



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der griechischen Plastik

für Künstler und Kunstfreunde

Overbeck, Johannes

Leipzig, 1858

Anmerkungen zum vierten Buch

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77332](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77332)

Anmerkungen zum vierten Buch.

1) [S. 8.] Über Skopas vergl. ausser Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 318 ff. besonders zwei Abhandlungen von L. Urlichs: Skopas im Peloponnes und Skopas in Attika, Greifswald 1853 und 1854.

2) [S. 8.] Diese Annahme über den Vater des Skopas beruht freilich nur darauf, dass eine ungleich spätere parische Inschrift (aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert, Corp. Inscr. Gr. 2, Nr. 2285 b) einen Künstler Aristandros als Sohn eines Skopas nennt, woraus Böckh schloss, dass in dieser Familie, wie vielfach in Griechenland, die Namen wechselten, und dass somit auch der 6—7 Generationen ältere Skopas Sohn eines Aristandros, und zwar des bekannten Erzgiessers dieses Namens, gewesen sein kann, um so eher, da das chronologische Verhältniss der Künstler zu einander mit dieser Annahme stimmt. Vergl. Urlichs: Skopas im Pel. S. 3, Brunn's Künstlergeschichte S. 319 Note.

3) [S. 8.] Vergl. Urlichs: Skopas im Pel. S. 40. Jugendlich bildete den Asklepios auch noch Timotheos, ein Genoss des Skopas am Mausoleum, s. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 383; erhaltene Darstellungen des jugendlichen Heilgottes, die aber nicht auf Skopas zurückgehn können, siehe bei Müller-Wieseler Denkmäler d. a. Kunst 2, Nr. 775 und 776, und in dem Relief Arch. Ztg. 1852, Taf. 38, 1.

4) [S. 9.] Der Umstand, dass diese Aphrodite das einzige Erzwerk des Skopas ist, und zwar obendrein ein Seitenstück zu einer Aphrodite Urania von Phidias, hat in Verbindung mit dem Datum Ol 90, welches Plinius für Skopas angiebt, die Annahme eines älteren Künstlers desselben Namens nahe gelegt, siehe Winckelmann's Geschichte der Kunst 9, 2, 25; Brunn's Künstlergeschichte 1, 319, 325. Auch die Stelle bei Plin. 34, 90: Simon canem et sagittarium fecit, Stratoniceus ille philosophos Scopas uterque ist eine Zeit lang für den doppelten Skopas geltend gemacht worden, indem man glaubte, die Bezeichnung des Gegenstandes, den beide Skopas gemacht haben, sei ausgefallen. Jedoch schon Sillig in seiner Ausgabe des Plinius und Brunn sahen ein, dass wahrscheinlich in dem Worte Skopas eine Corruptel und die Bezeichnung eines von Simon und Stratonikos dargestellten Gegenstandes liege. Als solchen vermuthete Gerhard im N. Rhein. Mus. 9, 146 copas, Schenkinen, worin Preller Arch. Ztg. 1856, S. 189 beistimmt, Petersen dagegen daselbst 1854, S. 187 ff. scopas, d. i. *σκόπας*, Tanzende, einen Spottanz Aufführende, vielleicht Satyrn. Jedenfalls ist die Annahme eines doppelten Skopas unnöthig und in sich zu wenig sicher. Urlichs, Skopas im Pel. S. 5, weist darauf hin, dass, wenn Skopas des Erzgiessers Aristandros Sohn war, er füglich in seiner Jugend als Schüler seines Vaters mit dem Erzguss begonnen haben kann, den er später zu Gunsten der seinem Talente mehr entsprechenden Marmorsculptur aufgab.

5) [S. 9.] Vergl. besonders Urlichs: Skopas in Attika S. 20 ff., wo die näheren Gründe für die Annahme entwickelt sind, dass die im Text aufgeführten Werke nach Attika gehören.

6) [S. 9.] Diese Angabe beruht auf der Lesart mehrer Codices des Plinius (36, 25) Vestam sedentem . . . duasque chametaeras circa eam, welche in der Sillig'schen Ausgabe durch campteres nach dem Cod. Bamb. verdrängt ist. Diese campteres sind nicht allein von Sillig, sondern auch und zwar sehr ausführlich und gelehrt von Urlichs, Skopas in Attika S. 9 ff. vertheidigt, von Welcker dagegen in der Arch. Ztg. 1856, S. 185 ff. nach meiner Überzeugung glänzend bekämpft, und durch das früher unverständene und darum beseitigte chametaeras ersetzt worden. Nur darin kann ich Welcker nicht beistimmen, dass er es für undenkbar erklärt, Skopas habe Hestia und die Dirnen, „die Pole der Weiblichkeit,“ wie er selbst sagt, als zusammengehörig gearbeitet, und erst in Rom habe man sich

erlaubt, eine solche Gruppe zu bilden. Für ein solches Verfahren fehlen doch wohl die Analogien und dürfte die Veranlassung schwer aufzufinden sein; in dem was Welcker selbst a. a. O. S. 188 darlegt, scheint mir die Widerlegung seiner Behauptung gegeben zu sein.

7) [S. 10.] Siehe Welcker's Äschylische Trilogie S. 424, dessen Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Ausg., S. 34. Böttiger glaubte in seinen Andeutungen zu vierundzwanzig Vorlesungen über Kunstmythologie den Zug des Achilleus nach den Inseln, der Seligen als Gegenstand der Gruppe annehmen zu dürfen, freilich ohne jegliche Begründung, die auch schwer fallen würde. Dennoch folgt auch Feuerbach in seiner Geschichte der griech. Plastik (Nachgel. Schriften Bd. 2.) S. 104 f. dieser Vorstellung, und zwar als wäre es eine ausgemachte Sache.

8) [S. 10.] Vergl. über die im Innern der Tempelcella aufgestellten Classen von Bildwerken K. Bötticher's Tektonik.

9) [S. 11.] Eine durchaus verschiedene Anordnung finden unsere Leser in Feuerbach's Gesch. d. gr. Plastik a. a. O., die, auch abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit des von Feuerbach angenommenen Gegenstandes (s. Note 7) sich als Gruppierung schwerlich rechtfertigen lassen wird.

10) [S. 11.] Vergl. meine Gallerie heroischer Bildwerke 1, S. 436 ff.

11) [S. 11.] Hier ist namentlich ein prachtvoller Fries in der Glyptothek in München zu nennen, der Poseidon's und Amphitrites Hochzeitszug darstellt, und von O. Jahn in den Berichten der k. sächs. Ges. der Wissenschaften 1854, Taf. 3—8, S. 160 ff. publicirt ist.

12) [S. 11.] Vergl. Müller's Handbuch §. 402.

13) [S. 11.] Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Ausg., S. 34 f.

14) [S. 11.] Gallerie heroischer Bildwerke 1, S. 441, kunstarchäol. Vorless. S. 178.

15) [S. 11.] Ares nennen die Statue ausser Winckelmann G. d. K. 5, 1, 18, und Hirt, Bilderbuch S. 52, Raoul-Rochette Monumens inéd. p. 54—56 und E. Braun in seiner Vorschule der Kunstmythologie.

16) [S. 11.] Über die Giebelgruppen des tegeatischen Athenetempels handeln ausführlich Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 199 ff. und Urlichs, Skopas im Peloponnes S. 18—39. Für den vorderen Giebel glaubte ich, Gall. her. Bildwerke 1, S. 295 Anm. 7, in einem Relief des capitulinschen Museums, welches Atalante zu Ross darstellt, einen Anhalt zur Reconstruction gefunden zu haben; allein nach Platner (Beschreib. Roms 3, 1, S. 196) wäre dies Relief nicht antik, sondern von der Hand eines vorzüglichen Meisters des 16. Jahrhunderts. Ob dies dem Kunstwerke als Restaurationsmittel der Composition des Skopas auch in den Augen Anderer so durchaus seinen Werth benimmt, wie in denen Urlichs' (Skopas im Pel. S. 23), muss ich dahingestellt sein lassen, da es eine bekannte Thatsache ist, dass die bedeutendsten Meister der Zeit, aus welcher das Relief stammen soll, vielfältig in ihren Compositionen Antiken nachgebildet haben, die uns entweder verloren gegangen oder in neuester Zeit erst wieder aufgefunden sind, vergl. z. B. Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wissenschaften 1849, S. 76 f. Taf. 4 u. 6. Dass die Annahme einer berittenen Atalante in der Mitte des Giebels die meisten Schwierigkeiten der Restauration in der That beseitigt, muss einleuchten, und dass diese Annahme ein ungleich künstlerischeres Bild gewährt, als diejenige von Urlichs, welcher Atalante auf einen Felsen stellt, um ihr als Mittelperson des Giebels die nöthige Höhe zu verschaffen, werden mir Andere als der Verf. wahrscheinlich ebenfalls zugestehn. Ich kann bei dieser Gelegenheit nicht umhin, mich auch gegen die weitere Vermuthung Urlichs' zu erklären, dass die Felsenhöhle, aus welcher der kalydonische Eber aufgejagt wurde, in Skopas' Giebelgruppe mit dargestellt war (S. 21); dergleichen ist wohl in Reliefs, schwerlich aber in einer Gruppe kolossaler Figuren erträglich, und wird ausserdem durch die Figur des vom Eber im Vorbeirennen niedergeworfenen Ankäos widerlegt; noch ungleich entschiedener aber bestreite ich die Möglichkeit, dass die Ecken des Giebels nicht mit liegenden Figuren, sondern „mit Strauchwerk zur Andeutung der Örtlichkeit“ (S. 20) angefüllt waren. Ich weiss nicht, ob es etwas noch Unkünstlerischeres giebt, als die Annahme von plastischem „Strauchwerk“ in einer Giebelgruppe.

17) [S. 12.] Vergl. für die poetische Grundlage dieser Gruppe Welcker's Epischen Cyclus 2, S. 136 ff.

18) [S. 12.] Dass der kämpfende Held auf tegeatischen Münzen eine Nachbildung dieses Telepchos sei, wie Jahn, Arch. Aufss. S. 167 (vergl. Taf. 1, 5) vermuthet hatte, scheint mir von Urlichs a. a. O. S. 36 widerlegt zu sein.

19) [S. 12.] Dies ist gut begründet von Urlichs, Skopas in Attika S. 24 ff.

- 20) [S. 13.] Abgebildet in den *Specimens of ancient Sculpture* 1, pl. 62, bei Clarac 496, 966, und in Müller's *Denkmälern d. a. Kunst* 2, Nr. 133. Die Kritik der Zurückführung der einen oder der anderen Statue auf Skopas würde hier zu weit führen, ich hoffe sie in kurzer Frist an einem anderen Orte nachliefern.
- 21) [S. 14.] Siehe Urlichs, *Skopas in Attika* S. 19.
- 22) [S. 18.] *Skopas im Peloponnes* S. 6 ff.
- 23) [S. 18.] Über die Verwendung von Marmor oder Bronze zur Darstellung verschiedener Kunstwerke, vergl. Brunn's *Kunstlergeschichte* 1, S. 354 und besonders 433 f., auch Friederichs: *Praxiteles und die Niobegruppe* S. 60 ff., Vischer, *Ästhetik* 3, 2, S. 374 ff.
- 24) [S. 19.] Für die Seethiere ist hier namentlich auf Myron zu verweisen, siehe Band 1, S. 169, in der Darstellung der Nereiden, Tritonen, Phorkiden ist kein Vorgänger des Skopas bekannt.
- 25) [S. 20.] So fasst sie Brunn, *Kunstlergeschichte* 1, S. 336.
- 26) [S. 21.] Vergl. z. B. Müller-Wieseler's *Denkmäler d. a. Kunst* 2, Nr. 392, 395.
- 27) [S. 20.] Über Praxiteles vergl. ausser Brunn's *Kunstlergeschichte* 1, S. 335 ff. das wesentlich gegen Brunn gerichtete Büchlein von K. Friederichs: *Praxiteles und die Niobegruppe*, Leipzig 1855, meine Recension desselben in Jahn's *Jahrbüchern der Philologie und Pädagogik* Band 71, S. 675 ff., Brunn's *Antikritik gegen Friederichs* im *N. Rhein. Mus.* 11, S. 161 ff. und meine kunstgeschichtlichen *Analekten* Nr. 4 in der *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft* von 1856.
- 28) [S. 21.] Von Friederichs in der *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft* von 1856, S. 1 ff.
- 29) [S. 22.] Vergl. Friederichs, *Praxiteles* S. 11 f.
- 30) [S. 22.] Diese Gruppe, welche Plinius als *Liber pater, Ebrietas nobilisque una Satyrus* anführt, wofür ich die von Welcker zu Philostrat's *Imagg.* p. 212 vorgeschlagenen Namen gesetzt habe, hat vielfache kritische Untersuchungen hervorgerufen, die sich theils auf den Anstellungsort beziehen, theils an die Darstellung selbst knüpfen; die älteren sind verzeichnet bei Friederichs, *Praxiteles* S. 12, die neueren daselbst und bei Stark, *Archäolog. Studien*, Wetzlar 1852, S. 19. Dazu kommt noch meine Recension des Fr.'schen Büchleins in Jahn's *Jahrbb. a. a. O.* S. 679 ff. Im Texte habe ich gegeben, was ich für feststehend halte.
- 31) [S. 22.] Dies glaube ich, gestützt auf das in meiner genannten Recension S. 680 f. Dargelegte, dem noch von keiner Seite widersprochen ist, behaupten zu dürfen.
- 32) [S. 22.] Näheres bei Brunn, *Kunstlergeschichte* 1, S. 342.
- 33) [S. 23.] Dies ist vielfach verkannt worden, und noch Brunn, *Kunstlergeschichte* 1, S. 337, spricht sich darüber zu unbestimmt aus. Die Worte des Plinius 34, 69 *fecit tamen et ex aere pulcherrima opera: Proserpinae raptum, item catagusam* (dies *Catagusam*), lassen gar keine andere Auslegung zu als die, dass zwei getrennte Gruppen gemeint sind, die denn natürlich nur Seiten- und Gegenstücke gewesen sein können.
- 34) [S. 23.] Auf diese Here des Praxiteles will Friederichs in der *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft* 1856, Nr. 1, die ludovisische Büste zurückführen, ohne jeglichen positiven Grund, wie ich in meinen kunstgeschichtlichen *Analekten* Nr. 2 in derselben *Zeitschrift* von 1856 dargethan zu haben glaube. Sollen wir unter den erhaltenen Statuen der Göttin ein Exemplar nennen, welches am meisten Anwartschaft auf praxitelischen Ursprung hat, so wüsste ich keines, das derselben würdiger wäre als die wunderbar schön gedachte farnesische Statue im *Museo borbonico*, abgeb. bei Clarac 414, 723 b. Unter den Büsten ist diejenige aus Palast Pontini im Vatican, abgeb. *Mon. dell' Instituto* 2, 52 viel eher praxitelisch als die ludovisische.
- 35) [S. 23.] Abgeb. *Mus. Capitol.* 4, 7 ff., *Gal. myth.* 3, 16, Müller-Wieseler's *Denkmäler d. a. Kunst* 2, Nr. 804 und sonst.
- 36) [S. 24.] Bei Friederichs, *Praxiteles* S. 103 f.
- 37) [S. 24.] Die Gründe, aus denen ich es mit Panofka in der *Archäol. Zeitung* von 1843, Nr. 1 für wahrscheinlich halte, dass der vielbesprochene sogenannte Talleyrand'sche Marmorkopf (abgeb. *Arch. Ztg.* a. a. O. Taf. 1.) Trophonios darstelle und auf Praxiteles' Original zurückzuführen sei, muss ich mir an einem anderen Orte darzulegen vorbehalten. Modern, wie man mehrfach annimmt, ist dieser im höchsten Grade interessante und schöne Kopf ganz sicher nicht und kann er gar nicht sein.

38) [S. 24.] So nach der augenscheinlich richtigen Emendation von Jacobs ad Philostr. et Callistr. p. 711: τὴν λαϊῶν ἐπερείδων τῷ θύρασφ für τὴν λόραν ἐ. τ. θ., was gradezu unmöglich ist.

39) [S. 24.] Vergl. besonders Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 406.

40) [S. 26.] Vergl. Urlichs, Skopas in Attika S. 14 f.

41) [S. 27.] Die zur Vergegenwärtigung der knidischen Aphrodite zu benutzenden Schriftstellen der Alten sind: Plin. 36, 20 und 21; Luk. Amores 13 u. 14 (vergl. meine Kunstgesch. Anall. a. a. O.); Imagg. 4 u. 6; De Imagg. 23; die Epigramme: Anall. I. 165, 8 und 9; 170, 9 und 10; II. 14, 31; 309, 3; III. 200, 208, 245, (das Nr. 248 ist wie I. 262 nur ein witziger Einfall, und weder so zu verstehn wie bei Brunn, Antikritik S. 173, noch wie bei Friederichs, Praxiteles S. 31); Athen. 13, 591; Clem. Alex. Protrept. 16; Arnob. Adv. gentt. 6, 13; Athenag. Leg. pr. Chr. 14.

42) [S. 27.] Das in unserem Texte abgebildete Exemplar ist eine zu Ehren der Plautilla geschlagene Schaumünze, ein Umstand, der für die Authentie der Darstellung in's Gewicht fällt. Diese Authentie in der Wiedergabe der Statue durch das Münzbild ist so wichtig, dass wir sie uns durch Nichts anfechten lassen dürfen. Feuerbach macht, Gesch. d. gr. Plastik 2, S. 124, gegen die Treue der Nachbildung geltend, „dass, wie die Alten behaupteten, die knidische Statue von allen Seiten gleich schöne Ansichten darbot. Denn die Seite, auf welcher das niedersinkende Gewand war, das zugleich der Marmorstatue zur Stütze dienen musste (?), konnte gewiss nicht mit den übrigen Profilen in gleicher Schönheit dargestellt sein (lies: erscheinen), ja es vernichtete eigentlich die eine der vier Hauptansichten der Statue ganz.“ Zunächst dürfte hierüber dem blossen Münztypus gegenüber sehr schwer abzusprechen sein, und jedenfalls würde das Gewand nur von einem einzigen ganz bestimmten Punkte aus gesehn die Statue verdecken, ein Schritt zur Rechten oder zur Linken musste genügen, um auch die Profilansicht der rechten Seite ungestört zu geniessen. Ferner aber ist es eine grosse Frage, ob Plinius' Worte nec minor ex quacunque parte admiratio est so verstanden werden dürfen, wie sie Feuerbach verstehn will (a. a. O. und S. 123), „dass die Statue von allen Seiten gleich vortrefflich war und gleich schöne Profilansichten darbot.“ Was wir bei Lukian Amores a. a. O. lesen, dürfte zeigen, das Plinius' Worte wesentlich bedeuten, die Statue wird in ihrer hinteren Ansicht eben so sehr bewundert wie in der vorderen. — Einen anderen Einwand erhebt Friederichs, Praxiteles S. 40, freilich in einem Athem, mit dem er die Worte spricht: „so lange ist es gewiss, dass die auf der knidischen Münze erscheinende Aphrodite ein Abbild der praxitelischen ist.“ Gleich darauf wendet er mit Berufung auf Visconti ein, dies könne doch nicht der Fall sein, weil die Münze den Kopf im Profil zeige, „die knidische Statue aber war ein Tempelbild, und dieses musste das Antlitz dem eintretenden Beschauer zeigen.“ Aber grade diese Wendung des Kopfes, in der der grösste Theil des Naiven und Unbewussten in der Stellung der Göttin liegt, welches keine statuarische Nachbildung gewahrt hat, grade diese Wendung dürfen wir uns unter keiner Bedingung rauben lassen, und deshalb bemerken wir gegen Visconti und Friederichs, das die knidische Aphrodite kein Tempelbild im strengen Sinne, kein Cultusbild war. Das gesteht Friederichs selbst zu S. 33. Höchstens aber vom Cultusbilde konnte man verlangen, was Friederichs verlangt; Praxiteles' Statue war eine durchaus freie Composition, welche die Knidier nicht etwa in einen bestehenden Tempel setzten, sondern der sie ein eigenes, natürlich tempelartiges, Aufbewahrunglocal erbauten, denn dass eine aedicula quae tota aperitur ut conspici possit undique effigies oder, wie Lukian wohl genauer sagt, ein ἀμφίθυρος νεώς kein Tempel nach dem Cultbegriffe sein können, muss jeder zugeben, der von dem Wesen eines νεώς auch nur einen flüchtigen Begriff hat.

43) [S. 29.] Abgeb. bei Clarac 617, 1377. Mit Recht sagt Feuerbach a. a. O. S. 124, die Haltung des Armes mit dem Gewande sei gezwungen, und das Haupt entbehre des göttlichen Ausdrucks, was durch Friederichs' lobpreisende Beschreibung (Praxiteles S. 41) nicht widerlegt wird.

44) [S. 29.] Dies gilt auch von der münchener Statue aus Palast Braschi und selbst von der jetzt in den Magazinen des Vatican befindlichen, die bei Müller, Denkmäler d. a. Kunst 1 Nr. 146 c, abgebildet ist, obwohl diese in der Haltung des rechten Armes mit dem Original genauer übereinstimmt als die münchener Statue; beide aber zeigen eine andere Wendung des Kopfes und heben damit grade das auf, wodurch die praxitelische Aphrodite unbewusst und selbstvergessen erscheint. Auch bei diesen Statuen ist, eben vermöge der veränderten Haltung des Kopfes, die Motivirung der Nacktheit durch das Bad eine oberflächliche und äusserliche, bei vielen anderen, wie der berühm-

testen capitolinischen bei Clarac 621, 1384, um nur diese zu nennen, ist dies noch in weit höherem Grade der Fall.

45) [S. 29.] Die Stellen über den Eros des Praxiteles sind: Paus. 9, 7, 3; Plin. 36, 22; Julian. orat. 2; Luk. Am. 17; die Epigramme: Anall. I. 6, 11 u. 12; 2, 14, 31. 279 1 und 2 sind unbedeutend, wichtig sind nur etwa die Verse 1, 143, 90:

. . . . φίλτρα δὲ τίπτω
Οὐκέτι τοξέων ἀλλ' ἀτενίζόμενος.

Hauptquelle bleibt daher Kallistratos Stat. 4 und 11.

46) [S. 30.] ἀμειρῶν μαλακότητος nach Jacobs für das sinnlose μεγαλειότητος.

47) [S. 31.] Nr. 417, abgeb. bei Bouillon 3, stat. divin. pl. 9, Nr. 3 und bei Carac 281, 1486. Auch die für einen Apollon geltende Statue im Museo borbonico, abgeb. b. Clarac 484, 932 (als Apollon) und 650, 1492 (als Eros) gehört in unsere Reihe von Erosstatuen.

48) [S. 31.] Mon. ined. Nr. 44. Der Körper ist zu weichlich fett, im Profil geschn gradezu dick, und die Nase des von Winkelmann als Typus jugendlicher Schönheit betrachteten Gesichts hat eine concave Einbucht des Rückens, welche sie etwas kleinlich spitz erscheinen lässt.

49) [S. 31.] An dieser Benennung des wunderbaren Fragmentes, welche ich in meinen kunstarch. Vorlesungen S. 81 f. begründet habe, halte ich mit ruhigster Überzeugung fest, unerschüttert durch einige Einwendungen, die laut geworden sind. Ich kann nicht glauben, dass meine Gründe von denen, die gegen die neue Benennung gesprochen haben, mit der vollen Schärfe und Genauigkeit erwogen worden sind, die ich zu fordern berechtigt bin.

50) [S. 32.] Über den Apollon sauroktonos siehe ausser Welcker's Aufsatz (Note 39), Feuerbach, Vatican. Apollo S. 226 Note (198 ff. der neuen Ausgabe) und Geschichte der Plastik 2, S. 131 f.

51) [S. 34.] Versucht ist dieses von Mehren, so von Visconti, Mus. Pio-Clem. 2, p. 215 ff., Welcker, Katal. des bonner Gypsmuseums, 2. Aufl., S. 25, E. Braun, griech. Götterlehre S. 493.

52) [S. 35.] Unter diesen nimmt den unbedingt ersten Rang ein pompejanisches Wandgemälde aus der casa del questore ein, abgeb. in Zahn's Wandgemälden 2, Taf. 48, und bei Müller, Denkmäler d. a. Kunst 2, Nr. 90; demnächst folgen Münztypen, von denen diejenigen, welche sicher Demeter darstellen, bei Müller, Handb. §. 357, 6 angegeben sind.

53) [S. 36.] Das vollständigste und nur durch verhältnissmässig nicht viel neue Funde zu ergänzende Verzeichniss der Reliefe mit den Darstellungen des Raubes der Persephone ist in Welcker's Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst 1, S. 25—65 und S. 193 ff.; vergl. Müller's Handbuch §. 358, 1.

54) [S. 36.] Abgebildet in Millingen's Ancient unedited Monuments 1, Taf. 16, auch bei Tischbein 3, 1, und in Müller's Denkmälern d. a. Kunst 1, Nr. 213.

55) [S. 42.] Die wichtigste Litteratur über die Niobegruppe ist verzeichnet bei Müller, Handb. §. 126, 5; der Aufsatz Welcker's ist jetzt abgedruckt mit Zusätzen in seinen Alten Denkmälern 1, S. 209 ff. In Bezug auf die Aufstellung verweise ich noch auf Friederichs' Praxiteles S. 74 ff. und auf das, was ich in Jahn's Jahrbüchern Band 71, S. 694 ff. entgegnet habe.

56) [S. 42.] Bei Plinius 36, 28 steht in einigen Handschriften Nioben cum liberis morientem, was Böttiger, Andeutungen zu vierundzwanzig Vorlesungen, S. 174 mit Unrecht vertheidigt, die Spuren in den besseren Codices führen auf das allein richtige Niobae liberos morientes.

57) [S. 43.] Für Skopas sprechen sich Winkelmann, Meyer, Wagner, Schlegel, Gerhard, Brunn aus, und ich habe diese Ansicht früher getheilt; für Praxiteles dagegen glaubten Mengs, Lanzi, Fea, Visconti, Böttiger stimmen zu müssen; gegen jegliche Entscheidung und die Möglichkeit derselben erklärt sich Welcker a. a. O. S. 218 ff., und neuerlich Friederichs, Praxiteles S. 92 ff.

58) [S. 43.] Welcker a. a. O. S. 231.

59) [S. 43.] Es sei mir erlaubt, hier ein Wort über die Anordnung der Figuren auf meiner Tafel (Fig. 69.) zu sagen. Sie entspricht nicht der Aufstellung in Florenz und umfasst eine Figur mehr als die zusammen gefundene Gruppe (den Sohn a), während ich alle meiner Überzeugung nach nicht zugehörigen Figuren weggelassen habe. Die aufgenommenen Figuren habe ich so gestellt, wie ich glaube, dass sie ursprünglich gestanden haben, und die Lücken sind angedeutet. Obgleich ich der Ansicht bin, dass die Aufstellung in einem Giebel die wahrscheinlichste sei, habe ich die Gruppe doch nicht in einen solchen hineinzeichnen lassen wie Welcker, um nur das thatsächlich Vorhandene zu geben.

60) [S. 43.] Selbst Welcker a. a. O. S. 243 f. spricht sich nicht bestimmt genug gegen die Zugehörigkeit des sogenannten Ilioneus (Troilos) in München zu der Niobegruppe aus. Dass die Statue zu der Gruppe nicht gehört haben kann geht daraus hervor, dass die Zahl der Söhne ohne dieselbe vollständig ist, man müsste denn ihr zu Liebe den sogenannten Narciss (a) opfern, der augenscheinlich an seinem richtigen Platze ist; zweitens haben alle Niobiden Gewandung, der Ilioneus (Troilos) allein ist ganz nackt. Entscheidend aber ist ein Drittes. Die münchener Statue findet nicht allein, wie Müller im Handbuche sagt, „aus der Verbindung mit den Niobiden keine ganz genügende Erklärung,“ sondern sie kann als Niobide überhaupt gar nicht erklärt werden. Denn der Jüngling ist von einer *physischen* Gewalt kniend zu Boden geworfen worden, von dem er sich emporzurichten strebt, und wird von einer *sichtbaren* und *nahen* Gefahr bedroht, vor der er mit dem Oberkörper ausweicht und die er mit den Armen abzuwehren strebt. Ich behaupte dass dieses vollkommen sicher ist und bitte diejenigen Gelehrten, die gegen meine Erklärung der Statue geschrieben haben, dies zu widerlegen. Habe ich aber mit meiner Auffassung der Stellung der münchener Statue Recht, so folgt mit zwingender Nothwendigkeit, dass sie keinen Niobiden darstellen kann, denn bei diesem kann von einer physischen Gewalt, die ihn zu Boden geworfen hat, nicht die Rede sein, und Pfeile, die aus der Entfernung mit unberechenbarer Schnelligkeit heranfliegen, kann es Niemand einfallen mit den Armen abwehren zu wollen, so wenig wie Büchsenkugeln. Vor aus der Ferne wirkenden Schusswaffen ist überhaupt nur eine Rettung möglich: schleunige Flucht, und sicher wird Niemand einen anderen Rettungsversuch machen, wenn er von Schusswaffen bedroht ist, als zu fliehen, wie alle Niobiden fliehen, die nicht schon getroffen sind.

61) [S. 43.] Es handelt sich um die erste Tochter Nr. 10, rechts zunächst der Mutter in der Welcker'schen Anordnung. Gegen deren Zugehörigkeit zu der Gruppe Friederichs, Praxiteles S. 75 f.

62) [S. 43.] Es handelt sich um die Tochter Nr. 11 in der zweiten Stelle rechts von der Mutter in der Welcker'schen Anordnung; gegen ihre Zugehörigkeit Thiersch, Epochen S. 367, Note 66, und Friederichs, Praxiteles S. 77 ff.

63) [S. 44.] Vergl. Welcker a. a. O. S. 253. Die gewünschte Entsprechung gegen den Pädagogen mit dem jüngsten Sohn werden wir in der Gruppe von Bruder und Schwester (c. d.) suchen müssen.

64) [S. 45.] Von Wagner im Tübinger Kunstblatt, widerlegt von Welcker a. a. O. S. 259 ff.

65) [S. 45.] An halbkreisförmige Aufstellung dachten Wagner und Thiersch sowie Meyer und Levezow (Familie des Lykomedes S. 32); die Unmöglichkeit einer solchen erweist Welcker a. a. O. S. 259 ff.

66) [S. 45.] So dachte sich unter Anderen Friederichs, Praxiteles S. 88, die Aufstellung möglich, „in der [inneren] Seitenhalle einer Tempelcella;“ wogegen ausser dem im Text angegebenen Grunde auch noch der Umstand spricht, dass die Seitenhalle selbst eines grösseren Tempels ausserhalb der die Schiffe trennenden Säulen dem Beschauer schwerlich Raum genug bot, um in die zum Überblick über die ganze Gruppe nöthige Entfernung zurücktreten zu können, während bei dem erforderlichen Zurücktreten die Säulen den Überblick unmöglich gemacht haben würden. Diesen Grund muss ich auch gegen die allenfalls noch denkbare Aufstellung in der äusseren Säulenhalle (im Peristyl) und zwar mit gleichem Nachdruck geltend machen.

67) [S. 45.] Vergl. Friederichs, Praxiteles S. 81 ff.

68) [S. 46.] Dies ist, nach Thiersch, Ep. Not. S. 315 f. schlagend und unwiderleglich von Welcker a. a. O. S. 255 ff. erwiesen, dessen Gründe auch allgemeine Billigung gefunden haben; wenigstens hat kein Schriftsteller über die Gruppe nach Welcker daran gedacht, die Götter mit in die Darstellung zu ziehn.

69) [S. 47.] Das Haupt ist allerdings ergänzt, aber seine Haltung unzweifelhaft; Trotz liegt auch in der Haltung der ganzen Figur mit ihren im Vergleich zu den Contouren der anderen Statuen eckigen und schroffen Linien.

70) [S. 47.] Will man dies Wort beibehalten, so findet es seine richtige Anwendung auf Demeter, die um Kora trauert; das ist die wirkliche „schmerzerreiche Mutter“, die dies ganz und Nichts als dies ist.

71) [S. 48.] Der Ausdruck des Kopfes der Niobe ist sehr verschieden aufgefasst und beurteilt worden, siehe Welcker a. a. O. S. 289 f., aber von allen Schriftstellern, die Welcker anführt, evident

verkehrt. In neuerer Zeit hat Welcker's Auffassung, die auch ich zu motiviren suche, allgemeine (ausgesprochene oder stillschweigende) Zustimmung erfahren.

72) [S. 49.] Vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 383.

73) [S. 49.] Vergl. Brunn a. a. O.

74) [S. 49.] Siehe Plinius 34, 91, wo nicht weniger als sechsundzwanzig Künstler genannt werden, die *athletas et armatos et venatores sacrificantesque* gebildet haben.

75) [S. 50.] Über Leochares vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 385 ff.

76) [S. 51.] Bei Plin. 34, 79 hat der Cod. Bamb. [fecit] *Lyciseum mangonem puerum cet.*, andere Handschriften bieten *Langonem, Lagonem, Lingonem*. Man würde hier ohne Bedenken der Lesart der besten Handschrift folgen, die wie Brunn, Künstlergesch. 1, S. 388, und Urlichs, Arch. Ztg. 1846, S. 256 erweisen, einen guten Sinn giebt, wenn ihr nicht der Vers des Martial 9, 50: *Nos facimus Bruti puerum nos Langōna vivum* entgegenstände, der, wie man allgemein annimmt, auf diese Statue anspielt und sie mit einem Namen (*Langōna*) benennt, der vermöge der Quantität nicht in *mangōna* verändert werden kann. Ich glaube, dass Sillig zu dieser Stelle des Plinius mit Recht bemerkt: *est hic locus unus ex illis de quibus semper disputari poterit*, und ich mag deshalb auch nicht entscheiden, welchen Grad von Probabilität der Vorschlag Jahn's, N. Rhein. Mus. 9, S. 319 hat, der bei Plinius und bei Martial *πλαγγών* zu lesen vorschlägt, wodurch ein *puer delicatus* bezeichnet werden soll. Allerdings würde danach die unmittelbare Zusammenstellung dieses *πλαγγών* mit dem *Bruti puer* bei Martial, d. h. jenem Knaben des Strongylion, quem *Brutus Philippensis amando cognomine suo inlustravit* (Plin. 34, 32) passend genug sein, ob aber ein solcher *πλαγγών* wohl ein *puer subdolae et fucatae vernilitatis* gewesen sein wird, ist wenigstens fraglich; ich glaube, dass man sich einen *puer delicatus* eher anders charakterisirt denken wird; bezeichnend ist für ihn die *fucata et subdola vernilitas* wenigstens nicht. Da es scheint, dass man die Lesart *mangonem* Martials wegen wird aufgeben müssen, halte ich es für möglich, dass Jahn mit *πλαγγών* das Rechte getroffen hat, dass man aber die folgenden Worte *puerum subdolae et fucatae vernilitatis* als nicht auf den *πλαγγών* bezüglich, sondern ein neues Werk bezeichnend betrachten und vielleicht *puerumque cet.* wird lesen müssen.

77) [S. 51.] Archäologische Beiträge S. 19 ff.

78) [S. 51.] Abgebildet bei Clarc, Mus. des sculpt. pl. 407, Nr. 702.

79) [S. 51.] Vergl. Stuart, Antiquities of Athens Vol. 3, chapt. 9, pl. 11, und Müller's Denkmäler d. a. Kunst 2, Nr. 50 und Nr. 51.

80) [S. 54.] Über Bryaxis vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 383 ff.

81) [S. 54.] Vergl. Müller's Handb. §. 158 und 408, 2.

82) [S. 55.] Über Sthenis vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 391.

83) [S. 55.] Über Kephisodotos d. jüng. und Timarchos vergl. Brunn Künstlergeschichte 1, S. 391 ff.

84) [S. 56.] Alte Denkmäler 1, S. 317 ff.

85) [S. 56.] Siehe die Nachweise in Müller's Handb. §. 355, 4 und 392, 2.

86) [S. 57.] Über Papylos vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 394.

87) [S. 57.] Ein vollständiges Verzeichniss der attischen Künstler, die wir als Zeitgenossen der Söhne des Praxiteles betrachten dürfen, finden unsere Leser in Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 398 ff.

88) [S. 58.] Über Silanion vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 394 ff.

89) [S. 58.] Über Apollodoros vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 398.

90) [S. 58.] Über die Kunsturtheile bei Plinius, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1850, S. 118.

91) [S. 59.] Vergl. Welcker im Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl., Nachtrag S. 9, Nr. 183 b.

92) [S. 60.] Über Euphranor als Bildhauer siehe Brunn, Künstlergesch. 1, S. 314 ff., über denselben als Maler das. 2, S. 181 ff. Auch Brunn stellt ihn zu den Attikern, freilich nicht bei der eigentlichen Besprechung des Künstlers, wohl aber wiederholt in dem Rückblick S. 429, 430, 435.

93) [S. 60.] Brunn a. a. O. irrt, indem er das grade Gegentheil angiebt, Dio Chrys. or. 37, p. 466 c, durch den allein wir diese Statue kennen, giebt ausdrücklich an, der Hephästos des Euphranor sei *ἀριτίους* gewesen.

94) [S. 61.] Über Aristeides vergl. Brunn's Künstlergeschichte 2, S. 171 ff.

95) [S. 61.] Vergl. Feuerbach, Geschichte der Plastik 2, S. 150, auch Brunn, Künstlergeschichte a. a. O.

96) [S. 61.] Ganz abzusehn von der ungeheuerlichen und lächerlichen Reconstruction des Demos von Parrhasios durch Quatremère-de-Quincy, *Monumens et ouvrages de l'art restitués* verweise ich auf das, was Brunn, *Kunstlergeschichte* 2, S. 109 f. auseinandersetzt, um die Angabe des Plinius probabel zu machen.

97) [S. 62.] Siehe Urlichs, Skopas im Peloponnes S. 14, und Curtius, Peloponnes 1, S. 154 f.

98) [S. 63.] Abgebildet in Stuart's *Antiquities of Athens* Vol. 1, chapt. 4, pl. 10—26 auch in Guhl und Caspar's *Denkmälern der Kunst*, 2. Abtheilung B, Tafel 4, Nr. 2.

99) [S. 64.] Feuerbach, *Geschichte der Plastik* 2, S. 144 f.

100) [S. 65.] Über Lysippos vergl. Brunn's *Kunstlergeschichte* 1, S. 358 ff.

101) [S. 66.] Ich habe es verschmäht und für Papierverschwendung gehalten, die unzählbaren Unrichtigkeiten im „Torso“ von Herrn Adolph Stahr im Einzelnen nachzuweisen, weil dies Gelehrten gegenüber unnöthig gewesen wäre und Laien gegenüber, denen der „Torso“ für ein gutes Buch gilt, vielleicht vergebens. Denn bei diesen, selbst bei hochgebildeten Männern und Frauen habe ich zu meinem Erstaunen die grösste Gleichgiltigkeit gegen die Richtigkeit oder Unrichtigkeit einer geschichtlichen Darstellung gefunden, an die man nur die eine Forderung der Lesbarkeit zu stellen scheint. Zum Ergötzen derjenigen unter meinen Lesern, welche das genannte Buch zu vergleichen nicht Zeit und Lust haben, will ich hier einmal ein charakteristisches Pröbchen davon mittheilen, wie der Herr Verfasser des „Torso“ Geschichte fälscht. „Torso“ 2, S. 12 f. steht über Lysippos' Tod wörtlich Folgendes: „Im hohen Alter, auf dem Gipfel eines Ruhmes, der u. s. w. traf ihn der Tod, wie es einem Helden der Kunst geziemt, in der Werkstatt, den Modellirstab in der Hand. Versenkt in die feine Ausführung einer Statue, so erzählt uns der römische Schriftsteller Petronius (!), vergass er Speise und Trank zu nehmen, und ohnmächtig trug man den Greis auf sein Lager, von dem er nicht mehr erstand.“ Das ist eine Folge der hohlen und sentimentalen Phrasenhaftigkeit.

102) [S. 66.] Von der Aufstellung des Zeuskolosses sagt Plinius 34, 40: *mirum in eo, quod manu, ut ferunt, mobilis — ea ratio libramenti est — nullis convellatur procellis cet.* Ob es je gelingen wird, den Sinn dieser Worte ganz aufzuklären, weiss ich nicht; in seltsamer Weise aber missversteht sie Feuerbach, *Geschichte der Plastik* 2, S. 154: „seltsam aber lautet ein Bericht des Plinius, dass der eine Arm der Statue beweglich war, damit kein Sturm sie niederreißen könne.“

103) [S. 68.] Vergl. z. B. Müller's *Denkmäler d. a. Kunst* 1, Nr. 156, Handbuch §. 129, 2.

104) [S. 68.] Vergl. z. B. Müller's *Denkmäler d. a. Kunst* 1, Nr. 157, Handbuch a. a. O. 2 c.

104 a) [S. 68.] Über diese Statue des stehend ruhenden Herakles handelt ausführlich Rathgeber, *Arch. Ztg.* 1857, Nr. 105 B in einem Aufsätze, der mir leider zu spät zuzuging, als dass ich ihn für meine Darstellung anders als für das im Texte angedeutete Resultat benutzen und ausführlicher als in dieser eingeschalteten Notiz besprechen kann, so mancherlei auch sonst über die „alt-aiolische und neu-aiolische Bilderei“ und etliche andere Aufstellungen in dieser Abhandlung zu sagen sein dürfte.

105) [S. 68.] So fasst die Statue der römische Dichter Statius, *Silvae* 4, 6, dem man ziemlich allgemein gefolgt ist.

106) [S. 69.] Abgebildet u. a. bei Clarac, *Musée des sculptures* pl. 785, Nr. 1977, und pl. 792, Nr. 1977 a.

107) [S. 69.] Bei Clarac a. a. O. pl. 797, Nr. 2006.

108) [S. 69.] Bei Clarac a. a. O. pl. 800, Nr. 2000.

109) [S. 69.] Bei Clarac a. a. O. pl. 800, Nr. 2010.

110) [S. 69.] Die pompejanische Gruppe in Zahn's *Gemälden und Ornamenten aus Pompeji* 2, Taf. 50, bei Clarac a. a. O. pl. 794, Nr. 2006 a, die Campana'sche in den *Mon. dell' Inst.* 4, pl. 8.

111) [S. 69.] Siehe Welcker im *Katalog des bonner Gypsmuseums* 2. Aufl., S. 171 ff.

112) [S. 69.] Die englische Gruppe bei Clarac a. a. O. pl. 804, Nr. 2015 a, die florentiner daselbst pl. 802, Nr. 2016.

113) [S. 69.] Abgebildet u. a. bei Clarac a. a. O. pl. 787, Nr. 2005.

114) [S. 69.] Abgeb. bei Clarac a. a. O. pl. 785, Nr. 1966.

115) [S. 69.] Eine Gruppe, die Herakles' Kampf gegen Diomedes von Thrakien darstellt, befindet sich im Vatican, abgeb. bei Clarac pl. 797, Nr. 2001, allein sie entspricht der oben angeführ-

ten des Kampfes mit Geryon so sehr, dass ich sie eher für eine Nachbildung dieser mit veränder-tem Gegenstände als für deren ursprüngliches Gegenstück halten möchte.

116) [S. 69.] Brunn bezweifelt, dass Lysippos auch die Sieben Weisen dargestellt habe, ich glaube aber, dass man dies nach dem Epigramm des Agathias (Anall. 3, 45, Nr. 35) dennoch wird annehmen müssen; denn wenn Lysippos in demselben gelobt wird (*εἶγε ποιῶν*), weil er den Fabeldichter vor (nicht über, wie Brunn übersetzt) die Sieben Weisen gestellt habe (*στήσασο . . . ἐπὶ τὰ σοφῶν ἐμπροσθεν*), so kann das durchaus nur räumlich und thatsächlich, nicht aber von einem ethischen Vorziehn oder Voranstellen verstanden werden. Es setzt also Statuen der Sieben Weisen voraus, und dass diese von unbekannter anderer Hand gewesen seien, ist sehr unwahrscheinlich.

117) [S. 70.] Geschichte der Plastik 2, S. 162.

118) [S. 71.] Dies geschieht noch immer, natürlich bei Herrn Adolph Stahr, der über die Büste weiblich faselt, aber selbst bei Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 438.

119) [S. 71.] Geschichte der Plastik 2, S. 165.

120) [S. 72.] In meinen kunstarchäolog. Vorlesungen S. 137.

121) [S. 72.] Ich mache darauf aufmerksam, dass die Arme ergänzt sind, wie meine Zeichnung angiebt.

122) [S. 76.] Es ist gewiss nicht überflüssig hier daran zu erinnern, dass bedeutende Kenner den sogenannten barberinischen Faun, der im trunkenen Schlafe daliegend ein durchaus nicht idealisirtes Bild der Natur ist, als lysippisch betrachten. Siehe was ich kunstarch. Vorl. S. 123 angeführt habe. Ist diese Statue lysippisch, so würden wir in ihr vielleicht den Satyrn zu erkennen haben, denn Satyr ist der allgemeinere Ausdruck für die meisten Gestalten dieses Kreises; dann aber wäre der Satyr aus der Reihe der jugendschönen Darstellungen des Lysippos zu streichen.

123) [S. 79.] Über den Ausspruch des Lysippos, den Plinius nicht richtig wiederzugeben scheint, und über den Sinn, in welchem derselbe verstanden werden muss, habe ich in Nr. 9 meiner kunstgeschichtlichen Analekten in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857 gehandelt.

124) [S. 80.] Wie weit es mir gelungen ist, mit meiner Auseinandersetzung über die Bedeutung von *constantia* und *elegantia*, *austerum* und *iucundum* genus in der Plastik bei Anderen Überzeugung zu schaffen, das muss ich erwarten; jedenfalls hoffe ich, auf die Bedeutung der plinianschen Stelle so nachdrücklich, wie sie es verdient, hingewiesen und dadurch, wenn ich nicht das Rechte getroffen habe, darauf hingewirkt zu haben, dass die Sache neu behandelt und zum Austrag gebracht werde. Ich verzichte darauf, für die Bedeutung der in Rede stehenden Wörter lexicallische Nachweise zu geben, die ich geben könnte, und bitte diejenigen, welche meine Darlegung prüfen, ja nicht zu glauben, in der beregten Angelegenheit sei nach dem gangbaren Sprachgebrauch allein zu entscheiden.

125) [S. 80.] So bei Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 372.

126) [S. 86.] Über Lysistratos vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 402 ff.

127) [S. 86.] Wenn Brunn a. a. O. S. 403 sagt, dass die drei letzten Sätze bei Plinius von „derselbe erfand auch“ an, sich nicht auf Lysistratos beziehen können, so weiss ich nicht, wo hiervon der Grund zu suchen sein soll, vielmehr scheint es mir sachlich vollkommen denkbar, wie auch Welcker in seinem Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl., S. 7 annimmt, dass Lysistratos, wie er lebende Menschen abzuformen erfand, auch der Erfinder der Gypsabgüsse von Statuen gewesen sei. Diese Kunst auf Butades zu übertragen, wie Brunn will, scheint mir bedenklich, und in wiefern dieser (Butades) die Gypsformung über Bildwerken „zur Darstellung seiner *prostypa* und *ectypa* benutzen mochte“ ist mir gänzlich unklar. Unzweifelhaft scheint mir nur, dass bei Plinius der Schluss der in Rede stehenden Stelle von den Worten *crevitque res in tantum* an nicht mehr zu dem gehört, was sich auf Lysistratos und seine Gypsformerei bezieht.

128) [S. 88.] Über Daïppos vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 407 f.

129) [S. 88.] Über Boëdas vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 408.

130) [S. 88.] Gegen die Zurückführung des betenden Knaben auf Boëdas erklärt sich auch Bursian in Jahn's Jahrbüchern 1856, 1, S. 513 f., dem ich jedoch in der Behauptung, der Knabe zeige mehr polykletische als lysippische Proportionen, ausdrücklich widersprechen muss.

131) [S. 89.] Über Euthykrates vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 409 f.

132) [S. 90.] Bei Plinius 34, 66 schwanken die Handschriften zwischen *equum cum fuscinis* oder *cum fuscinis*, womit noch Niemand Etwas hat anfangen können, weshalb ich nicht zweifle,

dass Jahn (N. Rhein. Mus. 9, S. 317) mit der Änderung: coquum cum fiscinis das Rechte getroffen hat.

133) [S. 90.] Siehe z. B. Clarac, Musée des sculptures pl. 879, Nr. 2244, 2245, pl. 881, Nr. 2243 A. B., pl. 882, Nr. 2247 A. B.

134) [S. 90.] Bei Tatian. c. Gr. 52 ist dies Werk als Πανιευχίς συλλαμβάνουσα ἐκ φθορέως angegeben. Panteuchis ist nicht griechisch und wird von Jahn Arch. Ztg. 8, S. 239 f. gewiss mit Recht in Πανυχίς geändert; Πανυχίς ist ein bekannter weiblicher, besonders Hetärenname und der Titel mehrerer Komödien. Dass diese Komödien nach Hetären genannt seien, hat schon Lobeck als unwahrscheinlich angesprochen, und Jahn macht darauf aufmerksam, dass die Worte συλλαμβάνουσα ἐκ φθορέως auch für den Gegenstand des Werkes von Euthykrates nicht füglich an eine Hetäre denken lassen; dagegen erinnern sie an den in der neueren Komödie so häufigen Umstand, dass ein Mädchen bei einer nächtlichen Feier von einem Jünglinge verführt wird, worauf dann die Verwicklung des Stückes beruht. Das scheint mir Alles vollkommen richtig zu sein, und dennoch weiss ich nicht, ob wir dadurch eine bestimmte Vorstellung von dem Werke des Euthykrates gewinnen, oder wie wir die Annahme eines Einflusses der Komödie auf die bildende Kunst in diesem Falle verwerthen sollen. Dass Euthykrates' Werk gradezu das darstellte, was die Worte σ. ἐ. φθ. besagen, ist mir undenkbar, und die einzige Vorstellung, die ich mir zu bilden vermag, ist die von einer Gruppe, in der etwa eine Entführung dargestellt war, welche der Verführung vorhergehen musste. Der Name Pannychis mochte auf bezeichnendem Festcostüm des entführten Mädchens beruhen, in welcher Art und in welchem Grade sinnlich die Composition war, vermögen wir nicht zu entscheiden.

135) [S. 90.] Bei Plinius 34, 66 lesen wir nach dem Cod. Bamb. die Worte: simulacrum ipsum Trophonii ad oraculum, die verschiedene Erklärungen gefunden haben, während Jahn im N. Rhein. Mus. 9, S. 318, indem er Sillig's Erklärung widerlegt, wie mir scheint, mit unzweifelhaftem Rechte annimmt, entweder stecke in ipsum ein corrumpirter Name, oder dieser Name sei vor ipsum ausgefallen.

136) [S. 90.] Über Tisikrates, Xenokrates und Phanis vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 410 f.

137) [S. 90.] Über Eutychides vergl. Brunn a. a. O. S. 411 ff.

138) [S. 92.] Dass Brunn dies versucht (siehe Künstlergeschichte S. 437), weiss ich wohl, aber ich stelle in Abrede, dass er es mit Recht und mit Erfolg thue.

139) [S. 93.] Über Chares vergl. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 415.

140) [S. 95.] Über sonstige argivisch-sikyonische Künstler wahrscheinlich dieser Zeit vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 418 ff.

141) [S. 95.] In dieser finden sie ihren Platz bei Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 267 ff. u. 293 ff.

142) [S. 96.] Siehe die Darlegungen bei Brunn a. a. O. S. 294 f.

143) [S. 97.] Dies thut Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 307, indem er darauf sogar weitergehende Schlüsse über den Kunstcharakter nicht allein der thebanischen Meister, sondern auch der Schüler Polyklet's baut, mit denen er die Thebaner zusammengruppirt.

144) [S. 97.] Über Damophon vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 287 ff.

145) [S. 99.] Künstlergeschichte 1, S. 418 ff.

146) [S. 99.] Nach unseren Texten des Pausanias heisst Boëthos Karthager (Καρθηδόνιος), da aber Karchedon und Chalkedon auch sonst verwechselt sind, so ist O. Müller's Annahme (Wiener Jahrbücher 39, 149, Handb. §. 159, 1), Boëthos stamme aus Chalkedon (in Bithynien), im hohen Grade wahrscheinlich, und wird nur um so wahrscheinlicher dadurch, dass eine Inschrift zwei Söhne des Boëthos Nikomedier nennt, denn Nikomedia und Chalkedon sind benachbarte Städte; vergl. Brunn's Künstlergeschichte 1, S. 501 f.

147) [S. 99.] In die Zeit, von der wir reden, setzt auch Müller Boëthos an, indem er im Handbuch an der eben erwähnten Stelle von der Toreutik der folgenden Periode redend sagt: „Mentor zwar, der vortrefflichste caelator argenti, gehört der vorigen Periode an, und Boëthos scheint sein Zeitgenoss.“ Auch eine genauere Betrachtung des Toreutenverzeichnisses bei Plinius 33, 154 f. dürfte für Boëthos' Zeitalter dasselbe Resultat ergeben. Denn dies Verzeichniss scheint rein chronologisch angeordnet zu sein. Allen Toreuten voran steht der vorzüglichste Mentor, die nächstberühmten sind: Akragas, Boëthos und Mys, dieser ein Zeitgenoss des Parrhasios, nach dessen Zeichnungen er arbeitete, dann folgt post hos, d. h. später als diese: Kalamis, der hiernach von dem alten athenischen Bildner zu unterscheiden ist, was im ersten Bande über-

sehn wurde, und Antipater von nicht sicher bestimmtem Zeitalter, während sich diesen erst die Toreuten der Periode des Hellenismus, Stratonikos, Tauriskos, Ariston und Hekatāos als eine Gruppe von Zeitgenossen anschliessen und die Liste mit den Künstlern endet, die zur Zeit des Pompejus lebten.

148) [S. 100.] Wie dies Brunn that, Künstlergeschichte 1, S. 500 und S. 511.

149) [S. 100.] In Verbindung mit Boëthos und als Parallelwerk zu dem Knaben mit der Gans ist der Dornauszieher auch schon von Anderen genannt worden, siehe z. B. Brunn, Künstlergeschichte 1, S. 511.

150) [S. 101.] Im Katalog des bonner Gypsmuseums, 2. Aufl., Nr. S1.

151) [S. 101.] Am angef. Orte, Nr. 39.

152) [S. 102.] Eine vortreffliche Beschreibung der Reliefe von Budrun von Urlichs ist in der Archäol. Zeitung von 1847, Nr. 11, eine sehr ausführliche aber mehr rhetorisch prunkende als kritische Besprechung derselben von Emil Braun in den Annali dell' Istituto 1850, p. 285 ff. Abgebildet sind die budruner Platten in den Monumenten des archäol. Instituts Band 5, Taf. 18–21, und die zu denselben gerechneten Plattenfragmente von Genua das. Taf. 1–3

153) [S. 103.] Vergl. Archäol. Ztg. von 1847, Nr. 12, 1848 Anzeiger S. 81* und Ross' Reisen nach Kos, Halikarnassos, Rhodos und Cypern, Halle 1852, S. 33 ff., wo dem Mausoleum ein sehr verschiedener Platz angewiesen wird.

154) [S. 103.] Todtengespräche Nr. 24, §. 1. Die Worte sind: τὸ δὲ μέγιστον, ὅτι ἐν Ἀλικαρνασσῶ μνημα περιμέγεθες ἔχω ἐπικείμενον, ἡλικὸν οὐκ ἄλλος νεκρός, ἀλλ' οὐδὲ αὐτως ἐς κάλλος ἐψηκημένον, ἵππων καὶ ἀνδρῶν ἐς τὸ ἀριβέστατον εἰκασμένων λίθου τοῦ καλλίστου κ. τ. λ.

155) [S. 104.] Diesen Ausweg versucht Urlichs a. a. O. S. 170.

156) [S. 105.] Diese Frage wirft Gerhard auf, Arch. Ztg. 1849, Anzeiger S. 115.

157) [S. 105.] Das im Text über die Reliefe von Budrun Vorgetragene stimmt in der Hauptsache mit der Ansicht überein, welche mein Freund Dr. Leopold Schmidt in einem Vortrage am bonner Winckelmannsfeste von 1849 entwickelte, und von dem ein kurzer Auszug in der Archäol. Zeitung von 1849, S. 115 gegeben ist. Ich bekenne mit Freuden, die ersten Fingerzeige zu der vorgetragenen Ansicht über die Reliefe von Budrun durch den genannten Vortrag erhalten zu haben, brauche aber wohl kaum hinzuzufügen, dass ich meine Überzeugung niemals mit der Entschiedenheit auszusprechen gewagt hätte, mit der ich sie ausgesprochen habe, wenn ich über die Reliefe nach der blossen Abbildung hätte urteilen müssen und nicht in London die Gelegenheit zum eingänglichsten Studium der Originale gehabt hätte.

158) [S. 105.] Augsburger Allg. Zeitung 1857, Juli Nr. 207, S. 3302.

159) [S. 105.] Eine kleine Skizze dieses Modells finden meine Leser in der Archäol. Zeitung von 1847, Taf. 12. Besprechungen der Sculpturen sind verzeichnet in Müller's Handb. 4. Aufl. S. 128.

160) [S. 106.] In dem von ihm herausgegebenen Museum of classical Antiquities I, S. 256 ff.

161) [S. 106.] Zu Müller's Handbuch §. 128*.

162) [S. 107.] Falkener berechnet für sein Gesamtmonument das Datum 500 v. Chr., also wesentlich die Zeit, in welcher die äginetischen Giebelgruppen entstanden. Das dieses einfach unmöglich sei und dass nichts von dem, was uns Falkener über den rascheren Fortschritt der Kunst in Kleinasien Europa gegenüber erzählt, das Datum denkbar und möglich macht, wird Jeder eingestehn, der sich mit der Entwicklungsgeschichte der griechischen Kunst bekannt gemacht hat.

163) [S. 107.] Der Umstand, dass mehre der attributiven Thiere an den Basen der fraglichen Statuen mit Städtewahrzeichen z. B. von Knidos, Kos u. A. übereinstimmen, hat die Ansicht hervorgerufen, die auch Falkener vertritt, die Statuen stellen von Harpagos überwundene Städte dar. Dieser Ansicht aber steht die heftige Bewegung und Handlung der Statuen, die sich nicht aus einer vergangenen Begebenheit erklären lässt, als unlösliche Schwierigkeit entgegen.

164) [S. 108.] Welcker a. a. O. sagt sogar, „dass die Statuen über die Mänade von Skopas in Kühnheit und Leichtigkeit der Darstellung noch hinausgehn,“ worüber freilich schwer abzusprechen sein dürfte.

165) [S. 109.] Eine kleine Abbildung, die einen ungefähren Begriff zu geben im Stande ist, liegt Falkener's Abhandlung a. a. O. bei.