

Zeus und Gros.

Mit einer Tafel.

Ein herkulanisches Wandgemälde¹⁾ zeigt uns Zeus in einer merkwürdigen Verbindung mit Gros. Halb liegend, halb auf den linken Ellenbogen aufgestützt ruht der Göttervater unter einem sich mächtig spannenden Regenbogen auf einem Wolkenbette im Himmel. In der linken Hand hält er den Herrscherstab, während die rechte Hand mit dem Donnerkeil, wie ermüdet oder ohnmächtig, nachlässig herabgesunken ist. Sein lockenumwalltes Haupt, das mit Eichenlaub bekränzt und mit einer Glanzscheibe umgeben ist, neigt sich, wie es scheint, in Folge einer sanften innern Bewegung leicht zur Seite, und die weit offenen Augen wie der halb geöffnete Mund verrathen eine träumerische Vertiefung in fesselnde Gedanken. Von der Seite her blickt aus dem Gewölk ein Adler auf den Herrscher mit unbeachteter Theilnahme. Gros aber kommt hinter dem Rücken des Zeus hervor und fährt hinweisend ihm über die Schulter.

Alein worauf weist er hin?

Nach Welcker²⁾ auf den Scepter; aber Welcker selbst bekennt, daß eine befriedigende Erklärung dieser bedeutsamen Bewegung noch dahin stehe. Nach C. Braun³⁾ weist Gros hinunter auf eine der schönen Menschentöchter. „Zeus schaut“ so erklärt er, „in ernste Gedanken versunken, auf das thörichte Treiben der Sterblichen halb mißmuthig,

1) Pitt. d'Ercol. IV. 1; C. Braun Vorschule zur Kunstmyth. tab. XV; Ternite II. Abth. III. Heft tab. 23, 24; Götting, commentariolum quo resuscitatur Callimachi epigramma diu sopitum, Sommerprogramm Jena 1864 S. 9.

2) Alte Denkm. IV p. 104.

3) Vorschule z. K. p. 10.

halb mitleidig herab. — Schon hält er den dreifach gespitzten Donnerkeil zum Dreinschlagen bereit, als ihm der Liebesgott naht und auf eine der schönen Menschentöchter hinweist, welche seiner Liebe besonders werth seien. Es ist als ob in diesem Augenblicke der durch die Liebe eingeleiteten Versöhnung sich der Regenbogen über ihm wölbe und die finstern Regenwolken sich zerstreuten.“ Aber wie unmöglich trotz aller Schönheit der Erklärung! Versöhnung des Göttervaters mit dem Menschen durch Liebe ist ebenso wenig antik wie der Regenbogen als Symbol des Friedens⁴⁾. Und wenn das, worauf Eros hindeutet, den

4) Ganz im Gegentheil! Gerade im Gegensatz zu der herzlichen Weise, nach der dem Juden (Genesis 9, 13) der Regenbogen ein Zeichen des Friedens und der Versöhnung war, ein Band zwischen Himmel und Erde, wie Bittmann Myth. I p. 189 (übereinstimmend mit de Wette Einleit. in das alte Test. 2. B. S. 46 Note) schon erklärt, während Andere (Winer bibl. Realwörterb. II p. 192) in naiver Geschmacklosigkeit an einen Bogen ohne Sehne denken — gerade im Gegensatz dazu erschien der Regenbogen dem Homer als ein *τέρας μεροπων ἀνθρώπων* *Il.* XI, 28, als ein *τέρας ἢ πολέμοιο ἢ καὶ χυμῶνος δυσθαπέος* (*Il.* XVII, 547). Auf diese Stelle des Homer, nicht auf *Il.* XI, 24, wie Emperius will, bezieht sich Dio Chrysostomos XII. 78 wenn er den Zeus nennt *ταῦντα κτανῆν ἱκν τοῦ πολέμου ξύμβολον*, wo Conjecturen wie *εἰρήνης τε καὶ πολ. ξυμβ.* ganz verfehlt sind. Diese Bedeutung des Schreden oder Staunen Erregenden ist auch in der Personification des Regenbogens zur Götterbotin noch zu erkennen. Iris ist Tochter des Thaumas und Schwester der Harpyien (Hesl. Theog. 265. Böttiger Ideen zur Kunstm. II. p. 292). *Il.* VIII, 397 ist sie Botin von Zeus Grimm; *Il.* II, 786 kommt sie den Troern von Zeus *σὺν ἀγγελίῃ ἀλεγεινῇ* und muntert zum Krieg auf; *Il.* XV, 170 fliegt sie vom Ida hernieder, schnell wie kalter Hagel unter dem Stoße des Nordwindes, um den Poseidon vom Kampf abzuschrecken (*minaoiter per Iridem conterrito fratre Auson. perioch. II. XV*); *Il.* III, 121 meldet sie der Helena den bevorstehenden Zweikampf des Menelaos und Alexandros. Bei Kallimachos hymn. in Del. 68 wehren Ares und Iris im Auftrag der Hera als feindlich schredende Wächter der Leto eine Zufluchtsstätte; mit diesem Charakter im Einklang legt sich Iris an den Fuß des Thrones der Hera *κύνων ὡς Ἀγρέμυδος κ. τ. λ.* B. 230 (vgl. Ersch und Gruber s. v. Iris). So liegt es nahe auf jener schönen Vase (Avelino's bull. arch. Nap. II. t. 6 = Müller B. II, 843), auf der Zeus, Artemis, Herakles und Athene mit den Giganten kämpfen, den über die ganze Kampfesscene sich spannenden Regenbogen nicht blos als Ortsbezeichnung, sondern als *τέρας πολέμοιο* zu fassen. Vielleicht ist auch die behelmte Jungfrau mit Schmetterlingsflügeln auf einer Gemme (Mus. Worsl. 22, 5 vergl. Otto Zahn archäol. Beitr. p. 196) Iris, wenn anders das Geräth in ihrer Finken ein Korymbion sein kann. Der Helm dürfte bei einer Gottheit nicht befremden, die in der Schlacht erscheint, und nach dem Scholiasten zu Aristophanes Vögeln 1303 trug Iris wie Hermes einen Petasos, der dort geradezu *κυνῆ* genannt wird.

Schlüssel abgibt zur Erklärung des Bildes, so muß es nothwendig im Bilde selbst sein; oder der Meister des Gemäldes hat schülerhaft statt eines Motivs die Abbreviatur eines Motivs entworfen, statt eines Bildes ein Räthsel gemalt.

Und doch ist etwas Wahres an der schönen Erdentochter. Nur dürfen wir sie nicht unten auf der Erde suchen, wo das schöne Bild aufhört, im Gegentheil sie ist viel näher, sie ist unsichtbar im Bilde selbst, denn sie ist im Herzen des Zeus. Eros überrascht den einsamen Weltenherrscher, wie er Liebebekümmert in sich versunken ist, und mit neckender Theilnahme zeigt er ihm auf's Herz, gleich als ob er sagen wollte: „Ich weiß, wo dies steckt, lieber Zeus, du bist verliebt“. Im nächsten Augenblicke, wo Zeus zu dem schalkhaften Urheber seiner Leiden aufsehen wird, muß ein Gespräch zwischen beiden entstehen, ähnlich jenem bekannten im Lucian⁵⁾, wo Zeus dem Eros Vorwürfe macht, oder wie in jenem niedlichen Epigramm⁶⁾, wo er ihn drohend anspricht: *βέλη τὰ σὰ πάντ' ἀφελοῦμαι*, Eros aber uneingeschüchtert und schnippisch erwidert: *βρόντα καὶ πάλι κύκνος ἔσῃ*. So liegt nichts Anderes dem Bilde zu Grunde als die Idee: Zeus ist Weltbeherrscher, aber Unterthan der Liebe *ὁ Ἔρως δύνυται τοσοῦτον ὅσον οὐδὲ ὁ Ζεὺς* Long. Past. II 7. 2. Eros ist *τύραννος θεῶν τε καὶ ἀνθρώπων* schon bei Eurip. Athen. XIII p. 561 b, *θεῶν δυνάστης* bei Anacreon Bergt fr. 64, und bei Sophokles Phädra Stob. LXIX. 14 *ἄνδρας οὐ μόνους ἐπέροχεται οὐδ' αὖ γυναικας· ἀλλὰ καὶ θεῶν ἄνω ψυχὰς ταρασσεί*, — wenn man will, ein ächt romantischer Gedanke, nur nicht mit sentimentalem Pathos aufgefaßt, sondern eher mit einem leisen Anflug von Humor. Er, der als höchster über Menschen und Unsterbliche herrscht, der donnerfrohe Gott, der die Wolken sammelt und den Regenbogen aufstellt in den Wolken, ein Wahrzeichen der redenden Menschen⁷⁾, liegt mitten unter den Werkzeugen seiner Gewalt⁸⁾ überwältigt von einer innern

5) Luc. door. dial. 2.

6) Jacobs, anth. Palat. IX. 208.

7) Ilias II, 28.

8) Stephani, Nimbus und Strahlenkranz p. 15 läßt „die Einzelheiten (des Bildes) offenbar den Begriff eines Gottes des Aethers vor allem Andern betonen“. Nicht „eines“, sondern „des“ Gottes des Aethers wäre

Macht; das Haupt, das den ganzen Olymp bewegt, neigt sich, und der Donnerkeil, dieser Inbegriff seiner höchsten Kraft, ist kraftlos herabgesunken. Der Starke zeigt sich uns erweicht, der Majestätische hilflos, und der kleine knabenhafte Gott, der vielleicht absichtlich mehrlos dargestellt ist, darf sich mit einer Art stolzen Schuldgefühls freuen, daß er den Alles Bewältigenden bezwungen hat. Gleichsam aber wie um die tröstlich erheiternde⁹⁾ Wirkung des Gegensatzes von Herrschermacht und Liebesohnmacht in Zeus zu dämpfen und ihr einen rührenden Zug abzugewinnen, muß aus respectvoller Entfernung der Adler, dieser Diener und liebste Vogel des Zeus¹⁰⁾, unfähig das Ungewohnte zu begreifen, mit erschrockener Besorgniß herübersehn auf den veränderten, betrübten Zustand seines Gebieters.

Man wende gegen diese Deutung des Bildes nicht ein, der Fingerzeig des Eros auf das Herz des Zeus sei nicht deutlich genug — denn in dem Originale hat die Bewegung durch jene Deutlichkeit, welche die Farbe allein gibt, sicher den unzweideutigsten Ausdruck — auch nicht, er sei zu spielerisch für den großen Charakter des Bildes. Denn nur für den ersten Augenblick und wie zum Schein imponirt die erhabene Scenerie, die Hoheit der göttlichen Gestalt: bei näherer Betrachtung kann sich der mehr wigige Geist des Gemäldes nicht verleugnen. Es stammt offenbar aus einer Zeit, welche die alten, ehrwürdigen und ernsten Formen, welche von einem innerlicheren und gläubigeren Sinne geschaffen waren, mühlos wie eine Erbschaft übernommen hatte, dieselben mit einem leichteren Geiste erfüllte, mit größerer Freiheit, aber auch mit geringerem Verständniß handhabte, und mit einer mehr artigen als bedeutenden, mitunter frivolen Grazie für neue Zwecke umprägte, welche der veränderten Geistesrichtung entsprechend mit ihnen eigentlich in Widerspruch standen — aus einer Zeit, in welcher die künstlerische Darstellung nicht mehr eine der Religion dienende Verherrlichung war, sondern mit der der Kunst die-

wohl zutreffender. Denn es soll nicht dargestellt werden Zeus in seiner Eigenschaft als Aethergott, sondern die Aethersymbole sollen die himmlische Hoheit und Macht des Zeus darstellen.

9) Es ist fast durchgehende Regel in späterer Zeit, daß Zeus den Liebenden herhält als trostreiches Exempel im Schmerz der Liebe.

10) Pl. 24, 311.

nenden religiösen Idee autonom schaltete. So trägt der Zeus, welcher hier dargestellt ist, wohl noch Spuren von der Großartigkeit der Erscheinung, welche in besserer Zeit ein ebenso frommer als genialer Sinn ihm gegeben hatte; aber er ist seinem Wesen nach ein ganz anderer durch eine völlig veränderte innere Auffassung: es ist nicht mehr der Zeus der Weltregierung, sondern der Zeus der Liebesgeschichten. Und dem entspricht vollkommen die äußere, künstlerische Gestaltung: wenn Dio Chrysostomos¹¹⁾ den Pheidias seinen Zeus *ἡμερον καὶ σεμνὸν ἐν ἀλ' ὅπως σχήματι* nennen läßt, so kann man den Zeus dieses Gemäldes das gerade Gegentheil desselben heißen¹²⁾.

Indessen wir sind noch nicht zu Ende mit unserm Bilde. Wir haben unsere Erklärung, oder sagen wir richtiger, das Bild selbst in Schutz zu nehmen gegen eine von Götting im jüngsten Sommerprogramm angestellte Deutung, wonach Zeus und Eros allegorisch den Gedanken darstellen sollen: „Iuppiter ipse est Amor, seu Iuppiter est amor mundi isque est sempiternus“.

Folgendes Epigramm nämlich aus Pithöus Epigrammen-Sammlung¹³⁾:

Quaenam haec forma? — Dei. — Cur versa est? — Fulgura
lucis

Divinae non fert debilis haec acies. —

Quid vero existit tanquam uno e corpore corpus? —

Hic amor est. — Si amor est cur videt? — At Iovis est. —

5 Cur ita complicitis alis? — Nunquam evolat. — At cur

In se convertit tela? — Sui ille amor est. —

11) XII. 74.

12) So reiht sich der mythologische Gehalt wie die künstlerische Bildung ein in eine ganze Folge geistverwandter Darstellungen. Hierher gehören die zahllosen späteren Darstellungen von Zeus Liebesabenteuern. Eine ähnlich maßvolle, gemüthliche Behandlung der menschlichsten Seite von Zeus ist mir nicht bekannt. Denn wesentlich verschieden sind Bilder wie das des Kleistodemos Plin. 35. 140 oder Windelmann mon. ined. I n. 190 und andere, oder nach einer andern Seite hin Götterparodirungen durch Groten bei Zahn arch. Beitr. p. 194. — Eros spottet des Zeus in dem Bilde der Europa bei Achilles Tat. I. 1, 13, Eros läuft mit dem entwendeten Blitze des Zeus eilig davon Tölken III, 2 n. 605, Eros steht auf einer Kugel oder sitzt auf einem Adler den Pfeil abschießend Müller W. II, 633. 634.

13) p. 2, Burmann anth. lat. I. 6, Meier No. 1552.

Cur ferro sine tela gerit? — Quia vulneris expers

Ille est; at vester vulnerat et cruciat¹⁴⁾, welches die Ueberschrift trägt: Callimachi imagini inscriptum Iovis, fühlte sich Götting trotz anfänglichen eignen Bedenkens und der entgegenstehenden Ueberzeugung Anderer, welche es für ein junges Probuft eines italienischen Dichters erklärten, versucht, auf Kallimachos zurückzuführen¹⁵⁾. Er findet in dem Gemälde, welches das Epigramm beschreibt, ein Werk der alexandrinischen Kunst, und faßt seinen Gegenstand auf als ein Symplegma (B. 3 des Epigramms) des Zeus Philios oder Meilichios, welcher in Selbstbetrachtung versunken die Augen abwandte (B. 7), und des Gros, welcher gegen die Gewohnheit sehend¹⁶⁾ war (B. 4), die Flügel zusammengefaltet hatte und den spitzen Pfeil gegen sich (i. e. in Iovem, qui idem est cum Amore v. 6) richtete, um den amor dei einmal als oculatissimus,

14) Pithoeus selbst nennt das Epigramm dubiae vetustatis, und was er darunter verstanden wissen will, erläutern seine Worte auf pag. 1 der dem Text angehängten emendationes et monita quaedam in epigrammata: malissemus etiam in alium locum reiecta plura non modo dubiae vetustatis, sed et recentiora ac nostri fortassis seculi, quae ex adversariis, licet per rerum otia, sine delectu tamen, prout quaeque occurrerant, congestis, facile irrepserant etc. — Die barbarischen Elisionen und Ausdrucksweisen, die statt des metrisch gleich möglichen Iovis, noch mehr aber der Inhalt erweisen das Epigramm als modern. Im spätern Mittelalter und der Renaissance sind in Gemälden, Stichen und Schnitten blinde Grotten nicht selten, im Alterthum dagegen, so viel bekannt, noch nicht nachgewiesen. Wenn das Epigramm überhaupt ein je vorhandenes Bild beschreibt, so ist es sicher erst zum Epigramm oder in Bezug auf ein Epigramm verfertigt worden.

15) Aus Gründen, die schwerlich Freunde finden werden. Denn wenn sich Götting auf die Eleganz des Arguments beruft, so will diese wenig aus der von Götting selbst gegebenen Erklärung desselben einleuchten, und wenn, um die noch mehr unsichern Gründe zu übergehen, Kallimachos vor andern Dichtern die Frag- und Antwortform in Epigrammen geliebt haben soll, so ist zu entgegen, daß unter den 63 noch vorhandenen, vollständigen Epigrammen dieses Dichters nicht mehr als höchstens 5 diese Form an sich tragen und daß hundert andere Dichter von der verschiedensten Eigenthümlichkeit und zu den verschiedensten Zeiten ebendieselbe Art des Epigramms gepflegt haben.

16) Dieses cur videt setzt voraus, daß man für gewöhnlich den Gros blind darstellte. Diese Gewohnheit eines blinden Gros, welche Götting für die ganze alexandrinische Kunst in Anspruch nimmt, soll eine einzige Stelle eines Alexandriners erweisen können Theocr. X, 19, 20, wo sich das Conetto schon durch die bloße Art des Ausdrucks als solches verräth.

dann als *nunquam cessans* (B. 6), und schließlich als *sui amor* zu bezeichnen. Auf solche Weise scheint ihm der Künstler den *summus deus* als *idem cum amore divino, non cum cupidine humano* haben hinstellen zu wollen — ein Gedanke von dem christlichen: „Gott ist die Liebe“ nur durch den Ausdruck verschieden ¹⁷⁾.

Und diesen Gegenstand nun findet Götting in dem oben erläuterten herculanischen Wandgemälde wiederholt. Aber selbst wenn das Bild, was sich Götting aus dem Epigramm construirt, im Alterthum überhaupt möglich wäre, was nicht zugegeben werden kann, so würde es doch mindestens völlig unthunlich sein, in dem herculanischen Wandgemälde eine wenn immerhin veränderte Wiederholung desselben zu erkennen. Zwar auch Götting verhehlt sich nicht, daß ein Regenbogen wie anderes Beiwerk in der Wiederholung erscheint, wovon im Epigramme keine Rede ist, daß Groß auf die gewöhnliche Weise, also nicht *complicitis alis* dargestellt sei, daß Groß statt die *sagitta lignea sine acumine* den bloßen Finger gebrauche und ihn nicht auf sich, sondern auf Zeus richte; aber das Alles sei nur *paullo elegantius* geschehen *omissis artificioribus argutioribusque argumentis* (epi-

17) Also eigenthümlich christliche Ideen auf antiken Wänden? Die Möglichkeit davon soll Pherkydes beweisen, welcher glaubte *εἰς ἔρωτα μεταβλήσθαι τὸν Αἰα μάλιστα δημιουργεῖν* und eine Stelle des Parmenides beim Scholiasten in Cramer *aneod. Paris I, 338 Παρμενίδης φησὶ τὸν ἔρωτα τὸν θεῖον δημιουργῆσαι τὸ πᾶν*. Aber diese und ähnliche Stellen (Zeller, *Philos. der Griechen* I p. 62 und 67 etc.), welche den kosmogonischen Groß, den Gros der Naturkraft, und nicht den ethischen Gott, oder die ethische Eigenschaft bezeichnen, haben mit dem christlichen Axiom, daß Gott die Liebe sei, nichts als eine ungefähre Klangähnlichkeit gemein. Und welch himmelweite Kluft lag doch zwischen jenen bei den Griechen selbst theils verschollenen, theils wenig verstandenen Gedankenansätzen alter Dichter und Philosophen und dem, was spätere griechische Maler im richtigen Gefühl ihrer Kunst zu Gegenständen ihrer Gemälde wählten! — Wenn übrigens Götting aus den oben angeführten Worten des Scholiasten einen Vers macht und ihn jenem bekannnten, bei Platon und Aristoteles überlieferten angesetzt wissen will, zu folgendem Paar:

*πρωτίστον μὲν ἔρωτα θεῶν μάλιστα πάντων,
δημιουργῆσαι δὲ τὸ πᾶν τὸν θεῖον ἔρωτα,*

so erscheint uns ein Recht dazu überhaupt zweifelhaft, diese Weise aber mehr als bedenklich. Hart ist die doppelte Nennung des Groß in zwei aufeinander folgenden Versen, überflüssig der Zusatz *τὸν θεῖον*, so nothwendig ihn der Scholiast finden mochte, unleidlich das in *μάλιστα* zu statuierende Zeugma (Subject zu *μάλιστα* ist die parmenideische Ur- und Welt-Gottheit, die *δαίμων*).

grammatis). Wir gestehen nicht zu begreifen, wie eine so einfache und freie Verbindung des Zeus und Gros zu der Benennung Symplegma komme, und wie, um von Anderem abzuweichen, der herculanische Maler, ohne etwas ganz Anderes zu malen, eben das hätte ändern oder weglassen können, was nach dem Epigramme gerade das Wesentliche im Originale gewesen wäre.

Schulpforta.

Otto Benndorf.

