

Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Rom

Jahr: 1900

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?783873484_0015 | LOG_0020

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Rom, 1900, XV, 3.

Fasc. 3.

MITTHEILUNGEN
DES KAISERLICH DEUTSCHEN
ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS
ROEMISCHE ABTHEILUNG
BAND XV.

BULLETTINO
DELL' IMPERIALE
ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO
SEZIONE ROMANA
Vol. XV.



ROM
LOESCHER & C.^o

(BRETSCHNEIDER & REGENBERG)

1900

LOESCHER & C.^o ROMA

Im gleichen Verlage ist soeben erschienen:

KATALOG
DER
BIBLIOTHEK

DES
KAISERLICH DEUTSCHEN
ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS IN ROM

BEARBEITET VON

Prof. AUGUST MAU

BAND I:

ALLGEMEINES UND VERMISCHTES.
DIE ALTERTHÜMER NACH IHREM ORT.

in gr. 8° (X, 430) Francs 5.

Inhalts - Uebersicht des ersten Bandes.

I. Allgemeines und Vermischtes.

Bibliographie — Encyklopädie — Geschichte der Archäologie —
Sonstiges Allgemeines — Zeitschriften — Gesammelte Aufsätze,
Schriften vermischten Inhalts

II. Die Alterthümer nach ihrem Ort.

Alte Geographie und Landeskunde.

Allgemeines und Vermischtes — Griechenland und der Osten —
Italien und der Westen.

Museen und Sammlungen.

WEIBLICHE GEWANDSTATUE
DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS.

(Taf. III, IV).

Im letzten Winter führte mich der Zufall in die Werkstatt eines römischen Kunsthändlers, in der die umstehend abgebildete Statue (Fig. 1 u. 2) meine Aufmerksamkeit auf sich zog. Die Figur lag auf dem Rücken am Boden: sie war oberhalb der Kniee mitten durchgebrochen, und die beiden Teile sollten zunächst *zusammengefügt, sowie die Plinthe vorne ergänzt werden, damit die Figur aufrecht stehen könnte.*

Schon in dieser Lage gab sie sich als eine Replik des sehr interessanten Typus einer weiblichen Gewandfigur zu erkennen, von dem das Capitolinische Museum zwei Exemplare besitzt, die von Helbig in seinem „Führer“ unter no. 418 und 420 kurz besprochen sind, und denen Petersen bei seinen Führungen durch die römischen Museen stets eine besondere Darlegung widmet (Clarac 976, 2531 u. 2532).

Ein weiteres Exemplar steht im Hof des Palazzo Giustiniani ⁽¹⁾ (Matz-Duhn Antike Bildw. in Rom no. 1448; Clarac 506 A 1092 C), und zwei befinden sich im Louvre (A: Fröhner *Notice de la sculpt. ant.* no. 383; Clarac 335, 1035; aus Villa Borghese. B: Fröhner a. a. O. no. 384; S. Reinach *Répertoire de la statuaire* p. 672 no. 2). Die neue Replik — die sechste demnach — erregte mein besonderes Interesse dadurch, dass sie den Kopf ungebroschen trägt ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Auch die beiden capitolinischen Exemplare stammen aus dem Besitz der Giustiniani.

⁽²⁾ Ergänzt sind an ihr: die Nase, die vordersten Teile des Mantels neben den Wangen, der l. Fuss, soweit er sichtbar ist, der grosse und zweite Zehen des r. Fusses, der vordere Teil der Plinthe. Die Vorderseite ist stark bestossen. Die l. Hand fehlt; ebenso ein Teil des Mantelzipfels hinter dem l. Arm und die Ecke der Plinthe darunter. H. 1,97 m. Feinkörniger weisser, wohl pentelischer Marmor. Nach Aussage des Kunsthändlers wäre die Figur in Aquino gefunden worden.

Dargestellt ist eine Frau, aufrecht stehend mit l. Standbein; der r. Fuss leicht zur Seite gesetzt; bekleidet mit dem ionischen



Fig. 1.

Chiton, von dem aber nur der Rand über den Füßen sichtbar wird, denn die ganze übrige Figur ist von einem weiten Himation um-

hüllt, das mit seiner einen Seite auf der l. Schulter und dem l. Arm ruht, dann um den Rücken und über den Kopf gelegt, weiter



Fig. 2.

um die Vorderseite der Gestalt herumgenommen und endlich mit der andern Seite wieder über die l. Schulter und den l. Arm, die

schon bedeckt sind, zurückgeworfen ist. Der r. Arm ist ganz vom Himation bedeckt; er ist dicht an den Körper gelegt; der Oberarm geht gerade abwärts, der Unterarm ist erhoben, so dass die Hand vor der r. Brust liegt; sie ist mit dem kleinen Finger nach aussen gehalten, die Handfläche also schräg nach unten geöffnet; die Finger ruhen leicht gebogen in den Falten. Die Linke ragte aus dem Himation hervor; sie hat sich bei keiner der Wiederholungen erhalten; auch ist keine Spur eines Attributes (Ansatz oder Stütze) zu finden. An den Füßen einfache Sandalen.

Der Kopf ist ungebrochen erhalten; aber aus dem Himation blickt ein blödes römisches Antlitz mit einer Frisur, wie sie Lucilla, die Gemahlin des Lucius Verus, getragen hat. Möglich, dass man in den Zügen ein Porträt dieser Person selbst erkennen darf. Die Arbeit an dem Gesicht ist ganz besonders schlecht; d. h. an den äusserst einfachen Formen des Körpers, der nur zu copieren war, konnte das geringe Können des Verfertigers nicht so viel verderben wie an dem complicierteren Teil, den er selbst zu schaffen hatte.

So unerfreulich dadurch auch der Eindruck der Werkes geworden ist, so beweist doch die Thatsache, dass eine römische Dame des zweiten Jahrhunderts n. Chr. sich in diesem Typus, der dem Geschmack ihrer Zeit unmöglich sehr reizend erscheinen konnte, porträtieren liess, dass das Original in Rom eines hohen Ansehens wert erachtet wurde, sei es, dass es das Werk eines berühmten Künstlers war, oder dass es als Cultstatue in einem der Hauptheiligthümer der Stadt aufgestellt war. Denn dass wir in den sechs genannten Repliken Copieen eines griechischen Originales des fünften Jahrhunderts vor uns haben, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden.

Als ich die Statue zum zweiten Male sah, war sie aufgestellt, und nun bemerkte ich zu meiner Freude, wie leicht sich ihr Verfertiger seine Arbeit gemacht hatte. Nur das Gesicht mit dem sichtbaren Teil der Frisur war romanisiert worden, während alles Uebrige, d. h. der vom Himation bedeckte Schädel mit seinem langen, gerade abstehenden Haarschopf augenscheinlich einfach copiert war; und diese Annahme wurde zur Gewissheit, da es mir alsbald gelang, einen in mehreren Exemplaren erhaltenen Kopftypus zu bestimmen, der eben in diesen Teilen vollkommen mit dem Kopf

der neu-entdeckten Statue übereinstimmt, während Gesicht und Frisur nicht, wie dort, römisch, sondern griechisch sind, und zwar in einem Stil gehalten, der auf dieselbe Entstehungszeit schliessen lässt, die bisher allgemein für den Typus der Figur angenommen worden ist.

Dieser Kopftypus ist am besten vertreten durch die sog. *Aspasia* in Berlin (Beschreibung d. ant. Skulpt. no. 605). Wiederholungen befinden sich: im Louvre (Salle grecque no. 848; Clarac 1082, 393; Photographie Giraudon no. 1249), im Pal. Ducale in Venedig (Dütschke Ant. Bildw. in Oberitalien V no. 71 ⁽¹⁾; Fotografia Alinari no. 12909; ganz überarbeitet), im Museo nazionale romano (Petersen Röm. Mitth. 1893 p. 95; *Mon. ant. pubbl. dall' acc. dei Lincei* 1895 p. 80 f.; nur der Oberteil des Kopfes erhalten; geringe Arbeit; gefunden auf dem Palatin, jetzt in einem Magazin des genannten Museums ⁽²⁾), dessen Direction mir gütigst gestattete, Photographien von dem Stück zu nehmen, die beim Röm. Institut erhältlich sind), ferner eine im Gabinetto Archeologico dell' Università zu Pavia, die mir durch die Freundlichkeit Mariani's bekannt geworden ist und sich durch ihre gute Erhaltung und Arbeit auszeichnet ⁽³⁾. Von einer sechsten, die sich zu Gortyna auf Kreta gefunden hat, macht mir Savignoni gütigst Mitteilung. Sie befindet sich jetzt im Museum von Candia. Es fehlen Nase, Teil der Lippen, Kinn und Teile des Himation. Die Arbeit ist nicht hervorragend

(1) Der ebendort angeführte Kopf no. 509 in Catajo ist keine Wiederholung; vgl. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen no. 36. 37. Ueber den von D. ebenfalls als Wiederholung citierten Kopf in Catajo no. 433 fehlen mir Notizen.

(2) Helbig beschreibt in seinem „Führer“ einen andern Kopf unter no. 1029, als ob er diese Replik der „Aspasia“ wäre. Thatsächlich hat jener Kopf gar nichts mit dem fraglichen Typus zu thun, und stammt nach der *Guida del Museo* (sec. ed. p. 21 f. no. 16) zumal aus den Depositi del Kircheriano. Trotzdem ist die Verwechslung Helbig's auch in den Text jener *Guida* übergegangen.

(3) M. teilt mir darüber Folgendes mit: „*La testa della c. d. Aspasia Bernoulli, che si trova nel Gab. arch. dell' Univ. di P., è in marmo greco di grano grosso; non c'è nessun documento sulla sua provenienza. Io la trovai gettata in un cantone e la feci ripulire e mettere sopra un piedistallo. È identica agli altri esemplari conosciuti; sembra di buon lavoro, forse greco. È danneggiata soltanto nel naso e nel mento, un po' più verso destra che verso sinistra, tanto che della narice sinistra è conservato un pezzetto*“

und besonders in den Augen nicht sehr stilgetreu. Savignoni wird das Stück in einem Bericht über seine Reisen auf Kreta publicieren.

Die Zugehörigkeit dieses Kopftypus hätte schon an dem Exemplar der Figur im Pal. Giustiniani nachgewiesen werden können, wenn es bei dem desperaten Erhaltungszustand jener Replik möglich gewesen wäre, sicher zu bestimmen, welche Teile antik, welche modern seien. Jetzt kann man mit Hilfe der besser erhaltenen Copie bestimmen, dass Matz-Duhn recht haben, wenn sie — abgesehen von Kleinigkeiten — an dem Kopf nur die Gesichtsmaske für modern halten.

Es musste mir daran liegen, die thatsächliche Probe der Zugehörigkeit durch das Zusammenfügen zweier Gypsabgüsse machen zu können. Durch die Liebenswürdigkeit des derzeitigen Besitzers wurde mir ein Abguss der ganzen, neu-entdeckten Figur zur Verfügung gestellt und durch die Vermittlung der Direction der Berliner Museen, der ich dadurch zu besonderem Danke verpflichtet bin, wurde das Berliner Exemplar der Kopfes geformt (1).

Nachdem der Kopf der Statue abgenommen war, gelang die Vereinigung des Torso und des Berliner Kopfes in der That vollkommen und so überzeugend, dass jedem Zweifel nunmehr der Boden entzogen ist. Abbildungen der auf diese Weise wieder gewonnenen Statue geben unsere Tafeln III u. IV. Mit ihr haben wir uns nun zu beschäftigen.

Die Figur ist eine vollendete Darstellung weiblicher Ehrwürdigkeit und Züchtigkeit. Niemals wieder sind diese matronalen Eigenschaften in so Ehrfurcht gebietender und doch so schlichter Weise zur Erscheinung gebracht worden. Alles vereinigt sich, diesem Charakter mit monumentaler Einheitlichkeit Gestalt zu verleihen: der einfache ruhige Stand, die geschlossene Haltung der Arme, die tiefe Verhüllung, die den Körper mit glatten Flächen und einem einfachen System weniger gerader oder leicht geschwungener Falten umgiebt, die die Hauptpunkte des Körpers mit einander verbinden, sodass die Form der Gestalt unter der Umhüllung nicht verloren geht, das ernste stille Antlitz mit dem strengen Ausdruck, der nur durch die leichte Wendung und Neigung etwas

(1) Die Figur ist seither in den Besitz des Berliner Museum übergegangen.

gemildert wird, umrahmt von den vollen, gleichmässig gescheitelten Haarsträhnen und den wenig bewegten Falten des Himation. Es liegt eine tiefe Ruhe und Stille über die ganze Erscheinung gebreitet, herber Ernst und schlichte Schmucklosigkeit, die sich im Ausdruck der Bewegungen und des Antlitzes ebenso wie in der Einfachheit der künstlerischen Mittel kundgeben.

Hat die Figur eine sterbliche oder eine göttliche Matrone dargestellt? — Die entscheidende Antwort auf diese Frage würde uns die linke Hand durch ihre Haltung oder ihr Attribut geben können. Sie hat aber, wie schon hervorgehoben wurde, bei keiner der Wiederholungen eine Spur hinterlassen. Da indess einerseits die Tatsache, dass eine Römerin später Zeit sich in dem Typus der Figur hat porträtieren lassen, dafür spricht, dass das Original nicht nur durch einen berühmten Künstlernamen, sondern auch als Darstellung einer Göttin berühmt war, da wir ferner in der Zeit, in der das Original geschaffen wurde, kaum eine monumentale Bildnisstatue einer Matrone voraussetzen können, so hat die Annahme, dass die Statue die göttliche Matrone Demeter darstelle — nur sie kann in Frage kommen —, sicher viel Wahrscheinlichkeit für sich. Wir hätten dann in der Rechten den Strauss von Aehren und Mohn zu ergänzen. Thatsächlich ist ja Demeter auch in späterer Zeit oft durch besonders tiefe Verhüllung ausgezeichnet worden.

Wenn wir trotzdem zunächst zweifeln konnten, ob nicht eine Sterbliche dargestellt sei, so ist auch das charakteristisch für unsere Figur. Sie hat in ihrem Wesen entschieden etwas Privates, etwas Häuslich-Schlichtes, nicht jenes Repräsentative, das zu dem Wesen des Cultbildes gehört. Stellte das Original also Demeter dar, so wird es ein Weihgeschenk gewesen sein, das in einem Heiligtum der Göttin neben dem Cultbild seinen Platz fand.

Nehmen wir aber dies an, so wird die Frage nach der Bedeutung der Figur, die aufzuwerfen und zu ergründen trotzdem nicht müßig ist, im Grunde gleichgültig. Denn ob Sterbliche, ob Demeter, das künstlerische Problem war dann das gleiche; es handelte sich in beiden Fällen für den Künstler nur um die charaktervollste Darstellung einer ehrwürdigen Matrone, und dass er, auch angenommen er habe eine Sterbliche wiedergeben wollen, kein Porträt, sondern eben nur das Idealbild einer Matrone schaffen wollte, lehren deutlich genug die durchaus idealen Züge des Gesichtes.

Ich habe vorhin von der Zeit des Künstlers gesprochen, als könne über sie kein Zweifel sein. Thatsächlich wird heute keine Uneinigkeit mehr darüber herrschen, dass die Entstehung des Originalen im zweiten Viertel des fünften vorchristlichen Jahrhunderts anzunehmen ist, d. h. in der Zeit zwischen den Perserkriegen und dem Auftreten des Pheidias. In die gleiche Zeit wurden bisher unabhängig Kopf und Körper datiert ⁽¹⁾.

Der Kopf ist oft in Zusammenhang mit der Hestia Giustiniani gesetzt worden (s. zuletzt Furtwängler *Meisterwerke* p. 115) ⁽²⁾; sicher mit Recht, und man wird nun mit Freuden erkennen, dass auch der Körper der neugewonnenen Statue in seiner harten, flächenhaften und kantigen Behandlung sich vortrefflich an die Hestia anreihet. Neben beiden ist als ebenbürtige Verwandte die Peplos-Figur im Museo Buoncompagni zu nennen, deren Kopftypus Mariani durch einen dem unsern ähnlichen Fund bestimmen konnte ⁽³⁾. Noch eine ganze Reihe verwandter Werke sind von Mariani a. a. O. und von Arndt im Text zur *Glyptothèque Ny-Carlsberg* p. 10 u. 99 ff. aufgezählt worden (vgl. auch Furtwängler *Intermezzi* p. 12 Anm.).

⁽¹⁾ Ich glaube im Sinne ihres letzten Verteidigers zu handeln, wenn ich auf die Deutung des Berliner Kopfes als Porträt der Aspasia nicht weiter eingehe.

⁽²⁾ Von dieser Figur kann ich eine bisher unbekannte Wiederholung nachweisen. Sie steht im Cortile di Leone X. im zweiten Stock der Engelsburg (siehe *Borgatti Castel Sant'Angelo* p. 188 T. 27 Fig. 47 no. 53 u. T. 34).

⁽³⁾ *Bullettino comunale* 1897 p. 169 ff. Als Fig. 9 bildet dort M. eine Replik des Kopfes auf einer römischen Alabasterbüste ab, die nach Helbig's Angabe ehemals in der Sammlung Steinhäuser gewesen ist. M. weiss den heutigen Standort der Büste nicht anzugeben (ebenso Arndt *Glyptothèque Ny-Carlsberg* p. 49). Thatsächlich aber ist sie heute im Besitz des Principe Torlonia, nur sind Kopf und Büste getrennt worden. Letztere trägt jetzt einen römischen Porträtkopf (Plautilla): *I monum. del M. Torl. ripr. in fototipia* T. CII n. 405; der Kopf aber ist eben die bekannte auch von M. reproducierte Replik des Museo Torlonia no. 486, die man nur auf eine moderne Hermenbüste gesetzt hat. Wird also dadurch die Reihe der Repliken um eine verringert, so kann ich eine allerdings schlechte und stark ergänzte hinzufügen, die im British Museum in dem verschlossenen Raum beim Graeco-roman basement room steht. Eine Replik des Typus ist im Grunde auch, trotzdem eine Stephane hinzugefügt und das Gewand über den Kopf gelegt ist, Museo Chiaramonti no. 530.

Dass alle diese Zuteilungen darin das Richtige treffen, dass die genannten Werke aus einer Zeit und localen Schule stammen, scheint mir sicher; ebenso zweifellos aber ist mir, dass hinter dieser Gruppe nicht nur ein bedeutender Künstler steht, sondern eine ganze Generation; so individuell verschieden sind die einzelnen Köpfe von einander, von denen sich nur der unserer Statue und dem der Hestia so ähnlich sehen, dass ich geneigt wäre, sie für Werke eines Künstlers zu halten.

Wo war diese Künstler-Generation zu Hause?

Solange man von ihren Werken nur Peplos-Figuren kannte, hat man sie gerne mit den Skulpturen des Zeus-Tempels in Olympia zusammengestellt (¹). Man fand in beiden die gleiche flächige Manier, in den Köpfen analoge Proportionen und den gleichen Ausdruck.

Für diese Frage scheint mir die neue Statue von entscheidender Bedeutung. Es wäre einem der Künstler jener Giebel-Skulpturen unmöglich gewesen, jemals eine so mathematisch genau umschriebene Figur zu schaffen, an der bei der Ordnung des Gewandes und der Verteilung der Motive die wenigen künstlerischen Mittel mit so studierter Berechnung angewendet sind. Jene waren Illusionisten, die ihre Motive ohne grosse Ueberlegung aus der Natur griffen und die Gewänder regellos warfen, wie es der Zufall gab, und die eben dadurch — allen Unfertigkeiten, ja Unmöglichkeiten und Unschönheiten zum Trotz — jenen packenden Schein unmittelbaren Lebens erwecken; der Künstler der neuen Statue ist Formalist im strengsten Sinne, und das sind all die Künstler der mit seinem so nah verwandten Werke gewesen.

Hier und in Olympia stehen sich zwei fundamental verschiedene Charaktere gegenüber; das Gemeinsame liegt allein darin, dass sich in beiden jenes gewaltige Aufblühen künstlerischer Genialität zur Zeit des Perikles vorbereitet: hier durch die entsagungsvolle, strenge Schulung, dort durch das kühne Erproben monumentaler Verhältnisse und Wirkungen in einer feierlich gemessenen und einer stürmisch erregten Composition. In beiden bricht mit voller

(¹) So noch zuletzt im Anschluss an Furtwängler Mariani a. a. O. p. 995 und Arndt im Text zu Bruckmanns Denkm. griech. u. röm. Skulpt. N. F. T. 502 r. (Athena im Thermen-Museum).

Stärke im Gegensatz zu der weiblich zierlichen, äusserlich und in Kleinigkeiten praetentiösen Kunst des sechsten Jahrhunderts jenes neue männlich ernste, nur auf die Hauptsachen in monumentaler Einfachheit bedachte Streben hervor, das sich wohl schon in einigen Werken, wie dem Gigantengiebel von der Akropolis, vor den Perserkriegen ankündigt, aber zu vollem Selbstbewusstsein doch erst durch die Gefahren jenes Sturmes aufgerüttelt wurde.

Ebenso scheint es mir notwendig, Furtwänglers Gedanken abzuweisen, der (Meisterwerke p. 115 u. 737) die « Aspasia » und « Hestia » mit einer Gruppe anderer Werke dem Kalamis zuschreibt, doch wesentlich aus dem Grunde, weil nach seiner Meinung auch der Wagenlenker im Conservatoren-Palast und der sog. Omphalos-Apollon in die Reihe jener Werke gehören.

Die Rückführung dieses Apollon auf Kalamis würde erst dann zwingend sein, wenn wir für diese Epoche monumentale und literarische Ueberlieferung durchweg in Einklang setzen könnten, so dass jeder erhaltene Apollontypus mit dem Namen eines der berühmten Meister zu belegen wäre, von denen uns die Herstellung einer Apollonfigur überliefert ist, wie dies von Furtwängler (Meisterwerke a. versch. O.) thatsächlich versucht worden ist. Es ist unmöglich, hier auf alle Fragen einzugehen, die sich an diesen Versuch anknüpfen. Ginge aber jener Apollon wirklich auf ein Werk des Kalamis zurück, so wäre damit für uns noch nichts gewonnen, denn die Verwandtschaft seines Kopfes mit den weiblichen Köpfen unserer Gruppe (und vollends mit dem des Wagenlenkers) geht meines Erachtens über allgemeine Aehnlichkeit nicht hinaus. Der Vergleich ist uns dadurch besonders erleichtert, weil es kaum einen anderen Kopftypus des 5. Jahrhunderts giebt, der so stark individuell gebildet ist, besonders in den verhältnismässig kleinen dreieckigen Augen und dem Munde mit seiner lebhaft modellierten Umgebung, und weil jene anderen Köpfe von all diesen individuellen Zügen nicht die geringste Spur erkennen lassen.

Vor allen Dingen aber haben eben jene weiblichen Figuren — auch für diesen Punkt hat die neue Statue besondere Bedeutung — nichts von den beiden hervorstechenden Eigenschaften kalamideischer Gestalten, der *λεπτότης καὶ χάρις* — F. selbst übersetzt diese Begriffe in den Intermezzi p. 13 ganz richtig mit: « Eleganz und Feinheit, zarter Sinn für strenge Anmut » —, und so

verführerisch es wäre, in der neuen Figur nach Lucian Imag. 6 die Sosandra jenes Künstlers zu erkennen, so entschieden widerspricht dem die andere bekannte Stelle desselben Schriftstellers (*Dial. meretr.* III 2), aus der wir entnehmen können, dass die Füße der Sosandra bis über den Knöchel sichtbar waren und sich durch besonders zierliche Stellung und Formen auszeichneten.

Die Mariani'sche Statue ist von Arndt (a. a. O.) unleugbar mit Recht in vorbildliche Beziehung zu den weiblichen Bronze-Statuetten jener Epoche gerückt worden, die als Spiegelstützen verwendet wurden⁽¹⁾. Ist es nun ein Zufall, dass wir eines der eigenartigsten Motive unserer Statue, die Verhüllung des gebeugten, am Körper anliegenden Armes, ebenfalls an einigen jener Statuetten wiederfinden?⁽²⁾ Bedeutsamer ist, dass es in jener Epoche, soviel mir bekannt ist, an keinem anderen Werke nachzuweisen ist. Während es sich ferner bei der Statue durch die Manteltracht unauffällig ergibt, wirkt es bei den Statuetten eigentümlich gesucht, weil der Arm unter dem Apoptygma des Peplos verborgen wird; das scheint doch auf die absichtliche Nachahmung eines beliebten Vorbildes hinzudeuten.

Als Fundort der meisten jener Spiegelstützen wird Korinth angegeben, und wenn derartige Provenienzangaben, die wohl meistens von Zwischenhändlern stammen, auch nicht in jedem einzelnen Fall Vertrauen verdienen — thatsächlich sind ja solche Spiegelstützen auch in Olympia und Athen in grösserer Menge gefunden worden —, so setzen sie doch voraus, dass an jenem Ort wirklich besonders viel solcher Fundstücke zu Tage gekommen sind, und gestatten demnach den Schluss, dass sich dort ein Centrum der Fabrication befunden haben muss. Damit ist aber auch der weitere Schluss für unsere Statuengruppe gegeben, dass sie einer Kunstschule ihr Dasein verdankt, die ihren Sitz in Korinth selbst oder doch in leicht erreichbarer Nähe von dort hatte, denn nur

(¹) Eine von ihnen (Dumont-Chaplain *Céram. de la Grèce propre* II pl. 35) stimmt auch in der Frisur mit dem Kopf der Mariani'schen Statue überein.

(²) Dumont-Chaplain *Céramiques de la Grèce propre* II pl. 35 = S. Reinach *Répert. de la stat.* II p. 329 no. 2; Rayet, *Monuments de l'art ant.* I no. 32 = S. Reinach a. a. O. no. 7.

so kann sich der intime Einfluss ihrer Werke auf die korinthischen Handwerker erklären.

Korinth selbst hat in jenen Zeiten keine bedeutenden Künstler gehabt ⁽¹⁾. Aber in grösster Nähe, in Sikyon, blühte die Schule des Kanachos und seines Bruders Aristokles. Diese beiden selbst sind jedoch ausgeschlossen, weil ihre Thätigkeit vielmehr in das erste Viertel des 5. Jahrhunderts fällt, und ihre Schüler sind für uns nur Namen, sodass die Herleitung der fraglichen Werke aus dieser Schule durch keinen thatsächlichen Anhalt gestützt werden kann.

Furtwängler nimmt vermuthungsweise die Entstehung des Typus der Peplos-Figur in der argivischen Schule des Hagelaidas an, der vielleicht selbst das Urbild schuf (Meisterwerke p. 37 f. Vgl. denselben jetzt in Sitzungsberichte der Münch. Akademie 1899 Bd. II Heft IV p. 571 ff. T. I-II). Aber es kann auch dies vorläufig nur eben Vermutung bleiben. Zudem schreibt ja, wie schon erwähnt, F. die Hestia, von der die neue Statue nicht zu trennen ist, dem Kalamis zu, d. h. einem Künstler, der von Hagelaidas wohl beeinflusst sein konnte, aber nicht zu seiner Schule gehörte ⁽²⁾.

Thatsächlich scheint auch jener Typus der Peplos-Figur weit über die Grenzen der argivischen Schule hinaus Nachahmung gefunden zu haben (vgl. Furtwängler a. a. O. u. p. 682; auch Intermezzi p. 12 Anm.); aber die Zeugen hierfür sind doch fast nur Erzeugnisse der Kleinkunst (Terracotten und einzelne Bronzen), und nirgend ist der Anschluss so deutlich zu erkennen, wie bei den Spiegelstützen aus Korinth. Auch wird ein Jeder von vornherein geneigt sein, die Entstehung dieser ganzen Reihe von Werken in einer vor Allem auf strenge einfache formalistische Durchbildung bedachten Schule anzunehmen, d. h. in einem der peloponnesischen Kunstcentren.

Oder in Aegina? Nach den einzigen sicheren Werken der aeginetischen Schule, den Giebelgruppen, dürfen wir uns sicher nicht eine allzu einseitige Vorstellung von ihrer Eigenart machen, und deshalb nicht von vornherein den Gedanken abweisen, dass einer ihrer Künstler auch Gestalten gearbeitet habe, deren Bewegungen

⁽¹⁾ Ueber Diyllos, Amyklaios und Chionis s. Brunn Gesch. der gr. K. I p. 81.

⁽²⁾ Zu dem kurzgeschnittenen Haar der Hestia vgl. Furtwängler am letztgenannten Orte p. 583 f.

so auf das einfachste Maass beschränkt sind. Auch liegt Aegina nahe genug zu Korinth.

Ja, eine Combination scheint uns wenigstens dafür einen sicheren Fingerzeig zu geben, dass der Gewandstil jener Statuen dem vorzüglichsten aeginetischen Meister jener Zeit vertraut war, dem Onatas.

Dieser hat eine Hermes-Statue, gemeinsam mit einem Kalliteles, für Olympia gearbeitet; der Gott trug einen Widder unterm Arm (Paus. V. 27, 8). Nachbildungen dieses Typus sind uns in tagnaerischen Terracotten erhalten (Roscher Mythol. Lex. I Sp. 2395 u. 2431), allerdings keine Repliken, denn keine stimmt mit der Beschreibung der Statue des Onatas genau überein. In deutlichem typischen Zusammenhang mit diesen Figuren steht nun eine uns erhaltene Copie einer Hermes-Statue im Vatican (Helbig Führer d. d. Samml. kl. Alt. in Rom I p. 217 no. 339). Auch ihr Original kann auf keinen Fall das Werk des Onatas selbst gewesen sein — ihr fehlt der Chiton und der Widder —, aber ihr Künstler muss es auf jeden Fall gekannt haben und muss ein Zeitgenosse jenes Meisters gewesen sein. Nun stimmt die Art, wie die Chlamys in grossen Flächen und wenigen derben Falten den Körper überdeckt, ganz auffallend mit der Art überein, wie der Mantel bei unserer Figur und das Apoptygma bei der Hestia und der Mariani'schen Statue gearbeitet ist, so auffallend, dass mir in dem Hermes sicher ein Werk derselben Schule vorzuliegen scheint. Immerhin aber bleibt der Zusammenhang mit Onatas doch sehr unsicher, und so kehren wir von dieser Umschau nach dem Vaterlande der Künstler, denen wir jene Verkörperungen strenger weiblicher *Αἰδώς* verdanken, mit dem Ergebnis, dass uns die Lösung dieses Rätsels mit dem bisher gewonnenen Materiale noch unmöglich ist, zu unserer Statue zurück.

Für sie ist noch eine Frage zu beantworten. In welchem Stoffe war das Original gearbeitet: in Marmor oder Bronze? Die drahtartige Stilisierung der Haare und das Harte und Kantige der Formen wären nicht unbedingt für Bronze entscheidend, zieht man die Epoche des Künstlers in Betracht. Ja, die absolute Geschlossenheit der Composition wird Manchem entscheidend für die Ausführung in Marmor scheinen, und ich wüsste diesem guten Grunde nichts entgegenzusetzen, als mein subjectives Empfinden, das — ich muss

es gestehen — geradezu danach verlangt, diese Figur in dem ernsteren, nüchterneren Stoffe der Bronze zu denken.

Es dürfte das erste Mal gewesen sein, dass ein griechischer Künstler unternommen hat, an einer Rundfigur das schwierige Problem zu lösen, eine menschliche Gestalt trotz vollständiger Verhüllung plastisch verständlich darzustellen; und die Lösung, die hier in aller Einfachheit gegeben ist: unter der Umhüllung die wenigen, für die Haltung charakteristischen Hauptpunkte des Körpers vorragen zu lassen, sodass die hauptsächlichsten Faltenzüge sich zwischen ihnen ausspannen, — diese Lösung ist vorbildlich geblieben bis tief in das vierte Jahrhundert hinein. Man kann sagen, dass das Neue in der Lösung derartiger Aufgaben zur Zeit des Pheidias und dann des Praxiteles nur eben darin bestand, dass man zwischen dem von unserm Künstler festgelegten Gerüst der Hauptlinien eine immer reichere, mannigfaltigere Fülle kleinerer Faltenmotive austreute, die man mit bewundernswerter Kunst den grossen bestimmenden Zügen unterzuordnen verstand.

Als besonders nah verwandte Beispiele mögen gelten: aus der Zeit des Pheidias der eine Karyatiden-Typus der Villa Albani (s. in diesen Mittheil. 1894 p. 137; Clarac 442, 808); aus der Zeit der Nike-Balustrade eine Statuette in der Münchener Glyptothek (Brunn Beschreibung no. 227 = Clarac 498 B 980 A; Replik in der *Coll. Jacobsen* ed. Arndt t. 65); dann aus dem 4. Jahrhundert eine Statue in Neapel (Clarac 498 C 973 A = Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen no. 496) und speciell aus der Werkstatt des Praxiteles die mittlere Muse einer der drei Reliefplatten aus Mantinea (*Bulletin de corr. hell.* 1888 Pl. III; Amelung Die Basis des Pr. aus Mant. Tafel no. II p. 26 ff.) mit ihren Verwandten, den Herculanenserinnen und der sog. Polyhymnia im Musensaal des Vatican (s. Amelung a. a. O.).

Als specielle praxitelische Eigenart hat der Verf. a. a. O. nachgewiesen: das Gewand durch besonders überlegte, das bewusste Studium am Modell verrathende Motive immer enger um den Körper zu ziehen und dadurch zu erreichen, dass sich in den hauptsächlichsten Faltenzügen immer deutlicher die Hauptlinien des Körpers darstellen, sodass in diesen Werken das alte Problem thatsächlich am vollkommensten gelöst ist; dafür, dass die Absichtlichkeit der verwendeten Mittel uns den Genuss nicht aufdringlich störe, sorgt der unendlich feine künstlerische Takt ihres Meisters.

Die hellenistische Zeit hat diese Art der Darstellung vollständig aufgegeben. Sehr charakteristisch dafür ist eine Statue des Louvre,



Fig. 3.

die nach ihrer Verwandtschaft mit den weiblichen Figuren des pergamenischen Telephos-Frieses und der Queder am oberen Saume des

Chiton sicher auf ein Original des 2. vorchristlichen Jahrhunderts zurückgeht (Salle de la Pallas de Velletri 518; Fröhner, *Sculpt. ant.* p. 356 no. 382; Clarac 295, 1018; Fig. 3 nach Phot. Giraudon 1136)⁽¹⁾. Hier ist keine Spur mehr von jenen mit feinsten Berechnung geordneten, den Körperformen sich anschmiegenden Faltenzügen; der Körper verschwindet weit mehr unter der Fülle des Stoffes und die Fläche des fest über den Chiton gezogenen Himation ist belebt durch einige gradlinige, straffe Falten und das Durchschimmern der starken Falten des Untergewandes. An Stelle des plastischen Prinzips ist das malerische getreten.

Sehr bezeichnend für diese Entwicklung ist die Vergleichung von einigen Relieffiguren mit der Ansicht des l. Profils unserer Statue. Die einen stammen vom Parthenonfriese (Michaelis Parthenon T. 12, II 4; 14, VIII 57, 60, 61, IX 63; nach Photographie bis auf die letzte bei J. Lange Darstellung des Menschen p. 137 f. Fig. 39 u. 40); hier sind Mädchen und ein Knabe in derselben Tracht und von derselben Seite dargestellt, und abermals bemerken wir, dass die Anlage der Falten in den Hauptzügen noch vollständig mit der an unserer Statue übereinstimmt; nur ist die Fülle der kleineren Zwischen-Motive sehr viel grösser, der Eindruck des Gewandes sehr viel stofflicher geworden. Noch wesentlich auf derselben Stufe stehen zwei griechische Grabreliefs aus der Zeit um 400 (Conze Gr. Grabr. T. CLIV no. 817 u. T. CLXXIII no. 888). Einen sprechenden Gegensatz dazu bildet die eine Nikefigur jener athenischen Dreifussbasis, die Benndorf kürzlich mit vortrefflichen Reproduktionen neu publiciert hat (Jahreshefte des österr. arch. Inst. II T. VI): auch hier wieder statt des wohlgeordneten Systems schön geschwungener Falten einige gerade, straffe Züge und dazwischen eine Fülle zierlicher kleiner Motive. Diese Figur verräth uns zudem, dass jener Umschlag im künstlerischen Wollen sich schon am Ende des 4. Jahrhunderts, also bald nach dem Tode des Praxiteles vollzogen hat. Benndorf versucht zwar die ganze Basis noch dem Praxiteles zuzuschreiben; aber seine ganze Combination ruht auf thönernen Füßen; und, wenn ihm auch ohne

⁽¹⁾ Erg. Hinterkopf, Nasenspitze, Hals, beide Hände mit Teilen der Gewandung, die grosse Falte unten i. d. Mitte, Teile der r. Zehen, Rand der Basis. Das Kopffragment stammt von einer schlechten Replik der knidischen Venus.

Weiteres zuzugeben ist, dass im praxitelischen Kreise ähnliche Motive beliebt waren, wie wir sie an den Figuren der Basis sehen, so ist doch gerade die Art, wie diese Motive dort im Einzelnen ausgeführt sind, von der praxitelischen ganz verschieden. Ich hoffe, an anderem Ort auf diese Frage noch näher eingehen zu können, wie es die singuläre Schönheit des Monuments und die Autorität Benndorfs verdienen, aber im Grunde genügt ja schon das oben von der einen Figur Gesagte, um meine Ablehnung der Rückführung auf Praxiteles verständlich zu machen.

Unleugbar: die grössere Natürlichkeit haben jene späteren, hellenistischen Werke voraus; bei ihnen fehlt jeder Anflug von Absichtlichkeit. Aber andererseits erreichen sie niemals jenen imponierenden Charakter ernster Monumentalität, sie werden niemals jene Ehrfurcht gebietende Vorstellung einer höheren Existenz erwecken können, in der alle geistigen und körperlichen Phänomene in geläuterter Klarheit zu so viel intensiverer Wirkung kommen, als dies in unserer zerstreuten Welt möglich ist. Beide Richtungen dienen gleichberechtigten Bedürfnissen menschlichen Geniessens, die in den verschiedenen, durch die Umgestaltung der Lebensbedingungen veränderten, psychischen Zuständen der Menschen ihre Wurzeln haben.

In beiden Richtungen aber ist die sichere Erkenntnis der Grundsätze lebendig, auf denen jede wahrhaft künstlerische Gestaltung in der bildenden Kunst beruht, und die weder das decorative Genie der Semiten, noch der feierliche Ernst der Aegypter gefunden haben, nach denen die Griechen in all den Jahrhunderten, die dem 5. vorausgehen, tastend suchen, und für deren festes Erfassen eben die neugewonnene Statue eines der bedeutsamsten Zeugnisse liefert.

W. AMELUNG.

BEMERKUNGEN ZUR SORRENTINER BASIS (1).

Es ist Hülsens Verdienst, nachgewiesen zu haben, dass die Reliefdarstellungen auf der Sorrentiner Basis in deutlichem Bezuge zu den Hauptculten des Palatin in der Kaiserzeit stehen (Röm. Mitth. 1894 p. 238 ff.). Auf einer der vier Seiten sehen wir Artemis, Apollon, Leto und eine weibliche Figur am Boden; da der Bezug auf den Palatin gesichert ist, so ergibt sich ohne Weiteres der Schluss, dass hier die drei Cultgottheiten des augusteischen Apollontempel dargestellt sind; das Weib am Boden, das sich mit seinem linken Arm auf ein Gefäss stützt, von dem nur noch der Fuss und der Umriss des Körpers zu erkennen ist, wird augenscheinlich richtig als Sibylle gedeutet, deren Bücher in der Basis der Apollon-Statue eingemauert waren (2).

In dem Tempel standen als Cultbilder drei griechische Meisterwerke: der Apollon des Skopas, die Artemis des Timotheos, und die Leto des jüngeren Kephisodot (Plin. *n. h.* XXXVI 24 ff.).

„Giebt uns die Sorrentiner Basis authentische Nachbildungen dieser drei Werke?“ fragt Hülsen. Die Antwort scheint selbstverständlich: Ja, denn nur so konnte er seine Absicht erreichen, dass der Beschauer verstand, worauf er hindeuten wollte. Auch ist von vornherein gar nicht einzusehen, weshalb der Künstler der Basis anders hätte verfahren sollen, da es ihm geboten erscheinen musste, jene Werke zu reproducieren, die zudem so hervorragend und berühmt waren, wie er sie sich nur wünschen konnte.

Betrachten wir die einzelnen Gestalten.

(1) Siehe Röm. Mitth. 1889 T. X. Ich habe die Reliefs an Ort und Stelle untersucht. Vgl. den Schluss d. Aufsatzes S. 210.

(2) Petersen bei H. a. a. O. p. 240.

Die Artemis ⁽¹⁾ fügt sich in der That vortrefflich in das Bild, das wir in letzter Zeit von der Eigenart dieses Künstlers haben gewinnen können (Winter Athen. Mitth. 1894 p. 157 T. VI; Amelung Basis des Praxiteles aus Mantinea p. 70 f.; vgl. ferner von dems. Führer d. d. Antiken in Florenz p. 54).

Augenscheinlich schmiegte sich das Gewand ebenso duftig wie bei seinen andern Werken an den graziösen schlanken Körper; die kreuzweis überspannte Brust können wir uns nach der einen Amazone aus dem Ostgiebel in Epidauros (Ephem. arch. 1884 T. III. 1) vergegenwärtigen. Die Gewandung — Peplos mit langem Apoptygma — findet sich an zwei zeitgenössischen Werken wieder, der Artemis Colonna und der Dresdener des Praxiteles. Das Stellungsmotiv — Kreuzung der Beine — bildet eine unmittelbare Vorstufe zu dem entwickelteren, wie wir es z. B. bei dem Satyr mit der Querflöte finden, einer Figur aus dem Beginn der hellenistischen Zeit; dadurch, dass die Figur dort ganz auf dem l. Ellenbogen lehnt, wird die Stellung sehr viel lässiger, während die der Artemis etwas ungemein Frisches und Leichtes dadurch behält, dass die Figur ganz gerade auf dem Standbein ruht und die l. Hand, die die hohe, dünne Fackel gefasst hat, kaum daran beteiligt ist, den Körper aufrecht zu erhalten. Aehnliche Figuren auf Reliefs des 4. Jahrhunderts s. Röm. Mitth. 1893 T. II, III; 1894 p. 66; Berlin, Beschreibung d. Sk. no. 685.

Ebensowenig ist ein Zweifel daran berechtigt, dass die Figur der Leto ⁽²⁾ in Bezug auf Zeit und Stil von einem der Söhne des Praxiteles stammen könne; mehr können wir hier nicht nachweisen wollen, da wir keine andere Nachbildung einer Statue des jung. Kephisodot kennen. Bedeutsam ist die Schmalheit der Brust im Verhältnis zu den Hüften. Die Tracht ist sehr einfach: ein ionischer Chiton ist tief gegürtet, so dass der Bausch ringsum bis über die Hüften herabfällt; ein Himation bedeckt Kopf und Schul-

⁽¹⁾ Sie muss ein Diadem getragen haben (dreieckige Erhöhung über dem Scheitel). Der Köcher wird über der r. Schulter sichtbar. An den Füßen sind Sandalen deutlich zu erkennen. Die r. Hand ist mit der inneren Fläche nach oben aufgestützt. Dass die Fackel zwei Aufsätze hat, ist schon von H. a. a. O. p. 240 Anm. 1 hervorgehoben worden.

⁽²⁾ Sie muss in dem l. Arm etwas gehalten haben, was sie gegen die Brust gedrückt hat, da dort die Faltenzüge unterbrochen sind.

tern und hängt im Rücken bis zu den Knien herab. Zu der Tracht des Chiton ist die Aphrodite-Statue des Louvre zu vergleichen, die nach ihrer Basis-Inschrift auf ein Werk des Praxiteles zurückgeht (Furtwängler, Meisterwerke p. 552 Fig. 104) ⁽¹⁾, und die stehende weibliche Gestalt einer Säulentrommel vom ephesischen Artemis-Tempel (*Guide to the departm. of gr. and rom. ant. in the Brit. M.* 1899 p. 70 no. 1212-13; Fig. 1 nach Phot. Mansell 1857) ⁽²⁾.

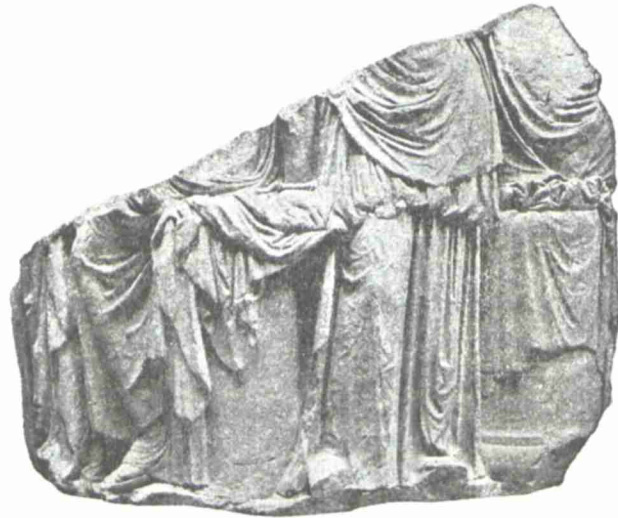


Fig. 1.

Statuarische Copieen der beiden weiblichen Figuren sind bisher nicht nachgewiesen worden; wohl ist aber eine von der des Apollon ⁽³⁾, oder wenigstens ein Fragment einer solchen bekannt (Un-

⁽¹⁾ Wie dort zwischen den Schenkeln der Leto eine Partie von senkrechten Falten.

⁽²⁾ Dieses auch in manch anderer Beziehung für die Geschichte der Gewandbehandlung im 4. Jahrhundert äusserst wichtige Relief ist bisher ganz unbeachtet geblieben. So ist es entscheidend für die Datierung des eigenartigen Gewandstils, den Furtwängler in Griech. Originalstatuen in Venedig p. 306 behandelt hat.

⁽³⁾ Er hat keine Kreuzbänder vor der Brust, wie in der ersten Publication Röm. Mitth. 1889 p. 308 versichert wird. Ein kleiner Ansatz der r. Hand hat sich erhalten. Diese war also gesenkt und hielt das Plektron, nicht die Schale, die eine grössere Spur hätte hinterlassen müssen.

terteil vom Gürtel abwärts; colossal; zu einer Ceres ergänzt; im Pal. Corsini Lung'Arno zu Florenz; publiciert von mir bei Arndt-



Fig. 2.

Amelung Einzel-Aufnahmen no. 334; unsere Fig. 2 ist nach einer neuen Aufnahme hergestellt, die wir der gütigen Erlaubnis des Principe Corsini und der liebenswürdigen Vermittelung des Herrn Dr. Karo verdanken; sie, wie eine andere mehr von der r. Seite

aus genommen, ist von dem röm. Institute zu beziehen). Von diesem Fragment können wir mit Bestimmtheit sagen, dass es, nach den Einzelheiten der Gewandbehandlung zu urteilen, trotz der einfachen monumentalen Anlage im Ganzen sicher auf ein Original aus dem 4. Jahrhundert, und zwar aus dessen erster Hälfte zurückgeht. Man beachte die mannigfache Belebung des unteren Teiles des Apoptygma, die durch die raffinierte Art der Gürtung ermöglicht ist ⁽¹⁾, und die an verschiedenen Stellen bemerkbaren „Augen“ in dem Verlauf der Falten. Sicher sind diese charakteristischen Mittel des Gewandstils, wie er sich im 4. Jahrhundert entwickelt, hier bescheiden verwendet im Vergleich zu Figuren des praxitelischen Kreises, aber daran, dass wir es mit dem Werk eines Zeitgenossen jenes Kreises zu thun haben, kann kein Zweifel sein.

Also wäre hier in der That der erste sichere Nachweis eines Gewandstückes des Skopas gelungen, denn er war ja der Meister jenes Apollon. Der Schluss scheint einfach, doch hat ihm Hülsen a. a. O. widersprochen und ich bin ihm (Einzel-Aufnahmen a. a. O.) nachgefolgt; eine erneute Prüfung seiner Gegengründe hat mich indes dazu geführt, diesen Widerspruch für unberechtigt zu halten.

H. geht von der Schilderung aus, die Properz III 31, 5 ff. von dem palatinischen Apollon-Tempel und seinem Vorhof entwirft. Draussen und drinnen sieht er eine Apollonstatue; von der ersteren sagt er:

*hic equidem Phoebo visus mihi pulchrior ipso
marmoreus tacita carmen hiare lyra;*

von der andern:

*deinde inter matrem deus ipse interque sororem
Pythius in longa carmina veste sonat;*

das ist also der Apollon des Skopas.

H. umschreibt diese Verse so: „im Vorhofe der ruhige Apollo mit der schweigenden Kithara, hinter dessen Lippen das Lied noch schlummert; in der Cella der singende im langen Kitharödenge-

⁽¹⁾ Diese ähnlich an dem stilistisch ganz verschiedenen und auf ein älteres Original zurückgehenden Apollon in Berlin (Beschreibung d. a. Sk. no. 50).

wande »; und er meint, der Künstler der Sorrentiner Basis habe statt des singenden, also lebhaft bewegten Apollon im Tempel den ruhig stehenden im Vorhof wiedergegeben, da ihm dieser besser in seine Composition gepasst habe; aber seine Umschreibung der Worte des Properz construirt einen Gegensatz beider Schilderungen, der thatsächlich in den Ausdrücken des Dichters nicht liegt, ja der im Grunde nur auf einer falschen Uebersetzung des Wortes *hiare* beruht. Seine Bedeutungen (vgl. Forcellini) sind intrans. klaffen, trans. klaffen lassen oder klaffend von sich geben. In diesem Sinne gebraucht es Valerius Flaccus VI 704 ff.:

*Perque levem et multo maculatam murice tigrin
Concita cuspis abit: subitos ex ore cruores
Saucia tigris hiat vitamque effundit herilem.*

Es steht parallel mit *effundit* und Forcellini umschreibt es mit « *ex ore aperto evomit* ».

Ebenso Persius V 3 f.:

*Fabula seu moesto ponatur hianda tragoedo
Vulnera seu Parthi ducentis ab inguine ferrum,*

wo es F. mit « *magno ore pronuncianda* » wiedergibt.

Nicht anders kann die Bedeutung bei Properz sein: jener marmorne Apoll giebt das Lied von sich, d. h. er singt (Forcellini: *ore aperto in speciem canentis*); das Lied schlummert nicht mehr hinter seinen Lippen, wie H. verstanden wissen wollte.

Weiter: er singt, während die Leyer schweigt; das lässt darauf schliessen, dass die Leyer vorhanden war, aber dass der Gott sie nicht, wie man hätte erwarten sollen, zur Begleitung seines Liedes benutzte. Er wird sie also nicht im Arm gehalten haben, bereit, ihre Saiten mit dem Plektron zu rühren, sondern sie wird neben ihm auf einem Stamm oder Felsen geruht haben.

Kann man den Worten des Properz noch mehr über das Aussehen der Statue entnehmen? Mir scheint, dass der Ausdruck

Phoebo visus mihi pulcrrior ipso

eher auf eine nackte oder doch nur halb bekleidete Gestalt schliessen lässt.

Wer aber meine Schlüsse in Bezug auf die Stellung der Leyer und die Bekleidung nicht gelten lassen will, dem sagt Properz nichts anderes als: der Gott singt und hat eine Leyer bei sich.

Und was sagt er von der Statue im Tempel? Der Gott trägt das lange Kitharöden-Gewand und „*carmina sonat*“. Da er jenes Gewand trägt, so muss er auch die Leyer gehalten haben, denn ohne deren Begleitung sang kein Kitharöde.

Sehen wir also von der bestimmten Angabe der Bekleidung ab, so würde Properz im Grunde von diesem Apoll ganz dasselbe sagen, wie von dem andern, wenn wir uns bei dessen Schilderung nur an das halten, wogegen kein Widerspruch erhoben werden kann; denn auch dieser Apollon singt und hat eine Leyer bei sich.

Doch können wir mit den Worten des Properz vielleicht noch einen Schritt weiter gelangen. Gegenüber dem bestimmten „*carmen hiare visus* = er schien ein Lied zu singen“ hat der Ausdruck „*carmina sonat*“ durch den Plural etwas Allgemeines; wir können übersetzen: zwischen Mutter und Schwester singt er seine Lieder. Es scheint mir demnach darin nicht zu liegen, dass der Gott im Moment singend dargestellt war, sondern vielmehr der dauernde Charakter der Darstellung als Kitharöde angedeutet zu sein. Und so würden wir im Grunde zu dem umgekehrten Resultat wie H. kommen; wenigstens können wir das mit Sicherheit behaupten, dass der Apollon draussen zweifellos mit geöffnetem Munde sang, während wir dasselbe von dem drinnen nicht behaupten können.

Und wie steht es nun mit dem Relief der Sorrentiner Basis? Was Properz von der Statue im Tempel sagt, das finden wir auch hier wieder; was er von der im Vorhof sagt, stimmt in keinem Zuge genauer mit der Figur des Reliefs überein; ja, sobald man meine weiteren Folgerungen annimmt, muss man zugestehen, dass auf dem Relief die Statue des Vorhofs jedenfalls nicht wiedergegeben sein kann. Aber sehen wir auch davon ganz ab, so ist doch der Schluss, dass auf dem Relief das Werk des Skopas wiedergegeben sei, von vornherein so wahrscheinlich, dass man ihn nur fallen lassen müsste, falls Properz ihm entschieden widerspräche, und das ist nicht der Fall.

Also dürfen wir, wie ich meine, mit Sicherheit behaupten: jenes florentiner Fragment ist die erste authentische Copie nach einem Werk des Skopas.

Eine von der meinen abweichende Auffassung des ersten von den beiden Properz-Citaten teilt mir mein Freund Dieterich mit, und ich gebe sie hier mit seiner Erlaubnis wieder, trotzdem ich bekenne, mich nicht zu ihr bekehren zu können. Er fasst *tacita lyra* nicht als ablativus absolutus, sondern als ablativus instrumenti, und versteht die Stelle so: der Apollon sei so natürlich gebildet gewesen, dass es geschienen habe, als müsse die Leyer, die doch schwieg (weil sie aus Marmor war), ein Lied erklingen lassen (als klaffe ein Lied in der Leyer). Nimmt man diese Auffassung an, so ergibt sich, dass der Apollon im Act des Spielens dargestellt sein musste, denn nur so hätte sich jene Illusion bilden können. Dann aber ist es ganz ausgeschlossen, dass dieser Apollon das Vorbild der Relief-Figur war.

Auch auf einer andern Seite der Basis ist ein berühmtes Cultbild Rom's wiedergegeben, bisher aber noch nicht erkannt worden: das Bild des *Mars Ultor* aus dem Haupttempel des Augustus-Forum; hier steht er vor der Front der Domus Augustana (Röm. Mitth. 1889 T. X e). Denn er ist jener Krieger mit der erhobenen Rechten, die den Speer hielt, von dem sich nur oben am vorspringenden Rande ein Rest erhalten hat. Der Typus des Mars Ultor, dessen Kenntnis wir Furtwängler verdanken (Coll. Somzée p. 60 ff. Vgl. Gsell, *Revue archéologique* 1899 I p. 37 ff. Pl. II), ist leicht zu erkennen an der Haltung, Stellung und dem Wurf des Mantels. Er ist auch hier unverkennbar. Um vollends jeden Zweifel an der Bedeutung der Figur zu zerstreuen, dient die sichere Erkenntnis, dass der Knabe neben ihm, der so eng mit ihm gruppiert ist, Amor ist; die Spitze seines l. Flügels wird neben dem r. Bein des Mars — sie sieht auf der Zeichnung wie ein Gewandzipfel aus —, ein Teil seines r. Flügels über seiner r. Schulter sichtbar⁽¹⁾.

Ehe wir zu der Figur des Mars zurückkehren, will ich noch bemerken, dass bei der sitzenden Figur links das Gewand auf dem ganz erhaltenen l. Oberschenkel deutlich bis dicht an das Knie erkennbar ist und dass es nach seiner Lage jedenfalls ein Mantel gewesen sein muss. Ueber die Haltung der Beine kann die Abbildung täuschen: der l. Fuss ist zurückgezogen, der r. vorgesetzt.

⁽¹⁾ Er hat kurze Locken. Die Motive der Arme sind unverständlich.

In dem Füllhorn oben in der Mitte ein spitzer Kuchen (auf der Abb. nicht vorhanden). Nach dem Wenigen, was erhalten ist, scheint es mir sicher, dass hier der *Genius Augusti* dargestellt war. Links von ihm wird eine Figur der Venus nicht gefehlt haben, sodass thatsächlich alle Schutzgötter des kaiserlichen Hauses versammelt waren. Die Blätter des Kranzes sind aller Wahrscheinlichkeit nach Eichenblätter. Darunter an der halbgeöffneten Thür noch ein undeutlicher Rest.

An dem Mars sind folgende Einzelheiten zu bemerken: Das Kinn war bärtig, wie man aus dem Ansatz von Kinn und Kehle schliessen kann. Der Helm hat augenscheinlich die runde attische Form gehabt. An dem Panzer sieht man Spuren des Cingulum. Von den verzierten Klappen unter dem Panzer ist nur noch eine unter der r. Hüfte kenntlich. Die Füße nackend. Von dem Schild, der sicher vorhanden war, hat sich keine Spur erhalten.

Ich gebe hier noch einmal eine vollständige Aufzählung aller Repliken dieses Typus, da einerseits aus den Sammlungen Furtwänglers und S. Reinachs (*Bronzes fig. de la Gaule rom.* no. 35 ff.) einige Exemplare, die nicht genau mit dem Originaltypus übereinstimmen, gestrichen, andererseits andere bisher übersehene zugefügt werden müssen.

I. Statuen: 1. *Capitol*; Helbig Führer p. 265 no. 411. Wie H. ausspricht und ich nach eigener genauer Untersuchung mittels Leiter bezeugen kann, sind Hauser's Zweifel an der Zusammengehörigkeit von Kopf und Statue (bei F. a. a. O. p. 61 Anm.) vollkommen unberechtigt.

2. 3. *Neapel*; Clarac 957, 2463; S. Reinach *Répertoire de la stat.* II p. 575, 3; v. Rohden *Bonner Studien* p. 8 f. T. II 1 (vgl. Benndorf-Schöne Lateran p. 125).

4. Ehemals in Villa Borghese; *Sculture del Pal. della V. B. detta Pinciana I Stanza III* no. 11, Text p. 57; Winckelmann (*Donaueschingen*) IV p. 110, 428. VI 59.

Zweifelhaft: S. Reinach *Rép.* II p. 577, 2 und 587, 6 (Fragment).

II. Statuetten: A. Marmor: 1. *Capitol*; Clarac 839, 2103; *Nuova descrizione del M. cap.* p. 340 no. 12.

2. Treppenflur im Pal. Colonna (Aufgang zur Gallerie).
Fragment; eingemauert.

3. München, *Residenz*; im sog. Antiquarium. Stark und schlecht ergänzt.

B. Bronze: 1. Paris: S. Reinach *Rep.* II p. 189, 5.

2. Bussy (Schweiz); a. a. O. 6.

3. Mathay; a. a. O. 8.

4. Wien; a. a. O. p. 190, 2.

5. Sofia; a. a. O. 9.

6. Paris? a. a. O. p. 793, 3.

7. Brüssel; a. a. O. 4.

8. 9. Mainz; a. a. O. 5, 6.

C. Terracotta; v. Rohden *Terrac. von Pompei* T. xxxviii
3, p. 50.

III. Reliefs: 1. Sorrent; s. oben.

2. Algier; gefunden in Carthago; Doublet *Musée d'Alger*
Pl. XI 5 p. 84; Gsell a. a. O.

3. Kreuznach; auf einem Viergötter-Altar; Bonner Jahrbuch XLVII (1869) T. XIV 1 a p. 80.

IV. Gemmen u. Münzen; s. Furtwängler *Coll. Somsée*
a. a. O.

Trotzdem es zweifellos ist, dass diese Repliken alle den gleichen Typus repräsentieren, finden sich bei ihnen manche Abweichungen im Einzelnen, die es erschweren sich das Bild des Originals in allen Teilen zu vergegenwärtigen. So ist die Wendung des Kopfes und die Form des Helmes nicht überall gleich, und der Mantel ist einige Male nicht von vorne nach hinten über den r. Oberarm geworfen, sondern umgekehrt. Natürlich ist ferner, dass bei den kleineren Repliken die Ornamente des Panzers häufig ganz unterdrückt sind; aber auch an den grösseren sind sie nicht überall gleich, ebenso wie die Form des unteren Panzer-Randes und die Verzierungen der doppelten oder dreifachen Reihe von Klappen.

Immerhin lassen sich folgende sichere Züge feststellen, die sich bei der Mehrzahl der Wiederholungen finden: Der Gott stand mit r. Standbein, den l. Fuss leicht zur Seite gesetzt, aufrecht da. Der

bärtige Kopf, bedeckt von einem Helm korinthischer Form mit hohem Busch — getragen von einer Sphinx, r. und l. je ein Pegasus — war leicht zur l. Schulter gewendet. Der l. Arm war gesenkt, der r. erhoben; die l. Hand hielt den auf dem Boden stehenden, mit einem Eichenkranz verzierten Schild (so wenigstens auf dem Relief in Algier), die R. den Speer. Ein langer Mantel hing mit einem Zipfel vorne über den l. Unterarm zwischen Schild und Oberschenkel herab, war dann um den Rücken herumgenommen und mit dem andern Zipfel nach rückwärts über den r. Oberarm geworfen. Von dem Untergewand aus seinem Zeuge wurden nur die kurzen Aermel (mit Schlitz) und der untere Teil, der die Oberschenkel bedeckte, sichtbar. Darüber der Panzer, dessen Achselklappen wohl mit Blitzen verziert waren; vor der Brust das einfache Gorgoneion und darunter auf den Ranken einer Palmette stehend zwei wappenartig einer Staude zugekehrte Löwengreife mit umblickenden Köpfen. Zwischen dem der Weichenlinie folgenden Rande und den Klappen folgt dann bei I 1 u. II A 1 noch ein eng anliegender, schmaler Streifen, der bei I, mit Ranken verziert ist; ich kann diese Eigentümlichkeit, die dazu dient, den Eindruck der Schlankheit zu heben, nur an zwei anderen Typen nachweisen:

1. a. Sog. Germanicus im Lateran; B.-Sch. p. 124 no. 204; Clarac 936 E, 2362 A.

b. Sog. Tiberius in Turin; Dütschke Ant. Bildw. in Oberitalien IV p. 2 no. 2; Cl. 924, 2354 A (nicht ganz genau).

Vgl. über Beide v. Rohden Bonner Studien p. 10.

2. Sog. Caligula in Neapel; Clarac 933, 2375.

An den Klappen — meistens 3 Reihen — bemerkt man bärtige und unbärtige Masken, die z. Th. in Palmetten übergehen, Löwenköpfe von vorn gesehen und je zwei Widder- und Elephantenköpfe im Profil gesehen und Palmetten. An den Beinen hatte die Statue reichverzierte Beinschienen; die Füße waren bloss.

Die mannigfachen Abweichungen der Repliken beweisen, dass es Verfertigern und Bestellern weniger auf die Einzelheiten der Erscheinung, als auf die Bedeutung des Originalen ankam; sie war in der That für einen Römer gross genug, denn in diesem Typus wurde Mars Ultor, der Schirmer des Reiches, in seinem glänzenden Tempel auf dem Forum des Augustus verehrt. Diese Thatsache wird gesichert durch die Beischriften der Gemmen und

Münzen ⁽¹⁾ und durch das Relief in Algier in Zusammenhang mit den Versen des Ovid *Trist.* II 295 f. ⁽²⁾.

War jenes Cultbild ein Werk römischer oder griechischer Erfindung? Diese Frage ist angesichts der häufigen Aufstellung griechischer Meisterwerke in römischen Tempeln, besonders seitens des Augustus, wohl berechtigt; sie ist es hier desto mehr, weil ein Zug, die Tracht des Mantels, römischer Sitte widerspricht, während sie sich an griechischen Bildwerken häufig findet (z. B. Votivrelief im Louvre in der Salle grecque no. 742, Clarac 151, 266; Statue eines Jägers, Helbig Führer no. 129; vgl. Pauly-Wissowa Real-Encyclopädie III 2 Sp. 2338 Z. 57 ff.). Es ist eine besondere Art, die Chlaina umzulegen; wie das römische Paludamentum getragen wurde, sehen wir auf römischen Reliefs, z. B. an der Panzerfigur des Reliefs in Ravenna (Bernoulli Röm. Ikonogr. II 1 T. VI), die im Uebrigen unserem Typus recht verwandt ist.

Andere Charakteristika der Figur finden wenigstens ihre nächsten Parallelen an griechischen Werken. Auf die Verwandtschaft des Kopftypus mit dem des Zeus von Otricoli hat Helbig a. a. O. hingewiesen. Zu der bescheidenen Ornamentik und speciell den wappenartig gestellten Löwengreifen vgl. Pernice Griech. Pferdegeschirr (56. Berl. Winckelmannsprog.) p. 6 und die beiden First-Akroterien des Alexander-Sarkophages (Hamdy Bey et Th. Reinach *Une nécropole royale à Sidon* Pl. XXXV p. 276 f.), zu der Art, wie die Masken auf den Klappen in Palmetten übergehen, die Köpfe auf dem First und am Dachrande desselben Sarkophages (ebenda p. 275), zu der Darstellung des Untergewandes den Prokles auf dem athenischen Grabrelief (Kavvadias no. 757; Conze Gr. Grabrel. T. CXLI). All diese Parallelen stammen aus dem 4. Jahrh. v. Chr.

In dieses hat denn auch Helbig a. a. O. die Erfindung des Typus verwiesen und die Möglichkeit angedeutet, dass eine Colossal-Statue des Ares auf der Burg von Halikarnass, die man dem

⁽¹⁾ Furtwängler *Coll. Somsée* a. a. O.

⁽²⁾ Gsell a. a. O. Aus den vorhergehenden Versen:

*Pallade conspecta, natum de crimine virgo
Sustulerit quare, quaeret, Erichthonium*

geht hervor, dass in einem Tempel Roms eine Statue, wie die in Berlin Beschr. no. 72 (gefunden in Frascati), aufgestellt war.

Leochares oder Timotheos zuschrieb, das ursprüngliche Original gewesen sei; da Vitruv (II 8, 11) sagt, die Figur sei ein Akrolith gewesen, dürfen wir voraussetzen, dass der Gott in voller Rüstung dargestellt war. Von dieser könnte der Künstler, der für Augustus die Tempelstatue des Mars Ultor und damit das Vorbild für alle oben aufgezählten Repliken geschaffen hat, sehr wohl den Typus entlehnt haben. Während aber hierdurch eben nur eine Möglichkeit festgestellt werden kann, scheint mir das Eine wenigstens sich als sicher zu ergeben, dass das Vorbild jenes Künstlers in der That ein Werk aus der Zeit des Akrolith von Halikarnass gewesen sein muss.

Ich will diese Bemerkungen nicht schliessen, ohne den Wunsch auszusprechen, dass die bisher noch getrennten Theile des interessanten Monumentes, das zu diesen Zeilen Anlass gegeben hat, möglichst bald vereinigt und an einem Ort aufgestellt werden mögen, wo ein genaues Studium und die Herstellung von Abbildungen, die dem Wert der Reliefs entsprechen, ermöglicht wäre.

W. AMELUNG.

ZWEI UNEDIERTE TERRAKOTTEN

des Herrn Dr. ALPHONS STUEBEL.

Im Besitze des Herrn Dr. Alphons Stübel zn Dresden befindet sich eine Sammlung von Produkten antiker Kleinkunst, unter denen mir besonders zwei Erzeugnisse griechischer Thonindustrie auffielen. Beide, obwohl bekannten Typenreihen angehörig, zeigten bemerkenswerte Eigentümlichkeiten, die sie einer Veröffentlichung wert erscheinen liessen. Nicht nur dass der Besitzer eine solche bereitwillig gestattete und mir das Studium der Originale freundlich erlaubte, sondern er steuerte auch die diesen Zeilen beigegebenen Photographieen zu: eine Liberalität, für die meinen Dank zu wiederholen ich mir nicht versagen kann.

Das archaische Frauenköpfchen, Fig. 1 und 2 abgebildet, war im Jahre 1885 im Kunsthandel zu Syrakus, und stammte nach Angabe des Verkäufers aus Palazzolo, dem alten Akrai. Es liegt kein Grund vor, diese Angabe zu bezweifeln: gerade Palazzolo ist als Fundort von Terrakotten bekannt. Diese stammen meist von den Ausgrabungen her, die Gabriele Judica auf der Akropolis von Akrai veranstaltete. Vielleicht spricht sogar ein Umstand geradezu für die Richtigkeit der Fundangabe: das Material ist ein Thon von eigentümlich grauer Färbung, und R. Kekule (die Terrakotten von Sicilien S. 5) spricht von 'einem bestimmten grauen Aussehen, an dem die Köpfchen aus Akrai kenntlich sind'.

Dargestellt ist der Kopf einer Frau in der ruhigen Haltung etwa der Weihgeschenke von der Akropolis. Die Haare sind über der Stirn in zwei Reihen Löckchen geordnet, über die der Kopfschmuck herausragt; weder an der Oberseite der Locken noch an der Stephane ist irgend ein Detail angegeben. Hinter den Ohren fallen auf beiden Seiten die Haare in drei Strähnen herab. Der Ausdruck

des Gesichtes ist durch den Mund bestimmt, der sich zu einem leisen Lächeln verzieht.

Die Büste ist neuerdings unten geschliffen worden, um das Aufstellen zu erleichtern, doch ist dabei nur wenig weggefallen; der ursprüngliche Rand liess erkennen, dass hieran nichts weiteres



Fig. 1

gesessen hatte. Die rechte und linke Seite sind vollständig, auch die Rückseite zeigt eine gute Erhaltung; wie wenig hier am oberen Teile abgebrochen ist, lehrt das Profilbild. Der Hals ist am unteren Rande 0,16 m. breit, die Höhe der ganzen Terrakotta beträgt 0,24 m.; die halbcylindrische Fortsetzung der Stephane ist 0,11 m. lang. Die Form dieser Verlängerung zeigt zugleich deutlich, dass der Kopf bestimmt war, als Stirnziegel zu dienen; hieraus erklärt es sich auch, dass die obere Partie nicht ausgearbeitet ist. Farb-

spuren finden sich nicht, Ergänzungen sind nicht angebracht worden.

Bei archaischen Kunstwerken Siciliens denkt man zunächst an die Metopen des Tempels C von Selinunt, in unserem Falle an den Athenakopf der Perseusmetope. In der That erinnern an den Stand



Fig. 2.

der Kunst, der aus jenem zu uns spricht, bei dem Terrakottaköpfchen noch die geschlitzten Augen und die hochgezogenen Brauen: aber wir erkennen doch, dass wir es hier mit einer weiter fortgeschrittenen Technik zu thun haben. Namentlich der Mund ist nicht mehr ein einfacher wagrechter Schnitt, sondern er hat rundere Formen bekommen, und sein Lächeln ist menschlicher. Ferner scheint ein Ansatz zum Fortschritt in der Haarbehandlung vorzuliegen: während die Locken über der Stirn und am Halse noch ganz

schematisch angeordnet sind, erscheinen sie dagegen zwischen Auge und Ohr merkwürdig frei behandelt. Allerdings bis zur künstlerischen Vollendung etwa des Artemiskopfes in der Actaeonmetope des Tempels E ist noch ein weiter Schritt.

Frauenköpfe als architektonische Zierstücke kennen wir aus Sizilien vielfach; sie nehmen meist die Stelle ein, an der in älterer Zeit sich die als Apotropäen gedachten Gorgoneia zu finden pflegen. Wie die Fratze der Meduse im Laufe der Kunstentwicklung immer mehr zu einem schönen Menschenantlitz wird, so mag auch hier ein aesthetisches Bedürfnis dazu geführt haben, an Stelle der zähnefletschenden Gorgo das Haupt einer lächelnden Gottheit zu setzen. Eine Zusammenstellung solcher Frauenköpfe giebt Kekule a. O. S. 42 ff. Manche unter diesen kommen dem hier besprochenen stilistisch sehr nahe: so der schöne Stirnziegel des Syrakuser Museums, bei Kekule S. 60, taf. V, der etwa gleichzeitig, und das Köpfchen aus Kamarina (S. 44 fig. 92, 93), das etwas jünger sein mag. Aber neben diesen Parallelen, deren Zahl sich aus neueren Publikationen leicht mehren liesse, verdient der Kopf aus Akrai, der mit keinem noch so nahe verwandten ganz übereinstimmt, seine besondere Betrachtung; es wohnt diesem anmutigen Vertreter archaischer Kunst eine ganz eigene Anziehungskraft inne.

Die Figur des stehenden Jünglings war 1890 im Kunsthandel zu Athen, der Fundort ist unbekannt. Die Statuette selbst ist 0,275 m. hoch, und hohl; das trapezförmige Postament hat eine Höhe von 0,055 m. und ist unten offen. Im Rücken befindet sich ein rechteckiges Brandloch von 0,155 m. Länge und 0,075 m. Breite. Die Figur war gebrochen, ist aber ohne Hülfe von Ergänzungen wiederhergestellt worden.

Unsere Abbildung (Fig. 3) ist nach der von Herrn Dr. Stübel aufgenommenen Photographie durchgezeichnet. Der Dargestellte befindet sich auf der Schwelle des Jünglingsalters; das Haar ist sorgfältig geordnet und über der Stirn zu einem Knoten vereinigt. Darüber liegt eine wollene Binde, an deren freien Enden kleine Stücke abgebrochen scheinen, doch waren sie keinesfalls so lang, dass sie die Schultern berührten. Gehalten wird die Binde durch einen Lorbeerkranz, aus dessen Mitte ein runder Gegenstande hervorragt. Auf den Schultern liegt der Mantel auf, der die Vorder-

seite völlig nackt lässt, aber zwischen den einzelnen Gliedern als Hintergrund erscheint. Er wird leise von der rechten Hand gefasst und liegt über dem linken Unterarm: hier hängt über ihn noch eine zweite wollene Binde herab. Die freie linke Hand drückt einen Hahn gegen die Brust; auf ein linkes Standbein und rechtes Spielbein ist die Ponderation verteilt.



Fig. 3.

Das Material der Figur ist ein feiner brauner Thon, auf dem sich durchweg Farbspuren zeigen. Die Fleishteile waren rot auf weisser Unterlage, die Haare enthalten Reste eines eigentümlichen dunklen Braunrot. Rot ist auch noch der Knopf im Kranze, während dieser selbst weiss erscheint, weiss ist ferner das Gewand und das Postament, das oben und unten mit einem roten Streifen abgeschlossen ist. Spuren von Gelb hat allein die Kopfbinde bewahrt.

Der stehende Ephebe mit dem Hahn ist ein sehr beliebter Vorwurf der Terrakotten. Zwei bis auf gewisse Einzelheiten ähnliche Exemplare — es fehlt der Kranz und die zweite Binde — sind abgebildet bei Dumont-Chaplain, *Les céramiques de la Grèce propre*, t. II, tab. V; im Texte S. 232 findet sich die bezügliche frühere Litteratur angeführt. Diese Figuren stammen aus Theben; überhaupt kann man mit Sicherheit Boeotien als Heimat jenes Typus ansprechen: von wei-

teren derartigen Statuetten stammen zwei aus Thisbae (Martha, *Catalogue des figurines en terre cuite du Musée . . . d'Athènes* p. 79 no. 418, 419), eine grössere Zahl aus der opuntischen Lokris (Martha a. O. no. 482-505). Hier finden wir auch den Kranz; an Stelle des Hahnes können andere Attribute treten: Hase (no. 498 tab. VII). Leier, Plectrum. Bei weitem die meisten Exemplare jedoch wurden in dem Kabirenheiligtum bei Theben ausgegraben: es waren über zweihundert, über die P. Wolters in den Mitteilungen des Athenischen Institutes XV 1890 S. 360 berichtet hat. Von neuerdings

aufgetauchten Stücken nenne ich nur das Dresdener (Arch. Anz. 1894 S. 30 no. 18) und das Münchener (P. Arndt, *Strena Helbigiana* S. 14).

Die kunstgeschichtliche Würdigung des Typus, der allen diesen Figuren zu Grunde liegt, giebt Wolters a. O.: er betont die nahe Verwandtschaft des hahntragenden Jünglings mit den Figuren des lammtragenden Hermes, dessen erstes Exemplar durch Conze bekannt gemacht wurde (*Annali* 1858 tav. O, wiederholt in Roschers *Lex. d. Myth.* I 2395). Die älteren unter den im Kabirion gefundenen Statuetten setzt Wolters zugleich mit jenen Vertretern des Hermestypus in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts; hiervon unterscheidet er 'die jüngeren, vielleicht schon dem vierten Jahrhundert angehörigen Umbildungen dieses älteren Typus, die sich durch die elegantere, auf bewusstem Hervorheben des Unterschiedes von Spiel- und Standbein beruhende Stellung, vollere Körperformen, rundes, volles Gesicht, und üppig entwickeltes, nicht mehr altertümlich frisiertes Haar kennzeichnen'. Obwohl die Haartracht des Stübel'schen Exemplares den altertümlichen Knoten über der Stirn zeigt, sprechen doch die übrigen Indizien, namentlich die Betonung der Ponderation, für eine Zuteilung an diesen jüngeren Typus.

Die älteren Deutungen der Figur als Ganymedes — ihre Vertreter nennt Dumont-Chaplain a. O. — dürfen nach der Massenhaftigkeit des Fundes vom Kabirion wohl als erledigt gelten. Mit Recht hat vielmehr Wolters (S. 362) betont, dass man aus der ungemein grossen Zahl dieser Jünglingsfiguren den Schluss ziehen müsse, dass sie für den Kult eine besondere Bedeutung gehabt haben. Das Vorhandensein einer solchen kultischen Beziehung wird in unserem Falle noch durch den feierlichen Kopfschmuck nachdrücklich betont. Welcher Art sie gewesen ist, wird sich noch ungefähr sagen lassen. Die Anzahl und der Ort der gefundenen Figuren beweisen, dass wir es mit Weihgeschenken zu thun haben⁽¹⁾, und wie die Darstellungen wohl keinen Gott, sondern einen jugendlichen Menschen wiedergeben wollen, so waren sie wohl auch von Epheben

⁽¹⁾ Aus diesem Grunde möchte ich auch nicht an eine sepulkrale Bedeutung der Statuetten denken, wie dies A. Furtwängler, *Sammlung Saboureff* II Einl. S. 12 gethan hat. — W. Amelung, der mich freundlichst auf diese Stelle aufmerksam macht, bemerkt mir noch, dass Furtwängler auch über den Haarknoten, wie ihn unsere Figur aufweist, gesprochen hat (*Meisterwerke* S. 679 ff.).

geweiht. Sie erscheinen dabei im Habitus des Gottes, dem sie ihre Gabe überreichen; für den Brauch, dass der Verehrer sich der angebeteten Gottheit angleicht, genügt es als Beispielsammlung die Dissertation von F. Back anzuführen *de Graecorum caerimoniis in quibus homines deorum vice fungebantur* (p. 26 u. a.). In Tanagra erzählte man dem Pausanias (IX, 22, 2), Hermes habe einst die Stadt von der Pest befreit, indem er mit einem Widder auf der Schulter die Mauern umschritten habe, und daher stamme die Sitte, ὅς ἂν εἶναι τῶν ἐφήβων προκριθῆ τὸ εἶδος κάλλιστος, οὗτος ἐν τοῦ Ἑρμοῦ τῆ ἑορτῆ περιέεισιν ἐν κύκλῳ τοῦ τείχους, ἔχων ἄρνα ἐπὶ τῶν ὤμων. Dieselbe Anschauung, die bei der Prozession in Tanagra den schönsten der Epheben mit dem Widder auf der Schulter an Stelle des Hermes setzte, hat auch die Terrakottafiguren der Jünglinge mit Lamm oder Hahn im Hermestypus geschaffen.

So mögen diese Statuetten ursprünglich Weihgeschenke gewesen sein, dem Hermes von den Epheben — vielleicht beim Eintritt in das mannbare Alter als dem *Κουροτρόφος* — dargebracht. Es bleibt dabei noch die Frage offen, welche Bedeutung dem Hahn beizumessen ist. Sieht man, wie andere Figuren desselben Typus andere Embleme führen, einen Hasen, eine Schale, eine Leyer, so wird man darauf geführt, anzunehmen, dass diese Beigabe ganz willkürlich aus dem täglichen Leben genommen und rein dekorativ aufzufassen sei (s. E. Baethgen, *de vi ac significatione galli in religionibus et artibus Graecorum et Romanorum* p. 26). Aber an unserer Figur würde ein solches Spielzeug ganz unverträglich mit dem feierlichen Ernst des Kopfschmuckes sein; wir müssen vielmehr an die Bedeutung des Hahnes als heiligen Tieres denken: ὁ Ἑρμῆς, οὗ ἱερός εἶμι, sagt stolz der Hahn des Lukianischen *ἽΟνειρος ἢ ἀλεκτροῶν* c. 28. Er soll dem Gotte geweiht werden: auf eine Darbringung im Tempel deutet auch die über den Arm hängende Binde, die sonst ganz unerklärt bliebe ⁽¹⁾.

Aber nicht dem Hermes allein diese sind Weihgeschenke gestiftet worden, obwohl sie, wie der Typus beweist, ursprünglich nur

⁽¹⁾ Auf der Stele des Echedemos aus Larissa (über sie hat zuletzt A. Schiff, *Strena Helbigiana* S. 274 Anm. gesprochen) trägt der Verstorbene einen Hahn auf der rechten Hand. — Berühmt waren die Hähne gerade von Tanagra (Paus. IX, 22, 4).

ihm galten. Die Funde im Kabirion erklären sich, wie Wolters hervorhebt, durch eine Uebertragung auf die dort waltenden Gottheiten. Auch bei der Stübelschen Figur habe ich Bedenken, eine Gabe an Hermes anzunehmen; davon hält mich die Gestaltung des Kopfschmuckes ab. Zwar die Binde ist ein allgemeines sakrales Zeichen, nicht aber der Lorbeerkranz: wenigstens kenne ich ihn nicht an Hermes, sondern nur an Apollo. In der späteren Kunst ist er typisch für die Köpfe des Kitharöden, so bei der Vatikanischen Statue (s. z. B. M. Collignon, *Gesch. d. griech. Plast.*, deutsche Uebers. II S. 261): hier bildet die Mitte des Kranzes ein Edelstein, der genau dem roten Knopfe der Terrakotta entspricht. Es liegt also nahe, anzunehmen, dass der Apollokult den Hermestypus aufnahm und nur durch Hinzufügung des charakterisierenden Lorbeerkranzes umstempelte: der Hahn störte weiter nicht, er fand sich auch sonst auf der Hand eines statuarischen Apollo (Plut. *De Pyth. or.* c. 12 p. 400 C: *ὁ τὸν ἀλεκτρούνα ποιήσας ἐπὶ τῆς χειρὸς τοῦ Ἀπόλλωνος*). Auch lässt sich dieser Gott, ebenso wie Hermes, gern herab, Weihgeschenke von Epheben anzunehmen: sind doch beide *Κουροτρόφοι* (Preller-Robert *Griech. Myth.* I S. 273. 400). Sollte daher die besprochene Statuette eine bestimmte Bezeichnung erhalten, so möchte ich sie 'Weihgeschenk eines Epheben an Apollo' nennen.

Breslau.

R. WUENSCH.

ZUR REKONSTRUKTION DER TYRANNENMÖRDERGRUPPE.

Wie die Tyrannenmörder des Kritios und Nesiotes gestaltet und mit einander gruppiert waren, gilt als ausgemacht, und viel Neues ist darüber in der That nicht zu sagen⁽¹⁾. Versucht man aber von der jedem Archaeologen geläufigen Vorstellung zu wirklicher Rekonstruktion überzugehen, so stellt sich alsbald heraus, dass einige sehr wesentliche Züge unsicher bleiben und die ergänzende Phantasie mehr als wünschenswert eingreifen muss. Nun mehren sich neuerdings die Anzeichen, dass man das kunsthistorisch so überaus wichtige Werk in der Entstellung, der die einzige Kopie verfallen ist, nicht mehr ertragen mag, dass man wenigstens am Abguss sich den Eindruck des Originals möglichst ungetrübt vorführen möchte. Mit erfreulichem Radikalismus geht Treu in diesem Bestreben soweit, die gegebenen Plinthen und Baumstammstützen zu beseitigen, sodass man im Dresdener Albertinum bald in der Lage sein wird, die beiden Figuren dichter als bisher möglich aneinanderzurücken und durch das Experiment sich zu überzeugen, welche Gruppierung dem Gegenstande des Werkes und dem Stil seiner Meister am besten entspricht. In der Hoffnung, dass eine womöglich plastische, mindestens aber genaue zeichnerische Rekonstruktion das Ergebnis dieser Bemühung sein werde, finde ich es angemessen, mit einigen Beobachtungen, die ich 1891 an den Originalen machte, nicht länger zurückzuhalten, sondern sie als bescheidenen kritischen Beitrag zu der willkommenen Wiederherstellungsarbeit der Oeffentlichkeit zu übergeben.

⁽¹⁾ Nach meinen Bemerkungen Anf. d. stat. Gruppe S. 43 ff., offenbar ohne sich dieser zu erinnern, hat Overbeck sich noch einmal in gleichem Sinne geäußert Ber. d. sächs. Gesellsch. 1892, S. 34 ff.

Ich beginne mit dem Harmodios und hier mit der Bewegung des linken Arms. Die Stütze, die in herkömmlicher Weise die schwächste Stelle, das Handgelenk, mit dem Schenkel verbindet⁽¹⁾, sitzt nicht an ihrer ursprünglichen Stelle. Denn 0,12 m. höher, dicht über dem oberen Rande der Glutaeusgrube findet sich am Schenkel die Spur der ursprünglichen Stütze, eine leise Anschwellung, die ein Quadrat von etwa 0,035-0,04 m. Seite bildet und nach innen eine flache Vertiefung aufweist; sie lehrt, dass man die unregelmässigen Reste der ausgebrochenen Stütze oberflächlich weggeputzt hat. Da diese Stütze nicht eben stark war, kann das Handgelenk von ihrer Basis nicht weit entfernt gewesen sein; der Arm war also nicht straff vom Körper abgestreckt, sondern leicht gebogen, während der Oberarm einen energischen Druck nach dem Rücken hin ausübte: der Ansatz des Oberarms, dem die Richtung des modernen Armes widerspricht, bestätigt dies. Aus dieser Armhaltung folgt aber weiter, dass die Hand nicht leer war, wie man das für die schräg nach hinten gestreckte mit Berufung auf den myronischen Satyr wohl annehmen konnte; man muss also dem Harmodios, der mit dem Schwert zuschlägt, die Schwertscheide in die Linke geben ebenso wie dem Aristogeiton, dem sie durch Parallelmonumente gesichert ist. Damit steht im Widerspruch, dass Harmodios ein Wehrgehck, die Scheide also an diesem, nicht in der Hand getragen haben soll. Aber den Glauben an dieses Wehrgehck kann ich nicht mehr teilen. Weder in noch neben dem hellen Streifen, der schräg um die Brust zieht, findet sich die geringste Spur⁽²⁾ einer weiteren Befestigung des metallenen Attributes, im Widerspruch zu antikem Brauch, der mindestens an der Hüfte eine besondere Befestigung verlangen würde. Dagewesen ist ein metallenes Band allerdings, aber es war ein moderner Zusatz, nicht besser als die Schwertgriffe ohne Klingen, die beide Figuren jetzt halten, oder der nichtssagende, stabförmige Ansatz in der Hand des belvederischen Apollon. Die Möglichkeit, dass der Schwertgurt nur aufgemalt gewesen sei, verdient keine ernstliche Erwägung.

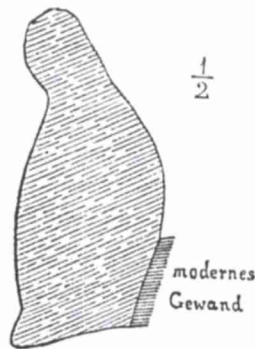
Beim Aristogeiton lässt sich die entsprechende Armhaltung nicht so evident beweisen, obwohl die starke Glättung des Marmors

⁽¹⁾ In Abgüssen manchmal weggelassen.

⁽²⁾ Die Vertiefungen in der Gegend des 1. unteren Rippenrandes sind zufällige Verletzungen des Marmors.

in der Glutausgrube vermuten lässt, dass hier eine Stütze weggearbeitet ist, während in der Umgebung der jetzigen Stütze ausser unregelmässigen Verletzungen der Oberfläche des Schenkels nichts Auffallendes zu bemerken ist. Hier aber kommt uns das Zeugnis des Thronreliefs zu Hilfe, das dem rechten Arm des Aristogeiton gerade die Haltung giebt, die für den linken Arm des Harmodios direkt nachweisbar ist.

Noch schlechter als dieser rechte Arm ist der linke des Aristogeiton ergänzt; statt nahezu horizontal vorgestreckt zu sein, sieht er wie geknickt aus und bildet die schlimmste Entstellung der Gruppe.



Mindestens ein Rest des alten muss dem Ergänzter vorgelegen haben; man würde sonst nicht begreifen, wie dieser auf die annähernd archaische Anordnung des Gewandes gekommen ist. Die Ansatzstelle aber des ursprünglichen Gewandes liegt neben dem modernen, dicht am Baumstamme und über dessen horizontaler Abschlussfläche, eine unregelmässig viereckige flache (max. 0,005 m.) Vertiefung von max. 0,04 m. Breite und max. 0,09 m. Höhe,

die früher verschmiert war, am Abguss folglich nicht erkennbar ist. Ein deutlicher Ansatz des Gewandes ist freilich auch am Original nicht erhalten; doch ist der vordere und untere Rand der beschriebenen Vertiefung, soweit er in beistehender Abbildung verstärkt ist, als Grenze eines von der Schenkeloberfläche aufsteigenden Körpers charakterisirt durch die ihn begleitende hellere Linie: Schenkel und Gewand bildeten hier einen der Verschmutzung weniger zugänglichen Winkel.

Dass endlich der rechte Arm des Harmodios nicht so hoch aufragte wie jetzt und in Overbecks Rekonstruktion, ergibt sich sicherer als aus Parallelmonumenten und ästhetischen Erwägungen⁽¹⁾ aus dem Mangel einer Stütze zwischen Kopf und Arm. Der scharf gebogene Arm bildete eine kompakte Masse, die der Stütze vielleicht entbehren konnte; war doch eine da, so verband sie Ober- und Unterarm, nicht Arm und Kopf. Das Schwert oder seine Klinge

(¹) Vgl. das Anfänge d. statuar. Gruppe S. 51 f. Zusammenstellte.

war gewiss, gleichviel in welchem Material, besonders angesetzt; gleiches gilt für das Schwert des Aristogeiton und die weit herausragende Schwertscheide des Harmodios, während die des Aristogeiton wohl aus einem Stück mit dem Gewand gearbeitet war.

Es sind anscheinend nur kleine und nebensächliche Züge, die uns diese genauere Prüfung der Neapler Kopie für das Original wiedergewinnen lässt; doch wird man leicht einsehen, und das Experiment würde es bestätigen, dass der straffere Rhythmus, der damit in die Bewegung der Arme kommt, den Eindruck des entschlossenen Vorgehens jeder der beiden Gestalten erheblich verstärkt und dass die Einmütigkeit der Freunde in der nach Möglichkeit gleichen Aktion ihrer Körper einen ebenso einfachen wie drastischen und überzeugenden Ausdruck findet.

Giessen.

B. SAUER.

PINNIRAPUS IUVENUM

Als ich bei Herausgabe der Pariser Tesserensammlung in der Vorrede die Bestimmung und Bedeutung der verschiedenen Classen von römischen Tesserens behandelte, erörterte ich auch die Frage über die Geschichte und Bedeutung der *collegia iuvenum* im römischen Reiche⁽¹⁾. Ich führte dabei aus, wie einer der Hauptzwecke bei der Gründung dieser *collegia* die physische Erziehung des besten Theiles der municipalen Jugend war, und wie dazu zwei Mittel angewendet wurden: Uebungen rein militärischer Art und Uebungen in der Technik der amphitheatralischen Spiele. Beide stehen natürlich in engem Connexe; dazu kamen wahrscheinlich noch Jagdübungen in wildreichen Gegenden⁽²⁾. Bis jetzt waren aber nur Zeugnisse über die Bethheiligung der *iuvenes* bei den Thierhetzen bekannt, und ich bezweifelte deshalb, dass die jungen Municipalaristocraten auch als Gladiatoren geübt wurden⁽³⁾. Mit Unrecht. Die Technik des Gladiatorenwesens bildete ebenso einen Bestandtheil des jugendlichen Unterrichtes wie die aus der Inschrift von Aquae Sextiae bekannte Bestiariertechnik, die mit der wirklichen Jagd ebenso fest verknüpft war wie der Gladiatorenunterricht mit der militärischen Erziehung⁽⁴⁾.

(1) *Revue numismatique* 1898 S. 271 ff. und 457 ff.

(2) Als wirkliche Jagdübungen, nicht als Theilnahme an den *venationes* möchte ich die Worte der metrischen Inschrift *C. I. L. XII 53, 10-14* (Bücheler *Carmina epigraphica* 465): *Et comes ursaris, comes his qui victima(m) sacris Caedere saepe solent et qui novo tempore veris Floribus intextis refovent simulacra deorum*, auffassen. Dafür spricht hauptsächlich das „*novo tempore veris*“.

(3) *Rev. num.* 1898 S. 461.

(4) S. die vortrefflichen Bemerkungen Lafayes in Daremberg et Saglio *Dictionnaire des antiquités* S. 1583.

Es ist wohl unnöthig, zu bemerken, dass die Gladiatorenspiele und die Gladiatorentechnik an sich nichts Infamirendes hatten, und dass nur der Gladiatorenstand als solcher, hauptsächlich wegen seiner Zusammensetzung, keines guten Rufes genoss und zu den berüchtigtsten Classen der Bevölkerung gehörte.

Den Beweis dafür, dass die *iuvenes*, besonders bei den von ihren Vereinen veranstalteten Spielen, als Fechter auftraten, liefert eine Stelle aus Cassius Dio (LXVI, 15; vom J. 75 n. Chr.), wo von der Einweihung des *forum Pacis* gesprochen und dabei folgende Bemerkung gemacht wird: σφαγὰς δὲ ὁ Οὐεσπασιανὸς Θηρίων μὲν ἐποιεῖτο ἐν τοῖς Θεάτροις, μονομαχίαις δὲ ἀνδρῶν οὐ πάνυ τι ἔχαιρε, καίτοι τοῦ Τίτου ἐν ταῖς τῶν νεανίσκων παιδιαῖς ταῖς ἐν τῇ πατριδι αὐτοῦ τελουμέναις σκιαμαχῆσαντός ποτε πρὸς τὸν Ἀλιγρόν ὄπλους. Die *νεανίσκων παιδιαί* sind doch sicher die Reatinischen *iuvenalia*, die vom reatinischen Jugend-Vereine veranstalteten Spiele; dieser Verein ist uns aber aus epigraphischen Zeugnissen wohl bekannt (*C. I. L.* IX, 4691. 4696. 4753. 4754) ⁽¹⁾. Das angeführte Zeugniß zeigt nun erstens, was wir übrigens schon wussten, dass die Mitglieder der angesehensten Familien an den Vereinen und Vereinsspielen Theil nahmen; zweitens, dass an diesen Spielen wahrscheinlich auch Mitglieder anderer italischer Vereine sich betheiligten, da der Gegner des Titus, Caecina Alienus, doch wohl mit dem bekannten Caecina der flavischen Zeit identisch ist (s. *Prosopogr.*, I, p. 255 n. 71); dieser stammt aber, wie bekannt, aus Vicetia (Tac. 4, 38). Obwohl für Vicetia selbst uns keine Zeugnisse über die Existenz eines Iuvenes-Vereines daselbst überliefert sind, ist es doch als wahrscheinlich anzunehmen, dass ein solcher dort existiert hat: alle anderen bedeutenderen Städte Norditaliens weisen uns diese Vereine auf ⁽²⁾.

Es zeigt sich weiter, was übrigens schon Lafaye bemerkt hat ⁽³⁾,

⁽¹⁾ Die Inschrift n. 4696 bleibt mir ebenso wie dem Herausgeber sehr verdächtig; eine Frau als Mitglied wäre vollständig in der Ordnung, aber ein T. Fl. Sabinus und die Benennung *corpus* passen nicht gut zusammen. Dagegen finde ich eine weitere Erwähnung der *iuvenes* in der Inschrift 4697, wo ich in der 6 Zeile (nach 4691) *iuve]nibus*, in der 7. mit Muratori *V]vireis* lese.

⁽²⁾ S. Demoulin, *Les collegia iuvenum dans l'empire romain*, Louvain, 1897 (*Musée belge* t. I) S. 7 ff. und *Encore les collegia iuvenum*, Louvain, 1899 S. 10 n. 4.

⁽³⁾ A. O. p. 1581 et 1594.

dass der Kampf zwar ein regelrechter war (*ὄπλοις*), aber doch nur zum Scheine ausgeführt wurde, nur als Fechtübung, ob mit hölzernen oder irgendwie anders unschädlich gemachten Waffen, bleibt ungewiss.

Es ist auch mit Wahrscheinlichkeit zu vermuthen, in welcher Gattung der Fechtübungen Titus geübt war, wenn man sich nämlich der Worte Suetons *Tit. 8* erinnert: *quin et studium armorum Thraecum prae se ferens saepe cum populo et voce et gestu ut fautor cavillatus est, verum maiestate salva et aequitate*. Diese Vorliebe für die Thraker erklärt sich wahrscheinlich eben daraus, dass er selbst in seiner Jugend zu dieser *armatura* gehörte, wie seine Liebe zu den Fechtspielen überhaupt sich aus seiner Zugehörigkeit zum Vereine erklären lässt. Die Wahl der *armatura Thraecum*, die gewöhnlich als Gegner einen schwer bewaffneten *oplomachus* hatten, für die *iuvenes* erklärt sich wohl daraus, dass die Kampfart dieser Gladiatorenattung am meisten Aehnlichkeit mit dem wirklichen Soldatenkampfe hatte. Man erinnere sich nur, dass der römische Soldat hauptsächlich für den Kampf gegen nordische Barbaren vorbereitet werden musste.

Nach diesen Vorbemerkungen wird uns erst eine vor Kurzem in Spoleto aufgefundene Inschrift verständlich. Sie lautet nach der Copie von G. Sordini (*Not. d. Scavi*, 1900, April, p. 141): *D. M. | C. Comineno Fortunatiano VI viro | Aug(ustali)pinn. (sic) iuvenum | Veturia Aepikaris | coniugi kar(issimo) et filii tres | Fortunatus Marcianus | et Agrippinus (sic) patri karisimo*.

In dem räthselhaften *pinn* der Inschrift ist eine Bezeichnung für ein besonderes Amt im Juvenesvereine zu suchen; das ergibt sich aus mehreren analogen Inschriften, in denen gleich nach einem Juvenesamt (gewöhnlich Magisterium) der Sevirat bekleidet wird⁽¹⁾. Ein Amt aber das mit *pinn* beginnt ist bis jetzt unbekannt. Die Erklärung giebt uns eine Stelle des Juvenal (III 152 ff.):

*nil habet infelix paupertas durius in se,
quam quod ridiculos homines facit. " exeat " inquit
" si pudor est, et de pulvino surgat equestri
cuius res legi non sufficit, et sedeant hic
lenonum pueri quocumque ex fornice nati.
hic plaudat nitidi praeconis filius inter
pinnirapi cultos iuvenes iuvenesque lanistae ".*

⁽¹⁾ *Rev. num.* 1898 S. 458, 2.

Es werden hier Personen angeführt, die sich durch schmutzige und unehrliche Gewerbe bereichert haben; zuerst die *lenones*, dann die *praecones*, dann *pinnirapi* (1) und *lanistae*. Ihre Söhne dürfen, weil sie durch ihre Väter reich geworden sind, unter den *equites* sitzen, nicht aber ein Bürger aus alter aber verarmter Familie!

Zunächst ist klar, dass der räthselhafte *pinnirapus* in ähnlicher Weise sein Vermögen erworben hat wie der *lanista*, dass er also zum Gladiatorenstande gehörte. Das sonst nicht vorkommende Wort wird folgendermassen vom Scholiasten erklärt (2): *pinnirapi. a pinna. pinnis pavonum ornari solent gladiatores siquando ad pompam descendunt. pinnirapos autem dicit lanistas ex habitu gladiatorum quia post mortem retiarii pinnam id est manicam rapit ut ostendat populo se vicisse. Aut ideo pinnirapos quia pinnas in galeis habebant ut Lucilius « cum septem incalamis (l. incolumis) (3) pinnis redit ac recipit se ».*

Aus diesen verworrenen Angaben geht nur eines hervor: die Benennung *pinnirapus* scheint entstanden aus dem Gebrauch der Gladiatoren, sich der Feder der besiegten Gegner als Zeichen des Sieges zu bemächtigen, wozu auch die Worte des Lucilius vortrefflich passen (4). Nach den Worten Juvenals muss es eine gewisse Gladiatorenkategorie gegeben haben, die *pinnirapi* hiess und die sich in Reichtum und socialer Stellung mit den *lanistae* messen konnte. Wir werden vielleicht nicht zu weit gehen, wenn wir vermuthen, dass *pinnirapus* ein Ehrentitel war, den ausgediente Gladiatoren vielleicht einer besonderen Gattung, nach einer Anzahl von ausgefochtenen Siegen bekamen, also etwa gleich dem *veteranus*, *primus pilus*, *prima rudis* (5), aber wahrscheinlich noch höher. Daher ihr

(1) Man hätte sonst wegen der Inschrift an *iuvenes* als im technischen Sinne gebraucht denken können, also Mitglieder des Vereines; dagegen aber spricht der Zusatz *iuvenesque lanistae* und der ganze Sinn der Stelle; s. Friedländer z. d. St.

(2) Die Neueren von Lipsius an (*Saturn. II c. XI in Graevii Thes., IX, p. 1235*) bis Friedländer (zur Stelle) und die Lexica wiederholen die Angaben des Scholiasten. Lipsius: *itaque pinnirapi.... non alii quam qui cum Samnite compositi quique rapiunt eius pinnas.*

(3) L. Müller III fr. LIII. In der von ihm aus Apuleius' *Apologia* (in *fine*) citierten Stelle sind die *septem pinnae* nur Conjectur.

(4) O. Keller, *Philologus*, XLV S. 555.

(5) Meier *De gladiatura romana* S. 52 sqq.; Lafaye, a. O., S. 1590.

Reichtum, den sie sich in Folge der verschiedenen Siege erwarben und vielleicht noch weiter mehrten, indem sie als Fechtlehrer fungierten, als *doctores*.

Und damit kehren wir zu unserer Inschrift zurück. Nach dem Gesagten wird es nicht auffällig erscheinen, wenn wir für den doch irgendwie mit *pinna* zusammenhängenden Amtsnamen des Cominius das Wort *pinnirapus* vorschlagen. In den Juvenesvereinen gab es bei der ständigen Pflege der Gladiatorenübungen wahrscheinlich auch dieselben Ehrentitel und Ehrenabzeichen, wie in einer wirklichen *familia gladiatoria*; einen Titel wie *pinnirapus* konnte ein erfahrener, mehrmals siegreicher Fechter sich auch im *lusus iuvenum* erwerben, und dann benutzte man doch wahrscheinlich die Erfahrungen und die Kunst eines Mitgliedes des Vereines zum Unterrichte der jüngeren Collegen.

Dies für den Fall, dass *pinnirapus* in der Inschrift wirklich, wie übrigens sehr wahrscheinlich, eine Amtsbezeichnung ist; sonst könnte es auch bloss ein Ehrentitel sein, den sich der junge Mann, während er noch Mitglied des Vereines war, erworben hatte, und dessen er sich noch nachher als *Sevir* rühmt.

Wir dürfen jetzt die Ergebnisse dieser kleinen Untersuchung zusammenfassen. Es hat sich herausgestellt, welche hohen Werth die aus der Idee des Augustus hervorgegangenen und durch spätere Kaiser stets protegierten Vereine auf kräftige physische Erziehung legten⁽¹⁾. Und zwar sollte diese Erziehung zuerst praktischen Zwecken dienen: die italische Jugend sollte kräftige, geübte Soldaten liefern; aus ihr gingen die Legionen hervor und die künftigen Legionare und Legionsoffiziere mussten von ihrer Jugend an zum Kriegsgeschäft durch Fechtübungen, zur Tapferkeit und Unerschrockenheit durch Thierhetzen, zur Ausdauer durch die Jagd erzogen werden. Die jährlichen Spiele galten als eine Art Musterung, und ihr Leben

⁽¹⁾ Gegen die republikanischen Keime der Institution (Demoulin *Encore les collegia iuvenum*) hätte ich gar nichts gehabt. Die Zeugnisse aber fehlen uns, da von den beiden bei D. citierten Inschriften die erste sicher der Kaiserzeit angehört, die oskische aber (vgl. jetzt Conway *The Italic Dialects* [Oxf. 1897] S. 60 und Mau *Pompeii* [New York 1899] S. 159 ff.) nur von der Verbreitung der Ephebie auch im hellenisierten Süditalien zeugt, wobei aber doch zu betonen ist, dass das entscheidende Wort von zweifelhafter Deutung ist; vgl. Conway *Glossary* S. 667.

lang behielten die jungen Leute ihre im *lusus iuvenum* erworbenen Ehrentitel und Amtsbezeichnungen. Das sind die positiven Seiten dieser wichtigen Institution; dass sie andererseits nicht wenig zur Verwilderung der Jugend, zur Mord- und Blutlust, zur Minderung der geistigen Cultur beitrug, kann man sich leicht denken. Ich glaube, es wird schwer fallen, im römischen Leben der Kaiserzeit eine dem *lusus iuvenum* entsprechende geistige Uebung nachzuweisen, die ebenso wirksam für die Hebung der geistigen Cultur gewesen wäre, wie jene für die Förderung körperlicher Tüchtigkeit.

Rom, August 1900.

M. ROSTOWZEW.

EINE UNERKANNTEN MIDASVASE

In der Aufzählung der die Gefangennahme des Silen und seine Vorführung vor König Midas darstellenden Vasen, die nach Heydemann zuletzt Kuhnert und Bulle ⁽¹⁾ eingehend behandelt haben, fehlt ein Gefäß des Neapler Museums, eine Reliefvase des Museo Santangelo, welche von Heydemann ungenau beschrieben und irrig auf Herakles vor Busiris gedeutet ⁽²⁾ sich ihrer richtigen Verwertung bisher entzogen hat. Die richtige Erklärung ergab sich mir vor der Vase selbst sofort. Da die von A. Mau liebenswürdigst vorgenommene Nachprüfung der Abweichungen, welche meine Skizze und Notizen gegenüber Heydemann's Beschreibung und Abbildung aufwiesen, grösstenteils zu meinen Gunsten entschieden hat, so wird ein nochmaliges Eingehen auf das in mehrfacher Hinsicht interessante Stück sich vielleicht Dank verdienen.

Die 0,19 m. hohe bauchige Lekythos von der Form, welche Furtwängler als Aryballos bezeichnet ⁽³⁾ und die aus der beigegebenen Figur (nach einer Photographie von Sommer in Neapel, n. 11094) zu ersehen ist, gehört, wie erwähnt, zum Bestande der Sammlung Santangelo. Sie trägt keine Nummer. Ueber den, jeden-

⁽¹⁾ Heydemann, *Jahrbuch des archäol. Instituts* II (1887) S. 112 ff.; Kuhnert, *Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft* XL (1886) S. 556 ff.; ders. in *Roscher's Lexikon d. Mythol.* II 2 Sp. 2963 ff.; Bulle, *Athen. Mitth.* XXII (1897) S. 387 ff.

⁽²⁾ *Vasensammlung des Museo Nazionale* S. 716 n. 343; Siebentes Hall. *Winckelmannsprog.* S. 7 ff., Taf. 2 n. 2. — Danach hat Stoll die Vase unter die Busirisdarstellungen aufgenommen, *Roscher Lexikon* I 1, 835, während sie bei Furtwängler ebd. I 2, 2233 (vgl. 2215) fehlt, freilich auch Sp. 2252.

⁽³⁾ *Beschreibung der Berliner Vasensammlung* II S. 89 (Form Taf. VI n. 240).

falls unteritalischen, Fundort konnte H. nichts Genaueres erfahren; die Inventare ergeben nach Mau's Mitteilung darüber nichts. Danach ist die Fundangabe Canino auf der Sommer'schen Photographie mit Vorsicht aufzunehmen. Die sechs Personen umfassende



Fig. 1.

Darstellung schmückt in ausgeschnittenen und aufgesetzten, fein modellierten, aber stark verschliffenen, daher in den Details oft sehr undeutlichen Relieffiguren den Bauch des Gefässes. Stellenweise hat sich auf den Figuren, wie auch auf der Photographie zu sehen, noch ein weisser Ueberzug erhalten, offenbar der Deckgrund für eine ursprüngliche Farbenbemalung. Warum H. die einstige Bemalung als zweifelhaft hinstellt, ist hiernach nicht ersichtlich.

Nun zum Bilde selbst, von dem ich zum leichteren Verständnis meine freilich unter ungünstigen Verhältnissen — durch Glas-scheiben — genommene Skizze beigebe. Die Scene schreitet von links nach rechts vor. Ganz l. ein an Grösse die übrigen Figuren

überragender bartloser Mann in gegürtetem Chiton, Mantel und phrygischer Mütze mit Laschen, mit erhobener Rechten, in der Linken ein Schwert (oder Schwertscheide). Vor ihm unzweifelhaft ein Mädchen (nicht ein Jüngling, Doryphoros, wie H. behauptet), in Chiton und Mantel; die r. Hand ist undeutlich, vielleicht hielt sie den Strick, mit dem die Arme der folgenden Figur auf dem Rücken gefesselt sind. Diese stellt einen bärtigen Mann dar, nackt bis auf den Mantel, der den Rücken bedeckt. Spitze tierische Ohren, wenigstens das rechte, glaubte ich, wenn auch nicht unzweifelhaft sicher, zu erkennen⁽¹⁾. Gleichfalls scheint den Strick, der seine

⁽¹⁾ Die Satyrohren erklärt Mau nicht zu sehen, auch ist er geneigt, in der Bekleidung des Mannes ein Löwenfell zu erkennen, dessen Tatzen am r.

Arme fesselt, die vierte Figur zu halten, diese wie die beiden folgenden nach links gewandt, während die drei ersten sich nach rechts bewegen. Es ist ein Jüngling, dessen Tracht mit der der ersten Figur im wesentlichen übereinstimmend scheint: phrygische Mütze, gegürteter Chiton (mit Ärmeln?), vielleicht Mantel. Die Person, welcher der Gefangene vorgeführt wird, sitzt auf einem mit einem Tuche belegten, mit Armlehnen versehenen Thron. (Von der Sphinx, die ich als Verzierung der Armlehne zu bemerken glaubte, konnte M. nichts erkennen). Der l. Arm des bärtigen

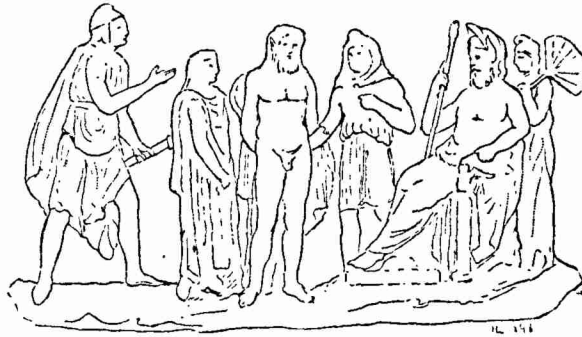


Fig. 2.

Mannes, dessen Oberkörper nackt und Unterkörper mit einem Mantel verhüllt ist, liegt auf der Thronlehne auf, der r. hält ein Scepter. Die Beine, behaglich gekreuzt, ruhen auf einer Fussbank. Der Kopf des Herrschers ist mit einer hohen, spitz zulaufenden Tiara bedeckt; auffällig sind die langen tierischen Ohren (nur das linke sichtbar) ⁽¹⁾.

Arm herabhängen. (Die Drapierung, in der das Fell auf Heydemann's Tafel erscheint, ist jedenfalls unmöglich). Leider ist gerade diese Partie sehr stark verschliffen oder mit Farbe ausgefüllt, so dass eine sichere Entscheidung sich wohl nicht geben lässt. Immerhin glaube ich angesichts der Photographie das Zeugnis meiner Zeichnung, trotzdem sie stellenweis auch im Stich lässt — einige Mantelpartien waren mir unklar geblieben — nicht verwerfen zu sollen. Glücklicherweise fehlt es nicht an andern ausschlaggebenden Momenten.

⁽¹⁾ Bei der Wichtigkeit dieses Punktes möchte ich die Auskunft Mau's wörtlich hersetzen: « Was Sie für Eselsohren halten, sehe auch ich; es vermischte sich aber derart mit den Falten der Kopfbedeckung, dass ich es nicht mit Bestimmtheit dafür erklären möchte. Doch scheint es mir wahrscheinlich ».

Den Abschluss macht endlich eine jugendliche Gestalt, der phrygischen Mütze wegen wohl männlich, die mit dem Sonnenschirm den Herrscher beschattet. (H. erinnert mit Recht an den Satrapen auf dem Nereidenmonument von Xanthos).

Es dürfte wohl bei unbefangener Würdigung des Gesamtbildes sofort einleuchten, dass H.'s Deutung auf die Vorführung des gefesselten Herakles vor den König Busiris nicht bestehen kann. Denn unter den fünf Figuren, die den vermeintlichen Herakles umgeben, befindet sich nicht, wie man erwarten sollte, auch nur ein einziger Neger! Ferner tragen drei der Personen phrygische Mützen, eine vierte die spitze Tiara, wodurch der ganze Vorgang sofort auf orientalischen Boden verwiesen wird. Kaum brauchten wir noch zur endgültigen Entscheidung die Eselsohren des sitzenden Königs, für die wir die, wenn auch bedingte Zustimmung Mau's haben, so dass aus der Undeutlichkeit der Silensgestalt weiter kein Schade erwächst. Wir haben somit sicherlich den König Midas vor uns, dem seine ausgesandten Trabanten den eingefangenen Silen bringen.

Es erübrigt noch, einen Blick auf die übrigen Midasvasen zu werfen, um unserem Reliefgefäß den richtigen Platz unter ihnen anzuweisen ⁽¹⁾. Die mythologischen Ergebnisse aus den bis dahin

⁽¹⁾ Von Vasen, die den genannten Mythos zum Gegenstand haben, sind mir zehn bekannt. (denn die Münchener Vase Jahn n. 790 ist zu streichen: Ath. Mitth. 1897, 390 Anm. 2). Bei der folgenden Aufzählung sparen wir in der Regel die besondere Verweisung auf Heydemanns und Bulles anfangs erwähnte Besprechungen.

A. S.f. Schale des Ergotimos aus Aegina. Berliner Antiquarium. Gerhard A. V. Taf. 238; Wiener Vorlegebl. 1888 Taf. IV, 2; Reinach *Répert. des vases peints* II 120, 3. Arch. Zeit. 1848 S. 237 f., 334 f. (388); Arch.-epigr. Mitth. II S. 24 f. n. 21 (Litt.); Heydemann 5. Hall. Progr. S. 12, B (Litt.); Klein Vasen mit Meistersignaturen S. 37.

B. S.f. Amphora aus Gela, Sammlung Navarra in Terranova. *Bull. dell'inst.* 1867 p. 229 n. 11; Benndorf griech. u. sicil. Vasenbilder Taf. 53 n. 2, S. 104.

C. R.f. Krater aus S. Agata de' Goti, Neapel, Museo Nazionale. Heydemann Neapler Vasensamml. n. 1851; Jahrb. d. Inst. II S. 113 (Abb.).

D. R.f. Vase in Terranova, Sammlung Ammendola. *Bull. dell'inst.* 1867 p. 229 zu n. 11.

E. S.f. Napf aus Vulci, Louvre. De Witte, *catal. Durand* n. 261; Arch. Zeit. 1844 S. 388 f.; **Catal. Paravey* n. 10; Athen. Mitth. 1897 S. 389 f.

F. S.f. Gefäß aus Eleusis; dort im Museum. Athen. Mitth. 1897 S. 387 ff., Taf. 13; ebd. 1899 S. 339 f.

bekanntes auf die Midassage bezüglichen Denkmälern und der litterarischen Ueberlieferung sind von Kuhnert und Bulle scharfsinnig und in so zutreffender Weise gezogen, dass es müßig wäre, diese Fragen noch einmal aufzuwerfen. Nur würden wir eine andere Gruppierung der Vasen vorziehen. Wir möchten drei Darstellungsmotive unterscheiden. Erste Gruppe (*A-D*): der Transport des eingefangenen Dämons durch eine oder zwei Personen (nur in *A* sind es Bauern, sonst Bewaffnete, in *C* hat sich zu dem Wächter eine Frau gesellt). Diese Gruppe zu sondern haben wir wohl Anlass, da es nicht so durchaus selbstverständlich ist, dass das gedachte Motiv nur einen Auszug aus der zweiten, figurenreicheren Gruppe darstellt. Vielmehr scheint meist der Zug unterwegs dargestellt zu sein, am zweifellosesten bei *A*, das freilich in vieler Hinsicht eine singuläre Stellung einnimmt⁽¹⁾. Zweite (*E-I*): die Einlieferung des gefangenen Silen an den thronenden Midas, meist eine ausgedehntere Composition. Endlich als dritte Gruppe die Vase *K*, die sich allerdings in formaler Hinsicht als eine Abkürzung der zweiten darstellt, nämlich eine Auswahl zweier Figuren daraus, welche aber in ihrer jetzigen Zusammenstellung inhaltliche Selbständigkeit beansprucht und eine neue Deutung verlangt, entweder die Aussendung eines Trabanten durch den König, oder wahrscheinlicher die Meldung von dem Fange.

Die Neapler Reliefvase gehört demnach der zweiten Gruppe an. Am meisten Berührungspunkte hat sie mit dem Londoner Stamnos *H*, obwohl sie diesen wie alle übrigen Nummern an Figurenreichtum

G. R.f. Amphora aus Agrigent, in Palermo. *Mon. dell'inst.* IV tav. 10; Reinach *répert. des vases peints* I 122. *Bull. dell'inst.* 1843 p. 55, 1846 p. 141 n. VI; *Ann. dell'inst.* 1844 p. 200 ff.; *Arch. Zeit.* 1845 S. 87, 1871 S. 55 n. 46; Heydemann 10. *Hall. Progr.* S. 22 f., c.

H. R.f. Stamnos aus Chiusi, im Brit. Museum. *Ann. dell'inst.* 1844 tav. H; p. 210 f.; Reinach *répert. des vases peints* I 269. *Arch. Zeit.* 1851, Anz. S. 39*, *Journ. of hell. stud.* II p. 226; *Brit. Mus. Catal.* III, E 447.

J. Unsere Reliefvase des Museo Santangelo.

K. R.f. Schale des Museo Gregoriano im Vatikan. Litt. bei Helbig Führer II² n. 1275. Dazu noch: *Arch. Zeit.* 1847 S. 135 ff.; Reinach *répert. des vases peints* I 268, 3 = 357, 4.

⁽¹⁾ Bulle a. a. O. p. 398 f.; vgl. auch Kuhnert bei Roscher p. 2965 f., dessen Ausführungen freilich zu modificieren sind durch das Bekanntwerden von *F* und die Sicherstellung der schwarzfigurigen Technik von *E*.

übertrifft. Das Einzelne bedarf weiter keiner Erläuterung. Nur sei darauf hingewiesen, dass auch auf ihr wie auf mehreren andern Vasen (*E, G, H*) sich die rätselhafte Frau findet, welche schwerlich eine unbedeutende Dienerin — daran könnte man nur bei *H* denken — sondern eine mit Midas in den uns leider verlorenen litterarischen Behandlungen des Mythos einst verbunden gewesene Figur sein muss. Auf dem richtigen Wege ist wohl Bulle, wenn er (a. a. O. p. 397 f.) in der Figur, welcher auf der Londoner Vase der Name *Ευρωπία* beigeschrieben ist, eine nordgriechische Heroine vermutet. Die Uebereinstimmung dieser mehrfachen Darstellungen muss übrigens doch daran irre machen, ob wirklich auf dem Neapler Krater (*C*), wie besonders Heydemann betonte, eine Mänade gezeichnet ist: das Gerät, das die Frauengestalt dort umgekehrt trägt, ist eher ein langgestielter Fächer der Form wie auf *H* als ein Thyrsos. Und darf nicht die scheinbar verzückte Tanzbewegung bloss als Ausdruck lebhafter Freude über den geglückten Fang aufgefasst werden? Es müsste ja auch Wunder nehmen, wenn hier die Verbindung mit dem bacchischen Thiasos als bekannt vorausgesetzt, auf der entschieden jüngeren Reliefvase dagegen wieder zu Gunsten der älteren Mythenfassung geschwunden sein sollte. Wir kommen also zu dem Schlusse, dass die Einbeziehung der Silen-Midassage in den dionysischen Kreis, die uns ja aus der späteren Litteratur sehr geläufig ist⁽¹⁾, auf den bildlichen Darstellungen noch nicht nachzuweisen ist.

Charlottenburg.

H. LUCAS.

⁽¹⁾ Roscher II 2, 2956 ff.

ZU MITTEILUNGEN OBEN S. 144

In dem eben erschienenen Heft der « Mitteilungen » bespricht Petersen (S. 142 ff.) neuerdings das marathonische Weihgeschenk der Athener in Delphi. Den Hauptinhalt seines Aufsatzes bezeichnet Petersen als Hypothese, und ich gehe auf denselben nicht ein. Aber an dem Vorwurf « die Kritik discreditierender Methode », der S. 144, 1 gegen mehrere Erklärer der Stelle Paus. X, 10, 1. 2 erhoben wird, habe auch ich mein Teil. Ich soll Pausanias direct und indirect widersprochen haben. Wer meine wenigen Seiten ⁽¹⁾ liest, wird finden, dass ich nicht nur für die Richtigkeit von Pausanias' Lesung des Epigramms wie der Namensinschriften eintrete, sondern seine Angaben über die Einheit des Bathrons ⁽²⁾ und die Siebenzahl der Eponymen durch Gründe des Zusammenhangs vor Anzweiflung schütze und selbst eine angenommene Lücke des Textes ablehne ⁽³⁾. Ich habe also überall, wo Pausanias Tatsächliches berichtet und berichten konnte ⁽⁴⁾, seine Worte genauestens zur Grundlage genommen und nur gegenüber seiner Beurteilung der Tatsachen mir Freiheit gewahrt, indem ich annahm, dass er, durch jüngere Aufschriften irreführt, in den Statuen des Antigonos, Demetrios und Ptolemaios die umgenannten Bilder der drei fehlenden Eponymen nicht erkannte: ob ich damit, trotz der von Petersen urgierten Bärtigkeit wenigstens des Aias ⁽⁵⁾, Pausanias zu viel zugemutet habe,

⁽¹⁾ *Studi Ital. di filologia class.* V S. 33 ff.; dazu VI, S. 28.

⁽²⁾ Vgl. auch Schubart, deutsche Uebersetzung S. 762, 12.

⁽³⁾ Dem überlieferten *Φυλεύς* gegenüber ist Petersen nicht conservativer als ich. Nur dass meine Reconstruction der Gruppe von meiner Emendation unabhängig ist, während Petersen für die seinige der Lesung *Φιλαῖος* wesentlich bedarf.

⁽⁴⁾ Das *χρόνῳ ὕστερον ἀπέστειλαν* (§ 2) ist an sich nicht Tatsache, sondern nur Auslegung. Die folgenden Worte beweisen nicht Inschriftenbenutzung, sondern das Gegenteil.

⁽⁵⁾ Was Petersen über den persönlichen Eindruck so unähnlicher Porträts auf die damit Geehrten bemerkt, ist scharfsinnig. Nur trifft es nicht mich, der ich mich über Zeit und Anlass der Umnennung der Aeusserung enthalte, sondern die doch nicht wegzuleugnende Sitte der Umnennung selbst. — War übrigens Antigonos sicher unbärtig?

entscheide der Leser. Kann Petersen selbst sich gleicher Strenge gegen den Autor rühmen, wenn er (Mitteil. 1891, S. 378) schreibt: *« secondo ce lo describe Pausania, Milziade vi era rappresentato fra mezzo di Atene e di Apollo »*? Und selbst wenn dem Buchstaben, sind seine Folgerungen der Sache gerecht? Ueber die durch die spätere Zufügung dreier Statuen verursachte Störung zum Mindesten der Symmetrie mag man hinweggehen. Und auch den Zweifel, ob das Auf- und Absteigen ungleich grosser Figuren mit der Senkung (Miltiades) in der Mitte für jene Zeit künstlerisch wahrscheinlich sei, will ich, als vielleicht subjectiv, nicht zu sehr betonen. Wol aber darf man fragen, ob eine solche Heraushebung eines, selbst verstorbenen⁽¹⁾, Zeitgenossen dem religiösen, eventuell auch dem politischen Empfinden des damaligen Athen gemäss war. Und die Hauptsache: die Schwierigkeit, die darin liegt, dass von den zehn Phylen nur sieben durch ihren officiellen Heros vertreten gewesen sein sollten, wird durch Petersen's anfängliche Nichtanerkennung so wenig aus der Welt geschafft, als durch seine nunmehrige Ersatzmännertheorie, welche die Frage nach dem Grund so ungleicher Vertretung erst recht aufwerfen lässt.

Diess nur in Kürze zur Abwehr: dieselbe nicht zu unterdrücken, war mir durch das Verhältnis, welches mich dem Verfasser persönlich verbindet, doppelt zur Pflicht gemacht⁽²⁾.

Rom, 21. Juli.

E. LOEWY.

⁽¹⁾ So Petersen, der das Denkmal den Jahren 470-460 zuweist. Umsomehr befremdet es mich, dass er wiederholt und nachdrücklich Miltiades als *« einzigen Sterblichen »* in Wesensgegensatz zu den Heroen stellt. Im Sinne des Geschlechtes, das die Gebeine des Theseus zurückholte, lag das gewiss nicht.

⁽²⁾ Zu den in gleichem Hefte (S. 152 ff.) veröffentlichten Ausführungen über die florentiner Ringer habe ich bereits in der Institutssitzung meine Bedenken vorgebracht. Nur lässt Petersen S. 159, 1 mich etwas zu dogmatisch von führenden und geführten Künsten sprechen. Ich wandte mich vornehmlich gegen das Verfahren, Motive an sich, ohne Rücksicht auf deren ungleichzeitige Entwicklung in den verschiedenen Kunstzweigen, zur Grundlage von Datierungen zu machen. Ein von mir damals, allerdings in anderer Tendenz und aus anderwärts entwickeltem Zusammenhang heraus, hervorgehobenes Detail, dass die Ringer wesentlich nur für die Betrachtung von zwei Seiten geeignet seien, sehe ich zu meiner Freude von Petersen selbst (S. 156) ausgesprochen.

SPIGOLATURE ARCHEOLOGICHE

(Tav. III).

[I. Una necropoli greca a S. Anastasia, presso Randazzo, e la collezione Vagliasindi. — II. Oenochoe col mito dei Boreadi, liberanti Phineus dalle Arpie. — III. Anfora panatenaica.]

I. Una necropoli greca a S. Anastasia, presso Randazzo, e la collezione Vagliasindi.

Nell'agosto del 1899 ebbi occasione di visitare la piccola collezione archeologica del nobile e gentile signore cav. Paolo Vagliasindi di Randazzo. Benchè essa non contenga che pochi oggetti veramente belli o importanti, pure, sapendo delle vive questioni agitate fra i dilettanti locali di antiquaria, per identificare Randazzo, città medievale, con un'antica città sicula o greca, volli visitare i luoghi, dove i vasi, le terrecotte, i metalli della collez. Vagliasindi erano stati trovati (¹). Aggiungasi che mi sembrava veramente strano il miscuglio — dirò così — di oggetti, che, quantunque in picciol numero, vanno cronologicamente dalle età preelleniche ai tardi tempi bizantini. Il luogo della scoperta è il feudo di S. Anastasia, proprietà del cav. Vagliasindi. A sei chilometri circa da Randazzo, verso est, i pendii dell'Etna, sempre più declinando, si aprono in una bella ed ubertosa pianura, alta, però, dal mare più che 650 m. Essa si stende lungo la riva destra del fiume Alcantara, l'Akesines degli antichi; ed ha di fronte gli ultimi contrafforti del Mykonion (Monti Nebrodici). Qui, come ultimo posto avanzato dell'elemento greco nei versanti Etnei, sorse senza dubbio

(¹) Ancora gradevolmente commosso delle molte cortesie usatemi dal cav. P. Vagliasindi e dalla sua ottima famiglia, rendo qui a loro pubbliche grazie. — Ringrazio anche il bravo Rettore del Collegio di S. Basilio don P. Guidazio, il prof. don E. Ceria e gli altri buoni Salesiani, per l'ospitalità e per tutte le gentilezze, di cui mi furono larghi.

un'antica città, di cui esiste ancora, in buona parte esplorata, la necropoli. Agli scavi fortuiti del cav. Vagliasindi, che si estesero su molte tombe, succedettero nel 1889 e 1890 due campagne di scavi regolari, fatti sotto la direzione del prof. A. Salinas, il quale trasse fuori da buon numero di sepolcri più che 2000 oggetti, quasi tutti privi d'importanza, a giudicarne da una copia del giornale degli scavi, che mi fu esibita dal Vagliasindi.

Forse lo studio di questa suppellettile archeologica potrebbe essere importante, non già per il pregio intrinseco degli oggetti, quanto per stabilire i limiti cronologici della necropoli.

Sorprende, quasi, uno stanziamento greco in quei luoghi etnei, non molto vicini alla costa orientale o settentrionale, proprio in mezzo all'elemento siculo indigeno. Ma appartiene questa necropoli ad una vera e propria colonia greca sconosciuta, o ad una città sicula grezzata?

Forse un po' di luce non guasterebbe, e noi la aspettiamo da future ricerche sistematiche, che vorrà, spero, intraprendere in quei luoghi Paolo Orsi.

Nel terreno sono ancora evidenti le tracce di detrito archeologico, e ancora sul luogo posson vedersi i grandi lastroni di terracotta di cui eran composti i sarcofaghi; — modo di seppellimento codesto, comunissimo nei luoghi in cui, come a S. Anastasia, manca la pietra calcarea tenera, preferita dai Greci pei loro sarcofaghi monoliti, come a Siracusa (necropoli del Fusco), a Megara Hyblaea, altrove. Le tombe, come mi fu assicurato, avevan forma di casse piane, e ve n'eran anche di quelle così dette *a cappuccina*.

Risulta, poi, dalla escursione ch'io feci per le ubertose e poetiche campagne di S. Anastasia, che l'antica città continuò ad essere abitata fino a' tardi tempi bizantini, ai quali certo devonsi ascrivere i rilevanti avanzi di costruzioni in muratura, chiamati dai Randazzesi *le Cube*. Con tal nome si indicano in varî luoghi della Sicilia le antiche costruzioni a volta, o meglio a cupola; e in tutte queste *Cube* furono riconosciute dall'Orsi rovine di antiche chiese bizantine⁽¹⁾. Infatti io non credo d'ingannarmi, affermando che

(1) Cfr. *Byzant. Zeitschrift* VIII, 4, p. 631. Così la *Cuba* di Cittadella presso Noto, la *Cuba* di S. Pietro presso Pachino, l'altra presso Siracusa; « nè si dimentichi la *Cuba* di Palermo, sebbene di età molto più tarda ».

anche nelle Cube di S. Anastasia, discretamente conservate, debbano riconoscersi absidi di Chiese bizantine delle quali l' Orsi (*l. c.*, e *ibid.* VII, 1, p. 1-28) ha illustrato un buon numero, arrecando un notevole contributo alla conoscenza della Sicilia bizantina, che è tutta, o quasi, una vera incognita. A me duole non poter offrire piante, disegni e misure di quelle di Randazzo: troppo fugace fu la mia escursione, e qui, poi, non sarebbe il luogo di parlarne. Altri saprà farlo meglio di me; fermiamo intanto qualche indizio toponomastico non ispregevole: Santa Anastasia è nome prettamente bizantino, per il culto a cui esso accenna; nè meno bizantino è l'altro nome, S. Teodoro, con cui è designata una parte del feudo, adiacente al fiume.

Quale fu questa città, i cui primi monumenti superstiti sono, come vedremo, greci del V secolo av. Cr., gli ultimi, bizantini dell' VIII secolo, circa, d. Cr.?

Qui non c' impanteneremo fra le ammuffite disquisizioni degli eruditi locali: Tiracia, Triocala, Tissa, altre città d'incerto sito furon tirate in campo come progenitrici di Randazzo, che, come dissi, è città medievale (¹). Forse ha qualche maggior grado di probabilità la vecchia congettura del Cluverio, il quale pensò a Tissa. Mi affretto, però, a soggiungere che se lo studio del materiale archeologico della necropoli potrà darci, con sufficiente credibilità, i limiti cronologici di essa, non potrà invece, allo stato delle presenti scoperte, condurci alla risoluzione del problema topografico. Manca ogni testimonianza epigrafica; e sarà difficile trovarne, essendo la Sicilia greca estremamente povera di titoli iscritti.

Ecco, ad ogni modo, un succinto catalogo dei principali oggetti che conservansi nella collezione Vagliasindi.

Premetto un cenno sui minuscoli oggetti preellenici, d'incerta origine e direi quasi sporadici, trascinati, probabilmente, dalle acque alla sottostante pianura da' pendii etnei, abitati dai Siculi. Essi sono: uno skyphos ad ansa verticale, fatto a mano, acromo, di brutto impasto; due rozzissimi scodellini id. id., delle forme ormai note del primo periodo siculo [Orsi]; tre coltelli di silice a sezione trapezoidale ed altri analoghi spezzati; alcune piccole

(¹) Cfr. Amico, *Dizion. topogr. della Sicilia* (trad. Di Marzo) *ad v.* Randazzo. Per la letteratura posteriore su tale questione oziosa cfr. Casagrandi, *Le campagne di Gerone II*, ecc., n. 140.

asce di nefrite e di fibrolite; poche fibule di bronzo ad arco semplice e a navicella.

Oltre un grande e robusto *dolium* (*πίθος*), probabilmente di fabbricazione greca, ecco gli altri materiali fittili della collezione.

A. Vasi attici. 1° Alcune piccole lekythoi a f. n. di stile comune e trascurato, con volgari scene dionisiache, ed importanti solo per la nostra ricerca cronologica.



Fig. 1.

2° Piccole lekythoi ed altri vasettini a f. r. di stile severo; fra cui noto: a) Lekythos, alta cm. 12, con palmette sul collo: Nike alata, corrente a destra. — b) Id. id.: Nike alata incedente, con teda. — c) Altra lekythos, alta m. 0,175; con buona rappresentanza di un Eros volante. Porta nella sinistra la lira e nella destra il plettro (v. la fig. 1). Scelgo questa lekythos fra il piccolo manipolo di vasi attici a f. r. di stile severo, non solo per dare un'idea precisa di essi, ma anche per la figurina graziosamente disegnata, nel noto motivo della lekythos di Gela (Benndorf, *Griech. u. sicil. Vasenbild.* 49, 2; cfr. Baumeister, *Denkm.* I, fig. 540).

3° Idria a f. r. di stile elegante, alta cm. 26, di buon disegno e di buona conservazione. Fregio ad ovuli sull'orlo; palmette sul collo; in basso, meandro con croci interposte. Giovane vestito di clamide e petasos, con due lance nella destra, insegue giovine donna, che a lui si volge in atto di sorpresa.

4° Grande cratere (alt. cm. 43) a f. r. di ottimo stile, disgraziatamente rotto in molti pezzi, ma non difficilmente restaurabile. Potei riconoscervi non meno di cinque figure. Visibilissimo un guerriero armato, con lancia e scudo rotondo (episema: una biscia), rivolto a sinistra. Molto probabilmente vi è rappresentata una delle così dette scene di congedo.

5° Idria, come sopra (n. 3); alta cm. 34; sconservata. Su d' un elegante *κλισμός* siede una giovine donna con la lira nella sinistra e il plettro nella destra. A destra, altra figura muliebre sta diritta, in atto di ascoltare; a sinistra, una terza donna, che tiene anch' essa la lira. Alla parete è appesa una cetra. Intendo per una scena del gineceo, o forse anche per una scuola di musica.

6° Cratere a campana, sconservato. Fregio superiore ad ovuli, inferiore a meandro, con croci interposte. Stile un po' trascurato. A) Dioniso barbuto, reggente nella sinistra il tirso e nella destra il carchesio, cinta la testa di doppia benda, incede a destra, volgendosi indietro a riguardare un giovine satiro. Precede una Mainas danzante. B) Nike alata offrente una libazione, fra due efebi.

7° Due lekythoi bianche, alte non meno di mm. 315; ma sventuratamente sconservate in modo, che non è possibile intenderne i soggetti figurati. Rimane quindi incerta la cronologia di esse; perchè essendo durata la fabbricazione di queste lekythoi funerarie dal V al II secolo (Pottier, *Les lécythes blancs attiques*, p. 103), bisogna sempre desumerne l'età dal soggetto e dallo stile della rappresentanza figurata. Io però colloco le due di Randazzo accanto ai sopradescritti vasi di giovane scuola attica, poichè dalla pasta rosea dell'argilla, dalle pareti sottili, dal fregio a palmette slanciate elegantissime, conservato su una di esse, dallo stile della testa con parte del busto di un efebo, conservato sull'altra, suppongo che esse non debbano essere più recenti della fine del V o del principio del IV secolo av. Cr.

8° Oenochoe col mito dei Boreadi, liberanti Phineus dalle Arpie (vedine l'illustrazione al capit. seg.).

B. Vasi di fabbrica italiota. Tralasciando ora di enumerare altri vasettini di scuola attica, perchè punto importanti e buoni soltanto come documenti nei limiti cronologici della necropoli, abbraccio in unico gruppo l'abbondante vasellame di fabbriche seriori, dividendolo, però, in due classi: 1^a Vasi dipinti, policromi, con fregi e figure; di fabbricazione quasi esclusivamente campana. Vi abbonda il vasellame minuto, rappresentato dalle solite forme (lekane, pyxis, lekythos ariballica ed ovoidale, skyphos ecc.), ed ornato dalle non meno solite grandi teste vedute di profilo, e da palmette, dipinte a colori scialbi (Cfr. Orsi, in *Monum. antichi*, IX, pag. 264 segg., figg. 58, 63, 66). Caratteristica una serie di piccole lekythoi ovoidali policrome con figure di uccelli, come in *Notizie degli scavi*, nov. 1897, pag. 494 seg., figg. 27, 31. Dato il rilevante numero di tutti questi vasi campani nella necropoli di S. Anastasia, non è inutile l'osservare che in Sicilia i vasi italioti sono quasi esclusivamente rappresentati dai prodotti delle fabbriche campane; le quali, verso la metà del III secolo, pare abbiano preso il posto delle fabbriche attiche nell'importazione dei vasi dipinti. Il fatto fu già osservato da altri (Patroni, Guida del Mus. di Siracusa, pag. 46; Orsi, in *Monum. ant.* IX, p. 259 seg., 264 seg.; *Notizie degli scavi*, nov. 1897, p. 493 segg.); e forse dev'esser ricollegato con gli eventi politici di quel tempo. La cronologia di questa classe di vasi si estende fino a tutto il III secolo.

2^a Con la seconda classe scendiamo ancora più giù. Essa è quella dei vasi a vernice nera brillante, delle ultime fabbriche italiote; ed è assai bene rappresentata nella collezione Vagliasindi, sia per il numero di esemplari, che per la conservazione e la forma tipica di alcuni di essi. Siamo, con questa classe, alla fine della pittura vascolare; e ci aspetteremmo, quasi, di veder continuata la serie cronologica della collez. Vagliasindi con i vasi rossi aretini; ma questi vi mancano affatto.

C. Vasettini di vetro di stile fenicio. Riunisco in una piccola categoria a parte undici conservatissimi vasettini di vetro opaco, a fasce serpeggianti e dentellate, azzurre, gialle e bianche (6 anforette, 3 alabastra, 2 aryballoi; frammenti di altri). Sono nuovi e pregevoli documenti per la diffusione di simili prodotti nelle necropoli greche della Sicilia; ma rimane ancora dubbia la provenienza e la fabbrica di essi. Sono genuinamente fenici? o sono,

piuttosto, rodii (Cfr. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiq.* III, p. 736 segg.). Il fatto di trovarli in buon numero nelle necropoli di S. Anastasia, i cui reperti non posson farsi risalire al di là del 475 av. Cr., potrebbe far credere che fosse già troppo tardi per poter pensare a commerci fenici, in un tempo in cui il dissidio fra l'elemento ellenico e il cartaginese in Sicilia era scoppiato, dopo la battaglia d'Imera, in aperta lotta. Sarebbe quindi più plausibile ammettere che Rodi sia stata il centro di diffusione di tali articoli, che furon però, in origine, imitazione di prodotti fenici. Ma siamo in un campo puramente congetturale; nè possiamo dalla presenza di questi vasettini ricavare alcun utile indizio cronologico per la necropoli di S. Anastasia; perchè la loro diffusione in Sicilia va dalla metà del VI secolo in poi, e ne furono, inoltre, raccolti alcuni esemplari in pieno periodo romano, a Pompei (cfr. Pottier, *Catalogue des vas. ant. du Louvre*, p. 151; Orsi, in *Not. degli scavi*, aprile 1895, [Necrop. del Fusco, p. 17 dell'estr.] e nov. 1897, p. 473). Alla medesima origine e fabbricazione devonsi ascrivere le perle di vetro colorato che si conservano nella collez. Vagliasindi, e un mascherino grottesco pure di vetro policromo.

D. Terrecotte. 1° Il pezzo più interessante sarebbe stato quello di cui disgraziatamente esiste soltanto il plinto con i due piedi, essendo andati smarriti altri frammenti. I piedi, ancora ben conservati, misurano in lunghezza cm. 15; e dall'impasto e dal colore dell'argilla dalla modellatura accurata ma alquanto rigida, è facile riconoscere ch'essi appartenevano ad una statua greca arcaica, a più che due terzi del vero. Rimane a noi soltanto il conforto di constatare che tali statue fittili nel periodo arcaico erano, forse, una specialità della Sicilia greca, patria di Damophilos e Gorgasos, i ben noti modellatori che lavorarono nel tempio di Cerere a Roma nel 493 (Plin. *H. N.*, XXXV, 194). Pare che questi due artisti abbiano formato scuola in Sicilia (Cfr. *Bull. d. Corresp. hellén.* 1895, p. 309 segg.).

2° Terracotta arcaica, alta cm. 18, rappresentante figura muliebre seduta con alto polos in testa, vestita di chitone talare adornato al petto di pendagli e di agrafi alle spalle. È il tipo oramai noto dell'idolo a *σavis* (Kekulé, *Terracott. aus Sicilien*, pag. 17, fig. 21-27), di cui diede la statistica l'Orsi, in *Monum. ant.* VII, 240. Cfr. anche quello che io ne scrissi in questo *Bollettino*, XII, 305 seg.

3° Busto dell'arcaismo progredito, con la testa sormontata dal kalathos, come in Kekulé, o. c., tav. IX e X; e pag. 62, fig. 124.
« Il fatto che fuori della Sicilia sembra sconosciuto questo tipo



Fig. 2.

plastico, l'unità dei caratteri fondamentali conservati attraverso il succedersi dei vari stili, sembrano argomenti di peso per far credere che si tratti di un tipo plastico e ieratico, peculiare all'arte siceliota, nato e sviluppato nell'isola, in servizio di un culto che vi aveva grande diffusione». Così l'Orsi, che di questi busti trattò estesamente e da par suo, dandone una completa statistica, in

Monum. ant. VII, pag. 243 segg. Ed io sono come lui convinto che in essi si debba riconoscere una delle due divinità di Eleusi.

4° Alla medesima classe appartiene quest'altro busto (alto cm. 16, largo alla base cm. 14), ch'io feci fotografare e che si riproduce alla pag. prec. (fig. 2), perchè esso presenta notevoli caratteri distintivi e stilistici, i quali lo rendono interessante, quantunque non raggiunga le proporzioni di quelli studiati dall'Orsi.

Le durezze del primo arcaismo sono nel nostro in gran parte scomparse; il volto ovale, dall'espressione dolcemente malinconica, è chiuso e come incorniciato dalla ricca chioma abbassata sulla fronte in triplice ordine di riccioli spiraliformi, sormontato da un diadema, mentre il resto della chioma scende in due masse ondulate dietro la nuca e le spalle. Le labbra grossette sono atteggiata al lieve sorriso tipico delle teste arcaiche. Il busto, benchè modellato in forme schematiche, senza accenno a protuberanza del seno, è vestito del chitone (forse un chitonisco), che lascia scoperta parte del seno, e dell'himation che, gettato sulle spalle come una sciarpa, ricade sul dinanzi in due lembi con pieghe verticali: foggia di vestire caratteristica in una delle statue dell'Acropoli (Collignon, *Sculpt. grecque* I, fig. 173; cfr. anche Orsi, Monum. antichi VII, 237 seg.). L'acconciatura frontale della chioma, comune alle diverse scuole dell'arcaismo progredito, dagli Egineti agli Attici, la mancanza del polos e le vesti⁽¹⁾ sono altrettante notevoli differenze tra questo busto e tutti gli altri studiati dall'Orsi^(*); ma sono anche caratteri stilistici interessanti, che avvicinano maggiormente il nostro al tipo delle statue femminili dell'Acropoli, ed alle statuette fittili di Granmichele (Orsi, l. c., pag. 230 seg., tav. IV). Chiari, io credo, vi appariscono i contatti dell'arte greco-sicula con l'attica, in quanto questa, nel periodo arcaico, risente il doppio influsso dell'arte ionica e della peloponnesiaca, a cui però i sicelioti maggiormente si accostano; e parmi inoltre che dall'esame

(1) L'Orsi notò in due dei busti di Granmichele due fori al torace, destinati a reggere dei panneggi « coi quali il busto forse nelle grandi solennità era coperto ».

(*) Quanto più la qui descritta testa è differente dalle altre terrecotte siceliote, di tanto maggior peso sarà la sua concordanza con la colossale testa Ludovisia, attribuita in questo *Bullettino* VII (1892) p. 61 e 77 alla *Aphrodite del monte Eryx*. E. P.

complessivo del nostro busto si renda ancora più probabile l'identificazione con Demeter o Kore, stabilita, come ho detto, dall'Orsi.

5° Piccola terracotta che rappresenta un putto accovacciato, con le due mani poggiate sul suolo; nello schema insomma, abbastanza conosciuto di Tammuz-Adonis, non molto frequente in Sicilia (Kekulé, o. c., pag. 19, fig. 41 bis; Orsi, Camarina, in Monum. ant. IX, pag. 261).

6° Grottesca figura di Sileno, nudo, dal membro molto sviluppato; accoccolato a terra e con le mani serrate sul turgido ventre. È uno dei tanti Bes, ovvii nei sepolcri arcaici, dei quali ha parlato ampiamente l'Orsi in Megara-Hyblaea, pag. 154-156.

7° Buon frammento di maschera scenica, come in Kekulé, o. c., tav. LIII, specialmente n. 5.

Tralascio le terrecotte minori.

E. Bronzi. Pochi e poco interessanti sono i bronzi della collez. Vagliasindi. Notiamo specialmente: Strigile-Ansa di vaso con due mascherini di leone ai punti della saldatura ed elegante fregio a palmetta nell'estremità inferiore. — Coperchio superiore di un grande vaso di bronzo con *appliques* raffiguranti piccole teste sileniche. Sia questo che il precedente pezzo mi sembrano di arte ellenistica (Cfr. Schreiber, *Die alexandrin. Toreutik*, n. 12, 111, 112, 128). Armilla a doppia testa di serpente, etc.

F. Oreficerie. 1° Veri gioielli della collez. Vagliasindi sono le due ammirabili *helikes* di oro, che sulla tav. III si presentano in una riproduzione che del fine lavoro non lascia apprezzare tutta l'eleganza e lo splendore. Ognuna di esse pesa gr. 16,75; ed io non vidi mai gioielli antichi così ben conservati: salvo una lievissima ammaccatura in una di esse, le due *helikes* sembrano uscite ieri non già dalla terra etnea che per tanto tempo le tenne sepolte, ma dalle stesse mani dell'orafo greco, vissuto più che ventitrè secoli addietro. La spirale vera e propria termina, lievemente assottigliandosi, in un ornamento filigranato a bastoncini, chiuso da un cerchio di perline; su di esso sono impostate le teste di ariete, tratteggiate con scrupolosa verità e con evidente studio della natura; salvo che nella parte lanuta, fino alla radice delle corna; parte che è, dirò così, *stilizzata* con piccoli e simmetrici cerchielli a rilievo. Sul dorso, quattro spirali e due slanciate palmette di filigrana, il cui disegno è, per ogni rispetto, incensurabile. La parte

della testa trattata in maniera convenzionale trova chiarissime rispondenze sia nella grande che nella piccola arte; ed io non so citare migliori confronti che la testa marmorea, proveniente dalla *sima* di un tempio di Eleusi, oggi nel museo nazionale di Atene, e un vaso fittile in forma di testa d'ariete. Si l'una che l'altro anteriori, cronologicamente, ai gioielli della collez. Vagliasindi (vedi queste due teste, riprodotte in Winnefeld, *Altgriech. Bronzebecken aus Leontini*, in LIX^{es} *Progr. zum Winckelmannsfeste*, pag. 20 seg.). Ma un più conclusivo confronto è possibile trovarlo nella numismatica, che con l'oreficeria ha più dirette attinenze. Intendo parlare delle monete di Delfi, che dal 520 al 355 av. Cr. portano impressa una testa d'ariete o due affrontate, disegnate, in ogni più minuto particolare, come quelle delle *helikes* Vagliasindi; specialmente nelle monete della metà del V secolo (cfr. Svoronos, *Νομισμ. τῶν Ἀελφῶν*, in *Bull. de Corresp. hellén.* XX, tav. 25, 26). Io però ascrivo questi gioielli più facilmente alla fine, che alla metà del secolo quinto (1).

2° Testa muliebri di sottil lamina d'oro (peso, gr. 0,66); sospesa ad un cerchietto, attraverso il quale può passare un cordoncino. Rimango incerto se essa sia un orecchino, o un ornamento (centrale) di collana o monile. Nessun dubbio che il lavoro sia greco; ma alquanto più moderno che i due gioielli precedenti, come può vedersi dai tratti del volto e dall'acconciatura del capo, molto simile a quella in Baumeister, *Denkm.* I, fig. 683. Tralascio gli oggetti d'argento, come poco importanti; sono appena da menzionare, in questo rapido e sommario catalogo, due oenochoai, con fregi serpentiformi sovrapposti, alte circa cm. 6; ed una simile, ancora più piccola (2).

(1) Il cav. Vagliasindi mi afferma che fra gli oggetti scavati dal Salinas ci sono anche due gioielli simili, se non perfettamente uguali, a quelli di cui ho parlato.

(2) Pubblico qui, in fretta, due bolli fittili della stessa collezione, che credo nuovi; ma privo, come sono, dei grandi repertori epigrafici, specialmente per il bollo latino, non potrei affermarlo.

1° Su robusto mattone rettangolare:

(K N Λ M Λ Σ)

Non è conosciuto dal Kaibel, *Inscript. graec. Siciliae.* etc. Nomi simili

Quali risultati si possono ora ricavare da questo nostro studio? Certo essi sarebbero più sicuri e più completi, se a Santa Anastasia si continuassero, sistematicamente, gli scavi; ma si badi che la parte più antica della necropoli è stata quasi completamente spogliata.

I pochi esemplari di vasi attici a f. n. ci dicono che siamo nell'ultima fase di questo stile già declinante, ma che continua ed accompagna per qualche tempo il sorgere della pittura vascolare a f. r. Ma pur sorgendo questa negli ultimi anni del VI secolo ⁽¹⁾, noi — per non essere audaci — dall'esame stilistico dei pochi e minuscoli esemplari di vasi a f. r. di stile severo (le tre lekythoi con le Nikai e con Eros citaredo, ecc.) non possiamo assegnare come *terminus a quo* della necropoli, che il primo quarto del V secolo av. Cr., accostandoci, forse, un po' di più alla metà di esso.

A giudicarne, poi, dal materiale ceramico conservato nella collez. Vagliasindi, la durata della necropoli si sarebbe protratta sino al 125 circa av. Cr. In altri luoghi bisognerebbe cercare le necropoli di più bassi tempi, fino ai bizantini.

Or se mi fosse lecito di esporre una mia congettura, senza però avventurarmi ad identificazioni topografiche, direi che probabilmente lo stanziamento di coloni Greci a S. Anastasia (se vogliamo atternerci a risultati della cronologia archeologica) coincide col movimento di popolazioni, avvenuto, nei versanti Etnei, sotto Gerone; e che continua, poco tempo dopo, con la sommossa di Ducezio e la prima vittoria dei Siculi. Si sa quanto l'opera di Gerone, che non si limitò soltanto alla nuova *κτίσις* di Catana-Etna, sia stata poco durevole (cfr. Holm, Storia di Sicil. nell'ant. I, p. 410). Or in questo flusso e riflusso di popolazioni una parte dei coloni greci

nel Pape-Benseler, *Wörterb. d. griech. Eigennamen*: *Κνήμη* (il cui genit. dorico sarebbe simile al nostro bollo), *Κνήμης*, *Κνήμος*.

2° Su frammento dell'orlo forse di un grande *dolium*:

A G A L I C ·
A N F R O

⁽¹⁾ Dopo gli scavi della colmata dell'Acropoli, il fatto è talmente conosciuto che mi dispenso dalle citazioni. Cfr. tuttavia la relazione di Botho Graef, nei *Sitzungs-Ber. d. archäolog. Gesellsch. zu Berlin*, n. 13, pag. 37.

non avrebbe potuto occupare o sia pure ottenere quegli ultimi pendii dell' Etna, bagnati dall' Akesines ?

II. Oenochoe col mito dei Boreadi (tav. III).

Quando visitai per la prima volta la collezione Vagliasindi, ebbi subito un' impressione di lieta sorpresa nel vedervi la bella oenochoe, che qui per la prima volta si pubblica. Mi colpirono la rarità della rappresentanza figurata, con particolari del tutto nuovi, e l'elegante morbidezza del disegno; e quantunque avessi divisato di farla presto di pubblica ragione, difficoltà non lievi si opposero al mio proposito, in un paese dove mancano fotografi e disegnatori. Anche ora, dopo vari tentativi, la riproduzione che ne presento non è degna di un vaso così raro e bello.

L' oenochoe a f. r., di sagoma elegantissima, ottimamente conservata, salvo un lieve restauro nella faccia anteriore non figurata, è alta m. 0,188, ed ha una circonferenza massima di m. 0,488 (diam. m. 0.16). Essa fu trovata nella parte superiore della necropoli, che diede principalmente i vasi attici a f. r., di cui nel mio breve catalogo.

I sei personaggi spiccano sul fondo nerissimo e sono disegnati a linee sottili e sicure, con insigne morbidezza di contorni, specialmente nella figura alata di mezzo. Pochissimi sono i ritocchi di color rosso bruno sui chitoni delle due figure muliebri alate; però, già dopo un primo esame, mi parve di riconoscere qualche lieve traccia di doratura, ma così esigua, che solo una seconda e più attenta osservazione mi rese sicuro del fatto. Sui nudi è come soffusa, a tratti, una leggera tinta incarnata, ora in gran parte scomparsa, che pur lasciando trasparire il rosso dell' argilla, dà maggior rilievo e verità alle figure. Le vesti sono trasparenti e ornate, in parte, di crocette; il panneggio abbondante e morbido; il tratteggio delle ali è minuzioso, ma vero ed elegante; i capelli son disegnati con linee ondulate, nettamente divise e con evidente studio della naturalezza.

Dei personaggi, due poggiano sul fregio inferiore, tre più in alto, senza alcuna indicazione della linea del terreno, uno è disegnato non precisamente a mezzo-busto, ma possiamo dire a due terzi della statura completa. In alto e in basso della scena figurata corre un fregio ad ovuli.

Da questi dati stilistici e da altri che in seguito verrò esponendo potrà dedursi la conclusione sulla fabbrica e sulla cronologia dell' *oenochoe*: per ora veniamo all' interpretazione del soggetto. Essa non si presentò spoglia di difficoltà, ed anche ora qualche particolare di questa rappresentanza figurata mi riesce oscuro. Senza dubbio, però, dobbiamo riconoscervi le Arpie prese e legate dai Boreadi. alla presenza di Phineus.

Il gruppo che attira maggiormente l' attenzione per la sua bellezza è quello delle tre figure a destra. Un' Arpia, vestita di corto chitone, stretto alla vita da una cintura da cui si partono due bende in croce, fissate sul seno da un fermaglio rotondo, è caduta in ginocchio, poggiando sulla gamba sinistra fortemente ripiegata, mentre la destra è distesa in avanti. Su di questa il primo Boreade calca il piede, e con la mano sinistra acciuffa l' Arpia per i lunghi e scomposti capelli. Alla violenta mossa, l' Arpia ripiega fortemente indietro la bella testa; e col braccio lungo disteso, poggiando la mano presso l' ascella dell' assalitore, tenta svincolarsi, aiutandosi anche col braccio sinistro, ripiegato ad angolo dietro la testa, forse per impedire il nodo della fune con cui la attorce il secondo Boreade. Le mammelle balzano turgide dall' aperto chitone; le ali spiegansi in alto, violentemente distese, quasi ad indicare la corsa in cui l' Arpia viene arrestata, e lo sforzo supremo di liberarsi. Disgraziatamente dalla nostra tavola non è possibile apprezzare i magistrali tocchi con cui il pittore seppe esprimere il dolore dell' Arpia, che abbassa le palpebre e socchiude mestamente la bocca, mentre il collo le si inarca, ripiegandosi indietro. Ma spero riescasi ad apprezzare tutto il *pathos* di questa bella figura, la cui derivazione dalla grande arte non può essere dubbia. L' altra Arpia, già presa e legata, è caduta ai piedi di Phineus: le ali mestamente raccolte, il braccio destro quasi inerte, disteso in atto di abbandono, la testa ripiegata indietro, con espressione di grave cordoglio per la sconfitta subita.

Phineus, vecchio e canuto, tentando raccogliere un po' di luce (*ἀποσκοπῶν*?) con la mano sinistra, assiste alla scena, seduto su d' un elegante *κλισμός*.

Dubbia sembrerebbe a prima vista la figura muliebri designata a metà; ma io intendo che sia Iris. Una tradizione antica, raccolta da Esiodo, Antimaco ed Apollonio Rodio (*Schol. Laur.*

ad Apoll. Rhod. II, 296) diceva che ai figli di Borea non era lecito di uccider le Arpie, ma solo di allontanarle da Phineus; e per Esiodo chi arrecava ai Boreadi questo nunzio di Zeus, era Hermes (*Catal. fragm.* 79 Kinkel). Ma in Apollonio, che certo attinse ad una tradizione più antica — e il nostro vaso ne fa prova — quest'ufficio era compito da Iris. I versi in *Argonaut.* II, 285 segg.:
 εἰ μὴ ἄρ ὠκέα Ἴρις ἴδεν, κατὰ δ' αἰθέρος ἄλτο | οὐρανόθεν κ.
 τ. λ., non ci lascian dubbio in proposito. Notiamo intanto che il personaggio di Iris, nelle rappresentanze figurate del mito dei Boreadi, è completamente nuovo.

Nel disegno, che per quanto raffinato è sempre opera di un pittore vasaio, non si capiscon bene alcuni particolari. Che fa il primo Boreade con la mano destra? Il pugno chiuso indica che debba tener qualche cosa: la fune, non par dubbio. Mentr'essa però è chiaramente disegnata presso il braccio del secondo Boreade, qui manca affatto, nè potei scorgerne sul nero intatto della vernice traccia alcuna. Ancor più dubbia è la mossa del braccio destro di Phineus; e l'incrociamiento di esso col gomito del sinistro è forzato ed inverosimile. La figura di Phineus, anzi, è disegnata maluccio. La seconda Arpia è caduta troppo vicino al vecchio re perseguitato, sulle cui ginocchia pare che essa si appoggi. Le mense, comuni nelle altre poche rappresentanze vascolari dello stesso soggetto, nel nostro vaso mancano affatto.

Il mito è notissimo; e bisogna appena ch'io vi accenni con pochissime parole, per i fini speciali della mia dimostrazione; rimandando chi ne voglia sapere tutti i particolari alla ben nota memoria dello Stephani, *Boreas und die Boreaden* (in *Mém. de l'Acad. impér. de St. Pétersbourg*, t. XVI, n. 13 [1871], specialmente pagg. 15-22); e ai due articoli (*ad v. Boreaden*) del dizionario mitologico del Roscher e della enciclopedia filologica del Pauly-Wissowa. Si sa, dunque, che Zetes e Kalais, figli di Boreas e di Oreithyia, presero parte alla spedizione degli Argonauti, durante la quale fu loro principale impresa la liberazione, compiuta a Salmydessos, del vecchio e cieco profeta Phineus, loro cognato, dalla persecuzione delle Arpie (cfr. in generale, Apollod. I, 121-123 [Wagner]). Se tali però sono le linee generali del mito, i particolari ne sono diversi, secondo le diverse fonti, e la nostra stessa rappresentanza figu-

rata aggiunge un particolare nuovissimo, come vedremo. Sebbene il mito facesse già parte dei Cataloghi esiodei (cfr. *Catal. fragm.*, 75-80, presso Kinkel, *Epic. graec. fragm.* I, pag. 113 seg.), e si trovi in Teognide (I, 715 seg.) menzione dei figli di Borea; sebbene Pindaro (*Pyth.* IV, 182) nomini i Boreadi fra i primi che presero parte alla spedizione degli Argonauti, e accenni al loro tipo già costituito (*περοῖσιν | ῥῶτα πεφρίκοντας*), pure il mito non acquista pieno svolgimento e diffusione che nell'età alessandrina, per opera specialmente di Apollonio Rodio (vedi la lunga narrazione in *Argon.* II, 234-447) e dei poeti elegiaci. Ma l'arte, da tempo antichissima, s'era impadronita di questa popolare e poetica tradizione; ed è noto che la liberazione di Phineus dalla Arpie era compresa fra i rilievi della cassa di Cipselo e del Trono di Amyklai⁽¹⁾. Accanto alla grande arte, anche la pittura vascolare trattò assai per tempo lo stesso tema; ma non molto di frequente, a giudicarne dallo scarso numero di vasi con tale rappresentanza, a noi pervenuto.

Già lo Stephani (o. c., p. 19 seg.) raccolse nove di queste pitture vascolari dove sono effigiati i Boreadi; ma di esse appena tre rappresentano il mito della liberazione di Phineus dalle Arpie⁽²⁾: La nostra oenochoe è, dunque, il quarto fra questi vasi, ed è forse il secondo in ordine d'importanza, ed il primo per bellezza.

⁽¹⁾ Paus. V, 17, 11; III, 18, 15. Cfr. Loeschke, in *Archaeol. Zeit.* XXXIX, 49; Milchhöfer, *Anfänge der Kunst* 58, 165.

⁽²⁾ Ai nove conosciuti dallo Stephani, bisogna ora aggiungere:

10° Anfora a f. r. proveniente da Camiros, ora nel British Museum (*Brit. Mus. Catal.* III E, 302); pubblic. in *Archäol. Zeitung* 1880, tav. XII, 2 — A) Phineus seduto, dinanzi alla tavola imbandita; un'Arpia fugge a sinistra, dopo aver rubato le vivande. — B) Un'altra Arpia c. s. — Inscriz. **KALOS**, due volte. Vi mancano, però, i Boreadi.

11° Anfora di Nola, a f. r., antica proprietà Castellani, ora in possesso della signora Hall di Londra; pubblicata in *Bull. de Corresp. hellén.* XXIII (1900) pp. 157-164; figg. 1-2. A) Un *βραβεύς* seduto; e un personaggio nudo, alato e barbuto, corrente a destra. B) Un altro personaggio, id. id. Rappresentazione agonistica dei Boreadi, come corridori nei giuochi funebri di Pelias e di Thoas (Apoll. Rhod. *Argon.* I, 1304; Schol. Pind., *Olymp.* IV. 26, 29, 32; Hygin. *Fab.* 273). Il vaso appartenerrebbe alla serie di quelli che portano l'acclamazione **ΧΑΡΜΙΔΕΣΚΑΛΟΣ, ΤΙΜΟΧΕΝΟΣΚΑΛΟΣ**; ed è, per più rispetti, importante.

[Colgo qui l'occasione di ringraziare la dotta autrice dell'illustrazione di questo vaso, Miss C. A. Hutton, la quale volle gentilmente favorirmi un estratto del suo lavoro].

Per dimostrare qual posto ad esso veramente appartenga, enumero qui gli altri tre vasi, ai quali ho accennato:

I. (= 3 Stephani). È la famosa tazza di Phineus dell'antica collezione Féoli, ora nel Museo di Würzburg. Si sa che essa è molto arcaica (stile ionico a f. n. e ritocchi bianchi): Monum. dell' Inst. X, tav. 8, ed Annali (1874), p. 175; *Arch. Zeit.* XXXVIII, 138 (Flasch); Sittl, *Die Phineusschale, Würzb.* 1892; etc. etc.

II. (= 1 Stephani). Pittura vascolare assai restaurata, in Millingen, *Anc. uned. Monum.* t. I, tav. 15. Che essa rappresenti la liberazione di Phineus dalle Arpie, fu negato dallo Stackelberg (cfr. *Gräber der Hellenen*, tav. 38); ma alla prima interpretazione del Millingen si accostò lo Stephani (o. c. p. 19).

III. (= 2 Stephani). Anfora a volute della collez. Jatta a Ruvo. Essendo anch'essa notissima come il vaso I, è inutile tornare qui a descriverla. Cfr. Monum. dell' Inst. III, tav. 49, ed *Annali* (1843), p. 1; *Arch. Epigraph. Mittheil. aus Oesterr.-Ung.* VI, p. 52, etc.

Or di questi tre vasi, il primo, come molto arcaico, è quello che più si accosta alle rappresentazioni antichissime da me citate sulla fede di Pausania (Flasch, l. c.), e non è quindi ricollegabile col ciclo artistico a cui il nostro appartiene; il secondo, oltre che capricciosamente restaurato, è poco importante di per se stesso; il terzo è senza dubbio il più importante fra tutti, per la grandiosità della composizione e per il numero delle figure, oltre che per lo stile. — In esso, la liberazione di Phineus è appena un episodio, poichè il pittore abbracciò una più larga e più svolta azione, includendovi gli Argonauti, compagni di Zetes e Kalais; — episodio certo bene immaginato ed eseguito; ma più conforme alle fonti letterarie, che non sia la rappresentanza dell'oenochoe Vagliasindi; e dove le figure delle Arpie (la prima a sinistra, specialmente) conservano ancora tratti dell'antica bruttezza.

Vediamo ora in che le singole figure del nostro vaso e la disposizione di esse in gruppi siano conformi alle fonti letterarie e agli altri monumenti conosciuti, e in che se ne allontanino.

Phineus, la figura più trascurata, parmi disegnato nello schema di un *βαρβευς*. Fu già osservato dalla Hutton lo scambio dei due personaggi (Phineus-*βαρβευς*) tra il vaso 10° (= *Arch. Zeit.* 1880, tav. XII, 2) e l'anfora di Nola, da lei illustrata; e a me non par

dubbio lo stesso scambio, ma in senso inverso, nella nostra oenochoe, in cui Phineus, anche per la mossa poco chiara della mano destra che pare aspetti il lungo bastone forcuta ($\lambdaύγος$), ricorda assai da vicino il $\betaραβείς$ della composizione agonistica coi Boreadi, illustrata da Miss Hutton.

I Boreadi, come in altri vasi, sono completamente nudi; e solo quello di sinistra ha calzari ornati in alto di alette, quasi in ricordo delle ali al malleolo che ha spesso Boreas nelle rappresentanze figurate, e che conservano inoltre i Boreadi della pittura arcaica del vaso I.

Nudi, del resto, eran di preferenza rappresentati i Boreadi, salvo che nei vasi 1, 3, 4 Steph.; e con aspetto molto giovanile, precisamente come nella nostra oenochoe; ma la tazza di Würzburg e l'anfora nolana illustrata dalla Hutton rappresentano barbati i figli di Boreas. Le ali sono il loro attributo costante; e solo il pittore del vaso 9 Steph. (= *Arch. Zeit.* 1846, tav. 44; è la famosa anfora di Talos della collez. Jatta a Ruvo, cfr. Baumeister, *Denkm.* fig. 1804 seg.) tralascia questo particolare. Dove parmi, piuttosto, di riscontrare un tratto caratteristico della nostra pittura è nei capelli del primo Boreade; liberi di corone e di bende, comuni negli altri vasi; nè coperti di *pilos*, come nel vaso III; ma lunghi e svolazzanti al vento, come se il pittore si fosse ricordato di una tradizione, la quale diceva che gli stessi capelli aiutavano i Boreadi a volare (cfr. Apoll. Rhod. *Argon.* I, 221 segg.; Hygin. *Fab.* 14; Tzetz. *Chil.* I, 210, XII, 441). E fin qui la concordanza del tipo con le descrizioni dei poeti e mitografi si può dir perfetta e completa: ma mentre l'unanime testimonianza della tradizione scritta e monumentale (cfr. Stephani, l. c., p. 16, n. 9 e p. 21) dà ai Boreadi spade o lance, oppure spade e lance insieme, per l'inseguimento delle Arpie, il pittore dell'oenochoe ci presenta un particolare del tutto nuovo: il legamento delle Arpie. Attinse egli a fonti perdute? Modificò di suo arbitrio la tradizione? Qui, davvero, non saprei rispondere, nè credo che altri possa farlo, attingendo a testimonianze letterarie.

Le Arpie, specialmente quella caduta in ginocchio, ricordano lo schema delle Erinni nella pittura vascolare non arcaica ⁽¹⁾. Cfr., p. es., Millingen, *Vas. Coghill* XXIX, 1.

⁽¹⁾ Si osservi, intanto, che la concezione mitica delle Arpie e delle Erinni non è gran fatto diversa. Cfr. Roscher, *Ausführl. Lex. d. griech. und röm. Mythol.* I, 1, col. 1329.

La cintura con la benda in croce, adornata di un fermaglio rotondo al punto d'incrociamiento è assai diffusa nelle figure sì maschili che muliebri dei vasi italoti; di modo che questo particolare stilistico può far dubitare della fabbrica a cui devesi ascrivere l'oenochoe Vagliasindi; ma a far sparire il dubbio, basta osservare che la benda in croce non è un ornamento caratteristico delle vesti italiote; che anzi è proprio degli abiti delle fanciulle ateniesi, nel secolo quarto, come dimostrano i numerosi esempî che se ne trovano negli *Attische Grabreliefs*, fasc. VII (cfr. Petersen, in queste *Mittheilungen* XII, p. 131).

Nè minor motivo a dubitare par che dia, a prima vista, la figura di Iris, disegnata a mezzo-busto, o più precisamente a due terzi della statura completa; poichè è notissimo che i personaggi disegnati a mezzo busto sono una caratteristica assai diffusa nella pittura vascolare italiota: basterebbe ricordare l'abuso che ne fecero Assteas e Python. Però questo espediente tecnico non è ignorato dai ceramisti della giovane scuola attica, dai quali appunto passa ai maestri posteriori (1).

Ma io ho detto già che non mi par possibile che il gruppo principale della nostra rappresentanza figurata sia creazione originale del ceramista, indipendente, cioè, dalla grande arte; e il lettore attento e competente sarà subito corso col pensiero alle numerose Amazzonomachie, in cui, con rara costanza, si ripete il motivo artistico che ora qui c'interessa. Si confronti il gruppo di destra di un'Amazzone e di un guerriero Ateniese nello scudo Strangford; e si vedranno, già nell'arte di Fidia, determinati e costituiti gli elementi e i dati che ritornano anche nel nostro vaso. L'Amazzone è caduta in ginocchio, poggiando il corpo sulla gamba sinistra fortemente ripiegata, mentre la destra è distesa; su di essa l'assalitore calca il piede, e con la mano sinistra acciuffa per i capelli l'Amaz-

(1) La gradazione dei piani nella grande pittura parietale di Polignoto fece sì che qualche personaggio rimanesse, in parte, nascosto. Dall'imitazione esagerata di questo fatto pittorico, derivano i busti nei vasi. Cfr. Winter, *Die jüngere att. Vasen*, p. 49; Patroni, *La ceramica antica*, p. 54. Agli esempî di vasi attici con figure a mezzo-busto, enumerati dal Patroni (*ibid.*, n. 2), si aggiunga il magnifico cratere a calice di Camarina, pubblicato dall'Orsi, in *Monum. ant.* IX, p. 244 seg. — In esso, indiscutibilmente attico, la figura di Poseidon è disegnata nettamente a mezzo-busto.

zone, che tenta svincolarsi. È inutile, credo, rilevare alcune piccole diversità di mosse, che non turbano la concezione artistica dell'assieme: ognuno, del resto, può vedere le riproduzioni dei monumenti ch'io cito. Da un secondo confronto col bassorilievo del fregio sud del tempio di Athena Nike (Collignon, o. c., II, fig. 48) si passi all'altro, ancora più istruttivo, con l'Amazzonomachia del fregio del tempio di Figalia (*ibid.*, fig. 78), e si comprenderà che il pittore della oenochoe Vagliasindi ebbe presenti, se non questi monumenti della scultura attica, le numerose copie comuni alla grande e alla piccola arte. Poichè questo motivo artistico passò ai rilievi dei sarcofaghi (cfr., fra gli altri, Baumeister, *Denkm.*; *ad v. Amazonen*) e alla pittura vascolare: ma queste due classi di monumenti risentirono anche l'influsso delle pitture di Micone (¹). Nella rappresentanza del nostro vaso l'Arpia è sostituita all'Amazzone, il Boreade al guerriero Ateniese.

Le fonti artistiche, dunque, ci richiamano principalmente all'Attica, come all'Attica ci richiamano il mito e il culto di Boreas (cfr. Roscher's *Lexikon* I, 1, c. 814). Ivi la tradizione dei Boreadi dovette esser viva, come ci dimostra il fatto che essa, nel più bel secolo, fu svolta drammaticamente da Eschilo e da Sofocle (vedine i fram. nella raccolta del Nauck). Sembra inoltre che ad alcune officine vasarie attiche fosse familiare il ciclo di leggende dove comparivano i Boreadi (Hutton, l. c., p. 163). Abbiamo dunque una tradizione artistica non interrotta, che passa in seguito alla Magna Grecia, forse anche per influenza della colonia ateniese di Thurioi, dove dagli Ateniesi fu trapiantato il culto di Boreas (Aelian. *V. H.* XII, 91) (²).

(¹) Cfr. Winter, o. c., p. 36 seg. Per la pittura vascolare confronta anche le Amazzonomachie in Gerhard, *Auserles. Vasenbild.* 329; Monum. dell'Inst. II, tav. 30 (importante); V, tav. 11; X, tav. 28, etc. — Non è privo d'importanza il notare che un motivo analogo si ripete nella numerosa serie di vasi rappresentanti Aiace che afferra Cassandra. Cfr., specialmente, la pittura del cratere in *Archäol. Zeit.* 1848, tav. 13.

(²) Così il Perrot (in *Monum. grecs* 1874, n. 3. p. 39-52) spiega la diffusione del mito di Boreas nelle officine vasarie italiote, illustrando la bella oenochoe del Louvre (Sal. K, n. 35), che ha comune con la nostra il *pathos* delle figure.

Da tutto quanto ho detto, richiamandomi principalmente all'esame stilistico, nonchè al punto della necropoli dove il vaso fu trovato, credo di potere affermare che l'oenochoe Vagliasindi è di fabbricazione attica. ed appartiene al 350 circa av. Cr.

III. Anfora panatenaica.

L'anfora panatenaica della seconda classe (o di tipo panatenaico), che qui per la prima volta si pubblica, è posseduta dal nobile e cortese signore cav. C. Zappalà Asmundo di Catania, che pubblicamente ringrazio, per avermene egli permesso lo studio.

Da lungo tempo destinata a non ispregevole ornamento di un ricco salone, essa sfuggì agli occhi degli archeologi, quantunque trovata nel primo quarto di questo secolo, a Catania (quartiere Indirizzo), nello scavarsi le fondamenta di una casa. Vedutala, mi sembrò degna di esser pubblicata, non tanto per il suo pregio artistico, quanto perchè con essa si accresce lo scarsissimo numero di anfore panatenaiche di sicura provenienza siciliana; tanto più che questa proviene dalla greca Catania. di cui, per le continue devastazioni causate dall'Etna, ben pochi cimeli si son conservati. Non c'è infatti archeologo, che ignori quanto poche siano le anfore panatenaiche trovate in Sicilia, in confronto col grande numero che ne diedero, per es., le necropoli di Vulci; sì che alle notizie precedenti su quelle scoperte in Sicilia (cfr. O. Jahn, *Beschreib. der Vasensamml. in der Pinakoth. zu München*, n. 787 e p. XXXIII; J. de Witte, *Vases Panathénaiques*, in *Ann. dell' Inst.* 1877, p. 294 segg). mi è appena possibile aggiungere un' indicazione dei frammenti piccolissimi di un'anfora panatenaica e di due di tipo panatenaico, trovati dall' Orsi nell'antica necropoli siracusana del Fusco (Not. degli scavi, nov. 1893, p. 25 dell'estr.).

L'anfora è ancora, in parte, coperta di incrostazioni calcari durissime e resistenti agli acidi; e la sua conservazione, buona nel lato meno nobile, è appena mediocre nel lato principale, con la dea. Le anse e la base sono molto restaurate. Misura in altezza m. 0,468, con una circonferenza massima di m. 0,947; altezza della Dea, m. 0,225.

A) Athena, nel solito schema, rivolta a sinistra, fra due colonnette doriche, sormontate da galli. La dea è vestita del lungo chi-

tone *ποδήρης* e dell'egida a scaglie, circondata di serpenti; è coperta di un piccolissimo elmo con alto *λόφος*, ed ha il braccio destro ornato di un'armilla. Episema dello scudo: parte anteriore di un cavallo (Pegaso?).



Fig. 3.

B) Due lottatori. A sinistra il *βραβεύς* rabdoforo ed armato di *λύγος*.

Il collo è ornato di un fregio a palmette affrontate; all'impostatura superiore delle anse, un listello; sotto, lo *Stabornament*, caratteristico; il fondo è radiato. Di bianco son dipinti la testa, il braccio, i piedi della dea e l'episema dello scudo; di rosso-bruno,

gli ornamenti del *λόφος* dell'elmetto, l'orlo dello scudo e alcuni ritocchi nell'episema, le creste dei galli, le barbe (*sic!*) degli agonisti e l'orlo del mantello del *βραβεύς*.

Io stimo quest'anfora realmente arcaica. Benchè dalla foto-incisione non appaia, per la convessità della pancia del vaso e per



Fig. 4.

la conseguente diversità dei *piani* nell'eseguire la fotografia, la figura della dea è piuttosto tozza: non siamo certo alle proporzioni dell'anfora Burgon (alt. del vaso m. 0,61; id. della dea, m. 0,26), ma non si può nemmeno dire che la figura di Athena sia nel nostro vaso molto slanciata (47 : 22), come nelle anfore superiori. Indizi sicuri d'arcaismo sono inoltre lo schema stesso della

dea volta a sinistra e il profilo della faccia, per quanto sconservato, con l'occhio disegnato di pieno prospetto (cfr. anche gli occhi degli agonisti, nel rovescio); l'egida a scaglie con i serpenti, ma senza il Gorgoneion (De Witte, l. c.); le pieghe diritte e simmetriche del chitone; il disegno rigido e secco, a tratti decisi, degli agonisti. Le palmette affrontate del collo, benchè di stile comune, ricordano i fregi prediletti da Amasis *maior*, e, in genere, dai maestri dello *strengen Archaismus*; e nulla parmi ci sia nella nostra anfora, che ricordi l'arcaismo fittizio o di maniera, caratteristico per molti di questi vasi di tipo costante e, dirò così, consacrato.

Melilli (Siracusa), settembre 1900.

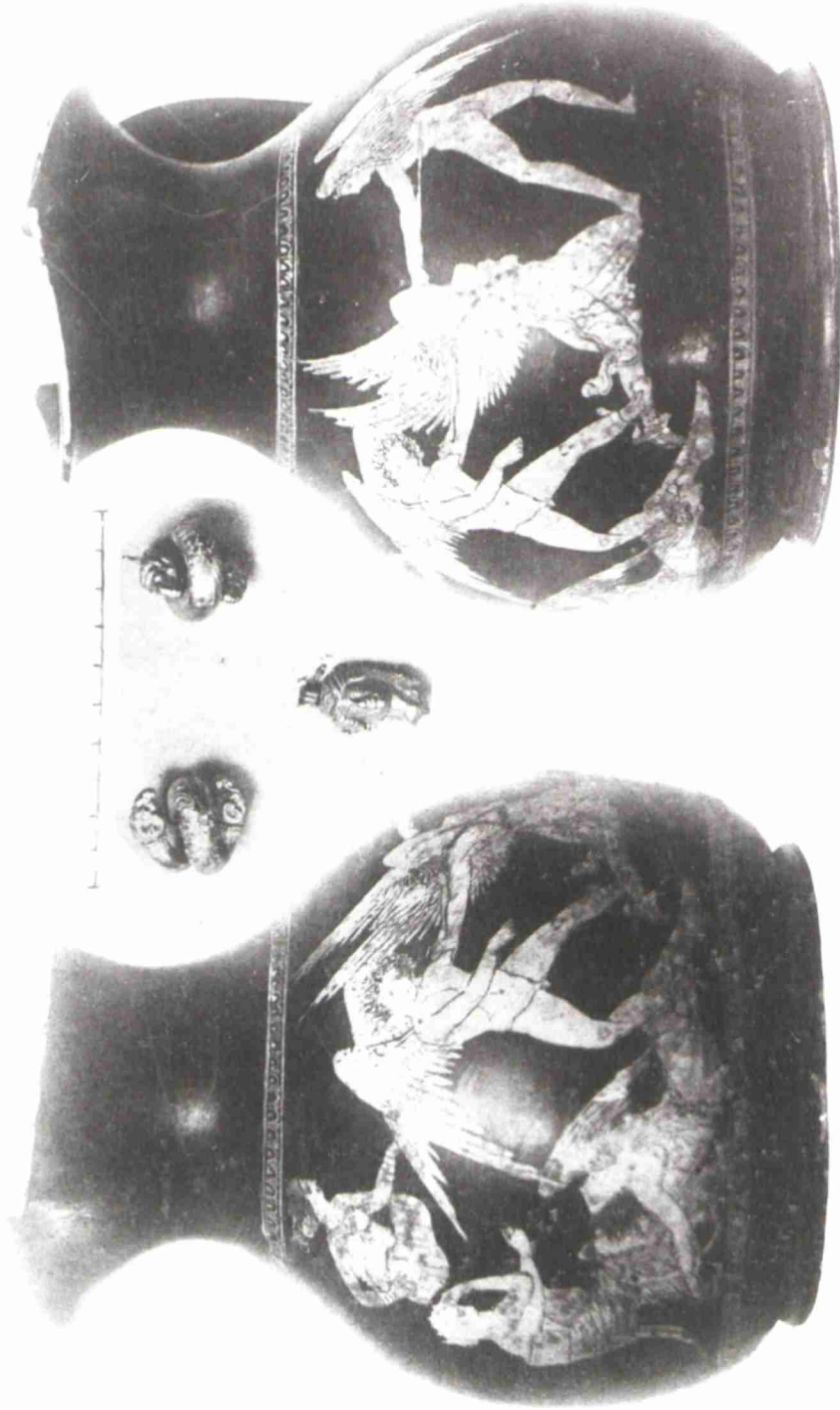
GIULIO EM. RIZZO.



Roma Fotot. Danesi



17



Roma Fotot. Danesi

CINOCHOE E OREFICERIE DI VAGLIASINDI (SICILIA)

LOESCHER & C.° ROMA

Im gleichen Verlage ist soeben erschienen:

GIOVANNI OBERZINER

LE GUERRE DI AUGUSTO

CONTRO I POPOLI ALPINI

Con 5 grandi carte geografiche. — In 4° gr. (XII, 239).
Legato in tela. — Francs 30.

INDICE

Introduzione: Divisione del lavoro ed esame delle fonti.

Libro primo: Le guerre contro i Salassi.

I Salassi, loro origini e condizioni. — Guerre contro i Salassi al tempo della Repubblica. La colonia Eporèdia. — Le guerre di Augusto contro i Salassi. — Augusta Praetoria e le condizioni della Val d'Aosta al tempo dell'Impero.

Libro secondo: Le guerre contro i Leponzi, i Vennoneti, i Camunni e i Trumplini.

Condizioni dei Leponzi prima della loro sottomissione. — I Leponzi sotto il dominio romano. — I Vennoneti e le loro guerre coi Romani. — La guerra di P. Sillio contro i Camunni, i Trumplini ed altri popoli vicini.

Libro terzo: La guerra Retica.

I Reti prima della conquista romana. — Condizioni storiche del lembo meridionale delle Alpi centrali. — Tridentum e il bacino dell'Alto Adige. — La guerra Retica.

Libro quarto: Le guerre contro i Liguri delle Alpi Marittime.

La regione delle Alpi Marittime. — I Liguri Alpini prima della conquista d'Augusto. — La guerra di Augusto contro i Liguri Alpini.

Libro quinto: La guerra di Augusto contro le Alpi Cozie e Graie.

La regione delle Alpi Cozie e Graie. — Condizioni storiche delle Alpi Cozie e Graie prima di Augusto. — Le Alpi Cozie e Graie all'epoca di Augusto.

Libro sesto: Le guerre contro le Alpi Orientali.

Carni ed Istri ne' tempi più remoti. — La regione Carnica ed Istriana sotto il dominio romano. — Le Alpi Orientali all'epoca di Augusto. — I Cimbri nella valle dell'Adige.

INHALT

- W. AMELUNG, *Weibliche Gewandstatue des fünften Jahrhunderts*
(Taf. III, IV) S. 181-197.
Bemerkungen zur Sorrentiner Basis S. 198-210.
- R. WUENSCH, *Zwei unedierte Terrakotten des Herrn Dr. Alphons*
Stuebel S. 211-218.
- B. SAUER, *Zur Rekonstruktion der Tyrannenmördergruppe* S. 219-222.
- M. ROSTOWZEW, *Pinnirapus iuvenum* S. 223-228.
- H. LUCAS, *Eine unerkannte Midasvase* S. 229-234.
- E. LOEWY, *Zu Mitteilungen oben S. 144* S. 235-236.
- G. E. RIZZO, *Spigolature archeologiche* (Tav. III rectius V) S. 237-260.
-

Von den Mittheilungen erscheint jährlich ein Band von 4 Heften, jedes enthält ungefähr 5 Bogen Text und 3 Tafeln. — Preis eines jeden Bandes 12 Mark. Einzelne Hefte 4 Mark.

Il Bullettino si pubblica in fascicoli trimestrali di circa 80 pagine e di 3 tavole ognuno. — 4 fascicoli formano un volume.

Il prezzo annuale è di 15 lire. Fascicoli separati 5 Lire.

Le associazioni si ricevono dagli editori LOESCHER & C.^o in Roma e da tutti i principali librai d'Italia e dell'estero.

Ermanno Loescher & C.^o Librai di S. M. la Regina — Roma.