

Sitzungsberichte

der

königl. bayer. Akademie der Wissenschaften

zu München.

~~~~~  
Jahrgang 1868. Band I.  
~~~~~

1868, 1

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1868.

~~~~~  
In Commission bei G. Franz.

1566

144 D

Herr Brunn gibt:

„Troische Miscellen“.

Erste Abtheilung.

Die Monumente des troischen Cyclus sind in neuerer Zeit sowohl wegen ihrer reichen Fülle als wegen ihres engen Zusammenhanges mit der epischen und dramatischen Poesie mit einer gewissen Vorliebe behandelt worden und haben daher auch früher als manche andere Denkmälerkreise eine zusammenfassende Behandlung in Overbecks Heroengallerie erfahren. Seitdem ist allerdings manches neue Material ergänzend hinzugetreten, und als nicht minder wichtig darf es betrachtet werden, dass gerade in den letzten Decennien die Methode archäologischer Interpretation überhaupt nicht unwesentliche Fortschritte gemacht hat. Daraus erklärt es sich zur Genüge, dass sich mir bei einer systematischen Bearbeitung des Materials, wie sie zum Behuf meiner Vorlesungen an der Universität erfordert wurde, eine Reihe von Bemerkungen ergab, theils ergänzender, theils berichtiger Art, die mir auch über den Kreis der augenblicklichen Zuhörer hinaus ein etwas allgemeineres Interesse darzubieten schienen. Indem ich dieselben hier zusammenstelle, beabsichtige ich keineswegs eine fortlaufende Recension oder eine erschöpfende Ergänzung des Overbeck'schen Werkes zu geben, sondern ich beschränke mich auf die Besprechung derjenigen Monumente, für deren Erklärung ich glaube neue und sichere Resultate bieten zu können. Die Reihenfolge ist im Allgemeinen durch die Ordnung des epischen Cyclus gegeben; doch ist von ihr abgegangen worden, wo ein speciell archäologischer Gesichtspunkt dies rathsam erscheinen liess. Ueberhaupt aber wird es diesen kleinen

Aufsätzen hoffentlich nicht zum Nachtheil gereichen, wenn sie ihren Ursprung aus Universitäts-Vorlesungen darin nicht verleugnen, dass sie nicht nur auf die Resultate Werth legen, sondern eben so sehr auf den Weg, die Methode der Untersuchung, durch welche dieselben gewonnen wurden.

#### Das Urtheil des Paris.

Das von Overbeck X, 6 publicirte vulcentische Vasenbild, von dessen hoher Schönheit freilich die stark verkleinerte Abbildung keinen richtigen Begriff giebt<sup>1)</sup>, stellt uns allerdings einen Jüngling und drei weibliche Gestalten vor Augen, welche bei flüchtiger Betrachtung wohl an Paris und die drei Göttinnen erinnern können. Die lange Reihe von Darstellungen des Parisurtheils auf Vasenbildern zeigt uns indessen eine so typische Durchbildung des Gegenstandes in den verschiedenen Kategorien der Vasenmalerei (mit schwarzen Figuren, mit rothen in strengerem und mit solchen in dem mehr malerischen Style), dass wir genöthigt sind, an die Interpretation eines so vorzüglichen Bildes, wie das vorliegende, weit strengere methodische Forderungen zu stellen, als bei andern minder typisch durchgebildeten Gegenständen. Betrachten wir also zunächst den angeblichen Paris, so könnten wir uns einen so einfachen Paris im Mantel und mit langem Stabe auf einer schwarzfigurigen Vase wohl gefallen lassen; auf rothfigurigen des strengeren Styls dagegen finden wir als beinahe ständiges Attribut die Lyra: Overb. Nr. 48; 50; 51 (Welcker A. D. V.

---

1) Eine bessere Abbildung ist jetzt in den Mon. d. Inst. VIII, 35 gegeben und von Helbig (Ann. 1866, p. 450 sqq.) mit der richtigen Erklärung begleitet worden, die ich zuerst in den Ann. 1862, p. 14 kurz angedeutet hatte. Da es mir besonders auf die Methode der Interpretation ankam, so glaubte ich die folgende, schon früher geschriebene Darlegung nicht unterdrücken zu müssen.

Taf. A, 1); 54; 57; 116 (?); Ann. d. Inst. 1856, t. 14; wo die Lyra fehlt, da ist der auch sonst in Verbindung mit ihr hervorgehobene Charakter des Hirten festgehalten: Ov. 49; 55 (Welck. A. 3). Der Paris unseres Gemäldes würde also den übrigen Bildern gegenüber eine Ausnahme bilden. Gehen wir zu den Frauengestalten über, so sehen wir, dass in allen den eben angeführten Bildern der Juno das Scepter, der Minerva die Lanze und die Aegis gegeben ist, mit einziger Ausnahme von Nr. 51, wo aber die Göttin durch die Eule nicht minder deutlich charakterisirt wird. In dem streitigen Bilde dagegen vermögen wir keine einzige der drei Göttinnen mit positiver Gewissheit zu benennen. In allen andern Bildern ist ferner der Zug der Göttinnen bestimmt nach dem Paris hin gewendet; und wo die eine oder die andere der Göttinnen sich etwa umblickt (nur einmal Nr. 55 ist bei der mittleren, der Minerva, auch die ganze Stellung halb zurückgewendet), da scheint mit diesem Motiv nur eine gewisse Abwechslung bezweckt. Hier dagegen wendet die erste der weiblichen Gestalten dem angeblichen Paris ganz entschieden den Rücken und der mittleren zu, die von der dritten ihr zugeführt, man kann sagen, zugeschoben wird. Gerade darin spricht sich ein von den andern Compositionen ganz abweichender Gedanke aus, und es kann kein Zweifel sein, dass die mittlere weibliche Gestalt die Hauptperson des ganzen Bildes ist: nach ihr richten sich alle Blicke, und auch äusserlich erscheint sie ausgezeichnet durch den Kopfschmuck. Fassen wir dieses Grundmotiv scharf ins Auge, so wird sich uns die richtige Deutung leicht ergeben. Das einfache ungegürtete Untergewand, der Schleier, der zwar das Haupt nicht bedeckt, aber durch die Art, wie er im Nacken liegt, deutlich seine Bestimmung verräth, das kurzgeschnittene Haar, die züchtige Zurückhaltung im Vorschreiten lassen uns eine Braut erkennen, die von einer andern Jungfrau in ähnlicher Klei-

dung, aber mit ungeschnittenem Haar, dem Bräutigam zugeführt wird, welcher ihrer etwa am Eingange des Hauses bereits harret. Dort aber wird sie zuerst von der *νυμφεύτρια*, in Frauencostüm, wahrscheinlich der Mutter des Bräutigams, bewillkommnet, welche mit der Rechten ihr eine Blume, wohl eine Granatblüthe, darreicht, und in der Linken eine Frucht, wohl richtiger die für den Hochzeitsgebrauch hinlänglich bekannte Quitte, als den Granatapfel, bereithält. Es wird genügen, für das antiquarische Detail auf Pauly's Realencycl. u. Nuptiae, für das archäologische auf folgende Darstellungen zu verweisen: Müller Denkm. a. K. II, 17, 190; Overb. XII, 4; Millingen anc. uned. mon. I, 32; Catal. Campana ser. IV, 63, wo die Braut ebenfalls die Quitte hält. Mit dem Wesen der dargestellten Scene harmonirt aber auf das Schönste der Grundcharakter des ganzen Bildes, den Welcker (A. D. V, 400), obwohl er den Gegenstand nicht erkannte, doch vollkommen richtig mit den Worten bezeichnet: „Eine eigene Stille, Würde und Anmuth ruhen auf dieser Darstellung“.

Von phrygischem Costüme findet sich in den bisher citirten Darstellungen des Paris keine Spur; dagegen erscheint es bereits in den zwar in Etrurien gefundenen, aber in der Composition den unteritalischen verwandten Bildern bei Overb. Nr. 53 und 58, und wird fortan typisch in Unteritalien sowohl (Ov. Nr. 59 ff.; Bull. nap. V, 6), als in den späteren, wahrscheinlich attischen Vasenbildern aus der Krim: Stephani Compte rendu 1861, T. 3 (vgl. T. 5) und 1863, 1. Nur drei Ausnahmen scheinen dieser Regel zu widersprechen. Als erste nenne ich das Bild bei Millingen anc. un. mon. I, 17 (Overb. Nr. 122), auf dem nur zwei Göttinnen gegenwärtig sind, die eine ziemlich deutlich durch das Scepter als Juno, die andere mit einer Schale (nicht dem *γαμήλιος πλακοῦς*) weniger deutlich als Venus chara-

kerisirt. Nehmen wir hier, obwohl es sich nicht mit unbedingter Zuversicht behaupten lässt, die Beziehung auf das Parisurtheil als sicher an, so lässt sich wenigstens behaupten, dass Paris im Anschluss an ältere Darstellungen durch Hund und Widder noch hinlänglich deutlich als Hirt bezeichnet ist. Das ist aber in keiner Weise mehr der Fall in dem zweiten Beispiele: Overb. Nr. 61 = Gerhard apul. Vas. T. E, 6. Dort sitzt in der Mitte des Bildes auf einer Erhöhung, mit dem linken Arm an eine Stele gelehnt ein Jüngling, nackt, nur mit einem leichten Gewand über dem Schenkel und einen Stab in der Rechten haltend. „Drei von Hermes und Eros begleitete, um einen in der Mitte sitzenden Jüngling versammelte Frauen, von welchen die bewaffnete als Athene nicht zweifelhaft sein kann, lassen füglich keine andere Erklärung, als die aus unserem Gegenstande zu“, bemerkt Overbeck. Allein auch er gesteht, dass „weder die stehende Göttinn als Here scharf bezeichnet, noch die rechts sitzende, ein Wassergefäss haltende als Aphrodite anders als durch den über ihr angebrachten Eros charakterisirt ist“. Ein weiteres Bedenken wird uns jetzt der nicht als Phrygier charakterisirte Paris einflößen; und endlich dürfen wir wohl fragen, welche Deutung wir dem Eros zu geben haben, der sich nicht zum Paris, nicht zur Aphrodite hinwendet, sondern zum Hermes, um ihm zwei kugelförmige Salbfläschchen entgegen zu halten. Ich glaube, dass diese Zweifel uns bestimmen müssen, die bisherige Deutung aufzugeben. Eine neue, völlig sichere und abgeschlossene vermag ich freilich nicht sofort an ihre Stelle zu setzen; doch glaube ich wenigstens die Richtung angeben zu können, in welcher wir das Verständniss der ganzen Composition zu suchen haben. Mir scheint nemlich, dass wir nicht eine Scene aus der Heroenmythologie vor uns haben, sondern eine der noch wenig erforschten und einer streng methodischen Deutung sich bisher meist noch

entziehenden symbolischen Darstellungen, die mehr eine Situation oder einen poetischen Gedanken, als eine bestimmte Handlung ausdrücken sollen. Ein Jüngling in schönster jugendlicher Erscheinung sitzt in der Mitte; die Enden des Bildes sind eingenommen von der sitzenden Minerva und dem stehenden Mercur, den beiden Gottheiten, die vorzugsweise Schützer und Begünstiger einer mannhaften Tugend sind. Durch die Salbgefäße, welche Eros ihm darbietet, scheint aber letzterer speciell als Gott der Palästra bezeichnet zu sein. Der Jüngling nun blickt sich nach dieser Seite um, wo zwischen ihm und Mercur auf niedriger Erhöhung eine weibliche Gestalt in jugendlicher Frische sitzt, gleichfalls nach dem Jünglinge sich umwendend und in den Händen ein Gefäß erhebend, wie um es ihm zu zeigen. Dieses Gefäß ist nicht eine Hydria, wie wir sie sonst in den Händen der Frauen sehen, sondern eine schlanke Amphora, also nicht nothwendig ein Wassergefäß, sondern, wie wir mindestens mit gleichem Rechte annehmen dürfen, ein Oelkrug. Dieses Attribut führt uns wieder auf die Palästra zurück, und warum sollen wir nicht in einem Bilde dieser Zeit in der Trägerin dieses Attributs die Personification der Palästra selbst erblicken? Nach dieser Seite also blickt der Jüngling: er blickt gewissermassen zurück auf die Uebungen, durch die er zu blühender Jugend herangereift ist. Auf der andern Seite aber harren seiner andere Gestalten: zunächst eine stehende weibliche Figur, für die ich einen bestimmten Namen nicht sofort vorzuschlagen wüsste, eine Art Ἀρετή oder etwa die Personification eines ἀγῶν στεφανηφόρος, bereit dem Sieger den Kranz oder die Siegesbinde um die Stirn zu winden; endlich Minerva, lebhaft nach der Mitte gewendet, als erwarte sie den Augenblick, wo sie den Jüngling zu noch höherem Ruhme in den Kampf geleiten solle. — Mag über das Einzelne dieser Deutung gestritten werden, so glaube ich doch,

dass sie von den künstlerischen Motiven hinlängliche Rechenschaft giebt und dass das ganze Bild erst durch eine solche Betrachtung Leben und tiefere Bedeutung erhält.

Es bleibt noch als dritte Ausnahme eines nicht phrygisch costümirten Paris das von Overbeck unter Nr. 62 erwähnte, von Dubois-Maisonnette Introd. pl. 68 nachlässig edirte, jetzt in München (Nr. 247) befindliche Vasenbild. Aber auch abgesehen von den schon von Jahn als unecht bezeichneten cursiven Inschriften musste die von andern Parisurtheilen so wesentlich verschiedene Composition zu mannigfachen Bedenken Anlass geben. Eine genauere Untersuchung liess dieselben denn auch nur zu begründet erscheinen: die wohlerhaltene, nicht einmal gebrochene Vase ist nemlich in sehr eigenthümlicher Weise interpolirt; und es wird nicht überflüssig erscheinen, den Thatbestand hier im Einzelnen mitzutheilen, um dadurch auf etwa anderwärts noch vorhandene analoge Fälschungen die Aufmerksamkeit zu lenken.

Einfaches Waschen mit Spiritus genügte, um aus dem Caduceus des Hermes einen langen Lorbeerstab zu entwickeln, wie ihn z. B. Apollo bei Overb. 29, 7; 8; 12 trägt. Die oberen Blatzweige waren mit schwarzer Farbe gedeckt, während die untersten Blätter durch Auskratzen des schwarzen Grundes verlängert und zu gebogenen Schlangenhälsen umgestaltet waren. Diesen Stab aber hält nicht Hermes, dessen ausgestreckte Hand sich nur zufällig mit ihm kreuzt, sondern die angebliche Aphrodite, der aber dieses Attribut doch gewiss nicht zukömmt. Die weisse Farbe ihrer Carnation widerstand nun allerdings dem bisher angewendeten Mittel, wie denn auch die Spuren der weiss aufgemalten Inschriften damit, und bisher überhaupt sich nicht tilgen liessen, indem die Farbe die darunter befindliche Glasur leise angefressen hat. Bei Anwendung verdünnten Scheidewassers erschien indessen unter dem Weiss der Göttin

völlig unversehrt die Zeichnung eines männlichen Körpers, also eines Apollo. Auch bei der angeblichen Hera erwiesen sich die weissen Theile so wie das kurze Scepter als moderne Zuthat, und eben so fielen der ohnehin undeutlich gemalte Apfel des Paris und die Flügel an den Füßen des Hermes weg. So blieb nur noch die Pallas übrig; aber bald wich nicht nur der an einem korinthischen Helme auffällige Busch, sondern es zeigte sich, dass der Helm selbst erst durch Wegschaben des schwarzen Firnisses von dem rothen Grunde entstanden, der Schild auf das darunter ausgeführte Gewand gemalt war, endlich aber auch der Speer als eine Zuthat angenommen werden muss. Statt einer Pallas haben wir also eine einfache weibliche Gestalt, welche mit der erhobenen Rechten einen Gewandzipfel über die Schulter heraufzieht, während die Linke halberhoben einfach am Körper anzuliegen scheint. An dieser Mittelfigur waren allerdings, wie die noch vorhandenen Spuren zeigen, die wenigen nackten Theile ursprünglich weiss; sonst aber scheint diese Farbe höchstens noch in einzelnen Punkten, wie im Schmuck der Haare, eine sehr spärliche Anwendung gefunden zu haben. — Wie die ganze Composition zu deuten sei, mag zunächst unerörtert bleiben; dass aber von einem Parisurtheil nicht mehr die Rede sein kann, bedarf keines weiteren Beweises.

---

Unter den Bereicherungen, welche die Reihe der Parisurtheile in den letzten Jahren erfahren hat, nimmt ohne Zweifel die erste Stelle ein Vasenbild aus Kertsch ein, welches von Stephani im *Compte rendu* für 1861, T. 3 publicirt worden ist. In seiner unteren Hälfte bietet es vielfältige Analogieen mit der bekannten Karlsruher Vase (*Overb.* XI, 1) dar, die mir für das Verfahren der Künstler bei Anfertigung ihrer Compositionen nicht ohne Interesse zu sein scheinen. Stephani bemerkt (S. 35), „dass einer

so weit gehenden Uebereinstimmung nicht blosser Zufall zu Grunde liegen kann, dass hier nothwendig eine, wenn auch vielleicht durch mehr als ein Zwischenglied vermittelte, Erinnerung an ein und dasselbe Original mitgewirkt haben muss“. Es fragt sich nur, von welcher Art wir uns diese Zwischenglieder zu denken haben. Denn bei aller Uebereinstimmung in den allgemeinen Grundzügen der Composition bleibt es immer auffällig, dass in der Ausführung keine einzige Figur nach ihren künstlerischen Motiven der des andern Bildes irgendwie genau entspricht. Bei einer von einem gemeinsamen Original abgeleiteten künstlerischen Vorlage für jedes der beiden Bilder würde sich eine so umfassende Differenz schwer erklären lassen. Dagegen löst sich jede Schwierigkeit, sofern wir annehmen, dass beide Künstler nach einer gemeinsamen schriftlichen oder mündlichen Anweisung arbeiteten: „Paris wendet sich zum Hermes, um dessen Botschaft zu hören; auf der andern Seite wartet bereits Athene. Die beiden andern Göttinnen, Aphrodite von Eros, Here von Hebe begleitet, sind auf die beiden Seiten dieser Mittelgruppe zu vertheilen“. Mit diesen wenigen Worten sind die Grundzüge der Composition, so weit sie beiden Bildern gemeinsam sind, vollständig gegeben. Bei einer solchen Anweisung aber konnte es nicht nur geschehen, dass die Mittelgruppe in dem einen nach rechts, in dem andern nach links gewendet ist, sondern es war überhaupt die Möglichkeit gegeben, dass beide Künstler in der Behandlung der einzelnen ihnen in zahlreichen Mustern vorliegenden Götter- und Heroengestalten völlig unabhängig von einander verfahren<sup>2)</sup>.

---

2) Der hier kurz ausgesprochene Gedanke, wie er sich fast zufällig aus der Betrachtung eines einzelnen Falles ergab, wird vielleicht in der Folge zu weiter greifenden Consequenzen führen: Es liegt nicht nur durchaus nahe, ihn auf andere Vasenbilder anzu-

In der obern Hälfte der Vase von Kerstch ist, was auf dem Karlsruher Bilde durch die Gestalten des Zeus und der Eris nur angedeutet ist, ausführlicher entwickelt. Zwischen zwei durch eine Anhöhe nach unten etwas verdeckten, ruhig stehenden Gespannen, von denen das eine rechts durch eine geflügelte, das andere links durch eine ungeflügelte Lenkerin gehalten wird, stehen im Gespräch vertieft (r.) Themis und (l.) Eris. Zeus selbst aber ist in ganzer Figur hinter der geflügelten Wagenlenkerin sichtbar. — Gerade diese obere Abtheilung ist es, welche dem Vasenbilde von Kertsch seine besondere Bedeutung verleiht, die aber von Stephani durchaus nicht erkannt und richtig gewürdigt worden ist. Anstatt in stolzer Zuversicht auszusprechen, dass durch die Zusammenstellung der Parisurtheile bei Welcker und Overbeck „natürlich eine Behandlung dieses gesammten Bilderkreises nach den Gesetzen wissenschaftlicher Kritik und Exegese durchaus nicht überflüssig geworden ist“, würde er besser gethan haben, die ausgezeichneten Untersuchungen Welcker's, sowohl über das Parisurtheil, als über die poetischen Grundlagen der Kyprien des Stasinos (im epischen Cyclus) einer vorurtheilslosen Prüfung zu unterwerfen, um sich zu überzeugen, wie die Betrachtungsweise Welckers gerade durch das vorliegende Bild die vortrefflichste Bestätigung erfährt.

Die beiden Gespanne sollen nach Stephani's Annahme die Göttinnen nach dem Ida gebracht haben. Der Aphro-

---

wenden, so namentlich auf die bekannten Unterweltsvasen, sondern auch manche analoge Erscheinung auf andern Gebieten der Denkmälerkunde lässt sich vielleicht mit seiner Hülfe erklären. Man versuche z. B. nur, sich von der Verschiedenheit der Composition in den beiden pompeianischen Gemälden Rechenschaft zu geben, die statt auf Iphigenie jetzt richtiger auf Alcestis bezogen werden. Overbeck T. XXX, 13 und 14; Arch. Zeit. 1863, T. 180, 1 u. 2.

dite habe mit Rücksicht auf ihren bevorstehenden Sieg die geflügelte Nike als Wagenlenkerin gedient, der Here die ungeflügelte Iris. Das dritte Gespann soll aus Mangel an Raum (warum nicht auch einer passenden Wagenlenkerin?) und der Symmetrie zu Liebe vom Künstler weggelassen worden sein. Es ist schwer, einem griechischen Künstler ein ähnliches Ungeschick zuzutrauen. Wenn ihm der Raum für drei Gespanne fehlte, wozu führte er alsdann überhaupt die beiden ein und hielt sich nicht an die allgemein feststehende Version, wonach die drei Göttinnen von Hermes zu Fuss nach dem Ida geleitet wurden? Um die Füllung des Raumes brauchte er, wie die Karlsruher Vase zeigt, nicht verlegen zu sein. Und warum stellte er die Gespanne, die ja doch von einer Richtung her hätten kommen müssen, einander gegenüber, nicht hinter oder etwa nebeneinander? Warum stellte er sie auf ein von der vorderen Scene recht absichtlich geschiedenes Terrain, halb hinter den Berg? Offenbar gehören die Gespanne zu den Figuren, die auch räumlich mit ihnen verbunden und gewiss nicht ohne Absicht zwischen sie hingestellt sind. Themis, dem Zeus eng verbunden und mit ihm auf dem Olymp wohnend, hat sich des von Nike gelenkten Gespannes, das in erster Linie dem Zeus zu eigen ist, bedient, um auf den Schauplatz des Streites der Göttinnen zu eilen. Iris aber ist abgesandt worden, um die Eris zur Stelle zu schaffen. Beide begegnen sich jetzt auf der Höhe des Ida. So ist alles einfach, klar und streng künstlerisch geordnet.

Was aber führt die beiden Göttinnen an diese Stelle? In längerer Auseinandersetzung führt Stephani aus, was des Beweises nicht bedurfte, dass Themis über Ordnung und Recht walte, namentlich auch über alle einzelnen von dem höchsten der Götter ausgehenden Anordnungen und Rechtsprüche (*Δέμιστρος*), und schliesst dann (S. 48): „Was ist also natürlicher, als dass eine solche Göttin, welche alle

Rechtssprüche überwacht, auch da zugegen ist, wo es sich um ein Urtheil handelt, durch welches die Ansprüche der drei mächtigsten Göttinnen geregelt werden sollen und das so weit reichende Folgen für das gesammte hellenische Volk hatte? Wissen wir doch, dass die Kyprien mit der Erzählung von einer Berathschlagung zwischen Zeus und Themis über den Troischen Krieg und namentlich auch über das von Paris zu fällende Urtheil begannen“. Das vertrauliche Verhältniss aber zwischen Themis und „einer mit ihrem eigenen Wesen in so feindlichem Gegensatz stehenden Göttin“ soll (S. 50) dadurch erklärt werden, dass Eris hier nicht die furchtbare, nur Unheil stiftende Schlachtgöttin, sondern die ἀγαθή Ἐρις des Hesiod sei, „eine wohlwollende, dem Menschen freundlich gesinnte Göttin des Wetteifers, welche die Einzelnen antreibt, sich in allem Guten und Schönen vor allen Uebrigen auszuzeichnen. — Nur die letztere Göttin ist bei dem Urtheil des Paris betheilig. Hier handelt es sich nicht um die Entscheidung einer die Völker vernichtenden Schlacht, sondern um den Wetteifer dreier Göttinnen, von denen jede die übrigen an Schönheit zu übertreffen hofft; um die Entscheidung eines ἀγὼν κάλλους, wie deren die griechischen Frauen zu bestimmten Zeiten an vielen Orten anzustellen pflegten; um das Urtheil in einem friedlichen Wettstreit, welcher nach den ausdrücklichen Worten Hesiods (der indessen nicht etwa vom Parisurtheil, sondern allgemein und besonders vom Handwerksneid spricht) nicht dem Gebiet der furchtbaren Eris, sondern dem der mild und freundlich gesinnten Göttin gleichen Namens angehört“. Schwerlich möchte das Wesen der alten epischen Dichtung, aus der die Künstler eben so wie die Dichter schöpften, schlimmer missverstanden werden können, als es hier geschieht. Nur um einen friedlichen Wettstreit soll es sich handeln? Hören wir z. B. Euripides:

Ἡ μεγάλων ἀχέων ἄρ' ὑπῆρξεν, ὅτ'  
 Ἰθαίαν ἐς νάπαν  
 ἦλθ' ὁ Μαίας τε καὶ Διὸς τόκος,  
 τρίπωλον ἄρμα δαιμόνων  
 ἄγων τὸ καλλιζυγές,  
 ἔριδι στυγερῇ κεκορυθμένον εὐμορφίας  
 σταθμούς ἐπὶ βούτα . . .

Androm. 274 sqq. Nicht darum handelt es sich in erster Linie, dass „die Ansprüche der drei mächtigsten Göttinnen geregelt werden sollen“, dass Zeus „in Betreff der Schönheit der drei mächtigsten Göttinnen einen *ῥεσμός* feststellen lassen will“, der von der Themis gewährleistet werden soll: von der troischen Sage losgelöst erscheint der Streit der Göttinnen als ein Weiberzank, durch welchen das mythologische Wesen dieser Göttinnen im Allgemeinen in keiner Weise afficirt wird. Nur für die troische Sage ist er ein tiefeingreifendes Ereigniss, das den Keim der verhängnissvollsten Folgen in sich trägt. Blos um einen vorübergehenden Streit der Göttinnen zu schlichten, wäre die Gegenwart der Themis wie der Eris mindestens ziemlich überflüssig. Gerechtfertigt wird sie nur durch den weiteren Zusammenhang des ganzen Mythos; und was Stephani nur beiläufig erwähnt, der Eingang der Kyprien, das ist durchaus in den Vordergrund zu stellen. Zeus beräth, um die Erde von zu grosser Menschenlast zu erleichtern, mit der Themis über den troischen Krieg. Um ihre Beschlüsse ins Werk zu setzen, bedienen sie sich der Eris. Ihre erste That ist allerdings, dass sie Streit unter den Göttinnen erregt; aber damit ist ihr Wirken keineswegs erschöpft; sie ist ganz allgemein „die grosse Eris des troischen Krieges“, die Zeus, wie Stasinus im Eingange seines Gedichts sich ausdrückt, auf die Erde schleudert: *ῥιπίσσας πολέμου μεγάλην ἔριν πολέμοιο*. Diese Eris ist es, welche der Künstler hier dargestellt hat. Wie die Lyssa bei Euripides

Herc. fur. 843 sqq., handelt sie nicht aus eigenem freiem Antriebe, sondern auf höheres Geheiss. Durch Iris herbeigeholt vernimmt sie mit aufmerksamem Ohre aus dem Munde der Themis, was Zeus in Gemeinschaft mit dieser berathen und beschlossen hat. Indem aber der Künstler diese, äusserlich betrachtet, frühere Scene im Hintergrunde des Parisurtheils erscheinen lässt, stellt er dieses letztere nicht als einen einzelnen für sich bestehenden Act hin, sondern als das erste folgenschwere Ereigniss in der langen Kette derjenigen, durch welche Eris das vorgesteckte Ziel verfolgt,

*Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή.*

Noch ein Wort über die äussere Erscheinung der Eris. Auch darin soll der Maler dieser wie der Karlsruher Vase sich von dem Begriff der ἀγαθή Ἔρις haben leiten lassen, indem er eine äussere Form wählte, „welche diesem milden Charakter entspricht“, durch den sie sich nicht „im Widerspruche mit den menschenfreundlichen θεμίστες des Zeus befinde“ (S. 51). Ich glaube, dass bei dieser Auffassung Stephani den künstlerischen Charakter der Eris in beiden Bildern eben so wie ihr poetisches Wesen verkannt hat. Allerdings würde es dem Künstler freigestanden haben, die äussere Charakteristik von Dämonen ähnlicher Art, wie sie auf unteritalischen Vasen häufig vorkommen, von den Furien, Poinae, Lyssa u. a. zu entlehnen; und wenn ich (Bull. d. Inst. p. 1861, p. 67) eine solche Eris auf einer Vase (Mon. VI, 71, 1) wirklich erkannt zu haben glaube, so wird wohl mit Stephani kaum behauptet werden können, dass die von mir empfohlene Auffassung aller Wahrscheinlichkeit entbehre. Aber bei dem Streben der späteren Zeit, das Schreckhafte zu mildern, konnte der Künstler auch von der alten Kampf- und Schlachten-Eris, die im Grunde nur eine Seite ihrer Thätigkeit repräsentirt, ganz absehen und eine Charakteristik aus dem ethischen Grundwesen der Göttin heraus versuchen, dem zu Folge nicht nur der Streit selbst, sondern eben so

sehr das Säen, Erregen des Streites ihr Amt ist. Vortrefflich hat hier der Künstler der Karlsruher Vase seine Aufgabe gelöst. Halb versteckt und unruhig, als fürchte sie entdeckt zu werden, lauscht sie hinter dem Berge. Aber nicht blos Neugierde spricht sich in ihrer Erscheinung aus: ihr trüber Blick, das ungeordnete kurze Haar deuten auf innere Erregung hin. Sie ist nicht überrascht durch das, was vorgeht: sie selbst hat die Netze der Zwietracht ausgestellt und beobachtet jetzt, ob ihr der Fang gelungen — um alsbald ihr Spiel an einem andern Orte von Neuem beginnen zu können. — Anders fasste der Künstler der Vase von Kertsch seine Aufgabe. Welche Motive im Einzelnen ihn bei der künstlerischen Erfindung dieser Figur und namentlich bei der Wahl ihrer höchst eigenthümlichen Kleidung leiteten, wird sich schwerlich vollständig ergründen lassen: sicher aber erreichte er die Wirkung, dass uns diese Gestalt durchaus fremdartig gegenübertritt. Alles ist knapp und glatt anliegend; auch das Haar von der Stirn zurück straff nach oben in einem Schopf aufgebunden; die Formen der Brust und der Hüften sogar ganz unweiblich; die Haltung, wenn auch nicht starr, doch fast unbewegt und ohne Anmuth, recht im Gegensatz zu der auf ihre Schulter sich lehnenen Themis; und während diese in lebhafter Rede sich an sie wendet, scheint sie zunächst nur eine passive Zuhörererin abzugeben. Aber der nicht frei nach aussen, sondern etwas von unten nach oben gerichtete lauernde Blick des etwas geneigten, nach der Seite gewendeten Hauptes deutet auf gespannteste Aufmerksamkeit, und wir verstehen wohl, dass der momentanen scheinbaren Ruhe die energische That folgen wird. Gerade diese Auffassung aber ist geeignet, uns darauf hinzuweisen, dass das Wirken der Göttin keineswegs auf den Streit der Göttinnen beschränkt ist, sondern dass derselbe nur die Einleitung bildet zu einer Reihe von Ereig-

nissen, bei deren Ausführung von den Lenkern der Geschichte ihr vor vielen eine hervorragende Rolle zuertheilt werden sollte.

---

Unter den Nachträgen zu den Darstellungen des Parisurtheils citirt Stephani (S. 34) auch ein kleines Terracotta-relief aus seinem Besitz, das er in dem Bull. hist.-phil. der Petersburger Akademie IX, p. 214 bekannt gemacht hat. Ich will ihm hier in die Einzelheiten seiner Besprechung nicht folgen; denn Erfindung, Ausführung und selbst das, was er über das Technische bemerkt, erwecken in mir die feste Ueberzeugung, dass hier eine moderne Fälschung vorliegt; und einmal darauf aufmerksam gemacht, denke ich, wird wohl Stephani selbst zugestehen, dass er hier das Opfer einer Täuschung geworden ist, wie sie wohl jeder, der mit dem Kaufe von Antiken zu thun gehabt, irgend einmal an sich selbst erfahren hat.

---

Unter den vielen charakterlosen Darstellungen des Parisurtheils auf etruscischen Spiegeln, welche sich bis jetzt wenigstens einer methodischen Interpretation entzogen haben, scheint mir die bei Gerhard T. 376 publicirte eine besondere Beachtung zu verdienen. Paris als Phrygier sitzt einer stehenden nackten Frauengestalt gegenüber, und beide sind nach der Bewegung ihrer Hände in lebendigem Wechselgespräche begriffen. Zwischen ihnen steht eine bekleidete weibliche Gestalt, deren Rechte schlaff über den Schooss des Paris herabhängt, während die Linke das Gewand hinter der Schulter hinaufzieht. Ihr Haupt ist leise und wie trauernd etwas zur Seite geneigt. Gerhard schwankt, ob er hier Juno und Venus, oder in der bekleideten Figur die Venus anerkennen soll, welche die Helena leibhaftig oder als Scheinbild vor Paris Blicke führe, um diesen zu ihren Gunsten zu stimmen. Einfacher scheint mir eine

dritte Erklärung, nemlich dass Paris mit Venus über seine Fahrt nach Hellas unterhandelt im Beisein der Oenone, für welche der trauernde Ausdruck der ganzen Figur sich vortrefflich eignet. Die Ausführung des Spiegels ist zwar ohne Verdienst; wer aber die zu Grunde liegenden Motive von der Ausführung zu scheiden weiss, wird zugeben, dass diese Oenone nicht unwürdig ist, neben denen der beiden Ludovisischen Reliefs: Overb. XI, 11 und XII, 5 ihre Stelle zu finden.

---

Dieselbe Scene glaube ich auch in einem Vasenbilde bei Millingen Vases div. 43 zu erkennen, und zwar gerade wegen der Handbewegung des Paris, die Welcker A. D. V. 437 gegen diese Deutung geltend machen will. Paris sitzt mit seinem Körper gegen die vor ihm in der Höhe sitzende Aphrodite gewendet und hat offenbar bereits mit ihr verhandelt. Da lässt Oenone, hinter ihm an einen Pfeiler gelehnt, ihre ernstesten Warnungen vernehmen. Allerdings wendet er nochmals seinen Blick nach ihr zurück; aber indem er mit der Rechten nach der Aphrodite empor deutet, giebt er zu erkennen, dass die Mahnungen der Gattin vergeblich sind und er den Lockungen der Göttin zu folgen bereit ist.

#### Der Abschied des Achilles.

Als Darstellungen traulichen Zusammenlebens des Achilles mit der schönen Briseis ohne Rücksicht auf eine einzelne Situation oder Handlung stellt Overbeck (S. 386) zwei ganz einfache, aber schöne Vasenbilder zusammen, deren jedes auf einer Seite die kriegerisch gerüstete Figur des Achilles, auf der andern eine Frauengestalt darstellt, die das eine Mal (Gerhard A. V. 187) durch die Inschrift als Briseis bezeichnet, das andere Mal (Gerh. 184; Ov. XVI, 2) ohne Beischrift, aber, wie Overbeck sagt, „durch die vorige Nummer gesichert“

ist. Nachdem die Erfahrung gelehrt, wie gerade in Vasen verwandten Styls jeder einzelne Zug, jede kleine Besonderheit der Darstellung bedeutsam gewählt zu sein pflegt, ist wohl die doppelte Frage gerechtfertigt, ob wir in beiden Bildern Briseis zu erkennen haben, und ob wirklich die Gegenüberstellung der Figuren als situationslos zu bezeichnen ist.

Die inschriftlich beglaubigte Briseis hält in der erhobenen Linken eine Blume, wie um sie dem Achilles darzureichen; die andere ohne Namen trägt in ihren Händen Kanne und Trinkschale. Diese letzteren Attribute sind durch eine Masse von Analogien schon längst als typisch für Darstellungen des Abschieds anerkannt worden: dem Scheidenden wird der Abschiedstrunk gereicht<sup>3)</sup>. Es fragt sich jetzt, ob die Blume dieselbe oder überhaupt eine typische Bedeutung hat. Auf einer bekannten Vase des Exekias im Museum Gregorianum (II, 53; Mon. d. Inst. II, 22) reicht Leda dem Castor eine Blume, dem Polydeukes springt ein Hund entgegen, der alte Tyndareus streichelt das Pferd des Kastor, ein Knabe bringt Badegeräthe und Gewänder. Hier haben wir im Gegensatz zur Vorderseite, wo uns durch das Würfeln des Achilles und Ajax der Auszug zweier Helden zum Kampfe als bevorstehend vorgeführt wird, unzweifelhaft die Darstellung der Rückkehr zweier gleich berühmter Helden; Mutter und Hund bewillkommen die Zurückkehren-

---

3) Aus der Beobachtung dieses künstlerischen Sprachgebrauches ergibt sich z. B. auch, dass zwei bei Overbeck S. 332 besprochene Vasenbilder (Inghirami Gal. om. I, 57 und 58) nicht auf die Zurückforderung der Helena durch Menelaus und Odysseus bezogen werden dürfen, wogegen übrigens auch die Bartlosigkeit des angeblichen Odysseus sprechen würde. Es sind Abschiedsszenen von Kriegern, die in dem einen Bilde durch die Gegenwart des Priamus als Troer, in dem andern nicht näher charakterisirt sind.

den; der alte Vater, der nicht selbst mehr in den Kampf zu ziehen vermag, freut sich noch an dem Schlachtross; ein Bad soll die Ermüdeten stärken und erfrischen. Auf einer andern Vase (Ann. d. Inst. 1860, tav. d'agg. I. K.) finden wir einer Seits Neoptolemus in Reisetracht vor Lykomedes, für den Deidamia den Abschiedstrunk bereit hält, anderer Seits einen Jüngling im friedlichen Mantel zwischen einem König und einer weiblichen Gestalt, die eine Blume in der Rechten erhebt: hier werden wir im Gegensatz zum Hauptbilde einen aus den Gefahren des Krieges zum friedlichen Heerde zurückgekehrten Jüngling erkennen (an einen bestimmten Heroen zu denken ist nicht nothwendig), für den, wie oben, bei seiner Rückkehr eine Blume zum Willkommen bereit gehalten wird. Sonach dürfen wir annehmen, dass in einer gewissen Gattung von Compositionen die Blume als typisch für die Bezeichnung der Wiederkehr angewendet ist, gewissermassen als Vertreterin des Siegeskranzes, wie Roulez in der Erklärung des zweiten Bildes (S. 300) vermuthet. Wo sie, wie in den Mon. d. Inst. I, 26, 13 neben dem Abschiedstrunk in der Hand einer zweiten Frauengestalt erscheint, wird sie proleptisch auf siegreiche Rückkehr zu deuten sein; und gewiss mit Recht bezieht Roulez die Blume in der Hand der Ariadne neben dem mit dem Minotaur kämpfenden Theseus (Gerhard A. V. III, 161; cf. 160) auf den bevorstehenden Sieg dieses Helden. — Danach erkenne ich in dem Bilde, von dem wir ausgingen, Briseis, welche den Achill bei der Rückkehr aus einem Kampfe bewillkommnet.

Wenn nun in dem zweiten Bilde sicher ein Abschied dargestellt ist, so ist zwar zuzugeben, dass Achill, so oft er in den Kampf zog, sich von Briseis trennen musste und diese ihm also den Abschiedstrunk reichen konnte. Aber diese kurzen Trennungen verschwinden als untergeordnet gegen den einen in Poesie und Kunst weit bedeutender

hervortretenden Abschied von seiner Mutter beim Beginne des Krieges; und es liegt daher schon an sich nahe, in diesem zweiten Bilde statt der Briseis lieber Thetis zu erkennen. Aber die Darstellung selbst weist darauf noch bestimmter hin, als es bereits von Roulez (a. a. O.) angedeutet ist. Die Briseis des ersten Bildes ist zwar nicht verschleiert, aber sie trägt das schleierartige Gewand auf den Schultern, wodurch ihre Erscheinung etwas jugendlich Züchtiges erhält, wie es der Freundin oder Geliebten ziemt. Die Gestalt des zweiten Bildes hat einfache Frauenkleidung, und das Kopftuch (anstatt der Blumenbekränzung bei der Briseis) giebt ihr ein noch matronenhafteres Ansehen. Gerade so erscheint die Gestalt neben Achill bei Overbeck XX, 1, in der wir ebenfalls von Overbeck abweichend, nicht Briseis, sondern Thetis zu erkennen haben. Aehnlich ist Hecuba gebildet beim Abschiede des Hector: Ov. XVI, 16; ohne den Schleier auch Aethra beim Abschiede des Theseus: Gerhard A. V. III, 158. Demnach ist das zweite Bild sicher auf den Abschied des Achill von seiner Mutter zu beziehen.

Hermes bei Achill: Overb. S. 464, T. XX, 1 = Gerhard A. V. 200.

In diesem schönen Vasenbilde tritt der deutlich charakterisirte Hermes einem jugendlichen gerüsteten Krieger gegenüber, in dessen glänzender Erscheinung der unbefangene Blick sofort die Gestalt des Achilles erkennen wird. Der Gott hat ihm die Rechte dargereicht, in die Achill, dessen Körper kurz vorher noch nach der andern Seite hingewendet gewesen zu sein scheint, mit einer gewissen Feierlichkeit eingeschlagen hat. Dort aber sehen wir eine weibliche Gestalt, stehend in jener halb sinnenden, halb trauernden Haltung, die in dem Stützen des Kinnes auf die rechte Hand, während der Ellenbogen auf der andern Hand ruht, in nicht wenigen Kunstwerken typische Geltung er-

halten hat. — Gerhard sah hier den Hermes, der im Auftrage des Zeus dem Achill den Befehl überbringe, Hectors Leiche dem Priamus auszuliefern. Die Begleiterin des Achill wird Briseis genannt. Die Schwierigkeit, die in der Abweichung von der homerischen Darstellung liegt, in welcher nicht durch Hermes, sondern durch Thetis dieser Befehl übermittelt wird, suchte sodann Overbeck durch die Hinweisung auf die Vita des Aeschylus zu lösen, in welcher angeführt wird, dass in der Tragödie *Ἐκτορος λύτρα* wirklich Hermes auftrat und im Anfange mit Achilles einige Worte wechselte. — Es ist nicht das erste Mal, dass die Aufstellung einer scheinbar richtigen, aber im Grunde nicht haltbaren Erklärung bei nachfolgenden Erklärern die Unbefangenheit der Anschauung getrübt hat. Während Overbeck durch ein scheinbar recht passendes Citat die Deutung Gerhards zu stützen sucht, übersieht er, wie der Grundcharakter der ganzen Darstellung derselben durchaus widerspricht. Denn wie kann in der angenommenen Scene Achilles in kriegerischer Rüstung den Hermes bei sich empfangen, wo an Kampf nicht zu denken ist? Mit diesem einen Einwurfe darf Gerhards Deutung als beseitigt betrachtet werden: und nur um auf eine begründetere hinzuführen, will ich sofort noch bemerken, dass bei jener Scene die Gegenwart der Briseis eigentlich überflüssig und das Bedeutsame ihrer Stellung keineswegs hinlänglich motivirt wäre. Sehen wir dazu auf ihre Kleidung und ihren Kopfschmuck, so werden wir ohnehin lieber Thetis als Briseis in ihr erkennen. Mit ihr mag in einem der dargestellten Scene unmittelbar vorhergehenden Momente Achilles gesprochen haben, gesprochen über die durch Hermes gebrachte Botschaft, welche Thetis mit Besorgniss erfüllt. Ein Entschluss ist zu fassen; zu entscheiden hat Achill zwischen der Liebe zur Mutter und zwischen den Forderungen der Botschaft. Jetzt ist der Entschluss gefasst: indem er sich von der Mutter weg-

wendet, reicht er dem Hermes die Rechte, um zu sagen: ich folge deinem Rufe. Denn nicht Begrüssung oder Abschied, sondern das Geben eines Versprechens wird durch das Handreichen ausgedrückt (vgl. Eurip. Helen. 789 [838]; Overb. Gall. XXI, 1, wo Penthesilea dem Priamus Hilfe verspricht). Welchem Ruf Achilles folgen wird, kann nun nicht mehr zweifelhaft sein: es ist der Ruf, der ihn von seiner Mutter trennt, ihn zur Theilnahme an dem Zuge gegen Troja bestimmt. Dem Hermes giebt er das Versprechen, damit jenes *Αἰὸς δ' ἔτελείετο βουλή*, auf dem die Grundidee des troischen Krieges und besonders des Gedichtes der Kypria beruht, auch in diesem für den Verlauf des Krieges so wichtigen Momente zu voller Geltung gelange. Der weisen Sparsamkeit der Vasenbilder bester Art, zu denen das vorliegende gehört, ist es aber durchaus entsprechend, diesen Gedanken losgelöst von allem sonstigen dichterischen Beiwerk der Sage, ohne die wechselnden Gestalten der sonstigen künftigen Kampfgenossen in voller Reinheit zur Anschauung zu bringen.

---

So haben wir zu den beiden von Overbeck S. 277 ff. angeführten, aber von ihm selbst als nicht völlig unzweifelhaft betrachteten Darstellungen vom Abschiede Achill's zwei durchaus sichere hinzugefügt. Eine dritte erkannte mit Recht Welcker (alt. Denkm. V, 327) auf einem Vasenbilde von Nocera (Bull. nap. N. S. V, 2), welches Minervini fälschlich auf Achill's Ankunft auf der Insel Leuke bezogen hatte: Hermes zwischen dem reisigen Achill und dessen sitzendem Grossvater Nereus stehend richtet eben die Botschaft aus, welcher Achilles zu folgen entschlossen scheint, während Thetis hinter Nereus wohl im Frauengemache nachdenklich und betrübt dasitzt in Gesellschaft von zwei Nereiden, deren eine dem Achill den Abschiedstrunk darzubringen bereit steht.

Eine weitere Bereicherung hat dieser Cyclus erfahren

durch das Aussenbild einer Schale bei des Vergers: Étrurie pl. 38: an dem einen Ende der Composition steht Achill's Erzieher Chiron, vor ihm Hermes, der Verkünder der Rathschlüsse des Zeus, beide gegen ein von seinem Lenker gehaltenes Viergespann gewendet. In derselben Richtung bewegt sich neben den Pferden eine Frau mit Kanne und Schale. Das Gespann ist ein gerüsteter Krieger zu besteigen im Begriffe, während ein zweiter Krieger und ein Greis ihm zu folgen bereit scheinen. — Dass es sich hier um Achill's Auszug handelt, wird zunächst durch die Gegenwart des Chiron klar. Wenn aber der Herausgeber in dem Greise Peleus oder Lycomedes, in der Frauengestalt Deidamia erkennen möchte, so muss dagegen geltend gemacht werden, dass die Anwesenheit des Chiron auf Skyros wenig passend erscheinen würde. Ferner würde man in der Gestalt des angeblichen Lycomedes mehr den Begriff des Königs als den des Greises betont wünschen und endlich für eine Deidamia eine jungfräulichere Bildung erwarten. Ihre matronale Erscheinung weist uns bestimmt auf Thetis, die Mutter Achill's hin. Danach möchte man vielleicht den Greis Peleus zu benennen geneigt sein. Aber abgesehen davon, dass wir uns Peleus beim Abschiede des Achill kaum als wirklichen Greis denken mögen, tritt er überhaupt nach der ersten Erziehung seines Sohnes fast ganz in den Hintergrund; und z. B. in dem vorhin erwähnten Vasenbilde von Nocera wird Achill nicht aus dem Hause seines Vaters, sondern seines Grossvaters abgeholt. Sollen wir also diesen in dem Greise erkennen? Ich glaube nicht; denn wir würden zu seiner näheren Charakteristik ein Attribut, Scepter oder Dreizack, erwarten und ihn lieber etwa neben Thetis oder Chiron gestellt sehen. Eine wahrscheinliche Erklärung für diese Figur wird sich erst ergeben, wenn wir diesem Kreise noch ein anderes Vasenbild vindicirt haben werden, welches Overbeck nach Welcker auf die Meldung

vom Tode des Patroclus und auf Achills neue Rüstung zur Rache hat beziehen wollen: Overb. XVIII, 2. Antilochus (wie alle folgenden Figuren durch Inschrift bezeichnet), besteigt den von Phoenix gelenkten Wagen, neben welchem Iris sichtbar ist. Vor den Pferden steht der gerüstete Achill und reicht dem greisen Nestor die Hand. Es wird nicht nöthig sein, die bisherige Erklärung im Einzelnen zu widerlegen, sofern es gelingt, eine richtigere an ihre Stelle zu setzen. Erinnern wir uns, dass nach Homer II. VII, 127 und XI, 768 ff. Nestor den Achill zum Kriege abholt, so ergibt sich eine solche im Hinblick auf die eben besprochenen Bilder ohne Schwierigkeit. Achill verspricht dem Nestor durch Handschlag, ihm in den Krieg zu folgen. Nestor's Sohn und Achill's alter Freund Phoenix sind zur Abfahrt bereit. Iris aber vertritt hier ganz denselben Gedanken, der in den andern Bildern durch die Gestalt des Hermes seinen Ausdruck fand.

Hiernach werden wir in dem Greise des vorigen Bildes ebenfalls Nestor zu erkennen berechtigt sein; und es bleibt vorläufig nur zweifelhaft, welcher von den beiden Kriegern Achilles, und wie der zweite, ob Antilochus oder Patroclus, zu nennen sein wird.

---

Mit Unrecht scheint mir Overbeck S. 280 aus dem Kreise dieser Darstellungen den Cantharus des Epigenes in den Luynes'schen Sammlungen ausgeschieden zu haben, der von L. Schmidt in den Ann. d. Inst. 1850, tav. d'agg. H. I. publicirt, aber meiner Meinung nach nicht richtig erklärt worden ist. Wenn nun auch Roulez in den Annali 1860, p. 299 in der Hauptsache die richtige Deutung gegeben hat, so glaube ich doch nicht, dass dadurch die folgende, bereits im Jahre 1852 niedergeschriebene Darlegung ganz überflüssig geworden ist.

Auf der Hauptseite sehen wir den gerüsteten Achill

(wie alle übrigen Figuren durch Inschrift bezeichnet), dem von Kymothea der Abschiedstrunk dargereicht wird. Agamemnon im Mantel mit Scepter hinter dem Helden und ein jugendlicher leichtbewaffneter Krieger hinter der Nereide erscheinen uns zunächst nur als ruhige Zuschauer. Auf der andern Seite sind Nestor mit dem leichtbewaffneten Antilochus, Thetis (mit Kanne und Schale) mit dem gerüsteten Patroclus zu zwei Gruppen vereinigt, so dass Nestor und Thetis die äusseren Plätze einnehmen. Die Erklärung Schmidts geht etwa von folgenden Hauptgedanken aus: die Gemälde der beiden Seiten bilden zwei getrennte, aber sich unter einander entsprechende Compositionen; Kymothea, die Wogengöttin, ist identisch mit Thetis, die sonach auf beiden Seiten erscheint; der Gegensatz zwischen den beiden Bildern liegt in der Bedeutung der Namen Ukalegon und Antilochus: des sich um nichts kümmernden und dessen, der gegen Hinterhalt und List schon eine andere List bereit hält. Gegen diese Sätze flösst mir die Beschaffenheit der Compositionen vielfaches Misstrauen ein. Eine Vase von so hoher Vortrefflichkeit wie die vorliegende erlaubt den strengsten Maassstab für die Erklärung anzulegen, einen solchen, wie er z. B. für die Deutung der Kodrusschale als berechtigt anerkannt ist. Auch an ihr haben wir Parallelcompositionen; aber gerade an ihr lernen wir, wie der Künstler den Parallelismus bis in die einzelsten Glieder verfolgt. So ist denn auch auf der von Schmidt zur Vergleichung herangezogenen chiusiner Vase in Arezzo die eine Seite fast Copie der andern. Anders auf dem vulcenter Cantharus: zwar haben wir auf jeder Seite je vier Figuren, aber das ist zunächst nur ein äusserliches, durch den Raum wie von selbst gegebenes Entsprechen. Von den Figuren aber als Gliedern der Compositionen betrachtet, also in ihren wechselseitigen Beziehungen entspricht bis auf Nestor keine auch nur räumlich der Parallelfigur der Gegenseite, am wenig-

sten Ukalegon dem Antilochus, der an Thetis Stelle stehen müsste, während Thetis und Patroclus die Mitte einzunehmen hätten. Der blossen Mannigfaltigkeit zu Liebe hat gewiss kein griechischer Künstler den einfachen und natürlichen Grundsatz, Analoges analog zu gruppiren, aufgeben mögen. Mir ist daher der Umstand, dass die vier Figuren der einen Seite in zwei getrennte Gruppen zerlegt sind, für die Erklärung in so weit entscheidend, dass ich keine Parallelcompositionen annehmen kann. Nehmen wir dazu, dass die Identität der Kymothea und Thetis nur hypothetisch und keineswegs nothwendig ist, so wird es uns wahrscheinlich werden, dass wir uns alle acht Figuren in eine Composition vereinigt und die beiden Gruppen der Rückseite je an die Enden der Hauptseite angefügt zu denken haben. Diese Annahme wird sich uns durch die genauere Betrachtung des geistigen Inhalts bewähren. Achilles empfängt den Abschiedstrunk von Kymothea, einer Genossin oder Schwester der Thetis: warum nicht von dieser selbst, werden wir bald sehen. Ihm zur Seite steht Agamemnon; aber weit entfernt hier als sein Gegner aufzutreten, nimmt er vielmehr die Stelle ein, an der in analogen Compositionen der Vater des Ausziehenden oder eine Person von höherem königlichem Range erscheint. Auch Agamemnon ist der König, der Führer des ganzen Heereszuges. Als solcher ist er zugegen bei der Ausfahrt des Helden, der, um Troja zu erobern, ihm der mächtigste ja nothwendige Helfer ist. Aber Achill geht nicht einfach als Untergebener des Agamemnon; er ist voll Selbstvertrauen auf die eigene Kraft; wenig achtet er die Befehle des Königs und eben so wenig die Gefahren, die ihm von Seiten der Feinde auf seiner ruhmvollen Laufbahn drohen könnten. Diese seine Natur personificirt sich in dem Namen Ukalegon: eine Eigenschaft des Achill erscheint, wie Schmidt richtig, wenn auch in etwas anderem Sinne bemerkt, von ihm losgelöst in der Gestalt eines

Begleiters. So finden wir also auf der Hauptseite die Abreise des Achilles dargestellt nicht als eine einfache Thatsache, sondern mit Andeutung der besonderen Verhältnisse, unter denen sie stattfindet. Dadurch aber wird der Beschauer weiter angeregt zu fragen, welche Folgen sich aus dieser Thatsache entwickelten. Hier hätte nun der Künstler auf der Gegenseite sehr wohl in einer besonderen Scene, sei es den Heldenruhm, sei es das tragische Ende des Achilles darstellen können. Allein mit dem den Griechen eigenthümlichen Sinne zog er vor, in der einheitlichen Weiterbildung der vorderen Composition auf der Rückseite die weiteren Folgen für den Kundigen nur anzudeuten, anstatt wirklich zur Anschauung zu bringen. Dort werden wir in Ermangelung einer Mittelgruppe nach den Seiten hingewiesen, wo wir statt des Agamemnon, des mächtigsten Königs, Nestor, den weisesten finden, statt des Ukalegon Thetis, die um den Sohn vor allen besorgte. Was die strenge Herrschergewalt des Agamemnon uns etwa für den Achill fürchten lassen kann, das wird durch die Gegenwart Nestor's gemildert, der sich zum Vermittler darbietet, wo sich Conflict zeigen. Hier wendet er sich allerdings mit seinem Rathe an Antilochus, seinen Sohn; aber indem dieser nächst Patroclus der traueste Freund des Achilles wird, erscheint Nestor gleichsam als ein zweiter Vater dieses letzteren. Thetis, die Mutter, wendet sich an den andern Freund und Genossen des Sohnes, Patroclus; und gerade in dieser Gruppierung liegt eine tiefe psychologische Wahrheit. Der kühne thatendurstige Achilles würde den Mahnungen der Mutter schwerlich Gehör leihen. Er würde in den Mahnungen ihrer Liebe nur Hemnisse des zu erwerbenden Ruhmes sehen. Deshalb wendet sich die Mutter nicht an den Sohn, sondern an den Freund: ihm liegt wie der Mutter das Leben des Freundes am Herzen; der Freund kann durch Rath, durch Beistand die Gefahren mildern, die der

Kampf bringt. Im letzten Momente der Trennung muss sich allerdings die Mutter zum Sohne zurückwenden: dann aber würde auch nur noch der Schmerz des Scheidens zum Ausdruck gelangen können und die übrigen Personen wären hierbei müssige Zuschauer. Einen Moment vorher dagegen stehen sie alle noch in lebendigster Wechselwirkung zu einander; und in diesen Beziehungen liegt für den Beschauer die Aufforderung, sich die Ereignisse zu vergegenwärtigen, welche die Zukunft bringen wird. Unter Führung eines gewaltigen Herrschers, die Gefahr nicht achtend zieht Achilles in den Kampf; Thetis, die Mutter und Nestor, ein zweiter Vater suchen das Schicksal aufzuhalten, das ihn bedroht, indem sie ihn seinen beiden treuesten Freunden anempfehlen. Aber dennoch müssen des Geschickes Beschlüsse in Erfüllung gehen: die ihm schützend zur Seite stehen sollen, sinken zuerst dahin, er selbst folgt später, aber er folgt, um erst im Tode wieder mit ihnen vereinigt zu werden. Ein Grabhügel deckt ihre Asche und ihre Schatten wandeln vereint im Hades.

Die Darstellungen vom Auszuge des Achill haben sich sonach zu einem schönen Kreise erweitert, dessen Betrachtung auch in seiner Gesammtheit lehrreich ist. Wir dürfen allerdings annehmen, dass abgesehen von den episodischen Erwähnungen in der Ilias (7, 125; 9, 252; 439; 11, 765; 18, 58) auch die Kyprien die Schilderung dieses Auszuges nicht übergangen haben werden. Ob und wie weit eine solche aber direct und im Einzelnen auf die Kunstdarstellungen eingewirkt haben mag, muss einigermassen zweifelhaft bleiben. Bei der Verschiedenheit der Auffassung in jeder einzelnen derselben müssen wir vielmehr vermuthen, dass die Kunst innerhalb gewisser Grenzen ihre Selbständigkeit sehr bestimmt gewahrt hat, dass sie wohl im Allgemeinen den Mythenstoff der Poesie entlehnte, denselben aber in grosser Freiheit nach ihren besonderen künstlerischen Ge-

sichtspunkten gestaltete. Das erste nur aus zwei Figuren bestehende Bild zeigt uns den Abschied von der Mutter in der einfachsten, von der Kunst streng typisch durchgebildeten Form ohne Nebenbeziehung. In dem zweiten Bilde fehlt die Mutter zwar nicht; aber die Hauptaufgabe des Künstlers war doch zu zeigen, dass die Trennung auf höheres, göttliches Geheiss erfolgt. Auch in dem dritten Bilde tritt die göttliche Weisung noch bedeutsam genug hervor, nur dass der Familienkreis, aus dem Achill scheidet, ausführlicher geschildert wird, wobei es eine eigenthümliche Wendung bleibt, dass wir statt des Peleus, den wir nach Homer erwarten sollten, den Nereus finden. Am nächsten stehen vielleicht der epischen Dichtung die beiden Trinkschalen, in denen es sich um die Abholung und den Auszug in grösserer kriegerischer Umgebung handelt. Doch zeigt auch hier der Wechsel der Personen (Chiron, Hermes und Thetis in der einen, Phoenix, Iris ohne Thetis in der andern Composition, während der von Homer erwähnte Odysseus in beiden, Patroclus sicher in der einen fehlt), dass die Künstler sich schwerlich an den Wortlaut einer einzelnen Dichtung hielten. Vielleicht am selbständigsten ist die Erfindung an dem Cantharus des Epigenes; und doch ist vielleicht der Gesamtgehalt der epischen Dichtung hier am vollständigsten und tiefsten erfasst. Nur sieht der Künstler von der episch erzählenden Entwicklung des Dichters völlig ab und basirt seine Darstellung in der Weise des Polygnot durchaus auf das Ethos der dargestellten Figuren fast ohne alle Handlung, die doch nur erst ein Ausfluss dieses Ethos sein würde.

---

#### Hektors Abschied.

Lehrreich ist die Betrachtung der eben besprochenen Denkmälergruppe auch für das Verständniss eines andern verwandten Kreises von Darstellungen eines Abschiedes.

Die Schilderung der letzten Begegnung des Hector mit seiner Mutter, des Abschiedes von Andromache gehört ja bekanntlich zu den Glanzpunkten der Ilias; und doch, wie gering ist ihre Wirkung auf die Werke der bildenden Kunst gewesen! Die Bilder einer ilischen Tafel (Ann. d. Inst. 1863, tav. d'agg. N.) und einiger Gemmen wollen wenig besagen; ein Relief (Overb. XVI, 17), in dem auch gar nichts für einen Abschied charakteristisch ist, ja sogar der Astyanax gänzlich fehlt, ist füglich aus diesem Kreise ganz auszuschließen. Bedeutender erscheint ein nur aus einer flüchtigen Erwähnung bei Plutarch (Brut. 23) bekanntes Gemälde, in dem aber die reicheren Mittel der eigentlich malerischen Technik eine bedeutendere Entwicklung psychologischer Affecte ermöglicht haben werden. Von Vasen dagegen citirt Overbeck (S. 404, No. 26) nur eine einzige: auf der einen Seite steht der gerüstete Hector auf seinen Speer gelehnt, auf der andern Andromache mit dem Knaben auf dem Arme, der die Hände gegen den Vater ausstreckt, während seine Mutter rückwärts blickt. Hier ist allerdings äusserlich die homerische Scene gegeben, aber von dem tieferen Pathos seiner Schilderung finden wir im Grunde nichts in dem Bilde. Der Dichter vermochte uns langsam auf den rührenden Moment vorzubereiten: wir befinden uns nicht mehr am Anfange des Krieges, wo das Kriegsglück noch nicht erprobt ist; wir empfinden, dass sich das Schicksal anfängt zu Troja's Verhängniss zu neigen; aber noch ist die Gefahr nicht so augenblicklich drohend, dass nicht noch Zeit und Raum für die menschliche Rührung der Gatten und Eltern gewesen wäre, wenn wir auch fühlen, dass diese Momente gezählt sind. Der Dichter konnte den Helden erst wenige Worte mit der Mutter wechseln, den Paris eilig zum Kampfe auffordern, die Gattin in der eigenen Behausung aufsuchen lassen, um dann die letzte flüchtige Begegnung an der Mauer mit ihr zu veranstalten: Alles Umstände, von denen wenigstens die

Vasenmaler schwerlich Nutzen zu ziehen vermochten. In diesem richtigen Gefühle scheinen sich denn auch dieselben von weiteren Versuchen nach dieser Richtung hin fern gehalten zu haben; und wo sie den Auszug, das Scheiden des Hector von Eltern und Gattin als ein für Troja's Geschick höchst wesentliches Moment darzustellen unternahmen, da suchten sie den Moment selbstständig aufzufassen und in den typisch klaren Formen ihrer eigenen Kunst darzustellen. Ausgezeichnet ist in dieser Beziehung das alterthümliche Vasenbild aus Caere, das von Overbeck S. 401, a kurz erwähnt später von Braun in den Ann. d. Inst. 1855, T. 20 publicirt wurde. Eine Erklärung der zu einem Gesamtbilde vereinigten einzelnen Züge des Abschiedes und Ausmarsches aus dem Epos, an welches als Quelle wir bei der epischen Breite der Darstellung am liebsten denken möchten, erweist sich bei näherer Betrachtung als unmöglich. Aber wir bedürfen auch nicht einer solchen äusserlichen Uebereinstimmung, wo das innere Wesen der epischen Dichtung so tief erfasst ist. Hector tritt den Eltern, unter denen psychologisch wahr die Mutter voransteht, zum Abschied gegenüber an der Spitze eines glänzenden Heeresgefolges. Die Gattin fehlt in diesem, so zu sagen, politisch-kriegerischen Momente ganz. Aber mögen nun die *Aivoi* von Braun als Unheil verkündende Schicksalsmächte richtig gedeutet sein oder nicht, sicher wird durch die Gegenwart der Cassandra und Polyxena am andern Ende des Bildes die ganze tragische Katastrophe des troischen Krieges unserer Phantasie doch weit eindringlicher vor Augen geführt, als es durch die, wenn auch menschlich noch so rührende, doch zunächst nur für Hectors Familienglück bedeutsame Andromache hätte geschehen können. Sogar, ob der Künstler einen bestimmten Moment des Krieges im Auge gehabt, erscheint gleichgültig, wo es sich um ein Gesamtbild des Ausmarsches der troischen Schaaren unter Hectors Führung handelt.

Weniger günstig lässt sich über zwei andere Vasenbilder urtheilen (Overb. S. 402, b und 403, N. 23 = Gerhard Aus. Vas. III, 190 u. IV, 322); und die Behauptung ist vielleicht nicht zu gewagt, dass sich hier bei der Reproduction älterer Vorbilder mancherlei Missverständnisse eingeschlichen haben. Dass sie im Einzelnen sich nicht streng an die epischen Erzählungen anschliessen, bedarf indessen kaum eines Beweises. — Fast noch unabhängiger, aber freilich über die allgemeine Bedeutung einer Rüstungsscene kaum hinausgehend, erscheint das rothfigurige Vasenbild: Ov. S. 400, N. 22 = Gerhard A. V. III, 188. — Als einfache Abschiedsscene ohne Rücksicht auf einen bestimmten Moment des Epos ist endlich ein anderes Vasenbild (Ov. XVI, 16 = Gerhard A. V. III, 189) behandelt. Hector lässt sich im Gegensatz zur homerischen Erzählung von Hecuba den Abschiedstrunk reichen; aber durch die Veränderung eines Motives in der dritten Figur, der des Priamus, hat es der Künstler verstanden, seine Composition aus dem Kreise gewöhnlich typischer Darstellungen herauszurücken und uns das Unheilschwangere des ganzen Moments einfach, aber in eindringlichster Weise vor Augen zu stellen. Keineswegs aus blosser Laune oder etwa künstlerischer Abwechslung zu Liebe zeigt er uns den betrübt sinnenden Priamus in der Vorderansicht. Wie Timanthes bei dem Opfer der Iphigenie den Agamemnon mit verhülltem Haupte darstellte, so lässt der Künstler hier den Priamus seinen Blick von der prächtigen Erscheinung des Sohnes wegwenden. Nachdem sein geistiges Auge vorahnend erkannt, dass es ihr bestimmt ist, in den Staub zu sinken, würde er sie länger nicht zu betrachten vermögen, ohne in unmännliche Klagen auszubrechen. Auch wir aber ahnen in seinem Blicke Hectors Tod, der des Priamos und Troja's Verhängniss unfehlbar nach sich ziehen wird.

## Hektors Tod.

Das Thema von der relativen Selbstständigkeit der bildenden Kunst gegenüber der Dichtung als ihrer stofflichen Quelle, welches wir im Obigen berührt haben, ist ein zu lockendes, als dass wir nicht versuchen sollten, es durch einige weitere Beispiele zu erläutern. Wenden wir uns von Hectors Abschied zu seinem Tode, so finden wir unter den mannigfachen Darstellungen desselben vier unter einander ziemlich übereinstimmende Vasenbilder (Ov. S. 451; T. 19, 3 u. 4): Hector ist bereits gestürzt, Achill im Begriff, ihm den Todesstoss zu geben. Minerva steht schützend hinter Achill. Hinter Hector ist Apollo im Weggehen begriffen, aber zurückblickend erhebt er noch in der Rechten einen Pfeil. Dass er, wie Gerhard meinte, „dem Rathschluss der Götter gehorsam, hier selbst auf seinen Liebling einen Todespfeil absende,“ ist allerdings nach Overbecks richtiger Bemerkung unmöglich, schon deshalb, weil der Pfeil nicht gegen Hector, sondern gegen Achilles gerichtet ist. Wenn aber Overbeck hinzufügt: „das Ganze ist ein ungeschickt angebrachtes Attribut“, so dürfen wir ihm eben so wenig beistimmen. Vor dem Beginne des Entscheidungskampfes wägt Zeus die Gesicke (Il. 22, 212):

Da lastete Hectors Schickal

Schwer zum Aïdes hin; es verliess ihn Phoebus Apollo.  
Vor seinem Ende aber richtet Hector noch folgende Worte an Achill (v. 358 ff.):

Denke nunmehr, dass nicht dir Götterzorn ich erwecke,  
Jenes Tags, wann Paris dich dort und Phöbus Apollo  
Tödten, wie tapfer du bist, am hohen skäischen Thore!

Den Inhalt beider Stellen sehen wir zu einer Einheit verbunden in der Composition der Maler. Apollo verlässt Hector; aber die Drohung, die Homer durch Hectors Mund aussprechen lässt, legt der Künstler in die Hand des Apollo

selbst: er zeigt Achilles den Pfeil, der für ihn bestimmt ist und durch Paris Hand ihn tödten soll. So sehen wir materiell im Bilde nur Hectors Tod; aber im Geiste erkennen wir in seinem Falle nur das Vorspiel zum Tode des Achilles. — Diese schöne Erklärung rührt übrigens nicht von mir her, sondern ich verdanke sie Emil Braun, der sie, wie ich jetzt sehe, auch in den Ruinen und Museen Roms S. 814 kurz ausgesprochen, aber nicht näher motivirt hat.

### Odyseus und sein Hund.

In ähnlicher Weise menschlich rührend wie Hectors Abschied ist in der Odyssee die Scene der Wiedererkennung des Odyseus durch seinen Hund (XVII, 291 ff.). Wir besitzen nun allerdings einige geschnittene Steine und eine Münze, die auf diese Scene bezogen werden dürfen; doch von dem Zauber der Poesie finden wir in diesen Darstellungen nichts wieder: es kamen bei ihrer Anfertigung wohl mehr symbolische oder historisch-genealogische Absichten in Betracht, als eigentlich künstlerische Zwecke. Ausserdem aber kehrt ganz unerwarteter Weise der Hund in zwei Compositionen ganz verschiedener Scenen wieder: er liegt unter dem Stuhl des Odyseus in den Terracottareliefs, welche die Wiedererkennung des Odyseus durch Eurykleia darstellen (Ov. 33, 5; Campana op. in. plast. 71); und auf einer im Bull. d. Inst. 1865, p. 246 beschriebenen [jetzt in den Mon. VIII, 47 publicirten] Spiegelkapsel sucht er mit erhobener Pfote die Aufmerksamkeit seines Herrn bereits auf sich zu lenken, während Penelope ihrem Gatten noch gegenübersteht, ohne ihn zu erkennen. Steht nun die Gegenwart des Hundes in diesen beiden Scenen nicht in directem Widerspruche mit den Worten Homers, welcher den Hund nach der Wiedererkennung seines Herrn sterben lässt? Mit dem Wortlaut allerdings; aber gewiss nicht mit dem tieferen Sinne der homerischen

Dichtung. Denn welches ist der eigentliche Zweck der ganzen Episode? Odysseus kehrt in die Heimath zurück, un-erkannt von Freund und Feind; selbst die Treuesten, die mit Sehnsucht seiner Rückkehr harren, Eumaeus, Eurykleia, sogar Penelope stehen ihm gegenüber, ohne seine Gegenwart zu ahnen: sie, die mit Vernunft begabten Wesen, bedürfen der äusseren Zeichen, um die freudige Gewissheit seiner Rückkehr zu erlangen. Diesen menschlichen Zweifeln gegenüber tritt uns der Hund entgegen wie ein Zeuge höherer Art für den echten Odysseus; mögen Menschen zweifeln oder dem Irrthum unterworfen sein, der natürliche Instinct des Thieres täuscht sich nicht. Dadurch, dass Odysseus beim Eintritt in den Hof des Hauses von seinem Hunde erkannt wird, ist er als Herr desselben, so zu sagen, legitimirt. Nachdem dieses Zeugniß gegeben, konnte der Dichter den Hund sterben lassen; ja er musste es beinahe, damit der Hund nicht etwa unfreiwillig zum Verräther werde. Für den Künstler lag zu dieser letzten Wendung keine Nöthigung vor. Er zeigt uns Penelope noch von Zweifeln geplagt; aber damit wir erkennen, dass der echte Odysseus vor ihr steht, lässt er den Hund sehnsüchtig zu seinem Herrn empor-schauen. — Eurykleia will in höchster Ueberraschung laut aufschreien, als sie die Narbe am Fusse des Odysseus erkennt. Odysseus schnell gefasst drückt ihr den Mund zu und wendet sich in demselben Augenblicke gegen den (ebenfalls nicht in Uebereinstimmung mit Homer hier gegenwärtigen) Eumaeus. Durch ein schnelles Wort sucht er dessen Aufmerksamkeit zu fesseln und seinen etwas neugierigen Blick von der gefährlichen Stelle abzuwenden: denn noch ist es nicht Zeit, auch ihn schon in das Geheimniß einzuweihen. So hält hier die Geistesgegenwart des Odysseus Alles in lebendigster Spannung. Aber dass hier kein Betrug gespielt wird, dass wir wirklich den echten Odysseus vor uns haben, dafür gewinnen wir wiederum ein sicheres Zeugniß durch

den Hund, der ruhig neben seinem Herrn liegt.<sup>4)</sup> Er allein bleibt unberührt von Aufregung; denn das, wodurch diese hervorgerufen wird, ist für ihn kein Geheimniss mehr; für ihn ist Odysseus schon längst nicht mehr ein Bettler, sondern sein rechtmässiger Herr und Gebieter.

---

4) In der Wiederholung der Composition bei Ov. 33, 4, wo er gegen die Eurykleia aufblickt, sind auch alle übrigen Abänderungen einzelner Motive so entschiedene Verschlechterungen, dass man, solange das Original nicht einer erneuten Prüfung unterworfen werden kann, an eine moderne Umarbeitung zu denken geneigt sein wird.

---