Abhandlungen
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-historische Klasse
Neue Folge. Heft 33
1951

Antike Gemäldekopien

Von

Georg Lippold

Mit 132 Abbildungen auf 24 Tafeln

Vorgetragen am 15. Dezember 1950

München 1951
Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei, Nördlingen
Printed in Germany

INHALT

Abkürzungen 4
Einleitung 5
1. Polygnotos 10
2. Paris vor Helena 21
3. Leukippiden 29
4. Parisurteil 38
5. Pentheus 44
6. Ariadne 47
7. Iphigenie 53
8. Zeus und Hera 64
9. Peleus und Achilleus 72
10. Bellum Iliacum 77
11. Kertscher Vasen 88
12. Nikias 93
13. Nikomachos – Philoxenos 102
14. Theseus und Minotauros 115
15. Herakles 121
16. Thetis bei Hephaistos 130
17. Erotennest – Kallisto 134
18. Dioskurides 139
19. Mikon und Pero 147
20. Alexandrinisches 153
Register 157
Abbildungsverzeichnis 162

ABKÜRZUNGEN

Beazley AVM ...	Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils, 1925
BrBr.	Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur
Bulas	Les illustrations antiques de l'Iliade (Eus Supplementa 3), 1929
Bulle, Theater . .	Untersuchungen an griechischen Theatern (Abh. Bayer. Ak. XXXIII)
Curtius, Wandm. .	Die Wandmalerei Pompejis
CVA	Corpus Vasorum Antiquorum
Diepolder	Röm. Mitt. 41, 1 ff.
DLZ	Deutsche Literaturzeitung
EA	Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen antiker Skulpturen
FR	Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei
HdA	Handbuch der Archäologie, Bd. III 1 (Lippold, Griech. Plastik)
Helbig	Wandgemälde der ... Städte Campaniens, 1868
HerrmBr.	Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei des Altertums
Ladas	SitzBer. Bayer. Ak. 1948, 6
MPI	Monumenti della Pittura scoperti in Italia
MuZ	Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen
RE	Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft
Rizzo PER	La pittura Ellenistico-Romana
Robert ASR	Die antiken Sarkophagreliefs
Rodenwaldt	Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde
Rodenwaldt KA . .	Die Kunst der Antike[4]
RP	Reinach, Répertoire de Peintures Grecques et Romaines
RR	Reinach, Répertoire de Reliefs
Sogliano	Le Pitture Murale Campane scoverte ... 1867–79
Wirth	Röm. Mitt. 42, 1 ff.

EINLEITUNG

Schon bald nach Veröffentlichung meines Buches über Kopien und Umbildungen griechischer Statuen (1923), Bearbeitung einer Preisaufgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, beschäftigte mich der Plan, auch die Kopien griechischer Gemälde zu behandeln. Nächste Veranlassung, jetzt die inzwischen gesammelten Notizen zu sichten und Resultate herauszuarbeiten, bot ein angeregtes Erlanger Seminar.

Was hier vorliegt, unterscheidet sich allerdings grundsätzlich von der Arbeit über die Statuenkopien: dort waren es Prolegomena zu einer Geschichte des Kopierens und der Kopisten, wobei sich auch Resultate für die kopierten Originale ergaben. Hier werden die Originale, die Meisterwerke in den Kopien aufgesucht, die Grundlagen für deren Bewertung, für deren Geschichte werden in zweiter Linie und nicht systematisch berührt. Dieser Unterschied liegt zum Teil an der Andersartigkeit des Materials, zum Teil an dem verschiedenen Stand der Forschung: während die Statuenkopien schon lange und mit großem Erfolg im wesentlichen für die Kenntnis der Originale herangezogen worden waren und erst allmählich die Forderung nach Aussonderung ihres besonderen Charakters, ihres Abstandes von den Originalen lauter wurde, hat man zwar auch früher aus Wandbildern, Sarkophagreliefs und anderen Reliefs römischer Zeit, Vasenzeichnungen Vorstellung von berühmten, in der Literatur genannten Werken griechischer Malerei zu gewinnen versucht, aber eigentlich nie in größerem Zusammenhang. Dagegen hat gerade in den letzten Jahrzehnten das Interesse sich vorwiegend dem zugewandt, was diese Vasen, Reliefs, Wandbilder über die Kunst ihrer Verfertiger selbst, über die Kunst ihrer Zeit, im Rahmen ihrer Umgebung aussagen. Vor allem hat man die Wandbilder als Teile der römischen Wanddekoration, als Neugestaltungen ihrer Zeit, bestenfalls als Umgestaltungen älterer Bilder zu verstehen gesucht. Richtungweisend war das Buch von Rodenwaldt,[1] von erstaunlicher Reife für eine Erstlingsarbeit, mit einer Fülle selbständiger Beobachtungen, die auch für die Vorbilder vieles Bleibende ergeben – wenn auch begreiflicherweise zunächst zuviel den römischen Wandmalern zugetraut wird, die Vorstellung von griechischer Malerei zu eng ist. In gleicher Richtung bewegt sich die Arbeit von Diepolder,[2] die manches zur Klärung der Probleme beiträgt. Noch mehr setzt auf Rechnung der Wandmaler Wirth,[3] der eine zu blasse Vorstellung von griechischer Kunst hat.

Während aber auch hier immerhin noch die griechische Malerei als Voraussetzung der campanischen genommen wird, leugnet W. Klein[4] überhaupt die Benutzung alter Gemälde, will alle griechischen Elemente auf Verwendung plastischer Vorbilder zurückführen. So irrig diese Vorstellung ist, Klein hat doch manche Parallelen zwischen Malerei und Plastik aufgezeigt, die namentlich für Datierung der Bildkompositionen wichtig sind.

---

[1] Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde, 1909.
[2] Römische Mitteilungen 41, 1 ff.
[3] Ebenda 42, 1 ff.
[4] Österr. Jahreshefte 13, 123; 15, 143; 19/20, 268; 23, 71.

Schefold[1] interessieren nicht so sehr die Bilder als Kunstwerke und die vermutlichen Originale als der Sinn, den sie in den römischen Häusern für die Bewohner hatten. Oft legt er zuviel Sinn in die Bilder und ihre Zusammenstellung, die Beziehungen erscheinen künstlich konstruiert. Dabei soll zugegeben werden, daß die Bilder nicht rein schöner Schmuck sind – auch ohne engere religiöse oder kultliche Bindung werden manche Bilder geeigneter für einen Speiseraum oder ungeeignet für ein Schlafzimmer erscheinen. Aber gewiß überwog in der römischen Zeit das ästhetische, zuweilen auch das literarische Interesse. Und zu allen Zeiten ist auch beim „zweckgebundenen" Kunstwerk die Freude am Schönen, am Gestalten vorhanden, der „Zweck" für Auftraggeber wie erst recht für den Künstler vielfach nur Anlaß, das Schöne zu schaffen und zu genießen.

Das Recht und die Pflicht, die Wandbilder, die Sarkophagreliefs als Äußerungen für die Kunst, für die Geistigkeit ihrer Zeit zu werten, ist nicht zu leugnen und mehr als die Statuenkopien geben sie zweifellos dafür aus. Aber daß ihr Wert in viel höherem Maße darin besteht, was sie uns von griechischer Kunst überliefern, daß sie wegen dieses griechischen Gehalts auch auf kunstempfängliche Zeiten, auf Künstler so stark gewirkt haben, daß die Meister der Renaissance und des Barock sie darum aufgesucht und ausgenutzt haben, ist ebenso gut wahr.

Auch in manchen neueren Arbeiten wird diese Frage nach dem griechischen Gehalt vorangestellt. Wertvolles hat hier Bulle[2] im Zusammenhang seiner Untersuchungen über die griechische Bühne gebracht. Er hat den griechischen Ursprung einer Reihe von Kompositionen der Wandbilder nachdrücklich betont. Seine Ausführungen leiden nur darunter, daß er einen zu starken Einfluß der Bühne auf die griechische Malerei annimmt. Wenn auch gewiß schon diese der Bühnenmalerei manches verdankt, so in der Ausbildung der Hintergründe, der Perspektive, so sind viele von Bulles „Versatzstücken" eben doch nur in der römischen Wandmalerei zu flach geratene Wiedergaben von körperlich gemalten Architekturen, Felsen usw. der griechischen Vorbilder. Zu wenig ist auch berücksichtigt, daß die griechische Bühne keine „drastischen" Szenen kennt, wie sie gerade von der Malerei bevorzugt werden: wenn der Maler ein Bild als Weihung für einen dramatischen Sieg zu malen hat, malt er keine Szene, sondern einen Botenbericht. Die wirklichen Bühnenbilder, mit Wiedergabe des Theaterkostüms, sind anderer Art. Eine systematische Auseinandersetzung ist in diesen Untersuchungen, wo gerade die Gestaltung des Umraums, der Hintergründe, zurücktritt, nicht notwendig.

Eine breite sichere Grundlage für die Beurteilung der Bilder sucht Matz zu schaffen.[3] Er erstrebt eine Ordnung nach allgemeinen kunstwissenschaftlichen Kriterien, sucht nach Entwicklungsgesetzen, sucht die Stilphasen, den Strukturwandel festzustellen. Er glaubt, auf Grund dieser Kriterien die meisten Kompositionen der Wandbilder einordnen zu können. Dabei sieht er immer noch zu viel Römisches, bei Bildern, die höchstens in Nebendingen spätere Elemente aufgenommen haben. Aber auch die Bedeutung der hellenistischen, namentlich der späteren hellenistischen Kunst überschätzt er. Das Klassische, das auch für die Zeit der Wandmaler Klassische, kommt zu kurz. Die Berechtigung, all-

---

[1] Vermächtnis der antiken Kunst 171; Mélanges Picard 936.
[2] Abh. Bayer. Ak. XXXIII.
[3] Arch. Anz. 1944/45, 89 (vgl. 1932, 278).

gemeine Gesichtspunkte aufzusuchen, soll nicht bestritten werden. Nur reicht unser Material nicht dazu aus, von diesen auszugehen. Eine Kritik der allgemeinen Aufstellungen müßte von einer Seite einsetzen, die dieser Forschungsart näher steht als ich. Eine Polemik im einzelnen hätte wenig Zweck.

Das Buch von L. Curtius[1] gilt zunächst der Wandmalerei, behandelt in deren Rahmen die Bilder, deren griechischer Gehalt voll gewürdigt wird. Wie alles, was Curtius sagt, sind diese Würdigungen alle lesens- und überlegenswert, fördernd, auch wenn man zum Widerspruch genötigt wird.

Vieles bietet natürlich die umfassende und sorgfältige Darstellung Pfuhls,[2] die, zu jedem Bild aufzusuchen, nicht immer im einzelnen zitiert ist.

Unter den Denkmälersammlungen stehen die „Denkmäler der Malerei"[3] obenan. Herrmann und sein Fortsetzer Herbig beschäftigen sich in erster Linie mit den Bildern als solchen, gehen auf die Vorbilder wenig ein. Doch finden sich besonders bei Vergleichen der Wiederholungen manche für die Originale wertvolle Bemerkungen.

Unentbehrlich ist Reinachs Répertoire de Peintures, wenn auch natürlich nicht alles ausgeschöpft ist. Notwendig wäre eine Zusammenfassung aller Bilder, auch der in Zeichnungen festgehaltenen verlorenen, zunächst in dieser bescheidenen Wiedergabe – wie überall können wir nicht auf die Vollendung der großangelegten kostspieligen Corpora warten, wie der „Monumenti della Pittura", deren erschienene Hefte ja schon sehr Wichtiges gebracht haben. Die Kataloge von Helbig und Sogliano lassen bei aller Sorgfalt der Beschreibung natürlich über die Einzelgestaltung nicht publizierter Bilder meist im Stich.

Besser sind wir für die Sarkophage daran, wo wenigstens die hier hauptsächlich in Frage kommenden mythischen Bilder im Corpus vorliegen.

Ebenso liegt das Material für die Vasenbilder in zahlreichen Publikationen größtenteils vor. Aber auch hier wäre ein Corpus von Zeichnungen der Bilder für sich notwendig, die gerade in den photographischen Publikationen, wie im Corpus Vasorum, vielfach undeutlich herauskommen.

Bei den Vasen hat man es ja mit griechischen Originalen zu tun. Aber auch diese werden hier nicht um ihrer selbst willen aufgesucht, sondern wegen der sich in ihnen spiegelnden Meisterwerke großer Malerei. Dabei muß auch hier vielfach das Eigne der Vasenbilder, das, was ihre direkte künstlerische Wirkung ausmacht, zurücktreten, ähnlich wie bei Wandbildern und Sarkophagen der Versuch einer Rückübersetzung gemacht werden – in der Vorstellung; denn auf zeichnerische Rekonstruktionen wird man verzichten – wie gerade zum ersten Abschnitt dieser Untersuchung zu empfehlen ist, die schönen Rekonstruktionen der Robertschen Programme zu vergessen.

Wenn von Gemäldekopien gesprochen wird, so bedeutet das Nachbildungen anderer Art als die Statuenkopien. Wir besitzen nicht wie dort Originale, an denen die Kopien gemessen werden können, wir besitzen wohl keine einzige antike Gemäldekopie, die den Anspruch macht, das Original so getreu wiederzugeben wie eine gute, ja wie eine geringe

---

[1] Die Wandmalerei Pompejis (Koepp, Gött. gel. Anz. 1930, 108). Dazu: Antike Kunst II, 365; Vermächtnis der antiken Kunst 119 (Aldobrandinische Hochzeit).

[2] Malerei und Zeichnung der Griechen.

[3] Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei des Altertums.

Statuenkopie. Selbst die guten Mosaiken, die im wesentlichen die Originale reproduzieren sollen, unterliegen Beschränkungen durch die Technik, die dem Pinselstrich, den Übergängen, nicht folgen kann. Auch sie können die in der Überlieferung genannten Apographa, die den Statuenkopien entsprechen und vielleicht für den Kenner der Kaiserzeit noch wichtiger waren als jene, nicht ersetzen.

Wie ich keine systematische Darlegung der Methode, die bei der Arbeit mit diesen Nachbildungen angewendet wird, geben will, so auch keine zusammenhängende Darstellung der griechischen Malerei und ihrer Geschichte, sondern es sind Einzeluntersuchungen, die sich möglichst auf die Bilder beschränken, bei denen ich glaube, irgend etwas Neues sagen oder etwas Verdunkeltes wieder ans Licht stellen, das von andern Gesagte in neuen Zusammenhang rücken zu können. Was ich früher in Aufsätzen usw. behandelt habe,[1] wird hier nicht wiederholt, nur einzelnes berichtigt oder weiter ausgeführt. Mehr habe ich auf gelegentliche Bemerkungen in Rezensionen, die doch meist nicht beachtet werden, zurückgegriffen.

Der innere Zusammenhang der einzelnen Abschnitte, die allgemeineren Ergebnisse sind aus dem Ganzen zu entnehmen, wobei ich auf Nachschlagen der Verweise und Benutzen des Registers rechne. Die Art der Untersuchung erlaubte nicht, die historische Folge genau einzuhalten, auch mußten manche Bilder oder Behandlungen des gleichen Themas zuweilen an verschiedenen Stellen erscheinen.

Das Ziel ist in erster Linie kunsthistorisch oder besser das einzelne Kunstwerk, sein Gehalt, seine Abgrenzung gegen zeitgenössisches, früheres und späteres, gegen thematisch verwandte, sein Zusammenhang womöglich mit andern im Werk des gleichen Meisters, dessen Eigenart – ein Ziel, vor dem man freilich meist in Entfernung haltmachen muß. Das Inhaltliche, die Deutung der Dargestellten, der religiöse oder politische Gehalt tritt zurück. Auch bei der Würdigung des Kunstwerks muß vieles zurücktreten, was in Wirklichkeit für die griechische Malerei von höchster Wichtigkeit war, worauf die Wirkung der Kunstwerke großenteils beruhte – Farbe, Linie, Schatten und Licht, Raum usw., sind nur in schwachen, unsicheren Spuren kenntlich, denen nachzugehen, meist verzichtet wurde. Auch so bleibt des Hypothetischen genug und ich erwarte und hoffe, daß manches berichtigt und verbessert werden wird.

Die ganze Arbeit wird ablehnen, wer die Voraussetzungen, von denen ich ausgehe, nicht anerkennt:

Schon die Zeichnungen der klassischen Zeit, vor allem die der Vasen, lehnen sich stark an die große Malerei an, aus der sie ganze Kompositionen übernehmen. – Die römischen Wandbilder sind in der Komposition großenteils Nachbildungen klassischer und frühhellenistischer Gemälde. Alle „guten" primär gestalteten Bilder gehören dieser älteren Zeit an, die auch ein höchstes in Beherrschung der Körperlichkeit und einheitlicher Räumlichkeit aufweist. Die Fähigkeit, wirklich neu zu gestalten, nimmt vom zweiten Jahrhundert v. Chr. wie in der Plastik so auch in der Malerei stark ab – schon die pergamenische Kunst der Altarzeit gehört nicht mehr zur schöpferischen hellenistischen Kunst –,

[1] Zum farnesischen Stier, Arch. Jahrb. 29, 174. – Zur Laokoongruppe, ebenda 61/62, 88 (Zeuxis). – Athenion (Scritti in onore di Bartolomeo Nogara, 241–45). – Timomachos, 1937 (ursprünglich für die Corolla Ludwig Curtius bestimmt). – Ladas (SitzBer. Bayer. Ak. 1948, 6) 1 ff. (Antike Bilder bei Rubens). – Artikel über Maler bei Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie.

dementsprechend gilt diese Spätzeit nicht mehr als maßgebend, nachahmenswert, kopierenswürdig, wenn auch einmal ein „neuer" Klassiker wie Timomachos erscheint. – Bei Beurteilung der Nachbildungen hat nicht die Mehrheit zu entscheiden, die stärkeren Motive, die dem banaleren Geschmack nicht zusagen, von einem flachen Klassizismus unterdrückt werden, sind stets die echten. Auszugehen ist von der Form, dem Aufbau der einzelnen Gestalt, wobei weitgehend die in ihrer Entwicklung so viel besser bekannte Plastik heranzuziehen ist, und die Vasenmalerei, die wenigstens bis zur Alexanderzeit Parallelen liefert.

Versucht muß werden, Anknüpfungen nach mehreren Seiten zu finden, unabhängige Parallelen, in Vasen, Wandbildern, Sarkophagen usw. Die literarische Überlieferung bietet viele Stützen, in der Regel soll sie aber nicht voranstehen, nur bisweilen kann man von einem Meisternamen, einer „Quelle" ausgehen, das Ziel ist nicht, die *nobilia opera* und ihre Meister zu finden: manches berühmte Bild war gar nicht zu erwähnen, mancher gefeierte Meister mußte beiseite bleiben. Kaum ein im Bild überliefertes Werk ist authentisch, unbestreitbar mit einem in der schriftlichen Überlieferung genannten zu identifizieren, einem bestimmten Meister zuzuweisen. Die Kombination von Bild und Wort ist aufrechtzuerhalten, wenn der Stil, die Form dafür, unbedingt aufzugeben, wenn sie dagegen spricht.

Ablehnen wird diese Arbeit auch der, dem nur das originale Werk Genuß bieten kann, der die unmittelbare Wirkung braucht. Er wird in ihr kaum mehr als verstandesmäßige Kombinationen sehen, aber es liegt mehr darin.

Der Kunstfreund späterer Zeit bewundert an den älteren Malern, die nur vier Farben kannten, wie Zeuxis, Polygnot und Timanthes, allein Gestalt und Zeichnung, vor dem Schattenmaler Apollodor gibt es für den andern kein Tafelbild, das den Blick fesseln kann. Andere lassen noch Maler wie Polygnot und Aglaophon gelten. Für Theophrast ist Polygnot der Erfinder der Malerei, was vor diesem liegt, gilt ihm nicht als solche, als Kunst. Für die Späteren haben die vorpolygnotischen Maler nur historisches Interesse.

So wird man in den Wandgemälden, den Sarkophagreliefs, andern Bildern römischer Zeit Nachbildungen, Verwendungen von Werken der Klassiker, auch noch der Vierfarbenmaler, vielleicht auch des Polygnot, aber kaum von älteren, suchen dürfen. Die Malerei auf der Stufe des strengen Stils, deren Plastik doch von den Kopisten stark aufgesucht wurde, reizte nicht zur Nachbildung. Uns ist von dieser, von der archaischen Malerei schon, vornehmlich durch die Vasenmalerei, noch sehr viel kenntlich, einzelne Werke „großer" Malerei dieser Zeit hat man zu rekonstruieren versucht und mit vorsichtiger Verwendung der Vasenbilder, die gerade wegen der vielfach hohen Qualität und der künstlerischen Eigenart der Zeichner schwerer zu verwerten sind als geringere und mechanischere Nachbildungen, könnte man wohl noch weiter kommen. Hier wird davon abgesehen und mit dem Meister begonnen, für dessen Kenntnis zwar auch noch Vasenbilder weitgehend heranzuziehen sind, bei dem wir aber noch andere monumentale Quellen, ganz abgesehen von den reichlichen literarischen, haben, mit dem unbestrittenen Großmeister der frühklassischen Malerei, Polygnotos von Thasos.

POLYGNOTOS

An die Kunst des Polygnot[1] hat man zumeist von der reichen schriftlichen Überlieferung aus heranzukommen versucht.[2] Nichts kann sich in antiker Kunstliteratur mit der Beschreibung der delphischen Bilder durch Pausanias messen, dazu haben wir über Zeichnung, Farbe, Charakter seiner Bilder gute und bestimmte Angaben. So ist man früh dazu gekommen, seine großen Wandbilder leibhaftig zu rekonstruieren – um freilich dann einzusehen, daß von einer Herstellung der Kunstwerke keine Rede sein kann.

Man hat, von der richtigen Vorstellung ausgehend, daß ein solcher Großmeister auf die Vasenzeichnung, die Relief-, die Rundplastik der Zeit den größten Einfluß gehabt haben muß, der auch noch später direkt oder indirekt nachwirkte, nach solchen Nachwirkungen gesucht, vor allem in Werken, die sich inhaltlich mit den von Polygnot überlieferten decken, wie den Friesen von Gjölbaschi. Aber auch da haben sich Einwände erhoben,[3] man hat

---

[1] RE s.v.

[2] Vor allem Robert, 16.–18. Hallisches Winckelmannsprogramm. Auch die Arbeit von Weickert, Abh. Berl. Ak. 1947, 8 geht im wesentlichen von der Überlieferung aus, berührt sich daher auch nur wenig mit der vorliegenden Behandlung.

[3] G. Körte, Arch. Jahrb. 31, 257–88.

die stilistische Besonderheit dieser Werke herausgestellt, gezeigt, daß von wirklicher Wiedergabe polygnotischer Bilder, Figuren, Motive kaum die Rede sein könne. Im Gegensatz zu solcher Skepsis hat dann Löwy[1] noch einmal versucht, so ziemlich alles, was seit Polygnots Zeiten in Athen und außerhalb an Bildwerk geschaffen ist, letzten Endes auf ihn zurückzuführen.

Verständlich ist da die völlige Resignation, die wohl jetzt vorherrscht. Man will nur noch eine allgemeine Vorstellung polygnotischer Kunst gewinnen aus einer Gesamtschau der großfigurigen „polygnotischen" Vasen, der gleichzeitigen Plastik der Versenkung in das Ethos des Pindar und Aischylos.[2] Daß man auf diese Weise in großer Entfernung bleibt, darüber muß man sich klar sein.

Man könnte versucht sein, noch einen andern Weg einzuschlagen, um zu Polygnot zu kommen. Wir sind jetzt überzeugt, daß die Signaturen der Vasenbilder die Leute benennen, die die Bilder tatsächlich gezeichnet haben, nicht etwa entwerfende Künstler, deren Skizzen dann die Handwerker ausführten – wenn auch der signierende Zeichner öfter Einzelheiten dem Gehilfen überlassen haben mag oder wie es für Duris wahrscheinlich gemacht worden ist,[3] mit seinem Namen Gesellenarbeiten empfahl oder gar eine Signatur gefälscht wurde. Bei den mit Polygnotos signierten Vasen liegt die Sache anders. Es gibt eine Reihe von Vasen, welche die Signatur Πολυγνοτος ἐγραψεν tragen, aber nur einige sind von der gleichen Hand. Man scheidet jetzt drei Zeichner, die sich dieser Signatur bedienen.[4] Sind wirklich drei Vasenmaler gleichzeitig im Kerameikos aufgetaucht, die diesen nicht alltäglichen Namen tragen? Nein, es ist gewiß der Name des großen Thasiers. Man darf von vornherein annehmen, daß das Auftreten dieses Meisters in Athen gerade auf die Vasenmalerei aufregend gewirkt hat, man betrachtet ja auch eine Reihe von Erscheinungen in Themen, Bildform, Komposition, Einzelformen als „polygnotisch". Da wäre es ganz verständlich, wenn Vasenmaler, die Bilder des Polygnotos nachahmten, kopierten, nicht ihren Namen, sondern eben den des Meisters nannten – die Signaturen haben auch meist eine „monumentale" Form. Man dürfte also solche Vasenbilder als Nachahmungen polygnotischer Bilder ansehen – die im einzelnen natürlich den Stil, die Manier des ausführenden Vasenmalers tragen. Allein gegen diese Vermutung ist einzuwenden, daß keines der so signierten Vasenbilder sich direkt irgendwie mit Polygnot von Thasos verbinden läßt, ja daß zum Werk dieser Vasenmaler sich eher Parallelen in der Kunst des attischen Großmeisters der Zeit, des Mikon, finden.[5] Man wird also eher glauben, daß unter dem Eindruck der polygnotischen Kunst sich mehrere Zeichner den Namen Polygnotos beigelegt haben, ohne daß sie ihre Werke als Kopien nach diesem kennzeichnen wollten – denn so naiv, daß sie meinten, ihre Produkte als Originalzeichnungen des Großmeisters ausgeben zu können – selbst überseeischen Abnehmern gegenüber –, waren sie doch wohl nicht.

In einem Fall ergibt sich aber doch eine Verbindung zwischen dem wahren und dem pseudonymen Polygnotos, bei dem einzigen Bild, das bisher in bestimmten Nachbildungen

[1] Polygnot 1929. Vgl. PhW 1929, 751.
[2] Pfuhl, MuZ 636 f.
[3] Jonkees, The Kimonian Dekadrachms 132 ff. Vgl. PhW 1944, 207.
[4] Ebenda 208.
[5] RE XV, 1560.

kenntlich ist. Hauser[1] hat das Verdienst, diesen direkten Weg zu dem Meister gewiesen zu haben. Er hat gezeigt, daß von einem der sechs in der Pinakothek der Propyläen von Pausanias gesehenen Bilder,[2] von einem der beiden, die er ausdrücklich als Werke Polygnots nennt, von der Nausikaa, freie Wiedergaben auf attischen Vasen erhalten sind. Die eine, die bald nach dem Original entstanden ist, die Münchner Amphora (Abb. 1),[3] ist vom „Nausikaamaler" bemalt, den Beazley jetzt mit einem der drei Polygnote identifiziert, dem, der die Londoner Amphora mit Vorbereitung zum Stieropfer signiert[4] hat. Diese, wenn auch kein Meisterwerk, verdiente immerhin eher die Signatur als die Münchner, die auch unter den Arbeiten dieses sehr mäßigen Zeichners einen minderen Rang einnimmt.

Ist hier das Meisterwerk von einem Stümper ungelenk wiedergegeben, so hat einige Jahrzehnte später der Meidiasmaler in der Bostoner Pyxis (Abb. 2)[5] mit seiner ganzen Routine den großen Stil verniedlicht. Totzdem läßt sich aus den beiden Zeugen – andere Nachklänge sind unbestimmter[6] – einiges für das gemeinsame Vorbild gewinnen. Zunächst ist wie immer bei der Suche nach den Vorbildern der Vasenzeichnungen, abgesehen vom Stil, die Besonderheit der Bildfelder zu beachten. Auch der Nausikaamaler, so gering wir ihn einschätzen mögen, hat bestimmte dekorative Absichten. Im umlaufenden Bild der schlanken Strickhenkelamphora betont er die Vertikale: sehr schlanke Proportionen, auch die bewegten Figuren möglichst aufgerichtet. Man darf nicht glauben, der Maler habe keine stärkere Bewegung geben können, darum seien die Figuren so „steif". Bei der Pyxis haben wir eine Kreisfläche, bei der die Figuren auf der Peripherie stehen, der Raum demnach nach oben enger wird. Damit ergab sich umlaufende Bewegung, möglichste Verbreiterung der Figuren nach unten. Noch ein Unterschied: auf beiden Vasen läuft zwar das Bild um, das Ende kommt zum Anfang, aber auf der Amphora ist das Bild nicht mit einem Blick zu fassen, die arbeitenden Mägde erscheinen auf der Rückseite, zu der die Gefährtin der Nausikaa – das Diadem scheidet sie von den Mägden – wegläuft. Bei der Pyxis markiert nur der Baum Anfang und Ende, aber die rechts von ihm Weglaufende blickt nach Odysseus um – wie es in einem Tafel- oder Wandbild ja unmöglich war. Gewollt ist auch hier wohl, daß man zwar Odysseus und Nausikaa zusammen sieht, aber doch den Deckel halb drehen muß, wenn man von der einen zur anderen Figur gelangen will. Der Baum muß der sein, von dem Odysseus die Zweige gebrochen hat, und auch der Nausikaamaler hat ihn hinter Odysseus auf die Vorderseite gebracht. Dennoch hängen an ihm die Wäschestücke. Für das Original sind wohl mehrere Bäume anzunehmen. Odysseus und die Wäsche auswindende Magd sind auf beiden Vasen am ähnlichsten. Für Odysseus wird

---

[1] Österr. Jahresh. 8, 26; FR III, 100 ff.

[2] Paus. I, 22, 6. Es ist daran festzuhalten, daß alle da genannten Bilder in der Pinakothek waren. Daß Polygnot nicht nur der Meister der von Pausanias direkt ihm zugeschriebenen Bilder, sondern aller war, ist nach dessen Stilmanier anzunehmen. Nach seinem Wortlaut waren nur diese sechs noch kenntlich, es waren also ursprünglich mehr. Nach inhaltlichen und formalen Beziehungen hat man angenommen, daß sie einen einheitlichen „troischen" Zyklus gebildet hätten, der natürlich noch umfangreicher gewesen sein kann. Ein besonderer Anlaß zur Weihung ist nicht festzustellen, Tragödiensiege kommen kaum in Frage. Vgl. u. S. 13.

[3] München 2322; FR 138, 1; Beazley AVM 252, 1; Attic Redfigured Vase Painters 384, 1.

[4] BrMus. E 284; Beazley, AVM 394; ARV 384, 7.

[5] Hauser (A. 1), Taf. 1; Beazley AVM 461, 30; Löwy, Abb. 28.

[6] So Hauser, Abb. 1.

man der Bostoner mit dem schamhaft geduckten Vorschreiten mehr glauben. Stärker weichen Athena und Nausikaa ab. Letztere ist auf der Pyxis würdiger, so wie zu erwarten, während sie auf der Amphora wegläuft – wobei ihre Armhaltung noch an die der Nausikaa auf der Pyxis erinnert. Athena müssen wir für das Original voraussetzen. Kleidung und Haltung sind auf beiden Vasen ganz verschieden. Bei der der Pyxis hat man den Eindruck, als sei strengeres Gewand nicht ganz verstanden, während die vorweisende ermunternde Gebärde besser aussieht als das statuarische, an plastische Athenen des strengen Stils erinnernde Motiv der Amphora, das eher aufhaltend als ermunternd wirkt.

In einem Punkt aber wird die Amphora recht haben. Die Wäscherinnen müssen kurz geschürzt sein. Das ist auf der Pyxis nur bei der Wringenden beibehalten, während andererseits der Maler derAmphora es auch auf Nausikaa und ihre vornehme Gefährtin übertragen hat.

Über Bildformat können die Vasenbilder – das gilt allgemein – nichts lehren, ebensowenig, ob alle Figuren auf gleichem Niveau standen, was vom Boden – Strand, Wasser[1] – angegeben war, was außer dem sachlich notwendigen Baum und den Steinen der Amphora von der „Landschaft".

Odysseus erscheint auffallend oft unter den von Polygnot dargestellten Heroen. Unter den sechs Bildern der Pinakothek ist nur eines – Orestes und Pylades gegen Aigisthos und die Söhne des Nauplios – wo er nicht vorhanden gewesen sein kann. Ausdrücklich genannt wird er beim Philoktetbild (nur aus Textverderbnis der Name ausgefallen), vorausgesetzt bei dem Gegenstück, Diomedes raubt das Palladion,[2] vorhanden war er sicher bei der Opferung der Polyxena und bei der Entdeckung des Achilleus auf Skyros. Ferner wird genannt der Freiermord in Plataiai und auf dem berühmtesten Gemälde Polygnots, der Unterwelt in Delphi, ist ja seine Hadesfahrt die „Handlung".[3] Gewiß, die Bilder waren alle „Aufträge", aber vielleicht hat doch Polygnotos ein näheres Verhältnis zu Odysseus gehabt. Man könnte daran erinnern, daß Odysseus in der Gegend von Maroneia-Ismaros, also in der Nachbarschaft von Thasos, das Kikonenabenteuer bestanden hat, woran sich vielleicht Kulte oder Lokaltradition knüpften.[4]

Wenn wir nach Spuren dieser polygnotischen Odysseusbilder suchen, in der Hoffnung, Parallelen zum Odysseus des Nausikaabildes zu finden, gehen wir nicht von den diesem gewiß am nächsten stehenden Bildern der Pinakothek aus, sondern vom Freiermord.[5] Man hat Nachklänge dieses Bildes auf einem Skyphos des Penelopemalers (Abb. 3),[6] im Fries von Gjölbaschi (Abb. 4 u. 5),[7] auf etruskischen Urnen[8] zu finden geglaubt. Ein gemein-

---

[1] Meer und Strand bei Polygnot: Iliupersis Paus. X, 25, 8.

[2] Es ist wieder stilistische Manier des Pausanias, daß er beim Palladionraub Odysseus, bei Philoktet Diomedes unerwähnt läßt.

[3] Wie Paus. X, 28, 1 (trotz der Einwände von Weickert 16 f.) treffend sagt. Bezeugt ist Odysseus in der delphischen Iliupersis beim Gericht über Aias, vorauszusetzen ist seine Anwesenheit bei der gleichen Szene in Athen.

[4] RE XVII, 1954.

[5] Paus. IX, 4, 1.

[6] FR 138, 2; Löwy, Abb. 16.

[7] Löwy, Abb. 13.

[8] Löwy, Abb. 14, 15. L. Curtius, Röm. Mitt. 54, 222. Seine Beurteilung der Urnen und Sarkophage kann ich nicht für richtig halten. Eine Kritik wäre aber nur im Zusammenhang mit einer Untersuchung des Verhältnisses der Sarkophagreliefs zum klassischen Relief fruchtbar.

sames Vorbild muß hinter diesen Darstellungen stehen, aber das Bild des Polygnotos in Plataiai kann das nicht gewesen sein: Ὀδυσσεὺς τοὺς μνηστῆρας ἤδη κατειργασμένος: Der Kampf war vorüber, die Freier getötet – ein Situationsbild, keine Aktion.[1]

Und doch hatten die recht, die, wie Robert und Hauser, hier Polygnot sahen. Unwiderleglich ist der Hinweis auf die Ähnlichkeit der Magd auf Skyphos und Fries mit der Nausikaa der Bostoner Pyxis. Dazu Odysseus: so verschieden die Aktion ist, der geduckt vorschreitende bei Nausikaa und der sich zurückbiegende Bogenschütze des Skyphos – auf dem Fries von Gjölbaschi ist die Figur banalisiert – sind gleicher Art. Dabei sind beide doch im einzelnen ganz selbständig gestaltet, wie es bei Erfindungen eines großen Meisters zu erwarten ist. Zu vergleichen ist auch der kauernde Freier des Skyphos, der sich das Tischchen vorhält, ein Freier des Frieses, der sich mit vorgehaltenem Gewand zu decken versucht, diesem auch die wringende Wäscherin – wieder ein Beispiel verwandter Form bei gänzlich verschiedenem Inhalt. Die bildliche Überlieferung zeugt also gegen die schriftliche. Muß man darum den Text des Pausanias – oder seine Notizen – korrigieren? Oder haben beide recht, ist das Bild in Plataiai nicht das Original der erhaltenen Darstellungen, geben diese ein zweites Freiermordbild des Polygnotos wieder? Verständlich wäre, daß die Vasenmaler, Reliefkünstler usw. sich nicht an das „ethische", „handlungslose" Bild gehalten hätten, dessen wesentliche Werte sie doch schwer wiedergeben konnten, sondern an ein „pathetisches", mit sinnfälligeren Motiven; daß nicht ein Werk in dem entlegenen Plataiai, sondern ein leichter zugängliches, etwa in Athen, Vorbild gewesen wäre. Polygnot hat ja auch die Iliupersis in Delphi und in Athen gemalt. Aber freilich, damit verliert man den Boden sicherer, schriftlicher Beglaubigung, denn ein athenisches Freiermordbild ist nicht überliefert. Es bleibt nur die Verwandtschaft mit der Nausikaa.[2]

Ähnlich ist die Situation bei einem dritten Odysseusbild, der Nekyia. Auch hier Beschreibung und Bild, die einander nahekommen, sich aber nicht decken. Die Pelike des Lykaonmalers in Boston (Abb. 6),[3] Odysseus nach dem Widderopfer, sitzend, vor ihm auftauchend Elpenor, ist eine großartige Erfindung, eines weit größeren als des Vasenmalers würdig. Polygnot hat die Szene in der delphischen Lesche gemalt, aber nach der genauen Beschreibung des Pausanias anders: Odysseus hockt über der Opfergrube, die Opfertiere werden von den Gefährten herbeigebracht, Elpenor ist nicht nackt, trägt ein Schiffergewand. Unmöglich, daß die Beschreibung – wieder Text oder Notizen des Periegeten – irrig sei. Umgekehrt, will man das Bild nach dem Text „umzeichnen", so wird es verdorben, das Packendste muß wegfallen, das Sitzen des Odysseus, die geschlachteten Opfertiere, der nackte Elpenor, der so im Kontrast zu Odysseus steht. Also auch hier ein zweites Elpenorbild des Polygnot oder eines andern? Gibt es Verbindungen zu den betrachteten Bildern?

[1] Körte (S. 10 A. 3) 257; Weickert (S. 10 A. 2) 8.

[2] Zwischen dem bogenschießenden Odysseus und seinen Opfern muß ein gewisser Abstand sein. Auf dem Skyphos ist der Eindruck des Abstandes sehr wirkungsvoll durch die Verteilung des Bildes auf beiden Seiten erreicht: man muß umdrehen, um vom einen zum andern zu kommen. Ein altes Mittel der Vasenmalerei, schon auf der chalkidischen Amphora mit Geryoneus, Rumpf, Chalkid. Vasen Taf. VI, VII verwendet, wo eine Vierteldrehung der Vase erforderlich ist. Auf dem Fries von Gjölbaschi und den Urnen fehlt diese Wirkung. Im Originalgemälde muß man einen freien, vielleicht durch Geräte u. dgl. belebten Zwischenraum annehmen.

[3] Amer. Journ. of Arch. 38, 339; L. Curtius, Antike Kunst II, Abb. 418; Scheurleer, Grieksche Ceramiek, Taf. 34, 94.

Wieder Odysseus zusammengekrümmt, die Hand zum Kopf, den Ellbogen (hier aufs Knie) aufgestützt wie Nausikaa, wie die Magd beim Freiermord. Wieder eine neue selbständige Fassung des gleichen Grundmotivs. Der unsicher stehende Elpenor ist mit Freiern im Fries von Gjölbaschi[1] zu vergleichen. Das Schilf hinter ihm wie der Baum hinter Odysseus im Nausikaabild.

Man könnte zu dem Elpenor der Vase, mit den so wirkungsvoll gegensätzlich ausgestreckten Armen, den Thamyris der Oxforder Hydria (Abb. 7)[2] stellen, die Zahn mit der Gestalt der delphischen Nekyia in Verbindung gebracht hat. Aber auch hier gehen Bild und Text[3] nicht zusammen. Die Abweichungen in der Figur des Sängers könnte man noch „korrigieren": nach der Beschreibung war er bärtig, die Lyra lag zu seinen Füßen, war zerbrochen. Aber er war allein, auf der Vase steht vor ihm die Mutter, verzweifelt die Haare raufend. Diese – was auch die nicht übermäßig gute Vasenzeichnung erkennen läßt – großartig erfundene Gestalt muß von einem Meister übernommen sein. Es ist eine Figur, im Gehalt der Magd des Freiermordskyphos, die die Hände verkrampft, vergleichbar. Also vielleicht auch hier ein Parallelbild des Polygnotos die Vorlage. Thamyris ist wieder eine Sagengestalt, die als Thraker – denn als solcher galt er sicher in dieser Zeit – dem thasischen Meister besonders vertraut war.

Aber nun zurück auf den Boden der Überlieferung, zu den Bildern der Pinakothek. Von einem weiteren von diesen hat man schon früher Nachbildungen zu finden geglaubt. „Diomedes die Athena aus Ilion raubend" erscheint in einem auf Gemmen römischer Zeit öfter wiederholten Typus. Meist ist er allein,[4] bisweilen aber auch mit Odysseus gruppiert (Abb. 8).[5] Das muß auch im Bild der Pinakothek so gewesen sein, Pausanias, der Odysseus nicht nennt, will, daß man seinen Namen aus Kenntnis der Sage ergänzt, wie er auch den Namen des Meisters nur zu den beiden letzten der sechs Bilder bringt. Diomedes kommt mit dem Palladion aus der Stadt, wobei er über einen Altar steigen muß – was für die Geschichte eine Bedeutung haben wird. Odysseus, der nicht mitgegangen war, weist auf die Leiche des von ihm getöteten Wächters, damit seinen Anspruch auf das Palladion begründend. Mit Unrecht habe ich den Typus der Gemmen für klassizistisch erklärt. Odysseus läßt sich gut mit dem des Nausikaabildes vergleichen, das Zusammenbiegen des Körpers, der vorgesetzte Fuß, der gehobene Kopf – dabei der linke Arm zurück, die Rechte zum Boden weisend: wieder eine selbständige Abwandlung des Typus. Auch der geduckte Diomedes kann mit dem Odysseus des Nausikaabildes wie mit den auf den Klinen kauernden Freiern verglichen werden. Den über Eck gesehenen Altar wird man hoffentlich Polygnot zutrauen. Auch das Beiwerk – Götterbild auf Säule, wie es ja auf Vasen des fünften Jahrhunderts so oft erscheint (vgl. S. 41), Stadtmauer, wobei an die Mauer von Troja in der delischen Iliupersis zu erinnern ist – wird vom Bild Polygnots übernommen sein.

Das Gegenstück des Palladionraubes war nach Pausanias: „Odysseus nimmt in Lemnos den Bogen des Philoktet weg": wie dort der Name des Odysseus, ist hier der des Diomedes

---

[1] FR III Abb. 49, achter von links, letzter rechts.
[2] CVA Great Britain 194, 1; Löwy, Abb. 23; Zahn bei Hauser, Österr. Jahresh. VIII, 37.
[3] Paus. X, 30, 8. Vgl. Rupprecht, Philologus 76, 213.
[4] RE XIII, 2, 191, 45 ff. Lippold, Gemmen Taf. 42, 1, 11. Sarkophag: S. 16 A. 8.
[5] Lippold Taf. 42, 5.

zu supplieren.[1] Bei diesem Bild bietet die schriftliche Überlieferung konkurrierende Schöpfungen: der „berühmte" Philoktet war der des Aristophon, des Bruders Polygnots[2] – ein „pathologisches" Bild, das der sterbenden Iokaste des Silanion verglichen wird. Der Heros wird hier allein genannt, ungewiß, ob die Abholung nach Troia dargestellt war. Das gleiche gilt für den nur in einem Epigramm genannten Philoktet des Parrhasios.[3] Der Unterschied mindestens einer Generation müßte sich in Nachbildungen zeigen, während Aristophon und Polygnot wohl schwerer zu scheiden sein werden. Die bildliche Überlieferung bietet eine Reihe von Typen, die für Gemälde des fünften Jahrhunderts in Betracht kommen. Philoktet ist ja in dieser Zeit eine in Dichtung und Bildkunst beliebte Gestalt: die drei großen Tragiker, daneben Philokles und Achaios haben ihn auf die Bühne gebracht, statuarisch hat ihn Pythagoras dargestellt. Bei dem Bild des Polygnotos ist aber nicht an eine der Tragödien als „Quelle" oder Anlaß zu denken. Die Version der Sage, der er folgt, ist die alt überkommene epische.

Von den erhaltenen Denkmälern kommen als mögliche Nachbildungen in Frage in erster Linie die Milanische Vase,[4] der Becher von Hoby[5] und die Tischbeinsche Gemme,[6] dann die etruskischen Urnen,[7] ein Sarkophagrelief[8]. Die dem Werk des Polygnot zeitlich am nächsten stehende Milanische Vase gibt kaum einen Ausschnitt aus einer größeren Szene, Philoktet ist hier wirklich allein, verlassen. Das Bild scheidet danach aus. Die Darstellung des Silberbechers des Cheirisophos von Hoby (Abb. 9) hat Rodenwaldt unbedenklich auf den Philoktet des Parrhasios zurückgeführt: die großartige Erfindung schien ihm nur eines solchen Meisters würdig. Das Bild läßt sich auch von dem der Rückseite, der Verwundung des Philoktet lösen, das stilistisch abweicht.[9] Parrhasios hat für toreutische Arbeit gezeichnet. Es könnte das Becherrelief auf eine „Wiederholung" des Gemäldes, eine zweite Fassung, die Parrhasios für Mys entworfen hätte, zurückgehen. Zwingend ist die Zurückführung nicht. Auch der Philoktet des Parrhasios war vielleicht Einzelfigur. Er war nicht der „berühmteste". Polygnots Bild in der Pinakothek war an leicht zugänglichem Ort zu sehen, der Meister war Parrhasios ebenbürtig. Das Relief läßt sich mit dem Bild polygnotischer Kunst, das wir gewonnen haben, gut vereinigen: Odysseus, dem Diomedes des Paladionsraubes zu vergleichen – der Künstler hätte also die beiden „Räuber" der Gegenstücke in verwandter Haltung gebildet. Odysseus und Philoktet sind Gegenüber wie Diomedes und Odysseus der Gemmen. Philoktet sitzt ähnlich wie der Thamyris der Oxforder Vase. So werden wir das Becherrelief mit Vorbehalt auf das Bild Polygnots zurückführen.[10]

---

[1] Siehe S. 13, Anm. 2.

[2] Plut. Mor. 18C; 674 A.

[3] RE XVIII, 2, 1875 Nr. 10.

[4] Lekythos Milani, Il mito di Filottete, Fig. 24; Robert, Hermeneutik 129, Abb. 100.

[5] Rodenwaldt KA 582 u. Zu den Bechern von Hoby vgl. u. S. 27. Bianchi-Bandinelli, Storicitá, Taf. XXVIII, Fig. 53.

[6] Milani (A. 4), Taf. II, 26.

[7] Milani, T. III; Pace, Mon. Linc. 28, 521ff.

[8] Robert, ASR II, 159. Reinach, RR III, 36, 3. Immerhin zu beachten, daß hier als Gegenstück des oben S. 15 auf Polygnot zurückgeführten Palladionraubes.

[9] Zu diesem verweist Arndt richtig auf das Relief Lateran, Benndorf-Schöne 469, das eine Gruppe des Parthenosschildes nachbildet. Also liegt auch wohl hier eine Schöpfung des fünften Jahrhunderts zugrunde.

[10] Der Pilos bei Polygnot kaum denkbar, kann zur Verdeutlichung zugefügt sein.

Jedenfalls steht schon der Philoktet der Tischbeinschen Gemme ferner, erst recht Urnen und Sarkophag.[1]

Als Gegenstück der Nausikaa nennt Pausanias Achill unter den Jungfrauen auf Skyros, ausdrücklich als Bild Polygnots. Von der Entdeckung durch die Griechen, Odysseus und Diomedes, sagt er nichts. Doch werden wir hier nicht e silentio schließen: klarwerden konnte die Situation, die Verkleidung nur bei der Entdeckung, wo Achill das Weibische abstreift. Auch die Analogie der andern Bilder spricht dafür. In der literarischen Überlieferung finden wir außer dem Bild des Polygnotos das den Athenion. In der monumentalen läßt sich dieses nachweisen (S. 87), außerdem eine Erfindung aus der klassischen Kunst des vierten Jahrhunderts. Auf diese späteren Bilder scheinen auch die zahlreichen Sarkophagreliefs zurückzugehen, wenn sie auch die Vorbilder verflachen und kontaminieren. Auf ein Bild des fünften Jahrhunderts, des Polygnot, läßt sich keines zurückführen, auch keine von den sonstigen Darstellungen der Geschichte. Denn auch das Relief des Goryts von Nikopol,[2] mag man seine Deutung auf die Lykomedesgeschichte auch annehmen, kann nicht auf Polygnot zurückgehen: es setzt den Parthenonfries voraus, gehört also in eine ganz andere Sphäre.

Auch von den beiden übrigen Bildern der Pinakothek, Orest und Aigisthos, Opferung der Polyxena, lassen sich bis jetzt keine Spuren nachweisen.[3]

Ich wage ein Werk anzuschließen, dessen Zusammenhang mit Polygnot zunächst mit der bisher angewandten Methode nicht herzustellen scheint. Die Masse der Amazonenvasen des frühklassischen Stils bringt man gewiß richtig mit der Kunst des Mikon zusammen, die hier nicht nochmals betrachtet werden soll. Aber aus dieser Masse sondert sich ein Bild aus: die Münchner Penthesileaschale (Abb. 10).[4] Sie zeigt ein Ethos, das den „mikonischen" Vasen durchaus fremd ist.[5] Es ist ja auch nicht die attische, die Theseussage dargestellt, in der ein solch ethisches Bild auch gar keinen Platz hat. Und doch muß ein großer Meister hinter dem Schalenbild stehen. Gewiß, der Penthesileamaler erhebt sich auch in andern Bildern über das Niveau seiner sonst ganz anders gearteten Kunst der naiv-lebendigen, fast putzigen Pferdebilder. Aber weil das Ausnahmen bei ihm sind, weil er im Penthesileabild diese Sphäre erreicht, innerhalb ihrer ein Höchstes gibt, kann er nicht aus Eignem soweit gekommen sein.

Polygnot, der Maler des Ethos. Genügt dieser Hinweis für die Zuweisung des Vorbildes? Gibt es nicht vielleicht auch formale Beziehungen zu dem, was wir als polygnotische Form zu erkennen glauben? Die krampfhaft verschränkten Hände der gefallenen Amazone – wie bei der Magd des Freiermords. Bewegung des vorgebeugten Achill mit dem vorgesetzten rechten Bein, dem zurückgestreckten linken Arm, unter ihm die Tote: Odysseus des Palladionraubes mit dem toten Troer.[6] Die Intensivierung des Blicks durch die Isolierung des Auges, bei Achill durch die Helmwange, beim Odysseus des Freiermords durch den Arm – jedenfalls das Ganze durchaus im Rahmen des „Polygnotischen" zu verstehen.

---

[1] Siehe S. 16 Anm. 8.
[2] RRIII, 497, 1.
[3] Zu Leukippiden und Dioskuren (Paus. I, 18, 1) vgl. u. S. 32.
[4] FR 6; Buschor, Griech. Vasen, Abb. 203.
[5] Löwy, S. 24 (Abb. 12).
[6] Vgl. hier auch die Schwerthand des Diomedes mit der des Gefährten der Schale.

Deutlicher wird das vielleicht, wenn man das Gegenstück der Penthesileaschale, die Tityosschale (Abb. 11)[1] ins Auge faßt. Zunächst das Gemeinsame, das Eigentum des Vasenmalers sein könnte: die Dreifigurengruppe, Sieger und ins Knie sinkender Besiegter, die dritte Gestalt mit zurückgewandtem Kopf sich entfernend. Gewaltsames Einzwängen in das Rund. Bewegung entgegengesetzt, also die Vasen wohl wirklich als Gegenstücke[2] gedacht, auch im Kontrast des Pathos. Aber gerade dieser Kontrast, die völlige Verschiedenheit und Selbständigkeit jeder einzelnen Figur: hat der Vasenmaler das Achilleusbild aus der großen Kunst genommen, kann er das Tityosbild nicht aus Eignem dazu erfunden haben: er muß auch hier ein „Vorbild" gehabt haben, ein Vorbild eben gleicher künstlerischer Vorstellung, ein Werk des gleichen Meisters. Und nun im Tityosbild weitere Parallelen zu den betrachteten Bildern: Das Gesicht Apolls zum Teil durch den übergreifenden Arm verdeckt; die große Geste der Ge mit den ausgespreizten Armen wie bei Elpenor, die hoffnungslose Abwehr des Arms wie beim Freiermord. Und wieder die Spannung von Blick und Gegenblick, durch die die Aktion für den Augenblick gehemmt erscheint – Odysseus und Diomedes.

Das Penthesileabild zieht ein weiteres Vasenbild in diesen Kreis, für dessen inhaltliche Erklärung ich einen Hinweis zu geben versucht habe,[3] ohne eine einwandfreie Deutung geben zu können, den „Laokoon"-Kantharos (Abb. 12).[4] Hier handelt es sich nur um das Formale. Die Linke Penthesileas packt Achills rechten Oberarm – verzeichnet, denn der Daumen müßte ja auf der andern Seite des Arms erscheinen –, aber die drastische Art des Greifens ist ganz dieselbe, mit der Thanatos den Toten auf dem Kantharos anpackt. Die ganze Dreifigurengruppe wieder Spiegelbild der Schale: der vorgebeugte, vorschreitende Thanatos: Achill – der Niedergesunkene: Penthesilea, der sich wendende Krieger: „Laokoon". Die erhobenen Arme des Niedergesunkenen: Philoktet des Cheirisophos. Man mag auch „Laokoon", der auf dem Altar kniet, mit dem auf der Kline halb knienden Freier vergleichen, noch besser mit Diomedes auf dem Altar. Über den linken Unterarm fällt das Gewand, die Hand hält die Schwertscheide: „Laokoon" und Odysseus bei Diomedes. Der Baum wie bei Nausikaa.

Bei der Einbeziehung von Penthesilea- und Tityosschale bin ich ausgegangen vom allgemeinen Eindruck übergroßer Erfindungen, die weder dem begabten und einfühlungsfähigen Vasenmaler noch einem Künstler zweiten Ranges, die unbedingt einem führenden Meister zugeschrieben werden müssen. Gefährlich ist dieses Verfahren und leicht wird man es subjektiv schelten. Ich verzichte darum darauf, weiteres, was man mit Polygnot teils auf diesem Weg, teils durch Heranziehen der schriftlichen Überlieferung in Verbindung gebracht hat, zu besprechen, die „polygnotischen" Vasen, die andern Friese von Gjölbaschi usw. Denn auch die zuletzt betrachteten Bildkompositionen behaupten nur deshalb ihre Stelle, weil sie doch auch deutliche formale Beziehungen zu den übrigen aufweisen. Dabei bleibt selbstverständliche Voraussetzung, daß die Formen eines großen Meisters

[1] FR 55; Buschor, Gr. V. Abb. 213.

[2] Trotz der äußeren Unterschiede, Größe usw. verbindet die Vasen so vieles, auch das Ornament, sie sind anscheinend zusammen gefunden, also zusammen aus Athen bezogen: sie können nicht zehn Jahre auseinanderliegen.

[3] Festschrift für D. M. Robinson.

[4] FR 163, 2.

nicht beliebige Manieren und Schemata darstellen, daß sie für ihn notwendig sind, um das Geistige sichtbar zu machen, daß allerdings eine Grundform so abgewandelt werden kann, daß sie ganz verschiedenen Inhalten dienen kann.

Jedenfalls glaube ich, das relativ Wenige, was hier zusammengestellt ist, erlaubt doch, einige dieser Formen des Meisters zu erkennen. Für das ruhige Stehen haben wir die Nausikaa der Pyxis, die Mägde und die Penelope des Freiermordes. Beim Vergleichen sieht man sofort, daß auf der Pyxis, im Fries von Gjölbaschi, die spätere ausgewogene Ponderation mit dem schleifenden Spielfuß eingedrungen ist. Das Echte gibt der Skyphos, leicht vorgesetzter Fuß. Die Stellung ähnelt der der Mädchen vom Parthenon-Ostfries, ist aber prinzipiell verschieden: die Mädchen gehen langsam vorwärts, die stehende Figur hat am Fries, wie der Zugordner vor den Mädchen zeigt, die ausgewogene Ponderation.

Eine zweite Form ist das Zusammenkrümmen des Körpers, wie es die verschiedenen Odysseusgestalten, Diomedes mit dem Palladion zeigen. Am kompliziertesten, „räumlichsten" ist der Bogenschütze, wo das diesseitige Bein überschneidend vorgesetzt ist. Hauser hat gemeint, auch beim Odysseus des Nausikaabildes müsse es ursprünglich so gewesen sein, weil so die Blöße, deren sich Odysseus vor den Frauen schämt, verdeckt gewesen sei.[1] Allein der Künstler mußte gerade diese Blöße dem Beschauer zeigen, weil auf ihr der Sinn des Vorgangs beruht. Den Frauen gegenüber war sie durch den vorgehaltenen Zweig verdeckt. Beim Bogenschützen überschneidet weiter der rechte Arm das Gesicht, von dem nur das Auge frei bleibt – starkes Mittel der Wirkung. Auch Diomedes setzt das diesseitige Bein vor, das aber nur den Fuß des jenseitigen überschneidet. Der diesseitige Arm ist zurückgenommen, damit der Körper fast von vorn gesehen, wie beim Odysseus dieses Bildes, dem des Philoktetbildes. Diomedes leitet über zu den gebeugt sitzenden, dem Odysseus der Nekyia und dem des Philoktetbechers. Zu ersterem sei noch eine Analogie angeführt. Der Sitzende, von links, den rechten Fuß höher aufgestellt, den rechten Ellbogen auf dem Oberschenkel, die Hand am Bart, mit dem Schwert, vor ihm ein toter Widder – so sehen wir den trauernden Aias nach der Schlachtung der Herden auf einer frührömischen Paste.[2] Ist diese nur archaisierende Variante des Gemmentypus,[3] der den Aias des Timomachos wiedergibt, oder[4] geht er auf ein Bild aus der Zeit des Sophokleischen Aias, auf ein Bild vielleicht Polygnots zurück?

Charakteristisch für die betrachteten Bilder sind die eindrucksvollen starken Gesten: das Einstützen des Kopfes in die Hand – Nekyia, Magd des Freiermords; Erheben der Hand zum Kinn bei Nausikaa. Bei letzteren Gestalten der Ellbogen auf die andere Hand gestützt. Das krampfhafte Falten der Hände: zweite Magd, tote Amazone. Erheben der Hände, Raufen der Haare: Mutter des Thamyris. Weites Ausstrecken der Hände: Thamyris, Ge, Elpenor, fliehende Gefährtin der Nausikaa. Vorstrecken einer Hand: Freier, Odysseus beim Palladionraub. Beide Arme über dem Kopf hat auch Philoktet, auch eine Magd in Gjölbaschi greift ins Haar. Das Gesicht wird großenteils verdeckt beim Odysseus des Skyphos, bei der Mutter des Thamyris, bei Apollon. Etwas sieht man auch von der „Umwelt"

[1] Hauser (FR III, S. 105) bevorzugt daher den Becher, BrMus. E 156, wo das diesseitige Bein vorgesetzt ist. Auch die weniger gekrümmte Haltung ist gewiß nicht die ursprüngliche.

[2] Furtwängler, Ant. Gemmen 36, 4; Lippold, Gemmen Taf. 42, 3.

[3] Furtwängler, Taf. 30, 65; Lippold, Taf. 42, 6.

[4] Lippold, Timomachos 1.

bei Polygnot: Die Sträucher bei Nausikaa und Nekyia, Felsen, die Stadtmauer, Altar und Götterbild. Für den Freiermord darf man aus Gjölbaschi die Angabe des Innenraums entnehmen. Das ist alles sehr wenig im Verhältnis zu dem, was die schriftliche Überlieferung „lehrt", aber wichtig ist, alles aufzuspüren, was diese Überlieferung wirklich „illustriert". Eine Antwort auf die Frage: „Wie sah ein polygnotisches Gemälde aus?" soll hier gar nicht versucht werden. Auch keine „Einordnung". Aber der Abstand von der Parthenonkunst ist klar; ebenso aber auch von der von Olympia, obwohl das doch wohl dem gleichen Kunstkreis entstammt.

Noch etwas, was mit der Form nichts zu tun hat. Beim Freiermord fällt auf, daß keiner der Freier, in welcher Situation sie sich auch befinden, aufspringend, sich duckend, hilfeflehend, in Bewegungen, die ihre Gewänder herabgleiten, fallen lassen, das keiner vollständig entblößt ist, bei einigen die Verhüllung der pudenda absichtlich wirkt. Man könnte sagen: am Fries von Gjölbaschi versteht sich das aus der Scheu des Halborientalen vor der Entblößung; allein dasselbe findet sich auch auf dem attischen Skyphos. Hier ist das Bestreben, nichts Anstößiges zu zeigen, vielleicht noch eindringlicher: der vordere Freier auf der Kline, dem das Gewand bis zu den Knien herabgeglitten ist, vom Rücken gesehen, bei dem hinter ihm fällt das Gewand über den Arm zwischen die Oberschenkel, der kauernde mit dem Tischchen setzt das diesseitige Bein vor. Das alles muß Absicht sein. Nun kennt die griechische Kunst auch sonst unter gewissen Bedingungen eine dezente Verhüllung – sie ist ja keineswegs so prinzipiell schamlos oder gleichgültig gegen Entblößung wie der Laie sich vorstellt: das ganze Gebiet ist noch nie, wie es nötig wäre, im Zusammenhang untersucht worden. Aber hier könnte man fragen, ob nicht der Künstler, Polygnot, selbst seiner Herkunft nach, als Ionier, in dem Punkte empfindlicher gewesen sei als andere. Im Nausikaabild war ja die Schamhaftigkeit das durch Homer gegebene Kernstück des Vorgangs. Wie sich hier Odysseus vor den Frauen schämt, so werden auch die Freier in Gegenwart der Frauen – im Original war ja nach Gjölbaschi auch Penelope anwesend – nicht entblößt gezeigt.

Auf andern Bildern fällt diese Rücksicht fort: Odysseus und Diomedes unter sich, aber auch Apoll und Tityos in Gegenwart der Ge: das ist göttliche Freiheit, Achill und Penthesilea: der Heros mußte in seiner ganzen Schönheit gezeigt werden, sein Körper kontrastiert mit der bekleideten Penthesilea. Aber dann wieder das Unterweltsbild: das Gewand des Odysseus fällt so über den Oberschenkel, daß die Scham nicht völlig, aber fast verhüllt ist. Zufall? Aber dazu eine Parallele, ein Bild von Odysseus in der Unterwelt, das oben noch nicht herangezogen ist, der Krater von Pisticci:[1] Odysseus ebenfalls von links sitzend, die geschlachteten Opfertiere vor ihm, in Einzelheiten verschieden gestaltet. Aber hier noch deutlicher das Gewandstück über dem Oberschenkel, das die Scham verhüllt. Auch hier könnte man, wie beim Freiermord von Gjölbaschi, zunächst meinen: es ist die Nähe des Ungriechischen, was die Scheu vor Entblößung veranlaßt. Hat doch der unteritalische Maler auf der Rückseite der Vase beim Parisurteil (vgl. S. 40) noch viel deutlicher Paris und Hermes Gewandstücke zwischen die Schenkel gestopft – wobei wieder die Gegenwart der Göttinnen mitbestimmend gewesen sein wird. Aber die Parallele mit der Bostoner Pelike führt doch zur Erklärung, daß eine gemeinsame Bildtradition, eben mit der Ver-

[1] FR 60; Weickert, Anm. 63.

hüllung, vorlag: die beiden Odysseusfiguren müssen ja in irgendeiner Beziehung zueinander stehen. Die Bostoner Pelike folgt dem polygnotischen Vorbild getreuer, die jüngere Vase bildet es im Sinne der Räumlichkeit ihrer Zeit frei um, wie sie ja auch die Situation verändert. Man wird aus ihr nichts für das Vorbild entnehmen dürfen – höchstens fragen, ob in diesem Odysseus in scharfem Profil gesehen war. Für die Verhüllung war vielleicht bestimmend die Ehrfurcht vor der Herrin der Unterwelt – Elpenor, der unbegrabene Tote erscheint natürlich nackt.[1]

Jedenfalls stützt diese „Dezenz" im Unterweltsbild die Zuweisung an den Meister des Freiermords, an Polygnot.

Die Kunst des Polygnotos ist noch vor- oder frühklassisch. Es gibt kein Anzeichen, daß Pheidias, der hochklassische Meister der attischen Plastik, auf ihn, der als fertiger Künstler aus einem Kunstzentrum nach Athen gekommen ist, Einfluß genommen hat. Eher ist anzunehmen, daß von Polygnot Pheidias, der selbst gemalt hat, und seine Verwandten, die Maler Pleistainetos und Panainos angeregt und befruchtet worden sind, wenn er auch sicher nicht in dem Maße abhängig war, wie es etwa Löwy behauptet hat.

Umgekehrt hat die Kunst des Pheidias, die Kunst des Parthenon sicher auf die jüngeren attischen Maler und nicht nur auf diese gewirkt. Dabei ist es namentlich bei Vasenbildern des späteren fünften Jahrhunderts schwer zu entscheiden, was direkt von der Parthenonkunst kommt, was der unter ihrem Einfluß stehenden Malerei oder der ihr Parallelen des Pheidiaskreises entstammt.[2]

Zunächst sind zwei Bilder zu betrachten, die zwar spät- oder nachparthenonischer Zeit angehören, aber diesem Kreis nicht so nahestehen.

PARIS VOR HELENA

Unter den zahlreichen Darstellungen der ersten Begegnung von Paris und Helena sind zwei Typen, die man mit der klassischen Malerei des fünften Jahrhunderts in Verbindung bringen kann. Der eine ist vielfach, von Arndt und andern, behandelt,[3] und die in Frage kommenden Denkmäler sind öfter zusammengestellt worden.

Wir haben hier drei voneinander unabhängige Gruppen: attische Vasen, „neuattische" Reliefs, campanische Wandbilder – dazu vielleicht auch statuarische Werke. Man könnte

[1] Scheu vor Entblößung geht zusammen mit Empfindung für den Reiz der Entblößung. So wird bei der Polyxena des Polygnot (Pollianos, Ant. Plan. IV, 150) bei der heftigen Bewegung der Peplos zerrissen, der Künstler kann so den entblößten Frauenkörper zeigen, zeigt aber auch die Schamhaftigkeit Polyxenas, die die Blöße mit dem Peplos zu decken sucht.

[2] HdA 153 A. 7. Das ganze Thema „Parthenon und Vasen" soll hier nicht neu behandelt werden. Vgl. S. 32.

[3] Arndt, La Glyptothèque Ny Carlsberg 80 zu pl. 55; Zahn, FR III, 312 zu Taf. 170, 2; Watzinger, Ephem. 1937, 451; Hahland, Studien z. att. Vasenmalerei 23; L. Curtius, Vermächtnis der antiken Kunst 119.

bei dieser Lage fragen – und hat gefragt –, ob das Original nicht ein Gemälde, sondern vielmehr ein Relief gewesen sei. Wir gehen demgemäß von den Reliefs aus. In Frage kommen dabei nur die in Neapel (Abb. 13)[1] und im Vatikan.[2] Sie stimmen in allen wesentlichen Zügen überein. Nur ist das vatikanische breiter, rechts folgt auf Paris noch eine archaische Apollonstatue (rechter Fuß statt des linken vorgestellt) auf niedriger Basis. Es gibt kein Anzeichen, daß das Neapler Relief ursprünglich breiter gewesen und modern zurechtgeschnitten sei. Dagegen spricht auch die quadratische Form und die – noch zu betrachtende – Geschlossenheit der Komposition, während im vatikanischen Relief der Apollon in keiner kompositionellen Verbindung mit den übrigen Figuren steht. Richtig hat Hauser ihn für Zutat erklärt:[3] der Bildhauer hatte ein breiteres Feld zu füllen, darum fügte er den Apollon zu, den Amelung wohl richtig als den von Amyklai, woher Helena entführt wurde, erklärt.

Die Komposition des Neapler Reliefs ist vortrefflich – Hausers Tadel der Erosflügel weist Amelung mit Recht zurück –, die Figuren sind gut ins Relief gebracht. Aber kann das Original ein Relief des fünften Jahrhunderts gewesen sein? Auch unter den Reliefs, die keine Isokephalie erstreben, die Luftraum über den Figuren geben, gibt es keines, das eine derartig freie Verteilung des Figürlichen im Umraum aufwiese. Überhaupt ist der Reliefstil nicht der des fünften Jahrhunderts, trotz der Bemühung des Neuattikers, ihn zu treffen. Es fehlt die klare Reliefschichtung, der wirkliche Zusammenschluß. Anstoß erregen dann Einzelheiten: Bei Aphrodite und Peitho sitzt der Gürtel so hoch, wie es namentlich bei Figuren, wo nicht durch Bewegung eine Verschiebung erfolgt sein kann, im fünften Jahrhundert undenkbar ist. Der Kopf der Helena, der nach Arndt auf die Zeit um oder nach 350 weist, wäre doch vielleicht in älterer Zeit möglich.

Sind die Reliefs nicht Kopien nach einem Relief des fünften Jahrhunderts, sind sie auch als Umbildung eines solchen nicht zu verstehen, so wird man doch auf ein Gemälde als Vorbild geführt: wurde ein solches in Relief umgesetzt, so erklären sich alle Abweichungen vom wirklich griechischen Reliefstil. Hat der Neuattiker, der den Archetypus der Reliefs schuf, sonst noch geändert? E. Schmidt nahm an, daß der Pfeiler und die Peitho auf ihm Zusatz seien. Darüber später (S. 24). Wenden wir uns zunächst zu den Vasen, auf denen das Vorbild nachklingt. Die wichtigste – Arndt noch nicht bekannte – ist die Berliner Spitzamphora (Abb. 14).[4] Die gleichen fünf Gestalten wie auf den Reliefs: Paris und Himeros (wie hier die Beischrift lautet), Aphrodite und Helena, Peitho – das Bild beiderseits durch je zwei Frauen erweitert. Eigentümlich ist, daß gerade den beiden Hauptpersonen, Paris und Helena, keine Namen beigeschrieben sind.[5] Im einzelnen unterscheiden sich die Figuren der Vase sehr stark von denen der Reliefs. Wie dort legt Himeros, mit den

---

[1] Neapel G. 268; BrBr. 439b; RR III, 80, 4; E. Schmidt, Festschr. Arndt 113; Speier, Röm. Mitt. 47, 33 f.; Rumpf, Arch. Jahrb. 63/4, 88; Rizzo, PER Taf. 96a.

[2] Vatican Belv. 58d; RR III, 388, 4. – Weitere Wiederholungen: Kelchkrater Conservatorenpal. Sal. 1: „Jenkins-Vase" Marbury M. 36; Hauser, Neuatt. Rels. 28 Nr. 34; RR II, 521, 3; Fragment New York, Metr. Mus. Linke obere Ecke mit der Peitho auf dem Pfeiler.

[3] Allerdings kommt hier Eros genau in die Mitte. Ein archaisches Götterbild wäre bei einem Gemälde der klassischen Zeit nicht befremdend. Vgl. S. 15.

[4] FR 170, 2. Berlin Inv. 30036; Neugebauer, Führer 101, Taf. 64.

[5] Freilich brauchten die am wenigsten eine Erklärung. Da es möglich ist, daß das Originalgemälde auch Namensbeischriften hatte, ist vielleicht auch bei diesem der Geflügelte Himeros gewesen.

großen Flügeln, die Linke auf Paris', zu dem er aufblickt, rechter Schulter, den linken Fuß hinter den rechten gesetzt, Paris senkt den rechten Arm, sein linkes Bein ist entlastet, er trägt Schwert, Speer und Chlamys. Aber diese fällt über den linken Arm, die Linke ist eingestützt, während die Rechte des Himeros nicht eingestützt ist, vorgreift. Stärker noch sind die Abweichungen bei Aphrodite-Helena. Übereinstimmend Helena von rechts sitzend, niederblickend, Aphrodite ihren Hals umfassend, die Linke auf Helenas rechter Schulter. Aber auf der Vase Helena verschleiert, den linken Unterarm in die rechte Hand gestützt, die Hand am Kinn, die Füße gekreuzt. Aphrodite nicht auf Paris vorweisend, von ihm abgekehrt, Helena sitzt nicht neben ihr tiefer, sondern in ihrem Schoß.

Auf welcher Seite liegt bei diesen Abweichungen das Echte? Oder muß man kombinieren? Daß alle Figuren und Motive der Vase gutes fünftes Jahrhundert sind, beweist natürlich nichts. Bei der Paris-Eros-Gruppe wird man dem Relief den Vorzug geben. Die Figuren schließen viel besser zusammen, das Einstützen des Arms gehört zu Eros mit seiner lässigen, anlehnenden Haltung, die hochaufgestützte Linke bringt erst die siegreiche Schönheit des Paris zur Geltung.

Für diese Gruppe sind nun auch die beiden schon von Arndt herangezogenen Vasen in Athen zu vergleichen. Die Oinochoe des Meidiasmalers[1] bestätigt das Gewand des Paris und das Aufstützen seiner Lanze in der Form der Reliefs, dagegen bietet diese Vase wie die Bauchlekythos[2] für die Rechte des Eros ein neues Motiv: die Hand ist rückwärts abgestreckt, auf Helena weisend. Paris ist bei der Lekythos ganz abweichend, sitzend gebildet. Dagegen sind die Flügel des Eros, die bei der Oinochoe gesenkt sind, hier gehoben wie auf den Reliefs. Die beiden Vasen sind also, da jede andere Züge des Originals überliefert, voneinander unabhängige Zeugen. Dennoch wird man die Übereinstimmung in der Rechten des Eros nicht gegen die Fassung der Reliefs geltend machen, das Zurückweisen auf Helena für eine Verdeutlichung erklären, auf die die Vasenmaler unabhängig gekommen sind, oder für beide ein Vorbild aus dem Meidiaskreis[3] annehmen, in dem das Originalmotiv schon verändert war.[4]

Bei der Helenagruppe konnte man geltend machen, daß sie sich auf der Vase besser zusammenschließt, das Gegeneinander interessanter ist als die Parallelen des Reliefs, die von Paris ganz abgewandte Aphrodite vielleicht noch feiner wirkt. Für das Motiv ist an die Gruppe im Westgiebel des Parthenon, an das Bild von Alkibiades im Schoß der Nemea[5] zu erinnern.[6]

---

[1] Athen CC 1287; Arndt, Fig. 49; Beazley, AV 46, 39 „Jüngling mit Eros vor einer Frau". Man kann allerdings zweifeln, ob der Maler hier noch bestimmt die Heroen gemeint hat, „Helena" mit dem Saiteninstrument ist jedenfalls nicht charakterisiert.

[2] Athen, CC 1942; Ducati, Midia 77 Nr. 1.

[3] Über die „Meidiastypen" vgl. auch S. 33.

[4] Der Eros ist noch verwendet auf der Paestaner Vase in Cefalù, Trendall, Paestan Pottery 115 Nr. 26 Fig. 6, wo er sich an Aphrodite lehnt. Die Rechte ist eingestützt.

[5] RE XVI, 2310, 46.

[6] Hahland verweist richtig auf den Hochzeitslebes in Athen 1454, Beazley AV 462, 39. Die Gesamtform der Gruppe ist sehr ähnlich, aber hier sitzt die Figur rechts – die Braut – auf dem Schoß der zur Linken – Aphrodite. Dennoch sind die beiden Figuren rechts einander – namentlich in den Köpfen – sehr ähnlich. Wenn man dazu bedenkt, daß auf der Spitzamphora Aphrodite als die Göttin Helena gegenüber nicht „groß" genug erscheint, kommt man zur Vermutung, daß die Gruppe des Lebens doch der ursprünglichen Erfindung näher kommt, d. h. daß diese für die Brautszene geschaffen und erst auf die Helenageschichte übertragen ist, mit Umänderung des Sitzmotivs.

Entscheidung wird man suchen bei der dritten Überlieferungsgruppe, den campaniachen Wandbildern. In erster Linie kommt das Bild aus Pompeii I, 7, 7 (Abb. 15)[1] in Betracht. Ohne weiteres wird man hier den schwebenden Putto, der an Stelle des Eros eingeführt ist, preisgeben. Auch Paris, der sich lässig auf den Bogen stützt, ist sicher verändert[2] – das über dem gesenkten Arm hängende Gewand teilt er mit dem der Vase. Die Helenagruppe stellt sich deutlich zum Relief. Mit der Vase stimmt nur das über den Hinterkopf gezogene Gewand, wie dort ist Aphrodite unverhüllt. Mit dem Relief stimmt auch die Rechte, nur daß sie hier aufliegt und von der Linken berührt wird. Eine Möglichkeit bleibt zu erwägen. Ist das Wandbild wirklich ein selbständiger Zeuge, ist es nicht einfach vom Relief abgeleitet, das ja zu seiner Zeit bekannt war? Genügen die Übereinstimmungen von Vase und Bild, um das auszuschließen? Das Gewand des Paris? Aber gerade das erschien beim Relief ursprünglicher. Zudem ist unter den Wandbildern mit der Szene wenigstens eines, das man auf das gleiche Vorbild zurückführen kann,[3] und hier entspricht die Chlamys des Paris dem Relief. Die Verhüllung Helenas, Aphrodite ohne Kopfschleier? Könnte der Wandmaler selbständig wieder erfunden haben, obwohl das auch bei einem Wandbild, wo wenigstens die Frauengruppe dem gleichen Vorbild zu folgen scheint,[4] wiederkehrt.

Wichtiger ist ein Motiv, das weder auf die Vase noch das Relief zeigen: Helena sitzt, beide Füße zurückgezogen. Sehr viel weniger gefällig als auf Relief und Vasenbild. Aber auch gar nicht im Geist der römischen Wandmalerei. Es kehrt in hellenistischer Zeit wieder (S. 137). Es begegnet aber auch im fünften Jahrhundert, in nächster Nähe des Vasenbilds: auf dem „landschaftlichen" Weihrelief Torlonia,[5] das unter den attischen Votiven des fünften Jahrhunderts eine so besondere Stellung einnimmt. Wir werden nicht zögern, dieses dem Klassizismus wohl nicht harmonisch genug erscheinende Motiv dem Original zuzuschreiben. Es ist ja ungemein ausdrucksvoll, gibt die zurückhaltende Scheu der Helena sinnfällig, setzt formal, statt der Parallele mit Aphrodite auf dem Relief, einen Kontrast.[6]

Dahingestellt mag bleiben, ob wir aus dem zweiten oben angeführten Wandbild entnehmen dürfen, daß das Original auch wie die Vase links eine Gruppe zweier stehender Frauen enthalten habe[7] – in den Einzelheiten keine Parallelen. An ihrer Stelle gibt das Relief die auf dem Pfeiler sitzende Peitho. Eine ähnlich hochsitzende göttliche Gestalt

---

[1] MPI III, II, T. C. Rizzo, PER Taf. 96b; Matz, ArchAnz. 1944/45, 106 I.

[2] Zutat auch die phrygische Mütze (diese auch auf der das Vorbild stark verändernden Jenkins-Vase, S. 22 A. 2). Eigentümlich die Anordnung des Gewandes, von dem das rechte Bein verhüllt ist. Hier hat man fast den Eindruck ostentativer Entblößung.

[3] Helbig 1289; RP 164, 4.

[4] Sogliano 568; RP 164, 3.

[5] Mus. Torlonia 433; Diepolder, Münchn. Jahrb. NF 3, 260; ArchAnz. 1943, 33; HdA 197 Taf. 73, 2.

[6] Das Motiv kehrt wieder auf dem Relief Ny Carlsberg 196 (Arndt, pl. 37), das wohl auch ein Vorbild klassischen Stils gehabt hat, das aber in eigentümlich archaisierender Weise umgebildet ist. Wichtig ist das pompeianische Bild Helbig 1287 (RP 165, 1), Paris mit Eros im Rücken einer mit angezogenen Füßen sitzenden Frauengestalt. Wenn auch die Deutung dieser auf Oinone wohl der auf Helena vorzuziehen ist, so kann doch auch hier Reminiszenz an das Helenabild vorliegen. – Anders wirkt das Motiv bei „Dione" im Ostgiebel des Parthenon (L), in der Ansicht schräg von vorn.

[7] Zur Gruppe der Vase: Speier (S. 22 A. 1) 33.

finden wir im vierten Jahrhundert auf dem Bild von Theseus im Labyrinth (S. 119). Als Parallele aus dem fünften Jahrhundert hat man die Oxforder[1] Vase mit Nike auf dem Pfeiler bei den Ringern angeführt. Die Gestalt als Ganzes, mit der rückwärts aufgestützten Rechten,[2] der zum Gesicht erhobenen Linken fügt sich durchaus in den Kreis der übrigen Figuren ein – nur der Gürtel wäre bei Umsetzung ins Relief verändert worden.

Wenn man die Helena in der Gestalt des Wandbilds in die Komposition einsetzt, dann fällt auch ein Anstoß, den das Relief bietet, weg: die beiden Fußschemel, die nebeneinander so ungünstig wirken.[3] Eine weitere Seltsamkeit ist, daß auf dem Neapler Relief sich die Bodenlinie nach rechts senkt[4] – zwar ist sie links ergänzt, doch kann sie nach den Proportionen des Stuhls hier nicht tiefer gelegen haben. Eine Nachlässigkeit des so sorgfältigen Reliefkünstlers ist nicht anzunehmen. Soll angedeutet werden, daß Paris vom Strand heraufgekommen ist? Bei dem Original, dem Gemälde, wird aber überhaupt keine feste Bodenlinie vorhanden gewesen sein.

Bei dem Versuch, das Original zu datieren, muß, wie bemerkt, von der Gürtung bei Peitho und Aphrodite abgesehen werden. Man wird sich deren Gewand nach Art des Wandbilds vorzustellen haben, das auch noch etwas von der breiten Brust der Frauenstatuen des fünften Jahrhunderts gibt – eine leichte Entblößung der Achselgegend wäre allerdings bei einer Aphrodite dieser Zeit möglich, ja zu erwarten. Die stärkere Entblößung auf dem Relief setzt die „Genetrix" voraus, die man ja noch der Zeit um 430 zuweisen möchte.[5] Weiter hinunter kann man ja schon wegen der Benutzung auf der Vase nicht gehen, ebensowenig viel höher hinauf wegen der gelösten Ponderation des Paris. Das Motiv des Eros, eingestützte Hand, Zurücksetzen des entlasteten Fußes, geht bis in den frühklassischen Stil – „trauernde" Athena[6] – zurück, wo es aber noch wesentlich strenger erscheint. Aufblickend erscheint Eros in großer Kunst zuerst in der spartanischen Statue Soranzo.[7] Die Fassung der Motive – Hintereinander der Füße, Einstützen einer Hand, Anlehnen der andern mit Verlagerung der Ponderation – im vierten Jahrhundert zeigt am deutlichsten die praxitelische Kunst – „Periboetos", Sauroktonos.

Mit allen derartigen Parallelen kann natürlich Schule und Meister des Originals nicht gewonnen werden, das zunächst für sich steht.

Die zweite Darstellung der Begegnung von Paris und Helena in der Vasenmalerei klassischer Zeit, die man mit großer Kunst in Verbindung bringen möchte, findet sich auf einer Berliner Schale (Abb. 16).[8] Auch hier zwei Gruppen: des Paris und der Helena.

---

[1] Studniczka, Siegesgöttin Taf. IX, Fig. 43; Gardiner, Sports 387; CV Gr. Br. 138, 8/9. Vgl. auch die unteritalische Lekythos in Tarent, Rev. arch. 8, 1936, 153, Fig. 3/4: Eros auf Säule, zielt mit Pfeil auf sitzende Frau.

[2] Das Motiv hat die Helena des Wandbilds Helbig 1289 (S. 24 A. 3).

[3] Vielleicht verdient auch der einfache Block als Sitz auf dem Bild den Vorzug vor dem Stuhl des Reliefs.

[4] Amelung, Vat. Kat. II, 151 zu Belv. 58d.

[5] HdA 168 Taf. 60, 4.

[6] HdA 110 Taf. 35, 1.

[7] Ladas 15.

[8] Berlin F 2536; Neugebauer, Führer 103; Rodenwaldt, ArchJahrb. 41, 202; Overbeck, Bildw. Taf. XII, 9 (in der Zeichnung auf dem Kästchen der Helena ein Pfeil interpoliert, der wohl als Liebespfeil verstanden wurde); die andere Seite Taf. X, 3.

Eros hier bei Helena, dazu eine zweite Frau,[1] Paris zwischen Ikarios (?)[2] und Aineas. Diese Gruppe bietet anscheinend nichts Besonderes, das auf ein großes Vorbild wiese. Um so mehr aber die der Helena. Diese sitzt auf dem „klassischen" Lehnstuhl, mit der Toilette beschäftigt. Das Kästchen hat sie auf dem Schoß, ihre Genossin richtet sich mit Hilfe des Spiegels den Haarschmuck, vor ihr kniet, offenbar mit dem Schuhwerk beschäftigt, eine dienende Gestalt – ähnlich wie bei Hippodameia im olympischen Ostgiebel. Aber hier ist es Eros, der den Dienst übernommen hat. Seine Gewalt, bei Erscheinen des schönen Fremden, fühlt Helena, die sich in Konflikt zwischen Pflicht und Neigung abwendet, den Kopf in die Hand stützend, den Mund schmerzlich verzogen. Das kann der an sich befangene und unsichere Zeichner nicht erfunden haben. Nun gibt es zu der Gruppe eine genaue formale Analogie – im Gegensinn – bei völlig verschiedenem Gegenstand, in ganz anderem Monumentenkreis: Priamos vor Achill auf römischen Sarkophagen (Abb. 17).[3] Achilleus, abgewandt den Kopf in die Hand gestützt, entspricht der Helena, der kniende Priamos dem Eros, Hermes[4] Helenas Gefährtin. Daß die Priamosszene auf ein bedeutendes klassisches Vorbild zurückgehen muß, hat man wohl lange gesehen. Sein Ansatz in die hochklassische Kunst des fünften Jahrhunderts wird durch die Parallele der Vase bestätigt. Fragen könnte man nur, ob der Vasenmaler das Vorbild der Sarkophage benutzt und umgedeutet oder ob er ein entsprechendes Helenabild großer Kunst vor Augen gehabt hat. Man wird ihm eine selbständige Übertragung des formalen Schemas auf den ganz verschiedenen Inhalt nicht zutrauen. Das Seelische kommt so unmittelbar zum Ausdruck, daß wir nicht auf den Gedanken kommen, es läge etwas anderes, Umgedeutetes zugrunde: beide Bilder müssen selbständige Sprossen aus einer Wurzel sein. Das gilt auch für das Formale: Eros und Priamos knien auf verschiedene Weise, jeder seiner Art entsprechend; die vorgestreckten Hände von Achilleus und Helena, formal verwandt, sind sachlich beide sinnvoll verschieden beschäftigt. Aus dem „Hermes", der die Hand weinend erhebt, hätte der Vasenmaler kaum selbständig die sich spiegelnde Frau, eine an sich bedeutende Erfindung, machen können.

Es muß sich um zwei bildliche Konzeptionen des gleichen Meisters handeln. Wie so oft zu beobachten, hat auch der große Künstler formale Schemata, die er mit sehr verschiedenem Inhalt zu erfüllen versteht, wenn auch eine Grundverwandtschaft – Widerstreben gegen das andrängende Gefühl, hier der Liebe, dort des Mitleids – vorhanden ist.

Sind in beiden Fällen nur die verglichenen Gruppen dem Original entnommen oder gehören zu ihnen auch die in den Nachbildungen mit ihnen verbundenen[5] – die Wagen bei Priamos, Paris bei Helena? Priamos-Achill könnte man sich als abgeschlossenes Bild denken, wie das ja auch sonst die Kunst seit archaischer Zeit gegeben hat, vor allem im

---

[1] „Gefährtin" richtig Neugebauer; Furtwängler: „Dienerin", die nicht so Toilette machen könnte.

[2] Eher als Menelaos.

[3] Robert, ASR II, 25 f.; Schober, Österr. Jahresh. 23, 68; Capitol Helbig [3]774; Bulas 100 Fig. 52; PhW 1930, 1114. Auf die Sarkophage geht wohl zurück die Lampe von der Agora in Athen, Bull. Corr. Hell. 73, 524 Fig. 7.

[4] Durch Attribut gesichert. Man könnte jedoch fragen, ob das nicht Umdeutung ist, ob auf dem Vorbild nicht Automedon dargestellt war, entsprechend Homer, bei dem Hermes hier keine Stelle hat.

[5] Die auf Wiederholungen neben Hermes erscheinende Hintergrundsfigur (vgl. Robert S. 42: „Hecuba", kaum richtig) ist wohl als Zutat zu betrachten.

hochklassischen Stil, wo weder die Leiche Hektors noch die Geschenke und ihre Träger vorgeführt werden mußten. Zu Helena gehört Paris. Nun ist freilich die Parisgruppe auf der Vase nicht sehr eindrucksvoll, aber das mag am Zeichner liegen. Man kann Charakterisierung sehen im zögernd heranschreitenden Paris, der sich umblickt wie Helena, im Abwenden des Aineas, der die Gefahr ahnen mag. Jedenfalls hier starker Gegensatz zu dem oben behandelten Helenabild, wo Paris sich präsentiert oder vielmehr durch Eros präsentiert wird, der hier seine Rolle diskreter spielt. Dort zeigt Paris seine unverhüllte Schönheit. Hier fällt die Chlamys vor dem Körper nieder, dazu ist das linke Bein verdeckend vorgesetzt. Auch die anderen Männer sind verhüllt – der würdige Tyndareos selbstverständlich, aber selbst Eros ist ,,dezent" gegeben. Man könnte das aus persönlicher Einstellung des Vasenmalers erklären, denn auch im Gegenbild, dem Parisurteil,[1] sind Hermes und Paris, dieser sogar sehr auffallend, verhüllt. Nun findet sich diese Verhüllung gerade beim Parisurteil auch sonst (oben S. 20) und bei Betrachtung der polygnotischen Kunst ergab sich, daß sie auch in der großen Malerei häufiger gewesen ist, als man zunächst annehmen möchte. Man wird also auch hier nicht den Vasenmaler, sondern sein Vorbild für diese Dezenz ,,verantwortlich" machen. Und anscheinend zeigte sie auch das Priamosbild, wenn auch auf den Sarkophagen Achill entblößt ist: die ganze Gewandanlage ist nur so zu verstehen. Auch bei Hermes hat man den Eindruck gewollter Dezenz.

Das starke Motiv, daß Achill sich von Priamos abwendet, hat der klassische Meister aus alter Tradition übernommen; Oltos[2] gibt es in archaischer Lebhaftigkeit, Brygos mit der Gehaltenheit des Nacharchaischen.[3] Das hier noch beibehaltene, der Wirklichkeit entsprechende Liegen bei Tische ersetzt der spätere Künstler durch das klassischer Würde mehr geziemende, mit der homerischen Schilderung (Ω 412) übereinstimmende Sitzen.

Eigentümlich ist, daß das so wirksame Abwenden des Achilleus später aufgegeben worden ist: Auf römischen Pasten[4] wendet sich Achill dem Priamos zu: eine gefälligere, sentimentalere Komposition, offenbar klassizistisch. Wie bei der Helena des ersten Typus ist auch hier dem Klassizisten das wirklich Klassische zu gewaltsam, nicht ,,schön", ,,harmonisch" genug. Darum folgt auch dieser Fassung Thorvaldsen.[5] Klassizist ist auch der Verfertiger des Bechers von Hoby, Cheirisophos,[6] dessen Gruppe der Thorvaldsens so verwandt ist, daß man[7] immer wieder zu – doch offenbar unbegründeten – Zweifeln an der Echtheit der Becher kommt.[8]

---

[1] E. Schmidt, zu BrBr. 660, 6, Fig. 2.

[2] FR 83; Beazley AV 14, 40.

[3] FR 84; Beazley, AV 180, 67. Die Unterschiede in der Komposition der beiden Vasen sind freilich mit bedingt durch ihre Form: die Schale führt zur Bewegung, der steile Skyphos zur Gehaltenheit.

[4] Paste aus dem Besitz v. Thorvaldsen: Fossing, Cat. Thorvaldsen Mus. Gems 906. Andere Gemmenkomposition, Priamos am Boden sitzend: L. Curtius, ArchAnz. 1944/5, 21, Taf. 18, 5.

[5] Rosenberg, Thorwaldsen, Abb. 30; Brandt, Sehen und Erkennen [7] Abb. 285.

[6] Friis Johansen, Nordiske Fortidsminder II, 120 ff.; Rodenwaldt, KA 583; Lehmann-Hartleben, Am. Journ. 42, 82 A. 3.

[7] A. Scheuer, Rev. arch. 9, 1937, 259. Dagegen Friis Johansen, ActArch. I, 273 (mir nicht zugänglich).

[8] Bedenklich erscheint, daß dem Achill Thorvaldsens weitgehend der schlafende Myrmidone auf der Rückseite des Bechers entspricht. Thorvaldsen hat seinen Achill mit Helm und Schwert ausgerüstet, weil auf seiner Vorlage, der Paste, der Oberkörper fehlte. Vollständig die Wiederholungen Berlin 4279/80 (auf Zeichnung Overbeck, Bildw. Taf. XX, 6, der Helm interpoliert). Er hat aber auch die beiden Männer hinter Priamos,

Cheirisophos hat gewiß nicht ein Werk klassischer Toreutik kopiert. Aber man könnte im Hinblick auf sein Relief doch fragen, ob die Komposition der Sarkophage ein toreutisches, nicht ein malerisches Vorbild hatte, wobei doch ein Maler die Zeichnung geliefert haben könnte. Das gleiche gälte natürlich für die Helena-Paris-Szene.

Daß diese in der Toreutik gestaltet wurde, wissen wir aus der berühmten Tonform,[1] die ein getriebenes Helmwangenrelief wiedergibt. Denn die hier auf Eros gestützte, ihm ins Auge blickende Frauengestalt ist, wie schon Rodenwaldt erwogen hat, eher die unschlüssige, von widerstreitenden Gefühlen bewegte Helena, als die traulich mit dem Sohn vereinte Aphrodite. Gewiß könnte man auf dem Gegenstück sich Ares denken, wahrscheinlicher war es doch, wie Langlotz[2] annimmt, Paris, den man sich der Symmetrie halber sitzend oder halbsitzend vorstellen möchte.

Als Meister der Helmwange nimmt Rodenwaldt einen Pheidias nahestehenden Toreuten an und nennt Mys, wenn er dem Namen auch nur „symbolischen Wert" zuschreibt. Nun hat aber Mys den Schildschmuck der „Promachos", den er für Pheidias arbeitete, nicht selbständig, sondern nach Zeichnung des Parrhasios geschaffen und Parrhasios war sicher ein Meister, der gegenüber Pheidias ganz selbständig war. Das Richtige hat offenbar Langlotz[3] gesehen: die Helmwange ist ein toreutisches Werk des Pheidias. Pheidias ist ja selbst Toreut gewesen, Treibarbeit in Silber war auch an den großen Goldelfenbeinbildern angebracht. Wenn die Helmwange sich in manchem von den Parthenonskulpturen zu unterscheiden scheint, so muß das an dem Abstand monumental repräsentativer Plastik von Kleinwerk für intime Betrachtung liegen. Und der Zusammenhang mit der Aphrodite-Eros-Gruppe vom Parthenonfries, der Aphrodite des Ostgiebels – der liegenden „Tauschwester" – ist doch eng genug. Das der Helmwange am nächsten verwandte Werk, die oft kopierte Aphrodite „von Daphne",[4] läßt sich bei der nahen Verwandtschaft nicht nur zu den genannten Figuren vom Parthenon, auch zu andern Werken des Pheidias, nicht von diesem trennen.

Weniger „parthenonisch" ist das Bild der Berliner Schale und doch aus gleicher Zeit. Mit der Helena läßt sich vergleichen der Dionysos des Ostfrieses, der mit umgewandtem Kopf und aufgelehntem Arm sitzt, mit Ikarios Zugordner aus dem Fries. Zu dem knienden Eros mit den hochstrebenden Flügeln[5] ist Parallele der Eros mit dem Kampfhahn vom Sessel des Dionysospriesters.[6] Daß dieser kein Original klassischer Zeit ist, darüber ist man

---

die auf der Paste zu sehen sind, durch andere ersetzt. Die der Paste kehren auf dem Becher wieder. Ein Fälscher hätte also zu dem Thorvaldsenschen Relief auch die Pasten verwendet. Das ist wieder recht unwahrscheinlich. Hat Thorvaldsen seinen Achill von einem Monument übernommen, auf dem der schlafende Myrmidone wie auf dem Becher gegeben war? – Der Gedanke an Fälschung ist aber schon deswegen auszuschließen, weil wir für das Gegenstück, den Philoktetbecher, gar keine Vorbilder haben, die Größe der Erfindung, namentlich der Hauptfigur, eine solche ausschließt. Das Relief der Vorderseite wurde oben (S. 16) vermutungsweise mit der Kunst des Polygnotos in Verbindung gebracht.

[1] Rodenwaldt, ArchJahrb. 41, 191; KA [4]374; Langlotz, Phidiasprobleme 85, A. 43.

[2] A. 3. Helmwange aus Bronze mit Relief des sitzenden Paris: Erlangen, Inv. 517k (Grünhagen, Ant. Originalarbeiten 30).

[3] Phidiasprobleme 87.

[4] Zu Replikenkritik: Gnomon 21, 241. Vgl. S. 42.

[5] Andere Beispiele: Furtwängler, Kl. Schr. I, 16; 30. Oxford, CVA, GrBr. 96, 5.

[6] Fiechter, Dionysostheater I, 65; III, 55; Risom, Mél. Holleaux 257, pl. 9–11.

sich jetzt einig. Auch wohl, daß er nicht Kopie nach einem solchen sein kann.[1] Abgesehen von den Formen und der Ornamentik des Throns selbst lassen sich auch die Reliefs kaum als gleichzeitige Schöpfungen etwa der Lykurgzeit verstehen. Gewiß sind sie verschiedenen Charakters: die knieenden Barbaren mit den Greifen unter dem Sitz im gebundenen „orientalischen" Stil, Nachbildung barbarischen Gewebes;[2] die stützenden Satyrn auf der Rücklehne, tektonisch gebunden; die Eroten an den Seitenlehnen, frei, nur der Form der Lehne angepaßt.[3] Alles auch sinnvoll, der Teppich des Sitzes, die Silene des Dionysos, der Hahnenkampf, der ja auch im Theater vorgeführt wurde.[4] Aber während der Greifenfries noch um 340 denkbar wäre, bei den Satyrn in ihrer schlanken Proportion etwa das Lysikratesmonument verglichen werden könnte, weisen die Eroten, wie oben bemerkt, in die klassische Zeit des fünften Jahrhunderts. Und so gut sie sich auch dem gegebenen Raum anpassen, gewaltsam wirkt doch die Zerteilung des Bildes. Eigentlich müßten die beiden einander gegenüber hocken, jeder seinen Hahn ansetzend; nun sind sie getrennt, um das Bild des Kampfes zu wahren, mußten die Hähne verdoppelt werden. Da wird man doch ein Vorbild annehmen, bei dem sie wirklich Gegenüber waren – allerdings wirkte das dann doch gebunden symmetrisch – im Gegensatz etwa zu der dem Vorbild gleichzeitigen vatikanischen Kanne mit dem Hahnenkampf[5] der Wirklichkeit. Vielleicht hatte also das Vorbild auch eine „tektonische" Bindung. Auffallend ist nun wieder hier die „Dezenz", die wir bei diesem Gegenstand nicht erwarten und die doch kaum zufällig ist. Das muß mit der ursprünglichen Bestimmung zusammenhängen.

LEUKIPPIDEN

An die im weiteren Sinne „parthenonischen" Bilder mit Paris und Helena schließe ich ein dem Parthenon näherstehendes an, das, bereits unter anderem Gesichtspunkt behandelt, hier in diesem Zusammenhang nochmals zu betrachten ist. Eine der „parthenonischsten" Vasen ist die Talosvase in Ruvo.[6] Ich habe wahrscheinlich zu machen versucht,[7] daß auf ihr ein Bild der Talosgeschichte kontaminiert ist mit einer Darstellung des Raubs der Leukippiden, die auch Rubens durch irgendeine antike Nachbildung bekannt war.

Enthielt dieses Leukippidenbild mehr als das, was auch Rubens gibt, die Dioskuren und die Mädchen? Die Medea, das Schiff der Vase, gehören ja gewiß zum Talosbild, wenn sie auch gleichfalls den Parthenonstil zeigen. Noch deutlicher ist die Nähe des Parthenonfrieses bei den Halbfiguren von Poseidon und Amphitrite. Daraus hatte sich zunächst die

---

[1] Möbius, Ath. Mitt. 51, 121.
[2] Vgl. von Lorentz, Röm. Mitt. 52, 165 ff.
[3] Unmöglich die Ergänzung Mél. Holleaux pl. XI unten, mit dem Zweig in der Luft.
[4] RE VII 2210 f.
[5] FR 170, 3.
[6] FR 38. Verwertet sind hier Beobachtungen von W. Strobel in meinen Übungen.
[7] Ladas 3.

Annahme ergeben, daß der Maler direkt den Parthenonfries – Pferde, Zeus,[1] Dionysos[2] – benutzt habe. Nachdem das Leukippidenbild, aus dem die Pferde stammen, als selbständig erkannt ist, muß erneut gefragt werden, ob der Vasenmaler Poseidon und Amphitrite dazu vom Parthenon übernommen hat: wahrscheinlicher, daß er auch sie in seinem Vorbild gefunden hat, natürlich nicht als Poseidon und Amphitrite, sondern als Zeus und Hera.[3]

Ein Bedenken allerdings: durch Zufügung der Götter wird die Symmetrie des Bildes,[4] die auch bei Rubens so wirkungsvoll ist, empfindlich gestört; läßt man die Götter weg, so bilden, wie bei Rubens, die (für den Talos der Vase einzusetzenden) hellen Leukippiden die Mitte, die in freier Entsprechung von den dunkleren Dioskuren umrahmt werden. Poseidon und Amphitrite gehören in die große Kategorie der „zuschauenden Götter",[5] die auf den jüngeren Vasen eine so große Rolle spielt. Sicher ist das keine Erscheinung rein der Vasenmalerei, auch die große Kunst[6] hat solche in der Höhe erscheinende Gottheiten gekannt. Wir können uns in dem Leukippidenbild Zeus und Hera aber kaum anders als noch höher als die Gottheiten der Vase vorstellen, deren Bildformat ja wesentlich durch die zur Verfügung stehende Fläche bestimmt ist; wobei die Rücksicht auf die Tektonik möglichste Füllung dieser erforderte. Auf dem vorausgesetzten Gemälde fiel die tektonische Bindung weg, über den Hauptfiguren kann Raum gewesen sein, in dieser oberen Zone rechts die Götter. Zeus finden wir beim Leukippidenraub auch auf der Meidiasvase (unten S. 35). Ebenso kann die „Krete" aus dem Leukippidenbild stammen, entsprechend der „Peitho" des Meidias. Auch die Krete hat ja Parallelen am Parthenon. Näher als die Iris des Ostgiebels, an die man zunächst denken mag, stehen Gestalten des Frieses wie Nord 44 oder 58; bei dieser begegnet auch die ins Gewand gewickelte Hand.

Erweitert man das Bild nach rechts, so wird man auch eine Erweiterung nach links postulieren, die auf der Vase durch Medea und das Schiff vom Talosbild verdrängt ist. Natürlich wäre auch hier eine freie Symmetrie gegenüber der rechten Seite zu erwarten.

Beschränken wir uns auf die Mittelgruppe. Wie ist der enge Zusammenhang mit dem Parthenon zu erklären? Am Westfries erscheinen zwei auseinanderstrebende, sich bäumende Pferde,[7] deren Symmetrie dadurch verschleiert wird, daß nur das zur Rechten von zwei Jünglingen gebändigt wird, während das zur Linken frei ist. Wie man lange gesehen

---

[1] Bei Poseidon-Zeus besonders frappierend der linke Unterarm, dessen Aufliegen auf der Vase nicht so gut motiviert ist, das Gewand um den Unterkörper, während die Rechte eher der des Poseidon vom Fries entspricht.

[2] Amphitrite entspricht Dionysos auch im linken, nur nicht so hoch aufgestützten Arm. Zum Dionysos vgl. S. 28.

[3] Ihre Anwesenheit ist allerdings nicht motiviert.

[4] Auf der Vase ist allerdings auch das ganze Bild der Vorderseite zentriert: der Kopf des Talos ist genau in der Mitte. Von dieser sind die Augen der Pferde, die Köpfe des Poseidon und der Medea gleich weit entfernt. Die Argo unter dem Henkel dagegen ist kompositionell Zusatz (die Nike unter dem rechten Henkel gehört zur Rückseite), Zetes und der auf das Schiff Steigende entsprechen zwar nicht mehr genau Amphitrite und „Krete", sie sind weiter nach außen gerückt, sind aber doch in Haltung und Bewegung ihre Gegenbilder. Man könnte diese Symmetrie zunächst für die des Vasenmalers erklären, wenn sie nicht eben an beiden Enden schon offenbar etwas verdorben wäre.

[5] Bloch, Die zuschauenden Götter usw. (Leipzig 1888), geht im Wesentlichen nur auf das Inhaltliche, nicht auf das Formale ein. Rumpf, Arch. Jahrb. 63/4, 87.

[6] Hauser, FR II, 61. Vgl. unten S. 115.

[7] Zwischen 25 und 27.

hat, steht diese Gruppe in Beziehung zu den Rossebändigern von Monte Cavallo[1] und zwar muß die plastische Gruppe – das Original der Gruppe des Quirinal – das Primäre sein – hier ist die am Fries nur unvollkommen bewahrte Symmetrie in ursprünglicher Gestaltung. Hier sind die Bändiger die Dioskuren, die Dioskuren wie auf dem Leukippidenbild. Dieses hängt aber nicht direkt von der plastischen Gruppe ab, da die Haltung der Pferde – namentlich bei Polydeukes – der anderer Pferde des Frieses[2] entspricht.

Nach alledem bleibt nur die Lösung, daß das Leukippidenbild von einem Meister geschaffen ist, dessen Kunst der des Parthenon außerordentlich nahestand, dessen Dioskuren nicht Imitation, sondern Parallele der Dioskurengruppe des Parthenonmeisters – doch eben des Pheidias – sind. Pheidias der Maler?

Aber zunächst zur „Replik" der Talosvase.[3] Auch hier Talos von den Dioskuren links und rechts gefaßt. Aber nur die Figur des Talos stimmt überein. Die Dioskuren sind nicht beritten. Das entspricht auch besser dem Sinn der Sage. Talos ist offenbar im Lauf von den Dioskuren eingeholt worden – wären sie zu Pferde gewesen, so wäre das keine Heldentat gewesen –, das Blut ist aus seinem Körper entwichen: so erklärt sich am besten die weiße Farbe, die kaum zur Charakterisierung des ehernen Riesen verwendet ist. Allerdings ist das herausgeflossene Blut auf keiner der beiden Vasen angegeben. Sicher ist, daß er stirbt: auf der Ruveser Vase weichen die Pupillen nach oben zurück. Jedenfalls ergab sich auch hier für den Maler die Gelegenheit, wie im Leukippidenbild, den hellen Körper gegen die dunkeln bekleideten beiderseits zu kontrastieren. Polydeukes entspricht im ganzen dem der Ruveser Vase, wenn auch der Oberkörper sich weniger zurückbiegt, das rechte Knie weniger stark gebogen ist. Kastor, dort zu Pferde, weicht natürlich ab: seine Haltung entspricht der des Rossebändigers vom Westfries, des Dioskuren des „Praxiteles" – in der Drehung des rechten Fußes sogar genauer – vom Quirinal. Also auch hier eine enge und – gegenüber der Ruveser Vase – selbständige Beziehung zu Pheidias.

Für die Gestalt des Talos selbst findet sich naturgemäß keine Parallele am Parthenon. Aber es ist auch nichts an ihr, was der Kunst des Parthenon, des Pheidias widerspräche. Man wird also neben dem Leukippidenbild ein Talosbild gleichen Stils annehmen. Wie sahen dessen äußere Teile aus, wenn man wie dort nicht Beschränkung auf die Hauptgruppe annimmt? Die wichtigste Gestalt wäre hier Medea, die auch auf beiden Vasen zugegen ist. Aber beidemal ganz verschieden: auf der Ruveser stehend, mit dem „Zauberkasten", auf der andern anscheinend sitzend, mit Kästchen (?) und Schwert. Die stehende Medea ist „parthenonisch": nächste Parallele der Mann Ostfries 49, mit gleicher Ponderation, dem Gerät auf der Linken, der übergreifenden Rechten. Ebenso parthenonisch ist aber auch die Argo mit den Gefährten: mit dem Schiff hat man die Metope Nord II zusammengestellt,[4] wo das Schiff in gleicher Weise abgekürzt erscheint, ebenfalls mit Ruder und Leiter. Die Figuren sind hier verschieden, aber dem Aufsteigenden der Vase entsprechen wieder Gestalten des Frieses wie Nord 44 oder in Umkehrung, aber noch ähnlicher West 27. Letztere Figur haben wir schon dem Kastor der Vase von Comacchio ver-

---

[1] HdA 156.
[2] West 16; Nord 121.
[3] Not. d. Scavi 1927, t. 19. Nach Beazley, Journ. Hell. Stud. 56, 92, der Talosvase „stilistisch nahestehend".
[4] Praschniker, Parthenonstudien 106.

glichen; dem Aufsteigenden steht sie insofern noch näher, weil auch sie – und zwar ohne eine rechte Motivierung – den einen Fuß höher aufstellt. Der im Schiff sitzende Kalais ist dem Apoll des Ostfrieses – im Gegensinne – vergleichbar – man beachte namentlich die aufliegende Hand. Und auch der sitzende Zetes mit seinem runden Rücken, dem übergreifenden Arm, dem Gewand um den Unterkörper hat ganz den Charakter der Götter im linken Flügel des Ostfrieses. Überall die Übereinstimmungen und Abweichungen derart, daß sie nicht als einfache Übernahmen vom Parthenon zu erklären sind,[1] nur als selbständige Gestaltungen aus der gleichen Formvorstellung.

Die erschlossenen zwei Gemälde mit den Dioskuren, Raub der Leukippiden und Tod des Talos waren offenbar als Gegenstücke gedacht. Der Meister der Ruveser Vase hat sie kontaminiert, d. h. aus dem Leukippidenbild im wesentlichen die berittenen, dekorativ wirksameren Dioskuren genommen, dazu vielleicht Zeus, Hera und die rechts Fliehende, der ihm nahestehende Maler der zweiten Talosvase die Hauptgruppe getreuer wiedergegeben. Die beiden Gemälde sind Werke eines Meisters. Möglich wäre, daß es Pheidias selbst gewesen ist, man könnte auch etwa an Panainos denken, wenn man annimmt, daß dieser sich ganz an seinen Oheim anschloß.

Jedenfalls gehört die Talosvase in eine ganz andere Sphäre als die nicht wenigen Vasen, auf denen nun wirklich Motive, Figuren des Parthenon kopiert sind.[2] Hier soll nicht auf diese eingegangen werden, nicht gefragt, ob vielleicht das eine oder andere dahin gerechnete Bild doch mehr in die Gruppe der Talosvase gehört.

Die „Hochzeit der Leukippiden" war schon von Polygnot dargestellt worden.[3] Das Bild ist oben bei Betrachtung der Kunst Polygnots nicht erwähnt worden, weil sich unter den dafür herangezogenen Denkmälern (Gjölbaschi, Vasen) keines befindet, das zu den dort behandelten Bildern greifbare formale Beziehungen aufweist, weil es überhaupt schwer fällt, aus ihnen ein Werk „großer" Kunst zu rekonstruieren. Das Bild des Coghillschen Kraters[4] etwa, als Gefäßdekoration ausgezeichnet, erscheint in seiner einfachen Symmetrie als Bild nichtssagend (doch vgl. S. 36).

---

[1] Der Polydeukes der Ruveser Vase steht am nächsten dem Reiter 2 vom Westfries, wiederholt ihn fast in Umkehrung – Stellung des Pferdes, Wendung des im Halbprofil gesehenen Kopfs; selbst die vorn geknüpfte Chlamys kehrt wieder. Nur ist die Beziehung des Polydeukes zu Talos – oder wie wir für das Original annehmen, zur Leukippide sehr viel enger als die des Reiters am Fries zum folgenden.

[2] Das immer wieder angeführte Musterbeispiel ist ja die Berliner Pelike FR 171, 2 mit dem Hypobibazon (Schweitzer, Arch. Jahrb. 53, 85). Allein gerade sie bietet Schwierigkeiten, auf die Zahn aufmerksam gemacht hat: das Vasenbild zeigt Verkürzungen und Schrägstellungen, die der Relieffigur, West 25, fehlen, Dinge, die dem Vasenzeichner nicht ganz überwundene Schwierigkeiten machten, da sie ja gar nicht im Stil der Vasenmalerei liegen. Zahn meinte, der Zeichner habe nicht die Relieffigur, sondern eine Skizze dafür abgezeichnet. Aber auch so erklärt sich nicht, daß er „malerische" Dinge, die dem plastischen Vorbild fremd waren, hineingebracht hat: die Verkürzung des Pferdekopfs, der eben von der Linken des Knaben herumgezogen wird, das stärkere Zurückstellen der Hinterbeine des Pferdes, das sich so niedriger macht, sind realistische Züge, die am Relief fehlen: die Erfindung muß die eines Malers sein, ein Bild, das auf der Vase wie am Fries nachwirkt.

[3] Paus. I, 18, 1. Es bleibt gegen Körte, Arch. Jahrb. 31, 265, die Möglichkeit, γάμος als ungenauen Ausdruck des Pausanias zu verstehen und auch hier Darstellung des Raubes anzunehmen. Vgl. auch Weickert, Polygnot 28, A. 88.

[4] Beazley, AV 397, 3; Reinach, Rép. Vases I, 375; II, 1; Studniczka, Arch. Jahrb. 31, 205.

Anders steht es mit dem berühmtesten Vasenbild des Leukippidenraubs, der Meidiasvase (Abb. 18).[1] Mit den älteren Vasen hat es gemein, daß die Dioskuren Gespanne, nicht Reitpferde haben wie das oben rekonstruierte Bild, mit diesem zeigen die Gestalten der „Peitho" und des Zeus Berührung. Aber eine Kontamination des Vasenmalers liegt nicht vor, sein Bild steht in größerem Typenzusammenhang. Da ist einmal die unteritalische Jattasche Vase (Abb. 19),[2] ungefähr gleichzeitig, aber ganz andern Stils, nur im großen zu vergleichen. Als gemeinsam kenntlich, auch an gleicher Stelle ist die eine Gruppe von Dioskur (Kasstor) und Leukippide, die Fliehende rechts davon; das Viergespann mit dem Wagenlenker – hier auf der andern Seite; das Götterbild; der Altar mit der Sitzenden, die bei Meidias Aphrodite heißt. Der „Agaue" des Meidias entspricht eine – unpassend – in entgegengesetzter Richtung Fliehende.

Nun haben wir aber noch eine von den Vasen – wo man immerhin Tradition von der Meidiasgruppe nach Unteritalien annehmen könnte – ganz unabhängige Quelle: die römischen Sarkophage (Abb. 20), für die ja das Thema als „Sinnbild" sehr geeignet war.[3] Der Zusammenhang erscheint auf den ersten Blick vielleicht nicht zwingend, er wird erst auf einem Umweg deutlich. Wenn man das Bild der Meidiasvase nicht nach der Umzeichnung auf die Ebene, sondern so ansieht, wie es wirklich erscheint,[4] so bemerkt man den engen formalen Zusammenschluß der „Eriphyle" und der „Peitho" rechts. Sieht man sie, vom Gegenständlichen abgesehen, als formale Einheit, so bemerkt man auffallende Übereinstimmung mit der Gruppe der stierführenden „Niken" auf neuattischen Reliefs, die mit der Nikebalustrade zusammenhängt (Abb. 21).[5] Gewöhnlich wird sie als neuattische Umbildung einer der Platten von der Balustrade betrachtet. Allein sie unterscheidet sich von den drei als Vorlage in Frage kommenden Platten nicht allein in Einzelheiten, sondern auch stilistisch. Die Unterschiede hat z. T. schon Hauser gesehen. Die Balustrade erweist sich als das jüngere Werk: auf den neuattischen Reliefs noch durchaus Vorherrschaft der durchgezogenen Linie, des Umrisses, der durchgreifenden Bewegung: an der Balustrade gehemmte Bewegung, Räumlichkeit, komplizierte, kontrastierende Linienführung.[6] Der

[1] Beazley, AV 459, 1; FR 8. Löwy, Polygnot Abb. 32.

[2] Mon. d. Ist. XII, 16; (Reinach, Rép. Vases I 231, 2); Trendall, Frühital. Vasen 39 Nr. 16 (Sisyphosmaler).

[3] Robert, ASR III, 180–87. Vgl. Robert, Heldensage 318, A. 1. Vatican, Cand. VI 35; Helbig ^{3}371 (181); Florenz, Uff. D. 74; Amelung; Führer 27 (hier Verwandtschaft mit Stierführung bemerkt) (180); Baltimore, Lehmann-Hartleben und Olsen, Dionysiac Sarc. in B. Fig. 11, 14/5 (182).

[4] Phot. Mansell. Buschor, Griech. Vasen, Abb. 250. Den richtigen, gewollten Eindruck geben bei solch komplizierten Gefäßflächen weder die verzerrenden Zeichnungen noch die Photographien, mit den Verkürzungen, sondern nur das Betrachten der Vase selbst, wo das Auge über das Bild wandern kann.

[5] Hauser, Neuatt. Reliefs 70 Nr. 100a und b. Hier die Unterschiede von der Balustrade hervorgehoben, Zusammenhang mit Vasenbildern erkannt. Zwei Exemplare: a) Florenz, Uff. D. 521; Amelung 1, 158, BrBr. 342b. Anscheinend viel stärker ergänzt als bei D. angegeben (ich habe das Original nicht untersucht): die linke untere Ecke, wo das Hinterteil des Stiers erscheinen müßte, wohl modern, aber auch sonst muß Ergänzung oder Überarbeitung nach Vergleichen mit b vorausgesetzt werden. Ob der Kopf der Nike links, wie Arndt annahm, antik und zugehörig ? b) Vatican, Belvedere 94 (rechter Teil) und Thermenmus. (Coll. Woodyat 63, pl. XI). Zusammengehörigkeit von Amelung, Diss. Pont. Acc. 1913, 617 erkannt. – Die beiden Exemplare weichen in der Größe ab. Das Florentiner ist nicht unbedingt überlegen, jedenfalls nicht originale Arbeit.

[6] Carpenter, Sculpture of the Nike temple parapet 68 will den Typus nicht von der vollständigen Platte 11 (HdA Taf. 69, 4), sondern von der fragmentierten 16–3 herleiten. Aber abgesehen von der Umkehrung der Richtung, auch hier bäumt sich der Stier auf, die Haltung der hinteren Nike ist viel realistischer, das vorgestreckte Bein entblößt.

Stil der Balustrade hängt eng mit dem des Nikefrieses zusammen, der Meister ist der gleiche. Die neuattische Stierführung gehört in den Kreis eines ganz verschiedenen, nichtattischen Meisters, des Paionios: hier, bei der Nike von Olympia,[1] die Entblößung des einen Beins,[2] die sich gabelnden Falten auf dem Oberschenkel, die Röhrenenden der Falten – Nike rechts; die große zurückschwingende Faltenmasse – Nike links. Noch mit einem weiteren Werk, das der olympischen Nike nahesteht, geht das neuattische Relief zusammen: mit dem von Picard neu veröffentlichten Torso Marconi.[3] Hier findet sich das kurze Apoptygma des Chitons wie bei der Nike links, die eine Brust in bewegten Wellen bedeckend, über der andern einen Bogen bildend, die Parallelfalten von dieser Brust abwärts, die Falten am linken Unterschenkel des Torsos, dem rechten der Relieffigur.[4]

Schon Amelung hat erkannt, daß die Frauen der neuattischen Reliefs denen der Leukippidensarkophage eng verwandt sind: die Gespielin zwischen den Leukippiden entspricht der Nike rechts in Bewegung, Gewand, Entblößung des rechten Beins, die Leukippide links in der Schräge des Körpers, dem vorgestreckten rechten Bein mit den von ihm zurückwehenden Falten, dem die Hüfte umrahmenden, den Oberschenkel überquerenden Mantel der Nike links. Amelung glaubte die Übereinstimmung aus gemeinsamer ,,neuattischer" Schule erklären zu können. Allein die Sarkophage haben ja mit wirklich neuattischen Werken, wie eben den ,,Nike"reliefs nichts gemein, entfernen sich weit in gröberer Arbeit, anderer Reliefgebung von ihnen, gehören einer späteren Schicht an, wenn auch neuattische Reliefs noch zu ihrer Zeit geschaffen sein mögen. Die Sarkophage lassen sich auch nicht einfach von den Reliefs herleiten, ihre Verfertiger – der Meister des Archetypus – haben gewiß nicht die beiden Niken in ihre Komposition eingeschmolzen, denn auch andere Figuren, die nicht von den Niken stammen, zeigen gleichen Charakter. Und nicht zu erklären wäre, daß die Niken, wie ausgeführt, mit einem Leukippidenbild ganz anderen Ursprungs, dem der Meidiasvase, zusammenhängen.

Es ergibt sich: die Stierführung zeigt Beziehungen sowohl zum Leukippidenbild des Meidias wie zu dem der Sarkophage: beide müssen irgendwie zusammenhängen. Auf der andern Seite kann die Stierführung, da ja die Übereinstimmungen verschiedener Art sind, direkte Verbindungen zur Nike des Paionios bestehen, nicht einfach von dem gemeinsamen Urbild der Leukippidendarstellungen abhängen, die Vorbilder müssen dem gleichen Kreise entstammen.

---

[1] HdA 205, Taf. 71, 2; BrBr. 444/5. Nicht richtig der Standpunkt bei Bulle, Schöner Mensch 123, und Rodenwaldt, Kunst der Antike [4]324. Ladas 16, Anm. 84.

[2] Gerade für die Art der Entblößung, die durchaus harmonisch wirkt, lehrreich der Kontrast der S. 33 A. 6 genannten Platte von der Balustrade.

[3] Picard, MonPiot 39, 69, Fig. 7, nach Entfernung der Ergänzungen (von diesen, nicht von ursprünglicher Anstückung, rühren die Stiftlöcher in den Falten her). Clarac, Musée 574, 2230, mit Ergänzung als Artemis, die auf einen Hirsch tritt. Wenn der Ergänzer für diesen einen Anhalt hatte, Rest eines Tierkörpers, könnte es eine ,,flügellose Nike" auf dem Stier gewesen sein. Vente Sotheby, 9. 6. 1937, Nr. 115.

[4] Das Campanarelief, v. Rohden-Winnefeld 47, Taf. LXXX, 2, steht keineswegs der Balustrade näher: auch da ist der Kopf des Stiers gesenkt, das rechte Bein der ,,Nike" rechts entblößt. In Einzelheiten weicht das Relief auch von dem neuattischen Typus ab, ist aber doch wohl nur Umbildung von diesem. Auf den neuattischen Reliefs sind die ,,Niken" flügellos. Was sie hier, was sie ursprünglich bedeuten, ist in diesem Zusammenhang nicht zu untersuchen.

Sarkophagen und Vasen gemeinsam ist zunächst die Gruppe der Dioskuren (auf den Sarkophagen links), der die Leukippide hochhebt. Am wenigsten glaubhaft bei Meidias. Das „Tänzelnde" des Mädchens ist immer getadelt worden. Nun entspricht die Art, wie sie das Gewand mit beiden Händen faßt, der Haltung bei der Gespielin rechts auf den Sarkophagen, nicht so deutlich, aber doch kenntlich bei der Gespielin rechts oben auf der Vase Jatta. Hier streckt die emporgehobene Leukippide die eine Hand mit gespreizten Fingern weit ab, wie die Figur der Sarkophage (mit Vertauschung der Seiten) – eine ja auch sonst wiederkehrende, starke Geste,[1] die freilich nicht zur Eleganz des Meidias paßt. Das senkrechte Emporheben des Mädchens ist auf der Vase Jatta glaubhafter als bei Meidias, aber doch nicht von der Eindringlichkeit wie die fast waagrechte Lage auf den Sarkophagen, die das Ursprüngliche sein wird. Vasen und Sarkophagen gemein sind zwei der Gespielinnen, die in der Mitte der Sarkophage, hier wieder mit der echten Geste der ausgestreckten Hand, der durch die Stierführung gesicherten Entblößung des Beins, in der Peitho banalisiert, im Mädchen rechts auf der andern Vase wenigstens noch mit ausgestreckter (linker) Hand, und die rechts auf den Sarkophagen, auf der Vase Jatta oben rechts, mit veränderter Kopfhaltung, noch kenntlich; eine dritte, aus der Agaue des Meidias und der entsprechenden Gestalt auf der andern Vase zu erschließen (S. 33), ist auf den Sarkophagen nicht deutlich wiederholt.

Wie steht es nun mit den beiderseits überschüssigen Gestalten? Was den Vasen gemeinsam ist, könnte schließlich auf ein gemeinsames Zwischenglied zurückgehen, aber das könnte kaum etwas anderes als eine attische Vase gewesen sein; und da wären sowenig wie bei Meidias die starken, auf der Jattaschen Vase erhaltenen Motive bewahrt geblieben. Also sind für das Urbild einzusetzen das Götterbild mit dem Altar und der Schutzflehenden, der Wagen des Kastor mit dem Lenker. Ferner ist sicher ein zweites Gespann einzusetzen, das man sich von dem auf beiden Vasen – spiegelbildlich – erscheinenden gewiß differenziert war. Auch Zeus wird man von der Meidiasvase übernehmen (vgl. oben S. 30), nur vielleicht an anderer Stelle denken. Auf den Sarkophagen sind überschüssig der entweichende Krieger rechts und die beiden, auf Idas und Lynkeus gedeuteten zusammenprallenden links. Diese Gruppe, zu stark für eine Erfindung der Sarkophagkunst, hat nächste Analogie am Nereidenmonument, wenn auch da die Schilde in die Fläche gebracht sind, dem Reliefstil entsprechend (vgl. unten S. 104).[2] Auch der Krieger rechts, der eng mit der Gespielin neben ihm zusammengehört, hat Parallelen am Nereidenmonument.[3]

Am meisten Schwierigkeiten macht die zweite Raubgruppe. Auf der Vase Jatta ist sie an sich merklich von der andern differenziert – dem Vasenmaler hat sie so gut gefallen, daß er sie auf einer zweiten Vase[4] als Peleus und Thetis wiederholt hat. Allein das Mädchen stimmt hier so genau mit der mittleren Gespielin auf den Sarkophagen, daß es wohl vom Vasenmaler aus dieser Gespielin entwickelt ist. Meidias gibt noch stärkeren Kontrast gegen die andere Gruppe: Polydeukes hat das Mädchen bereits auf den Wagen gehoben und fährt ab. Auch Meidias hat diese seine Gruppe noch einmal wiederholt, als Pelops

[1] Vgl. Zeuxis, Arch. Jahrb. 61/2, 93.
[2] Br. Mus. 859; KiB 264, 5.
[3] Br. Mus. 862.
[4] MondIst. XII, 16; Beazley, Vases in Poland 72.

und Hippodameia.[1] Auf den Sarkophagen endlich ist die zweite Gruppe Spiegelbild der ersten.

Man möchte zunächst annehmen, Meidias habe das für Pelops geschaffene Bild auf Polydeukes übertragen, zumal das Pelopsbild so sehr viel wirkungsvoller, „dramatischer" ist, mit dem Umblicken des Pelops, der ausgestreckten Hand Hippodameias. Nun findet sich aber gerade die Fassung des Polydeukes noch einmal für die Leukippidensage bezeugt durch den Coghillschen Krater,[2] der der Stufe vor Meidias angehört. Aus dieser älteren Typik müßte also Meidias die Gruppe übernommen haben, und zwar gewiß nicht von der erhaltenen Vase, wahrscheinlich überhaupt nicht von einer Vase: wir werden anders, als es oben S. 32 erschien, auch hier eine „maßgebende" Erfindung einsetzen. Wenn die spiegelbildliche Entsprechung der beiden Gespanne den Eindruck rein dekorativer Gestaltung erweckte, so ist zu bemerken, daß sie einmal auch auf der Scheibe in Athen[3] wiederkehrt, solche Entsprechungen aber in dieser Stufe gar nicht gewöhnlich sind, demnach eine besondere Begründung haben müssen: das ist die Zwillingschaft der Dioskuren, die auch sonst zu symmetrischer Gestaltung führt. Von anderm – Akrotere von Lokroi, Votivreliefs usw. – abgesehen, ist hier nur an die Gruppe des Pheidias, die Rossebändiger des Quirinals (S. 31) zu erinnern. Daher werden wir die Symmetrie der Gruppen auf den Sarkophagen nicht ohne weiteres als „römisch" oder spät dekorativ ablehnen können, zumal sie ja vor der Sarkophagzeit bezeugt ist.[4]

Bevor darüber entschieden werden kann, muß noch die Frage beantwortet werden: Ist das gemeinsame Vorbild überhaupt ein Gemälde gewesen, nicht viel eher ein Relief? Die Parallelen zur Nikebalustrade, besser zu der ihr vorangehenden Stierführung und zu Paionios, die Beziehungen auch zum Nereidenmonument könnten dafür geltend gemacht werden.[5] Die neuattischen Reliefs der Stierführung zeigen gewiß den Reliefstil des fünften Jahrhunderts deutlicher als die Sarkophage, trotzdem haben diese mit ihnen über den Motivzusammenhang hinaus stilistische Gemeinsamkeiten, plastische Gestaltung, die der bei der Stierführung und bei der Nike entspricht, die zurückschwingenden Falten bei der Getragenen wie bei der mittleren Gespielin, die Röhrenfalten, in die man unten hineinsieht, die Faltenmasse, die das entblößte Bein begleitet, den im Rücken als Segel ausgebreiteten Mantel, den die Nike von Olympia so gefaßt hatte wie die Fliehende rechts, die Entblößung der einen Brust mit dem umgeschlagenen Gewandrand – bei der Leukippide so gut wie bei der Nike von Olympia: plastische Wirkungsmittel, die in der Malerei nicht so verwendet werden können: sie fehlen ja auch bei Meidias. War das Vorbild ein Relief, also doch ein Fries, so muß die Anordnung der auf den Sarkophagen ähnlich gewesen sein. Nehmen wir die überschüssigen Figuren der Vasen hinzu, so sind Götterbild

---

[1] FR 67; Pfuhl, Meisterwerke, Abb. 108.

[2] Siehe S. 32 Anm. 4.

[3] Ephem. 1885, Taf. 5.

[4] Campanareliefs, v. Rohden-Winnefeld, 116, Taf. LXXX, 1. Stuckreliefs der Basilica vor Porta Maggiore, Journ. Hell. Stud. 44, 74; vgl. Kroll, RE XII, 2264, 1; Tanzbewegung, die Mädchen teilweise bekleidet. Münzen der Gens Tituria mit dem Raub der Sabinerinnen: Robert, ASR III, S. 220, natürlich nicht, wie Robert meint, Vorbilder der Dioskuren, sondern von diesen übertragen.

[5] Vergleichen läßt sich auch für die waagrecht gehaltenen Leukippiden die waagrecht auf den Pferden liegenden am großen Fries, Br. Mus. 860b, 862 (das Motiv überall durchverfolgt von Bielefeld, Amazonomachia).

und Altar unterzubringen. Götterbild und Schutzflehende kennen wir im Relief am Parthenon, in Phigalia. Das Götterbild müßte den Mittelpunkt gebildet haben, die Dioskuren waren nach außen bewegt, auf jeder Seite ein Gespann. Die Gespielinnen, von denen wir zwei, vielleicht auch drei für das Original in Anspruch nehmen,[1] wie auf den Sarkophagen nach rechts bewegt, dazu der fliehende Krieger;[2] links wäre der Zweikampf anzusetzen.

Gegen einen fortlaufenden Fries, dann aber auch gegen ein Reliefvorbild spricht die Anordnung auf den Vasen; wenn sie auch nicht genau gleich auf beiden ist, die Ruveser deutlicher zwei Reihen aufweist, Meidias Wechsel der Höhe fast bei jeder Figur, man wird kaum annehmen, daß die Vasenmaler, die wir uns weitgehend unabhängig voneinander denken müssen (S. 33), beide selbständig den Fries in die „polygnotische" Komposition umgesetzt hätten – selbst bei der Annahme einer gemeinsamen Mittelquelle der Vasenmalerei ist die Umsetzung unwahrscheinlich, vornehmlich, weil die Komposition der Vasen der der Sarkophage unbedingt überlegen ist, nicht in der Sphäre der Keramik geschaffen sein kann, gerade die wechselseitigen Beziehungen der Gruppen untereinander, der Ausdruck der Überraschung, des Sträubens und Ergreifens, des Fliehens und der Besorgnis hier viel stärker zur Geltung kommen.

Die „plastischen" Wirkungen beruhen dann auf der Eigenart des Meisters, der auch als Maler Plastiker gewesen ist; wie er die plastischen Mittel im Gemälde verwendet hat, davon kann weder Meidias mit seiner raffinierten Strichkunst noch der Unteritaliker mit seiner derben Zeichenweise einen Begriff geben.

Man kommt dann doch zu der Lösung, daß Meidias die Polydeukesgruppe im Anschluß an die ältere Tradition gestaltet hat, während das Pelopsbild nicht einfach Umkehrung dieses Schemas ist, sondern hier das Bild eines Meisters wiedergegeben ist, der den Typus der Vase Coghill sehr selbständig weiterentwickelt hat – mag man, dem Typus der Pelopssarkophage entsprechend, den Verfolger Oinomaos mit seinem Gespann für dieses Bild voraussetzen oder annehmen, es habe nur die Pelopsgruppe enthalten, zu der die Phantasie Oinomaos ergänzen sollte.

Die Sarkophage, die die Wagen nicht brauchen konnten, hätten dann vielleicht im Anschluß an jene ältere Tradition die Kastorgruppe schematisch verdoppelt.[3] Wie die Polydeukesgruppe im Original unseres Bildes gestaltet war, läßt sich bei dem Auseinandergehen der Bildtradition nicht feststellen. Man möchte Meidias, der die größere Abwechslung hat, den Vorzug geben, nur daß der Abstand von der älteren Fassung von ihm verwischt wurde.

---

[1] Der Florentiner Sarkophag (ASR 180), der am klarsten angeordnet ist, hat nur zwei Gespielinnen, der vatikanische (ASR 181) zwei mehr, von denen aber eine ganz verdeckt ist; die andere, die zwischen die rechte Raubgruppe und die mittlere Gespielin eingeschoben ist, macht mit dem Motiv der rechten mit flacher Innenfläche erhobenen Hand einen guten Eindruck, wenn sie auch auf den Vasen nicht wiederkehrt. Die Ruveser Vase hat vier Gespielinnen. War das Original ein Gemälde, so kann man sich auf diesem die Zahl der Gespielinnen größer vorstellen, auch Überschneidungen, denen die Vasenmaler aus dem Weg gehen, in größerem Umfang voraussetzen.

[2] Eine Reminiszenz an diesen könnte die „Athena" auf der Vase Jatta links unten sein – doch mag hier etwas ergänzt sein.

[3] Auf den Nebenseiten der Sarkophage 182/6 sind die Dioskuren mit den Mädchen wiederholt, die sie auf die ansprengenden Gespanne heben. Hier wird auch Reminiszenz an den älteren Typus vorliegen. Übrigens ist auf 182 das Gespann der (überhaupt etwas vernachlässigten) linken Nebenseite viel schematischer als das der rechten, das wirklich den Eindruck klassischer Erfindung macht.

Nicht herangezogen wurde bisher die Fassung von Gjölbaschi (Abb. 22).[1] Sie unterscheidet sich, abgesehen von der größeren Ausführlichkeit der Darstellung, durch die Verschiedenheit der Situation: die Leukippiden werden beim Hochzeitsmahl geraubt, die Räuber werden verfolgt. Zu beachten ist aber, daß das Gespann – die beiden Gespanne, hier in gleicher Richtung fahrend, gleichen sich fast genau – dem des Polydeukes bei Meidias in allem Wesentlichen entspricht. Schwer wird es, hier nur einen, eben der Stilstufe entsprechenden Typus zu sehen. Auch unter den Frauen haben einige mit den Gespielinnen unseres Bildes unleugbare Berührungen.[2]

Der Meister des hier rekonstruierten Gemäldes war ein „Plastiker", der Paionios nahestand – wie der des Reiterbildes (oben S. 32) Pheidias. Jedenfalls gehört er in die Stufe nach dem Parthenon, aber vor der Nikebalustrade, also etwa in die Zeit 425–20.

Auf die übrigen „Meidias"typen ist hier nicht einzugehen, ebensowenig auf die sonst mit der Nikebalustrade zu vergleichenden Vasenbilder. Es läßt sich zeigen, daß die Vasen, die man zur Balustrade herangezogen[3] hat, in zwei Gruppen zerfallen, die frühere, die auf der Stufe des Paionios, der der Balustrade vorangehenden, stehen, und einer späteren, die nun wirklich die Balustrade voraussetzt. Der Meister der Balustrade war eben in den Typen stark von der „Paionios"typik abhängig, hat sie aber umgestaltet im Sinne seiner ganz anders räumlichen Kunst: auf sie ist (S. 44) noch zurückzukommen.

Vielleicht ist noch ein weiteres, jüngeres Leukippidenbild in der monumentalen Überlieferung kenntlich, das in Beziehung zu dem eben betrachteten steht; davon in anderem Zusammenhang (S. 104).

Von den Gemälden, die von der überreifen, raffinierten Zeichenkunst des Meidiasmalers und seiner Genossen in ihre dekorativ so reizvolle Schönheit übersetzt sind, ist neben dem Raub der Leukippiden ein zweites kenntlich, ebenfalls ein in der Zeit beliebtes Thema, in noch höherem Grad ein Preis der Liebe und Frauenschönheit, wieder mit ernstem, tragischem Hintergrund, das Urteil des Paris.

PARISURTEIL

Die bildlichen Darstellungen des Parisurteils sind, von der früharchaischen Zeit bis in die römische, so zahlreich, die Typik im großen von der frühklassischen Epoche an ist im wesentlichen so fest, die Varianten im einzelnen sind so schwer klar zu sondern, daß es gewagt erscheint, bestimmte maßgebende Bilder von Meistern der Malerei wiedergewinnen zu wollen.

---

[1] Dazu Körte (S. 32 A. 3), Beilage 3.

[2] Auch hier das wirkungsvolle Ausstrecken der Arme.

[3] Schoppa, ArchAnz. 1935, 33 ff.

Ein Bild des späteren fünften Jahrhunderts ist wohl zu erschließen aus Vasenbildern des Meidiaskreises: auf (A Abb. 23) dem Kelchkrater des Kadmosmalers in der Ermitage;[1] auf (B) der Karlsruher Hydria[2] (Abb. 24), Zeichnung eines dem Meidiasmaler nahestehenden Malers, auf dem Griffkrater in Wien[3] (C Abb. 25), nach Beazley von der Hand des Meidiasmalers. Heranzuziehen ist auch die Berliner Hydria, nach deren Gegenstück der Kadmosmaler benannt ist (D Abb. 26).[4]

Auf allen Vasen trägt Paris das reiche phrygische Kostüm. Er sitzt, die Göttinnen werden ihm vorgeführt durch Hermes; dieser steht auf A und B hinter ihm, Paris wendet den Kopf zu ihm zurück. C und D ändern offenbar, auf C sitzt Hermes unbeteiligt am Bildrand, auf D steht er unterhalb vor Paris.[5] Übereinstimmend ist auf allen Bildern Aphrodite: sie sitzt, von links gesehen, begleitet von Eros.[6] Entsprechend redet ein zweiter Eros dem Paris zu (außer auf A). Am besten ist die Beziehung wohl auf B gegeben: Paris, von Eros an der Schulter berührt, wendet den Kopf von den beiden andern Göttinnen zu Aphrodite; der kritische Wendepunkt der Geschichte, die Spannung in dem scheinbar so idyllisch-ruhigen Zustandsbild. Dazu die Reaktion bei den beiden andern Göttinnen. Athena ist auf A, B, D übereinstimmend stehend dargestellt, im vollen Waffenschmuck, dreibuschigem (B, vgl. C) Helm, figurenverziertem Schild (B, von innen, ebenso bei D, ohne Figuren; von außen bei A), hoch aufgestützter Lanze. Der Waffenprunk gehört zur Erscheinung der Göttin bei dem Schönheitswettbewerb, ebenso wie das Köstum der Hera – Krone, Schleier, Szepter. Aber das stolze, fast drohende Auftreten ist doch wohl schon Wirkung der beginnenden Entscheidung des Paris für Aphrodite. Hera ist teils stehend (B, D), teils sitzend dargestellt. Wirkungsvoller ist das Stehen, das wie bei Athena zu begründen ist. Hera ist aufgestanden, empört.

Was sonst noch von Figuren in der unteren Region auf den Vasen erscheint, mag Ausschmückung durch die Vasenmaler sein. Hinzu kommt aber nun bei A und B eine obere „himmlische" Sphäre –, die, durch den Raumzwang bedingt, bei C als Umrahmung wenigstens teilweise erscheint:[7] auf B und C steigt rechts Helios mit seinem Viergespann auf – übereinstimmend in der Verdeckung der unteren Teile, dem „Stern" vor dem Kopf des Gottes, während die reitende Selene links auf C keine Entsprechung auf B hat. Auf A erscheint auf jeder Seite ein nach der Mitte gerichtetes Gespann. Aber hier handelt es sich nicht um Himmelsgötter, die Gespanne werden von Iris und Nike gelenkt, sie gehören also den Göttinnen, Hera und Athena, unter ihnen. Daß die Göttinnen zu Wagen zum Urteil kommen, ist ältere bildliche Tradition.[8] Nur passen diese Gespanne nicht in die obere Region. Denn zwischen ihnen stehen Eris und Themis, die beiden Göttinnen, die über dem ganzen Geschehen walten, die Anstifterinnen des Zwistes, des großen Krieges sind. Wir

---

[1] Compte rendu Pétersbourg 1861, Taf. 3; Beazley, AV 451, 5.
[2] FR 30; Beazley, AV 459, 3.
[3] Hahland, Vasen um Meidias, Taf. 18/9; Beazley, AV 46, 53.
[4] Berlin 2633; Overbeck, Bildwerke, Taf. X, 5; Mon. d. Lincei XIV, Taf. 2; Beazley, 452 8.
[5] Vgl. die Columna caelata von Ephesos, Winter, KiB 308, 5.
[6] Auf D als Pothos bezeichnet, bei Paris Eros, im Hintergrund Himeros.
[7] Unter den Griffen. In der Zeichnung Arch. Jahrb. 9, 452; 30, 199, fälschlich zum Bild der Gegenseite gezogen. Richtig bei Nicole, Meidias, Fig. 17.
[8] Roscher, Myth. Lex. 3, 1616, Nr. 38/9.

werden die Gespanne hier demnach als Umdeutung des Ursprünglichen, Helios für das Echte halten. Oben, auf dem Ida aber ist Zeus, der erste Lenker des Ganzen. Er begegnet auf A und D (stehend) wie auf B (sitzend). Er könnte dem Original angehört haben.[1] Die Anwesenheit der Themis nur auf A, oben neben Eris, ist sachlich begründet. Aber weit wirkungsvoller als das Gespräch der beiden auf A, die fast ganz sichtbar sind, ist die unheimliche Erscheinung der Eris allein auf B, nur Bruststück mit linker Hand. Man wird daher diese Fassung bevorzugen: hier hat Eris trotz der alle diese Vasen beherrschenden „Süßigkeit", trotz ihres Halsbandes, doch wenigstens im Haar das wilde gorgonenhafte Aussehen, das wir von der Gestalt erwarten – auf A fehlt das ganz. Der Maler von A hat aus seiner Kenntnis der – damals in Athen ganz geläufigen – Sage Themis zugefügt. Andere Füllfiguren der Vasen erklären sich ja nicht allein aus dem Streben nach sachlicher Komplettierung – Klymene, Eutychia auf B, Hebe auf A: es ist ein künstlerischer Grund, diese Zeichner, hervorragende Dekorateure, füllen den Bildraum möglichst gleichmäßig mit Figur, der Bestimmung der Bilder als Gefäßschmuck entsprechend. Weitgehend ist die ganze Komposition vom Bildfeld beeinflußt. Darum mußten die „Vorlagen" stark abgeändert werden. Beim Tafelbild fielen diese Rücksichten weg. Zwischen den Figuren, zwischen „Unter-" und „Oberbühne" war viel mehr Freiraum, als Berg wohl leicht charakterisiert. Stärker entwickelt müssen wir uns die Bäume, die Pflanzen denken, die in der ganzen rotfigurigen Malerei schon gegenüber dem Schwarzfigurigen so sehr zurücktreten, weil sie mit der Ausspartechnik so schwer darzustellen waren. Darum können wir uns ja von der Bedeutung der Pflanzendarstellung in der klassischen Malerei so schwer einen Begriff machen. Aber gewiß kommen hier späte Nachbildungen, auf Wandbildern usw., den Originalen oft näher als die in ihrer unmittelbaren Folge geschaffenen Vasenbilder.

Ob der Berg auch durch Tiere belebt war wie auf D und manchen anderen Darstellungen der Geschichte, ist nicht sicher, aber gewiß werden wir dem Hirten seinen Hund (nur auf B und C vorhanden) lassen.

Die Nachbildungen des erschlossenen Gemäldes gehören zum engen Kreis des Kadmos-[2] und Meidiasmalers. So gewiß sie die allgemeine Stilstufe der letzten Jahrzehnte des fünften Jahrhunderts zeigen, so gewiß ist die Einzelgestaltung Manier dieser Zeichner, das ganze Ethos, das der feinen Damengesellschaft, für die diese Vasen bestimmt waren, entgegengesetzt dem hochtragischen Grundgehalt. Und doch scheint dieser hier und da, vor allem auf der Karlsruher Vase, durch. Außerhalb dieses Kreises scheint keine Nachwirkung des Bildes. Das schöne Bild des Parisurteils auf dem Krater von Pisticci[3] hat nichts damit zu tun: es ist die Toilette der Göttinnen, wie man sie sich schwer in einem „großen" Bild vorstellen kann (vgl. S. 20).

Die großartige Erfindung der Eris, die über dem Geschehen erscheint, kehrt allerdings in einer ganz anderen Sphäre wieder, auf einem Bild des Rubens, das gewiß von antiken

[1] Vgl. noch Syrakus, CVA Italia 840/1, und S. 43 A. 2.

[2] Die Hydria D und ihr Gegenstück, Berlin 2634, sind zwar offenbar attisch und von dem Maler, der die übrigen Stücke der unter dem Namen des Kadmosmalers vereinigten Gruppe bemalt hat, aber ebenso gewiß sind sie für den Export nach Tarent hergestellt: das zeigt der dorische Dialekt der Inschriften und der Taras auf dem Delphin der Parisvase.

[3] FR 147; Toilette der Göttinnen: Euripides Andromache 286.

Vorbildern beeinflußt ist (Abb. 27).[1] Es scheint jedoch – soweit bei der großen Freiheit, mit der Rubens die Anregungen aus antiker Kunst verwendet, gerade bei diesem Gegenstand, urteilen kann, daß ihm nicht irgendein Nachklang vom Bild des fünften Jahrhunderts, sondern eine spätere Komposition vorgelegen hat. Auf diese Frage soll nicht eingegangen werden, sondern nur diese spätere Komposition, auf die früher schon hingewiesen worden ist, gleich hier angeschlossen werden.[2]

Unter den Denkmälern, die für Rekonstruktionen in Betracht kommen, seien ausgewählt drei, die verschiedenen Kunstgattungen angehören: ein „Kertscher" Kelchkrater (Abb. 28),[3] ein pompeianisches Wandbild (Abb. 29)[4] und ein Mosaik von Antiochia (Abb. 30).[5] Unmittelbar in die Augen springt allerdings zunächst nur die Ähnlichkeit zwischen den beiden Zeugen römischer Zeit, die nicht ohne weiteres als unabhängig gelten können: ein „römischer" Bildtypus kann für beide verwendet sein. Nur hier die gleiche Anordnung: die Göttinnen rechts, Hera in der Mitte sitzend, mit der Rechten den Schleier vorziehend. Zu ihrer Rechten und Linken Athena und Aphrodite stehend, diese links aufgelehnt. Gegenüber Paris sitzend, beide Hände auf den Hirtenstab gestützt, das linke Bein angezogen, das rechte vor. Hinter ihm Hermes, mit aufgestütztem Fuß. In der Mitte hinten Baum.

Auf der Vase ist davon nur vorhanden: die rechts sitzende, den Schleier fassende Hera, die zu ihrer Rechten stehende Athena, der links sitzende Paris mit der gleichen Beinstellung, dem (hier nur mit der Linken aufgestützten) Stock, Hermes hinter ihm. Seine Stellung, Aphrodite u. a. weichen ab. Dennoch wird man das Gemeinsame anerkennen und dann für die Gesamtanordnung den römischen Denkmälern den Vorzug geben, weil sie ja das klassische Bild wiederholen, während der Vasenzeichner für seine Zwecke umbildet. Die Vase gehört nicht der Hochstufe des Kertscher Stils an, überhaupt einem mäßigen Handwerker. Der Raum erlaubte nicht wie bei andern Kertscher Vasen eine wesentliche Höherstellung einzelner Figuren. Dennoch ist auch hier keine Bodenlinie, Paris sitzt tiefer als Hera. Unten ist Felsboden angedeutet, jenseits Hera ist das Oberteil einer Säule sichtbar. Das kann nicht Andeutung eines Gebäudes sein: Parallele ist die Säule vor dem Baum auf dem Mosaik, Andeutung des ländlichen Kultus, wie sie aus späteren Denkmälern, Wandbildern wie Reliefs geläufig ist, die aber schon in klassische Zeit zurückgehen muß (vgl. S. 15). Hierzu kann man ein weiteres Wandbild heranziehen,[6] das den Typus stärker umgebildet zeigt, umgesetzt in die Kühle des dritten Dekorationsstils. Die Seiten sind vertauscht. Hera faßt nicht mehr den Schleier, stützt sich auf das Szepter auf, sitzt auf einem Steinthron. Der Hintergrund ist nach der Manier des Stils[7] architektonisch gestaltet, eine mehrfach gebrochene Mauer, vor ihr auf hohem Sockel wieder die Säule. Man hat gemeint, hier Nachbildung einer bestimmten pompeianischen Lokalität, vor der Porta

[1] Ladas 6 f.

[2] Vgl. Löwy, Mél. Nicole 653 ff., wo aber die Typen nicht genug auseinandergehalten sind. Rodenwaldt, Komp. 103.

[3] Athen, Nat. Mus. 12545; Nicole 1106; Schefold, Kertscher Vasen 20, Taf. 23a; Untersuch. zu den KV Nr. 217.

[4] HerrmBr. 215; Helbig 1285; Baumeister, Denkmäler II 1167; RP 163, 5; Wirth 38.

[5] Elderkin, Antioch-on-the-Orontes I, 45, Fig. 3 ff.; Amer. Journ. of Arch. 38, pl. XXI A.; Röm. Mitt. 52, 224, Taf. 1. Mit richtiger Datierung des Vorbilds. – DLZ 1935, 2051.

[6] HerrmBr. 113; RP 163, 6. MPI Pompeii I t. V.

[7] Watzinger, Arch. Jahrb. 61/2, 80.

del Vesuvio, erkennen zu dürfen, aber mit Recht hat Herrmann Skepsis geäußert. Richtig ist wohl, daß die Ausgestaltung der Säule im Anschluß an Monumente aus der Zeit des Wandmalers erfolgt ist. Hier kommt es nur auf den Typus, seine Rolle im Bildganzen an. Das Bild ist für die Rekonstruktion des Originals wichtig, weil es in der Gruppe Paris-Hermes mit dem Mosaik zusammengeht: Hermes ist vollständig im Profil gegeben – auf dem andern Wandbild verschwindet er zum Teil hinter Paris; Paris wendet sich nach ihm um – gegen Vase und zweites Bild. Dagegen stimmen Vase und Mosaik in der vollen „phrygischen" Bekleidung des Paris überein – die Nacktheit der beiden andern Zeugen ist trivialer. Die Göttinnen, namentlich Athena und Aphrodite, weichen im einzelnen stark ab. Bei der Aphrodite des Bildes 3. Stils fühlt sich Schefold[1] an die angelehnte Aphrodite („von Daphne") erinnert. Von deren Wiederholungen[2] ist in der Verhüllung des Hauptes am ähnlichsten das Exemplar in Neapel „aus Herculanum".[3] Also könnte man hier wieder eine „lokale" Beziehung sehen, der Maler könnte die ihm bekannte Statue aus der Nachbarstadt zum Vorbild genommen haben. Aber abgesehen davon, daß die Herkunftsangabe der Statue schweren Bedenken unterliegt, die Übereinstimmung mit dem ganzen Typus ist doch nur sehr allgemein. Jedenfalls spricht nichts dafür, daß der Maler des Originals jene Statue im Sinn gehabt habe, das Anlehnen allein beweist das nicht. Gerade in einem wesentlichen Punkt unterscheiden sich die beiden Gestalten; die Statue lehnt den Arm im Oberarm auf, im Bild ist die Hand des ausgestreckten Arms aufgestützt. Und das kehrt wieder bei der Aphrodite des Mosaiks, wird also das originale Motiv sein. Im zweiten Wandbild freilich ist der Arm wie bei der Statue, wenn auch nicht so hoch aufgestützt, aber diese Aphrodite ist weiter verändert, der Körper bis zu den Oberschenkeln im späteren Geschmack nackt. Höchstens das Vorziehen des Gewandes mit der anderen Hand könnte man dem andern Bild vergleichen. Die Aphrodite der Vase weicht ganz ab.

Nachklänge der Komposition finden sich noch auf römischen Sarkophagen[4] – wieder mit Paris rechts. Auch hier Hera sitzend[5] zwischen den beiden andern, Hermes einmal auch mit dem aufgestützten Fuß. Zugefügt ist Eros bei Paris, wie ihn der ältere Bildtypus (S. 39) bietet. In unserm erscheint sonst Eros nur auf dem Mosaik oben auf einer zweiten Säule über den Göttinnen, gegenüber auf dem Felsen über Hermes Psyche. Ich habe vermutet,[6] daß diese Umdeutung einer Nike sei, wie sie auf der Vase auf Athena zufliegt. Wenn man an das Rubenssche Bild und an den älteren Bildtypus der Geschichte denkt, könnte man auch vermuten, daß auch hier im Original im Hintergrund Eris erschien. Daß das Original eine entwickelte Räumlichkeit hatte, dürfen wir annehmen: die Göttinnen müssen weiter zurück, höher und schräg angeordnet gewesen sein. Dann geht die Kurve zur Säule und wieder vor zu Paris-Hermes.[7]

---

[1] Würzb. Jahrb. 2, 54.

[2] Vgl. S. 28, A. 4.

[3] BrBr. 673 r.

[4] Robert, ASR. II Nr. 16/7.

[5] Hera auf Thron: vgl. HerrmBr. 113. – Vgl. noch Münze von Tarses; Bernhardt, Aphrodite auf griech. Münzen, Abb. 316.

[6] Siehe S. 41 A. 5.

[7] Rodenwaldt, Komposition 103 f. hat die Bedeutung der Kurve, die Responsion von Aphrodite und Hermes, erkannt, nur sieht er, seiner Anschauung von der Räumlichkeit griechischer Malerei entsprechend, nur den Bogen in der Fläche, nicht den im Raum. Das von R. als verwandt bezeichnete Ledabild, HerrmBr. 111, gehört jedenfalls als Erfindung nicht hierher.

Die Säule mit dem Baum im Hintergrund, von da aus Anordnung im Bogen beiderseits nach vorn; an beiden Enden eine stehende Figur (Hermes-Aphrodite), die zur Linken im Profil, die neben ihr sitzende mit ihr enger verbunden, sich ihr zuwendend: das sind die wesentlichen Elemente einer andern Bildkomposition, ganz verschiedenen Inhalts; der Siebenweisenmosaiken,[1] deren Vorbild daher von Elderkin richtig dem gleichen Meister zugewiesen ist. Auf das Inhaltliche dieses viel behandelten Bildes soll hier nicht eingegangen werden. Ich halte an der Deutung auf die sieben Weisen fest, die in Korinth bei Periander versammelt sind – die Burg im Hintergrund Akrokorinth. Hier ist nur der formale Zusammenhang wichtig. Die Burg mag Zutat der Kopisten sein, auch die Pfeilerbrücke mit den Gefäßen links wird man vielleicht dem vierten Jahrhundert nicht zuschreiben wollen – die Gestalten der Weisen selbst, ihre Haltungen, Proportionen, ihre Kleidung sind durchaus die dieser Zeit. Der Abstand von dem Parisurteil, wenn überhaupt einer anzunehmen, kann nicht groß sein und bei diesem ergibt sich die Ansetzung aus dem Vorhergehenden. Ergänzend sei noch auf das in der Zeit nach 350 so beliebte Motiv des aufgestützten Fußes bei Hermes[2] hingewiesen, auch auf die aus den beiden Wandbildern wohl noch kenntliche Drapierung der Athena, die Parallelen in Gewandstatuen der Zeit hat.

Die Ansetzung dieses Parisbildes[3] in die klassische Epoche der Malerei wird noch einleuchtender, wenn wir eine andere Darstellung der Sage dagegen stellen, die sich noch unter den Bildwerken römischer Zeit als eigenartigere Erfindung kenntlich abhebt: Wandbilder[4] und ein Mosaik[5] überliefern eine Komposition, wo Paris wieder – wie das konstanter, der Sache entsprechender Zug ist – sitzt, Hermes stehend ihm die drei Göttinnen präsentiert. Diese stehen eng gedrängt nebeneinander; die sehr gestreckte Proportion wird durch dieses Zusammendrängen noch unterstrichen. Aphrodite ist fast ganz nackt. Diese Nacktheit drängt sich ja auch in Nachbildungen älterer Bilder ein, hier aber ist sie sicher ursprünglich. Die Göttin hat ihr Gewand zurückgeschlagen, das nun eine wirkungsvolle Folie für den Körper gibt, Kontrast zu den beiden andern. Die Anordnung wechselt, aber Athena ist sicher Paris am nächsten. Das Mosaik, wo dieser rechts sitzt, entscheidet zwischen den beiden Bildern, wo die Richtung wechselt. Hera hat Diadem und Kopfschleier.

Die Figuren überschneiden sich mehrfach, aber die Raumschicht ist schmal, ohne rückwärts führende Schrägen. Das ist Reduktion der hellenistischen Zeit, in die ja Typen und Proportion wiesen. Man wird mit der Datierung nicht unter 200 heruntergehen wollen, jeder klassizistische Zug fehlt, wie hoch hinauf, ist fraglich. Man müßte wirkliche Parallelen zur Komposition finden.[6]

---

[1] Elderkin, Amer. Journ. of Arch. 39, 92; Röm. Mitt. 52, 223; Brendel, Röm. Mitt. 51, 1.

[2] Freilich kommt das Motiv schon früher bei Hermes vor, so auf der Hydria des Nikiasmalers, Röm. Mitt. 1887, Taf. 11/12 (Beazley, AV 466, 10), die zu dem Typus S. 39 zu stellen ist.

[3] Vielleicht gab es noch ein älteres Parisurteil mit sitzender Hera; vgl. die boeotischen Vasen, Ath. Mit. 65, Taf. 11.

[4] RP 163, 9 (Helbig 1284; Sommer 11914) und 164, 2 (Anderson 23445).

[5] RP 164, 1.

[6] Eine gewisse Ähnlichkeit, mit den drei nebeneinander stehenden Gestalten, hat das Bild von Herakles und den Hesperiden, Rizzo PER Taf. 95; MPI Pomp. II tav. A (hier „Wiederholungen" usw. angeführt); Watzinger, Arch. Jahrb. 61/2, 80.

Die in der Vasenmalerei des Meidiaskreises nachwirkenden Gemälde, wie das oben betrachtete Parisurteil, lassen sich mit keinem Meisternamen verknüpfen. Der nach der Überlieferung führende attische Maler der Zeit, Apollodoros der „Schattenmaler", ist aus dieser Quelle ebensowenig greifbar wie der in Athen wirkende große Ionier Parrhasios – wenn man auch Schatten und Schattierung auf manchen Vasenbildern, ionischen Geist in manchen Darstellungen finden kann. Andere Gemälde, deren Bildüberlieferung andersartig ist, die noch später nachgebildet worden sind, können zwar auch nicht bestimmten Meistern zugewiesen werden, doch gibt die schriftliche Überlieferung wenigstens einen Anhalt für ihre Einordnung.

Im Tempel des Dionysos Eleuthereus in Athen, der gegen 400 v. Chr. gebaut ist, sah Pausanias (I, 20) eine Reihe von Gemälden aus dem Kreis des Gottes. Nachbildungen von diesen sind zu erwarten. Versuche, solche nachzuweisen, hat namentlich A. von Salis gemacht. Hier sollen die Bilder mit Pentheus und Ariadne nochmals betrachtet werden.

PENTHEUS

In dem für die Erforschung der griechischen Malerei so wichtigen Aufsatz über die Neapler Satyrspielvase[1] ist A. von Salis energisch für die Datierung des Pentheusbildes, das im Haus der Vettier nachgebildet ist (Abb. 31),[2] in die Zeit gegen 400 eingetreten. Man wundert sich, daß diese Datierung nicht allgemein angenommen ist. Von allen Einzelvergleichen mit Vasen der Zeit abgesehen:

Es gibt kein Bild, kein Denkmal antiker Kunst überhaupt, das im Stil des Reliefs der Nikebalustrade so nahekommt wie selbst die späte Kopie des Pentheusbildes. Zunächst das Allgemeine. Wenn man von dem oben S. 33ff. rekonstruierten Leukippidenbild kommt, das so deutlich die vor der Balustrade liegende Stufe repräsentiert, wenn man die dem Leukippidenbild so nahestehende Stierführung einerseits, die Stierführung der Balustrade andrerseits, dem Bild vergleicht, wird man dessen Stelle sofort erkennen: gegen die Herrschaft des Konturs, der schönen durchgehenden Linien, die entschiedenen Bewegungen, die Bindung an die Fläche dort, hier die Räumlichkeit, die Bewegung aus dem Grund und in ihn hinein, die gehemmten Bewegungen, die krausen Falten. Am ehesten scheint noch die Mänade links von Pentheus mit der Stierführerin der älteren Fassung links übereinzustimmen: das Übersetzen des diesseitigen Fußes, die zurückschwingende Faltenmasse, selbst die Art, wie die Füße aus dem Gewand heraustreten. Und doch etwas anderes: bei der Maenade das krause Gefältel in der Gürtelgegend, die Bewegung, bei der Ober- und Unterkörper im Gegensatz sind, der einheitliche Fluß fehlt, fühlbar eine stärkere Körperlichkeit. Pentheus selbst erinnert gewiß mit der flach ausgestreckten Rechten, der zum

[1] Arch. Jahrb. 25, 126; 143 ff.

[2] HerrmBr. 42; Bulle, Theater 309; Rumpf, Arch. Jahrb. 63/4, 89; Philippart, Iconographie des Bacchantes d'Euripide 59 Nr. 143; Curtius, Wandm. 302; Matz, ArchAnz. 1944/5, 106, I; Rizzo, PER, Taf. 40; Schweitzer, Die spätantiken Grundlagen der mittelalterl. Kunst, Abb. 1.

Kopf erhobenen Linken an die mittlere Gespielin der Leukippidensarkophage (oben S. 35). Und doch kommt auch hier mit dem Zurückgehen des knienden Beins in den Grund etwas Neues. Vor allem aber stellt sich die Maenade rechts zur Balustrade; charakteristisch die Räumlichkeit, hier durch das Übergreifen des Arms unterstrichen, die gehemmte, durch eine wirkliche Anstrengung gehemmte Bewegung, das überreiche Gefältel. Die vordere stierführende Nike der Balustrade zeigt die gleiche Behandlung der Faltenmasse zwischen den Beinen.

Bei der Balustrade konnte so wenig wie bei der älteren Stierführung eine Gestalt schräg gestellt werden, so daß der eine Fuß weiter zurückgesetzt war; das erlaubt der Reliefstil nicht. Wenn wir solche Schrägstellung, solches Zurücksetzen auf dem Bild finden, so wird man das darum nicht dem römischen Wandmaler, der die spätere Stufe des Bildraums interpolierte, zuschreiben müssen, sondern schon dem Maler der Zeit um 400, zumal diese Eigenheit untrennbar mit dem ganzen Bildaufbau zusammenhängt. Vorderste Schicht der rechte Fuß des Pentheus; zwischen ihm und seinem linken Knie der linke, und etwas weiter zurück der rechte Fuß der rechten Maenade; in dessen Tiefe etwa das rechte Knie des Pentheus mit dem rechten Fuß der Maenade links; deren linker Fuß noch weiter zurück als das linke Knie des Pentheus. Der Kopf des Pentheus etwas vor dieser Schicht, die Köpfe der Maenaden etwas weiter zurück – wobei der Oberkörper der zur Rechten etwas zurückgebogen ist. Vielleicht geht die Rechnung nicht genau auf, die Absicht der Schichtung, der sie verbindenden Schrägen ist deutlich. Das Bild würde zerstört, wenn man alles Wesentliche in eine Ebene bringen wollte. Dazu aber nun eine zweite, eine wirkliche Hintergrundsgruppe: die drei Halbfiguren (Maenade und Lyssai) die von hinten auf Pentheus zielen. Die Halbfiguren gleicher Art wie solche auf den Vasen der Zeit, die Verdeckung des Unterkörpers deutlicher als meist dort durch die Felsen, hinter denen sie auftauchen, motiviert. Auch sie nicht in gleicher Tiefe, die mittlere, Pentheus unmittelbar bedrohende,[1] am weitesten vorn; die Vorstellung, daß der von ihr erhobene Stein sein Haupt trifft, schafft die räumliche Verbindung.

Das Bild macht den Eindruck einer sehr bewußt kunstvoll aufgebauten Komposition von einer ausgewogenen Symmetrie. Curtius[2] hat versucht, diese Komposition exakt nachzuweisen, die Linien, die der Künstler gezogen hat, wiederzufinden, und in der Tat treffen in dem Netz von Rhomben, mit dem er das Ganze überzieht, eine Reihe von Schnittpunkten wichtige Stellen des Bildaufbaues. Dennoch kann man fragen, ob, wie das bei ähnlichen Versuchen immer wieder eingewandt wird, das Netz nicht zu eng gezogen ist, so daß also Schnittpunkte mit Hauptstellen zusammenfallen müssen, wichtiger, ob mit Hilfe eines solchen Netzes die Wirkung der Symmetrie, der harmonischen Komposition erreicht werden kann. Zuerst muß doch der Künstler die Bildvorstellung haben, in der die Symmetrien im wesentlichen enthalten sind. Er kann zu ihrer Durchführung eine Hilfskonstruktion verwenden, die aber doch von der großen Linie ausgehen muß.

---

[1] Schoppa, Darstellungen der Perser 79, A. 17, erinnert richtig an den Perser mit Felsblock der Vase, Br. Mus. 434, (Cat. III Taf. 14; Pfuhl, MuZ Abb. 602; Schefold, Unters. zu den Kertscher Vasen Nr. 513) und macht diese Parallele für die Frühdatierung des Pentheusbildes geltend.

[2] L. Curtius, Antike 8, 312. Vgl. Kaltenhäusser, Handwerkl. Gestaltung im attischen Grabrelief 30, Anm.16.

Curtius sieht in den vier Köpfen des Pentheus, der Maenaden rechts, links und hinter ihm Ecken eines Rhombus. Sind es nicht vielmehr Kurven, mit denen wir unwillkürlich die Köpfe verbinden? Geht nicht die untere Kurve weiter, bis zu den Köpfen der Maenaden im Hintergrund? Und wo bleiben in Curtius' „Netz" die beiden Schrägen aus den oberen Ecken über die Körper der Maenaden zum untern Bildrand? Nur die rechts erscheint als eine unter vielen. Zum Ausdruck kommt in dem Netz von Curtius die Bewegungsrichtung von links oben nach rechts unten. Trotz dieser Bewegung nach rechts bleibt das Bild zentriert. Man kann ja in manchen Bildkompositionen gerade der Zeit um 400 solche Zentrierung nachweisen, auch im Relief: am klarsten ist das nachgewiesen beim Relief der Hegeso,[1] dessen Meister ja besonders auf Harmonie und Symmetrie ausgeht. Dort kreisen die Linien um die linke Hand der Frau. Beim Pentheusbild ist der Kopf der Hauptfigur der Mittelpunkt – in der Horizontale. Die Mitte der Senkrechten liegt unter ihm, d. h. der untere Teil des Bildes ist überhöht, dafür sind im oberen die Köpfe, ist da die Handlung konzentriert. Vergleiche man die Stierführung der Balustrade, die ja näher liegt, auch die Bewegung nach rechts hat, aber aufsteigend:[2] auch hier das Zentrum, der Kopf des Stiers, in der Vertikalen nach oben verschoben: ganz anders die ältere Stierführung, wo ein kompositioneller Mittelpunkt fehlt.

Es soll nicht versucht werden, noch weitere Entsprechungen, Linien, dann wieder Verschiebungen der ursprünglichen Konstruktion zugunsten einer Auflockerung, zahlenmäßige Proportionen aufzusuchen. Wie der Künstler wirklich gemessen, gerechnet, konstruiert hat, wissen wir ja doch nicht. Wichtig ist, daß die Konstruktion nicht so kompliziert zu sein braucht, daß man sie der klassischen Zeit absprechen müßte, der Zeit, die in der Plastik das doch sicher nicht einfache System Polyklets kannte. Wichtig ist, daß im Pentheusbild eine wirkliche Kopie eines alten Gemäldes erkannt werden darf – wobei in den Einzelheiten der Köpfe etwa, auch gewiß in der Farbgebung, noch ein großer Abstand einzurechnen ist.[3]

v. Salis hat auf die Parallelen hingewiesen, die sich zwischen dem Pentheusbild und der Gigantomachie der Amphora von Melos und ihrer Verwandten finden. Die Frage, ob Werke des gleichen Meisters oder nur stilverwandte Werke vorliegen, ist hier nicht zu erörtern.

In der attischen, überhaupt in der Vasenmalerei, scheint das Pentheusbild keine Spuren hinterlassen zu haben. Die Darstellungen der Sage aus der Zeit gegen 400, die sich dort finden,[4] haben ganz anderen Charakter. Das könnte gegen die Zurückführung des Wandbilds auf das Gemälde im Dionysostempel in Athen geltend gemacht werden.

Ebensowenig läßt sich diese Zurückführung durch das stützen, was sich über das Aussehen der andern von Pausanias erwähnten Bilder im Dionysostempel vermuten läßt. Von

---

[1] Kaltenhäusser aaO.

[2] Hier die „steigende Diagonale", die Gewalt der Vorwärtsbewegung verstärkend, bei Pentheus die „fallende" beim Niederstürzen. Vgl. Wölfflin, Festschr. Wolters (Münchn. Jahrb. d. b. K. NF V 3) 3 ff.

[3] Natürlich gibt das Wandbild keinen Anhalt für die Dimensionen des Originals, da es ja der verfügbaren Fläche angepaßt ist. Es besteht aber kein Anlaß, es für eine Vergrößerung zu halten: Das Original braucht nicht das Ausmaß kleiner Votivbilder gehabt zu haben, wie Curtius annimmt, mag es nun das Bild im Dionysostempel gewesen sein oder nicht.

[4] L. Curtius, 88. Berliner Winckelmanns-Programm.

dem bei Pausanias mit dem Pentheusbild zusammengenannten, inhaltlich und doch wohl auch formal als Gegenstück zu betrachtenden Bild der Bestrafung des Lykurgos werden die untereinander nur im großen übereinstimmenden Marmorkratere im Palast Corsini in Florenz und im Vatikan[1] kaum abhängig sein: hier ist die Quelle wohl die Toreutik Tarents. Diese könnte natürlich ihrerseits das athenische Bild nachgeahmt haben. Aber die Gestaltung ist neu: lehrreich der Vergleich der Hauptgruppe mit der des Pentheusbilds. Von dem Bild der Rückführung des Hephaistos läßt sich ebenfalls aus den Darstellungen der Geschichte, die sich auf Vasen finden, keine bestimmte Vorstellung gewinnen.

ARIADNE

Theseus, der die schlafende Ariadne verläßt, im Begriff, das Schiff zu besteigen, war in einem Bild dargestellt, das durch unabhängige Zeugen, in verschiedenen Denkmälergattungen überliefert[2] ist; eine frühunteritalische Vase (Abb. 32),[3] pompeianische Wandbilder (Abb. 33, 34),[4] ein kaiserzeitliches Wandrelief,[5] ein attischer Sarkophag (Abb. 35)[6] geben die gleiche Komposition wieder. Die Wandbilder könnten natürlich teilweise voneinander abhängen oder Kopien eines gemeinsamen Zwischenvorbilds sein. Aber dagegen schon ein Einwand: eines von ihnen (B) geht mit dem Vasenbild gegen die übrigen sowie gegen das Relief und den Sarkophag zusammen: die Richtung ist umgekehrt, das Schiff links, Ariadne rechts. Andererseits stimmt das Wandbild B mit den Bildern A und D und dem Sarkophag gegen Vase, Bild C und Relief darin überein, daß Theseus von einem im Schiff stehenden Gefährten am Arm gefaßt wird.

Zunächst sind die gemeinsamen Züge festzustellen, die auf sicher unabhängigen Zeugen vorkommen. Ariadne liegt am Bildende, schlafend. Am andern Ende das Schiff des Theseus, nur teilweise sichtbar, mit hohem Heck. Eine Leiter führt hinauf, auf die Theseus mit einem Fuß getreten ist. Er blickt zögernd nach Ariadne um. Über dieser Athena, ihr zu Häupten steht eine jugendliche Gestalt.[7]

Im besonderen bietet die Vase: der hinter Ariadne Stehende ist geflügelt, ist Hypnos. Die Wandbilder unterdrücken diese Gestalt, auf dem Relief ist ein Satyr aus ihr geworden, im Sinne der späteren Zeit: die Ankunft des Dionysos, in dieser mindestens so beliebt wie die Flucht des Theseus (S. 49), wird damit angedeutet. Auf der Vase sitzt Athena. Auf

---

[1] Vgl. Vat. Kat. III, 2 zu Cand. I, 37.

[2] Hauser, FR III S. 104; Watzinger, FR III S. 341; Ephem. 1937, 452; V. Salis, Arch. Jahrb. 25, 134; Diepolder 50; Möbius, Athen. Mitt. 55, 274; Rizzo, PER Taf. 38/9.

[3] Boston. FR III, Abb. 51; Trendall, Frühital. Vasen Taf. 23; Phot. Baldwin Cool. 9692.

[4] RP 111, 4 (A; Casa del poeta; HerrmBr. 16); 1 (B; Sogliano 531); 3 (C; Helbig 1217; Neapel G. 1438); 5 (D); 2 (E). Nur aus Beschreibung kenne ich Sogliano 532 (F) und 533 (G).

[5] Vatikan, G. d. Statue 416; FR III Abb. 50.

[6] Istanbul, M. 21; RR II 173, 3.

[7] Ariadne, Theseus, Athena, das Schiff auch auf dem Bild E, das den Typus stark umbildet: Theseus wird von Athena geführt. Ähnlich Helbig 1221.

den Wandbildern schwebt sie oben: die spätere Zeit denkt sich die Göttin als ferne, himmlische Erscheinung, der klassischen Zeit ist sie nah gegenwärtig. Daß das Sitzen das Ursprüngliche ist, zeigt auch das Relief, wenn Athena auch hier zur Ortsnymphe umgebildet ist. Verändert ist auf der Vase die Bewegung des Theseus, der auf ebenem Boden ausschreitet, statt die Schiffstreppe zu besteigen – das schon auf der Talosvase erscheinende Motiv (vgl. S. 31). Richtig gibt die Vase Theseus nur ein weiteres Ausschreiten wie das Wandbild B und das Relief, wo allerdings die Beugung des vorgesetzten Beins wohl übertrieben ist.[1] In der Armhaltung geht die Vase mit dem Relief zusammen: der eine Arm greift zum Schiff, der andere ist hoch erhoben.

Daß der zum Schiff gehende Arm von einem Gefährten gefaßt wird, wie es die meisten Wandbilder und der Sarkophag geben, wird man dem Original zuschreiben. Die Haltung des freien Arms erscheint noch ausdrucksvoller auf dem Bild B, wo er gegen Ariadne abwärts ausgestreckt ist. Auf den Bildern A, F und C dagegen hält die Hand einen Zipfel des Gewandes vor das Bein, und zwar bei A und F offenkundig zur Verhüllung der Blöße.[2] Man wird das, nach dem was mehrfach (S. 20, 27) bemerkt ist, nicht ohne weiteres für „Dezenz" später, in diesen Dingen nicht mehr unbefangener Zeit halten. Wesentlich ist ja bei der Geschichte, daß Theseus Ariadne nicht berührt hat (Diodor IV, 5).

Das Segelwerk und die an ihm arbeitenden Matrosen sind nur durch Bild A bezeugt, unmöglich wäre dies bei einem Bild klassischer Zeit nicht, auch formal käme so eine Kontrastbewegung zu Theseus und seinem Gefährten.

Am schwierigsten zu beurteilen ist das Auseinandergehen der Zeugen in der Hauptrichtung. Auffallend ist, daß auf einem Wandbild (D), wo zwar auch die Rechtsrichtung gegeben ist, Theseus sich dreht, vom Rücken gesehen ist, so daß sein Umblicken sehr gezwungen herauskommt: offenbar deshalb, damit er seinem Gefährten auf dem Schiff die Rechte und nicht wie sonst bei Rechtsrichtung die Linke reicht. Und auf dem Relief, das an sich unabhängiger Zeuge für die Rechtsrichtung ist, sitzt doch die aus Athena umgebildete Nymphe wie die Athena der Vase nach links, so daß sie sich nach Theseus umblicken muß.

Die Rechtsrichtung erscheint als die natürlichere (vgl. S. 52) nicht nur uns, sondern gewiß auch dem antiken Betrachter. Daraus folgt aber, daß, wenn wir zwei unabhängige Zeugen für die Linksrichtung haben, im Original diese als die ungewöhnliche, frappierende gewählt war: auf die geläufige Rechtsrichtung konnten die Nachbildungen unabhängig kommen. Die Linksrichtung bedeutet zwar Bewegung nach links, sie ist aber retardiert, Theseus strebt eigentlich nach rechts, die Blickrichtung und damit ein starker Bewegungsimpuls geht doch nach rechts: doch „fallende Diagonale" nach rechts. Die Linksrichtung erscheint als die stärkere, spannungsreichere.

In dieser ist die Ähnlichkeit mit der S. 31 erwähnten Gruppe der Talosvase noch augenfälliger. Zetes dort läßt sich mit dem Gefährten des Theseus vergleichen. Dabei können doch die Originale ein paar Jahrzehnte Abstand haben, das Ariadnebild kann doch mit

---

[1] Pergamenisches, das Möbius bei Vergleichen der „Befreiung des Prometheus" (KiB 364, 1/2) hier sehen will, ist in dieser Wanddekoration nicht festzustellen. Die Übersetzung ins Relief wird von dem hadrianischen Künstler selbst vorgenommen sein.

[2] Beim Bild D ergibt die Drehung des Körpers die Dezenz.

dem im Dionysostempel identisch sein. Mit dem Pentheusbild allerdings besteht keine greifbare Verwandtschaft, weder in den einzelnen Gestalten noch in der Komposition. Das Pentheusbild ist von Figur erfüllt, das Ariadnebild muß Umraum, namentlich über den Figuren, gehabt haben. Der Mittelpunkt, dort Kopf der Hauptfigur, ist hier leer, über ihn geht die Spannung zwischen Theseus und Ariadne, sein Blick (vgl. S. 52).

Jedenfalls ist das Bild ganz geschlossen. Dem bewegten Gefährten des Theseus auf der einen Seite entspricht der ruhige Hypnos auf der andern als Abschluß nach außen. Man wird daher mit Hauser die Meinung, im Original sei die Flucht des Theseus mit der Ankunft des Dionysos verbunden gewesen, ablehnen, obwohl sie sich scheinbar auf eine Reihe von Zeugen stützen kann: vor allem, wenn man das Original im Bild des Dionysostempels sieht, denn hier nennt Pausanias in einem Atem: Ἀριάδνη καθεύδουσα καὶ Θησεὺς ἀναγόμενος καὶ Διόνυσος ἥκων εἰς τῆς Ἀριάδνης τὴν ἁρπαγήν. Also Ariadne zweimal genannt, aber nur einmal deutlich als dargestellte, woraus man auf ein einziges Bild schließen könnte. Aber Pausanias schreibt ja preziös und absichtlich unklar (vgl. S. 12 A. 2), und darum ist wahrscheinlicher, daß er mit der zweimaligen Nennung der Ariadne auch ein zweites Bild andeuten wollte. Als bildlicher Zeuge könnte das Wandrelief angeführt werden, wo zu Häupten der Ariadne ein Satyr steht, aber gerade es spricht gegen eine ursprüngliche Vereinigung beider Szenen, denn er ist doch offenkundig Umdeutung des an der Stelle viel sinnvolleren Hypnos. Und kaum denkbar ist es, daß man auf einem Gemälde um 400 beide in der Geschichte getrennten Phasen so eng verbunden hätte: das kann in der späteren Malerei nur so geschehen, daß bei Ankunft des Dionysos das Schiff des Theseus noch in der Ferne zu sehen ist.[1] Möglich wäre trotzdem, daß in der Vasenmalerei eine solche Vereinigung einmal gegeben war. Die Bonner Scherbe[2] zeigt den Kopf einer Schlafenden, offenbar Ariadne; eine nach rechts enteilende Gestalt, die Theseus sein wird, trotz des Petasos im Rücken. Er könnte, wie v. Salis interpretiert, die Schiffsleiter besteigen, mit der Linken nach dem Schiff fassend. Links Eros – wenn nicht Hypnos. Allein dieser Eros ist nach links gewendet, Ariadne liegt nach links, von „Theseus" abgewendet. Das deutet darauf, daß links etwas von Bedeutung war, und das könnte eigentlich nur Dionysos oder sein Thiasos sein. Es ist aber, nachdem das Fragment als das eines Deckels erkannt ist, fraglich, ob „Theseus" aufsteigend und nicht laufend dargestellt war, da die Bodenlinie im Kreisbogen verlief. Also vielleicht nur eine Nebenfigur oder ein anschließendes Bild. Dann kann doch Theseus links gewesen sein, die Darstellung ähnlich der Bostoner Vase.[3]

Neben dem Typus des hier betrachteten Bildes sind in der campanischen Wandmalerei zwei Episoden der Geschichte beliebt, Ariadne erwachend, das Schiff des Theseus in der Ferne davonfahrend[4] und die Ankunft des Dionysos bei der Schlafenden. Den ersten wollte Diepolder[5] als spätere Umbildung des Abschiedstypus erklären. Es ist aber im Grunde eine völlig verschiedene, sachlich und formal selbständige Komposition, die freilich nicht

---

[1] HerrmBr. 40 (unten S. 50). [2] v. Salis, Abb. 5; CVA Deutschland 27, 7.

[3] Zum Figurenbestand des Vorbilds: Auf dem Sarkophagrelief erscheinen links zwei Diener, die das Gepäck des Theseus tragen. v. Salis verweist auf die Iliupersis des Polygnot, wo die Abfahrt des Menelaos vorbereitet wird und Ithaimenes Kleider ins Schiff bringt (Paus. X, 25, 3). Aber was hier ganz passend ist, erscheint doch für die Flucht des Theseus sehr wenig angebracht. Zudem müßten die Diener im Original doch eine andere Stelle eingenommen haben, denn auf dem Sarkophag haben sie die der Athena und des Hypnos. [4] RP 111, 6–112, 4. [5] 50.

der Zeit um 400, aber gewiß noch griechischer Kunst angehört. Die zweite[1] entspricht sachlich dem bei Pausanias genannten Bild. Für die Frage, ob die Wandbilder (Abb. 36/7)[2] von ihm herzuleiten sind, befinden wir uns in viel ungünstigerer Situation, wir haben keinen alten unabhängigen Zeugen,[3] die Bilder selbst weichen sehr stark untereinander ab.

Wir kennen eine Darstellung der Ankunft des Dionysos in der Vasenmalerei, die dem Abschiedsbild in vielem entspricht: die von Watzinger veröffentlichte Tübinger Scherbe,[4] wo die erwachende Ariadne sitzt, hinter ihr Eros, der die Schale über ihrem Haupt ausgießt – entsprechend dem einschläfernden Hypnos des andern Bilds. Vor Ariadne der Gott, hinter ihm ein Satyr. Aber wenn hier ein Bild „großer" Kunst nachklingt,[5] so war es älter als das Abschiedsbild, wie der Stil der Vasenzeichnung lehrt.

Kann der Typus der Wandbilder ein Original aus der Zeit des Abschiedsbildes wiedergeben? Diepolder hat versucht, die Bilder zu ordnen, in erster Linie nach seinem Gesichtspunkt der Bildgestaltung in der pompeianischen Wandmalerei. Er führt sie alle auf das gleiche Original zurück, über dessen Zeit er sich nicht ausspricht. Da er aber schon hellenistische Umbildungen des Originals annimmt, muß er das Urbild zumindest in frühhellenistische Zeit setzen. Daß die Bilder, die wir haben, alle in hellenistisch-römischen Geschmack umgesetzt sind, daß keine Kopie im Sinne des Pentheus aus dem Vettierhaus oder auch nur des Abschieds aus der Casa del Poeta (Abb. 33) ist, leuchtet ohne weiteres ein. Für das Original kann man sicher in Anspruch nehmen Ariadne, die Flügelgestalt hinter ihr, Dionysos, wahrscheinlich die Gestalt, die Ariadne enthüllt und einige Glieder des Thiasos.

Ariadne wird teils von vorn, teils von hinten gesehen. Diepolder erklärt die Vorderansicht an sich für das Ursprüngliche, da das dem Abschiedsbild entspricht. Andererseits scheint ihm die von Rücken gesehene zur Dionysosszene vortrefflich zu passen.[6] Wenn man versucht, Theseus- und Dionysosbild als gleichzeitig, als Gegenstücke zu verstehen, ist die Rückansicht wahrscheinlicher, als Abwechslung gegen die Vorderansicht des andern Bildes. Die Entschleierung der Rückseite soll auch vielleicht dezenter wirken. Das Gewand wird weggezogen von Eros, Satyr oder Pan. Letzteren wird man für die ältere Zeit hier fernhalten. Auch Satyr scheint weniger angemessen als Eros, der ja bei den Liebesszenen der Zeit immer wieder als Vermittler auftritt (S. 22, 26, 39), natürlich in Formen des reifen Knaben, nicht als Putto.

---

[1] Diepolder 51 ff. Klein, Österr. Jahresh. 32, 91 (beide Behandlungen sind gleichzeitig erschienen, daher ohne Bezug aufeinander); Curtius, Wandm. 308; Lehmann-Hartleben und Olsen, Dionysiac Sarcophagi 72 f. Von älteren Behandlungen vgl. noch Furtwängler, Kl. Schr. I, 223.

[2] Wandbilder: RP 112, 6 (A); 113, 1 (Helbig 1237; Rizzo PER 109, 2; Phot. Sommer 9251; C); 2 (Helbig 1235; E); 3 (HerrmBr. 40; D, Abb. 36); 4 (HerrmBr. 114; Elia, MPI, Pomp. 1, 19; Rizzo 110; Matz, Arch. Anz. 1944/5, 104 f.; Gnomon 21, 19; B, Abb. 37); Helbig 1236 (Sommer 11910; F) u. a. (vgl. Klein, Anm. 1).

[3] Die Nebenüberlieferung ist: calener Scherbe, (JdI 27, 167); Münze des Alexander Severus aus Perinth, Elia (A. 2) Fig. 13; Sarkophage (zu Vat. Cand. IV, 30).

[4] Watzinger, Ephem. 1937, 449.

[5] Dem gleichen Vorbild folgt der Kadmosmaler auf dem Krater von Kamarina, Rizzo, Mon. Linc. 14, Taf. 1; Beazley, AV 451, 2; CV Italia 824: Ariadne sitzend, Eros, der bärtige Dionysos. Direkt anschließend Abfahrt des Theseus, wohl nach dem oben behandelten Bild, aber umgestaltet: Ariadne, die nicht zweimal erscheinen konnte, weggelassen; Athena bekränzt den stehenden Theseus, ein Jüngling, den man eigentlich wieder Theseus nennen möchte, mit Leier, geht auf die Schiffsleiter; der Maler kopiert nicht, sondern setzt alles in seine etwas banalschönen Haltungen um, verteilt die Figuren gleichmäßig über das Gefäß.

[6] Ganz klar ist mir seine Stellungnahme nicht.

Dionysos: Diepolder erklärt den bekleideten Dionysos für Umbildung, verweist für den gebauschten Mantel auf Figuren vom pergamenischen Altar. An sich gibt es gebauschte Gewänder auch im fünften Jahrhundert, und hier kommt es ja nicht auf die Ausgestaltung an. Für den Typus verweist O. Elia richtig auf den Dionysos Hope, also ein Werk des Kephisodot.[1] Der nackte Dionysos ist der übliche Typus der hellenistisch-römischen Zeit. Die ältere Darstellung der Auffindung (Vase Tübingen oben S. 50) hat noch den alten Typus des langbekleideten bärtigen Gottes. Danach ist anzunehmen, daß dieser abgelöst wird nicht durch den nackten, sondern den zwar jugendlichen, aber noch bekleideten: das entsprach der Würde des Gegenstandes.

Ariadne vom Rücken, Dionysos bekleidet, kehren ziemlich genau entsprechend auf dem Bild A wieder, wo nur der Eros schon durch einen Satyr ersetzt ist. Auch die Haltung des Dionysos ist die gleiche: erstaunt, halb zurückweichend, die Linke gegen Ariadne ausgestreckt. Das ist viel feiner als das genießerische Anschauen oder gar Heranschreiten, in dem der nackte Dionysos anderer Bilder gegeben wird.

Die Flügelgestalt hinter Ariadne wird gewöhnlich Hypnos genannt. Dazu paßt nicht recht die immer wiederkehrende Bekleidung. Verschieden ist auch das Motiv wiedergegeben: entweder steht oder sitzt sie hinter Ariadne oder diese ruht in ihrem Schoß. Diepolder neigt dazu, letzteres für Umbildung zu halten. Allein wenn, worauf die Übereinstimmung der meisten Bilder führt, die Flügelgestalt sitzt, Ariadne auf einem besonderen Kissen liegt, das zudem außergewöhnlich hoch ist, so gibt das ein Nebeneinander, das weniger wirkungsvoll ist, als wenn Ariadne im Schoß ruht. Und dafür kann man auf Gruppen, wie die beiden Maenaden auf der Berliner Lekythos,[2] verweisen.

Endlich der Thiasos: Raoul Rochette[3] verdanken wir die Beobachtung, daß eine Gruppe daraus, Silen, der von einem Helfer beim Steigen unterstützt wird, schon auf apulischen Vasen (Abb. 38)[4] wiederkehrt. Die Gruppe begegnet auf zweien der Wandbilder (B u. C) spiegelbildlich. Beidemal ist der Helfer nicht wie auf der Vase eine Maenade, sondern ein Satyr.[5] Zu beachten ist nun, daß die Art, wie der Arm des Silen gefaßt wird, ganz die gleiche ist, mit der auf dem Abschiedsbild der Gefährte im Schiff den Arm des Theseus packt.

So finden sich eine ganze Reihe von Zügen zusammen, die die Erfindung in klassische Zeit, in die Nähe des Abschiedsbildes verweisen. Wie aber steht es mit der Räumlichkeit – beim Abschiedsbild eine Raumschicht, wenn auch mit raumschaffenden Überschneidungen, beim Auffindungsbild die weite Öffnung nach hinten, die doch im fünften Jahrhundert nicht denkbar ist? Nun kann man annehmen, daß auf den Wandbildern der Thiasos, der im Original durch zwei, drei Gestalten repräsentiert sein konnte, erweitert ist. Soll man nun die Silengruppe, die auf H. 1239 in einer hinteren Schicht erscheint, in die des Dionysos versetzen wie auf H. 1237 (C)? Hier erscheint auch der dort z. T. verdeckte Silen vollständiger. Man muß sich die Situation klar machen. Ariadne ruht am Strand. Dionysos kommt aus dem Innern seiner Insel Naxos herab. Dabei muß der Zug noch eine trennende

[1] HdA 224. [2] F 2471. Neugebauer, Führer Taf. 64; Diepolder, Griech. Vasen 37.
[3] Mir nur durch Zitat von Klein (S. 50 A. 1, 95) bekannt.
[4] Die eine HerrmBr. S. 157, Abb. 46; Elia (S. 50 A. 2) Fig. 12.
[5] Die Vorstellung von Klein, Silen komme mit dem rasenden Panthergespann des Dionysos nicht mit, ist natürlich abzuweisen: auch die Maenaden rechts vom Gespann beeilen sich nicht, das Gespann von Dionysos und Ariadne ist offenbar von dem Vasenmaler mit den Gestalten des Thiasos kombiniert.

Bodenerhebung überwinden, wozu Silen Hilfe braucht. Wirkungsvoller also, wenn er im Hintergrund erscheint, sein Heraufkommen ist anschaulicher, wenn man nur den Oberkörper sieht. Also doch eine zweite Raumschicht? Diese ist aber nicht weiter zurückangeordnet als die der dritten Maenade und der „Lyssai" auf dem Pentheusbild. Der halbverdeckte Silen entspricht diesen Halbfiguren. Die Tiefe war wie dort durch Felsmassen abgeschlossen, die nur die Lücke aufwiesen, durch die der Zug gekommen war.[1]

Beim Abschiedsbild, soweit man es rekonstruieren kann, haben wir keine entsprechende Gestalt. Das spricht aber nicht gegen die Zusammengehörigkeit der beiden Bilder, die sich gerade gegenüber dem Pentheusbild zusammenschließen (vgl. S. 49). Gewiß, der bekleidete Dionysos, der dem Original zuzuschreiben ist, wurde wie das Pentheusbild pergamenischer Kunst verglichen. Aber die Bewegtheit seines Gewandes ist doch etwas anderes als die der Maenaden – soweit die Ausführung der Dionysosbilder ein Vergleichen zuläßt.

Abschiedsbild und Auffindungsbild zeigen sich als Gegenstücke: Der zögernd nahende Dionysos entspricht in der Bewegung dem zögernd scheidenden Theseus, die vom Rücken gesehene Ariadne der von vorn gesehenen, die sitzende Flügelgestalt dem stehenden Hypnos. Eine Entsprechung hat die Athena des Abschieds: bei der Auffindung war kein weiterer Gott am Platz.[2] Die Gruppe des Thiasos erschien besser als links von Dionysos, wo sie der oder den Gestalten im Schiff entsprochen hätte, in der rückwärtigen Raumschicht ihren Platz zu finden. Nun könnte man behaupten, die Entsprechung beider Bilder sei, als spiegelbildlich, doch sinnfälliger, es ergäbe sich ein harmonisches Nebeneinander der Bilder, wenn das Abschiedsbild die in der Überlieferung vorherrschende Rechtsrichtung hätte, als wenn, wie oben, die Linksrichtung[3] angenommen würde. Aber dem Künstler konnte wichtiger die Wirkung der Richtung sein: die fallende Diagonale nach rechts, die sich dort mit der Bewegungsrichtung kreuzt, beim Auffindungsbild nur leicht zurückgespannt ist.

Die Wiederkehr des nackten Dionysos, der an Stelle des ursprünglich bekleideten tritt, auf einer Anzahl der Wandbilder, den Sarkophagen, der Münze, der Calener Scherbe, führt auf die Vermutung, daß ein hellenistisches, wohl späthellenistisches Zwischenvorbild vorhanden war, das aber doch die Urfassung nicht ganz verdrängt hat. Dieses zu rekonstruieren soll nicht versucht werden. Zu beachten ist, daß auf der Münze die Ariadne nicht nach einem malerischen Vorbild, sondern nach der Statue (Vatikan u. a.), einer rein plastischen Erfindung noch großer hellenistischer Zeit, gegeben ist.[4]

Die Bilder des Dionysostempels sind namenlos. Aber auch ein Werk eines namhaften Meisters der gleichen Zeit ist in Nachbildungen kenntlich, eines der wenigen berühmten Werke griechischer Malerei, das etwas ausführlicher beschrieben wird.

---

[1] Das muß die ursprüngliche Fassung sein. Bei C ist rechts ein Ausblick aufs Meer geschaffen, bei D in der Mitte, mit dem Schiff. Die Lücke wird von den Wandmalern benutzt, um das Gefolge des Dionysos in immer größerer Zahl eindringen zu lassen.

[2] Doch entspricht die sitzende Athena wieder der sitzenden Flügelgestalt, wie der stehende Hypnos dem vor Ariadne stehenden Eros der Auffindung.

[3] Die ja auch tatsächlich einmal bei der Auffindung (F) erscheint.

[4] HdA 347, Taf. 122, 4.

IPHIGENIE

Die Darstellungen von Iphigeniens Opferung und Rettung in Aulis haben alle die aulische Iphigenie des Euripides (406 v. Chr.) zur Voraussetzung.[1] Die literarische Überlieferung kennt ein berühmtes Bild des Gegenstandes, Werk des Timanthes von Kythnos.[2] In der bildlichen sind es zwei Kompositionen, die man mit diesem Bild in Verbindung gebracht hat.

Einmal das Bild aus der Casa del Poeta tragico in Pompeii (Abb. 39).[3] Es kann schon deshalb nicht auf Timanthes zurückgehen, weil auf dessen Bild Iphigenie stand. Ausgeschlossen wird die Zurückführung durch den Stil: Timanthes ist als Zeitgenosse des Zeuxis, Rival des Parrhasios um 400 datiert, das Vorbild des pompeianischen Gemäldes muß bedeutend jünger gewesen sein. Das Entscheidende hat Amelung gesehen, der auf die Ähnlichkeit des Odysseus mit dem Pasquino (Abb. 40)[4] hinwies. Gewiß, der Kopf des Odysseus hat den gleichen Typus wie der Odysseus in Venedig,[5] der auf ein Werk des Bryaxis zurückgeht, aber das ist traditionelle Bildung, die eben Odysseus charakterisiert.[6] Auch die Kopfhaltung ist ähnlich, aber auch darin liegt etwas Typisches. Als Ganzes ist der Menelaos der Pasquinogruppe das Nächste: sein Oberkörper mit dem aufblickenden Kopf, das Gewand, die Art, wie er Patroklos mit beiden Armen umfaßt, das ist frappant ähnlich. Wohl ist der Pasquino anders aufgebaut, als Pyramide, in sich geschlossen, während im Bild noch der zweite Träger, Menelaos, zur Gruppe gehört – aber das ist Unterschied von abgeschlossener Freiplastik und Malerei.

Das Original des Pasquino ist um 200 entstanden, geschaffen vielleicht für Lakonien, ein politisches Denkmal im Zusammenhang der Politik Spartas, das damals zum letztenmal eine Rolle zu spielen versuchte.[7] Nun könnte man einwenden, daß der Pasquino, der schon Anfänge des Klassizismus zeigt, sich an ein Bild des vierten Jahrhunderts anschließe – wie die Kopenhagener Iphigeniengruppe (S. 59) – und so die Ähnlichkeit mit dem Odysseus des Bildes, das eben der gleichen klassischen Epoche angehöre, zu erklären sei. Es lassen sich aber noch weitere hellenistische Züge in dem Bild aufzeigen. Vor allem Kalchas, in seiner für klassische Zeit undenkbaren Proportion, dem schmalen Oberkörper, dem Auseinandergehen der Gewandmasse nach unten: vergleichbar hellenistischen Frauengestalten. Auch Agamemnon hat die überstreckte Proportion.[8]

Mit dem Menelaos der Gruppe ist nicht allein Odysseus, sondern auch Menelaos im Bild zu vergleichen: er ist mit Iphigenie noch enger verbunden, wie sein rechter Arm sie

---

[1] Löwy, Österr. Jahresh. 24, 1 ff.

[2] RE VI A 1231 Nr. 1 (wo die wichtige Stelle Cic. Brut. 18, 70, der Timanthes zu den Vierfarbenmalern rechnet, fehlt).

[3] HerrmBr. 15; Rizzo PER, Taf. 97; Wirth 91; DLZ 1938, 166; Amelung, Röm. Mitt. 20, 306; Watzinger, Gnomon 9, 477, A. 1; Rodenwaldt 198; Curtius, Wandm. 290. Ob, wie Löwy behauptet, das Bild modern wesentlich übermalt ist, kann ich jetzt nicht nachprüfen.

[4] Schweitzer, AbhLeipz. 43, 4; HdA 362, Taf. 122, 2.

[5] EA 2319/20; Furtwängler-Urlichs, Handausg. Taf. 39; HdA 259.

[6] Auch die geduckte Haltung ist typisch für Odysseus: S. 19.

[7] DLZ 1938, 1070; SB Münch. 1948, 6, Anm. 163.

[8] „Philiskos"-Musen, Röm. Mitt. EH 2, Taf. 21; EA 2205 (Watzinger).

um den Leib faßt, kommt der Gruppe noch näher. Für die linke Hand, die unter die Achsel greift, ist ein etwas älteres hellenistisches Werk, die ludovisische Galliergruppe,[1] zu vergleichen. Ist bei der Pasquinogruppe schon ein Kontrast des vollreifen, kraftstrotzenden Menelaos und des zarteren Patroklos herausgearbeitet, so ist der Gegensatz beim Iphigenienbild noch viel stärker, Gegensatz der Formen und der Farbe: wie der helle Frauenleib umrahmt wird von den dunklen Mannesgestalten, wie er überschnitten wird von den dunkeln Armen, die dunkle Hand unter den Arm greift, das ist freilich ein Effekt, der schon im fünften Jahrhundert gesucht wurde (S. 30), der aber hier noch gesteigert erscheint. Zu beachten die Dezenz in der Bekleidung beider Heroen (vgl. S. 20).

Die Dreiergruppe ist geschlossen und einheitlich, gewiß im Wandbild gut überliefert, wenn der Maler auch dem Vorbild nicht ganz nachkam. Man vermißt die Unterschenkel der Iphigenie, sie müssen irgendwie abgewinkelt gewesen sein, was im Original gewiß zum Ausdruck kam – analog den Unterschenkeln des Patroklos im Pasquino, der Gallierin in der Gruppe. Auch die Verkürzung des linken Unterarms bei Menelaos muß klarer gewesen sein: das Wandbild ist ein gutes Beispiel dafür, wie in einer mangelhaften Nachbildung doch ein großes Kunstwerk für den empfänglichen Betrachter wirksam sein kann. Kunstvoll ist die Gruppe aufgebaut in ihrer Asymmetrie, im Überkreuzen, den Parallelen der Arme, im Auftreten der beiden Heroen. Das halbe Aufsetzen der entlasteten Füße, das der Haltung etwas Momentanes gibt, ist auch gut hellenistisch (S. 119, 123, 141, 150, 153). Die Köpfe, im Dreieck, in Haltung und Wendung differenziert. Hier nun das Ausgreifen, inhaltlich und formal, in die Umgebung. Iphigenie, aufwärts blickend, die Arme erhoben, hofft auf Hilfe von oben. Odysseus fühlt schon, daß die Rettung von dort kommt, wendet den Kopf in die Höhe. So ist die Nymphe mit dem Hirsch dort oben gewiß auch dem Vorbild eigen gewesen wie Artemis, ihr gegenüber. Menelaos ist noch unberührt. Er blickt auf Kalchas, zu dem formal der linke Arm Iphigeniens, die Verbindungslinie der Köpfe von Odysseus und Menelaos, hinleiten. Nun ist ein Anstoß, den man immer an dem Bild nehmen wird, das Mißverhältnis der Größen. Kalchas und Agamemnon sind bedeutend größer als Odysseus und Menelaos, auch wenn man diese aufgerichtet denkt. Man würde doch annehmen, daß im Original der Kontrast geringer war, d. h. daß die Proportion gleichmäßig war, der Größenunterschied nur durch die Haltung der Gestalten bedingt. Aber das Prinzip muß doch dasselbe gewesen sein, eben die Randfiguren zu überhöhen.[2] Viel kann der Wandmaler nicht geändert haben, die formalen Bindungen müssen authentisch sein, der gesenkte Bogen, der die Köpfe von Kalchas, Menelaos, Odysseus, Agamemnon verbindet, der Bogen rechter Unterarm des Kalchas, linker der Iphigenie, ihr Körper, rechter Arm des Odysseus usw. Gegen Agamemnon stärkere Zäsur,[3] er mußte in

[1] HdA 122, 1.

[2] Keineswegs ist das Größenverhältnis so zu erklären, daß die beiden, die Iphigenie tragen, untergeordnete Diener seien. Löwy nahm das für „Menelaos" an, wobei er freilich dessen Schwert anzweifeln mußte. Dagegen behält er für den zur Linken den Namen Odysseus bei, der ja auch durch die entsprechende Gestalt der Urnen gesichert ist. Da aber beide in Maßen und allgemeinem Charakter übereinstimmen, kann auch der zur Rechten nur ein Heros sein. Ein Diener dürfte Iphigenie nicht so anpacken.

[3] Rodenwaldt hat das nicht verstanden: die Dreiergruppe gehört mit Kalchas zusammen – das Opfer. Inhaltlich wie formal ist die Asymmetrie – echt hellenistisch – beabsichtigt, auch die harte Schräge der drei Köpfe Kalchas-Menelaos-Odysseus.

seiner verhüllten Trauer isoliert werden.[1] Durchgehende Lücke, damit die größere Masse rechts abgesondert, Agamemnon hervorgehoben. Senkrechte der Säule, des Gewandes, des linken Beins, auf der Säule das archaistische Götterbild.[2] Auch sonst bei Agamemnon harte Geraden, im Kontrast zu den Kurven bei den andern Figuren. Kontrast gegen Kalchas: dieser, zum Opfer bereit, ahnt seherisch die Rettung. Anders als bei Odysseus, der aufblickt, geht sein Blick in unbestimmte Ferne. Agamemnon dagegen ist ganz in sich gekehrt, abgewandt von den andern, auch von der Göttin, unter der Kalchas steht. Er hat den einen Fuß hoch aufgestellt, ein im klassischen vierten Jahrhundert beliebtes Motiv (S. 100), das aber hier viel härter ausgeprägt[3] ist, verbunden mit dem Aufstützen des einen Arms auf einen Pfeiler. In der Verhüllung und der Armhaltung ist zu vergleichen die Sitzende des Capitols,[4] die wieder eng verwandt ist der vermutlichen Statue des Stoikers Zenon,[5] also einem frühhellenistischen Werk.

Die Typik der Figuren, die Härten und Asymmetrien weisen bestimmt auf Entstehung des Originals im dritten Jahrhundert. Aber eines scheint zu widersprechen: Rodenwaldt hat für Datierung vor 350 geltend gemacht, daß jeder räumliche Zusammenschluß fehle. In der Tat ist die „Bühne" äußerst schmal; es wird vermieden, eine Figur wesentlich vor oder hinter die allgemeine Linie zu stellen. Mit dieser Formulierung ist eigentlich schon die Lösung gegeben: diese schmale Raumschicht ist nicht primitiv, es ist kein „noch nicht", sondern etwas gewollt konstruiertes „nicht mehr". Die klassische Räumlichkeit ist bereits vorausgesetzt, der Künstler kennt sie, will sie aber nicht. Der einzelnen Figur gibt er stärkste Räumlichkeit: in der Rundung der von vorn gesehenen Gestalt bei Kalchas, in den harten Überschneidungen bei Agamemnon, in der Mittelgruppe mit dem Übereinandergreifen der Arme, dem verschwindenden Unterkörper der Iphigenie: das soll wirken, ein Vor und Zurück der Figuren, eine Vertiefung des Raums hätte diese Wirkungen nur abgeschwächt. Die scheinbare Primitivität ist also Raffinement, echt hellenistisch.

Auch das Milieu ist äußerst sparsam gekennzeichnet. Der Altar ist am rechten Ende gerade noch angedeutet. Der Boden durch ein paar Steine belebt,[6] von denen zwei „zufällig" den Füßen von Odysseus und Menelaos als Auftritte dienen. Der neutrale Grund, von dem in der Mitte viel frei bleibt, ist unendlicher Ausblick. Oben dann etwas Gewölke, aus dem Artemis und die Nymphe auftauchen. Diese Halbfiguren oben sind wieder

---

[1] Vergleichspunkte bietet das Bronzerelief von Delos, HdA Taf. 115, 1: das Götterbild auf der Säule, die übergroße Artemis, ihre Proportion, der zusammengekrümmte Satyr (zu Odysseus). Aber hier ist die Härte, die Ablehnung jeder Raumtiefe, noch stärker. Das Relief gehört der Höhe frühhellenistischer „Antiklassik" um 260 an.

[2] Zu vergleichen – gebundene Haltung, seitlich ausgestreckte Hände, beiderseits die Tiere – das später kanonische Bild der Artemis von Ephesos (H. Thiersch, Abh. Gött. 3. F. Nr. 12, namentlich Taf. 47/8), das man heute wohl meist in jüngere hellenistische (HdA 377) oder gar römische Zeit setzt, das aber vielleicht doch schon älter ist.

[3] Ganz anders auch das Motiv im Iphigenienbild des Timanthes unten S. 56.

[4] Cap. Mus. Gall. 42; Lippold, Kopien 202; Hekler, Österr. Jahresh. 11, 195 (die hier verglichenen Sitzenden auf „Kertscher" Vasen sind ähnlich, gehören aber deutlich einer früheren Stilstufe an, es fehlt noch die Straffung der Linien).

[5] Lippold, Porträtstatuen 86; Schefold, Bildnisse 146, 2; HdA 337.

[6] Löwy 32 sieht hier Andeutung der Steinwurfszene Eur. Iph. Aul. 1350 ff.

Reminiszenzen, bewußte Erinnerungen an klassische, altklassische Komposition (S. 30, 40), in den kleineren Proportionen als fern kenntlich.

Die absichtlichen Beschränkungen dürfen nicht als archaistisch oder klassizistisch gewertet werden. Dennoch wird man innerhalb des dritten Jahrhunderts, auch nach den angeführten Parallelen der Plastik, ziemlich weit hinabgehen. Ein Zeichen der kommenden klassizistischen Entwicklung kann man auch in der deutlichen Bezugnahme auf das berühmte klassische Bild der aulischen Iphigenie, das Gemälde des Timanthes, sehen.

Freilich, so gewiß der Künstler dieses gekannt hat, so stark entfernt er sich von ihm in Komposition und Motiven – auch die Verhüllung des Agamemnon ist ja sehr verschieden gestaltet. Den Abstand beider Bilder können wir noch ermessen, weil wir von der Iphigenie des Timanthes ebenfalls Nachbildungen besitzen, die von der Zeit bald nach der Entstehung bis in die Spätantike reichen, z. T. sicher unabhängige Zeugen sind. Ein apulischer Volutenkrater (Abb. 41),[1] Sigillata,[2] die Ara „des Kleomenes" (Abb. 42),[3] ein Elfenbeinkästchen,[4] ein Relief von Termessos[5] – bei andern Denkmälern[6] ist der Zusammenhang mit diesem Bildtypus unsicherer. Trotzdem er in neuerer Zeit öfter und fördernd behandelt worden ist, muß er doch besprochen werden, wobei natürlich schon von andern Festgestelltes wiederholt werden muß.

Kenntlich sind in den Nachbildungen von den in der Beschreibung genannten Gestalten die am Altar stehende Iphigenie, Kalchas, der verhüllte Agamemnon, unsicher Odysseus, Aias, Menelaos. Dagegen geben die Nachbildungen Figuren, die in der Beschreibung nicht genannt werden: den Opferdiener, den Jüngling, von dem Iphigenie geführt wird und der nicht Odysseus oder Menelaos, schwerlich Aias sein kann – von vereinzelten, nicht wiederholten Figuren abgesehen.

Unter den Nachbildungen sondern sich nun wieder aus die Ara und das Elfenbeinkästchen: beide haben die durchgehende Bodenlinie, die Isokephalie des Frieses. Die Gruppe Kalchas-Iphigenie-Achilleus und der Opferdiener stimmen überein. Das Kästchen, so spät es ist, kann nicht direkt von der Ara abhängen: wohl kann sein Verfertiger den Opferdiener symmetrisch verdoppelt, den Agamemnon weggelassen und die beiden Eltern links und rechts sitzend zugefügt haben. Aber er gibt Achill das Schwert, das auf der Ara fehlt, sicher ursprünglich ist. Beide können, abgesehen von der Friesform, die nicht das Ursprüngliche sein kann, nicht unabhängig auf das Original zurückgehen, denn auf beiden ist der Altar weggelassen. Es muß also ein Zwischenglied angenommen werden, von dem beide abhängen: das Bild ist einmal in einen Relieffries „neuattischer" Art umgesetzt worden. Dabei fiel der Altar weg. Kalchas muß im Original jenseits von ihm gestanden haben, wie die Vase zeigt. Die Überschneidung, die Raumvertiefung war im Relief nicht zu brauchen, ebensowenig eine Verschiedenheit der Figurenhöhe: auch bei Timanthes muß Kalchas größer als Iphigenie gewesen sein. Er kann auch nicht die Schritt-

[1] London, Br. Mus. F 159; Studniczka, Artemis und Iphigenie. Abb. 34; FR III, Abb. 80; Löwy, Abb. 1.
[2] Röm. Mitt. 22, 344; Löwy, Abb. 9; Dragendorff-Watzinger, Arret. Reliefkeramik 153, 13 (14): „Rest des Achill?"
[3] Löwy, Taf. I, Abb. 10–13.
[4] Löwy, Abb. 3.
[5] Löwy, Abb. 6; RR II, 111, 4.
[6] Vgl. Löwy.

stellung des Reliefs gehabt haben. Auf diesen ist er formell Pendant des Achilleus, die ganze Gruppe sondert sich, symmetrisch aufgebaut, ab.

Diese Argumentation ist nur gültig, wenn man von der Beziehung zu Timanthes ausgeht. Anders, wenn man von dieser absehend nur die Reliefs befragt: dann kam man – verständlich – auf die Annahme, daß das Original ein Relief, ein „Dreifigurenrelief" nach Art des Orpheusreliefs usw.[1] war, das Vasenbild also Umgestaltung darstellt. Aber wie schon Amelung bemerkt hat, diese These läßt sich nicht halten. Gewiß, die Ähnlichkeit mit der Gruppe der vier Dreifigurenreliefs, vornehmlich mit dem Orpheusrelief, springt in die Augen: die Frau zwischen den Männern, die ausgewogene Symmetrie, der gelöste Rhythmus; die entlasteten Füße nach außen, die Berührungen der Arme usw. Dabei zeigen sich Unterschiede, die darauf deuten würden, daß das Iphigenienrelief etwas später von einem andern Meister geschaffen sei: bei ihm geht in den Armen der drei Figuren eine Waagrechte durch, wie sie dort – bei allen vier Reliefs, deren Einheitlichkeit beim Vergleichen erst recht deutlich wird – vermieden ist. Alle drei Figuren haben ausgesprochene „Schritt"stellung, setzen die entlasteten Füße weiter zurück. Aber nun hier der entscheidende Anstoß: isoliert man die Gruppe, versucht man, sie nach Art der andern Reliefs in einen Rahmen zu bringen, so stoßen die zurückgesetzten Füße der Außenfiguren darüber hinaus: die Komposition ist nicht rechteckig. Man kann nicht annehmen, der Verfertiger der Ara habe das Zurücksetzen übertrieben, denn auf dem Elfenbeinkästchen erscheint es ebenso, es kehrt auch bei Iphigenie wieder, d. h. es gehört zur Rhythmik der Figuren. Die Ähnlichkeit mit den Dreifigurenreliefs erkärt sich mit der Annahme, daß ein Neuattiker im Anschluß an diese die Gruppe dem Gemälde des Timanthes entnommen, isoliert und symmetrisch ausgerichtet habe. Agamemnon und der Opferdiener, die er mit entnommen hat, haben kompositionell keine rechte Verbindung mit der Mittelgruppe – ganz anders das Verhältnis dieser zu den Seitenfiguren auf dem hellenistischen Bild! Noch weiter in der symmetrischen Ausgestaltung ging dann der Verfertiger des Elfenbeinreliefs bzw. dessen unmittelbare Vorlage.[2] Im Bild des Timanthes waren nur Iphigenie und Achill parallel.

Achill ist weggelassen auf der Vase, wo auch Agamemnon fehlt. Wichtig ist die Vase für den Altar, die Stellung des Kalchas, die Räumlichkeit. Artemis und die beiden Seitenfiguren links wirken als banales Füllwerk. Eigentümlich ist der von Iphigenie größtenteils verdeckte, aufgerichtete Hirsch. Der Austausch des Opfers wird auf eine naiv anmutende Art sinnfällig gemacht, die wir dem Bild des Timanthes kaum zuschreiben möchten. Oder konnte das ein Maler der Zeit um 400 mit malerischen Mitteln, Abstufung der Farben, Differenzierung der Wirklichkeitsillusion glaubhaft machen – glaubhaft für die Wahrheitsansprüche seiner Zeitgenossen? Artemis und die Hirschkuh können dem Original kaum gefehlt haben, und wenn nicht von Iphigenie verdeckt, so doch vielleicht hinter oder über ihr in gleicher Haltung, müssen wir uns das Tier doch wohl vorstellen. Daß die aufgerichtete Hindin nicht Erfindung des Vasenmalers ist, dafür spricht, daß sie in einer

[1] Michaelis, Röm. Mitt. 8, 201; Buschor, FR III 166; Götze, Röm. Mitt. 53, 252; HdA Taf. 74, 2.

[2] Gewiß sind die beiden Figuren mit aufgestütztem Fuß hier nicht einfach Spiegelbilder, haben auch verschiedene Bedeutung: der zur Rechten trägt das Schwert. Man könnte sich auf dem Original einen der Heroen in diesem Motiv denken, wenn es gegenüber dem des Opferdieners stärker abgewandelt war, die Gestalt nicht auf gleicher Höhe stand.

weiteren Darstellung der Sage auftritt, die zwischen dem Bild des Timanthes und dem hellenistischen liegt: dem Gemälde, das Vorbild der plastischen Gruppe von Artemis und Iphigenie war, einer Schöpfung der hochklassischen Zeit des vierten Jahrhunderts – darüber später (S. 59).

Es scheint aber, daß die Haltung der Iphigenie vom Vasenmaler für die Verbindung mit dem Hirsch verändert ist: wie die Übereinstimmung der Ara (und des Kästchens) mit der Sigillata und dem Relief von Termessos zeigt, war ihr rechter Arm zum Hals erhoben, auf der Vase ist er gesenkt. Ferner paßt zur Erscheinung des Hirschs hinter Iphigenie schlecht die Verbindung mit Achilleus, der Iphigenie geleitet. Ein anderer Name für diesen Jüngling wird sich kaum finden lassen: weder Odysseus noch Menelaos sind möglich, die heroische Nacktheit schließt eine untergeordnete oder gar dienende Gestalt aus, der auch kaum das auf dem Kästchen erscheinende Schwert zukommt.[1]

Kalchas muß im Original näher bei Iphigenie gewesen sein als auf der Vase, er muß ihre Stirnlocke wie auf dem Relief gefaßt haben, der Zeichner hat das verändert, statt dessen unpassend ein Szepter gegeben.[2] Kalchas bewegt sich aus der hinteren Raumschicht jenseits des Altars zu der weiter vorn stehenden Iphigenie – in der Vase kommt das nicht überzeugend heraus,[3] im Relief ist der Raum reduziert. Sicher ist der Platz des Opferdieners mit dem aufgestützten Fuß.

Die genaue Stelle Agamemnons ist nicht zu bestimmen, nur daß er rechts im Bild, von Iphigenie abgewandt, gewesen ist. Mit Recht hat Löwy auch den Baum, vor dem er steht und den ja der „Neuattiker" sicher nicht hinzugefügt hätte, weil solche Dinge schlecht in diese Gattung passen, dem Original zugewiesen.[4]

Artemis und den Hirsch werden wir dem Original zuschreiben, weil sie auf der Vase und dem Relief von Termessos wiederkehren – verschieden gestaltet, so daß die originale Haltung nicht zu erkennen ist, ebensowenig die genaue Stelle im Bild.

In der bildlichen Tradition fehlen von den für Timanthes bezeugten Gestalten so wichtige wie Menelaos und Odysseus, umgekehrt schweigt die Überlieferung von Achilleus. Trotzdem wird man, vor allem wegen des in beiden Traditionen erscheinenden verhüllten Agamemnon, an der Zurückführung auf Timanthes festhalten: ein konkurrierender Bildtypus für das berühmte Bild, von dem wir Kopien erwarten, ist nicht vorhanden, der betrachtete ist zweifellos eine Schöpfung der Zeit um 400, in die Timanthes gehört; die Rhythmik ist, wie gesagt, weiter entwickelt als auf den um 420 anzusetzenden Dreifigurenreliefs.

Eine Rekonstruktion des Bildes ist nicht möglich. Sicher aber scheint, daß es schon eine entwickelte Räumlichkeit aufwies, wenn auch gewiß den Meister weniger formale Probleme interessierten als die ethischen, die Zeichnung und Differenzierung der Charaktere und Affekte.

---

[1] Gegen Löwy S. 34.

[2] Das um den Unterkörper geknotete Gewand des Opferers, das Kalchas auf der Ara trägt, ist auf der Vase banalisiert, dem üblichen Mantelwurf angeglichen; infolgedessen hat Kalchas hier die Linke, mit der er das Haar der Iphigenie fassen muß, nicht frei.

[3] Auf der Sigillatascherbe sind die Stempel auseinandergerückt. In der ursprünglichen Komposition der Sigillata müssen Kalchas und Iphigenie aneinandergestoßen haben. Das Armmotiv des Kalchas ist gewahrt.

[4] Zur Spärlichkeit der Baumdarstellung auf den Vasen vgl. S. 40.

Charaktere hat gewiß auch der hellenistische Künstler, der bewußt an das klassische Bild anknüpfte, zeichnen wollen. Aber bedeutsamer ist etwas anderes: bei ihm geht alles um die Frage nach oben, die erwartete göttliche Hilfe. Bei Timanthes, selbst wenn bei ihm Artemis auftrat, ist es das tragische irdische Geschehen: Iphigenie blickt nieder, Kalchas vollzieht sachlich sein Amt, Achilleus geleitet ruhig das Opfer. Und formal das Aufgeben der für hochklassische Begriffe doch sicher noch einfachen Räumlichkeit des alten Bildes, Härten in Figuren und Komposition gegenüber der Gelöstheit des „schönen" Stils.

Noch bleibt eine Klasse von Denkmälern, die wie das Wandbild die getragene Iphigenie zeigen: die etruskischen Urnen (Abb. 43). Löwy hat sie ausführlich behandelt[1] mit dem Resultat, daß sie auf das gleiche Vorbild zurückgehen, in den meisten Zügen es verballhornen. Nur der Opferer sei ursprünglich wie auf den Urnen Agamemnon gewesen, der Wandmaler habe umgedeutet und dafür den Agamemnon aus dem Bild des Timanthes interpoliert. Hält man die Fassung des Bildes für einheitlich, geschlossen, ursprünglich, so muß man Umdeutung bei den Urnen annehmen – wenn die Vorlage die gleiche war –, was bei dem Charakter der Urnen keine Bedenken hat. Aber gemeinsam ist mit dem Bild nur die getragene Iphigenie. Auf dem Bild wird sie zu dem ganz verschwindenden Altar erst hingetragen, auf den Urnen über ihn gehoben, der Opferer, sei es nun Agamemnon oder Kalchas, spendet an ihm. Iphigenie breitet wohl die Arme aus wie auf dem Bild, aber nichts vom Aufblicken wie dort, sie fleht nur zu den Griechen. Mag das von den Urnenarbeitern verdorben sein. Auch Odysseus, der sie allein trägt, ist eine ganz andere Gestalt: vom Rücken gesehen, also in einem nicht ganz banalen Motiv.

Was etwa noch von den z. T. wechselnden Nebenfiguren auf das gemeinsame Vorbild zurückgehen mag, kann hier ununtersucht bleiben. Dieses gemeinsame Vorbild kann schon ein „etruskisches" Werk gewesen sein. Aber dürfen wir einem Etrusker der Spätzeit eine so selbständige Leistung zutrauen, wie es die Hauptgruppe Kalchas-Iphigenie-Odysseus gegenüber dem Original des Wandbilds darstellen würde? Oder liegt da eine weitere griechische Erfindung vor? Eine Umbildung der Komposition des Wandbildes oder eine „Vorstufe"? Mit dem Bild des Timanthes teilt der Urnentypus den Altar, den Beginn der Opferhandlung. Auch hier kein „nach oben". Nichts von hellenistischer Überstreckung, von Härten des Aufbaus, absichtlich schmaler Bühne. Zu viel Stilistisches darf man den Urnen nicht abfragen, wahrscheinlich bleibt doch, daß das Vorbild in die Nähe noch der klassischen Malerei zu setzen ist.

Dieser gehört nun ein schon erwähntes (S. 58) Iphigenienbild an, das nicht die Opferung, sondern die Rettung zum Gegenstand hatte. Es ist zu erschließen aus der plastischen Gruppe,[2] die in zwei Kopien, der ausgezeichnet, ja raffiniert gearbeiteten, in Kopenhagen (Abb. 44),[3] die wegen dieser Qualität meist als hellenistisches Original gilt, und der geringeren in Rom[4] bekannt ist. Die plastische Fassung wird – in Bronze – Anfang des zweiten Jahrhunderts geschaffen sein. Sie trägt schon klassizistische Züge. Aber nicht hat, wie früher angenommen, ihr Künstler die Artemis von Versailles[5] benutzt, sondern sein

[1] S. 22 ff., Abb. 14–22.
[2] Studniczka, Abh. Leipz. XXXVII, 5 (PhW 1927, 264); HdA 363.
[3] Ny Carlsberg 83.
[4] Brendel, ArchAnz. 1935, 557.
[5] HdA Taf. 98, 2.

Vorbild war eben ein klassisches Bild aus der Zeit dieser Artemis, beide Gestalten sind parallele Erfindungen. Verwandt in der Komposition ist das Bild mit Bestrafung der Dirke im Haus der Vettier (Abb. 45),[1] das in den Hauptzügen getreue Kopie ist. Das Original war letztes Vorbild des farnesischen Stiers. Im Iphigenienbild entspricht dem Amphion (rechts im Bild) Artemis, Iphigenie der Dirke, dem Stier der Hirsch – enge formale Beziehungen bei gänzlich verschiedenem Stoff, gänzlich verschiedenem Ethos. Gleiches Verhältnis zum Raum, aus dem Bild Herausdrängen bei Artemis-Amphion, Stier-Hirsch, quer davor gelegt die hilflose Frau. Die schrägen Achsen dieser und des Tieres kreuzen sich. Man möchte beide Kompositionen sogar demselben Meister zuschreiben. Seine Zeit bestimmt die Verwandtschaft mit der Artemis von Versailles, einem Werk des Leochares. Man vergleiche den „Amphion" des Dirkebilds: Gesamthaltung, Bewegung, Kopfwendung, Armhaltung, geschürztes Gewand, die Art wie dieses am linken Oberschenkel umgeschlagen ist, die Falte zwischen den Oberschenkeln zeigen engste Verwandtschaft.[2] „Zethos", der Jüngling links: vergleichbar ist der bärtige Dresdner Kämpfer,[3] im Ausschreiten – wenn auch der linke Fuß nicht höher gestellt ist –, in der Drehung des Körpers in der Hauptansicht, dem vorgenommenen rechten Arm. Der Kopf des „Zethos", mehr noch der seines Bruders, ist verwandt dem des zweiten Dresdner Kämpfers.[4] Auch der Körperbau, soweit ihn die etwas derbe Mache des Wandbilds noch erkennen läßt, bietet Ähnlichkeiten. Nur daß – wenn auch hier das Wandbild zuverlässig ist – die Proportionen weniger gestreckt sind. Auf das Bild ist später noch einmal zurückzukommen (S. 114).

Die Iphigeniengruppe läßt sich für Einzelheiten weniger leicht vergleichen, weil wir ja nur die plastische Umgestaltung des hellenistischen Künstlers kennen.

Zu den aus dem Bild mit erhobenen Vorderbeinen herausspringenden Tieren, dem Hirsch, dem Stier, ist weitere Parallele das Pferd einer Amazone auf einer Kertscher Vase.[5] Mit Recht hat man daran erinnert,[6] daß das Motiv der aus dem Bild herausreitenden Amazone viel älter ist, schon auf einer „mikonischen" Vase[7] vorkommt, und daß das nicht ein einmaliger kühner Versuch eines Vasenmalers sein kann, sondern daß hier der große Amazonenmaler selbst der Erfinder sein muß. Aber schwerlich hat auch wieder der Vasenmaler des vierten Jahrhunderts die Figur des Mikon selbständig umgestaltet. Denn es ist ja etwas ganz Neues geworden. Nicht nur, daß die Verkürzung vollkommen

---

[1] HerrmBr. 43; Lippold, Arch. Jahrb. 29, 174; Pfuhl, MuZ 787.

[2] Die Analogie der Iphigeniengruppe führt auf die Frage, ob der Hirsch, den die Artemis von Versailles hält, Zutat des Kopisten oder nicht vielmehr ein Attribut des Originals gewesen ist. Artemis kann das Tier als ihr zugehörig führen und doch gleichzeitig „Jägerin" sein: das Ziel ihres Bogens ist nicht nur das Wild. Die Linke kann sehr wohl auch den Bogen gefaßt haben. Daß das Tier verhältnismäßig zu klein ist, erscheint wohl berechnet, wenn man den Hirsch der Kopenhagener Gruppe vergleicht, der jedenfalls in dieser plastischen Fassung gegenüber der Göttin viel zu groß ist. Die Zufügung des Tieres würde der Bedeutung der Tierplastik gerade in dieser Epoche, wo in der Plastik auch solche „attributive" Tiere, Kontraste der Menschengestalt", häufig sind, entsprechen.

[3] BrBr. 774; HdA 272.

[4] BrBr. 772.

[5] Schefold, Kertscher Vasen, Taf. 24a; Unters. z. d. KV Nr. 505.

[5] Bielefeld, Von griechischer Malerei 8, Abb. 3.

[7] FR 118.

herrscht ist – da wird schon Mikon mehr gekonnt haben als der Vasenmaler seiner Zeit –, das Pferd hebt sich auch ganz anders auf den Hinterfüßen, in der gleichen Schräge, die Hirsch und Stier geben, die Amazone sitzt auf ihm in kontrapostischer Bewegung, mit dem vorwärts erhobenen rechten Arm, in der Drehung der Artemis von Versailles vergleichbar.

Weiter schließt sich hier das aus dem Grund herausgaloppierende Pferd der Alexanderschlacht des Philoxenos,[1] also wieder eines Bildes der Alexanderzeit, an. Vielleicht ist ähnlich auch der berühmte Stier des Pausias zu denken, von dem wir uns allerdings, trotz Brendels Untersuchung,[2] keine bestimmte Vorstellung machen können.

Vier Bilder der aulischen Iphigenie ließen sich in Nachbildungen erkennen: das des Timanthes, um 400, mit der am Altar stehenden Iphigenie; ein Bild der Alexanderzeit, der hochklassischen Malerei, Artemis Iphigenie rettend – vielleicht ohne alle weiteren Figuren; das Vorbild der Urnen, Iphigenie zum Altar getragen, der Zeit nach nicht genauer zu bestimmen, aber älter als die Fassung des pompeianischen Bildes, Iphigenie wieder getragen, aber der Altar zur Seite gerückt, Erwartung des göttlichen Eingreifens. Das Verhältnis zur Dichtung des Euripides und zu deren in später Zeit zugefügtem Schluß hat Löwy eingehend untersucht, die Resultate sind hier nicht nachzuprüfen. Jedenfalls muß auch das älteste Bild keine direkte Beziehung zu der erhaltenen Tragödie gehabt haben.

Es sei gewagt, hier auch etwas über die Darstellungen der taurischen Iphigenie zu sagen, obwohl die Überlieferung hier sehr verwirrend ist, die scharfsinnigsten Forscher in den wiederholten Behandlungen letzter Zeit[3] zu keiner Übereinstimmung gekommen sind, hauptsächlich, weil man auch hier Spuren eines Dreifigurenreliefs hat erkennen wollen.

Ich halte daran fest, daß uns vom Iphigenienbild des Timomachos, also vom Ende der hellenistischen Zeit, wenigstens eine Gestalt gut bekannt ist, der blockartig sitzende Thoas, vergleichbar der sitzenden Medeia, dem trauernden Aias, Gestalten, die den Blockstatuen des Apollonios verwandt sind (Abb. 46). Ferner gehören zu diesem Bild Orestes und Pylades, gefesselt, über Eck stehend, den „pasitelischen" Gruppen vergleichbar. Diese drei Gestalten kommen mehrfach vereint vor. Auf einem Bild[4] aber ist Thoas gegenübergestellt eine andere Gruppe der Freunde, die nicht gefesselt sind, der eine sitzend, der andere stehend – was ja zur Situation nicht recht paßt. Sie könnten in Umbildung entnommen sein einem anderen Iphigenienbild, eben dem, von dem hier die Rede sein soll. Zwei unabhängige Zeugen stehen für die Rekonstruktion zur Verfügung: ein apulischer Krater (Abb. 47)[5] und ein pompeianisches Bild (Abb. 48).[6] Die Vase ist gleichsam Gegenstück – wenn auch nicht wirklich, nicht einmal aus derselben Werkstatt – der oben S. 56 betrachteten mit der aulischen Iphigenie. Auch hier der Altar im Mittelpunkt – anderer Augenpunkt, etwas von oben, nicht wie dort von unten gesehen, aber ebenfalls

---

[1] Rodenwaldt, KA [4]429. Vgl. S. 106.

[2] Röm. Mitt. 45, 217.

[3] Löwy, Arch. Jahrb. 44, 86; L. Curtius, Röm. Mitt. 49, 247; Lippold, Timomachos 2 (RE VI A 1294).

[4] HerrmBr. 20, 3; Löwy, Abb. 2.

[5] FR 148; Löwy, Abb. 18. Dazu andere Vasenbilder, die irgendwie mit diesem Typus zusammenhängen: Löwy, Abb. 6, 9, 11; Curtius 260, A. 2.

[6] HerrmBr. 119, S. 165, der Zusammenhang mit der Vase erkannt.

perspektivisch von links. Auf ihm sitzt als Schutzflehender Orestas, neben dem Altar steht, auf den Stock gestützt, Pylades, Iphigenie tritt, von einer Opferdienerin begleitet, von rechts heran – Parallele zu Kalchas und dem Opferdiener auf der andern Vase, aber formal anders geordnet: auch hier Artemis oberhalb, gegenüber Apoll – ebenfalls der andern Vase entsprechend. Dazu noch – außer dem Baum neben dem Altar, der Tempel rechts oben, der sachlich gefordert ist. Den Vorschlag Buschors,[1] der sich vor allem auf die Ähnlichkeit des Pylades mit dem Theseus eines attischen Weihreliefs stützt, hier Nachwirkung eines Dreifigurenreliefs zu sehen, ist schon von Curtius zurückgewiesen worden. Der sachlich notwendige Altar wäre in einem solchen Relief nicht anzubringen, die Iphigenie der Vase ist der verglichenen neuattischen Relieffigur keineswegs näher verwandt, an sich nicht sehr charakteristisch.

Den Pylades der Vase hat man schon seit langem mit dem des Bildes der Casa del Centenario verglichen, wenn auch nur das Aufstützen und das Kreuzen der Beine übereinstimmt. Ähnliche Stellung hat Pylades auch auf andern Vasen.[2] Hier lehnt er mehrmals an einem Becken, das zur Ausstattung des Heiligtums gehört. Man könnte zweifeln, ob die Fassung des Wandbildes, wo er sich an den Altar lehnt, besser ist. Doch wird auch sachlich das vorzuziehen sein, weil auch Pylades als Schutzflehender auftritt, den Altar berühren muß. Die Haltung des Orestes auf der Vase erscheint wirkungsvoller, echter, dieses zusammengesunkene Sitzen mit den übereinandergeschlagenen Füßen, als die des Wandbildes, wo er lässig, das Knie des hochgezogenen Beines spielerisch umfassend, dasitzt. Formal ist die Figur gut, ebenso wie Pylades, mit der Rechten auf dem Rücken, die mit dem übergeschlagenen linken Bein korrespondiert, überlegen der Figur des Kraters.

Nun gibt es eine gewisse Parallele zu diesen beiden Figuren: auf dem Bild der Medea, das man als Vorläufer der berühmten Medea des Timomachos zu betrachten hat, dem mit der stehenden Heroine (Abb. 47),[3] spielen die Kinder zur Seite auf einem Steinblock mit Astragalen. Der eine Knabe sitzt auf dem Block, das eine Bein angezogen, das andere läßt er herabhängen, der zweite lehnt sich an den Block, die Füße übereinandergeschlagen. Keine Wiederholungen von Orest und Pylades, aber so verwandt, daß man an Zusammenhang denken möchte. Dazu die danebenstehende, auf die beiden blickende Medea-Iphigenie.

Die stehende Medea, am besten durch das Fragment von Herculanum, wo die Kinder verloren sind, vertreten, wird wohl jetzt meist – abgesehen von der Frage, ob sie auf Timomachos zurückgeht –, der klassischen Malerei zugeschrieben: Frühzeit des Hellenismus, nächste Analogie der Demosthenes des Polyeuktos[4] im Falten der Hände, dem im Wulst abschließenden, den Körper querenden Mantel – vom „Gehalt" zu schweigen. Das würde einen Abstand gegen das Iphigenienbild bedeuten, wenn wir schon auf der apulischen Vase dieses gespiegelt sehen. Andererseits zeigt sich doch wieder Abstand

---

[1] FR III S. 166.

[2] Siehe Seite 61, Anm. 5.

[3] HerrmBr. 7 (Herculanum, Kinder verloren; Rizzo PER LXXV); HerrmBr. 130 (Pompei; Rizzo LXXVI). An der Zuweisung der sitzenden Medea an Timomachos ist gegen die Einwände von Neutsch, Röm. Mitt. 53, 175, festzuhalten, was hier nicht weiter zu begründen ist. Vgl. S. 64 A. 1. Gemmen: Furtwängler, AG Taf. 37, 42 (hier die Kinder am ähnlichsten); 44.

[4] Schefold, Bildnisse 106.

zwischen Medea und Demosthenes. Was diesem die starke „antiklassische" Wirkung verleiht, das Eckige, die Härten, hat Medea nicht: man vergleiche die Arme, bei Demosthenes geknickt, bei Medea in einheitlichem Bogen herabgehend, die beiden gleiche formale Funktion schräger Durchschneidung der Senkrechten und Waagrechten nur raumschaffend, nicht Dissonanz. Querwulst und Schrägführung der Arme mit Falten der Hände kommt schon am Klagefrauen-Sarkophag[1] vor. Auch der Gesamtrhythmus ist bei Medea noch durchaus klassisch: wirkliche Verlagerung des Gewichts auf die eine Seite, Stand- und Spielbein, Kontrastwendung des Kopfes. Demosthenes steht „schlicht", den entlasteten Fuß voll aufsetzend, den Kopf vorgeneigt.

Somit läßt sich die Medea in der Fassung des Bildes von Herculanum sehr gut als Erfindung der Mitte des vierten Jahrhunderts erklären. Unmittelbar vergleichen läßt sich weder die Iphigenie der Vase noch die des Wandbilds – es wäre unmethodisch, etwa Einzelzüge von diesen Bildern oder andern, die noch loser mit dem Typus zusammenhängen, heranzuziehen.

Das Medeabild erscheint am wirkungsvollsten in der Beschränkung auf die Figuren von Mutter und Kindern – allenfalls könnte man noch als Nebenfigur – als neutralen Beobachter – den Pädagogen für das Original in Anspruch nehmen. Entsprechend erscheint auch im Iphigenienbild außer Iphigenie, Orestes und Pylades keine weitere Gestalt erforderlich – vielleicht eine Begleiterin Iphigeniens im Hintergrund.

In einer Hinsicht gehen die beiden Bilder, Medea und Iphigenie, auseinander aus inhaltlichem Grund, in der Umgebung der Figuren: die Medeaszene spielt in einem Innenraum – wie er im Original gestaltet war, läßt sich aus den Wandbildern nicht mehr erschließen –, im Iphigenienbild ist es der Platz vor dem Tempel. Dieser ist sachlich notwendig. Iphigenie muß aus ihm herausgekommen sein. Auf der Vase – und hier können die andern Vasen, wo der Typus nicht so deutlich wiedergegeben ist, als weitere Zeugen gelten – ist der Tempel als vollständiges Gebäude gegeben, auf dem Wandbild nur der untere Teil. Auf ihm steht Iphigenie am Eingang des Tempels, auf höherem Niveau als der Altar und die Jünglinge, auf den Vasen meist, vor allem der hier als Hauptzeuge behandelten, in gleicher Höhe. Dennoch wird man eine Trennung der Iphigenie mit dem Tempel von den Jünglingen am Altar, also verschiedenes Niveau, vorziehen. Wenn der Tempel vollständig gegeben war, mußte allerdings dann der Raum über den Figuren sehr hoch sein – was aber nicht anstößig für die klassische Zeit ist. Andererseits beweist die Tatsache, daß auf Vasen, vor allem den unteritalischen, wo Tempel, Aedicula im Zusammenhang mit der sepulkralen Bestimmung der Vasen immer wieder auftreten, der Bau vollständig erscheint, nicht, daß im Gemälde nicht nur eine Abkürzung, der Eingang gegeben war. Eine Entscheidung wird man da nicht leicht wagen.

Das Bild der Iphigenie, die aus dem Tempel kommt, mit Orestes und Pylades, als Schutzflehende, noch frei, im Besitz ihrer Waffen, am Altar erwies sich als Erfindung etwa der Mitte des vierten Jahrhunderts, offenbar vom gleichen Meister, der das Bild der stehenden Medea geschaffen hat. Beide Bilder hat im ersten Jahrhundert Timomachos gekannt, die Gegenstände aber ganz verschieden behandelt. Dabei ist weniger wichtig, daß er für die Iphigenie eine andere „Szene" gewählt hat. Überhaupt soll auch hier wie

[1] HdA Taf. 82, 1.

bei der aulischen Iphigenie, nicht auf das Verhältnis zur Literatur, der Tragödie des Euripides oder eines andern Dichters eingegangen werden, das liegt außerhalb der Ziele dieser Betrachtungen. Es ergab sich weiter, daß dieses Iphigenienbild in keiner Weise „Gegenstück" zur Iphigenie in Aulis des Timanthes, die oben betrachtet ist, gewesen ist – zwischen beiden liegen ein bis zwei Generationen. Wenn man einen Meisternamen für Iphigenie in Tauris und Medea sucht, so kann man daran erinnern, daß von Aristolaos, Sohn und Schüler des Pausias, der einen Epameinondas geschaffen hat, also in diese Zeit gehört, eine *Media*[1] überliefert ist. Vielleicht bietet sich dann eine weitere Kombination (S. 120).

Wie die Vasen zeigen, muß es schon im fünften Jahrhundert Bilder der taurischen Iphigenie gegeben haben.[2] Auch auf diese ist nicht einzugehen; eine neue Behandlung aller Iphigenien-„Illustrationen" würde sich kaum lohnen.

Während der Rival des Timanthes, Parrhasios, in der bildlichen Tradition immer noch nicht faßbar ist (vgl. S. 28, 116), ist uns dessen Konkurrent, Zeuxis, besser bekannt. Was ich an anderer Stelle über seine Kunst gesagt habe, braucht nicht wiederholt zu werden (vgl. S. 70). Sie weist auf die Entwicklung des vierten Jahrhunderts, auf die vorbereitende Phase der jüngeren klassischen Kunst. Dieser Stufe glaube ich das Original eines bekannten, mehrfach behandelten Wandbilds zuweisen zu können.

ZEUS UND HERA

Die Säule als Mitte der Komposition, die Figuren überragend, aber im Hintergrund die Raumtiefe markierend, Scheidelinie der beiden Partner, der beiden Parteien wie im jüngeren Parisurteil (S. 41), begegnet auf einem weiteren Gemälde, das zwar nur in einem römischen Wandbild überliefert ist, trotzdem mit Sicherheit der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts zugewiesen werden kann.

---

[1] Plin. n. h. 35, 137; RE II 942. Media ist die Heroine, nicht wie Klein, Gesch. d. griech. Kunst II, 315, annahm, Personifikation von Medien: Plinius führt kurz vorher (35, 136) die Medea des Timomachos auch als Media an. – Neutsch, der meine Beweisführung (Timomachos) nicht verstanden hat und die stehende Medea wieder dem Timomachos zuweist, will die sitzende mit Aristolaos verbinden (Röm. Mitt. 53, 181 ff.).

[2] Fragment eines Stamnos, Chicago, Amer. Journ. of Arch. 42, 358, Fig. 27 (Rev. des Études Grecques 52, 193). Orestes sitzt auf dem Altar, Pylades steht neben ihm. Beide im Reisekostüm mit Speeren. Also unserm Typus verwandt, aber im einzelnen verschieden: Orestes schlägt die Beine übereinander, Pylades in „Schritt"-stellung. Immerhin ist zu beachten, daß der Zeichner (Kadmosmaler) auch sonst Motive der großen Malerei aufnimmt (S. 39). Es könnte also eine Vorstufe unseres Typus benutzt sein. Schon 4. Jahrh. der Krater von Comacchio, Aurigemma, Dedalo 12, 409; Museo di Spina Tav. 118. Ausführlich besprochen von L. Curtius (S. 61 A. 3) 252 ff. Die Gesamtanordnung mit dem sitzenden Thoas entspricht dem Bild der Casa del Citarista HBr. 115 und seiner Wiederholungen, also dem des Timomachos, aber kein Motiv im einzelnen ist wiederholt. Timomachos mag aber ein vom Vasenmaler benutztes Gemälde gekannt haben.

Das Wandbild mit Zeus und Hera auf dem Ida aus der Casa del Poeta tragico (Abb. 50)[1] weist Züge auf, die es mit der Kunst des fünften Jahrhunderts zu verbinden scheinen: Hera in dem schweren, streng stilisierten Peplos, Zeus, der in der Haltung, namentlich des linken Arms, an den Zeus vom Parthenonfries, deutlicher noch an den Poseidon der Talosvase (S. 29) erinnert. Aber gerade für diese Gestalt, diesen Arm gibt es eine nähere Parallele: den Gott auf einem attischen Urkundenrelief von 377 (Abb. 51).[2] Hier die gleiche lässige Haltung des Oberkörpers, das gleiche Aufliegen des linken Unterarms, das Szepter zwischen zweitem und drittem Finger, seine Lage an der Schulter, dann das Gewand um den Ellbogen, der Abschluß des Gewandes am Unterleib, die Falten am Bauch, auch die Stellung der Beine. Abweichend der mehr einwärts gedrehte linke Fuß, die durch die Handlung im Bild bedingte Haltung der Rechten, das Gewand, das auf dem Bild den Hinterkopf bedeckt, das linke Bein entblößt läßt.

Da die Urkundenreliefs naturgemäß große Kunst voraussetzen, nicht ihr vorangehen, muß der Zeus des Bildes auf ein Werk der Zeit um 380 zurückgehen. Nun die Hera: als mit großer Wahrscheinlichkeit datiertes plastisches Werk dieser Zeit bietet sich die Eirene des Kephisodot.[3] Vergleichbar ist die strenge, an Werke des klassischen fünften Jahrhunderts erinnernde Gesamterscheinung, der schwere Peplos mit den Kanneluren der Falten am Unterkörper, unter denen eine breitere in der Mitte. Für die von der rechten Schulter schräg zum linken Unterarm gehende Faltenmasse bieten zwei Göttinnen von den Skenenreliefs des athenischen Dionysostheaters,[4] die auf Kephisodot zurückgehen,[5] Parallele. Aber es ist nicht der gleiche Stil. Die Hera wirkt strenger. Gewiß, gegenüber der Eirene die größere, erhabenere Göttin, in der Situation besonders feierlich in ihrer Erscheinung, aber es ist auch grundsätzlich eine andere Form. Hera steht nicht mit entlastet zur Seite gesetztem, sondern mit leicht vorgestelltem freien Fuß, das Gewicht ist nicht irgendwie seitlich verlagert, der Kopf auch etwas zur Standbeinseite gewendet, aber ohne jede Neigung. Es fehlt ganz die Rhythmik der Ponderation, die, vom polykletischen Kanon kommend, bei Kephisodot neu gestaltet ist. Einzelzüge des Gewandes wird man mit Vorsicht vergleichen, der Treue des Wandmalers nicht ganz vertrauen, aber irgendwie müßte bei einem der Eirene nahestehenden Werk die Belebung der Steilfalten durch Knicke und Spaltungen erscheinen, auf guter Überlieferung muß das Röhrenartige der Falten mit dem runden Querschnitt gegenüber den platten Falten der Eirene beruhen. Der gerade Abschluß des Peplosüberfalls mit dem abgetreppten Saum bei Hera steht dem Bogen bei Eirene gegenüber. Kurz, alles, was die Erscheinung wesentlich bestimmt, kommt aus einer andern Quelle: es ist die absichtlich strenge, wuchtige Kunst des Alkamenes, wie sie in der stehenden Hera der Urkundenreliefs von 403[6] und 400[7] erscheint.

[1] Neapel Mus. naz. G. 1281; HerrmBr. 11; Rodenwaldt 203; Pfuhl, MuZ 833; Rizzo, PER 38, tav. 64; Curtius, Festschr. Paul Clemen 95; Wandm. 37; Wirth 57.

[2] Athen NM Svoronos CCX 1. IG² II, 1410; Binneboessel, Studien z. d. Att. Urkundenreliefs 9 Nr. 33; Speier, Röm. Mitt. 47, Taf. 19, 2. Viel weniger eng ist die Verwandtschaft mit dem von Diepolder, Att. Grabreliefs 34 (Taf. 29) verglichenen Grabrelief des Tynnis.

[3] BrBr. 43.

[4] (Fiechter-)Herbig, Das Dionysos-Theater II, Taf. III, 3 u. IV, 1.

[5] DLZ 1937, 195; HdA 224.

[6] Akropolismus. 1333; HdA Taf. 73, 4.

[7] Svoronos, Ath. Nat. Mus. CCXI; Röm. Mitt. 47, Taf. 12, 2.

Diese Hera hatte der Meister des Originals im Auge, an sie schloß er sich an, selbständig, ja wohl absichtlich die Majestät noch steigernd. Kontrast zu dem lässig gelagerten Zeus. Die Hera des Wandbildes kann man, wenn auch im Gewand einzelnes nicht richtig verstanden sein mag und wenn man vom Kopf im wesentlichen absehen muß, doch als getreue Kopie ansprechen. Fraglich aber, ob auch die Flügelgestalt hinter ihr dem Original zuzurechnen ist. Sie gehört in die große Klasse der auf campanischen Wandbildern immer wieder auftretenden geflügelten Begleiterinnen (vgl. S. 131), die doch wohl einen gemeinsamen Ursprung haben, wenn auch hier ohne weiteres der Name Iris sich einstellt. Auch die Verbindung mit Hera scheint recht äußerlich. Ebenso fragt sich, ob die drei Knaben unter Zeus mit ihren komplizierten Bewegungen nicht Zutat sind. Die Säule in der Mitte dagegen wird man – abgesehen von ihrer Gestalt und Ausstattung – als wesentliches, auf älterer Tradition beruhendes Kompositionselement anerkennen (vgl. S. 15).[1]

Beschränkt man sich auf die beiden Hauptfiguren,[2] so wird deutlicher die Verwandtschaft mit der zweiten aus dem Altertum erhaltenen Darstellung des Gegenstandes, der Metope des Tempels E von Selinunt (Abb. 52).[3] Das Wandbild kann nicht direkt Umbildung der Metope sein. Abgesehen davon, daß diese in der Kaiserzeit außerhalb des Gesichtskreises der Maler war, die Figuren des Wandbildes, vor allem Zeus, sind ja, wie gezeigt, eng mit der Kunst des vierten Jahrhunderts verbunden. Auch ein sizilisches Gemälde etwa dieser Zeit, dessen Meister die Metope zum Vorbild genommen hätte und das der Wandmaler kopiert hätte, ist nicht anzunehmen, denn das Urkundenrelief weist darauf hin, daß das Originalgemälde in Athen war. Ist also die Ähnlichkeit vielleicht doch nur zufällig aus der gleichen Aufgabe erwachsen? Zeus muß sitzen, rechts sitzen, auf einem Felsen, im Oberkörper nackt, das Gewand am linken Oberarm abgleitend, er muß Hera an der linken Handwurzel fassen, Hera muß links stehen, sie muß mit dem linken entlasteten Fuß vorschreiten, der Mantel muß den Kopf bedecken – oder könnte man sich nicht auch manches anders denken?

Gibt man eine mehr als zufällige Ähnlichkeit zu, wie ist sie zu erklären? Der Meister der Metopen gehört zu den Großen des strengen Stils, jedes seiner Bilder ist aus einem Guß, selbständig gestaltet. Aber selbstverständlich schafft er in Tradition, er kann ein Bild eines Zeitgenossen im Auge gehabt haben. Seine Aktaionmetope[4] hat Parallelen in attischer Vasenmalerei,[5] die auf ein gemeinsames Vorbild hinweisen, ein Vorbild, das in Athen gewesen sein wird. So kann er sich auch für die Zeus-Hera-Metope an ein Bild in Athen angelehnt haben. Athen und Sizilien haben in der Zeit des strengen Stils enge künstlerische Beziehungen: in sizilischer Kunst, am Heraion von Selinunt glaubt man auch Einfluß des Kritios und Nesiotes[6] zu spüren, umgekehrt ist der Vasenmaler Makron, der bei Hieron, dem Namensvetter des Tyrannen von Syrakus, gearbeitet hat, mit sizilischer

---

[1] Vgl. u. S. 136; L. Curtius, Vermächtnis d. Ant. Kunst 137.

[2] Auf die abweichende Deutung von Curtius (Zeus-Kybele), die mit seiner Datierung in pergamenische Zeit zusammenhängt, ist hier nicht einzugehen.

[3] BrBr. 290a; HdA Taf. 29, 3. Auch hier hat eine Widerlegung der abweichenden Deutung von Picard (Manuel II, 131) keinen Platz. Langlotz, Antike u. Abendland 2, 136. Richtig Schefold, Mél. Picard 941.

[4] BrBr. 290b.

[5] Bostoner Amphora des Panmalers FR. 115; Beazley, Pan-M. Taf. 1.

[6] Vgl. Ladas, Anm. 150.

Kunst, gerade mit den Heraionmetopen verbunden. Möglich wäre also, daß ein sizilischer Meister damals das Zeus-Hera-Bild für Athen geschaffen oder der Metopenmeister das Werk eines attischen Malers in Athen gesehen hat: die wesentlichen Züge der Metope dürfen wir für dieses Bild in Anspruch nehmen, das hundert Jahre später in Athen neu gestaltet, in dem pompeianischen Fresko nachgebildet ist.

Ein direktes Abwägen beider Gestaltungen würde der jüngeren Unrecht tun, weil wir für sie nur die bei aller Trefflichkeit der Mache doch verdorbene und äußerliche Nachbildung des römischen Wandmalers haben. Aber die große Geste des rechten Arms bei Zeus, der über den Leerraum greift, die Vertikale von Heras linkem Unterarm herabzubiegen, die Göttin herüberzuziehen zu seinem zurückgelehnten Körper, der auf die linke Hand gestützt ist, das Gegenblicken der ruhigen Hera und des erregten, den Mund öffnenden Zeus – all das muß auch im Original des jüngeren Bildes aufgegeben gewesen sein: mit Bewußtsein aufgegeben, ersetzt im Sinne späterer klassischer Kunst durch diskretere Charakterisierung. Die Hand des Zeus reißt nicht mehr, sie wirkt durch sanfte Berührung: die Arme bilden einen flachen Bogen über den Spannungsraum hinüber, die Hände – ein altes, auch später immer wieder verwendetes Prinzip (S. 143), das Zentrum des Ganzen. Hera blickt den Gatten nicht an, schaut zögernd, scheinbar widerstrebend weg – wenn auch gewiß nicht mit dem so manchem spätpompeianischen Bild eignen, gar zu bewußt den Beschauer suchenden Blick –, kurz in allem die jüngere Ethopoiie. Das geht konform dem Ersatz der klaren geraden, senkrechten, schrägen Kompositionslinien durch Bogen, der geringeren Bedeutung des Umrisses gegenüber dem Volumen. Der Kontrapost in Armen und Beinen des Zeus ist aufgegeben, Arme und Beine gehen parallel. Das Gewand fällt beide Male über den Unterarm, auf der Metope wirklich gleitend, der Vorliebe des strengen Stils für transitorische Bewegungen entsprechend, auf dem Bild verharrend nach Art des klassischen Stils.

Das jüngere Bild ist auf dem Urkundenrelief von 377 benutzt. Müssen wir nun, wenn es aus dem Typus der Metope entwickelt ist, auch den Zug, den Metope und Urkundenrelief gegen das Wandbild gemein haben, dem Original des Bildes zuschreiben? Ist die Entblößung des linken Beins bei Zeus eine Änderung des Wandmalers, bekundet sich hier der dekadente römische Geschmack, die Vorliebe für auffallende, gerade bis an die Grenze gehende Nacktheit? Allein gerade dafür bringt auch die klassische Kunst Parallelen. Wenn wir von älteren Beispielen absehen, wie dem frühklassischen Orpheus,[1] wo die Entblößung des linken Unterschenkels durch die Bewegung motiviert wird, nicht wirklich auffällt, so ist das nächste wohl der jugendliche Asklepios der auf Skopas zurückgehenden Gruppe.[2] Freilich haben wir hier nur Kopien, die gerade im entscheidenden Detail auseinandergehen. Ich habe früher dem vatikanischen Exemplar, bei dem beide Beine entblößt sind, nur die Inguinalgegend verhüllt ist, den Vorzug gegeben vor dem Kopenhagener, wo das rechte Bein bedeckt ist, weil dieses auch in der bedeckten Brust der Hygieia offenkundig gegenüber dem Original dezent sein soll, auch ein von der Gruppe abhängiges Wandbild die stärkere Entblößung zeigt. Die Analogie unseres Wandbildes

[1] BrBr. zu 698, Abb. 20–24. Die Deutung auf Orpheus wird gestützt durch das Mosaik von Oudna, Africa Italiana VI, 125, Fig. 16 (RP 201, 8), wo das hochgestellte linke Bein des Orpheus in gleicher Weise entblößt ist.

[2] Lippold, Kopien 230; HdA 252.

macht bedenklich. Ferner ist zu vergleichen der Poseidon in Dresden,[1] der auf ein Werk vom Meister der „Aphrodite", Valentini,[2] zurückgeht. Hier ist die Entblößung des linken Beins dadurch motiviert, daß der Gott im üblichen Typus den Fuß höher aufstellt, wobei das Gewand zurückgeworfen wird. Ähnlich, vielleicht auf ein Werk des gleichen Meisters zurückgehend, ist der fälschlich sogenannte Alexander in Wilton House,[3] der allerdings nur in geringer Nachbildung überliefert ist. Von Sitzenden wäre zu nennen die „Aphrodite" mit Kindern Chiaramonti.[4]

Wir werden die Entblößung bei Zeus doch dem Originalgemälde zuweisen und ihr eine „erotische" Bedeutung zuschreiben – diskret alles Grobsinnliche, das die Würde des Gottes verletzen könnte, vermeidend.

Da das Vorbild in die Zeit um 380 gehört, kann es nicht aus dem Zyklus des ilischen Kriegs, den Theoros[5] zwei Generationen später geschaffen hat, stammen (vgl. S. 77 ff.).

Die Säule im Hintergrund kehrt auf einem Bild wieder, dessen Original der gleichen oder wenig jüngerer Zeit als das Zeus-Hera-Bild angehören muß, Meleager und Atalante aus der Casa del Centauro in Pompeii (Abb. 53).[6] Eine Wiederholung, bei der die Säule fehlt, war in Herculanum gefunden;[7] sie mag zunächst beiseite bleiben. Das Bild zeigt Meleager, von größeren Proportionen, vor der Säule, die ein Artemisbild trägt, sitzend, links von ihm Atalante stehend, das linke Bein übergeschlagen, die Rechte in die Seite gestützt, rechts, weiter zurück, die beiden Oheime, der eine mit aufgestütztem Fuß von vorn, der andere sitzend, vom Rücken. Die Komposition ist nicht mit Diepolder u. a.[8] aus der Entwicklung der pompeianischen Dekorationsstile – Übergang vom zweiten zum dritten Stil – zu erklären, sondern auch hier darf man nach einem „klassischen" Original fragen. Arndt hat auf die Ähnlichkeit der Atalante und der Artemis auf der Sorrentiner Basis[9] in der Haltung aufmerksam gemacht. Damit käme man in die Nähe des Bildhauers Timotheos. In dessen Kunst finden sich manche Parallelen im Werk des Zeuxis.[10] Aber an diesen Meister wird man beim Atalantebild kaum denken. Weder für Atalante noch für Meleager findet man dort Vergleichbares, noch für die beiden Oheime. Diese sind auf beiden Wiederholungen verschieden gestaltet. Bei der von Herculanum erscheinen sie hinter Meleager, beide stehend, der vom Rücken gesehene links. Die Ähnlichkeit mit der Orestes-Pylades-Gruppe im Iphigenienbild des Timomachos (S. 61) ist nicht schlagend und offenbar nur zufällig. Denn es hat den Anschein, als sei die Komposition in diesem Bild zusammengedrängt, eingezwängt in eine schmälere Fläche. Zwar erscheinen die „Verschwörer" mehr im Hintergrund, aber gerade ihr Kontrast zur Hauptgruppe, auf die sie blicken, ist weniger wirkungsvoll, die Komposition, auf dem pompeianischen Bild in der Breite wohl ausgewogen – die beiden Aufblickenden, Vorder- und Rückansicht, links und

[1] Albertinum, Herrmann 160.
[2] HdA 213; Arch. Anz. 1933, 590. Zuweisung von Arndt (ebenso zum folgenden).
[3] Michaelis 1; Poulsen, Greek and Roman Portraits in English Country Houses 37, 9.
[4] Vatican, Mus. Chiar. 533.
[5] RE VA 2244, 33.
[6] HerrmBr. 223; Neapel G. 1299; RP 179, 4.
[7] Helbig 1166; HerrmBr. II S. 37, Abb. 10.
[8] Diepolder 25; Herbig (HerrmBr.): 3. zum 4. Stil.
[9] HdA Taf. 89, 1.
[10] Arch. Jahrb. 61/2, 93.

rechts, die Linie der Schultern durchlaufend, die Schräge vom Ellbogen des Meleager über seinen Oberschenkel zum Sitz des Oheims und was man sonst noch aufsuchen mag, auf dem andern Bild unübersichtlich, unklar. Charakteristisch für die Gestalten der Oheime ist die starke Räumlichkeit, mit dem eingezogenen, zurückweichenden Mittelkörper, wozu wieder die Kunst des Timotheos Parallelen bietet. Der von vorn gesehene erinnert, trotz des verschiedenen Motivs in der Wendung des Kopfs, im übergreifenden Arm an das Grabmal des Aristonautes (Abb. 54).[1] Am Mausoleumsfries sind Vorder- und Rückansicht auch auf Platten des Skopas, Bryaxis und Leochares kontrastiert, aber bei Timotheos wohl mit der stärksten Tiefenwirkung.[2] Im Gegensatz zu diesen Gestalten der zweiten Schicht, die also noch weiter in den Raum hineinführen, sind die Hauptfiguren mehr in die Fläche ausgebreitet – wobei Atalante durch das Überschlagen des Fußes, die den Körper überkreuzenden Speere raumhaltiger ist als Meleager, bei dem jede Überschneidung vermieden ist: er „repräsentiert", ihm gilt gewiß in erster Linie das Bild, in dem man keinen „Moment", Erwachen der Liebe, oder Schiedsspruch über den Preis der Eberjagd, dargestellt suchen soll. Darum auch die größere Proportion,[3] die gewiß nicht einfach aus Streben nach Isokephalie zu erklären ist, die aber nicht so auffällig ist, daß sie den unbefangenen Blick störte. Für die Gesamterscheinung mag man den Pan auf den arkadischen Münzen der Zeit des Epameinondas vergleichen.[4] In dieser Zeit, um 370, wird das Original geschaffen sein, sei es für das von den Aitolern „wieder gewonnene" Kalydon,[5] sei es für Tegea, geschaffen von einem Timotheos nahestehenden Maler.

Seine klassische Komposition hat mit der des „Erotennestes" (S. 134), mit der sie Rodenwaldt[6] zusammengestellt hat, nichts zu tun.

Eine Gestalt, die im wesentlichen Umkehrung der Atalante ist, zeigt ein weiteres pompeianisches Bild (Abb. 35),[7] allerdings ein dekorativer Fries, der anders zu beurteilen ist als die Hauptbilder: „Apollon als Sieger über Python" im Haus der Vettier. Hier ist es Artemis, also der palatinischen Statue des Timotheos entsprechend, aber kurzgeschürzt, wie sie ja in der Zeit auch sonst vorkommt. Apollon neben ihr, ausschreitend, den Kopf halb wendend, mit übergreifendem Arm, erinnert stark an den Aristonautes. Bei den andern Gestalten des Bildes, „Priester", Opferer mit Stier, bestehen keine Beziehungen zur Kunst des Timotheos. Das Bildchen kann auch schwerlich ein Gemälde seiner Zeit wiedergeben, denn Apoll mit der Kithara müßte doch voll bekleidet sein.[8]

Mit der Kunst eines andern Mausoleumsmeisters ist vielleicht ein Bild zu verbinden, das ich auch deshalb erwähnen muß, weil ich glaube, es früher falsch beurteilt zu haben.

---

[1] HdA Taf. 79, 4.

[2] Brit. Mus. 1010, 14/5 (Arch. Jahrb. 24, Beil. zu S. 171). An der durch Wolters und Sieveking gegebenen Verteilung der Platten auf die vier Meister ist im wesentlichen festzuhalten, auch nach den so anregenden neuen Aufstellungen von Buschor, Maussolos und Alexander. Sie bestätigt sich bei jeder Untersuchung über die Meister. Vgl. Festschrift für Herbert Koch.

[3] Die Verkleinerung der Oheime ließe sich aus der Perspektive erklären (Rodenwaldt 50), nicht aber die der Atalante.

[4] Brit. Mus. Cat. of Coins Peloponnesus, Taf. 32, 10; Herbig, Pan, Taf. XX, 2.

[5] RE X, 1763.

[6] S. 152.

[7] HerrmBr. 20 oben.

[8] Freilich im Kampf mit dem Drachen kann er das lange Gewand nicht brauchen und das Siegeslied nach seiner Erlegung erfordert nicht die Festtracht.

Das Marmorbild mit Peirithoos, Eurytion und Laodameia (Abb. 56)[1] habe ich, Robert folgend, an die Kunst des Zeuxis angeschlossen.[2] Manche einleuchtende Gründe hat man für diese Zuweisung geltend gemacht: Zeuxis der Maler von *monochromata*, Zeuxis der Kentaurenbildner. Rodenwaldt[3] hat in der Komposition Benutzung der Parthenonmetopen gesehen, zum Kentaurenkopf auf Parallele am Fries von Phigalia verwiesen. Das ließe sich mit der Zuweisung an Zeuxis auch noch vereinigen. Andererseits könnte man auch an ältere Kentaurenbilder denken.[4] Für die packenden Hände, die Rechte des Kentauren am Arm des Peirithoos, die Rechte der Braut am Leib des Kentauren, bietet sich die Penthesileaschale zum Vergleich, die oben (S. 17) mit Polygnot in Verbindung gebracht wurde. Anders freilich wird das Urteil lauten, wenn man die Komposition als Ganzes ins Auge faßt. Gegenüber dem konzentrierten polygnotischen Bild, aber auch gegenüber den räumlichen Gruppierungen des Zeuxis, ein Ausbreiten in der Bildebene – wenn auch in der Modellierung, in Verkürzungen, in Überschneidungen Raum gegeben ist. Zwischen den Figuren, kompositionell bedeutsam, Lücken eigentümlich polygonaler Begrenzung. Auffallend die parallel einander entgegengestreckten Arme des Kentauren und der Braut, auffallend auch die hinter Peirithoos abwehende, seinem Arm als Folie dienende Chlamys. All das kehrt wieder auf den dem Bryaxis zugewiesenen Platten des Amazonenfrieses vom Mausoleum,[5] vgl. besonders die Figuren 76/7 der Genueser Platte (Abb. 57).[6] Hier auch das Packen im Haar, der Kopf des Kriegers mit dem geöffneten Mund[7] dem des Kentauren zu vergleichen, der ihm näher steht als der von der Skopasseite stammende Kentaurenkopf:[8] dieser ist wiederum dem Alten von dem skopasischen Grabrelief vom Ilissos[9] ähnlich.

Das Marmorbild lehrt also einen Künstler kennen, der Bryaxis nahe stand, oder von seiner Kunst stark beeinflußt ist.

Vielleicht läßt sich ein weiteres Werk hier anschließen. Unter den von Loeschcke[10] behandelten Darstellungen von Medusas Enthauptung, aus jüngerer Zeit, wo Perseus im Schild der Athena die Meduse sieht, ist das Relief eines Tarentiner Tonrhytons, das Sieveking[11] einleuchtend auf ein Werk tarentiner Toreutik zurückgeführt hat. Beziehungen zu andern Tarentiner Arbeiten sind leicht festzustellen. Aber ist damit die Erfindung, die „Schöpfung" des Typus auch als tarentinisch erwiesen? Oder liegt doch, wie Loeschcke annahm, eine

[1] Neapel G. 1301; Robert, 22. Hall. Winckelmannsprogramm 1; 13; Rizzo, PER Taf. 87; Rodenwaldt, KA 373; Pfuhl, MuZ Abb. 630. Nicht richtig beurteilen die Marmorbilder Wirth 68 und Praschniker, Österr. Jahresh. 33, 92 ff. – Literatur: Rumpf, Arch. Jahrb. 63/4, 90.

[2] Arch. Jahrb. 61/2, 91, Anm. 3.

[3] Abh. Berl. Ak. 23, Taf. 24.

[4] Robert (Anm. 1) 5.

[5] Brit. Mus. 1009, 1019; Arch. Jahrb. 24, Beil. 2, III.

[6] Ebenda 1022; HdA Taf. 92, 3.

[7] Neugebauer, Studien über Skopas, Taf. 8, 3.

[8] Neugebauer, Neue Jahrb. 1942, Taf. 3, 6/7.

[9] HdA Taf. 91, 2.

[10] Festschrift Bonn für Brunn (1893); Kuhnert, Myth. Lex. III, 2040; K. Ziegler, Arch. f. Religionswiss. 24, 1 ff.; Pfuhl, MuZ Abb. 642–4 S. 702 f. Weiter entfernt sich von der ursprünglichen Komposition die Silberpatera von Lameira Larga, RR III, 476, 3; Garcia y Bellido, Esculturas Romanas de España y Portugal 461, Taf. 343. Abweichend der Typus der Paste Furtwängler, Ant. Gemmen III, 311, Abb. 157.

[11] Münchner Jahrb. d. bild. Kunst XII, 126.

Erfindung großer Malerei zugrunde? Daß die Toreutik weitgehend von der Malerei abhängig war, ist zwar, wie Sieveking betont, ,,problematisch", nicht strikt erweislich, aber doch ,,plausibel". Wenn der berühmte Mys nach Zeichnung des Parrhasios gearbeitet hat, so werden geringere Talente erst recht den großen Malern gefolgt sein – selbständiger vielfach als die Vasenmaler. Andere mögen nur aus Eignem geschaffen haben. Hier ist konkret zu fragen: Kann man alle Wiederholungen von dem toreutischen Werk herleiten? Das pannonische Sarkophagrelief (Abb. 58) und seine Verwandten[1] ohne weiteres. Auch schließlich das pompeianische Bild[2] – wo die Umgebung gewiß dem Wandmaler gehört. Schwierigkeit aber macht die Münze von Sebaste in Phrygien.[3] Kann man dort ein Werk Tarentiner Toreutik, auch wenn es in der Kaiserzeit berühmt war, nachgebildet haben? Dazu kommt nun ein von Loeschcke nicht richtig gewürdigtes Zeugnis, eine attische ,,Kertscher" Pelike,[4] die zweifellos vom gleichen Original abhängt. Schwerlich hat der attische Vasenmaler ein Tarentinisches Werk benutzt. Wichtiger aber fast noch sind die Unterschiede der Reliefvase von den andern Wiederholungen. Das Grundschema ist das gleiche. Nur daß der rechte Arm der Meduse, der auf der Reliefvase ausgestreckt ist, sonst zum Kopf zurückgebogen ist. Das ist aber nicht nebensächlich, sondern hängt mit dem verschiedenen Temperament der Bilder zusammen: das Tarentiner Werk ist viel stürmischer in der Bewegung, die in Körpern und Gliedern so weit wie möglich ausgreift, zu Ende geht, trotz der Kopfwendung des Perseus ganz vorwärts, nach rechts weist, während sonst diese Richtung durch Gegenbewegung gehemmt ist, nicht so sehr aus Temperamentlosigkeit als im Streben nach Harmonie des Bildes und vor allem nach schlichterer Wahrheit. Es ist zunächst der Gegensatz des nachklassischen Stils der Zeit um 400 und der neuen Wirklichkeit des vierten Jahrhunderts. Daraus folgt, daß die ,,Wiederholungen" nicht einfach ,,Verschlechterungen" des in der Tarentiner Vase reiner bewahrten Vorbilds sind, sondern ein gemeinsames jener gegenüber selbständiges Vorbild repräsentieren. Genau zu rekonstruieren ist dieses nicht, vor allem für die Gestalt der Athena. Münze und Wandbild bezeugen gegenüber dem Sarkophag, daß die Linke Medusas am Kopf, nicht an der Harpe war. Andererseits gehen Bild und Relief in der breit abwehenden Chlamys des Perseus, Relief und Münze darin zusammen, daß Perseus Medusa nicht in die Seite tritt, beide Gestalten mehr voneinander getrennt sind.

Ist es nun zu gewagt, in erster Linie mit der Komposition von Münze und Relief, mit diesen geringen Wiedergaben zu arbeiten? Diesen wieder Gruppen des Mausoleumfrieses gegenüberzustellen? Die Figuren 3/4 des Amazonenfrieses mit dem umgewandten Kopf des Siegers (Abb. 75), auch 73/4? Die gleiche Art der Bewegungen, der Ausbreitung in der Fläche, wieder die polygonalen Lücken, die abflatternde Chlamys. Dazu wäre dann das Kentaurenbild zu nehmen für die Parallelen der Arme, das Packen im Haar. Jedenfalls weisen solche Analogien in die Zeit um 350 für das Original. Daß dieses ein Gemälde war, ist wegen des Münzbildes wahrscheinlich. Wie steht das Tarentiner Vasenrelief nun

[1] Ziehen, Arch.-epigr. Mitt. 13, 49; Robert, ASR III, 3, 403.

[2] Helbig 1182. Ob das schlecht erhaltene Bild in den alten Publikationen im einzelnen richtig wiedergegeben ist, kann bezweifelt werden.

[3] Head, Hist. Nummorum[2] 684; Brit. Mus. Cat. Coins of Phrygia, Taf. 43, 11.

[4] Antiquités du Bosphore Cimmérien Taf. 63a, 3; Schefold, Unters. zu den Kertscher Vasen 107f., Taf. 22, 3.

dazu? Ist es, bzw. sein Vorbild, älter, hat dieses Vorbild der Meister des Gemäldes gekannt? Trotz der älteren Stilstufe, die es vertritt, könnte es bei dem konservativen Charakter dekorativer Kunst, gerade der Tarentiner, tatsächlich von dem Gemälde seinerseits abhängen.[1]

Loeschcke konnte noch das toreutische Vorbild, das wieder von dem Gemälde abhänge, in Kleinasien suchen, damit einfach die Wiedergabe der Komposition auf einer kleinasiatischen Münze erklären. Das Bild mag tatsächlich in Kleinasien geschaffen sein, wo ja die Kunst des Bryaxis heimisch und von Einfluß war.

In die Nähe eines dritten Mausoleumsmeisters führt ein weiteres Marmorbild (S. 111).

Das Zeus-Hera-Bild gehört noch in die frühklassische Phase des vierten Jahrhunderts, ist von den dann zu betrachtenden „ilischen" Bildern zu trennen. In die Hochstufe führen die daran angeschlossenen Bilder. Als gleichzeitige Zeugen werden wichtig die „Kertscher Vasen", von denen einige schon (S. 71, 60, 71) herangezogen sind. Im Zusammenhang wird später von ihnen zu reden sein (S. 88). Zuerst ein Fall, wo die Wichtigkeit der Gattung für diese Untersuchungen besonders deutlich hervortritt.

PELEUS UND ACHILLEUS

Schefold[2] verdanken wir eine Beobachtung, die für die Fragen nach dem Verhältnis der campanischen Wandmalerei auf der einen, der Vasenmalerei auf der andern Seite zur klassischen Malerei von größter Bedeutung ist: er weist auf die Ähnlichkeit der Gruppe von Thetis und Peleus auf der Pelike von Kamiros (Abb. 60)[3] mit der Entlarvung Achills auf Wandbildern hin. Daraus ergeben sich wichtige weiterführende Folgerungen.

Zunächst die Wandbilder. Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes, von Odysseus und Diomedes erkannt, haben nach der Überlieferung Polygnot[4] und Athenion[5] gemalt. Mehrfach begegnet die Geschichte auf campanischen Wandbildern,[6] häufig auf Sarkophagen[7] – darunter attischen – der Kaiserzeit. Spuren des polygnotischen Bildes sind bis jetzt nicht nachzuweisen (vgl. oben S. 17), dagegen ist das des Athenion kenntlich (S. 86). Zwischen ihnen liegt die hochklassische Gestaltung. Heranzuziehen sind drei Wieder-

[1] Möglich, bei der langen Typentradition des Gegenstandes (vgl. Libertini, Bollettino d'Arte 27, 554ff.), daß das Rhytonrelief tatsächlich älter als das Gemälde ist. Die Anwesenheit der Athena und vor allem das Motiv, daß Perseus in ihrem Schild das Spiegelbild der Medusa sieht, ist ja für das Relief nicht gesichert.

[2] FR III S. 336.

[3] FR 172; Schefold, Kertscher Vasen, Taf. 16a, 17; Unters. zu den K.V. 55 Nr. 508.

[4] Paus. I, 22, 6.

[5] Plin. 35, 134.

[6] Diepolder 66.

[7] Robert, ASR 20ff.

holungen: das unvollständige Bild der Casa dei Dioscuri (A),[1] ein vollständiges, aber künstlerisch geringeres Wandbild (B) (Abb. 61)[2] und ein geringes Mosaik, das nur einen Auszug gibt (C).[3] Die Figuren sind in zwei Reihen hintereinander gestaffelt, die hintere höher, motiviert durch die zum Palast des Lykomedes führenden Stufen. Achilleus vorn in der Mitte, gepackt von dem von hinten kommenden Diomedes. Von rechts schreitet Odysseus vor. Ihm entspricht kompositionell links die fliehende, halbnackte Lykomedestochter. Die Amme,[4] links, ein weiteres Mädchen, rechts, nur teilweise sichtbar, als Füllfiguren. In der oberen Reihe: in der Mitte, zwischen den Köpfen von Diomedes und Achilleus, Lykomedes, am linken Ende der Trompeter, dessen Ton die Aktion, das „Erwachen" Achills, auslöst, dazu Krieger in verschiedener Bewegung, deren Schilde teilweise als Folie für die Köpfe der unteren Figuren dienen.

Im einzelnen weichen die beiden Wandbilder, wie üblich, mehrfach voneinander ab. Das gilt auch für die Farbgebung. Doch ist auch hier Gemeinsames, das wir für das Original in Anspruch nehmen dürfen, vor allem die starken Hell-Dunkel-Kontraste (vgl. S. 31, 54): der weiße „verweiblichte" Achill in der Mitte,[5] gegen Diomedes und Odysseus mit den übergreifenden dunkeln Armen, dann der helle Rückenakt des Mädchens links, dem gegenüber weiß Pilos und Obergewand des Odysseus und das Mädchen hinter ihm.

Nun die Parallele, die Pelike von Kamiros. Auch hier das Hintereinander – bei dem nur, der Vasenzeichnung entsprechend, die Überschneidungen möglichst vermieden sind, zugleich ein Übereinander. Vorn in der Mitte am Strand Thetis nackt, kauernd, den Kopf wendend wie Achill – zu Peleus –, der sie von hinten packt – wie Diomedes. In der oberen Reihe ein fliehendes Mädchen im Rückenakt, der Lykomedestochter links entsprechend, auch in der gespreizten erhobenen Rechten, der das Gewand fassenden Linken. Das bekleidete Mädchen rechts neben Thetis läßt sich mit Lykomedes vergleichen – rechte Hand. Gewiß dem Originalgemälde entnommen ist auch die nackte Kauernde rechts, kompositionell Odysseus vergleichbar, gewiß eine ganz andersartige Gestalt, aber wie dieser mit ihrem gespannten Blick auf die Mittelgruppe hinführend. Die beiden andern Frauen der Vase wirken banaler, haben jedenfalls auf den Wandbildern keine Parallelen.

Verbunden werden Vase und Wandbilder auch durch die Farb-, die Helligkeitskontraste: in der Mitte der weiße Körper der Thetis, von der dunkeln Hand des Peleus gepackt. Nur er ist mit weißer Farbe gedeckt, der Manier dieser Vasen entsprechend, im vorausgesetzten Gemälde sind auch die Mädchen seitlich leuchtend hell zu denken – den hellen Figuren des Achilleusbildes entsprechend.

Die Ähnlichkeiten beider Kompositionen, die trotz der so ganz verschiedenen Art der Wiedergabe hervortreten, können nicht zufällig sein. Beide müssen nicht nur gleichzeitig sein, sie müssen derselben individuellen Bildvorstellung, dem gleichen Meister zugeschrieben

---

[1] HerrmBr. 5; RP 166, 4; Wirth 55.

[2] HerrmBr. 137; RP 166, 5 (wo „Sogliano 572" statt „Helbig 1297" zu lesen ist). Das Bild aus dem Vettierhaus RP 166, 7, stärker umgebildet, kann außer Betracht bleiben.

[3] RP 166, 3. – Die Mosaiken von Sparta und St. Colombe (RP. 166, 6; 167, 1) könnten auf das gleiche Vorbild zurückgehen, sind aber ganz verballhornt.

[4] So Curtius, Wandm. 206. Trotz der anscheinenden Jugendlichkeit wohl nach dem Kopftuch zu deuten. Vgl. S. 136.

[5] Ladas Anm. 8.

werden. Nicht nur formal, auch inhaltlich Gegenstücke, Vorgeschichte und Jugendgeschichte des Achilleus. Verwandte Situation: Ergreifen und Festhalten des in Verwandlung verborgenen Wesens, erschrecktes Fliehen der Gefährtinnen. Kontrast: Liebeswerben und Werbung zum Krieg. Es muß kein größerer Zyklus sein, aus dem die Bilder stammen, ihre Zusammenstellung gibt ein Ganzes.

In der hochklassischen Malerei hat diese Gegenüberstellung stattgefunden. Wohl kein Zufall, daß sonst die Geschichten in verschiedenen Sphären erscheinen, daß Peleus und Thetis ein uraltes Thema der Bildkunst war, Achill bei Lykomedes erst im klassischen fünften Jahrhundert aufkommt, daß die römische Zeit immer wieder, nach verschiedenen Vorbildern, diese Geschichte gibt, die ja vor allem in der „Mystik" der Sarkophagplastik ihre Bedeutung hat, für die Bewohner der römischen Häuser als „erotisches" Thema besonderen Reizes gewählt wurde, während Peleus und Thetis dieser raffinierten Erotik nicht genug boten.

Groß ist der Gewinn, den wir aus der Vergleichung für die beiden Bildgattungen, Vasen und Wandgemälde, wie für die Originale beider Bilder erzielen. Das Achilleusbild und damit ähnliche „pathetische" Kompositionen der Wandmalerei werden damit der Hochklassik des vierten Jahrhunderts zugewiesen, wichtig gegenüber der immer wieder auftauchenden Vorstellung, als ob da Pergamenisches zugrunde liege. Diese Vorstellung beruht auf einer ganz falschen Einschätzung der pergamenischen Altarkunst, des Gigantenfrieses: was an diesem großes Pathos ist, ist Pathos wieder der klassischen Kunst, vor allem der Malerei der Zeit um 400 (vgl. S. 123). Schon der Pasquino, der noch im dritten Jahrhundert geschaffen ist (S. 53) und der im Aufbau eine gewisse Ähnlichkeit mit Achill und Diomedes, im Kopf des Menelaos mit denen von Odysseus und Lykomedes hat, greift ja schon auf die klassischen Bewegungen und Typen zurück.

Wir bekommen auch durch die Vase mehr Vertrauen zur Wiedergabe der Einzelheiten auf den Bildern, den Kopftypen – wobei wir bei Thetis dort, Achill hier uns eine Mitte denken können zwischen der vereinfachenden Linie der Vase und der etwas gedunsenen Modellierung bei den Wandmalern. Es zeigt sich, daß die Vasen, und gerade die des so konsequenten Kertscher Zeichenstils, bewußt auf Errungenschaften der großen Malerei verzichten, Schattierung, Körpermodellierung, starke Überschneidung usw. – die vereinzelt ja schon viel früher in der Vasenmalerei auftreten. Etwas ergibt sich auch für die Farbe: die Hervorhebung der Mitte durch eine weiße Figur, die schon im fünften Jahrhundert begegnet, hat gewiß eine Bedeutung für die Gefäßdekoration: die dem Beschauer sich zunächst darbietende Stelle wird noch besonders hervorgehoben. Es zeigt sich, daß auch die Tafelmalerei dieses Prinzip kennt. Ebenso ist der Aufbau der Bilder in zwei Reihen übereinander nicht allein durch die Tradition der Vasenmalerei und ihre dekorativen Forderungen bestimmt, sondern auch durch die der Malerei (vgl. oben S. 32, 40).

Man ist versucht, die auf dem Wandbild B so ungeschickt, „mißglückt" wiedergegebene Entblößte[1] links nach der gut gezeichneten Fliehenden auf der Vase rechts zu verbessern.

[1] Zu der mehrfach erörterten Frage, ob dieses Mädchen Deidameia ist, vgl. Herrmann, der sie bejaht. Dafür spricht, daß nur dieses Mädchen auf dem Mosaik (C) wiedergegeben ist, daß auch auf dem Bild sich ihr Blick mit dem Achills trifft, daß die Amme neben ihr erscheint. Die starke Entblößung darf man nicht der Heroine unwürdig erachten. Sie versinnlicht die erotische Beziehung zu Achilleus. Eine Andeutung ihres Zustandes ist bewußt vermieden.

Die Bewegung ist allerdings nicht ganz die gleiche und man fragt sich, warum der Wandmaler das gewiß nicht schwer zu treffende Überkreuzen der Beine in der Art der Vase durch dieses unschöne Einknicken ersetzt haben sollte. Auch kehrt dieses Motiv, wenn auch gemildert durch das die Beine deckende Gewand, auf dem Mosaik wieder. Dazu eine Parallele in einer andern Denkmälerklasse, in einem andern Bildtypus: Neben dem Koraraub des Nikomachos (S. 103) gibt es unter den Sarkophagen zumindest einen andern Typus (Abb. 62),[1] der ebenfalls eigenartig gestaltet ist, Nachklang einer klassischen Erfindung sein könnte: hier hält Pluton die Persephone, deren Oberkörper entblößt ist, im rechten Arm, sie strebt nach links von ihm weg,[2] nicht so hilflos wie auf dem andern Bild. Auch hier führt Hermes die sich bäumenden Rosse. Er erscheint nun in der gleichen eingeknickten Stellung[3] von hinten wie die Lykomedestochter auf B, wendet ebenso den Kopf nach der Hauptgruppe, seine Chlamys überquert ähnlich den Rücken. Sieht man diese Parallele, so wird man auch anderes nicht für zufällig ähnlich halten, Pluton, der von hinten seine Beute packt, den Gewandzipfel in seiner Linken, auch bei Persephone die Überschneidung des sonst nackten Körpers durch das Gewand, die im Verhältnis zu Nikomachos auffallende Entblößung überhaupt der Göttin. Auch hier kann man sich den Farbkontrast des Mannes- und Frauenkörpers, die Wirkung der dunkeln zupackenden Hand auf dem hellen Leib vorstellen, ganz in der Art des Peleus- und des Lykomedesbildes.

Auch der Hermes des Sarkophagreliefs „befriedigt" nicht. Verständlich, daß der Bildhauer ihn nicht recht ins Relief bringen konnte. Aber ähnlich eingeknickt müssen auf den Originalgemälden Hermes und das Mädchen gestaltet gewesen sein. So „harmonisch" wie die fliehende Nereide können sie nicht gewirkt haben. Es fragt sich, ob uns die originalen Gestalten „befriedigen" würden. Unserer geläufigen Vorstellung von klassischer Harmonie würden sie wahrscheinlich widerstreben, wie so manche Bildung alter Kunst, die uns ungewohnt, nicht im Typenschatz dieser Kunst geläufig, darum dem klassizistischen Geschmack nicht eingängig ist. Darum sind diese Gestaltungen nicht minder wahr, nicht minder harmonisch im Sinne ihrer Zeit. Zu vergleichen ist noch die Athena im Persephonebild des Nikomachos (S. 105).

Kurz müssen noch die Wiedergaben des Lykomedesbildes A und B gegeneinander abgewogen werden, wobei besonders zu bedauern ist, daß die „kritische" Rückenfigur auf A nicht erhalten ist, man also nicht weiß, ob der Maler sie besser bewältigt hat. Daß er in vielem mehr gekonnt hat als der Maler von B, ist sicher. Wieviel besser ist sein Odysseus in der Bewegung, im Ausdruck des gespannt vorgestreckten Kopfs; besser auch die beiden zugreifenden Arme auf dem des Achilleus. Dagegen kommt der Effekt der von den Schilden der Krieger oben gerahmten Köpfe, namentlich bei Odysseus, auf A schlechter heraus. Der zweite Krieger rechts von Odysseus fehlt auf A. Hier gehört das fliehende Mädchen zur oberen Reihe. Seine Bewegung, sein Halbakt sind wirkungsvoll, aber vielleicht ist das Mädchen auf B mit den angstvoll vorgestreckten Händen charakteristischer. Sein Kopf

[1] Bis jetzt nur vertreten durch den frühen Venezianer Girlandensarkophag ASR 358; Rodenwaldt, KA 651.

[2] Nach links z. B. auch auf dem zur andern Gruppe gehörigen Sarkophag Karls des Großen, ASR 378, aber bekleidet, offenbar nur Variante des Haupttypus. – Vgl. S. 113.

[3] Das rechte Bein und das linke Unterbein sind ergänzt, doch kann die Stellung ursprünglich nicht viel anders gewesen sein, kaum so wie bei dem von Robert verglichenen Sarkophag ASR 410, auf dem die Figur benutzt sein mag.

ist wieder gerahmt vom Schild des Kriegers über ihr, der aber von der Innenseite gesehen ist, d. h. als dunkle Folie für den Frauenkopf, während die dunklen Männerköpfe auf den hellen Außenseiten erscheinen. Also gewiß echt. Zu stark zusammengedrängt erscheinen die Köpfe des Achill und Diomedes, des Lykomedes und des Kriegers neben ihm in der Mitte bei B. Hier ist offenbar das Bild zusammengeschoben, was auch weiter links in der Folge der drei Köpfe spürbar ist: Das Format des Originals war anscheinend breiter.

Manche Abweichung ließe sich noch vergleichen, ohne daß man überall zur Entscheidung käme, was originalgemäßer ist. Vieles wird bei beiden Wiedergaben verlorengegangen sein.

Vielleicht läßt sich noch ein Bild anschließen. Unter den Darstellungen der Geschichte von Odysseus und Kirke aus klassischer und nachklassischer Zeit, die Franz Müller sorgfältig gesammelt und erläutert hat,[1] sind zwei Wandbilder, die Müller verschiedenen Typenreihen zuweist, weil auf dem einen (A) (Abb. 63)[2] Odysseus Kirke nach Odyssee 10, 321 bedrohe, während auf dem zweiten (B)[3] die spätere Szene 11, 348–87 damit vermengt sei, wo Odysseus beim Mahl sitze, von dem er sich erhebe. Für beide Typen werden dann andere Monumente (ilische Tafel, Odysseelandschaft u. a.) angeführt. Formal gehören diese aber nicht mit den Wandbildern zusammen, die deutlich auf das gleiche Vorbild zurückgehen, wo Kirke, links, nicht kniet, Odysseus von rechts kommend, das Schwert zieht. Die Zusammengehörigkeit zeigt sich in einer Einzelheit, dem kleinen Stein, wohl einem Schemel, auf den Odysseus den rechten Fuß setzt. Müller vergleicht den Odysseus von A mit dem Achill aus dem „Streit der Könige" (unten S. 81), und möchte deshalb das Bild auf Theon zurückführen. Allein die Stellung ist doch von der des Achilleus (und des ebenfalls verglichenen Orestes, S. 86) recht verschieden: Achill stürmt vor, wobei das vorgesetzte Bein im Knie stark gebeugt ist, die Gestalt somit nach vorn tendiert. Odysseus steht breitbeinig, das Gewicht noch mehr auf beide Beine verteilt, zurückgehalten vom Flehen der entgegenkommenden Kirke: die zögernde Haltung, die schon bei Polygnot für ihn charakteristisch ist (S. 19) und auch später wieder begegnet. Die Stellung des Achill ist verwandter der eines andern Achill, auf dem Bild seiner Entdeckung bei Lykomedes, das oben (S. 72) behandelt ist. Der Odysseus dieses Bildes aber, obwohl stärker vordringend, ist doch dem des Kirkebilds im ganzen ähnlicher, hat auch das Lauernde, Verhaltene. Lykomedes- und Streitbild könnten, wovon noch zu sprechen ist (S. 81) auf den gleichen Meister zurückgehen. Das Kirkebild nur auf Grund der Odysseusgestalten ebenfalls dem „Lykomedesmeister" zuzuweisen, möchte gewagt erscheinen, wenn nicht noch eine weitere Parallele hinzukäme, das zwischen Odysseus und Kirke nach hinten entfliehende Mädchen mit dem umgewandten Kopf und der gespreizten Hand. Diese Gestalt findet ihre Entsprechung in der „Amme" des Lykomedesbildes.[4]

Das Bild A ist verloren, die alten Wiedergaben nicht unbedingt verlässig. Daher ist es nicht möglich, die Abweichungen von B genau festzustellen: ob Stuhl und Tisch hier

---

[1] Die antiken Odyssee-Illustrationen 66 ff.

[2] Helbig 1329; Overbeck, Bildw. Taf. 32, 11; RP 173, 6.

[3] Neapel G. 1275; Röm. Mitt. 5, 270; RP 173, 7.

[4] Auf (A) läßt sich die Rechte der Kirke als Mittelpunkt fassen, wenn man die Figuren für sich, ohne den oberen Raum nimmt. – (A) stammt aus einem Zimmer, in dem auch ein Bild von Achill bei Lykomedes war (Helbig 1299; Trendelenburg, Arch. Zeit. 34, 5 Anm. 7c). Doch folgt dieses nicht dem hier besprochenen Typus.

Zutaten sind, oder auf A nur nicht in ihren Spuren erkannt. Ob in A nicht auch, wie man vermutet hat, hinten der Kopf eines verwandelten Odysseusgefährten erschien. Diese rückwärtige, nur mit dem Oberteil erscheinende Gestalt ließe sich gewissermaßen mit den Figuren der zweiten Reihe im Lykomedesbild vergleichen. Die Verhüllte in B hinter Kirke mit der erhobenen Rechten erinnert etwas an das Mädchen hinter Odysseus auf dem Lykomedesbild. Ungewiß ist auch die Haltung der Kirke. Beidemal ist sie im Begriff, in die Kniee zu sinken. Ausdrucksvoller ist die Bewegung der Arme wohl auf A.

Gehört das Kirkebild auch dem gleichen Meister wie das Lykomedesbild, kehrt auch auf beiden Odysseus wieder, so ist er doch in jenem Hauptfigur, in diesem ist es Achill. Als Gegenstück des Lykomedesbilds eignet sich mehr das Peleusbild. Daß trotzdem beide zu einem größeren Zyklus gehört haben können, ist nicht zu bestreiten. Wahrscheinlicher würde das, wenn Bilder der Achilleussage oder des Troischen Kriegs vorhanden wären, die sich als wirklich gleichen Stils, Schöpfungen desselben Meisters erweisen ließen.

BELLUM ILIACUM

Die bildliche Überlieferung kennt Zyklen von Bildern aus dem troischen Kreis: der Kämpfe um Troia, des weiteren Bereichs, des „epischen Zyklus", der Geschichte des Achilleus im besonderen. In der schriftlichen Überlieferung wird genannt das *Bellum Iliacum pluribus tabulis* des Theoros, zur Zeit des Plinius in den Portiken des Philippus,[1] außerdem hören wir von Einzelbildern dieses Kreises. Wenn man die Notiz über Theoros genau nimmt, so waren es Szenen der Ilias, doch könnte auch der Troische Krieg im weiteren Sinne gemeint sein. Schwerlich aber sind darunter auch Szenen der Vorgeschichte des Achilleus zu begreifen, wie sie die betrachteten Bilder von Peleus und Thetis, Achill bei Lykomedes (S. 72) geben. Ebenso liegen Parisurteil (S. 38) und die Begegnung von Paris und Helena (S. 21) außerhalb.

Von den Iliasbildern im engeren Sinne ist eines schon besprochen: Zeus und Hera (S. 64); Thetis bei Hephaistos ist in einem späteren Abschnitt zu behandeln (S. 130). Es ergibt sich, daß beide durch einen großen zeitlichen Abstand getrennt sind, das erste um 380, das zweite mindestens 100 Jahre später geschaffen ist, daß für keines Theoros in Frage kommt. Denn dieser ist durch die Bilder des Demetrios und der Leontion um 300 datiert.

Ein weiteres Iliasbild ist die Wegführung der Briseis. Auch hier die Frage, ob es zum Zyklus des Theoros gehört haben kann.

Das Bild ist nur in einem Wandbild, aus der Casa del poeta tragico (Abb. 64), überliefert, das an sich von hoher Qualität ist, den Eindruck einer guten Wiedergabe macht.[2] Den Ausgang nehme die Betrachtung von der Hauptfigur: Achilleus, leicht und frei sitzend, schräg im Raum entfaltet. Gegensatz Thetis bei Hephaistos, mit Absicht in eine

[1] Plin. 35, 144; Diepolder 68.

[2] HerrmBr. 10; Bulas 80; RP 167, 2; Bulle, Theater 330; Wirth 57; Koepp, Neue Jahrb. 3, 1927, 397 (gut über die Räumlichkeit und die Schiffe).

schmälere Raumschicht gebunden, stärker im Profil. Auf der andern Seite Zeus im Herabild, der Thetis in gewissem Sinn ähnlich, aber hier die geringere Raumhaltigkeit ursprünglich. Der linke Arm mit dem Gewand, die Hand mit dem Szepter sehr ähnlich wie bei Achill und doch fühlbar eine stärkere Gebundenheit, die nicht allein durch die Majestät des Gottes begründet ist, Achill gelöster, die Linien flüssiger, Umriß- und Kompositionslinien rhythmisch gegliedert und abgewogen. Es ist die Stufe der Sitzenden auf Kertscher Vasen,[1] der Bosporaner des Reliefs von 346.[2]

Briseis wird man nicht ohne weiteres der Hera entgegenstellen können: diese ist in der Tat in ihrer strengen Haltung als die Götterkönigin, die erhabene Gottesbraut charakterisiert. Und doch wird man eine solche Strenge der Stufe, auf die Achilleus weist, kaum zutrauen. Andrerseits bietet sich für Briseis positiv eine Anknüpfung: der Sarkophag der Klagefrauen, wo das Motiv der Weinenden, die den Gewandzipfel vor das Gesicht zieht, sehr ähnlich wiederkehrt,[3] die *flens matrona*, wie sie auch Praxiteles geschaffen hat.[4] Nicht allein das Motiv, auch die Haltung, die Ponderation ist die gleiche. Der Sarkophag kann – gerade nach der Rhythmik der Figuren – nicht nach der Mitte des vierten Jahrhunderts angesetzt werden. Er wurde schon oben zur Datierung klassischer Gemälde herangezogen (S. 63), der älteren Bilder von Iphigenie und Medea. Gewiß ist deren Meister nicht der des Briseisbildes – Komposition, Gewänder usw. sind anderer Art. Und doch mag man etwa den Pädagogen des Medeabildes, der die Hand zum Kinn führt, mit Phoinix vergleichen. Jedenfalls ist das Briseisbild etwas später als das um 380 datierte Zeus-Hera-Bild, aber vor 350 geschaffen. Also auch hier ist Theoros als Künstler ausgeschlossen.

Gehört das Briseisbild vielleicht zu einem Achilleus-Zyklus? Man hat ein Gegenstück zu ihm zu finden geglaubt, das wiedergegeben ist auf dem „Schild des Scipio" (Abb. 65).[5] Dieser gehört zu den spätantiken Silberreliefs, die wegen der seltsamen Mischung klassischer und später Elemente, der eigentümlichen Umbildung klassischer Formen zuweilen Verdacht erregt haben. Auch diesem Stück ist das widerfahren. Allein es ist zunächst schon zu lange bekannt,[6] als daß man an eine moderne Fälschung denken könnte. Eine Arbeit der Renaissance oder des Barock kann es aber erst recht nicht sein: dafür sind zu viele gerade spätantike Elemente darin, die man damals nicht so hätte einfügen können.[7] Die übliche Deutung ist die auf die Rückgabe der Briseis. In der Mitte Achilleus thronend, redend mit einem bärtigen Krieger, der auf Agamemnon gedeutet wird, so den Kopf wegwendend von Briseis, die links von einem jungen Krieger herangeführt wird. Die Szene erscheint sonst nicht in der bildlichen Tradition – der Maler der klassischen Zeit kann sie neu eingeführt haben. Sie erscheint aber auch so nicht in der Ilias. Aber auch da muß man dem Künstler die Freiheit zugestehen, das, was im 19. Gesang der Ilias erzählt wird, im

---

[1] FR 79 u. a.

[2] HdA Taf. 88, 4.

[3] Ebenda Taf. 32, 1. Das Herausschauen mit dem unverdeckten Auge mag erst der Wandmaler hineingebracht haben.

[4] Plin. 34, 70. Vgl. Sthennis, ebenda 90.

[5] Bulas 82; RR II, 234, 1.

[6] 1656 in der Rhone bei Avignon gefunden.

[7] Umgekehrt ist der Schild verwendet bei der Fälschung der „Tiara des Saitaphernes": Furtwängler, Intermezzi 88.

Bild zusammenzufassen – eine „Illustration" will er ja nicht geben. Daß die Deutung nicht aufgeht, nicht jede Figur genannt werden kann, insbesondere die Gestalt des Agamemnon nicht der Vorstellung entspricht, die man sich von dem Heerkönig macht, könnte der Verballhornung durch den spätantiken Toreuten zugeschrieben werden. Aber auch wenn das bedacht wird, kann das Relief auf ein Original der Zeit des Wegführungsbildes zurückgehen? Ich habe die Briseis und den Kauernden rechts als „Gestalten im Stil des fünften Jahrhunderts" bezeichnet;[1] man vergleiche die Magd des Freiermords im polygnotischen Bild (S. 19) und Hektor in Polygnots Nekyia (Paus. X, 31, 5). Den „Agamemnon" haben andere Odysseus genannt, der ja auch in der Erzählung von der Rückgabe eine Rolle spielt. Und der Vorstellung von diesem entspricht die Figur in der Tat viel besser. Nun hat gerade Odysseus eine besondere Stelle in der Kunst Polygnots (S. 13) und gerade in solch etwas zusammengeduckter Haltung begegnet er dort öfter. Endlich Achilleus. Sitzt nicht ebenso Orpheus in der Bronze der Ermitage (oben S. 67), mit dem höher gestellten linken Bein, dessen Unterschenkel entblößt ist, also eine Schöpfung polygnotischer Zeit? Auf der andern Seite erscheint die Gesamtkomposition, die beiden Figurenreihen hintereinander, der Schild des einen Kriegers hinten als Folie doch dem Wegführungsbild sehr verwandt. Der eigentümliche Mantelwurf bei Achilleus läßt sich dem etwas älteren Zeus des Herabildes (S. 67) vergleichen, Briseis wieder Gestalten des Klagefrauensarkophags – sie wäre „klassizistisch" in der Art des fünften Jahrhunderts in der Nachbildung verallgemeinert. Der jugendliche Heros, der Briseis geleitet, entspricht dem Patroklos des Wegführungsbilds, selbst die Stellung könnte man vergleichen – denn dieses gleichmäßige Auftreten mit schwacher Entlastung weiß auch der spätantike Künstler sehr wohl von der Entlastung bei Briseis zu unterscheiden. Eine „glatte" Lösung scheint nicht möglich. Vorgeschlagen sei: auf dem Silberteller ist ein „polygnotisches" Bild benutzt, aber mit Erinnerung an die Kunst des vierten Jahrhunderts, vielleicht direkt des Wegführungsbildes. Zu beachten die Gestalten des Achilleus: die des Tellers erscheint räumlicher, kühner verkürzt. Das ist nicht Weiterentwicklung, sondern Härte des Übergangsstils im fünften Jahrhundert. Bei Darstellung der Gesandtschaft an Achill, die im spätarchaischen und strengen Stil als Gegenstück der Wegführung dargestellt wird, sitzt einmal Aias direkt von vorn (Abb. 66);[2] auf derselben Vase Odysseus, das Knie umfassend wie der Kauernde auf dem Schild. Daß hier „große" Malerei im Hintergrund ist, zeigt die Wiederkehr dieses Odysseus und des eingehüllten Achilleus auf andern Vasen der Zeit.[3] Daß die Komposition auf dem Schild stark umgebildet ist, beweist ja schon der Kauernde. Jedenfalls hat sich das Motiv bis in die frühklassische Kunst des Polygnot gehalten. Ob man das Vorbild diesem selbst zuweisen darf, läßt die Nachbildung nicht entscheiden. Noch ein Wort zur „Dezenz" (S. 20). Daß auf dem Schild Entblößung vermieden oder verdeckt ist, könnte man spätantikem Empfinden zuschreiben. Aber gewiß wäre es dem der klassischen Zeit gemäß. Und so ist ja auch im Wegführungsbild Entblößung vermieden, bei Patroklos ostentativ vermieden.

Der Schild weist so viele alte selbständige Züge auf, daß die vielleicht manchem sich aufdrängende Vermutung, der spätantike Künstler habe die Komposition des Wandbildes,

---

[1] PhW 1930, 115.

[2] Berlin 2326; Beazley, AV 224 Nr. 29; Bulas 5, e; vgl. auch Gerhard, Auserl. Vasenb. 239.

[3] Bulas 5, a, b, c. Verständlich, daß der schwer zu zeichnende von vorn Sitzende sonst weggelassen wird.

die ihm ja aus einer andern Nachbildung bekannt sein konnte, für seine Darstellung benutzt und umgestaltet, abzuweisen ist. Daß sie in der spätantiken Zeit bekannt war, zeigt der Ambrosianus mit den Iliasbildern: Rodenwaldt[1] hat nachgewiesen, daß hier das Briseisbild nicht allein für die Briseisszene selbst, sondern auch für andere benutzt ist[2] – ohne daß wir freilich für das Original mehr daraus lernen könnten als aus dem Wandbild. Nur als Bestätigung von Einzelheiten in diesem sind die Handschriftbilder zu verwenden, da sie ja unabhängig auf das gleiche Vorbild zurückgehen müssen.

Das gilt vor allem für die Schiffe, die neben dem Zelt des Achilleus im Hintergrund erscheinen. Sie sind sachlich durchaus angebracht, charakterisieren das Schiffslager, indem die Geschichte spielt. Für den modernen Betrachter zerstören sie in gewissem Maße die Raumillusion, da ihre Stellung sich mit dem für das Bild selbst anzunehmenden Augenpunkt nicht vereinigen läßt. Viel kann man auch nicht korrigieren unter der Voraussetzung, daß der pompeianische Maler ungenau kopiert hat, denn die Schiffe müssen ja in der Höhe erscheinen. Für Rodenwaldt ist das eine Stütze seiner Vorstellung von griechischer Malerei, die eben nicht den „Raum als solchen empfindet und konstruiert", sondern für die der „Raum nur insoweit vorhanden ist, als er von den Figuren erfüllt ist". Aber prinzipiell ist das Verhältnis von Figurenmasse und Hintergrund kein anderes als bei etwa Raffaelschen Bildern, wie der heiligen Cäcilia.[3] Dabei ist es nicht so wichtig, ob die Perspektive „richtig" ist. Und da wieder wäre zu fragen, wie weit der antike Künstler die „richtige" Perspektive nicht gekannt und gekonnt hat oder wie weit er bewußt von dem auch für ihn „Richtigen" abgewichen ist – um eben die Bildgruppe geschlossen, von dem für sie wirkungsvollsten Blickpunkt aus geben und zugleich eine Weite andeuten, die Schiffe sichtbar machen zu können. Denn der Blick in die Weite, wenn auch nur an einer kleinen Stelle, ist für ihn alte Tradition (S. 52). Auch ihre „impressionistische" unbestimmte Formung wird uns keine Dissonanz gegenüber der bestimmten Form des Figurenteils sein: diese Differenzierung von Nah und Fern dürfen wir dem griechischen Maler klassischer Zeit so gut zutrauen (vgl. S. 115) wie dem der Renaissance.

Die Ähnlichkeit des Wegführungsbildes mit dem im „Schild des Scipio" nachklingenden erwies sich als trügerisch. Dagegen könnte man versucht sein, es als Glied eines Achilleuszyklus mit dem S. 72 behandelten Lykomedesbild in Verbindung zu bringen. Ähnlichkeiten sind in der Tat vorhanden und bemerkt worden. Allgemein: wie dort, wieder Achill als der Liebende, also der Kontrast des Heroischen und Erotischen. In der Komposition: die beiden Reihen hintereinander, die hintere höher gestellt. Dort die Krieger, deren Schilde als Folie für die Köpfe der Hauptpersonen dienen. Besonders der des Achilleus wie vor einer Gloriole. Dann der Kontrast von Vorder- und Rückansicht. Genügen diese Berührungen für die Zuweisung an den gleichen Meister? In starkem Kontrast steht die gehaltene Spannung des Briseisbildes zur stürmischen Bewegung des Lykomedesbildes.

---

[1] Röm. Mitt. 35, 19ff.

[2] Allerdings ist diese Bemerkung einzuschränken: die Wegführung der Briseis (Bulas, Abb. 63), Briseis zwischen den Herolden nach rechts schreitend, Achill zur Linken sitzend, kommt noch auf zwei weiteren spätantiken Denkmälern vor, der Bronzeplatte des British Museum Walters 883 (Bulas, Abb. 36) und dem Bronzeeimer Doria (Brunn, Kl. Schr. I, 125; Bulas, Abb. 37). Hier liegt gewiß ein besonderes klassisches Gemälde zugrunde, das nach den Nachbildungen nicht näher einzuordnen ist.

[3] Klass. d. Kunst 117.

Wie viel näher verwandt erscheint diesem, trotz der Übertragung in die Vasenkunst, auf den ersten Blick das Peleusbild! Allein dieser Kontrast kann ja beabsichtigt sein, der gleiche Meister konnte „Ethos" und „Pathos" gegenüberstellen, denn daß ihm beides zur Verfügung gestanden habe, wird man doch nicht bezweifeln, es gibt Parallelen genug, vom Meister der olympischen Tempelskulpturen an. Ein anderer Einwand wäre das Verhältnis von Figur und Bildfläche. Auf dem Lykomedesbild bleibt über den Figuren nur ein ganz schmaler Luftstreifen, nur breit genug, daß man nicht das Anstoßen am Bildrand erwartet. Beim Briseisbild ist der Luftraum viel breiter. Aber auch dazu gibt es Parallelen im Werk des gleichen Meisters (S. 109); hier ist es der Kontrast von Binnen- und Freiraum.

Aber all das gibt keine zwingenden positiven Hinweise auf die Zusammengehörigkeit der beiden Kompositionen. In Pompeii ist das Lykomedesbild zweimal einem andern Achilleusbild gegenübergestellt,[1] dem Streit Achills mit Agamemnon, in den Bildern der Casa dei Dioscuri (A)[2] und den Mosaiken der Casa di Apollo (B).[3] In anderem Zusammenhang war das Streitbild in der Serie des Apollotempels (C) (Abb. 67)[4] und in der Casa del Poeta (D)[5] eingereiht. Sicher eignen sich Streit- und Lykomedesbild vorzüglich als Gegenstücke: inhaltlich als Achilleusbilder, zwei Höhepunkte der Sage: das Erwachen des Helden und der Beginn der Menis. Formal: beide Male heftige pathetische Bewegung, der Heros vorstürmend, von der hinter ihm erscheinenden Gestalt in entgegengesetzter Richtung gefaßt. Im zweiten Plan Krieger, deren Schilde als Folie (Agamemnon) dienen.[6] Dabei gleicht formal der das Schwert ziehende Achill mehr dem Odysseus des Lykomedesbildes, der mit vorgestrecktem Kopf vorschreitet, ebenfalls das Schwert links hält, während in der Fußstellung sich die beiden Achilleusgestalten näher sind (S. 76); dem Mädchen hinter ihm – und zwar in der Fassung des Bildes B – entspricht Athena. Am linken[7] Ende des Bildes eine Rückansicht: Agamemnon-„Deidameia".[8] Nestor, zwischen Achill und Agamemnon, entspricht Lykomedes. Andererseits kann vielleicht das Peleusbild (S. 72) noch mehr Anspruch machen, als Gegenstück zu gelten.

Zweifellos steht das Streitbild dem Lykomedesbild viel näher als das Briseisbild, das seinerseits keine eigenen Parallelen zum Streitbild bietet. So wird man doch mehr dazu neigen, die Besonderheiten des Briseisbildes nicht allein auf seinen „ethischen" Charakter zu schieben; das Vermeiden der verbundenen, rhythmisch divergierenden, stark räumlichen Gruppe, des Symplegma, das Fehlen der schwingenden Gewänder, die schlichten Haltungen: das ist Stufe der Frühklassik des vierten Jahrhunderts, des frühen Praxiteles; die beiden andern Bilder stellen sich zur Mausoleumskunst, Skopas und Bryaxis. Sie gehen auch über die Pathetik der Frühklassik hinaus, die Stufe des Timotheos: lehrreich, den Achill auf Skyros dem Aristonautes (Abb. 54) zu vergleichen, die durchgreifend entschiedene gegen die halbe Bewegung.

---

[1] Trendelenburg, Arch. Zeit. 34, 5 (a).
[2] HerrmBr. 125; RP 167, 4.
[3] HerrmBr. 142; RP 167, 3; Bulas, Abb. 34. Auf Agamemnon, Achill und Athena beschränkt.
[4] Steinbüchel, Großer antiquarischer Atlas, Taf. VIII B; HerrmBr. Abb. 48; Bulas, Abb. 33; RP 167, 5.
[5] Vgl. Trendelenburg, Arch. Zeit. 34, 82 f.: zusammen mit Briseis (S. 77) u. Entführung der Helena (S. 82).
[6] Nur auf C erhalten.
[7] Nach A und B. Auf C verändert oder vom Zeichner falsch interpretiert.
[8] Hier ist die ausgezeichnete Figur auf C der banaleren auf B vorzuziehen.

Im Apollotempel war das Streitbild mit andern Bildern verbunden, die der Ilias oder wenigstens dem Troischen Krieg angehören oder angehören können. Da die Bilder nur unvollkommen bekannt sind, auch keine Wiederholungen zur Kontrolle dienen können, sei auf Stilvergleichung verzichtet, obwohl sich einzelne Parallelen – Krieger im Hintergrund, Schilde als Folie,[1] Kontrast von Vorder- und Rückansicht[2] – darbieten. Die Möglichkeit, daß ein Meister hinter ihnen steht, daß sie zu einem „ilischen" Zyklus gehören, ist zuzugeben. Die Überlieferung, daß ein solcher, Werk des Theoros, in Rom war, nötigt nicht, dieses als Vorbild anzunehmen. Wenn man von dem stilistisch am besten zu beurteilenden Streitbild ausgeht, das zum Lykomedesbild gehört, wird man den Zusammenhang ablehnen, da hier die Stufe um 350 kenntlich ist, Theoros 50 Jahre jünger war.

Ein troisches Bild sei noch genannt, das ich früher schon einmal behandelt habe,[3] weil es sachlich und formal Berührungen mit schon betrachteten Bildern aufweist: die Entführung der Helena. Auf Wandgemälden ist die Komposition nur unvollständig erhalten (Abb. 68).[4] Ergänzend treten etruskische Urnen ein, die auch die Deutung sichern. Einzelheiten bleiben freilich unsicher. Auf der rechten Bildseite war das Schiff des Paris, nur der hintere Teil, sichtbar. Im Schiff saß Paris, der selbst nicht aktiv an der Entführung teilnimmt. Einer seiner Begleiter streckt vom Schiff aus die Rechte der Helena entgegen. Diese schreitet zögernd auf die Schiffstreppe zu, die sie mit dem vorgesetzten Fuß berührt. Sie wird geleitet von einem Mann in kurzgeschürztem Untergewand und vorn geknüpfter Chlamys, der halb hinter ihr stehend, den einen Fuß auf der Treppe, ihren linken Arm faßt. Auf der andern Seite führt sie ein Kind, wohl Mädchen, an der Rechten. Dahinter zwei Krieger. Die Deutung der einzelnen Nebenpersonen ist nicht gesichert. Gewiß ist der Geleiter der Helena, trotz seiner festlichen Kleidung, kein Heros, sondern ein Diener, das zeigt der Kontrast zu den beiden Kriegern, die kleine Statur, das schlichte Haar. Seine Funktion im Bild ist klar, sein Vorwärtsdrängen unterstreicht das Zögern Helenas, seine Dienstbeflissenheit hebt ihre Hoheit, seine Stellung, von hinten vorgreifend, schafft Raum. Wie diese Gruppe links der Parisgruppe im Schiff genau entsprach – die absteigende Linie der Köpfe z. B. weist auf etwas Entsprechendes hin – lassen die Nachbildungen, hier nur die Urnen, kaum ahnen.

Die nächste Parallele für die Komposition ist das oben behandelte Bild mit dem Abschied des Theseus von Ariadne (S. 47). Allgemein: Konflikt zwischen Liebe und Pflicht, zögerndes Weggehen. Speziell: Helena wie Theseus begeben sich auf das rechts teilweise sichtbare Schiff, aus dem sich eine Hand entgegenstreckt. Wie Theseus von dem Schiffer, wird Helena von ihrem Begleiter am Arm gefaßt. Und doch ist sicher, daß die Originale beider Bilder durch Jahrzehnte getrennt gewesen sein müssen. In der Zeit um 400, in die das Theseusbild gesetzt werden muß, kann eine solch räumliche Gruppe wie die der Helena und des Dieners nicht geschaffen sein. Und wenn man dem Bild aus der Casa del Poeta[5] vertraut, was bei dessen hoher Qualität berechtigt ist, so zeigt die Gewandung Helenas,

[1] Steinbüchel, Taf. VIII C, 1/2, B 1.
[2] Ebenda B 1.
[3] Arch. Jahrb. 29, 176.
[4] RP 165, 6 (C. del Poeta); HerrmBr. Taf. 12. Gegenstück des Briseisbildes S. 77: Trendelenburg (S. 81 A. 1) 5, Anm. 7d (die formale Ähnlichkeit von Helena und Briseis ist gering); 4.
[5] Anm. 4.

daß die Stufe des Klagefrauensarkophags zumindest erreicht ist. Parallelen auf Grabreliefs wie dem des Prokles[1] weisen auf die Zeit schon nach der Jahrhundertmitte.[2] Der spätere Maler hat sich also bewußt an ältere Bildtradition angelehnt, ihm kam es nur darauf an, das Überkommene neu zu gestalten. Dabei fällt auf, wie verschieden beide Figurenkompositionen zum Umraum stehen: die ältere gerade hat mehr Luftraum, auch mehr Raum zwischen den Figuren – das darf bei aller Reserve, die gerade in diesem Punkte den späteren Wiedergaben gegenüber am Platze ist, aus der oben versuchten Kritik der Überlieferung gefolgert werden – das jüngere konzentriert sich mehr auf die Figur: Kompositionsweisen, die eben nebeneinander hergehen.

Das Helenabild ist ungefähr gleichzeitig dem Lykomedesbild und seinen Verwandten. Für eine Zuweisung an den gleichen Zyklus, an denselben Meister bieten sich keine genaueren Parallelen: Die beiden Krieger hinter Helena haben nicht die Funktion wie die Krieger auf dem Lykomedes- oder auch auf dem Briseisbild, sie gehören nicht wirklich zu einer gesonderten hinteren Schicht. Auch die Art der Raumgruppe von Helena und Geleiter ist nicht die gleiche wie bei Achill-Diomedes, Peleus-Thetis, wo die hintere Figur nur mit dem Arm umgreift, während der Kopf des Geleiters vorkommt. Auch die Gesamtkomposition ist verschieden: dort die zentrale Hauptfigur, im Helenabild in der Mitte der Spannungsraum, die Hauptpersonen seitlich – auch dieser Gegensatz der Komposition alt (S. 49). Eher könnte man den Streit der Könige vergleichen, aber auch da drängt die Bewegung ganz anders nach der Mitte, im Grunde ist Achilleus die Zentralgestalt.

Die Entführung der Helena wird im spätarchaisch-strengen Stil ihrer Wiedergewinnung gegenübergestellt.[3] Auch diese Szene kennt die campanische Wandmalerei. Sie begegnet unter den Darstellungen aus der Iliupersis in der Casa di Menandro.[4] Diese zeigen anschaulich, wie „troische" Zyklen immer neu zusammengestellt werden. Die drei Bilder verwenden griechische Vorbilder verschiedenen Stils, die einheitlich in den 3. Stil der Wanddekoration umgesetzt sind. Der Laokoon geht anscheinend auf ein Gemälde des Zeuxis zurück.[5] Kassandra und das hölzerne Pferd[6] gibt ein hellenistisches Vorbild, das vielleicht auch andern Bildern mit dem Pferd zugrunde liegt, wieder.[7] In dem dritten Bild sind, wie Maiuri erkannt hat,[8] zwei ursprünglich nicht zusammengehörige Kompositionen vereinigt. Rechts Aias und Kassandra in einer Fassung der Szene, wie sie ähnlich namentlich auf unteritalischen Denkmälern wiederkehrt: sehr ähnlich das zuerst von Rumpf richtig eingeordnete Relief in Villa Borghese.[9] Wichtig ist nun, daß dieses originale, so unmittelbar wirksame Relief der ursprünglichen Erfindung ferner steht als das „römische" Bild, denn nur bei diesem finden wir die formalen Parallelen zur großen Kunst des 4. Jahr-

[1] HdA Taf. 87, 2.

[2] Für das Vorsetzen des Fußes vgl. – ganz anders motiviert – das Grabrelief der Ameinokleia, Diepolder, Grabreliefs Taf. 41.

[3] Makron, FR 85.

[4] Maiuri, C. di M. 39 ff.

[5] Arch. Jahrb. 61/2, 88 ff.

[6] Maiuri 44.

[7] Anders Maiuri 46. Neapel Guida 1269/70.

[8] Maiuri 49.

[9] Röm. Mitt. 38/9, 446. Auf die weitere Bildüberlieferung, Vasen usw. soll hier nicht eingegangen werden. Ob das Wandbild Helbig 1328 den gleichen Typus hatte, ist fraglich.

hunderts. Die zu Boden gesunkene Kassandra mit dem angezogenen und dem ausgestreckten Bein,[1] ihre Entblößung,[2] Aias in der halben Bewegung, mit dem übergreifenden Arm, der Art, wie er den Schild hält, dem vorgebeugten Kopf,[3] die Konturen beider Figuren, all das hat die nächsten Entsprechungen in der Kunst des Timotheos. Daß diese der des Zeuxis nahesteht – man vergleiche Kassandra mit dem am Boden kämpfenden Laokoonsohn –, ist schon ausgeführt worden.[4] Vielleicht darf man die Zuweisung an diesen Meister zuversichtlicher aussprechen.

Ganz anders die Szene links, Menelaos und Helena. Maiuri hat bereits die Wiederholung im Haus des P. Cornelius Teges[5] herangezogen, ein Bild 4. Stils. Dieses bietet die beste Überlieferung, das Bild der C. di Menandro vereinfacht: ein zweiter Krieger, neben Menelaos, ist weggelassen. Dieser ist mit ihm gestaffelt, großenteils verdeckt, weiter vordringend: sein bildparallel unverkürzt gegebener Schild, hell beleuchtet, dient als Folie für Menelaos, dessen Schild verkürzt, wie auf dem andern Bild, gegeben, damit nicht so stark beleuchtet ist. Diese Vereinfachung war durch das kleine Format der Figuren, die sonst unklar geworden wären, bedingt. Übereinstimmend ist wieder die Gestalt der Helena, die von Menelaos gepackt wird; in der heftigen Bewegung gleitet das Gewand herunter, enthüllt ihre Schönheit, wodurch nach stehender bildlicher Überlieferung[6] Menelaos bezwungen wird. Hinten die Reihe der zuschauenden Troer. Diese Hintergrundsfiguren, der Schild als Folie, die Entblößte, vom Rücken gesehen in dezenter Milderung des durch die Situation gegebenen sinnlichen Reizes, mit dem Gewandstück am Bein, das Zugreifen mit dem Kontrast der dunkeln und hellen Arme – das alles stellt das Bild zum Lykomedesbild. Es fehlt allerdings die Kontrastbewegung. Im Gegensatz zu anderen Darstellungen der Sage ist Menelaos noch in voller Wut, noch nicht im Widerspiel der Gefühle geschildert, im Gegensatz auch zum Streit der Könige, der kompositionell wegen der „Spannungsmitte" zu vergleichen wäre.[7] Man wird dennoch die Zuweisung an den Lykomedesmeister wagen. Damit ist nicht gesagt, daß das Bild „zyklisch" mit den andern oder einigen von ihnen zusammengehöre. Formal steht es diesen viel näher als das Bild mit Helenas Entführung.

Noch einmal ist die Frage nach dem Meister zu stellen. Von Theoros, dessen Bellum Iliacum bezeugt ist, werden ja noch weitere Bilder genannt, die man vielleicht finden könnte. Bekanntlich gab die Überlieferung bei Plinius Anlaß zur Kontroverse:[8] er nennt

---

[1] Jüngling Alba, BrBr. 649. Vgl. HdA 221.

[2] Leda, HdA Taf. 79, 3.

[3] Amazonenfries des Mausoleums, Arch. Jahrb. 24, Beil. zu S. 171, 1007, 38.

[4] Arch. Jahrb. 61/2, 93 Anm. 3.

[5] Not. d. Sc. 1927, 48 Fig. 22.

[6] Makron (S. 83 A. 3) „nackt im Chiton". Parthenonstufe, FR 170, 1, φαινομηρίς.

[7] Diepolder 69 sieht einen Gegensatz zwischen der Kompositionsweise des Lykomedesbildes (und des Briseisbildes) und der der Bilder aus dem Apollotempel: erstere in Schichtung flächig ausgebreiteter Figurengruppen, letztere Zerlegung in zwei dramatisch bewegte Gruppen. Aber auch beim Streit der Könige aus dem Apollotempel läßt sich eine hintere Schicht erkennen (und bei andern Bildern daher mag sie deutlicher vorhanden gewesen sein als jetzt bei der unvollkommenen Wiedergabe erscheint), und auf der andern Seite hat auch das Lykomedesbild B eine Spannungslücke zwischen Achilleus und Odysseus, die auch durch die hintere Figurenreihe durchgeht, während bei A, wo die Komposition zusammengedrängt ist, dieser Zug verwischt ist wie so manch anderer, der im Original wohl berechnet war.

[8] RE VA 2083 Nr. 22; 2244 Nr. 2.

unter den *primis proximi* in alphabetischer Liste hintereinander Theorus und Theon. Ersterer wird sonst nie genannt, Theon, von Samos, dagegen ist einer der sieben großen klassischen Maler. Unter den von ihm gemalten Bildern ist der Muttermord des Orestes; Orestes, der seine Mutter und Aigisthos tötet, nennt Plinius als Werk des Theoros, den Wahnsinn des Orestes als Werk des Theon. Man hat diese drei Werke oder wenigstens die Muttermordbilder identifiziert und Theoros als Dublette von Theon erklärt. Da Theoros guter, seltener Name ist, ist das abzuweisen. Möglich, daß bei dem Anklang der Namen Plinius das Orestesbild irrtümlich unter Theoros genannt hat – nicht sehr wahrscheinlich. Die „*insania*" des Orestes, die für ihn so bedeutsam ist, erst nach dem Muttermord einsetzt, ist jedenfalls von diesem zu trennen: Muttermord und Wahnsinn waren geeignet als Gegenstücke. Es ist aber kein bedenkliches Zusammentreffen, daß der Muttermord nicht allein von Theon, sondern auch von Theoros gemalt worden ist. Beide Bilder können auch die Tötung des Aigisthos enthalten haben, wenn es auch nur für Theoros bezeugt ist. An sich ist der Gegenstand in der bildlichen Überlieferung von der spätarchaischen Zeit an vielfach dargestellt worden.[1] Hier ist zu fragen, ob eine dieser Darstellungen stilistische Berührungen mit Bildern, die oben behandelt sind, aufweist.

Auf Sarkophagen begegnen zwei Typen der Ermordung von Aigisth und Klytaimestra. Ein Vorbild noch des fünften Jahrhunderts ist benutzt auf dem Sarkophag der Ermitage (Abb. 69).[2] Aigisthos auf dem Thron von vorn, das angezogene linke Bein bis zum Knie entblößt wie Achill auf dem „Schild des Scipio". Die stark bewegten Frauen mit dem aus dem Gewand heraustretenden Bein wie auf dem Leukippidenbild (S. 34), auch der Maenade rechts auf dem Pentheusbild (S. 44) vergleichbar; ebenda die Maenade, die den Stein mit beiden Händen hebt, der Frau mit dem Schemel auf dem Sarkophag. „Orestes", der Aigisthos vom Thron reißt, ist sehr ähnlich dem Neoptolemos des Reliefs Panciatichi, das zur Kunst des Zeuxis Beziehung hat.[3] Nicht alle Figuren des Sarkophags sind gleich gut, die originale Komposition ist gewiß auseinandergelegt, mit Fremdem vermischt, engerer Zusammenhang besteht mit keinem der genannten Werke. Aber daß eine Erfindung des fünften Jahrhunderts benutzt ist, darf bestimmt behauptet werden.

Anders der Normaltypus der Orestessarkophage.[4] Die Mittelgruppe macht den Eindruck einer großartigen klassischen Komposition, hat denn auch einen Gemmenschneider der Renaissance zur Nachbildung in einem lange für antik gehaltenen Cameo gereizt.[5] Allein die Sachinterpretation[6] ergibt, daß hier Orestes zweimal, nach der Tötung des Aigisthos und nach der der Klytaimestra, dargestellt ist. Ein einziges griechisches Gemälde kann also nicht nachgebildet sein, wie ja auch auf den Sarkophagen zwei Szenen gemeint sind. Nun sind beide Gruppen vortrefflich, gleicher Art die kontrastreiche Bewegung, die starke räumliche Tiefe. Wenn man also an Benndorfs[7] Zurückführung auf Theon oder Theoros festhalten will, so kann man die Überlieferung über das Bild des letzteren *ab Oreste matrem et Aegisthum interfici* auf zwei Bilder, Gegenstücke, deuten.

---

[1] FR 72 usw.
[2] Robert, ASR II, 154; Toynbee, The Hadrianic School 168 f., Taf. 38, 1; Gnomon 11, 263.
[3] BrBr. 607; Rumpf, Röm. Mitt. 466, Beil. 10. JdI 61/2, 89.
[4] Robert (A. 2) 155 ff.; Toynbee, Taf. 38, 2; Vatican. G. d. Candelabri II, 28.
[5] Furtwängler, Ant. Gemmen Taf. 58, 5; von Eichler, Die Kameen 325, als nicht antik nachgewiesen.
[6] Scheel, Klio 21, 14 ff.
[7] Annali dell'Ist. 37, 235.

Sucht man nach Parallelen unter den betrachteten „ilischen" Bildern, so ließe sich am ehesten Achill bei Lykomedes mit dem Orestes über Aigisthos vergleichen: Bewegung nach rechts, Wendung des Kopfes, vorgreifender Arm mit dem Schwert, ja auch die fliehende Amme links. Dem gestürzten Aigisth ähnelt der „Troilos" des Bildes vom Apollotempel.[1] Dennoch besteht ein fühlbarer Abstand: das Lykomedesbild und seine Verwandten sind gewiß stark raumhaltig, auch innerhalb der Figurenschichten, vor allem der vorderen. Überschneidungen, Übergreifen, Wechsel der Ansichten, alles dient diesem Eindruck. Aber bei den Gruppen der Sarkophage geht die Bewegung viel stärker nach vorn aus dem Bild heraus, die Raumschicht ist tiefer. Man kann sich diese Räumlichkeit aus des der Lykomedesbildes entwickelt denken, aber schwerlich als Wandlung der gleichen Künstlerpersönlichkeit – womit die Möglichkeit, an die Schriftquellen anzuknüpfen, wegfällt.

Auf den Muttermord des Orestes hat man auch ein Wandbild gedeutet, vielleicht mit Recht.[2] Das Bild ist – abgesehen von den Figuren, die über der in der Manier der Ausführungszeit gegebenen Mauer erscheinen – auf die zwei Hauptfiguren beschränkt, stark raumhaltig: die Mutter von vorn knieend, Orestes hinter ihr vorkommend, nach schräg vorn bewegt. Eine sichere formale Beziehung zu einem der hier betrachteten Bilder ist nicht zu erkennen. Vielleicht gibt der Hinweis von Lehmann-Hartleben[3] auf die Verwandtschaft mit der ludovisischen Keltengruppe die Einordnung.

Auch eine Kassandra des Theoros wird genannt. Zweimal kommt Kassandra auf den Bildern der Casa di Menandro vor: aber die von Aias verfolgte zeigt ganz deutlich die Stufe des Zeuxis (S. 84), die Unglückwahrsagende vor dem hölzernen Pferd muß auf ein hellenistisches Bild zurückgehen (S. 83). Auch bei andern mit Wahrscheinlichkeit auf Kassandra gedeuteten Bildern[4] besteht keine greifbare Beziehung zu den behandelten Gemälden.

Diese „ilischen" Bilder in ihrer Gesamtheit einem Meister, Theon oder Theoros, zuzuweisen, ist unmöglich, da sie stilistisch nicht einheitlich sind. Aber auch die Zurückführung eines Teils von ihnen auf einen dieser Meister läßt sich nicht wahrscheinlich machen: für Theon sind solche Bilder nicht bezeugt und Theoros ist doch wohl zu spät: wenn wir als Repräsentanten der verschiedenen Stufen und Richtungen das Briseisbild, das Lykomedesbild und die Entführung der Helena nehmen: keines geht über die Mausoleumsphase, jedenfalls nicht über 330 hinaus.

Die Stufe des Theoros wäre etwa die des Lykomedesbildes der Casa di Olconio, das ich nach dem Vorgang von Six[5] dem Athenion von Maroneia zugeschrieben habe.[6] Der Gegensatz dieses Bildes zu dem oben betrachteten ist der des frühhellenistischen zum klassischen Stil: Aufgabe der klassischen Harmonie, absichtliche Härten und Parallelen, Verengerung der Figurenbühne, überstreckte Proportion. Diepolder[7] wollte die Bilder aus dem Apollontempel mit diesem jüngeren Lykomedesbild zusammenbringen, aber jene wirken schon in ihrer Gesamtlage durchaus „klassisch" neben diesem.

---

[1] Steinbüchel VIII D 1; RP 167, 7.
[2] Helbig 1300; Arch. Zeit. 41 Taf. 9, 1; RP 210, 6.
[3] Amer. Journ. of Arch. 42, 98.
[4] HerrmBr. 179 ff. usw.
[5] Röm. Mitt. 36/7, 1.
[6] Scritti Nogara 241.
[7] Siehe S. 84 A. 7.

Im Kontrast zu ihnen stehen auch die homerischen Becher,[1] deren Darstellungen an sich anders angelegt sind, da sie zur Toreutik gehören, von vornherein Gefäßdekoration waren, wo aber doch die unklassischen Haltungen, die überspreizten Bewegungen, die Proportionen den Abstand vom Klassischen zeigen.

Anders wieder die ilischen Tafeln,[2] auf denen Brüning[3] eine Reihe von Parallelen zu den klassischen Iliasbildern nachgewiesen hat: sie sind eben schon klassizistisch.[4]

Noch zwei Bemerkungen zum Achilleusbild des Athenion. Ausschließlicher als in der klassischen Komposition ist hier Odysseus der Gegenspieler: *Achillem virginis habitu occultatum Ulixe deprehendente* beschreibt Plinius das Bild. Athenion stammt von Maroneia, der Stadt des Maron, der dem Odysseus zum Dank für seine Verschonung bei Zerstörung der Kikonenstadt den süßen Wein geschenkt hatte (Od. ι 196 ff.). Gewiß hat man dort Odysseus als Heros verehrt im Anschluß an Homer – wenn ihn der Odysseedichter nicht schon da vorgefunden hat. Der Maler hat also eine „persönliche" Beziehung zum Bild – es mag ja ein Auftrag für seine Vaterstadt gewesen sein. Parallele ist die Bevorzugung des Odysseus im Werk des Polygnot, auf die oben hingewiesen wurde (S. 13).

Der Abstand der beiden Lykomedesbilder zeigt sich auch in der größeren Dezenz des hochklassischen Bildes: Achilleus muß seine männliche Schönheit enthüllen, Deidameia muß entblößt werden: aber sie zeigt sich nur vom Rücken, etwas noch vom Gewand bedeckt, bei Achill ist die Mittelpartie des Körpers unauffällig verhüllt: bei Athenion der *virgineus habitus* viel mehr ausgesprochen, der Körper stärker verhüllt, aber durch das Gewand durchscheinend, die Männlichkeit zeigend. Deidameia von vorn, fast vollständig entblößt.

Ein weiteres troisches Bild lehrt wieder eine Vasenzeichnung kennen. Auch für die klassische Malerei des vierten Jahrhunderts sind Vasenbilder wichtige Zeugnisse. In der attischen Vasenmalerei folgt auf die große Kunst der Meidiaszeit, in der die Erfindungen der Malerei vielfach verniedlicht, verweiblicht wiedergegeben werden, nach Jahrzehnten der Umbildung wieder ein eigenartiger Bildstil, begleitend einen neuen materiellen Aufschwung der keramischen Werkstätten, die „Kertscher Vasen", deren Bilder große Kunst, die Malerei ihrer Zeit wie jene ältere Gruppe, nur in anderer Weise, „ernsthafter" reflektieren. Die Gattung hat eine ausgezeichnete Bearbeitung durch K. Schefold erfahren, der auch wichtige allgemeinere Beobachtungen gerade über das Verhältnis zur großen Malerei gemacht hat.[5] Schon wiederholt sind Vasen der Gattung in diesen Untersuchungen herangezogen worden (S. 72).

---

[1] Robert, 50. Berliner Winckelmannsprogr. 21 ff.

[2] RE IV A 1886 ff.

[3] Arch. Jahrb. 9, 136 ff.

[4] Gegen Behauptungen, die Achilleusbilder seien „hellenistisch"-„asianisch" wie bei Hanfmann, Amer. Journ. of Arch. 43, 233, zu polemisieren, scheint nicht angebracht.

[5] Untersuchungen zu den Kertscher Vasen, 1934. Vgl. namentlich S. 144. Kertscher Vasen (Beazley-Jacobsthal, Bilder griech. Vasen 3).

KERTSCHER VASEN

Zu der oben (S. 72) besprochenen engen Beziehung eines Vasenbilds der Kertscher Gattung und einem Typus der Wandmalerei gibt es eine Parallele. Wenn man die Mittelgruppe der Themis-Pelike (Abb. 70)[1] ins Auge faßt – im Vordergrund eine niedrig sitzende Frau, aufblickend, die Linke geöffnet erhoben; über ihr Hermes mit dem Kerykeion, den Petasos im Nacken; rechts von der Sitzenden, höher, weiter zurück, eine thronende Gottheit, die Rechte zum Kopf erhoben, im linken Arm das Szepter; neben ihr eine stehende Gestalt, den rechten Arm erhoben –, so hat man die Hauptelemente des Ixionbildes aus dem Vettierhaus (Abb. 71).[2] Dabei ein so verschiedener Inhalt, auch die Beziehungen der Figuren zueinander teilweise ganz anderer Art, beide Bilder in sich so konsequent gestaltet, daß man nicht etwa annehmen kann, der Vasenmaler habe das Original des Ixionbildes vor sich gehabt und umgestaltet. Bei diesem folgt auf Hermes links ein wesentlicher Teil der Darstellung, Hephaistos und Ixion auf dem Rad. Auf der Pelike sind die Gruppen beiderseits, die beiden Frauen links und Selene-Hesperos rechts, die ja auch beim Anblick des Gefäßes halb verschwanden, entbehrlich und wohl Zutaten des Vasenmalers. Wir dürfen auch kaum aus der formalen Parallele etwas für die Deutung erschließen – ob die der Themis entsprechende Sitzende Nephele oder anders zu benennen ist. Denn auch die Gebärde der Hand, die zusammen mit dem Blick als bittend wirkt, kann bei Themis mit leichter Nuancierung ebenso überzeugend die Rede unterstützen.[3]

Anstoß hat erregt[4] die kleinere Proportion der „Nephele". Ist das Manier des pompeianischen Malers, gar ein Zeichen, daß die Gestalt erst von ihm interpoliert sei? Ist es bei ihm Zeichen mangelnden Sinns für Proportion? Die Größenverhältnisse sind die der „Iris". Aber die ist junges Mädchen, „Nephele", wohl die Mutter des Ixion, jedenfalls eine Erwachsene. Nun ist Ixion selbst in dieser kleineren Proportion gebildet. Der Unterschied ist der zwischen Gott und Mensch. Ixion und Nephele sind kleiner als Hera, Hermes und Hephaistos. Das wird nicht erst vom Wandmaler stammen, sondern vom klassischen Gemälde. Daß Götter und Menschen in den Proportionen unterschieden werden, ist alte Überlieferung: am Parthenon scheiden sich darin scharf die Phylenheroen von den Festteilnehmern. Auf Votivreliefs ist die Scheidung kanonisch. Dadurch, daß Nephele am Boden sitzt, Ixion aufs Rad gefesselt ist, fällt der Unterschied nicht als „unnatürlich" auf.

Wichtig ist auch die Parallele des Themis- und des Ixionbildes für das Verständnis der beiden Überlieferungszweige. Man sieht ohne weiteres, daß im Ixionbild das verschiedene Niveau der Figuren, das Zurücktreten des Hermes gegen Nephele und des Hephaistos gegen Hermes nicht Anordnung des Wandmalers ist, sondern vom Original stammen muß. Ebenso deutlich, daß der schwarze Grund der Vase der Zeichenweise entsprechend den etwas in Oberansicht gegebenen oder leicht ansteigenden Boden vertritt. Über den Figuren im linken Teil des Wandbilds ist freier Raum, auf der Vase wird die ganze Fläche

---

[1] FR 69; Schefold, Unters. zu den Kertscher V. Nr. 369.

[2] HerrmBr. 39; Dieolpder 64; RP 194, 1; Rodenwaldt 177.

[3] Von der Themis anscheinend abgeleitet die ähnlich sitzende nackte Hetäre auf der Pelike Schefold, Unt. Nr. 367.

[4] Rumpf, Arch. Jahrb. 63/4, 89 Anm. 6.

mit Figur gefüllt: das Vasenbild bleibt Gefäßdekoration, freier Luftraum ist hier nicht angebracht. Das Wandbild kennt diese Rücksicht nicht. Man wird in dem Gemälde, das der Vasenmaler benutzt hat, sich die Verteilung der Figuren anders vorzustellen haben, so daß auch hier freier Raum vorhanden war. In dem des Ixionbildes kann sehr wohl ein architektonischer Hintergrund auf der rechten Seite, ein Gebäude vorhanden gewesen sein, wenn seine Gestaltung auch vom Wandmaler nach seiner Manier verändert ist: vom olympischen Palast, wo Hera thront, geht der Wirbel des Rades mit Ixion durch den Luftraum. Auch beim Themisbild kann das Lokal eingehender bezeichnet gewesen sein: Darstellung von Gebäuden paßt schlecht in den Stil dieser Vasen.

Die enge Verwandtschaft in der Komposition beider Bilder läßt an den gleichen Meister für die Originale denken. Und doch scheinen gerade im Stilistischen – auch wenn man von der Vergröberung, dem „Römischen" in dem Wandbild, dem persönlichen Stil des Vasenmalers absieht – manche Unterschiede zu bestehen. Den Hermes des Ixionbildes hat Rodenwaldt dem Herakles Lansdowne[1] verglichen. Doch ist der Hermes in der Haltung viel lockerer, das Gewicht mehr auf beide Füße verteilt – ein Unterschied, der sicher nicht dem Wandmaler verdankt wird. Der Hermes geht über die Stufe des Skopas schon hinaus. Anders der Hermes der Vase, der noch in alter Weise entlastet steht, ebenso wie die Athena der Vase. Andererseits ist die Haltung des Zeus auf der Vase komplizierter als die der Hera im Ixionbild, der ausgestreckte Arm der Iris ist einfacher als der gehobene der Athena – freilich hier der Unterschied in der Bedeutung der Gesten. Und dann ist andererseits doch wieder Nephele kühner als Themis in der Vorderansicht bei Sitzen am Boden. So wird man dem Vasenmaler bei der Ponderation von Hermes und Athena eine gewisse Traditionsgebundenheit zuschreiben, dem Wandmaler eine gewisse Banalisierung bei Hera. Die Zurückführung beider Kompositionen auf den gleichen Künstler wird man also doch wagen. Benennen können wir den Meister nicht, er gehört noch der klassischen Stufe des vierten Jahrhunderts an. Um 340 – wenn wir den Abstand des Hermes vom Herakles Lansdowne als absolut zeitlich nehmen – wird man die Originale ansetzen. Bezeichnend für die Stufe ist, daß im Ixionbild das Grausig-Drastische, der ans Rad geschmiedete Frevler, an den Rand gerückt, vom Bildrand durchschnitten wird. Dieses Abschneiden auf dem Wandbild wirkt so überzeugend, daß wir es als Zeugen für derartige harte Schnitte in der klassischen Kunst nehmen dürfen.

Näher als der Hermes des Ixionbildes steht dem Herakles Lansdowne der Herakles einer andern Kertscher Vase, der berühmten eleusischen Pelike in der Eremitage[2] – freilich auch dieser hat mehr „Schwung", aber weniger pathetischer Art: „praxitelische" Leichtigkeit. Es sei noch ein Blick auf die Pelike, die „praxitelischste" aller Vasen, geworfen,[3] obwohl kein klassisches Gemälde aus ihr erschlossen werden soll. Wenn man die Vase „praxitelisch" nennt, so ist allerdings Voraussetzung, daß man die Musenreliefs von Mantinea[4] dem Entwurf und der Werkstatt des großen Praxiteles, und zwar seiner früheren Phase, zuschreibt. Ob diese Zuschreibung sich so bald wieder durchsetzen wird, mag man bezweifeln, es ist auch hier nicht der Ort, die alten Gründe zu wiederholen oder neue zu suchen.

[1] HdA Taf. 91, 1.
[2] FR 70 (S. 56 Herakles verglichen); Schefold, Unters. Nr. 368.
[3] Ladas, Anm. 55.
[4] HdA 238 Taf. 85, 1–3.

Augenfällig ist das Viereck der zugreifenden Arme bei Hermes: ganz entsprechend den Armen des Marsyas. Die Tympanonschlägerin rechts auf derselben Seite entspricht weitgehend der sitzenden Muse, besonders im Gewand um den Unterkörper, dem Gewandzipfel zwischen den Oberschenkeln, Faltendetails an den Unterschenkeln, auffallend namentlich dann die eigentümliche Stellung der Füße, der rechte ganz von vorn, der linke im Profil. Diese Fußstellung kehrt bei den von vorn Sitzenden der andern Seite wieder. Weiter hat Hera mit dem eingestützten Arm, dem Mantel, mit dem Querwulst, von den Hüften bis zum Knie ihr Gegenstück in der mittleren Muse der Platte mit den drei Stehenden. Die Einhüllung in den Mantel, unter dem beide Arme verschwinden, vom rechten der Ellbogen markiert, vom linken die Hand, wie bei der Mittelfigur der zweiten Musenplatte, zeigt die Sitzende auf der Vorderseite der Vase links. Der „Jakchos" neben dieser läßt sich in gewissem Sinn dem Skythen vergleichen.

Gewiß, der Vasenmaler hat nicht die Basis als Vorbild gehabt. Hat er praxitelische Statuen, wie er sie ja genug vor Augen hatte, benutzt? Aber seine Figuren sind nur teilweise statuarisch möglich und gerade der zuerst genannte Hermes ist es gewiß nicht. Ein anderes praxitelisches Relief, vielleicht auch eine Statuenbasis als Quelle? Die Gruppe mit Hermes, dem Kind, der Auftauchenden, der Höhle ist doch nur in Malerei möglich, und daß der Vasenmaler sie nicht erfunden hat, ergibt sich daraus, daß sie mit seinen Mitteln nur unvollkommen wiederzugeben war, da die dunkle Höhle nicht in Kontrast zur Vasenfläche zu bringen war. Also war doch wohl ein Gemälde das Vorbild. Es soll hier kein Versuch der Rekonstruktion gemacht werden, dazu müßten die eleusischen Vasen erneut, auch inhaltlich, untersucht werden. Aber wenn ein solches Gemälde existierte, wer war der Meister? Praxiteles war nicht Maler und doch ist der Anschluß so eng, daß wir uns kaum einen Künstler vorstellen können, der sowenig selbständig gegenüber dem Plastiker gewesen wäre. Nikias, der mit Praxiteles zusammen gearbeitet hat, war sicher nicht der Meister. Ihn kennen wir, wir wissen, wie stark sich seine Kunst von der des Praxiteles unterschied (S. 109). Die andere Möglichkeit: die Basis von Mantinea ist nicht nach Entwurf des Praxiteles, sondern nach dem eines von ihm beauftragten Malers gearbeitet. So würden sich ja auch Ungeschicklichkeiten erklären, wie bei den Armen des Marsyas, im Vergleich zu denen die des Hermes auf der Vase so viel besser gelungen sind. Allein – und dafür ist die Untersuchung von Amelung[1] immer noch grundlegend, wenn auch manches abgestrichen, manches zugefügt werden kann – die Basisreliefs haben so enge Beziehungen zu andern plastischen Werken, Werken, die ohne Zwang und auch ohne diese Beziehungen der Kunst des Praxiteles zuzuweisen sind, daß wir an dessen Urheberschaft am Entwurf der Basis nicht zweifeln dürfen.[2]

Ein anderes Bild ist hier anzuschließen, das auf den ersten Blick einer ganz anderen Sphäre anzugehören scheint und das auch so beurteilt worden ist. Auf zwei Wandbildern aus Herculanum (A)[3] und aus dem Haus der Vettier (B) (Abb. 72),[4] ist der Ringkampf

[1] Die Basis des Praxiteles aus Mantinea, 1895.

[2] Anders als bei der eleusischen Pelike ist die Beziehung zu Praxiteles bei dem Skyphos von Eleusis, Mon. Piot 7, pl. 4 (Schefold, Unters. Nr. 592): hier sind die Statuen des Praxiteles, Demeter und Kore, vielleicht auch Triptolemos, direkt nachgebildet.

[3] Helbig 404; Müller-Wieseler, Denkm. II, 44, 551; RP 114, 6.

[4] HerrmBr. 44; RP 114, 4; Herbig, Pan 68; Bulle, Theater 314; Rumpf, Arch. Jahrb. 63/4, 89.

zwischen Eros und Pan dargestellt in Gegenwart von Dionysos und Ariadne, die erhöht nebeneinander sitzen,[1] die Unterkörper schräg nach beiden Seiten, dazu Silen als Paidotrib. Nach Rodenwaldt[2] hat O. Bie „den römischen Charakter der Darstellung nachgewiesen".[3] Rodenwaldt hat auf die nahe verwandte Darstellung des Sarkophags Casali (Abb. 73)[4] hingewiesen, wo nur Pan schon besiegt ist und gefesselt abgeführt wird. Die Verwandtschaft erstreckt sich bis in Einzelheiten. Zwar sind Dionysos und Ariadne auf dem Sarkophag auseinandergerückt, stärker ins Profil gedreht, symmetrisch in gleicher Höhe, Ariadne ist ganz vom Mantel eingehüllt, hält das Tympanon, aber in der Beinstellung, im Gewand um den Unterkörper, das den vorderen Teil des rechten Fußes freiläßt, zeigen sich Parallelen zum Bild, mehr noch bei Dionysos, in der Art der Entblößung, dem Gewandzipfel zwischen den Beinen. Die „Pyramidengruppe" hat F. Matz,[5] der den Zusammenhang zwischen Sarkophag und Bildern anerkennt, weiter verfolgt und die symmetrische Anordnung wie auf dem Sarkophag schon für das frühe vierte Jahrhundert belegt. Die unsymmetrische Anordnung der Bilder mit dem Agon sei späthellenistisch, die Sarkophage zeigten klassizistische Rückbildung. Der Sarkophag Casali steht nicht allein, zu dem von Matz angeführten in Newby Hall[6] kommt noch einer im römischen Thermenmuseum.[7] Dieser bietet freilich nichts Besonderes, sieht aus wie eine geringere Kopie nach dem casalischen – tatsächlich wird auch dieser nicht das Vorbild sein, sondern ein gemeinsames „Muster". Dagegen zeigt der Sarkophag Newby nicht allein in Dionysos und Ariadne stärkere Abweichungen, die aber doch das gemeinsame Urbild nicht verleugnen; an Stelle der Abführung des besiegten Pan tritt hier wieder der Zweikampf mit Eros. Der Silen erscheint links als Zuschauer, aber groß, nicht wie auf dem Sarkophag Casali verkleinert in der unteren Szene.

Ohne zunächst auf die Frage einzugehen, was ursprünglich ist, Agon oder Triumph, kann man die stilistische Einordnung ins Auge fassen, ausgehend von den Wandbildern. Prinzipiell muß auch hier die Möglichkeit erwogen werden, ob das eine vom andern abhängig ist, also ob vielleicht eigentlich nur ein Zeugnis vorliegt. Bei A fehlt der Thiasos. Er ist nicht notwendig, kann in B zugefügt sein. Ferner wendet Ariadne hier den Kopf zurück zu ihrer Rechten. Das erscheint gezwungen, sie blickt auch nicht recht auf den Agon zu ihren Füßen. Besser sieht die parallele Kopfrichtung bei B aus, erinnert auch an klassische Gruppen wie die Asklepios-Hygieia-Gruppe[8] des Skopas. Allein da zeugen die Sarkophage für die antithetische Fassung: der Maler von A hat anscheinend Ariadne zu hoch hinauf, zu nahe an Dionysos herangerückt. Besser erscheint die aufgestützte Linke des Dionysos, der Thyrsos in der Hand der Ariadne auf B. Ob das Gewand des Dionysos auf A wirklich dezenter gelegt war, wieweit sonst im Gewand Abweichungen bestanden,

[1] Dazu das verschollene Bild Jahn, Ber. SächsGes. 1869, Taf. I, 4. Die Darstellung ist beschränkt auf Eros und Pan und die beiden sitzenden Gottheiten, die aber symmetrisch sitzen, anscheinend beide ganz nackt. Das wird Mißverständnis des Zeichners im Codex Pighianus sein.

[2] 156 ff.

[3] Arch. Jahrb. 4, 134.

[4] Kopenhagen, Glypt. Ny Carlsberg 778, Arndt pl. 152; RR II, 280, 2; Rodenwaldt, KA 655.

[5] Marburger Winckelmannsprogr. 1949, 4; vgl. Arch. Anz. 1944/6, 94.

[6] EA 3127.

[7] Inv. 124682; Aurigemma, Le Terme di Diocleziano e il Mus. nazionale Romano (1946) 56, Taf. 16.

[8] HdA 252.

läßt sich bei der schlechten Überlieferung von A nicht sagen. Abhängigkeit des einen Bildes vom andern ist unwahrscheinlich.

Nimmt man nun die Ariadne von B, aber mit der Wendung des Kopfes von A, so ergibt sich, namentlich auch in der Art des hohen Sitzens, unleugbare Ähnlichkeit mit dem Zeus der Themisvase (S. 88). Kann das Vorbild in deren Zeit, in die klassische Malerei des vierten Jahrhunderts, gehören? Dionysos ist auf den Bildern auch durch die Beinstellung – das äußere, rechte ausgestreckt, nicht vom inneren überschnitten – stärker von Ariadne differenziert als auf den Sarkophagen. Die Haltung, auch der locker, nicht straff wie im Frühhellenistischen (S. 128) aufgestützte Arm sind in klassischer Zeit durchaus möglich. Bedenklich macht die auffällige Entblößung, die durch Bilder wie Sarkophage bezeugt ist.[1]

Schwerer scheint ein sachliches Bedenken zu wiegen: der Ringkampf Pan-Eros ist doch nachgewiesen als spät, höchstens späthellenistisch? Er erscheint auch selbständig, ohne Dionysos-Ariadne.[2] Ist er vielleicht doch erst mit der klassischen Gruppe der Götter späthellenistisch kontaminiert? Zuerst, meint man, müsse der Kampf vor Aphrodite stattgefunden haben, zu der Pan gehöre, wie es auch ein Wandbild zeigt.[3] Nun ist Pan mit Aphrodite und Eros schon in klassischer Zeit verbunden, so auf einem Berliner Spiegel.[4] Ein Kampf ist hier nicht dargestellt, aber wenn auf einem andern Spiegel[5] Eros mit der Peitsche einen Kampf zweier Pane zu schlichten sucht, so erscheint die Darstellung des Kampfes zwischen Pan und Eros durchaus im Bereich der Vorstellungen klassischer Zeit zu liegen. Aber die Verbindung mit Dionysos?

Hier tritt nun wieder eine „Kertscher" Vase aus der Spätzeit dieser Gattung ein, die Berliner Pelike (Abb. 74),[6] auf der Dionysos und Ariadne antithetisch, die Köpfe einander zugewandt, sitzen, zwischen ihnen fliegt nach rechts Eros, nach rechts entweicht Pan. Der Vasenmaler mag sich nicht viel bei dem Bild gedacht haben – Pan und Eros erscheinen öfter als Nebenfiguren bei Dionysos und Ariadne,[7] aber es wirkt doch wie eine Reminiszenz an den Bildtypus der Wandbilder und Sarkophage. Selbst der große Kantharos in der Mitte hat seine Parallele auf Bild B. Daß Dionysos und Ariadne symmetrisch sitzen wie auf den Sarkophagen, kann nicht für deren Fassung geltend gemacht werden: die Symmetrie ist das Überkommene, in dekorativem Bild, auf Vasen, auf Spiegelrunden ohne weiteres Gegebene. Im freien Bild ist sie zu dieser Zeit kaum möglich. Erst die Sarkophagkünstler greifen, weniger „klassizistisch", sondern eben auch in dekorativem Zwang (vgl. S. 37), auf sie zurück.

Gewiß, auch die Wandbilder dürfen nicht als getreue Kopien betrachtet werden: Ihrer Zeit werden Konzessionen gemacht, wie in der puttenhaften Bildung des Eros und in der Gestaltung des Hintergrunds. Daß der Bildaufbau an sich klassisch einwandfrei ist, braucht gegen Rodenwaldt nicht mehr bewiesen zu werden. Das verschiedene Niveau, das Über-

---

[1] Vgl. etwa Schefold, Unters. Taf. 39 Nr. 206.
[2] Mosaik Lyon, RP 101, 4; Wandbild Herbig, Pan, Taf. 17, 2, im einzelnen abweichend.
[3] Mon. d. Ist. X 35, 1; RP 101, 5; Herbig, Pan, Taf. 17, 1.
[4] Züchner, Arch. Jahrb., ErgH 14, 10, KS 7.
[5] Züchner, KS 60 Taf. 13 oben; Herbig, Taf. 40, 3.
[6] Schefold, Unters. Nr. 346 Taf. 38; links Flötenspielerin.
[7] Vgl. Schefold Nr. 112, 514, 205.

und Hintereinander sind auch hier mit den großen Kompositionen auf Vasen der Kertscher Gruppe in Parallele zu setzen.

Eines bleibt noch ungeklärt, weil da die Zeugen auseinandergehen. Was war dargestellt auf dem originalen Bild, der Zweikampf, wie ihn die Wandbilder und der Sarkophag Newby zeigen, oder der Triumph des Eros, entsprechend dem Sarkophag Casali? Man könnte versucht sein, die Vase für letztere Fassung anzuführen, weil hier Pan sich entfernt, Eros auf ihn zufliegt. Aber hier kann auch die Typik anderer dionysischer Bilder nachgewirkt haben. Der Kampf ist doch eigentlich der Vorgang, der wirklich die Aufmerksamkeit der Götter in Anspruch nehmen kann.

Oben wurde angenommen (S. 91), daß der Thiasos auf Bild B Zusatz des Wandmalers sein könne. Er erscheint auch auf den Sarkophagen, aber ohne daß eine Figur nur mit B übereinstimmte. Nun kommt er, ebenso von hinten vordringend, schon auf dem älteren Bild mit der Auffindung der Ariadne vor (S. 52), wo aber das Gefolge des herankommenden Dionysos eine ganz andere Bedeutung hat. So werden ihn unabhängig der Maler von B und der Schöpfer des Sarkophagtypus zugefügt haben, wie er sich ja bei allen dionysischen Szenen anbringen ließ. Auch das so in den Grundzügen rekonstruierte Bild läßt sich innerhalb der klassischen Malerei nicht genauer fixieren oder einem Meister zuweisen. Mitte des vierten Jahrhunderts, vielleicht schon Alexanderzeit, aber vor der hellenistischen Reaktion.

Für die Kertscher Vasen ergibt sich: hinter den – nicht sehr zahlreichen – Meisterwerken dürfen wir Schöpfungen der großen Malerei suchen – je überlegter die Kompositionen erscheinen, desto bestimmter. Aber gerade die guten Maler ändern ihre Vorbilder ab, wie es die Rücksicht auf die dekorative Wirkung erfordert, haben natürlich auch eigene Einfälle. Minderbegabte zehren von geläufigen Typen, geben noch banalisierte Reminiszenzen an Werke großer Kunst. Ein wirkliches Rivalisieren mit dieser in Farben, Schattierung, Schatten, Perspektive, Milieu wird durchaus vermieden.

Man sollte erwarten, daß die Kertscher Vasen in erster Linie Werke attischer Meister widerspiegeln. Bestimmten Anhalt dafür hat man nicht, jedenfalls sieht man keine Brücke zu den bis jetzt kenntlichen Werken des führenden attischen Malers praxitelischer Zeit, des Nikias.

NIKIAS

Die Bedeutung des Athenion (S. 86) wird dadurch im antiken Urteil klargemacht, daß man ihn einem der berühmtesten Klassiker gleichstellt, ja in gewisser Beziehung noch vorzieht, dem Nikias von Athen.[1] Freilich, das was verglichen wird, die Farbgebung,

[1] Neutsch, Der Maler Nikias von Athen, Diss. Jena 1939; Löwy, Festschr. f. J. Schlosser 48 ff.; Rodenwaldt 227 ff.; RE XVII, 338 Nr. 32; Bulle, Theater 309.

können wir am wenigsten nachprüfen: Athenion ist „strenger als Nikias und trotz der Strenge gefälliger, dank seiner *eruditio*, Beherrschung des Theoretischen". Dabei sind keine näheren Beziehungen zwischen beiden anzunehmen, Heimat und Lehrer sind verschieden. An sich können wir die Kunst beider Meister, immer in der Einschränkung, die unser Material bedingt, gut vergleichen. Von Athenion kann man eine Vorstellung gewinnen und Nikias ist der Klassiker, von dem wir vielleicht die beste Anschauung haben.

Die Ergebnisse der Forschung sind zusammengefaßt in der Dissertation von B. Neutsch, der auch versucht hat, weiterzukommen. Diese Arbeit erübrigt das Eingehen auf manche Fragen der Überlieferung, auf weitere Begründung der älteren Zuweisungen. Dennoch muß einiges wiederholt werden. Es ist allgemein anerkannt und wird hier als feststehend vorausgesetzt, daß von den bei Plinius genannten *grandes picturae* Io und Andromada Nachbildungen in Wandgemälden erhalten sind, von denen einige den Anspruch recht getreuer Wiedergabe machen können: Io und Argos aus dem Macellum (Abb. 75),[1] Perseus und Andromeda aus dem Haus der Dioskuren[2] in Pompeii (Abb. 76). Die Verwandtschaft der Bilder untereinander ist oft genug analysiert worden: zwei das Bildfeld beherrschende Figuren, Mann und Mädchen, in abgeschlossener Raumschicht mit Felshintergrund, aber mit Ausblick in weite Ferne (vgl. S. 52). Der Mann mit aufgestütztem Fuß im Profil rechts, das Mädchen von vorn links, mit der Rechten ins Gewand fassend, das gleichartig dargestellt ist, den Reiz des Körpers teilweise enthüllt.

Neben den beiden genannten pompeianischen Bildern bedeuten die übrigen Wiederholungen und Umbildungen, so interessant sie für Kopienkritik und die Kunst ihrer Ausführungszeit sind, für die der Originale so gut wie nichts. Allerdings ist zu erwägen, ob nicht doch, wie man angenommen hat, einige Darstellungen der Iosage auf ein jüngeres, hellenistisches Bild zurückgehen – dessen Meister das Bild des Nikias natürlich gekannt, bewußt neu gestaltet hätte. Daß auf diesen Bildern zu Io und Argos noch Hermes tritt, würde an sich nicht ein solches jüngeres Bild erweisen: auf dem Bild aus dem Haus der Livia[3] kommt Hermes aus dem Hintergrund, aber Io und Argos entsprechen genau den Figuren des Nikias. Hermes ist Zutat des Wandmalers,[4] der auch den Umraum gegenüber den Figuren vergrößert, die Säule in der Mitte zugefügt hat, seinem Dekorationsstil entsprechend: der Betrachter des Bildes soll die klassischen Figuren wiedererkennen, die er hier in den weiten Raum der so eigentümlich zwischen „Wandschirm" und „Prospekt" schillernden Wand versetzt sieht.

Auch beim Bild aus dem Isistempel[5] könnte man zunächst nur an eine Umbildung denken. Io ist ja eine getreue Replik der klassischen Figur. Die Einfügung des Hermes hätte die Umbildung des Argos nach sich gezogen, der nun sitzt, bei dem aber immer noch der linke Arm übergreift, das Gewand über den linken Oberschenkel fällt. Sein Standmotiv wäre gleichsam auf Hermes übertragen. Anders aber ist die Fassung des Bildes aus dem Haus des Citarista,[6] das Herrmann mit Recht dem aus dem Isistempel vor-

[1] HerrmBr. 53; Rizzo, PER Taf. 42; RP 205, 2; Rumpf, Arch. Jahrb. 63/4, 90.
[2] HerrmBr. 129; Neutsch, Röm. Mitt. 53, 183; RP 15, 6.
[3] Rizzo, PER Taf. 43; MPI III Roma 3, 25; RP 16, 3.
[4] Gegen Rizzo und Neutsch.
[5] HerrmBr. 57; RP 15, 8; Rizzo, PER 70a; Curtius, Wandm. 263.
[6] HerrmBr. 580; RP 15, 5; Rizzo 71; MPI II Pomp. I, 22, Fig. 14.

zieht. Gegenständlich dasselbe, Hermes reicht dem Argos die Syrinx.[1] Aber beide in neuen Haltungen, bei denen nichts mehr an Nikias erinnert: Hermes mit übergeschlagenem Fuß stark auf den Stab gestützt, Argos halb vom Rücken sitzend, dazu in realem Hirtengewand. Nur Io, im Hintergrund sitzend, hat noch, namentlich im Motiv der Rechten, etwas von der klassischen Figur. Bei der Wiederholung aus der Casa d'Io ed Argo[2] in Herculanum fällt auch diese Ähnlichkeit weg. Hier fehlt wieder die Figur, die auf den beiden vorhergehenden Bildern ebenfalls gegenüber Nikias neu ist: die Kuh, die verwandelte Heroine. Eigentlich Dublette zu der menschlichen. Man könnte sich vorstellen, daß diese auf dem hellenistischen Original überhaupt nicht vorhanden war, daß der Künstler die Verwandlung real genommen hat, wie er Argos in reales Kostüm kleidete; daß die Wandmaler, aus einer gewissen klassizistischen Einstellung, doch wieder die menschliche Io zufügten,[3] der der Casa d'Io ed Argo die Kuh wegließ. Seine Io wäre dann doch auch nur Reminiszenz an die des Nikias. An diesen schloß sich stärker der Maler vom Isistempel an, der die Kuh beiseite schob, das sachliche Motiv des hellenistischen Bildes, das Überreichen der Syrinx,[4] noch beibehielt. Doch ist eine andere Lösung wahrscheinlicher (S. 153).

Io und Andromeda sind die festen Punkte, von denen ausgehend man versucht hat, weitere überlieferte Werke des Nikias in Nachbildungen zu finden oder ohne Anhalt in den Schriftquellen erhaltene Kompositionen auf ihn zurückzuführen. Besonders einleuchtend ist die These von Rodenwaldt,[5] daß in einem Relief des Louvre (Abb. 77)[6] die von Nikias seiner Vaterstadt geschenkte *necyomantea Homeri* nachgebildet sei.[7] Die Parallelen sind deutlich: Odysseus steht mit hoch aufgestelltem Fuß wie Perseus und Argos, die Hand mit der Schwertscheide über dem Oberschenkel des hochgestellten Beins wie Argos, Teiresias sitzt hoch,[8] den linken Fuß vor, den rechten zurück, neben ihm hängende Gewandmasse, ein Arm übergreifend, eine Brust entblößt wie Io. Felsen als

---

[1] Gegenstück zu HerrmBr. 57 ist die Ankunft der Io in Ägypten (HerrmBr. 56; unten S. 153), sicher eine alexandrinische Schöpfung. Das Argosbild gehört demnach hier zum Isiskult.

[2] Helbig 136; RP 16, 4; Rizzo, PER. 70b.

[3] Die Ähnlichkeit der Io auf den beiden Bildern würde sich daraus erklären, daß die pompeianischen Bilder in gemeinsamer Handwerkstradition stehen, die einmal vorgenommene Einfügung der menschlichen Io nachgeahmt wurde.

[4] Daß dieses Motiv erst römisch, Erfindung des Ovid sei, wie noch Rodenwaldt 159 annahm, wird man heute kaum mehr vertreten, eher die Bilder zum Beweis nehmen, daß Ovid das Motiv schon vorgefunden hat.

[5] Kompos. 231 Anm. 1; Neutsch 66.

[6] Cat. somm. 574; Friederichs-Wolters, Gypsabgüsse 1869; Phot. Alinari 22736; Giraudon 1937; Clarac 223, 250.

[7] Die Zusammenstellung Rodenwaldts mit dem capitolinischen Relief, Perseus und Andromeda: Helbig, Führer[3] 806; RR III, 198, 2, als parallele Umsetzung eines Bildes des Nikias in Relief ist irreführend: auf diesem ist zwar das Bild des Nikias benutzt, aber nach Art dieser Reliefbilder völlig umgestaltet, das Aufstützen des Fußes bei Perseus aufgegeben, Andromeda mit geneigtem Kopf zu ihm gewendet – alles im Sinne eines banalen Klassizismus: der Künstler hat höhere Ansprüche, er will nicht kopieren, sondern neu gestalten. Anders der des Teiresiasreliefs, das einer andern Gattung kaiserzeitlicher Reliefs angehört; er schließt sich gewiß auch in Einzelheiten möglichst genau an das Original an.

[8] Es ist nicht, wie Neutsch 67, ein Halb-Sitzen, Halb-Stehen, wie es sich bei Timotheos findet (HdA Taf. 79, 1, Aura; 79, 3, Leda), sondern wie bei Io ein richtiges Sitzen, wenn auch auf hohem Sitz, wodurch die Verkürzung der Oberschenkel vermieden wird.

Sitz und Fußstütze, Fels als Hintergrund, dazwischen Ausblick. Die zwei Figuren füllen im wesentlichen die Bildfläche. Aber da erhebt sich die Frage: ist im Relief das Bild vollständig wiedergegeben? Enthielt das Original nur Odysseus und Teiresias? Der Text des Plinius ließe die Annahme zu: die *necyomantea*, das Totenorakel, konnte mit diesen beiden Gestalten dargestellt sein. Aber das Epigramm des Antipatros spricht von einer Νεκυία πάσης ἠρίον ἡλικίης: danach würde man annehmen, daß die Menge der Toten zu sehen war. Immerhin ist nicht sicher, daß der Epigrammatiker eine konkrete Anschauung des Bildes hatte, daß er nicht nur eine Phrase für das Totenreich brauchte. Will man ihm glauben, so könnte man annehmen, daß man im Hintergrund, in der Lücke die Toten als undeutliche Masse, als Schatten erblickte (vgl. S. 115). Kompositionell bedeutsame Gestalten möchte man neben den beiden Hauptfiguren, die sich im Relief so vollkommen zusammenschließen, nicht annehmen. Daß – gegenüber dem polygnotischen Bild (siehe S. 14) – alles Beiwerk, Opfertiere usw. weggefallen ist, entspricht dem hochklassischen Stil. Die Nekyia, wie Plutarch das Bild nennt, wäre datiert, wenn man sich auf die Anekdote verlassen könnte, daß König Ptolemaios das Bild habe kaufen wollen (während Plinius statt dessen Attalos nennt). Doch soll auf diese wiederholt ohne festes Resultat behandelte Frage hier nicht eingegangen werden (vgl. S. 101). Nikias hat das Bild schwerlich ohne Auftrag gemalt. Es muß eine besondere Beziehung irgendwie im Zusammenhang mit dem Totenkult gehabt haben.[1]

Io und Andromeda könnten schon ursprünglich Gegenstücke gewesen sein, möglicherweise für Argos oder als Auftrag von Argos geschaffen, aus einem „politischen" Anlaß. Das dritte Bild aus der argivischen Sage, Danae, wird in anderm Zusammenhang genannt. Neutsch[2] hat versucht, Nachbildungen aufzuzeigen. Das Bild wird nur mit dem Namen bezeichnet, an sich ist nicht gesagt, welche Situation dargestellt war. Danae mit Perseus und den Seeräubern war ein berühmtes Bild des Artemon,[3] von dem anscheinend Nachbildungen erhalten sind (Abb. 78).[4] Artemon, der die Königin Stratonike gemalt hat, ist damit um 300 datiert. Für diese Zeit erscheint die Komposition auffallend streng:[5] eine ganz enge Raumschicht, ohne Vertiefung, die Figuren in scharfem Profil, die beiden „Räuber" gestaffelt, der zweite fast ganz verdeckt, mit gleichen Füßen stehend. Aber diese Primitivität ist nur scheinbar, ist gewollte Reaktion auf die klassische Harmonie, die klassische Räumlichkeit. Die schlichte Stellung der „Räuber" ist die hellenistischer Fischer und Hirten, die Staffelung der Profile erinnert an hellenistische Doppelporträts. Schlicht, natürlich liegt Perseus an der Brust der Mutter. Gerade diese Einfachheit soll als Reiz wirken.[6]

Neben dieser Danae gibt es in der Wandmalerei mehrere Bilder der Heroine, die den Goldregen empfängt, die Geschichte, an die man bei ihrem Namen zuerst denkt, die der

---

[1] „Licht- und Schattengebung" konnten in diesem Bild gewiß im Kontrast von Ober- und Unterwelt zur Geltung kommen (Neutsch 68), wenn auch *lumen et umbrae*, die Plin. 35, 131 bei Nikias rühmt, sich nicht auf derartige Wirkungen beziehen (vgl. S. 97 A. 6).

[2] S. 60.

[3] Plin. 35, 139.

[4] Neutsch 161, 4; Not. d. sc. 1901, 169; Rizzo, PER Taf. 68; RP 11, 2 (10, 5).

[5] Rodenwaldt 232.

[6] Zu Herakles und Deinaira des Artemon (Plin. 35, 139) vgl. S. 127.

Kern der Sage ist, die auch schon eine längere bildliche Tradition hat. Die Wandbilder weichen aber so stark voneinander ab, daß ein gemeinsames Original kaum herstellbar scheint: wenn man die vier Fassungen, aus dem Haus der Königin Margherita (A) (Abb. 79),[1] dem des Gavius Rufus (B) (Abb. 80),[2] der Casa della Caccia antica (C)[3] und dem Haus des Pansa (D)[4] kombiniert, so ergeben sich als Elemente, die mehreren gemeinsam sind: Zwei Figuren, rechts Danae, links Zeus sitzend (A, B gegen C, D, wo Zeus fehlt), Danae stehend, den Oberkörper bis zum Schoß entblößt, der Goldregen von einem links schwebenden Eros ausgegossen (B, C gegen A, D). Die Szene spielt im Freien (B, C, D gegen A). Auch so sind die Übereinstimmungen nicht allzu eng: die beiden stehenden Danaen sind sich zwar ähnlicher als die beiden sitzenden, aber doch in Ponderation wie Handhaltung verschieden, die beiden Zeusgestalten weichen ebenfalls stark voneinander ab. Aber man darf ja überhaupt nicht mechanisch, „statistisch" abwägen. Die Gegenwart des Zeus erscheint schließlich doch sehr bedenklich, denn der Goldregen müßte von ihm ausgehen. Also Zeus Zutat bei A und B, das ursprüngliche C, wo der Blitz genügenden Hinweis auf den Gott gibt (bei D fehlt er)? Aber der Anstoß, den wir an der Gegenwart des Zeus nehmen, müßten doch auch die Römer, die Besitzer der Bilder genommen haben? Hat nicht vielleicht diesen Anstoß der Maler von C genommen und deshalb Zeus durch den Blitz ersetzt? Oder hat er auch so weit nicht gedacht? Sein Bild ist Gegenstück einer Leda,[5] die im Anschluß an die Statue des Timotheos gestaltet ist und bei der der Maler ebenfalls den Blitz beigegeben hat. Er konnte im Rahmen seiner Dekoration nur eine Einzelgestalt brauchen. Die christliche Kunst läßt das göttliche Fluidum direkt von der Gottheit ausgehen, die antike hat wohl in dem Goldregen die Vorstellung des ὗει Ζεύς, ist aber nicht so rationalistisch, daß nicht der Gott neben dem Regen erscheinen könnte. Nikias – nehmen wir ihn als Meister des Originals an – hat den logischen Anstoß gewiß empfunden, hat ihn aber in Kauf genommen, weil er den göttlichen Urheber des Geschlechts leibhaftig zeigen wollte, weil er auch formal eine zweite Hauptfigur wollte. Der Regen geht von Eros aus. Der Einwand, daß ein solcher putto der Kunst des vierten Jahrhunderts noch fremd sei, wiegt nicht schwer, denn die Wandmaler können eine Gestalt mit den Formen etwa des lysippischen Bogenspanners nach ihrem Geschmack umgebildet haben. Aber muß nicht Eros doch Zutat sein? Verlangt nicht die Sage den Innenraum, wie ihn A gibt? Hatte nicht gerade für Nikias, der *lumen et umbras custodit*,[6] der Innenraum eine besondere künstlerische Wichtigkeit, so daß er die Gelegenheit, ihn darzustellen, sich kaum entgehen ließ? Hat nicht A überhaupt als Erfindung so viel höheren Rang, in der kompliziert sitzenden Danae, in dem gegenüber B so viel interessanteren Zeus? Bei dem der linke Arm so wirkungsvoll, raumbildend übergreift, das Szepter königlich aufgestützt wird? Allein, wenn wir in der Komposition Nikias suchen, so finden wir gerade bei B die Verbindung: hier stützt Zeus die Linke auf wie Io. Die Rechte, die das Szepter ruhig hält,

[1] HerrmBr. 187; RP 10, 4.
[2] HerrmBr. Abb. 76; RP 10, 7.
[3] HerrmBr. 188; RP 11, 1; Rizzo, PER Tafel 103 l.
[4] Helbig 115; RP 10, 2.
[5] HerrmBr. 229 r.
[6] Vgl. S. 96 A. 1. Aber *Lumen et umbrae* beziehen sich in erster Linie auf Modellierung der Figur, nicht auf äußeren Lichteinfall und schattenschaffende Umgebung. Vgl. Neutsch 43.

entspricht auch, abwohl sie nicht übergreift, mehr der Io als die bei A. Auch Andromeda läßt sich für den rechten Arm vergleichen. Die gelassene Haltung ist der Situation angemessener als die pathetische bei A. Man wird kaum beide Zeusfiguren vom gleichen Original herleiten wollen. Noch weniger kann die Danae A aus dem Typus B–C abgeleitet sein. Die stehende Danae – das Stehen ist keineswegs für den antiken Betrachter bei Danae weniger angemessen, kommt schon früher vor –[1] bei B ist dem Zeus gegenüber Hauptfigur, während bei A die Sitzende, kleiner als Zeus, diesem höchstens koordiniert ist. Beide sind sich so nahe, auch die Linien der Arme und Beine so auffallend parallel, auf einander bezogen, daß der Anstoß an der Gegenwart des Zeus viel empfindlicher wird. Suchen wir Nikias, so spricht die Analogie der Io, stehende und sitzende Figur, aber auch die der Andromeda, wo die Köpfe in verschiedener Höhe sind, zugunsten von B und C, der stehenden Danae. Zu dieser gehört der Eros. Dieser ist zwar nicht absolut mit dem Innenraum, dem Turm, unvereinbar – man denkt an die Taube auf Verkündigungsbildern –, paßt aber doch besser zum Freiraum. So wäre der Innenraum bei A doch sekundär: auch hier hätte der spätere Künstler Anstoß genommen, daß die Darstellung der überlieferten Sage nicht entspräche und darum den Innenraum eingeführt. Dieser mußte geschlossener, enger sein als der Freiraum, Danae mußte ebenfalls sitzen. Aber nun ist zu fragen, ob diese Änderungen vom Maler von A (oder einem Zeitgenossen) vorgenommen sein können. Es bleibt ja so gut wie nichts vom Bild des Nikias übrig. Die Anstöße, die das Bild bietet, wiegen gegenüber dem positiven künstlerischen Gehalt zu wenig: es muß das Werk eines Meisters zugrunde liegen, der die Schöpfung des Nikias kennt und „verbessert", eines Meisters spätklassischer oder schon hellenistischer Zeit – auf die die harten Parallelen weisen.

Die beiden Danaefiguren auf B und C sind im einzelnen recht verschieden. B, wo die Rechte das Gewand weiter ausbreitet, der Arm hinüber zur zweiten Figur weist wie bei Argos und Perseus, überhaupt die Figur sich zum Gegenüber öffnet, ist gewiß getreuer; bei C hat die Isolierung die Änderung der Haltung mit sich gebracht. Auch in Einzelheiten, in der Gewanddarstellung, in den Händen steht B und Io und Andromeda näher.[2]

Ein weiteres in der Überlieferung genanntes Bild, die (stehende) Kalypso, hat Lucas[3] in Kopien nachzuweisen versucht. Das Bild wird mit Io und Andromeda unter den *grandes picturae* genannt, inhaltlich gehört eher mit der Nekyia zusammen, ohne daß man an einen Zyklus von Odysseebildern zu denken brauchte. Man hat das Gemälde, das außer in pompeianischen Fresken (Abb. 81)[4] auch auf einer etruskischen Urne[5] und auf Gemmen[6] nachgebildet ist, früher auf Odysseus und Penelope gedeutet und diese Deutung erscheint nach wie vor die ansprechendere. Doch sei einmal die Möglichkeit zugegeben, daß

[1] Gemmen: Lippold, Gemmen und Kameen, Taf. 47, 2/3. Natürlich auch sitzend, ebenda 1. Die Deutung der „Schutzflehenden" auf Danae (S. Karusos, Bull. Corr. Hell. 64/5, 251; 70, 441; v. Buttlar, Marb. Winckelmannsprogr. 1947, 5) ist abzulehnen.

[2] S. Karusos (Bull. Corr. Hell. 70, 436) erklärt die Darstellung des Klappspiegels Züchner, Arch. Jahrb. ErgH. 14, 24 Abb. 9, richtig als Danae, verweist auf Nikias. Nähere Parallelen zu den andern Nikias-Bildern sind nicht vorhanden. Auch hier Eros, aber nicht als Spender des Goldregens.

[3] Österr. Jahresh. 32, 54; L. Curtius, Vermächtnis der antiken Kunst 134.

[4] HerrmBr. 54 (RP 175, 3) und 55 (RP 175, 2); Curtius, Wandm. 232; Bulle, Theater 324.

[5] Brunn, Urne I, 99, 1; Lucas, Abb. 35; RR III, 104, 2.

[5] Lippold, Gemmen, Taf. 44, 3, 7.

Kalypso, nicht Penelope dargestellt ist. Kann die Erfindung auf Nikias zurückgehen? Zunächst leuchtet die Zusammenstellung mit der Io ein: stehende und sitzende Figur; die sitzende den linken Arm aufstützend, der rechte Unterarm übergreifend;[1] Wendung des Kopfes nach der stehenden. Und doch erheben sich Bedenken. Die ,,Kalypso" hat ein schon in polygnotischer Kunst (oben S. 17) vorkommendes Motiv, den einen Ellbogen auf die Hand des andern Arms gestützt, die Hand zum Gesicht, ein Motiv, das dann auch im vierten Jahrhundert verwendet wird.[2] Auch der Körperrhythmus scheint zunächst klassisch. Aber die Gestalt ist anders proportioniert, schmaler, kurzer Oberkörper, Unterkörper verbreitert, auseinanderfließend. Das erinnert an die ,,Pudicitia"-Typen, die erst in hellenistischer Zeit, im späteren dritten Jahrhundert geschaffen sind.[3] Und in diese Zeit weist auch Odysseus. Gewiß, wie Io sitzend mit rückwärts aufgestützter Linker, übergreifender Rechter, Füße gekreuzt, Kopf zur Linken. Aber gegenüber Io ist die Gestalt viel mehr blockmäßig zusammengefaßt, nach außen abgeschlossen, aus dem Block reckt sich der Kopf gegensätzlich empor. Das weist voraus auf die Statue des Chrysippos,[4] während die gekreuzten Füße an ,,Zenon"[5] erinnern. Hierfür wie für den aufgestützten und den übergreifenden Arm ist Kleobulos[6] zu vergleichen. Die Linke ist hier in der Weise der ersten hellenistischen Phase straff aufgestützt, während bei Odysseus wieder, der Stilentwicklung im weiteren dritten Jahrhundert entsprechend, eine Lockerung eingetreten ist; damit wird die Ähnlichkeit mit Io größer, von der doch ein Abstand von etwa einem Jahrhundert anzunehmen ist. Näher als Nikias steht das Bild, obwohl nicht gleicher Richtung, dem hellenistischen Iphigenienbild (S. 53 ff.) mit dem aufblickenden Odysseus, der Gestalt des Kalchas.[7]

Zwei Bilder der Kalypso werden von Plinius genannt: die zweite ausdrücklich als sitzend bezeichnet, wonach man für die erste richtig das Stehen erschlossen hat.[8] Für die Sitzende verweist Lucas[9] auf eine etruskische Urne, Odysseus mit aufgestütztem Fuß vor thronender Frau, gibt aber zu, daß der Thron für Kalypso weniger paßt als für Penelope. An sich ließen sich die Figuren eher mit der Kunst des Nikias vereinigen als die des oben behandelten Typus.

---

[1] Der aufgelegte Unterarm bei HerrmBr. 54 wirkt besser, Gemmen und Urne sprechen mehr für den erhobenen von HerrmBr. 55.

[2] Sarkophag der Klagefrauen: HdA Taf. 82, 1. – Auf der Urne entspricht die Dienerin mit dem Kästchen formal der ,,Penelope" auf den Wandbildern, während die dem etruskischen Geschmack entsprechende entblößte ,,Kalypso" neu eingefügt ist. Das Vorbild kann mißverstanden oder umgedeutet sein.

[3] HdA 335.

[4] HdA 338.

[5] S. 55 A. 5.

[6] HdA 297. Verkannt von Schefold, Bildnisse 195. Gewiß rhodisch, das Gewand über der linken Schulter erinnert etwas an den wohl ebenfalls rhodischen Aischines HdA Taf. 108, 3.

[7] Schweitzer hat (Neue Jahrb. 10, 1934, 316) das Penelopebild mit dem Grabrelief vom Ilissos (HdA Taf. 91, 2) zusammengestellt, was zunächst bestechend ist: Penelope – der Vater im Profil rechts, die Hand zum Kinn; Odysseus – der Sohn von vorn, von stärkerem Volumen, aufblickend, die Füße gekreuzt. Aber die angeführten Indizien für die Späterdatierung wiegen doch schwerer.

[8] Möglich natürlich, daß, wie man angenommen hat, Plinius das gleiche Bild zweimal nach verschiedenen Quellen anführt, aber zunächst muß man ihm, wie in ähnlichen Fällen, zutrauen, daß er zwei Bilder kannte und sie als sitzend und stehend unterschied.

[9] Lucas 58.

Das Schema, stehender Mann mit aufgestütztem Fuß vor sitzender Frau, kehrt wieder auf einem originalen Werk griechischer Toreutik, der Silberschale von Bari (Abb. 82).[1] Die Ähnlichkeiten mit der Kunst des Nikias gehen aber über das Schema, über das allgemein Motivische hinaus: der Jüngling entspricht weitgehend dem Odysseus der Nekyia: linker Fuß hoch aufgestützt, über den Oberschenkel das Gewand fallend, linke Hand auf dem Oberschenkel, rechte übergreifend, Oberkörper vorgebeugt. Das Mädchen sitzt wie Teiresias, faßt den Gewandzipfel wie Io, hebt ihn empor wie Danae.[2]

Weitere Vorschläge, erhaltene Kompositionen auf Nikias zurückzuführen – Bestrafung des Eros,[3] Theseus und Minotaurus[4] –, können sich nicht auf wirklich greifbare formale Beziehungen stützen, sind hier nicht weiter zu diskutieren. Es mögen in unserm Bildvorrat noch andere Bilder des Nikias überliefert sein, nur fehlen die Brücken von den gesicherten Werken. Wegführend war zunächst das „Leitmotiv" des hoch aufgestützten Fußes, das im vierten Jahrhundert wie in der Plastik so gewiß auch in der Malerei bei einer ganzen Reihe von Meistern verwendet wurde. Erst die Zusammenhänge in andern Eigenheiten sicherten die Zuweisung an den gleichen Künstler. Das Motiv ist bei Argos, Perseus, Odysseus jedesmal neu gestaltet: Perseus am meisten gestreckt, der Arm nicht übergreifend, Odysseus am engsten zusammengeschlossen. Unterschiede, die sachlich wie kompositionell begründet sind, nicht als Zeugen einer Entwicklung des Meisters aufgefaßt werden dürfen. Selbstverständlich ist der aufgestützte Fuß wie kein ausschließliches Eigentum des Nikias, so kein überall in seinem Werk zu erwartendes „Kennzeichen" – das Danaebild hat ihn nicht. Zu ihm führte die Verwandtschaft von Zeus und Io.

Auch in der Beschränkung auf die vier oder fünf besprochenen Kompositionen, bei Berücksichtigung der Mängel der Bildüberlieferung, läßt sich doch mehr von Nikias erkennen als nur allgemeine Umrisse, Motive, Schemata der Kompositionen im großen. Man kann versuchen, näher an ihn heranzukommen, ihm seine kunstgeschichtliche Stellung, seine Zeit, d. h. die Phase, in der er kulminiert, was ja nicht gleichbedeutend ist mit der „Akme" von 40 Jahren, anzuweisen, durch Vergleichen mit andern Meistern. Dabei wird man von der relativ gut bekannten Plastik ausgehen. Dazu haben wir die wichtige Überlieferung, daß Nikias mit Praxiteles zusammen gearbeitet hat: dieser schätzte diejenigen von seinen Werken am meisten, bei denen Nikias die *circumlitio*, die Bemalung vorgenommen hatte. Daraus könnte man folgern, daß beide sich auch in der künstlerischen Gestaltung nahe gestanden haben, denn der Maler kann ein Marmorwerk nur im Sinne des Bildhauers wirksam färben, wenn er ähnlich wie dieser sieht, wenn ihm die Plastik als Bild erscheint. Nun findet sich tatsächlich Vergleichbares. Io faßt mit der Rechten das Gewand wie Apollon das seine auf der Basis von Mantinea.[5] Die sitzende Muse ebenda[6] läßt sich in der Haltung mit Io vergleichen, wenn auch das charakteristische Aufstützen der Hand fehlt – das

---

[1] M. Mayer, Coppa Tarentina (1910); Ant. Denkm. III, 25; Nachod, Röm. Mitt. 33, 118; RR III, 5, 3–5.

[2] Vgl. noch das Campanarelief „Daphne und Apollon", Boll. d'Arte 7, 126 ff.

[3] HerrmBr. 1; Rodenwaldt 75; vgl. Neutsch 77. Abgesehen von der Umsetzung in die Manier des 3. Stils weisen auch die Figuren im einzelnen keine Berührungen mit denen der andern Bilder auf, die Erfindung könnte klassizistisch sein.

[4] Neutsch 71; vgl. S. 116, 125.

[5] HdA Taf. 85, 3.

[6] Ebenda Taf. 85, 2.

Praxiteles überhaupt wohl fremd ist –, die Fußstellung eine andere ist. Ganz vermissen wir bei Praxiteles das bei Nikias beliebte Hochaufstützen des Fußes. Auch die Gewandbehandlung, wie sie auf den guten Wiederholungen von Io und Andromeda kenntlich ist, ist nicht „praxitelisch". Daß hier nicht Manier der Wandmalerei vorliegt, zeigt der Vergleich mit Werken eines anderen attischen Meisters der Plastik: die Hängefalten am rechten Bein der Andromeda haben ihre nächsten Parallelen an der Chlamys des Apoll von Belvedere.[1] Diese hat man freilich auch als „römisch" erklärt. Sie wird aber, nicht allein als Gewandstück, das für die Komposition unentbehrlich ist, sondern auch in ihrer Einzelgestaltung für das Original gesichert durch Parallelen in Werken, die ebenfalls dem Leochares zuzuschreiben sind: der Maenade Albani[2] (Falten am Unterkörper), dem Asklepios Poggio[3] (Partie am linken Arm). Auch die Art, wie die Chlamys um den Hals liegt, den Kopf vom Körper sondert, ist bei Apollon und Perseus vergleichbar. Sonst, im Aufbau der Gestalt, in den Motiven, ist freilich auch zwischen Leochares und Nikias keine engere Beziehung zu spüren. Nikias hat schlank proportionierte Gestalten, aber sie „schrauben" sich nicht so in die Höhe wie die des Leochares: man vergleiche die Andromeda mit dem in der Haltung ja ähnlichen Apollon. Auch bei Leochares ist das Motiv des aufgestützten Fußes nicht nachweisbar – denn der Alexander Rondanini[4] kann ihm kaum gehören. Auch die sonstigen Gestaltungen des Motivs bei Silanion,[5] Lysipp oder seiner Schule (Teisikrates)[6] sind andersartig: wohl ist der Odysseus der Nekyia dem lysippischen Sandalenbinder[7] in der Haltung ähnlich, aber dieser ist nicht allein noch schlanker in der Proportion, dem Odysseus fehlt auch ganz die Unruhe, die Beweglichkeit, das Momentane des lysippischen Werks. Aber immerhin, wie die Gewandbehandlung der des Leochares verwandt ist, weist auch diese Ähnlichkeit darauf hin, daß Nikias einer etwas jüngeren Entwicklungsstufe angehört als Praxiteles, in die Epoche Alexanders herabreicht, den er ja auch dargestellt hat. Das widerspricht nicht der Zusammenarbeit mit Praxiteles, dessen Zeitgenossen ja auch schon Lysipp und Leochares waren, der nur eine Reihe von Jahren älter gewesen sein wird. Auf der anderen Seite findet sich bei Nikias noch nichts Hellenistisches: man wird sich schwer entschließen, mit der Nekyia in die Zeit um 315 hinunterzugehen, auf die die Anekdote mit Ptolemaios weist – wenn es nicht ein konservatives Alterswerk war. So steht gerade er im Gegensatz zu dem mit ihm verglichenen Athenion. Und vielleicht hängt der Unterschied in der Farbgebung, von dem wir hören, mit diesem Gegensatz zusammen: der hellenistische Künstler ist wie in der Komposition, auch in den Farben absichtlich „härter" als der klassische, er will durch die Härte reizen. Im übrigen ist auf die Farbe hier sowenig wie bei den andern behandelten Malern weiter einzugehen, weil darin die Nachbildungen versagen. Das „*diligentisime mulieres pinxit*"[8] des Plinius wird durch Io, Andromeda, Danae illustriert: Nikias sucht die Entblößung des Frauenkörpers, nicht allein, wo es wie bei Danae sachlich erfordert war, aber zurückhaltend – anders Athenion. Von der Dezenz, die man bei andern klassischen Bildern beobachtet (S. 79, 87) ist nichts zu spüren: Argos, Perseus, Zeus.

---

[1] HdA 269; vgl. Neutsch 41 Anm. 23. [2] EA 3538. [3] EA 295; HdA 263.
[4] München, Glypt. 298; HdA 268.
[5] „Epistat" BrBr 387; HdA 274.
[6] „Demetrios", HdA Taf. 105, 1.
[7] HdA Taf. 100, 2.
[8] Nicht richtig gedeutet von Rumpf, Arch. Jahrb. 49, 6 ff; dagegen schon Neutsch 23.

NIKOMACHOS – PHILOXENOS

Nikomachos[1] ist neben Nikias einer der ganz wenigen Meister griechischer Malerei, bei dem sich Nachklänge mehrerer in der Überlieferung genannter Werke nachweisen lassen. Obwohl das Wesentliche schon früher und von andern gesehen ist, will ich ihn doch hier behandeln, um einiges zu ergänzen, auch weil ich mich selbst berichtigen muß.

Die Nike, die ein Viergespann in die Höhe reißt, ist mit Sicherheit in Nachbildungen auf Münzen und Gemmen (Abb. 83) wiedererkannt worden. Nike, in stürmischer Bewegung nach rechts aufwärts, schwebt inmitten der vier ledigen Rosse, die sie zügelt. Von dem in voller Ausdehnung gegebenen rechten wird sie teilweise überschnitten, das linke erscheint nur mit dem Kopf hinter dem ihren, hinter ihrem rechten Flügel, während der linke nach rückwärts hinter die Köpfe der beiden Mittelpferde geht, die ihrerseits vom Körper der Nike überschnitten werden. Alle Pferde bäumen sich mit den Vorderfüßen in die Höhe, die Außenpferde sind stärker gehoben, die Kopfhaltungen differenziert. Der Palmzweig in der Linken der Göttin weist auf den Sieg, für den das Original zweifellos geschaffen war.

Die Bildüberlieferung ist ziemlich einheitlich, nur über die ursprünglichen Bildgrenzen ergibt sich nichts. Soll man sich die Gruppe eng gerahmt vorstellen? Sie wirkt in dem runden oder ovalen Rahmen der Münzen und Gemmen ausgezeichnet. Ist ein Ovalformat für ein griechisches Bild denkbar? Wirklich im Rund komponierte Bilder kennt die griechische Kunst seit der archaischen Zeit auf Vasen, Geräten, Gemmen, Münzen.[2] Widerstrebt ein Rundbild in großer Malerei dem Wesen griechischer Kunst? Ohne die Frage entscheiden zu wollen (vgl. S. 155) ein Einwand: verlangt diese gewaltige Bewegung nicht auch einen größeren Bewegungsraum? Wenn die Bewegung durch die Luft, vom Boden gelöst, geht, muß dann nicht diese Lösung sichtbar werden, der Boden in einer Entfernung unter der Gruppe erscheinen? Oder würde dadurch eher der Eindruck abgeschwächt? Nike kann schweben, die Pferde stehen doch mit den Hinterbeinen auf, wenn in meßbarer Entfernung unter ihnen wirklicher Boden erscheint, kommt das „Unnatürliche" dieses Stehens in der Luft zum Bewußtsein. Also: größerer Umraum, aber kein Untergrund, einen Wolkengrund würde ein neuerer Künstler einführen, der antike hat es schwerlich getan. Eine gewisse Analogie bietet der Sturz des Phaethon,[3] wo man auch fragt, ob der auf den Nachbildungen erscheinende Fluß dem Original angehörte, oder auch hier die Gruppe in einer unbestimmten „Luft" frei schwebte.

---

[1] RE XVII, 465.

[2] Webster, Journ. Hell. Stud. 59, 103.

[3] Überlieferung sind fast nur die Sarkophage, Robert, ASR III, 3, 332 ff. Der Florentiner Cameo Furtwängler AG Taf. 58, 2 (Lippold, Gemmen, Taf. 46, 10) ist wie L. Curtius, Arch. Anz. 1944/45, 12, nachgewiesen hat, nicht antik. Als „Fälschungen" sind übrigens diese Renaissancearbeiten kaum zu bezeichnen. Kunstfreunde, wie die Mediceer, ließen sich nach den schönen Motiven antiker Sarkophage usw. Kameen für ihre Sammlungen anfertigen. Ob Lorenzo Medici vor einer antiken oder für antik gehaltenen Arbeit nicht zuviel Ehrfurcht gehabt hätte, daß er wie auf mehreren solchen Steinen, darauf seinen Namen hätte eingravieren lassen? Trotz der von Curtius hervorgehobenen Abweichungen der Sarkophagwiederholungen bleibt doch die Abhängigkeit von einem klassischen Gemälde, einer Komposition ersten Ranges, die der von ihr angeregten des Michelangelo weit überlegen ist (gegen Kleiner, Michelangelo u. d. Antike 41). Stuckrelief Alendia: Ibarra y Manzoni, Illici pl. X.

Nach dem Viergespannbild hat man den in der Überlieferung genannten Raub der Persephone in Nachbildungen auf römischen Sarkophagen erkannt. Bezeichnend für die Art der Überlieferung in dieser Denkmälerklasse ist, daß unter den zahlreichen Darstellungen der Sage (vgl. S. 75), die ja als Sarkophagbild besonders geeignet war, eine Gruppe zwar sich abhebt, die man mit dem Bild des Nikomachos in Verbindung bringen kann, daß aber in dieser Gruppe nur ein einziges Stück die Einzelheit zeigt, welche die Identifikation beweist: auf dem Fragment des Thermenmuseums (Abb. 84)[1] allein greift Hermes, der Begleiter des Hades, zum Hals des einen Pferdes, so wie die Nike der Münzen und Gemmen. Auch er erscheint inmitten der Rosse. Im übrigen sind die beiden Bilder, dem ganz verschiedenen Inhalt gemäß, von dem Künstler stark differenziert: die Bewegung ist entgegengesetzt, Hermes führt die sich aufbäumenden, nach oben strebenden Rosse hinab,[2] er selbst ist schon halb unter der Erde, während dort die Pferde in die Höhe gerissen werden. Im Kontrast wieder dazu der stürmisch auf den Wagen steigende Hades, ebenfalls der Nike vergleichbar, wobei auch die eng mit ihm verbundene Persephone Parallelen bietet. Sie ist andererseits Kontrast zu dem aktiven, wilden Gott, hilflos, wenn sie sich auch noch mit dem linken Fuß auf den Wagen stemmt, schräg, fast waagrecht gehalten; der Kopf sinkt hintenüber, die Rechte ist flach ausgestreckt.[3]

Hieran schließt sich ein Bild, das man mit einem dritten in der Überlieferung genannten Werk des Nikomachos identifiziert hat, wobei sich allerdings ein Problem ergibt, das nicht ohne weiteres lösbar erscheint. Als unvollendetes Bild des Nikomachos werden die Tyndaridae genannt. Die Dioskuren könnten handlungslos dargestellt gewesen sein. Nimmt man die Darstellung einer „Geschichte" an, so bietet sich als altes Thema der Raub der Leukippiden, über dessen ältere Gestaltungen bereits (S. 29 ff.) gesprochen ist. Den gleichen Gegenstand stellt anscheinend ein fragmentiertes Mosaik[4] (Abb. 85) dar, das seiner künstlerischen Qualität nach schon als Nachbildung eines klassischen Originals angesprochen werden muß und das man auf die Tyndaridai des Nikomachos zurückgeführt hat. Dem Persephonebild vergleichbar: eine Frau wird von einem Mann, der nach rechts einen Wagen mit sich bäumenden Pferden besteigt, emporgehoben. Nur geht die Bewegung schräg in den Grund hinein, der Wagen ist etwas verkürzt. Solche Verkürzung zeigen weder der Koraraub der Sarkophage noch die Nachbildungen der Nike. Sie entsprechen aber dem, was wir von einem Gemälde der Zeit zu erwarten haben. Verständlich, wenn bei der Umsetzung in das Relief der Sarkophage die diesem nicht gemäße Schrägstellung aufgegeben ist, wir können uns leicht vorstellen, wie beim originalen Bild auch hier eine Bewegung in den Grund hinein gegeben war. Freilich wirkt vor allem das vorderste Pferd in seiner vollen Ausbreitung besonders großartig und noch mehr gilt das vom rechten Pferd des Nikegespanns. Doch hier ist wenigstens der Kopf etwas gedreht und im übrigen ist es wohl klassizistisches Empfinden, wenn uns die Profilstellung – man wird an das sich aufbäumende Pferd vom Westfries des Parthenon erinnert – mehr anspricht. Solche Umsetzung

[1] Robert 360.

[2] Dieses Herabsinken auf den meisten Sarkophagen aufgegeben.

[3] Die Handhaltung wechselt; auch hier ist wohl das Fragment Robert 360 am getreuesten, das starke Motiv ist sonst klassizistisch gemildert.

[4] Pernice, Pompeii, VI, 174, Taf. 74, 3. Vollständiger Röm. Mitt. 7, 13. Von Dragendorff, Bonner Jahrb. 103, 105 mit dem Alexandermosaik verglichen, von Fuhrmann, Philoxenos 289, auf die Tyndaridae zurückgeführt.

in eine bildparallele Schichtung ist bei allen Nachbildungen klassischer Gemälde in Sarkophagreliefs in Rechnung zu stellen.

Das Mosaik berührt sich nun an einer Stelle aufs engste mit der Darstellung des Leukippidenraubs auf Sarkophagen, die oben mit einem Bild des fünften Jahrhunderts in Verbindung gebracht ist (S. 33). Das rechte Bein des aufsteigenden Dioskuren wird überschnitten von dem rechten eines in entgegengesetzter Bewegung nach links ausschreitenden, vom Rücken gesehenen Mannes. Das entspricht vollkommen den Sarkophagen, wo sich an die Raubgruppe links die der beiden aufeinanderprallenden Heroen, wohl Idas und Lynkeus, anschließt, trotzdem der Dioskur dort nicht den Wagen besteigt. Daß das kein Zufall ist, wird bestätigt durch ein nicht anpassendes Fragment vom oberen Rand des Mosaiks, wo die ausgestreckte Hand der Leukippide und der Helm des Kriegers erhalten sind. Aus dieser Übereinstimmung könnte man schließen, daß auch die Sarkophage auf das Bild des Nikomachos zurückgingen, daß dort nur die Gespanne weggefallen seien. Weiter könnte man anführen, daß auch die getragenen Leukippiden der Sarkophage unverkennbare Ähnlichkeit mit der Persephone der auf Nikomachos zurückgeführten Sarkophage aufweisen.

Nun schienen aber die Leukippidensarkophage so eng mit den Vasenbildern und andern Monumenten der Zeit um 400 verbunden, daß man sie auf ein älteres Bild zurückführen muß, auch die Kriegergruppe links hat ihre Parallele im fünften Jahrhundert. Sollte also das Mosaik doch auf jenes ältere Leukippidenbild zurückgehen? Aber es gibt weitere Anzeichen, die es mit Nikomachos verbinden. Mit Recht hat man den Gestürzten unter den Pferden mit der entsprechenden Figur der Alexanderschlacht[1] verglichen. Dieses ist Kopie nach dem Bild des Philoxenes, des Schülers des Nikomachos. Hier haben wir auch die frappierende, „unschöne" Rückansicht des Pferdes – wenn auch noch stärker ins Bild hineingehend – des Pferdes vom gleichen, schweren Typus, der von dem klassischen des fünften Jahrhunderts, der älteren Leukippiden, so stark abweicht. Die Art, wie es das Vorderbein wirft, kehrt genau so auf dem Alexandermosaik wieder.

Wenn wir nicht, was nach allen Parallelen unwahrscheinlich ist, das Leukippidenmosaik als eine Kontamination ansehen wollen, so bleibt als Lösung am ehesten: Nikomachos hat das ältere Leukippidenbild benutzt, bewußt umgestaltet, sich soweit an das Alte angeschlossen, daß er das Neue, vor allem in der Raumgestaltung – sicher auch in der Farbe, aber darüber können wir nicht urteilen – zeigen konnte.

Es bleiben allerdings noch manche Fragen. Inhaltlich: wie ist der liegende, offenbar Tote, unter dem Wagen zu erklären? In der älteren Komposition war anscheinend kein Kampf: die Gespielinnen fliehen auseinander, der Vater, zwar bewaffnet, entweicht ebenfalls, der eine der Verlobten, Apharetiden, will zwar abwehren, wird aber durch den andern gehindert. Dann die Ergänzung des Bildes: es muß ja eine zweite Raubgruppe vorhanden gewesen sein. Eine gewisse Parallelität ist bei dem Gegenstand, der Zwillingstat, anzunehmen, die zweite Gruppe war gewiß rechts von der erhaltenen. Aber wie war ihre Räumlichkeit? Und links, die Idas-Lynkeus-Gruppe, möchte man sich auch im Gegensatz zu der der Sarkophage, nicht bildparallel vorstellen.

---

[1] Unter Alexander, nur in der Nebenüberlieferung (unten S. 106 A. 1) kenntlich: Relief Ruesch, Fuhrmann, Philoxenos 212, A. 29; Auktion Samml. Ruesch, Luzern 1936, Taf. 52.

Leider läßt sich nicht mehr feststellen, inwieweit der Körper der Leukippide auf dem Mosaik denen der auf den Sarkophagen entsprach. Letztere zeigen ja unverkennbare Ähnlichkeit mit der Persephone der Sarkophage.[1] Nur ist diese vom Rücken gesehen, der Kopf sinkt hintenüber, die Haare hängen straff herab, die Beine sind abgewinkelt, der linke Fuß stemmt sich auf den Wagen.

Fraglich ist, wieweit die Sarkophage das Bild des Nikomachos auch in den übrigen Figuren wiedergeben. Sachlich sind die Gespielinnen zugehörig und die Gruppe der beiden zur Linken macht den Eindruck alter Erfindung. Seltsam ist die Athena zwischen ihnen und Hades mit ihrer ungeschickten Bewegung in der Rückenansicht. Allein gerade zu ihr lassen sich in der Zeit des Originals Parallelen finden: die Deidameia des Lykomedesbilds und der Hermes eines andern Persephonebildes (S. 75).

Auch dort in der Rückansicht diese seltsame halbe Bewegung mit den eingeknickten Knien. Freilich hier bei Athena nicht so schockierend, die Göttin auch nur in überdrehtem Profil, den Kopf vorgestreckt, nicht umgewandt. Jedenfalls ließe sie sich als eine Parallele eine „Vorstufe" der betrachteten Rückenfiguren verstehen: man kann ja auch das zweite Persephonebild als eine Weiterbildung, als Nachfolger des nikomachischen verstehen, so in der Entblößung der Göttin (vgl. S. 75). Groß kann der Zeitabstand nicht gewesen sein, da ja das Peleusbild dieses Meisters nach Ausweis der Vase noch dem klassischen vierten Jahrhundert angehören muß. Für das Bild des Nikomachos kann man mit größerem Vertrauen jetzt Athena und die Gespielinnen links in Anspruch nehmen – wobei die räumliche Anordnung allerdings ungewiß bleibt.

Wenn das Leukippidenmosaik den Pferdetypus des Nikomachos getreuer widergibt, als die klassizistischen Nachbildungen der Nike, so wird der Abstand gegen Philoxenos, den Schüler des Nikomachos, geringer, als ich früher angenommen habe. Das gleiche gilt von der Räumlichkeit. Natürlich hat Philoxenos als Künstler einer jüngeren Stufe, als selbständiger Meister, Neues gebracht – wie das ja auch ausdrücklich überliefert wird – die Vervollkommnung der „compendiaria" war nicht etwas rein Technisches.

Über Philoxenos[2] und seine Alexanderschlacht (Abb. 86) hat namentlich Fuhrmann so erschöpfend gesprochen, auch die Nebenüberlieferung durch Altertum, Mittelalter und Renaissance ist von v. Salis[3] so eingehend untersucht worden, daß sich hier vorerst kaum noch weiter kommen läßt. Dennoch muß noch einmal auf die Komposition eingegangen werden, weil seltsamerweise in neuerer Zeit deren Einheit geleugnet worden ist[4] und selbst L. Curtius, der hier „die größte, reichste, durchgebildetste Komposition eines griechischen Gemäldes" erkennt, sie einer viel späteren Zeit zuweisen will.[5] Nicht Widerlegung solcher Ansichten kann hier versucht werden, nur positiv der Zusammenhang mit der klassischen Kunst, die unauflösliche Zusammengehörigkeit der einzelnen Elemente nochmals heraus-

---

[1] Amelung, Führer durch Florenz zu Nr. 27.

[2] RE XX, 201. Fuhrmann, Philoxenos von Eretria, 1931 (DLZ 1933, 639). Literatur zum Alexandermosaik: Rumpf, Arch. Jahrb. 63/64, 90, A. 3.

[3] Antike und Renaissance 74 ff.

[4] Garger, Röm. Mitt. 52, 31.

[5] Antike Kunst II, 368. Daß sich der Fortsetzer von Curtius, Zschietzschmann dieser Ansicht nicht angeschlossen hat, hat dazu geführt, daß dieses Hauptwerk antiker Kunst im Handbuch überhaupt nicht behandelt ist. Vgl. Gnomon 17, 127.

gestellt. Das Mosaik von Pompeii überragt zwar alle andern Zeugen so stark an Treue und Qualität, daß diese so gut wie unberücksichtigt bleiben[1] können, aber man muß sich immer wieder vor Augen halten, daß es auch nur eine Kopie ist, bei der die Technik, die Umsetzung der verfließenden Pinselstriche in nebeneinandergesetzte Steinchen, vielleicht auch die Schwierigkeit, die ursprünglichen Farben genau wiederzugeben, der allgemeine Abstand von Meister und Kopist, eine starke Distanz schaffen, bei der endlich auch die Beschädigungen eine vollständige Rekonstruktion unmöglich machen.

Wesentlich für den Eindruck der Komposition ist die Lücke zwischen den Hauptpersonen, der Spannungsraum, ein in aller Kunst und seit alters in der griechischen wiederkehrendes Wirkungsmittel. Beiderseits Bewegung in der Bildebene, in der Mitte Bewegung aus dem Grund und in die Tiefe. Genau im Mittelpunkt des Bildes das aus dem Hintergrund nach vorn sprengende Pferd und das Hinterteil des in den Grund hineinlaufenden, beide schon in einer zweiten Raumschicht; ihnen im Vordergrund entsprechend, beiderseits der Lücke, das gestürzte Pferd und das bereitgehaltene.

Über die Parallelen zu dem vorspringenden Pferd aus der klassischen Kunst des vierten Jahrhunderts, weiter über die „Vorstufe" im fünften Jahrhundert ist schon gesprochen (S. 60). Noch mehr als das auf den Beschauer zukommende, aus dem Grund hervorsprengende Pferd gibt die Vorstellung des Tiefenraums das in den Grund hinein bewegte, von hinten gesehene, bei dem wesentliches der Gestalt unterdrückt ist, das schockiert durch die „Häßlichkeit" des Anblicks. Auch dieses Pferd kennt die klassische Kunst des fünften Jahrhunderts, wieder im Amazonenkampf, auf dem großartigen Bild des Genfer Kelchkraters;[2] dieses verwendet gewiß, in einer Übertragung, die fast grotesk wirkt, aber sicher nicht so gemeint ist, ein Werk großer Malerei, das von vornherein anderer Art gewesen sein muß, als die den andern Amazonenvasen zugrunde liegenden „mikonischen" Gemälde. Hier erscheint die in den Grund hinein galoppierende Amazone zwischen zwei von ihr abgewandten Griechen, vielleicht dem Vorbild entsprechend; die Caesur hatte dann eine andere kompositionelle Funktion als in der Alexanderschlacht. Das Wichtige ist, daß auch hier ein starker Raumimpuls gegeben ist.

Die vor- und zurücksprengenden Pferde des Mosaiks haben ihre Vorgänger in der frühklassischen Malerei. Ob eine fortlaufende Tradition vorhanden war oder ob die hochklassische Epoche diese allzu gewaltsam erscheinenden unharmonischen Motive zurückgedrängt hat, erst die spätklassische des vierten Jahrhunderts sie wieder aufnahm, keinesfalls darf man von Archaisieren sprechen in der Annahme etwa, daß die Perserschlacht der Alexanderepoche formal an die Perserbilder der polygnotischen Zeit anknüpfte, so gewiß ideell eine Beziehung gesucht, der Perserzug Alexanders als Vergeltungskrieg aufgefaßt wurde. Unabhängig davon muß eine verwandte Raumgestaltung sich neu entwickelt haben.

---

[1] Nur für das linke Ende muß die Nebenüberlieferung eintreten, die freilich hier nicht ganz eindeutig ist.

[2] FR II, 315, Abb. 105. Daß einzelne Motive auf andern Amazonenvasen anklingen, kann man nicht mit Hauser für Herkunft vom gleichen Original geltend machen, da die Vasenmaler natürlich sich nicht streng an ein Vorbild halten, die „Meister" der Malerei ja auch selbst Motive übernehmen. Übrigens gehört die von Hauser verglichene Stoddardvase FR 58 ja selbst nicht zur Gruppe der „mikonischen" Vasen, sondern folgt einem hochklassischen, dem Parthenon nahestehenden Vorbild. Doch will ich die Typik der Amazonenbilder nicht nochmals zusammenhängend behandeln.

Die beiden verkürzten Pferde des Hintergrunds stehen, wie gesagt, in Beziehung zu denen des Vordergrunds, was allein schon ihre Ursprünglichkeit beweist. Bei denen im Vordergrund wieder der Kontrast: das gestürzte in der von Alexander ausgehenden stürmischen Vorwärtsbewegung, wie das hinter ihm vorgaloppierende; das stehende rechts verstärkt die Caesur, das Retardieren auf dieser Seite wie das hinten in den Grund nach links laufende.

Sachlich gehört der von Alexander durchbohrte „Bruder des Dareios" noch zur Perserseite. Daß diese den größeren Raum einnimmt, entspricht der Dynamik des Angriffs, erzeugt Illusion der Bewegung, die in kurzem das Gleichgewicht der Massen herbeiführen wird. Auch in der Höhe hat die Perserseite das Übergewicht – sachlich motiviert, der König auf dem hohen Wagen –, aber formal wohl errechnet: der Kopf des Dareios überragt alle, Alexander bleibt in der allgemeinen Linie. Trotzdem ist sein Kopf das eigentliche Zentrum. Auf ihn zielen alle Blicke – allerdings war es auch wieder nicht berechtigt, wenn man neuerdings gemeint hat, Dareios habe nur Alexander im Auge, sei nur um sein eigenes Leben besorgt, nur Angst um sich selbst drücke der ausgestreckte Arm aus. Da haben doch wohl die früheren Betrachter richtiger empfunden, die hier „eine Tragödie von hohem Ethos" gesehen haben. Gerade der griechische Künstler konnte seinen Helden nicht höher ehren, als wenn er ihn einem edlen Gegner gegenüberstellte, der es wert war, von ihm besiegt zu werden – mag das zu dem historischen Charakter stimmen oder nicht. Das ist griechische Art von der Ilias an, ist Art der griechischen Kunst, wo immer der Unterliegende so gehoben wird, daß wir versucht sind, für ihn Partei zu ergreifen – die gleiche Zeit hat die Bestrafung der Niobe, das alte Thema der Sühne für die Verhöhnung der Gottheit, noch einmal in der plastischen Gruppe gestaltet, die wie eine einzige Anklage gegen die Kinder der Leto wirkt und die doch im Tempel des Apollon geweiht werden konnte. Furcht und Mitleid wie die Tragödie soll auch das Bild der klassischen Zeit erwecken, Mitleid empfinden wir und empfand auch der antike Betrachter mit dem von Alexander Durchbohrten, mit dem König. Mit leidet der König, das will in erster Linie sein ausgestreckter Arm, mit dem er nicht helfen kann – mag auch die Geste so und so oft nur Furcht oder Gnadeflehen ausdrücken. Die Parallelen in der ganzen griechischen Poesie und Kunst muß man im Sinn haben, wenn man dieses Überwiegen des Eleos verstehen soll. Auch hier sind wir verdorben von den Triumphbildern der Römer und ihrer Nachfolger, die vom orientalischen Geist mehr haben als vom griechischen.

Dazu noch ein anderes, was man sofort begreift, wenn man an den Alexandersarkophag denkt, wo Perser und Griechen im Kampf, aber auch in gemeinsamer Tätigkeit vereint sind. Das Original ist in einer Zeit gemalt, wo der Perserkrieg der Vergangenheit angehört, wo die Perser nicht mehr Feinde, wo sie mit den Makedonen und Griechen gleichberechtigte Untertanen des Königs sind und wenn auch Kassander, der Auftraggeber des Bildes, die persische Gattin Alexanders und ihren Sohn schließlich ermordet hat, er hatte keine Veranlassung, die Perser als solche, ihren letzten König, verächtlich machen zu lassen.

Alexander im Bild erweckt in erster Linie Furcht, wie der Gott, der erbarmungslos seine Gewalt zeigt, schaudernde Bewunderung. Das ist für dien grechischen Künstler die angemessene Verherrlichung des Siegers. Er braucht auch nicht den König überragend in den Mittelpunkt zu setzen – aber selbstverständlich ist seine exzentrische Stelle wie alle Verschiebungen der Symmetrie genau auch formal, proportional berechnet, so wenig wir da genau nachmessen können, denn mit ganz einfachen Zahlverhältnissen dürfen wir auf

dieser Stufe nicht mehr rechnen. Dabei ist angenommen, daß das Bildformat im Mosaik richtig wiedergegeben ist, also auch der Luftraum über dem Bild, der Linie der Lanzenspitzen und des Baums, daß auch rechts und links nichts weggelassen ist, der Rahmen also ursprünglich schon einzelne Teile abschnitt. Dieses Abschneiden durch den Rahmen ist ja alte Tradition, wird schon in der archaischen Kunst sehr wirkungsvoll verwendet – man denke an die lakonische Schale mit dem Leichenzug.[1] Sie gibt die Illusion einer zweiten, einer Bildwelt, in die man durch den Rahmen hineinschaut, eines sich beiderseits unbeschränkt fortsetzenden Geschehens. Fragen könnte man, ob auch die absolute Größe die des Originals ist: wenn nicht, so kann dieses nur größer gewesen sein: das würde manche Unklarheiten der Kopie vielleicht erklären.

Auf die Bedeutung der absoluten Mitte wurde schon hingewiesen. Das erste Drittel von links wird durch den Baum abgeschlossen, hinter dem Alexander hervorkommt. Sein Ast dient der Umrahmung des Kopfes. Gegengewicht vor dem letzten Drittel ist der Kopf des Dareios, etwas nach links vorgeneigt. Weiter sind leicht kenntlich durchgehende Linien, die sich ziehen von Alexanders Kopf über den des Bukephalos zu dem des „Bruders", vom rechten Arm über die Kopfreihe zu Alexanders Kopf usw. Daneben gibt es aber auch hier Kurven (vgl. S. 46): der Kopf des gestürzten Pferdes entspricht dem Schild unter dem Wagen, darüber das Rund des Wagenrads. Bedeutung haben natürlich auch die Kontraste und Entsprechungen der Farbe, deren Werte wenigstens in der Kopie richtig wiedergegeben sein werden. Die aufgerissene Mitte wirkt als helle Unterbrechung der Bildmasse, aber dem entgegen wirkt der dunkle Kopf des gestürzten Pferdes unten.

Die räumliche Schichtung ist durch Überschneidungen, Verbindungen der Figuren gleicher Schicht deutlich gemacht, andererseits sind die Schichten durch direkt in den Raum und aus ihm kommende Linien in ihrer Tiefenausdehnung geklärt, dann durch Schrägen miteinander verbunden, alles so eng miteinander verzahnt, daß es unmöglich scheint, irgend etwas herauszulösen, eine Schicht „abzuheben", ohne das Ganze zu verderben. Wie in der Form, so ist im Geist, im Temperament das Bild ganz einheitlich, jede Figur, jede Einzelheit ist für eine bestimmte Stelle in der Gesamtkomposition berechnet und doch scheinbar zufällig im Verlauf des Geschehens in seine Lage gekommen.

Ein großes Kunstwerk, Schöpfung einer reifen Hochkunst, der reifen griechischen klassischen Malerei; griechisch in der Sachlichkeit, Allgemeingültigkeit, Einfachheit und damit den Nachahmungen der Renaissance- und Barockzeit so unendlich überlegen. Gewiß in einer starken Tradition, in einer an größten Leistungen überreichen Epoche geschaffen, der Künstler Schüler eines hervorragenden Meisters, aber doch nur möglich, weil dieser Künstler selbst eine eigenständige Persönlichkeit war. Wir sind in der Lage, diese Künstlerindividualität in einer weiteren Schöpfung besonderen Charakters zu fassen. Zwar die in der Literatur genannte „*lascivia*" dreier Satyrn ist uns in Nachbildungen nicht kenntlich (vgl. unten S. 110). Dagegen hat ein zweites Mosaik, das mit der Jagd in Palermo, so deutliche Verwandtschaft mit der Alexanderschlacht, daß man sehr bald nach Bekanntwerden

[1] Buschor, Griechische Vasen, Abb. 86, S. 78, der richtig die Bedeutung des Ausschnitts empfunden hat, wenn er auch noch von „ungelenkem Ausschneiden des Raumes" spricht und es nur „fast überzeugend" nennt. Wieviel geringer wäre die Wirkung, wenn ein fortlaufender Fries gegeben wäre! Und das sollte der Maler „eines der schönsten und ergreifendsten Werke" dieser eminent raumfühligen Malerei nicht bewußt gestaltet haben?

den Namen des Philoxenos genannt hat (Abb. 87).[1] Ein Werk, das andererseits wirklich Neues über die Kunst des Meisters lehrt. Die Verbindung, die Zuweisung an Philoxenes ließ sich nachweisen an einzelnen Motiven: der gefallene Hund und das gestürzte Pferd, der fliehende Perser und der „Knappe" des Dareios, der das Pferd hält. Formen und Ausdruck der Köpfe sind eng verwandt, auch der Pferdetypus offenbar der gleiche. Inhaltlich die gleiche Sphäre: dem Krieg ist die Jagd seit altersher verbunden, gerade im persischen Bereich. Die nächste Parallele bietet der Alexandersarkophag[2] von Sidon, wo auch Perser und Griechen im Kampf gegeneinander, auf der Jagd in Gemeinschaft erscheinen. Diese Parallele stützt das oben über das Ethos der Alexanderschlacht Gesagte: die Perser, die dort unterliegen, sind jetzt die Genossen der Makedonen geworden, darum schon dürfen sie nicht verächtlich, feig, nur von Furcht erfüllt erscheinen. Der tapfer unterlegene Gegner wird zum helfenden Freund bei der gefährlichen Jagd. Das Original des Jagdbildes könnte ebenfalls Kassander zum Auftraggeber gehabt haben. Ein wirkliches Gegenstück der Schlacht war es natürlich nicht, das zeigt schon das verschiedene Format. Und hier nun das Neue. Das Hochformat des Jagdbilds hängt zusammen mit dem stärkeren Hervortreten des Raums gegenüber der Figur. Im Schlachtbild war nur knappste Angabe des Milieus vonnöten: der kahle Boden, der entlaubte Baum, der niedrige Luftraum über dem Bild, in den die Lanzen hineinragen, damit ihn zugleich sinnfällig machen. Die Jagd spielt sich im Waldgebirge ab. Der kahle große Baum in der Mitte hat ähnliche Funktion wie der des Schlachtbilds. Seitlich andere Bäume, im Hintergrund anscheinend Berge. Dementsprechend viel höherer Raum über den Figuren, keine „Isokephalie". Diese ist zwar auch auf dem Schlachtbild nicht streng durchgeführt, ergibt sich sachlich, aber deutlich ist doch die Tradition des in der Masse geschlossenen Frieses der älteren klassischen Zeit, der im tektonischen Relief gewiß noch mehr gebunden ist, aber doch gleicher Art, entgegengesetzt dem freieren Relief mit ungleicher Kopfhöhe, Einbeziehung des Milieus; das was in der Malerei schon des fünften Jahrhunderts ebenfalls vorhanden, von größter Bedeutung ist (vgl. S. 30). Es sind zwei Gattungen, die dem gleichen Künstler zur Verfügung standen.

Das Mosaik ist zu schlecht erhalten, die ganze Mitte fehlt, in der gewiß noch Bedeutungsvolles gewesen ist: so leer wie auf der Rekonstruktion[3] war sie sicher nicht, wir haben in der Mitte, wohl zum Teil verdeckt, noch weitere Reiter anzunehmen. Der erhaltene zur Linken ist nach dem im Alexandermosaik verlorenen, in der Nebenüberlieferung kenntlichen[4] zu ergänzen, also mit zusammengehaltenem Pferd – der vor dem Baum erhaltene Fuß gehört dann zu einem weiteren Reiter. Vielleicht kann man auch, dem Alexanderbild entsprechend, einen in den Grund sprengenden von hinten gesehenen Reiter annehmen. Rechts ist dann erhalten der nach der Mitte zu sprengende persische Reiter. Der vom Löwen angefallene, zu Boden Gesunkene links ist kaum eine Hauptperson, oder gar Alexander, wie angenommen worden ist.

---

[1] Gabrici, Mon. Linc. 27, 190, Taf. III, IV; Fuhrmann, Philoxenos 228 ff. Vgl. DLZ 1927, 674. Orientalische Tradition: Rodenwaldt, Journ. Hell. Stud. 53, 208, A. 86.

[2] HdA 288.

[3] Die Rekonstruktion Fuhrmanns S. 235 widerspricht seiner eigenen Beschreibung: nach dieser sind Mähne und Stirnbüschel des Pferdes neben der linken Schulter des Reiters kenntlich, das Tier war mit scharfer Verkürzung in die Tiefe gestellt; nach der Skizze griff es aus, war in voller Breite sichtbar.

[4] Becher des Popilius, Röm. Mitt. 13, Taf. 11, der Reiter unter IVS; Fuhrmann, Philoxenos 212, Anm. 27.

Wie man sich die Ergänzung im einzelnen auch denken mag, die Reiter, Griechen und Barbaren, die zu Pferde den Löwen und ein zweites Tier mit Lanzen bekämpfen, der Löwe links, der den Mann angefallen hat, diese ganze leidenschaftlich erregte Massengruppe, wenn man sich das noch ins Barocke gesteigert denkt – so ist die Parallele deutlich zur Löwenjagd des Rubens (Abb. 88)[1]; fraglich, ob man diese Parallele als „Zufall" oder als natürliche Lösung gleicher Aufgabe durch innerlich verwandte Meister werten soll, oder auch hier zugesteht, daß die Lösungen bei unabhängiger Gestaltung doch unähnlicher hätten ausfallen müssen.

Die beiden Bilder des Philoxenos, Schlacht und Jagd, haben inhaltlich Parallelen auf dem „Alexandersarkophag" von Sidon. Sein Meister hat das Schlachtbild sicher gekannt; zumindest die Gruppe Alexanders und seines Gegners ist von diesem angeregt. Daß dem Kampf die Jagd gegenüber gestellt ist, das ist alte Tradition, weist nicht auf die Abhängigkeit des Jagdreliefs von einem Werk des gleichen Meisters, zumal die beiden Bilder des Philoxenos wie bemerkt, nicht wirkliche Gegenstücke gewesen sein können. Aber wenn man berücksichtigt, daß auf dem Sarkophag auch das Jagdbild dem gleichen Friesrahmen angepaßt werden mußte wie das Schlachtbild, wenn man es in der Vorstellung daraus löst, so wird man die Parallele zum Jagdmosaik eng genug finden: die gleiche Massierung der Reiter um den angreifenden Löwen – selbst der ausweichende Bogenschütze links kann mit dem fliehenden Bogner dort recht verglichen werden –, nur daß auf dem Sarkophag der orientalische Grabherr den Mittelpunkt bilden mußte.[2]

Daß bei beiden Reliefs die Abhängigkeit von den Bildern nicht sklavisch ist, daß neben den übernommenen Motiven neue unabhängige erscheinen, daß auch die Einzelgestaltung ganz verschieden ist, zeugt für die Selbständigkeit des Sarkophagkünstlers, der wohl kaum unter den führenden Meistern der Plastik gesucht werden darf,[3] der auch weniger fortschrittlich ist als der Meister der Bilder, der aber doch mehr ist als bloßer Dekorateur und Nachahmer.

Auch Philoxenos selbst hat das Alexanderbild, das für uns ein Höchstes antiker, aller Malerei ist, nicht nur aus Eigenem geschaffen; wir glauben zu erkennen, wie viel er seinem Lehrer, Nikomachos verdankt, formal, in Typen, im hohen Ethos. Vielleicht folgte er ihm auch auf einem andern Gebiete, das von diesem Ethos weit ab liegt; es mag auch ein künstlerischer Zusammenhang bestanden haben zwischen den „berüchtigten" Bacchen, die von Satyrn beschlichen wurden, des Nikomachos und der *lascivia* der drei Satyrn, die Philoxenos gemalt hat (S. 108); beide Male das Satyrspiel, den großen „tragischen" Bildern entgegengesetzt.

---

[1] Klass. d. Kunst 115; Klass. Bilderschatz 185. Gewiß steht Rubens hier in einer großen, von der Renaissance herkommenden Tradition, hat selbst ähnliche Massenkämpfe gestaltet. Aber auch hier kann ein antikes Bild die schließliche Gestaltung ausgelöst haben. Vgl. Ladas.

[2] Natürlich ist auch das Jagdbild nicht allgemein „Jagd", sondern eine bestimmte Jagd, an der der Besteller hervorragenden Anteil genommen hat. War dieser wie bei der Alexanderschlacht Kassander, so kann es nicht die berühmte Löwenjagd des Krateros sein, bei der dieser dem König das Leben rettete. Aber sicher gab es noch andere in Wort und Bild gefeierte Jagden. Auch auf dem Schlachtbild war gewiß Kassander kenntlich, mag er auch damals keine führende Stelle gehabt haben. Vgl. RE XX, 201, 30 gegen X, 2293, 37 (und Berve, Alexanderreich, II, 201).

[3] Die Söhne des Praxiteles (Fuhrmann 271 ff.) kommen kaum in Frage.

Steht die Kunst des Philoxenos so deutlich in der Tradition der klassischen Malerei, gehört er selbst noch im wesentlichen dieser an, so ist andererseits der Zusammenhang mit der folgenden Stufe, der frühellenistischen deutlich, wenn man das Werk des Athenion vergleicht, von dem ich eine Vorstellung gewonnen zu haben glaube[1] – ich brauche das hier nicht noch einmal darzulegen. Das Viergespann des Zeus geht in der wilden Bewegung und Differenzierung der Pferde noch über das des Dareios hinaus, andererseits läßt sich der Pferdetypus des Philoxenos als Vorstufe zu dem des Athenion fassen, dem Typus, der in der Plastik durch das Pferd vom Artemision vertreten ist. Auch in den Bewegungen Parallelen: die Bedeutung der vorgestreckten Arme, des Dareios auf der einen, des Königs auf dem Glaskameo, des Odysseus auf der andern Seite: nur daß der hellenistische Künstler diese Geste isoliert, um sie ausdrucksvoller zu machen, sie in der zweiten Figur wiederholen läßt. Vergleichen könnte man den Giganten unter dem Zeusgespann mit dem gestürzten Perser des Mosaiks usw. Aber das Neue nun im Aufbau, im Verhältnis zum Raum; nicht mehr der Kontrast der bildparallelen Bewegung zu der in dem Raum und aus ihm heraus, Zeus, Achilleus, nach vorn bewegt und dann in die Seitenrichtung ausgreifend, die Bildschicht bewußt schmaler, aufdringliche, „unschöne" Parallelen, Abkehr von der klassischen Harmonie, die selbst im wilden Getümmel der Alexanderschlacht nochdurchaus gewahrt bleibt.[2]

Im Anschluß an den Koraraub des Nikomachos wäre noch ein Blick auf weitere antike Darstellungen der Sage zu werfen. Doch möchte ich von einem andern Werk ausgehen. Oben (S. 70) wurde die Vermutung, im Kentaurenbild von Herculanum sei ein *monochroma* des Zeuxis wiedergegeben, abgewiesen. Ebenfalls auf ein solches Werk des Zeuxis wollte Robert das Marmorbild mit dem Viergespann zurückführen (Abb. 90)[3]. Die Deutung auf einen Apobaten hat er zweifellos im Anschluß an Furtwängler richtig gegeben. Das Original war nach ihm das Votiv eines solchen. Gegen die Deutung könnte man einwenden, daß der Wagenlenker bärtig ist und man nicht einsieht, warum als Lenker nicht auch ein junger Mann gewählt wird; und wenn schon ein etwas älterer, der durch den Bart gekennzeichnet wird, warum trägt er nicht den kurzgeschnittenen Bart des Bürgers, sondern dieses wilde, lange Haupt- und Barthaar, wie Robert selbst ihn mit dem Triton und Boreas des Zeuxis vergleicht, warum diese zusammengezogenen Brauen, wie sie eben für den Lenker nicht recht passen?

Nun kann man als Analogie das auch von Robert zunächst angezogene Denkmal anführen, das Saburoffsche Votiv von Oropos,[4] wo auch der Lenker das volle Haupt- und Barthaar hat. Aber eigentlich auch hier der Anstoß. Man hat das Relief wie das Marmorbild auf die Niederfahrt des Amphiaraos gedeutet,[5] wobei der Wagenlenker wenigstens eine

[1] Scritti in onore di B. Nogara 241. Neutsch, Nikias 85.

[2] Zur Alexanderschlacht hat R. v. Schneider richtig das Fragment eines Mosaiks in Wien mit Hektor und Troern beim Schiffskampf der Ilias gestellt (Album 18, Taf. 46, Abb. 89), was durch das Jagdmosaik bestätigt wird: der Geduckte hinter Hektor, der sich umblickt, ist dem Fliehenden des Jagdbildes noch näher verwandt als dem „Bruder des Königs". Die flatternde Chlamys Hektors erinnert an die des Reiters rechts bei der Jagd, die nur mit den Köpfen sichtbaren Troer im Hintergrund an die Perser rechts auf dem Schlachtbild: auch hier wird ein Werk des Philoxenos kopiert sein.

[3] 19. Hall. Winckelmannsprogramm 16; Neapel G 1303; Pfuhl, MuZ, Abb. 631; RP 290, 1.

[4] Berlin, Mus. K 80; HdA 230, A. 3.

[5] Welcker, Alte Denkmäler II, 172.

mythische Gestalt, Baton, war. Scheiterte diese Deutung schon an der Bartlosigkeit des Kriegers, so hat sie doch einen richtigen Kern: in dem Votivrelief ist der Bärtige, der dem Weihenden zum Sieg verhilft, eben der Gott, in seiner üblichen, dem Asklepios ähnlichen Erscheinung, und dasselbe muß auch für das Marmorbild gelten, trotzdem hier der Lenker die reale Wagenlenkertracht, den langen Chiton, trägt.

Sind Relief und Marmorbild inhaltlich zusammengehörig, so sind sie stilistisch doch sehr verschieden. Robert hat das nicht aus einem Zeitabstand erklärt, der ja bei seiner Zuweisung des Bildes an Zeuxis nicht groß sein könnte, sondern aus dem Gegensatz attischer und unteritalischer Art. Den Unterschied sah er hauptsächlich im Typus der Pferde. Aber viel wichtiger für die Einordnung ist nicht dieser, sondern die Haltung des Gespanns. Das Richtige hat Amelung gesehen.[1] Der Gegensatz ist genau der gleiche wie bei zwei Viergespannen, die nun tatsächlich irgendwie zusammengehören, da sie in Kopien vereinigt zu sein pflegen, den berühmten Reliefs in Lissabon[2] mit Helios (Abb. 91) und Eos. Der wesentliche Unterschied ist, daß zwar bei beiden alle Vorderbeine gehoben sind, daß aber die Pferde der Eos – des Reliefs von Oropos – die Hinterbeine, die zum Teil auch vom Boden gelöst sind, gebeugt haben, daß die des Helios – des Marmorbilds – gestreckt sind, alle ganz parallel am Boden aufstehen; dementsprechend ist das erste Viergespann zusammengefaßt, das andere gestreckt, das erste springt an, das andere rennt. Das ist natürlich nicht nur ein Nebeneinander von Gangarten, die gleichzeitig möglich sind, sondern der Künstler wählt von den beiden für die Darstellung des Rennens anschaulichsten, die eine oder andere, seiner Vorstellung von Raum und Bewegung entsprechende. Daß die erste die des fünften Jahrhunderts, der klassischen und nachklassischen Zeit ist, darüber ist kein Zweifel. Zum Heliosrelief hat Amelung die nächste Parallele aufgezeigt, den Wagenfries vom Mausoleum.[3] Dessen am besten erhaltene Stücke (Abb. 92) hat man wohl richtig mit Leochares in Verbindung gebracht.[4] Auch Figuren des Kentaurenfrieses,[5] die dessen Stil zeigen, kann man in ihrer Schlankheit, der leichten Bewegung, dem freien Laufen mit dem Phosphoros vor Helios vergleichen. Jedenfalls führt diese Parallele in die Zeit um 350. In die gleiche Zeit etwa führt das Mosaik von Olynth mit Dionysos auf dem Panthergespann, dem ein Satyr voranläuft:[6] es ist von Robinson als nächster Verwandter des Heliosreliefs erkannt worden. Auch die von Robert verglichene apulische Hippolytosvase[7] mit der gleichen Darstellung des Gespanns kann nicht älter sein.[8]

In diese Reihe gehören nun mehrere Darstellungen des Koraraubes, die in Malerei erhalten sind.[9] Alle freilich nicht aus dem Kreis der campanischen Wandbilder – in der Dekoration des Wohnraums hat der Gegenstand keine Stelle –, sondern Grabgemälde, dem-

[1] Vatican-Kat. II, 448.

[2] Annuario d. Scuola Arch. di Atene 24–26, 213 (Picard); 221 (Maiuri); RR III, 475, 1/2. Auf die Fragen der Deutung ist hier nicht einzugehen.

[3] Brit. Mus. 1037; RR I 156 unten.

[4] HdA 257.

[5] Brit. Mus. 1032; RR I,156 oben.

[6] D. M. Robinson, Amer. Journ. of Arch. 38, Taf. 29; Excav. at Olynthus XII, 393 (mir nicht zugänglich).

[7] Arch. Zeit. 1883, Taf. 6. Vgl. Amelung (Anm. 1). Nicht hierher gehört der Galopp, wie er bei einzelnen Reitern am Nereidenmonument begegnet.

[8] Vgl. auch die Gemme, Furtwängler, Ant. Gemmen Taf. 9, 52.

[9] RP 18.

entsprechend ohne den Anspruch, Kunstwerke zu sein oder Kunstwerke nachzubilden. Eines von ihnen, aus dem Grabmal der Nasonier, hat Rodenwaldt[1] schon mit dem Apobatenbild verglichen, dabei allerdings die Datierung von Robert übernommen. Er vermutet als Vorbild ein klassizistisches, an die Form des fünften Jahrhunderts anknüpfendes Gemälde. Statt dessen wird man auch hier ein Vorbild der Zeit um 350 ansetzen, das sich allerdings nach den Bildern kaum rekonstruieren läßt. Der dem Gespann vorauseilende Hermes, der im Nasonierbild wohl einst vorhanden war, in dem aus der Praetextatkatakombe[2] erhalten ist, wird man sich in der Art des Phosphoros vorstellen; in der Wiedergabe banalisiert.

Nun kommen zu diesen Wandbildern noch eine Reihe von Sarkophagen, die im Durchschnitt höhere künstlerische Ansprüche machen, bewußter alte Meisterwerke nach- und umbilden. Nur sind gerade bei den zahlreichen Persephonesarkophagen diese alten Typen mehrfach kontaminiert, nicht leicht zu sondern.[3] Unter denen, die das Gespann des Hades nicht niederfahrend wie bei Nikomachos (S. 103) oder sich aufbäumend, wie auf dem Venezianer Sarkophag (Abb. 62), sondern in gestrecktem Lauf wie auf den Wandbildern zeigen, sind starke Varianten. Offenbar hat der Nikomachostypus auch auf andere eingewirkt. Gemeinsam diesen Sarkophagbildern ist, daß, im Gegensatz zu den Wandbildern, Hades das Gespann mit seiner Beute erst besteigt, was logisch im Widerspruch zu dem gestreckten Lauf steht. Von den drei Haupttypen ist die eine, Fahrt nach rechts, Hades von vorn,[4] nur Umbildung des Nikomachostypus. Selbständig ist die Umkehrung,[5] Fahrt nach links, Persephone aufrecht gehalten. Eigenartig ist auch der dritte, Fahrt wieder nach rechts, aber Hades von hinten, Persephone jenseits von ihm, den Kopf nach links.[6] Keiner von diesen Typen geht enger mit den Wandbildern zusammen. Von den sonstigen Darstellungen der Sage ist noch zu nennen das Elfenbeinrelief von Pompeii (Abb. 93):[7] auch hier der ausgreifende Galopp, aber Hades mit Persephone schon aufgestiegen; sie ist schräg gehalten, den Kopf nach links. Das sehr ungeschickt gearbeitete Stück ist nur bemerkenswert wegen der Gestalt des Hermes, der im Gegensatz zu den andern Typen, dem Wagen voranläuft, und zwar mit gehobenem Fuß, im „freien" Lauf: Parallele zum Phosphoros des Heliosreliefs. Vielleicht ist das doch kein zufälliges Zusammentreffen, das Elfenbein gibt einen echten Zug aus einem Bild der Mitte des vierten Jahrhunderts, dessen genaue Gestalt nach dem Angeführten allerdings nicht mehr aus der Masse der immer wieder die Typen mischenden Darstellungen herauszuschälen ist.

Immerhin lassen sich vielleicht fünf Bilder des gleichen Grundschemas erkennen: das des Nikomachos, das des Venezianer Sarkophags (S. 75), das des Elfenbeins (und viel-

---

[1] Röm. Mitt. 32, 4; Brit. Mus. Cat. Greek ... Paintings Nr. 72a.

[2] RP 18, 6.

[3] Auch hier ist keine neue Gruppierung sämtlicher Persephonesarkophage beabsichtigt, die auch das für die Kunstgeschichte ihrer Zeit Wichtige behandeln müßte.

[4] Z. B. Robert 372/3.

[5] Wie Vatican, S. d. Muse 529; Robert 379 ff. Dazu Mosaik Memoirs of the American Academy XIII, Taf. 46.

[6] Robert 410 ff.

[7] Robert, Sarkoph., Abb. S. 454; Overbeck, Kunstmyth., Taf. 18, 4, S. 649; Graeven, Ant. Schnitzereien 39, 25.

leicht der Wandbilder), das mit der Fahrtrichtung nach links und das mit Hades vom Rücken; dieses wohl das jüngste.

Mit dem Apobatenbild verbindet der Koraraub – in erster Linie ist dabei an die Fassung des Elfenbeins gedacht –, außer der Art des Galopps auch das Umblicken hier des Hades, dort des Apobaten. Hades sieht nach den verfolgenden Göttinnen, die auf der andern Seite des Elfenbeins dargestellt sind. Auf den Wandbildern, wo die Verfolger fehlen, blickt auch Hades nicht um. Bei Münzen, wo trotz des Fehlens der Verfolger das Umblicken gegeben ist,[1] könnte man an Abkürzung des vollständigen Bildes denken. Die Verfolger waren auch gewiß dargestellt bei andern Typen wie dem des Nikomachos. Trotzdem ist es möglich, daß sie bei unserm Bild im Original fehlten, der Gott sich trotzdem umblickte, die Verfolger waren in der Phantasie zu ergänzen. Das paßt gerade für die Fahrt in vollem Lauf, wo das Verfolgen jedenfalls zu Fuß, wie auf dem Elfenbein, keinen Sinn hatte[2]. Bei dem Apobatenbild mußte der verfolgende Rivale ja wegbleiben, da nur der Sieger verewigt wird.

Außer dieser formalen Beziehung besteht aber auch eine inhaltliche der beiden Bilder: auch auf dem Apobatenbild ist es der chthonische Gott, der den Wagen lenkt, wohl Amphiaraos, der auf andern Darstellungen selbst mit dem Gespann in die Erde versinkt, wie Hades im Bild des Nikomachos zur Unterwelt hinabfährt. Das Emporstreben der Rosse auf dem hier behandelten verbildlicht die Scheu der Tiere vor der Rückkehr in die Finsternis (vgl. S. 113). Zum Ausdruck des Gegenteils, des aufsteigenden Lichts, wird das Motiv beim Heliosrelief, das stilistisch mit Koraraub und Apobat verglichen wurde, das zur Kunst des Leochares gehört. Vielleicht darf man im Kopf des Wagenlenkers Verwandtschaft mit bärtigen Göttern des Leochares (Kopf Pompeii,[3] Asklepios Poggio[4]) sehen.

Der Kunst des Leochares wurde oben S. 60 ein Bild verglichen, das scheinbar ganz anderer Art ist, die Bestrafung der Dirke des Vettierhauses (Abb. 45); gegenüber der Entfaltung des Gespanns in der Breite dort das frappierende Herausspringen des Stiers aus dem Bild, die große räumliche Tiefe. Und doch: die Art, wie die Tiere anspringen, ist beide Male die gleiche, und ganz bildparallel ist auch auf dem Apobatenbild nicht die Bewegung, sie geht schräg nach links vorn: der herausgewandte Kopf des linken Beipferdes ist dem des Stiers vergleichbar, „Amphiaraos" mit dem nach vorn gedrehten Kopf, mit dem zügelnden Arm, dem „Amphion".

Daß hier tatsächlich ein Zusammenhang besteht, ergibt sich aus einer andern Parallele: die Dirke des Wandbilds mit den nach oben ausgestreckten Armen – hier motiviert durch die Fesselung an den Stier – und die Persephone des Elfenbeins mit den in gleicher Weise hilfeflehend emporgehobenen Armen.

Von dem Dirkebild ist neuerdings, in dem Haus des Menander, eine Wiederholung aufgetaucht[5], die zwar sehr viel geringer gearbeitet ist, vor allem den Stier in Haltung und Bewegung banalisiert, aber für die Kenntnis des Originals doch wichtig ist. Zunächst

---

[1] Overbeck, Münzt. IX, 8; 10 ff. Verfolgende Athena ebd. 9.

[2] Anders ist es natürlich bei der in anderer Typentradition stehenden Verfolgung zu Wagen wie auf den calenischen Schalen, Pagenstecher, Arch. Jahrb. ErgH. 8, 74.; Robert, ASR, Abb. S. 454.

[3] BrBr, 574.

[4] HdA 263, A. 11; Abh. Bayer. Ak. 22, 3, Taf. 11, 2

[5] Maiuri, Casa di Menandro, 163 Fig. 78.

schien sie meine Vermutung zu bestätigen, daß im Bild des Vettierhauses die Lage der Dirke verändert sei; wie auf den Urnen und der plastischen Gruppe liegt sie hier mit dem Kopf nach rechts. Allein wie man gerade an dem neuen Bild sieht, die Wendung nach rechts zerstört den ganzen formalen Aufbau mit den sich kreuzenden Schrägen, löst das Gegeneinander der Impulse auf. Die Rechtsrichtung läßt sich auch nicht stützen durch Analogie der Iphigeniengruppe, weil hier ja Artemis die Iphigenie rettend mit sich zieht, formal der Hirsch die Gegenschräge gibt. Die Linksrichtung wird bestätigt durch das Elfenbein: nur bei ihr ergibt sich die Entsprechung mit Persephone, des Amphion mit Hades.

Das neue Bild ist weiter wichtig für die Gesamtkomposition. Das Bild des Vettierhauses wirkt jetzt als völlig von Figur erfüllt. Das ist Täuschung, der obere Teil ist zerstört. Was da war, ergibt sich aus der Wiederholung. Dargestellt war der Berg, der Kithairon, in der Entfernung gedacht, auf ihm Gestalten des Thiasos, als entfernt in kleineren Proportionen. Gewiß war es auch im Original keine Raum- und Landschaftsdarstellung in modernem Sinn. Und doch muß die Illusion des Geschehens in einer bergigen Gegend, der im Hintergrund verkleinert und weniger deutlich erscheinenden (vgl. S. 80, 96) Gestalten erweckt worden sein. Stärker war die Raumillusion gewiß als bei Bildern des fünften Jahrhunderts, wie beim Paris-Urteil S. 39. An Stelle der als Halbfiguren, aber in voller Größe gebildeten zuschauenden Götter sind jetzt die immer noch der göttlichen Sphäre angehörigen, aber realer wirkenden kleinen Hintergrundsgestalten getreten. Mit der im Himtergrund aufgebauten Berglandschaft bekommt das Bild auch eine gewisse Verwandtschaft mit dem Jagdbild des Philoxenos S. 109, nur daß da die für eine reale Raumanschauung immer noch störenden Figuren verschwunden sind.[1]

Die Parallelen zum Werk des Leochares, die sich bei den zuletzt betrachteten Bildern ergaben, sind anderer Art als die zwischen Nikias und Leochares (S. 101): da handelt es sich im Wesentlichen um die Gewandbehandlung, die Wiedergabe der Falten; dort um den Bau der Gestalt, die Bewegung, die Komposition im ganzen. Es kann keine Rede davon sein, diese Bilder Nikias zuzuschreiben. Andererseits sollen sie auch nicht Leochares selbst zugewiesen werden, sowenig als die mit der Kunst des Timotheos (S. 68) oder des Bryaxis (S. 70) verglichenen; wir haben weder Nachrichten noch Anzeichen, daß einer dieser Meister auch Maler gewesen sei. Dagegen führt bei einem andern Bild eine, freilich unsichere, Spur zu einem Meister, der als Maler und Bildhauer berühmt war, Euphranor.

THESEUS UND MINOTAUROS

Nikias ist nach der Überlieferung Enkelschüler des Euphranor – was nicht ausschließt, daß sie gleichzeitig tätig waren. Wieweit Nikias künstlerisch auf Euphranor fußt, läßt sich aus erhaltenen Denkmälern nicht ermessen. Denn Euphranor ist ein Meister, den

[1] Etwas anderer Art das Bild mit dem Mauerbau von Troia, HerrmBr. 193, das im übrigen hier nicht behandelt werden soll.

man bisher weder als Bildhauer noch als Maler hat wirklich fassen können, dem daher auch in dieser Abhandlung, die in erster Linie nach den kenntlichen Meisterwerken fragt, kaum Raum zukommt. Eine empfindliche Lücke, ebenso wie ein anderer Meister allerersten Rangs, Parrhasios, hier nicht vertreten sein kann.

Euphranor wie Parrhasios, beide Nicht-Athener, haben den attischen Nationalhelden Theseus gemalt, beide gewiß für Athen. Der jüngere Meister hat das Werk des älteren gesehen und kritisiert: jener sei mit Rosen, seiner mit Rindfleisch genährt.[1] Man sollte denken, daß von diesen beiden athenischen Gemälden Nachbildungen erhalten seien. Der Theseus des Euphranor war mit Demos und Demokrateia gruppiert.[2] Ob der des Parrhasios Einzelgestalt war oder in einer bestimmten Situation dargestellt, wissen wir nicht.

In Wandbildern ist uns eine Theseusgeschichte, Theseus als Sieger über Minotauros, in zwei Fassungen überliefert,[3] repräsentiert durch das Bild aus der Basilika von Herculanum (A) (Abb. 94)[4] und das aus dem Haus des Gavius Rufus (B) (Abb. 95).[5] Beide Fassungen können nicht unabhängig voneinander entstanden sein, das Wesentliche der Komposition stimmt überein. In der Mitte Theseus, mit Chlamys und Keule, zu seinen Füßen der tote Minotauros, rechts von ihm einer der athenischen Knaben, der seine Rechte küßt, sein linker Fuß von einem Knaben umfaßt, zu seiner Linken die andern geretteten Athenerkinder. Im einzelnen freilich lauter Abweichungen, keine Figur stimmt in Haltung und Bewegung überein, auch die Proportionen der Figuren an sich, das Verhältnis von Figur zum Bildganzen sind verschieden. A ist viel geschlossener, die Figuren dominieren, sind in sich klar rhythmisiert, miteinander rhythmisch verbunden. Der Theseus von A ist edler, großartiger, der von B wirkt kleinlich, ja schwächlich. Haben wir also in A eine verhältnismäßig getreue Wiedergabe eines klassischen Originals, in B den Versuch des pompeianischen Malers, im Stil seiner Zeit andere Räumlichkeit, realere, weniger klassische Figuren zu geben, aus dem alten Vorwurf etwas Moderneres zu machen? Kann man ihm diese Umbildung zutrauen?

Man vergleiche die beiden Theseusgestalten: Bei A Stand- und Spielbein im klassischen Sinn geschieden, der Arm der belasteten Seite ausgestreckt, der der entlasteten gebeugt, der Kopf zu dieser Seite gewendet, die Chlamys um Schulter und Unterarm, in klar geschichteten Lagen, neben dem Spielbein als Senkrechte herabgehend. Der ganze Umriß der Gestalt rhythmisch gebrochen, akzentuiert. Bei B ist das entlastete Bein locker zur Seite gestellt, so daß man die Vorstellung bekommt, das Gewicht könne sich leicht dahin verlagern, die Arme sind bewegt wie bei A, aber ohne Akzente, der linke verunklärt durch die über ihn abgleitende Chlamys, der Kopf leicht zur Seite, wider die des „Spielbeins", auf dem Hals gedreht, aber doch im wesentlichen frontal, der Blick geht nach vorn in die Weite. Der ganze Umriß ist flüssig, ohne entschiedene Absetzungen. Alles ist rundlicher,

---

[1] Plin. n. h. XXXV, 129; Plutarch, De gloria Athen. 2 (Mor. 346 B); RE XVIII 2, 1875 Nr. 6.

[2] Paus. I, 3, 2.

[3] Diepolder 45; Bulle, Theater 308; Curtius, Wandmalerei 213; Neutsch, Nikias 71 ff.; Sieveking, Arch. Jahrb. 56, 88. Für die Zuweisung an Nikias ist kein bestimmter Anhalt.

[4] HerrmBr. 81 (danach die moderne Zeichnung, Arch. Anz. 1919, 118; vgl. 1923/24, 13); RP 214, 2. Das verlorene Bild Sogliano 528 hat diesem anscheinend im wesentlichen entsprochen.

[5] HerrmBr. 143; RP 214, 6; Wirth 49.

keine ,,Front", die gegen die Seiten absetzt. Kurz, wie schon Klein[1] gesehen hat, der Theseus von B ist ,,lysippisch", die beiden Theseusfiguren verhalten sich etwa wie der Apoxyomenos zum Hermes Richelieu,[2] der vielleicht mit dem Theseus des Silanion zu identifizieren ist.[3] Dabei ist doch der Theseus von A eine selbständige Erfindung, kann keineswegs in römischer Zeit von der Statue abgeleitet sein. Wohl aber kann der Meister des Originals den Theseus des Silanion gekannt haben oder dieser umgekehrt unter dem Einfluß des Originalgemäldes geschaffen sein.

Kann dieses Original der Theseus des Parrhasios oder der des Euphranor gewesen sein? Oder, da ja der des Euphranor anders gruppiert war,[4] können wir uns die beiden berühmten Theseusgestalten nach den Fassungen A und B vorstellen? A hat schon Amelung[5] mit Euphranor in Verbindung gebracht, freilich nach Prämissen, die sich nicht halten lassen: er wollte den Apoll vom Belvedere und die Artemis von Versailles auf Euphranor zurückführen und glaubte in einigen Bildern, darunter dem Theseus A, das gleiche Körperideal zu erkennen. Allein Apoll und Artemis gehen gewiß nicht auf Euphranor, sondern auf Leochares zurück.[6] Andererseits bestehen zum Theseus A keine näheren Beziehungen: ihr leichtes Auftreten, ihre Schraubendrehung kontrastieren mit dem festen Stehen, der Entspannung, der Ausgewogenheit des Theseus. Eher läßt sich eine andere Statue der Zeit vergleichen: die Bronze von Antikythera (Abb. 96).[7] Die Stellung entspricht im Gegensinn: Füße, Kopfwendung, auch Typus und Ausdruck des Kopfes. Abweichend die Armhaltung: der rechte Arm greift stark nach rechts vorn aus, formal eindrucksvoll und gewiß auch sachlich bedeutsam. Aber trotz der verschiedenen Haltung läßt sich der rechte Arm des Theseus mit der wie greifend geöffneten Hand vergleichen.[8] Bild und Statue könnten auf den gleichen Meister zurückgehen. Entsprach der Theseus einem der beiden berühmten, dann kann nur Euphranor in Frage kommen. Euphranor, gegenüber dem ,,schönen" Stil gegen 400, den Parrhasios repräsentiert, der Vertreter der neuen Wirklichkeit des vierten Jahrhunderts, Euphranor,[9] der im überlieferten Kunsturteil dem späteren Ideal der Proportion – dem lysippischen – schon nahekam, ohne es zu erreichen. Vorstufe zum herausstoßenden Arm des Apoxyomenos ist der der Bronze.

Nun hat schon Loeschcke[10] die Bronze mit Euphranor zusammengebracht, wollte in ihr den Paris des Euphranor erkennen.[11] Die These hat kaum Anklang gefunden, man

[1] Österr. Jahresh. 23, 107. Nur spricht er, seiner ganzen Beurteilung der Wandbilder entsprechend, von einer ,,lysippischen Bronzestatue".

[2] HdA 273.

[3] Falls die Statue Ince Mich. 43 (ebd.) nur Kopistenvariante und nicht ein selbständiges Werk des gleichen Meisters ist (Ed. Schmidt, Arch. Jahrb. 46, 278).

[4] Möglich bleibt gewiß, daß Euphranor Theseus noch einmal, als Sieger über Minotaurus, gemalt hat, aber eine Stütze für die Zuweisung ist, das muß ausdrücklich zugestanden werden, in der literarischen Überlieferung nicht vorhanden.

[5] Rev. Arch. 1904, 2, 342.

[6] HdA 269 f. Taf. 98, 3/2.

[7] HdA 264; Svoronos, Athener NatMus., Taf. I (zu sehr nach seiner R. vorgedreht); Bulle, Der schöne Mensch, [2] Taf. 61 (etwas zu sehr nach seiner Linken vor).

[8] Daß die Bronze im Körper starrer ist, hängt z. T. mit der modernen Herrichtung zusammen.

[9] Dabei haben beide doch Gemeinsames, werden gerühmt als Meister der Charakterisierung: RE XVIII, 2, 1879, 3 ff.

[10] Ausgeführt von M. Bieber, Arch. Jahrb. 25, 163.

[11] Plin. n. h. XXXIV, 77.

kann manches einwenden: die Rechte soll den Apfel gehalten haben, aber ob der Parisapfel im vierten Jahrhundert schon zur Sage gehörte, ist sehr zweifelhaft. Das Original Euphranors kann die Bronze kaum sein, denn dieses war noch nach dem Untergang des Schiffs bei Antikythera ein bekanntes Meisterwerk.[1] Möglich, daß sie Kopie ist wie die Marmorstatuen der Ladung, unter denen sich auch eine Replik des Hermes Richelieu befand. Wiederholungen, die man bei einem so berühmten Werk erwartet, sind bis jetzt nicht nachgewiesen.[2] Aber die Parallele des Wandbilds gibt gewiß der Deutung eine Stütze. Sie soll keineswegs als sicher ausgegeben werden. Wichtiger ist überhaupt der stilistische Zusammenhang als die Indentifikation eines in der Überlieferung genannten Werks.

Euphranor als Vorläufer Lysipps kann ein Vergleichen der Bilder A und B veranschaulichen. B würde dann auf einen Lysipp nahestehenden Maler zurückgehen. Würde aber ein solcher, wenn er auch Theseus neu und „besser" bildete, das Schema des ganzen Bildes so genau übernommen haben? Und ist denn das Bild einheitlich im Stil? Die Nebenfiguren haben im Gegensatz zu denen auf A ausgesprochen hellenistischen Charakter – gegenüber ihnen wirkt der „lysippische" Theseus klassisch. Man könnte schließen: A ist in Haupt- und Nebenfiguren einheitlich, Kopie nach einem Bild der Stufe des Euphranor; die Hauptfigur wurde von einem späteren Maler „lysippisch" umgestaltet, als Einzelfigur. Diese ist in B nachgebildet, vereinigt mit einer Neugestaltung der Nebenfiguren in hellenistischem Stil, vielleicht eben von dem Maler von B selbst.

Aber, abgesehen, daß diese Lösung reichlich kompliziert ist: der pompeianische Maler, der ja wirklich nicht zu den bedeutenden seiner Zunft gehörte, war zu solcher Neugestaltung nicht fähig. Also doch ein hellenistisches Vorbild? Und bei näherer Betrachtung löst sich auch das Problem der stilistischen Differenz: Lysipp ist ja in hellenistischer Zeit der maßgebende Klassiker, eine ruhige, repräsentative Gestalt konnte auch damals „lysippisch" rhythmisiert werden, ohne daß ein Theseusbild lysippischer Zeit als Zwischenglied vorhanden war. Der hellenistische Künstler hat den Typus A neu gestaltet, hat sich absichtlich im Schema so eng an ihn angeschlossen, hat auch Theseus im „kanonischen" Typus geben wollen, ihn nur so weit modernisiert, als es seinen unbedingten Forderungen an die Gestaltung entsprach.

Dieses Bild steht nun nicht nur im Kontrast zu dem klassischen, es existiert auch ein wirkliches Gegenstück, die in vier Mosaiken (Abb. 97)[3] wiedergegebene Darstellung des Ringkampfes von Theseus und Minotauros, eine bedeutende und sehr eigenartige Komposition, die einzige von den gerade im Mosaik häufigen späteren Darstellungen der Geschichte, die wirklich ein „Meisterwerk" ist. Wieder wie auf B das Labyrinth mit dem Bogentor[4] links, auf dem Boden die Skelettreste der Opfer des Minotauros, wieder im Hintergrund die attischen Kinder. Aber die Gesamtkomposition viel komplizierter, die Einzelmotive reicher. Eine unklassische Anordnung: der Hauptvorgang, der Kampf ist in die linke untere Ecke gerückt, die Masse der Kinder beherrscht das Bild. Die Ringer-

[1] Lippold, Kopien, 72.

[2] Der Kopf, Amer. Journ. of Arch. 32, 298, ist nicht Replik.

[3] Pernice, Die Hellenistische Kunst in Pompeji, VI, 175, Taf. 75. Vgl. Schulz, Annali dell'Ist. 1838, 152; Blake, Memoirs of the American Acad. at Rome, VIII, 144 (vgl. 82).

[4] Bei einem „Kellerbau" wie dem Labyrinth schon in hellenistischer Zeit angebracht.

gruppe ganz untypisch, auch mit andern hellenistischen Ringergruppen nicht enger verwandt.[1] In der Figurengruppe sind besonders eigenartig die beiden sich umfassenden Mädchen, zwischen denen der Knabe vorschaut, das Mädchen, das sich an den Kopf greift – auch der beste der Mosaizisten kann die gedrängte Darstellung nicht ganz bewältigen. Das Vorbild hat man richtig hellenistischer Zeit zugeschrieben.

Zu den sich umfassenden Mädchen könnte man die Gruppe der Gespielinnen im Persephoneraub des Nikomachos (vgl. auch S. 105, 138) vergleichen. Auf dem Bild B sind die beiden Knaben, die Theseus an Hand und Fuß fassen, charakteristisch von denen auf A unterschieden: der zur Linken statt der bewegt rhythmischen Haltung, in harter Senkrechte natürlich stehend, den einen Fuß angehoben (vgl. S. 54). Der andere, voll bekleidet, besonders eigenartig in seiner „Proskynese". Verwandt ist dem Kampfbild die enge Gruppe der Kinder, darin vergleichbar das Kind, das den Finger an den Mund legt,[2] auch das scharfe Profil des einen Mädchens. Gut hellenistisch das Abgleiten des Gewandes über die Schulter. Die starke Abweichung der beiden Theseusgestalten auf B und den Mosaiken in Typus und Charakterisierung ist bedingt durch den Kontrast des brutal verzerrenden Ringkampfes und des entspannten Triumphes, auch daß Theseus in B die Keule trägt, die im Ringkampf nicht verwendet wurde, wäre ein pedantischer Einwand gegen die Zusammengehörigkeit. Ja man könnte annehmen, der Künstler habe absichtlich differenziert, damit seine Gegenstücke nicht wie fortlaufende Illustrationen wirkten, auf denen die gleichen Personen immer gleich gebildet sein müssen.

Nun gibt es aber außer diesem für das Original angenommenen Gegenstück auch eines der Kopie, das im gleichen Raum im Haus des Gavius Rufus gemalt war: der Empfang der Kentauren bei der Hochzeit des Peirithoos, ein Bild, das später noch zu betrachten ist (S. 127, Abb. 98). Man hat die beiden Bilder immer verglichen und, insoweit man sie als Erzeugnisse der pompeianischen Wandmalerei ansah, auch wohl Elemente des einen aus dem andern hergeleitet. Steht man auf der Basis, daß alles Wesentliche, Bedeutende der Kompositionen den hellenistischen Originalen eigen war, wird man die Ähnlichkeiten nur aus Stilverwandtschaft dieser Originale erklären. Vergleichbar ist namentlich einmal die von rechts hereindringende kompakte Figurengruppe, dann die Art, wie der Kentaur – der Knabe – die Hand des Peirithoos – des Theseus – faßt und küßt. Auch das Mädchen neben der Braut ist mit dem Knaben rechts vorn auf dem Theseusbild vergleichbar.

Noch einmal zurück zum älteren Minotaurosbild A.[3] Auf diesem ist eine Gestalt, die man früher als „hellenistisch" empfinden konnte: die links hoch sitzende Artemis. Aber schon Herrmann hat an klassische Vorbilder erinnert, und gewiß fügt sie sich gut den andern früher betrachteten hoch sitzenden Gottheiten klassischer Bilder (S. 25) an.[4] Sie ist

---

[1] Auch die Bronze in Berlin (7382; Neugebauer, Führer, 71, Taf. 49) ist andersartig; vgl. S. 123.

[2] Auf dem Mosaik Pernice Taf. 75, 3.

[3] Man könnte erwägen, ob nicht die Kindergruppe in B überhaupt ursprünglich, von dem Maler von A erst zu Theseus zugefügt sei (vgl. Herrmann S. 195, der die Kindergruppe in B vorzieht). Theseus ließe sich in A isolieren. Allein die Kinder sind hier kompositionell doch so eng mit ihm verbunden, ihre Motive sind so originell „klassisch", daß man sie selbst dem ausgezeichneten Maler von A nicht zutrauen kann. Die Beschränkung ihrer Zahl entspricht klassischer Vereinfachung. Übrigens ist das Bild rechts unvollständig, Theseus nimmt jetzt nicht genau die Mitte ein. Ein oder zwei Kinder könnten verloren sein.

[4] Richtig auch Neutsch 77.

kompositionell wichtig – wobei zu berücksichtigen ist, daß das Bild A nicht nur rechts nicht ganz vollständig ist, sondern daß oben – selbst wenn der Kopf der Artemis fast bis zum Rand reichte – ein beträchtliches Stück fehlt. Ergänzt man dieses, so ist das Bild nicht so eng mit Figur gefüllt als es jetzt wirkt, es wird damit auch B ähnlicher.

Wie man das Verhältnis der Fassungen A und B auch beurteilt, sicher ist B nachklassisch, sicher kann auch A kaum vor der Mitte des vierten Jahrhunderts geschaffen sein, der Theseus des Parrhasios kann darin nicht wiedergegeben sein. Er bleibt noch zu suchen. Aber auch der des Euphranor, dem er im Typus vergleichbar gewesen sein muß, denn Euphranor hat ihn verglichen, ist zwar A gleichzeitig, aber die Verbindung von A mit Euphranor ist nach dem Gesagten höchstens möglich. Geben wir diese Verbindung – damit nicht die mit der Bronze von Antikythera – auf, so bietet sich eine andere Kombination.

Oben (S. 64) wurde für die stehende Medea auf das überlieferte Bild des Aristolaos, eines Zeitgenossen Euphranors hingewiesen. Nun hat Aristolaos auch einen Theseus geschaffen, der anscheinend nicht wie der des Euphranor mit dem ebenfalls unter seinen Werken genannten Demos gruppiert war – ein Gegenstück mag er gewesen sein.[1] Dem Theseus A wäre demnach die Medea zu vergleichen. Das Ethos ist verschieden: hier Spannung, Erwartung der tragischen Entscheidung, dort Lösung, die günstige Entscheidung ist gefallen. Formal darum hier der Abstand, dort die Vereinigung. Gleich ist der Kontrast der überragenden Hauptfigur und der Kinder. Bei diesen kann man Parallelen finden: der Knabe links bei Medea und bei Theseus mit den übergreifenden Armen, der rechts beidemal mit den vorgreifenden. Der Knabe links überhöht vom Pädagogen – von Artemis. Vom Raum läßt sich aus den gerade hierin unzuverlässigen Wandbildern entnehmen, daß die Tiefe durch den schräg liegenden Körper des Minotauros, durch den über Eck gesehenen Spieltisch gegeben war, daß beidemal seitlich eine Tür sich öffnete, durch die der Pädagog – die Kinderschar – eintrat. Diese Parallelen, wenn auch nicht zwingend, zeigen doch, daß beide Bilder vom gleichen Künstler herrühren können.

Gegenstücke sind die Originale gewiß nicht gewesen. Auch die Wandbilder haben mit ihren Gegenstücken ursprünglich nichts zu tun: Medea ist vereinigt mit der Andromeda des Nikias (S. 94), Theseus mit dem Telephosbild S. 124, das stilistisch und inhaltlich ebenfalls ganz anderer Art ist. Bei dem jüngeren Theseusbild ließ sich die Zusammenstellung mit dem Peirithoosbild nach Stil und Gegenstand eher begründen und doch erschien als das eigentliche Gegenstück der Kampf mit dem Minotauros. Warum der Wandmaler diesen nicht gewählt hat, ist klar: der Minotauroskampf gehört nicht zu den Themen der Wandmalerei, sondern ist auf das Mosaik beschränkt, im Zusammenhang mit dem typischen Bodenornament des Labyrinths (S. 118).

Der Gang der Untersuchung hat es mit sich gebracht, daß wie bei den Bildern von Theseus und Minotauros auch bei Betrachtung anderer klassischer Bildtypen und Gegenständen die Grenze zur hellenistischen Epoche mehrfach überschritten werden mußte.

Auch innerhalb dieser Periode kann die Behandlung keine streng chronologische Reihenfolge einhalten, hier um so weniger, als auch auf dem Gebiete der Plastik, die für

[1] Gerade Theseus als Retter der athenischen Kinder.

die klassische Zeit weitgehend die Richtung bestimmen konnte, in der hellenistischen Zeit noch so vieles unklar und umstritten ist, als das Erbe der klassischen Kunst in sehr verschiedener und widerspruchsvoller Weise, weiterführend, negierend, rückgreifend, verwaltet wird.

Zunächst seien einige Bilder betrachtet, die wesentlich durch das Gegenständliche zusammengehalten werden, Darstellungen des Herakles, die auch für die Auffassung des Heros in dieser Epoche charakteristisch sind.

HERAKLES

Die Geschichte von Herakles und Auge erscheint an zwei Hauptwerken architektonischer Plastik, am Tempel von Tegea[1] und am großen Altar von Pergamon.[2] Diese Bauten bezeichnen die Perioden, in denen die Geschichte Bedeutung hatte, in der Blütezeit Tegeas im vierten Jahrhundert und in der pergamenischen Königszeit. Bildwerke mit Darstellungen aus dieser Geschichte wird man der einen oder andern Epoche zuschreiben.

Wie der trunkene Herakles nächtlich Auge überfällt, die dann von ihm Mutter des Telephos wird, ist in einer Reihe pompeianischer Bilder dargestellt, die auf ein gemeinsames eigenartiges Original zurückgehen (Abb. 91).[3] Charakteristisch ist namentlich die labile Haltung des unsicher auf die Keule gestützten Herakles, die lang ausgezogene Bewegung der ins Knie sinkenden Auge. Zu dieser ist die beste Parallele in der Plastik der Knabe von Subiaco (Abb. 100).[4] Darauf habe ich schon an anderer Stelle hingewiesen und die Übereinstimmungen aufgezeigt. Wesentlich ist die gewollte Härte der Linien und Parallelen – verständlich, wenn man diese früher für unbewußte Härten des Frühklassischen gehalten hat. Das Zusammenbrechen der Auge, ihr Wegstreben von Herakles wird hier bewußt eindringlich gemacht. Gleicher Art ist Herakles: auch hier die starre Schräge von der linken Schulter zum linken Fuß, das gewinkelte rechte Bein, die Parallele der beiden Arme, die wieder in den linken Armen der Auge und ihrer Gefährtin ihre Fortsetzung finden. Die drei Figuren sind in ein gemeinsames Linien- und Winkelgefüge vereinigt. Bei Herakles kennzeichnen die harten Linien die hemmungslose Begier, die Haltlosigkeit des Trunkenen. Hinzu kommt der Farbkontrast: der dunkle Mann mit dem hellen Fell, das Mädchen, halb entblößt, mit dem dunklen Mantel.

Die nächste Parallele zu dem Augebild bietet, wie W. Grünhagen ausgeführt hat,[5] das in verschiedenartigen Nachbildungen wiedergegebene Gemälde mit dem Raub des Hylas.[6] Beide Bilder haben auch die relativ schmale Raumschicht gemeinsam, die gewiß hellenistisch ist, aber nicht als Vorstufe räumlicherer Gestaltungen, sondern als Reaktion gegen die klassische Räumlichkeit (vgl. S. 55). Zu Herakles stellt sich weiter ein anderer trunkener

[1] HdA 252.
[2] HdA 357.
[3] Diepolder, 71; RP 188, 2–5; HerrmBr. 47; Sogliano 499/500.
[4] HdA Taf. 121, 3. Vgl. Ladas 14 (Anm. 67 lies „linke" statt „rechte").
[5] Der Schatzfund von Groß-Bodungen, Exkurs.
[6] Rizzo, PER, Taf. 129/30.

Herakles im bacchischen Thiasos, eine Szene, die auf Sarkophagen (Abb. 101) und andern kaiserzeitlichen Denkmälern wiederkehrt, von K. Kübler[1] behandelt ist. Das – nicht im einzelnen genau zu rekonstruierende – Vorbild gehört kaum, wie dieser meinte, erst späthellenistischer Zeit an, sondern derselben Epoche wie das Augebild.[2] In diesem läßt sich auch die Gefährtin der Auge links mit der Maenade rechts von Herakles vergleichen, wenn sie auch ein noch komplizierteres Motiv hat.

Diese Gefährtin[3] hat wie Auge eine Parallele in der Plastik: näher als der Herakles, den W. Klein herangezogen hat[4] – als Beweis von der Abhängigkeit der Wandbilder von plastischen Schöpfungen – steht sie der sandalenlösenden Aphrodite:[5] das stark gehobene Bein, der zum Bein herabgehende rechte, der ausgestreckte linke Arm. Nun ist aber die Aphrodite von Neugebauer[6] mit der Kunst des Lysipp in Verbindung gebracht worden und in der Tat sind die Beziehungen, namentlich zum Sandalenbinder, unverkennbar.[7] Die Aphrodite – schon im Original in Statuettenform zu denken – gibt momentane Haltung, Beweglichkeit, komplizierte Plastik: ein lysippisches „*uno crure insistere*". Aber wird damit das Augebild in die Nähe Lysipps gerückt? Zu dessen Kunst steht es ja in schärfstem Kontrast, zu lysippischem Linienfluß, lysippischer Harmonie der Konturen und der Plastik. Das Augebild muß mehrere Generationen nach Lysipp als antiklassisches Werk geschaffen sein. Ein genaueres Vergleichen zeigt auch wichtige Unterschiede: was in der plastischen Schöpfung fließend, rund, beweglich ist, das ist in der malerischen wie erstarrt; der Kopf aufgerichtet, der linke Arm nicht gebeugt wie beim Apoxyomenos, sondern starr ausgestreckt, parallel zu den Armen des Herakles und der Auge, der ganze Kontur eckig, hart. Der Künstler des Augebildes hat gewiß die lysippische Figur gekannt, benutzt, bewußt verändert. Dazu gab er das von der Situation geforderte Gewand mit dem für seine Zeit charakteristischen Abgleiten von der Schulter.

---

[1] Röm. Mitt. 43, 103 ff.

[2] Einen trunkenen Herakles in gleicher Haltung zeigt das derbe, von R. Herbig, Corolla Ludwig Curtius, 210, Taf. 67, 1, besprochene Bild, Helbig 1141, RP 116, 1. Man könnte es als römische Variante des genannten Typus betrachten, wenn nicht die den Herakles stützende Frau, die dort nicht vorkommt, so gut hellenistisch wäre in der Haltung, im abgleitenden Gewand. Die Gruppe des Herakles und seiner Begleiter ist auch sonst anders gestaltet: Herakles wird von der Maenade links hinter ihm an Arm und Schulter gehalten, im andern Typus packt ihn ein Satyr von hinten um den Leib. Die Gruppe des Bildes ist ferner wiederholt, wenn auch barbarisiert, auf dem Mosaik von Vienne, RP 116, 2, nach dem man einen Satyr rechts ergänzen kann, auf den sich Herakles stützt. Die am meisten schockierende Gestalt des Bildes, der Silen mingens, fehlt auf dem Mosaik. Man wird ihn dennoch dem Original zuschreiben, da auch das ein gut hellenistisches Motiv ist, der Silen auch mit der Maenade neben ihm eine gute Gruppe bildet. Herakles wird ja selbst in dem Motiv dargestellt.

[3] Auf dem Bild des Vettierhauses, HerrmBr. 47, wo auch Auge verändert ist, deren linker Arm zurückstatt vorgestreckt ist, ist diese Gestalt unklar, die nach unten auseinandergehende Gewandmasse läßt die Haltung der Beine nur ahnen.

[4] Österr. Jahresh. 13, 128.

[5] HdA 326.

[6] Antiken in deutschem Privatbesitz, 16 zu Nr. 27 („nachlysippische Erfindung"). Mit dem Bild zu vergleichen natürlich die Seitenansicht (Neugebauer Taf. 13), nicht Vorderansicht (HdA Taf. 116, 3).

[7] Ich möchte darum jetzt die erste Erfindung Lysipp selbst zuschreiben und dafür gerade einige Marmorkopien heranziehen. Der Kontrast des ausgestreckten rechten und des gebeugten linken Arms wie beim Apoxyomenos. Zu vergleichen auch die Nymphe mit aufgestütztem Fuß, HdA 283. Wesentlich ist auch das Herausdrehen des Kopfs.

Noch eine Parallele aus der Plastik ist in anderem Zusammenhang (S. 119 Anm. 1) schon genannt; die Bronzegruppe aus Aphrodisias, Theseus den Minotauros bezwingend. Sie hat, wie bemerkt, mit dem Bild des gleichen Themas formal nichts zu tun. Die Phase des Ringkampfs ist zwar im wesentlichen die gleiche, auch in der Bronze sucht Minotauros den Gegner durch Packen am Unterarm abzuwehren. Aber der Aufbau ist ein ganz anderer. Die Figuren sind nicht wie dort miteinander verschlungen in starker Räumlichkeit, sondern auffallend parallel aufgebaut, die Körper schräg übereinandergesetzt; Herakles und Auge zu vergleichen: gebeugtes und gestrecktes Bein des Theseus, der ins Knie sinkende Minotauros, die übergreifenden Arme des Theseus, die Parallelen in den Beinen der beiden, die Härte des Konturs mit den scharfen Ecken. Natürlich ist die Bronze als plastische Gruppe geschlossener, vielleicht auch die Linien weniger hart. Wenn die Gruppe auch Applike, Relief war, am Grunde Halt hatte, so kommt doch das momentane „Schweben" des Theseus zur Wirkung, Parallele zum unsicheren Auftreten des Herakles.

Der trunkene Herakles im Thiasos, wie er auf der obengenannten Bildkomposition erscheint, ist Parallele, ist Kontrast zum trunkenen Silen, nach dessen Vorbild er eingeführt ist. Dieser erscheint ebenfalls in labiler Haltung, ähnlich unsicher auftretend, nur noch willenloser, stärker vorgeneigt, auf dem Puteal der Königin Christine (Abb. 102),[1] auf dem verschiedenartige Vorbilder benutzt sind, darunter auch die plastische Gruppe des Schweinesiedens.[2] Möglich wäre natürlich, daß die hellenistische Kunst, das Motiv des unsicheren Stehens (S. 54), auch irgendwie in Freiplastik verwendet hätte.

Eine Parallele aus der Malerei bietet weiter der Hermes des hellenistischen Argosbildes (S. 153). Das Augebild ist hellenistisch, kann mit dem klassischen Tegea nicht verbunden werden. Kann es pergamenisch sein? Die Vorstellungen von pergamenischer Malerei, der man bisweilen eine große Bedeutung zugeschrieben hat, sind, wie schon oben S. 74 betont, bestimmt durch den großen Altar von Pergamon: die Pathetik des Gigantenfrieses hat man als eigentümlich pergamenisch angesehen. In Wirklichkeit ist sie stark klassizistisch, eben zum großen Teil im Anschluß an die klassische Malerei: daher die Ähnlichkeit mit Wandbildern, die klassische Gemälde nachbilden. Aber es wird ja auch eine ältere pergamenische Malerei oder Malerei in und für Pergamon gegeben haben, wie die große schöpferische Epoche der pergamenischen Plastik die des dritten Jahrhunderts gewesen ist. Nun bieten sich freilich zum Augebild auch in dieser kaum Parallelen: die ludovisische Keltengruppe,[3] die zu vergleichen wäre, ist trotz mancher gewollter Härten doch viel harmonischer in den Linien. Eher wären einige der „kleinen" Pergamener zu vergleichen, die ja auch von der Altarkunst noch weit entfernt sind, wahrscheinlich doch in die Spätzeit Attalos' I. gehören – ähnlich namentlich die Beinhaltung bei Herakles und den Toten der Gruppe.[4] Aber wenn das Augebild auch ein pergamenischer Auftrag war, es kann von einem fremden Künstler herrühren, wie sie die Pergamener so gut als die andern hellenistischen Könige immer beschäftigen. Und selbst ein pergamenischer Maler muß in seiner Kunst den pergamenischen Bildhauern nicht so nahegestanden haben.

[1] EA 1693. Die Art, wie Silen gestützt wird, wieder anders als Herakles auf den Reliefs und auf dem S. 122 A. 1 behandelten Bild.

[2] HdA 347. Vgl. S. 143.

[3] HdA Taf. 122, 1. Oben S. 54.

[4] HdA Taf. 127, 3/4.

Ein anderes „pergamenisches" Bild ist die Auffindung des Telephos aus Herculanum.[1] Als pergamenisch galt das Bild ziemlich allgemein, bis, nachdem schon Six, allerdings ohne jeden rechten Anhalt, Apelles genannt hatte, Löwy[2] die Arkadia auf die Nemea des Nikias zurückführen wollte, worin ihm Neutsch gefolgt ist.[3] Aber mit dem, was wir von Nikias wissen (S. 93 ff.), läßt sich die Arkadia auf keine Weise vereinigen: kein größerer Gegensatz als Io, diese feine Mädchengestalt mit der komplizierten, raumbildenden Haltung, dem akzentreichen Rhythmus, dem feinfältigen, die Innengestaltung zeichnend gliedernden Gewand – und die pompöse, breit gelagerte Arkadia, mit den auseinandergebreiteten Gliedern, den schweren Gewandmassen, die durch den dicken Mantelwulst ihre Plastik bekommen. Gerade solche massigen Gewandwulste finden sich nun immer wieder in pergamenischer, in der Altarkunst. Ihn zeigt auch die Göttermutter von Pergamon.[4] Aber diese Statue ist gewiß nicht „original", sondern geht auf ein Vorbild des vierten Jahrhunderts, wie ich glaube des Bryaxis, zurück.[5] Dessen Sarapis läßt sich auch mit der „Nemea" vergleichen. Das gleiche kann von ihr wie von der Göttermutter gelten. Sie kann pergamenische Nach- oder Umbildung eines Bildes klassischer Zeit sein.[6] Damit käme man auf die schon von Rodenwaldt[7] vertretene Ansicht, daß das Vorbild pergamenisch, aber selbst mit Ausnutzung klassischer Werke gestaltet sei. Auch zum Herakles konnte man auf eine pergamenische Parallele verweisen: die entsprechende Szene des Telephosfrieses, wo Herakles auch auf die Keule gestützt ist,[8] nur die Hindin durch eine Löwin ersetzt. Nun ist auch diese Figur keine originale Erfindung der Altarzeit, sondern in Anlehnung an ein klassisches Werk geschaffen; allerdings nicht der lysippische Herakles Farnese war das Vorbild, sondern, wie der ganze Aufbau zeigt, eine Statue des Skopas, wohl für Tegea geschaffen.[9] Die Gestalt des Wandbilds ist motivisch verwandt, geht aber sicher nicht auf diesen Herakles zurück, sondern auf einen dem farnesischen ähnlicheren, aber doch vielleicht von ihm verschiedenen, eher ein Werk der Malerei als der Plastik. Ein *Hercules aversus* – aber kaum der des Apelles.[10] Die bei Herakles öfter vorkommende Rückansicht muß eine inhaltliche Bedeutung haben, kann nicht allein auf das Bestreben der Künstler nach neuen, effektvollen Ansichten zurückgehen.[11] Die beiden Nebenfiguren, Satyr und „Parthenos", mögen hier unerörtert bleiben. Der Satyr

[1] HerrmBr. 78; Pfuhl, Meisterwerke 93; Rizzo PER Taf. 69.

[2] Festschr. f. Julius Schlosser 46 ff.

[3] Nikias 68.

[4] Pergamon VII Nr. 45 Taf. 12.

[5] Festschrift H. Koch (im Druck).

[6] Zur Arkadia vgl. auch Schefold, Untersuchungen zu den Kertscher Vasen 126. Für den rückwärts aufgestützten rechten Arm und die zum Kopf gehende Hand läßt sich auch Lysippisches vergleichen: der Perserkönig der Pulydamasbasis (HdA Taf. 94, 2) und der Zeus der Basis Neapel Guida 289, der vielleicht den Zeus des Lysipp in Tarent wiedergibt (Johnson, Lysippos 140). Hier auch der schwere Querwulst des Mantels. Aber der Zeus wirkt im ganzen viel beweglicher, wozu der höher gestellte linke Fuß beiträgt.

[7] 206 ff.

[8] HdA Taf. 129, 2.

[9] HdA 252.

[10] Plin. n. h. 35, 94.

[11] Herakles, vom Rücken auch auf dem berühmten Relief in Villa Albani, EA 4659; RE IV A, 1890, J. Im oberen Teil erscheint der ausruhende Herakles ebenfalls vom Rücken (auf dem sonst vergleichbaren Mosaik von Antiochia, Antioch-on-the-Orontes I Pl. VI, von vorn).

könnte, wie schon Löwy für möglich hielt, auf ein Werk des vierten Jahrhunderts zurückgehen – er steht plastischen Schöpfungen wie dem skopasischen Satyr mit der Querflöte nicht fern. Die beiden Hauptfiguren, Herakles und Arkadia, sind wirkungsvoll kontrastiert in Vorder- und Rückansicht, heller und dunkler Farbe, die Hindin mit Telephos wird durch den Blick des Herakles mit ihm verbunden, die beiden Rückansichten korrespondieren. Auch in dieser Gruppe nichts, was unklassisch wäre. Warum also keine einheitliche Erfindung des vierten Jahrhunderts? Sachliche Anstöße nehmen die Modernen: Herakles dürfe nicht so ruhig auf die Keule gestützt dastehen. Warum soll er das Wunder nicht in Ruhe betrachten? Arkadia, Nebenfigur, trete zu stark hervor. Ist sie denn Nebenfigur? Galt das Bild nicht vielleicht in erster Linie ihr? Wenn das Original eine Weihung der Arkader war, mußte die Landesgöttin denn nicht einen hervorragenden Platz einnehmen?[1]

Trotz aller Verbindung mit der Kunst des vierten Jahrhunderts, bei der starken Abhängigkeit der späteren pergamenischen Kunst von der klassischen wird die Datierung in die Altarzeit nicht ausgeschlossen. Eine gewisse Kälte und Gestelltheit, die man zu empfinden glaubt, spricht für sie.

Einen *Hercules aversus* zeigt ein weiteres in mehreren Wandbildern überliefertes Gemälde, das man ebenfalls als Kontamination erklärt hat: Herakles und Nessos am Euenos, Deianeira mit Hyllos vom Wagen steigend.[2] Die Wiederholungen – aus der Casa del Centauro (A) (Abb. 103),[3] dem Haus des Panthera (B),[4] den Häusern Pompeii VIII 5/6, 16 (C),[5] IX 5, 18 (D)[6] und I 7, 19 (E)[7] – bieten einige Abweichungen, aber das Wesentliche läßt sich sichern. A ist am besten, kann aber nicht das Vorbild für die andern sein; hier ist Herakles bärtig, auf den andern unbärtig; er ist als Neuvermählter jugendlich gedacht. D scheidet als Umbildung ziemlich aus: Herakles von vorn, packt Nessos am Haar, bedroht ihn mit der Keule. Die Situation ist ursprünglich eine ganz andere: Nessos bietet an, Deianeira hinüberzutragen, die ausgebreiteten Arme veranschaulichen die Tiefe des Flusses.

Rodenwaldt zerlegt das Bild in die Gruppen: Deianeira–Wagen, Herakles–Nessos. Die erstere möchte er auf Timomachos zurückführen. Das erledigt sich, wenn die stehende Medea – die im übrigen der Deianeira nur entfernt ähnlich ist – nicht die des Timomachos, sondern eine klassische Schöpfung ist (S. 62). Aber wichtig ist Rodenwaldts Beobachtung, daß das Gespann dem des Tiberius auf der Gemma Augustea (Abb. 104)[8] weitgehend ähnlich ist, so ähnlich, daß ein Zusammenhang bestehen muß. Auch Rodenwaldt nimmt die Priorität der malerischen Erfindung an. Aus dem Kameo erschließt er für diese

---

[1] Arkadia hält den Stab doch wohl nicht in der Luft, wie Löwy annahm, sondern stützt ihn auf, wenn das auch nicht ganz klar zu erkennen ist.

[2] Rodenwaldt 54; Diepolder 21; Wirth 78. Von Bulle, Theater, 311, nicht richtig beurteilt.

[3] HerrmBr. 147; RP 189, 2; Rodenwaldt Abb. 7; Rizzo PER Taf. B.

[4] HerrmBr. Fig. 59.

[5] HerrmBr. Fig. 58; Rodenwaldt Abb. 9; RP 189, 1.

[6] HerrmBr. 70; Rodenwaldt Abb. 10; RP 189, 3.

[7] MPI Pomp. II, 39, Fig. 26.

[8] Furtwängler, Antike Gemmen, Taf. 56; Loewy, Rend. Pont. Accad. III, 1925, 56; L. Curtius, Mitt. d. Arch. Inst. I, 1948, 74 ff. (auf die Interpretation ist hier nicht einzugehen).

ein Viergespann, aber dafür kann nicht geltend gemacht werden, daß der Wagenrand von einem Pferd – das dann ursprünglich Beipferd gewesen sei – überschnitten wird. Herakles reist nicht mit Viergespann.[1] Der Wagen hält, die Pferde sind auseinandergetreten – so motiviert der Maler das kompositionell notwendige Zusammendrängen von Pferd und Wagen. Wichtig ist, daß der Cameo A gegen B–E in der Kopfwendung des rechten Pferdes nach innen recht gibt. Auch die Haltung des Tiberius ist noch von der Deianeiras abhängig, wobei sich wieder A als die bessere Überlieferung ergibt.

Für die Herakles-Kentauren-Gruppe vergleicht Rodenwaldt das Neapler Marmorbild (oben S. 70) – nicht überzeugend. Außer Parallelen, die sich sachlich ergeben, charakteristische Unterschiede, so in dem untergeschlagenen linken Vorderbein auf den Wandbildern, vor allem in der größeren Härte der Linien im einzelnen wie in der Gruppierung, gegen die klassische Harmonie im Marmorbild. Die Gruppe der Wandbilder ist bewußt unklassisch, asymmetrisch.

Gegen die ursprüngliche Zusammengehörigkeit mit der Deianeiragruppe wird verschiedenes geltend gemacht: Robert[2] hat sachlich bemerkt, der Wagen sei bei der Szene absurd. Keineswegs: auf dem Wagen kann Deianeira nicht über den Fluß, sie soll darum auf dem Rücken des Nessos reiten. Den Wagen kann Herakles ohne weiteres tragen, die Pferde neben sich schwimmen lassen – wenn man das so genau logisch durchdenken soll. Formal wendet Rodenwaldt ein, daß die Komposition zu hart sei: „rechts große Lücken, links ein Drängen und Zusammenschieben der Figuren, so daß die Hände der Deianeira, die den Hyllos tragen, verdeckt werden; nur mühsam können wir mit Hilfe der Interpretation aus Kopf und Beinen den Knaben rekonstruieren". Nicht besser als mit diesen Worten kann die echt hellenistische, unklassische Gestaltung geschildert werden. Offenkundig ist es kein zufälliges Aufeinanderstoßen der beiden Gruppen, die Linien zielen auf den Kopf des Herakles, neben dem der des Hyllos, über dem der der Deianeira angeordnet ist. Die krasse Überschneidung des Kinderkörpers, von dem wieder Deianeira überschnitten wird, gibt eine Raumvertiefung. Von da geht die Schräge der Pferde weiter in die Tiefe: Rodenwaldt konnte solche Verkürzung für griechische Malerei nicht anerkennen, sie geht auch wohl über das Klassische hinaus, hellenistisch ist sie gut zu verstehen; es ist anzunehmen, daß in hellenistischer Zeit neben der Reaktion auf den klassischen Raum, der Reduktion der Tiefe, eine Richtung auf stärkere Vertiefung des Raumes ausging. Verstärkt wird die Wirkung der Pferde durch den einwärts gewandten Kopf des rechten. Derartige wirklich raumbildende Gestaltungen sind der römischen Kunst im Grunde fremd.

Die Kentaurengruppe zeigt einige Abweichungen der Wiederholungen: C gibt Nessos schräg im Raum nach hinten verkürzt. Obwohl damit die Raumwirkung verstärkt wird, erscheint doch fast der Kontrast in der Schrägstellung der Wagengruppe und der bildparallelen Stellung des Kentauren wirkungsvoller. Auf A neigt sich die Grundlinie nach rechts. Rodenwaldt hat das verbessern zu müssen geglaubt, es hat seinen Sinn, daß sich der Boden nach dem Fluß zu neigt. Auch die Stellung des Herakles weicht ab: bei A steht er klassisch entlastet, bei B, C mit leicht vorgestelltem rechtem Bein: gewiß das Echte,

[1] Das Viergespann ist denn auch reichlich unklar ausgefallen.
[2] Bei Rodenwaldt 57, Anm. 2.

Unklassische. Zu erkennen sind noch die Kontraste in den Farbwerten des Originals: die dunklen Gestalten des Herakles und des Kentauren – mit dem weißen Fell – vor den hellen der Deianeira und der Rosse, für Nessos das Wagenrad als besondere Folie. Die helleren Figuren die rückwärtigen, dadurch noch mehr als ferner wirkend.

Kann an der Datierung in hellenistischer Zeit kein Zweifel sein, so ist es doch auch hier schwer, die genauere Zeit zu bestimmen. Herakles und Deianeira hat Artemon, um 300 gemalt,[1] und dieses Bild hat man mit unserm identifiziert. Verträgt sich diese Zuweisung mit der oben (S. 96) angenommenen des Bildes von Danae mit den „Räubern"? Rizzo, der das Nessosbild Artemon gibt, bestreitet das. Man kann zwar die Parallele Deianeira mit Hyllos, Danae mit Perseus anführen, vielleicht auch den schlichten Stand des Herakles (B, C) mit dem der Räuber vergleichen, das verunklärende Überschneiden der Körper, aber es fehlt dem Danaebild gerade die für das Nessosbild so charakteristische räumliche Vertiefung, auch die Komposition ist nicht so asymmetrisch. Rizzo vergleicht andererseits die Bilder aus dem Haus des Loreius Tiburtinus,[2] die er auf die *Laomedontis circa Herculem et Neptunum historia* des Artemon zurückführt und wo die Rückansicht gerade auch für Herakles wiederkehrt. Die Besonderheiten des Nessosbildes in Komposition und Raumgestaltung sind jedoch da nicht zu erkennen. Die Möglichkeit, aber eben nicht mehr als diese, der Zuweisung des Nessosbildes an Artemon bleibt immerhin.

Ein weiteres Bild läßt sich vergleichen, das freilich nicht als selbständiges Gemälde, Mittelpunkt einer Wand, nur als dekorative Füllung überliefert ist, aber dafür in vornehmem Zusammenhang, in der „Domus transitoria" des Palatin (Abb. 105).[3] Auch hier das schräg in den Grund gestellte Pferd mit dem einwärts gewendeten Kopf, der vom Rücken gesehene Begleiter, der weit ausgestreckte Arm des Mannes rechts, dem des Kentauren vergleichbar.

Im Anschluß an diesen sei nochmals auf ein anderes hellenistisches Kentaurenbild hingewiesen, die Hochzeit des Peirithoos aus dem Haus des Gavius Rufus.[4] Dem Nessosbild in manchem verwandt: der Kentaur begrüßt unterwürfig den Heros, im Hintergrund dessen Gattin, an der sich der Kentaur später vergreifen will. Auch formal die bildparallelen Gestalten im Vordergrund, die in den Raum oder aus ihm laufenden Schrägen. Aber viel näher steht in der Komposition das Theseusbild aus demselben Raum. Darüber ist oben (S. 119) schon gesprochen. Es ergab sich, daß das Theseusbild wieder im Zusammenhang mit einer andern hellenistischen Komposition, dem Minotauroskampf, steht. In Pompeii hat man Theseus und Peirithoos als Gegenstücke gewählt, weil beide Heroen zusammengehören, mehr aber noch, weil die Bilder kompositionell verwandt sind. Den hellenistischen Charakter des Peirithoosbildes zeigt nicht allein die auf dem Theseusbild wiederkehrende Massierung der aus der Tiefe kommenden Gestalten: Hippodameia und die Dienerin erinnern sofort an hellenistische Grabreliefs,[5] die Frau mit dem Querwulst des Gewandes, dem Auseinandergehen seiner Masse nach unten, dem Standmotiv. Auch Peirithoos steht

[1] Plin. n. h. 35, 139.
[2] PER Taf. 67.
[3] Rizzo PER, Taf. 32, 1; Wirth, Röm. Wandmalerei, Taf. 11 („Auszug des Patroklus?" – wenig wahrscheinlich).
[4] HerrmBr. 144; Rizzo, PER, Taf. 54; Diepolder 62; Bulle, Theater, 319.
[5] Z. B. 3083, 3085.

wie die Männer auf diesen Reliefs, nur die Tracht ist, wie es dem Heros geziemt, freier – hier könnte die ostentative Entblößung dem Original entstammen. Peirithoos, Hippodameia und die Dienerin stehen in einer schräg in den Raum nach links laufenden Linie. Auch der Innenraum wird im ganzen dem Original getreu wiedergegeben sein, er entspricht dem der Wöchnerinnenstele von Demetrias.[1] Die Asymmetrien im Aufbau sind natürlich auch hellenistisch, stammen nicht vom Wandmaler. Man wird auch diese Erfindung dem dritten Jahrhundert zuschreiben – aber nicht mehr der frühen Phase.

Älter dagegen muß eine eigenartige, auch öfter mißverstandene Bildkomposition sein, die wieder den trunkenen Herakles gibt, nicht taumelnd und begehrlich, sondern beseligt ruhend, selbstvergessen, von Omphale bezwungen.[2] Die drei Wiederholungen: aus dem Scavo des Fürsten von Montenegro (A) (Abb. 106),[3] der Casa del forno di ferro (B),[4] dem Haus des Siricus (C)[5] stimmen in den Hauptpunkten überein: Herakles unten rechts gelagert, ein Schnippchen schlagend, vor einem über Eck gesehenen, etwas höher stehenden Altar, links oben sitzt Omphale,[6] die Linke aufgestützt. Eroten, die sich der Waffen des Herakles bemächtigt haben, schleppen sie auf den Altar und links von ihm herum. Selbst Diepolder, der die hellenistischen Elemente anerkennt, wollte doch hier eine Kontamination sehen. Anlaß gab gewiß das anscheinend Unzusammenhängende des Bildganzen. Die beiden Hauptfiguren sind in zwei Ecken gerückt, die beiden andern sind leer, die Mitte wird durch den Altar nicht ausgefüllt. Und doch liegt gerade in diesen Asymmetrien ein eigentümlicher Reiz: der Kontrast der Hauptfiguren, die Verbindung beider durch den Blick, den Omphale auf den Trunkenen wirft und den dieser nicht bemerkt, das ernsthaft-komische Mühen der Eroten mit den Waffen dazwischen. Auf B ist die Wirkung abgeschwächt, die Distanz vermindert, bei C ist in der rechten oberen Ecke die Gruppe des Dionysos mit dem Thiasos zugefügt, die den Blick von der Hauptsache ablenkt. So werden wir auch im einzelnen A vorziehen; Omphale[7] bekleidet (ebenso ihre Dienerin links), die Hand fest aufgestützt, nicht so lose wie bei C.

Um die Komposition zu verstehen, muß man allerdings auch ihren Sinn zu erfassen suchen. Die Stellung des Herakles ist ja immer eine eigentümlich zwiespältige gewesen.[8] Der größte Held, der sich Unsterblichkeit erringt, und der hemmungslose Genießer. So gibt ihn schon die archaische Kunst tragisch wie „komisch", so die klassische und hellenistische. Aber mag er in manchen Darstellungen noch so herabzusinken scheinen: eigen ist ihm, daß er seine Würde ohne weiteres wegwerfen kann, weil er sicher ist, sie jederzeit wieder ergreifen zu können. Er unterliegt der Macht des Eros, des Dionysos; aber um diese Macht zu zeigen, nicht um Herakles herabzuwürdigen, wird das geschildert. Man weiß, er wird sich aus dieser Hörigkeit wieder erheben. Daß die spätere Zeit, die römische

---

[1] Rizzo PER 48, 1. Von Einzelheiten der Architektur natürlich abgesehen.
[2] Diepolder 48.
[3] Helbig 1137; Rizzo, PER, Taf. 119a.
[4] Helbig 1138, RP 191, 6.
[5] Helbig 1139; Rizzo, Taf. 118; RP 192, 3.
[6] Der Boden ist gewiß ansteigend gedacht, nicht nur hoher Augenpunkt angenommen, wie Rodenwaldt 61 meint. Auf den Wiederholungen ist das allerdings nicht gleich klar, am deutlichsten auch darin A.
[7] Nur z. T. ist die strengere Zeichnung der Manier des 3. Dekorationsstils zuzurechnen.
[8] Das folgende geht z. T. gegen die Darstellung von R. Herbig, Corolla L. Curtius, 205 ff.

Wandmalerei, mit Vorliebe solche Triumphe von Eros und Bakchos wiedergibt, hängt mit ihrer Bestimmung, Festräume zu schmücken, zusammen. Der moderne Mensch sieht auch in derartigen Bildern leicht nur die Verkommenheit, das Versinken in sinnlichen Genüssen, der Erotik, des Alkohols; für den antiken sind es Götter, die triumphieren. Auch Omphale ist nicht der Orient, seine Verweichlichung. Auch ohne das Bewußtsein, daß sie eigentlich ebenfalls Göttin ist, die Geschichte erzählte, daß Herakles zur Sühne bei ihr dienen mußte; Mitleid mit dieser Erniedrigung, der Erhebung folgen sollte, sollte erweckt werden. Gerade unser Bild zeigt diese Auffassung. Nicht Triumph des Mannweibs, sondern Staunen über die Veränderung, Mitleid mit dem Zustand des Helden spricht aus ihrem Gebaren. Achtet man darauf, so wird man die Einheitlichkeit der Konzeption noch besser begreifen. Einheitlich ist ja auch der Stil. Für die stilistische Einordnung hat W. Klein[1] den Weg gezeigt, indem er auf die nahe Verwandtschaft des Herakles mit dem schnippchenschlagenden Satyr[2] hingewiesen hat, einem Werk, das dem frühen Hellenismus angehört; der vom gleichen Meister geschaffene „Fauno rosso"[3] steht noch in der Nachfolge Lysipps. Dieselbe Stufe zeigen die Frauen: das straffe Aufstützen, die hart von der Schulter abgleitenden Gewänder. Die stehende Dienerin, die sich an die Säule lehnt, erinnert noch an die „praxitelische" angelehnte Hygieia attischer Votive.[4]

Die Raumgestaltung ist echt hellenistisch antiklassisch, Reduzierung der Raumtiefe, Verzicht auf Hintereinander der Figuren, auf aus dem Bild vorstoßende Bewegung. Aber hier ist in dem Übereinander der Gestalten, der markierten besonderen Bodenlinie für die Omphalegruppe doch noch etwas Besonderes fühlbar. Die beiden Etagen, die rückwärts aufgestützt Sitzende oben, der über Eck gesehene Altar, der mächtige dicke, niedrige, stark verästelte Baum – das sind Elemente, die wiederkehren auf den sog. Satyrspielreliefs (Abb. 107),[5] die als Kopien eines besonders charakteristischen Vertreters frühhellenistischen Reliefstils zu gelten haben. Mit diesem Werk muß das Omphalebild zeitlich zusammengehören, beiden sind aus gleicher Vorstellung gestaltet; bei beiden auch trotz der Reduzierung der Tiefe der Raum wirklich erlebt, auch die einzelne Figur stark räumlich, raumbildend die Überschneidungen. Dabei bleibt das eine doch Relief, das andere Bild: nicht, als ob das Omphalebild nach einem Relief gestaltet sein könnte: die Erotengruppen[6] wären in einem solchen nicht unterzubringen. Aber man wird nicht allein an zeitliche Nähe beider Kompositionen denken, man wird auch künstlerische Nachbarschaft der Meister annehmen.

Noch zu einem andern frühhellenistischen Bild bieten die Satyrspielreliefs eine Parallele: die beiden Satyrknaben unten rechts erinnern an die ebenso gestaffelten „Räuber" des auf Artemon zurückgeführten Danaebildes (S. 96).

Ist bei den zuletzt behandelten Bildern die Datierung in die hellenistische Zeit ohne weiteres einleuchtend, so erscheint bei einer andern Komposition diese Einordnung nicht so sicher: gegenständlich scheint sie sich in den großen Komplex der „ilischen" Bilder

[1] Rokoko 45. [2] HdA 330, Taf. 118, 3. [3] Ebenda Taf. 118, 1. [4] HdA 240.
[5] HdA 338; Schreiber, Hellenistische Reliefbilder 46/47.
[6] Die Gruppe der Eroten mit der Keule erscheint selbständig auf römischen Lampen (Herrmann, Arch. Anz. 1899, 167 mit Lit.), gewiß dem Omphalebild entnommen, nicht eines der Elemente, aus denen es zusammengesetzt wäre.

(S. 77 ff.) einzufügen, und formal, stilistisch scheint der Abstand gegen diese nicht allzu groß. Diese Unsicherheit hängt zum Teil mit dem Auseinandergehen der bildlichen Überlieferung, den großen Abweichungen der „Repliken" zusammen – die Analyse führt dabei an einem Punkte noch über die klassische Malerei hinaus in vorklassische Zeit.

THETIS BEI HEPHAISTOS

Hellenistischer, pergamenischer Kunst hat man zu Unrecht das Bild von Zeus und Hera zugewiesen, das der Zeit um 380 entstammt (S. 64). Ein weiteres Iliasbild mit einer von links sitzenden, links aufgestützten Hauptfigur ist das in campanischen Wandbildern überlieferte von Thetis in der Schmiede des Hephaistos, der ihr die für Achill bestimmten Waffen vorführt.[1] Die Bildüberlieferung (Abb. 108)[2] ist ziemlich einheitlich, nur ein Bild (b) fällt, bei Übereinstimmung in den Grundzügen, aus der Reihe heraus: Hephaistos sitzt, statt zu stehen, der Schild ist nicht auf den Amboß aufgestellt, sondern ruht nur leicht auf dem Knie des Gottes, wird von ihm und einem Gesellen gemeinsam gehalten, ist stark verkürzt, Thetis spiegelt sich in ihm. Das Ganze hat viel mehr Raumtiefe als die übrigen. Rodenwaldt schloß: diese Räumlichkeit ist erst etwas Römisches, dem Original und seiner Zeit, der griechischen Malerei, war sie noch fremd. Erst der pompeianische Maler hat die hereingebracht, hat das Vorbild konsequent umgestaltet. Eine andere Erklärung, wenn man die Voraussetzung Rodenwaldts nicht anerkennt: gewiß ist das abweichende Bild nicht von einem besonderen, räumlich reicheren griechischen Original abzuleiten, sondern Umbildung des auf den andern Wiederholungen reiner wiedergegebenen Vorbilds, das wir weitgehend rekonstruieren können. Was wir aber dann gewinnen, ist nur ein Zwischenglied, das Muster, die Zeichnung, nach der die Wandmaler arbeiteten, denn ihnen war ja das Original nicht, eine richtige, gemalte Kopie kaum zur Verfügung. Dieses Muster kann sehr wohl nur ein Auszug des Originals gewesen sein, eine Umrißzeichnung, die die ursprüngliche Räumlichkeit, Tiefenentwicklung, Hintergrund nicht deutlich erkennen ließ. Einer der Maler hat, ohne Kenntnis des Originals, aber in Kenntnis der klassischen Malerei überhaupt, die Räumlichkeit in deren Sinn von sich aus neu gestaltet. Diese Möglichkeit ist bei allen nur in Wandbildern überlieferten Werken in Rechnung zu setzen.

Allein so einfach kann der Vorgang nicht gewesen sein. Furtwängler[3] hat gesehen, daß eine charakteristische Gestalt des Bildes, die auf den „Repliken" nicht vorhanden ist, der vom Rücken gesehene Kleine mit dem Pilos links vorn, der am Helm arbeitet, auf einem schon im sechzehnten Jahrhundert bekannten, zeitweise berühmten Relief des Louvre (Abb. 100), wiederkehrt.[4] Dieses war von Froehner als Arbeit der Renaissance bezeichnet

[1] Rodenwaldt, Komposition 235; Diepolder 58; Curtius, Wandmalerei 222; Bulas 58; Bulle, Theater 234; Libertini, Röm. Mitt. 52, 70.

[2] Herangezogen sind: Bulas, a) HerrmBr. 141; RP 19, 1; b) HerrmBr. 139; Sogliano 576; RP 19, 2; c) RP 19, 5; d) HerrmBr. Abb. 56; RP 19, 4; e) HerrmBr. 140.

[3] Kl. Schr. II, 411.

[4] Cat. somm. 661; Froehner 109; Clarac 181, 84; Libertini (A. 1) 69 Fig. 2.

worden, was Furtwängler bestritten, M. Mayer[1] wiederaufgenommen hat. Daß es antik ist, hat endgültig Libertini durch ein in Catania ausgegrabenes Fragment[2] erwiesen, das den „Satyr" in der rechten Ecke des Reliefs wiederholt. Das Relief zeigt nun weitere Übereinstimmungen mit dem Bild a gegen die andern: Hephaistos sitzt, vor ihm steht der Geselle, der den verkürzt gesehenen Schild oben und unten faßt – die Gruppe spiegelbildlich zu der des Bildes. Aus dieser Übereinstimmung der sicher voneinander unabhängigen Denkmäler folgt, daß der Maler von a neben dem Haupttypus ein anderes Vorbild benutzt hat. Auf diesem war wie auf dem Relief, wo Hephaistos im Innern des Schildes noch arbeitet, auch dieser noch nicht fertig. Die Arbeiter sind zum Teil wenigstens Satyrn. Ob auch Thetis vorhanden war, ist trotz des weiblichen Fußes auf dem Fragment von Catania zweifelhaft. Andererseits werden wir auch das Relief im Louvre nicht ohne weiteres als vollständige Kopie des Originals ansehen. Daß dieses ein Relief war, ist aus dem Rest der zweiten Reliefwiederholung nicht sicher zu schließen, so wenig wie bei andern „Reliefbildern". Der Reliefstil ist weder klassisch noch hellenistisch. „Hellenistisch" wirkt das Relief nur durch das Beiwerk. Die Figuren selbst sind in Proportion, Haltungen, Kontrapost durchaus „klassisch". Das Original könnte noch zur Zeit des alten Satyrspiels geschaffen sein. Die bildliche Tradition geht an einer Stelle sogar noch über die klassische Zeit in die vorklassische hinauf: die Gruppe links, der Hockende mit Pilos vor dem Ofen, der andere, der hinter ihm vorlugt: das erinnert so stark an die Berliner Erzgießereischale (Abb. 110),[3] daß man Zusammenhang annehmen muß. Auf der Schale sind es menschliche Arbeiter der Werkstatt eines Erzgießers. Aber das Innenbild zeigt den göttlichen Schmied, Hephaistos, von dem Thetis die Waffen für Achill empfängt. Der Vasenmaler hat ein mythisches Bild, Vorläufer der Wandbilder, in seine Gegenwart versetzt und weiter ausgemalt.

Zurück zum Haupttypus, mit dem der Maler von a diese Tradition vereinigt hat. Auch bei den andern Bildern manche Abweichungen. Gemeinsam ist: links, nicht ganz am Bildrand, steht Hephaistos, den linken Fuß entlastet, ungeschickt, so daß man sein Hinken ahnt, in der gesenkten Rechten den Hammer, auf den Amboß hat er den fast in voller Vorderansicht gesehenen Schild gestellt, den er mit der Linken hält. Auf dem Schild Andeutung des Bildschmucks. Ihm gegenüber sitzt Thetis, die linke Hand, die einen Gewandzipfel faßt, aufgelegt, die Rechte mit gespreizten Fingern erhoben. Sie blickt auf den Schild, dessen Bilder eine hinter ihr stehende Flügelgestalt mit einem Stäbchen deutet.[4] Am Boden oder angelehnt die andern Waffen, Panzer, Helm, Beinschienen – die Anordnung wechselt.

Nun die Abweichungen. Auf c sind nur die drei genannten Figuren gesichert, doch könnte auch hier links von Hephaistos ein Gesell wie auf den andern Wiederholungen gewesen sein. Die Gestalt dieses Gesellen wechselt: auf b ist er fast so groß wie Hephaistos, von ihm großenteils verdeckt, sitzend; sein untergeschlagener linker Fuß ist zwischen den Beinen des Hephaistos sichtbar. Auf d erscheint er an gleicher Stelle, sitzend, vom Rücken (etwas mehr ins Profil gedreht), kleiner, die Beine auf den Klotz, auf dem er sitzt, hinauf-

[1] RE VI A 234.
[2] S. 68, Fig. 1.
[3] FR 135.
[4] Zu dieser vgl. S. 66.

gezogen. Auf e sind es zwei Gesellen, sitzend, auf niedrigem Sitz, von vorn gesehen, an einer Beinschiene arbeitend, ebenfalls von kleinen Proportionen. Vom Rücken gesehen, niedrig sitzend, zwerghaft auch der Gesell auf a, der anderer Herkunft zu sein schien. Für das Original werden wir als gesichert betrachten: Rückansicht, Verschwinden hinter Hephaistos, hohes Sitzen. Die Größe bleibt zweifelhaft.

Hephaistos trägt auf e eine Exomis, die die linke Brust bedeckt, wie auf der Umbildung a. Auf den andern Wiederholungen ist die Brust ganz frei; nach b und d, wo ein Gewandstreifen an der linken Seite bis zur Schulter angegeben ist, ist der Rücken bedeckt zu denken. Die ganze Gestalt mit dem vorn verknoteten Gewand erinnert an den „Seneca", den angelnden Fischer,[1] dieses großartige Meisterwerk frühhellenistischer Plastik, auch in dem – dort anders motivierten – unschönen Stehen. Bei Thetis scheint auf e der Oberkörper nackt – für das Original undenkbar –, wenn nicht ganz dünnes Gewand gegeben ist. Nach dem Zeugnis der Repliken ist solches anzunehmen. Übereinstimmend geben b und d die Entblößung der linken Schulter bis zur Achsel, über die das Gewand herabgeglitten ist, mit gerader Abschlußlinie von der rechten Schulter her. Das entspricht wieder Frauengewändern des frühen Hellenismus.[2] Dagegen werden wir das Sitzen mit übergeschlagenen Beinen wie auf c, obwohl ein beliebtes frühhellenistisches Motiv, nicht dem Original zuschreiben, abgesehen davon, daß die Überlieferung dieses Bildes unsicher ist; es paßt schlecht hierher (vgl. S. 133). Hellenistisch ist auch der harte Kontrast des von vorn gesehenen Hephaistos und des von ihm fast verdeckten Gesellen in Rückansicht.[3]

Die Parallelen führen darauf, daß das Original im dritten Jahrhundert geschaffen ist. Dann ist die Zusammenpressung der Figuren in eine relativ schmale Raumschicht nicht etwas Unvollkommenes, Altertümliches, sondern bewußte Reduktion des Raumes gegenüber dem klassischen;[4] die Tiefe wird nicht durch Schrägstellung der Figuren und Gegenstände wie in der klassischen Malerei, wie in der Umbildung a gegeben, sondern durch Überschneidung, Kontrast von Vorder- und Rückansicht. So kann auch der Schild sich in voller Ansicht präsentieren, sein Schmuck in Anlehnung an die homerische Schilderung nicht allein Thetis, sondern auch dem Beschauer gezeigt werden.

Von der Farbgebung sind wenigstens noch die Kontraste kenntlich – der dunkle Hephaistos und die helle Göttin mit dem hellen Untergewand –, auf der Umbildung a viel weniger wirksam –, auch die Bedeutung der Metallspiegelungen läßt sich noch nachfühlren.

Bei dieser Einordnung entfällt die Möglichkeit, das Bild dem Theoros zuzuweisen, oder dem älteren Meister des Briseisbildes (S. 77 ff.). Gerade ein Vergleichen des Vergleichbarsten, der sitzenden Thetis mit dem sitzenden Achill, des von Rücken gesehenen Herolds mit dem Gesellen, läßt den Abstand empfinden.

Der Wiederholung c dient als Gegenstück ein Bild von Daidalos und Pasiphae.[5] Der Grund der Zusammenstellung ist, wie Trendelenburg[6] gesehen hat, klar: die beiden Künstler, Hephaistos und Daidalos, werden vereinigt. Trendelenburg macht aber auch eine

---

[1] BrBr. 164; HdA Taf. 119, 1.
[2] Mädchen von Antium, opfernde Alte (HdA Taf. 119, 2/3).
[3] Er wirkt stärker, wenn die Gestalten gleich groß sind. Das spricht für die Fassung von b.
[4] Vgl. S. 55.
[5] Helbig 1208; RP 183, 5.
[6] Arch. Zeit. 34, 85; 6 Anm. 7q.

formale Beziehung geltend: der stehende Künstler zeigt der sitzenden Heroine sein Werk. Für den pompeianischen Maler mag dieses Parallele für die Zusammenstellung mitgesprochen haben. Ist die Verwandtschaft der Kompositionen aber eng genug, um eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit der Bilder wahrscheinlich zu machen? Das Pasiphaebild liegt in mehreren Varianten vor. Auf dem mit dem Thetisbild zusammengestellten und zwei weiteren[1] steht die Kuh parallel zur Bildebene. Nur auf dem Bild des Vettierhauses (Abb. 111)[2] steht sie schräg im Raum. Diese kühne räumliche Verkürzung, die der Kunst der Ausführungszeit im Grunde fremd ist, war den andern Malern zu schwierig. Auch auf dem Pasiphaesarkophag,[3] der demselben Vorbild folgt, ist sie nur andeutend – beim Relief verständlich – wiedergegeben. Für das Vorbild muß man sich an das Bild des Vettierhauses halten, wenn auch da manches – Architektur, Nebenfiguren – verändert sein wird. Aber die Gesamtkomposition ist sicher gewahrt: sie ist so gut und folgerichtig, wie sie nur der griechische Künstler hat schaffen können; ebenso sind die Hauptfiguren, der vom Rükken gesehene Daidalos mit den ausgebreiteten Armen, die mit übergeschlagenen Beinen sitzende Pasiphae mit dem von der Schulter gleitenden Gewand, auch die eingehüllte greise Amme, die den Arm hinter dem Kopf des Daidalos ausstreckt, ausgezeichnet und gewiß echt. Weiter die Verteilung im Raum, der dunkle Daidalos in der Mitte im Vordergrund, die Kuh nach dem Hintergrund vermittelnd, sie und die Frauen hell zu beiden Seiten. Etwas ist auch noch von der Lichtführung, von links vorn und von den Schatten kenntlich.

Wie steht diese Komposition zu der des Thetisbildes? Zunächst nebenbei: das Sitzen der Pasiphae könnte man zugunsten der Thetis von c anführen, die auch die Beine übereinanderschlägt[4] – wenn die Bilder sonst enger zusammengehörten. Sie zeigen jedoch grundsätzliche Verschiedenheiten: das Thetisbild in schmaler, bewußt schmaler Raumschicht, das Pasiphaebild ebenso bewußt stark in die Tiefe entwickelt. Deutlich der Kontrast der im Profil ausgebreiteten Thetis und der schräg von vorn gesehenen, in sich stark raumhaltigen Pasiphae. Die Rückansicht auf beiden Bildern, aber der Geselle des Hephaistos nur Folie für diesen, Daidalos mit der Rückansicht das Bild beherrschend, selbst räumlicher, mit den Armen in den Raum hingreifend. Die Arme, die Hände überhaupt hier von besonderer Bedeutung, inhaltlich und formal.

Wegen des Kontrastes der Rück- und Vorderansicht bei dem dunklen stehenden Mann vorn, der hellen sitzenden Frau hinten mag man zunächst das Telephosbild S. 124 vergleichen. Aber fühlbar geringer ist dort die Raumtiefe, die Einzelgestalten umgreifen nicht so viel vom Raum, die Komposition als Ganzes hat nicht den engen Zusammenschluß, das Ineinandergreifen der Linien, die Stellungen und Haltungen sind anderer Art. Näher steht das Herakles-Nessos-Bild S. 125. Herakles im Vordergrund, vom Rücken,[5] den Kopf zur Seite. Die ausgreifenden Arme des Centauren sind denen des Daidalos zu vergleichen. Auch

---

[1] Helbig 1206 (RP 183, 1); 1207.

[2] HerrmBr. 38; RP 183, 3; Rodenwaldt 173 Abb. 29. Auf den Versuch Rodenwaldts, die Komposition als „römisch" zu erweisen, braucht hier nicht eingegangen zu werden. Diepolder 66; Bulle, Theater 320.

[3] Louvre. Robert, 14. Hall. Winckelmannsprogr.; ASR III 35.

[4] Das Überschlagen kann nicht von dem Pasiphaebild stammen, da auf dem Gegenstück zu c Pasiphae die Beine nicht überschlägt.

[5] Daidalos steht entlastet wie Herakles auf der Wiederholung A, aber das scheint hier gegenüber dem Stehen auf B und C nicht das Ursprüngliche (S. 126).

die Überschneidungen – Hyllos, Arm der Amme – kann man anführen. Namentlich aber fällt die Übereinstimmung der schräg in die Tiefe gehenden Tierkörper, der Kuh, der Pferde auf; diese Verkürzung, mit der auch die Kopisten des Nessosbildes nicht immer ganz zurechtgekommen sind.

Auch diese Parallelen sind nicht so eng, daß man beide Bilder dem gleichen Meister zuweisen möchte, wohl aber wird sich darin eine zeitliche Nähe ausdrücken, eine Nähe auch der Richtung; auch das Pasiphaebild gehört zur hellenistischen Nachfolge der klassischen Räumlichkeit, die diese noch zu steigern sucht. In der frappierenden Schräge der Kuh, der zentralen Stelle des dienenden Künstlers gegenüber der Hauptfigur mag sich hellenistische Reaktion auf klassische Harmonie verraten.

Die Bilder von Thetis-Hephaistos, Pasiphae-Daidalos sind zwar beide in der Erfindung hellenistisch, gehören aber verschiedenen Richtungen an, sind sicher ursprünglich nicht als Gegenstücke geschaffen. Wirkliche Gegenstücke muß es aber schon in der griechischen Malerei klassischer wie hellenistischer Zeit in größerer Anzahl gegeben haben.

EROTENNEST – KALLISTO

Das griechische Kunstwerk ist in besonderem Maße autonom, nicht Teil eines größeren Zusammenhangs. Trotzdem können mehrere solche in sich geschlossene Einheiten in formaler Beziehung stehen, aufeinander bezogen sein.[1] Vor allem ist es die paarweise Zusammenstellung, die schon früh begegnet. Sie ist natürlich irgendwie immer auch sachlich begründet, Geräte, Gefäße treten paarweise auf und dementsprechend wird die bildliche Dekoration auch gewählt, die Darstellungen sind auch formale Pendants. Solche Gegenstücke begegnen auch in der großen Malerei schon der klassischen Zeit des fünften Jahrhunderts (S. 32) und weiter bis in die hellenistische Zeit (S. 52, 119), erst recht natürlich in der Spätzeit, der „römischen", wo das Wandbild sehr viel stärker an die ganze Wanddekoration gebunden ist.[2] Wenn man also unter den Wandbildern solche Gegenstücke[3] findet, ist zu fragen, ob eine Zusammenstellung aus dekorativen Gründen, weil die Bilder formal einander entsprechen, vom Wandmaler vorgenommen ist, ob mehr der verwandte Inhalt bestimmend gewesen ist, ob die Zusammenstellung schon übernommen ist, ob eben die Originale auch schon Gegenstücke waren. Der Kenner mag sich auch zwei Bilder des gleichen Meisters, die ursprünglich nicht zusammengehörten, als Pendants haben

[1] Vgl. Brunn, Kl. Schr. II, 1 ff., der sich aber im wesentlichen auf Zyklen archaischer Zeit beschränkt.

[2] Die Gegenstücke in der Wandmalerei hat Trendelenburg, Arch. Zeit. 34, 1 ff., 79 ff., sorgfältig zusammengestellt und einsichtig beurteilt. Die Arbeit wäre unter Berücksichtigung des neu hinzugekommenen Materials neu zu machen. Vgl. Schefold, Vermächtnis der antiken Kunst, 172.

[3] In der Wandmalerei stehen die Bilder auf den drei Wänden in der Regel in Beziehung, wobei das Mittelbild gegenüber den Seitenbildern eine besondere Stellung einnimmt. Natürlich gab es auch in älterer Zeit Dreiheiten oder noch umfangreichere Komplexe zusammengehöriger Bilder (vgl. S. 12).

kopieren lassen. Selbstverständlich kann eine solche Zusammenstellung, einmal von einem Wandmaler vorgenommen, Eindruck gemacht haben und wiederholt worden sein.

All das ist zu erwägen bei der Betrachtung zweier Bilder, die dreimal in Pompeii als Gegenstücke[1] vorkommen, die zufällig auch das gemein haben, daß ihre Deutung Schwierigkeiten macht: „Kallisto vor Artemis" und „Erotennest". Beide begegnen auch mit andern Gegenstücken, das Erotennest mit Endymion, das andere Bild mit einer noch ungedeuteten Darstellung. Zunächst sind die Bilder für sich zu behandeln. Das „Erotennest" (Abb. 112),[2] ein Liebespaar, das ein Nest mit zwei oder drei Eroten betrachtet, drei Mädchen und ein Jüngling als weitere Zuschauer, muß mythologische Bedeutung haben; eine namenlose „Genreszene"[3] ist in einem kleinen dekorativen Bildchen, nicht aber in einem öfter wiederholten, großen Gemälde, einem offenbar „berühmten" Werk älterer Zeit, denkbar. Die Deutung auf Aphrodite und Adonis, die Rizzo vertritt, begegnet nach seinem eigenen Zugeständnis Schwierigkeiten – das Götteridyll kann eigentlich keine Zuschauer brauchen. Für die Deutung könnte man die Zusammenstellung einer Replik mit einem Adonisbild anführen. Hier interessiert mehr das Formale, Kunsthistorische. Rodenwaldts Zusammenstellung mit dem Bild von Meleager und Atalante wurde schon (S. 69) abgelehnt. Gegenüber der klaren Ordnung der in sich abgeschlossenen Figuren, wobei die der hinteren Schicht neben die der vorderen gesetzt sind, hier ein Zusammendrängen mit Überschneidungen, wobei eine räumliche Schichtung vermieden wird. Gewiß, auch hier links eine vordergründige, rechts eine hintergründige Gruppe, aber beide stärker getrennt, in sich räumlich, die Köpfe in verschiedener Höhe. Dabei ist von der Einzelform ganz abgesehen.

Allerdings hat Schefold[4] das Vorbild ins frühe vierte Jahrhundert setzen wollen, also in die Zeit, in die oben das Meleagerbild datiert wurde. Aber gerade seiner Zusammenstellung der „Aphrodite" mit der Helena einer frühen Kertscher Hydria[5] widerlegt diese Ansetzung. Helena sitzt normal, die Oberschenkel waagerecht, die Füße nebeneinandergestellt, den Oberkörper von vorn, eine ausgewogene Figur von klassischer Rhythmik. „Aphrodite" hat hohen Sitz, die Füße zurückgezogen, in verschiedener Höhe aufgesetzt, die Oberschenkel steil, der Oberkörper Profil, steiler aufrecht, beide Arme gleichmäßig gehoben. Das ist nicht klassische Harmonie. Das hohe Sitzen findet sich in der Plastik des dritten Jahrhunderts, bei der Gruppe von Pan und Daphnis,[6] bei der „Nymphe" Vatican-Vicenza.[7] Bei dieser sind zwar auch die Füße ungleich hoch aufgestellt, der eine jedoch vorgestreckt. Näher kommt der Aphrodite ein Werk der Malerei, die in zahlreichen

---

[1] Trendelenburg (S. 134 A. 2) 5, Anm. 71; Curtius, Wandm., 37, Abb. 28/29.

[2] Rodenwaldt 152; Diepolder 39; Deonna, Délos, XVIII, 354; Pfuhl, MuZ 837; Rizzo, PER 121. – A. Casa del Poeta; Helbig 821; HerrmBr. Fig. 5. Gegenstück Kallisto, S. 137 A. 1 A. – B. Pompeii, VII, 12, 26; Helbig 823; HerrmBr. 17; RP 77, 1; Pfuhl, Meisterwerke, Abb. 133. Gegenstück Kallisto, B. – C. Pompeii, Str. di Olconio 3–5; Helbig 822. Gegenstück Endymion, S. 138 A. 5 – D. Pompeii, C. a Meniano; Trendelenburg (Anm. 1). Gegenstück Kallisto, C.

[3] So Herrmann S. 26.

[4] Untersuchungen zu den Kertscher Vasen 81.

[5] FR 79, 1.

[6] HdA Taf. 119, 2.

[7] Vatican, S. d. Muse 520.

Wiederholungen überlieferte fischende Aphrodite (Abb. 113).[1] Rodenwaldt hat zwar das Original wegen seiner „Strenge" sehr hoch hinauf, noch in die Nachfolge archaischer fischender Gestalten setzen wollen. Aber diese Strenge ist nur scheinbar, ist wie so manchmal im Frühhellenistischen gewollte Härte. Die einzelnen Exemplare zeigen – abgesehen von Beiwerk und Hintergrund, die im wesentlichen Gut der Wandmaler sind – manche Abweichungen. Doch begegnet auch hier das ungleich hohe Aufsetzen der Füße. Bei der Aphrodite ist nun – wie bei der Statue der Nymphe – mit diesem Sitzmotiv das Aufstützen der einen Hand verbunden, das auf dem Erotenbild nicht bei Aphrodite, aber sonst dreimal begegnet, darunter direkt neben Aphrodite bei der links zuschauenden Gestalt, und auf ihrer andern Seite bei „Adonis". Dieses Handaufstützen ist ja gerade im Frühhellenistischen besonders beliebt (S. 129), d. h. es ist eines von den gradlinigen harten, die Figur abschließenden Motiven, zu dem noch das Hochnehmen der Schulter auf dieser Seite gehört. So zeigt es auch „Adonis", der im übrigen, lässig hingestreckt sitzend, mit „Aphrodite" kontrastiert, was irgendwie auch inhaltlich begründet gewesen sein muß. Er muß die Hauptfigur des Bildes sein, wenn auch die Eroten aller Aufmerksamkeit erregen. Das einzige Unruhige bei „Adonis" sind die ungleich und nur mit den Spitzen auftretenden Füße. Das „Mädchen" hinter „Aphrodite" trägt Kopftuch und Ärmelgewand, es ist also die „Amme" (vgl. S. 73)[2]. Damit wird die Deutung auf Aphrodite ausgeschlossen.

Eigentümlich sind dem Bild in A wie in B die rechteckigen Mauerklötze mit ihren scharfen Kanten, von den Schemeln vorn bis zu dem Mittelpfeiler hinten – ein einziger „Natur"stein im Vordergrund. Das können nicht, wie so manche ähnliche „Architekturen" auf den Wandbildern, „Versatzstücke" sein, von den Wandmalern in die übernommenen Kompositionen interpoliert – die Figuren müssen ja irgendwohin ihre Füße stellen, sitzen, ihre Hände aufstützen, und was soll im Original dagewesen sein? –, sondern im Original müssen diese Quadern auch vorhanden gewesen sein, ebenso wie die Bäume im Hintergrund. Auch die Mittelstütze hat ihre Funktion wie die Säulen auf älteren Bildern (S. 66). Die Szene spielt also nicht in einer Naturlandschaft, überhaupt nicht ausgesprochen im „Freien". Und doch kann der Jüngling mit dem Hirtenstab kaum etwas anderes sein als ein Berggott, auf den er auch allgemein gedeutet wird. Denn ein Hirt, der etwa das Nest gefunden hätte, müßte in dieser Zeit realere Tracht haben.

Die beiden allein vergleichbaren Wiederholungen weichen leicht ab, gerade auch in den Kompositionslinien. Die absteigende Linie der Köpfe links auf B ist wirkungsvoller als die leicht ansteigende auf A. Der Jüngling wird gerade auf B, wo sein Kopf niedriger ist als der der „Aphrodite", besser als Hauptperson herausgehoben, sein Gesicht kommt näher an die ihm gezeigten Eroten heran. Auch B ist gewiß kein Meisterwerk. Besonders störend ist der rechte Arm der Amme, wo die Härte der Geraden zum leblosen Holz geworden ist.

Auch in diesem Bild finden sich durchlaufende Kompositionslinien, die aber andersartig, härter sind als auf dem Atalantebild. Wesentlich sind dabei die Geraden der Steinkanten. Das Vorbild gehört nach alledem der älteren hellenistischen Zeit, dem früheren dritten Jahrhundert an.

---

[1] Rodenwaldt 194; RP 60 f.

[2] Zu den Ammen: Bruns, Das Mantuan. Onyxgefäß, 5.

Nun das „Pendant", Artemis und Kallisto.[1] Die Deutung, die L. Curtius[2] verdankt wird, findet ihre Stütze in dem das gleiche Thema behandelnden Bild von Rubens.[3] Der Unterschied in der Komposition gegen das Erotenbild ist zunächst sachlich begründet; dort das Paar der Hauptpersonen vereint, hier der Gegensatz, der Abstand, die Spannung. Etwas mehr formaler Art ist die Gegenüberstellung von Rück- und Vorderansicht, obwohl ebenfalls sachlich motiviert, Kallistos Zustand wird von Artemis erkannt, sie muß die Schuldige von vorn sehen, für den Betrachter wäre es ein unerfreulicher Anblick, darum ist sie vom Rücken gegeben und nur der Körperkontur verrät so viel, als zum Verständnis notwendig ist. Aber Tatsache ist, daß im Erotenbild nichts Vergleichbares begegnet zu diesem Kontrast der Ansichten, der zugleich eine Bewegung schräg von rechts aus dem Bild heraus mit sich bringt. Artemis sitzt wie „Aphrodite" im Erotenbild mit angezogenen Unterschenkeln; sachlich bedeutet es das Zurückweichen, die Abwehr der keuschen Göttin, ebenso wie die flach vorgestreckte Rechte. Formal unterscheidet sich die Haltung von der der Aphrodite doch wesentlich: die Füße stehen ganz parallel nur mit den Zehen auf, nicht ist der eine höher aufgesetzt. Es ist noch im wesentlichen die Beinstellung der Helena in dem S. 24 betrachteten Bild des fünften Jahrhunderts, wo auch Zurückhaltung, Scheu, Abwehr damit ausgedrückt ist. So ist auch der Sitz der Artemis selbst normal, wenn auch etwas höher als dort, die Oberschenkel etwas gesenkt. Der Eros ist zwar dem auf dem Erotenverkauf (S. 149) vergleichbar, läßt sich aber ebenfalls von Eroten des fünften Jahrhunderts wie von dem der Helmwange S. 28 herleiten. Anzumerken ist, daß wenigstens auf einer Wiederholung sicher selbst bei diesem zarten Knaben die volle Entblößung vermieden wird, was gewiß nicht klassische Tradition ist, hier sicher bei der keuschen Artemis angemessen erschien. Die verhältnismäßig großen Flügel stammen wieder vom Klassischen. Auf der andern Seite fehlt das Steilaufstützen der Hand, das für das Erotenbild so charakteristisch ist, überhaupt die unklassische Vorliebe für harte Linien. Übereinstimmend sind wieder die Quadern, über Eck gesehen, mit den scharfen Kanten. Daß sie nicht so dominieren, daß hinter Artemis unregelmäßiger Naturfels erscheint, kommt daher, daß die Szene wirklich im Freien spielt. Auch die Hintergrundsfiguren zeigen Ähnlichkeiten: die Nymphe neben Kallisto, die sie so betroffen anschaut, entspricht dem Mädchen zwischen dem Liebespaar in der Kopfwendung und darin, daß beide hinter dem Block, direkt über der Kante erscheinen. Auch die Gruppen rechts sind vergleichbar, wenn auch die des Kallistobildes hinter dem Felsen verdeckt, weiter zurückgeschoben ist. Auch darin, daß zwar ein Ausblick nach hinten geöffnet ist, daß aber trotz des Hintereinanders der Figuren und der Überschneidungen doch alle Figuren in einer gemeinsamen, sozusagen abmeßbaren Raumschicht vereint sind, wie sie ja auch sachlich alle an dem „Vorgang" Anteil nehmen, gleichen sich die Kompositionen. Gewiß könnte man vermuten, daß die mehrfach verbundenen Bilder von den Wandmalern etwas aneinander angeglichen wären.

Daß die beiden Bilder dreimal als Gegenstücke erscheinen, die Gegenüberstellungen mit andern Bildtypen nur vereinzelt, kann kaum Zufall sein. Doch sind auch diese andern

[1] A. Casa del Poeta, Helbig 254; HerrmBr. Fig. 6. Gegenstück S. 135 A. 3, A. – B. Pompeii VII, 12, 26; Helbig 253; HerrmBr. 18. Gegenstück a. O. B. – C. Pompeii, C. a Meniano, Helbig 255. Gegenstück a. O. D. Dazu Alkestis, S. 138 A. 2. – D. Pompeii I, 5, 6; HerrmBr. 19, 1. Gegenstück S. 138 A. 1

[2] Festschrift f. Paul Clemen 100.

[3] Ladas 5.

Verbindungen zu betrachten, Kallisto hat als Pendant einmal ein Bild,[1] eine Frau am Boden sitzend mit einem kleinen Kind im Schoß, gegenüber sitzen ein Mann und eine Frau, staunend auf die Gruppe links blickend. L. Curtius hat die Deutung auf Auge mit Telephos und Teuthras vorgeschlagen – Kallisto und Auge als arkadische Heroinen vereint. Inhaltlich eine passende Zusammenstellung, die über die allgemeine Beziehung auf den Eros hinausgeht. Aber formal ist nichts vergleichbar, eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit nicht wahrscheinlich. Ebenso ergibt sich keine formale Entsprechung bei der Zusammenstellung des Erotennests und des Kallistobildes mit dem von Admet und Alkestis[2] in der Fassung des Bildes der Casa del Poeta.[3] Die Alkestisbilder, die interessante Probleme bieten in dem Nebeneinander zweier sicher voneinander nicht unabhängiger Fassungen, sollen hier nicht behandelt werden.[4] Jedenfalls steht trotz der Parallele im Gegenüber von Vorder- und Rückansicht, der anteilnehmenden Hintergrundsfiguren bei der ganz verschiedenen Anlage der Kompositionen das Kallistobild dem Erotennest näher.

Das Erotennest ist einmal Gegenstück eines Endymionbildes,[5] anscheinend der Fassung der Casa dei Dioscuri (Abb. 114),[6] wo Endymion wach sitzt. Dieser Endymion läßt sich der „Aphrodite" des Erotennestes vergleichen; er hat die Unterschenkel angezogen – was hier wohl die Scheu vor der herabschwebenden Göttin ausdrückt – den einen Fuß etwas höher, wenn auch nicht ganz entsprechend der „Aphrodite"; auch die Gesamthaltung weicht ab.[7] Nun ist der Endymion des Dioskurenhauses Gegenstück zu einer Darstellung des in der Quelle sich spiegelnden Narkissos.[8] Dieser Narkissos ist in der Haltung sehr ähnlich dem „Adonis" des Erotennestes, auch in der Stellung der Füße. Die Ähnlichkeit ist noch größer bei Wiederholungen, wo der rechte Arm steif aufgestützt ist (Abb. 115).[9]

Es ergeben sich demnach bei Verfolgung der Gegenstücke Beziehungen des Erotennestes zu Bildern, die formal ihm näherstehen als das Kallistobild, auch inhaltlich, im idyllisch-erotischen Charakter, im Gegensatz zu dem „tragischen" der Kallistoszene.[10] Andererseits sind die Verbindungen, die diese sonst hat, aus formalem, künstlerischem Zusammenhang nicht zu erklären, auch inhaltlich ist Admet-Alkestis kein Gegenstück. Damit ist auch die Zusammenstellung mit dem „Auge"-Bild kaum für dessen Deutung zu verwenden.

Was die Zusammenstellung von Erotennest und Kallisto veranlaßt hat, wissen wir nicht. Die formalen Berührungen sind nicht so eng, daß man den gleichen Meister für die Originale annehmen könnte. Ja, nicht einmal die gleiche Zeit ist wahrscheinlich: das Kallisto-

---

[1] HerrmBr. 119r.

[2] Helbig 1161.

[3] Helbig 1158; HerrmBr. 13.

[4] Rodenwaldt 181, der die Besonderheiten des Alkestisbildes gegenüber den beiden „Gegenstücken" verkannt hat.

[5] Trendelenburg 5, Anm. 7k; Helbig 961. Vgl. S. 135 A. 2, 5, C.

[6] Helbig 960; HerrmBr. 134; RP 54, 4; Pfuhl, Meisterw., Abb. 132.

[7] Die beiden sich umarmenden Mädchen im Hintergrund haben ihre Parallele im Bild des Minotauroskampfs S. 119.

[8] Trendelenburg 4, Anm. 5, p; Helbig 1364; RP 196, 8.

[9] RP 196, 4, 5. Vgl. auch die Umkehrung, RP 196, 1, 3, 9.

[10] Trendelenburg 82 erklärt die Zusammenstellung als Konstrastierung der Liebesgöttin und der keuschen Artemis.

bild, mag man es auch schon „hellenistisch" nennen, steht noch sehr viel stärker in der Tradition der klassischen Malerei, die typisch hellenistischen Motive, die das Erotennest zeigt, sind nicht vorhanden. Hier liegt ein Fall vor, wo weder inhaltliche noch formale Entsprechungen die Vereinigung zweier Bilder veranlaßt haben, die überhaupt offenbar nicht erst in der Wandmalerei verbunden wurden, sondern schon im Original zusammen aufgestellt waren, im gleichen Heiligtum oder beim gleichen Besitzer, und daher trotz des Abstandes der Entstehungszeit als Gegenstücke galten.

Die Entscheidung, ob Bilder, die in der Wandmalerei als Gegenstücke verwendet sind, auch im Original solche gewesen sind, wird dadurch erschwert, daß die Wandmaler öfter Bilder verschiedenen Ursprungs aneinander angeglichen haben. Das kommt nicht in Frage bei einem Paar von Bildern, die sicher von der gleichen Hand ausgeführt sind, aber zu denen gehören, die man zuversichtlich als Kopien im engeren Sinn ansprechen kann, Meisterwerke der Mosaikkunst, in der ja eine Reihe solcher guter Kopien überliefert ist.

DIOSKURIDES

Die beiden von Dioskurides von Samos signierten Mosaiken aus der „Villa des Cicero" in Pompeii (Abb. 116, 117), bieten, so oft und so gründlich sie schon behandelt sind,[1] noch eine Reihe von Problemen. Hier interessieren vor allem die kunsthistorischen, Verhältnis zur Kleinplastik, Zusammengehörigkeit der Vorbilder, ihre zeitliche Einordnung.

Zunächst das Musikantenmosaik. Von diesem ist eine gemalte Wiederholung bekannt,[2] eine oder vielleicht zwei Figuren kehren in plastischen Repliken wieder.[3] Zu diesem Tatbestand gibt es eine Parallele: das Symplegma von Satyr und Hermaphrodit[4] kennen wir aus Mosaiken,[5] aus einem pompeianischen Wandbild[6] und in rundplastischer Fassung. Hier ist strittig, was das Ursprüngliche ist, ob ein Bild in späterer Zeit in Rundplastik umgesetzt worden ist oder ob die Gruppe für Plastik erfunden, später auch in Mosaik und Malerei nachgebildet wurde. Eine Frage, die man ja auch bei einer Reihe anderer Gruppen aufgeworfen[7] und verschieden beantwortet hat. Wäre es denkbar, daß auch das Vorbild des Musikantenmosaiks eine plastische Gruppe war, von der in Tonplastik noch Nach-

[1] Neapel, Mus. naz. G. 167, 169; HerrmBr. 106/07; Rodenwaldt, KA 498, Taf. XXXVI; (Winter-) Pernice, Hell. Kunst in Pompeji, VI, 169, Taf. 70/71; Rizzo, PER, Taf. 144/45; Bulle, Theater, 277, 282; Bieber, History of Greek and Roman Theatre, Fig. 239/42; L. Curtius, Wandmalerei, 336, Taf. IX/X; Rumpf, Arch. Jahrb. 63/64, 90.

[2] HerrmBr. Fig. 36.

[3] Winter, Kunstgesch. in Bildern, 367, 2/3.

[4] HdI 300, Taf. 113, 1.

[5] Antioch-on-the-Oronthes II, pl. 37, 49, B u. C.

[6] Festschrift Arndt 100, Abb. 9.

[7] Eduard Schmidt, Festschrift Arndt, 96 ff.

bildungen erhalten wären, daß die malerische Fassung erst sekundär wäre ? Bei der Hermaphroditengruppe hat man gegen die plastische geltend gemacht, daß sie nur eine Ansicht habe, bei Betrachtung von der Schmalseite oder schräg von vorn für das Auge vollkommen auseinanderfalle. Diese Argumentation setzt voraus, daß man in klassischer oder frühhellenistischer Zeit – in diese muß ja die Erfindung auf jeden Fall gehören – eine solche „Einansichtigkeit"[1] nicht gekannt habe – mit der Vorstellung, daß sie der wirklichen, echten Plastik, der Plastik der „guten" Zeit widerspräche. Selbst der Diskobol des Myron bietet von der Schmalseite[2] mehr plastischen Zusammenschluß. Aber was für die klassische Kunst des fünften Jahrhunderts wirklich gilt, muß nicht auch unbedingt für die des frühen dritten verbindlich sein. Schon Praxiteles arbeitet die Vorderseite fast ausschließlich heraus, die Seitenansicht war bei der knidischen Aphrodite direkt ausgeschlossen,[3] nur die Rückansicht hat hier noch Bedeutung. Die Söhne, die als die Schöpfer des Symplegmas mit guten Gründen vermutet worden sind, können da viel weiter gegangen sein – auch hier ist die Rückansicht offenbar – schon sachlich bedingt – als zweite Ansicht gedacht. Für echt plastische Wirkung ist entscheidend, daß die in der Hauptansicht auftretenden Verkürzungen mit rein plastischen Mitteln erzielt sind; darum wirken sie auf den malerischen Wiedergaben ungeschickt, weil eben die Umsetzung von Plastik in Flächendarstellung nicht ganz gelungen ist, anders als auf dem Mosaik von Malta (unten S. 146), wo die Verkürzungen beherrscht sind, weil sie eben im malerischen Vorbild schon vorhanden waren. Äußerlich bewiesen wird die Priorität der plastischen Erfindung dadurch, daß das eine Mosaik von Antiochia die Gruppe von der Vorder-, das andere sie von der Rückseite gibt.[4] Man kann fragen, ob die malerischen Fassungen überhaupt unter sich zusammenhängen; in Antiochia sind auch Wiederholungen der plastischen Fassung gefunden, nach denen die dortigen Mosaikarbeiter wohl direkt kopiert haben. Das pompeianische Bild wird von einer andern plastischen Kopie abhängen.

Gilt diese Analogie aber für die Musikanten des Dioskurides ? Bei diesem Meisterstück kann von unvollkommenen Verkürzungen keine Rede sein, aber auch bei dem geringen Wandbild, dessen Maler wohl eher bei der Umsetzung eines plastischen Werks sich verraten hätte, ist nichts davon zu spüren. Daß die Figuren nicht nur in der Koroplastik wiederkehren, sondern daß sie auch durchaus als plastische Gestalten wirken, besagt nichts bei der starken Plastizität, die der griechischen Malerei auch in späterer Zeit eigen ist. Aber zunächst die Möglichkeit zugegeben, daß die plastische Fassung die ursprüngliche ist, wie soll man sich das plastische Werk vorstellen ? Als lebensgroße Gruppe ? Ein Weihgeschenk dieses Inhalts ? Aber was im Weihbild gegeben werden konnte, die Wiedergabe einer Aufführung, war in lebensgroßen oder auch halblebensgroßen Figuren, als Weihgeschenk doch kaum möglich. Oder sollte man sich ein solches Weihgeschenk in Kleinplastik, nicht Terrakotta, sondern Bronze, vorstellen ? Man könnte an die Tanzenden von Mahdia[5] erinnern, die gewiß „Originale", nicht Nachbildungen von größeren Werken sind. Daß umgekehrt

---

[1] Krahmer, Nachr. Gött. Ges. 1927, 1 ff.
[2] Rodenwaldt, KA 310.
[3] Ed. Schmidt, Gnomon 7, 11.
[4] DLZ 1940, 193.
[5] Mon. Piot 18, Taf. 1 ff.; Rodenwaldt, KA 503; Neugebauer, Ber. 6. Kongr. f. Arch. 421.

Figuren aus Gemälden in Terrakotta nachgebildet wurden, dafür haben wir das Beispiel der Gruppe von Mikon und Pero (S. 147 ff.).

Aber sind die Tonfiguren wirklich mit den Gestalten des Mosaiks identisch? Bei dem Beckenschläger wird das allgemein anerkannt. Die Übereinstimmung erstreckt sich in der Tat auf Einzelheiten, wie sie auch bei statuarischen Wiederholungen als beweisend gelten müssen. Nur ist die Tonfigur mehr aufgerichtet; die Gestalt konnte in der Fassung des Mosaiks nicht feststehn, ist zu labil. Das schon ein Beweis, daß die – in ihrer Ponderation viel charakteristischere – malerische Fassung die ursprüngliche ist. Aber sonst ist die Übereinstimmung sicher, auch die Ansicht der Tonfigur muß von ihrer rechten Seite gewesen sein. Dann erfordert sie aber unbedingt ein Gegenüber, d. h. es gehört mindestens der Tympanonschläger dazu. Daß die Myrinaeer Terrakotte, die von Winter als Wiederholung angesprochen worden ist, diese zugehörige Figur sei, auf das Original des Dioskurides zurückgehe, wird von Robert[1] und Herrmann bestritten. Sachlich hat Robert gewiß recht: die Tonfigur stelle einen Jüngling der Gesellschaft dar, das Mosaik einen Alten niederster Sphäre. Herrmann weist darauf hin, daß Stellung und Kopfhaltung ganz verschieden sind. Auch hat man bemerkt, daß die Tonfigur kein Tympanon gehalten haben kann. Dabei bleibt aber genug der Übereinstimmung. Robert bemerkt, daß der Jüngling, „der guten Sitte zum Hohn, den Mantel um die Hüfte geschlungen" habe, d. h. er gibt zu, daß die Tracht jener niedern Sphäre entnommen ist. Der Koroplast hat einen Typus, der für diese geschaffen war, benutzt, um seinen trunkenen Jüngling zu charakterisieren. Die Änderung war bei der Technik der Terrakotten leicht; es mußte ein anderer Kopf genommen, aufgerichtet aufgesetzt werden, die Armhaltung konnte beibehalten werden, nur die Hände waren zu verändern. So wird also doch die Figur des Gemäldes die Urfassung sein: auch hier mußte schon bei der Gestaltung als Tympanonschläger die Beinstellung gegenüber der Bildfigur verändert werden, damit die Terrakotte stehen konnte. Daß der Typus in der ursprünglichen Fassung unter den Terrakotten nicht erhalten ist, muß Zufall sein.

Das Vergleichen der Terrakotten bestätigt, daß die malerische Fassung die ursprüngliche ist: ihre labilen Figuren mußten in der Plastik festeren Stand bekommen. Man wird wohl annehmen, daß die Umsetzung in Ton sich auf die beiden Hauptfiguren beschränkte, die im Bilde auf der vorderen Ebene waren, plastisch auf gemeinsamer Basis untergebracht werden konnten – die beiden andern Figuren konnten nur im Bild wirken. Trotzdem haben auch sie eine starke Plastizität. Diese Plastizität der Figuren berechtigt, zur stilistischen Einordnung Werke der Plastik heranzuziehen. Bei dem Tympanonschläger ist formal wichtig, das „Stehen" – eigentlich ist es ja ein transitorisches Tanzmotiv – mit dem zurückgesetzten, die Ferse hebenden Fuß – dem linken. Dazu Kontrapost der vorgehende rechte Arm. Also Arm und Bein der gleichen Seite zurück. Zwischen beiden vorgehenden Händen in die Tiefe vermittelnd das Tympanon. Der Kopf zur belasteten Seite gewendet und stark geneigt; Konzentration auf die belastete rechte Seite. Stark raumbildend weiter der umgeschlagene Mantel mit den beiden vertikalen Massen links und vorn in der Mitte. Der rechte Arm parallel zum Gewandwulst den Körper überschneidend. Dazu stelle man nun ein Hauptwerk des dritten Jahrhunderts, das Mädchen von Antium,[2] und zwar nicht in der

[1] 25. Hall. Winckelmannsprogr. 66.

[2] Darauf habe ich schon kurz hingewiesen, Ladas 31, Anm. 158.

als Hauptansicht geltenden Ansicht mit dem Kopf im Profil von rechts,[1] sondern in einer, wo der linke Fuß von vorn gesehen wird wie beim Tympanonschläger der rechte.[2] Dann ergibt sich eine auffallende Entsprechung im Gegensinn: der entlastete Fuß zurück mit gehobener Ferse, die Schulter der belasteten Seite gehoben, der Kopf nach dieser gewendet und stark geneigt. Der eine Arm über den Körper greifend, beide Hände den flachen Teller, der dem Tympanon entspricht, haltend, dieser Teller stark raumbildend, seine Waagerechte parallel der des Gewandwulstes. Gewiß – es gibt abgesehen von den sachlichen auch formale Unterschiede: der übergreifende Arm ist der der entlasteten Seite, das umgeknotete Gewand hat nicht die schweren vertikalen Massen vorn und an der Seite usw. Aber es bleibt doch genug Übereinstimmendes, was nicht zufällig sein kann, für die Einordnung des Bildes bedeutsam ist.

Aber darf man eine Nebenansicht des Mädchens vergleichen? Zunächst: ist es eine Nebenansicht oder nicht vielmehr die Hauptansicht? Uns erscheint freilich die Ansicht, in der die Figur sich voll ausbreitet, mit dem weit zur Seite gestellten Spielbein, wo der Kopf das volle, schöne Profil zeigt, überhaupt ein gefälliger, harmonischer Kontur sich ergibt, als die bessere, die vom Künstler zunächst gewollte. Aber ist das nicht vielleicht klassizistisches Empfinden? Ist für den hellenistischen Künstler, den hellenistischen Betrachter nicht vielleicht die ungefälligere, die härtere Ansicht die reizvollere gewesen? Wird nicht ein aktiveres Verhältnis der Figur zum Beschauer verlangt, als es die Profilansicht gibt, wo die Beziehung zum Gegenüber ganz fehlt? Treten nicht in der Vorderansicht formal wichtige Einzelheiten wie die Mantelmassen auf der linken Schulter, der linke Arm, der den Kontur begleitende Mantelzipfel am linken Oberschenkel, das eigentümliche „Tor“[3] über dem linken Fuß viel wirkungsvoller hervor? Es ist verständlich, daß man, von der Profilansicht ausgehend, die Figur ergänzungsbedürftig gefunden hat, daß man gemeint hat, sie müsse zu einer Gruppe gehört haben. Was in der Frontstellung auf den Beschauer zu aus der Figur heraus zielt, geht in der Profilansicht zur Seite ins Leere, scheint ein Gegenüber in einer zweiten Statue zu fordern. Daß man das – vom Künstler zweifellos als zweite Ansicht herausgearbeitete – Profil schon im Altertum bevorzugt hat, eben aus klassizistischem Empfinden, zeigt ja gerade die Statue von Antium: die Profilansicht steht ja nicht im rechten Winkel zur Front an sich; nimmt man diese von der Schmalseite der Plinthe, so ergibt sich eine wirklich unmögliche Ansicht. Die Plinthe ist in eine Basis eingelassen, ist aber offenkundig ursprünglich auf Ansicht von der Breitseite berechnet gewesen.[4] Auch die geringere Sorgfalt der Arbeit an den im Profil nicht sichtbaren Teilen hat man für diese Ansicht angeführt. Das konnte maßgebend sein, solange man die Statue von Antium für das Original hielt. Aber die Arbeit, besonders im Kopf, zeigt doch Härten, die man einem hellenistischen Marmororiginal von so hohem Rang der Erfindung nicht zutrauen

[1] HdA Taf. 119, 3.

[2] L. Curtius, Interpretationen, Taf. 8.

[3] Es ist sachlich begründet durch die starke Schürzung des Gewands an dieser Stelle. Technisch ermöglicht es eine feste Verbindung der Statue mit der Plinthe durch die beiderseits bis zu ihr reichenden Gewandstücke. Trotzdem wirkt es im Marmor nicht materialgerecht. Ein weiteres Argument für die Annahme eines Bronzeoriginals (s. unten), bei dem das Gewand zwischen den Füßen den Boden gar nicht zu berühren brauchte, wenn es da auch etwas weiter herabging als an dem „Tor“.

[4] Vgl. Altmann bei Amelung, BrBr. zu 583/84, 1.

möchte. In Bronze ließe sich diese Form eher denken. Auch in Haar und Gewand ist eine Präzision, die eben nicht marmor-, sondern bronzemäßig wirkt. So wird man ein Bronzeoriginal voraussetzen, die Statue von Antium als – ausgezeichnete – Kopie werten. Dann kann man dem Kopisten zutrauen, daß er statt der Front das für ihn „schönere" Profil zur Hauptansicht machte – wobei er selbst in der Stellung leichte Änderungen angebracht haben mag.

Aber selbst wenn man beim Mädchen von Antium das Profil bevorzugt, kann man doch den Tympanonschläger vergleichen, ihn nach der Ähnlichkeit mit der Frontansicht der gleichen Stufe einordnen. Denn auch die Nebenansicht ist eine vom Künstler bewußt gestaltete, auch in ihr muß sich seine plastische Vorstellung aussprechen. Wir setzen ja auch bei Vergleichen lysippischer Schöpfungen untereinander Hauptansicht neben Seitenansicht.[1]

Auf dem Mosaik steht neben dem frontalen Tympanonschläger der Beckenschläger im Profil – ein wohl berechneter, harter Kontrast. Auch der Beckenschläger hat das geknotete Gewand, das dem Musizierenden wie dem Opfernden zukommt, weil es die Hände zum Gebrauch frei läßt, das in dieser Stilstufe durch seine kräftige Plastik dem Künstler willkommen ist. Für die Haltung ist wesentlich das Einknicken der Beine, das Zusammenschieben des Körpers, bei dem der Mittelkörper zurücktritt, dagegen die Arme vorgehen, der Kopf vorgestreckt wird. Das gibt wieder starke Räumlichkeit. Auch hier bieten sich Vergleiche aus hellenistischer Plastik. Außer der Figur rechts aus der Gruppe des Schweinesiedens (Abb. 118)[2] vor allem die opfernde Alte Woodyat (Abb. 119),[3] die auch das geknotete Gewand trägt. Als Parallele aus der Malerei kann die Maenade links auf dem Mosaik von Malta (146) dienen.

Eine gewisse „plastische" Selbständigkeit hat auch der „Zwerg" am linken Ende. Für sein Gewand, das über den Gürtel sich bauscht, kann man hellenistische Hirten vergleichen.[4] Am wenigsten „plastisch" ist die Flötenspielerin. Im Profil, halb vom Rücken gesehen, wird sie teilweise vom Beckenschläger verdeckt, ihre Statik ist unklar. Die nach unten auseinandergehende Gewandmasse[5] erinnert an hellenistische Gewandfiguren (S. 53), bei denen auch die Statik durch das Gewand verunklärt wird.

Trotz dieses Gegensatzes zwischen den Vordergrundsfiguren und der Flötenspielerin, die eben zur Umsetzung von zweien in Plastik geführt hat, sind doch alle Figuren bildmäßig verbunden, verbunden auch mit Boden und Hintergrund. Bedeutungsvoll ist der Raum zwischen den Figuren und außerhalb von ihnen. Der Mittelpunkt des Bildes – ohne Basisstreifen – ist die linke Hand (vgl. oben S. 46) des Beckenschlägers. Die Masse links von der Lücke zwischen den Figuren ist stärker, damit der Tympanonschläger, schon durch die Frontstellung als Hauptfigur bezeichnet, noch stärker hervorgehoben. Der Luftraum[6] über den Figuren hat ein Drittel der ganzen Höhe (mit Basisstreifen). Wie in

---

[1] Sandalenbinder und Apoxyomenos: HdA 281. Vgl. auch zur sandalenlösenden Aphrodite S. 122.
[2] Festschrift Arndt 97, Abb. 1/2. Vgl. S. 123. [3] EA 1998. [4] EA 1898.
[5] Auch wenn man berücksichtigt, daß die untere Partie auf dem Mosaik ergänzt ist (Herrmann 133); auch auf der gemalten Wiederholung ist das Gewand eine ungegliederte Masse.
[6] Curtius deutet den hohen Luftraum kaum richtig als Ausdruck eines Zurücktretens des Menschen gegenüber der Umwelt. Er hängt zusammen mit der Steigerung der Höhenproportion, die gewiß auch im hellenistischen Haus erstrebt wurde, wo die Menschen mehr freien Raum über sich haben wollten. Er wirkt an sich raumbildend, die Personen bekommen auch in schmaler Raumschicht eine größere Bewegungsfreiheit im Raum. Sachlich wird die Proportion der Bühne wiedergegeben.

andern Fällen (oben S. 46) soll damit nicht behauptet werden, daß der Künstler gerade so gemessen hat, nur darauf hingewiesen werden, daß er gemessen, die Verhältnisse berechnet hat. Der obere Raum ist wieder im Verhältnis 2:3 in einen dunkleren Abschnitt, der den oberen Abschluß der Wand bezeichnet, und einen helleren geteilt. Diese helle Wand, auf die unten der Schlagschatten fällt, ist wesentlich für den Eindruck des vollen Lichts, in dem die Szene spielt. Demselben Eindruck dienen die lebhaften Farben mit den Blau- und Grüntönen.

Schon hierin, in der Farbgebung,[1] steht das zweite Mosaik des Dioskurides, „Frauen bei der Liebestrankmischerin", in starkem Kontrast zu dem „Metagyrten"bild. Daraus hat man geschlossen: das Frauenmosaik gehört zur „Vierfarbenmalerei", wie sie auch das Alexandermosaik vertritt, das Metagyrtenbild zur Vollfarbigkeit, folglich zu einer andern Schule, einem andern Meister. Wie steht es nun aber mit der Vierfarbenmalerei?[2] Auf die Farbgebung einzugehen, habe ich in diesen Untersuchungen im allgemeinen unterlassen, weil unsere hauptsächlichen Quellen dafür entweder nichts ergeben, wie die Reliefs oder die Vasen, bei denen höchstens Hell- und Dunkelkontraste wiedergegeben sind (S. 31), oder von zweifelhafter Treue sind wie die römischen Wandbilder. Nur bei einigen guten Mosaiken darf man mehr Vertrauen haben, darum hier eine Bemerkung, die an anderer Stelle Gesagtes wiederholt und ausführt. Die herrschende Vorstellung von der Vierfarbenmalerei, wie sie sich im Anschluß an Plinius gebildet hat, ist sicher falsch. Plinius nennt Nikomachos, den Lehrer des Philoxenos, auf den das Alexandermosaik zurückgeht (S. 105), allerdings unter den Vierfarbenmalern. Aber Cicero führt Nikomachos unter den vollkommenen Malern auf, die sich nicht mehr auf die vier Farben beschränken. Man wende nicht ein, Plinius, der Fachschriftsteller, der ältere Fachliteratur ausschreibt, müsse das besser wissen als Cicero, der den Gegensatz der Malarten nur zu einem rhetorischen Vergleich benutzt. In Wirklichkeit hatte bekanntlich Plinius sehr wenig Anschauung und Verständnis in Kunstdingen, während Cicero, bei aller gespielten Gleichgültigkeit gegen Wissen auf diesem Gebiet, eine lebendige Kenntnis und das Urteil eines Gebildeten besaß. Also darf man ihm glauben, daß Nikomachos kein „Primitiver" mehr war. Dann war es sein Schüler erst recht nicht, dann hat die Farbenbeschränkung des Alexandermosaiks nichts mit Vierfarbenmalerei zu tun. Diese hat freilich Plinius mißverstanden. Er hat gemeint, mit den vier Farben hätten die alten Maler alles zu malen verstanden, ihre Kunst habe durch Mischung aus den vier alle Farben hergestellt. Er nennt gerade hochklassische Maler, Apelles, Aetion, Melanthios, Nikomachos – ganz im Gegensatz zu Cicero. Für Plinius ist also die Vierfarbenmalerei nichts Primitives, sondern höchste, auch mit den reicheren Mitteln seiner Zeit unerreichte Kunst. Daß das praktisch nicht möglich ist, daß die Farbwirkungen der Klassiker nicht mit den vier Farben allein erzielt werden konnten, das konnte er bei seinem Mangel an wirklich technischen Kenntnissen nicht merken. Wenn also bei der Alexanderschlacht nicht an primitive Farbenarmut zu denken ist, so erst recht nicht bei einem hellenistischen Bild wie dem Original des Frauenmosaiks. Wenn eine Farbenbeschränkung vorliegt, muß es eine freiwillige sein, und daran

[1] Die Farben der Mosaiken wohl am besten bei Winter-Pernice. Bei Curtius ist die Tönung zu gleichmäßig, der Unterschied der beiden Bilder in der Helligkeit ist ganz verwischt.

[2] RE XVII, 466. Vgl. S. 53, Anm. 2.

denken ja auch diejenigen, die von der „Vierfarbenmalerei" sprechen. Es fragt sich nur, ob einzelne Maler sich prinzipiell diese Beschränkung auflegten oder ob derselbe Künstler die reichere neben der sparsameren Farbenskala verwendete. Im Falle der Mosaiken: hat der Schöpfer des Frauenbildes aus Grundsatz die Blau- und Grüntöne ausgeschlossen? Dann muß er ein anderer sein als der des Metagyrtenbildes. Hat derselbe Künstler beide Bilder geschaffen, so muß die Verschiedenheit der Farbengebung besonders begründet sein. Nun ist ein wesentlicher Unterschied, daß das Frauenbild eine Szene im Innenraum, das Metagyrtenbild eine im Freien gibt. Und darum der Unterschied der Farbigkeit: für den Eindruck des vollbelichteten Freiraums ist die reichere, stärkere Farbenskala ebenso wesentlich, wie die eingeschränkte für den lichtärmeren Innenraum, der eben durch die weißen, gelben und roten Töne erhellt wird.

Noch bedeutsamer als der Unterschied der Farbe, der sich aus verschiedenen Absichten des gleichen Malers erklären läßt, scheint der Unterschied in der Räumlichkeit: bei den Frauen käme man kaum auf die Vorstellung, es könnten plastische Figuren in ein Bild umgesetzt sein; hier denkt man, wäre kein Koroplast auf die Idee gekommen, Figuren herauszunehmen und in Ton nachzubilden. Und doch: auch hier hat die Einzelfigur ihre plastische Bestimmtheit: und gerade in Terrakotten[1] finden sich Parallelen zu den kompakten Gestalten der sitzenden Frauen mit den straff gespannten Obergewändern. Auch Statuen wie die Tyche von Antiochia[2] lassen sich vergleichen. Auch hier ist die Profilfigur mit den vorgestreckten Unterarmen links der von vorn gesehenen rechts kontrastiert. Zwischen ihnen im Vordergrund Lücke, im Hintergrund die dritte, ebenfalls von vorn gesehene Frau. Der runde Tisch raumbildend, vermittelnd zwischen vorderer und hinterer Raumschicht, in gewissem Sinn dem Tympanon des Metagyrtenbildes vergleichbar. Das engere Zusammenrücken der Figuren, die weniger klaren Konturen tragen wieder zum Eindruck des dunkleren Innenraums bei. Auch hier neben den drei großen Gestalten, von denen eine in der hinteren Raumschicht, eine kleine Nebenfigur, die allerdings vielleicht sachlich die Hauptfigur ist, deren Hervortreten erst erwartet wird. Auch das Verhältnis zum Raum bietet Parallelen: in der Tiefe verhältnismäßig schmal, aber mit deutlicher Schichtung. In der Höhe nimmt auch hier der Raum über den Figuren etwa ein Drittel des Ganzen ein. Mittelpunkt ist etwa die rechte Hand der rückwärts Sitzenden. Jedenfalls wird man auch hier eine wohl berechnete Symmetrie spüren.

Beide Bilder werden „von links" gesehen, d. h. die Perspektive geht nach rechts hinten. Bei den Frauen geben die Schräge deutlich die Stufen und die „Kulissen", bei den Metagyrten das Vortreten der rechten Füße und das von rechts kommende Licht, auch die dunkle Tür rechts.

Auf die Deutungen, das Inhaltliche, ist hier nicht einzugehen. Die beiden Szenen gehören verschiedenen Sphären an: die Straßensänger mit den Gesichtsmasken, die Frauen mit den Masken der Komödie. Aber gewiß stellt das Metagyrtenbild nicht unmittelbar eine Straßenszene dar, sondern die Wiedergabe einer solchen Szene auf der Bühne.[3] Und so wird auch hier das Original ein Weihgeschenk gewesen sein, gestiftet für einen Sieg in einem derartigen Bühnenspiel.

---

[1] Arch. Jahrb. ErgH. XV, Taf. 36.
[2] BrBr. 610.
[3] So richtig Curtius.

Die Unterschiede der beiden Mosaiken lassen sich alle sachlich aus den verschiedenen Bedingungen der Gegenstände erklären. Wie beide auf Votive für dramatische Siege zurückgehen, können beide nicht nur gleichzeitige Originale, sondern Werke des gleichen Meisters, der bewußt verschieden gestaltet hat, wiedergeben, Werke, die vielleicht von vornherein als kontrastierende Gegenstücke gedacht waren. Dioskurides ist sicher nur der Name des Mosaizisten, der seine Arbeiten mit Stolz signieren durfte. Ob er sie in seiner Heimat Samos geschaffen hat oder an einem andern Ort Kleinasiens, ist nicht auszumachen. Anzunehmen ist, daß er die Originale vor Augen hatte. Originale wohl der Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr., Schöpfungen eines Meisters, den wir nicht benennen oder in anderen Werken nachweisen können, der aber gewiß zur Zeit des vielleicht hundert oder hundertfünfzig Jahre jüngeren Dioskurides, wohl auch für den Besitzer der Mosaiken in Pompeii ein Name war.

Im Anschluß an die Mosaiken des Dioskurides noch etwas über das S. 140 erwähnte Mosaik von Malta,[1] das ich an anderer Stelle schon kurz behandelt habe, ohne auf die kunstgeschichtliche Stellung einzugehen.[2] Pfuhl hat die Komposition als der Laokoongruppe verwandt bezeichnet.[3] Die Übereinstimmung ist allerdings auffallend, namentlich wenn man die Gruppe etwas von rechts (vom Beschauer) von der Mitte betrachtet: der vorgebogene, stark angespannte Rumpf mit dem Wellenkontur der rechten Seite, der zurück aufwärts gedrehte Kopf, der zurückgehende linke Arm, das linke Bein sind sehr ähnlich. Dem Sohn zur Linken Laokoons entspricht die Maenade auf dieser Seite des Satyrs. Pernice, der viel zum Verständnis des Mosaiks beigetragen hat, erkennt die Ähnlichkeit an, verweist andererseits auf den pergamenischen Gigantenfries, wo aber so frappante Parallelen nicht begegnen. Ist nun durch die Ähnlichkeit mit dem Laokoon das Mosaik bzw. sein Vorbild datiert, ist es aus dem Geist der gleichen Zeit geschaffen oder, was bei den engen Parallelen wahrscheinlicher ist, ist die Gruppe das Vorbild für das Mosaik gewesen?[4] Nun ist aber dieses, obwohl eben nur Bild, plastisch, räumlich viel reicher, komplizierter als die Gruppe. Die Maenade rechts ist hinter dem Satyr, der Sohn neben dem Vater in gleicher Schicht. Der Kopf des Satyrs geht viel stärker in den Raum zurück als der des Laokoon. Gegenüber dem Mosaik wirkt die Gruppe klassizistisch – was sie im Grunde trotz der hellenistischen, „barocken" Einzelform ja auch ist. Der Vorgang kann nur der sein, daß die Künstler des Laokoon, als sie das klassische Gemälde, wohl des Zeuxis, in Rundplastik übersetzten, bei dem Satyrbild Anleihe machten, das für die Gruppierung, für den Akt des Vaters das bot, was jenes Gemälde nicht hatte. Daß sie dabei aus dem „satyrischen" Vorwurf ein „tragisches", der „höheren" Kunst angehöriges Werk gestalteten, hat die Parallele bei Rubens, der nach einer Wiederholung des Satyr-

---

[1] Winter-Pernice, Hell. Kunst in Pompeji, VI, 9 ff. Taf. 3, 2; Rizzo, PER, Taf. 115; RP 120, 2.

[2] Ladas 6. Wie ich nachträglich sehe, hat schon E. Becker, Malta sotteranea, 77 ff., Taf. 25/26; 82, Anm. 3, von der Deutung auf Samson und Dalila (S. 147 A. 1) ausgehend, die Ähnlichkeit mit dem Bild des Rubens bemerkt, ohne freilich die Konsequenzen zu ziehen, daß Rubens eine Wiederholung gekannt haben muß und daß, da sich diese Wiederholung doch wahrscheinlich in Rom, keinesfalls aber in Malta befand, die Deutung nicht im Kreis von Malta gesucht werden darf.

[3] MuZ 835.

[4] Wenn man das Mosaik, das Pernice jetzt ins erste Jahrhundert v. Chr. setzt, bis in die Zeit der Gruppe gegen 20 v. Chr. hinabdatieren darf.

bildes seinen Samson aufbaute.[1] Wie alt war das Vorbild, das Original des Satyrbilds? Wie bemerkt, der pergamenische Gigantenfries bietet keine wirklichen Parallelen: auch er wirkt gegenüber dem Bild klassizistisch. Die nächste Analogie zum Satyr mit dem weit zurückgebeugten Kopf – der ja viel stärker, mit unklassischen Verkürzung zurückgeht als der des Laokoon – findet sich in dem Satyr der Gruppe, wo Pan ihm den Dorn auszieht,[2] einem Werk, das mit dem Dornauszieher Castellani, der Gruppe von Kyzikos, Satyr und Nymphe, in die erste hellenistische Zeit, vor 250, gehört. Hier auch zu dem frontal sitzenden „Patienten" der im Profil gesehene „Operateur". Den zurückgeworfenen Kopf, wenn auch nicht in dieser starken Verkürzung, hat auch der schnippchenschlagende Satyr und der ihm oben (S. 129) verglichene Herakles des Omphalebildes.

So bestätigt sich die Zusammenstellung der Maenade links auf dem Mosaik mit dem Beckenschläger des Metagyrtenbildes: wie auf diesem, ist auf dem Satyrbild die nach vorwärts bewegte Frontalfigur mit der „eingezogenen" Profilfigur kontrastiert, eine dritte Gestalt vertritt die rückwärtige Raumschicht.

MIKON UND PERO

Daß Figuren eines Bildes in Terrakottastatuetten wiederholt sind, dafür ist das Metagyrtenbild des Dioskurides (S. 139) nicht das einzige Beispiel. Zu dem Bild des von Pero gesäugten Mikon, der „Carità Romana,[3] von dem schon Rubens eine Wiederholung gekannt hat,[4] stellt sich die plastische Gruppe aus glasiertem Ton von Pompeii.[5] Auch hier die Frage, welche Fassung die ursprüngliche ist. Die Gruppe ist von geschlossenem Aufbau, klar komponiert – die Phantasie mag sie leicht aus der Unvollkommenheit des Koroplasten in ein wirkliches plastisches Kunstwerk zurückübersetzen. Es sind zwar keine großplastischen Wiederholungen bekannt, aber eine albanische Statue[6] steht so nahe, daß die Deutung auf Pero vorgeschlagen werden konnte, die Zurückführung auf das gleiche Vorbild zu erwägen ist. Ähnlich ist auch die aus altägyptischer Tradition übernommene Gruppe der Isis, die den kleinen Horos stillt.[7] Man könnte also das Original der Mikon-Pero-Gruppe in der alexandrinischen Kunst suchen, wie die Geschichte selbst gewiß hellenistisch ist.

---

[1] Ashby, Journ. of Rom. Stud. 5, 35 ff., und E. Becker (S. 146 A. 2) haben ja auch tatsächlich das Mosaik auf Samson und Dalila gedeutet. S. Reinach hat die Deutung auf eine verwandte Sage ausdrücklich zurückgezogen.

[2] HdA 331; R. Herbig, Pan, Taf. XIII, 1.

[3] v. Rohden, Terrakotten von Pompeii, 57; Diepolder 61; F. Kuntze, Neue Jahrb. f. d. Klass. Alt. 13 1904, 280; Knaack, ebd. 464.

[4] Ladas 5, Abb. 3/4. Vgl. Kuntze (A. 3) 298, der die Bilder von Rubens (und andere wohl von ihm abhängige) nennt, ohne die Abhängigkeit von dem antiken Bildtypus anzumerken.

[5] Mehrere Exemplare. Neapel G. 1823; Levi, Terracotte di Napoli 843; Mau, Röm. Mitt. 13, 20.

[6] EA 3627.

[7] Roscher, Myth. Lex. 2, 504. Kairo: Edgar, Greek Sculpture 27470. Altäygptisch: Roeder, Ägypt. Bronzewerke 32.

Wie in andern Fällen, entscheidet auch hier die Qualität, es ist zu fragen, welche Fassung ursprünglicher, bedeutender, mehr im Sinn der älteren, lebendigen Kunst ist. v. Rohden hat schon aufgezeigt, wie sehr die malerische Fassung der plastischen überlegen ist. Freilich weichen die einzelnen Exemplare in wichtigen Punkten ab; drei sind bekannt: aus Pompeii, ungewiß aus welchem Haus (A),[1] aus Pompeii IX, 2, 5 (B)[2] und aus dem Haus des Fronton (C).[3] Das Motiv der Pero ist nicht überall ganz deutlich, auf einem oder zwei Bildern (A, C ?) sitzt sie, auf dem dritten (B) kniet sie halb.[4] Ersteres entspricht der plastischen Fassung. Dennoch ist das halbe Knien, wie deutlich auf B, vorzuziehen. Es ist sowohl der Situation angemessen – woher soll im Kerker der Sitz kommen? wieviel rührender ist es, wenn Pero diese unbequeme Haltung einnehmen muß? – wie formal reicher, wirkungsvoller! Auf A ist die Haltung banalisiert, erst recht in den Terrakotten und der albanischen Statue, während das Knien starke Kontraste der Beine, Spannungen des Gewandes gibt, das Neigen der Tochter zum Vater so eindringlich wird. Auf den Terrakotten hat dieser eine ähnliche Haltung wie auf dem Bild B Pero, auch seine Arme sind ähnlich wie die ihrigen dort gehalten. Wieviel wirkungsvoller ist da wieder das am-Boden-Sitzen auf den Bildern! Und zwar werden wir nicht mit v. Rohden das etwas erhöhte Sitzen wie auf A bevorzugen: gerade das niedere Sitzen zeigt die Hilflosigkeit, ist auch formal stärker, die ausgestreckten Beine kommen in Kontrast zu dem aufgestellten der Pero, stoßen über die Hauptmasse der Gruppe heraus. Dasselbe bewirken die rechte Hand Peros, die linke Mikons – wieder nach B. Mag man das Motiv, daß Pero mit der Rechten ihres Vaters Gewand hochzieht, als der Situation wenig angemessen erklären – es ist durchaus verständlich, daß sie auch während des Stillens sich bemüht, seine Blöße zu decken – die Parallele der Hände ist offenkundig beabsichtigt, ebenso wie die der beiden andern, ausgespreizten. Die Kreuzung der Unterarme ist nicht „störend", sondern gerade in ihrer Härte Wirkungsmittel. Immer wieder beobachtet man, wie an hellenistische Bilder klassizistische Maßstäbe angelegt werden, die ihr Verständnis beeinträchtigen. Denn auf die Zeit des frühen Hellenismus weisen alle Härten der Konturen und Linien. Wieder läßt sich ein plastisches Werk aus ganz anderer Sphäre vergleichen, das schon für das Mosaik von Malta herangezogen wurde (S. 147): die Gruppe von Satyr und dornausziehendem Pan, auch hier die am Boden sitzende und die aufrecht sitzende Gestalt verbunden. Zu Mikon mag man auch den Philoktet des Boethos stellen.[5] Für Pero bietet sich die trunkene Alte[6] zum Vergleich. Zwar sitzt diese anders, mit gekreuzten Füßen – wie der Pan der oben genannten Gruppe –, der Kopf ist zurückgeworfen – wie der des Satyrs der gleichen Gruppe –, aber die ganze Gestalt ist doch ähnlich kompakt, dabei doch wieder differenziert, kein starrer Block – darin deutlich unterschieden von den Blockfiguren des Timomachos und Apollonios.[7] Sehr ähnlich ist das über der linken Schulter geheftete,

[1] Helbig 1376; (v. Rohden Abb. 27 ebd. Abb. 29 hat Herrmann richtig damit identifiziert); Neapel G 1397.

[2] Sogliano 599; HerrmBr. 161; v. Rohden Fig. 28; Neapel G. 1396; RP 182, 3 (die Zitate beziehen sich auf A).

[3] HerrmBr. 160, 2.

[4] Mit Unrecht sieht hier Hermann ebenfalls ein Sitzen. Mikon bedarf keineswegs der Anlehnung an Peros rechtes Knie.

[5] Lippold, Gemmen, Taf. 42, 12; Scritti Nogara 245.

[6] HdA Taf. 112, 2 (etwas zu weit von ihrer Linken).

[7] Lippold, Timomachos.

über die rechte Brust herabgeglittene Gewand, der übergreifende linke Arm. Als Kontrast vergleiche man die am Boden sitzende „Nephele" des Ixionbildes (S. 88), bei der trotz der Zusammenfassung doch alle Härten fehlen, die Konturen in harmonischen Kurven verlaufen, die Falten sich runden, der Kopf leicht, nicht ruckartig gehoben ist.

Die malerische Fassung verdient also durchaus den Vorzug.

Die Bilder des Rubens sind, wie seinerzeit ausgeführt, für die Kritik der Bildüberlieferung wichtig, weil sie wieder die Überlegenheit von B bezeugen, sowohl für die Figurengruppe als für den Raum, der ja das Interessanteste an dem Bild ist. Daß Innenräume, daß Lichteffekte in der griechischen Malerei schon früher gestaltet worden sind, wissen wir.[1] Hier haben wir einen dunklen Kerker, mit einem vergitterten Fenster, durch den ein Lichtstrahl auf die Gruppe fällt. Das Fenster, das bei A links, bei C fast genau über der Gruppe angebracht ist, erscheint auf B rechts. Nur so wird der Lichtstrahl kompositionell bedeutungsvoll, kontrastierend mit der Hauptachse Peros.[2] Das muß dem Original eigen gewesen sein, ebenso der Wächter, der hinter dem Fenster sichtbar wird.[3] Diese Lichtführung ist aber „fehlerhaft", denn das Licht kommt ja vom Rücken, während die Figuren von vorn beleuchtet scheinen, die Köpfe, Peros Brust auch im Original hell gewesen sein müssen. Eine zweite Lichtquelle kann aber nicht vorausgesetzt werden. Man könnte vermuten, im Original sei das Fenster auf der rechten Seitenwand, in Verkürzung dargestellt, gewesen. Aber man muß nur in der Phantasie diese Änderung vornehmen, um zu bemerken, daß dann der ganze Aufbau des Bildes zerstört würde: der Lichtstrahl verlöre die Beziehung zur Achse der Pero, der Wächter verlöre seinen Platz im Hintergrund, usw. Hat es also der Meister des Originals nicht besser gekonnt, hat er sich die Lichtverhältnisse nicht klar gemacht, nicht wirklich erlebt? War also auch im dritten Jahrhundert die Lichtgebung noch auf einer primitiven Stufe, weil eben doch die Darstellung von Innenräumen etwas Ausnahmsweises war? Da wären wir eben an der Grenze des Wißbaren wie bei so manchen Fragen des Raums in der griechischen Malerei. Oder, setzen wir eine Beherrschung der Lichtgebung mindestens für diese Stufe voraus, ist vielleicht der Künstler absichtlich von der „Richtigkeit" abgewichen, weil er einerseits das Fenster, den Lichtstrahl brauchte, andererseits die Gruppe doch in einem, wenn auch schwachen Licht lassen mußte, um sie sichtbar, ihren kunstvollen Aufbau anschaulich, ihr Ethos wirksam zu machen? Rubens hat ja ohne Bedenken die Lichtgebung des Vorbilds übernommen. Und wir haben doch den Eindruck der Kerkerszene, einer Raumgestaltung, wie sie die Zeit der Wandbilder niemals von sich aus hätte schaffen können.

Angeschlossen seien hier noch zwei Bilder, bei denen sich ebenfalls die trunkene Alte zum Vergleich bietet. Zunächst der „Erotenverkauf" aus Stabiae (Abb. 120)[4] – nur in

[1] Zum Innenraum vgl. oben S. 97. [2] Nicht richtig beurteilt von Diepolder.

[3] Er gibt einen inhaltlichen wie formalen Akzent.

[4] HerrmBr. 199, 2; Rizzo, PER, S. 66, Taf. 138; RP 77, 3. Die Vorstellung des Erotenverkaufs ist wohl Weiterbildung der auf einer Tarentiner Kugellekythos vom Anfang des vierten Jahrhunderts (Wuilleumier, Rev. Arch. 8, 1936, 147), verbildlichten: die Eroten flattern aus dem offenen Kasten heraus, einer saugt an der Brust der Aphrodite. Anderer Art als das Bild von Stabiae, auch formal mit ihm nicht verwandt, ist das von Herbig, HerrmBr. Taf. 199 (RP 77, 2) abgebildete, wo ein Alter einen Eros über einem Käfig hält, unbeachtet von einer vornehmen, auf einen Pfeiler gestützten Frau. Vielleicht hat man mit Recht vermutet, daß der Mann den Eros nicht herausholt, sondern einsperrt, man kann auch zweifeln, ob es ein Bauer ist oder vielmehr ein Philosoph, der den ihm lästigen Vogel unschädlich machen will.

dieser einen Nachbildung bekannt. Zwar sitzt die Alte hier nicht am Boden, aber doch niedrig – im Gegensatz zu der „Kundin" gegenüber. Diese steht auch sonst in formalem Gegensatz zu ihr, der zugleich verschiedene Charakterisierung der jungen, vornehmen, verschämten Frau und des gemeinen, aufdringlichen alten Weibes ist: die Junge bequem, in ausgebreitetem Umriß sitzend, die Rechte hinter dem Körper aufgestützt, den rechten Fuß vorgestellt, den Kopf leicht geneigt. Die Alte zusammengefaßter Block, aus dem sich der Kopf emporhebt, die Rechte mit dem Eros vorgestreckt wird. Der Block der Figur – aber wieder kein starrer Klotz (S. 148) –, der gehobene Kopf, der Ellbogen auf dem Oberschenkel, das von der Schulter gleitende Gewand entsprechen der Trunkenen. Nur daß diese in sich abgeschlossen ist, die Erotenhändlerin aktiv ihre Ware zum Gegenüber ausstreckt. Die Gruppe links, Eros an das Bein der Frau geschmiegt, erinnert an das Bild von Artemis und Kallisto (S. 137) – nur daß die Frau hier im Profil ausgebreitet ist, wie überhaupt das Kallistobild ganz anders aufgebaut ist, mit Ausdehnung in die Tiefe, während der Erotenverkauf in schmaler Raumschicht, die Hauptfiguren im Profil, angelegt ist wie andere hellenistische Bilder (S. 55). Dabei sind die Figuren doch stark raumhaltig. Gut hellenistisch ist das straffe Aufstützen der rückwärts gehenden Hand (vgl. S. 13).

Ins Profil gestellt, aber nicht so streng wie hier sind die Figuren auf dem Bildchen mit der „Zauberin" („Labetrunk") aus dem Haus der Dioskuren (Abb. 121).[1] das zwar nur dekoratives Nebenwerk ist, aber von so eigenartiger Erfindung, daß man doch dahinter ein hellenistisches Original vermuten darf. Die rechts und links anschließende Landschaft mag man auf Rechnung des Wandmalers setzen, die Mittelgruppe sondert sich deutlich ab. Hier nun die Frau – es ist nicht deutlich eine alte – wieder wie die Trunkene am Boden sitzend, wenn auch dieser Boden selbst erhöht ist. Die Knie auseinander, die Unterbeine nach oben divergierend, aber die Füße nebeneinander, nicht gekreuzt. Sonst manche Ähnlichkeit mit der Trunkenen, auch im Gewand seitlich neben dem Oberschenkel. Der Kopf aber ist nicht gehoben, dadurch fehlt der Kontrast gegen den „Block", aus dem nur die reichende Hand herauskommt. Die Ansicht des Körpers ist von halbrechts, damit die Gestalt räumlicher als die Erotenverkäuferin, aber nicht so frappierend wie die Trunkene, deren Hauptansicht direkt von vorn gewesen sein muß, wenn auch die Seitenansicht ihre Bedeutung hat, und zwar wird man zunächst die von ihrer Linken wählen, weil dahin der Kopf gedreht ist, das Gesicht in der Ansicht von rechts im verlorenen Profil gesehen wird. Aber die Analogie des Schleifers, der von seiner Rechten gesehen werden muß,[2] weil er zum aufgehängten Marsyas rechts schaut, und bei dem ebenfalls das Profil in dieser Ansicht verschwindet, spricht für die Ansicht auch der Alten von dieser Seite,[3] wo auch das abgeglittene Gewand, die welke Brust sichtbar sind. Bei der „Zauberin" wird die Schrägstellung des Körpers paralysiert durch die Profilhaltung des Kopfes, den unverkürzt vorgestreckten Arm. Der Mann rechts, der von ihr den Trank empfängt, hat die eigentümlich gekrümmte Haltung mit dem nur leicht auftretenden vorgestellten Fuß, die im Hellenistischen so beliebt ist (S. 54, 141). Die geduckte Stellung, das zögernde Vorstrecken des Arms

[1] HerrmBr. 124 oben; RP 241, 4; Curtius, Wandm., 315.

[2] HdA Taf. 112, 3.

[3] 50 Meisterwerke der Glyptothek Taf. 41 (noch etwas weiter nach ihrer Linken hinüberzudrehen).

zum Empfang der Gabe, könnten für die alte Deutung des Bildes auf Odysseus und Kirke geltend gemacht werden (vgl. 19, 76. Das Bild aus Pompeii selbst kann kaum diese Bedeutung haben. Kirke sitzt nicht vor einer Strohhütte, Odysseus wäre sicher in dieser Zeit irgendwie charakterisiert, zumindest durch den Pilos. Aber eine einfache „Genreszene", ein „Labetrunk" soll das gewiß auch nicht sein. Zu seltsam, unheimlich ist das Sitzen der Frau mit dem Hut auf dem Postament, der Stab in ihrer Hand, der Hund vor ihr – auf der andern Seite dieses vorsichtige Inempfangnehmen beim Mann. Es wird doch eine Zauberin, eine „Hexe" gemeint sein, auch wenn sie jugendlich gedacht ist. Man braucht dabei nicht anzunehmen, daß im Original doch Odysseus und Kirke dargestellt waren, in hellenistischer Zeit hat es gewiß noch andere Hexengeschichten gegeben, wenn auch literarisch keine Parallele bekannt zu sein scheint. Eine ganz andere Deutung hat Curtius gegeben, auf die kurz eingegangen werden muß, weil dabei Grundsätzliches berührt wird. Auch Curtius lehnt den „Genre"charakter des Bildchens ab, sucht hier eine „Geschichte". Er deutet die Sitzende auf Demeter, die auf ihrer Wanderung ermüdet sich niedergelassen hat, den Mann auf einen Hirten, den Bewohner der Strohhütte, der ihr einen Trunk zur Erquickung reicht. Einen solchen Vorgang kann man sich denken, aber man sieht ihn nicht, die künstlerische Sprache sagt das nicht. Wenn die Frau vom Weg ermattet ist, kann sie nicht auf dem „Postament" bequem sitzen; wenn der Hirt den Trank reicht, kann er nicht so zögernd die Hand vorstrecken, er kann das Gefäß nicht auf der Hand halten, die Gebärde bedeutet Empfangen von der Hand der Frau über der seinen. Sein Hund kann nicht auf der Seite der Frau sitzen.Und wenn ein Gefäß neben der Frau steht, kann das nur der Behälter sein, aus dem der Trank geschöpft wird. Die Frau und was um sie herum ist, ruht, gehört zum Ort der Handlung, der Mann kommt hinzu. Gerade der formale Gegensatz des Blocks der Frau und des unruhig stehenden Mannes mit dem bewegten, zerrissenen Kontur drückt den sachlichen Gegensatz der beiden aus. Jedenfalls zeigt die Formanalyse, daß auch in solch kleinen nebensächlichen Bildchen altes Gut überliefert sein kann.

Im Anschluß daran ein Blick auf ein etwas anspruchsvolleres Bild aus demselben Hause, das Herrmann mit dem „Labetrunk" zusammengestellt hat, Hermaphrodit, von Pan entschleiert, den er vergeblich an sich zu ziehen trachtet (Abb. 122).[1] Herrmann hat auf die formalen Vorzüge dieser Gruppe hingewiesen, und wir dürfen auch hier, obwohl „Repliken" fehlen, ein hellenistisches Original voraussetzen. In dem Gegenspiel der Kräfte, in dem Übergewicht der Breite über die Höhe, natürlich auch im Gegenständlichen, eine Parallele zum Symplegma der Praxitelessöhne (S. 140), interessant auch für die Frage der Priorität von Malerei oder Plastik. Die Pangruppe ist einfacher, hat nicht die Verschlingungen und Überkreuzungen, die Raumtiefe des Symplegmas: scheinbar geeignet für eine plastische Gruppe mit Reliefzusammenschluß. Dennoch wird man nicht die Pangruppe in Rundplastik übersetzen wollen: Pan ist wirklich jenseits von Hermaphrodit, ohne daß er wirklich – auch mit der vorgestreckten Rechten nicht – in die vordere Raumschicht vorstößt. Ein eigentlich plastischer Zusammenhang besteht zwischen den Figuren nicht. Erst recht nicht plastisch ist das Gewand des Hermaphroditen, das doch sachlich absolut notwendig ist. Malerisch ist auch der Farbkontrast: der dunkle Pan, der weiße

[1] HerrmBr. 124 unten; RP 99, 2; Rizzo, PER, Taf. 116; Herbig, Pan, 38, Taf. 35, 2.

Hermaphrodit, dazwischen das blaue Gewand. Nun könnte man den Farbkontrast auch bei dem Symplegma nach den malerischen Kopien feststellen und das für die Priorität der malerischen Fassung anführen: wirkungsvoll ist sicher das Überkreuzen der dunkeln und hellen Arme und Beine. Allein den Kontrast von dunklen Männer- und hellen Frauenkörpern hat sicher auch die Marmorplastik seit der klassischen Zeit herausgestellt – nicht in der Weise der Malerei, nicht naturalistisch, aber gewiß mit leichter Tönung des Nackten. Die *Circumlitio*, auf die Praxiteles so großen Wert legte (S. 150), erstreckte sich nicht nur auf Gewand und Haar, und seine Söhne werden nach weiteren Effekten in dieser Art gestrebt haben.

Von dem jüngeren Symplegma von Satyr und Nymphe,[1] das wohl erst im späteren dritten Jahrhundert geschaffen ist, gibt es keine malerische Fassung und als plastische Schöpfung ist es auch wohl nie bezweifelt worden. Es gibt aber eine Parallele in Malerei, das intime Mosaik aus der Casa del Fauno (Abb. 123),[2] für das schon Pernice ein „berühmtes" Vorbild vermutete.[3] Die Gruppe ist tatsächlich vortrefflich und geht über den Durchschnitt der meist nur sachlich reizenden Darstellungen dieser Art weit hinaus. Die Figuren blockmäßig zusammengefaßt wie im plastischen Symplegma. Der Satyr sitzt so wie dort, aber der Kopf ist vorgeneigt, nicht zurückgebogen. Die Nymphe wird von hinten gesehen, in der verkürzten Rückenansicht, wie Einzelfiguren – Knabe von Subiaco (Abb. 100) – wie Gruppen – Schweinesieden (Abb. 154) – Florentiner Ringer[4] – zeigen, Gegensatz zum älteren Symplegma, wo Hermaphrodit in voller Rückansicht erscheint. Die Ähnlichkeit der Rückansicht beim Mosaik und den angeführten Parallelen wäre noch größer, wenn die Nymphe etwas mehr von ihrer Linken gesehen wäre. Geht man davon aus, so sieht man, daß die Gruppe im Bild schräg steht, d. h. wenn man sie drehen könnte, bekäme sie stärkeren plastischen Zusammenschluß, der rechte Oberschenkel des Satyrs wäre unverkürzt, der Unterschenkel, der Fuß stöße nicht so weit aus dem Bild heraus. Das führt darauf, daß tatsächlich eine plastische Gruppe zugrunde liegt, die der Mosaizist weniger in Malerei umsetzen als „abbilden" wollte. Eigentümlich, sollte man meinen, daß er nicht die Vorderansicht beibehalten hat: aber gerade diese Drehung bringt zum Bewußtsein, daß hier nicht eine gemalte Darstellung gemeint ist, sondern das plastische Werk, das man eben von verschiedenen Seiten schräg ansehen kann. Einmal darauf aufmerksam gemacht, findet man, daß auch die malerische Wiederholung des Symplegma nobile aus Pompeii schräg – diesmal nach der andern Seite – gestellt ist. Und wenn auch hier „malerisches" Beiwerk angegeben ist, das Bewußtsein, daß ein plastisches Werk, das man schräg sehen konnte, nachgebildet ist, ist doch offenbar geblieben. Bei den Mosaiken von Antiochia (S. 139) ist die Vorstellung des plastischen Werkes dadurch erreicht, daß die Gruppe zweimal, von vorn und von hinten, wiedergegeben ist.

Das Mosaik der Casa del Fauno ist also aus den Nachbildungen hellenistischer Gemälde auszuscheiden, dagegen ein wertvoller Zeuge für die Gruppenbildung in der Plastik des späteren dritten Jahrhunderts.

---

[1] BrBr. 732; HdA 346.

[2] Pernice, Hell. Kunst in Pompeii, VI, 176, Taf. 77, 2.

[3] Zunächst bestimmt durch das Vorhandensein einer Replik „aus Ägypten". Da ich diese nicht kenne und beurteilen kann, soll darauf kein besonderer Wert gelegt werden.

[4] HdA Taf. 121, 4.

Von den hier behandelten hellenistischen Bildern ließ sich keines mit Bestimmtheit einer lokalen Schule zuweisen. Sicher waren die Malerschulen in dieser Epoche so wenig voneinander abgeschlossen als in klassischer Zeit. Immerhin haben gewiß die verschiedenen hellenistischen Dynastien versucht, bedeutende Maler an ihre Höfe zu ziehen, in ihren Residenzen eine Tradition der Kunst zu schaffen, es wird eine makedonische, eine pergamenische (vgl. S. 125) Malerei gegeben haben, wie auf der andern Seite die sikyonische Malerschule in alter Tradition und begünstigt durch die zeitweilige neue Blüte von Sikyon bezeugtermaßen weiter geblüht hat. Und vor allem fragt man nach der ägyptisch-griechischen, der „alexandrinischen" Malerei.

ALEXANDRINISCHES

Dem Io-Bild des Nikias wurde oben S. 94 f. ein hellenistisches (Abb. 124) gegenübergestellt, das in der Bildüberlieferung teilweise mit jenem kontaminiert wurde, aber formal wie inhaltlich durchaus selbständig ist: Hermes überreicht dem Argos die Syrinx, zwischen ihnen die in die Kuh verwandelte Io. Zweifelhaft blieb nur, ob Io auf dem Original auch in menschlicher Gestalt vorhanden war, weil gerade bei dieser Figur eine Anlehnung an Nikias, die bei Argos ganz fehlt, zu spüren schien. Über den hellenistischen Charaker der andern Figuren ist kein Zweifel. Hermes, mit der überstarken Entlastung, dem Vorneigen und Vorgreifen erinnert an den trunkenen Herakles des Augebildes (S. 121), Argos, in Rückansicht, mit der hinten aufgestützten Linken, ist zum realistisch bekleideten Hirten geworden, hellenistischem Geschmack entsprechend. Ebenso ist mit der Verwandlung der Io in die Kuh Ernst gemacht.

Läßt sich das Bild näher einordnen? Eine allerdings stark umgebildete Wiederholung ist im Isistempel von Pompeii Gegenstück des Bildes mit der Landung der Io in Ägypten (Abb. 125)[1] gewesen. Kann das Vorbild des Argosbildes auch alexandrinisch gewesen sein? Das Landungsbild ist nicht nur inhaltlich ägyptisch mit Aigyptos und Harpokrates, den beiden Gestalten mit dem Sistrum usw., sondern als Komposition so bedeutend, daß eine Erfindung älterer, „alexandrinischer" Kunst Vorbild sein muß. Mit ihm hat das Argosbild direkt wenig gemein. Vergleichen läßt sich immerhin die Verbindung der weit ausgestreckten Arme von Io und Aigyptos, Hermes und Argos, die schräg läuft, weil die getragene Io, der stehende Hermes, die Sitzenden überragen.

Der Gruppe von Neilos („Triton") und Io ist nächst verwandt die des „Aigaion", der Delos trägt auf dem borghesischen Sarkophag (Abb. 126)[2]. Der hier links von der Gruppe dargestellte nackte bärtige Gott, der auf Kynthos oder Poseidon – beides nicht befriedigend – gedeutet wird, läßt sich andern Sitzenden, die den Kopf zurückwenden, ver-

[1] Helbig 138; HerrmBr. 56; Rizzo, PER, Taf. 79. Wiederholung Helbig 139; HerrmBr. 58, 2. – Curtius, Wandm., 215, Abb. 127–129; Diepolder 42; Watzinger, Exped. Sieglin, II, 1 B, 82, Anm. 1.

[2] V. Borghese IVC; Helbig, Führer 1546; Reinach, Rép. Rel. III, 167, 2.

gleichen, wie dem Zeus der Homerapotheose,[1] die ja auch alexandrinische Vorbilder benutzt. Auf dem Sarkophag ist offenbar die Vorlage, ein Bild, in den kleinen Fries hineingezwängt, Stellung und Größenverhältnisse der Figuren willkürlich geändert.

Ähnlich wie „Poseidon", mit umgewandtem Kopf sitzt weiter der Berggott des Münchner Reliefs (Abb. 127)[2] mit der Rinderherde, das seiner Erfindung nach sicher hellenistisch ist. Hier möchte man annehmen, daß auch das Original ein Relief war, auch die Einzelheiten, die Charakterisierung des Felsbodens, werden getreu kopiert sein. Das Relief hat, auch mit diesem Felsboden, noch durchaus den echthellenistischen Zusammenhang von Relief und Grund, die wirklich erlebte, gesehene, nicht wie im römischen Relief konstruierte Raumgestaltung. Diesem Relief hat man mit Recht verglichen[3] das Relief von Karthago mit der kindernährenden Göttin (Abb. 128),[4] Variante des Tellusreliefs der Ara Pacis.[5] Daß das karthagische Relief, mag es auch erst später ausgeführt sein, nicht Kopie des römischen sein kann, daß es die ursprüngliche Komposition reiner wiedergibt, ist zwar noch nicht allgemein anerkannt, obwohl schon sehr gute Gründe dafür beigebracht worden sind. Die Deutung habe ich schon früher gegeben:[6] Ägypten von der Nilquelle auf dem Mondgebirge bis zum Meer. Die Göttin wohl Aigyptos, nach ihr Tellus oder Italia auf der Ara Pacis gebildet, die Kinder vielleicht Ober- und Unter-Ägypten. Auch hier hat das Relief den hellenistischen Zusammenschluß, den wirklichen Raum gegenüber den aufgeklebten Figuren der Ara Pacis, die Komposition, Zusammenhang, gerade in den Asymmetrien. Der auftauchende, den wildbärtigen Kopf emporwendende Wassergott stellt sich zum „Aigaion", zum „Nil" des Landungsbildes.

Mit den gelagerten Rindern des Reliefs von Karthago und des Münchner Reliefs läßt sich nun wieder die Iokuh des Argosbildes zusammenstellen. Und nun sieht man auch die Parallele zwischen der Aigyptos über dem Rind auf dem karthagischen Relief und der menschlichen Io über der Kuh des Bildes, auch an den Berggott über der Herde des Münchner Reliefs könnte man erinnern. Damit wird die Zugehörigkeit dieser Figur zum Original erwiesen, und damit wieder dessen alexandrinische Herkunft wahrscheinlich gemacht. Diese Io unterscheidet sich von der der Nikias durch das breitere Sitzen und den Kopfschleier, den sie trägt wie die „Aigyptos".[7]

Vielleicht lassen sich noch andere Bilder diesem Kreis zuordnen. Zu Neilos oder Triton des Landungsbildes, der in alexandrinischer Plastik seinen Verwandten in dem Triton bei der Dresdner Aphrodite[8] hat, stellt sich der Triton, der Aphrodite trägt, im Haus des Tri-

---

[1] HdA Taf. 131, 3.

[2] Glypt. 251; BrBr. 343b; Sieveking, Festschrift Arndt 32. Die hier bemerkte Verwandtschaft in Einzelheiten mit dem Pariser Aktaionsarkophag (Robert, ASR III, Taf. 1) erklärt sich aus der Benutzung verwandter Vorbilder. Der Reliefstil, das Verhältnis von Figur und Grund, ist ganz verschieden.

[3] Watzinger, Magnesia a. M. 193.

[4] Paris Louvre, Cat. somm. 1838; Phot. Alinari 22586.

[5] Rodenwaldt, KA 561.

[6] HdA 345, Anm. 13; Gnomon 11, 260.

[7] Diese hat den einen Fuß höher aufgesetzt wie die Io des Landungsbildes (wo es anders, als Herabsteigen, begründet ist). Auf der Ara Pacis ist dieser Zug verwischt. Die beiden Seitenfiguren des Tellusreliefs sind gewiß auch nicht frei erfunden, könnten andern alexandrinischen Vorbildern entlehnt sein. Den im Rücken geblähten Mantel hält genau so wie die Figur links die „Leto" des borghesischen Sarkophags, S. 155 Anm. 2.

[8] HdA 326.

ptolemos (Abb. 129).[1] Wieder eine landende Göttin, hier gleitet von Eros und empfangen von einer opfernden Frau, die in ihrer vorgebeugten Haltung, dem herabgleitenden Untergewand, dem geknoteten Mantel an andere hellenistische Opfernde (S. 143) erinnert.

Dann das Narkissosbild im Haus der Königin Margherita (Abb. 130).[2] Narkissos, in der Haltung, der Fußstellung der Aigyptos des Reliefs, in seinem Schoß ein Eros – dem einen Knaben dort entsprechend, während ein zweiter zu seinen Füßen sitzt –, ihm gegenüber zwei Nymphen übereinander, von denen die untere die Hand weit nach ihm ausstreckt wie Aigyptos des Landungsbildes, Hermes des Argosbildes. Diese beiden Nymphen übereinander, die untere vom Rücken gesehen, die eine Hand am Kopf – die hinter ihr erscheinende dritte Nymphe, die kompositionell wenig bedeutet, kann hier unberücksichtigt bleiben –, beide mit nacktem Oberkörper, dann der links Sitzende mit Gewand um den Unterkörper, den rechten Ellbogen aufgestützt, die Hand herabhängend, hinter ihm der Baum: all das findet die Parallelen auf einem Hauptwerk alexandrinischer Kunst, der Tazza Farnese (Abb. 132).[3]

Mit dieser meisterlichen Rundkomposition ist das Narkissosbild noch in anderer Hinsicht zu vergleichen. Geht man den Umrissen der beiden Nymphen nach, auf der andern Seite der Linie der Narkissos mit dem vorgeneigten Baum über seinem Kopf, so kommt man auch hier auf die Vorstellung eines Rundes, das erst vom Wandmaler in die Rechteckform gebracht ist. Das wird bestätigt, wenn man den Versuch macht, die Ecken abzudecken (Abb. 131), dem Bild einen kreisrunden Rahmen zu geben. Dann erst bekommen die Linien der Gestalten starke Ausdruckskraft; wenn sie von diesem Rahmen unterstützt werden, erklärt sich das Übereinander der Nymphen, das Vorneigen des Baumes usw. Die Komposition unterscheidet sich insofern von der der Sardonyxschale, als dort die Mitte von einem engeren Figurenkreis umgeben ist, die auf dem Narkissosbild leer bleibt. Aber in der Hauptsache, der Anpassung des Ganzen wie der einzelnen Figuren an das Rund, ist das gleiche Prinzip unverkennbar. Die Frage, wieweit die griechische Malerei Rundbilder gekannt hat, ist oben schon einmal berührt worden (S. 102); die Rundkomposition, die ja seit alters nicht nur für Geräte usw., sondern auch in solch monumentaler Form wie bei den großen Schildreliefs verwendet wurde, auf die große Malerei zu übertragen, mußte ja naheliegen. Hier hätten wir Rundrelief eines Gefäßes und Rundbild der Malerei in dem gleichen künstlerischen Bereich. Man müßte versuchen, weitere solche Rundbilder nachzuweisen.

Diese Zusammenhänge sprechen für die Zuweisung auch des Argosbildes an die alexandrinische Kunst. Hier soll nicht die wiederholt behandelte Frage, ob es alexandrinische Kunst überhaupt gab,[4] erörtert werden. Eine Kunst in Alexandria, im ptolemaischen Ägypten gab es sicher, mögen deren Träger auch vielfach Fremde gewesen sein. Ägyptische Züge sind natürlich bei einer Szene, die in Argos spielt, nicht zu erwarten. Daß sie

[1] Sogliano 132; HerrmBr. 191. Herrmann hat den Zusammenhang mit der Landung der Io gesehen, erklärt aber mit Unrecht die Opfernde als Zusatz, die doch kompositionell ausgezeichnet in das Bild paßt. Die Aphroditegruppe ist gewiß nicht Vorbild der Iogruppe, sondern Parallele.

[2] HerrmBr. 233. Narkissos unterscheidet sich von den üblichen Typen (vgl. S. 138) auch durch die vollere Bekleidung des Unterkörpers.

[3] Furtwängler, Ant. Gemmen, Taf. 55.

[4] Fr. Poulsen, From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek, II, 1.

auch auf andern oben betrachteten Kompositionen fehlen, daß der Künstler, der das Relief der Herde wohl für einen „Alexandriner" geschaffen hat, nichts von ägyptischem Lokal, ägyptischer Fauna und Flora andeutete, daß auch auf dem Relief von Karthago, wo nun Ägypten selbst geschildert ist, nur der Ibis im Schilf die Landschaft andeutet, hängt mit dem Charakter der älteren alexandrinischen Kultur zusammen, die griechisch sein will, das wirklich Ägyptische verachtet, ablehnt.[1] Auch die Tazza Farnese gibt das Ägyptische ganz in griechischer Form. Stärker sind die ägyptischen Elemente auf dem Landungsbild. Hier mußte ja das empfangende Land deutlicher charakterisiert werden, wenn auch nichts von ägyptischer Stilisierung zu finden ist – der „Priester" mit Sistrum und Kerykeion hat wohl die Gebärde des einheimischen Kultus, aber nicht in der ägyptischen Fassung; der ausgestreckte Arm ist ein Ausdrucksmittel, das die alexandrinische Kunst auch außerhalb der ägyptischen Sphäre verwendet.[2]

Argosbild und Landungsbild stehen sich nicht nahe genug, um den gleichen Meister erschließen zu lassen. Gegenstücke könnten sie schon ursprünglich gewesen sein, in einem Heiligtum der hellenisierten Isis.

Bei keinem der betrachteten Bilder ist man veranlaßt, mit der Datierung über die Zeit des dritten Jahrhunderts herabzugehen – am ehesten schien bei dem Telephosbild S. 125 ein Ansatz in die Zeit des pergamenischen Altars möglich. Daß es damals eine Malerei von einiger Bedeutung gegeben hat, ist sicher – wenn sie auch wohl nicht mit der Plastik, vor allem der Reliefplastik wetteifern konnte. Aber ihre Bedeutung wird im wesentlichen eine gegenwärtige sein, in der Zeit des Klassizismus, vor allem in der Kaiserzeit ist sie als Kunst wohl wenig beachtet worden. Gewiß mögen unter den in der Wandmalerei beliebten Typen aus dem Kreis des Dionysos und der Aphrodite auch solche der späteren hellenistischen Zeit sein: daß sie schwer auszusondern sind, hängt mit dem Charakter der späteren hellenistischen Kunst überhaupt zusammen, die wenig originelle, neue Formen mehr schafft. Etwas anderes ist es dann im ersten Jahrhundert, im Beginn der „römischen" Epoche, wo parallel mit verstärktem Klassizismus intensiveres Naturstudium einsetzt. Verständlich auch, daß damals Künstler zu Ruhm gelangen, die von den römischen Großen protegiert werden, wie die Bildhauer Arkesilaos und Pasiteles, daß deren Werke auch kopiert werden, wie die des Timomachos, der in deutlicher Beziehung auf klassische Schöpfungen, in Darstellung derselben Gegenstände Neues zu schaffen versucht (S. 61 f.; vgl. 19).

---

[1] HdA 325.

[2] Die zahlreichen Darstellungen ägyptischer Szenen mit starkem Lokalkolorit aus der Kaiserzeit in Wandbildern, Mosaiken usw. sind hier nicht zu behandeln. Einiges mag auf hellenistische Bilder noch des dritten Jahrhunderts zurückgehen. Vgl. etwa das Mosaik aus Lepcis, Africa Italiana V, 6, Fig. 3/4, wo der auf dem Nilpferd sitzende Nil dem der Tazza Farnese zu vergleichen ist, der Trompetenbläser dem Windgott dort, auch die Gruppe der beiden Frauen einen guten Eindruck macht.

REGISTER

Achilleus 17, 72, 76 f., 79, 81
Admetos 138
Adonis? 135
Aias 19
— (Lokrer) 83
„Aigaion" 153
Aigisthos 17, 85
Aigyptos 153 f.
Alexander 104 ff.
Alexandrinisch 153 ff., 147
Alkamenes 65
Alkestis 138
Altar 15, 62, 128 f.
Alte opfernd 132, 143
— trunken 148 ff.
Amazonen 17, 106
Ambrosianus (Ilias) 80
Amme 136, 133
Amphiaraos 111
Andromeda 94
Ansicht, Haupt- und Neben- 142
Antikythera, Bronze 117
Antium, Mädchen 141, 132
Apelles 111
Aphrodite von Daphne 42
— fischend 136
— sandalelösend 122
— und Triton 154
Apobat 111
Apoll und Python 69
— Belvedere 101, 117
Ara Pacis 154
Ariadne 47, 91
Aristolaos 64
Aristonautes 69, 81
Aristophon 16
Arkadia 124
Artemis Versailles 59 f.
— Ephesos 55
Artemon 127, 129
Asklepios Poggio 101
Atalante 68
Athena 39 ff., 47, 105
— „trauernde" 25
Athenion 72, 93, 111
Auge 121, 138

Bari, Silberschale 100
Bäume 12, 58, 106 f.
Becher, homerisch 87
— Popilius 109
Bein übergeschlagen 132
Berggötter 153 f.
Bildformat 13, 109
Blick zum Beschauer 67, 78
Boëthos 148
Bogen (Archit.) 118
Briseis 77 ff.
Brygos 27
Bühne 6, 143

Campanarelief 34
Cheirisophos 16
Chrysippos 99
Cicero 144
Circumlitio 152

Daidalos 132
Danae 96
Decenz 27, 29, 48, 54, 79, 87, 101, 137
Delos 153
Demeter? 151
Demetrias 128
Demosthenes 62
Dionysos 49 ff., 91
— Tempel 44
Dioskuren 29 ff., 103
— Quirinal 36
Dioskurides 139
Dirke 114
Dornauszieher 147

Eleusische Pelike 89
Elfenbein 56, 113
Elpenor 14
Endymion 138
Entblößung 21, 25, 67, 74, 92, 101, 121
Eos 112
Eris 39 f.
Eros Bestrafung 100
— Hahnenkampf 28
— und Pan 91
— Putto 24, 92
— Soranzo 25
— als Vermittler 50, 150
Eroten mit Keule 129
— Nest 135

Eroten Verkauf 149
Erzgießerei 131
Euphranor 115 ff.

Fälschungen? 27, 78, 102, 130
Farbe 108
— Vierfarbenmalerei 144, 53
— hell-dunkel 73 ff., 84, 121, 125, 127, 132 f., 151
Felsdurchblick 52, 96
Flügelgestalten 51, 66
Frauenkörper 101
Freiermord 13
Fuß unsicher aufgestellt 54
— hoch aufgestützt 43, 58, 100
Füße zurückgezogen 24, 137

Galliergruppe 86, 123
Galopp 112
Gegenstücke 134, 74, 85, 96, 127
— Vasen 18
Gemmen, Cameen, Pasten 15 f., 19, 27, 62, 70, 85, 98, 102, 112, 148
— Gemma Augustea 125
Gigantomachie 46
Gjölbaschi 10, 13, 38
Götter zuschauend 30, 40, 115
Götterbild 22, 33, 55
Grabgemälde 112
Größenunterschiede 54, 56, 69, 88

Halbfiguren 45, 55
Hand als Mittelpunkt 67, 145
— straff aufgestützt 92, 136, 150
Händefalten 19
Hegeso 75
Helena 21, 82 f.
Helios 39, 112
Helmwange 28
Hephaistos 88, 130
Herakles 121 ff., 43
— Lansdowne 89
— Hercules aversus 124
Hermaphrodit 140, 151
Hermes 39, 88
„Hermes Richelieu" 117
Hieron (Töpfer) 66
Himeros 22
Hippolytos 112
Hoby, Becher 16
Hölzernes Pferd 83
Homerapotheose 154
Hylas 121
Hypnos 47, 51

Jagd 108
Ilissos, Grabrel. 99
Iliupersis 83
Innenraum 22, 63, 97, 145, 149
Io 94, 153
Iphigenie 53, 99
— Gruppe 59, 115
Iris 66
Isis 147, 153
Ixion 88

Kadmosmaler 39 f., 50, 64
Kallisto 137
Kalypso 98
Kassander 110
Kassandra 86
Kentaurenkampf 70, 126
Kephisodot 51, 65
Kertscher Vasen 87 ff., 78, 135
Kirke 76, 151
Klassizismus 24, 27, 53, 56, 87, 146
— moderner 142, 148
Kleobulos 99
„Kleomenes" 56
Komposition, Linie, Kurven 42, 45, 67, 107, 136, 143, 145
Kora, Raub 75, 112

Lakonische Schale 108
Lampe 26
Landschaft 13, 109, 115
Laokoon 83, 18
— Gruppe 146
Laomedon 127
„lascivia" 110
Lauf 113
Leochares 60, 101, 112, 117
Leukippiden 29, 103
Licht und Schatten 96, 149
Lissabon, Reliefs 112
Luftraum über Figur 81, 88, 109, 143
— um Figur 102
Lykomedes 17, 72
Lykurgos 47
Lysipp 101, 117, 122, 124, 143

Makron 66, 83
Marmorbilder 111
Mauerbau 115
Maussoleum 69, 71, 81, 112
Medea 31, 62
Medusa 70
Meidias 12, 23, 33, 39

Meleager 68, 135
Mikon 11, 60, 106
— und Pero 147
Minotauros 116
— Bronze 123
Monochromata 111
Mosaiken 41, 43, 67, 73, 103 f., 108, 111 f., 118, 122, 124, 139, 143, 146, 152, 156
Münzen 36, 52, 71, 102, 114
Musikanten 139
Myron 140

Nacktheit: Entblößung, Decenz
— Aphrodite 43
Namensbeischriften 22
Narkissos 138, 155
Nausikaa 12
Nekyia 14, 95
Neoptolemos 85
Nephele 88, 149
Nereidenmonument 35, 112
Nessos 125
Nike 25, 33 f., 39, 102
— Balustade 33, 44
Nikias 93, 90, 124
Nikomachos 102
Nikopol, Goryt 17
Nil 153

Odysseus 12 ff., 19, 53, 72, 76, 87, 95, 98, 151
Omphale 128
Orestes 85
Orpheus 79

Paionios 34
Palladionraub 15
Pan und Daphnis 135
— und Eros 91
— und Hermaphrodit 151
— und Satyr 147 f.
Paris des Euphranor 117
— und Helena 21
— Urteil 38
Parrhasios 16, 28, 116
Parthenon 21, 23 f., 103, 106
Pasiphae 133
Pasquino 74
Pausanias 12, 49
Pausias 61
Peirithoos 70, 127
Peitho 24
Peleus 72
Pelops 36 f.
Penelope 20, 98
Penthesilea 17, 70
Pentheus 44
Pergamon 48, 66, 74, 123, 147
Perser 45, 107
Perseus 70, 94
Perspektive 80, 115, 145
Pfeiler als Sitz 24 f., 119
Pferd 30, 104, 112
Pflanzen 40
Pheidias 28, 31
Phigalia 70
„Philiskos" 53
Philoktet 15, 148
Philoxenos 61, 104 ff.
Plastik und Malerei 139, 151 f.
Polygnotos 10 ff., 32, 49, 79
Praxiteles 78, 89, 100
— Söhne 140
Priamos 26
„Pudicitia" 99
Puteal der Königin Christine 123

Raffael 80
Rahmen 108
Raum und Figur 40, 49
— Tiefe 51, 57 f., 80
— reduziert 55, 96, 121, 132
Rechts- und Linksrichtung 48
Relief, Grab- 69, 99, 127
— „tarentinisch" 83, 85
— Votiv- 24, 62, 111
— Urkunden- 65, 78
— Basis Mantinea 89
— Reliefbilder u. dgl. 95, 129, 154
— Dreifiguren- 57, 61
— neuattisch 21, 33, 56
— archaistisch 24
— versch. 104, 112, 124, 130
— und Malerei 22, 36
Rinder 154
Ringer 118, 152
Rubens 29, 40, 110, 137, 146
Rückansicht 50, 81, 84, 105, 124, 132 f., 137 f., 153
— Pferd 104
Rundformat 102

Säule 15, 41, 64, 68, 136
Samson 146
Sarkophage, Klagefrauen 78 f., 83, 99
— Alexander 107, 110
— Achilleus 26, 72
— Aktaion 154

Sarkophage, Delos 153
— Dionysisch 47, 91, 122
— Kora 75, 103, 113
— Leukippiden 33
— Meduse 71
— Orestes 85
— Paris 42
— Pelops 37
Satyr mit Querflöte 125
— schnippchenschlagend 147
— und Nymphe (Kyzikos) 147
— — Symplegma 152
— Mosaik Malta 146
— Satyrspiel 131
— — Reliefs 129
Schiffe 31, 47, 80
„Schild des Scipio" 78
Schilde als Folie 80 f., 84
Schleifer 150
Schwangerschaft 74, 137
Selinunt, Metopen 66
Sessel des Dionysospriesters 28
Sieben Weise 43
Sigillata 56
Silanion 101, 117
Skenenreliefs 65
Skopas 65, 91
Spätantikes 78
„Spannung" der Mitte 18, 49, 67, 84, 106, 143
Spiegelrelief 98
Staffelung 129
Steine am Boden 13, 55
Subiaco, Knabe 121, 152
Symmetrische Anordnung 36, 92
Symplegma Dresden 139, 151
— Casa del Fauno 152
Tabula Iliaca 87
Talosvase 29, 46
Tarent 40, 70
Tazza Farnese 155
Teiresias 95
Teisikrates 101
Telephos 124
Tempel 62 f.
Terrakotten 139, 145, 147
Thamyris 15
Themis 39, 88
Theon 85
Theoros 77
Theseus 47, 82, 115, 123
Thetis 72, 150
Thorvaldsen 27
Timanthes 53, 56
Timomachos 19, 61 f., 68, 125, 148, 156
Timotheos 68 f.
Tityos 18
Toreutik 16, 28, 70
Triton 155 f.
Troisches 77 ff.
Tyche von Antiochia 145
Tyndaridai 103

Unteritalische Vasen 33, 40, 56, 61
Urnen, etruskisch 13, 16, 59, 82, 98f.

Verkürzung 61, 126, 133

Weinende 78

„Zauberin" 150
Zenon 55, 99
Zeus 30, 35, 40, 64
Zeuxis 70, 83, 85, 111
Zutaten der Wandmaler 66, 93 f.

TAFELN

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

			Tafel	Seite
1	Nausikaa, Amphora	FR. 138, 1	1	12
2	Nausikaa, Pyxis	Öst. Jahresh. 8, T. 1	1	12
3	Freiermord, Gjölbaschi	FR. 138, 2	1	13
4	Freiermord, Gjölbaschi	Phot. Wlha	1	13
5	Freiermord, Skyphos	Phot. Wlha	1	13
6	Elpenor, Pelike	Amer. Journ. of. Arch. 38. T. 27	1	14
7	Thamyris, Hydria	Journ. Hell. Stud. 25, T. 1	2	15
8	Palladionraub, Gemme	Furtwängler, Ant. G. T. 50, 11	2	15
9	Philoktet, Silberbecher	Nord. Fortitdsminder 2, T. 9	2	16
10	Penthesilea, Schale	FR. 6	2	17
11	Tityos, Schale	FR. 55	2	18
12	„Laokoon", Kantharos	FR. 163, 2	2	18
13	Paris u. Helena, Rel.	BrBr. 439 b	3	22
14	Paris u. Helena, Spitzamphora	FR. 170, 2	3	22
15	Paris u. Helena, Wandb.	MPI. III, Pomp. 2 T. C	3	24
16	Helena, Schale	Arch. Jahrb. 41, 202	3	25
17	Priamos vor Achill, Sarkophag	Cat. Mus. Capit. T. 16	3	26
18	Leukippiden, Hydria d. Meidias	FR. 8	4	33
19	Leukippiden, Unterital. Krater	Mon. dell'Ist. XII, 16	4	33
20	Leukippiden, Sarkophag Florenz	Phot. Alinari	4	33
21	Stierführung, Rel. Florenz	Phot. Alinari	4	3
22	Leukippiden, Gjölbaschi	Benndorf, Heroon T. 16	4	38
23	Parisurteil, Krater	C. R. Pétersb. 1861 T. 1	5	39
24	Parisurteil, Hydria	FR. 30	5	39
25	Parisurteil, Griffkrater	Nicole, Meidias Abb. 17	5	39
26	Parisurteil, Hydria	Mon. Lincei 14, T. 2	5	39
27	Parisurteil, Rubens	Klass. Bilderschatz 820	6	41
28	Parisurteil, Krater	Phot. Arch. Inst.	6	41
29	Parisurteil, Wandb.	Phot.	6	41
30	Parisurteil, Mosaik	Amer. Journ. of Arch. 38 T. 21	6	41
31	Pentheus Wandb.	HerrmBr. 42	6	44
32	Ariadne, Stamnos	Phot. Baldw. Cool.	7	47
33	Ariadne, Wandb.	HerrmBr. 16	7	47
34	Ariadne, Wandb.	Presuhn, Pompeii I 10	7	47
35	Ariadne, Sarkophag	Robert, ASR. III 144	7	47
36	Ariadne, Wandb.	Herrm Br. 40	7	50
37	Ariadne, Wandb.	Herrm Br. 114	7	50
38	Silen, Amphora	MPI. III, Pomp. 1, 21 Fig. 12	8	51
39	Iphigenie in Aulis, Wandb.	HerrmBr. 15	8	53
40	Pasquino	Abh. Leipz. Ak. 43, 4 T. 1	8	53
41	Iphigenie in Aulis, Krater	Phot. Mansell	8	56
42	Iphigenie in Aulis, Ara	Öst. Jahresh. 24, 17, Abb. 13	8	56
43	Iphigenie in Aulis, Urne	Öst. Jahresh. 24, 22, Abb. 14	9	59
44	Iphigenie in Aulis, Gruppe	Abh. Leipz. Ak. 37, 5, Abb. 25	8	59
45	Dirke, Wandb.	HerrmBr. 43	9	60
46	Iphigenie in Tauris, Wandb.	HerrmBr. 115	9	61
47	Iphigenie in Tauris, Krater	FR. 148	9	61

			Tafel	Seite
48	Iphigenie in Tauris, Wandb.	HerrmBr. 119	9	61
49	Medea, Wandb.	HerrmBr. 130	9	62
50	Zeus und Hera, Wandb.	HerrmBr. 11	10	65
51	Urkundenrelief	Svoronos, Ath. Nat. Mus. T. 201	10	65
52	Zeus und Hera, Metope	BrBr. 290a	10	66
53	Meleager, Wandb.	HerrmBr. 223	10	68
54	Aristonautes, Grabrel.	Phot. Alinari	10	69
55	Apollon, Wandb.	HerrmBr. 20	10	69
56	Kentaur, Marmorbild	22. Hall. Winck.-Pr. T. 1	11	70
57	Amazonenfries, Maussoleum	Phot. Mansell	11	70
58	Perseus, Sarkophag	Arch.-epigr. Mitt. 13, 49	11	71
59	Amazonenfries, Maussoleum	Phot. Mansell	11	71
60	Peleus, Pelike	FR. 172	11	72
61	Achill auf Skyros, Wandb.	HerrmBr. 137	11	73
62	Koraraub, Sarkophag	Phot. Alinari	12	75
63	Kirke, Wandb.	Overbeck, Bildw. T. 32, 11	12	76
64	Briseis, Wandb.	HerrmBr. 10	12	77
65	„Schild des Scipio“	Mon. Piot VI 29	12	78
66	Achilleus, Aryballos	Arch. Zeit. 1881 T. 8	12	79
67	Streit der Könige, Wandb.	HerrmBr. Abb. 48	12	81
68	Entführung der Helena, Wandb.	HerrmBr. 12	13	82
69	Aigisthos, Sarkophag	Robert, ASR. II 154	12	85
70	Themis, Pelike	FR. 69	13	88
71	Ixion, Wandb.	HerrmBr. 39	13	88
72	Eros und Pan, Wandb.	HerrmBr. 44	13	90
73	Eros und Pan, Sarkophag Casali	Phot. Tryde	13	91
74	Eros und Pan, Pelike	Schefold, Unters. T. 38	13	92
75	Io, Wandb.	HerrmBr. 53	14	94
76	Andromeda, Wandb.	HerrmBr. 129	14	94
77	Nekyia, Relief	Phot. Alinari	14	95
78	Danae, Wandb.	Phot. Alinari	14	96
79	Danae, Wandb.	HerrmBr. 187	14	97
80	Danae, Wandb.	HerrmBr. Abb. 76	14	97
81	Penelope, Wandb.	HerrmBr. 54	15	98
82	Silberschale v. Bari	Ant. Denkm. III 25	15	100
83	Nike, Gemme	Furtwängler, Ant. G. LVII 6	15	102
84	Koraraub, Sark.	Robert, ASR. III 360	15	103
85	„Tyndaridae“, Mosaik	Röm. Mitt. 7, 13	15	103
86	Alexanderschlacht, Mosaik	Phot.	16	105
87	Jagd, Mosaik	Mon. Linc. 27, T. 3	16	109
88	Löwenjagd, Rubens	Phot.	16	110
89	Kampf an den Schiffen, Mosaik	Schneider, Album T. 46	16	111
90	Apobat, Marmorbild	19. Hall. Winck.-Progr. Taf.	16	111
91	Helios, Relief	Bull. Corr. Hell. 16, T. 8	17	112
92	Wagenrennen, Maussoleum	Brit. Mus. Cat. II, T. 18	17	112
93	Koraraub, Elfenbeinrel.	Overbeck, Kunstmyth. T. 19	17	113
94	Theseus, Wandb.	HerrmBr. 81	18	116
95	Theseus, Wandb.	HerrmBr. 143	18	116
96	„Paris“ von Antikythera	Phot. NPhGes.	18	117
97	Theseus, Mosaik	Pernice, Hell. K. in Pomp. VI, T. 75, 1	18	119
98	Hochzeit des Peirithoos, Wandb.	HerrmBr. 144	18	118
99	Herakles u. Auge, Wandb.	HerrmBr. 47	18	121
100	Knabe von Subiaco	BrBr. 249	18	121

			Tafel	Seite
101	Herakles, Sarkophag	Phot.	19	122
102	Silen, Puteal	EA 1693	19	123
103	Herakles u. Nessos, Wandb.	HerrmBr. 147	19	125
104	Gemma Augustea	Furtwängler, Ant. Gemmen T. 56	19	125
105	Auszug, Wandb.	Wirth, Wandmal. T. 11	19	127
106	Omphale, Wandb.	Phot. Arch. Inst.	20	128
107	Satyrspiel, Relief	Phot. Moscioni	20	129
108	Thetis u. Hephaistos, Wandb.	HerrmBr. 139	20	130
109	Hephaistos, Relief	Röm. Mitt. 52, 71	20	130
110	Erzgießerei, Schale	FR. 135	20	131
111	Pasiphae, Wandb.	HerrmBr. 38	20	133
112	Erotennest, Wandb.	HerrmBr. 17	21	135
113	Aphrodite fischend, Wandb.	Phot. Sommer	21	136
114	Endymion, Wand.b	HerrmBr. 134	21	138
115	Narkissos, Wandb.	Helbig, Wandm. T. 17	21	138
116	Musikanten, Mosaik	HerrmBr. 106	21	139
117	„Liebestrank", Mosaik	HerrmBr. 107	22	144
118	Schweinesieden, Elfenbeinrel.	Festschr. Arndt 97	22	143
119	Alte, Statue	EA 1994	21	143
120	Erotenverkauf, Wandb.	HerrmBr. 199	22	149
121	„Zauberin", Wandb.	HerrmBr. 124o.	22	150
122	Hermaphrodit, Wandb.	HerrmBr. 124u.	22	151
123	Symplegma, Mosaik	Pernice, Hell. K. in Pompei V, T. 77, 2	22	152
124	Io, Wandb.	HerrmBr. 58	23	153
125	Landung der Io, Wandb.	HerrmBr. 56	23	153
126	Delos, Sarkophag	Arch. Zeit. 27, T. 16, 2	23	153
127	Herde, Rel.	BrBr. 343b	23	154
128	Nilland, Rel.	Phot. Alinari	23	154
129	Aphrodite, Wandb.	HerrmBr. 191	24	155
130	Narkissos, Wandb.	HerrmBr. 233	24	155
131	Narkissos, Wandb. als Rundbild	HerrmBr. 233	24	155
132	Tazza Farnese	Furtwängler, Ant. Gemmen T. 55	24	155

Bei den Abbildungszitaten im Text ist zu verbessern:

Seite 62 Zeile 25 statt 47 lies 49
Seite 69 Zeile 24 statt 35 lies 55
Seite 71 Zeile 34 statt 75 lies 59
Seite 121 Zeile 15 statt 91 lies 99
Seite 130 Zeile 33 statt 100 lies 109
Seite 152 Zeile 19 statt 154 lies 118

außerdem zu berichtigen:

Seite 72 Zeile 13 statt 71, 60, 71 lies 41, 60, 71



1



2



3



4



5



6

TAFEL 1

TAFEL 2

7

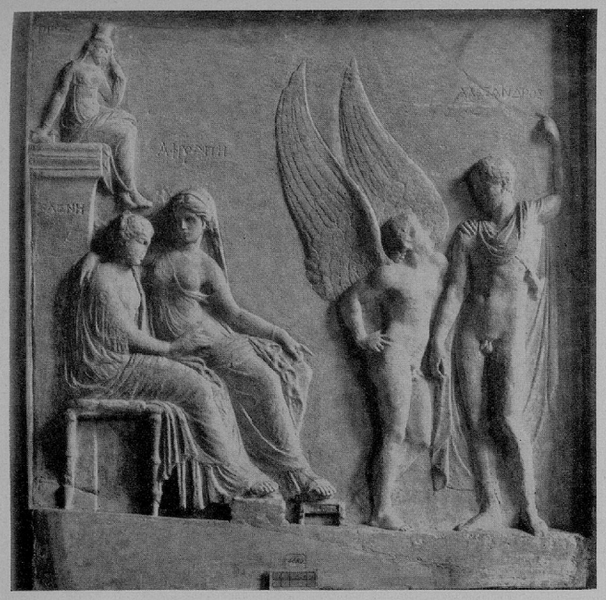
10

11

8

9

12



13



14



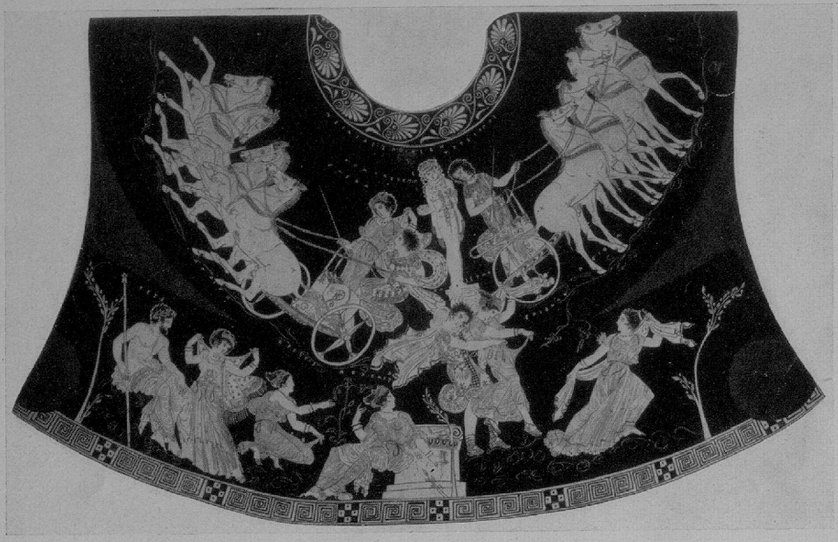
15



16



17



18



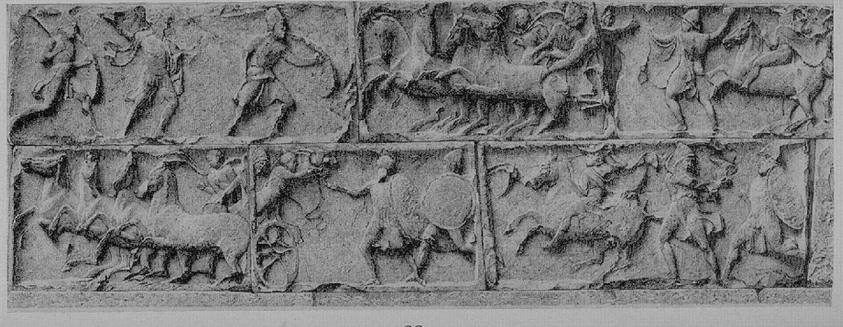
20



21



19



22



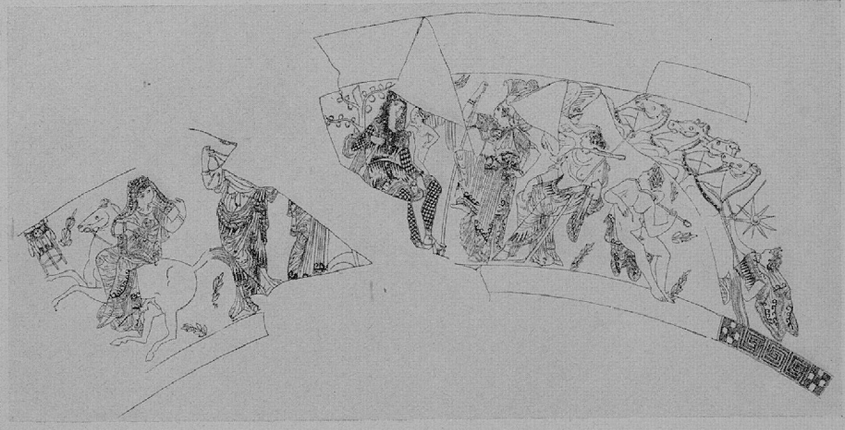
23



24

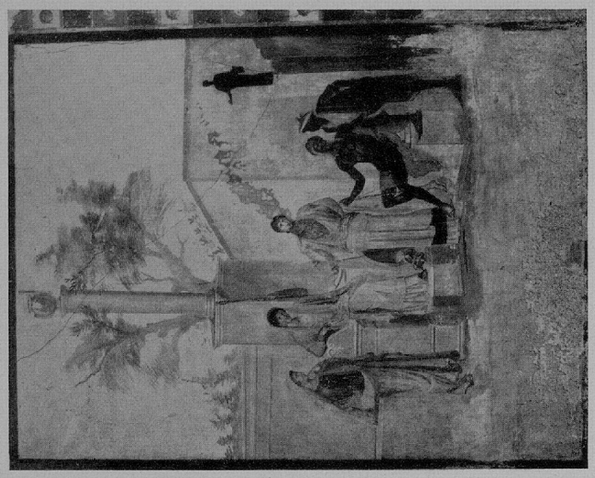


26



25

TAFEL 5



29



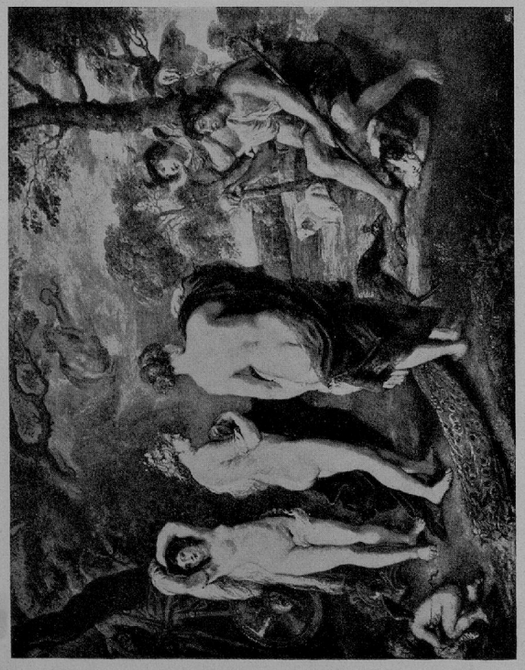
31



28



30



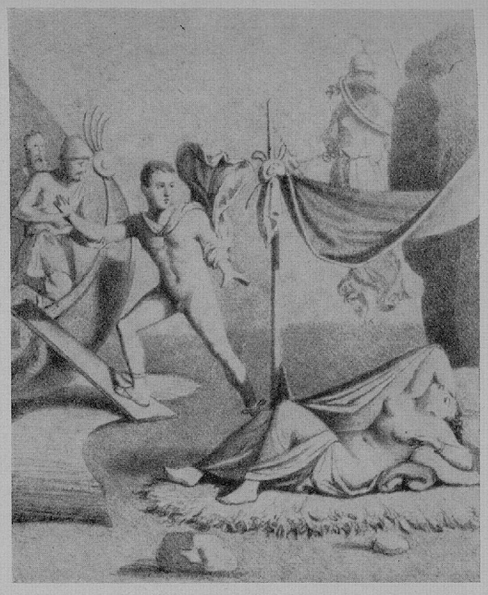
27



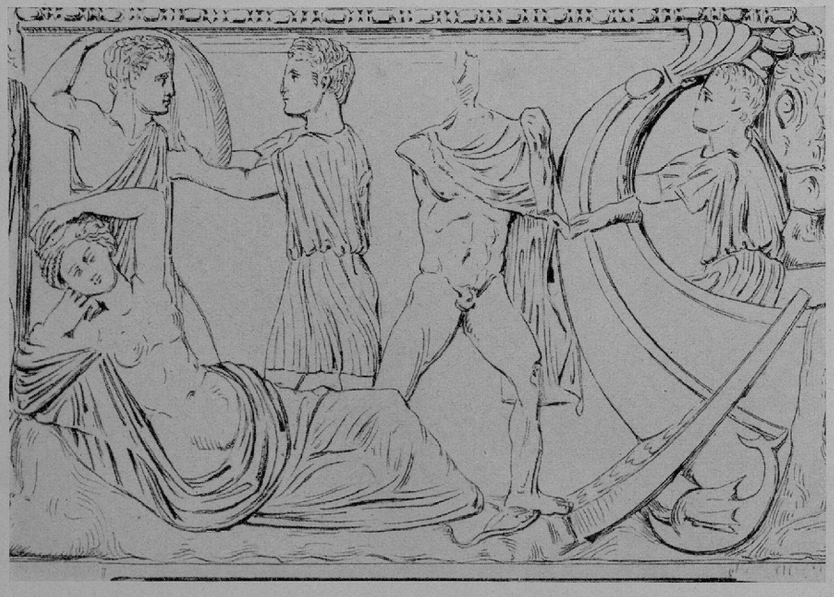
32



33



34



35



36



37

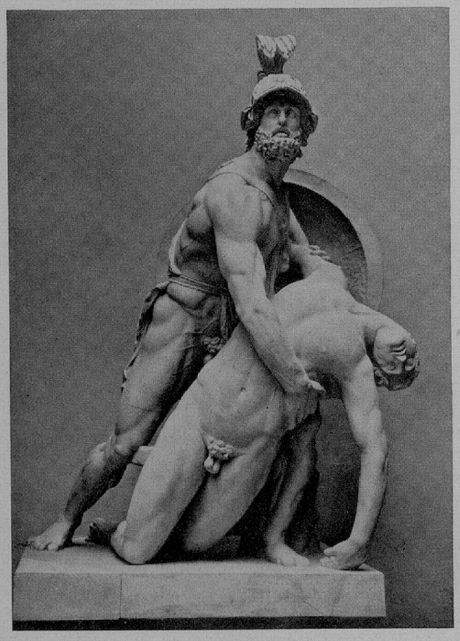
TAFEL 7



38



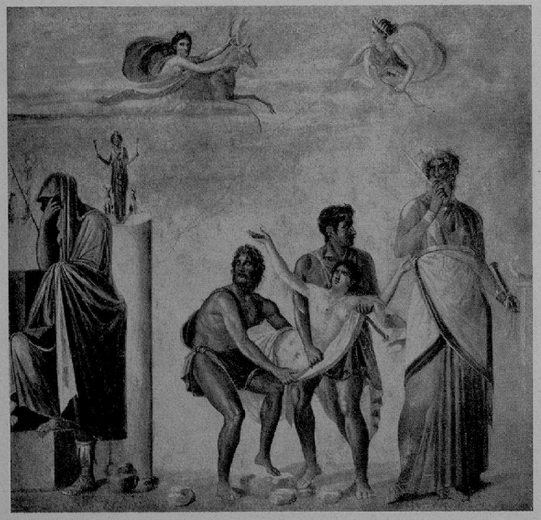
44



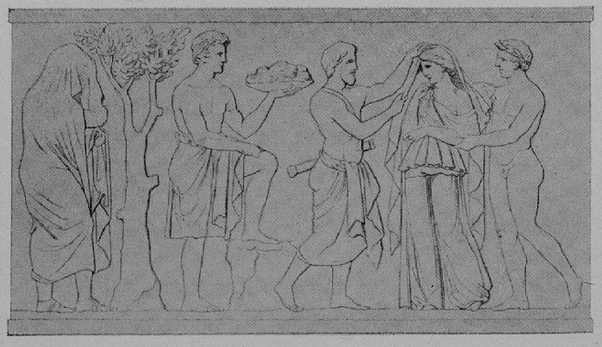
40



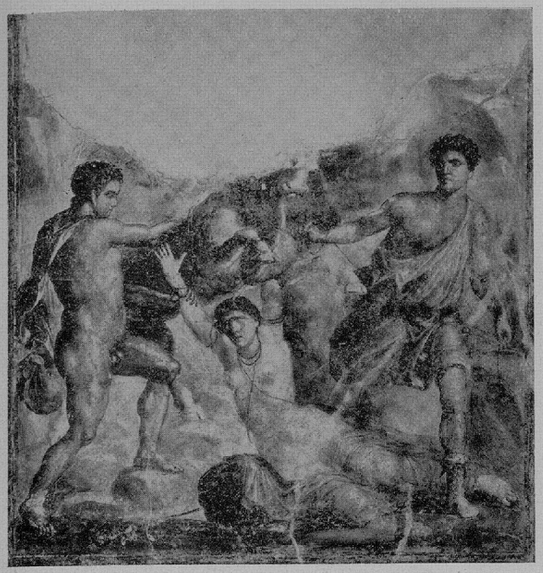
41



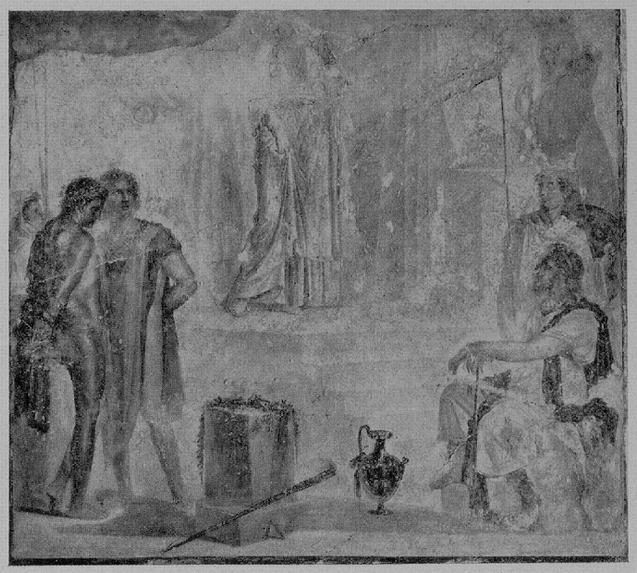
39



42



45



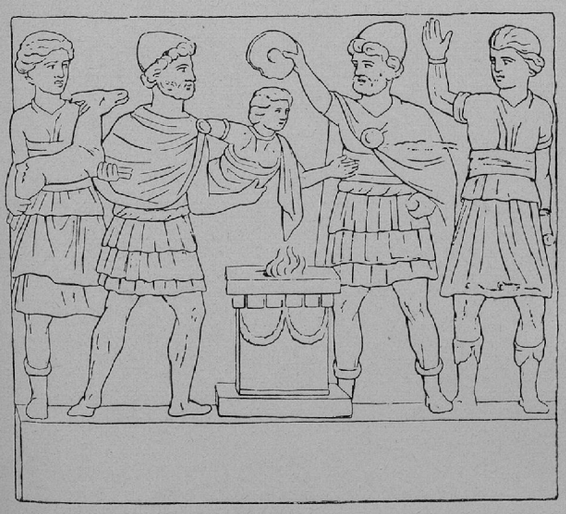
46



47



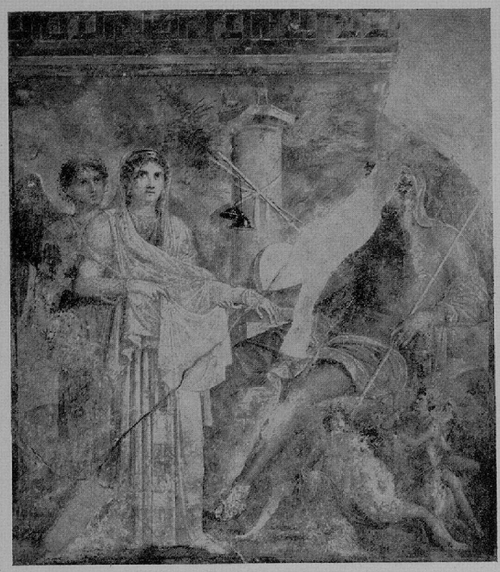
49



43



48



50



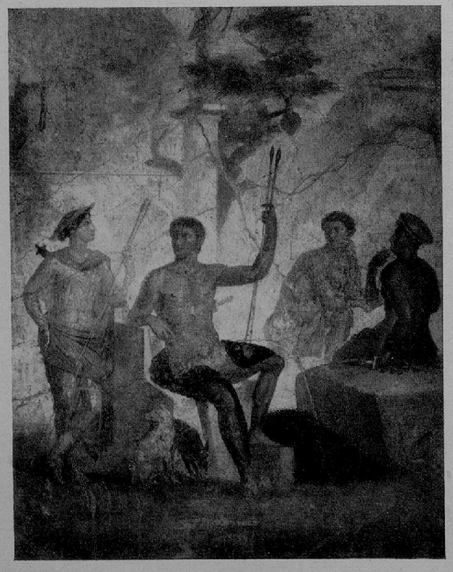
52



51



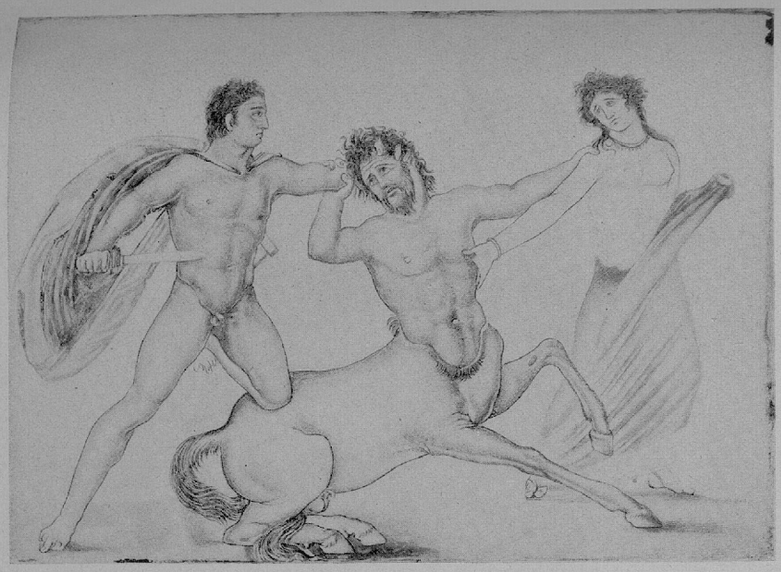
54



53



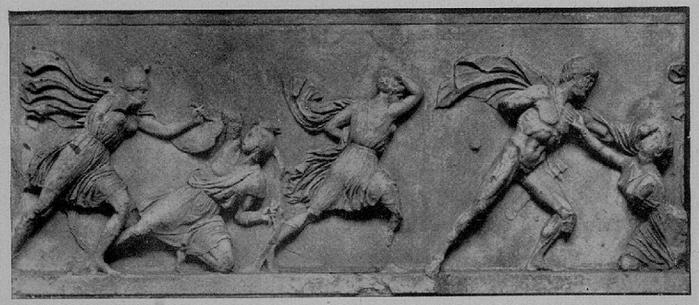
55



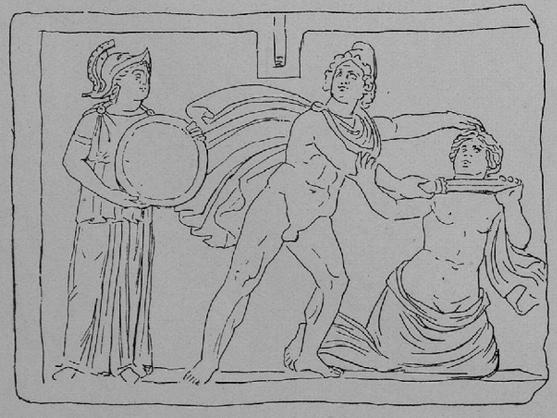
56



60



57



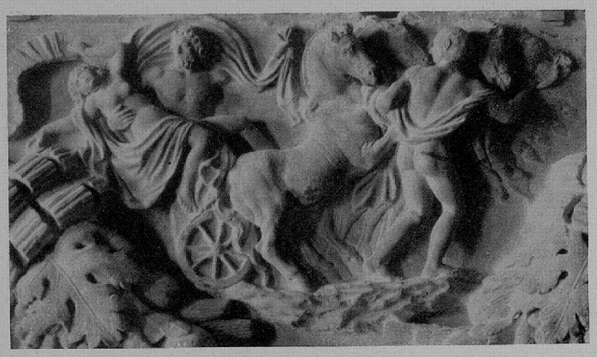
58



59



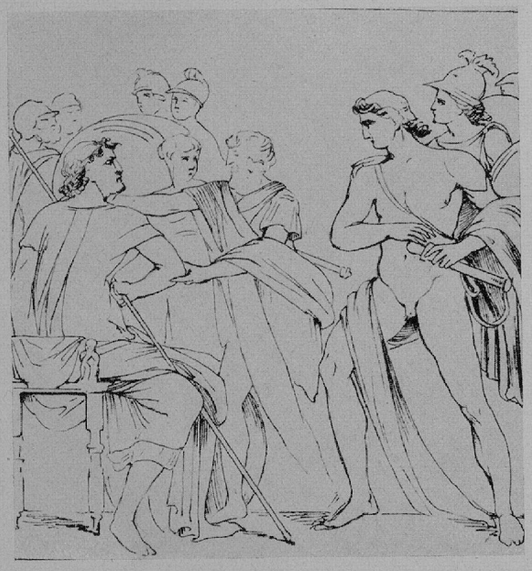
61



62



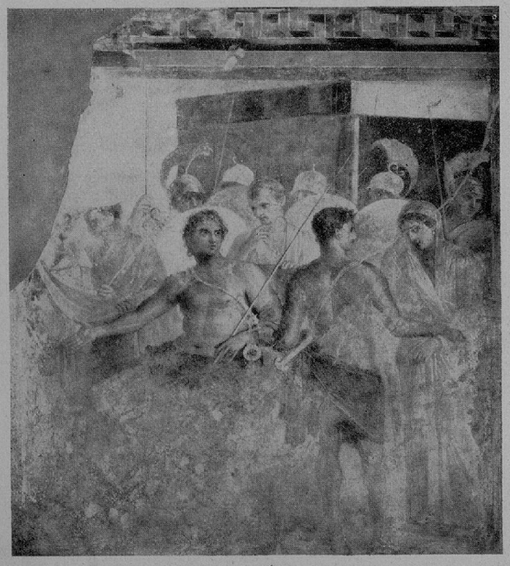
63



67



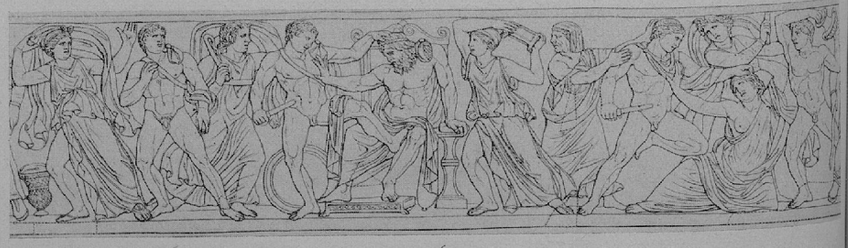
65



64



66



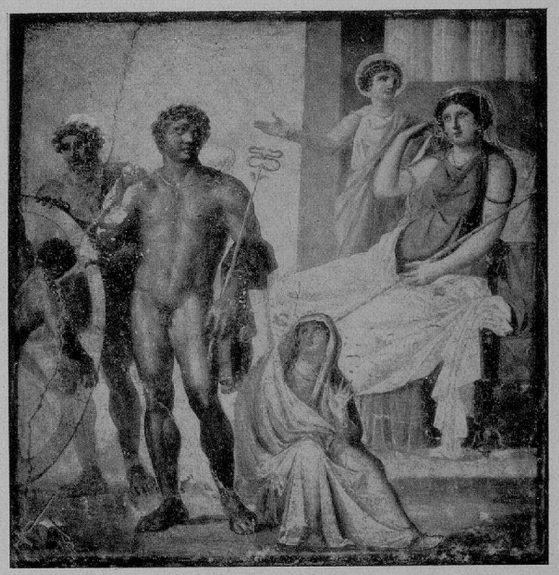
69



68



70



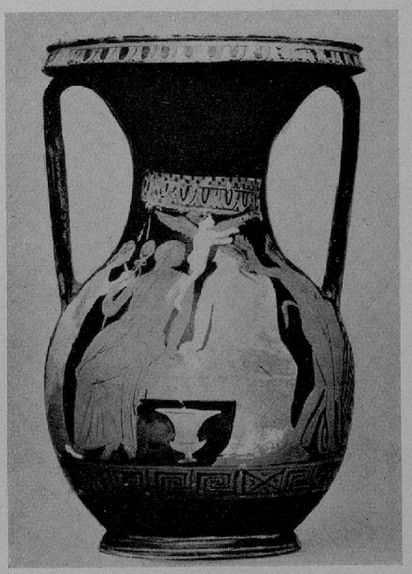
71



72



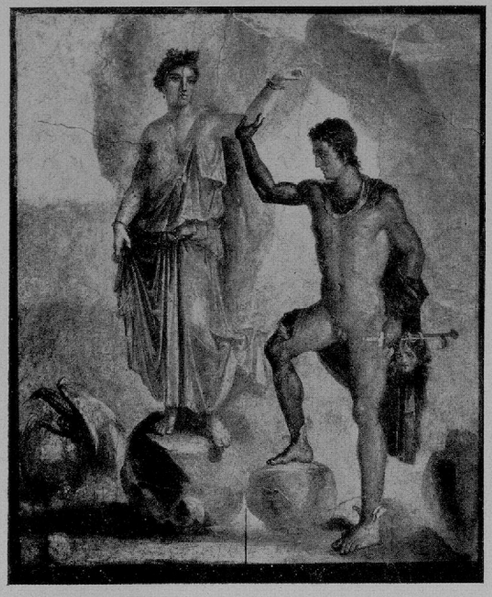
73



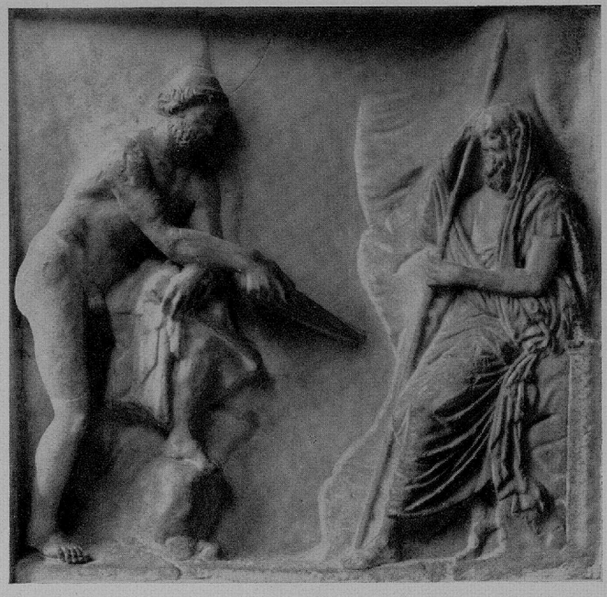
74



75



76



77



78



79



80

78 79 80



81



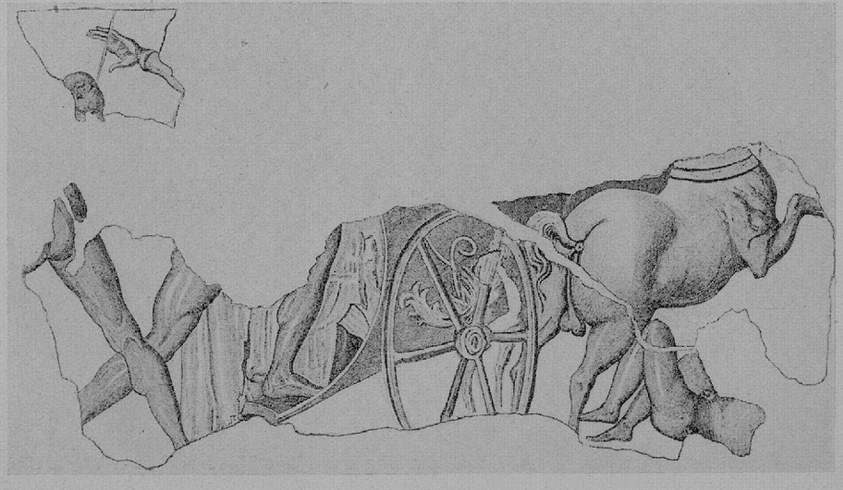
83



82

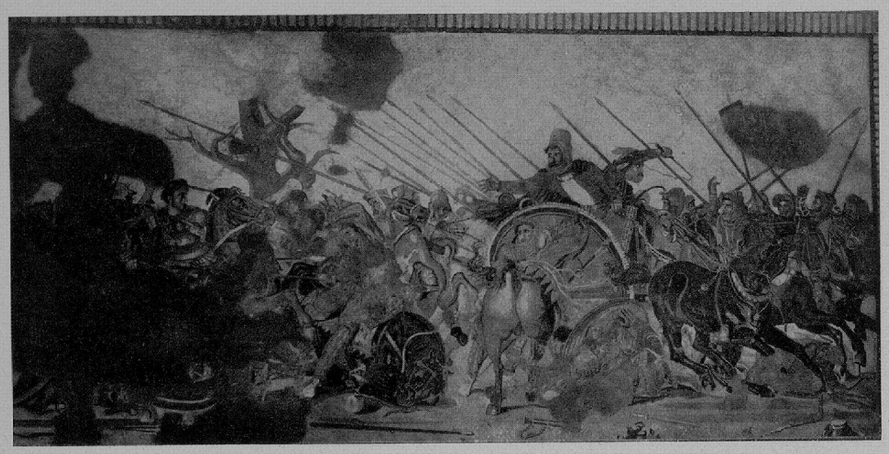


84

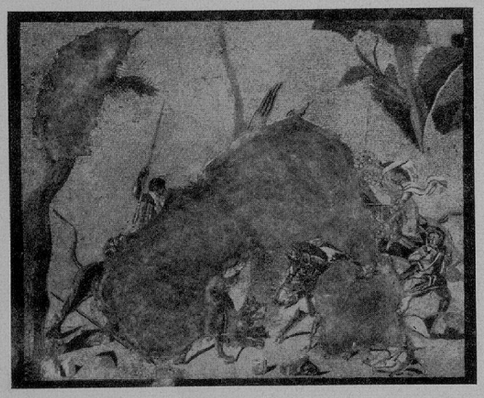


85

TAFEL 15



86



87



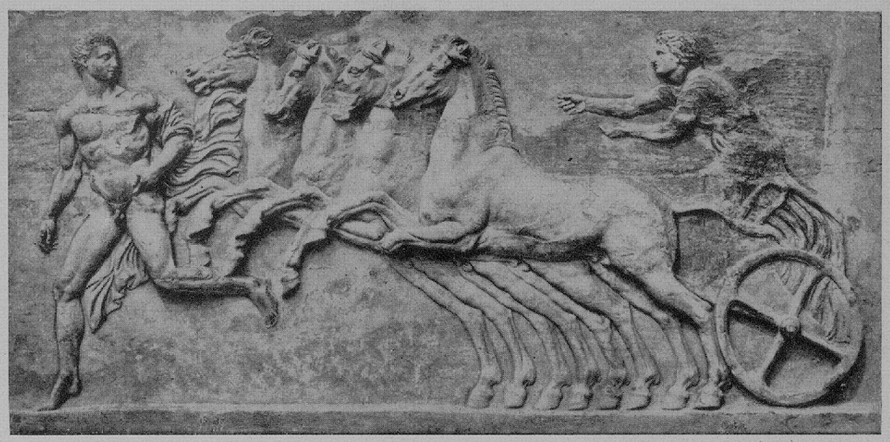
88



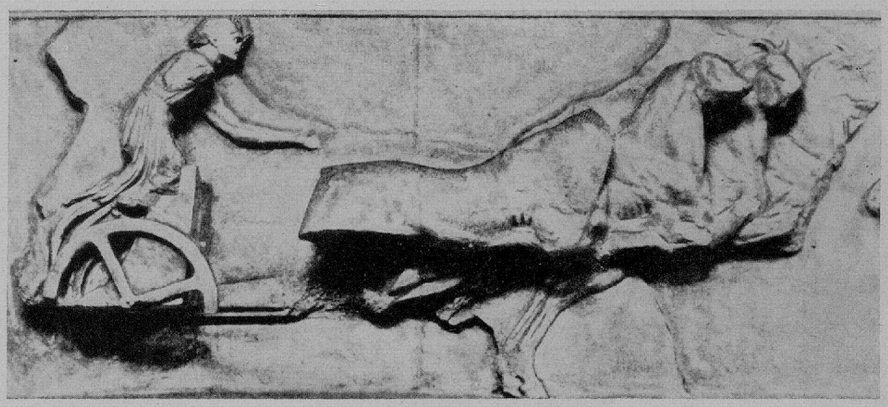
89



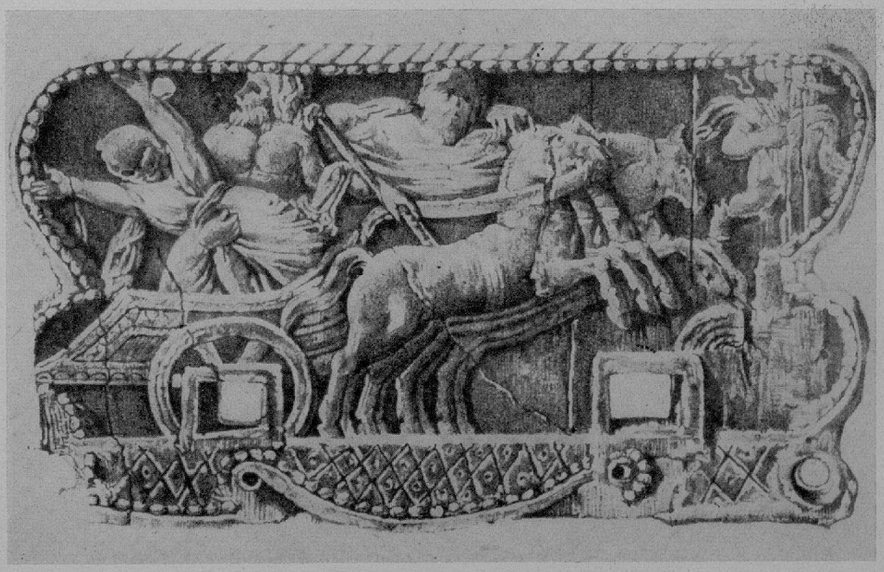
90



91



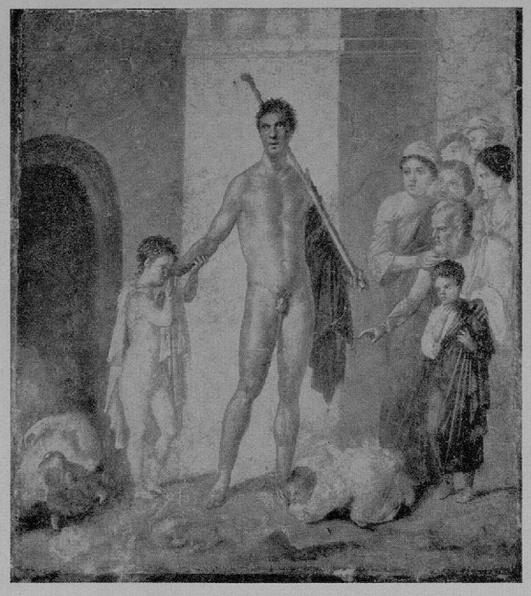
92



93



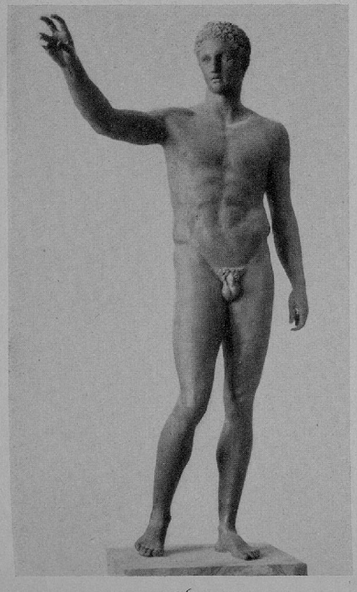
94



95



97



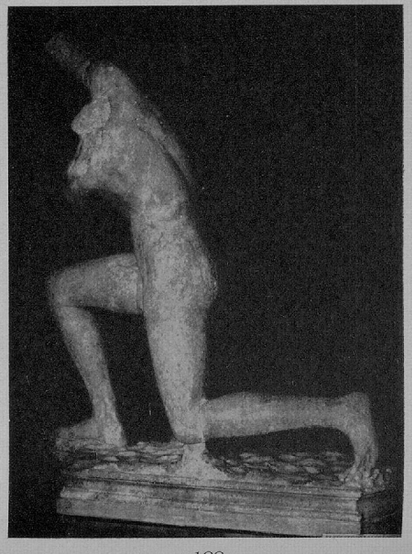
96



98



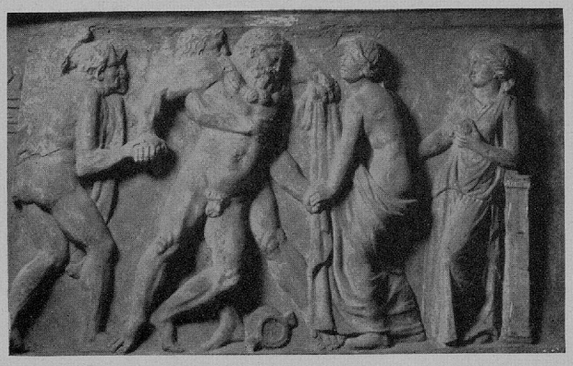
99



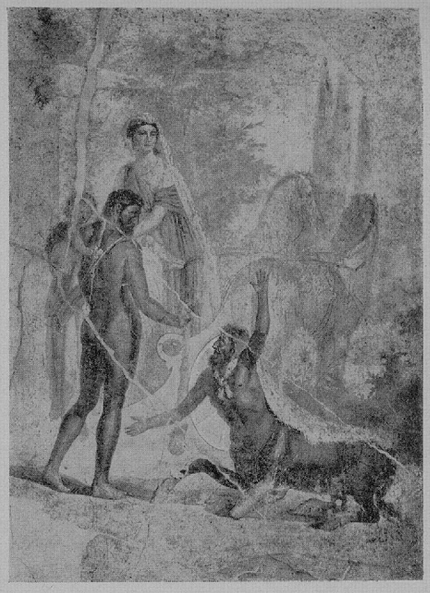
100



102



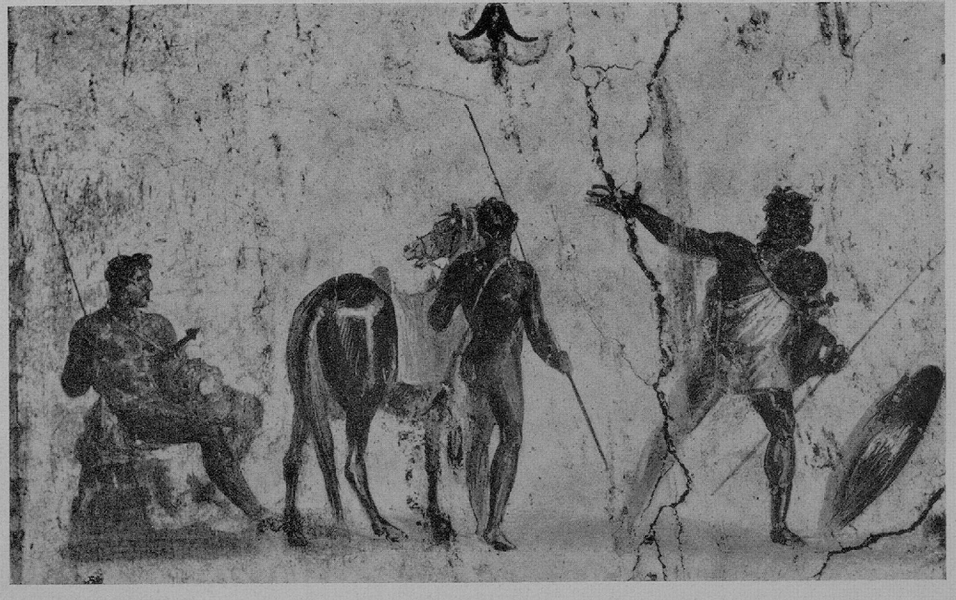
101



103

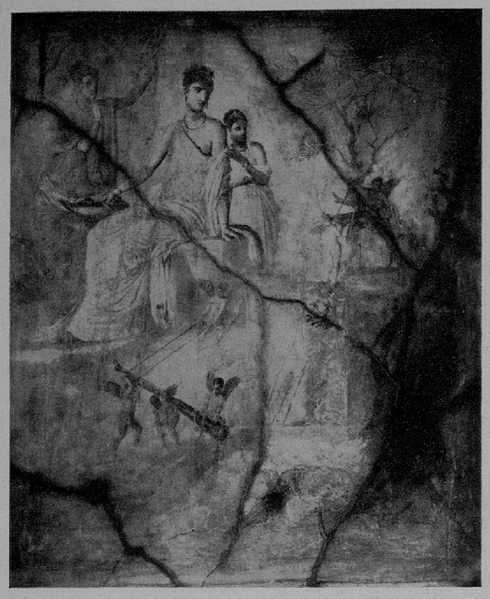


104



105

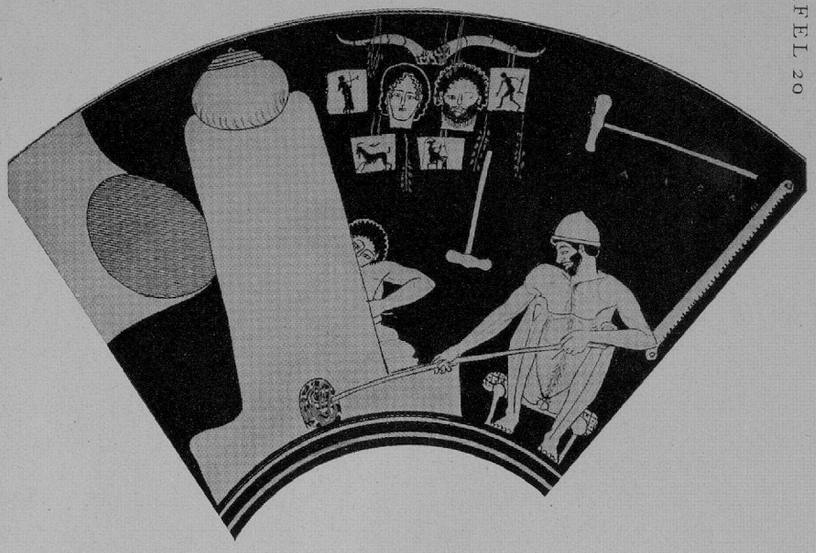
TAFEL 19



106



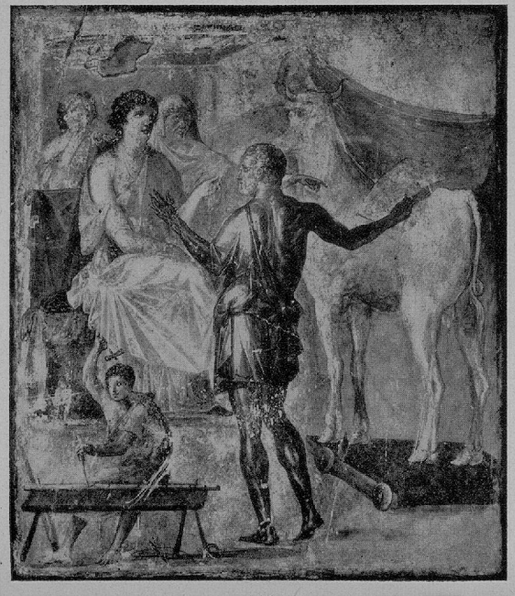
108



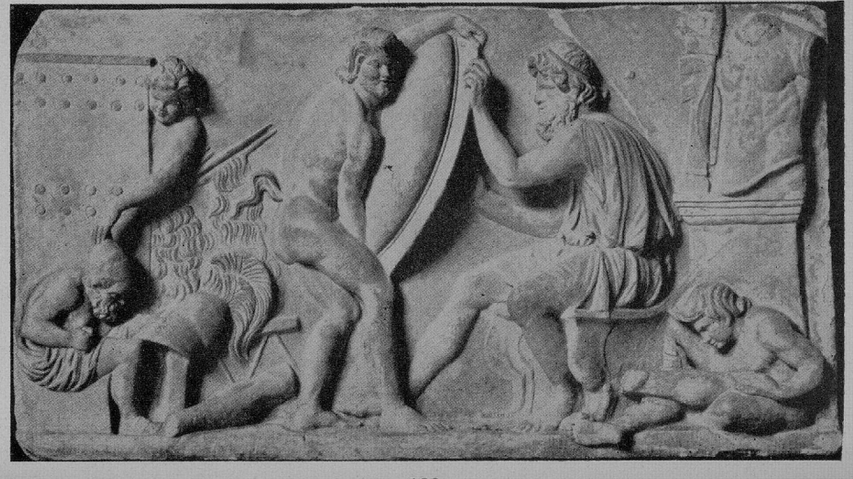
110



107



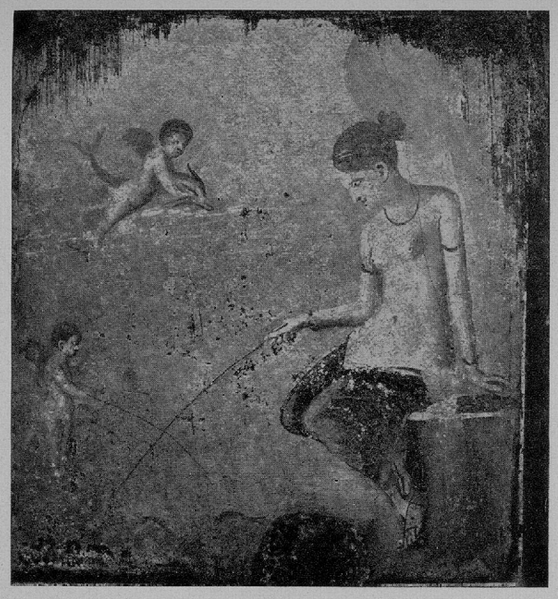
111



109



112



113



116



115



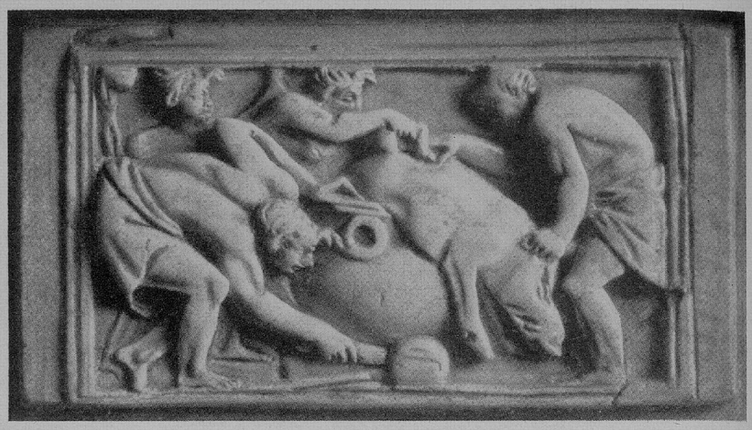
114



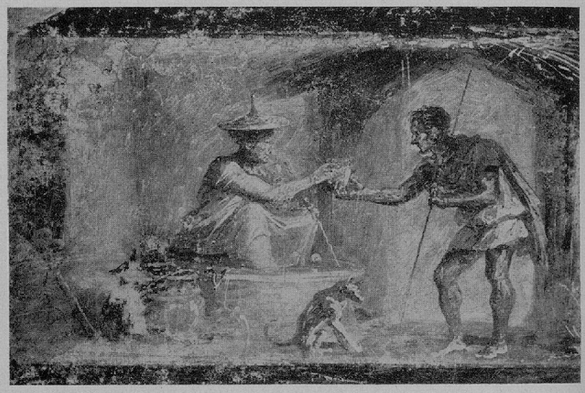
119



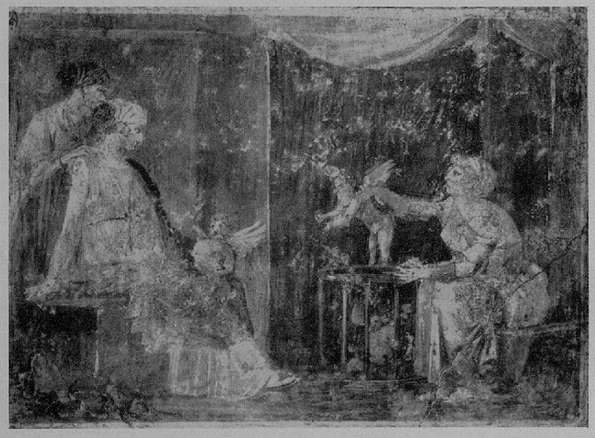
117



118



121



120



122



123

125

126

124

128

127



129



130



132



131