

Ueber den Parallelismus in der Composition altgriechischer Kunstwerke.

Welcker hat in seiner Zeitschrift für alte Kunst (S. 536 flgd.) zuerst darauf hingewiesen, wie die mythologischen Darstellungen am Kasten des Kypselos nicht nach bloßer Laune zusammengewürfelt, sondern nach bestimmtem Gesichtspunkten geordnet seien. So manche andere Entdeckungen, besonders im Gebiet der Vasenkunde, haben die dort angewendeten Grundsätze bestätigt und weiter ausgebildet bis zu dem Punkte, daß man in der Kunst, wie in der Poesie, trilogische Composition nachzuweisen im Stande gewesen ist. Die strenge Gesetzmäßigkeit des griechischen Geistes ist dadurch auch auf diesem Gebiete gesichert, und wir sind deshalb berechtigt, sie auch in vielen Werken vorauszusetzen, wo sie bis jetzt noch nicht erkannt ist. Neben dem Kasten des Kypselos sind es vornehmlich der Thron des amykläischen Apoll und einige Theile am Thron des olympischen Juppiter, welche hier die Aufmerksamkeit immer von neuem wieder auf sich ziehen müssen. Nun verdanken wir aber unsere Kenntniß derselben allein den dürren Beschreibungen des Pausanias, der sich meist mit der bloßen Angabe der Gegenstände begnügt und oft nicht einmal die Vertheilung derselben auf verschiedenen Flächen andeutet. Vielfach ist man bemüht gewesen, seinen Worten Leben einzuhauchen. Doch Vermuthungen, die meist nur auf subjectiven Voraussetzungen beruhten, konnten freilich keine innere Gewähr ihrer Richtigkeit leisten. Eine solche ergibt sich aber, sobald bestimmte, allgemeine Gesetze gefunden sind, deren Gültigkeit an einer Reihe von Werken erprobt für andere als Richtschnur dienen muß.

Billiger Weise geht man bei der Betrachtung größerer, aus mehreren Scenen zusammengesetzter Compositionen von dem äußerlich erscheinenden, dem körperlichen aus, ehe man den geistigen Inhalt zu zergliedern strebt. Denn sicherlich wird der Künstler, was er geistig verbinden will, auch dem Auge als zusammengehörig darstellen, eben so wie der Bezug zwischen Strophe und Antistrophe sich zunächst in der äußern Form, dem Metrum, für die Sinne fühlbar macht. Ganz dasselbe Grundgesetz, welches hier in der Poesie waltet, macht sich aber in der Composition der erwähnten Kunstwerke geltend. Um das Resultat der folgenden Erörterungen voranzuschicken: das erste und einfachste Gesetz, welches ihrer Composition zu Grunde liegt, ist ein strenger Parallelismus, ein durchgehendes Entsprechen der einzelnen Glieder unter einander im Raume.

Indem ich diesen Grundsatz hier voranstelle, so ist damit schon das Verhältniß angedeutet, in dem sich meine Arbeit zu einem kürzlich erschienenen Aufsatz von Bergk (Archäol. Zeitung n. 34—36) über die Composition des Kastens des Kypselos befindet, der dem räumlichen nur eine untergeordnete Bedeutung zuerkennen will. S. 152: „Diese kunstreiche (ideelle) Verbindung der Theile zu einem Ganzen offenbart sich gewöhnlich auch äußerlich als Symmetrie in der Anordnung und Gruppierung, in der Zahl der Figuren u. s. w. . . . Im Uebrigen darf man eine durchaus consequente Durchführung dieser äußerlichen Symmetrie nicht erwarten, denn sie ist, wenn auch keineswegs unwesentlich, doch immer etwas Untergeordnetes.“ Dagegen soll nach Weise strophischer Verbindung ein ideeller Zusammenhang bis ins einzelinste nachgewiesen werden. Allein ich kann es nicht verhehlen, daß der bloße Blick auf das mitgetheilte Schema mich von der Unhaltbarkeit der Durchführung überzeugt hat. Die Disposition ist gekünstelt und eben deshalb nicht künstlerisch. An einen Ideenzusammenhang glaube auch ich. Allein so wenig ich ihn bis jetzt nachzuweisen im Stande bin, so bin ich doch der festen Ueberzeugung, daß sich dieser zuerst in einem einfachen Grundgedanken zusammenfassen und aus diesem sich eben so klar und ungesucht entwickeln lassen muß, als die Composition

äußerlich sich gesetzmäßig entfaltet. Wenn ich nun auf eine weitere Widerlegung der Bergk'schen Ansicht nicht eingehe, obwohl der Verfasser sie wünscht, sofern sie unhaltbar befunden würde, so mag dies darin seine Erklärung haben, daß der folgende Aufsatz bereits geschrieben war, als ich die Kunde von jener Arbeit erhielt. Sollte jedoch die gänzlich verschiedene Ansicht, die ich darin durchgeführt, sich als die richtige bewähren, so ist auch dieses eine wenigstens indirecte Widerlegung, indem nicht Entgegengesetztes auf gleiche Weise wahr sein kann.

Ich befolge in der Darlegung den Weg, den die Untersuchung genommen, und betrachte deshalb zuerst das Werk, an dem sich das oben ausgesprochene Gesetz am einfachsten und ungesuchtesten nachweisen läßt, nämlich die Gemälde des Panänos an der Umzäunung, welche den Beschauer hinderte, unter den Thron des olympischen Jupiter zu treten: *ὑπελθεῖν ὑπὸ τὸν θρόνον* (Paus. V, 11, 5—7). Daß ich sie abgefondert von dem übrigen Schmuck betrachte, rechtfertigt sich schon dadurch, daß sie als Gemälde den plastischen Verzierungen sich gegenüberstellen; eben so sehr aber auch dadurch, daß Lucian (quom. hist. conscr. s. 27) *τῆς κρηπίδος τὸ εὐρυθμον* rühmt. Dennoch wagte Böckel (Arch. Nachl. S. 51 fgl.) nach der Beschreibung des Pausanias nicht einmal zu bestimmen, ob er uns in den neun Gruppen ein vollständiges Verzeichniß aller gemalten Figuren gegeben habe, ob diese auf zwei oder auf drei Seiten vertheilt gewesen. Beide Schwierigkeiten lösen sich, sobald wir nur die Darstellungen, wie sie Pausanias aufzählt, unter einander setzen und numeriren:

I. 1. οὐρανὸν καὶ γῆν Ἄτλας ἀνέχων· παρῆσθηκε δὲ καὶ Ἥρα κληῆς, ἐκδέξασθαι τὸ ἄχθος ἐθέλων τοῦ Ἄτλαντος

2. ἔτι δὲ Θησεύς τε καὶ Πειρίθους

3. καὶ Ἑλλάς τε καὶ Σαλαμίς ἔχουσα ἐν τῇ χειρὶ τὸν ἐπὶ ταῖς ναυσὶν ἄγκραις ποιούμενον κόσμον,

II. 4. Ἥρα κλέους τε τῶν ἀγωνισμάτων τὸ ἐς τὸν λέοντα τὸν ἐν Νεμέῃ

5. καὶ τὸ ἐς Κασσάνδραν παρανόμημα Αἴαντος·
 6. Ἰπποδάμειά τε ἢ Οἰνομάου σὺν τῇ μητρὶ,
 III. 7. καὶ Προμηθεὺς ἔτι ἐχόμενος μὲν ὑπὸ τῶν δεσμῶν,
 ἼΗρα κληῆς δὲ ἐς αὐτὸν ἦρται. . . .
 8. τελευταῖα δὲ ἐν τῇ γραφῇ Πενθεσίλειά τε ἀριεῖσα
 τὴν ψυχὴν καὶ Ἀχιλλεὺς ἀνέχων ἐστὶν αὐτῆν,
 9. καὶ Ἑσπερίδες δύο φέρουσι τὰ μῆλα ὧν ἐπιτε-
 τράφθαι λέγονται τὴν φρουράν.

Die Eurhythmie ist hier so augenfällig, daß kaum noch ein Wort zu ihrer Begründung nöthig ist. Sie zeigt sich zunächst in der Gleichheit der Gruppen: immer nur zwei Figuren. Gewiß nur scheinbar bildet Herakles mit dem Löwen eine Ausnahme. Denn entweder füllte räumlich der Löwe recht gut die Stelle einer menschlichen Figur aus; oder auch es war zur Bezeichnung der Localität, wie so häufig bei den Thaten des Herakles, die Nemea gegenwärtig. Eben so groß ist aber die Eurhythmie in der Vertheilung der Gruppen auf drei Seiten. Jede der drei Reihen beginnt mit einer That des Herakles und schließt mit je zwei Frauen: Salamis, die Hellas den Siegeslohn darbringt, die Hesperiden, welche die Äpfel, den Liebeslohn, in den Händen tragen, Hippodamia mit der Mutter, dem Pelops ein Liebes- und Siegeslohn. Die Mitte nimmt immer ein Liebesabenteuer ein, da wir Theseus und Pirithous ohne Schwierigkeiten auf ihrem Zug zum Raube, sei es der Helena, oder besser der Proserpina deuten können. Eigenthümlich ist die Wahl dieser drei Scenen: jedem der Helden wurde aus seiner Liebe, wenn nicht ein Verbrechen, doch ein Vorwurf gemacht. Worin die Wahl künstlerisch begründet ist, vermag ich freilich nicht zu sagen. In Betreff des Ganzen scheinen Kampf, Liebe und Sieg das Grundthema zu bilden, das dreimal in verschiedenen Mythen zur Darstellung gebracht wird. Endlich schließen Anfangs- und Endgruppen den Kreis der Vorstellungen schön zusammen, da* das Abenteuer des Herakles mit dem Atlas in engem Zusammenhange mit seiner Fahrt zu den Hesperiden steht.

So einfach und deutlich stellt sich nun allerdings die Anordnung der Gruppen am Throne des Amykläischen Apoll nicht sogleich heraus. Schon die Fülle der Darstellungen läßt uns schwerer zu einem Ueberblicke gelangen, und die Unsicherheit, die über die ganz allgemeine Form des Throns herrscht, konnte nur ungünstig für das Verständniß wirken. Endlich mußte ein kleines Mißverständniß, das aber standhaft von allen Erklärern festgehalten ist, von vornherein alles in Unordnung bringen. Man rechnete aus Pausanias (III, 18, 7 folg.) 28 Darstellungen an der Außenseite des Thrones heraus, fand für diese Zahl in den 14 Scenen der Innenseite eine Bestätigung und glaubte auch an dem Grabe des Hyakinthos 7 verschiedene Scenen zu erkennen. Eine bestimmte Zahlensymbolik sollte dem Ganzen der Composition zu Grunde liegen. Dem wage ich mit Bestimmtheit zu widersprechen. Um mit dem letzten zu beginnen, so sind am Grabe des Hyakinthos nur drei Darstellungen, wie weiter unten näher auseinandergesetzt werden soll. Aber auch die 28 Scenen der Außenseite sind um eine zu verringern. Pausanias beginnt: *Ταῦτέτην θρυγατέρα Ἀτλαντος καὶ ἀδελφὴν αὐτῆς Ἀλκυόνην φέρουσι Ποσειδῶν καὶ Ζεὺς. Ἐπιόραστα δὲ καὶ Ἄτλας καὶ Ἡρακλέους μονομαχία πρὸς Κίκνον.* Hier gab allerdings die Trennung der grammatischen Construction leicht Veranlassung, den Atlas neben dem Kampf des Herakles als etwas abgefondertes, für sich bestehendes zu betrachten. Aber Atlas ganz allein, ohne irgend eine Andeutung dessen, was er that, muß mindestens Anstoß erregen. Bergegenwärtigen wir uns aber die zahlreichen Entführungsscenen, wie sie uns noch in Kunstwerken vorliegen, so gesellt sich Atlas als Vater den Töchtern bei: er ist in irgend einer Weise als gegenwärtig bei der Entführung zu denken, wie Asopus beim Raub der Megina, Leucippus beim Raub der Töchter u. a. So haben wir aber 27 Darstellungen, die sich nun nicht in vier, sondern in drei Massen zerlegen, wie die Gemälde am olympischen Throne. Hiermit sind freilich noch nicht alle Schwierigkeiten gehoben; ja wir sind vorläufig vielleicht nicht einmal im Stande dazu. Einige Darstellungen sind uns so gut wie unbekannt, und verlangen vielmehr Licht, als daß sie

Licht gewähren könnten. Wir müssen uns also begnügen, wenn wir aus dem bekannten so viel mit Bestimmtheit ermitteln, daß dadurch das aufgestellte Princip als haltbar gesichert wird. Das ergibt sich aber ohne Schwierigkeit.

Die erste Darstellung war, wie gesagt, der Raub der Töchter des Atlas, Taygete und Alkyone, durch Poseidon und Zeus; die neunte, also die letzte der ersten Abtheilung, der Raub der Töchter des Leucippus durch das Brüderpaar der Dioscuren: also eine der ersten aufs vollkommenste entsprechende Scene. Wie Atlas in jener, so war hier vielleicht Leucippus Zeuge der Handlung. Das fünfte Bild muß als Mittelpunkt bestehen ohne entsprechendes Gegenstück: wir finden hier den Chor der Phäaken und den Sänger Demodokos, also eine Darstellung von größerer Ausdehnung, welche für das Auge die übrigen je aus zwei Figuren bestehenden Gruppen mit Bestimmtheit in zwei Hälften sondert. — Blicken wir jetzt auf den Mittelpunkt der zweiten Seite (no. 14 in der Folge bei Pausanias): die Götter bringen Geschenke zur Hochzeit der Harmonia, wiederum ein freudereiches Bild; ihm zur Seite kleinere Gruppen, an den Ecken aber, wie bei der ersten Seite etwas größere Bilder vom Raube der Jungfrauen, so hier (n. 10) des Dionysos Geburt und (n. 18) das Urtheil des Paris. Pausanias bezeichnet die erstere: Διόνυσον . . . παῖδα ὄντα ἐν ὄρνυον ἔστιν Ἑρμῆς φέρων, freilich gar zu kurz. Aber was hindert uns, dem Hermes die Erzieherinnen des Dionysos, die Nyssäischen Nymphen, und zwar in der hinlänglich gesicherten und bekannten Dreizahl folgen zu lassen, wie wir sie öfters in andern Kunstwerken sehen? Dadurch stellt sich das Gleichgewicht mit den drei von Hermes zum Paris geführten Göttinnen aufs vollkommenste her.

Bis hierher ergibt sich alles so von selbst und ohne jede Zuthat gewagter Vermuthungen, daß wir darauf schon die Ueberzeugung begründen können, der Künstler sei in der Vertheilung der Darstellungen einem bestimmten Princip gefolgt. Wir dürfen uns also nicht irre machen lassen, wenn sich schon jetzt bei der dritten

Seite einige Schwierigkeiten zeigen, die erst durch weitere Combinationen gelöst werden können. Die Schuld daran trägt zum größten Theile das Skizzenhafte in dem Berichte des Pausanias, sowie die Unkenntniß einiger Mythen, die hier in Betracht kommen.

Ueber das Mittelbild wird besser weiter unten gehandelt werden können. Hier nur so viel, daß die kleineren Seitengruppen wiederum von zwei größeren Darstellungen an den Ecken umschlossen werden: Abdrastos und Tydeus, welche den Streit des Amphiraus und Lykurg, des Pronax Sohn, trennen, eine Scene von vier Figuren; andererseits Herakles, der τὰς Γηρυόνοιο βοῦς ἐλάυρει. Waren aber denn hier die Rinder Hauptsache? Da wäre allerdings ein äußerlich sichtbares Entsprechen dieser Scenen nicht gut denkbar. Aber zuerst bildete der Kampf mit dem dreileibigen Riesen den Mittelpunkt, und eine mehr untergeordnete Andeutung der Heerden genügt, den Ausdruck des Pausanias zu rechtfertigen, der mehr die Folgen des Kampfes, als diesen selbst bezeichnet. Ich citire hier zu deutlicherer Anschauung eine vulcentische Amphora sehr alten Styls: Duc de Luynes, *déscrip. de quelq. vases peint.* ta. 8. Hier sehen wir zur Rechten Herakles und den dreileibigen Riesen sich gegenüberstehen. Wie gewöhnlich liegen Eurytion und der Hund schon getödtet unter den Füßen der Kämpfenden. Links neben dem Herakles folgt seine Schutzgöttin Athene, sodann aber fünf mächtige Stiere und endlich ein wartendes Biergespann. Hier tritt gewiß die Rinderherde so mächtig hervor, als kaum in irgend einem andern Bilde, und doch nimmt die Gruppe nicht die Breite des Kämpferpaares ein. Denn nur ein Stier ist in seiner ganzen Länge sichtbar, die andern vier ragen nur in mannigfachen Verkürzungen mit den Köpfen über dem Rücken dieses einen hervor. Wir können uns demnach an dem Throne allenfalls die Rinder noch mehr untergeordnet denken, und um die Harmonie vollständig herzustellen, neben dem gegenüberstehenden Kämpferpaar ein Biergespann vorzusetzen.

Hiernach sind die kleinern Seitengruppen zu betrachten, am

besten vom Mittelpunkte nach Außen zu. Auf der ersten Seite haben wir neben dem Chor der Phäaken: (n. 4) Theseus, wie er den Minotaur wegführt, (n. 6) des Perseus *ἔργον τὸ ἐς Μέδουσαν*: den Minotaur einen Menschen mit Stierkopf, die Medusa, ein ähnliches Schenkel, vielleicht zu noch größerer Analogie in dem Augenblicke dargestellt, wo der Pegasus aus der Halswunde emporsprang, also gewissermaßen pferdeköpfig, wie wir z. B. in einem sehr fremdartigen, aber analogen Vasenbilde (Gerhard: Auserl. Vasenb. II, 89.) eine hirschköpfige Medusa sehen. Es folgen (n. 3) des Herakles *μάχη παρὰ Φόλω τῷ Κενταύρω* und (n. 7) *πρὸς Σούριον τῶν γιγάντων*, dann den Eckvorstellungen zunächst (n. 2.) des Herakles *μονομαχία* gegen Kytos und (n. 8.) der Kampf des Lyndareus gegen Eurytos; die beiden letzten Gruppen also einfache Kämpfe zwischen je zwei Helden. In den mittleren sind die von Herakles angegriffenen beide Male gewaltige Wesen; und wenn wir auch mit Rücksicht auf das Alter des Thrones eine halbthierische, nämlich schlangenfüßige, Bildung für den Giganten nicht, wie für den Centauren in Anspruch nehmen können, so dürfen wir doch in der Art des Kampfes, sei es mit Baumstämmen oder mit Felsstücken eine gewisse Analogie voraussetzen.

Auf der zweiten Seite schließen sich der Hochzeit der Harmonia an: (n. 13) Kephalos von der Hesperia geraubt und (n. 15) der Zweikampf zwischen Achilleus und Memnon, zwei Scenen, die scheinbar weit von einander absehen. Betrachten wir aber die andern Darstellungen dieser Seite, so zeigt sich, daß der Parallelismus der beiden Hälften sich nicht in Gleichartigem, sondern in Gegensätzen bewegt: auf der einen Hälfte nur Kämpfe und Streit, Achilleus mit Memnon, Herakles mit Diomedes und Nessus und der Streit der drei Göttinnen vor Paris; auf der andern die Einführung zweier von sterblichen Frauen geborenen, des Dionysos und des Herakles in den Olymp, die des letztern wohl mit der Nebenbeziehung eines Liebesverhältnisses, die Uebergabe des Achill an den weisesten der Centauren zur Erziehung, und endlich des Kephalos Raub, wieder eine Liebesscene; alles aber Darstellungen, in denen die Unsterblichen den Sterblichen sich liebevoll und geneigt

erweisen. Zwischen der Göttin aber, die von heisser Liebe getrieben den Sterblichen verfolgt, und einem Helden wie Achilleus, der selbst eines Sohnes des Zeus im Kampfe nicht schont, läßt sich in räumlicher Beziehung ein Entsprechen recht wohl denken. Weniger augenfällig ist dies bei den andern Gruppen. Und in der That weiß ich nichts Positives anzuführen, um die Athene, welche den Herakles zum Olymp führt, mit einer der noch übrigen gegenüberstehenden Gruppen: Herakles mit Nessus und Herakles mit Diomedes in Beziehung zu setzen. Dagegen möchte ich zu Gunsten des Peleus und Chiron eine kleine Modification in der Interpretation des Pausanias vorschlagen. Seine Worte für die entsprechende Vorstellung sind: *Διομήδην τε Ἡρακλῆς τὸν Θοῤῃκα καὶ ἐπ' Εὐήνῳ τῷ ποταμῷ Νέσσον τιμωροῦμενος*. Sollte Pausanias, wo er zwei Thaten des Herakles mit kurzen Worten zusammen nennt, etwa die ihm hier sonst geläufige Ordnung beibehalten haben, anstatt sich nach der Folge der Vorstellungen auf dem Throne zu richten? Durch diese Umstellung träte Herakles und der Centaur Nessus dem Peleus und dem Chiron gegenüber: einem Centauren, der das ihm zur Pflege anvertraute Gut gewissenhaft und sorgsam wahrt, ein anderer, der untreu in seiner Pflicht erfaunden wurde.

Noch größer sind die Schwierigkeiten bei der Anordnung der dritten Seite. Klar sind zuvörderst die den Eckgruppen zunächst stehenden Bilder: (n. 20) *Ἡρα δὲ ἀφορᾷ πρὸς Ἴω τὴν Ἰνάχου βοῶν οὖσαν ἤδη* und (n. 26) *ἀναιρεῖ δὲ καὶ Βελλεροφόντης τὸ ἐν Ἀνκίᾳ θηρίον*. Bellerophon bekämpft die Chimära in den Kunstvorstellungen immer von oben herab. So erschien wohl auch Hera über der Kuh und blickt auf sie nieder: *ἀφορᾷ*. Das weitere Verständniß muß sich besonders an das drittlezte Bild stoßen. Pausanias sagt: *Ἀραξίας δὲ καὶ Μυασίνους, τούτων μὲν ἐφ' ἵππου καθήμενός ἐστιν ἐκάτερος, Μεγαλένθην δὲ τὸν Μενελάου καὶ Νικόστρατον ἵππος εἰς φέρων ἐστίν*. Sind dies aber zwei verschiedene Darstellungen oder verbindet die beiden Paare eine Handlung? Heyne trennt sie, wohl nur deshalb, weil ihm keine Nöthigung vorlag an einen Zusammenhang zu denken.

Megapenthes und Misostratus vertrieben die Helena aus Sparta, aber nach Pausanias (II, 18, 5) behaupteten sie sich nicht in der Herrschaft; sie ging an Drestes über. Bei ihrer Vertreibung konnten nun Anaxias und Mnasinus, die Söhne der Dioskuren, leicht als Rächer der Helena auftreten und so der Kunst den Stoff zu einer Verfolgungsscene liefern, welcher, wenn auch in ganz entgegengesetztem Sinne, die Verfolgung der Athena durch Hephästos entspräche.

So bleibt uns noch übrig: *Ἡρακλέους πεποιήται τὰς τῶν ἔργων τῶν ἐς τὴν ὕδραν καὶ ὡς ἀνήγαγε τοῦ Ἄιδου τὸν κύνα*, zwei Kämpfe mit vielköpfigen Ungeheuern, die trefflich zu einander passen. Aber so fehlt uns das größere Mittelbild, entsprechend dem Phäakenchor und der Hochzeit der Harmonia. Doch selbst hier ist wohl noch ein Auskunstmittel möglich. Für die Darstellung der Herausführung des Cerberus ist in einfachster Weise allerdings Herakles mit dem Hunde genügend. Die Kunstwerke zeigen uns aber gerade damit oft die Darstellung des Hades in zahlreichen Figuren verbunden. Wie wir uns beim Chor der Phäaken, bei der Hochzeit der Harmonia eine reiche Scene, königliche Paläste im Hintergrunde denken können, so mögen wir hier im Mittelpunkt den Palast des Hades voraussetzen, umgeben von andern Unterweltsscenen, wie manche Vasenbilder sie uns vorführen, die am vollständigsten bei Gerhard: Arch. Zeitung T. XI figd. zusammengestellt sind. Den Schluß dieser Scenen, aber räumlich zugleich eine gesonderte Gruppe, bildete Herakles mit dem Cerberus. Pausanias nun, der in dem Mittelbilde eine besondere Handlung nicht ausgesprochen findet, faßt das Ganze in eins zusammen und nennt in seiner leicht skizzirten Beschreibung nur die Handlung, die sich dem großen Unterweltöbilde eng angeschlossen.

Eine andere Reihe verschiedener Compositionen befand sich an der inneren Seite des Thrones, so daß sie *ὑπελθόντι ὑπὸ τὸν θρόνον* sichtbar waren, welcher Ausdruck hier zunächst auf sich beruhen mag. Hier ist die Art nicht unwichtig, in der die Beschreibung des Pausanias fortschreitet, da sich in ihr gewisse Abschnitte zeigen. Ich setze deshalb zuerst die Worte vollständig her:

1. 2. *ὄος ἐστι θήρα τοῦ Καλυδωνίου καὶ Ἡρακλῆς ἀποκτείνων τοὺς παῖδας τοὺς Ἄκτορος.*
3. *Κάλαϊς δὲ καὶ Ζήτης τὰς Ἀρπυίας Φινέως ἀπελαύνουσι.*
4. 5. *Πειριθους τε καὶ Θησεὺς ἠρπακότες εἰσὶν Ἑλένην, καὶ ἄγχων Ἡρακλῆς τὸν λέοντα.*
6. *Τιτυὸν δὲ Ἀπόλλων τοξεύει καὶ Ἄρτεμις.*
7. 8. *Ἡρακλέους τε πρὸς Ὀρειον Κένταυρον μάχη πεποιήται καὶ Θησεῶς πρὸς ταῦρον τὸν Μίνω.*
9. 10. 11. 12. *πεποιήται καὶ ἡ πρὸς Ἀχελῶν Ἡρακλέους πάλη, καὶ τὰ λεγόμενα ἐς Ἡραν, ὡς ὑπὸ Ἡφαίστου δεθείη, καὶ ὃν Ἄκαστος ἔθρηκεν ἀγῶνα ἐπὶ πατρὶ, καὶ τὰ ἐς Μενέλαον καὶ τὸν Αἰγύπτιον Πρωτέα ἐν Ὀδυσσεΐα.*
13. 15. *τελευταῖα Ἄδμητός τε ζευγνύων ἐστὶν ὑπὸ τὸ ἄρμα κάπρον καὶ λέοντα, καὶ οἱ Τρωῆς ἐπιφέροντες χοὰς Ἐκτορι.*

Bei vierzehn Vorstellungen denken wir freilich zuerst an eine Theilung in sieben und sieben. Die Worte des Pausanias führen uns auf eine andere. Nachdem er erst zwei Bilder zusammen genannt, läßt er ein einzelnes folgen und knüpft dieses durch δὲ an, eben so das sechste an das vierte und fünfte. So haben wir zunächst zweimal drei Gruppen, und jedesmal in der Mitte eine That des Herakles. Die Kalydonische Jagd und die Vertreibung der Harpyien sind Stoffe, welche die Kunst in verschiedener Weise beschäftigt haben, so daß wir darauf verzichten müssen zu sagen, worin die Analogie der Darstellung zwischen beiden bestand. Dagegen verknüpft sich ungesucht Theseus, Pirithous und Helena mit Lityos, Apollo und Artemis; das eine der Frevel an einem Weibe, das andere die Rache eines ähnlichen Frevels. — Für die andern acht Darstellungen lasse ich mich bei der Ungewißheit über die Form des Thrones allein von dem bisher befolgten Princip leiten, wenn ich je vier und vier Szenen scheid. Darauf führt die Analogie, welche sich zwischen Theseus mit dem Minotaur und Herakles mit Nchelous findet: Kämpfer gegen einen Menschen mit Stierkopf und einen Stier mit Menschenkopf.

Eben so einfach stellen sich die Reichenspiele des Akastos und die Todtenfeier des Hektor gegenüber. Welche Analogie freilich zwischen Herakles Kampf mit dem Centauren Dreios und der Fesselung der Juno durch Vulcan stattfand, vermag ich nicht zu sagen. Admetus aber endlich, der das wundersame Gespinn anschirrt und Menelaus, wie er den in allerlei Gethier sich verwandelnden Proteus bändiget, gruppiren sich wohl neben einander.

Es fragt sich, ob nach dieser Eintheilung nicht ein Rückschluß auf die Gestalt des Thrones möglich ist. Pausanias giebt bei den Darstellungen des Innern nur den Anfangspunkt an: τὰ ἔνδοξ ἀπὸ τῶν Τριτόνων. Welche Ordnung er nachher befolgt, wissen wir nicht. Den drei Gruppen entsprachen aber gewiß die andern drei; die ersten mußten an der einen Seitenfläche des Thrones sich befinden. Pausanias sprang also von dieser sogleich auf die andere über und wendete sich dann erst zur hintern Seite. Acht Vorstellungen in einer Reihe erfordern jedoch zu viel Raum; es waren also je vier und vier, die einen unten, die andern am obern Rande der Rücklehne. Diese war für den Beschauer durch das säulenartig davor aufgerichtete Bild des Apoll auch senkrecht in zwei Hälften getheilt. Pausanias beginnt nun mit zwei Gruppen auf der einen, springt dann auf die andern zwei in derselben Linie befindlichen Darstellungen über; verbindet aber hier die obern und untern dieser Seite und läßt zuletzt erst die noch fehlenden zwei der ersten Hälfte folgen. So würde sich erklären, wie er in seiner Beschreibung 7 und 8, 9 bis 12, 13 und 14 verbindet, während 7 bis 10, 11 bis 14 nach den Darstellungen vereinigt sein mußten.

Außer dem Choranz der Magneter am obern Rande der Rücklehne und außer den Dioskuren mit Sphinxen und wilden Thieren an den Seiten oder Armlehnen bleibt noch eine große Figurenreihe übrig an der Basis der Apollstatue, welche zugleich als Grab des Hyacinthus betrachtet wurde. Pausanias beschreibt sie folgendermaßen (III, 19, 4): Ἐπιόρουσται δὲ τῷ βωμῷ, τοῦτο μὲν ἄγαλμα Βίριδος, τοῦτο δὲ Ἀμφικτίτης καὶ

Ποσειδῶνος. Διὸς δὲ καὶ Ἑρμοῦ διαλεγομένων ἀλλήλοισι πλησίον Διόνυσος ἐστήκασι καὶ Σεμέλη, παρὰ δὲ αὐτὴν Ἴνώ· πεποιήται δὲ ἐπὶ τοῦ βωμοῦ καὶ ἡ Δημήτηρ καὶ Κόρη καὶ Πλούτων, ἐπὶ δὲ αὐτοῖς Μοῖραι τε καὶ Ὅραι, σὺν δὲ σφισιν Ἀφροδίτη καὶ Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἄρτεμις. κομίζουσι δ' ἐς οὐρανὸν Ὑάκινθον καὶ Πολύβοιαν Ὑακίνθου, καθὰ λέγουσιν, ἀδελφὴν ἀποθανοῦσαν ἔτι παρθένον . . . πεποιήται δὲ ἐπὶ τοῦ βωμοῦ καὶ Ἡρακλῆς ὑπὸ Ἀθηνᾶς καὶ θεῶν τῶν ἄλλων καὶ οὗτος ἀγόμενος ἐς οὐρανόν· εἰσὶ δὲ καὶ αἱ Θεοτίον θυγατέρες ἐπὶ τῷ βωμῷ καὶ Μοῦσαι τε καὶ Ὅραι.

Man nahm hier richtig als eine Vorstellung die Thestiaden mit den Musen und Horen an; als eine andere des Herakles Einführung in den Olymp. Sehen wir nun aber auf Pausanias Worte: ὑπὸ Ἀθηνᾶς καὶ θεῶν τῶν ἄλλων und rufen uns analoge Kunstvorstellungen (z. B. die Schale des Sofias) ins Gedächtniß zurück, so darf wohl über das übrige kein Zweifel stattfinden. Es bilden nicht blos Aphrodite, Athene und Artemis, welche Hyacinth und Polyboia in den Olymp führen, eine besondere Abtheilung für sich, sondern sämtliche vorhergenannte Götter und Göttervereine gehören dieser Darstellung an, die wir wegen der gewiß nicht bedeutungslosen Dazwischenkunft des Pluto und der Mōren eben so wohl mit dem Titel der Rückführung des Hyacinth und der Polyboia aus dem Hades, wie mit dem der Einführung in den Olymp bezeichnen dürfen. Vielleicht daß nach der mehr epischen Weise, welche auch der Kunst nicht fremd war, die Unterredung des Zeus mit dem Hermes auf die Weisung hindeutet, die der Letztere dem Pluton bringen soll, die aber in der letzten Gruppe schon ausgeführt erscheint. Ueber die Raumvertheilung läßt uns Pausanias gleichfalls wieder in Ungewißheit. Ich bemerke nur, daß wir in der zuletzt besprochenen Darstellung an beiden Enden je fünf Figuren, in der Mitte viermal je drei haben. Waren aber diese 22 Figuren alle auf einer Seite der Basis und auf zwei andern die Einführung des Herakles und die Thestiaden? Der Umstand, daß sich auf der linken Seite der Basis die Thür befand, durch die man ging, dem Hyacinth die jähr-

liche Todtenspende zu bringen, scheint den bildlichen Schmuck von der Nebenseite auszuschließen. Wir müssen uns also wohl die drei Vorstellungen auf einer Seite in drei Streifen über einander denken, gerade wie beim Kasten des Kypselos.

Indem ich mich einzig an die räumliche Vertheilung der Darstellungen hielt und hier einen Zusammenhang nachzuweisen suchte, habe ich darauf verzichtet, nach dem geistigen Princip zu forschen, welches diese Fülle von Mythen zu einem Werke verknüpfte. Es fragt sich auch, ob dies aufzufinden schon jetzt die Zeit gekommen ist. Doch kann ich meine Vermuthung nicht ganz unterdrücken. Wir haben an der Basis der Statue: 1. Muses, Horen, Thestiden, wie wir voraussetzen dürfen, in festlichem Tanze; 2. Herakles von Athene in den Olymp geführt, eine Darstellung, in der wir eine Hochzeit derselben sehen mögen; 3. die Rückführung des Hyacinth und der Polybda aus der Unterwelt. An den Außenseiten des Thrones waren aber das erste Mittelbild der Chortanz der Phäaken, das zweite Harmonia's Hochzeit, das dritte, freilich mehr nach Vermuthung, die Unterwelt, an die sich die Heraufholung des Cerberus angeschlossen. Dies Entsprechen wird schwerlich zufällig sein. Aber worin besteht nun der Bezug der Darstellungen auf Apoll? In allen Bildern nennt ihn Pausanias nur einmal beiläufig bei der Bestrafung des Tityos. Ich denke, der Zusammenhang ist begründet im Mythos des Hyacinthus und seiner Verbindung mit dem Apollo Karneios. Das Grab des Lieblinges des Apollo bildete den Mittelpunkt des Thrones, seine Leichenseier den Mittelpunkt des ganzen Apollocultes in Amyclä. Es war dies eine Feier des Sterbens und Wiederauflebens in der Natur, gerade wie im Mythos des Adonis. Sie dauerte drei Tage: der erste umfaßte die eigentliche Todtenseier, die beiden folgenden gewissermaßen die Wiedergeburt; Hauptbestandtheile dieser letztern Feier sind der Chortanz und wahrscheinlich die Darbringung des Gewandes, welches die Spartanerinnen in einem eigens dazu gebauten Hause jährlich dem Apollo webten. Auf diese verschiedenen Theile der Festfeier scheinen sich die erwähnten sechs Hauptvorstellungen zu beziehen: für die Todtenseier haben

wir Unterweltsscenen; den Hochzeitscenen, der Darbringung der Geschenke bei Harmonia's Hochzeit möchte die Darbringung des Gewandes an Apoll, den Hochzeitsgott, entsprechen, und der Chor und Páan findet im Phäaker- und Testiadenchor sein Gegenbild. — Eine Sicherung dieser Auslegung kann nur durch eine genaue Untersuchung des ganzen Hyacinthuscultus sich ergeben, die besser einer abgesonderten Betrachtung vorbehalten wird. Sind aber die angegebenen Gesichtspunkte richtig, so ist uns die Hoffnung nicht benommen, daß der wirre Knäuel der verschiedenartigsten Kunstvorstellungen sich einst noch in einer schönen Einheit künstlerischer Composition werde auflösen lassen.

Für den Raften des Kypselos werden nach Welckers Vorgange wenige Bemerkungen genügen, um den räumlichen Parallelismus noch bestimmter hervortreten zu lassen, als dies in dem genannten Aufsatze der Fall ist, der mehr auf den innern Zusammenhang der Compositionen einging. Ich beginne gleich mit dem Mittelbilde des untersten Streifens, den Leichenspielen des Pelias. Hier entsprechen sich an beiden Enden Herakles und Alastos und ihnen zunächst fünf Zweigespanne und fünf Männer im Wettlauf. Was etwa die erstern im Raume vor den letztern voraus hatten, wiewohl wir die Gespanne sich theilweise einander deckend denken können, glich sich durch die größere Begleitung und die Kampfpfeile auf der Seite des Alastos aus; denn den Töchtern desselben setzt Pausanias nur eine einzelne Flötenspielerin entgegen. Zwischen den erwähnten Gruppen waren ferner zwei Faustkämpfer, zwei Ringer, neben diesen noch ein Diskuswerfer, der aber räumlich durch einen Flötenspieler zwischen den Faustkämpfern aufgewogen ward. Die *θεώμενοι τοῦ ἀγωνιστοῦ*, wenn es nicht eben Herakles und Alastos sind, können wir uns entweder in halber Figur über den Kämpfern hervorragend oder auf Tribunen zu beiden Seiten gleichvertheilt denken, wie z. B. in den Gemälden etruscischer Grabkammern. So sind alle Gruppen zu einem schönen Ganzen vollkommen abgeschlossen. Diese Ordnung zerstört uns aber Pausanias, indem er nach dem Alastos noch den Iolaos als Sieger mit dem Biergespann anführt. Ich zweifle nicht, daß Pausanias hier geirrt

und glaube diesen Vorwurf durch den Parallelismus der Composition rechtfertigen zu können. Wir haben vor den Leichenspielen des Pelias den Auszug des Amphiaraus, seine Familie auf der einen Seite, ihn selbst in der Mitte, zuletzt aber sein Gespann, auf das er zu steigen in Begriff ist, eine Composition, deren Grundzüge D. Zahn in einem Vasengemälde bei Micali, ant. mon. XCV wiedergefunden hat. Diesem Gespanne entspricht streng das des Iolaus, das aber nun nicht mehr zu den Leichenspielen, sondern zu der folgenden Scene zu ziehen ist. Herakles ist davon herabgesprungen und im Kampf mit dem vielköpfigen Ungeheuer der Hydra. Iolaus harret des Ausganges, eben so wie Baton das Ende des Streites vor Amphiaraus Hause erwartet. Der harrende Iolaus ist auch den erhaltenen Kunstwerken nicht fremd: auf Vasen füllt er oft die eine Seite, während die andere, wie von andern Kämpfen des Herakles, so im besondern auch von dem mit der Hydra eingenommen ist. — Für die Endvorstellungen, Pelops und Demomaos, die Boreaden und Harpyien, können wir ein räumliches Gleichgewicht voraussetzen, wenn wir es auch vorläufig noch nicht anschaulich darzulegen vermögen. Bei den Flügelgestalten der zweiten Darstellung scheint es nicht ohne Bedeutung, daß auch des Pelops Rosse mit Flügeln gebildet waren.

In der zweiten Reihe hat zuerst Welcker richtig die drei mehr allegorischen Gruppen der Nacht mit Schlaf und Tod, der Dike und Adikia und den zwei Pharmaceutrien verbunden und sie dem Persens mit den Gorgonen entgegengestellt. Dadurch trat die Hochzeit der Medea und der hochzeitliche Chor des Apoll und der Musen als größere Darstellung in die Mitte, ganz eben so wie wir beim Thron des Amykläischen Apoll gesehen, daß sich ein größeres Mittelbild zwischen sechs kleinern Scenen und zwei etwas größern Endvorstellungen befand. Ueber die Art der Entsprechung zwischen den kleinen je aus zwei Figuren bestehenden Gruppen giebt uns Pausanias einzelne Winke und weit mehr würde sich noch bestimmen lassen, hätten wir zu jeder der Scenen ein Epigramm. Dem Ibas ist Marpessa willig, sie, um die ein Gott freit, folgt dem Sterblichen; unwillig und nur nach vergeblichem Widerstreben ergiebt sich Thetis, die Göttin, dem

Sterblichen Peleus. Mit dem Schwert verfolgt Menelaos die Helena, mit dem Schwert dringt Herakles auf Atlas ein; aber Menelaos wird das Schwert seiner Hand entsinken lassen, von der Schönheit der Helena betroffen, Atlas aber: τὰ δὲ μάλα μεθήσει.

Auf die Beschreibung der Schlacht am dritten Streifen geht Pausanias nicht im Einzelnen ein. Dagegen bietet uns die vierte Reihe eine größere Mannigfaltigkeit von Darstellungen, als die vorhergehenden. Welcher glaubte das Princip ihrer Anordnung in der Abwechslung von Liebes- und Kampfszenen zu finden, die sich jedoch nur auf der einen Hälfte durchgeführt findet. Obwohl einiges immer zweifelhaft bleiben wird, halte ich es doch für das sicherste, hier denselben Weg einzuschlagen, den ich im vorhergehenden betreten. Die Zahl der Darstellungen ist dreizehn, die siebente also die mittelfte: die Dioskuren und zwischen ihnen Helena, welche Methra mit Füßen tritt. Die Gruppe scheint zwar allen sie umgebenden ziemlich ähnlich. Bedenken wir aber, daß den Dioskuren ihre Rosse beigegeben waren, so mußte sich diese Gruppe durch eine solche That von allen andern leicht aussondern. Dazu stand Helena in der Mitte der Brüder, μέση δὲ αὐτῶν Ἐλένη, diese dann gewiß mit ihren Rossen ihr zugewendet, wodurch das Auge des Beschauers leicht auf die Gruppe hingeleitet ward, in der die beiden Hälften wie in einen Mittelpunkt zusammengeführt wurden.

Am wenigsten scheint an ein räumliches Entsprechen bei den Eckvorstellungen zu denken: dem Raube der Dreithyia durch Boreas und dem ältern härteren Dionysos in einer Grotte gelagert. Der Zusammenhang muß hier lediglich in einer Ideenverbindung liegen, welche festzustellen noch die nöthigen Haltpunkte fehlen. Es folgen zunächst Herakles im Kampf mit dem dreileibigen Geryon; der Kampf zwischen Teokles und Polyneices. Kunstwerke zeigen, daß von dem dreifachen Riesen oft der eine schon niedergesunken, während die beiden andern noch kräftigen Widerstand leisten. So war auch Polyneices schon ins Knie gesunken, aber den noch lebenden Riesen entsprechend stand hinter ihm in schrecklicher Gestalt die Κηρ. — Dem Theseus und der Ariadne entsprach Ajax und Cassandra wenigstens in der Figurenzahl.

Sich wende mich jetzt zuvörderst zu den Gruppen zunächst der Mitte: zwischen Niar und Hector steht Eris; den Leichnam des Polydamas vertheidigt Roon gegen Agamemnon. Die Analogie scheint hier besonders darin zu liegen, daß auf dem Schilde des Agamemnon das Bild des Phobos war, entsprechend der häßlichen Eris auf der andern Seite. -- Noch bleiben vier Gruppen: (n. 4) Monomachie des Achill und Memnon im Beisein ihrer Mütter, (n. 5) Melanion und Atalante, die ein Hirschkalb hält; auf der andern Seite Hermes, der die drei Göttinnen zum Alexandros führt; hieran knüpft Pausanias an: *Ἄρτεμις δὲ οὐκ οἶδα ἐφ' ὅτι λόγῳ πτέρυγας ἔχουσα ἐστὶν ἐπὶ τῶν ὤμων, καὶ τῇ μὲν δεξιᾷ κατέχει πᾶρδαλιν, τῇ δὲ ἑτέρῃ λέοντα.* Artemis würde also offenbar der Atalante am besten entsprechen, müßte aber dann vor dem Parisurtheil stehen; und eine solche Umstellung wirklich vorzunehmen, scheint eben nicht gewagt. Pausanias zog die ihm ohnehin fremdartige Artemis zum Parisurtheil hinzu, indem er sie vielleicht zur Bezeichnung des idäischen Waldes dem Jäger Alexandros beigegeben meinte; nannte aber natürlich zuerst, was ihm der Hauptgegenstand schien und dann erst das mehr episodische, obwohl dies räumlich voranstand. Achill und Memnon mit ihren Müttern stehen nun wenigstens der Zahl nach im Gleichgewicht mit Hermes und den drei Göttinnen, und wollen wir annehmen, daß die räumliche Entsprechung sich nicht vollkommen streng auf die einzelne Gruppe zu beschränken brauchte, sondern in die nächste übergreifen durfte, so können wir als dem Melanion entsprechend den Alexandros betrachten.

Die Erlaubniß für ein solches Verfahren scheint aber für die erste Reihe der Vorstellungen nothwendig in Anspruch genommen werden zu müssen. Hier waren nur vier Bilder, aber die Masse der beiden mittleren einander so ungleich und dabei doch eine Analogie zwischen ihnen so einleuchtend, daß wir uns bequemen müssen, die Entsprechung in den einzelnen Theilen der größeren Scenen aufzusuchen. Auf der einen Seite waren Circe und Odysseus in einer Höhle gelagert und vor derselben vier Dienerinnen beschäftigt, wie es Homer beschreibt. Des Herakles Kampf auf der andern

Seite konnte diesem Bilde zuerst in Bezug auf das Local angepaßt sein, wenn wir annehmen, daß die Höhle des Centauren Pholus mit dem Weinsäß dargestellt war. Nichtsdestoweniger würden die Gestalten der Centauren das Auge eine gewisse Ungleichheit haben empfinden lassen. Diesem Uebelstande wurde durch die Figur des Centauren Chiron gesteuert, der räumlich sich der Gruppe der Dienerinnen der Circe anschloß, obwohl er der Idee nach schon zur folgenden Darstellung, den Nereiden im Gefolge der Thetis gehörte. Diese auf ihren kleinen Wagen finden nun in dem größeren Maulthierwagen der Nausikaa ihr vollkommenes Gegengewicht. In die Mitte tritt als Hauptgruppe Thetis selbst, die von Vulcan die Waffen empfängt, mit denen Achill zum entscheidenden Kampfe gegen Hector sich rüsten wird.

Ich verkenne die Schwierigkeiten nicht, die sich vielfältig bei der Durchführung des Einzelnen in den letzten beiden Reihen mir entgegenstellten, und begnüge mich, sofern nur das Grundprincip durch sie nicht gestört erscheint. Vielleicht wird manches sich einfacher herausstellen, wenn man im Stande sein wird, einen Ideenzusammenhang genügend nachzuweisen. Leider sind wir freilich über die Veranlassung der Weihung im Dunkeln, die doch von dem Künstler bei der Wahl der Gegenstände zunächst, sei es auch auf noch so einfache und indirecte Weise, gewiß berücksichtigt wurde. Ich habe oben für die Bedeutung der Reliefs am Amykläischen Throne eine Vermuthung aufgestellt, bei der ich von den größern Mittelbildern ausging und was neben diesen sich fand, vorläufig unberücksichtigt ließ. Gehen wir auch hier davon aus, und nehmen dabei nur noch den allgemeinsten Charakter der zweiten und vierten Reihe mit in Betracht, so scheint sich ebenfalls eine gewisse Entfaltung eines Grundgedankens zu zeigen. Die Abholung der Waffen des Achill ist eine Vorbereitung zum Kampfe. Die folgende Reihe hat es vorzüglich mit Streit und dem Kampfe Einzelner zu thun. Selbst Theseus und Ariadne ist nicht nothwendig und allein Liebescene, sondern kann als Vorbereitung zum Kampfe mit dem Minotaur gefaßt werden. Der dritte Streifen enthält die offene Feldschlacht, den Kampf in vollständiger Entwicklung. Die Lösung erfolgt in einer

Reihe von friedlichen Liebescenen. Attilia wird von Dike gestraft. Marpeffa ist dem rechtmäßigen Verlobten wiedergegeben. Versöhnung und Friede erfolgt aus dem noch übrigen, mehr scheinbaren Streit, wie zwischen Menelaus und Helena, Atlas und Herakles, Peleus und Thetis; das feierlichste der Freundschaftsbündnisse, die Hochzeit zwischen Jason und Medea tritt in die Mitte. Das letzte, was nach dem Kampfe zu thun übrig bleibt, ist, den Todten ihre Ehren zu erweisen: in Mitten des noch übrigen fünften Streifens geschieht dies in festlichster Weise durch die Leichenspiele des Pelias.

Nachdem sich mir so das Princip räumlicher Entsprechung an einigen der berühmtesten Werke ältester Kunstübung bewährt hatte, drängte sich mir die Frage auf, bis zu welchem Punkt rückwärts es sich überhaupt verfolgen lasse. Die Antwort ist die günstigste, welche man nur erwarten kann. Denn derselbe Grundsatz bewährte sich an einem Kunstwerk, das man lange für eine poetische Fiktion angesehen hat, dessen Erfindung aber sicher auf der Anschauung ähnlicher Werke beruht: an dem homerischen *Schild des Achilleus*, also dem ältesten bekannten Werke, das uns von der frühesten Kunstübung der Griechen einen Begriff machen kann. Ich muß hier auf Welckers Aufsatz in der Zeitschrift f. a. Kunst, S. 553 flgd. verweisen, dem ich in der allgemeinen Anordnung nach concentrischen Kreisen folge; nur in der Durchführung des Einzelnen weiche ich von ihm ab. Was nach dieser Arbeit von Andern über denselben Gegenstand geschrieben ist, war mir leider unzugänglich. Sollte daher das Ergebnis meiner Betrachtung sich schon anderswo ausgesprochen finden, so mag sich diese erneute Besprechung dadurch rechtfertigen, daß hier jener *Schild* in Zusammenhang gesetzt wird mit Kunstwerken, die wirklich einmal existirt haben.

Um das Centrum, Erde und Himmel mit dem, was darinnen ist, lagern sich zunächst die Darstellungen des Kriegs und des Friedens. Die Theilung in zwei Hälften rechtfertigt Homer, der die Beschreibung beginnt: *Ἐν δὲ δῶο νοίησε πόλις μερόπων ἀνθρώπων*. In der friedlichen Stadt sondern sich aus der poetischen Beschreibung leicht: der Hochzeitsreigen, der Rechtsstreit auf dem

Markte. Dabei sind freilich Homers Worte: *ἐν τῇ μὲν ἅα γάμοι τ' ἔσαν ἐλλαπίναί τε* nicht streng genommen. Welcker hält die *ἐλλαπίναί* nur für poetisches Beiwerk. Vielleicht ergibt sich aus dem folgenden eine Nöthigung, sie selbstständig den Reigen folgen zu lassen und demnach diese erste Hälfte des Kreises in drei Unterabtheilungen zu zerlegen. Die Beschreibung der belagerten Stadt ist mehr episch erzählend, als wirklich beschreibend. Die Stadt, die Mordung der Heerden, der Kampf der beiden Heere, der dem Ueberfall der Heerden folgt, sind drei Hauptmomente, die dem Auge sichtbar sein müssen, wenn gehörig motivirt sein soll, was der Dichter uns erzählt. — In den dritten Kreis legt Welcker die Darstellung der drei Jahreszeiten, in den vierten die Darstellung des Hirtenlebens und den Chortanz. Ich glaube, daß der letztere den vierten Kreis allein anfüllte, das Hirtenleben aber als die vierte der Jahreszeiten zu fassen und mit in den dritten Kreis zu ziehen ist. Dann haben wir: 1) den Frühling, die Saatzeit, durch die Pflüger bezeichnet; 2) den Sommer, die Getreideernte. Diese sondert sich jedoch in zwei Scenen: die Schnitter und die Bereitung des Mahles für dieselben unter dem Bilde des Stieropfers. Mit diesem letztern Bilde steht in nächster Beziehung das Mahl in der friedlichen Stadt des zweiten Kreises. Demnach haben wir für zwei Jahreszeiten, die Hälfte des Kreises, drei Bilder. 3) Der Herbst, nemlich die Weinernte; 4) der Winter, das Hirtenleben, aber auch dieses in zwei Unterabtheilungen, den Rinder- und den Schafheerden. Der Kampf der Löwen gegen die Stiere hat in dem Morden der Heerden vor der belagerten Stadt sein Gegenbild: also wiederum drei Bilder für die andre Hälfte des Kreises. — Nun umkränzt der vierte Kreis, der Chortanz, die mannigfaltigen Scenen des Menschenlebens, gleichsam als das Ende der Arbeit, ein allgemeines Freudenfest und, wir dürfen es für die alte fromme Zeit wohl annehmen, eine gottgeweihte Feier. Er umkränzte die übrigen Scenen nicht bloß räumlich; es war ein Rundtanz, Jünglinge und Jungfrauen faßten einander bei den Händen, in Wechselföhren (v. 599: *οἱ δ' ὄτε* . . v. 602: *ἄλλοτε δ'* . . .) untermischt mit Volk; mit dem Sängern und einem einzelnen Längerpaar vielleicht

als Mittelpunkten der Halbküre; alles freilich künstlerisch und in der Idee vereinigt zu einer Scene, aber doch in bunter Mannigfaltigkeit für das Auge. Diesem gewährten Veruhigung die Wogen des Ocean, die im letzten Kreise den Schauplatz menschlicher Thätigkeit, die Erde umflossen, von der als Mittelpunkt alles Leben der übrigen Kreise ausgegangen. Von dieser poetischen Einheit ließe sich noch vieles sagen. Wir bewundern hier aber zunächst die künstlerische Einheit, die strenge, durchaus einfache Gliederung der Composition, die eine neue Gewähr dafür leistet, daß der Dichter von künstlerischer Anschauung ausging; die uns aber für die Würdigung der alten Kunst und ihrer schon im Beginn so organischen und lebendigen Entfaltung von höherer Bedeutung sein muß, als die hohen Hypothesen, welche so viele künstlich construirte Systeme von der Steifheit, von dem Aegyptisiren der ältesten Kunst Griechenlands stützen sollen.

Wer vom homerischen Schilde spricht, kann nicht gut unterlassen, auch den Hesiodischen zu berücksichtigen, der offenbar nach dem Muster des erstern entstanden ist. Die poetische Ausführung ist geringer; es liegt aber nicht weniger eine wohlgegliederte Composition zu Grunde. Freilich ist sie nicht ganz so einfach, wie die Homerische, für uns aber nicht weniger wichtig, da sie uns noch mehr, als diese, auf erhaltene alte Kunstwerke, vorzüglich auf die Eintheilung in verschiedenen Figurenreihen auf alten Vasen hinweist. Auch hier hat Welcker richtig die Eintheilung in concentrische Kreise zu Grunde gelegt. Er zählt deren fünf; dies ist richtig, sofern wir diese fünf als Hauptkreise betrachten. Sollen sich aber alle Schwierigkeiten lösen, so müssen wir zwischen diesen Hauptkreisen jedesmal noch einen kleinern als Einfassung hinzunehmen.

Die Mitte nimmt der von Schlangen umkränzte Drache ein. Die ganze Stelle ist kritisch so unsicher, daß wir es unentschieden lassen müssen, ob die Dämonen des Kriegs um den Drachen herum wirklich dargestellt waren, oder bloß dichterischer Zusatz sind. Doch möchte ich die Möglichkeit nicht ganz abweisen, wenn auch Interpolationen alles verwirrt haben. Im folgenden gehören offenbar 1. der Kampf der Lapithen und Centauren und 2. der Chor der

Unsterblichen unter Anführung Apollon und der Musen (doch gewiß nicht die letztern allein) als Gegenbilder zusammen. Vorher werden aber noch die Züge der Eber und Löwen genannt, eine Darstellung, die oft in schmalen Streifen sich zwischen den größern Figurenreihen auf alten Vasen hindurchzieht. So werden sie also auch hier zwischen den mittlern Rand und den nächsten Streifen zu setzen sein. Diesen aber umkränzt wieder in gleicher Weise der Hafen mit Delphinen, Fischen und einem Fischer. Der Dichter nennt den Hafen ausdrücklich *κυκλωτερής*, und sondert ihn noch dazu durch das Material von den andern Feldern ab: *πυρέφθου κασιτέροιο*, der sich durch seine Farbe zur Darstellung von Meeresswogen wohl eignete. Für den folgenden Hauptkreis ergeben sich nun: Perseus und die Gorgonen, die Stadt im Kriege, die Stadt im Frieden. Dies gäbe eine unangenehme Dreitheilung, bei der noch dazu der Kampf des Perseus räumlich den beiden andern Darstellungen ganz ungleich wäre. Ich betrachte ihn daher als der Stadt im Kriegszustande gehörig. In dem *ὄνειρο*, womit die Beschreibung derselben angeknüpft ist, sehe ich keine Schwierigkeit. Sondert sich das ganze Rund in zwei Theile, und zwar nicht durch senkrechten, sondern durch horizontalen Durchschnitt, so erscheinen die Gorgonen für den, der den Schild gerade vor sich hat, in fast horizontaler Lage. Da, wo sie aufhören, steigt der Kreis noch immer an, und die Figuren, welche folgen, können als über ihnen befindlich bezeichnet werden. Der Dichter giebt nun zuerst den Gegenstand des folgenden ganz allgemein an. Kampf bei der Stadt. Sodann aber sondert er einzelnes, wie wir auch im Homerischen Schild verschiedene Scenen gefunden: 1. die Stadt, auf ihren Mauern die Weiber; 2. vor der Stadt die Greise, die für das Heil derselben zu den Göttern flehen; 3. das Kriegsgetümmel; an den Enden desselben die schrecklichen Dämonen, Kerer und Parzen, welche der Scheußlichkeit der Gorgonen am andern Ende des Halbrundes passend gegenüberreten. Nun folgt auf der andern Hälfte die friedliche Stadt mit der Mauer und den sieben Thoren im Hintergrunde. Sie bildet zur Stadt im Kriege einen ähnlichen Gegensatz, wie der Götterchor des vorigen Haupt-

rundes zum Lapithen- und Centaurenkampf. In ihr sondern sich nun ebenfalls vier Scenen. Der Hochzeitszug, der Tanz zur Syrinx, zur Leier, zur Flöte. Denn nach dem verschiedenen Charakter der Instrumente modificirten sich die verschiedenen Scenen, der Syrinx entsprach wohl ein mehr ländlicher Jubel, der Leier ein Festchor (*χορόν ἡμερόεντα*), der Flöte ein frohes Gelag (*κώμαζον ὑπ' αὐλοῦ*). Wo es nun heißt:

*τοὶ δ' αὖ προπάροιδε πόληος
νῶπ' ἴππων ἐπιβάντες ἐθύρον,*

müssen wir dies nicht ganz wörtlich verstehen. Ein schmaler Kreis, der um die Stadt (und um die Kämpfe der andern Hälfte) sich herumzog, lag jenseits der Zinnen und Thore, innerhalb deren die Freudenfeste und Chöre gefeiert wurden; und so erschien der Rundlauf der Kasse außerhalb der Stadt. Die vier Jahreszeiten im vierten Felde bedürfen keiner Erläuterung. Unterabtheilungen scheinen auch hier noch vorhanden gewesen zu sein. Doch ist die Beschreibung nicht präcis genug, sie auszufondern. Sie wurden wiederum vom Rundlauf der Wagen umschlossen. Und das Ganze umfaßt, wie bei Homer, des Oceanus Strömung, durch Schwäne und Fische belebt. Das Schema des Ganzen wäre also:

- I. Der Drache u.
1. (schmaler Streifen) Eber und Löwen.
- II. a. Lapithen und Centauren. b. Götterchor.
2. Hafen.
- III. a. Gorgonen und Krieg in 4 Bildern. b. Frieden ebenfalls in 4 Bildern.
3. Pferderennen.
- IV. Die vier Jahreszeiten (ob auch in 8 Bildern?)
4. Wagenrennen.
- V. Ocean.

Zum Schluß glaube ich mir noch eine Rechtfertigung über die Art der Ausführung meiner Arbeit schuldig zu sein, die überall nur leicht skizzirt ist. Eine solche Behandlung schien aber bei dem Gegenstande nicht nur erlaubt, sondern fast nöthig. Denn es handelte sich einzig darum, von den besprochenen Werken eine Skizze, einen ersten Plan zu entwerfen, die Massen zuerst im Ganzen und Großen

zu ordnen. Der Ueberblick über diese würde aber gerade durch eine detaillirte Ausführung theilweise wieder vernichtet worden sein. Erst wenn das Princip der Anordnung als richtig anerkannt sein wird, kann es von Nutzen sein, in das Einzelne mit Benutzung und Vergleichung eines reichen gelehrten Apparates einzugehen und den Versuch zu einer Wiederherstellung der verlorenen Werke zu gehen, wie sie hier nicht bezweckt sein konnte. — Dazu wird aber vor Allem noch eins nöthig sein: nemlich an erhaltenen Werken die Grundsätze zu erlernen, nach denen die Künstler in sich entsprechenden Compositionen bei der Durchbildung der einzelnen Glieder derselben verfahren. Die vorhergehende Abhandlung hat es lediglich mit nicht mehr vorhandenen Werken zu thun, freilich solchen, die sämmtlich zu den berühmtesten Schöpfungen ältester Kunst gehörten; an denen sich in einer Kunst, die sich organisch wie die griechische entfaltete, die ursprünglichen Principien am klarsten und einfachsten offenbaren mußten. Neben solchen Werken kann es nicht unwichtig sein, wenigstens an einem faßlichem Beispiel, an einem noch erhaltenen Werke deutlich zu machen, wie die Ausführung zu denken sei. Absichtlich wähle ich dazu ein spätes Werk untergeordneten Ranges, um so zugleich darauf aufmerksam zu machen, bis wie weit ein ursprüngliches Princip griechischer Kunst seine Geltung zu bewahren vermochte. Ich meine ein nur ganz flüchtig und fast roh entworfenes Bild in einem Columbarium der Villa Pamfili in Rom mit den Darstellungen des gefesselten Prometheus und der Niobiden, die in einem Rahmen ohne nur eine Linie zur Scheidung beider Scenen als Gegenstück vereinigt sind. Links vom Beschauer liegt am Abhange eines Hügel's Prometheus breit ausgestreckt, seine rechte Seite zerfleischt der Adler. Am Fuße des Hügel's spannt Herakles den Bogen zu seiner Befreiung; Pallas neben ihm deutet mit ausgestreckter Rechten über ihn hin nach dem Ziele. Unmittelbar zur Rechten folgt Niobe mit einer Tochter, im Allgemeinen an die florentiner Gruppe erinnernd; vor ihr noch zwei Söhne, einer fast über dem andern erscheinend, so daß

das Ganze nicht mehr Raum einnimmt, als Herakles und Pal-
 las. Dem Hügel, an den Prometheus gefesselt ist, entspricht
 genau ein anderer zur Rechten des Beschauers; auf ihm ste-
 hen Apoll und Diana, das Nachwerk vollziehend, jedoch in
 einiger Entfernung, so daß beide in dem Einen Prometheus ein voll-
 ständiges Gegengewicht haben. Jetzt frage ich: wer würde es wa-
 gen, ohne den factisch vorgelegten Beweis Prometheus Befreiung
 und der Niobiden Tod als Gegenstücke in Anspruch zu nehmen?
 Und doch: konnte die Entsprechung vollständiger sein zwischen diesen
 Gruppen, wo ein Sterblicher einen Gott befreit, der gegen Zeus
 gefrevelt, wo die Götter die Sterbliche strafen, die sich gegen die
 Himmlischen in stolzer Vermessenheit erhoben hat, zwischen dem He-
 rakles, der von unten nach oben seine Pfeile richtet, und dem Götter-
 paar, welches von oben auf die Sterblichen Verderben herabsendet?
 Ich glaube, man wird zugeben, daß nach einem solchen Beispiel
 manche Schwierigkeit, die sich bei den vorhergehenden Erörterungen
 im Einzelnen zeigte, als gemildert erscheinen muß. Denn eben darin
 besteht das Große in der Entwicklung der griechischen Kunst, daß
 selbst die strengsten Grundregeln nie zu willkürlichen Satzungen, und
 dadurch zur Unfreiheit führten, sondern vielmehr dazu dienten, inner-
 halb des Gesetzes dem schaffenden Geiste des Künstlers eine um so
 größere Freiheit zu gewähren.

Rom.

H. Brunn.

Zusatz

zu der Abhandlung „Ueber den Parallelismus in der Composition altgriechischer Kunstwerke.“

Pausanias 4, 31, 11 beschreibt Gemälde des Dymphalion aus Alexanders Zeit in Messene. Die Figuren sind, ohne Schwierigkeit der Erklärung, so zu sondern:

| | | | |
|--------------------|---------------------|------------------|----------------------|
| A. Aphareus | B. Leukippos | a. Nestor | b. Asclepios. |
| Idas | Hilacira | Thrasymydes | Machaon. |
| Lynkeus | Phoibe | Antilochus | Podalirios. |
| Kresphontes | Arsinoe | | |

Donn, gedruckt bei Carl Georgi.