορινθίου καὶ Κόρης (τῆς) Κορινθίας*

---

[1]) So äusserte z. B. der gelehrte Benediktiner Prudentius Maranus in den Addendis zu seiner Ausgabe des Athenagoras (Hagae Comitum 1742): *Ea videtur exstitisse ejusmodi rerum Athenagorae peritia ut ei haec facta asseveranti quae alii scriptores non memorant nec negant, fides non sit deroganda.* Ihm folgten die spätern Erklärer. Auch kein Archaeologe hat Zweifel laut werden lassen, ausgenommen dass Sillig (Catal. art. p. 48) an der von Athen. überlieferten Artemis des Angelion und Tektaios Anstoss genommen hat. Gegen ihn nahm diese Nachricht in Schutz Brunn (Gesch. d. Künstler I, 50), während er seiner Nachricht über den Apollon Pythios den Glauben versagte (I, 32).

ἐπιγενομένων· καὶ σκιαγραφίας μὲν εὑρεθείσης ὑπο Σαυρίου, ἵππον ἐν ἡλίῳ περιγράψαντος, γραφικῆς δὲ ὑπὸ Κράτωνος, ἐν πίνακι λελευκωμένῳ σκιὰς ἀνδρὸς καὶ γυναικὸς ἐναλείψαντος· ἀπὸ δὲ τῆς Κόρης ἡ κοροπλαθικὴ εὑρέθη· ἐρωτικῶς γάρ τινος ἔχουσα περιέγραψεν αὐτοῦ κοιμωμένου ἐν τοίχῳ τὴν σκιάν, εἶθ' ὁ πατὴρ ἡσθεὶς ἀπαραλλάκτῳ οὔσῃ τῇ ὁμοιότητι, (κέραμον δὲ εἰργάζετο) ἀναγλύψας τὴν περιγραφὴν πηλῷ προσανεπλήρωσεν· ὁ τύπος ἔτι καὶ νῦν ἐν Κορίνθῳ σώζεται.

Von den genannten Künstlern, Saurias[2]) von Samos, Kraton von Sikyon[3]), Kleanthes von Korinth ist nur der letztre bekannt. Ihm wurde, wie Plinius[4]) erzählt, die Erfindung der Graphik beigelegt, und da dieser an jener Stelle über die Anfänge der Malerei die verschiednen Angaben eingehend referirt, ohne jene zu nennen, so wird die Notiz des Athenag. noch verdächtiger. Kraton von Sikyon beruht vielleicht nur auf einer Verwechslung mit Telephanes von Sikyon, welchen Plinius unter den ältesten Malern nennt. Nach Samos aber verlegt kein Zeugnis die Anfänge der Malerei; vielleicht liegt eine Verwechslung mit dem Erzguss, der in Samos erfunden sein soll, zu Grunde.

Ebenso ist in der folgenden Erzählung der Name Kore[5]) für das Mädchen, welches das Bild ihres Geliebten an die Wand malte, ausser an dieser Stelle nicht überliefert, und gerade die generelle Form desselben erweckt den Verdacht der Erfindung. Sicher unrichtig ist die Ableitung des Terminus *κοροπλαθική* oder *κοροπλαστική* von diesem Nomen Proprium und dieser Anekdote[6]). Aber auch die ganze Erzählung macht verglichen mit der Form, in welcher sie bei Plinius[7]) erscheint, den Eindruck eigner noch dazu nicht besonders geschickter Erfindung. Zum mindesten ist sie des poetischen Hauches, welcher das Original belebt, beraubt. Gerade das Rührende in der Geschichte, dass die Jungfrau den Schatten der Gesichtsumrisse ihres Geliebten, welcher in die weite Welt reisen muss, beim Schein der Lampe an der Wand umfährt, um eine sichtbare Erinnerung an ihn zu haben, fehlt hier. Nur auf mangelhafter Kenntnis oder schlechter Erinnerung scheint es zu beruhen, wenn Athenag. sagt, dass sie den Schatten seiner ganzen Figur, während er im Schlafe lag, an der Wand umfuhr. So richtig und naturgemäss es ferner ist, was Plinius von der Thätigkeit des Vaters sagt: *quibus (sc. lineis, quibus in pariete umbram circumscripserat) impressa argilla typum fecit,* (er nahm einen Thonabdruck), so wenig zeigt Athenagoras Verständnis für die Technik, wenn er sagt, der Vater habe erst die Umrisse aus-

---

[2]) Diese Nominativform ist wol vorauszusetzen nach Dem. 59, 15 *Σαυρίας ὁ Λαμπρεύς.*

[3]) Einen Sikyonier Kraton erwähnt, jedoch nicht als Künstler, Lucian D. mort. 10, 6 *ἄλλοι δὲ Διόφαντον τὸν ῥήτορα ἐπαινοῦσιν ἐν Σικυῶνι ἐπιταφίους λόγους διεξιόντα ἐπὶ Κράτωνι τούτῳ.*

[4]) n. h. XXXV, 16 *inventam liniarem a Philocle Aegyptio vel Cleanthe Corinthio.*

[5]) Dass dies Eigenname sein müsse, erfordert die vollständige Gleichstellung mit den voraufgehenden Eigennamen.

[6]) *κόρη* bedeutet eine kleine Thonfigur als Spielzeug für Kinder. S. Plat. Phaedr. p. 230 B. Prokl. z. Plat. Tim 2 p. 120. Vergl. Welcker A. D. V, 484.

[7]) n. h. XXXV, 151 *Fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore juvenis abeunte illo peregre umbram ex facie ejus ad lucernam in pariete lineis circumscripsit, quibus pater ejus impressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit; eumque servatum in Nymphaeo, donec Corinthum Mummius everterit, tradunt.*

gemeisselt und dann mit Thon ausgefüllt. Wie sollte er dies gemacht haben! Endlich liegt auch darin eine Gedankenlosigkeit von Seiten des Athenag., dass er bemerkt, jener Abdruck befinde sich noch jetzt in Korinth. Allerdings wurde derselbe, wie der offenbar gut unterrichtete Plinius angibt, später im Heiligtum der Nymphen aufbewahrt, allein, wie dieser ausdrücklich hinzusetzt, nur bis z. J. 146 v. Chr., wo er wahrscheinlich der Zerstörung anheimfiel. Und gewis hätte man dieses Curiosum, selbst wenn es die Zerstörung Korinths überdauert hätte, nicht dort gelassen, sondern nach Rom gebracht.

Noch offenkundiger sind die Irrtümer des Athenag. im folgenden Satze: *Τούτοις δὲ ἐπιγενόμενοι Δαίδαλος καὶ Θεόδωρος ὁ Μιλήσιος ἀνδριαντοποιητικὴν καὶ πλαστικὴν προσεξεῦρον.* Zwar wollen wir es ihm nicht übel nehmen, dass er den Daidalos zu einem historischen Künstler macht; dasselbe tut auch Plat. Ion. p. 533 A. und Pausanias, jedenfalls aber zeigt er wenig Bekanntschaft mit den Genealogien der ältesten Künstler, wenn er ihn nach Kleanthes setzt. Eröffnet doch Daidalos überhaupt die Reihe der auf dem Boden der Kunst tätigen Individuen. Im Vergleich zu ihm gehört Kleanthes einer späten Zeit an.

Theodoros ferner war nicht aus Milet, sondern aus Samos, wie alle gut beglaubigten Zeugnisse versichern[8]).

Wenn ferner schon in der Form der Angabe eine grosse Ungenauigkeit liegt, dass „Daidalos und Theodoros die Bildhauerkunst und Plastik erfunden haben" sollen, so zeigt namentlich die falsche Reihenfolge „*ἀνδριαντοποιητικὴ καὶ πλαστική*" gar keine Vertrautheit mit der Entwicklung der Kunst, denn, wie Plinius[9]) sagt, war die Thonbildnerei früher als die statuarische Kunst. Endlich aber ist auch das ein Irrtum, welchen er freilich mit Plinius[10]) teilt, dass er auf den Theodoros, den Erfinder des Erzgusses, die Plastik zurückführt.

Um nun zu beweisen, dass die Götterbilder und die Kunstgeschichte ein Werk von heute und gestern seien, fährt er fort: *Ὁ μὲν δὴ χρόνος ὀλίγος τοσοῦτος ταῖς εἰκόσι καὶ τῇ περὶ τὰ εἴδωλα πραγματείᾳ, ὡς ἔχειν εἰπεῖν τὸν ἑκάστου τεχνίτην θεοῦ. Τὸ μὲν γὰρ ἐν Ἐφέσῳ τῆς Ἀρτέμιδος καὶ τὸ τῆς Ἀθηνᾶς*[11]) *καὶ τὴν καθημένην Ἔνδοιος εἰργάσατο, μαθητὴς Δαιδάλου.* Dass Endoios Athenabilder gearbeitet hat, ist auch von Pausanias[12]) bezeugt, dass dagegen auch das Bild der Artemis in Ephesos auf diesen Künstler zurückgehe, ist völlig neu. Pausanias konnte den Namen des Künstlers nicht erfahren, sondern erwähnt nur die Sage von seinem Ursprung durch die Hand der Amazonen[13]). Sicher war das Bild, wie der Tempel selbst[14]), sehr alt, und Plinius[15]) wundert

---

[8]) Vergl. Overbeck Schriftquellen S. 48 u. 49.

[9]) n. h. XXXIV, 35 *plastica prior quam statuaria fuit.*

[10]) n. h. XXXV, 152.

[11]) Die Worte *μᾶλλον δὲ Ἀθηλᾶς· Ἀθηλᾶ γὰρ ὡς οἱ μυστικώτερον, οὕτω γὰρ τὸ ἀπὸ τῆς ἐλαίας τὸ παλαιόν* lasse ich hier unberücksichtigt, weil es zweifelhaft ist, ob sie von Athenag. selbst herrühren. Vergl. Otto z. d. St. Jedenfalls sind sie verworren.

[12]) I, 26, 4; VII, 5, 9; VIII, 46, 1.

[13]) IV, 31, 6 *Ἀμαζόνων κλέος, αἳ φήμην τὸ ἄγαλμα ἔχουσιν ἱδρύσασθαι.*

[14]) Paus. l. l. *ἐκ παλαιοτάτου τὸ ἱερὸν τοῦτο ἐποιήθη.*

[15]) n. h. XVI, 214 *Mucianus ter consul ex his qui proxume viso eo scripsere, viligineum et nunquam mutatum*

sich geradezu, dass Mucianus, welcher über den Tempel schrieb, den Namen des Künstlers des Bildes nennt, da er diesem selbst ein höheres Alter, als dem der Minerva und des Liber Pater vindicire. Welches ist nun dieser Name? Die besten Hdrr. geben: *eandem con*, woraus schon Harduinus mit der denkbar leichtesten Aenderung *Pandemion* gemacht hat. Freilich ist Pandemios kein sonst vorkommender Künstlername, überhaupt kein bisher überlieferter Name, allein gerade unter den obwaltenden Umständen ist dies auch nicht notwendig. Vielleicht liesse sich auch Panionion coniciren, was als Name eines Chiers bei Herodot[16]) vorkommt und als Name für den mythischen Künstler eines Götterbildes, *ἣν πόλεις τε νομίζουσιν αἱ πᾶσαι καὶ ἄνδρες ἰδίᾳ θεῶν μάλιστα ἄγουσιν ἐν τιμῇ*[17]), nicht unpassend erscheint. Will man einen bekanntern und auch für einen Bildhauer nachgewiesnen[18]) Namen, könnte man auch, — freilich entfernt sich dies von der überlieferten Lesart, — an Paionios denken, der nach Vitruv[19]) den Bau des Tempels vollendete. Jedenfalls halte ich es nicht für zulässig lediglich auf Athenagoras gestützt mit Sillig an jener Stelle *Endoion* einzusetzen. Dagegen spricht nicht nur die paläographische Rücksicht auf die zu geringe Uebereinstimmung der Schriftzüge, sondern auch. dass Endoios einer zu späten Zeit angehört[20]), um mit Recht als Künstler jenes uralten Bildes gelten zu können. Am leichtesten und besten scheint mir Harduins Emendation.

Weiter heisst es bei Athenagoras: *ὁ Πύθιος ἔργον Θεοδώρου καὶ Τηλεκλέους*. Ich will nicht davon reden, dass die ganze Nachricht von der gemeinsam durch Theodoros und Telekles gemachten Statue des Apollon Pythios, welche weder Pausanias, noch Plinius, sondern nur Diodoros[21]) überliefert hat, von neuern Kunsthistorikern[22]) für eine unglaubwürdige Künstleranekdote erklärt worden ist. Jedenfalls aber war die Statue zur Zeit des Pausanias nicht mehr vorhanden; denn da sie nach Diodor für das Heiligtum des Apollon auf Samos gemacht war, würde sie Pausanias gewis nicht vergessen haben; ja dieser bemerkt ausdrücklich, es sei ihm nicht gelungen auch nur Ein Werk des Theodoros in seiner Zeit noch aufzufinden[23]). Und doch redet Athenagoras so, als wenn die Statue gleich den übrigen, welche er erwähnt, wirklich noch vorhanden wäre.

Noch handgreiflicher ist die Ungenauigkeit des Athenag. in der folgenden Notiz: *καὶ ὁ Δήλιος καὶ ἡ Ἄρτεμις Τεκταίου καὶ Ἀγγελίωνος τέχνη*. Richtig ist, dass Tektaios und Angelion eine Bildsäule des Apollon in Delos machten, dagegen ist

---

septiens restituto templo; hanc materiam elegisse Pandemion, etiam nomen artificis nuncupans, quod equidem miror, cum antiquiorem Minerva quoque, non modo Libero patre vetustatem ei tribuat.

[16]) VIII, 105 u. 106.

[17]) Paus. l. l.

[18]) Paionios von Mende. S. Overbeck Schriftquellen S. 152.

[19]) VII praef. 16.

[20]) Brunn I, 100 erklärt ihn für einen Künstler der Ol. 70.

[21]) I, 98.

[22]) Brunn Gesch. d. K. I, 36. Die Abhülfe Wesselings (Probabil. c. 12 p. 96) bei Athenag. *καὶ* zu streichen und Theodoros als Sohn des Telekles aufzufassen, scheitert an sprachlichen Gründen. Es müsste statt *καὶ* der Genitiv *τοῦ* stehen, wie Paus. VI, 19, 8 *Θεοκλέους δὲ ἔργα τοῦ Ἡγύλου* (Coll. V, 17, 2).

[23]) X, 38, 5 *Θεοδώρου μὲν δὴ οὐδὲν ἔτι οἶδα ἐξευρών, ὅσα γε χαλκοῦ πεποιημένα.*

weder von einer Artemis, als ihrem Werke, noch überhaupt von einem Bilde der Artemis in Delos irgendwo die Rede[24]). Und doch hätte Pausanias, wäre ausser jenem Apollon noch ein Werk von ihnen erhalten oder bekannt gewesen, gewis nicht unterlassen es zu erwähnen. Benützt er doch die Erwähnung ihres Schülers Kallon sogleich zu einer Bemerkung über die Tätigkeit der Meister[25]); am allerwenigsten aber hätte er neben ihrem Apollon die Artemis, die obenein noch an demselben Orte sein soll, vergessen. Dasselbe gilt von Plutarch, welcher ebenfalls in Delos nur das *ἄγαλμα* des Apollon kennt[26]). Gerade die Zusammengehörigkeit der beiden Gottheiten wird den Athenagoras zu der irrtümlichen Angabe verleitet haben, ganz ähnlich wie er auch zu der Behauptung, welche wir in der obigen Untersuchung als höchst unwahrscheinlich bezeichnen mussten, dass Smilis auch in Argos ein Herabild gemacht habe, nicht durch die Absicht zu täuschen gekommen sein wird, sondern durch die unrichtige Uebertragung der Angabe über den Künstler des samischen Herabildes auf das neben jenem berühmteste Bild der Göttin.

Wie wenig Vertrautheit selbst mit den bekanntesten Tatsachen der Kunstgeschichte verrät ferner die folgende Bemerkung *καὶ Φειδίου τὰ λοιπὰ εἴδωλα.* Anstatt den Zeus und die Athena des Phidias zu nennen, wird seinem Meissel die zweifelhafte Ehre erwiesen als Schöpfer aller herrenlosen Götterbilder zu figuriren. Es ist in der Tat nicht anders, als wenn Tzetzes[27]) dem Phidias nicht nur alle möglichen Götterbilder, sondern schliesslich

καὶ ἐκφοροῦντα Ἡρακλῆν τὴν κόπρον τοῦ Αὐγείου

zuschreibt, oder wenn der Verfasser der Clementinischen Recognitionen einen Tempel auf dem Inselchen Arados erwähnt, *in qua Phidiae opera permagnifica habebantur, quibus intento unusquisque nostrum detinebatur adspectu*[28]).

Und klingen nicht die Worte *ἡ Ἀφροδίτη ἐν Κνίδῳ ἑταίρα Πραξιτέλους τέχνη* so, dass man fast glauben möchte, Athenagoras habe von den übrigen Aphroditestatuen des Praxiteles gar nichts gewusst?

---

[24]) Ein *ξόανον* der Aphrodite erwähnt noch in Delos Paus. IX, 40, 2.

[25]) Paus. II, 32, 5 *μαθητὴς ὁ Κάλλων ἦν Τεκταίου καὶ Ἀγγελίωνος, οἳ Δηλίοις ἐποίησαν τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἀπόλλωνος.* Auch in seinem eigentlich kunstgeschichtlichen Exkurs über die Chariten erwähnt er nur den Apollon in Delos als Werk des Tektaios und Angelion IX, 35, 3 *Ἀγγελίων τε καὶ Τεκταῖος οἱ Διονυσίου τὸν Ἀπόλλωνα ἐργαζόμενοι Δηλίοις τρεῖς ἐποίησαν ἐπὶ τῇ χειρὶ αὐτοῦ Χάριτας.* Die Worte *οἱ Διονυσίου* sind meine Vermutung statt der überlieferten *οἵ γε Διονύσου.* Das letztre Wort, wie Sylburg und neuerdings Overbeck (S. 58) getan haben, ganz zu streichen oder *Διόνυσον καὶ* zu schreiben scheint zu gewaltsam. Gegen Bekkers *Διποίνου* sind Silligs Gründe schlagend. O. Müllers *χρυσοῦ* ist neben *ἐργαζόμενοι* sprachlich nicht wol zu rechtfertigen. Tektaios und Angelion werden Brüder gewesen sein und die Statue des Apollon gemeinsam gearbeitet haben, wie Bupalos und Athenis, die Söhne des Archermos, die Artemis zu Lasos (Plin. XXXVI, 11). Auch sonst nennt Paus. bei alten Künstlern den Namen des Vaters, wie bei Theokles, dem Sohne des Hegylos (VI, 19, 8) und Smilis, dem Sohne des Eukleides (VII, 4, 4). Gerade die Nähe von *Ἀπόλλωνα* konnte den Ausfall des *ι* in *Διονυσίου* bewirken, wie die Uebersetzung des Amasaeus Dionysum lehren kann. *Διονύσιος* ist auch selbst als Name griechischer Künstler bekannt.

[26]) De mus. c. 14.

[27]) Chil. VIII, 329 sq.

[28]) VII, 12 ed. Gersdorf.

Doch den nachweislich stärksten Irrtum enthält der Schlussatz *ὁ ἐν Ἐπιδαύρῳ Ἀσκληπιὸς ἔργον Φειδίου,* in welchem nochmals dem Phidias unverdiente Ehre angetan wird. Allerdings gab es ein berühmtes Kolossalbild des Asklepios in Epidauros, aber dieses war nicht von Phidias, sondern laut Aufschrift von Thrasymedes, dem Sohn des Arignotos aus Paros[29]). Man kann über die Entstehung des Versehens zweifelhaft sein; vielleicht ging dasselbe aus flüchtiger Lektüre oder schlechter Erinnerung an eine Beschreibung der Statue hervor, welche vielleicht der des Pausanias ähnlich war: *τοῦ Ἀσκληπιοῦ τὸ ἄγαλμα μεγέθει μὲν τοῦ Ἀθήνησιν Ὀλυμπίου Διὸς ἥμισυ ἀποδεῖ, πεποίηται δὲ ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ;* jedenfalls wird dasselbe einzugestehen, nicht durch ein so heillos unkritisches Verfahren, wie es der neuste Herausgeber, Otto, in Vorschlag bringt, dadurch zu vertuschen sein, dass gegen alle handschriftliche Ueberlieferung und gegen alle Gesetze der Paläographie *Θρασυμήδους*[30]) statt *Φειδίου* geschrieben wird.

Damit sind wir am Ende der Einzeluntersuchung und haben jetzt nur noch das Resultat in bündiger Form auszusprechen.

Athenagoras hatte nicht die Absicht die Kunstgeschichte zu fälschen oder mit besondrer Weisheit zu prunken, wie etwa Ptolemaeus Hephaestionis, der Verfasser der „Neuen Geschichte", vielmehr ist ihm die Kunst als solche vollständig Nebensache. Für ihre Technik besitzt er kein Verständnis, von ihrer Geschichte hat er ganz ungenügende Kenntnis. Er nennt nirgends einen Gewährsmann für seine Angaben, sondern verlässt sich lediglich auf sein Gedächtnis. Da dieses aber, wie seine zahlreichen Fehler in Citaten[31]) aus Homer und Herodot und offenbare Verwechslungen bekannter Tatsachen[32]) beweisen, kein besonders treues und seine Orientirung auf dem Gebiet der Kunstgeschichte ohnehin keine ausreichende war, so begeht er zahlreiche Versehen und Schnitzer. Das meiste von dem, was er sagt, steht entweder in offnem Widerspruch mit den sicher beglaubigten Zeugnissen der Periegeten und Kunsthistoriker von Fach oder es ist derart, dass es jene bei der ihnen gerade nach dieser Seite hin eigentümlichen Sorgfalt unmöglich übergangen hätten, wenn es wahr wäre. In der Regel ist das Körnchen Wahrheit, was in seinen Angaben steckt, durch eigne mit Leichtigkeit sich einstellende, aber unrichtige Combinationen resp. Hariolationen entstellt. Dies ist die constante Eigentümlichkeit seiner Irrtümer. Dazu haben wir sehr alte, zum Teil fast fehlerlose Hdrr. des

---

[29]) Paus. II, 27, 2 *τοῦ δὲ Ἀσκληπιοῦ τὸ ἄγαλμα μεγέθει μὲν τοῦ Ἀθήνησιν Ὀλυμπίου Διὸς ἥμισυ ἀποδεῖ, πεποίηται δὲ ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ· μηνύει δὲ ἐπίγραμμα τὸν εἰργασμένον εἶναι Θρασυμήδην Ἀριγνώτου Πάριον.*

[30]) So wenigstens, nicht, wie Otto vorschlägt, *Θρασυμήδου* müsste die Form lauten, wofür es kaum nötig sein wird auf Buttmann Ausf. Sprl. I, 205 zu verweisen.

[31]) Vergl. suppl. c. 21 p. 21 A. coll. Il *π*, 433. p. 21 B. coll Il. *ε*, 858 fälschlich auf Ares statt auf Diomedes bezogen. p. 22 A. coll. Il. *ξ*, 327. c. 24 p. 28 A. coll. Hes. Theog. 27. c. 28 p. 31 B. coll. Her. II, 144; p. 31 C. coll. Her. II, 156 u. 170.

[32]) c. 14 p. 14 A. verwechselt er den durch Kleomedes u. Astypalaea an den olympischen Spielen verübten Mord (Eus. praep. ev. V, 34) mit der durch den Umsturz der Bildsäule des Theagenes bewirkten Tödtung eines seiner frühern Gegner (Paus. VI, 11, 2).

Athenagoras[33]), so dass es nicht möglich ist jene Irrtümer auf Rechnung einer fehlerhaften Textüberlieferung su setzen. Endlich fehlt es auch nicht an Analogien andrer Schriftsteller derselben oder spätrer Zeit. Den Verfasser der clementin. Recognitionen und Tzetzes haben wir bereits hinsichtlich des Phidias derselben Unkenntnis und Nachlässigkeit geziehen[34]), in der Tat aber steht es auch nicht besser mit der Glaubwürdigkeit der kunstgeschichtlichen Angaben des Apologeten Tatianus und des Byzantiners Georgius Cedrenus, wofür ich bei nächster Gelegenheit den Nachweis geben werde.

---

[33]) Par. 1 ist 914 geschrieben, Par. 2 gehört ebenfalls ins 10. oder höchstens ins 11. Jahrh. Vergl. Otto Proll. p. XIV, der sich auf C. B. Hases Angaben stützt.

[34]) Vergl. S. 33.

Richard Förster.