

# QUELLENPROBLEME: ZU ALKAMENES UND KOLOTES

ANDREAS LINFERT

Dieser Aufsatz soll — unzeitgemäß — der verpönten Meisterforschung dienen. Dabei wird jedoch deutlich, daß es gefährlich sein kann, vom aktuellen Forschungsstand auszugehen. Dessen Grundlagen sollten stets verifiziert werden, auch auf die Gefahr hin, daß sich vermeintlich Sicheres als angreifbar oder oder gar sicher falsch erweist. Das kann bedauerlich aber auch befreiend sein.

## A. Die Heimat des Alkamenes.

Nach gängiger Auffassung stammt Alkamenes aus Lemnos, arbeitete aber als Schüler und Konkurrent des Phidias danach fast ausschließlich in Athen (oder wenigstens Attika). Für diese Herkunftsangabe gibt es nur eine Quelle: die Suda.<sup>2</sup> Tzetzes<sup>3</sup> als Bestätigung anzusehen, ist nur schlüssig, wenn seine Herkunftsangabe «Nesiot» wirklich sicher von der Suda oder deren Quelle unabhängig wäre, wie man aus der geringfügigen Abweichung «Lemnier» - «Inselgriechen» mehr oder minder stillschweigend erschlossen hat. Diese Folgerung läßt sich jedoch nicht halten. Eher hat Tzetzes die Angabe aus der Suda oder einer gemeinsamen Quelle übernommen und (möglicherweise aus Gründen des Versmaßes) die allgemeinere (aber eine Silbe längere) Bezeichnung gewählt.

Trotzdem wäre es fahrlässig, die (unrichtige) Angabe der Suda einfach unbeachtet zu lassen. Doch dazu später.

Gegen die Suda steht als frühe — und wohl unbestreitbar bessere — Quelle Plinius d.Ä.,<sup>4</sup> der sich hier ausdrücklich auf Varro beruft. Dabei ist von Bedeutung, daß Plinius nicht nur Alkamenes einfach als Athener bezeichnet: Man könnte auch ihn eines Irrtums bezichtigen. Es folgt jedoch der Wettstreit mit Agorakritos. Ob dieser so stattgefunden hat oder Fiktion ist, darf hier außer Betracht bleiben. Entscheidend ist, daß die Beschuldigung gegen die Athener, sie hätten unsachlich entschieden, zugunsten eines der Ihren und gegen einen Fremden (den Parier Agorakritos) die Herkunft aus Athen bestätigt: 'vicitque Alkamenes non opere sed civitatis suffragiis contra peregrinum suo faventis...'.<sup>5</sup>

Man müßte den Fehler Varro oder sogar seiner Quelle zuschreiben. Die ganze Wettstreit-Anekdote entbehrt aber jeglicher Grundlage, verliert die Pointe, wenn beide Künstler «Fremde» waren und nicht der eine Athener. Bestätigend ist auch die Erwähnung des Alkamenes in der «rein attischen» Akmé bei Plinius.<sup>5</sup>

Für die Stiftung der Prokne auf die Akropolis erscheint Alkamenes bei Pausanias nicht als Künstler, weshalb Overbeck — vielleicht allzu korrekt — die Stelle nicht aufgenommen hat.<sup>6</sup> Ob die in jedem Fall minder bedeutsame Signatur fehlte oder von Pausanias wegen Namensidentität fortgelassen wurde, ist nicht zu entscheiden. Sicher ist aber (auch nach der Formulierung), daß er die Stifter-signatur «zitiert». Daraus muß man den Schluß ziehen, daß nicht Lemnios als Herkunft angegeben war: «Athener» ist als Heimatangabe auf der Akropolis unsinnig, da müßte schon der Demos genannt sein (s.u.).

Also, könnte man spekulieren, war Alkamenes «eingemeindet», attischer Bürger geworden, doch wäre er der einzige der Phidiasschüler, ohne Parallele.

Der immer wieder verfochtene Lösungsvorschlag ist, Alkamenes sei ein aus Lemnos zurückgewandelter Kleruch. Dann wäre zwar scheinbar alles «in Ordnung», jedoch nicht wirklich: Alkamenes wäre stets Athener geblieben. Und woher hätte man im 10. n.Chr. (Suda) plötzlich erfahren sollen, daß er sich irgendwann in der Jugend auf Lemnos aufgehalten hat, was an seinem Status als athenischer Bürger nichts äderte. Insofern ist es in diesem Zusammenhang auch belanglos, wann die Kleruchie genau zu datieren ist, oder (wenn mehrere stattfanden) welcher man Alkamenes zurechnen will.<sup>7</sup>

Aber wenn Alkamenes Athener war, wie kommt die Suda auf Lemnier? Die Lösung findet man schon vor über 150 Jahren — leider, soweit ich sehe, völlig unbeachtet — u.a. bei Julius Sillig:<sup>8</sup> Alkamenes stammte aus Limnai.<sup>9</sup> Die Sudanotiz entstand durch Itazismus, so wie das Labyrinth ἐν Λίμναις zum lemnischen wurde und die Athena

Lemnia in späten Quellen umgekehrt zur Lindia.<sup>10</sup> Die Angabe des Demotikon mag sogar bis ins 10. Jh. noch jederzeit einer Signatur in Athen (oder Konstantinopel) abzugewinnen gewesen sein.<sup>11</sup>

Die Frage, wo Alkamenes herstammte, mag auf den ersten Blick belanglos wirken, ist es jedoch nicht. Dann nämlich, wenn man den Stil zugeschriebener Werke zu interpretieren sucht oder Zuschreibungen mit mehr oder weniger ionischen oder attischen Komponenten begründen will. Die Quellen bestätigen jedenfalls Lippold, der den Stil des Alkamenes anscheinend als attisch empfand,<sup>12</sup> anders als zuletzt — tendenziell — Schuchhardt, der Ionisches suchte.<sup>13</sup> Dabei gingen beide von lemnischer Herkunft aus, allerdings Lippold wohl nur aus Konzilianz in der oben skizzierten, gemäßigten Form: « Vielleicht attischer Kleruche von Lemnos ».

#### B. Die Kultgruppe des Hephaisteion (zu I. G. I<sup>3</sup> 472).

Die Abhandlungen Harrisons<sup>14</sup> zu den Hephaisteionskulpturen sind so ausführlich und detailliert untermauert, daß ihnen eigentlich nichts hinzuzufügen wäre. Ich habe selbst allerdings beim ersten Anblick des Rekonstruktionsvorschlags<sup>15</sup> geblaubt, ungläubig bleiben und auf genaue Lektüre verzichten zu dürfen. Mehrfaches Nachrechnen, wobei man die Geldwerte und Gewichte nicht verwechseln darf, ergab zur eigenen Überraschung grundsätzliche Zustimmung; wohlgemerkt: Zustimmung im Grundsätzlichen, nicht unbedingt in allen Folgerungen oder gar Zuschreibungen, bei denen die Argumentation teils weniger zwingend ist. Es geht zunächst nur um die Verteilung der Volumina der Einzelteile der Kultgruppe, also rein kunstlose « Massen ». Mögliche Abweichungen liegen in der Toleranzbreite, die sich schon aus der Lückenhaftigkeit der Inschriften ergibt. E. Reisch<sup>16</sup> kannte die Promachos-Urkunden<sup>17</sup> noch nicht; sonst hätte

er nicht ein « Anthemon » aus Zinn unter dem Schild für möglich gehalten, was übrigens weder besonders ansehnlich noch (wegen Weichheit des Materials) allzu stabil gewesen wäre.<sup>18</sup> Im lückenhaft erhaltenen Anfang des Inschriftfragments war zunächst das einzeln gekaufte Kupfer (nicht « Bronze »!) erwähnt.<sup>19</sup> Das Gesamtgewicht der aus diesem Kupfer und dem Zinn legierten Bronze erreichte mindestens 8-9 oder gar 10,5 Zentner: Die Ungewißheit liegt an Textlücken und Unsicherheit über das genaue Mischungsverhältnis der Legierung.

Diese Bronzemenge wurde ganz am Schluß, unmittelbar vor Aufstellung der Kultgruppe beschafft und hätte nach Harrison allein für zwei überlebensgroße Bronzestatuen ausgereicht (so bestätigten erfahrene Bronzegießer). Sie kostete jedoch nur ungefähr 1/6 Geld-Talent von ca. 5½ Talenten Gesamtkosten (etwa 1/33), allerdings mit allen Nebenausgaben wie Honorar, Werkstatt etc.). Das bedeutet, daß auch weit edlere Materialien verwendet wurden (Gold, Silber, Edel- und Halbedelstein etc.), aber sicher auch — und zwar vorher — weit mehr Bronze für die Statuen selbst, obgleich wohlgemerkt (nach Harrison) allein die am Schluß gekaufte Menge für das « Anthemon » ausgereicht hätte, um daraus zwei überlebensgroße Statuen zu gießen. Für das Format der Statuen haben wir leider keine klaren Hinweise, außer daß sie durch die Tempeltür passen mußten (s. u.). Jedenfalls muß viel Geld in kostbare « Nebenmaterialien » und sicher auch in « Nebenkosten » geflossen sein.

Dieser bei Harrison im Detail und genauer dargelegten Grundüberlegungen soll hier nicht weiter nachgegangen werden. Jedoch scheinen dem Inschriftschluß weitere Aussagen abzugewinnen zu sein, nämlich über die « letzten Handgriffe » bei der Aufstellung, die Rückschlüsse auf das Aussehen der Kultgruppe erlauben und E. Harrison bestätigen. Das Fragment lautet (IG I<sup>3</sup> 472, 138-166):

- |    |             |  |
|----|-------------|--|
| 1) |             | [.]ελε ---                                     |
|    | 140 ---     | χαλκὸς ἐόνέθε [ἐς τὸ ἀνθεμον, τάλαντα ---]     |
|    |             | καὶ δεκα καὶ μναὶ δέκα, τιμὲ [τὸ τάλαντο τρι]- |
|    |             | άκοντα πέντε δραχμαί.                          |
| 2) |             | καττίτερος ἐόνέθε ἐς τὸ ἀνθεμον, [τάλαντον]    |
|    | [HHHHΔΔΔΓ'] | καὶ ἡμιτάλαντον καὶ μναὶ εἴκοσι ἑξῆς καὶ]      |
|    | 145         | ἡμιμναῖον, τὸ τάλαντον διακοσίον τρι[άκ]-      |
|    |             | οντα δραχμὸν, τιμὲ <i>vacat</i>                |

3)	----	μισθός τοῖς ἐργασαμένοις τὸ ἀνθεμον ἡπ[ὶ] τὸν ἀσπίδα καὶ τὸν πετάλον τὸν ἡ[ύ]στ[ε]ρον προσμισθοθέντον.
4)	----	μόλυβδος τοῖ ἀνθέμοι καὶ τοῖς δεσμοῖς τὸν λίθον τὸ βάθρο, κρατευταὶ δόδεκα, τιμέ.
5)	150 ----	χούλα καὶ ἄνθρακες τοῖ μολύβδοι.
6)	----	τράπεζαν ποιέσαντι.
7)	----	μισθός ἐσαγογόντι τῷ ἀγ[ά]λματε καὶ στέσαντι ἐν τοῖ νεοί.
8)	155 ----	χούλα ἐονέθε τὸ κλίμακε ποιέσαι, ἐν τοῖν τῷ ἀγάλματε ἐσεγέσθην [κ]αὶ ἐφ' ὃν οἱ λίθοι ἐσ- εκομίζοντο οἱ ἐς τὸ βάθρον, καὶ φάρχσαι τὸ βάθρον τοῖν ἀγαλμάτοι καὶ τὰς θύρας, καὶ ἱκρίοσαι περὶ τὸ ἀγάλματε καὶ κλίμακε πρὸς τὰ ἱκρία.
	160	
	165	S vv. vacant
		[ἀναλόματ]ος κεφάλαιον FXXXXHHHA

Z. 139: am Ende Zahlwort 3-9 außer 4.

1-2) Position 1 und 2 (Zeile 138-45) betrafen das oben genannte Material (Kupfer und Zinn) für das « Anthemon ».

3) Als Position 3 folgt der Lohn dafür und — beachtenswert — schon vorweg für die später erst in Auftrag zu gebenden πέταλα (d.h. wohl für die Montage freier Blätter; denn weiteres, dafür brauchbares Material wird nicht angeschafft).

4) Position 4 umfaßt Blei für das Vergießen des Anthemon und der 12 κρατευταί (wohl Doppel-T-Klammern) im Bathron.

5) Position 5 bestimmt den Kauf von Holz und Kohle für das Blei (also für das Schmelzen).

6) In Position 6 wird es merkwürdig: es soll der finanziert werden, der die τράπεζα macht. Dieser Tisch wäre nach « normalem » Verständnis so etwas wie eine Opfergabenablage: kein Altar, der gehört vor den antiken Tempel. Nun hat τράπεζα auch die Spezialbedeutung von « Mastschuh »: Schol. Homer O 729 θρήνης ἄλλοι δὲ τὴν ὑποδεχομένην τὸν ἱστὸν τράπεζαν εἶπον. Es ist zu erwägen, ob hier nicht im Sinne von Harrisons Rekonstruktion des mastartigen « Anthemon » ein Spezialist für die Verankerung hoher Masten (vergleichbar der Marine- oder Werftindustrie) beigezogen wurde. Solchen Bedarf mag man schon bei Goldelfenbeinbildern wie der Parthenos erkannt

haben. Daß hier Unwägbarkeiten bleiben, sei nicht verschwiegen. Beim Schiffbau wird Holz in Holz verankert, hier Metall letztlich in Stein unter Zuhilfenahme von Blei. Ob auch Holz (als Kern des Anthemon) eine Rolle spielte, ist unklar. Als Mast unter einem dann grösseren Metallteil des Anthemon wäre es denkbar. Die nachträgliche Anbringung (Annagelung) der πέταλα, der einzeln gearbeiteten, ausgebreiteten Blätter gewänne so eine besonders plausible Erklärung. Aber auch nachträgliches Anlöten an einen Metallschaft (wegen Bruchgefahr) wäre plausibel. Beweismöglichkeiten bietet die Inschrift für keinen der beiden Vorschläge. Jedenfalls dürfte man einen « Tisch » schwerlich vor der Errichtung der Kultbilder in Auftrag gegeben haben; die folgt tatsächlich erst danach.

7-8) Position 7 und 8 nennen den « Spediteur » für den Transport der Statuen in das Innere des Tempels und alle dazu nötigen Materialien: im einzelnen: Balken für 2 Bahren, um die Statuen und die Bathronblöcke hereinzubringen; ferner zur Verkleidung der Basis (also während noch folgender gefährdender Arbeit) und der Türen (Türflügel?) und (schließlich) zum Aufrichten der Statuen (also für Gerüste) und zwei Leitern bis zu den Spitzen (der Gerüstbalken, der Statuen oder aller Teile des Ganzen?). In dieser Passage liegt eine Formatbegrenzung für Statuen und Anthemon:

Die Tür muß trotz der Verkleidung, die die lichte Öffnung verringert, den Bahren samt daraufliegenden Lasten Durchlaß gewähren. Bei Zuschreibungsversuchen bleibt dies zu prüfen. Das gilt vor allem für «sperrige» Haltungen von Gliedmaßen. Andererseits erlauben Gerüst und Leitern mancherlei nachträgliche Montage empfindlicher Details.

Dazu mögen auch die *πέταλα* gehört haben (s.o.). Schließlich muß ja noch der Schild mit Hilfe von Gerüst und Leitern *auf* das «Anthemion» gebracht werden. Bei der Interpretation des *ὕπὸ τὴν ἀσπίδα* unterscheide ich mich von Harrison, wage jedoch keinen detaillierten Montagevorschlag. Alle erwogenen Möglichkeiten bleiben spekulativ. Ebenso versage ich es mir, Argumente auszubreiten, die den verlockenden Gedanken nahelegen, das «Anthemion» mit den freien *πέταλα* sei das von Kallimachos erfundene korinthische Urkapitell gewesen.<sup>20</sup> Immerhin war dieser ein Spezialist für derartige eher technische Accessoires. Vergleichbar ist die Erechtheionlampe.<sup>21</sup>

Passen würde es, daß «prompt» nach 416/5 (Datum der Inschrift) das erste erhaltene korinthische Kapitell in Phigalia auftaucht.<sup>22</sup> Solche Überlegungen bleiben jedoch spekulativ.

Daß die dabei angenommene Zusammenarbeit mehrerer Künstler an einer Kultgruppe geradezu normal ist, sollte kaum betonenswert sein, gerade bei der Kultgruppe des Hephaisteion.

Auch in diesem Punkte bedarf es genauer Quellenanalyse. Aus Cicero und Valerius Maximus<sup>23</sup> hat man stets den Schluß gezogen, auch die Athena Hephaisteia müsse vom selben Künstler (Alkamenes) stammen. Das steht jedoch nirgends und ist, wie antike Ausschreibungspraxis lehrt,<sup>24</sup> geradezu «antiantik», modern gedacht. Im Oeuvre des Alkamenes selbst gibt es einen Gegenbeweis: Der Ares in Athen ist von Pausanias als sein Werk erwähnt, die Athena hingegen stammte von einem «apokryphen» Lokros aus Paros.<sup>25</sup> Ich erspare dem Leser die Auflistung aller Beispiele und weise nur auf eines noch hin: Zur Hera von Argos gehörte eine Hebe des Naukydes.<sup>26</sup> Bei der Suche nach dem Typus der Athena, die neben dem Hephaistos stand, ist eine Meisterzuschreibung folglich erst *nach* der Identifikation des Typus (und nur nach dem Stil) möglich, wobei eine schlichte, ja banale Tatsache seit Harrison schon klar ist: es muß eine Athena ohne Schild sein (der befindet

sich auf dem Anthemion). Und die Statue muß ohne allzu große Bruchgefahr durch die Tür passen (liegend wohlgemerkt, denn nach der Inschrift erfolgt das Aufrichten mit Hilfe der Gerüste).

Für Meisterforschung und auf dieser Linie liegende Intentionen ist dies entmutigend. Denn selbst die Basis<sup>27</sup> muß nicht von Alkamenes stammen, es sei denn der Stil böte unbezweifelbare Klarheit. Die von S. Karouzou zugewiesenen Reliefs kommen in Frage, ohne daß Alkamenes (oder auch nur seine Werkstatt) damit gesichert wäre.

### C. Kolotes in OLYMPIA (PAUS. V 20,2)<sup>28</sup>

Den Künstler Kolotes kennen wir namentlich in erster Linie aus der *Naturalis Historia* des älteren Plinius<sup>29</sup> als Mitarbeiter des Phidias in Olympia am Goldelfenbeinbild des Zeus. Sonst kennt ihn nur Strabo als Künstler des Asklepios in Kyllene.<sup>30</sup> Ein anderes Werk, das Plinius dem Kolotes zuweist, ist für Pausanias ein Werk des Phidias: die Athena in Elis.<sup>31</sup> Aber Pausanias (oder seine Zeit) scheint Phidiasschüler überhaupt nicht besonders zu schätzen:

Die Situation entspricht hier etwa der des «Vorgängers» des Kolotes, nämlich des Agorakritos, der in der Athener Zeit des Phidias dessen *μαθητὴς καὶ ἐρώμενος* war.<sup>32</sup> Dies führte zu reichhaltigen Skandalberichten «römischerseits», die in christlichen Quellen gierig aufgegriffen wurden, und zwar einerseits der Ruhm der Nemesis von Rhamnus begründeten, andererseits aber die Eigenhändigkeit dieses Werks des Agorakritos bezweifeln ließen.<sup>33</sup> Auch (schon) Pausanias nennt Phidias als Künstler.<sup>34</sup> Er erwähnt den Künstler Agorakritos nur an einer Stelle; viel später, was auch die Entstehungszeit des Textes betrifft.<sup>35</sup> Bei der Meter in Athen, nach Plinius gleichfalls Werk des Agorakritos, mag man noch annehmen, daß die von Pausanias genannte Statue des Phidias mit der des Agorakritos nicht identisch war.<sup>36</sup>

Eher ist es aber so, daß der «Skandal» den Ruf des Agorakritos derart «ruiniert» hatte (natürlich nur Jahrhunderte später, nicht zu Lebzeiten), daß seine Liebschaft mit Phidias alles denkbare andere, nämlich eigene Werke, völlig überdeckte. Varro, dem Plinius folgt,<sup>37</sup> ist eine Ausnahme. Pausanias schreibt die Nemesis Phidias selbst zu, in Koroneia ist ihm Agorakritos merklich fremd.<sup>38</sup> Die Skandal-Ursache gibt Plinius selbst übrigens auch (nicht wertend, aber klar) zu erkennen:

«aetate gratus»: Jedenfalls ist der «Rufmord» älter als Plinius und wohl auch Varro (s. o. Anm. 33).

Dieser Sachverhalt soll aber hier nicht weiter erörtert werden. Die Quellensammlung Overbecks<sup>39</sup> gibt ihn klar genug zu erkennen. Es war darauf nur einzugehen, da offenbar dem Phidias-schüler, der dem Agorakritos in Olympia nachfolgte, Kolotes also, dasselbe Schicksal nicht erspart blieb. So weiß z.B. Pausanias<sup>40</sup> nichts von der Mitarbeit am Zeus von Olympia, die Plinius mehrfach erwähnt; er verschweigt ihn nicht nur dort, sondern auch als Künstler der Athena in Elis, obgleich ihn Plinius<sup>41</sup> nennt: und der Bruder oder Neffe des Phidias, Panainos, malte die Innenseite des Schildes seiner Athena-Statue in Elis aus: also enge, fast familiäre Bande.<sup>42</sup>

Nun mag das wirklich so gewesen sein, obgleich für die Lebensphase des Phidias in Olympia ein anderer Geliebter genannt wird: Pantarkes,<sup>43</sup> der übrigens im Ambiente christlicher Quellen in den gleichen Skandalstrudel gerät wie Agorakritos.<sup>44</sup>

Man fragt sich, ob Kolotes als Künstler aus eben diesem Grunde so erstaunlich selten erwähnt wurde. Bei Pausanias läge diese Annahme durchaus nahe. Die Situation ist jedoch eine mehr als nur geringfügig andere: Er ist wohl weniger wichtig gewesen. Denn ein Werk, das sein Oeuvre in den Quellensammlungen besonders reichhaltig erscheinen läßt, ist wahrscheinlich (und damit sinkt Kolotes' Bedeutung) kein Werk von seiner Hand: der Goldelfenbeintisch im Opisthodom des Heraion von Olympia.<sup>45</sup> Philologisches und Ar-

chäologisches Kennertum haben den Namen (erst nach und nach) in den uns geläufigen Text durch Interpretation und Konjektur hineingebracht, um das Oeuvre eines Phidiasschülers zu bereichern, der ja als Mitarbeiter am selben Ort (aber bei Plinius!) überliefert ist. Möglich war dies natürlich nur, weil die Stelle sehr schlecht, widersprüchlich überliefert ist.

Zweifel an der gängigen Interpretation muß erregen:

- 1) daß Pausanias den Namen Kolotes sonst überhaupt nicht kennt (aber s.o.: bei Agorakritos ist es ähnlich),
- 2) daß der Tisch mitten im Kontext teils mythischer Uraltdenkmäler steht (s.u.),
- 3) daß der Tisch zum Bereitlegen der Siegeskränze diente.

Ohne dieses wichtige Möbel dürfte man schwerlich 90 Olympiaden lang ausgekommen sein. Allenfalls Ersatz wäre denkbar, aber doch nur bei Zerstörung, und ringsum stand so viel offenbar noch viel Älteres:

Nach der ausführlichen Beschreibung der Kypseloslade, die bekanntlich voll von wörtlichen Zitaten, auch im Versmaß, ist, beginnt in Kapitel 20 die Beschreibung von ἄλλα ἀναθήματα: ein «Kinderbettchen» (der Hippodameia), der Diskos des Iphitos und dann der Tisch des «Kolotes». Danach folgt die Geschichte der mumifizierten Leiche aus dem Dachstuhl des Heraion und dann die Erwähnung der Reste des ominösen Hauses des Oinomaos.

Pausanias V, 20, 2 (Hitzig - Blümner II, 252-253: ἡ τράπεζα δὲ ἐλέφαντος μὲν πεποιήται καὶ χρυσοῦ, Κολώτου δὲ ἐστὶν ἔργον· εἶναι δὲ φασὶν ἐξ Ἑρακλείας τὸν Κολώτην, οἱ δὲ πολυπραγμονήσαντες σπουδῇ τὰ ἐς τοὺς πλάστας Πάριον ἀποφαίνουσιν ὄντα αὐτόν, μαθητὴν Πασιτέλους, Πασιτέλην δὲ αὐτὸν διδαχθῆναι \*\* καὶ Ἑρα τε καὶ Ζεὺς καὶ θεῶν Μήτηρ καὶ Ἑρμῆς καὶ Ἀπόλλων μετὰ Ἀρτέμιδος πεποιήται· ὅπισθε δὲ ἡ διάθεσις ἐστὶν ἡ τοῦ ἀγῶνος.

Χρυσοῦ καὶ λώτου, κολώτου δὲ La Pa (κολώτου Pa), dittographia esse videtur, nisi καὶ λώτου in cett. libris absorptum est sequenti κολώτου, cf. arcem Cypseli 17,5 et VIII 17,2, Κολώτου et Κωλώτην codd. plerique edd. praeter SD, qui scribunt, Κολώτου et Κωλώτην e Plut. et Strab. VIII p. 337, κωλώτην etiam Vn, κολώτου M Lb Vn, λ

sup. μ, M, καμήντου, λω sup. vers., et καλητην Va.  
 ἐξ Ἡρακλέους edd. ante SW codd., in La ους  
 bis scriptum, alterum expunctum, ἐξ Ἡρακλείας  
 cett. edd. e conl. Thierschii Epoch. p. 274. τὰς  
 ἐξ M Lb Vn Vab, τὰ ἐς La Pacd Ag. — πάριν, ο  
 sup. ι, M, πάρον Lab Pd Ag Vb Vn, πάρον Pac,  
 in Pa ι sup. lin., πάρινος Va. — Πασιτέλους conl.  
 Thiersch l. l. p. 295, rec. hoc et αὐτοδιδασχθῆναι  
 Benndorf. Gött. Gel. Anz. 1871 p. 615, v. comm.  
 — πασιτέλει δὲ Pad Vb Fa. — αὐτὸν διδασχθῆναι  
 codd. (αὐτῷ, corr. in αὐτὸν Pd) edd. praeter B SW  
 D, qui e conl. Buttmanni αὐτοδιδασχθῆναι scribunt,  
 C in not. ἐαυτὸν vel αὐτὸν διδασχθῆναι; lacunam  
 indicant S SW D Sch cum Pa Vb.

Das heißt nach geläufiger Auffassung (in der Übersetzung von Ernst Meyer):

«Der Tisch ist aus Elfenbein und Gold und ein Werk des Kolotes. Kolotes soll aus Herakleia stammen. Diejenigen aber, die sich eingehend mit den bildenden Künstlern beschäftigt haben, sagen, er sei Parier und Schüler des Pasiteles und Pasiteles selber habe sich ausgebildet bei ...». Möglich wäre bei entsprechender Konjektur (s. Apparat) «...Pasiteles sei Autodidakt gewesen». Danach folgt die (wie sich zeigen wird) zu Beginn unvollständige Beschreibung des Denkmals.

Bei dieser Interpretation bleiben, abgesehen vom Kontext, (s.o.) folgende Probleme:

- 1) Es fehlt die Angabe des tragenden Grundmaterials, also des Holzes, wie bei vergleichbaren Möbeln, sei es die Kypseloslade (aus Wacholderholz) oder der Zeusthron (Ebenholz).<sup>47</sup>
- 2) Keine Handschrift nennt Herakleia; es heißt stets: ἐξ Ἡρακλέους. Für L. G. Sibelis (1823) war Kolotes wenigstens korrekt ein Nachkomme des Herakles.
- 3) Die uns bekannten Künstler Kolotes und Pasiteles sind in keiner Form in Verbindung zu bringen.<sup>48</sup> Es bedarf eines jüngeren Kolotes oder eines älteren Pasiteles, aus dem schon Tiersch einen älteren Praxiteles des V. Jhs. erschloß, vielleicht Großvater des berühmten Namensvetters.
- 4) Das unteritalische Herakleia böte die Möglichkeit der Verbindung zum Großgriechen Pasiteles,<sup>49</sup> aber — gerade umgekehrt — die «Viel-schreiber» verbinden einen Parier Kolotes mit ihm.

Das erste Problem ist unschwer zu lösen und von Hitzig und Blümner im Apparat schon erwogen worden: In den (besonders wertvollen) Handschriften La und Pa hat sich καὶ λωτοῦ erhalten: Das vermeintlich nicht genannte Grundmaterial ist das etwas exotische, aber auch in Arkadien bekannte Lotosholz.<sup>50</sup> Statt mit einer Dittographie in La und Pa ist also eher damit zu rechnen, daß in den übrigen Handschriften diese Angabe unter dem Eindruck des folgenden Kolotes fortgefallen ist. Diesem Vorschlag dürfte unschwer zu folgen sein, ohne daß man daraus fürs folgende Konsequenzen ziehen müßte.

Damit ist die Beschreibung vervollständigt, ohne daß der Wortlaut des ursprünglichen Textes ganz geklärt wäre:

ἢ τράπεζα δὲ ἐλέφαντος μὲν πεποιήται καὶ χρυσοῦ καὶ λωτοῦ, Κολώτου δὲ ἐστὶν ἔργον·  
 oder sollte man nun die Dittographie beheben?  
 ... καὶ χρυσοῦ καὶ λωτοῦ δὲ ἐστὶν ἔργον· Es ergäbe sich, daß Pausanias sich über das (ihm bis zum Besuch Arkadiens ja auch noch nicht gerade geläufige) Material Lotosholz wundert und es gegenüber dem zwar teuren aber doch «normaleren» Gold und Elfenbein hervorheben will.

Bei dieser Annahme müßte man alles, was bis zur Lücke folgt, für rettungslos verderbt halten, eine Auswucherung in den Text geratener Glossen.

Bleibt man bei der vollständigen ersten Variante, sollte man allerdings auch die einhellige Überlieferung ἐξ Ἡρακλέους beibehalten. Es wäre von Herakles die Rede, nicht von einem Heimatort. Alles was an Aussage folgt, scheint auch für Pausanias nicht auf der Hand zu liegen: er mußte bei den πολυπραγμονήσαντες σπουδῇ τὰ ἐς τοὺς πλάστας

(heute würde man sagen «im Thieme-Becker») nachschlagen, wo er eine Künstlergenealogie fand, wie er sie gerade bei mythischen oder jedenfalls sehr frühen Künstlern liebt, deren Namen schon für ihn eigentlich nichtssagend sind. Der Charakter einer Legitimation im Sinne von «aus gutem Hause» wird bei einigen derartigen «Ahnentafeln» sehr deutlich, etwa bei Damokritos von Sikyon aus der Kritiosschule<sup>51</sup> oder bei der Aristoklesschule,<sup>52</sup> wo Pausanias den (unbedeutenden) Pantias ohne die Zwischengenerationen als Abkömmling in der siebten Generation bezeichnet.

Diese Annahme enthöbe uns jedenfalls dem Zwang, die uns bekannten (historischen) Bildhauer Pasiteles und Kolotes irgendwie miteinander in Verbindung zu bringen. Die mögliche Lücke am Ende dieser Passage wäre so gut wie bestätigt. Denn die Genealogien der erwähnten Art führen auf einen bekannten Bildhauer zurück. Der «Verankerungseffekt» als Zweck wird wieder bei der Schule des Aristokles deutlich.<sup>53</sup> Dieser war selbst gar nicht so wichtig, aber er war Bruder des berühmten Kanachos von Sikyon. Pasiteles, aber — in unserem Text — ist auch dem Pausanias fremd, frühestens bei dessen Lehrer kann «fester Boden» erreicht gewesen sein, vielleicht einem berühmten Künstler oder «Kunstheros» wie Daïdalos.

Ob diese Lücke das Satzende überschritt, ist natürlich nicht zu sichern. Daß die Darstellung der Rückseite (*διάθεσις τοῦ ἄγῶνος*), mit dem Zweck des Tisches (*ἐφ' ἧς προτίθενται τοῖς νικῶσιν οἱ στέφανοι*) zu tun hat, ist leicht einzusehen. Will man die Götter aller übrigen Seiten auf diese Darstellung (der Rückseite wohlgemerkt!) beziehen, so wäre dies eine merkwürdige Götterversammlung: z.B. ohne Athena, Aphrodite, Poseidon aber mit Asklepios, Hygieia der Personifikation Agon und gar — ganz untergeordnet — zwei Nymphen.

Trennt man die eine Seite mit Pluton Dionysos, Persephone und Nymphen als rein chthonisch ab, wird man dies auch für die andere, sehr «irdische» Seite tun müssen, mit Asklepios, Hygieia, Ares und Agon.

Dann aber bleiben die sechs Götter der Frontseite als wundersame, nichts aussagende Rumpf-

Götterversammlung übrig, für die ein erkennbarer Anlaß fehlt: Hera und Zeus, Meter (Demeter?) und Hermes, Apollon mit Artemis. Die in der archaischen griechischen Kunst geläufigsten Anlässe, eine Versammlung der Götter darzustellen, legen eine Ergänzung dieser sechs erwähnten wenigstens nahe. In Frage kämen in erster Linie — dem Rang des Geschehens nach — Geburt der Athena, Einführung des Herakles in den Olymp.<sup>54</sup> Es ist nur eine Vermutung, für die man den Beweis vorerst schuldig bleiben muß, daß hier eine Herakleseinführung dargestellt war. Herakles war, wie wir sahen, vorher erwähnt — wie auch immer gemeint —. Zum Zweck des uralten Kranztisches, der für den olympischen Agon sicher von Gründung der Spiele an unentbehrlich war, wäre die Vergöttlichung des (einen) Gründers der Spiele gewiß eine der sinnvollsten Darstellungen, die man sich denken kann.

Aus der Wahl einer Götterversammlung als Thema ist jedoch gewiß kein Argument dagegen abzuleiten, daß der Phidiasschüler Kolotes den Tisch schuf. Die phidiassische Kunst greift die archaische Vorliebe für diese Darstellungen vielfältig wieder auf: Parthenongiebel, Parthenobasis, vor allem aber die Basis des Zeus in Olympia, an dem der historische Kolotes ja mitarbeitete, sind geläufige Beispiele. Gerade an die Aphroditegeburt der Zeusbasis hat man — und sei es unausgesprochen — angesichts der Darstellung der Tischvorderseite wohl stets gedacht.

Aber der Text des Pausanias gibt nicht den geringsten Hinweis darauf. Für den Periegeten ist das wohl uralte Gerät — wenn man die Sätze über Kolotes und Pasiteles im Wortlaut ernst nimmt — nicht Werk des (Phidiasschülers) Kolotes (den er nicht kennt) sondern Werk eines Kolotes, des Schülers eines Pasiteles, die dem Pausanias allerdings auch nicht geläufig waren. Er mußte «nachschlagen». Hätte er das nicht getan, hätte der Tisch eines Kolotes kaum das Interesse in der archäologischen Forschung gefunden, das ihm so zuteil wurde.

*Archäologisches Institut  
Universität zu Köln*

<sup>1</sup> Die folgenden Überlegungen ergaben sich aus der Vorbereitung auf zwei Vorlesungen in den Sommersemestern 1984 und 1985. Die Alkamenes betreffenden Interpretationen wurden im Rahmen von Vorträgen in Freiburg und Berlin vorgestellt. Die jeweils anschließende Diskussion hat manche Präzisierung ermöglicht.

An Abkürzungen wird außer den üblichen verwendet:

- SQ OVERBECK, *Schriftquellen* (mit Nr. zitiert).  
 Löwy E. Löwy, *Inscriben Griechischer Bildbauer* (1885).  
 SCHUCHHARDT W. H. SCHUCHHARDT, *Alkamenes* 126. BWPr. (1977).  
 HARRISON E. R. HARRISON, *Alkamenes' Sculptures for the Hephaisteion*; Aufsätze in *AJA* 81 (1977).

<sup>2</sup> SQ 809.

<sup>3</sup> Tzetzes *Chil.* VIII, 340; SQ 810.

<sup>4</sup> N. H. XXXVI, 16 f.; SQ 808 mit Fußnote und 834.

<sup>5</sup> N. H. XXXIV, 49; SQ 811. Die genannten Künstler sind durchweg Athener.

<sup>6</sup> Paus. I, 24, 3; vgl. Verf. *AM* 97, 1982, 61 ff. mit Lit.

<sup>7</sup> Zur Lemnischen Klerouchie vgl. R. MEIGGS, *The Athenian Empire* (1972) 424f. W. SCHULLER, *Herrschaft der Athener*, (1974) 16ff. u. sonst. Die Inschriften IG<sup>2</sup> 947-948 nennen in Listen «Lemnier» als besondere Gruppen in Attika. Ob einer von ihnen sich inschriftlich einzeln als Lemnier bezeichnet hätte?

<sup>8</sup> *Catalogus artificum* (1827) 30 s. v. Alkamenes. «...in regione Limnarum natus, quod Suidas s.h.v. leviter corruptus tradidit: Ἀλκαμένης ὄνομα κύριον, ὁ Ἀθήνιος. Sed dudum Isaacus Vossius Ἀλμνιος restituit, ut pars urbis Athenarum intelligenda sit...». Allerdings müßte das Demotikon korrekt Ἀλμναῖος lauten.

<sup>9</sup> Den Dionysos in Limnais (Paus. I, 20, 3; SQ 819; vgl. SO 820) sollte man allerdings nicht zur Bestätigung heranziehen, so als hätte ihn Alkamenes «für daheim» gemacht.

<sup>10</sup> Plin. N. H. XXXVI, 90; SQ 283; dazu: E. BUSCHOR, *AM* 55, 1930, 49f.; G. DUNST, *ZPE* 3, 1968, 153 (Hinweis J. Nollé). Verf. *AM* 97, 1982, 62.

<sup>11</sup> Signaturen mit Demotikon sind nicht so ungewöhnlich, wie man im ersten Augenblick meint. Ich nenne nur einige Beispiele aus SQ 1376, 1388f., 1391, 1392 und den bekannteren Demetrios: SQ 902 (Lukian).

<sup>12</sup> LIPPOLD, *Griechische Plastik* 184: nennt ihn Athener.

<sup>13</sup> SCHUCHHARDT 7f., 48f. (und sonst).

<sup>14</sup> s. Anm 1: besonders im ersten der drei Aufsätze.

<sup>15</sup> HARRISON 140.

<sup>16</sup> E. REISCH, *ÖJH* 1, 1898, 55ff.

<sup>17</sup> HARRISON 144: vgl. B. D. MERRITT, *Hesp.* 5, 1936, 372; A. E. RAUBITSCHKE, *Hesp.* 12, 1943, 12ff.

<sup>18</sup> In das Folgende ist ein Briefwechsel mit G. Zimmer eingeflossen: Er nennt Harrisons Berechnungen falsch in: H. BORN (Hrsg.) *Archäolog. Bronzen, Antike Kunst, moderne Technik* (1985) 46.

<sup>19</sup> IG I<sup>3</sup> 472; weitere Lit.: HARRISON 139, Anm. 15: In Zeile 139 ist ἐς τὸ ἀνθεμον zu ergänzen. Auch Zimmer (a.O.) versteht χαλκός als Kupfer, trennt dieses jedoch vom Zinn für das ἀνθεμον: letztlich stehen so zwei Posten unbrauchbarer Rohstoffe nebeneinander.

<sup>20</sup> Vitruv IV, 1. 32; vgl. SQ 895.

Dafür, daß das Korinthische Kapitell «in der Luft lag», also nicht wirklich erfunden werden mußte: zuletzt E. KUNZE-GÖTTE, *AM* 99, 1984, 185 ff.

<sup>21</sup> Lampe: Pausan. I, 26, 6; SQ 894. vgl. dazu B. FEHR, *Hephaistos* 1, 1979, 80 f.

<sup>22</sup> zum Datum vgl. E. THOMAS, *Mythos und Geschichte*, Diss. Köln 1971 (1976), 54f.

<sup>23</sup> Cicero, N.D. I, 30; Val. Maxim. VIII, 11 ext. 3; SQ 821-822.

<sup>24</sup> N. HIMMELMANN, *Bonner Festgabe J. Straub* (1977) 67 ff.; vgl. ders. *JdI* 94, 1979, 127 ff.

<sup>25</sup> Pausan. I, 8, 4; Ov. 818. Reisch hat seine «angekündigte» Korrektur zu «Agorakritos» (*ÖJH* 1, 1898, 58) leider, soweit ich sehe, nie erläutert. Ich finde sie nicht abwegig, da Pausanias den Namen Agorakritos erst in IX, 34, 1 zum ersten Mal erwähnt und er die Nemesis von Rhamnus dem Phidias zuweist (I, 33, 2 ff.; SQ 840): Er konnte sich (erschreckend) verlesen haben. (Zu Agorakritos bei Pausanias s. u.).

<sup>26</sup> Pausan. II, 17, 5; SQ 932. - Zu erwägen ist dabei auch, daß möglicherweise Kallimachos den Kranz der Hera machte: Tertullian, coron. 7; SQ 937. Es ist mir bewußt, daß Kallimachos frg. 101 für die Hera von Samos so Ähnliches berichtet, daß eine Verwechslung bei Tertullian, der allerdings ausdrücklich Argos nennt (!), denkbar wäre. Andererseits würde die Weinrebe zu einem «Laubspezialisten» wie dem Erfinder der Korinthischen Kapitelle und zur Zeitstellung der Hera passen. Zur Weinranke der samischen Hera s. R. FLEISCHER, *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen...* (EPRO 35, 1973) 207 f.; M. BLECH, *Studien zum Kranz bei den Griechen* (1982) 184, Anm. 20: beide mit weiterer Literatur.

<sup>27</sup> S. KAROUZOU, *AM* 69/70, 1954/55, 84 ff.; HARRISON 265 ff.

<sup>28</sup> Zum Folgenden habe ich mehr noch als zum Vorangegangenen mehreren Kollegen vom Institut für Altertumskunde in Köln für eingehende Diskussion zu danken. Namentlich W. Ameling und besonders J. Nollé und G. Petzl.

<sup>29</sup> N.H. XXXIV, 87; XXXV, 54; SQ 849, 844.

<sup>30</sup> STRABO VIII p. 334; SQ 848.

<sup>31</sup> PLIN. N.H. XXXV, 54; SQ 846. - PAUSAN. VI, 26, 3; SQ 847.



<sup>32</sup> PAUSAN. IX, 34, 1; SQ 830: Athena Itonia und Zeus in Koroneia. Dem Text nach ist der Künstler dem Pausanias eher fremd.

<sup>33</sup> Overbeck (SQ 836-843) bietet 8 Zitate, die diesen Hintergedanken zur Grundlage haben (der nach Zenobius (Ov. 836) auf Antigonos von Karystos beruht) gegenüber nur zwei « skandalfreien » Stellen (SQ 834-835). Bemerkenswert ist, das Varro (SQ 834; vgl. o. Anm. 4) nicht der moralisierend erscheinenden Anekdoten-Tradition des Antigonos folgt, oder allenfalls in gemäßigter Form: Agorakritos verliert im Wettstreit, weil er Fremder ist, nicht auf Grund der durch Antigonos begründeten (?) « üblen Nachrede » (Homosexualität), die für Römer « fremde Griechelei » sein mußte, jedoch schon im 5. Jh. (Aristoph. Ran. 427 ff.) spottend angegriffen wurde, also letztlich unbewußt doch Grundlage der Varronischen Version gewesen sein könnte: nur *könnte*.

<sup>34</sup> I, 33, 3; SQ 840.

<sup>35</sup> IX, 34, 1; SQ 830.

<sup>36</sup> PLIN. N. H. XXXVI, 17; SQ 831; PAUS. I, 3, 5; SQ 832; vgl. 833.

<sup>37</sup> vgl. Anm. 33 und Anm. 4.

<sup>38</sup> vgl. Anm. 35: Er muß langatmig erläutern, wer das ist.

<sup>39</sup> SQ 829-843.

<sup>40</sup> Zeus: PAUSAN. V, 11, 1 ff.; SQ 696; - Athena: PAUSAN. VI, 26, 3; SQ 847.

<sup>41</sup> Zeus: N. H. XXXIV, 87; SQ 844; - Athena: N. H. XXXV, 54; SQ 846.

<sup>42</sup> ebd.; aber - « typisch » - Pausanias schreibt die Statue dem Phidias zu, sicher nach der besten erreichbaren Information.

<sup>43</sup> PAUSAN. V, 11, 3: μεράκιου δὲ Ἡλείου; SQ 696.

<sup>44</sup> Ich verweise nur auf SQ 740-742: Selbst das « Spiel » mit der versteckten Inschrift ist dasselbe.

<sup>45</sup> PAUSAN. V, 20, 1 ff.; SQ 850.

<sup>46</sup> Zum folgenden reicht weitestgehend der Verweis auf Apparat und Kommentar im dritten Halbband der Ausgabe von H. Hitzig und H. Blümner (1901) aus (mit weiteren Angaben). In Spiros Ausgabe (1903) heißen codd. Pa und La: P und L (fettgedr.).

<sup>47</sup> PAUSAN. V, 17, 5; SQ 256; PAUSAN. V, 11, 2; SQ 696.

<sup>48</sup> Alle Möglichkeiten sind auch nach Hitzig-Blümner immer immer wieder durchgespielt worden, ohne daß ein Durchbruch gelungen wäre. An Neuerem s. zu Kolotes u.a.: P. MINGAZZINI, *AM* 77, 1962, 293 ff.; G. HEIDERICH, *Asklepios* (Diss. Freiburg 1966) 17 ff., bes. 30 ff.; zu Pasiteles: M. BORDA, *La scuola di Pasitele* (1953).

<sup>49</sup> PLIN. N. H. XXXVI, 39; SQ 2262. Pausanias kennt ihn sonst nicht.

<sup>50</sup> Unter Lotus versteht jeder unbefangene Leser die für Ägypten geläufige Wasserblume. Unter demselben Namen finden wir jedoch mehrere andere Pflanzen erwähnt (vgl. *RE* XIII [1926] 1515 ff.; s. v. Lotos [Steier]), darunter auch die sog. Dattelpflaume, deren Holz dem Ebenholz ähnlich ist (in Farbe und Härte). Seine Verwendung gerade für Statuen überliefern u.a. Plinius N.H. XVI, 123, 204 und vor allem Pausanias selbst, der es als Produkt Arkadiens kennt (VIII, 17, 2, zitiert schon bei Hitzig-Blümner zu unserer Stelle). Lotusholz ist nach Plinius N.H. XVI, 212 besonders « resistent ».

<sup>51</sup> PAUSAN. VI, 3, 5; SQ 463.

<sup>52</sup> PAUSAN. VI, 9, 1, VI, 3, 11; SQ 411, 413.

<sup>53</sup> PAUSAN. VI, 9, 1; SQ 410.

<sup>54</sup> Zu diesen Darstellungen vgl. F. BROMMER, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage* (1973) 172 ff. und ders. *Denkmälerlisten ... I* (1971) 125 ff. (zur Herakles-Einführung). Auch zur Athena-Geburt: H. KNELL, *Die Darstellung der Götterversammlung...* (Diss. Freiburg 1964; ed. 1965) 23 ff., 47 ff.