Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 8 (1951)

Heft: 2-3

Artikel: Die Larisa des Telephanes

Autor: Langlotz, Ernst

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-9854

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Larisa des Telephanes

Von *Ernst Langlotz*, Bonn

Der unerwartete Fund einer vorzüglichen Replik der sog. Penelope in Persepolis hat die von dieser Figur uns aufgegebenen Rätsel zunächst nur vermehrt, bringt aber vielleicht doch deren Lösung (Abb. 1. 2).

Die Statue ist in einer der Schatzkammern des von Darius erbauten, 331 von Alexander zerstörten Königspalastes mit einigen Beutestücken gefunden worden[1]. Sie ist eine Arbeit griechischer Hand, vor 331 entstanden und schon deshalb von hohem Interesse. Kunstkenner der Kaiserzeit haben das Meisterwerk der herben griechischen Plastik geschätzt. Denn in Italien sind von sieben Kopien Fragmente gefunden worden[2].

Der Torso aus Persepolis stellt alle bisher bekannten Kopien in den Schatten. Es ist deshalb verständlich, wenn C. M. Olmstead in ihm das Original erkennen möchte. Die Herausgeberin hat die Abweichungen der Repliken untereinander treffend beschrieben und den Schluß gezogen, der Großkönig habe das Meisterwerk bei seinem Vorstoß in die Ägäis gegen Ende des 5. Jahrhunderts erbeuten lassen. Es sei bei dem Raub beschädigt worden. Trotzdem habe man es nach Persepolis gebracht. Die Griechen hätten das Original dann durch eine Nachbildung ersetzt, und auf diese am Ende des 5. Jahrhunderts entstandene Kopie gingen alle uns bisher bekannten Kopien der Kaiserzeit zurück.

Man wird zunächst fragen müssen, ob in der eroberten Stadt wirklich nichts anderes zu erbeuten war als diese Figur, so daß man selbst einen unansehnlich gewordenen, schwieriger als Bronzefiguren zu transportierenden Marmortorso

---

[1] AJA 54 (1950) 10 Taf. 8–12. Der Güte von Erich Schmidt verdanke ich gute Aufnahmen. Die Statue befindet sich im Museum von Teheran. Die Annahme, sie sei als Torso nach Persepolis gebracht und nicht von den Makedonen zerschlagen worden, scheint mir nicht bewiesen.

[2] Die mir bekannten Kopien: a) Statue in der Galleria delle statue im Vatikan. Kopf und manche Einzelheit ergänzt. Amelung, *Vatikan. Kat.* II 439, Nr. 261, Taf. 47. – b) Relief ohne Kopf Museo Chiaramonti im Vatikan. Amelung, *Vatikan Kat.* I 464, Taf. 65. Conze, *Griech. Grabreliefs* Taf. 111. – c) Statuette ohne Kopf im Conservatorenpalast. Stuart-Jones, *Pal. dei Conservatori*, *Mon. arcaici* 10 Taf. 81. Freie Umarbeitung. – d) Kopf in der Glyptothek Ny Carlsberg Nr. 407. EA 4622. – e) Rom Thermenmuseum. Helbig, *Führer*[3] Nr. 1378. Collignon, *Les statues funéraires* 120, Abb. 62. – f) Fragment eines Kopfes im Tabularium nach Skizze von Dressel, AD I 19 zu Taf. 31. – g) Berlin, *Katalog der römischen Kopien* IV Nr. K 165, S. 26 Taf. 50. Die Lit. zusammengestellt: Jahrb. 1911, 124 (Studniczka). AJA 54 (1950) 10 Anm. 4 und passim. Jacobsthal, *Mel. Rel.* 192; *Berytus* VI (1939) 7 (V. H. Poulsen). Es ist nicht möglich, auf die Statue im Vatikan den Berliner Kopf aufzusetzen, wie dies am Bonner Abguß versucht worden ist. Nur in Verbindung mit dem Relief Chiaramonti ergibt sich eine erfreuliche Wirkung. H. Kenner hatte die große Güte, die in Wien erhaltene Ergänzung Studniczkas für mich neu aufnehmen zu lassen, wofür ihr bestens gedankt sei.

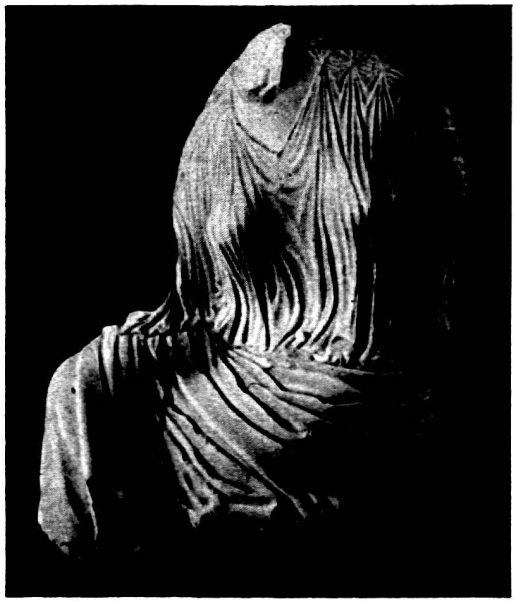

Abb. 1. Persepolis.

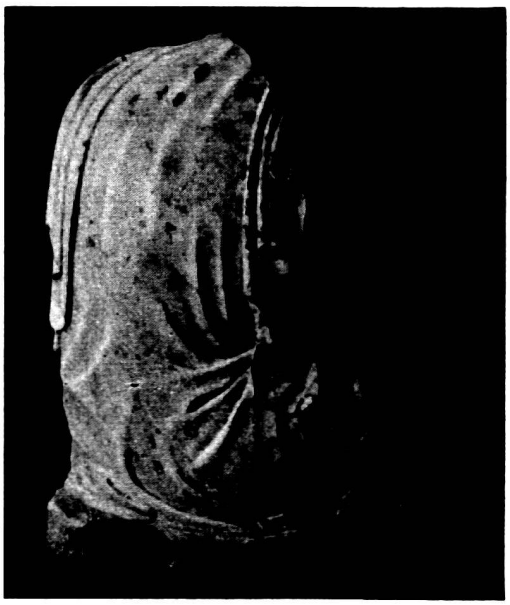

Abb. 2. Persepolis.

durch Vorderasien bis nach Persien schaffen mußte. Auch wird man bezweifeln müssen, daß den Griechen damals Zeit gelassen worden sein sollte, Abgüsse oder Zeichnungen von dem geraubten Original herzustellen. Hätten die Griechen die Figur nur aus der Erinnerung kopiert, so wäre ein neues Werk entstanden, ähnlich wie die Tyrannenmördergruppe des Kritios die des Antenor nur frei im Stil ihrer Zeit wiedergibt.

Doch diese Einwände sind zu allgemein und müssen mit greifbaren Argumenten erhärtet werden. Es muß deshalb zuerst die Frage erneut gestellt werden, ob der in Persepolis gefundene Torso die Formenprägung des herben Stils reiner überliefert als die längst bekannten römischen Kopien, und ob er dann das Original sein kann. C. M. Olmstead hat die unterscheidenden Züge im plastischen Volumen und in der Prägung der Falten aufgezeigt. Fragwürdig aber erscheinen mir die aus diesen Beobachtungen gezogenen Schlüsse.

Die Schönheit und Stärke der plastischen Form des Torsos, der sich kein plastisch empfindender Betrachter entziehen kann, beweist noch nicht, daß diese Arbeit auch die originale Fassung des herben Meisterwerkes besser überliefert als die römischen Kopien. Für diese Frage ist die Gewandbehandlung am Rücken der Figur von entscheidender Wichtigkeit (Abb. 2). An der vatikanischen Kopie ist der verhüllende Mantel zum Teil ergänzt. Aber an den unberührten Teilen ist deutlich zu erkennen, daß die Disposition der Faltenkonstellation besonders an den Ausgangspunkten, am Gesäß, dem Knie und am Kopf, im wesentlichen übereinstimmt. Auch die unter dem rechten Arm sich stauenden, aufwärts strebenden und die Schulter zum verhüllten Kopf hin leicht spannenden Falten haben den gleichen Ductus.

Die Prägung der Falten aber weicht ab, und es ist deshalb zu fragen, welche Prägung dem herben Stil des Meisterwerks gemäßer ist, die in Persepolis oder die an den römischen Kopien. An der vatikanischen Kopie bildet der Mantel plastisch

Abb. 3. Vatican.

Abb. 4. Vatican.

heraustretende Faltengrate, die sich bisweilen gabeln. An dem neu gefundenen Torso ist es, als hätten sich diese greifbaren und kräftig abhebenden Faltenrippen in ein zartes Spiel sich stauender und verfließender Faltenschwellungen aufgelöst. Deshalb wohl mutet am Torso die Stofflichkeit des ganzen Mantels weicher, gleichsam luftgefüllt an. Er bildet am Rücken und Nacken nur noch tastbare, keine greifbaren Erhebungen[3]. Die Hand, die ihn geformt hat, scheint subtiler und reifer gewesen zu sein als die nuancenärmere, weniger illusionistische an den römischen Kopien. Hier sind es kräftig klare Faltenakkorde in der Art des herben Stils (Abb. 6), dort aber ein in sich verspanntes zartes Wellenspiel von Falten in der dem frühen 4. Jahrhundert geläufigen Modellierung (Abb. 5)[4].

Die grazilere Körperlichkeit des neu gefundenen Torsos ist von der Herausgeberin als unterscheidendes Merkmal hervorgehoben worden. Damit hängt zweifellos zusammen die geschmeidigere Krümmung des Oberkörpers, die stärker einwärts gerichtete Wölbung des Rumpfes und die vollere Modellierung der Brüste (Abb. 1). Die Faltenzüge des Überschlags muten flüssiger und schmächtiger an als die breiig und schwer dahinfließenden an den vatikanischen Kopien, besonders da, wo sich die Faltenbahnen am Schoß stauen. An den römischen Kopien ist hier überall die polygnotische, den Olympiaskulpturen entsprechende Modellierung noch sichtbar, während der formenden Hand des Torsos die flüssigere und nuancenreichere Formensprache der spätphidiasischen Zeit wie an den «Tauschwestern» geläufig gewesen zu sein scheint[5].

[3] Zu der Faltenprägung der Kopie in der Galleria delle statue vgl. «Aspasia» Winter, KiB. 236, 6.

[4] Zu der Faltenprägung des Torsos aus Persepolis vgl. Diepolder, *Att. Grabreliefs* Taf. 13, 2. 39, 1, 2. Eph. Arch. 1910, 67. Süsserott, *Gr. Plastik des 4. Jhdts.* Taf. 14, 2 (unsere Abb. 5). 17, 3.

[5] Tauschwestern: Schrader, *Phidias* 271 Abb. 248. Athena Giustiniani Helbig[3] 38. Angelehnte Aphrodite: Schrader, *Phidias* 270 Abb. 247.

In der Modellierung der vorderen Mantelseite weicht der Torso nicht so greifbar ab. Dennoch wird man feststellen müssen, daß seine Faltenbahnen auch hier eine größere Schmiegsamkeit des Stoffes zum Ausdruck bringen. Die mangelhafte anatomische Wiedergabe über der Kreuzungsstelle der übereinandergeschlagenen Beine wird dadurch sichtbarer als an den römischen Kopien. Diese kritische Stelle wird durch den herben Faltenfluß an den römischen Kopien weit besser cachiert.

Abb. 5. Relief Louvre.

Abb. 6. «Aspasia».

So scheint auch hier die herbere und altertümlichere Formenüberlieferung von den römischen Kopien gegeben zu werden, während die flüssigere und zartere des Torsos mit jüngeren Nuancen durchsetzt ist, die bei aller Schönheit der Gesamterscheinung dem Werk etwas Zwiespältiges geben.

Treffen diese Beobachtungen und die aus ihnen gezogenen Schlüsse zu, so kann der in Persepolis gefundene Torso seiner charakteristischen Gewandbehandlung wegen kaum vor dem Ende des 5. Jahrhunderts entstanden, also kein Original des herben Stils sein. Erst in den Jahren um 400 wird man ihn nach Persepolis gebracht haben. Auch aus diesem Grunde ist er kaum ein Beutestück. Denn die Truppen des Großkönigs hätten sicher das Original und nicht eine Kopie nach Persien gesandt. Der weitere Schluß, diese Statue sei also nicht geraubt, sondern von dem Großkönig als Geschenk oder durch Kauf erworben, wird dadurch unumgänglich.

Diese Gedankengänge zwingen aber nun zur Frage, warum gerade diese Figur in die unterirdische Schatzkammer des Perserkönigs gebracht worden ist. Es wird kaum angenommen werden dürfen, der Großkönig habe aus ästhetischen Gründen eine ihm gefallende Statue von den in seinen Diensten arbeitenden Griechen kopieren lassen. Das würde heißen, ästhetische Vorstellungen des 19. Jahrhunderts in das 4. Jahrhundert zurückzuprojizieren. Denn der am persischen Hof gepflegte Stil ist immer affektiert archaisch gewesen. Ihm haben die in Persien arbeitenden

Künstler sich anpassen müssen. Kein griechisches Kunstwerk ist am Achämenidenhof bis heute bekannt geworden, das nicht eine Trophäe oder ein Geschenk von Vasallen gewesen wäre. Bei deren Auswahl wird nie der Kunstwert und nur der Materialwert entscheidend gewesen sein. Man denke an den goldenen Krater des Theodoros, die goldene Platane des Pythios oder die Traube aus Smaragden und Rubinen im Gemache des Großkönigs. All das waren Arbeiten, die nicht ihres Kunstwertes wegen im Palast standen, sondern als Trophäen und kostbare Geschenke[6].

Könnte aber nicht vielleicht die Darstellung als solche den Anlaß gegeben haben, diese Statue nach Persepolis zu bringen, weil der Bedeutungsgehalt der Figur für den Perserkönig wichtig gewesen ist? Der Fund in der Schatzkammer ist einer solchen Vermutung nicht ungünstig. Es wird aber bezweifelt werden dürfen, daß die Statue der Penelope, der treuesten aller Ehefrauen, dem Großkönig wichtig genug war, um sie in der Schatzkammer zu verwahren. Auch die Frage nach der ursprünglichen Bedeutung des Meisterwerkes bedarf deshalb erneuter Erwägung.

Die Statue ist Penelope genannt worden, weil zwei Kopisten unter ihren Stuhl einen Wollkorb gemeißelt haben und weil in dieser Haltung Penelope auf melischen Reliefs und einem Vasenbild dargestellt ist. Diese Deutung wäre zwingend, wenn nicht auch Elektra und manche andere Gestalt in diesem Motiv dargestellt worden wäre. Das Original dieser Statue hat eine auf Maler und Plastiker höchst anregende Wirkung gehabt. Auch Niken, Nereiden, Musen und sterbliche sinnende und trauernde Menschen[7] erscheinen in diesem Typus. Dieser plastische Archetypus, der so viel Bedeutungsgehalte verkörpern konnte, ist von einem großen Künstler um 470/60 geschaffen worden, wenn das Elektrarelief und die ionischen Siegel[7a]

---

[6] Krater: Athen. XII 514 F. Vgl. Klein, *Griech. Kunstgesch.* I 199. Herzfeld, *Iran* 250. Furtwängler, *Ant. Gemmen* III 116. K. Schefold, *Der skythische Tierstil in Südrußland*, in ESA 12 (1938) 73f. AJA 1946, 6 (H. Francfort), 15 (G. M. A. Richter). R. Delbrueck im Jahrb. Hist. Mus. Bern 1949, 58.

Außer den Trophäen, wie dem zentnerschweren, in Ekbatana gefundenen bronzenen Astragal mit der Weihung an Apollon (*Délégation en Perse* VII S. 155 Taf. 7), scheinen vor allem Götterbilder geraubt worden zu sein, um sich deren Macht zu vergewissern. Der Apollon Philesios aus Didyma könnte sogar in der persischen Kunst einen Nachhall hinterlassen haben (Dalton, *The treasury of the Oxus* pl. II 4). Die Artemis von Brauron wurde nach Susa gebracht: Paus. I 23, 7; 33, 1. III 16, 8. VIII 46, 3. Vgl. Nilsson, *Gesch. der griech. Religion* 2, 160. Als Sage bezeichnet von Jessen in RE 3, 824f. Erdmann weist mich auf die merkwürdige Kalksteinfigur aus Istakhr hin (E. Schmidt, *The treasury of Persepolis* 120 Abb. 87. H. 11 cm). Sie scheint mir ein ostionisches Idol einer Göttin mit zylindrischem Unterkörper zu sein. Um sie herum zwei geflügelte schlanke Dämonen mit Gorgonen(?)-köpfen und zwei Löwen in Sustentatio. A. a. O. 66.

[7] Über das Motiv eingehend P. Jacobsthal, *Mel. Rel.* 192. FR III 126 Taf. 142. Jahrb. 1911, 124 (Studniczka). Am wichtigsten: Elektra-Rel. Jacobsthal Taf. 1, 2, 94. Penelope-Rel. Jacobsthal Taf. 48–52. Nike auf Münzen von Elis, Nomisma 8 (1913) Taf. VI. Seltman, *Temple coins of Olympia* Taf. IV $\beta\ \gamma$ S. 52 Nr. 120. *Auktions-Kat.* J. Hirsch III 202 Taf. 5; XIII 2520 Taf. 28. Regling, *Münze als Kunstwerk* 459 Taf. 21. Über die geflügelte Ortsnymphe Olympia[s] vgl. Roscher, ML s.v.; III 837. O. Müller, *Archäologie*[3] 664, 5. Gött. gel. Anz. 1827, 168. *Muse* auf wgr. Schale in Boston, Caskey, *Vases in Boston*, Taf. 15, 36; Hesperia 1941 Taf. 25.

G. Bandmann macht mich freundlicherweise aufmerksam auf die auf einem Hügel sitzende Yima, abgeb. bei Strzygowski, *Spuren indogermanischen Glaubens in der bildenden Kunst* (Heidelberg 1936) 173 Abb. 159.

[7a] Vgl. Anm. 22.

um 470/60 datiert werden dürfen. Im ionischen Kunstbereich ist er früher verbreitet (Abb. 12) als im attischen, wo er erst um 450 übernommen worden ist.

Die Frage ist nun: Wen hat diese sogenannte Penelope in der plastischen Urfassung dargestellt, daß sie dem Großkönig ihrem Bedeutungsgehalt nach wichtig und besitzenswert sein konnte?

Die Annahme, die Figur sei ihrer Schönheit wegen in den Palast des Großkönigs gelangt, widerspräche dem Geist des 4. Jahrhunderts im Osten wie im Westen.

Abb. 7.

Abb. 8.

Abb. 9.

Abb. 10.

Auch das 4. Jahrhundert würdigte allein den materiellen Wert eines Kunstwerks, und der war bei einer Marmorfigur nicht erheblich, oder eben den Bedeutungsgehalt, das was die Figur an geistigem Gehalt verkörpert und sinnfällig gemacht hat.

Dem Großkönig wird eine künstlerisch noch so erlesene Figur der Penelope gleichgültig gewesen sein. Ebenso eine Elektra. Überblickt man die Typik des Motivs bis zur späten Antike, so zeigt sich, daß in dieser Haltung Erdgottheiten (Abb. 11), Ge, Pythia und deshalb auch Personifikationen von Kontinenten, Ländern und Städten dargestellt werden konnten[8].

Am häufigsten sind Personifikationen trauernder unterworfener Provinzen[9]. Griechen haben solche Gestalten nicht abstrakt, sondern als Heroinen und Ortsnymphen wahrgenommen. In diesem Typus wird seit der Mitte des 5. Jahrhunderts Europa auf kretischen Münzen (Abb. 7), vor allem Gortyns, dargestellt, in Elis eine stilistisch der Statue fast entsprechende «Nike»[10] (Abb. 8). Regling hat gezeigt, daß auf Münzen seit der Mitte des 5. Jahrhunderts die Vorstellung der alten

---

[8] Demeter am Parthenonfries Michaelis Taf. 14; am besten *Engravings from ancient marbles* VIII Taf. 1. *Pythia* oder *Ge* in Berlin: Rumpf, *Dirke*, in Concordia decennalis 41 (Köln 1941); Adolf Gerber, *Naturpersonifikationen* (Jbb. kl. Ph. 1888, 239); Otto Schulze, *Die Ortsgottheiten in der griech. Kunst* (Berlin 1888); W. Amelung, *Ortspersonifikationen* (beide mir nicht zugänglich); Matz, *Naturpersonifikationen* (Roscher, ML s. v. Ortspersonifikation); Hinks, *Myth and Allegory* in Warburg Studies 6 (1939) (mir nicht zugänglich); RA 1946, 1; 101. Rev. Et. Gr. 55 (1942) 25 (Picard).

[9] z. B. Cohen II 21. 40; VII 248.

[10] Journal int. d'archéologie numismatique 11, 7 (Imhof-Blumer). Gortyn: Svoronos, *Numismatique de la Crète* I 158–182. Regling, *Münze als Kunstwerk* 656. Das in Abb. wiedergegebene Exemplar im Cabinet des Médailles Nr. 875. Einen Abdruck verdanke ich der Liebenswürdigkeit Jean Babelons. Regling, *Münze als Kunstwerk* 459 Taf. 21. Elis vgl. Anm. 7. H. Kenner hat Jahresh. 31, 81 hingewiesen, daß nicht alle Flügelgöttinnen Niken gewesen sind. Matz, *Naturpersonifikationen* 50. Arkadia Herrmann. *Denkm. d. Malerei* Taf. 18.

Flügelgöttin mit der einer Ortsnymphe zusammenfließen kann[11]. Die elische Münze könnte deshalb nicht nur als Nike, sondern auch als Ortsnymphe gedeutet werden. Ähnlich ist auch eine Theba, nur hält diese in der Rechten einen Helm[12] (Abb. 9). Von diesem Motiv hängt auch die Antiochia des Eutychides ab, die das Vorbild für die Stadtgöttinnen vieler hellenistischer Städte geworden ist[13]. Die von Herbig auf Thea Sibylla gedeutete Figur folgt dem gleichen Typus[14]. Auch sie wird eine Ortsnymphe sein. Denn der kleine Triton und der segelartig geblähte Mantel erwecken eher die Vorstellung der nahen Meeresküste als die einer Sibyllengrotte. Die Personifikation einer Hafenstadt könnte so dargestellt worden sein. In ähnlicher Haltung schaut Peitho auf dem neuattischen Parisrelief der Überredung Helenas zu[15]. Schuchhardt weist darauf hin, daß die Inschrift hier verfehlt ist. Denn Peitho müßte neben der Verführten und nicht auf einem Pfeiler dargestellt sein, wie die «Nike» auf einem Ringerbild in Oxford. Die besorgte Ortsnymphe Sparte oder Taygete würde dann trauernd sinnend dem schicksalsschweren Geschehen zu ihren Füßen zuschauen. Römische Münzen mit der Darstellung der Heroine in ähnlicher Haltung empfehlen diese Deutung[16] (Abb. 10).

Die Vermutung, die sog. Penelope stelle ursprünglich eine Ortsgottheit dar, ist also möglich, ja sie könnte mehr als wahrscheinlich werden, wenn in der antiken Kunstgeschichte die Statue einer berühmten Ortsnymphe überliefert ist, die in der Entstehungszeit des Archetypus der sog. Penelope, also um 460, und dazu von einem ionischen Künstler geschaffen worden ist, und wenn ein triftiger Grund beigebracht werden könnte, warum dem Großkönig am Besitz gerade dieser Ortsnymphe gelegen sein mußte.

Zwei dieser Voraussetzungen werden durch die *N.H.* des Plinius 34, 68 erfüllt[17]:

---

[11] Matz, *Naturpersonifikationen* 23.

[12] Theben BMC Central Greece XII 10. Jacobsthal, *Mel. Rel.* 197 Abb. 76.

[13] Antiochia des Eutychides vgl. Matz 32. Laodikea Cohen IV 358. 520. Nikaia BMC Pontus S. 175. 182. Bithynia 145, 21. Philippopel Roscher ML I 187. Ptolemais in Galiläa Cohen IV 95.

[14] Thea Sibylla Jahrb. 59/60 (1944) 141. Herbigs Annahme, auf der Münze von Erythrä (a. O. Taf. 15, 4) mit der Beischrift thea Sibylla sei die «Ortsheilige» gemeint, stimmt mit der hier vorgetragenen Deutung überein. Der Typus der Stadtgöttin ist auf den der Sibylla übertragen worden. Sam Wide, *Lakonische Kulte* 141 vermutet Morpho.

[15] Neapel Mus. Naz. 268. Hauser, *Neuatt. Reliefs* 156. Amelung, *Vat. Kat.* II 58 D. Den Hinweis verdanke ich W. H. Schuchhardt.

[16] Lakedaimon BMC Peloponnesus Taf. XXVI 3.

[17] Telephanes: Overbeck, SQ 1039. Brunn, Kl. Schriften I 298. Furtwängler, MW 86. Klein, *Griech. Kunstgesch.* I 177. Perrot-Chipiez, V 889. Picard, *Manuel* I 194. RE V a 360, 4. EA zu 1127. Die Lebenszeit des Künstlers war umstritten. Plinius spricht von Xerxes (485–465) und Darius (521–483), die Telephanes beschäftigt haben. Manche Interpreten haben an Darius II (424–405) gedacht und mußten dann einen Irrtum des Plinius annehmen, der Xerxes mit Artaxerxes I (465–424) verwechselt habe. Es ergäbe sich als Schaffenszeit statt 521–465 die Zeit von 465–405. Die Erwähnung von Pythagoras, Myron und Polyklet empfiehlt den früheren Ansatz. Hierfür spricht auch die Tatsache, daß nur in der Regierungszeit des Darius und Xerxes eine rege Bautätigkeit in Persien nachzuweisen ist. Schon nach 460 wird sie eingeschränkt. Es wäre deshalb vielleicht zu erwägen, ob die um 460 arbeitslos werdenden ionischen Steinmetzen sich nicht nach Sidon gewandt haben und, dort Beschäftigung suchend, die anthropoiden Sarkophage gemeißelt haben könnten. Jedenfalls beginnt diese Denkmälerklasse erst um 460, wie E. Kukahn in seiner demnächst erscheinenden Abhandlung nachweisen wird. Telephanes und die

artifices qui conpositis voluminibus condidere haec miris laudibus celebrant Telephanen Phocaeum ignotum alias, quoniam Thessaliae habitaverit et ibi opera eius latuerint, alioqui suffragiis ipsorum aequatur Polyclito, Myroni, Pythagorae. laudant eius Larisam et Spintharum pentathlum et Apollinem; alii non hanc ignobilitatis fuisse causam, sed quod se regum Xerxis atque Darii officinis dediderit existimant.

Die sog. Penelope könnte also die Larisa des Telephanes darstellen. Ihr Künstler wird von Plinius mit Myron, Pythagoras und Polyklet verglichen. Er war also kein Klassiker aus dem Umkreis des Phidias. Er muß um 460 gearbeitet haben, denn die Lebenszeiten der drei genannten Künstler haben sich damals überschnitten. Plinius berichtet, daß Werke dieses Telephanes von Kunstkennern geschätzt worden seien. Kopien dürfen also erwartet werden.

Aber wie könnte eine Kopie dieser Larisa in den Palast des Großkönigs gelangt sein? Man wird, der Plinius-Stelle gedenkend, vielleicht zuerst geneigt sein anzunehmen, der griechische Künstler habe im Auftrag des Großkönigs die Statue gearbeitet. Das ist deshalb unwahrscheinlich, weil die Statue nicht das Original des herben Meisterwerks, sondern eine Kopie aus den Jahren um 400 ist. Wollte man annehmen, der König habe gleichwohl diese Figur, wenn auch nur als Kopie, besitzen wollen, so wäre darauf zu verweisen, daß weder der monumentalen noch der schriftlichen Überlieferung nach am Perserhof griechische Kunstwerke in griechischem Stil geschätzt worden sind. Herzfeld und Francfort haben gezeigt, wie persische Kunstwerke von fremden, aus Lydien und Ionien stammenden Künstlern gearbeitet worden sind und daß diese gezwungen wurden, ihren eigenen Stil weitgehend dem Stilwillen der Großkönige zu unterwerfen[17a]. Nur an versteckten Stellen, wie auf der unsichtbaren Fußsohle der Statue des Darius, haben sie im eigenen Stil zu zeichnen gewagt. An vielen Figuren, besonders an der Wiedergabe der Falten, ist das ostionische Stilelement deutlich zu erkennen, wie dies G. M. A. Richter und K. Erdmann nachgewiesen haben. Aber auch sonst wäre zu beobachten, daß besonders an den Pferdeköpfen, die sich erheblich von den mesopotamischen Vorbildern unterscheiden, griechische Pferdetypen vor allem des herben Stils gleichsam durchscheinen[17b]. Nichts spricht dafür, daß die Statue im Auftrag des Königs gearbeitet worden ist. Da sie aber auch kaum geraubt sein wird, kann sie dem König nur geschenkt sein, nicht als materiell oder künstlerisch wertvolle Gabe – was sie nicht war –, sondern als sinn- und bedeutungsvoll für den Herrscher. Das wäre bei der plastischen Verkörperung einer Stadtgöttin denkbar, wenn der Großkönig eben an dieser Stadt Interesse hatte oder Interesse nehmen sollte. Die Statue wäre in seiner Residenz dann nicht mehr beziehungs- und sinnlos wie die einer Penelope.

---

begabten Mitarbeiter werden sich in die ionische Heimat zurückgewandt und dort wieder Anschluß gefunden haben. Für unser Problem ist der Irrtum des Plinius belanglos, da die sog. Penelope-Larisa zwischen 470 und 460 gearbeitet sein dürfte.

[17a] Vgl. Anm. 6.

[17b] Zu dem Pferdekopf Metrop Bull. 1948, 46 vgl. den ostionischen Pferdekopf des herben Stils in Istanbul (Schede, Taf. 7, 1).

Die gesamte Antike des Ostens und Westens hat Figuren gegenständlicher gesehen als wir, als Sinnbilder mit einem gewichtigen Bedeutungsinhalt, während wir nur noch die Schale, die künstlerisch gestaltete Form wahrzunehmen vermögen[18]. Der Sinn eines griechischen Bildwerks hat etwas von dem durch die Religionen primitiv gebliebener Völker offenbar gewordenen Charakter der Imago. Alle antiken Figuren waren einst mit der magischen Vorstellung geladen, daß sie

Abb. 11.

Abb. 12.

die dargestellte Gottheit oder mythische Figur *sind* und daß man mit einer solchen Figur dieses Wesen vor Augen hatte und es deshalb sogar in seine Gewalt bringen konnte.

Sollte also das durch die Statue verkörperte mythische, wohl eine Ortsgottheit darstellende Wesen für den Großkönig bedeutungsvoll gewesen sein, etwa in dem Sinne, daß er durch den Besitz dieser Figur in einer magisch zu nennenden Weise die dargestellte Stadt in seine Gewalt bekam, geschenkt oder erworben, so könnten die politischen Zustände Griechenlands an der Wende des 5. zum 4. Jahrhundert des Rätsels Lösung bringen. Denn seit 430 drängen die Perser wieder an die ägäische Küste. Mehrere griechische Staaten versuchen, zur Abwehr ihrer Gegner mit dem Großkönig in Verbindung zu treten. Der alte Medismos begann wieder aufzuleben, da man nicht wissen konnte, wie die politischen Verhältnisse sich weiter entwickeln würden. Durch ihren Medismos waren bekannt die Argiver und

[18] Vielleicht sind die Tyrannenmörder des Antenor von Xerxes mesopotamischen Bildvorstellungen folgend nach Persien gebracht worden, um die Imagines dieser Tyrannenfeinde und Mörder seiner Freunde in seine Gewalt zu bringen. Erdmann macht mich darauf aufmerksam, daß in diesem Zusammenhang vielleicht auch zu verweisen wäre auf das summa imis confundere, Arch. Mitt. Iran V. IX, 146 Anm. 1. Ars. Isl. 10 (1943) 47. Vgl. Arch. Rel. 19 (1919) 296. Erman, *Ägypt. Religionsgesch.* (1909) 55 (276). Aelian *V.H.* IX 39.

Böoter. Berüchtigt waren die Thessaler, auch die Dynasten von Larisa[19]. Einer von ihnen hieß sogar Medios, ein Name, der auch sonst anzutreffen war[20]. Es wäre deshalb denkbar, wenn auch kaum beweisbar, einer der Dynasten von Larisa habe den Perserkönig um Unterstützung gebeten. Es ist bekannt, daß dieser von den zu unterwerfenden Staaten Wasser und Erde als Symbol der Unterwerfung durch Gesandte zu verlangen pflegte. Es wäre deshalb möglich, daß Griechen als Beweis ihrer Unterwürfigkeit das Bild ihrer Stadtgöttin, das eine Nymphe (*κρηναία, ὀρεστιάς*) zu sein pflegte, nach Persien gesandt haben. Dagegen wäre die Annahme wohl unantik, der Dynast habe dem Großkönig eine besondere Artigkeit dadurch erweisen wollen, daß er ihm die Kopie eines Werkes des Meisters sandte, der für Xerxes und Darius schon gearbeitet hatte.

Spricht so manches für die Vermutung, die sogenannte Penelope sei in Wirklichkeit die Ortsnymphe Larisa, so darf nicht verschwiegen werden, daß die in Larisa auf Münzen häufig dargestellte Stadtgöttin in sehr vielen Motiven, aber nie in diesem erscheint[21]. Das dürfte daraus zu erklären sein, daß die Münzmeister in griechischer Zeit meist die lebend gedachte Ortsnymphe darstellten, nicht aber eine Statue von ihr, was erst römischer Bildvorstellung entspricht.

Man wird weiter nach den Gründen der leisen Trauer der Larisa fragen müssen. Wir wissen, daß das Schicksal von Orts- und Quellnymphen nicht stets heiter und glücklich war. Ähnlich versonnen lächelnd sind Europa und Olympia dargestellt. Ein dunkles Schicksal, wie das der kleinasiatischen Namensschwester der Larisa, die, von ihrem Vater vergewaltigt, ein frühes Ende gefunden hat, könnte der Meister durch die verhaltene Trauer haben andeuten wollen.

Der Einwand, Larisa sei zu fern den großen Kunstzentren gelegen, um schon Zeichner und Bildner des 5. Jahrhunderts zu Nachbildungen der Statue anzuregen, dürfte nicht berechtigt sein. Denn der Typus ist am frühesten auf ionischen

---

[19] H. Schaefer in Heidelberg verdanke ich den Hinweis auf Westlake, *Medism of Thessaly* JHS. 1936, 12ff. und darauf, daß der Adel in Thessalien immer perserfreundlich, die Demokraten dagegen antipersisch eingestellt gewesen sind, vgl. JHS. 1936, 12, und auf folgende perserfreundliche Thessaler: *Poulydamas* von Skotussa vgl. Förster, *Olympische Siegerliste* Nr. 279 S. 21. *Menon* aus Pharsalos, Platon *Menon* 70 B und CQ 36 (1942) 37 (Morrison). *Aristipp* Xenophon, *Anabasis* 1. 1. 10.

[20] Medios Diodor 14, 82. Vgl. RE s. v. und Pape, *Lexikon d. griech. Eigennamen* 912.

[21] Münzen von Larisa: Reglings Zeitschr. f. Numismatik 35 (1925) 1ff. (F. Herrmann). Es ist eigentlich seltsam, daß die sog. Penelope nie mit der Sosandra identifiziert worden ist. Denn die Beschreibungen dieser Figur passen gut zur sog. Penelope. Das Rätsel, wer mit der Sosandra gemeint war, ist noch nicht gelöst. Es scheint mir nicht unwichtig, daß in christlicher Zeit die Panaghia Sosandra genannt wird. Es könnte hier ein alter Kultname weiterleben, den früher eine Muttergottheit wie Demeter oder Ge gehabt haben könnte. Vielleicht hilft die philologische Untersuchung der Wörter auf -andra weiter. Medea wird hepsandra genannt. Es wäre zu verwundern, wenn die offenbar sehr bekannte Statue in unseren Akropolisbeschreibungen fehlen würde. Six hat Jahrb. 1915, 81 versucht, die sog. Penelope mit der Alcumene des Kalamis zu kombinieren und alcumena in algumena konjiziert, was wenig einleuchtet. Die Floskel *nullius est nobilior* verwendet Plinius auch beim Erechtheus des Myron. Vgl. Klein im Jahrb. 1916, 250. Von Kalamis kann die sog. Penelope nicht gearbeitet sein, weil der Stil der Statue ostionisch ist, während Kalamis wahrscheinlich Böoter war.

Gemmen und Reliefs zu belegen[22] (Abb. 12). Diese haben in der Pentekontaetie im griechischen Bereich eine große Verbreitung gefunden und die Typenwanderung gefördert, ähnlich wie früher und später die Elfenbeinreliefs. Sie könnten attischen und unteritalischen Vasenmalern die Kenntnis dieses Typus schon um die Jahrhundertmitte vermittelt haben.

Der ionische Ursprung des Meisterwerks ist seit langem kaum mehr bestritten[23]. Das Motiv wird wohl der gestaltenden Phantasie des Thasiers Polygnot verdankt. Manche seiner Gestalten waren wie diese Figur dargestellt *μάλιστα κατηφής*. Auch die Formenprägung des Gewandes ist östlicher als die auf den Kykladen übliche. Die Formgebung der Finger steht auch ganz in der Tradition der ostionischen Koren. Plastische Funde aus Phokaia selbst ergeben noch nicht viel (s. S. 169f.). Aber die Münzprägung der Stadt erinnert an die benachbarter Städte, wie Chios, Chalkedon, Kyzikos, der thrakischen Küste und Thessaliens. Die wenigen, qualitativ meist geringen plastischen Bildwerke aus Thessalien widersprechen nicht seiner Zugehörigkeit zu diesem nordöstlichen Kunstbereich[24].

Telephanes wird in Phokaia und nicht wie früher bisweilen angenommen in Phokis geboren sein[24a]. Nach Plinius hat er für den Perserkönig gearbeitet. Chauvinisten wohl des frühen Hellenismus haben seine Werke deshalb ignoriert. Das wäre kaum geschehen, wäre er von den Persern verschleppt worden[25]. Durch persische Bauinschriften wissen wir, daß Bildhauer des nördlichen Ionien, aus Kyzikos (?) – wohl des nahen prokonnesischen Marmors wegen – an dem Palastbau in Susa beteiligt worden sind[26]. Das nordwestliche Kleinasien war zu lang unter

---

[22] Zusammengestellt von Jacobsthal in den *Melischen Reliefs* 192ff. Abb. 66. 70–73.

[23] Buschor-Hamann, *Olympia* 38. V. H. Poulsen, *Der Strenge Stil* 106. Blümel, *Katalog Berlin* IV 26 K 165. Jacobsthal, *Mel. Rel.* 192.

[24] Ath. Mitt. 15 (1888) Taf. 199; 16 (1890) Taf. 4. BCH 1888 Taf. 16. MonPiot 32, 33. RE VI A 1, 138. Rom, *Mus. Barracco* 76. Helbig³ 1099. Helbig, *Coll. Barracco* Taf. 27. Der Hermenkopf in Boston ist vor seiner Erwerbung in Thessalien gesehen worden. Vgl. auch G. v. Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del Magazzino del Vaticano* 15 Taf. 5. Ähnliche Haartracht an der Philis aus Pharsalos und auf klazomenischen Sarkophagen. Wolanka, *Kat. Budapest* Nr. 15.

[24a] Siehe Anm. 17.

[25] Herodot V 12, 12. VI 129.

[26] In der Bauinschrift des Darius werden als Werkleute Ioner, Sarder, Ägypter, Meder und Babylonier genannt. Mém. de la Mission archéol. de Perse 21 (1929) 3; 24 (1933) 105. Arch. Mitt. aus Iran 3 (1931) 39. 63. 71. Mitt. d. Vorderasiatischen Ges. 35 (1930) 1. FuF. 1950, 150 (K. Erdmann). American Journal of oriental studies 1931, 193; 1933, 1. AJA 1946, 9, 25. G. M. A. Richter, *Archaic Greek Art* 178; Diodor I 46. Es scheint neben Paros noch eine vielbeschäftigte Export-Werkstatt von in der Mittelmeerwelt benötigten Marmorwerken gegeben zu haben. Über die vielleicht in Paros zu lokalisierende vgl. meine Bemerkungen in der Festschrift für David Robinson. Die östlichere, vielleicht im nordwestlichen Kleinasien bei Perinth oder Prokonnesos gelegene, die sich dann für den Transport der persischen Reichsstraßen bedienen konnte, könnte die östlicher als kykladisch anmutenden Werke geschaffen haben, darunter den Götterkopf Ludovisi (Helbig³ Nr. 1288), die Taubenstele in New York, den Löwenkopf *Barracco* 59, der in Sardinien gefunden sein soll (Gipsabguß in der mesopotam. Sammlung der Berliner Museen) und einer ähnlichen Kunstrichtung angehört wie die Gruppe der sidonischen Sarkophage. Im 6 Jhdt. dürften aus dieser oder einer benachbarten ostionischen Werkstatt exportiert sein die nackte Aphrodite in Orvieto (Phot. Dtsch. Arch. Inst. Rom. Schrader, *Katalog d. arch. Skulpturen im Akropolismuseum* 35) und der vielleicht auch archaische, hoch aufgestellte Kopf in Volterra Mus. Guarnacci (Zimmer des Volterraner

persischer Herrschaft, um die wirtschaftlichen Beziehungen zu Persien in der Pentekontaetie aufgeben zu können. Die Reliefs aus Daskylion könnten von kyzikenischen Steinmetzen gearbeitet sein, die sich ebenso geschickt persischen Aufträgen angepaßt haben wie ihre Werkgenossen in Messembria denen thrakischer Besteller[27]. R. Delbrueck weist mich auf die Münzprägungen persischer Satrapen im Westen hin, die je nach Bedarf die Münzstempel in griechischem oder persischem Stil von Griechen herstellen ließen[27a].

Die in Persepolis gefundene Kopie der Larisa ist aber auch deshalb für die Forschung wichtig, weil sie die alte Schulmeinung widerlegt, Griechen hätten erst seit dem späthellenistischen Klassizismus kopiert. Der Torso beweist, wie geschickt dies schon im Beginn des 4. Jahrhunderts geschehen ist. Nur in Kleinigkeiten der veränderten Haltung und in der Charakterisierung des Gewandes verrät sich die jüngere Hand des Bildhauers. Die Larisa des Telephanes wird von Plinius im Buch der Bronzebildner erwähnt, sie wird also aus Bronze gewesen sein.

Auch sonst sind im 4. Jahrhundert Bronzestatuen in Marmor kopiert worden. Der Agias des Lysipp in Delphi hat der griechischen Kunstgeschichte erhebliche Schwierigkeiten bereitet, weil die in Delphi gefundene Marmorstatue nur sehr getrübt den lysippischen Stilcharakter zeigt[28]. Das Bronzeoriginal hat Lysipp selbst gearbeitet. Die Übertragung in Marmor für das Familienmonument in Delphi wird einem Kopisten übertragen worden sein, der seine Aufgabe schlechter gelöst hat als der Kopist der Larisa. Deshalb die vielen unlysippischen Formen.

Vielleicht könnte von diesem Gedankengang aus auch das alte Problem der künstlerischen Herkunft des Olympiameisters eine Lösung finden, wenn angenommen werden darf, daß ein wohl argivischer Erzbildner nur die Modelle entworfen hat, die dann einer parischen Bauhütte zur Ausführung in Marmor übergeben worden sind. In Argos ist in dieser Zeit die Marmortechnik, soweit wir wissen, nicht üblich gewesen. Die Beschaffung der für die Ausführung der Giebelplastik notwendigen Blöcke war ohne Mithilfe der Parier unmöglich. Die Annahme, diese

---

Tonsarkophags mit einem Ehepaar auf dem Deckel). – Der kykladischen Exportwerkstatt, die vielleicht in Paros zu suchen ist, gehören noch an: Hermenköpfe in Ny Carlsberg 149. 150. V. H. Poulsen, *Der Strenge Stil* 141 Abb. 74, schon von Pacciaudi, *Marm. Peloponnesiaca* abgebildet. Kopf in Athen (BCH 70 [1946] 263, Karousos), Grabrelief aus Cumae im Louvre 3434, der Kopf ebenda aus Cagli 867 und die Köpfe in Venedig Mus. Arch. Inv. 361 und einst Correr 40.

[27] BCH 1913, 340ff. Taf. 6–9. Jahrb. 1918, Arch. Anz. 12 Abb. 13. Lykisches Relief im Brit. Mus. KiB. 260, 1. Picard, *Manuel* I 412. G. M. A. Richter, *Archaic Greek Art* 178. Jahrb. d. Hist. Museums Bern 1950, 58 (Delbrueck).

[27a] Vgl. Sarre, *Die Kunst des alten Persien* Taf. 51.

[28] Fouilles de Delphes Taf. IV. 63. De la Coste Messelière Taf. 182ff. Lit bei Süsserott, *Beiträge zur griech. Plastik des 4. Jhdts.* 167.

Es müßte gefragt werden, ob die Degradierung mancher griechischer Originale zu Kopien durch Blümel nicht vielleicht unter dem Gesichtspunkt beurteilt werden könnte, daß sie griechische Kopien der hellenistischen Epoche sind (Knidierin Slg. v. Kauffmann. Kleine Aphrodite aus Ostia. Aphrodite Leconfield. Kopf vom Südabhang usw.). Der kleinasiatische Marmor der Galliergruppe im Thermenmuseum wäre am ehesten zu verstehen bei der Annahme, die Gruppe sei unter Eumenes kopiert und nach Rom gesandt worden. Um so wichtiger wäre es, die Tabula ansata wieder lesbar zu machen, wie auch bei den übrigen Kopien, die museale Angaben getragen haben.

seien nicht nur zum Abbozzieren, sondern auch zur Ausarbeitung der Figuren verpflichtet worden, hat deshalb etwas Bestechendes, weil sie dem stilistischen Tatbestand völlig gerecht würde. Denn der plastische Kern der Olympiaskulpturen ist in den bedeutendsten Gestalten augenfällig argivisch, die Oberflächenbehandlung aber greifbar nesiotisch. Die befremdenden Fehlschläge an manchen Figuren würden verständlich, wenn sie nur noch den Steinmetzen zur Last gelegt werden müßten[29].

Die meisten Kopien der Larisa sind römische Arbeiten des 2. Jahrhunderts n. Chr. Das Grabrelief Chiaramonti, das als Kopie dieser Figur angesehen wird, läßt alle römischen Kopistenzüge vermissen und ist schon von Studniczka für eine griechische Arbeit erklärt worden. Es ist keine Form an ihr, die einer Datierung ins 5. Jahrhundert widerspräche, ebenso wenig die vorzügliche, rein griechische Marmortechnik. Der Marmor erinnert in seiner Konsistenz und Farbe an den der Barberinischen Peplosfigur. Attisch, wie Studniczka meinte, kann das Relief aber nicht sein, weil es mit der Typologie attischer Grabreliefs gar nichts gemein hat. Man könnte bei diesem Relief annehmen, es sei in engem Anschluß an die Statue in einer ionischen Werkstatt entstanden, die, auf einer der Marmorinseln gelegen, Grabreliefs gearbeitet hat, die für den Westen bestimmt waren, wie die Palästritenstele im Vatikan, das Taubenmädchen vom Esquilin und das Predellenrelief Barracco[30]. Das Relief Chiaramonti ist bedeutsam aber auch dafür, daß der Larisatypus schon vor 450 in Ionien bekannt war.

Telephanes stammt aus Phokaia. Er könnte in seiner Jugend freiwillig für den Großkönig in Persien gearbeitet haben[30a]. Die Funde in Phokaia geben leider noch keine Vorstellung von der Kunstrichtung seiner Heimat[31]. Die Elektronprägung hängt stilistisch mit der Silberprägung von Chios und der thrakischer und thessa-

---

[29] Den dorischen Charakter der Olympiaskulpturen haben Studniczka und Buschor am überzeugendsten herausgearbeitet. Die ionischen Züge hat Furtwängler (Kl. Schriften I 313) am treffendsten beschrieben. Daß während der Arbeit eine tiefgreifende Änderung in der Komposition des Westgiebels vorgenommen worden ist, wird seltsamerweise nicht gesehen (Jahrb. 1934, 33 Abb. 5. 6).

[30] Das Grabrelief Chiaramonti XXIII 16 vgl. Anm. 2 b. Studniczka hielt den Marmor für hymettisch, was mir unmöglich scheint. Seine Farbe ist nicht blau-grau, sondern weiß-grau mit winzigsten Kristallen und ohne sichtbare Schichten. Er erinnerte mich an den der barberinischen Peplosfigur, die demnächst durch E. Paribeni in der Festschrift für Della Seta publiziert wird. Die Marmorarbeit ist nicht die üblich römische. Einige Faltenzüge scheinen gesägt zu sein, wie das an griechischen Arbeiten des 5. Jhdts. üblich war. Taubenmädchen: Br. Br. 417. Jahrb. 1914, 140. Palästritenstele: Jahrb. 1905 Taf. 8.

[30a] Siehe Anm. 17

[31] Comptes rendus de l'académie des inscriptions et belles lettres Jan. 1914, 1–18 (Sartiaux); 1921, 119. RE XX 1, 448. Philippson, Petermanns Mitt. Erg. Heft Nr. 172 S. 2. Vgl. Anm. 26.

Die bildende Kunst von Phokaia wird außer durch die bedeutende Münzprägung seiner Umgebung vielleicht auch durch die etwas provinzielle Kunst in dem äolischen Larisa widergespiegelt. Vgl. L. Kjellberg und K. Schefold, *Larisa am Hermos* I 37f. und passim. Die Formensprache der Cäretaner Malerschule dürfte, wie schon Furtwängler ausgesprochen hat, am ehesten an diesen Kunstkreis angeschlossen werden. Es gibt auch einen «Cäretaner» Kopf unbekannter Herkunft im Museo Archeologico in Florenz (Phot. Dtsch. Arch. Inst. Rom 772).

lischer Städte zusammen (S. 167). Phokaia war eine künstlerisch bedeutende Stadt. Außer Telephanes hat sie Theodoros hervorgebracht, dessen Tholos in Delphi erlesene Skulpturen besessen hat. Man wird mit diesem Kunstzentrum vielleicht auch die vereinzelten Funde im nordwestlichen Kleinasien in Verbindung bringen dürfen, wie die in Kyzikos und die herbe Jünglingsfigur, die sich einst in der griechischen Schule in Eregli befunden hat. Vielleicht gab es in dieser Gegend Kleinasiens eine Bildhauerwerkstatt, die ähnlich wie manche Werkhütten in Paros für den Export bestimmte Serienwerke herstellte, die stilistisch östlicher anmuten als die nach ihrem Marmor in Paros zu lokalisierenden. Vielleicht lag diese ostionische Exportwerkstatt in den Marmorbrüchen von Prokonnesos und Perinth. In der Bauinschrift aus Susa werden als Bildhauer Kyzikener genannt, die ihre Werke vielleicht auf den persischen Reichsstraßen versandt haben. Der prokonnesische Marmor war im Orient auch noch in der Spätantike begehrt. Die sidonischen Sarkophage, der aus Sardinien stammende Löwenkopf Barracco 59 und manche der östlichen Grabstelen könnten in dieser Werkstatt gearbeitet sein. Die recht provinzielle in Thessalien gefundene Plastik schließt sich stilistisch nicht an Paros, sondern an diese ostionische Werkstatt an. Telephanes mag sie bei seinem Aufenthalt in diesem Lande angeregt haben.

Gern wüßten wir, wie der Apollon des Telephanes ausgesehen hat. Beim Fehlen aller Anhaltspunkte wäre es wohl vermessen, auf den einzigen erhaltenen ionischen Apollon in Palazzo Pitti hinzuweisen, ähnlich wie für den Athleten Spintharos auf einen ionischen Jünglingskopf herben Stils in Berlin. Der Kopf der Esquilinischen Venus – vielleicht eher einer Quellnymphe – und der Wardsche Kopf im Louvre gehören dem weiteren stilistischen Bereich an, ohne daß ein direkter Einfluß des Künstlers nachweisbar wäre[32].

---

[32] Apollon Pitti: Studniczka, *Kalamis* Taf. 10. Jünglingskopf Berlin 540 Kat. Blümel K 135 Taf. 18, Münzen von Ainos verwandt. Kopf Ward: Br. Br. 531. Der Kopf zeigt die ionische Methode der plastischen Verkürzung (Phidiasprobleme 62). Er scheint erhoben gewesen zu sein und so aufgestellt, daß er von seiner linken Seite in Dreiviertelansicht erschien. Zur Frisur vgl. Conze, *Grabreliefs* Taf. 29. Seine Deutung ist noch nicht gefunden. Vielleicht dürfte als dem Apollon Pitti verwandt bezeichnet werden der interessante, unzureichend veröffentlichte Kopf Giardino Boboli EA 101/102. Furtwängler, MW 390 Abb. 56.