

Kgl. Bayer. Akademie
der Wissenschaften

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen und
historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

J a h r g a n g 1876.

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1876.

In Commission bei G. Franz.

11
IX 17130-1876, 13

Sitzung vom 1. Juli 1876

Philosophisch-philologische Classe.

Herr Brunn hielt einen Vortrag:

„Die petersburger Poseidonvase.“

Zwischen Darstellungen gleicher Gegenstände in Werken der Vasenmalerei und der monumentalen Sculptur haben sich bisher wohl einige, aber verhältnissmässig nur wenige Berührungspunkte nachweisen lassen; und selbst diese beschränkten sich meist auf eine allgemeine und ziemlich oberflächliche Uebereinstimmung der Motive. Um so mehr musste die Nachricht Aufsehen erregen, dass bei Kertsch ein Vasenbild entdeckt worden sei, welches über die Westgiebelgruppe des Parthenon ein unerwartetes Licht verbreiten sollte. Das Bild ist jetzt im petersburger CR für 1872, Taf. 1 veröffentlicht, und der Herausgeber, Stephani, behauptet in der That, dass dasselbe für die Wiederherstellung des Centrums der Giebelgruppe und die Deutung derselben in entscheidender Weise maassgebend sein müsse. Ausserdem aber benutzt er diesen Anlass, um im Gefühle seiner Ueberlegenheit über die gesammte deutsche Archäologie, wie sie sich im Anschluss an Welcker und Jahn entwickelt hat, das absoluteste Verdammungsurtheil auszusprechen. Dem angegriffenen Theile darf das Recht der Vertheidigung nicht verkümmert werden. Doch vermag dieselbe zunächst auf theoretische Erörterungen über die neue „inductive Methode“ zu verzichten und vorläufig auch von einer eingehenden Vergleichung des Vasenbildes und der Giebelgruppe abzu-

1106314

Ev 0024 588 56

sehen.¹⁾ Gelingt es nemlich, den Nachweis zu liefern, dass Stephani eben dieses Bild falsch gedeutet hat, so fallen damit von selbst auch die Consequenzen, die er aus demselben sowohl für die Deutung der Giebelgruppe, als auch für die Methode archäologischer Forschung gezogen hat.

Stephani sieht in dem Vasenbilde den Moment dargestellt, in welchem Poseidon und Athene eben im Begriffe sind, er den erhobenen Dreizack, sie die Lanze in den Boden zu stossen, um das Ross und den Oelbaum aus demselben hervorspringen zu lassen. Die beiden Wunderzeichen sind jedoch im Bilde schon vorhanden, und Stephani muss daher zugeben, „dass die strenge Einheit der Zeit offenbar einiger-massen verletzt und zwei ein wenig aus einander liegende Momente zusammengefasst waren. An so kleinen, zum Verständniss und zur Wirkung des Ganzen unbedingt nothwendigen Verletzungen der Einheit der Zeit jedoch hat die alte Kunst niemals Anstoss genommen“ (S. 116). Er begnügt sich zunächst auf das öftere Vorkommen der Nike im proleptischen Sinne hinzuweisen, entschliesst sich aber nachträglich in dem *Parerga archaeologica* XXIX (Bull. de l'Acad. tome IV) „um der Schwachen willen“ noch einige andere Analogien beizubringen. Allein, die welche ihm „am wichtigsten und merkwürdigsten“ sind, die Darstellungen des Peleus und der Thetis, gehören nicht hierher. Denn wenn bei dem Ringen Löwen, Panther, Schlangen theilhaftig sind, so handelt es sich hier keineswegs um eine Prolepsis, sondern um eine künstlerische Ausdrucksweise, welche der Künstler der poetischen Schilderung der Verwandlungen substituirt. In einem Jünglinge, der mit einem Panther, einem Löwen ringt, würden wir Peleus nicht wohl erkennen. Der poetische Gedanke dagegen, dass sich Peleus

1) Das Verdienstliche der Erörterungen Petersens in der A. Z. 1875. S. 115 ff. so dadurch nicht in Abrede gestellt werden.

durch solche Truggestalten von seinem Ziele, der Thetis sich zu bemächtigen, nicht ablenken lässt, tritt uns in der von den Künstlern gewählten Auffassung verständlich entgegen. Eine Zeitfolge der verschiedenen Verwandlungen kommt hierbei gar nicht in Betracht. Nicht ganz so, aber ähnlich verhält es sich mit einigen anderen Metamorphosen. Die Schwierigkeit, sie wirklich darzustellen, ist in manchen Fällen glücklich gelöst; in anderen Fällen haben sich dagegen die Künstler mit blossen Andeutungen begnügt: der Cypressenzweig in der Hand des Kyparissos, Lorbeerzweige bei der Daphne sollen an die folgende Metamorphose mehr erinnern als sie darstellen. Hier würde dann auch das Vasenbild bei Micali (Mon. ined. 38) einzureihen sein, wenn anders diese etruscische Arbeit wirklich auf den Selbstmord des Aias und die Hyacinthe bezogen werden darf, die aus seinem Blute erst entspriessen soll. — Auch die vor vollendetem Siege dem Sieger nahende Nike bietet keine schlagende Analogie; denn in dem Herannahen ist es ja ausgesprochen, dass der Preis des Sieges noch nicht verliehen ist, sondern die Verleihung nach vollendeter That erst bevorsteht. So bleibt die älteste selinuntische Metope, in welcher der Pegasos bereits emporspringt, noch ehe der Kopf der Medusa vom Rumpfe getrennt ist. Es soll nicht untersucht werden, wie weit dieses Erzeugniss der ältesten Kunst in seiner naiv phantastischen Auffassung als maassgebend für ein Vasenbild der entwickeltsten Gattung betrachtet werden darf. Aber selbst hier befindet sich das Schwert des Perseus bereits im Halse der Medusa, und es bleibt daher die Möglichkeit, in unserer Phantasie den Zeitmoment so weit zu einer Einheit zusammenzuziehen, dass wir uns die Entstehung des Pegasos als mit dem Hervorspritzen der ersten Blutstropfen gleichzeitig vorstellen. In dem Vasenbilde dagegen wird der Boden von der Lanze oder dem Dreizack noch gar nicht berührt.

Aber selbst wenn wir die beigebrachten Analogieen als zutreffend anerkennen wollten, so dürften wir doch auf die Forderung nicht verzichten, dass einer so gewagten Prolepsis in der Darstellung wenigstens die künstlerischen Motive entsprechen müssten. Deukalion und Pyrrha warfen Steine hinter sich, um die Menschheit wieder erstehen zu lassen. Sollen etwa auch Poseidon und Athene ihre Wunderzeichen hinter sich aus dem Boden emporschiessen lassen? und soll das Ross in kühner Wendung hinter dem Rücken des Poseidon weg an seiner linken Seite hervorspringen, damit es der Gott, der seine ganze Aufmerksamkeit nach der entgegengesetzten Seite wendet, gewissermassen instinctiv am Zügel fassen könne? Wohin richten die Gottheiten ihre Waffen? Poseidon den Dreizack offenbar nicht gegen den Hinterhuf des Rosses, Athene ihre Lanze ebensowenig wie Dionysos seinen Thyrsos gegen das Stammende des Oelbaums. Die Athene in der Gigantomachie eines petersburger Vasenbildes (n. 523; Overbeck Atlas z. KM. T. V, 4), welche Stephani zur Vergleichung heranzieht, beweist in ihrer weit heftigeren und gedrehteren Stellung durchaus nicht, was sie beweisen soll. — Genug, nur wer von der Voraussetzung bereits eingenommen ist, dass hier die Schaffung der Wunderzeichen dargestellt sein müsse, kann so verblendet sein, diese Scene hier wirklich erkennen zu wollen, wo für ein unbefangenes Auge jedes Motiv das Gegentheil bezeugt.

Es kann nicht überraschen, dass bei der von Stephani verfolgten Deutung auch die Nebenfiguren sich nicht in das Ganze einfügen wollen. Dafür, dass Dionysos an der Erschaffung des Oelbaumes irgend einen thätigen Antheil habe, ist auch nicht die Spur eines Beweises beigebracht. Hinsichtlich der weiblichen Figur, welche über Dionysos oder nach der Ausdrucksweise dieser Vasengattung wohl richtiger als im Hintergrunde gelagert zu denken ist, schwankt

Stephani, ob an die attischen Frauen, welchen ein besonderer Antheil an dem Urtheilsspruche zugeschrieben wurde, oder nach der Analogie von zwei Darstellungen des Parisurtheils an die Göttin Eris zu denken sei (S. 130). Von der feinen Charakteristik derselben in den beiden Vasenbildern ist aber hier keine Spur zu finden. Und wie kann Stephani bei dieser am äussersten Ende des Bildes im Hintergrunde lagernden Gestalt an eine der richtenden Frauen denken, wo er in der rechts im Vordergrunde, also an diametral entgegengesetzter Stelle sitzenden männlichen Gestalt ebenfalls einen Richter, und zwar Kekrops (S. 130) erkennen will? Zum mindesten würde doch erfordert, dass sie einen entsprechenden Platz, etwa links im Vordergrunde inne hätte. Es ist indessen eine starke Zumuthung, dass wir in jenem Manne Kekrops als Richter bei dem Streite anerkennen sollen. Denn wo dreht der Richter den Parteien, über die er urtheilen soll, den Rücken zu und wendet nur das Gesicht nach ihnen um, wie jemand, dessen Aufmerksamkeit nur durch einen unerwarteten Zwischenfall nach rückwärts gelenkt wird? — Dass die wohl mit Recht Amphitrite genannte Figur im Mittelgrunde sich nicht der Hauptgruppe zu nähern sucht, wie die Amphitrite im Parthenonsgiebel, sondern sich erschreckt von ihr wegwendet (S. 129), wird nicht weiter beachtet. Warum aber sollte sie zurückschrecken, wenn es sich nur um Erschaffung des Rosses handelte? Naiv ist endlich die Motivirung des Delphins zwischen den Füßen des Poseidon (S. 115): „Zu demselben Zwecke [der Raumfüllung] und um zugleich auf die Natur und Bedeutung dieses Pferdes hinzudeuten, war gewiss auch in dem Originalwerke [der Giebelgruppe], wie in dem Vasengemälde zwischen den Füßen des Gottes ein nach Rechts des Beschauers gewendeter Delphin angebracht, welcher als mit dem Pferde zusammen aus dem Felsen hervorkommend gedacht war.“ Den zweiten zwischen Poseidon und dem sitzenden Manne

bekommen wir dazu noch gratis in den Kauf. Wie sie beide dazu kommen, sich auf dem Festlande herumzutreiben, mag jeder mit sich selbst ausmachen. Denn wenn auch bei der gewöhnlichen Erzählung von der Erschaffung des Salzquells auf der Akropolis dieser als *χῆμα* oder *θάλασσα* bezeichnet wird, so verbindet sich doch damit nirgends die Vorstellung einer Grösse, durch welche er zum Aufenthalte jener Meerthiere geeignet erschiene.

Niemand also wird behaupten können, dass das Bild von Stephani im Ganzen, wie im Einzelnen erklärt sei; wohl aber wird sich die Ueberzeugung befestigt haben, dass die angenommene Scene hier überhaupt nicht dargestellt sein könne. Und doch scheinen der Oelbaum in der Mitte, Athene und Poseidon zu beiden Seiten so deutlich zu sprechen! Wie ist da zum Ziele zu gelangen? Es ist mir von gewisser Seite zum Vorwurf gemacht worden, dass ich „mit wachsender Neigung darauf ausgehe, die Kunstwerke aus sich selbst zu erklären.“ Jeder Philologe wird es als ein Lob ansehen, wenn man ihm nachsagt, dass er bestrebt sei, jeden Schriftsteller aus sich selbst zu erklären. Warum also sollte auch ich mich nicht jenes Vorwurfs freuen? Nicht Neigung, sondern eine auf vielfältiger Erfahrung beruhende Ueberzeugung ist es, wenn ich die Anforderung stelle, dass jede Erklärung eines Kunstwerks in erster Linie den im Kunstwerke selbst liegenden künstlerischen Motiven gerecht werden müsse; und ich hoffe, auch im vorliegenden Falle wird es sich bewähren, wenn wir von dem Bilde selbst ausgehen und zunächst erforschen, was es uns durch seine eigene Sprache sagt.

Die Mitte des Bildes, jedoch nicht den vordersten Vordergrund nimmt der Oelbaum ein, welcher durch die Schlange noch besonders als das Eigenthum der Athene gekennzeichnet ist. Ihm zur Seite stürmt Poseidon hervor. Die Spitzen des zum Stosse gezückten Dreizacks richten sich nicht gegen

den Baum oder die Schlange, auch nicht gegen Athene, sondern gemäss der gesammten Bewegung des Körpers gegen den Boden. Im bestimmtesten Gegensatze zu dieser seiner Bewegung steht die des Dionysos, der von links herbeieilt. Gleich einem Jäger, der einen wilden Eber abfangen, oder einem Soldaten, der mit gefülltem Bajonett einen Angriff pariren will, streckt er seinen Thyrsos vor, aber zu welchem Zwecke? Betrachten wir unbefangen das Bild, wie beide Götter einander entgegenstürmen, wie Dionysos den Blick nicht nach dem Kopfe des Poseidon, sondern nach dessen Dreizack richtet, so müssen sich beim nächsten Schritte vorwärts ihre Waffen in der Weise begegnen, dass der Thyrsos des Dionysos den Stoss des Dreizacks auffängt, seine Gewalt bricht und dadurch verhindert, dass dieser den Boden, wenn überhaupt, mit heftiger Gewalt berühre. Athene zwischen beiden weicht seitwärts aus. Ueberrascht durch das Hervorstürmen des Poseidon und nicht sofort klar über das Ziel seines Angriffs deckt sie ihre linke Seite mit dem Schilde und erhebt ihre Lanze zur Vertheidigung, sofern es einer solchen bedürfen sollte, aber noch ungewiss über den Punkt, auf den sie die Spitze derselben zu richten hat. — Nicht unbeachtet darf die Formation des Terrains bleiben: vom Oelbaum fällt es ein wenig nach rechts ab, um sich in dem Sitze des königlichen Mannes wie zu einer Klippe zu erheben. Die Begrenzung ist vom Künstler bestimmt hervorgehoben; dahinter aber tummeln sich zwei Delphine, mit andern Worten: wir blicken auf das Meer. Wir dürfen jetzt wohl sagen, dass Poseidon vom Uferrande aus das Land betritt oder, wenn wir auf die Stellung des Rosses achten, noch genauer, dass er unmittelbar vorher gegen das Meer zu gewendet war; plötzlich aber wendet er sich wieder rückwärts, reisst das Ross mit sich herum und stürmt landeinwärts.

Jetzt ist es Zeit, dass wir uns nach der schriftlichen

Ueberlieferung des Alterthums umsehen. Der Oelbaum, Poseidon und das Ross weisen, wie bereits bemerkt, allerdings bestimmt auf den Streit der beiden Götter über Attika hin. Aber die Wunder sind verrichtet; ein Kreis göttlicher oder sterblicher Richter fehlt; dagegen schwebt über Athene bereits Nike als Verkünderin des errungenen Sieges. Damit, sollte man meinen, wäre alles abgeschlossen. Einige unter den zahlreichen von Stephani zusammengestellten Zeugnissen beweisen jedoch, dass dies nicht der Fall war. *Ποσειδῶν δὲ θυμῷ ὀργισθεὶς τὸ Θριάσιον πεδίον ἐπέκλυσε καὶ τὴν Ἀττικὴν ὑφαλὸν ἐποίησε*: Apollod. III, 14, 1. Tunc Neptunus iratus marinis fluctibus exaestuantibus terras Atheniensium populatus est, quoniam spargere latius quaslibet aquas difficile daemonibus non est: Varro bei Augustinus de civ. dei XVIII, 9. At Neptunus iratus in eam terram mare coepit irrigare velle, quod Mercurius Iovis iussu, id ne faceret prohibuit: Hygin. fab. 164. . . . cum Neptunus iratus mare in civitatem misit, postea per Mercurium rogatus sedavit iracundiam: Serv. ad Verg. Georg. I, 18. Cf. Statius Theb. VII, 185 und Lactantius z. d. St. — Also nach gesprochenem Urtheil zürnt Poseidon und wendet sich gegen das Land, das er nicht besitzen soll, um es zu verderben. Durch einen gewaltigen Stoss des Dreizacks soll es unter die Fluthen getaucht werden, die ihm, so zu sagen, auf dem Fusse folgen. Athene weicht erstaunt zur Seite aus. Da der Angriff nicht gegen ihre Person, nicht einmal gegen ihre neueste Schöpfung, den Oelbaum, gerichtet ist, so geizt ihr eine abwartende Haltung, etwa in dem Sinne, in welchem Himerius (Or. II, 7) bei Gelegenheit des Streites über das Land äussert: *οὐ γὰρ θέμις ὑπὲρ τοιούτων παιδικῶν αἰγίδα κινεῖν ἢ τρίαῖναν* (cf. Eclog. XXII., 2): wegen solcher (man möchte wörtlich übersetzen) Kindereien darf es zwischen Göttern nicht zu einem persönlichen Kampfe kommen. Ein solcher steht denn auch nicht zwischen

Poseidon und Dionysos bevor; nur schützen, vertheidigen, vor dem Untergange bewahren will letzterer das, was seiner Obhut anvertraut und zunächst bedroht ist: die zu Eleusis in der engsten Beziehung stehende thriasische Ebene. Eine Art historischer Parallele für dieses Schutzverhältniss bietet uns eine Erzählung bei Herodot VIII, 65. Vor der Schlacht bei Salamis bemerkt ein landesflüchtiger, mit Xerxes zurückgekehrter Athener auf der thriasischen Ebene, dass sich von Eleusis her eine Staubwolke wie von 30,000 Mann vorwärts bewegt, aus welcher Iakchosruf erschallt. Sie wendet sich sodann gegen Salamis zu dem griechischen Heere, und der Athener sieht darin ein Zeichen, dass die Flotte der Perser der Vernichtung anheimfallen werde. So ist es auch auf dem Vasenbilde der in Poesie und Kunstgebrauch der späteren Zeit mit Iakchos vielfach identificirte Dionysos, der von Eleusis her zur Vertheidigung des zunächst bedrohten Landes herbeieilt. In der am Boden gelagerten Gestalt des Hintergrundes werden wir wohl jetzt keinen Anstand nehmen, die Nymphe des Ortes zu erkennen.

Während also hier der Conflict auf seinem Höhepunkte angelangt ist, sehen wir auf der andern Seite Amphitrite wegeilen mit dem Ausdrücke des Staunens und Schreckens über das unerwartete und ungerechtfertigte erzürnte Vorgehen ihres Gemahls. Die in ihrer Gestalt ausgedrückten Empfindungen weisen auf die Nothwendigkeit einer höheren Lösung hin. Bei Servius bringt sie Hermes, bei Hygin Hermes auf Geheiss des Zeus, welcher die Ueberfluthung des Landes verbietet. In unserem Vasenbilde werden wir nicht umhin können, in dem königlichen Manne auf dem Felsensitze eben Zeus selbst zu erkennen, für den in den schriftlichen Quellen Hermes ja doch nur als Stellvertreter oder als Verkünder des höchsten Willens auftritt. Scepter, Mantel, das bärtige Antlitz sprechen für ihn; die steifen Locken, die ja auch bei der Deutung auf Kekrops keine

Erklärung finden, sind weiter nichts als eine stylistische Anomalie. Auch Zeus erscheint durch das, was plötzlich in seinem Rücken vorgeht, überrascht; aber indem er den Blick rückwärts wendet, gibt er zu erkennen, dass er nicht nur einen stummen Beobachter abgeben will, sondern auf ein thätiges Eingreifen bedacht ist.

Ueber das oben rechts befindliche Tempelchen geben die früher citirten Quellen keine Auskunft. Wenn bei einem ähnlichen Streite mit Hera Poseidon das argivische Land überfluthet und an der Stelle, wo er auf Zureden der Göttin die Wogen wieder zurückzog, ein Tempel des Poseidon Proklystios errichtet wurde (Paus. II, 22, 4), so möchte man geneigt sein, auch in dem Tempelchen des Vasenbildes etwas wie eine Sühnkapelle zu vermuthen: ob das Erechtheion, wie Stephani meint, muss mindestens zweifelhaft bleiben, und es scheint wohl gerathener, über einen Nebenpunkt, den der Künstler durch die Flüchtigkeit der Behandlung deutlich genug als solchen bezeichnet hat, sich weiterer Vermuthungen zu enthalten. Hätte der Künstler wirklich das Erechtheion deutlich und erkennbar darstellen wollen, so würde er wahrscheinlich so verfahren sein, wie der Maler eines von Stephani für seine Ansicht citirten Vasenbildes (Ann. d. Inst. 1868, t. E.), auf dem allerdings der Omphalos aus dem Innern des delphischen Tempels vor denselben ins Freie versetzt ist, aber doch wieder Tempel, Dreifuss, Altar, Omphalos und Palme künstlerisch zu dem Bilde eines einheitlichen Locals, dem Gesamtbilde des Heiligthums mit allem Zubehör, zusammengefasst sind. Davon weicht das petersburger Vasenbild weit ab — und es musste abweichen. Die dargestellte Scene hat mit der speciellen Localisirung der Sage von der Erschaffung des Oelbaumes nichts weiteres zu thun. Der Oelbaum im Bilde bezeichnet nicht mehr den bestimmten Punkt auf der Akropolis, sondern ganz allge-

mein das Land, welches die Göttin durch ihn in Besitz genommen hat.

Wie alt die Sage von der Ueberschwemmung der thriasischen Ebene sei, die sich wie von selbst als eine Erweiterung der ursprünglichen Sage von dem Streite um das Land kennzeichnet, wird sich schwer bestimmen lassen. Alte Anknüpfungspunkte mochten gegeben sein und sie liegen sogar noch heute in kleinen Salzseen am Wege nach Eleusis offen zu Tage (Welcker A. D. I, 103; Bursian Geogr. v. Gr. I, 329). Wenn wir aber in Betracht ziehen, wie die Werke der späteren Vasenmalerei häufig in engster Beziehung zur dramatischen Poesie stehen, wie der ganze Conflict und seine Schlichtung durch die Intervention des Zeus und Hermes etwas Dramatisches hat, so liegt die Vermuthung nahe, dass die Gestaltung der Sage in der Form und Auffassung, in welcher sie von dem Maler der Vase verwerthet wurde, auch hier auf die dramatische Poesie zurückzuführen sei. Es soll damit nicht gesagt werden, dass die dargestellte Scene nun auch wirklich den Gegenstand einer besondern Tragödie gebildet habe. Wohl aber mochten andere Tragödien aus der attischen Heroensage den Anlass bieten, auch jene Erzählung von den Folgen des Streites der Götter episodisch weiter zu entwickeln. So bildet z. B. im Erechtheus des Euripides der Streit des Poseidon und der Athene den historisch-politischen Hintergrund, wie wir aus der Rede der Gattin des Erechtheus sehen (bei Lycurg. adv. Leocr. c. 24, v. 46—49). Der Kampf des Eumolpos ist gewissermassen nur eine Erneuerung des alten Streites; und wenn wir seine Beziehungen zu Eleusis ins Auge fassen, so könnte dadurch etwa auch das Hereinziehen der thriasischen Ebene in die Sage veranlasst sein, die bei dem ursprünglichen Streite auf der Akropolis kaum genügend motivirt erscheint.

Auf einen Nachweis im Einzelnen werden wir hier
[1876. I. Phil. hist. Cl. 4.]

bei der Natur unserer Quellen verzichten müssen. Wird aber nur die allgemeine Beziehung auf die dramatische Poesie zugegeben, so würde schon daraus folgen, dass an einen Zusammenhang zwischen dem Vasenbilde und der Giebelgruppe des Parthenon nicht wohl zu denken ist. Aber auch davon abgesehen, würde Phidias für den Giebel gewiss nicht die Darstellung eines Moments gewählt haben, der nur ein Nachspiel zur Haupthandlung auf der Akropolis bildet und in welchem Athene geistig in die zweite Linie zurücktritt. Die Verschiedenheiten in der künstlerischen Motivirung der Hauptfiguren der Giebelgruppe und des Vasenbildes, welche Stephani in keineswegs überzeugender Weise abzuschwächen und zu verdecken gesucht hat, fallen daher jetzt mit doppeltem Gewicht in die Wagschale.

Trotzdem dürfte vielleicht der Versuch noch nicht aufgegeben werden, von dem Vasenbilde für die Reconstruction des Giebels Nutzen ziehen zu wollen; und da ich vernehme, dass Stephani in dem noch nicht nach München gelangten CR für 1873 es bereits unternommen hat, das einzelne Ross des Poseidon auch für die Giebelgruppe durch weitere Beweise zu sichern, so mag wenigstens dieser eine Punkt hier noch einer kurzen Erörterung unterzogen werden. Die Frage ist fast mehr eine mathematisch-architektonische, als eine archäologische. Denn da die Gruppe sich in dem fest gegebenen Rahmen eines Giebelfeldes befand, so wird niemand, der nur entfernt einen Begriff von der Gesetzmässigkeit des Geistes eines Phidias hat, leugnen wollen, dass neben grosser Freiheit im Einzelnen doch gewisse Hauptgliederungen und Hauptpunkte nach dem Gesetze strenger Entsprechung festgestellt sein mussten. Zwei solcher Orientirungspunkte sind die Rückenlinien der beiden Wagenlenkerinnen, welche bestimmte Abschnitte in der Composition bezeichnen. Messen wir in Carrey's Zeichnung vom Rücken der Nike die Entfernung bis zum linken Ende der Composition, so finden

wir, dass, obgleich der Zeichner, wohl in Folge zu grosser Eile, in den Höhenverhältnissen der äussersten Figuren irrte, doch die Entfernung vom Rücken der Amphitrite bis zur rechten Ecke die gleiche ist, wie auf der linken Seite. Ist dies aber der Fall, so müssen auch die weiteren Dimensionen von dem Rücken zur Giebelmitte einander gleich sein, d. h. die Lücke zur rechten Seite muss nach dem Maasse der (in der Zeichnung) vollständig erhaltenen linken Seite bestimmt werden. Das mathematische Gesetz gestattet hier eine vollkommen sichere Schlussfolgerung. Aber wir bedürfen nicht einmal einer solchen, sondern wir vermögen uns auf den Thatbestand zu berufen, wie er in der bisher zu gering angeschlagenen Zeichnung des Nointel'schen Anonymus vorliegt. Hier entspricht sich nicht nur die Breite der beiden Flügel, sondern auch die der beiden innern Abtheilungen. Jeder dieser vier Abschnitte nimmt ziemlich genau (etwa die in Spitzen auslaufenden Beine der Eckfiguren abgerechnet) ein Viertel der gesammten Breite der Gruppe ein, und die Lücke zwischen Poseidon und Amphitrite entspricht genau dem Raume zwischen Athene und Nike. Gewiss niemand wird annehmen wollen, dass der Zeichner in den letzten Decennien des XVII. Jahrhunderts aus eigenem Verständniss die Composition etwa nach den Skizzen Carrey's in dieser strengen Weise zurecht gerückt habe, sondern wer die Zeichnung machte, hat sicherlich diese mathematischen Proportionen im Angesicht des Tempels auf das Papier übertragen. Carrey hatte zumeist das Malerische in den Motiven der Bewegung, der Gewandung im Auge; der Anonymus war, wie schon Michaelis vermuthete, wahrscheinlich Architekt oder Ingenieur. Seine Zeichnung hat etwas Hölzernes, Gradlieniges und Eckiges; aber sein Auge mochte geübter sein, die architektonischen Verhältnisse zu sehen. Er zeichnete wahrscheinlich zuerst

den Rahmen und in diesen die Figuren, Carrey zuerst die Figuren und um diese den Rahmen.

Müssen wir daher die Lücke neben Poseidon so breit annehmen, wie sie der Anonymus zeigt, so passt das einzelne Ross des Vasenbildes in keiner Weise in dasselbe; und es ist wahrlich die Forderung eines sacrificio dell' intelletto, wenn uns zugemuthet wird, hier etwas anderes als ein der andern Seite entsprechendes Gespann anzunehmen.
