

Kgl. Bayer. Akademie
der Wissenschaften

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen und
historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1881.

Zweiter Band.

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1881.

~
In Commission bei G. Franz.

M.
4X 17130-1887,2,2

Sitzungsberichte

der

königl. bayer. Akademie der Wissenschaften.

Philosophisch-philologische Classe.

Sitzung vom 2. Juli 1881.

Herr Brunn hielt einen Vortrag:

„Exegetische Beiträge 1—5.“

1. Medea und die Peliaden.

Bei der Deutung eines Kunstwerkes pflegen zwei Hauptmomente in Betracht zu kommen: die geistige Motivirung der Charaktere und der Handlung, und die äussere Charakterisirung der Gestalten durch Kleidung, Attribute u. s. w. In der Regel werden sich beide Momente leicht in Einklang bringen lassen. Wie aber haben wir uns zu verhalten, wo das eine mit dem andern in Widerspruch zu stehen scheint? Welchem von beiden haben wir da das grössere Gewicht beizulegen? Diese Frage kam während der letzten Jahre meines römischen Aufenthaltes mehrmals zwischen mir und den meiner Führung in den Museen folgenden jüngeren Archäologen im Angesicht des schönen griechischen Reliefs zu lebhafter Erörterung, welches Medea und die Töchter des Pelias mit der Bereitung des Kessels zur Verjüngung ihres Vaters beschäftigt darstellt (abgebildet in Böttiger's Amalthea I, T. 4 und danach in meinen Uebungsblättern

[1881. II. Philos.-philol. hist. Cl. 2.]

1106025 JV 0074 587 34

Nr. 17). Die eine Figur, welche mit dem Schwerte in der Hand trübe sinnend dasteht, stimmt mit einigen bekannten Medeadarstellungen überein. Aber auch eine zweite Gestalt erhebt durch ihr fremdartiges Costüm Anspruch auf den Namen der Medea. Die damaligen Discussionen haben, wenn auch ohne ausgesprochene Polemik gegen mich, doch einen gewissen Einfluss auf die Fassung des Artikels über dieses Relief in der Beschreibung des lateranensischen Museums von Benndorf und Schoene (Nr. 92) ausgeübt. Erst später führte mich der Zusammenhang meiner Studien auf die streitige Frage zurück und legte mir gewissermassen den Zwang auf, durch erneute genaue Prüfung eine bestimmte Entscheidung zu suchen.

Das Werk trägt rein griechischen Charakter und gehört, wenn nicht der Ausführung, doch sicher seiner Erfindung nach der besten griechischen Zeit an. Wie sehr sich dieselbe einer sparsamen, aber um so feiner abgewogenen Zurückhaltung in der Entwicklung der Motive befleissigt, ist allgemein anerkannt, und die Erklärung muss daher um so mehr bestrebt sein, gerade diesem Charakter besondere Rechnung zu tragen; sie darf nichts für Zufall oder Nachlässigkeit halten, sondern muss von jedem auch nur leise angedeuteten Zuge Rechenschaft abzulegen im Stande sein. Gehen wir daher mit solchen Voraussetzungen an die Betrachtung und lassen dabei die Eigenthümlichkeit in der Bekleidung der links stehenden Figur vorläufig einmal ausserhalb der Berechnung!

Um drei Gestalten handelt es sich: zwei Peliaden, die wir trotz der Mehrzahl zu einer Einheit zusammenfassen, und um Medea, die, obwohl nur eine, an geistiger Bedeutung die beiden andern reichlich aufwiegt. Wiegt aber die Fremdartige, nennen wir sie vorläufig die Barbarin, wirklich die beiden andern auf? Der Künstler lässt es an einer bestimmten Andeutung nicht fehlen. Die Schwert-

trägerin greift mit ihrem blossen, etwas zur Seite geneigten Haupte leicht auf den obern Rand des Reliefs über, die Barbarin reicht nur mit der Spitze ihrer Kopfbedeckung bis an denselben heran. Die mittlere Figur wird von der Schwerträgerin zum Theil verdeckt: materiell —, aber fast noch mehr geistig; sie kann dieser nicht geistig ebenbürtig sein. Sie ist rein äusserlich beschäftigt, den Dreifuss richtig aufzustellen; die Barbarin steht zwar erwartend da, aber indem sie den Deckel des Gefässes auf ihrer Linken zu lüften im Begriff ist, wartet sie nur den Moment ab, dass der Dreifuss feststeht, um dann dienstbeffissen, einem schon erhaltenen oder noch bevorstehenden Winke der Schwerträgerin folgend, ohne weiteres Besinnen den Inhalt des Gefässes in den Kessel auszuleeren. In der Gestalt der Schwerträgerin ist Alles Denken und Sinnen. Die Waffe ruht in ihrer Hand: wird sie überhaupt gebraucht werden? zum Guten oder zum Schlimmen? Während die beiden andern zu gemeinsamer Thätigkeit vereinigt nur auf das Aeussere der Handlung bedacht scheinen, steht die Schwerträgerin halb von ihnen abgewendet da, scheinbar ihren eigenen Gedanken nachhängend, und doch offenbar allen Vorgängen mit gespannter Aufmerksamkeit folgend. Zwei metrischen Kürzen gegenüber haben wir in ihr eine Länge, und zwar eine Länge mit dem Accent, welche die beiden Kürzen rhythmisch mehr als genügend aufwiegt.

Wenden wir uns jetzt zum Mythus! Die Angaben, ob Medea, ob die Töchter den Pelias schlachten, sind schwankend. Die Töchter sind moralisch schuldig am Tode, auch wenn sie materiell nicht selbst die Hand anlegen. Medea ist schuldig, auch wenn die Töchter den Todesstoss führen: eben darum darf namentlich bei flüchtigen Erwähnungen auf den einzelnen Ausdruck kein zu grosses Gewicht gelegt werden; und durch ein äusseres Abwägen der Zeugnisse wird daher eine Entscheidung nicht möglich sein. Richtiger

ist es vielleicht, die ältesten Sühngebräuche ins Auge zu fassen. Eine jede Blutschuld, auch die unfreiwillige, verlangt Entsühnung. Allein von einer Entsühnung der Peliaden ist nirgends die Rede: sie fliehen nach Mantinea, nicht wegen der Blutschuld, sondern um der Schmach zu entgehen: τὰ ἐπὶ τῷ θανάτῳ τοῦ πατρὸς δνείδη φευγούσας (Paus. VIII, 11, 1). Nirgends werden sie etwa wie Orestes von den Erinyen verfolgt. Nach der ursprünglichen Auffassung muss also die Rolle der eigentlichen Mörderin der Medea zugefallen sein, während die Hände der Peliaden von materieller Blutbefleckung frei blieben und sie nur von dem Vorwurfe thörichter Leichtgläubigkeit und Unbesonnenheit getroffen wurden. Es fragt sich, wie dazu die Haltung der Schwerträgerin stimmt, sofern sie eine der Töchter des Pelias sein sollte. Man sagt, dass, als sie schon das Schwert zur That gezogen, ihr noch einmal Zweifel aufsteigen, über die sie zaudernd sinne. Dadurch aber kommt ein durchaus falscher Zug in das ganze Bild, ein Zug, der den Grundcharakter einer Peliade geradezu aufhebt. Die Bedenken, die Zweifel waren vorhanden, waren berechtigt vor der zum Beweise ihrer Kunst von Medea vollbrachten Verjüngung des Widders. Nach Vollendung dieses Blendwerks ist für sie kein Raum, keine Zeit mehr: sie sind befangen, und dieser Irrthum treibt sie einzig und allein zur That. So richtet die eine den Dreifuss her, während die andere auf die vermeintlichen, von Medea listig untergeschobenen Zaubermittel in ihrer Hand vertrauend kaum den Moment erwartet, sich ihrer zu bedienen. In der Hand der Medea, in der wir nur wirksame Mittel zu sehen gewohnt sind, würden die falschen nur als Werkzeuge eines groben Betruges erscheinen, ihrer Meisterschaft unwürdig. Wie ganz anders in den Händen einer der Peliaden! Mit der falschen Gabe steht sie da, trügerischen Worten vertrauend und das Verderben in den Händen tragend, wo sie Segen zu bringen

vermeint. Wie eine willenlose Dienerin erscheint sie nebst ihrer dienstbeflissenen Genossin einem höheren Willen unterthan. In thörichtem Wahne wird sie selbst noch den Vater zur Schlachtbank schleppen müssen, so dass der dämonischen Lenkerin dieser Geschehnisse nichts weiter zu thun übrig bleibt, als den letzten verhängnissvollen Schlag zu führen.

So erweisen sich also alle einzelnen Züge als auf das Feinste abgewogen; alles greift auf das Schönste in einander und nichts lässt sich loslösen, ohne die vollendet schöne Harmonie zu beeinträchtigen, wenn nicht zu zerstören.

Aber die barbarische Tracht — zwingt sie uns nicht, Medea in der Figur zur Linken zu erkennen? Wir kennen Medea in asiatischem Costüm aus Vasengemälden des späten, durchaus malerischen Styls, und nur aus diesen: selbst auf der grossen ruveser Amphora der münchener Sammlung (Nr. 805) erscheint sie beim Drachenkampf noch in durchaus griechischer Kleidung. Ihre asiatische Tracht steht also auf gleicher Linie mit der des Paris, des Pelops und beruht auf den Einflüssen Asiens, die mit der Zeit Alexanders beginnen. Wenn diese aber bei Paris und Pelops sich über die Vasenmalerei hinaus auch in andern Kunstgattungen zeigen, so finden wir eine asiatisch gekleidete Medea weder in pompeianischen Wandgemälden, noch auf römischen Sarkophagen, noch in den Gemälde- und Statuenbeschreibungen eines Philostratus, Callistratus, Libanius. Nun gar eine asiatisirende Medea in einem voralexandrinischen Werke wäre eine Anomalie, die weit entfernt, die Richtigkeit der Deutung zu bestätigen, vielmehr einen gewichtigen, ja entscheidenden Grund zum Zweifel abgeben müsste.

Weiter: in jenen Vasengemälden dienen die asiatischen Gewänder als Prunkgewänder, um die Gestalt der Medea glänzend hervorzuheben. Fast entgegengesetzt wirkt die

Kleidung in unserem Relief. Ist jene schmucklose Haube oder Kapuze wirklich die glänzende asiatische Tiara? hat der schlichte lange Ueberrock etwas mit asiatischen Prachtgewändern zu thun? Der lose über den Rücken fallende Aermel (κόρη) ist allerdings als ein Theil der medisch-persischen Tracht bekannt, welche einmal geradezu als eine Erfindung der Medea bezeichnet wird (Strabo XI, 526). Aber das Ganze macht vielmehr den Eindruck einer auf praktische Zwecke, nicht auf besondern Schmuck berechneten Tracht, bestimmt, um durch die künstlerische Schmucklosigkeit die Hoheit der Schwerträgerin nur um so grossartiger hervortreten zu lassen. Um es kurz zu sagen: die Tracht ist nicht die eigentlich asiatische, sondern die der asiatisch-armenischen verwandte thessalische. Nach Strabo XI, 530 hatte Armenien seinen Namen von einem Begleiter des Iason Namens Armenos aus der Stadt Armenion in Thessalien, und seine Gewährsmänner bezeichnen die armenische Tracht als die thessalische, von der das tragische Costüm wesentliche Theile entlehnt habe. Das letztere nemlich habe einer gewissen Fülle bedurft, und die Thessalier als Bewohner der nördlichsten und kältesten Gegenden Griechenlands hätten in ihrer vollen Tracht dafür die passendsten Vorbilder geliefert (καὶ τὴν ἐσθῆτα δὲ τὴν Ἀρμενιακὴν Θεσσαλικὴν φασιν, οἷον τοὺς βαθεῖς χιτῶνας οὓς καλοῦσιν Θεσσαλικούς ἐν ταῖς τραγῳδαίαις, καὶ ζωννύουσι περὶ τὰ στήθη καὶ ἐφαπτίδας, ὡς καὶ τῶν τραγῳδῶν μιμησαμένων τοὺς Θεσσαλούς. ἑδεῖ μὲν γὰρ αὐτοῖς ἐπιθέτον κόσμον τοιούτου τινός, οἱ δὲ Θεσσαλοὶ μάλιστα βαθυστολοῦντες, ὡς εἰκός, διὰ τὸ πάντων εἶναι Ἑλλήνων βορειοτάτους καὶ ψυχροτάτους νέμεσθαι τόπους ἐπιτηδειοτάτην παρέσχοντο μίμησιν τῇ τῶν ὑποκριτῶν διασκευῇ ἐν τοῖς ἀναπλάσμασιν). Auf das nordische Clima verweist Strabo XI, 526 auch bei Gelegenheit der medischen Tracht. (Ueber die Verwandtschaft asiatischer und thessalischer

Kleidung vgl. auch Athenaeus XII, 527 b; XIV, 663 a.) Gerade durch die Verwendung thessalischer Costümtheile für Bühnenzwecke mochte die thessalische Tracht in Athen zu einer gewissen Berühmtheit gelangt sein, die dem Künstler die Veranlassung bot, sie zur äusseren Kennzeichnung der Peliade als Thessalierin zu verwenden. Er durfte es um so mehr, als an eine Verwechselung mit der Asiatin Medea zu seiner Zeit noch nicht zu denken war.

Schliesslich mag hier noch einem letzten möglichen Einwande begegnet werden: wenn das fremdartige asiatische Costüm erst in der Zeit nach Alexander in der Kunst Eingang fand, dürfen wir dann ohne Weiteres annehmen, dass die fremdartige nordgriechische Tracht schon in früherer Zeit berücksichtigt wurde? In einem Vasenbilde des noch nicht malerischen Styls (Gerhard A. V. III, 152) erscheint der thrakische Boreas mit einer thrakischen Mütze; in einem andern ebenso ein Thraker vor Orpheus (A. Z. 1868, T. 3). Dieselbe Mütze trägt aber auch der Thrakier Orpheus in dem schönen, durch drei Wiederholungen in Neapel, Villa Albani und Paris bekannten Relief, welches seine kurze Begegnung mit Eurydike und deren Rückforderung durch Hermes darstellt.¹⁾ Ist es nun Zufall, dass gerade dieses

1) Nachträglich wurde mir von befreundeter Seite noch ein Bedenken darüber geäussert, dass meiner Deutung zufolge nur die eine der Peliaden als Thessalierin charakterisirt sein würde, die andere nicht. Ethnographische Uniformität dürfen wir bei römischen Barbarenkämpfen, z. B. an der Trajanssäule erwarten, zum Theil auch schon bei manchen späteren Vasenbildern, die durch das reiche asiatische Costüm malerisch wirken wollen. Aber selbst bei den pergamenischen Gallier- und Perserfiguren finden sich in der Charakteristik des Barbarenthums die verschiedenartigsten Abstufungen. Sonst befeisst sich die griechische Kunst nach dieser Richtung der entschiedensten Zurückhaltung und bedient sich der fremdartigen Zuthaten gerade nur so weit, als es zu verständlicher Charakteristik nothwendig ist. Von Polygnot wird Memnon als Aethiopkönig nur durch einen beigefügten Mohrenknaben bezeich-

Relief für die Verwendung nordgriechischer Costümtheile die schlagendste Parallele für das Medearelief darbietet? Es ist wohl allgemein anerkannt, dass unter allen antiken Kunstwerken keines dem Medearelief verwandter ist, als eben das Orpheusrelief. In beiden zeigt sich die gleiche geistige Temperatur, die gleiche Betonung der inneren Motive bei zurückhaltender Beschränkung der äusseren Handlung. In beiden beschränkt sich die Composition auf drei Figuren von gleicher Reliefbehandlung, von gleichem stylisti-

net (Paus. X, 31, 7); wie er denn auch in einem Vasenbilde des Amasis (Gerhard A. V. III, 207) in griechischer Rüstung zwischen zwei Aethiopen steht. In einem schönen pompeianischen Iphigenienbilde (Mon. d. Inst. VIII, 22) trägt wohl der Wächter der Gefangenen, nicht aber Thoas selbst barbarische Kopfbedeckung; ähnlich in dem Sarkophagrelief bei Overbeck Gal. h. B. 30, 3. In dem Terracottarelieft bei Campana Op. in plast. 63 ist nur der Chor der Kolcher barbarisch gekleidet, nicht eben so die den Drachen trinkende Medea. Bei der Ankunft der Penthesilea in dem Relief bei Overbeck 21, 1 tragen von den Begleitern des Priamos einige die phrygische Mütze, andere nicht. Auf einem Vasenbilde (Mon. d. Inst. V, 23) ist nur der rasende Lykurgos durch eine barbarische Mütze und die Frauengestalt, welche den todtten Sohn tragen hilft, durch thrakisches Kostüm charakterisirt; aber der Sohn selbst und der andere Träger und ebenso die gemordete Gattin erscheinen ohne jedes fremdartige Abzeichen. Auch auf den im Texte erwähnten Orpheusreliefs ist nicht Eurydike, sondern nur Orpheus als Thrakier charakterisirt. Von rein künstlerischem Standpunkte aus darf wohl auch an den Fries des Parthenon erinnert werden, auf dem Reiter mit Petasos, Helm oder Kappe nicht in Rotten vereinigt, sondern einzeln unter die mit unbedecktem Haupte gemischt sind, um einen reizvollen Wechsel zu erzielen. Denken wir uns einmal, dass der Künstler des Medeareliefs auch der zweiten Peliade das thessalische Costüm gegeben hätte, so würde dasselbe nicht nur eine sachlich nicht gerechtfertigte Aufmerksamkeit auf sich lenken, sondern auch der Reiz, den der Künstler gerade durch die Verschiedenheit in der Behandlung der drei Arten von Gewandung zu erreichen verstanden hat, würde wesentlich geschmälert werden. — Und endlich: wenn wir nun die Schwerträgerin für eine Peliade erklären wollten, giebt sich dann etwa die mittlere Figur durch ihre Kleidung als deren Schwester zu erkennen?

schem Charakter in Anlage und Ausführung der Gewandung u. s. w. Beide stimmen in Format und Grösse bis etwa auf ganz unwesentliche Differenzen überein. So werden wir wie mit einer innern Nothwendigkeit dazu getrieben, noch einen Schritt weiter zu gehen und anzunehmen, dass sie nicht unabhängig von einander entstanden, sondern ursprünglich als Seitenstücke erfunden sein mögen, bestimmt etwa zur Ausschmückung eines Heiligthums in ähnlichem Sinne, wie z. B. die Gemälde des Polygnot und Onasias im Pronaos des Tempels der Athene Areia zu Plataeae (Paus. IX, 4, 1; vgl. meine Künstlergesch. II, S. 25). Aber, wird man fragen, was haben die Sagen von Orpheus und von den Peliaden mit einander gemein, um als poetisch-künstlerische Gegenstücke verwendet zu werden? Orpheus verliert seine Gattin auf immer, weil er dem Versprechen des Pluton misstrauend sich umblickt; die Peliaden verderben ihren Vater, weil sie den Rathschlägen der Medea leichtgläubig vertrauend in seine Zerstückelung einwilligen. Es wird nicht an Kritikern fehlen, die hier wieder eine zu fein zugespitzte Pointe wittern. Allein meine Worte enthalten nichts als den einfachsten moralischen Kern der beiden Sagen, und zum Beweise dieser Behauptung berufe ich mich nicht auf den erhabenen, schwungvollen Gesang eines Dichters, sondern auf die schlichten, kurzen Worte eines nüchternen Mythographen. Von Orpheus sagt Apollodor (I, 3, 2, 2): ὁ δὲ ἀπιστῶν ἐπιστραφεὶς ἐθάεαστο τὴν γυναῖκα, ἣ δὲ πάλιν ὑπέστρεψεν, und von den Peliaden (I, 9, 27, 5): αὐτὸς δὲ πιστεύσας αὖ τὸν πατέρα κρεουργοῦσι καὶ καθέπονσιν.

2. Die Dareiosvase.

Die Dareiosvase im Museum von Neapel hat das Unglück gehabt, zuerst durch ungenaue Beschreibungen und ungenügende Publicationen in die Oeffentlichkeit eingeführt und erst nach und nach genauer bekannt zu werden. Als

dann endlich mehr als zwanzig Jahre nach ihrer Entdeckung von Seiten des archäologischen Instituts (Mon. d. Inst. IX, t. 50) eine würdige Abbildung geliefert wurde, war der Reiz der Neuheit geschwunden, und auch der Herausgeber, durch die vor ihm ausgesprochenen Meinungen gewissermassen gebunden, scheint seine Aufgabe mehr in einer Kritik derselben gesehen, als sich die nöthige Unbefangenheit gewahrt zu haben, um nochmals von vorn anzufangen und das Bild mit frischem, ungetrübtem Blicke auf seinen geistigen, idealen Kern zu prüfen. Zudem lag es ja nahe, bei einer Darstellung, deren Mittelpunkt eine historische Persönlichkeit einnimmt, auf die Erforschung der äusseren historischen Umstände einen besonderen Nachdruck zu legen. Und doch werden wir nicht blos durch die obere Figurenreihe des Bildes über die Wirklichkeit hinausgeführt, sondern die Betrachtung des Gesamtvorrathes aller Vasenmalereien muss uns zu der Voraussetzung drängen, dass der historische Inhalt durch den poetischen weit überwogen wird, ja dass wir gar nicht berechtigt sind, eine eigentlich „historische“ Darstellung zu erwarten, sondern nur ein Bild, in dem ein historisches Verhältniss das Motiv abgiebt, um eine poetische Idee in möglichst eindringlicher und verständlicher Weise zur Anschauung zu bringen. Es lohnt sich wohl der Mühe, von diesem Standpunkte aus das Bild einer erneuten selbständigen Betrachtung zu unterwerfen.

Da das Bild als bekannt vorausgesetzt werden darf, so wird die Beschreibung nur so weit auf Einzelheiten eingehen, als diese für die Deutung von besonderer Wichtigkeit sind.

Von den drei Figurenreihen, die im Bilde über einander erscheinen, fassen wir die unterste als den Vordergrund, im geistigen Sinne als die Voraussetzung für die in der mittleren Reihe ausgesprochene Haupthandlung auf. Der Schatzmeister des Königs empfängt von zwei Persern Tribut

in Geld und Gaben; drei persische Jünglinge bringen auf den Knien ihre Huldigung dar. Geld und zahlreiche für den Kriegsdienst tüchtige Völkerschaften, Steuern und allgemeine Wehrpflicht, das sind noch heute die Voraussetzungen, ohne welche an grosse politische und kriegerische Unternehmungen zu denken nicht wohl erlaubt ist. So hat denn jetzt in der mittleren Reihe der König Dareios, beschützt von seinem Leibwächter, die Grossen seines Reiches um seinen Thron zur Berathung versammelt. Allerdings hat sie der Künstler in ihrer Erscheinung verschiedenartig charakterisirt. Die einen erscheinen in vollem, die andern in gemischt asiatischem Costüm, einer sogar ohne alle fremdartige Zuthat in gewöhnlicher griechischer Tracht. Aber auch am persischen Hofe begegneten sich einheimische Grosse, kleinasiatische Satrapen und dazu griechische Flüchtlinge; und von dieser Verschiedenartigkeit gewährt uns das Gemälde eine genügende Vorstellung.

Bestimmte Individualitäten vorauszusetzen, fehlt jede Veranlassung, um so mehr, als alle Personen zusammen nur die eine Idee der königlichen Rathversammlung repräsentiren. Nur eine Gestalt, die unmittelbar vor dem Könige nicht sitzt, sondern steht, sondert sich bestimmt aus der Masse aus, schon dadurch, dass sie auf eine niedrige, scheibenartige Basis gestellt ist. Wir müssen es als einen besonders glücklichen Zufall betrachten, dass uns in den Traditionen des Alterthums eine Notiz erhalten ist, welche uns über diese Absonderlichkeit genügende Auskunft verschafft. Aelian (v. h. XII, 62) berichtet uns von folgender Sitte am persischen Hofe: wenn Jemand dem Könige in einer wichtigen und gefährlichen Angelegenheit einen gewagten und den Ansichten des Königs zuwiderlaufenden Rathschlag zu ertheilen sich erkühnte, so musste er sich dabei auf einen goldenen Ziegel (*αλινθος*) stellen; und wenn er die Ueberzeugung erweckte, dass sein Rath ein nützlicher

sei, so wurde ihm der Ziegel als Lohn zu Theil; gleichwohl aber erhielt er Geisselhiebe, weil er es gewagt, dem Könige zu widersprechen. „Ein freier Mann, fügt Aelian hinzu, sollte nach meiner Meinung eine derartige Belohnung nicht als einen genügenden Entgelt für solche Schmach hinnehmen.“ Schon Quaranta, der als einer der ersten über die Vase gesprochen, hat diese Notiz zur Erklärung herbeigezogen. Aber welche Nutzenanwendung haben er und alle seine Nachfolger von ihr gemacht? Man hat gesagt: der Mann der auf der Scheibe stehe, fordere den König zum Kriege gegen Hellas auf, sein Rath siege und er erhalte den Discus zum Lohne. Ist das im Bilde zu erkennen? Sicher sind dem Redner vorläufig nur — die Schläge, keineswegs schon die Belohnung. Dareios, der schon im Anfange seiner Regierung durch Atossa zum Kriege gegen Hellas aufgestachelt wird (Herod. III, 134), der nachher, als die Athener mit den Milesiern sich in die asiatischen Handel mischen, in der feierlichsten Form von den Göttern Rache an den Athenern erfleht, der sich von da an täglich beim Mahle von einem Diener an die Athener erinnern lässt (V, 105; vgl. VI, 94): hatte dieser Dareios noch nöthig, in der Rathversammlung sich zum Krieg mit Hellas gegen seinen Willen überreden zu lassen? Im Gegentheil! Betrachten wir nur einmal den Mann, der redet: er ist dargestellt in kurzem Rock und Mantel, mit hohen Stiefeln, mit Reisestock und -Hut. Aus der Ferne kommend tritt er in die Rathversammlung. Ich will auf den Gesichtsausdruck, obwohl es von anderer Seite in einem meiner Auffassung günstigen Sinne geschehen ist, kein besonderes Gewicht legen. Aber die gesammte Haltung und Erscheinung ist nicht die eines Mannes, der zu einer Sache überreden, sondern der abreden, der warnen will: „Vertraue nicht auf deine Schätze, auf die Zahl deiner Völker! Durch den Augenschein habe ich mich überzeugt, mit welchen Feinden du den Kampf

aufnehmen willst.“ Da mochte er reden von der Gottesfurcht der Hellenen, davon, dass sie sich berathen lassen in allen Dingen von der Gottheit; und hierauf möchte ich das delphische Geschwisterpaar beziehen, welches der Künstler in der obersten Reihe zur Darstellung gebracht hat. Da mochte er weiter warnen (Aeschyl. Perser 60—64):

Unaufhaltbar, überwältigend ist die Waffenmacht der Perser,
Doch wenn Trug sinnet die Gottheit, wo noch bleibt Menschen
da Rettung?

Wer entrinnt ihr mit dem raschfliehenden Fuss glücklichen
Sprunges?

Denn so süß lächelnd im Anfange sie liebkost, sie verlockt
In das Garn, draus nimmermehr

Noch hinausschleichend, noch ausweichend vergönnt ist zu
entfliehn.

(Donner.)

Er wagt es, dem Könige zu widersprechen, der den Krieg bereits beschlossen hat — das besagt die Scheibe, auf der er steht — aber vergeblich! Denn die trugsinnende Göttin, die Apate in der oberen Reihe, reisst mit dämonischer Gewalt Asia zum Kampf gegen Hellas fort. Hellas aber unter dem berathenden Beistand seiner Wahrheit redenden Götter, unter dem Schutze von Zeus und Athene — das ist die Schlussgruppe in der Mitte der oberen Reihe — wird siegreich aus dem Kampfe hervorgehen.

Aber wird man fragen, auf welchen Zeugnissen beruht diese Deutung? wer ist der Mann, der hier gegen den König auftritt? Im Namen des Künstlers, der dieses Bild erfunden hat, lehne ich die Verpflichtung ab, hier einen bestimmten Namen aus der historischen Tradition nachzuweisen. Wäre es dem Künstler auf einen bestimmten Namen angekommen, so würde er ihn wie den des Dareios u. a. beige-schrieben haben. Nicht eine einzelne, mehr oder weniger

zufällige Episode aus der Vorgeschichte des Krieges will der Künstler darstellen, sondern ein Bild des ganzen Krieges, nicht nach seinem materiellen Verlaufe, sondern in seiner ethischen Gesamtbedeutung will er uns geben. Bei Herodot lesen wir, dass Dareios am Anfange seiner Regierung die Küsten Griechenlands erforschen liess (III, 134). An einer andern Stelle (VII, 10) aber erzählt er, dass Artabanos dem Xerxes auf das Eindringlichste von dem Zuge gegen Hellas abräth. Beide Nachrichten konnten dem Künstler bekannt sein, aber, mochte er nun selbst der dichtende Künstler sein oder mochte er einem andern Dichter folgen, so war er doch nicht verpflichtet, einer dieser Erzählungen im Einzelnen zu folgen. Seine Aufgabe war, uns die Perserkriege als ein tragisches Verhängniss vor Augen zu führen, zu zeigen, wie Asien durch unheilvolle Verblendung, durch die Apaté, in den Krieg fortgerissen wurde trotz verständigster und wohlmeinendster Warnungen, durch welche die Verblendung erst in ihr volles Licht gesetzt wurde. Ohne Warnung wäre der Krieg ein bedauernswürdiger Irrthum; erst durch die Warnung wird er zu einer tragischen, verhängnissvollen Schuld. Der Künstler hätte statt des Namens Dareios den des Xerxes der Gestalt des Königs beischreiben und durch geringe Veränderungen sein Bild mit der Erzählung des Herodot in Einklang bringen können. Er wählte den des Dareios, indem für uns in seinem Namen auch der seines Nachfolgers der Idee nach mit eingeschlossen ist: denn des Dareios Wille, des Dareios Verblendung wirkt in Xerxes noch fort, und so steht bereits im Anfange die unheilvolle Schlusskatastrophe deutlich vor unserem geistigen Auge. — So gehört das Bild seinem poetischen Inhalte nach zu den vorzüglichsten der unteritalischen Vasenmalerei: wir finden in ihr den Gedankeninhalt einer Tragödie, die würdig ist, sich den Persern des Aeschylus an die Seite zu stellen.

3. Herakles im Hesperidengarten.

Unter den verschiedenartigen Darstellungen des Herakles im Hesperidengarten scheint das von des Vergers in seinem Werke: *l'Etrurie et les Etrusques* pl. IV publicirte Bild einer chiusiner Amphora eine ganz isolirte Stellung einzunehmen. In der Mitte thront nach rechts hin auf einem Stuhle ohne Lehne eine königliche Gestalt mit einem Scepter in der Rechten. Durch einen gewaltigen Blitz in der auf dem Schoosse ruhenden Linken erscheint sie als Zeus charakterisirt. Vor ihr steht, die an die Schulter gelehnte Keule in der Linken tragend, Herakles und reicht ihr einen runden, weissen Gegenstand hin, in welchem wir trotz seiner unverhältnissmässigen Grösse einen Apfel des Hesperidenbaumes erkennen müssen, der zwischen den beiden Figuren nach dem Hintergrunde hin dargestellt ist. Im Rücken des Zeus stehen noch Artemis mit grossem Bogen und zwei Jagdspeeren und Apollo mit einem Lorbeerstabe, die Linke auf die rechte Schulter seiner Schwester legend, welche das Haupt nach ihm umwendet.

Im Text wird einfach bemerkt, dass Herakles dem Zeus die Hesperidenäpfel überbringe. Wo ist aber davon etwas überliefert? Herakles wird von Eurystheus abgesandt, die Aepfel zu holen, und diesem überbringt er sie, nicht dem Zeus. Aber selbst wenn er sie hätte dem Zeus übergeben sollen, durfte dieser dann unmittelbar neben dem Hesperidenbaume sitzen? Also schon bei der allgemeinen Betrachtung des Bildes stehen wir einer ungelösten Schwierigkeit gegenüber. Unsere Bedenken aber steigern sich noch, wenn wir die Darstellung nach ihren sachlichen und stylistischen Eigenthümlichkeiten im Einzelnen prüfen.

In der ersten Hälfte der Vasenmalerei, d. h. auf schwarzfigurigen Bildern und auf den rothfigurigen bis zur Höhe der zur Freiheit ansteigenden Entwicklung finden wir den

thronenden Zeus mit Chiton und Mantel bekleidet; in der zweiten Hälfte, von der Höhe abwärts, fällt der Chiton weg und es bleibt nur der Mantel, welcher die rechte Schulter und die rechte Seite der Brust frei lässt; vgl. Overbeck Kunstmyth. Atlas I, 8—21 im Gegensatz zu 22—34. Von dieser festen Typik würde die chiusiner Vase die einzige Ausnahme bilden; und zwar würde ein Zeus nicht nur mit einem gewöhnlichen, sondern sogar mit einem langärmeligen Chiton geradezu unerhört sein. Sollen wir also die Ausnahme ohne Weiteres als solche gelten und als etwas Gleichgültiges unberücksichtigt lassen?

Gehen wir weiter: da finden wir über dem linken Arme des Herakles nicht die gewöhnliche Löwenhaut, sondern etwas, das nach den Falten als ein gewöhnliches Gewandstück gelten könnte, wenn es nicht wegen des Thierkopfes, in den es ausläuft, für eine Haut gehalten werden müsste. Wir würden in diesem am liebsten einen Ochsenkopf erkennen, wenn nicht die Hörner mit Zacken versehen wären, die sicher ein Hirschgeweih bezeichnen sollen. Unglücklicherweise kommt einmal auf einem Vasenbilde (Gerhard A. V. II, 99) unter einem Hesperidenbaume ein Hirsch vor. Das genügt dem Herausgeber des chiusiner Bildes zu der Combination, dass nach einer von ihm angenommenen abweichenden Sage der Hirsch den Drachen als Wächter des Baumes ersetzt, und dass dann Herakles nach Erlegung des Hirsches sich mit dessen Haut, wie sonst mit der des Löwen bekleidet haben möge. Da jedoch diese Deutung schwerlich irgendwo Beifall finden wird, so stehen wir auch hier wieder einer zunächst unerklärlichen Absonderlichkeit gegenüber.

Absonderlich sind ferner die dunkeln Stiefeln des Apollo, während eine Unklarheit in der Publication auf etwas Aussergewöhnliches auch an den plump beschuhten Beinen des Zeus deutet. — Als Abweichungen von dem gewöhnlichen Decorationssystem der Vasen sind sodann die

rautenförmige Verzierung unter dem Bilde, sowie das eigenthümlich combinirte Palmettenornament zu bezeichnen, welches an dem oberen Bildrande keinen linearen Abschluss gewährt. Auffallend ist endlich eine gewisse Mattigkeit und Nüchternheit in der Zeichnung, die sich auch in den Köpfen, namentlich in dem des Zeus fühlbar macht und überhaupt einen Mangel an griechischer Stylisirung verräth.

Durch diese letzte Bemerkung werden wir der Lösung der Schwierigkeiten entgegengeführt. Wir haben es nemlich offenbar nicht mit einer Malerei von original griechischer Hand, sondern mit einem Erzeugniss provincieller oder localer Fabrikation zu thun, das keineswegs vereinzelt dasteht, sondern namentlich in einer Reihe von Trinkschalen chiusiner Herkunft manche Analogien findet (Jahn: Münch. Vas. Einleitg. S. LXXXII; Bull. d. Inst. 1859, p. 137). Damit aber verändert sich der ganze Standpunkt der Beurtheilung des Bildes, indem wir bei einem Producte des etruskischen Kunsthandwerkes auf manche nicht nur stylistische, sondern auch sachliche Missverständnisse gefasst sein müssen.

Auf ein solches Misverständniss haben wir nicht nur das Hirschfell zurückzuführen, sondern auch den „Zeus“: nehmen wir ihm den Blitz, so bleibt der Königstypus unteritalischer Vasenbilder übrig, für den das Fehlen oder das Vorhandensein der Aermel des Chiton nicht weiter in Betracht kommt. In einem solchen Könige glaubte der Künstler, der fremden Vorlagen folgte, einen Zeus zu erkennen, und wenn er auch nicht verstand, den Blitz richtig in die stark verzeichnete Linke zu legen, so glaubte er doch an Deutlichkeit nichts übrig lassen zu dürfen, indem er durch das Attribut eines aussergewöhnlich grossen, möglichst in die Augen fallenden Blitzes den König zu einem freilich incorrecten Zeus umgestaltete.

Wer aber ist der König? Der Hesperidenbaum verbietet an Eurystheus zu denken. Wir finden aber noch einmal Herakles vor einem thronenden, durch Adlerscepter ausgezeichneten König auf den Fragmenten einer unteritalischen Vase (Gerhard Ges. Abh. I, T. 19) und dieser König wird durch die Inschrift als Atlas bezeichnet. Wir haben also in dem chiusiner Vasenbilde ein zweites Beispiel des „König Atlas im Hesperidenmythus“.

4. Vaticanischer Reliefpilaster.

Der Reliefpilaster in den Crypten der Peterskirche zu Rom, welcher von Michaelis in dem tübinger Gratulationsprogramm zu dem Jubiläum der wiener Universität 1865 besser als früher publicirt worden ist (danach auch in den wiener Uebungsblättern IV, 10), bietet für die Interpretation im Einzelnen geringe Schwierigkeiten. Die ganze Fläche ist durch reiches, fast überreiches Ranken- und Blattwerk, welches grössere und kleinere Runde (clypei) bildet, übersichtlich in drei Hauptabtheilungen gegliedert. In der mittleren enthält das grössere Mittelrund die Büste einer reich mit Blumen und Früchten bekränzten Frauengestalt mit einem Kinde am Busen, sei es nun Tellus selbst oder eine andere Göttin der Erdfruchtbarkeit wie Abundantia u. A. Um sie gruppiren sich oben und unten in vier kleineren Runden die Schildbilder der deutlich charakterisirten vier Jahreszeiten. In dem Hauptrund der unteren Abtheilung steht Apollo mit dem Bogen in der Linken, einem Lorbeerzweig in der Rechten, den linken Arm auf einen Dreifuss gelehnt, an dem sich eine Schlange emporringelt; zu seiner Rechten ein Greif. Greife springen auch aus den beiden Runden über den Schultern des Gottes einander entgegen. Zwei Zwickel unterhalb derselben werden durch geflügelte Knaben mit keulenartigen Attributen ausgefüllt. Zwei grössere Vögel am unteren Rande, ein Schwan

und ein Rabe (?) scheinen nähere Beziehungen zum Gotte zu haben. — Im Hauptfelde der oberen Abtheilung erscheint nochmals Apollo auf seine Leier gelehnt, das Plectrum in seiner Rechten. Ihm zur Seite oder dem Gedanken nach wohl richtiger: ihm gegenüber steht Marsyas ohne Attribut, während zwischen ihnen noch der Kopf eines jugendlichen Satyrs sichtbar wird. Unter dieser Gruppe sehen wir in kleineren Runden die Halbfiguren der tragischen und der komischen Muse, über ihr in den Ecken, welche den Abschnitt nach oben bilden, zwei weitere Musen: Polyhymnia und Euterpe. Es ist ein künstlerisch richtiger Gedanke, dass diese drei Abtheilungen, um nicht auf einander zu drücken, durch Zwischenglieder auseinander gehalten werden, je durch ein grösseres Rund, das durch zwei verschiedene Zweige decorativ ausgefüllt und gegliedert wird. Während Michaelis in längerer Darlegung einen Zusammenhang derselben mit Apollo in seinen Beziehungen zu Dionysos festzustellen sucht und die Möglichkeit einer zweiten Deutung nur kurz berührt, glaube ich, dass die letztere unbedingt den Vorzug verdient. Denn wenn wir dem Herbst zunächst Wein, unter dem Winter Ephra, über dem Sommer einen Apfelzweig finden, so liegt die Beziehung auf die Jahreszeiten gar zu nahe, als dass wir nicht den Lorbeerzweig in Verbindung mit dem Frühling setzen sollten, — sofern wir es überhaupt mit einem Lorbeerzweig zu thun haben. Denn so wenig wir in einer decorativen Sculptur botanische Genauigkeit im Einzelnen zu erwarten haben, so stimmt doch die Behandlung mit der gewöhnlichen Typik keineswegs vollkommen überein; vgl. z. B. Clarac II, 185, 177 u. 216, 318. Die verhältnissmässige Abweichung von der Natur würde keineswegs grösser sein, wenn wir annehmen, dass der Künstler einen Kirschenzweig habe darstellen wollen. Um den Frühling wie die anderen Jahreszeiten durch eine Frucht zu repräsentiren, ist gewiss keine geeigneter, als die

Kirsche; und wer auch dafür noch ein klassisches Zeugniß nöthig zu haben glaubt, der mag sich auf Plinius 15, 104 verweisen lassen: *Inter prima hoc (cerasum) e pomis colono gratiam annuam refert.* — Allerlei anderes Gethier, das meist symmetrisch geordnet an verschiedenen Stellen vertheilt ist, kann hier unberücksichtigt bleiben.

Den Anlass, mich mit diesem Monument etwas eingehender zu beschäftigen, boten mir die archäologischen Uebungen meiner Zuhörer. Einer derselben, dem ich es wegen der vielen erklärbaren Einzelheiten zugetheilt hatte, um zum ersten Male seine eigenen Kräfte daran zu versuchen, hatte sich die möglichste Mühe gegeben, nicht nur das Einzelne, sondern auch den Zusammenhang des Ganzen durch eine Fülle gelehrter Citate in ein klares Licht zu setzen. Ein unschuldiges Mäuschen, das auf den Spitzen jenes Apfel- und Kirschenzweiges an den Blättern nagt, war nicht unbeachtet geblieben und zu einer Hinweisung auf den Apollon Smintheus benutzt. Eine noch grössere Rolle aber spielten für die Deutung des Ganzen die Doctrinen der Orphiker. Es galt hier, falsche Deutungen nicht nur einfach abzuweisen, sondern auch für die Folge unschädlich zu machen durch die klare und feste Bestimmung der Grenzen einer richtigen methodischen Behandlung. Der Text von Michaelis, den ich zuerst consultirte, hielt sich allerdings frei von jenen orphischen Auswüchsen. Aber abgesehen von dem Tribut, den auch Michaelis dem Apollon Smintheus entrichtet hatte, schien mir das starke Herbeiziehen griechisch-mythologischer Gelehrsamkeit für die Deutung dieser späten, überwiegend ornamentalen Sculptur wenig am Platze. Jene schon erwähnten apollinisch-dionysischen Beziehungen z. B. schienen mir in der Darstellung selbst, in der jede directe Hinweisung auf Dionysos durchaus fehlt, nicht den geringsten Anhalt zu finden. Dagegen mussten die Mittelbilder, jene Tellus oder Abundantia in Verbindung

mit den vier Jahreszeiten, meine Gedanken auf römische Ideenkreise hinlenken, um so mehr, als die Arbeit selbst entschieden römisch und offenbar für den Schmuck eines römischen Gebäudes ausgeführt war. Ich weiss nun nicht, was mich eigentlich veranlasste, nach einem Dichterwerke zu greifen, welches, wie hoch oder wie gering man von seinem poetischen Werthe denken möge, mir immer als ein wahres Musterstück specifisch römischer Poesie erschienen ist: das horazische *carmen saeculare*. Gleich in den ersten Worten steht hier Phoebus neben der Waldgöttin Diana, und beide werden wieder verbunden als *lucidum caeli decus*. Im zweiten Absatz hören wir die Anrufung:

alme Sol curru nitido diem qui
promis et celas aliasque et idem
nascaris . . .

neben dem wieder Diana als Ilithyia, Lucina, Genitalis ge-
feiert wird. Zum dritten Male ist Apollo wieder

condito mitis placidusque telo

und neben ihm Luna

siderum regina bicornis . . .

Und zum vierten Male

augur et fulgente decorus arcu

Phoebus acceptusque novem Camenis,

qui salutari levat arte fessos

corporis artus,

neben dem Diana als Herrin des Aventin und des Algidus, letztere wohl mit Bezug auf die Jagd gestellt wird, bis in den letzten Worten noch einmal einfach Phoebus und Diana genannt werden. Mitten im Gedichte aber heisst es:

fertilis frugum pecorisque tellus

spicea donet Cererem corona;

nutriant fetus et aquae salubres

et Iovis auras,

während gegen das Ende noch die Hinweisung auf die glückliche Zeit erfolgt, in der

adparet . . beata pleno

Copia cornu.

Schärfer, als es hier geschehen, lässt sich schwerlich aus den griechischen Gestalten des Apollo und der Artemis all und jeder poetisch-mythologische, individuell persönliche Gehalt herauspressen: nirgends persönliches Leben, Bewegung, Handlung. Selbst das glänzende Gespann des Helios steigt nicht am Himmelsgewölbe empor, sondern Sol holt den Tag, man möchte sagen, aus seiner Tasche und steckt ihn wieder ein. Ueberall ist der Gott nur der begriffliche Träger bestimmter Eigenschaften, die ohne festen, inneren Zusammenhang an einander gereiht werden: er ist Sonnengott, ist Augur, Träger des Bogens, Musengott und Heilgott, und alle diese Eigenschaften fließen zusammen in der einen eines grossen Heilsgottes, der über Rom und den Geschlechtern der Römer waltet. aber auch zu der materiellen Basis des Gedeihens, der Fruchtbarkeit und dem Segen der Erde seine bestimmte Beziehung hat.

So finden wir auch in dem Relief Apollo mit dem Bogen, dem Dreifuss, der Schlange, dem Greif, und dann wieder umgeben von Musen, mit der Leier und ihm gegenüber den Marsyas. Aber selbst die Hinzufügung dieser Gestalt giebt nicht Anlass zur Darstellung einer Handlung: nicht der Streit mit Apollo wird uns vorgeführt, sondern auch Marsyas ist nur Vertreter eines Begriffes. Wie aber in der Mitte des horazischen Gedichtes, so tritt auch hier zwischen die beiden Gestalten des Apollo die Hinweisung auf den Segen und die Fruchtbarkeit der Erde als das Resultat des apollinischen Wirkens in der Weltordnung.

Wir bewegen uns also in demselben Ideenkreis, welcher das horazische Gedicht beherrscht, und wir bedürfen zur Erklärung des Reliefs keiner andern mythologischen Gelehr-

samkeit, als derjenigen, welche uns in dem Gedichte dargeboten wird; ja wenn in diesem die mythologischen Gedanken mehr neben einander geordnet, als einheitlich und organisch entwickelt sind, so möchte man sofort wieder umgekehrt das Kunstwerk für das veranschaulichende Verständniss des Gedichtes verwerthen. Denn auch in dem Relief ist, in bestimmter Unterordnung unter das ornamentale Grundschema des Ganzen, der Gedankeninhalt zuerst in seine einzelnen Theile aufgelöst, um sodann durch leichtes Rankenwerk künstlerisch wieder zu einer decorativ gefälligen Einheit verflochten zu werden.

Ist diese Auffassung richtig, so bedürfen vielleicht auch die Vermuthungen einiger Modificationen, welche Michaelis (p. 18) über ein uns verloren gegangenes, aber bestimmt voranzusetzendes Seitenstück des erhaltenen Pilasters ausgesprochen hat. In diesem, meint er, werde der Tellus eine Thalassa entsprochen haben, während an die Stelle des Apollo Poseidon getreten sein möge. Gewiss liegt für das Mittelbild der Gedanke, wenn nicht an eine Meer-, doch an eine Wassergottheit am nächsten. Auch bei Horaz folgt auf die erste Hälfte der einen Strophe:

fertilis frugum pecorisque tellus
spicea donet Cererem corona,

die zweite mit den Worten:

nutriant fetus et aquae salubres
et Iovis aerae.

Es liesse sich daher sehr wohl denken, dass ein Künstler zu den aquae salubres, der Personification des feuchten Elementes, aus den Iovis aerae eine den vier Jahreszeiten der Tellus entsprechende Umgebung entwickelt habe, sei es von Windgöttern, sei es von nymphenartigen Gestalten als Aerae velificantes sua veste (Plin. 36, 29). Statt des Poseidon würde uns aber das horazische Gedicht auf die neben dem Apollo nach den verschiedenen Seiten ihres Wesens

gefeierte Schwester Diana hinweisen, und auch für die Musen bietet uns der Dichter als Gegenbilder die Parzen, die ja besonders nach römischen Begriffen zur Diana als Ilithyia die nächste Beziehung haben. Indessen scheint es gerathen, wo doch verschiedene Möglichkeiten recht wohl denkbar sind, solchen Vermuthungen nicht zu sehr ins Einzelne nachzugehen.

Wie dem auch sei, in dem uns erhaltenen Pilaster liegt der Gedankeninhalt einfach und klar als ein durchaus römischer vor; und dieser Nachweis mag zugleich als eine indirecte Antwort auf eine Kritik dienen, welche meine Behandlung zweier anderer römischer Monumente, der Silberschale von Aquileia und des Sarkophages von Wiltonhouse (Sitzungsber. 1875, S. 17) von Seiten R. Försters in der Arch. Zeit. 1875, S. 79 gefunden hat. Für die erstere giebt Förster allerdings zu, dass sich in ihr „römischer Einfluss“ zeige; aber er fügt sofort die starke Beschränkung hinzu: „sie gehört, wie der pariser Cameo, unter die Erzeugnisse höfischer Kunst“, als ob nur in dem engen Kreise der Darstellungen von Apotheosen und ähnlichen Verherrlichungen der Mitglieder des Kaiserhauses römische Auffassung zu Tage trete. Wo dagegen sei in der Triptolemosdarstellung des Sarkophages von Wiltonhouse „eine römische Figur“ zu sehen? Allerdings nirgends für den, für welchen der griechische Dionysos, die griechische Demeter Gestalten sind, die sich mit dem römischen Bacchus, der römischen Ceres ihrem geistigen Gehalte nach vollkommen und nach allen Richtungen hin decken. Von einem solchen Standpunkte aus begreift es sich freilich, wenn Förster meine Deutung als eine „physikalische Allegorie“ bezeichnet, in der er eine Rückkehr zu „veralteter Interpretation“ sieht. Aber ist es vielleicht auch eine „physikalische Allegorie“, wenn Statius (Silv. IV, 2, 34) von dem Ueberflusse einer Speisung des Domitian berichtet:

Ipsa sinus succincta Ceres Bacchusque laborant

Sufficere: aetherei felix sic orbita fluxit

Triptolemi: sic vitifero sub palmito nudos

Umbravit colles et sobria rura Lyaeus?

Wo über die ersten Grundbegriffe einer Unterscheidung des Griechischen und Römischen so starke Missverständnisse obwalten, da scheint vorläufig eine weitere polemische Erörterung, die sich zu ermüdender Breite ausdehnen müsste, keineswegs angezeigt.

5. Sarkophag eines Finanzbeamten.

Im *Bullettino della commissione archeol. munic. di Roma* V, 1877, ist auf Taf. 18 ein römischer Sarkophag von ziemlich später Arbeit abgebildet, der in der Vigna Aquari vor Porta latina gefunden von dem Besitzer des Grundstückes S. 150 ff. besprochen worden ist. Einige weitere Beiträge zu seiner Erklärung sind von Lumbroso, Henzen und Helbig im *Bull. d. Inst.* 1878, p. 66—67 gegeben worden. Doch hat in ihnen der Zusammenhang des Ganzen keine Berücksichtigung gefunden, während der Hauptwerth des Monuments gerade auf der durchaus römischen Auffassung und Entwicklung des Ideengehaltes beruht.

In der Mitte finden wir vor einem Vorhange, welcher sich über den gesamten Hintergrund der Scene ausbreitet, eine aus römischen Hochzeitsdarstellungen bekannte Gruppe. Ein Mann und eine Frau, beide mit Portraitzköpfen, reichen einander über einem candelaberartigen Weihrauchaltar die Hände, während Iuno durch Auflegen der Hände auf ihre Schultern ihren Ehebund schliesst. Ein weiterer Begleiter folgt nur hinter dem Manne. Der sogenannte *latus clavus*, der seine sichere Erklärung immer noch nicht gefunden, bezeichnet beide als vornehm durch Geburt oder Stellung; und ein Bündel Schriftrollen zu Füßen des Ehemannes deutet ausserdem wohl noch auf amtliche Würden.

Zu beiden Seiten dieser Mittelgruppe sind je zwei weibliche Gestalten vertheilt. Von denen auf der Seite des Mannes ist die an der rechten Ecke des Sarkophages durch eine Kopfbedeckung ausgezeichnet, in welcher Henzen und Helbig richtig die Haut eines Elephantenkopfes mit Rüssel und Stosssahn erkannten: ein Attribut, durch welches sei es Africa im Allgemeinen, sei es Aegypten oder noch specieller Alexandrien charakterisirt zu werden pflegt. Für den vorliegenden Fall wird sich die Benennung Aegypten am meisten empfehlen; denn die Figur hält ein Aehrenbüschel in der gesenkten Rechten über einen am Boden stehenden ebenfalls mit Aehren bedeckten Getreidescheffel. (Ein Füllhorn in der Linken, von dem der Text spricht, ist in der Abbildung nicht zu erkennen.) Es ist also das durch seinen Getreidereichthum bekannte Land, welches besonders in der Kaiserzeit die Weltstadt Rom mit seinen Vorräthen versorgte. Echt römisch haben die Römer für den Begriff der zum Heile der Stadt allerdings höchst wichtigen Getreideversorgung eine eigene Göttin geschaffen, die Annona, welche sie, je nachdem die eine oder die andere Seite dieses ihres begrifflichen Wesens schärfer betont werden sollte, mit verschiedenen Attributen ausstatteten; vgl. meine Bemerkungen in den Ann. d. Inst. 1849, p. 135 sqq. Diese Göttin also, wie schon Henzen und Helbig bemerkten, haben wir in der zweiten Gestalt zwischen der Mittelgruppe und Aegypten zu erkennen. Sie trägt hier Stirnkrone und Schleier über dem Hinterhaupte, in der Linken das Füllhorn und stützt den rechten Arm auf das Steuerruder. Ihrer Bildung ist demnach der Typus der Fortuna zu Grunde gelegt, und wir werden daher auch das Steuerruder in dem allgemeinen Sinne der Lenkung des glückhaften Schiffes zu fassen haben, wofür sich später noch eine weitere Bestätigung ergeben wird. Als Annona aber wird sie differenzirt oder specificirt durch reiche Früchte, die sie gleich einer Hore im Schurz

trägt, und durch den Getreidescheffel mit Aehren, der neben ihr wie neben der Figur von Aegypten steht. Sie ist also die Göttin, welche den reichen Getreidesegen, den Aegypten hervorbringt, zu bewahren und weiter zu vertheilen hat: nach welcher Richtung hin, das soll vielleicht durch den nach der Mitte gerichteten Blick angedeutet werden.

Der Gestalt von Aegypten entspricht am entgegengesetzten linken Ende des Reliefs eine weibliche Figur, die auf der halberhobenen Rechten einen Leuchthurm trägt und ausserdem durch ein neben ihr am Boden sichtbares Schiffsvordertheil charakterisirt ist. Sie wendet ihren Blick nach der Mitte gegen eine zweite durch eine Mauerkrone ausgezeichnete weibliche Gestalt, welche im linken Arm ein gewöhnliches Ruder (nicht Steuerruder) trägt, in der erhobenen Rechten aber der ersten ein Täfelchen entgegenhält. Gegen die Deutung Aquari's, dass in dieser durch den Leuchthurm die Insel Pharos bei Alexandrien bezeichnet, in der andern aber Alexandrien selbst dargestellt sei, welches für den Mann in der Mittelgruppe eine Patronatstafel emporhalte, erhebt Lumbroso mit Recht Einspruch. Seine eigene Ansicht aber deutet er in etwas dunkeler Weise an. Er erinnert an eine Erzählung bei Seneca (ep. 77), nach welcher Avisoschiffe (*naves tabellariae*) der alexandrinischen Getreideflotte voraneilend deren bevorstehende Ankunft im Hafen von Puteoli anmeldeten, und meint, dass ein analoges Sachverhältniss von einem Künstler kaum in anderer Weise als in der Gruppe des vorliegenden Sarkophages habe dargestellt werden können. Mir scheint hier eine Ahnung des Richtigen vorzuliegen, die sich aber, natürlich mit mancherlei Modificationen, zu bestimmter Klarheit entwickeln lässt. Wenn uns an dem einen Ende der Composition die Personification des producirenden Landes Aegypten entgegentritt, so werden wir in der entsprechenden Figur am andern Ende am liebsten den exportirenden Hafen dieses Landes

erkennen. Diesen bezeichnet zuerst im Allgemeinen das Schiff, dann aber noch bestimmter der Leuchthurm; nur werden wir die Gestalt nicht für die Personification der kleinen Insel Pharos mit dem Thurme, sondern für die gesammte Hafenstadt Alexandria zu erklären haben, welche den Getreideverkehr mit Italien vermittelte. Sie ist in dem Relief in bestimmte Beziehung zu der Figur mit dem Täfelchen gesetzt; und wären wir genöthigt, uns an die Stelle des Seneca zu halten, so liesse sich allenfalls in ihr die Personification der Stadt Puteoli erkennen. Weit näher liegt jedoch wegen der directeren Beziehung zur Stadt Rom der Gedanke an Ostia, durch den auch die besonderen Attribute der Gestalt eine passende Erklärung finden. Das Ruder in ihrer Linken ist nicht ein Steuerruder wie das der Fortuna-Annona, sondern von anderer Gestalt und darf daher wohl auf die Flussschiffahrt auf dem Tiber bezogen werden, durch welche Rom die Getreidevorräthe von Ostia zugeführt erhielt. Das Täfelchen aber ist eine Rechentafel, die in gleicher Weise wie eine Schriftrulle in einer andern Darstellung der Annona (Arch. Zeit. 1847, T. 4; vgl. Ann. d. Inst. 1849, p. 137) uns auf die *ratio Annonae* hinweist. Ostia war, um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen, die Getreidebörse von Rom und zu diesem Zwecke mit verschiedenenartigen Instituten, wie z. B. einer Staatsbank für den Getreidehandel: *mensa nummularia fisci frumentarii Ostiensis* ausgestattet (vgl. den Aufsatz von Henzen im Bull. dell' Inst. 1875, p. 3). Hieraus erklärt sich das Wechselverhältniss zwischen Ostia und Alexandria auch in dem Relief auf das Einfachste.

Ehe wir jetzt das Ganze ins Auge fassen, mag zunächst darauf hingewiesen werden, wie der Ideenkreis, um den es sich hier handelt, die römische Kunst vielfach und nach verschiedenen Seiten beschäftigt hat. Ich will hier nicht von den zahlreichen Münztypen der Annona handeln, auf

die ich in dem erwähnten Artikel der *Annali* bereits hingewiesen habe; auch die Gestalt der Göttin auf Altären und Grabsteinen, sei es allein, sei es in Beziehung zu einem Magistrat der *Annona* will ich nur kurz citiren: Gruter 81, 10; bei Aquari p. 153; *Annali* l. l. p. 137. Aber in dem vaticanischen Monument, auf welches sich meine Besprechung bezog, lässt sich der Zusammenhang der auf drei getrennte Felder vertheilten Gestalten in kürzester Weise in einem einzigen Satze formuliren: 1) Roma von 2) Sicilia als seiner Kornkammer durch 3) die Vermittelung der *Annona* mit Getreide versorgt. Bei zwei als Seitenstücken gearbeiteten Statuen des Nil und des Tiber auf dem Platze des Capitols in Rom ruht in den Armen des ersten das segenspendende Füllhorn, während der Tiber, „als werde ihm ein ihm gebührender Tribut geboten, das Füllhorn entgegennimmt, gleichsam um anzudeuten, dass die Reichthümer, welche der Nil über das Meer hersendet, von ihm angezogen und, wenn auch gegen den Strom, auf schwer beladenen Fahrzeugen der ewigen Stadt zugeführt werden“: E. Braun *Mus. und Ruinen Roms* S. 129; vgl. Clarac 748, 1810 und 749, 1819. Noch deutlicher ist dieser Gedanke entwickelt in den Reliefs der beiden berühmten Statuen derselben Flussgötter in Rom und Paris. An der Basis des Nils (*Mus. PCl.* 1, 37 = Clarac 748, 1811) ist der Lauf des Flusses nach seiner Natur und seiner Fruchtbarkeit charakterisirt; an der des Tiber (Clarac 176, 274; vgl. 338, 1818) wird uns neben einigen Hinweisungen auf die Aeneassage und die Viehzucht in der römischen Campagna in besonderer Ausführlichkeit der durch die Schifffahrt auf dem Flusse vermittelte Handel vor Augen geführt.

Die Darstellung des Sarkophags Aquari unterscheidet sich von diesen Bildwerken nicht durch die Grundidee, sondern durch ihre Entwicklung. Aegypten spendet durch seine Fruchtbarkeit den Segen; *Annona*, die Göttin, ist es,

die diesen Segen zum Heile der Menschheit bewahrt und verwaltet. Aber für Rom erhält er seine Bedeutung erst dadurch, dass Alexandria ihn sendet und Ostia ihn in Empfang nimmt, um Rom nach seinem Bedarfe damit zu versorgen. Aeusserlich unabhängig von den vier Gestalten findet sich in der Mitte eine römische Familienscene: die hochzeitliche Vereinigung eines Ehepaares, dessen letzte Ruhestätte der Sarkophag selbst bildet. Damit ist die Beziehung auf das Familienleben der Verstorbenen gegeben. Nach aussen aber tritt die Bedeutung nicht der Familie, sondern des Familienhauptes in seiner staatlichen Stellung durch die weitere Umgebung hervor, welche besagt, dass wir es mit einem höheren Beamten der *Annona* zu thun haben. So schliesst sich also Alles einheitlich zusammen, aber nicht zu einer lebendigen poetischen Handlung, sondern es werden einzelne concrete, thatsächliche Verhältnisse begrifflich und verstandesmässig zusammengeordnet, so recht nach römischer Art: das Ganze ist nicht ein griechisches Epithalamion, sondern das Hochzeitsgedicht eines römischen Verwaltungsbeamten aus dem Finanzministerium.
