

Archäologische Publikationen der Jahre 1940—1946 in England und den Vereinigten Staaten.

Von K. Schefold, Basel.

Der Internationale Archäologische Kongreß, der kurz vor Kriegsbeginn in Berlin noch abgehalten werden konnte, war, was sich auch die damalige Berliner Regierung dabei denken mochte, für die Teilnehmer ein Bekenntnis zu den friedlichen übernationalen Werten der klassischen Archäologie. Auch während des Krieges gab es unter den klassischen Archäologen so gut wie keine Polemik, im Gegensatz zum ersten Weltkrieg. Zu deutlich ist bei allen Einsichtigen das Bewußtsein, daß der tiefere Kampf heute sich nicht zwischen Völkern, sondern zwischen Kultur und Barbarei abspielt. Um so schwerer empfand und empfindet man das Fehlen des freien wissenschaftlichen Austausches. Der folgende Bericht versucht wenigstens einen teilweisen Ersatz zu bieten.

Orient — Kreta — Mykene.

William F. Albrights großartige Zusammenfassung seiner Lebensarbeit (From the Stone Age to Christianity. Monotheism and the Historical Process, Baltimore 1940) ist für den klassischen Archäologen ebenso wichtig wie für den Orientalisten. Geschichte und Kultur der Phönizier („Kanaaniter“) im besonderen behandelt Albright in einem großen Beitrag zu der Festschrift für W. G. Leland (Studies in the History of Culture 1942). Die Revision der mesopotamischen Chronologie, die durch die Herabdatierung Hammurabis veranlaßt ist, untersucht in ihren Folgen für die Datierung von Mittelminoisch I/II Sidney Smith (AJA. 1945, Iff.; Mittelminoisch I nicht vor 2000—1800). Er warnt aber auch umgekehrt, der kretisch-ägyptischen Synchronismen wegen davor, Hamurabi zu spät anzusetzen, ist mit Albright für 1728—1686. — Sehr gerühmt wird Sir George Hills History of Cyprus (I. To the Conquest by Richard Lion Heart, Cambridge Univ. Press 1940).

Eine lebhaftete Diskussion über die Frage der Bedachung des mykenischen Megaron beschließt Blegen AJA. 1945, 35ff. mit einer scharf gewürzten Abfertigung der Verteidiger eines ziegelgedeckten Firstdaches. Die als Dachziegel angesprochenen mykenischen Ziegel erklärt er als Bodenbelag, Wasserinnen usw. Das Flachdach sei den kretisch geschulten Architekten allein gemäß, wobei er freilich den grundsätzlichen Unterschied kretischer und mykenischer Palastanlagen nicht berücksichtigt. In einem seiner letzten Aufsätze vor seinem Tod erklärt V. MÜLLER AJA. 1944, 342ff., die Bedeutung des Megaron bei den griechischen Stämmen daraus, daß diese die ursprünglich auch anderen Völkern gemeinsame Bauform als eine spezifisch nationale festhielten und ausbildeten. — Die von Schliemann 1877 in Mykene südlich des Plattenrings gefundenen feinsten Gold- und Silbergefäße veröffentlicht neu H. Thomas BSA. 39, 65ff. A. B. Wace veröffentlicht Antiquity 1943 die Ergebnisse seiner Untersuchungen an der Atreustholos 1939, die eine Datierung um 1350 v. Chr. bestätigten.

Kunstmythologie.

Arbeiten über griechische Kunstmythologie fehlen fast ganz. A. B. Cook bringt mit dem 3. Band sein großes Zeuswerk zum Abschluß (Zeus God of the Dark Sky, Cambridge 1940), das Zeus als Gott der Erdbeben, Wolken, Winde, des Taus, des Regens und der Meteoriten darstellt. Eine Dissertation von K. Shepard sammelt sorgfältig die Darstellungen der fischschwänzigen Fabelwesen in griechischer und etruskischer Kunst (New York, 1941). In der auffallenden Bedeutung der Meerdämonen in etruskischer Sepulkralkunst wird ein Beleg für etruskischen Glauben an den Jenseitsweg übers Meer gesehen und eine Wurzel der römischen Vorstellung angenommen.

Griechische Frühzeit.

Über die für den Beginn der griechischen Kunst entscheidend wichtigen Ausgrabungen im Kerameikos in Athen gibt G. Karo in einem populären Bändchen einen zusammenfassenden Bericht zum Andenken des Deutschamerikaners G. Oberländer, der diese Grabungen des deutschen archäologischen Instituts finanzierte (An Attic Cemetery, The Oberländer Trust, Philadelphia 1943). Eine andere für den Übergang von mykenischer zur geometrisch-griechischen Kunst wichtige Grabung in Ithaka beschließt Heurtley BSA. 40, 1939/40, 1ff., mit einem zusammenfassenden Bericht. Die Insel ist das homerische Ithaka, weil keine andere Insel besser paßt als die, die noch heute Ithaka heißt, und obwohl Homers Beschreibung nicht aus genauer Kenntnis der Insel, sondern zumeist aus freier dichterischer Imagination stammt. Funde ionischer Keramik des 7. Jahrhunderts zeigen, daß damals ionische Kaufleute dorthin kamen, Weihungen darbrachten und eine Kenntnis vermitteln konnten. Einen mykenischen Palast glauben die Ausgräber nach mykenischen Scherben und kyklopischer Mauer in Pelikata, die Stadt in Stavros (Polis), Reithron in der Bucht von Afales usw. nachweisen zu können, vor allem wichtig ist aber der inschriftliche Nachweis eines Odysseuskultes in einer Höhle bei Polis. Die großen geometrischen Dreifüße aus dieser Höhle sind wohl Weihungen bei den Odysseusspielen, die aus dem 3. Jahrhundert literarisch überliefert sind.

Die Grabungen in Palaikastro und Praisos werden BSA. 40, 38ff. mit Nachträgen zu den bisherigen Publikationen, einer Bibliographie und einem nachgelassenen Aufsatz Bosanquets abgeschlossen, zu dem Hutchinson Ergänzungen gibt. Palaikastro ist Heleia mit dem Tempel des dikteischen Zeus, dem Nachfolger eines spätminoischen Schreines. Praisos war nur der Hauptort eines eteokretischen Stammes, enthielt aber einen ähnlichen Tempel des dikteischen Zeus. Für die archaisch kretische Plastik wichtig ist ein Beitrag von S. Benton über Kleinbronzen von Palaikastro und Praisos, und über die Datierung archaischer Helme und Panzer. Mit diesem Aufsatz versucht der Verfasser die Spätdatierung der kretischen Schilde weiter zu befestigen, die sie BSA. 39, 52ff. vorgeschlagen hatte. E. Kunze hatte diese ehernen Reliefschilde in seiner Dissertation zum erstenmal würdig veröffentlicht und als kostbare Gattung hoher künstlerischer Qualität, als eine Hauptquelle frühgriechischer Kunst dargestellt. An den kretischen Schilden, den Goldbändern und den Elfenbeinstatuetten vom Dipylon hatte Kunze gezeigt, daß die geometrische Kunst nicht erst unter dem Einfluß des Orients zu monumentaler

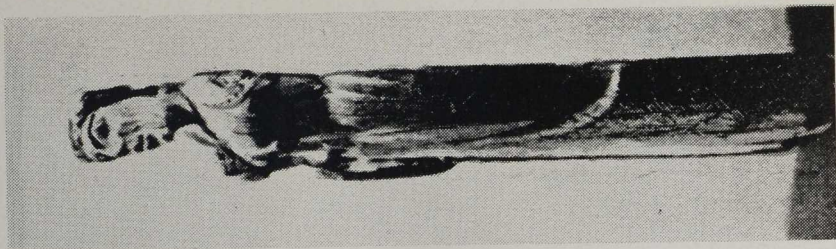
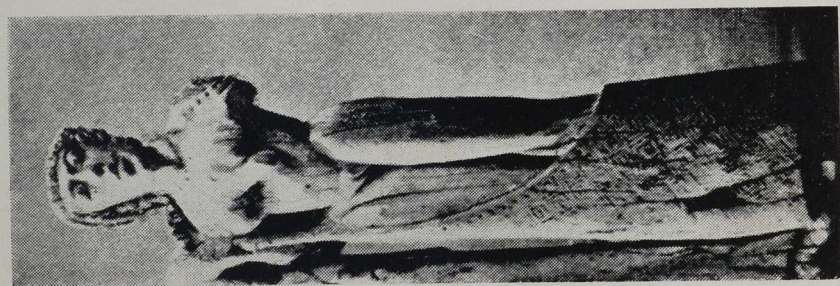
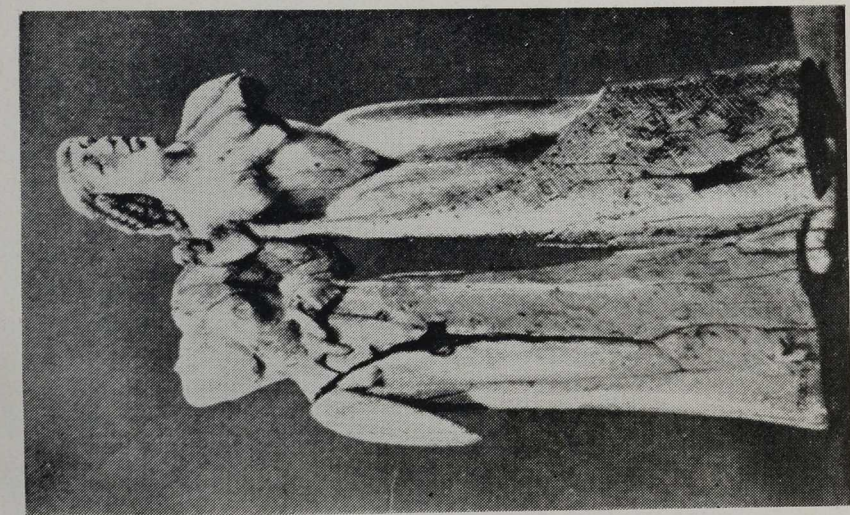
Form reift, sondern daß sie noch vor der spätgeometrischen Auflösung eine Formenwelt schafft, die man nicht mit der orientalisierenden des 7. Jahrhunderts verwechseln darf. Das 7. Jahrhundert schmilzt die orientalischen Vorbilder völlig um zu einem neuen, dem dädalischen Stil. Die Endphase der geometrischen Kunst dagegen fügt in den kretischen Schilden, den attischen Goldbändern und Elfenbeinstatuetten orientalische Vorbilder dem geometrischen Grundgefüge mit leiseren Veränderungen ein¹. Damit entdeckte Kunze eine eigentümliche und bedeutende Phase griechisch-geometrischer Kunst im 8. Jahrhundert, die für das Verständnis Homers von großer Wichtigkeit ist. Aber es ist nicht leicht, diese eigentümliche Reifestufe des Geometrischen zu begreifen, und so ist denn auch Kunzes These sofort und wiederholt angegriffen worden².

Niemand aber war soweit gegangen, die Chronologie Kunzes umzukehren, wie es nun S. Benton vorschlägt: Sie datiert das Zeustympanon, das Kunze an den Anfang der Reihe gestellt und um 800 datiert hatte, 200 Jahre später. Die starken assyrischen Elemente des Werkes erklärt sie nicht wie Kunze daraus, daß der griechische Meister noch keine ganz eigene Ausdrucksweise gefunden habe, sondern aus dem starken Assyrisieren griechischer Kunst nach 650, auf das Payne in seinen *Necrocorinthia* die Aufmerksamkeit gelenkt hatte (Eroberung von Tyrus durch Assurbanipal 664). Auch den dem Zeustympanon so verwandten Kessel des Barberinigrabes erklärt sie aus dieser neuen assyrisierenden Phase. Als entscheidendes Argument nennt S. Benton eine technische Beobachtung: das Zeustympanon und die nach Kunze früheren Werke zeigen mehr Ritzung der Binnenform als die nach Kunze späteren. Die Umkehrung der Reihenfolge ergibt eine Parallele zur Formentwicklung der protokorinthischen Vasen, auf denen die Ritzung allmählich wichtiger wird. Die Anordnung erscheint äußerlicher als sie ist: auch bei den einzelnen Tiermotiven kommen die differenzierten Typen ans Ende der Reihe, diejenigen, die am meisten den assyrischen Vorbildern ähneln. Die ganze Anordnung geht von dem Postulat aus, die bedeutendsten Stücke, wie eben das Zeustympanon, müßten das Ziel einer Entwicklung bilden, während Kunze diese Werke gerade an den Anfang gestellt, das Beste möglichst früh datiert und in den nach Benton frühen Werken nur Verfeinerung und Degeneration gesehen hatte.

Tatsächlich kommt man bei S. Bentons Anordnung in ernste Schwierigkeiten. Das Zeustympanon und die verwandten Werke haben mit dem dädalischen, hocharchaischen Stil nichts zu tun, wirken in der Zeit, in die sie S. Benton datiert, als völlige Fremdkörper. Sie kennen nicht den festgefügtten Bildaufbau, das organische Leben, das griechische dädalische Art gegenüber den alten Hochkulturen auszeichnet. Ferner gehören die Greifen des Barbarinikessels zu den frühesten Typen, sind völlig verschieden von denen des 7. Jahrhunderts. Die Ritzungen auf der Gruppe des Zeustympanons haben mit der Art des 7. Jahrhunderts nichts zu tun, erklären sich aus den Vorbildern. Versuche, das Große, Ungewöhnliche dadurch „erklärbar“ zu machen, daß

¹ Eine schlagende Parallele zu diesem Unterschied ist der zwischen karolingischer und romanischer Kunst. — Kunze hat seine früheren, zu hohen Ansätze dieser Stufe noch ins 9. Jahrhundert selbst modifiziert und datiert sie jetzt gegen 750.

² Vgl. zuletzt *Rev. Arch.* 1947 I 87 Fund eines kretischen Schildes in Delphi, der zeigt, dass es sich nicht nur um Werke lokaler Bedeutung handelt.



man es in Entwicklungen einreicht, sind heute ebenso beliebt, wie gefährlich für das tiefere Verständnis. Es bleibt aber das Verdienst Bentons, die ganze Schwierigkeit der Frage neu bewußt zu machen und so vielleicht zum Verständnis einer der wunderreichsten Epochen beizutragen.

Unter den Grabungspublikationen ist am wichtigsten die aus dem Nachlaß Humphrey Paynes durch Dunbabin herausgegebene von Perachora (I Oxford 1940), dem Heiligtum der Hera bei Korinth. Der vorliegende 270 Seiten starke Band mit 140 Tafeln behandelt 1. Geschichte und Lage, 2. den geometrischen Tempel und seine Votive, 3. den Tempel der Hera Akraia aus dem 6. Jahrhundert mit Resten einer frühklassischen Akroternie und Triglyphenaltar, 4. den Tempel der Hera Limenaia, 5. die dort gefundenen ausgezeichneten Bronzen, 6. die Terrakotten und 7. die Steininschriften. Der 2. Band soll von den Limenaiafunden die übrigen Kleinfunde, vor allem die Keramik behandeln, der 3. Band die Bauten vom 4. Jahrhundert ab.

Perachora war nicht nur für den Nachweis des archaischen korinthischen plastischen Stils, sondern auch für die Zuweisung der protokorinthischen Vasen an Korinth entscheidend gewesen. Da die Veröffentlichung der Keramik noch aussteht, ist um so wichtiger S. Weinbergs *Corinth VII, 1 The Geometric and Orientalizing Pottery* (Cambridge, Mass. 1943). In einem ergänzenden Aufsatz *AJA.* 1941, 30ff. zeigt er, daß man von dem in Korinth gefundenen protokorinthisch Geometrischen eine nur in Thera, Theben, Aigina, Delphi gefundene Gattung zu unterscheiden hat. (Vgl. besonders Friis-Johansen, *Vas. Sic. Taf. 1—3.*) Bei dieser lassen Horizontalreifen um die ganze Vase nur wenige Zonen im oberen Teil für reichere Dekoration frei, besonders runde und Spiralmotive, die in Korinth erst gegen 700, dort schon bald nach 750 auftreten. In Korinth ist immer der untere Teil der Vase ganz gefirnißt. Bei der andern Gattung ist der Ton graugrün, weißlich, weich, puderig mit stark glänzender schwarzer Glasur, in Korinth blaßrot, hart, mit rotbrauner bis roter, selten ganz schwarzer Glasur. Weinberg hält es für möglich, daß jene Variante in Aigina beheimatet ist. Für die umstrittene Chronologie des Frühattischen können die Phalerongräber mehr als bisher ausgenützt werden, nachdem R. S. Young sie *AJA.* 1942, 23ff. ausgezeichnet neu veröffentlicht hat, auch wenn man mit seinen späten Ansetzungen nicht übereinstimmt.

„An Attic Footnote to Corinthian History“ gibt H. R. W. Smith (*The Hearst Hydria, Univ. of Calif. Publ. in Class. Archeol. I 10, 1944*). Er verbindet das Ende der figürlich verzierten korinthischen Keramik um 550, das Payne aus dem Wachsen der attischen Konkurrenz erklärt hatte, mit dem Sturz der Kypseliden, den er mit Herodot um 550 statt mit Apollodor 584 ansetzt. Aus der sehr sorgfältigen Erwägung der Argumente, die für das ältere bzw. jüngere Datum, das Belochs sprechen, heben wir nur eines heraus: der Amphiaroskrater müsse nach Thematik und Erzählweise mit der Kypseloslade gleichzeitig sein, diese könne also nicht vor 584 gefertigt sein. Habe es aber nach 584 noch Kypseliden gegeben, dann könnten sie erst 550 gestürzt worden sein. Dabei nimmt er an, die Kypseliden hätten nur zu Lebzeiten Perianders eine solche Weihung darbringen können. Es kann aber sehr wohl auch nach seinem Sturz noch verbannte Kypseliden gegeben haben, die ein so kostbares Weihgeschenk in Olympia darbrachten. Diese Weihung ist dann die nächste Analogie zur Stiftung der Alkmeoniden für den Wiederaufbau des delphischen Tempels während ihrer Verbannung. Das Nebeneinander

altertümlicher und sehr moderner, epischer Erzählweise an der Kypseloslade spricht in der Tat für eine späte Datierung nach 584, das auch aus allgemein historischen Erwägungen das Todesjahr Perianders bleiben muß. Gerade die Angabe, die Kypseliden hätte die Lade gestiftet, spricht dagegen, daß sie unter Periander gestiftet wurde; er hätte kaum seinen Namen verschwiegen.

M. Milne veröffentlicht eine korinthische Pyxis mit Mädchenprotomen, unter denen sich eingeritzt die Namen FIOPA, HIMERO und CHARITA finden (AJA. 1942, 217). Sie zeigt, daß es sich nur um Nymphen (Nereiden-) oder Hetärennamen handeln kann und bevorzugt, weil es sich um ein Toilettengerät für das Grab einer vornehmen Frau handelt, die erste Deutung.

Nächst den Ausgrabungen von Korinth sind für die archaische Zeit am wichtigsten die von Al Mina an der Orontesmündung, deren archaische Vasenfunde Robertson JHS. 1940, 2ff. veröffentlicht. Sie sind meist rhodisch, kykladisch und korinthisch, zeigen eine auffallende Unterbrechung 600—520. Ferner die Ausgrabungen von Halae, die H. Goldmann Hesperia 9, 1940, 381ff. und 11, 1942, 365 ff. veröffentlicht. Neben Larisa am Hermos ist Halae die am besten bekannte archaische Siedlung, wie Larisa durch keine spätere Überbauung gestört. Ein tönerner Sphinxkopf ist eines der schönsten Werke korinthischer Plastik, um 500 gefertigt, charakteristisch für den Stil der dorischen Erzbildner, deren Signaturen um 500 auf der Akropolis von Athen auftreten und die damals die attische Plastik angeregt haben.

Eine wichtige Quelle für das Verständnis archaischer Kunst ist auch die Keramik von Sardes, die jetzt von G. Hanfmann veröffentlicht wird. In einem ersten Aufsatz AJA. 1945, 570 ff. legt er eine Reliefvase mit einem Reiterfries aus der Mitte des 7. Jahrhunderts vor, der genaue Analogien in Larisa hat¹. Es wird immer deutlicher, welch mächtiger Strom griechischen Einflusses im 8.—6. Jahrhundert Lydien und Phrygien traf. Die Funde von Gordion treten aus ihrer Vereinzelung, zumal noch die von Pazarli in Phrygien hinzukommen, die auch Hanfmann in diesen Zusammenhang bringt².

Ein für jeden Bodenforscher in Griechenland unentbehrliches Buch hat R. L. Seranton mit seinen Greek Walls geschaffen (Cambridge Mass. 1941). Fragestellung und Klassifikation entsprechen im ganzen der Walter Wredes in seinen „Attischen Mauern“ (Athen 1933), die auch weit besser illustriert sind. Aber es ist das Verdienst Serantons, die Untersuchung auf ganz Griechenland ausgedehnt zu haben. Im Anschluß daran datiert S. Dow, Hesperia 11, 1942, 193 ff., die große Mauer zwischen Aigaleos und Parnes, die Attika gegen die eleusinische Ebene schützt. Nach dem Stil ist sie vor 480, nach der raffinierten auf ein Hopliteneer berechneten Anlage in späarchaische Zeit zu datieren, am ehesten um 506, als die Peloponnesier von Eleusis aus Athen bedrohten.

Archaische Plastik.

Das wunderbarste Geschenk auf dem Gebiet der Archaischen Plastik wird G. Richter verdankt. Sie veröffentlichte AJA. 1945, 261 ff. eine dädalische Elfenbeingruppe: Aphrodite und Peitho (?) nebeneinander stehend; Peitho sich gürtend, Aphrodite sich enthüllend, so daß das feinverzierte Gewand nur die Unterschenkel bedeckt. Der Stil ist kretisch, die Statuette

¹ Vgl. Larisa am Hermos III, Berlin 1942, Taf. 43, S. 102.

² Zuletzt Artibus Asiae, Ascona, Band 9, 1946, S. 127f.

von Auxerre nächstverwandt, aber altertümlicher. Die Oberschenkel setzen ebenso am Rumpf an wie bei den Sphyrelata von Dreros, die aber älter sind. Man kommt so ins zweite Viertel des 7. Jahrhunderts; vergleichbar ist auch die kretische Bronzestatue eines Widderträgers in Berlin. Gerade dies Verhältnis von Rumpf und Oberschenkeln schließt den Verdacht einer Fälschung aus; es ist erst seit den Funden von Dreros in dieser Form bekanntgeworden, die Gruppe ist aber schon 1917 mit der Sammlung Morgan ins Metropolitan gekommen. Dort blieb sie unbemerkt, bis G. Richter sie jetzt in die Classical Collection herübergeholt hat. Kühn ist auch die Dreiviertelwendung des Kopfes der Aphrodite, die Profilstellung der Füße der Peitho bei sonstiger Vorderansicht. Das Frauenpaar erinnert als solches an die 1939 in Mykene gefundene schöne mykenische Elfenbeingruppe, die jetzt weiter vervollständigt ist¹.

Die von Vacano in seiner Dissertation 1937 eröffneten Angriffe gegen den von Furtwängler als das Kultbild der Hera im Heraion von Olympia gedeuteten Kalksteinkopf gehen weiter; auch D. K. Hills nennt ihn *Hesperia* 1944, 353ff. Sphinxkopf, weil die Hera nach Pausanias ein Goldelfenbeinbild gewesen sei (?). H. E. Searls kehrt *AJA.* 1945, 62ff. zur Heradeutung zurück, nimmt aber an, die Dreiviertelansicht sei die Hauptansicht, die Statue ließe sich im Profil auf der Basis am besten unterbringen. Furtwänglers Argumente: Flächige Anlage, Erhaltung und Material des Kopfes hat keiner dieser Angriffe entkräftigt. Im gleichen Aufsatz datiert Dinsmoor Heraion I kurz nach 725 und leugnet die Trennung der Perioden II und III, die er um 590 datiert². Dazu passe dann der Stil der Hera, die mit Langlotz (der aber nicht zitiert wird) lakonisch genannt wird.

G. Richter werden auch zwei wichtige Bücher über archaische Plastik verdankt. Besonders verdienstlich sind die „Attic Gravestones“ (Martin *Classical Lectures* 1944), eine sorgfältige Besprechung aller attischen Grabstelen, deren prächtigste, die Megaklesstele, jüngst durch die Erwerbung einer bekrönenden Sphinx ergänzt wurde. Auch die Schaftfragmente wurden besser zusammengesetzt. Verwandt ist eine neuerdings von Boston erworbene analog verwendete Sphinx (*AJA.* 1946, 1ff.). Unter den Grabreliefs werden zwei Typen geschieden, ein älterer, Sphinxbekrönter, zunächst ohne, dann seit 560 mit Relief auf dem Schaft; und ein jüngerer seit 530 mit bloßem Anthemion als Bekrönung. Der Übergang zum jüngeren Typus wird kaum mit Recht auf das für die Zeit nach Solon bei Cicero überlieferte Luxusgesetz zurückgeführt, das von Möbius und andern überzeugender mit dem Aufhören der attischen Grabstelen unter Kleisthenes verbunden wurde. Der Übergang vom älteren zum jüngeren Typus ist ein Vorgang, der sich rein künstlerisch im Zusammenhang der ganzen Stilentwicklung hinreichend erklärt.

Das zweite Werk, die „Kouroi“ (1942) erneuern Déonnas vor 30 Jahren erschienenen Buch über die Apollines. Es werden 150 Kouroi besprochen, fast alle erhaltenen in Stein und Erz, und eine Auswahl der Statuetten, mit 482 Abbildungen, unter denen 208 nach vortrefflichen neuen Aufnahmen von Young hergestellt sind. Leider sind die Klischees nicht ebensogut. In

¹ Zuletzt Ch. Picard, *Epitymbion Tsuntas*, Athen 1940 S. 446—451 und *Rev. Arch.* 1942/3 II 83—86. — 1946 II 93—96 deutet er die New Yorker Gruppe als Demeter und Kore.

² Vgl. dagegen Schefold, *Museum Helveticum* III, 1946, 62ff.

dem einleitenden Kapitel über die Deutung vermißt man einen Hinweis auf Buschors schöne Erklärung (Athen. Mitt. 1930, 165) und auf Peeks Ergänzung (Athen. Mitt. 1934, 40). Wertvoll ist ein Kapitel über die Technik¹, ein anderes über die anatomische Analyse. Dann folgt die Zusammenstellung nach zeitlichen Gruppen. Die Werke werden dabei nicht nach ihrer künstlerischen Verwandtschaft zusammengestellt. An die von Brunn, Furtwängler, Buschor und Langlotz herausgearbeiteten frühgriechischen Bildhauerschulen glaubt die Verf. nicht, wie man aus ihren früheren Arbeiten weiß, sondern sie versucht, alle Kouroi in eine Reihe zu bringen und von einem Werk zum andern den anatomischen „Fortschritt“ nachzuweisen. Sie will zeigen, wie die griechischen Bildhauer zusammenwirkten an der kontinuierlichen Weiterbildung einer Aufgabe. In dieser Reihe wird dann etwa alle 20 Jahre ein Einschnitt gemacht, und so entstehen die Gruppen. Wertvoll bleiben jedenfalls die anatomischen Analysen und die sorgfältige Zusammenstellung des ganzen Materials und der Literatur. Vermißt habe ich nur den kostbaren überlebensgroßen Jünglingskopf, den neuerdings die Ny Carlsbergglyptothek erworben und V. H. Poulsen als attisch veröffentlicht hat (From the Collections II, 1938, 65 ff². Ich hatte seine Spur 1933 in Naxos beobachtet und kann versichern, daß er naxisch ist. — Eine sehr wertvolle Ergänzung des Buches ist eine Untersuchung über die Polychromie der griechischen Plastik (AJA. 1944, 321ff.) G. Richter zeigt hier, daß auch das Nackte farbig gefaßt war, hell gelblich bei den Frauen, dunkler, bräunlicher bei den Männern.

A. Raubitschek setzt BSA. 40 (1943) seine Zusammensetzungen attischer Weihgeschenke fort (vgl. Ö.Jahresh. 31, Beibl. 21ff., Bull. Bulg. XII): Die beste der Schreiberstatuen gehört zu einer ionischen Weihgeschenkssäule mit Dedikation des Alkimachos. Die Kore 611 (Payne, Taf. 60, 4—6) war schon von Schrader mit den Füßen Nr. 475 verbunden worden. Raubitschek zeigt, daß ein ionisches Kapitel dazugehört und hält auch einen Schaft mit der Künstlerinschrift Gorgias für zugehörig. Kann aber der Spartaner Gorgias diese rein ionische Kore geweiht haben? Die Kore 612 (Payne, Taf. 125,9) wird dagegen überzeugend mit Weihinschrift des Thebaners Lyson verbunden, denn das Werk ist als böotische Umbildung ionischer Vorbilder zu verstehen. Die herrlichen Fragmente Payne, Taf. 43, 3/4 und Taf. 44 gehören zur Säule mit Signatur des Künstlers Pythis und sind nach einer Einlassung für eine aufgestellte Lanze als Reste einer Athenestatue zu deuten. Die seltsame, von Karousos BSA. 39, 102ff. „rehabilitierte“ und als sikyonisch erkannte Kore (Payne, Taf. 59, 1—3) gehört zu einer Basis mit Weihinschrift eines Lysias.

Kapitell und Reste der Füße sind von einer Statue des sonst unbekanntenen Künstlers Eleutheros erhalten. Nach Raubitschek war der Meister der Kallimachosniko (Payne, Taf. 120, 1—2) und der Euthydikoskore (Payne, Taf. 84/8) ein Ostionier, wie Euenor von Ephesos. Von diesem weist er drei Inschriften aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts nach. Eine gehört zu dem schönen Unterschenkelgewandfragment (Langlotz Nr. 156) und den Füßen (a. O. 172, Nr. 254, 173, Abb. 160), die er nach der Euthydikoskore datiert; Langlotz überzeugender Ende 6. Jahrhundert. Eine andere gehört überraschenderweise zu der strengen Athenestatue (Langlotz Nr. 5, Taf. 9—11), mit Weihinschrift

¹ Ergänzend wird AJA. 1945, 188ff. Verwendung des Scharriereisens auf griechischen Reliefs nachgewiesen.

² Vgl. H. Remann, Gnomon 16, 1940, 487: „kykladisch“.

des Angelitos. Dieser ist wohl identisch mit dem Maler und Zeitgenossen des Polygnot, Vater des Parrhasios. Raubitschek nimmt an, daß die Künstler, die nicht wie die meisten zur Bronze als Material übergegangen waren, sich nun auf Malerei verlegten. Parrhasios entwarf für Mys die Zeichnungen der Reliefs auf dem Schild der Athene Promachos (vgl. Bieber *AJA.* 42, 604), die nach neunjähriger Arbeit gegen 450 vollendet wurde. Aus diesen Zusammenhängen erklärt Raubitschek die Ähnlichkeit dieser Athenestatue mit der Promachos: er hält Euenor für den Lehrer des Pheidias. Die seltsame Verschiedenheit von den andern Werken Euenors könnte sich, wie Raubitschek mit großer Vorsicht ausspricht, daraus erklären, daß der junge Pheidias die Statue in Euenors Werkstatt fertigte. Unbegreiflich ist allerdings Raubitscheks Versuch, den Poseidon vom Cap Artemision und den Omphalosapollon 470/60 zu datieren, nach der sorgfältigen Zeitbestimmung in Karousos' Publikation. Wenn diese besser bekannt und gewürdigt wäre, hätte sich C. A. Robinson jr. *AJA.* 1945, 121 ff. sparen können, den Poseidon wieder Zeus Ithomatas zu nennen, ohne den Unterschied zwischen argivischem Stil und dem des Kalamis zu sehen. Auch Mylonas nennt in seiner guten Widerlegung der These, der Gott sei ein Wettkämpfer, *AJA.* 1944, 143 ff., ihn wieder Zeus, ohne das Hauptargument Karousos' zu berücksichtigen, daß der rechte Zeigefinger nur bei einem langen Schaft, nicht bei einem Blitz zu verstehen ist. In der ganzen Diskussion ist nicht bemerkt worden, daß Herodot bezeugt, die Hellenen hätten zum Dank für Poseidons Hilfe gegen die Perser bei Artemision ihn als Soter verehrt¹: so erklärt sich am einfachsten die zeusähnliche Gebärde beim Gott von Artemision, der sehr wohl dort als Weihgeschenk nach den Perserkriegen aufgestellt worden sein kann.

G. Richter veröffentlicht *AJA.* 1942, 319 ff. neu den von mir *Antike* 16, 1940, 11 ff. besprochenen Spiegel, den inzwischen das Metropolitan Museum erworben hat. Da sie an ihrer Deutung der Spiegelträgerinnen als Hetären festhält (*AJA.* 1938, 337 ff.), seien die Argumente zusammengestellt, die dagegen sprechen. Hetären sind nie in Hosen dargestellt, wie die Trägerin dieses Spiegels. Wohl sind Hosen bei Gauklerinnen häufig, aber daß deren Vorführungen auf Kulttänze zurückgehen und erst in späterer Zeit in die profane Sphäre übertragen wurden, bezeugen die Bilder solcher und verwandter Kulttänze². Es ist undenkbar, daß die Sitte vom Symposion in den Kult übernommen wurde. Der Weg kann nur der umgekehrte gewesen sein. Die Deutung auf Gauklerinnen wird auch durch die Attribute der Mädchen ausgeschlossen. Wenn sie auf Schildkröten stehen, Löwen halten, sind sie Dienerinnen der Herrin der Tiere, am ehesten der Artemis. Ferner trägt Atalante gelegentlich auf klassischen Bildern dieselbe Hose: gewiß nicht nach dem Vorbild von Akrobatinnen, sondern von Mädchen in der Palästra. Nun hat freilich Ernst Keßler in seiner ausgezeichneten Arbeit über die Quellen von Plutarchs *Lykurgvita* (Berlin 1910, 61 f.) behauptet, Plutarchs ausdrückliche Bezeugung solcher Nacktheit spartanischer Mädchen in der Palästra sei über seine Quelle *Sphairois* aus Platons *Politeia* übernommen und gebe nicht

¹ Für diesen Hinweis danke ich P. Von der Mühl; vgl. E. H. Meyer bei Roschen, *M. L. s. v.* Poseidon 2810.

² Vgl. Watzinger bei Furtwängler-Reichhold III, 322 ff.

altspartanische Wirklichkeit wieder¹. Bei Platon ist aber von etwas anderem die Rede (Pol. V, 451C—452B): hier wird das Wächterideal zu der als lächerlich bezeichneten Konsequenz ausgebildet, daß die Frauen jeden Alters in der Palästra nackt mit den Männern üben sollen. Bei Plutarch dagegen ist ausdrücklich nur von jungen Mädchen die Rede, seine Schilderung macht in keiner Weise den Eindruck einer künstlichen Erfindung und wird wie etwas Bekanntes und nicht besonders Auffallendes mitgeteilt². — Zu diesen Argumenten kommt schließlich die auch von M. J. Milne AJA. 1942, 222 betonte Unwahrscheinlichkeit, daß man vornehmen Frauen Hetärenbilder mit ins Grab gab. So muß es wohl doch bei der Deutung auf Mädchen im Dienst der Artemis statt der Aphrodite bleiben, was denn auch besser zur Zuweisung der Spiegel mit nackten Trägerinnen an Sparta paßt. Die von G. Richter bezweifelte spartanische Bildhauerschule gilt auch für Payne und Kunze als die am besten gesicherte. Für die äginetische Herkunft der Spiegelträgerinnen in Hosen nannte ich als Indiz nicht nur den Fund eines solchen Spiegels, sondern den Zusammenhang der ganzen äginetischen Schule. — Die Reihe der spartanischen Kriegerstatuetten vermehrt J. D. Beazley BSA. 40, 83f. durch ein seltsamerweise in Südarabien gefundenes Stück, mit einer Liste der andern Statuetten des gleichen Typus.

Die Herme klassischer Form ist nach H. Goldmann AJA. 1942, 58 nicht das Ergebnis einer langen Entwicklung vom anikonischen heiligen Steinmal aus, aber auch keine ganz neue Schöpfung, sondern die Umsetzung eines alten Typus in Stein, der seine wichtigste Verkörperung im Dionysosidol gefunden habe: dem Holzschaft mit Maske, Armstümpfen und Kleidung. Aus der Übertragung dieses Typus auf Hermes erkläre sich der Phallos, der diesem gegeben wurde. Diese Erklärung geht an der Bedeutung des Wortes herma vorbei³. Die Seiten der Herme auf der Lutrophoros JdI. 1937, 57 werden als Gewand erklärt, obwohl Gewänder auf dieser Vase doch ganz anders aussehen. Die Herme sei ein Dionysosidol. Auch meine Deutung des Mädchens mit der Lutrophoros als Braut wird angezweifelt, obwohl sie doch durch die Tänie ebenso ausgezeichnet ist, wie der Bräutigam vor ihr durch den Kranz. Für die Braut gibt die beste Analogie ein Lebes in Leningrad⁴.

Mit der schwierigen Frage nach dem Aussehen der archaischen Kultbilder der Athene auf der Akropolis beschäftigt sich M. Bieber AJA. 1944, 121ff Sie veröffentlicht eine Lekythos in Buffalo, die den bekannten Typus der kämpfend ausschreitenden Athene zwischen Hieropoioi, Aufsehern der Panathenäen zeigt. M. Bieber schließt daraus, dies müsse die Polias sein, denn ihr wurde ja der Peplos an den Panathenäen dargebracht. Die sitzende Athene mancher Terrakotten, Vasen und Münzen könne nicht die Polias sein, denn hier trage sie ja einen Chiton, keinen Peplos, und sei auch nicht altertümlich genug. Sie gehöre in den vorpersischen Parthenon I und sei mit diesem

¹ Keßlers Auffassung schließt sich auch O. v. Vacano in seiner Materialsammlung zum griechischen Mädchensport an; Beilage zu seiner Dissertation: Das Problem des alten Zeustempels in Olympia. Köln 1937.

² Die unathletische Bildung der Mädchen erklärt sich daraus, daß sie beim Fest, nicht beim Wettkampf vorgestellt sind. Äußerlichen Realismus darf man in archaischer Kunst nicht erwarten.

³ Zur Geschichte der Herme zuletzt K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker 1943, 196f.

⁴ Schefold, Untersuchungen, Taf. 50.

zugrunde gegangen, erscheine deshalb auf nacharchaischen Vasen nicht mehr, im Gegensatz zur kämpfenden Athene, die von den Athenern auf der Flucht vor den Persern auf die Schiffe mitgenommen und so erhalten geblieben sei. Dabei scheint mir verkannt, daß nur die kämpfende Athene, nicht die sitzende als Vorgängerin der Parthenos des Pheidias denkbar ist. Die gewaffnete Athene ist die Athene der Panathenäen, weil ihr Bild vom Urparthenon und der Stiftung der Panathenäen undenkbar ist¹. Dies künstlerisch fixierte Bild prägte sich so ein, daß ein Vasenmaler damit auch die Polias meinen konnte. „Offenbar waren die einfachen naturfernen Formen des alten Xoanon zur Wiedergabe im reifen schwarzfigurigen Stil nicht geeignet...“, und so konnte es mit unter sich sehr verschiedenen Bildern gemeint sein (JdI. 1937, 40). Vor allem aber galten ihm jene Sitzbilder. Wenn die Polias immer wieder Hedos genannt wird, so kann das nach den Inschriften nur Sitzbild heißen. Diese altehrwürdige Vorstellung der thronenden Athene meint auch Endoios mit seinem erhaltenen schönen Werk (Payne, Taf. 116). Das Vorbild muß jedenfalls der Phantasie weit größeren Spielraum gelassen haben als das Bild der kämpfenden Athene. So erklärt es sich, daß Vasenmaler in ihm auch das Palladion, das vom Himmel gefallene Bild sehen können, obwohl die Polias doch viel mehr Anspruch hat, als Palladion zu gelten.

Archaische Keramik (vgl. auch S. 41f).

Weiterführend, was er in *Attic Black Figure* begonnen hatte, gibt Beazley in *Hesperia* 13, 1944, 38ff. Listen von Gruppen attisch frühwarzfiguriger Vasen, beginnend mit dem Nessosmaler und endend mit Sophilos. Dabei trennt er den Gorgomaler wieder von Sophilos, anders als S. Papaspyridi-Karusu. Die Maler der tyrrhenischen Vasen stellt D. von Bothmer *AJA.* 1944, 161ff. zusammen. Dem Export der attisch schwarzfigurigen Vasen geht B. L. Bailey *JHS.* 1940, 60ff. nach, der mächtigen Ausdehnung in der Zeit des Solon und noch mehr des Peisistratos. Amyx veröffentlicht eine Amphora mit einer Preisinschrift in der Sammlung Hearst (Univ. of Calif. Publ. in Class. Arch. I, 8, 179—206 Berkeley 1941). Sie gehört zur Gruppe E und stellt einen Sieger im Waffenkampf mit seinem Diener dar, der einen Preisdreifuß trägt. Die Inschrift ist die einzige Preisangabe, die ein Maler selbst angebracht hat: „Zwei Obolen und du hast mich.“ Andere Preisangaben von Vasen werden verglichen. — *AJA.* 1941, 64f., stellt Amyx schwarzfigurige Vasen von Eretria zusammen und betont ihren Unterschied von der chalkidischen Gattung. Sie sprechen eher gegen als für die Zuweisung an Chalkis. Ähnlich äußert sich Buschor, *Griech. Vasen* 1940, 79f., der das „Parische“ der chalkidischen Vasen betont. Von italischer Keramik sind sie jedenfalls verschiedener als von allem Mutterländischen.

Von dem wichtigsten der hier zu nennenden Werke konnte ich wenigstens einige Exemplare schon während des Krieges nach Berlin und München bringen, John D. Beazleys *Attic Red-Figure Vase-Painters* (Oxford 1942). Gegenüber der 1925 in Tübingen erschienenen Zusammenfassung seiner Meisterforschung ist diese neue mehr als verdoppelt. 1925 hatte Beazley etwa 10 000 Vasen und Fragmente etwa 200 Malern zugewiesen. 1942 sind über 15 000 Vasen und Fragmente behandelt und aus etwa 200 Malern sind

¹ Vgl. dazu jetzt H. Cahn, *Museum Helveticum* 3, 1946, 133ff., vgl. auch a. O. 89.

800 geworden. Die weißgrundigen Lekythen, rotfigurigen plastischen Vasen und die panathenäischen Amphoren, auch die Vasen des 4. Jahrhunderts bis zum Beginn der „Kertscher Vasen“ sind mitbehandelt. Ein Anhang stellt die Namen der schönen Knaben zusammen, die auf den Vasen gefeiert werden. Paul Jacobsthal steuert einen mythologischen Index bei. — Gegenüber der älteren Ausgabe ist die Zahl der Maler sehr viel mehr gestiegen als die der Vasen. Daran läßt sich erkennen, daß das Ganze schärfer gegliedert ist, das Bild der einzelnen Maler an Bestimmtheit gewonnen hat. So ist der „Proto-panaitiosmaler“ vom Panaitiosmaler getrennt. Auf weite Strecken läßt sich der Werkstattzusammenhang feststellen. Der Berliner Maler war Schüler von Phintias und Euthymides, selbst Lehrer des Providencemalers, des Hermonax und damit indirekt des Achillesmalers, dessen Schüler, der Phialemler und andere sich bis ans Ende des 5. Jahrhunderts verfolgen lassen. Schüler des Phintias war aber auch Myson, der eine ganz andere Richtung begründete, als Lehrer des Panmalers u. a. Duris war der Lehrer des Villa Giuliamalers, der Niobidenmaler der des Polygnotos, von dem dann die Tradition zum Kleophon- und Dinomaler weiterführt.

Eine wertvolle Ergänzung des längst vergriffenen großen Vasenbuches gibt Beazleys „Potter and Painter“ (Proceedings Brit. Acad. 30, 1944). Die Töpfer sind nicht nur aus Darstellungen auf Vasen bekannt, sondern aus ihren Inschriften auf Stein und Ton und endlich aus dem Stil ihrer Werke selbst. Unter den über ein Dutzend Steininschriften sind Weihungen des Andokides, Nearch, Euphronios, die von berühmten Bildhauern, wie Endoios und Antenor ausgeführt wurden. Daß diese Weihungen alle aus spätarchaischer Zeit stammen, paßt zum hohen Rang der damaligen attischen Keramik und der gesellschaftlichen Stellung ihrer Meister. Die Signatur „NN. hat es gemacht“, muß nicht immer den Töpfer, kann auch den Werkstattbesitzer bezeichnen. Entscheiden kann nur der Stil. Wenn zwei Töpfer gemeinsam signieren, sollte vielleicht der weniger berühmte durch die Verbindung mit einem berühmten empfohlen werden. Zwei Maler nennen sich nie auf derselben Vase, aber oft genug läßt der Stil auf zwei Maler schließen. Auf der Chelischale Neapel 2615 unterscheidet Beazley die Hand des Chelismalers und die des Oltos. Die Antithese eines sorgfältigen, etwas schematischen und eines freien und großen Stiles erscheint mir bewußt, ebenso wie die Gegenüberstellung schwarzfiguriger und rotfiguriger Bilder und eines mehr plastisch zusammenfassenden und eines mehr malerischen Stils auf der Amphora des Phintias in Tarquinia: solche Reize gehören zur Sophia, die spätarchaische Künstler in Epigrammen von sich rühmen.

Merkwürdigerweise sind Mantelmänner und Ornament immer vom Maler des Hauptbildes und die rotfigurigen Außenbilder von den Malern der weißgrundigen Innenbilder, die schwarzfigurigen Rückseiten immer von den Malern der rotfigurigen Vorderseiten. Eine eigentümliche Erscheinung ist auch, daß so viele Maler nach kurzer Laufbahn verschwinden oder sehr an Qualität verlieren, daß andere sofort mit Meisterwerken beginnen. Ihre unentwickelteren Versuche denkt sich Beazley auf lederharten Töpfen und Holztafeln, wie sie in Westeuropa bis ins 15. Jahrhundert üblich waren. So erklärt sich das Verschwinden der Vorstudien. Man muß meines Erachtens bei der kurzen Schaffensdauer so vieler Maler auch damit rechnen, daß die Auffassung der Arbeit eine andere war als in neueren Zeiten: wer genug

verdient hat, und das muß in der Blütezeit der Vasenmalerei sehr bald eingetreten sein, weiß die Muße zu schätzen. — Beazley schließt mit der Mahnung: Nun da die Maler fast aller bedeutenden attischen Vasen und auch der meisten weniger bedeutenden bekannt seien, müsse das ganze Material vom Standpunkt des Töpfers neu durchgedacht werden. Das werde neues Licht auch auf die Maler werfen; er rühmt H. Bloeschs Dissertation über die Formen attischer Schalen (Bern 1940). Von Bloeschs Untersuchung geht auch A. Raubitschek bei seiner Datierung des Töpferreliefs auf der Akropolis aus (510/500), das er durch eine plausible Ergänzung der Inschrift als Werk des Endoios wahrscheinlich machen kann (AJA. 1942, 245 ff.).

Etrusker.

Dem Etruskerproblem war die Generalversammlung der amerikanischen Archäologen 1943 gewidmet. David R. McIver faßt AJA. 1943, 91 ff. vorzüglich die archäologischen Argumente zusammen, die Herodots Nachricht über die lydische Herkunft der Etrusker bekräftigen. Rh. Carpenter leitet AJA. 1945, 452 ff. das etruskische Alphabet anders als Blakeway von Cumae-Delphi her. Hanfmann vergleicht AJA. 1943, 94 ff. die Stellung der Etrusker in Italien mit der der Wikinger im altrussischen Reich von Kiew. Wie diese brachten sie nicht selbst die hohe Kultur, die auf ihre Eroberung folgte, sondern diese drang friedlich ein als Folge der neuen gesellschaftlichen Verhältnisse und geistigen Orientierung. Für kleinasiatisch hält er folgende Elemente der etruskischen Baukunst: 1. Den einräumigen Urtypus des Tempels, der sich vom Villanovahaus unterscheidet wie Blockhaus vom Wigwam (Modelle von Conca). 2. Rundbogige Türen und Fenster (Journal of the American Society of Architect. Histor. 2, 1942). 3. Zweischiffige Tempel. 4. Dreiräumige Podiumtempel (Lemnos, Syrien, Palästina). 5. Die ausgebildete Grabarchitektur (wobei Åkerströms Nachweise mehr betont werden könnten). 6. Die Technik der Steinbearbeitung. In Hanfmanns populärer Schrift über die Etrusker (Bulletin Rhode Island School of Design 1940) vermißt man ein tieferes Eingehen auf das, was Kaschnitz-Weinberg und Matz über etruskische Landschafts- und Raumauffassung gesagt haben, und was in Furtwänglers Gemmen über den bildungshaften „klassizistischen“ Charakter der Etrusker steht.

Italische geschlossene Grabfunde aus der Gegend von Vetulonia veröffentlicht E. M. Dohan (Philadelphia 1942). Sie befinden sich im Museum von Philadelphia und werden von ihr 680/50 datiert, zu den frühesten etruskischen Gräbern gerechnet. Sie datiert das Bokchorisgrab etwas nach dem Kriegergrab; dieses um 670. — Inez Scott gibt eine umfassende sorgfältige Gesamtdarstellung der archäologischen Funde aus Rom bis um 100 v. Chr. (An Archeolog. Record of Rome, Studies and Documents 13, 1940, Philadelphia). Architektur, Münzen und Gemmen hätten vielleicht etwas mehr Berücksichtigung verdient. Die Bedeutung der Zeit 150—80 v. Chr. für die Ausbildung einer eigentlich römischen Kunst an Stelle des allgemein italischen Hellenismus wird gut herausgearbeitet. — L. Goldscheiders „Etruscan Sculpture“, Phaidon, London 1941 wird als rasche Kompilation verurteilt von J. D. Beazley (JRS. 1944, 147). — O. Brendel veröffentlicht AJA. 1943, 194 ff. drei italische Bronzedisken von Panzern (wie beim Krieger von Capestrano angebracht) als picenisch, von kretischer Bronzekunst abhängig.

Klassische Architektur.

Für die Kenntnis der klassischen Baukunst ist wichtig H. A. Thompsons Veröffentlichung der Tholos auf dem Markt Athens (*Hesperia* 4. Suppl. 1940). Sie wurde 470 erbaut über älteren Vorgängern, die ebenfalls neben der Bestimmung als Buleuterion die als Kapelle, Wohnraum und Küche hatten. Die Tholos war schlicht, wie attische Wohnbauten, mit Lehmziegelmauern, unkanneelten Porossäulen und einem fröhlich bemalten Tondach. — Eine ganze Fülle von Beobachtungen und kühnen Thesen wird auch für die Klassik Dinsmoor verdankt. In *Studies in the History of Culture presented to W. G. Leland* 1942, 185 ff. gibt er eine Liste seiner Datierungen:

- 507 Athenerschatzhaus.
- 498/7 Athenerhalle Delphi, nach Seesieg über die Perser in der pamphyliischen See.
- 496/5 Inschrift auf dem Altar des Apollon Pythios aus dem Jahr des Archon Hipparch (Altar selbst 522/1).
- 490/ Beuteweihung auf dem Sockel des Athenerschatzhauses.
- 490/80 älterer Parthenon, an Stelle des Hekatompedon, unter Aristeides begonnen.
- Alte Propyläen.
- 485/4 Hekatompedoninschrift.

In einer sehr sorgfältigen Untersuchung der Vasenornamentik 520/470 zeigt Dinsmoor *AJA.* 1946, 1, daß das Athenerschatzhaus auch nach der Form seiner umschriebenen Palmetten 510/500 anzusetzen ist.

Problematischer ist Dinsmoors „Archäologisches Erdbeben in Olympia“ (*AJA.* 1941, 399 ff.). Aus Klammern und Hebelöchern des Zeustempels, die erst im Hellenismus möglich seien, schließt er, der Zeustempel sei durch ein Erdbeben im 2. Jahrhundert so erschüttert worden, daß er 169/5 zum guten Teil neu aufgebaut werden mußte. Er bringt damit auch die Ersatzfiguren des Westgiebels in Zusammenhang, und setzt seine Datenliste fort:

- 463/54 Promachos.
- 454/448 Zeus Olympia.
- 447/438 Parthenos.
- 332 Zanes VII—XII in Olympia.
- cc. 325/300 Echohalle.
- cc. 175/70 Große Göttinnen Lykosura.
- 175/65 Tempel des Zeus Olympios in Athen, Lebadeia, Antiochia, Dura.
- 169/165 Wiederherstellung Olympia, Zeusstatue durch Damophon; Schatzhausterrasse, Ostaltiswall, Buleuterionporticus.
- 167 Aemilius Paulus in Olympia, Preis der Zeusstatue.
- 165/60 Wiederherstellung des Parthenon und der Parthenos.

Hesperia, 5. Suppl 1941 widmet Dinsmoor dem Hephaisteion. Die inneren Kolonnaden sind nachträglich, ursprünglich war ein Raum mit Wandgemälden geplant, die dann unterblieben. Die Hufeisenform der Kolonnaden sei dem Parthenon nachgebildet. *Hesperia* 9, 1940 stellt er folgende Reihenfolge der attischen Bauten des Theseionarchitekten fest: 449—444 Hephaisteion (Theseion), 444—440 Sunion, 440—436 Arestempel, 436—432 Rhamnus. — Dinsmoors Zuweisung der Niobiden-Kopenhagen-Thermenmuseum zum Tempel von Phigalia-Bassae verwirft F. P. Johnson *AJA.* 1945, 16 f.; aber Dinsmoor zeigt, a. O. 20 f., daß auch Johnsons¹ Annahme, die fliehenden Mädchen im Louvre (*Enc. Phot.* III 177) stammten aus einem Giebel von B., unmöglich ist. In einem von Johnson wiederentdeckten Ornamentfragment

Unabhängig von Johnson begründet Picard diese Zuweisung. Darüber demnächst in meinem Literaturbericht im *Archäolog. Anzeiger*.

des Tempels weist Dinsmoor eine Simaecke nach. — G. Ph. Stevens veröffentlicht *Hesperia*, 3. Suppl. 3, 1940 seine Untersuchungen über die Umgebung des perikleischen Parthenon (besonders wichtig der Westhof) und *Hesperia* 12, 1943, 135ff. den Nachweis, daß die Kurvatur des Parthenon eine Parabel war, wie schon Penrose gesehen hatte, nicht ein Kreisausschnitt, wie Karatheodori *Ephem.* 1937, 120 angenommen hatte.

A. W. Parson veröffentlicht die Untersuchung der Klepsydra und ihrer Umgebung *Hesperia* 12, 1943, 191ff. Die Quelle hieß ursprünglich Empedo, erhielt ihren neuen Namen nach der Neuanlage der Gegend nach den Perserkriegen. Dort war der Mittelpunkt des Nymphenkultes am Nordwestabhang der Burg. Der benachbarte gepflasterte Hof sei ein Teil des Heiligtums des pyth. Apoll gewesen, ein „Pompeion“ für die Prozession nach Delphi. — H. A. Thompson und R. L. Scranton veröffentlichten *Hesperia* 12, 1943, 269ff. ihre Ausgrabungen auf der Pnyx, die vor allem die 149 m lange West- und Oststoa entdeckten und 330/26 unter Lykurg zu datieren erlaubten; sowie Stadtmauern mit reicher Geschichte seit 300 bis ins Mittelalter. Kleinfunde von der Pnyx veröffentlichten G. R. Davidson und D. Burr Thompson *Hesperia* 7. Suppl. 1943. Die Puppen mit beweglichen Gliedern werden als Apotropaia angesprochen, seien zu zerbrechlich für Spielzeuge.

In Olynthos X, 1941 veröffentlicht D. M. Robinson reiche und interessante Kleinfunde, in XI, 1942 „Necrolynthia“ die Gräber, deren Inhalt meist schon in früheren Bänden veröffentlicht war. Nun werden sie für die Grabbräuche befragt. Verbrennung steht neben Bestattung. Die Erwachsenen ruhen meist in einfachen gedeckten Ziegelgräbern. Die Schlichtheit des griechischen Privatlebens auch in dieser Zeit des Wohlstandes fällt auf. — L. B. Holland publiziert *Hesperia* 13, 1944, 91ff. die Ausgrabungen H. Goldmans und C. Blegens in Kolophon 1922 und 1925; sie sind wichtig für die Kenntnis des griechischen Hauses der Spätclassik in einer Stadt, die geräumiger angelegt war als Priene.

Klassische Vasen.

Die wichtigsten Bücher über griechische Keramik, die Beazleys, wurden schon S. 10ff. genannt. Die Gattung der Epinetra behandelt D. M. Robinson *AJA.* 1945, 480. M. J. M. Milne bespricht *Bullet. Metrop. Mus.* 1944, 11ff. eine Augenschale aus Tarent mit dem Graffito MELOSAS EMI NIKATERION: XAINOSA TAS KORAS ENIKE. Das Mädchen hatte im Wollkämmen gesiegt und erhielt die Vase mit ins Grab. Beazley stellt den Inhalt von Gräbern von Capua zusammen (*AJA.* 1945, 153ff.), die mit den von Weege veröffentlichten Wandmalereien geschmückt sind und Vasen enthielten, die in ihrer Entstehungszeit durch 1—3 Jahrzehnte getrennt sind, teilweise also nicht neu ins Grab gekommen sein können. So war im „Brygosgrab“ die Iris-Heraschale mit dem Londoner Skyphos mit eleusinischen Gottheiten Makrons und einem Sotadesrhyton vereint. Die älteren Werke waren „treasured as wonders, not of minor art or industrial art (in the shoddy jargon of today or yesterday) but of art pur and simple; not panchrysa, although there are touches of gold on the Brygos cup; but peak of possessions; koryphai kteanon.“

Ein Aufsatz Amyx, *AJA.* 1945, 578ff. über eine Pelike des Gerasmalers mit Satyrn, die ein Mahl bereiten, ist reizvoll wegen der Details attischen

Lebens, die er bespricht, und gibt kritische Ergänzungen zu Brommers Satyrspieluntersuchungen. — Den inschriftlich bezeugten Bildern der Aphroditegeburt in Rhodos und Ancona (vgl. AA. 1941, 450f., Fuhrmann) fügt Beazley AJA. 1941, 599 ein Fragment eines Glockenkraters des Polynotos in Agrigent hinzu. — O. Brendel deutet die New Yorker Pompekanne AJA. 1945, 519ff. als Bild vom Aufbruch der Prozession, nicht von ihrer Ankunft im Heiligtum, weil die Pompe sich ankleide. Und doch entspricht die Nacktheit der Pompe den göttlichen Gestalten gleichzeitiger Bilder, etwa der Ariadne auf einem Athener Kelchkrater¹, bei der von Ankleiden nicht die Rede sein kann. Die Nacktheit ist ebenso Ausdruck höherer Wirklichkeit wie der ganze Charakter des Zustandsbildes, an dessen Deutung ich festhalte², und das ich jetzt als Werk des Helenamalers erkenne³. — Meister panathenäischer Amphoren bespricht Bazley AJA. 1943, 441ff. Die Hallenser Amphora ist nicht von Lydos (Rumpf, Sakonides, Taf. 8c, 27a), wohl aber ein Fragment in Chicago. Der nach einer Inschrift auf London E 134 CVA. Taf. 2,2 benannte Euphiletosmaler ist der erste Spezialist dieser Gattung. Eine Gruppe panathenäischer Amphoren bildet ein Bindeglied zwischen Berliner- und Achillesmaler. Dieser setzt das Werk jenes fort, besonders in CVA. Bologna 2 III H g, Taf. 2—4; Neapel Fiorelli, Taf. 18. Mon. Linc. 22 Taf. 64,2. Brauchitsch, Abb. 4—5. — Während die Kertscher Vasen die Malernamen verheimlichen, ist auf einem panathenäischen Fragment des Kerameikos und auf einem andern aus Lindos (Blinkenberg 3149, Taf. 149) der Name Bakchios erhalten; auf diesem zudem die ersten 5 Buchstaben des Archontennamens Hippodamas von 375/4. Dieser Bakchios I muß gegen 330 gestorben sein, denn sein Grabstein enthält ein Distichon, das ihn als den gefeiertsten Töpfer Griechenlands rühmt: er habe in jedem Wettbewerb der Stadt einen Kranz erhalten. Seine Söhne Kittos und Bakchios sind bekannt durch eine Ehreninschrift aus Ephesos gegen 321 (Preuner JdI. 35, 70ff.). — Hat die Inschrift des Grabsteins des Bakchios recht, dann sind meines Erachtens aus seiner Werkstatt die Werke des Helenamalers, des Marsysmalers und des Malers der Eleusinischen Pelike hervorgegangen⁴. Dann erklärt sich am besten die Verwandtschaft dieser Maler, die Furtwängler an einen einzigen Maler denken läßt; das Verhältnis könnte wie das zwischen Euphronios, dem Panaitiosmaler und Onesimos gewesen sein. Die Schaffenszeit des Bakchios entspricht genau der Blütezeit der Kertscher Vasen. — Schließlich weist Beazley nach, daß die Amphora von Kertsch (Antiq. Class. 3, Taf. 39/40), die Süßerott ins 3. Jahrhundert datiert hatte, nicht lange nach 320 entstanden ist. Sorgfältige Erwägungen geben ihm auch die Überzeugung, daß die Theophrastamphora des Louvre CVA. II H g, Taf. 5,8—14; 6,1 aus dem Jahr des ersten Archon Theophrastos 340/39 sei, gleichzeitig mit der Amphora in Harvard (CVA. Hoppin, Taf. 6), was bei dem frühhellenistischen Stil der Amphora im Louvre, dem spätklassischen der im Harvard schwer begreiflich ist, so vortrefflich Beazleys Argumente sind. Ein ungelöstes Problem. — 34 Maler kampanischer rotfiguriger Vasen unterscheidet Beazley JHS. 63, 1943, 66ff. Er nennt sie griechisch, nicht oskisch; sie seien nicht provinzieller als die böotischen Vasen klassischer Zeit, nicht

¹ Schefold, Kertscher Vasen, Taf. 12a.

² Zuletzt JdI. 1937, 60f.

³ Bei G. Bruns, Kabirion 1940, 87,2.

⁴ Vgl. Schefold, Untersuchungen 158f., 53ff., 125 ff.

schlechter als manche attischen gleichzeitigen Vasen. — *AJA.* 1944, 357 ff. veröffentlicht Beazley einen neuerworbenen Paestaner Krater in Oxford und bringt dabei einige Ergänzungen zu Trendalls Buch.

Klassische Plastik.

Unter den Untersuchungen zur klassischen Plastik ist am wichtigsten, was R. Pfeiffer *JHSt.* 1941, Iff. aus einem neugefundenen Iambus des Kallimachos an Maßen des phidiasischen Zeus in Olympia bekanntgibt: Höhe 12,275 m; Thron 9,90. Das Verhältnis 5:4 entspricht den elischen Münzen. Die Horen waren 1,98 m hoch. Leider ist das Tiefenmaß des Throns verloren. — Von der Kontroverse über den Poseidon von Cap Artemision wurde oben S. 8 berichtet. — Neuerwerbungen des Metropolitan Museum veröffentlicht G. Richter *AJA.* 1944, 1, darunter besonders bemerkenswert die Erzstatuette eines tanzenden Satyrs um 485, von der Beweglichkeit der Gestalten des Brygosmalers, wie sie in der Plastik nach der Sprengung des archaischen Gefüges um 500 und vor der neuen Befestigung nach 480 häufiger gewesen sein muß, als die erhaltenen Werke erkennen lassen. Auch der feine Diskuswerfer der Akropolis (Blümel, *Sport d. Hell.* S. 91) dürfte noch aus dem Perserschutt stammen, wird oft zu spät datiert. — Der Thronende des Harpyiengrabs von Xanthos ist nach Tritsch, *JHS.* 1942, 39 ff. nicht Poseidon, sondern der Herrscher von Xanthos, auf der Ostseite dargestellt, weil man diese von der Agora sehen konnte.

A. B. Cook veröffentlicht *JHS.* 1941, 6 ff. einen Kopf aus seinem Besitz, den er dem verschleierten nachdenklichen Mädchen auf Metope XIX Parthenon Süd zuweist. Er hält es für die Braut und deutet diese Mittelmetopen wieder als Hauptscenen des Kentaurenkampfs bei der Peirithooshochzeit. Trotz der oft genannten Bedenken gegen diese Deutung stimmt Picard *REA.* 1945, 177 ff. zu, weil gewichtige Argumente für eine einheitliche Deutung der Nordmetopen sprechen. — Eine ausgezeichnete Wiederholung des Kopfes der Hera Borghese und eine schlechte der kapitolinischen Amazone in Baltimore veröffentlicht D. K. Hill *AJA.* 1941, 153. D. B. Thompson untersucht *Hesperia* 13, 1944, 173 ff. die goldenen Niken, die von Perikles an bis ca. 350 auf der Akropolis geweiht wurden und durch Inschriften bekannt sind. Sie hätte auf die Neigung zur Vergoldung der Götterbilder auf gleichzeitigen Vasen hinweisen können. — Zwei vom Metropolitan Museum neu erworbene griechische Statuen von Mädchen und Dienerin, die aus einem der allspätesten attischen Grabreliefs vor dem Luxusgesetz 317/5 stammen müssen, veröffentlicht G. Richter *AJA.* 1944, 229 ff. — Eine Diskussion, ob die Sandalen des Hermes des Praxiteles spätklassisch möglich seien, schließt F. P. Johnson *AJA.* 1943, 18 bejahend unter Hinweis auf den Apollontorso von Bassae. — Griechische Plastik in Cleveland, besonders spätklassische, behandelt M. Bieber, *Art in Am.* 31, 1943, 113 ff., römische a. O. 1944, 65 ff.

Eine frühklassische Bronzehydria — und kanne seiner Sammlung aus Aigion veröffentlicht D. M. Robinson *AJA.* 1942, 172 ff. zusammen mit einer Reihe von ähnlichen Stücken und bringt sie in Zusammenhang mit Pindars Erwähnung eherner Weihgeschenke aus Achaia in der 10. nem. Ode. — Die auf Theseus-Sikronbildern häufigen Fußbadewannen bespricht M. J. Milne *AJA.* 1944, 26 ff. anlässlich der Neuerwerbung eines prächtigen hochklassischen

Exemplars durch das Metropolitan Museum. — Noch wichtiger ist die Veröffentlichung einer prachtvollen getriebenen silbernen Omphalosschale durch G. Richter (AJA. 1941, 363ff.). Das Werk ist eines der wenigen und kostbaren Beispiele des reichen Stils außerhalb Athens¹, die besonders wichtig sind, weil die großen Maler während des peloponnesischen Krieges außerhalb Athens beschäftigt waren. Die Darstellungen deuten nach dem Verf. auf sizilische Herkunft. Der größere und äußere der beiden konzentrischen Friese zeigt vier von Niken gelenkte galoppierende Viergespanne, mit Herakles, Athene, Ares, Dionysos als Mitfahrenden; der innere Fries vier Paare beim Gelage: Dionysos-Ariadne (dabei einen Papposilen), Herakles-Hebe, Aphrodite-Ares (dabei einen Silen) und Apollon mit einer Muse (?). Bei dieser Herakles-apotheose fällt auf, daß Herakles und Ares freundschaftlich verbunden sind. Das weist nach Herakles' Geburtsort Theben, dessen Einwohner von Ares stammten. Diese thebanische Vorstellung wurde nach dem Verf. durch Pindar, Sizilien vermittelt. Der Kelchkrater in Oxford mit Theseus und Prometheus (Beazley, AJA. 1939, 618ff.) stamme wohl aus demselben Grab.

G. Richter schließt sorgfältige Untersuchungen über die klassische Toreutik und ihre Nachwirkung auf Calener Schalen an; M. J. Milne untersucht 390ff. die Bedeutung des Wortes Toreuo und verwandter Begriffe. D. K. Hill geht Hesperia 12, 1943, 97ff. weiter zu einer Geschichte der Technik antiker Metallreliefs überhaupt; sie unterscheidet archaisches Hämmern, klassisches Treiben (Repoussé) und gegossenes Flachrelief, das allein immer, in Verbindung mit Hochrelief erst hellenistisch-frühhömisch vorkommt.

H. Seyrig erklärt AJA. 1944, 20ff. die Darstellung eines Klappspiegels in Cleveland, den zuerst M. R. Howard veröffentlicht hatte (Cleveland Mus. Bull. 17, 1930, 1ff.). Er weist nach, daß der Jüngling, der hier vor Aphrodite steht, Adonis ist: er hält einen Zweig in der Linken, den nach Seyrigs Nachweisen (vgl. auch BCH. 51, 1927, 202ff.) Gestalten tragen, die sterben und wieder auferstehen: Alkestis, Persephone, Orpheus. Man kann für die Deutung der Göttin noch anführen, daß sie eine freie Nachbildung der Aphrodite in den Gärten des Alkamenes ist, die ich mit Reisch und Schrader (Phidias 203ff.) in der „Angelehnten Aphrodite“ erkenne (vgl. auch Blümel, Katalog Berlin K 6), wie sie auf der Bonner Tonform nachgebildet ist. Entschleierung, Tracht, Lehnen auf den Pfeiler stimmen ganz überein, sind nur in spätklassischen Stil übertragen. Ja, der Spiegel in Cleveland ist für die Frage sogar besonders wichtig, denn neben der ganz statuarisch aufgefaßten Göttin kennzeichnet ein Baum ihren „Garten“. Man müßte einmal die Nachwirkungen des berühmten Werkes zusammenstellen; augusteisch züchtig kehrt es wieder auf einem Campanarelieff (von Rohden, Taf. 17) und später auf einem Parisurteil (Hermann Bruckmann Taf. 113), das in mehreren Varianten erhalten ist. Nur aus dem Vorbild der Aphrodite des Alkamenes erklärt es sich, daß die Göttin des Spiegels ganz bekleidet ist im Gegensatz zur sonstigen Sitte der Bilder aus der reifen Spätklassik. Denn in dieser, um 330 muß der Spiegel entstanden sein. Seyrig datiert ihn zwar ins spätere 3. Jahrhundert, aber ohne jede Begründung. Er konnte W. Züchners „Griechische Klappspiegel“ noch nicht kennen, in denen 120ff. nachgewiesen wird, daß der Hellenismus Klappspiegel

¹ Der von W. Züchner in seinen „Griechischen Klappspiegeln“ 221, 216 neuerdings wieder bestrittene attische Charakter des Berliner Mänadenkraters tritt demgegenüber deutlich hervor.

nur ornamental zu verzieren pflegte; daß die Reliefspiegel meist in die Spätclassik, einige auch in die Römerzeit gehören. Deshalb ist auch G. Richters Datierung des von mir *Antike* 16, 1940, 11ff. veröffentlichten Klappspiegels, den inzwischen das Metropolitan Museum erworben hat, ins 2. Jahrhundert nicht möglich. Züchner hält allerdings diesen Spiegel und den in Cleveland für falsch auf Grund der ihm vorliegenden Photos. Den Spiegel in New York hatte ich oft genug in den Händen, um seine Echtheit versichern zu können; er ist ein ebenso bedeutendes Denkmal der Spätclassik wie der in Cleveland.

Hellenistische Plastik.

Reiches archäologisches, vielfach unveröffentlichtes Material gibt M. Rostovtzeff seiner großen dreibändigen „*Social and Economic History of the Hellenistic World*“ bei (Oxford 1941). — O. Broneer veröffentlicht (Harvard 1941) „*The Lion Monument at Amphipolis*“, das während des Balkankrieges 1912/13 gefunden, von Amerikanern und Franzosen gemeinsam erforscht und wieder aufgerichtet wurde. Es war fast 10 m hoch; fast die Hälfte nimmt die meist moderne Basis ein. Nach Broneer handelt es sich nicht um das Denkmal des Brasidas, weil es erst aus dem späteren 4. Jahrhundert stammt, sondern um das eines in Kleinasien gefallenen berühmten Bürgers von Amphipolis, etwa Laomedons, eines Freundes Alexanders. — K. Lehmann verbindet *Hesperia* 12, 1943, 115ff. eine Zeichnung des Cyriacus von Ancona mit einem 1939 in Samothrake gefundenen täniengeschmückten Marmorkopf eines bärtigen Mannes um 460, dem Bruchstück eines Giebels, von dem noch ein Fragment erhalten ist. Die Augen des Mannes waren geschlossen; Lehmann vermutet Teiresias und Nekyia. Er schließt auf Jenseitsvorstellungen in Samothrake und erinnert an das dort gefundene archaische Relieffragment im Louvre mit seinen chthonischen Schlangen, die im gleichen Sinn in der Tomba dell'Orco wiederkehren. — Lehmann veröffentlicht *AJA.* 1942, 198ff. eine Tonbüste des Philetairos von Pergamon in Como, die er für ein zeitgenössisches Original hält, während die Neapler Büste erst nach 150 entstanden sei, eine klassizistische Umgestaltung.

Phyllis L. Williams und Rh. Carpenter verbinden den Herrscher und den Boxer des Thermenmuseums *AJA.* 1945, 330ff., die ja zusammen gefunden wurden, zu einer Gruppe und ergänzen sie mit einem vermuteten Gegenstück des Thermenherrschers als die Dioskuren mit Amykos; unter Berufung auf die Schilderung einer ähnlichen Situation in Theokrits Dioskurenhymnus (XXII, 44—52). Carpenter betont, daß die Verbindung mit dem Hymnus ihm schon 1940 von einem jungen Mitglied des deutschen Archäologischen Institutes in Rom ausgesprochen worden sei, und daß dieser Kollege trotzdem Carpenters *AJA.* 1927 ausgesprochene Deutung des Herrschers als Lucullus angenommen habe. Carpenter hält die Gruppe für eine Allegorie des römischen Sieges über Mithridates, zieht es aber vor, den Herrscher jetzt als den eigentlichen Sieger Sulla zu nennen. Die Inschrift MAR auf dem rechten Daumen wird auf C. Claudius Marcellus bezogen, der gegen 40 v. Chr. Ädil gewesen sein muß. Die Kombination der zusammen gefundenen Statuen bleibt bestechend und möglich, auch wenn man daran festhält, wie ich, daß der Herrscher ursprünglich Demetrios I. darstellte und als Erfindung noch in den hohen Hellenismus gehört. Die Verwendung hellenistischer Statuen und Gemälde im Nachbarock

der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. stellt ja oft stilistisch ursprünglich Verschiedenes zusammen; so die Bilder der Rückwand und der Seitenwände im Speisesaal von Boscoreale; der frühhellenistisch konzipierte Torso vom Belvedere mit der wahrscheinlich dazu erfundenen späthellenistischen Olymposfigur (Acta Archaeologica I), und früher schon der späthellenistische Pan neben der spätklassischen Aphrodite der Pantoffelgruppe von Delos in Athen (zuletzt Kleiner, Tanagrafiguren 220).

Hellenistisch-römische Keramik.

W. Schwabachers Behandlung der hellenistischen Reliefkeramik, die im Kerameikos gefunden wurde, war schon 1935 den Athenischen Mitteilungen eingereicht worden und erschien nun *AJA.* 1941, 182ff.; anschließend veröffentlicht P. V. C. Baur feine megarische Becher in Yale, Stoddard Collection. Die besonders häufig in Antiochia und Tarsus gefundenen Reliefgefäße mit Bleiglasur identifiziert mit den Rhosica Vasa F. F. Jones *AJA.* 1945, 45ff. Die Gattung kommt im 1. Jahrhundert v. Chr. auf, erliegt aber bald der Konkurrenz des Glases wegen der zu komplizierten Technik und vielleicht auch wegen der Gefährlichkeit der Arbeit. Terra Sigillata von Minturnae veröffentlicht H. Comfort *AJA.* 1943, 313ff.; die arretinische Reliefkeramik des Metropolitan Museum Chr. Alexander *CVA. USA.* 9, 1943.

Architektur der Römerzeit.

H. S. Robinson untersucht *AJA.* 1943, 291ff. den Turm der Winde und den römischen Markt in Athen. Die frührömische Porosanlage (entworfen nach Dinsmoor a. O. 383, 47 v. Chr. beim Besuch Cäsars) wurde noch vor 44 mit dem Turm, dem Horologion des Andronikos ausgestattet. Gegen Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr. wurde das dorische Propylon der Athene Archegetis errichtet; wohl unter Hadrian die inneren Kolonnaden und das Ostpropylon aus hymettischem Marmor; unter Antonius Pius das Agoranomion; später das Marmorpflaster gelegt. Dinsmoor a. O. möchte die Ausführung der Marktanlage möglichst spät im 1. Jahrhundert v. Chr. annehmen, weil nach seiner Hypothese ja der Arestempel ursprünglich dort stand, gegen 10 abgebrochen und dann auf der hellenistischen Agora neu errichtet wurde (vgl. oben S. 50).

In Corinth III, I,2 behandeln R. Stillwell, R. L. Scranton, S. E. Freeman (Cambridge Mass. 1941) die Ausgrabungen des Apollontemenos, der Fassade mit den Kolossalfiguren, der Nordweststoa, der Tempel C und F. — Den Augustusbogen des Forum behandelt, jedoch ohne neue Untersuchung der Fundamente, L. Holland *AJA.* 1946, 52ff. Der Bogen erscheint auf Münzen von 29/27 einbogig, 18/16 dreibogig. Man hat diesen Unterschied damit erklären wollen, es habe zwei Bogen gegeben (obwohl nur ein Fundament vorhanden ist), oder der erste Plan sei nicht ausgeführt (obwohl er auf Münzen erscheint). Holland weist darauf hin, daß die normalen italischen Bogen bis zum Severusbogen einbogig sind; dreibogig nur Orange (unmittelbar vom Forumbogen abhängig) und andere Bögen der Provinzen im 2. Jahrhundert. Die einfachste Erklärung ist nach Holland, daß der Bogen zwischen den Daten der beiden Münzen durch Seitenbogen erweitert wurde; das neue Bild hatte dann große Nachwirkung in Zeiten und Epochen, für welche der augusteische Stil klassisches Vorbild wurde. — H. Bloch zeigt *AJA.* 1944, 337ff., daß die

Aqua Traiana nicht nur lokale Bedeutung hatte, sondern ebenso wichtig war, wie die meisten älteren römischen Aquädukte. Sie erschloß neue Quellen auf den Sabatinischen Hügeln, belieferte die neuen Thermen, die großartige Schöpfung des Apollodoros von Damaskos mit ausreichendem Wasser. — M. Stuart weist auf Grund eines 91/89 geprägten Denars des M. Aemilius Lepidus *AJA.* 1945, 226ff. den schon von Urlichs erkannten, aber meist übersehenen Anteil der Aemilier an der so bedeutenden Aqua Marcia nach. — Den Ursprung des dekorativen Stucks findet N. C. Debevoise *AJA.* 1941, 45ff. im Iran, von wo er durch die Parther zusammen mit der Bauform des Liwanhauses seit der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. nach Mesopotamien gebracht wurde, um dort seine immense Bedeutung zu erhalten. — Den gebogenen Architrav und seine symbolische Bedeutung in der Spätantike untersucht D. F. Brown *AJA.* 1942, 389ff., Weigands Ergebnisse im Wiener Jahrbuch 5, 1928, 112ff. bestätigend. Der Bogen sei ein Symbol für die Göttlichkeit der darunter dargestellten Person.

Die Ausbildung der römischen Wandmalerei vom 1.—3. Stil untersucht Alan G. Little *AJA.* 1945, 134ff. Der zweite Stil sei noch ein Übergang vom Hellenismus, erst die malerische Art des dritten „römisch“. Damit wird meines Erachtens das spezifisch italische Raumgefühl des zweiten Stils, ja die grundlegende Bedeutung des 1. Jahrhunderts v. Chr. für die ganze spätere abendländische Kunst verkannt. — Anders sieht C. M. Dawson in einer Untersuchung der römisch-kampanischen mythologischen Landschaftsmalerei (*Yale, Class Stud.* 9, 1944) als charakteristisch für das Römische den Raumsinn, der „zur Landschaftsdarstellung führt und zur Absicht, real darzustellen, was in der griechischen Kunst symbolisch gegeben war“. Gleichzeitig sei das landschaftliche Interesse Ovids, die Neigung zu Pantomime und Ballet. Dagegen findet A. G. Little die griechische Landschaftsmalerei in einer Rezension dieses Buches unterschätzt. Die Kontroverse löst sich, wenn man von den feinen Unterscheidungen zwischen der unräumlich griechischen und der räumlich römischen Landschaftsmalerei in Diepolders Aufsatz *RM.* 1927 ausgeht, die Henk Beyen in einem im dritten Heft des Basler „Phöbus“ zu erwartenden Aufsatz etwas modifiziert.

Deutung römischer Kunst.

Das vielleicht wichtigste archäologische Buch der Kriegszeit, F. Cumonts „Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains (Paris 1942) hat schon eine Reihe von amerikanischen Arbeiten angeregt. So bespricht E. Jastrow *AJA.* 1946, 67ff. das Motiv des Kopfes zwischen Ranken auf unteritalischen Tonaltärchen hellenistischer Zeit. Es steht als Abkürzung der Herrin des Lebens, die als Demeter, Persephone, Hera, Aphrodite verehrt werden konnte und ist häufig auch auf unteritalischen Vasen. Der Verf. hätte auch auf Kertscher Vasen hinweisen können, deren Motive von Jenseitsbedeutung evident sind¹; sie vergleichen attische Grabstelen mit dem von Ranken umgebenen Bild der Verstorbenen und erinnert an die „Demetreioi“, die von Plutarch überlieferte Bezeichnung der Verstorbenen. Nach Nilsson wird um 400 aus der allgemeinen Hoffnung auf Unsterblichkeit der Glaube an persönliche Unsterblichkeit.

¹ Vgl. K. Schefold, Untersuchungen z. d. Kertscher V. 1934.

Cumont geht bei seiner Untersuchung der Gräbersymbolik von den römischen Sarkophagen aus. So steht in unmittelbarem Zusammenhang seiner Fragestellung ein ebenfalls 1942 erschienenes Buch von K. Lehmann und E. C. Olsen, *Dionysic Sarcophagi* in Baltimore. Es handelt sich um neun in zwei Grabkammern vor Porta Pia gefundene Sarkophage der Calpurnii Pisones von 140—180 und 180—210. Die Verf. schließen aus den Bildern der Sarkophage, daß die Familie in Mysterien des Dionysos und Sabazios eingeweiht waren. Die Darstellungen tragen nach dieser Auffassung ihren Sinn nicht mehr in sich selbst, wie alle griechische Kunst, sondern sie weisen über sich hinaus, sie bedeuten etwas. Mit solcher Interpretation nehmen Rostovtzeff, E. S. Strong, Cumont und seine Schüler Bachofens Kampf gegen die Leugnung der symbolischen Bedeutung auf, die in den vergangenen Generationen herrschte und in Andreas Rumpf noch einmal einen energischen Vertreter fand, in seinem Band des Sarkophagcorpus über die Meerwesen. Die eigentliche Bedeutung von Cumonts Buch besteht darin, daß er die Sarkophagbilder aus zeitgenössischer Literatur interpretiert, also nicht bei mehr oder weniger willkürlichen symbolischen Interpretationen stehenbleibt. Gerade hier setzt die Kritik einer ausführlichen Auseinandersetzung mit Cumonts Buch durch A. D. Nock ein, *AJA*. 1946, 148ff. Nock warnt vor einer zu theologisch-dogmatischen Interpretationsweise. Nicht alle, die sich in Sarkophagen beisetzen ließen, können Neupythagoräer gewesen sein, wie es nach Cumonts Buch scheinen könnte; andere philosophische Lehren waren damals viel weiter verbreitet. Ein anderer Haupteinwand ist, die Sarkophagthemen seien meist aller dekorativen Kunst gemeinsam, nicht eigentlich sepulchral, wie die Bilder von Eroten, Psychen, dem Thiasos, Meerwesen, Jahreszeiten, Philosophen, Musen usw. Endlich werden in den Grabgedichten so oft mechanisch Floskeln verwendet, ohne wirkliches Verständnis ihres Sinnes, nur des Effektes wegen, daß man Analoges auch für die bildende Kunst erwarten müsse. Nur einer von Nocks Einwänden ist weniger treffend, als die genannten: die griechische Kunst sei nicht symbolisch im Sinn von Cumonts Interpretationsweise. An sich hat Nock auch mit dieser These gegen Cumont recht, aber es ist hier eben ein grundsätzlicher Unterschied zwischen griechischer und römischer Kunst zu beachten, den Cumont und Nock verkennen.

Griechische Kunst setzt zwar vielfach alten vorgriechischen Symbolismus voraus, aber mit dem eigentlichen Kunstsinn der Griechen hängt es zusammen, daß die Griechen überall da darzustellen streben, wo andere Völker nur symbolisieren. Charakteristisch dafür ist die klassisch organische griechische Bildauffassung im Gegensatz zur schriftartigen ägyptischen, die sich mit Formeln vor der Vergänglichkeit des allzu Lebendigen schützt. Wenn man viele Themen der griechischen Kunst aber nun „bloß dekorativ“ nennt, geht man zu weit. Erst der Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts hat die gedanken- und sinnlose Bildverwendung erfunden. Selbst die Tierfriese griechischer Vasen sind als sinnvoll nachgewiesen worden¹. Wenn der Grieche das Ganze des Gemeinten nicht darstellen kann, deutet er nicht symbolisch an, sondern kürzt ab. Man kann diese Art „attributiv“ nennen. So steht ein Dreizack für Poseidon, ein Blitz für Zeus, ein Füllornament für Landschaft.

¹ Vgl. E. Langlotz, *Antike* 8, 1932, 181ff. *Verf.* 35. *Jahrb. d. Schweiz. Ges. f. Urgesch.* 1944, 150f.

Aus dieser abkürzenden Art entwickelten sich die „Phantasias“ der späteren griechischen Kunst¹.

Übergänge von der attributiven zur symbolischen Darstellung gibt es überall dort, wo das Griechentum sein Wesen nicht mehr rein bewahrt, wie in Großgriechenland schon in klassischer Zeit, auch in Südrubland. Aus dem unmittelbaren, künstlerischen Verhältnis zum Bild wird das mehr gedankliche, symbolische. Auch im Hellenismus dringt das gedankliche Element vor². Aber die entscheidende Wandlung vollzieht sich erst, seitdem die griechische Kunst gegen 100 v. Chr. in den Dienst des neuen römischen Weltreichs, einer neuen Staats- und Gesellschaftsordnung tritt. Die Aufgabe war nun, die ganze überkommene Bildwelt neu zu verstehen. Nock hat durchaus recht, daß man die Betrachtung einzelner Monumentenklassen nicht isolieren darf, wenn man ihren Sinn verstehen will. Nur eine Erklärung, die dem symbolischen Gehalt der profanen und der sepulchralen römischen Kunst gerecht wird, kann befriedigen. In einer Untersuchung des Sinns der römischen Wandmalerei wird zu zeigen sein, daß man auch hier nicht zu eng aus der Lehre einzelner Sekten interpretieren darf, sondern daß es sich um allgemeiner verbreitete Vorstellungen von der Weihe, der Vergöttlichung des Lebens handelt, die in eigentliche Unsterblichkeitsvorstellungen übergehen können. Boyancé hat in seinem Buch über das *Somnium Scipionis* gezeigt, wie wenig dogmatisch man die römischen Unsterblichkeitsvorstellungen zu fassen hat. Sie waren so selbstverständlich, daß auch Epikureer, deren Lehre eine Fortexistenz nach dem Tode leugnet, mit Bildern von Heroisierung und Unsterblichkeit spielen konnten. Die Sekten legten dann die Bilder und Mythen in ihrem Sinn detaillierter aus, aber erst in der christlichen Kunst erhalten die Bildmotive einen streng theologisch-dogmatischen Sinn, der allgemeinverbindlich, alleinseligmachend und intolerant ist. Man kann diese dritte Stufe römischer Bildauffassung von zwei älteren unterscheiden, einer andeutungsspielenden der illusionistischen Kunst des 1. Jahrhunderts v. und n. Chr., und einer mehr formelhaften, schriftartigen des 2. und 3. Jahrhunderts, mit der sich Cumont in erster Linie befaßt. Die für das Verständnis antiker Kunst entscheidend wichtige Entwicklung von griechischer attributiver zu römischer symbolischer Bildauffassung, die man noch viel feiner differenzieren müßte, wird von Nock in seiner Kritik an Cumont übersehen. Alle seine Einwände finden so eine einfache Erklärung; das Floskelhafte der Grabgedichte wie der bildenden Kunst erklärt sich daraus, daß die Handwerker den Sinn der gebrauchten Wendungen und Motive oft nur ganz im allgemeinen, nicht genau verstehen.

Eine Reihe von Arbeiten beschäftigt sich mit der Bedeutung einzelner römischer Personifikationen. O. Brendel untersucht „Classical Ariels“ (Studies in Honor of F. Shipley, St. Louis 1942), welche die Körper verstorbener Kaiser ins Jenseits tragen; Sabina werde von der „Consecratio“, das Kaiserpaar der Antoniusbasis von „Ascensus“ getragen. Anschließend wird für den Ganymed der Basilica Sotteranea Raub durch Boreas, für den schwebenden Augustus des Pariser Cameo als Träger „Polus“ angenommen. — Doro Levi bespricht *Hesperia* 1944, 269ff. ein Mosaik des 3. Jahrhunderts n. Chr. aus Antiochia

¹ Vgl. A. Trendelenburg, 70. Berl. W. Progr. 1910.

² Cumont 5ff., 25ff.

mit einem Symposion von Chronoi, die als Parochomenos, Enestos, Mellon und Aion bezeichnet sind. — Auf dem Triumphzug des Titusbogens führen nach M. Bieber, *AJA.* 1945, 25ff. nicht Roma und Genius die Pferde des Kaisers, sondern Honos und Virtus. Diese erscheint auf vielen Münzen, auch auf Altären als Amazone wie Roma, setzt aber nicht wie diese den Fuß auf die Weltkugel, sondern auf den Helm. Roma hat meist Victoria bei sich und ist in der Spätzeit gewöhnlich voll bekleidet, sitzend gebildet. Honos trägt wie Genius das Füllhorn, aber Zweig oder Szepter, während Genius die Opferschale hält. Auch auf dem traianischen Relief vom Konstantinbogen führt Virtus Augusti den Kaiser, nicht Roma. Roma und Genius sind für einen Dienst zu würdig, sie empfangen den Kaiser an den Schlußsteinen des Titusbogens, des Konstantinbogens und Roma am Janusbogen.

Die Schlangen auf Lararia in Pompeji erklärt G. K. Boyce, der Verfasser des *Corpus der Larenheiligtümer in Pompeji* (*Memoirs of the Amer. Acad. at Rome* 14, 1937) als Verkörperungen des Genius Loci, der als Beschützer, besonders von heiligen Orten, verehrt wurde (*AJA.* 46, 1942, 13ff.). Der Besucher Weimars wird sich dabei an den schlangenumwundenen Rundaltar erinnern, der an der Ilm nach dem Vorbild eines Gemäldes aus Herculaneum aufgestellt wurde mit der Inschrift: *Genius huius loci montis*.

Die erste Tabula „*Odysseaca*“ konnte K. Weitzmann *AJA.* 1941, 161ff. im Vatikan nachweisen. Sie war schon von Stornaiuolo in den *Monumenti dell' Instituto Spl.* 1891 veröffentlicht, aber bisher in ihrer Bedeutung als Gegenstück der bekannten *Tabulae Iliacae* nicht erkannt worden. Der Sinn dieser „*Marmorbücher*“ hängt meines Erachtens mit dem angedeuteten der römischen Wandmalerei zusammen.

Römische Plastik.

K. Lehmann veröffentlicht *AJA.* 1942, 204ff. eine hochinteressante römische sitzende Dichterstatue in Buffalo, die er gewiß richtig um 100 v. Chr. datiert.; einen Vorläufer des Gegenstücks des Poseidipp im Vatikan, ganz wie dieses zu beurteilen. — M. Stuart reiht der kleinen Zahl von Werken von der Art der Türkisbildnisse des Augustus und Tiberius in Florenz (*Delbrück, JdI.* 1925, 15ff.) ein Fayencebildnis des Augustus im Metropolitan Museum an (*AJA.* 1944, 171ff.). — Mary Mc Crimmon macht eine vortreffliche Sammlung griechisch-ägyptischer Mumienmasken- und Bildnisse in Toronto *AJA.* 1945, 52ff. bekannt; M. Bieber ein spätrömisches Bildnis Alexanders des Großen in Boston *AJA.* 1945, 425ff.

Frühchristliches und Nachbarländer.

Ch. R. Moreys „*Early Christian Art*“ (Princeton 1942) kann hier nur eben erwähnt werden, über eine solche Zusammenfassung eines Lebenswerkes müßte ausführlicher berichtet werden. Die Voraussetzungen in der Kunst der Kaiserzeit werden sorgfältig untersucht; die Bedeutung Alexandrias schätzt Morey bekanntlich höher, als es die klassischen Archäologen jetzt zu tun pflegen. — R. Krautheimer berichtet *AJA.* 1942, 373ff. von neueren Arbeiten über S. Maria Maggiore¹. Er datiert 420/30, betont den strengen „antiken“ Charakter mit seiner klaren Organisation, einer Apsis, die ohne

¹ Unbekannt blieb ihm *Rivista di A. Cr.* 1939, 298ff. (Komposition und Sinn der Mosaiken).

Querschiff unmittelbar ans Schiff anschließt (man könnte auch auf den geraden Architrav nach dem Vorbild der Peterskirche hinweisen, und auf die römische Kraft der Mosaiken, die sich vom theodosianischen Ästhetizismus abwendet). W. Emerson und R. van Nice berichten vorläufig über ihre Bauuntersuchung der Sophienkirche in Konstantinopel AJA. 1943, 403ff. Dabei wird besonders deutlich, mit welcher Sorgfalt der jüngere Isidor den Neubau der eingestürzten Kuppel sicherte.

Den griechischen Anteil an der achämenidischen Kunst besprechen H. Frankfort und G. Richter in zwei sich ergänzenden Aufsätzen AJA. 1946, 1ff. Zu den bekannten, in letzter Zeit zu wenig gewürdigten Argumenten für den griechischen Anteil, wie der Bauinschrift, die ionische Bildhauer nennt¹, kommt als wichtiges neues ein Fragment vom Fuß einer Dareiosstatue mit feinen griechischen Graffiti: zwei Profilköpfen orientalischer Typen mit Adlernasen und reichem Haupthaar, die an den Stil des Kleophradesmales 500/490 erinnern.

Zu den wichtigsten Büchern der Kriegszeit gehört Paul Jacobsthal's große Darstellung der frühen keltischen Kunst in zwei Kleinfoliobänden mit 279 Tafeln und 242 Seiten: „Early Celtic Art“ (Oxford 1944). Das Buch behandelt die Blütezeit der keltischen Kunst vom späteren 5. bis zum 2. Jahrhu dert v. Chr.; nicht in einem Katalog aller erhaltenen, sondern in stilistischer Untersuchung aller bedeutenderen Werke, die anhangsweise in einem Katalog von 419 Nummern beschrieben werden. Die Herkunft des Stils, sein Verhältnis zu Vorbildern in Ost und West, die zeitliche Stellung wird am Menschen- und Tierbild, an Ornament und Technik untersucht. Die Grammatik des keltischen Ornamentes wird durch 476 Zeichnungen einzelner Motive illustriert. Jacobsthal unterscheidet einen „frühen Stil“ bis etwa 350; den „Waldalgesheimstil“ bis zum Anfang des 3. Jahrhunderts, und den späten Stil, in dem sich der „Ungarische Schwertstil“ und der „Plastische Stil“ unterscheiden lassen. Die ernste und kraftvolle Addition der Bildelemente im frühen Stil weicht im reifen einer größeren Einheit in ornamentalem kunstvollem Linienspiel mit einem sehr bildsamen und vielseitig verwendbaren Rankentypus. Die Freiheit von den klassischen Vorbildern wächst und wird am größten im späten Stil, der eine barocke, tief unklassische Note hat und von Jacobsthal für den Gipfel der keltischen Kunst gehalten wird.

Mit großer Kraft verarbeitet die keltische Kunst weit auseinanderliegende Anregungen und verwandelt so das einheimische Erbe der Hallstattkultur, in einer Weise, die an die verwandte Kraft der orientalisierenden griechischen Kunst erinnert. Der Vorgang vollzog sich bei den Kelten 300 Jahre später, stürmischer, fast plötzlich, aber hier wie dort findet man eine erstaunliche Einheit des Stilwandels, eine geschickte Verbindung verschiedenartiger Elemente, die nicht ein fremder Aufputz bleiben, wie etwa in der Hallstattkultur, sondern „eine lebendige Quelle künstlerischer Inspiration“ werden. Nicht zufällig werden die griechischen Vorbilder in italischer Umgestaltung und Stilverspätung aufgenommen und mit orientalischen Motiven verbunden. Die Kelten „entschieden sich nicht für griechische Humanität, für eine heitere und freundliche Bildwelt, sondern sie wählten ihre zauberischen und magischen Symbole im Osten“. Die Kelten waren in ihrer abenteuerlichen Geschichte unfähig zur Staatenbildung, aber sie hatten die Gabe, das entscheidende Ferment der europäischen Kultur zu werden. „Cato nennt die Gallier tapfer

¹ Vgl. *Eurasia Septentrionalis Antiqua* 12, 1937, 72ff.

und streitlustig, grausam, abergläubisch, begabt für spitze Worte. Auch ihre Kunst ist voller Gegensätze. Sie ist anziehend und abstoßend, weit von Primitivität und Einfalt, verfeinert in Gedanken und Technik, durchgebildet und geschickt, voll von Paradoxen, verblüffend vieldeutig, rational und irrational, dunkel und harmlos — weit von der lebenswürdigen Menschlichkeit und Transparenz griechischer Kunst. Aber es ist ein wirklicher Stil.“

Clark Hopkins leitet die Architekturhintergründe der Gemälde von Dura im Tempel der palmyrenischen Götter AJA. 1941, 18ff. unmittelbar von hellenistischen Vorbildern her, die er auch als Vorbilder für die Architekturhintergründe indischer und Turfangemälde annimmt. Der Wert der Beobachtungen verringert sich auch für den nicht, der wie der Referent die Raumillusion der Gemälde von Dura für undenkbar hält ohne das Vorbild der römischen Malerei seit dem zweiten Stil. Die hellenistischen Vorbilder der römischen Architekturmalerei kennen deren positives Verhältnis zum Raum noch nicht (Stelen von Volo, Weihrelief von München, Fresken von Marisa). Wo räumliche Elemente auftreten, bleiben sie der Figur untergeordnet oder tritt eine heftige Spannung zwischen Figur und Raum ein (vgl. oben S. 55f.). — Beiträge zur Geschichte von Dura im 3. Jahrhundert geben Rostovtzeff und Bellinger Berytus 8, 1943, 17ff., 61ff. — Über die Darstellungen östlicher Barbaren spricht Rostovtzeff AJA. 1943, 174ff. „A Parthian Shot“.

H. Buchthal hat in einer Reihe von Arbeiten, zuletzt Proceedings British Academy 31, 1945 „The Western Aspects of Gandhara Sculpture“ untersucht. Die Stilentwicklung verläuft parallel der römischen Kaiserzeit, wie denn auch der Buddhismus damals erst den Charakter einer Erlösungsreligion angenommen hat, die denen der Kaiserzeit überraschend ähnlich ist. B. Rowland AJA. 1945, 445ff. stimmt mit Buchthal im wesentlichen überein, wenn er auch in der Datierung der nordwestindischen Kunst etwas abweicht. — Die hellenistischen Textilfunde aus der Nordmongolei kamen nach H. Schaefer AJA. 1943, 266ff. dorthin über China aus Syrien, woraus sich der griechisch-kaiserzeitliche Charakter der Ornamentik erklären würde.

Paul Friedländer veröffentlicht und bespricht spätantike Textilien in Washington, New York und Leningrad (Univers. of Calif. Press. Berkeley 1945), eine Hestia Polyolbos (Dumbarton Oaks), eine Verstümmelung des Attis (bisher Triumph des Bacchus genannt, Metropolitan Museum). Die sorgfältige Interpretation nach orphischen Hymnen und nach Proklos geht ähnliche Wege wie Cumont und wird, wie dieser durch Nock (oben S. 22) durch Hanfmann angefochten (Speculum, A Journal of Mediaeval Studies 21, 1946, 255ff.). Die hieratische Komposition des Hestiateppichs sei nicht mit Friedländer aus seiner kultischen Bedeutung, sondern als allgemeine Stilerrscheinung zu erklären. Das Fortleben heidnischer Motive in Dichtung und Kunst auch der christlichen Antike sei eine reine Bildungsangelegenheit gewesen, ohne religiöse Bedeutung. Dabei übersieht Hanfmann, daß Bildung selbst eine religiöse Angelegenheit war, schon seit den Anfängen der Römerzeit. Man versteht diese heidnischen Motive erst, wenn man der symbolischen Umwertung und Umdeutung nachgeht, die sie erfahren. Friedländer geht vielleicht etwas weit, wenn er, vorsichtig genug, die Möglichkeit erwägt, der Hestiateppich sei das Kultbild einer orphischen Sekte in Ägypten des 6. Jahrhunderts gewesen, aber die ganze spätantike Literatur beweist, daß das heidnische Erbe ihr ein tieferes Problem war als dem Barock, an den Hanfmann erinnert.