

Sitzungsberichte
der
philosophisch-philologischen
und der
historischen Klasse
der
K. B. Akademie der Wissenschaften
zu **München.**

Jahrgang 1907.

101802
17/5/10.

München
Verlag der K. B. Akademie der Wissenschaften
1908.

In Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

Zu Pythagoras und Kalamis.

Von A. Furtwängler.

(Vorgetragen in der philos.-philol. Klasse am 4. Mai 1907.)

Daß Pythagoras und Kalamis zu den größten Künstlern des Altertums gehört haben, lehrt die Überlieferung. Allein ein sicher auf einen der beiden zurückzuführendes Werk besitzen wir leider nicht; was wir ihnen zuschreiben, beruht nur auf Vermutungen. In neuester Zeit sind einige Arbeiten erschienen, die Vermutungen aufstellen, die, wenn sie richtig wären, zu einem von unseren bisherigen Vorstellungen wesentlich verschiedenen Bilde jener beiden Künstler führen würden. Sie seien deshalb hier einer Prüfung unterzogen; doch will ich mich dabei auf eine möglichst kurze Hervorhebung der Hauptpunkte beschränken, ohne in alle Einzelheiten einzugehen.

1. Zu Pythagoras.

Nach von Duhn, Athen. Mitt. 1906, S. 421 ff. besäßen wir ein Originalwerk des Pythagoras in dem Wagenlenker von Delphi. Das wäre natürlich von der allergrößten Bedeutung, wenn es sich wirklich erweisen oder auch nur wahrscheinlich machen ließe. Dies ist aber nicht der Fall.

Washburn hat bekanntlich die Reste der ursprünglichen Inschrift auf dem Basissteine des Wagenlenkers entziffert und *.. ιλ* (oder *δ, ν, α*) *ας ἀνε* .. gelesen.¹⁾ v. Duhn ergänzt dies zu

¹⁾ Berl. Philol. Wochenschrift 1905, Sp. 1359/60. — Pomptow teilt mir brieflich mit, daß er die getilgte Zeile noch einmal genau untersuchen wolle; die Lesung von Washburn hält er „nicht für sicher“.

Ἀναξίλας ἀνέθηκε und schreibt das Weihgeschenk dem Tyrannen Anaxilas von Rhegion zu, der gewiß den großen Rheginer Pythagoras damit beauftragt habe.

Allein diese Annahme führt zu unmöglichen Konsequenzen und erweist sich deshalb als unrichtig. v. Duhn muß annehmen, daß das Weihgeschenk, weil es von Pausanias nicht erwähnt werde, schon vor der Zeit des Pausanias unter einem Felssturze begraben worden sei. Dies ist, wie mir Pomptow mitteilt, positiv falsch; denn die Statue ist, wie er festgestellt hat und demnächst genauer darlegen wird, absichtlich verborgen und mit Erde überdeckt worden. Übrigens würde man ja auch sicher im Altertum eine wertvolle Bronzegruppe, wenn sie von einem Erdrutsch verschüttet worden wäre, wieder hervorgeholt haben, namentlich wenn sie ein Werk des berühmten Pythagoras war. Aus der Art der Auffindung geht vielmehr hervor, daß die Gruppe bis in das späteste Altertum gestanden hat, also von Pausanias gesehen worden sein muß.

Auf Anaxilas wurde v. Duhn geführt, weil er das Wort πολύζαλος in der späteren in der Rasur stehenden Inschrift noch der früheren Erklärung folgend als Name und zwar als den des jüngeren Bruders des Hieron faßt. Allein jenes πολύζαλος kann, wie eine gute Vermutung von Washburn lehrt, sehr wohl auch als Adjektiv gefaßt werden (American Journ. of arch. 1906, S. 152); jedenfalls ist die Erklärung als Name, von der v. Duhn als etwas Sicherem ausgeht, gänzlich unsicher. Mit der Erklärung als Name fällt aber auch jede Beziehung der Gruppe zu Syrakus.

Die Annahmen, durch welche v. Duhn eine ursprüngliche Weihung durch Anaxilas und eine spätere durch Polykalos wahrscheinlich zu machen sucht, sind alle äußerst unwahrscheinlich und künstlich; insbesondere auch die, daß Pythagoras schließlich selbst gekommen sei und die Rasur der Inschrift hinzugefügt habe. Tatsache ist, daß ein Wagensieg des Anaxilas in Delphi nicht überliefert ist.

Wahrscheinlicher ist dagegen die Ergänzung jenes ..ιλας zu Ἀρχεσίλας, die Washburn vorschlug und die zusammentrifft

mit einer früheren Vermutung von Sworonos. Die Bedenken, die v. Duhn dagegen vorbringt, erledigen sich zumeist durch Washburns Ergänzung im Amer. Journ. 1906 S. 152, wo *πολύζαλος* nicht mehr Name ist.

Die erhaltene Statue stellt einen Jüngling dar, dem eben der Bart an der Wange zu sprossen beginnt. Dieser kann ganz gewiß weder Anaxilas (wie v. Duhn will) noch Arkesilas (wie Washburn wollte) darstellen sollen. Dagegen wäre es eher möglich, daß Battos gemeint wäre, der Heros Ktistes von Kyrene, der erste König, in idealer jugendlicher Gestalt.

Der Stil bildet kein Hindernis die Statue auf das Werk des Amphion, des Enkelschülers des Kritios, zurückzuführen. Im Gegenteil; ich habe gleich nach dem ersten Bekanntwerden der Figur dieselbe mit dem Stile des Kritios in enge Beziehung gesetzt (Sitzungsber. bayer. Akad. 1897, II, S. 128 f.), und auch Homolle hat sie da angeknüpft und als wahrscheinlich attisches Werk bezeichnet (Monum. Piot IV p. 207). Die Zeit eines Enkelschülers aber und sein Stil kann oft sehr nahe an den Meister heranrücken.¹⁾

Was mich indes bedenklich macht, der Vermutung von Washburn und Sworonos zuzustimmen, ist der Umstand, daß Pausanias ausdrücklich als *ἡνίοχος τοῦ ἄρματος* die Kyrene erwähnt; der Battos war demnach gewiß nicht *ἡνίοχος*. Nun ist aber die erhaltene Statue zweifellos ein *ἡνίοχος* sowohl in der Tracht wie in der Haltung; denn sie hielt die Zügel. Über diese Schwierigkeit komme ich nicht hinweg.

Ob nicht doch der von Homolle (Mon. Piot IV p. 173) erwähnte Inschriftstein mit der Signatur des Künstlers Sotadas von Thespieae, der nach Fundort, Maaßen, Klammern und ganzem Aussehen zugehörig schien, auch wirklich zugehörte? Diese Frage muß vor den Originalen in Delphi neu erwogen werden.

Die böotische Kunst des 5. Jahrhunderts stand, wie erhaltene Grabstelen lehren,²⁾ ganz unter dem Einfluß der at-

¹⁾ Ebenso urteilt Studniczka, Kalamis S. 100.

²⁾ Manche wichtige unpublizierte Stücke im Museum von Theben.

tischen. Mit dem was wir von dem Thespier Sotadas zu erwarten hätten, würde der an Kritios erinnernde Stil der delphischen Bronze recht wohl vereinbar sein.

Anaxilas und Pythagoras sind ganz auszuschließen; Arkesilas und Amphion sind eher möglich; vielleicht gehört das Werk aber auch einem ganz unbekannten Meister.

II. Zu Kalamis.

Reisch hat unlängst in den Österr. Jahresheften 1906, S. 199 ff. zu erweisen gesucht, daß die meisten unserer Nachrichten, die Kalamis betreffen, sich gar nicht auf den großen Künstler des fünften Jahrhunderts, sondern auf einen bisher ganz unbekannten späteren Namensvetter, einen Zeitgenossen des Praxiteles und Skopas bezögen.¹⁾ Von den Werken, die Reisch diesem supponierten jüngeren Kalamis zuschrieb hat dann Studniczka in seiner Abhandlung über Kalamis²⁾ wieder einen guten Teil in Abzug gebracht; allein auch er ist der Meinung, daß ein jüngerer Kalamis als bedeutender Künstler des vierten Jahrhunderts erwiesen sei, ja er versucht sogar ein von Lukian besonders gerühmtes Werk des Kalamis, die Sosandra, nicht nur mit Reisch diesem jüngeren Unbekannten zuzuweisen, sondern glaubt es auch in erhaltenen Kopieen, in zwei Statuetten einer verhüllten Tänzerin erkennen zu können.

Ich halte diesen ganzen jüngeren Kalamis für eine haltlose moderne Fiktion, die hoffentlich ebenso rasch verschwinden wird wie sie gekommen ist.

Der alte Kalamis ist uns durch sichere Zeugnisse bekannt und wird denn auch von Reisch nicht in Zweifel gezogen. Seine Mitarbeit mit dem Ägineten Onatas an dem Weihgeschenke des Hieron in Olympia, das Deinomenes nach dem Tode des Vaters aufstellte (466 v. Chr.) sowie die zu diesem

¹⁾ Reisch hat, wie ich soeben sehe, auch den Beifall von Amelung gefunden, der in den Röm. Mitt. 1906, S. 285. 287 die Resultate Reischs überzeugend findet.

²⁾ Im 25. Bde. der Abh. der K. sächs. Gesellsch. d. Wiss. Nr. IV, 1907.

Datum genau passenden Urteile der Rhetoren (Cicero und Quintilian), die ihn in der Härte des Stiles etwas nach Kallinos, Kallon oder Hegias stellen, sind unverrückbare Grundlagen, die Kalamis als einen Meister des strengen Stiles der Epoche um 460 erweisen, also der Stilstufe wie sie uns die Skulpturen des olympischen Zeustempels vergegenwärtigen.

Es gibt, so viel ich sehe, keine einzige Nachricht, die dieser Fixierung des alten Kalamis auch nur im geringsten widerspräche. Vielmehr schließen sich alle Nachrichten und Andeutungen aus dem Altertum zu einem völlig einheitlichen Bilde von dem einen alten Kalamis zusammen. Plinius, Propertius und Ovid sprechen von dem hohen Ruhme, den Kalamis als Pferdebildner genoß; in der Tat nennt uns der Perieget Pausanias an hervorragendster Stelle in Olympia das Weihgeschenk des Hieron, an dem die zwei losen Pferde mit den Reiterknaben von Kalamis herrührten.

Wenn Plinius dazu noch allgemein *quadrigas bigasque* nennt, die Kalamis in immer unübertroffener Schönheit gebildet habe, so hat Reisch gemeint, die *bigae* verrieten hier einen jüngeren Künstler; allein dies hat schon Studniczka (S. 9) mit Recht zurückgewiesen. Ich will nur hinzufügen, daß die Wendung *quadrigae bigaeque* eine dem Plinius offenbar geläufige ist, wie Plin. 34, 19 („*qui bigis vel quadrigis vicissent*“) zeigt und als eine summarische Phrase gewiß nicht zu genau zu nehmen ist.

Eine andere Stelle des Plinius (34, 71), wo er von einem Viergespann des Kalamis handelt, an dem wieder die Pferde von vorzüglicher Schönheit waren, ist von der neueren Forschung, wie mir scheint, arg mißhandelt worden. Plinius sagt, Praxiteles habe auf eine Quadriga des Kalamis den Lenker aufgesetzt, damit man nicht meine, der Künstler, der in der Wiedergabe der Pferde so außerordentliches leistete, sei in der Bildung der menschlichen Figur zurückgeblieben (*Calamidis enim quadrigae aurigam suum inposuit, ne melior in equorum effigie defecisse in homine crederetur*). Hier glaubte die moderne Forschung (zuerst Benndorf und Klein) einen Beweis ihres über-

legenden Wissens und ihrer durchdringenden Kritik geben zu können; sie sah mitleidig auf die Ignoranz des armen Plinius oder dessen Quelle herab, die offenbar nicht gewußt habe, daß doch an einem Werke oft zwei Künstler gleichzeitig zusammengearbeitet haben. Nun nahm man entweder an, der Praxiteles sei ein älterer Künstler des Namens, ein Zeitgenosse des Kalamis gewesen,¹⁾ oder — dies tat neuerdings Reisch — man meinte gleich den ganzen Kalamis herunterrücken und zu einem Zeitgenossen des jüngeren Praxiteles machen zu dürfen;²⁾ daß das Viergespann mit dem Lenker ein ursprünglich gemeinsames Werk eines Kalamis und eines Praxiteles gewesen sei und die Geschichte bei Plinius natürlich nur eine dumme Anekdote sei, auf die moderne Wissenschaftlichkeit nicht hereinfallen dürfe, nahm man als einfach ausgemacht an. Ich wage es, diesen Triumph der Klugheit in Zweifel zu ziehen und frage, wie sollte denn die Geschichte bei Plinius aufgekommen sein, wenn nichts anderes vorlag als der alltägliche Fall, daß die Inschriftbasis eines Werkes die Zusammenarbeit zweier Künstler verkündete? Jedenfalls aber beweist die Geschichte bei Plinius, daß man den Kalamis nur als einen Künstler des älteren strengen Stiles kannte, der zwar wundervolle Rosse machen konnte, in der menschlichen Figur aber noch befangen erschien. Das verstehen wir sehr gut, wenn wir die erhaltene Kunst der Stilstufe der Olympia-Skulpturen betrachten, die, wie wir oben bemerkten, im Ganzen die des Kalamis gewesen sein muß: da haben wir eine Kunst, die in schlichter naturwahrer Auffassung des Pferdekörpers Vollendetes leisten konnte, in der menschlichen Figur aber von Naturwahrheit noch recht ferne bleibt. Warum sollte man nicht wirklich einhundert

¹⁾ Es hat wahrscheinlich einen älteren Praxiteles gegeben; dieser war aber wesentlich jünger als Kalamis; vgl. meine Meisterwerke der griech. Pl. S. 137 f., wo ich S. 138 Anm. 1 schon meinen Zweifel an der üblichen Erklärung der Kalamis-Stelle ausgedrückt habe.

²⁾ Studniczka S. 9 und S. 63 f. hält gegen Reisch an der früheren Meinung von dem älteren Praxiteles als Zeitgenossen des alten Kalamis fest.

Jahre später an einem berühmten Werke des Kalamis den unvollkommen erscheinenden Lenker durch einen neuen ersetzt haben, so wie Thorwaldsen meinte, man müsse den Ägineten, die so naturwahre Körper, aber keine natürlichen Köpfe zu bilden wußten, neue naturwahre Köpfe aufsetzen? Die Stelle des Plinius bestätigt nur die Einheit der antiken Vorstellung von Kalamis, dem Künstler des strengen Stiles, dem großen Pferdebildner.

Auch in dem Falle der Eumenidenstatuen zu Athen hat moderne Superklugheit die antike Überlieferung zu schulmeistern versucht. Auch hier hat Klein behauptet, natürlich liege ein gemeinsames Werk der beiden Künstler Kalamis und Skopas vor; man nahm daraufhin einen älteren Skopas als Zeitgenossen des Kalamis an, bis neuerdings Reisch (S. 212 ff.) vielmehr den Kalamis herunterrückt und zu einem Zeitgenossen des großen Skopas des 4. Jahrhunderts macht. Studniczka (S. 7 f.) ist hierin Reisch gefolgt und meint auch, hier ein neues Zeugnis für den angeblichen jüngeren Kalamis gefunden zu haben. Dabei liegt die Sache aber folgendermaßen: Die drei Eumenidenstatuen in Athen bildeten ganz sicher keine einheitliche Gruppe, sie können niemals ein einheitliches Werk gewesen sein, das von zwei Künstlern im Vereine ausgeführt worden wäre, wie die Modernen ohne weiteres annehmen. Das geht zur Evidenz aus der Überlieferung hervor, wenn man sie nur etwas näher betrachtet. Es standen in dem Tempel zwei Eumeniden-Statuen des Skopas, die in jener feinen parischen Marmorqualität, dem sog. Lychnites ausgeführt waren, der, wie wir auch aus erhaltenen Werken wissen, von den großen attischen Marmorkünstlern des vierten Jahrhunderts für statuarische Werke bevorzugt wurde. Außerdem befand sich in der Mitte zwischen diesen beiden zu den Seiten aufgestellten Statuen des Skopas eine dritte von einem anderen Künstler; das Material dieser wird nicht genannt; jedenfalls war es von dem der Statuen des Skopas verschieden; also war das Werk sicher keine einheitliche Gruppe, die aus gleichem Materiale gefertigt sein mußte. Ferner nannte ein Berichtstatter des

3. Jahrhunderts v. Chr. (Phylarchos) überhaupt nur die zwei Statuen des Skopas, als ob diese allein existierten; dies war nur möglich, wenn die drei eben keine ursprüngliche Gruppe bildeten. Etwas später hat dann der Perieget Polemon auch die dritte Statue erwähnt; aus ihm schöpfte Clemens von Alexandrien, der nach Polemon auch den Namen des Künstlers dieser dritten Statue gibt; er heißt bei ihm Kalos. Ein Scholiast zu Äschines gibt statt des ungewöhnlichen Namens Kalos den geläufigen Künstlernamen Kalamis. Es ist klar, daß die Überlieferung des aus Polemon schöpfenden Clemens den Vorzug verdient.¹⁾ Kalos war der Neffe und Rivale des alten Dädalos, den dieser erschlug. Die einzelne Statue war also ein archaisches Werk, wahrscheinlich aus geringem Materiale, wohl Poros, sicher nicht aus parischem Marmor wie die zwei Statuen des Skopas. So erklärt es sich sehr gut, daß Phylarch nur die zwei skopasischen Statuen berücksichtigte, während der Altertümeler Polemon auch die archaische dädalische Figur beachtete. Die Überlieferung ergibt also weder für einen älteren Skopas noch für Kalamis überhaupt etwas.

Was Reisch sonst noch für seinen jüngeren Kalamis vorbringt, hat teils schon Studniczka widerlegt, so das über den Dionysos und den Kriophoros von Tanagra oder den unbärtigen Asklep, teils ist es leicht zu widerlegen. Reisch will den Caelator Kalamis von dem alten Bildhauer trennen und mit seinem späteren Kalamis identifizieren. Studniczka (S. 11 f.), der dies annimmt, fügt hinzu, daß bei Plinius 36, 36 der Caelator von dem alten Bildhauer ausdrücklich unterschieden sei. Allein das ist nicht richtig. Plinius erwähnt da, wo er auf Grund römischer Quellen in Rom aufgestellte Marmorwerke aufzählt, in den Servilianischen Gärten, auch einen gelobten Apollon Calamidis illius caelatoris; er will den Künstler mit diesem Zusatz durch-

¹⁾ Dies hat schon Löschcke, Die Enneakrunosepisode bei Pausanias, Dorpater Programm 1883, S. 25 überzeugend nachgewiesen. — Wie ich nachträglich bemerke, hat auch Amelung soeben (Röm. Mitt. 1906, S. 285 ff.) sich gegen Reischs Auffassung und für die von Löschcke erklärt.

aus nicht von einem anderen unterscheiden, sondern nur verweisen auf die ebenfalls aus römischer Quelle stammende, ihm im Gedächtnis haftende Stelle 34, 47, wo er die Geschichte von Zenodoros erzählt, der zu Neros Zeit zwei Becher des Kalamis so getreu kopierte, daß man sie nicht von den Originalen unterscheiden konnte. Den Caelator von dem alten Bildhauer zu trennen, liegt nicht der geringste Grund vor; welch hohe Rolle die Toreutik gerade im 5. Jahrhundert spielte, ist bekannt genug; wir brauchen uns auch nur zu erinnern an die erhaltenen Beschreibungen der phidiasischen Goldelfenbeinbilder und die große Bedeutung des getriebenen Metallreliefs in der älteren Zeit überhaupt, sowie an die hohe Schätzung des älter klassischen Stiles in der früheren Kaiserzeit.

Wenn also in der Überlieferung keine Spur vorliegt, daß es außer dem großen alten Kalamis noch einen anderen Künstler dieses Namens gegeben habe, so ergibt sich hieraus die Konsequenz, daß auch bei Pausanias 10, 19, 4, da wo er den einen Meister der Giebelgruppen des delphischen Tempels nennt, unter Kalamis, dem Lehrer des Praxias, kein anderer zu verstehen ist, als eben der eine bekannte alte Kalamis.

Allein diese Giebelgruppen des großen Tempels zu Delphi wurden erst im 4. Jahrhundert ausgeführt, da der Bau des Tempels, ein vollständiger Neubau, erst 367 begann und bis um oder nach 330 v. Chr. dauerte. Praxias und der ihm in der Arbeit folgende Androstenes müssen also Künstler dieser Epoche gewesen sein.

Sollen wir nun daraufhin, und nur und ausschließlich daraufhin, daß Pausanias den Praxias, den Künstler des 4. Jahrhunderts, *μαθητὴς Καλάμιδος* nennt, einen zweiten späteren Kalamis annehmen, von dem sonst jede zuverlässige Spur verschwunden wäre?

Es ist bekannt und ist neuerdings immer wieder bestätigt worden,¹⁾ daß Pausanias ebenso zuverlässig und genau in allen streng periegetischen Angaben ist wie unzuverlässig und un-

¹⁾ Vgl. zuletzt Pomptow in den Athen. Mitt. 1906, S. 465.

genau in allem was über die eigentliche Periegesis hinausgeht. In letztere Kategorie gehört die Angabe über den Lehrer des Praxias. Sollte dies *μαθητῆς Καλάμιδος* nicht eine kurze ungenaue Bezeichnung dafür sein, daß Praxias sich auf die Schule des Kalamis zurückführte, so daß nur die Mittelglieder der Schuldiadochie ausgelassen wären? Man erinnere sich der genauen Angabe bei Pausanias (6, 3, 5) über Damokritos von Sikyon, einen Künstler des 4. Jahrhunderts, *ὃς ἐς πέμπτον διδάσκαλον ἀνέγει τὸν Ἀττικὸν Κριτίαν*. Ich vermute, daß es von Kalamis eine ähnliche lange Schülerfolge gab und daß Pausanias bei Praxias sich nur ungenau ausdrückte, wenn er ihn als Schüler des Kalamis statt aus der Schule des Kalamis stammend bezeichnete. In jedem Falle dürfte diese Vermutung der Art des Pausanias und unserer antiken Überlieferung überhaupt¹⁾ angemessen und gewiß dem Verfahren von Reisch und Studniczka vorzuziehen sein, die ohne weiteres einen neuen Kalamis statuieren, von dem sonst keine alte Überlieferung eine Spur bewahrt hat.

Doch ich habe eine Statue bisher noch nicht erwähnt, die Reisch und Studniczka beide ihrem jüngeren Kalamis geben und die Studniczka sogar in erhaltenen Kopien nachweisen zu können meint: die Sosandra auf der Akropolis zu Athen, die Lukian in zweien seiner Dialoge als ein bekanntes berühmtes Werk des Kalamis erwähnt, von dessen Eigenart er uns sogar einen näheren Begriff vermittelt.

Reisch und Studniczka fassen beide die Sosandra als Bildnis irgend einer athenischen Frau namens Sosandra. Da gewöhnliche Frauenstatuen erst im 4. Jahrhundert auf der Akropolis vorzukommen scheinen, so schließen sie wieder, daß es einen jüngeren Kalamis gegeben habe. Allein jene Erklärung der Sosandra ist willkürlich und ganz unerweislich; sie kann in keinem Falle einen Halt geben, um andere Schlüsse darauf zu bauen. Wer die „Sosandra“ war, wissen wir einfach nicht;

¹⁾ Die z. B. auch bei Phidias und Polyklet, die sie zu Schülern des Ageladas macht, gewiß die Mittelglieder ausgelassen hat.

erwiesen werden kann hier nach dem Stande unserer Überlieferung leider nichts. Wohl aber spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß es eine Göttin war. So wie Lukian unmittelbar nach der „Sosandra“ des Kalamis die „Lemnia“ des Phidias erwähnt (εἰκ. 4), ohne irgend anzudeuten, daß diese „Lemnia“ eine Athena war, so wird auch „Sosandra“ der populäre Name für die Statue einer Göttin gewesen sein. In der Schrift *ὑπὲρ εἰκόνων* ist immer davon die Rede, daß die Panthea mit Göttinnen verglichen worden sei; allerdings fehlt hierbei eine Anspielung gerade auf die Sosandra; allein, daß diese auch in die Zahl der verglichenen Göttinnen gehörte, bleibt immer wahrscheinlich. Ferner aber ist es doch ein recht merkwürdiges Zusammentreffen, daß Pausanias unmittelbar hinter dem Eingang auf die Akropolis eine Statue der Aphrodite von Kalamis erwähnt und Lukian beim Aufgang auf die Akropolis (ἐς τὴν ἀκρόπολιν ἀνελθὼν) die „Sosandra“ des Kalamis nennt. Die Aphrodite und die Sosandra waren zweifellos beides weibliche bekleidete Statuen; sollte es wirklich zwei solche von Kalamis herrührende Statuen auf der Akropolis gegeben haben? Die Sosandra, die man beim Heraufkommen auf die Akropolis sah, war, wie Lukian beweist, zu seiner Zeit eine ganz bekannte, jedermann und sogar den Hetären Athens geläufige Statue des Kalamis. Sollte Pausanias nun, der in derselben Epoche schrieb, gerade diese Statue des Künstlers übergangen, dafür aber ebenda beim Aufgang der Akropolis eine andere, sonst nirgend erwähnte, ebenfalls weibliche und bekleidete Statue des Kalamis, die Aphrodite des Kallias genannt haben? Das ist doch höchst unwahrscheinlich, und die alte Identifikation der Sosandra und der Aphrodite bleibt doch sehr einleuchtend. Freilich die Identifikation der erhaltenen Basis, welche eine Weihinschrift des Kallias trägt, mit der Basis dieser Aphrodite-Sosandra war falsch; denn dieser Basis fehlt die Weihung an Aphrodite ebenso wie der Künstlernamen.¹⁾ Von dem reichen Kallias aber wird

¹⁾ Daß auch die Einlaßspuren der Annahme einer Aphroditestatue nicht günstig sind, indem sie auf eine barfuß dargestellte Figur weisen, hat Studniczka S. 54 ff. gezeigt.

es gewiß mehr als ein Weihgeschenk auf der Akropolis gegeben haben. So ist denn in der Überlieferung über die Sosandra ganz gewiß kein Halt für die Annahme eines jüngeren Kalamis. Und wie sollte auch bei Lukian unter Kalamis ein anderer Künstler verstanden werden als der berühmte, im Munde der Rhetoren geläufige Kalamis, den wir bisher allein kennen gelernt haben.

Im Gegenteil, die Überlieferung bietet einen weiteren Halt für den einen alten Kalamis als einen Meister des strengen Stiles. Um die wunderbare Schönheit der Smyrnerin Panthea zu schildern vergleicht Lukian die knidische Aphrodite für Haar, Stirne, Brauen und Augen, die alkamenische Aphrodite für Wangen und Hände, die Lemnia für den gesamten Gesichtsumriß, die Amazone des Phidias für Mund und Nacken, die Sosandra aber — für die *αἰδώς*, das züchtig schamhafte Wesen. Dieses zeigte sich nach Lukian an der Sosandra einerseits in dem ehrwürdigen und verstohlenen Lächeln (*τὸ μειδίημα σεμνὸν καὶ λεληθός*), andererseits in dem strengen Wohlanstande des Gewandwurfes (*τὸ εὐσταλὲς καὶ κόσμιον τῆς ἀναβολῆς*). Auch in dem Hetärengespräche zitiert Lukian die Sosandra offenbar nur als den Inbegriff der *αἰδώς*, der streng anständig züchtigen Frau. Die Rivalin der Philinna, die Thais, wollte dieser ihren Liebhaber abspenstig machen; sie tanzt vor ihm, und er, Diphilos, lobt nun die Thais zum größten Ärger der Philinna in den höchsten Tönen; die Thais hatte frech getanzt, *ἀπογυμνοῦσα ἐπὶ πολὺ τὰ σπυρά*; aber Diphilos lobt sie und den feinen Rhythmus ihres Tanzes gerade als ob er von der Sosandra, dem Urbilde der *αἰδώς*, und nicht von der frechen Thais spräche, die überdies noch häßlich ist, wie die wissen, die sie vom Bade her kennen. Die ganze Stelle bekommt erst ihre Pointe, wenn man die Sosandra, wie die *εἰκόνες* lehren, als das Urbild der *αἰδώς* faßt. Der dumme Diphilos rühmt die Thais als ob sie das anständigste Frauenzimmer wäre, während sie doch frech und häßlich dazu ist. Daß die Sosandra eine Tänzerin gewesen sein müsse, wie Studniczka meint, fordert der Sinn der Stelle absolut nicht.

Lukian sucht seine Vergleiche aus der Kunst nur unter den ganz berühmten klassischen Werken der allerersten Meister. Seine Worte über die Sosandra passen zu nichts besser als zu jenen Frauenbildern der Epoche um 460 v. Chr., der Epoche des Kalamis, von denen das ludovisische Relief der Aphroditegeburt uns herrliche Originale gibt, während die Penelope und andere strenge Frauenstatuen Kopieen bieten.

Die verhüllte Tänzerin, die Studniczka als die Sosandra ansieht, war überhaupt nie ein monumentales Werk. Das Motiv war nur im Relief und in der Kleinkunst eigentlich zu Hause; hieraus wurde es in späterer Zeit zuweilen auf Marmorstatuetten übertragen. Daß eine Statue dieses Motives als Weihgeschenk auf der Akropolis gestanden habe, daß sie das Bild einer athenischen Frau namens Sosandra gewesen sei, daß Lukian diese Tänzerin als das Urbild der *αἰδώς* und berühmtes Werk des Kalamis feiere — das sind, wie mir scheint, alles so ungeheuerliche Unwahrscheinlichkeiten, und dies alles widerspricht so sehr unserem Wissen von antiker Art und Kunst, daß ich jene Vermutung als eine der wenigst glücklichen bezeichnen muß, die auf dem Gebiete der griechischen Künstlergeschichte gewagt worden sind. Und nicht besser ist die Meinung von Reisch, wonach die Sosandra eine gewöhnliche Porträt-Gewandfigur des vierten Jahrhunderts gewesen sein soll; deren Motive waren ja durch die ganze spätere Kunst dermaßen banal geworden, daß der Ruhm der Sosandra bei Lukian absolut unverständlich wäre. Dessen Zeit schätzte ja nur das Hochklassische, nicht die trivial gewordene spätere Kunst.

Indeß mit dem ganzen späteren Kalamis, der uns da als bisher ganz unbekannter ebenbürtiger Rivale eines Praxiteles hat aufgenötigt werden sollen, ist es nichts; er wird denn hoffentlich bald in der Versenkung verschwinden.