

books

N

5329

. K6

1920

v. 3

Sammlung Götschen

# Archäologie

Von

Prof. Dr. Friedrich Roepp

III

Erklärung der Denkmäler

Mit 16 Tafeln und mehreren Abbildungen im Text



540

# Sammlung Götschen

Unser heutiges Wissen

in E X L I B R I S indischen



EINAR GJERSTAD

& Co.

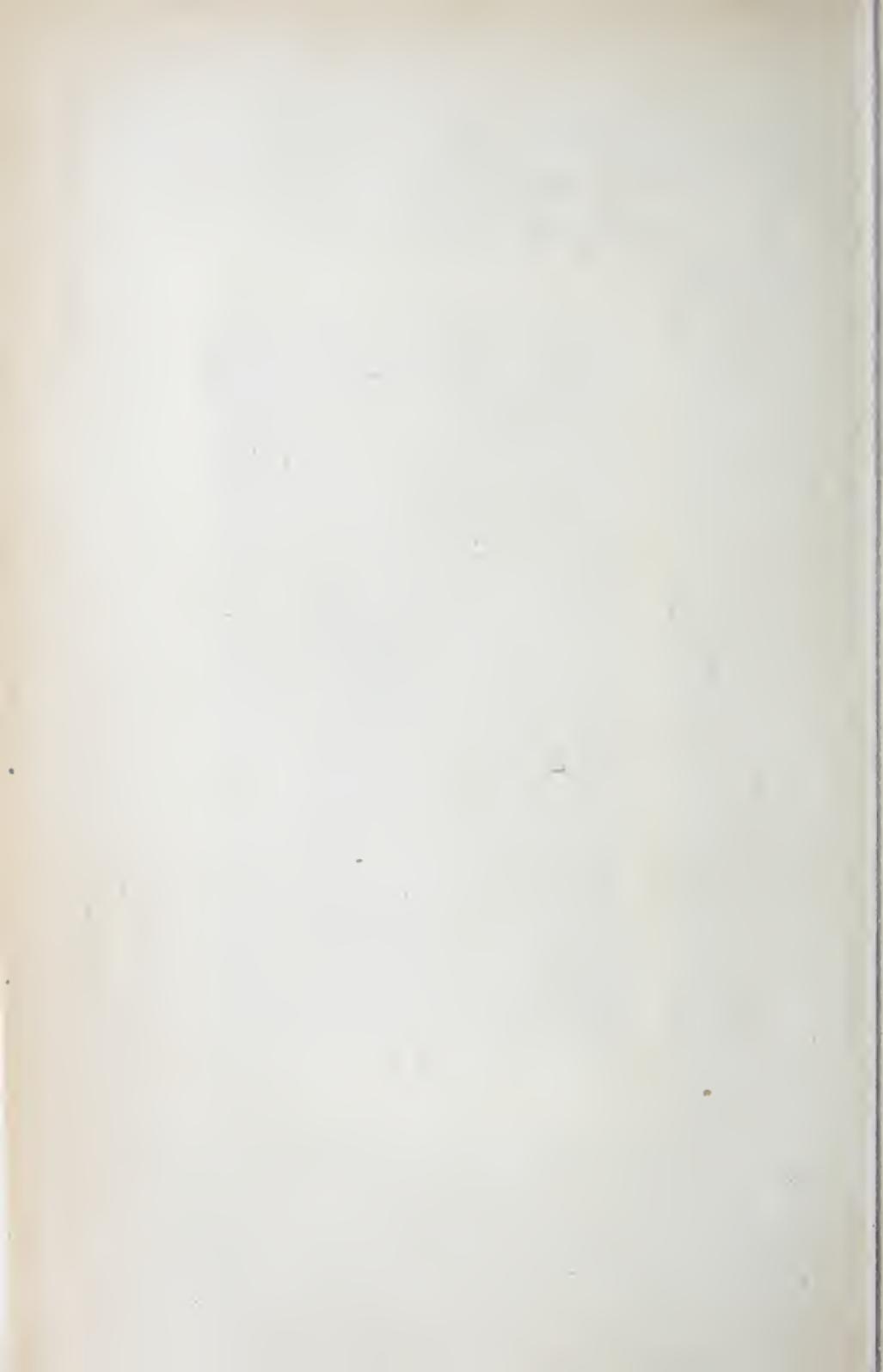
Verlags-  
Beit & Comp.

i p z i g

schen“  
leicht-  
führung  
t und  
n, auf  
unter  
es der  
indischen  
einzelne  
, aber  
m Zu-  
danze,  
ittliche,  
amten

Ausführliche Verzeichnisse  
der bisher erschienenen Bände umsonst und postfrei





Sammlung Götschen

---

# Archäologie

Von

**Dr. Friedrich Koepp**

Direktor der Römisch-Germanischen Kommission des Deutschen Archäologischen Instituts  
Ordentl. Honorarprofessor an der Universität zu Frankfurt a. M.

III

Erklärung der Denkmäler

Zweite, durchgesehene und erweiterte Auflage

Mit 16 Tafeln und mehreren Abbildungen im Text



Berlin und Leipzig

Vereinigung wissenschaftlicher Verleger

Walter de Gruyter & Co.

vormals G. J. Götschen'sche Verlagshandlung · J. Guttentag, Verlags-  
buchhandlung · Georg Reimer · Karl F. Trübner · Veit & Comp.

1920

---

Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungs-  
recht, von der Verlagshandlung vorbehalten.

---

Druck der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger  
Walter de Gruyter & Co.

THE WELTY CENTER

LIBRARY

# Inhalt.

---

## Dritter Abschnitt. Die Erklärung der Denkmäler.

Literatur .....	7
Zur Geschichte der Interpretation .....	14
Hilfsmittel der Interpretation:	
Schriftsteller .....	19
Inschriften (Bildnisse, Apotheose Homers, Euphorbos- teller, Kluipersischale des Brygos u. a.) .....	22
Sagen aus Vasenbildern erschlossen (Medeavase, Krösusvase, Hephaistos auf der Françoisvase u. a.) .....	34
Götterideale .....	40
Iconographie der Heroen .....	49
Beispiele:	
Darstellungen aus dem Gebiet der Sage .....	53
Darstellungen aus dem Gebiet der Geschichte .....	68
Gebäude .....	76
Geräte .....	87
Formen (Ausdrucksformen der menschlichen Gestalt und Ausdrucksformen der bildenden Kunst) .....	91
Zusammenfassung der Hauptgrundsätze der Deutung .....	103



Digitized by the Internet Archive  
in 2016 with funding from  
Getty Research Institute

<https://archive.org/details/archaeologie03koop>

## Die Erklärung der Denkmäler.

Otto Zahn pflegte zu sagen: „Die Deutung soll nur das letzte Wort der Beschreibung sein.“ Dann hätte sie am Ende gar kein Recht auf einen besonderen Abschnitt in diesem Buch.

Aber wenn auch der Meister zuweilen die längst gefundene Erklärung aus der weise geleiteten Beschreibung herauswachsen lassen mag mit der Selbstverständlichkeit eines organischen Gebildes: dem Suchenden wird sich die Deutung nur selten aus der Betrachtung des einzelnen Denkmals ergeben — am wenigsten da, wo es sich um Formen handelt, deren Erklärung nur ihrer Geschichte abgewonnen werden kann, oder wo sonst das Schaffen des Künstlers im Banne der „bildlichen Tradition“ steht — und wo wäre das nicht! Man wird stets Umschau halten müssen nach vergleichbaren Denkmälern, von denen das eine diesen, das andere jenen Zug in helleres Licht setzt; aller dieser Denkmäler Beschreibung ist es dann erst, wenn man will, die zur Erklärung hinführt. Dem Unwissenden wird auch des einzelnen Monuments Beschreibung nur notdürftig gelingen, und ohne Kenntnis literarischer Überlieferung wird man ja den Inhalt bildlicher Darstellungen in den meisten Fällen höchstens in allgemeinen Umrissen erfassen können. Aber dem Kenntnisreichen erwächst aus der Fülle der ihm zufließenden Erinnerungen auch wieder eine Gefahr. „Du sollst nicht glauben, daß zehn schlechte Gründe gleich sind einem guten“, so lautet eines der „zehn

Gebote", die einst Ritschl und Lehrs zu Nutz und Frommen junger Philologen verfaßt haben. So heißt es auch hier: „Du sollst nicht glauben, daß zehn schlechte Vergleiche gleich sind einem guten, daß zehn schlechte Erklärungen gleich sind einer guten“. Von dem Winkelmann der *Momenti inediti* sagt Justi, daß ihm „besonders wohl war, wo er mehrere Auslegungen von verschiedener Wahrscheinlichkeit ausstellen konnte“. „Belesenheit und Erraten, das war alles. Nicht Muster kritisch-hermeneutischer Kunst aufzustellen, nicht haar-scharfe Genauigkeit ist sein Ehrgeiz, sondern Gelehrsamkeit zeigen. Gelehrsamkeit (*erudizione*) war der Paß zum Eintritt in das Werk; je krauser der Bart am Schlüssel, um so besser; je entlegener und öder der Ort des Schriftwerks, wo er gefunden, desto kostbarer die Entdeckung.“ Von solchen Abwegen rief bald nach Winkelmann Georg Zoega zurück. Aber immer wieder hat „Gelehrsamkeit“ sich seitwärts auf verschlungene Pfade locken lassen<sup>1)</sup>. „Ein Alttertumsforscher kann zwar nicht zu gelehrt sein; aber Gelehrsamkeit darf nicht zwecklos sein.“ Sei so gelehrt als möglich, aber stelle Deine Gelehrsamkeit nicht mit Eitelkeit zur Schau! Das ist gewiß eine gute Lehre. Aber die Beherzigung nur dieser Lehre allein wird noch nicht vor allen Irrwegen der Deutung bewahren. Es gibt noch andere Grundsätze von Bedeutung für den Interpreten, und wenn sie nicht von gleich allgemeiner Geltung sind, so ist ihre Anwendung um so schwerer. Alle zusammen nennt man „Methode“. Aber diese auf eine Formel zu bringen, alle Grundsätze, die sie ausmachen, auszuführen, ist schwer bei der unendlichen Mannigfaltigkeit der Aufgaben, und auch die Lehre von der völligen Identität archäologischer und philologischer Hermeneutik ist keine Panazee, die den, der

<sup>1)</sup> Keine Warnung findet man in Roberts „Hermeneutik“ öfter als die vor „deplacierter“ Gelehrsamkeit; s. unten S. 112 f.

durch die Schule der Philologie gegangen ist, vor allen Fehlern bewahren könnte<sup>1)</sup>.

Welcker forderte einst in seiner Besprechung des Müllerschen Handbuchs sehr nachdrücklich eine Hermeneutik, die Müller, wie auch die Kritik, als „formale Disziplinen“ „nicht besonders darstellbar“ gefunden hatte. „Einem immer noch häufig vorkommenden Heruntappen, Selbsttäuschen, Selbstbelieben“ sollte sie begegnen; eine große Menge von Fehlern, selbst von den berühmtesten Männern begangen, hätte sie nachzuweisen. Aber als Welcker sich dann, etwa ein Jahrzehnt später, des Handbuchs anzunehmen hatte, sah er doch wohl eine solche Hermeneutik als etwas „Fremdartiges“ an, als „einen merklichen Bestandteil einer neuen Arbeit“, den „in die alte einzumischen“ er sich scheute.

Längst hatte damals Konrad Levezow, unter ausdrücklicher Mißbilligung jener Äußerung Müllers und mit einem Hinweis auf Welckers Tadel, die Notwendigkeit einer systematischen Darstellung der archäologischen Kritik und Hermeneutik in ganz verständiger, nur gar zu allgemeiner, theoretischer, durch Beispiele nicht anschaulich und wirksam gemachter Beweisführung befürwortet<sup>2)</sup>. Aber was da geboten ward, war eben nur die Einleitung zu dem „nicht unverdienstlichen Unternehmen“, das „mit einigem Glück zu einer Revision alles dessen“ hätte werden sollen, „was an echtem und festem Grund und Boden der Wissenschaft bisher gewonnen war“.

<sup>1)</sup> Diese Lehre hat vor Jahren Bursian auf der Philologenversammlung zu Augsburg ausdrücklich vorgetragen. Aber sie spricht sich doch vielleicht auch in unseren Tagen darin noch aus, daß in der neuesten „Einleitung in die Altertumswissenschaft“ der Philologe auch die Methodik der Archäologie behandelt (A. Gercke I<sup>2</sup>, S. 112 f.). Davon habe ich vor der Philologenversammlung in Marburg „Zum Gedächtnis Otto Jahns“ gesprochen (Sofrates II, 1914, S. 65—74). — Lesenswert scheint mir auch heute noch, was Eduard Gerhard in der Einleitung seiner „Grundzüge“ (s. diese Archäologie I<sup>2</sup>, S. 13, <sup>2)</sup> S. 10 f. sagt. Ganz besonders aber ist zu verweisen auf das, was Wille in seinem Handbuch über den Unterschied philologischer und archäologischer Methode sagt; s. unten S. 12.

<sup>2)</sup> Über archäologische Kritik und Hermeneutik, in den Abhandlungen des Jahres 1833 der Berliner Akademie S. 225—248; vgl. Welcker, Kleine Schriften III, S. 351 f.

Das Beste, was bis auf die neueste Zeit in systematischer Darstellung über archäologische Hermeneutik gesagt war, scheint mir das zu sein, was man in Ludwig Prellers früher schon gerühmter Abhandlung findet <sup>1)</sup>. Preller meint alles, was sich darüber sagen läßt, am besten zusammenzufassen, indem er 1. von den Hilfsmitteln der archäologischen Erklärung, 2. von ihren Aufgaben spricht.

Unter jenen nennt er zuerst „die Stellen der Alten, d. h. teils die mythologischen und periegetischen Angaben und Beschreibungen, teils die Anschauungen der Dichter“. Es ist ein ungeheures Gebiet, was mit diesen Worten umschrieben wird, zumal mit den letzten.

Die Abhängigkeit der Bildkunst von der Dichtkunst wird niemand verkennen, schwerlich freilich heute noch jemand als Beweis dafür die Anekdote anführen wollen, nach der Phidias sein Zeusbild nach den Versen Homers geschaffen hätte <sup>2)</sup>. Aber man war auch sonst oft geneigt, diese Abhängigkeit zu überschätzen, einseitig nur sie zu sehen; man fühlte sich nur wohl, wenn die Aussage des Bildwerks in der des Dichters eine Bestätigung fand, und war allzusehr darauf aus, diese zu suchen. Daß die Denkmäler von vielen Dingen zu uns reden, von denen die Schriftwerke schweigen, das mußte man ja zugeben. Aber wo beider Aussagen vorlagen, da mißgönnte man dem Bildwerk den Ruhm der Selbstständigkeit. Wenn man die Bildkunst auch ihrerseits Einfluß auf die Dichtung gewinnen sah, so schien das doch nur der dürstige Dank für reichlich empfangene Gaben zu sein und fast nur eine Bestätigung mehr für die Abhängigkeit jener. Daß sie aber streckenweise ganz selbständig ihren eigenen Weg gegangen ist, parallel mit dem der Dichtkunst oder auch abbiegend von ihm, das wollte man nicht gern zugeben. Erst später erschloß sich die Macht, fand sich der Name der „bildlichen Tradition“.

Das zweite Hilfsmittel sind erklärende Inschriften. Unbestreitbar ist ihr Wert; daß er nicht unbedingt ist, daß sie uns des Nachdenkens nicht überheben, werden wir alsbald sehen.

Das Dritte, das Wichtigste, wird stets die Vergleichung anderer Denkmäler sein, die soviel als irgend möglich auf eigene Anschauung der Denkmäler [selbst] gegründet sein soll, wo solche

<sup>1)</sup> Ausgewählte Aufsätze S. 411—425. Vgl. meine Archäologie I<sup>2</sup>, S. 13<sub>2</sub>.

<sup>2)</sup> Vgl. unten S. 41 f.

versagt, sich des bedingten Werts der Ersatzmittel, insbesondere der Mängel aller Abbildungen — das galt vor einem halben Jahrhundert sehr viel mehr als heute! — bewußt sein muß und sich nicht durch sie zur Überschätzung des Inhaltlichen der Kunst verleiten lassen darf.

Zu den Hilfsmitteln der Hermeneutik gehört dann aber, nach Preller, auch die archäologische Kritik, wenigstens die „konjekturale“ und die „konstitutive“, wie er sie nennt. Jene freilich, „welche es vorzugsweise mit den fragmentierten und korrumpierten Resten antiker Denkmäler zu tun hat“, scheint mir mindestens zur Hälfte unter den Begriff der Beschreibung zu fallen, während diese von unserer vierten archäologischen Funktion der Zeitbestimmung vorzugsweise in Anspruch genommen werden dürfte. Daß aber beide auch der Hermeneutik dienen und ihrer sich bedienen, soll nicht bestritten werden. Nicht anders teilen sich ja auch Beschreibung und Zeitbestimmung in den Dienst der ersten Betätigung der archäologischen Kritik, die Preller der äußeren, diplomatischen oder paläographischen Kritik der Philologie gleichsetzt.

Die Aufgabe der Hermeneutik soll eine dreifache sein: die der technischen, die der sachlichen und die der ästhetischen Erklärung. Mit gutem Recht ist Preller der Ansicht, daß in der sachlichen Kunsterklärung, d. h. „der meist mythologischen und antiquarischen Behandlung der Gegenstände der bildenden Kunst“ zu seiner Zeit „des Guten beinahe zu viel geschehe“. Von unserer Zeit wird man das kaum noch zu sagen brauchen. Die Aufgabe der ästhetischen Erklärung, „wo es auf Komposition und künstlerische Teleologie des Bildwerts im ganzen ankommt“, wird für die schwierigste von allen erklärt, „für welche deshalb am wenigsten getan wird und von welcher sich auch die Methode am schwierigsten feststellen läßt“. Die Schwierigkeit der Aufgabe wird hier freilich dadurch erheblich gesteigert, daß sie mit der Frage nach der etwaigen symbolischen Bedeutung der Darstellungen belastet wird, die ebensogut meines Erachtens der sachlichen Erklärung aufgebürdet werden könnte, heute aber auch gar nicht mehr so viel bedeutet wie vor sechzig, siebzig Jahren. Da aber zu dieser Aufgabe ja doch gewiß auch die ästhetische Erklärung im engeren Sinn gehört, der es obliegt, die ganze künstlerische Schönheit eines Werks durch Worte zur Anschauung zu bringen, so bedeutet sie allerdings da, wo solche Interpretation überhaupt in Frage kommt, bei wirklichen Kunstwerken, die höchste und letzte

Leistung, wie sie von der philologischen Hermeneutik etwa eine pindarische Dichtung fordert.

Mancher Archäologe von heute ist vielleicht geneigt, es nicht für Zufall zu halten, daß die beiden Forscher, denen wir die eingehendsten Betrachtungen über archäologische Hermeneutik verdanken, nicht unter den Meistern unserer Wissenschaft genannt werden. Mir scheint es vielmehr Zufall zu sein, daß ein Meister wie Otto Jahn uns keine Hermeneutik geschenkt hat: wäre er zur Ausführung des geplanten Handbuchs gekommen, so besäßen wir sie ohne Zweifel. Und keiner war mehr als Jahn berufen, sie uns zu geben, keiner hat mehr in ihrem Sinne gewirkt. Wenn den Schriften Jahns rechtzeitig durch eine leicht zugängliche Sammlung die Wirksamkeit gesichert worden wäre, die sie verdienen, würden wir die Zusammenfassung seiner Lehren minder schmerzlich vermissen<sup>1)</sup>.

Neben ihm und nach ihm war Heinrich Brunn, doch wahrlich auch einer der Meister, zu methodologischen Betrachtungen geneigt. Im dritten Band seiner kleinen Schriften und in dem Buch über die griechischen Götterideale sind die Dokumente seiner Interpretationsweise niedergelegt. Den Beispielen sind lehrhafte Anweisungen nicht spärlich eingestreut; zu einer systematischen Darstellung aber der Hermeneutik in ihrem ganzen Umfang ist auch Brunn nicht gekommen<sup>2)</sup>.

Karl Bernhard Starcks Handbuch kam über Systematik und Geschichte nicht hinaus; was wir von Hermeneutik auf S. 372 lesen, sind nur ein paar Notizen.

Karl Sittls undisziplinierte, wüste Gelehrsamkeit war wirklich nicht geschaffen, Methode zu lehren; der Gedanke aber von der Erklärung der Bildwerke statt durch systematische Dar-

<sup>1)</sup> Siehe „Zum Gedächtnis Otto Jahns“ oben S. 7<sub>11</sub>.

<sup>2)</sup> Als Brunn's Grundsatz bezeichnet H. Bulle (Kl. Schriften I, S. IX): „Kunstwerke aus sich selbst und aus der Vergleichen anderer zu erklären und die schriftlichen Quellen nur da zu Hilfe zu rufen, wo unsere monumentale Kenntnis unzureichend und lückenhaft ist“. Er lehrte die besondere Sprache und die eigentümlichen Lebensbedingungen jeder Gattung von Denkmälern zu erforschen, ehe über das einzelne Werk ein Urteil abgegeben würde; er lehrte, seine Wissenschaft von der Bevormundung durch die ältere Schwester, die Philologie, frei machen, ohne doch je zu vergessen, was sie dieser verdankt.

stellung auf historischem Weg eine Vorstellung zu geben, war an sich nicht übel (S. 805).

Adolf Furtwängler war es nicht vergönnt, Sittls *μέγα ζαζόν* durch ein vermutlich noch größeres, sicherlich aber besseres Buch zu ersetzen. Dazu ist nun das von Heinrich Bulle herausgegebene, auf fünf Bände berechnete Handbuch bestimmt, von dem bis jetzt nur eine erste Lieferung vorliegt (s. I<sup>2</sup>, S. 12 f.).

Hier hat in den einleitenden Kapiteln der Herausgeber selbst der Erklärung der Denkmäler zwanzig inhaltreiche Seiten gewidmet (S. 31—51). Er empfindet sehr wohl den Widerspruch, in den man gerät, wenn man der Erklärung nur einen Platz in der Einleitung zugesteht, als der letzten „der Operationen, die man als solche unteren Grades bezeichnen könnte gegenüber den höheren Problemen des kunstgeschichtlichen und kulturgeschichtlichen Verstehens“. Er verkennet nicht, daß „das Erklären, ähnlich wie die stilistische Zeitbestimmung, bereits unmittelbar in die höchsten Aufgaben hinüberleitet und strenggenommen nur in engem Zusammenhang mit ihnen versucht werden kann“.

Wenn sich Regeln der Hermeneutik aufstellen lassen, so mögen die einleitungsweise behandelt werden, der Hermeneutik als solcher gebührt ein anderer Platz: sie ist eben eine der Hauptfunktionen der Archäologie. Sie betätigt sich an Aufgaben von verschiedener Bedeutung, an den elementarsten und an den höchsten und schwersten, aber sie bleibt dieselbe. Eine Scheidewand aufzurichten zwischen „niederer“ und „höherer“ Hermeneutik, das wäre der gleiche Fehler wie die Scheidung von „niederer“ und „hoher“ Kunst, die gerade in diesem Zusammenhang Bulle selbst verwirft.

Diese Rangabstufung erscheint gewissermaßen vorgebildet in der Scheidung einer „äußeren und inneren Erklärung“. Jene gilt dem Zweck des Denkmals, diese „dem Verständnis seiner ornamentalen und bildlichen Formen und Darstellungen nach ihrem sachlichen Inhalt“, und von der letzteren heißt es, daß man auch sie „noch“ als eine der dienenden Funktionen auffassen könne, „auf denen sich das Verständnis des höheren geistigen Inhaltes, der künstlerischen und kulturgeschichtlichen Werte aufbauen muß“.

Die „innere“ Erklärung soll sich zunächst mit den Ornamentformen beschäftigen — doch nicht mit der hier beliebten Beschränkung auf „die innere Beziehung zwischen Zweck und Schmuck“ —, danach mit den figurlichen Darstellungen, womit ihr das weiteste Gebiet eröffnet wird, das Gebiet, an das man wohl

meistens allein denkt, wenn von den Aufgaben der Hermeneutik die Rede ist.

Bei Einzelfiguren handelt es sich um die Möglichkeit „äußerer oder innerlicher Charakterisierung“. Die erstere, vornehmlich auf Attributen beruhende, ist bei weitem die ältere; die andere fordert eine „reife Kunstübung“ und bleibt stets minder sicher. Hier hätte der „Götterideale“ gedacht werden können; hier wäre auch der Platz gewesen, von der Gebärdensprache ein Wort zu sagen, die allerdings vor allem für mehrfigurige Darstellungen von Bedeutung ist. Für Darstellungen beider Art bieten sich Denkmälervergleichung und Heranziehung literarischer Überlieferung als Hilfsmittel der Erklärung an, zuerst jene, dann diese. „Es ist eine der wichtigsten methodischen Errungenschaften, daß die Erklärung eines Denkmals nicht isoliert, noch auch lediglich mit Hilfe erläuternder Schriftstellen in Angriff genommen werden darf, sondern das Werk zuerst und in weitestem Umfange aus sich und seinesgleichen heraus verstanden werden muß“ (S. 35).

Nachdrücklich wird „die tiefe Wesensverschiedenheit zwischen den literarischen und bildlichen Ausdrucksmitteln betont und begründet. Dieser Verschiedenheit muß man sich bewußt sein, wenn man an die Frage nach dem Verhältnis der Denkmäler zur literarischen Überlieferung herantritt, an die Kernfrage aller Interpretation. Die bildende Kunst vermag nicht eigentlich zu erzählen, sie muß charakterisieren. Vielfach bringt sie eine ganz andere Ideenwelt zum Ausdruck als die Literatur, zum mindesten als die uns erhaltene, bei der wir niemals vergessen dürfen, daß sie nur ein kleiner Bruchteil des einst Vorhandenen ist. Aber auch da, wo beide im Stoff übereinstimmen, da will die Bildkunst, in ihrer besten Zeit wenigstens, durchaus nicht Illustrationen liefern. Sie will es nicht und sie kann es nicht, weil sie unter dem Zwang der eigenen Überlieferung, der „bildlichen Tradition“ steht, unter der „immanenten Macht des einmal Geformten“.

Es sind nur wenige fundamentale Sätze, deren wichtigste ich hier hervorgehoben habe, um den Leser zu Bullés Darlegungen hinzuleiten. Wer darüber hinausgehen wollte, der würde „in die Untersuchung der zahllosen Möglichkeiten“ geraten, „die mehr Sache der Praxis als der Theorie sind“.

Aber wer Carl Roberts Verdienste um die Begründung gar mancher dieser Sätze kennt, deren Bulle in der anregenden Skizze der wissenschaftlichen Erklärung am Schluß dieses Abschnitts (S. 49 f.) mit warmen Worten gedenkt — es ist wahr-

haftig nichts Geringes, neben Brunn gestellt zu werden wie Zoega neben Windelmann —, der muß begierig sein, jene Sätze, die auf „Bild und Lied“ zurückgehenden, wie auch die anderen, an der Erfahrung des Siebzigjährigen zu prüfen, und dazu ward uns kürzlich die Gelegenheit geboten durch die „Archäologische Hermeneutik“<sup>1)</sup>.

Von diesem Buch ist zuletzt noch ein Wort zu sagen. Nur die Hermeneutik figurlicher Darstellungen zieht es in Betracht, schränkt damit die Aufgabe im Vergleich zu der des vorliegenden Bändchens erheblich ein und gewinnt, wie man meinen sollte, um so eher die Möglichkeit, Zeitsätze aufzustellen. Aber Robert lehnt es ausdrücklich ab, „die Gesetze der Hermeneutik in ein System zu bringen“. In sechs Abschnitten wird die Anwendung der verschiedenen Hilfsmittel der Deutung an locker aufgereihten Beispielen, wie sie dem erfahrenen Lehrer langjährige Übung in Fülle darbot, veranschaulicht: „Das Benennen der Figuren — Deuten aus der Darstellung allein — Deuten aus dem Mythos — Deuten aus der Literatur — Deuten aus anderen Bildwerken — Deuten aus Aufstellung, Umgebung, Pendants, Fundort“ (S. 15—259). Ein weiterer Abschnitt zeigt uns besonders schätzbare Erfolge der Deutung im „Erschließen nicht überlieferter Mythen und Mythenformen“; der folgende warnt uns vor allerhand „Fehlerquellen“. Ein neunter Abschnitt zeigt Irrwege der „Ergänzungen und Fälschungen“, ein zehnter läßt sehen, wie viel doch richtige Hermeneutik — öfter vielleicht noch die Beschreibung! — im „Ergänzen trümmerhafter Bildwerke“ zu leisten vermag, ein letzter führt uns an die Grenzen ihres Könnens: „Falsch Gedeutetes, Ungedeutetes, Undeutbares, und warum?“. Reichhe Belehrung wird uns in anmutiger Form geboten — nicht selten natürlich auch der Widerspruch oder doch der Zweifel herausgefordert. Aber in allzu bunter Folge ziehen, so dünkt es mich, die Denkmäler an uns vorüber. Die Verschiedenheit der Deutungsbedingungen nach Art und Zeit sollte deutlicher hervortreten, „die Geschichte des Verhältnisses zu den Denkmälern mehr zur Geltung kommen, des Verhältnisses der Neuen wie der Alten, der Erforscher wie der Schöpfer“<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Archäologische Hermeneutik, Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke. Mit 300 Abbildungen im Text. Berlin, Weidmann 1919 (432 S.).

<sup>2)</sup> Vgl. meine Besprechung des Robert'schen Buchs in der Zeitschrift für klassische Philologie, 1919, Sp. 554.

## Zur Geschichte der archäologischen Interpretation<sup>1)</sup>.

Ein kurzer Überblick über die Geschichte der archäologischen Interpretation wird wenigstens für einen Hauptzweig beherzigenswerte Lehren geben: er kann nur jene Deutung der Darstellungen ins Auge fassen, auf die allein sich Jahns Wort bezieht, auf die auch Roberts Buch sich beschränkt.

Danach sind die äußeren Hilfsmittel archäologischer Hermeneutik zu besprechen und durch Beispiele zu erläutern, wobei sich einige weitere Lehren ergeben werden. Schließlic ist die solcher Hilfsmittel bare, ganz auf sich gestellte Interpretation darzustellen in Beispielen, die die Vielseitigkeit der Aufgaben anschaulich machen und vor allem zeigen, daß es neben der Interpretation der Darstellungen eine Interpretation der Formen gibt, die uns weit schwierigere, aber auch wichtigere Probleme stellt. Schließlic wollen wir versuchen, einige Hauptgrundsätze aufzustellen.

Bis auf Winkelmann entnahm man die Deutung antiker Reliefs und Statuen — um diese handelte es sich ja einstweilen vornehmlich — mit Vorliebe und fast ausschließlich der römischen Geschichte und dem römischen Leben. Das war überkommen aus jener Zeit, in der es nicht anders sein konnte, da man die Erklärung eben nur dem Bereich des eigenen Wissens entnehmen kann, und dieses Wissen sich zunächst auf römisches Wesen beschränkte oder doch ausschließlich aus römischen Quellen geschöpft ward<sup>2)</sup>. Winkelmann zuerst erkannte die Vorherrschaft der griechischen Sage in den Werken der Kunst. „Diese Maxime“, sagt wiederum Justi, „bedeutet für die damalige Archäologie, besonders die italienische, eine förmliche Revolution“, und „eine Reihe glück-

<sup>1)</sup> Vgl. jetzt Bulle in seinem Handbuch S. 49 f.

<sup>2)</sup> „Patriotische Deutungen der Italiener“ in Roberts Hermeneutik S. 297.

licher Erklärungen, die sich sofort ergaben, zeigte, wie ein richtiges Prinzip ohne große Mühe auf eine Menge Wahrheiten führen kann, während man bei einem falschen mit allem Scharfsinn, Phantasie und Gelehrsamkeit nur Irrtum auf Irrtum häuft“.

Bereinzelt ist der Fall, daß „eine Szene nach vielfachen Wanderungen innerhalb der griechischen Welt der römischen Sage zurückgegeben werden mußte“ (Monumenti Tafel 110)<sup>1)</sup>, vereinzelt der andere, daß Winckelmann, im Widerspruch mit seinem Prinzip, einem Einfall zuliebe, einen Herakles für Xenophon ausgibt (Tafel 171); öfter dagegen überspannt er die Forderung, die Kunstwerke aus der Mythologie zu erklären: „er suchte bestimmte Mythusszenen auch in Bildern aus dem täglichen Leben und wiederkehrenden Kultushandlungen, auch da, wo kein bestimmter Zug seiner Deutung einen Anhalt verlieh“.

Goega hat den Darstellungen aus dem Leben zu ihrem Recht verholfen, hat das *κρηδεμνον* der Leukothea auch sterblichen Frauen gesichert und den Fußschemel nicht mehr „als ein Zeichen übermenschlicher Würde“ angesehen<sup>2)</sup>.

Doch „die Methode Winckelmanns war wenig mehr als die Einschränkung der Phantasie des Interpreten auf die griechische Götter- und Helden Sage; aber innerhalb dieses Bezirks bewegte sie sich ziemlich frei und planlos“.

Von Goega rühmt Welcker, daß sich seine Erklärungen vornehmlich auszeichnen „durch stete Richtigkeit und Sicherheit des Sinnes und durch eine sorgfältige Kritik, daß man kein ähnliches Werk (neben den Bassirilievi) anführen könnte, das so frei von verfehlten und schwankenden Meinungen, so

<sup>1)</sup> Vgl. neuerdings z. B. Robert, *Cacus* auf etruskischen Bildwerken: Festsache für Hugo Blümner (1914) S. 75 f.

<sup>2)</sup> Will Robert, *Hermeneutik* S. 88 f., zu dieser Anschauung zurückkehren?

zuverlässig, erschöpfend und gründlich wäre und so weniges unerklärt ließe, dies wenige aber so bestimmt“. „Für Zoega“, sagt Reule, „ist Winkelmanns Lehre, daß die antiken Bildhauerwerke zumeist aus griechischer Mythologie und griechischer Sitte zu erklären seien, an sich selbstverständlich, und man darf annehmen, daß es für ihn auch ohne Winkelmanns Vorbild selbstverständlich gewesen sei“<sup>1)</sup>).

Aber trotz des durch Zoega gegebenen großen Beispiels ging die archäologische Interpretation auf Abwegen, auf zweien vornehmlich, weiter. Einerseits überschätzte man die Übereinstimmung literarischer und bildlicher Überlieferung und verkannte, daß das Verhältnis der verschiedenen Literaturgattungen und der verschiedenen Literaturperioden zur Kunst, das der verschiedenen Kunstperioden zur Literatur ein verschiedenes war, vergaß auch zu oft, daß ein Denkmal nur aus dem Sinn und Geist seiner Zeit heraus erklärt werden darf, daß nicht ohne Bedenken ein spätes literarisches Zeugnis zur Deutung eines frühen Denkmals, ein uraltes Wort zur Deutung eines späten Werks herangezogen werden darf<sup>2)</sup>, während doch auch wieder der Zufall uns uralte Vorstellungen in früher monumentaler und in später literarischer Formulierung erhalten haben kann, und die Fähigkeit der bildlichen Tradition sie noch unbewußt in Werken später Zeit fortleben läßt, wenn sie aus dem bewußteren Dasein des geschriebenen Wortes längst verschwunden sind: auch in der

<sup>1)</sup> R. Reule von Stradonitz beim Winkelmannsfest der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin 1905: Archäolog. Anzeiger 1905, S. 175 f.

<sup>2)</sup> Hierin sündigte auch Winkelmann, und „Heyne wunderte sich, daß er die alten Schriftsteller so ganz unterschiedslos gebrauche, in einem Atem Orpheus und Seneca, Homer und Apulejus, ohne die älteste symbolische Vorstellungsart, die wirkliche Götterlehre und die philosophische Allegorie späterer Zeiten auseinander zu halten“ (Justi S. 321). Vgl. unten S. 114 f.

Literatur gibt es neben der bewußten eine unbewußte Tradition; aber nur in den Zeiten schriftloser Überlieferung ist sie so stark, wie sie im Gebiet der Bildkunst Jahrhunderte länger, ja bis zum Ende bleibt. In dem Unterschied der Stärke unbewußter Tradition liegt, wie ich glauben möchte, ein Hauptgrund der bei aller Verwandtschaft doch bestehenden Verschiedenheit archäologischer und philologischer Hermeneutik.

Der andere Abweg führte in die Nebel symbolischer Erklärung, in die auch die Homer-Interpreten zuweilen sich verirrt haben. Vor allem fand man überall Mythen, und diese Interpretationsweise bemächtigte sich dann mit besonderem Eifer der seit den zwanziger Jahren in Etrurien so massenhaft zutage geförderten Vasen und wurde um so gefährlicher, als auch ein Mann wie Eduard Gerhard sich ihr nicht abhold zeigte. Von diesem Irrweg brachte Otto Jahn die Archäologie zurück. „Sein Verdienst beruht“, nach Michaelis Worten<sup>1)</sup>, „vor allem in der Übertragung strenger philologischer Methode und Technik auf dies Gebiet.“ Insbesondere hat er „die Exegese von den Willkürlichkeiten methodelosen Ratens und mehr oder weniger geistreichen Tüftelns befreit und auf feste Füße gestellt“<sup>2)</sup>. „Im Konflikt-falle“ aber, das sagt ebenfalls Michaelis, „trat bei Jahn noch leicht die der Philologie analoge Behandlung in den Vordergrund vor der rein künstlerischen Betrachtungsweise und deren besonderen Bedingungen.“ Andere sind es gewesen, die uns gelehrt haben, in der „bildlichen Tradition“ eine gleichberechtigt neben der literarischen hergehende und zuweilen über sie hinaufreichende Macht zu erkennen — Defule, Loeschke, Löwy, Milchhöfer, Robert, um nur einige Namen zu nennen.

1) Allg. Deutsche Biographie.

2) Entdeckungen, S. 291.

Diese Erkenntnis bedeutet ohne Frage, seit Winckelmann die griechische Sage in ihr Recht einsetzte, den tiefsten Einschnitt in der Geschichte der archäologischen Interpretation. Aber dieser Einschnitt läßt sich — wie die meisten Fortschritte der Wissenschaft — nicht auf ein Jahr festlegen. Das beweist schon die Reihe der verschiedenen Generationen angehörigen Namen. Die Erkenntnis hat ihre Abstufungen und läßt auch der Zukunft noch manches Problem. Es wird sich Gelegenheit bieten, darauf zurückzukommen<sup>1)</sup>.

Wenn Ludwig Preller mit Emil Braun noch im Jahre 1845 sprachte: „Wenn in irgendeinem Gebiete der Altertumsforschung die Willkür frei waltet, so ist dies bis auf den heutigen Tag in der Kunsterklärung der Fall“ — so mag man sich erinnern, daß im gleichen Jahr Otto Jahns „Archäologische Aufsätze“ erschienen. Denen folgten die „Archäologischen Beiträge“ (1847), folgten die zahlreichen Aufsätze in den Berichten der Leipziger Gesellschaft der Wissenschaften und in Zeitschriften, folgte vor allem die Abhandlung über die Ficoronische Cista, von der noch die Rede sein soll, — diese für sich allein einem lustreinigenden Gewitter vergleichbar. Dilettanten tummeln sich wohl weniger als vor einem halben Jahrhundert auf dem Gebiet der archäologischen Exegese, deren Pflege überhaupt mehr als recht zurückgetreten ist. Gesündigt wird aber auch heute noch — nur fehlt den Sündern die Entschuldigung des Dilettantismus und auch die des Mangels an guten Vorbildern und ausgesprochenen und betätigten Grundsätzen.

<sup>1)</sup> In Percy Gardner's Principles of Greek art (f. Band I<sup>2</sup>, S. 14 f.) handelt das fünfzehnte Kapitel (S. 239—262) von der artistic tradition, allerdings mit Beschränkung auf die Vasen. Sehr lehrreich ist die Entwicklung eines Typus, wie sie vom Auszug des Triptolemos auf S. 251 f. gegeben wird.

## Hilfsmittel der Deutung: Schriftstellerzeugnisse. Zuschriften.

Sehen wir uns nun um nach Hilfsmitteln der Deutung, so kommen zunächst die antiken Schriftsteller in Betracht, nicht insofern wir ihnen „alle jene Kenntnisse verdanken, ohne welche an Kunsterklärung überhaupt garnicht gedacht werden könnte“, sondern insofern sie uns ausdrücklich Erklärungen bestimmter Denkmäler bieten. Von jener Hilfe braucht gar nicht erst gesprochen zu werden, diese aber ist nicht eben häufig. Pausanias ist hier an erster Stelle zu nennen. Er gibt uns für die tempelartigen kleinen Bauten auf der die Altis von Olympia im Norden abschließenden Terrasse und für die gleichen im heiligen Bezirk von Delphi die Deutung als Schatzhäuser, die wir der Betrachtung der Gebäude nicht entnehmen könnten (s. Bd. I Tafel II und III); er bezeichnet uns zahlreiche Tempel als diesem oder jenem Gott gehörig, die wir sonst nicht zu benennen wüßten. Sehr wertvoll ist uns die Angabe des Zwecks bei einem so absonderlichen Bau wie dem Thersilion in Megalopolis, schmerzlich vermiffen wir sie bei der Tholos von Epidaurus. Aber die sicher falsche Deutung der Kuppelbauten in Mykenä und Orchomenos als Schatzhäuser lehrt uns, daß wir auch solchen literarisch überlieferten Erklärungen nicht immer vertrauen dürfen. Wo die Deutung nach der Natur der Sache auch im Altertum nur erschlossen oder vermutet werden konnte, da gibt der Hypothese ihr Alter keinen Vorrang vor der moderner Archäologen. Pausanias gibt uns den Inhalt verlorener oder unvollständig erhaltener Giebelkompositionen an, ohne seine Beschreibung der Parthenos des Phidias würden wir nicht in der „Barbakonstatuette“ eine Kopie jener Statue erkennen. Andererseits können wir ihm den Vorwurf, daß er das kniende Mädchen im Ostgiebel des olympischen Zeus-

tempels für einen Wagenlenker gehalten hat (vgl. Bd. II<sup>2</sup> S. 86), schwerlich ersparen und brauchen uns an seine Deutungen überhaupt nicht gebunden zu fühlen, wenn sie nicht auf Beischriften beruhen, für deren falsche Lesung es dann freilich auch weder an Beispielen noch an Entschuldigung, bei schlechter Erhaltung, fehlt<sup>1)</sup>.

Bei dem olympischen Hermes verdanken wir dem Pausanias den Namen des Meisters, und des Periegeten Zeugnis verdient deshalb einen Ehrenplatz in dem Abschnitt von der Zeitbestimmung da, wo von der Hilfe, die uns dabei die Schriftsteller leisten, die Rede ist. Weil aber die Abbildung der Statue dort verdrängt worden ist und eine Unterkunft in diesem dritten Bändchen suchen muß, so mag daran erinnert werden, daß der Hermes doch auch ein Problem der Deutung bietet oder vielmehr der mit der Deutung verknüpften Ergänzung. Daß wir den Hermes mit dem Dionysoskind vor uns haben, hätten wir wohl auch ohne Pausanias gesehen, zuversichtlicher vermutlich, als daß wir ein Original des Praxiteles in der Statue besitzen. Das übliche Attribut des Gottes, das Kerykeion, zu ergänzen, legt uns eine Höhlung in der linken Hand nahe, „die offenbar ein stabähnliches Gerät aufnehmen sollte“. Aber was hielt die verlorene, hochegehobene rechte Hand? Man dachte an eine Traube, die dann gewissermaßen das Attribut des Kindes gewesen wäre, dem sonst jede Bezeichnung fehlt; man dachte an ein Paar Krotalen und fand es damit besser vereinbar, daß der Gott an dem Kind vorbei „wie lauschend oder träumend in die Ferne schaue“. Die Entscheidung zugunsten der Traube schienen einige andere Denkmäler zu bringen, die uns das Motiv der Praxitelischen Statue in mehr oder weniger

1) W. Gurlitt, Über Pausanias S. 161 f. Zur Hermeneutik des Pausanias s. Robert, Hermeneutik S. 271 f.; vgl. auch S. 290 f.

treuer Wiederholung zeigen: zwei pompeianische Bilder (Arch. Jahrbuch II 1887 Tafel 6 und Festschrift für Overbeck Tafel 5) und eine kleine Bronze aus Frankreich (Gazette archéologique 1889 Tafel 19, 2). Wenn bei der wohl beweiskräftigsten Wiederholung, dem zuerst angeführten pompeianischen Bildchen, das Motiv auf einen jugendlichen Satyr übertragen war, so brauchte das keinen Zweifel zu wecken an der Gleichheit des Attributs. Wie weit bei der Wiederverwendung der „Rahmenform“ der Zwang der bildlichen Tradition im einzelnen gelockert wird, bleibt in jedem Fall besonderer Untersuchung überlassen. Nun aber erhebt Robert Einspruch gegen die Traube — „aus religiösen Gründen“ (Hermeneutik S. 338). „Ein fester Glaubenssatz der Dionysosreligion ist es, daß dieser Gott den Weinstock — zwar nicht geschaffen oder durch ein Wunder hervorgebracht hat (denn der Schöpfungsbegriff ist, wie nicht bestimmt genug betont werden kann, der griechischen Götterlehre absolut fremd) —, wohl aber ihn gefunden, den Menschen gezeigt und seine Kultur gelehrt hat, so daß in diesem Sinne der Wein ein Geschenk des Dionysos ist. Wenn aber Hermes dem Dionysoskind die Traube zeigt, so ist diese ja etwas schon damals Bekanntes. Nicht Dionysos, sondern Hermes oder ein anderer Gott ist der Finder, und das widerspricht dem griechischen Dogma.“ Bei dem pompeianischen Bildchen könne das Kind auf dem Arm des Satyrs unmöglich der kleine Dionysos sein, weil dieser wohl außer von Hermes auch von Silen, nie und nimmer aber von einem jugendlichen Satyr getragen werden könnte.

Wenn ein Kenner wie Robert sagt: „Man sehe doch die zahlreichen Bildwerke durch, die Szenen aus der Jugend des Dionysos darstellen, eine Traube oder einen Weinstock wird man auf keinem finden“, so steht für mich der tatsächliche Befund natürlich fest. Die Frage aber, ob in solchen Dingen

der Kunst ein ὕστερον πρότερον schlechtthin unmöglich gewesen ist, möchte ich durch diese eine Beobachtung doch nicht für durchaus entschieden halten. Sie ist für die Denkmälerklärung von weitreichender Bedeutung. Aber auch im vorliegenden Fall scheint mir ein Zweifel an der Bindekraft des Schlusses noch gestattet, und gegen Roberts positiven Vorschlag, dem Hermes einen kleinen Thyrsos in die Rechte zu geben, hege ich schon wegen des Kerykeions in der anderen Hand einiges Bedenken.

Inschriftliche Überlieferung, die nicht mit dem Denkmal unmittelbar verbunden ist, hat als „literarische“ zu gelten, und es wird ihre Beziehung auf ein bestimmtes Denkmal stets erst bewiesen werden müssen. Als Beispiel können die Erechtheion-Inschriften angeführt werden, die uns über die Bestimmung des merkwürdigen, an sich völlig rätselhaften Baus im Verein mit anderer literarischer Überlieferung wenigstens etwas lehren, die Verzeichnisse, aus denen wir die Namen der einzelnen Räume des Parthenon entnehmen, die Bauurkunden, die sich auf den Asklepiostempel, auf die „Thymele“ von Epidaurus beziehen.

Ein zweites und das erwünschteste Hilfsmittel der Deutung sind die an dem Denkmal selbst befindlichen Inschriften. Doch kann man da — so möchte vielleicht jemand fragen — überhaupt noch von einem „Hilfsmittel der Deutung“ sprechen? Ist uns da nicht einfach die Deutung gegeben? In vielen Fällen gewiß; in anderen aber bleibt uns, wie einige Beispiele zeigen sollen, noch genug zu denken und zu deuten übrig.

Niemals könnten wir in dem kopflosen Sitzbild vom heiligen Weg bei Milet (Friedrichs-Wolters 6) den „Herrn von Teichussa“ erkennen, auch wenn wir von dem Mann sonst etwas wüßten. Die Inschrift sagt es uns.

Niemals würden wir — oder soll ich lieber sagen: schwer-

lich würden wir? — in dem mürrischen, etwas philiströs aussehenden härtigen Kopf, den der Graf Tyskiewicz dem Berliner Museum geschenkt hat<sup>1)</sup>, den „göttlichen“ Platon erkannt haben. Die Inschrift sagt es uns. Doch hier macht sich schon ein Unterschied bemerklich: die Inschrift des Chares steht auf der Originalstatue, und ein Zweifel an ihrer Zuverlässigkeit ist auf alle Weise ausgeschlossen. Der Name des Platon steht auf einer beliebigen Replik seines Bildnisses, und wir haben Recht und Pflicht zu fragen, ob er ursprünglich, ob er zuverlässig ist, dann ob der Platon eben der ist, dessen Aussehen wir vor anderen kennen möchten und uns so gern anders dächten. Das ist Kritik, aber doch auch Deutung. Wir erkennen an der Mehrzahl der Wiederholungen das Bildnis eines berühmten Mannes, suchen die Entstehungszeit des Originals nach den Formen, die Lebenszeit des Dargestellten allenfalls auch nach der Barttracht, seine Lebenssphäre vielleicht nach ähnlichen Außerlichkeiten der Erscheinung zu bestimmen, werden uns dann bemühen, einen oder den anderen Zug des großen Philosophen, wenn der Inschrift aus jenen Betrachtungen Wahrscheinlichkeit erwächst, in dem Bildnis zu entdecken, im übrigen uns auf die im Leben oft genug gemachte Erfahrung berufen, daß die schaffende Natur nicht alles Gute noch alles Schlechte des Innern in der äußeren Erscheinung des Menschen zum Ausdruck bringt — alles Gute auch gerade bei den Besten am wenigsten zum Ausdruck bringen kann — und daß überdies mit dem leuchtenden Glanz des Auges manchem Kopf eben sein Bestes genommen sein muß.

Die Möglichkeit einer antiken „Ikonographie“<sup>2)</sup> be-

<sup>1)</sup> Beschreibung der antiken Skulpturen Nr. 300.

<sup>2)</sup> J. J. Bernoulli, Griechische Ikonographie I, II (München 1901); Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Großen (München 1905); Römische Ikonographie I, II, 1, 2, 3 (Stuttgart

ruht fast ganz auf dem Zeugnis solcher Inschriften, da ein Bildnis, das unserer Vorstellung von einem berühmten Mann so gut zu entsprechen scheint, daß wir es auch ohne das Zeugnis einer Inschrift benennen zu können meinen, höchst wahrscheinlich erst aus eben jener Vorstellung heraus geschaffen ist, wie der bewundernswerte Homerkopf.

Der Inschrift muß freilich nicht selten erst durch den Nachweis besserer Wiederholungen ihr voller Wert gewonnen werden. Mit dem Platonkopf, der die Inschrift trägt, werden wir uns am wenigsten begnügen.

Die Inschrift darf keinen Zweifel lassen zwischen mehreren Leuten des gleichen Namens.

Sie muß vor allem die Probe der Echtheit bestehen; denn gerade bei Bildnisbüsten liegt es ja nahe, durch die Zufügung eines berühmten Namens einem Stück einen größeren Wert zu geben. Diese Echtheitsprüfung ist besonders schwer, wenn die Inschriftbüste nicht im Original, sondern nur in einer Abbildung erhalten ist. Aber Studniczka's schöner Nachweis des Aristotelesbildnisses zeigt, wie das Vertrauen auch in einem solchen Fall vollkommen sichergestellt werden kann<sup>1</sup>).

In vielen, man kann wohl sagen in den meisten Fällen, bei allen Fürstenbildnissen seit der hellenistischen Zeit, sind es die Münzen, die uns zu sonst namenlosen Bildnissen die Inschrift liefern<sup>2</sup>).

1882 f.); R. Delbrück, Antike Porträts (Wonn 1912); A. Hefler, Die Bildniskunst der Griechen und Römer (Stuttgart o. J. [1912]). Vgl. „Sokrates“ I, 1913, S. 561—74 (Roepf). Vgl. auch Heflers S. 48 angeführte Schrift. Robert, Hermeneutik S. 80 f.

<sup>1</sup>) F. Studniczka, Das Bildnis des Aristoteles (Leipzig 1908).

<sup>2</sup>) F. Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf antiken Münzen hellenischer und hellenisierten Völker (Leipzig 1885); Porträt-

Wie sehr die Deutung im Schwanken bleibt, wenn keine Inschrift zu Hilfe kommt, zeigt am besten der in so vielen Wiederholungen erhaltene Kopf des sogenannten Seneca<sup>1)</sup>. Ihm ist der ganz ungenügend begründete Name durch die Auffindung eines inschriftlich bezeugten Seneca-Porträts (Berliner Skulpturen 391) endgültig genommen worden. Aber seitdem hat er sich die verschiedensten Laufen — zuletzt die auf den Namen des Aristophanes<sup>2)</sup> — gefallen lassen müssen und wird, wenn auch die Möglichkeiten jetzt vielleicht erschöpft sind, zum ruhigen Besitz eines der bisher genannten Namen schwerlich kommen, bis einmal eine Wiederholung mit Inschrift gefunden wird.

Literarische Nachrichten über das Aussehen berühmter Persönlichkeiten können uns bei der Nachweisung der Bildnisse schwerlich jemals allein leiten, nur in seltenen Fällen unterstützen und bestärken. Ich denke an das Bildnis des Sokrates (s. zuletzt M. Bieber, Röm. Mitteilungen XXXII 1917, S. 118 f.) und an das Alexanders des Großen. Dabei ist aber nicht zu vergessen, daß solche Zeugnisse zuweilen ebenso gut auf ein Bildnis als auf das wirkliche Aussehen sich beziehen können.

Bei Götterbildern mochte die Deutung oft in der Weihinschrift gegeben sein — unzweifelhaft freilich nicht, da dem Gott ja keineswegs nur sein eigenes Bild dargebracht werden konnte. Aber diese Inschriften haben sich auch im Lauf der

---

Köpfe von römischen Münzen der Republik und der Kaiserzeit<sup>2)</sup> (1893). — Wenn es sich nicht um das Bildnis des lebenden oder erst kürzlich verstorbenen Fürsten handelt, dann hat freilich die Namensbeischrift auf einer Münze kein größeres Gewicht als die auf einer Büste. So z. B. bei Herodot (Bernoulli, Griech. Ikonographie I, S. 158 f.).

<sup>1)</sup> Bernoulli, Griech. Ikonographie II, S. 160 f.

<sup>2)</sup> Römische Mitteilungen XXXII, 1917, S. 122—30 (M. Bieber),

Zeit fast alle von ihrem Bild getrennt. Wo der Name nicht in der Form einer Weihinschrift, sondern als erklärende Unterschrift dem Bild beigelegt war, wie etwa in der Cubuleusinschrift, die zu der Zuweisung des eleusinischen Marmorkopfs an Praxiteles den Anlaß gegeben hat<sup>1)</sup>, da wird er kaum jemals ursprünglich sein und sich also die Prüfung auf seine Berechtigung gefallen lassen müssen.

Nicht ursprünglich sind auch zuweilen die Namensbeischriften bei mythologischen Reliefdarstellungen. Von dem bekannten Orpheusrelief (Fr.=W. 1198f.) wie von dem kaum minder bekannten Parisrelief (Fr.=W. 1873) besitzen wir neben Exemplaren ohne Inschriften solche, die uns durch die beigelegenen Namen die Deutung geben, gewiß richtig, aber nachträglich hinzugefügt.

Dagegen waren auf Reliefbildern der alten Zeit, für die uns verlorene Werke wie die Stypseloslade und erhaltene Vasenbilder eine große Vorliebe für Namensbeischriften bezeugen, Inschriften gewiß häufiger als wir sie heute nachweisen können, da sie nach dem Zeugnis des archaischen Frieses vom Schatzhaus der Siphnier in Delphi in Malerei hinzugefügt wurden und deshalb der Zerstörung besonders ausgesetzt waren.

Eine späte Zeit kam dann zum Brauch der archaischen Periode zurück, weil ihr Aufgaben gestellt wurden, deren Lösung ohne solche Nachhilfe nicht gewürdigt werden konnte, und so sehen wir dem pergamenischen Gigantenfries die Namen der Giganten wie der Götter beigelegten.

Aber bei manchem ausgeflügeltsten Werk hellenistischer Kunst ließen auch die Inschriften der Deutung noch genug zu tun übrig. Dafür möge als Beispiel dienen das auf Tafel I

<sup>1)</sup> Brunn-Bruckmann 74; Antike Denkmäler I, 34.

abgebildete Relief der sogenannten Apotheose Homers<sup>1)</sup>. Die Darstellung des merkwürdigen Kunstwerks, das, in Bovilla gefunden, doch nach der Herkunft seines Meisters und seinem Material sicher aus dem griechischen Osten stammt, zerfällt in zwei Teile, einen größeren oberen, der uns auf einen Bergabhang versetzt, einen kleineren unteren, der uns in das Innere eines Gebäudes führt. Auf der Höhe des Berges sitzt Zeus, durch Zepter und Adler kenntlich, unten steht in einer Grotte, neben dem Omphalos, Apoll, gleichfalls unverkennbar. In den neun Frauengestalten würde man die Mäusen erkennen, auch wenn nicht bei den meisten die üblichen Attribute diese Deutung sicherstellten. Die zehnte Frau, die vor den anderen durch Größe und matronale Stattlichkeit ausgezeichnet ist, darf man zuversichtlich Mnemosyne nennen, die Mutter der Mäusen. Allen diesen Figuren meinte der Künstler mit Recht Namen nicht beifügen zu müssen. Nötig wäre das gewesen bei der Gestalt des Mannes, die, offenbar als Statue auf einem Postament, neben der Grotte Apolls vor einem Dreifuß steht. Daß es ein Dichter sein soll, verbürgt uns die ganze Umgebung, vor allem auch der Dreifuß, gewiß der Preis eines Sieges, dessen Verewigung auch der Zweck des Reliefs sein wird<sup>2)</sup>. Aber einen Namen können

1) C. Wazinger, Das Relief des Archelaos von Priene. Dreiundsechzigstes Berliner Winkelmannsprogramm 1903. Vgl. auch Robert, Hermeneutik S. 66 f. Das Relief kann in diesem Zusammenhang seinen Platz behaupten, obgleich ein guter Teil der bestechenden Schlußfolgerungen Wazingers durch Siebeking neuerdings bedenklich erschüttert ist. Ich trage dem Aufsatz Siebekings (Röm. Mitteilungen XXXI, 1917, S. 74 f.) hier durch Streichungen vorläufig Rechnung und behalte mir vor, auf die Frage der Zeitbestimmung, mit der er sich vornehmlich beschäftigt, im vierten Bändchen zurückzukommen.

2) Die Deutung des Dichters als Hesiod, die Wilamowitz noch 1903 befürwortet hat (Archäol. Anzeiger 1903, S. 119), wird schon durch das Fehlen der Beischrift, für die es in diesem Fall

wir um so weniger zu geben wagen, als der Kopf der Statue ergänzt ist; diesen Namen mochte dem antiken Beschauer die Weihinschrift des ganzen Denkmals bieten, deshalb konnte er hier fehlen.

Zum Verständniß der unteren Darstellung waren auch dem antiken Betrachter Inschriften unentbehrlich, enthüllten ihm aber, wie wir sehen werden, den Sinn auch noch nicht ganz. Dem Zeus ähnlich — ähnlicher als der wirkliche Zeus des Reliefs — sitzt hier Homer, in der Rechten eine Rolle haltend, mit der Linken das Zepter fassend, auf einem Stuhl ohne Lehne. Neben ihm knien Aias und Odyssee, während ein Frosch und eine Maus vor der Fußbank (an einer Buchrolle nagend?) auf die Batrachomyomachie hinweisen. Diese Anspielung zu bemerken, wird dem Beschauer überlassen, während die Namen der beiden Epen den Personifikationen wie der des Dichters dem thronenden „Zeus“ beige-schrieben sind.

„Vor dem Altar (dem Homer zugewandt ist) steht der Μῦθος als Opferdiener, ein Buckelochse ist herangeführt, Ἰστορία streut Weihrauchkörner in die Flammen. Dann folgen Πολίτης, Τραγωδία, Κωμῳδία, die dem Gott huldigen, zuletzt, eine Gruppe für sich, der kleine Knabe Φύσις, die Hand emporhebend zur Μνήμη, die von Ἀρετή, Πίστις und Σοφία umgeben ist.“

Wer würde ohne die Inschriften diese Figuren benennen können? Wer wird nicht die einfachen Namen für eine bei solchem Tiefinnu etwas farge Deutung halten? „Wilamowitz hat die richtige Deutung der letzten Gruppe gefunden. Es ist hier der Gedanke ausgedrückt, daß unsere φύσις, indem

---

keine Erklärung gäbe, widerlegt und kann neben der schon von Goethe gefundenen, von Wählinger neuerdings empfohlenen garnicht in Betracht kommen.

wir Homers gedenken, zur ἀρετή, πίστις und σοφία erzogen werde. Auch die anderen Gestalten sind allegorisch zu fassen. Von Homer, von der epischen Poesie, in der sich μῦθος und ἱστορία vereinigen, ist alle Poesie in der Welt ausgegangen, als epischer Dichter ist er der Vater jeder dichterischen Betätigung.“

Es bleiben noch zwei Figuren zu besprechen. Von hinten treten sie an Homer heran: „der geflügelte Χρόνος, in jeder Hand eine Rolle<sup>1)</sup>, und Οἰκουμένη mit dem Kalathos auf dem Haupt, die den Dichter mit dem Kranz des Sieges krönt“. Wohl ist der Sinn unzweifelhaft: „Nach Raum und Zeit unbegrenzt ist des Dichters Ruhm in Vergangenheit und Zukunft über die Welt verbreitet.“

Aber hier muß die Deutung noch über das, was die Inschriften sagen, hinausgehen. „Wären die Namen von Chronos und Dikumene nicht durch die Beischriften gesichert, würde niemand in ihnen die Personifikationen erkennen können, die sie darstellen sollen. Kronos ist unbärtig, sein Gesicht eher jugendlich als alt zu nennen. Das entspricht nicht griechischer Vorstellung, wonach Kronos, der uralte Vater der Götter, als bärtiger Greis dargestellt wird, und anders konnte man auch Kronos nicht auffassen. Ebenjowenig verständlich ist bei ihm die Binde und das krause Haar. Die Frau neben ihm trägt eine sehr auffällige Haartracht: das Haar ist in Strähnen zurückgestrichen und hinten aufgebunden, vorn über der Stirn ist es mit einem Diadem geschmückt. Das ist

<sup>1)</sup> Für den Verfasser der „Buchrolle in der Kunst“ war das Relief eine wahre Fundgrube, hier aber hat er sich zu einer Ausdeutung verleiten lassen, die Panosfaz würdig wäre: „Wie passend aber ist überdieß, daß gerade die „Zeit“ die Rollenbücher hält. Denn die Zeit „rollt“ bekanntlich; man denke nur an das volventibus annis volventia lustra“... Der Interpret soll sich freilich „einfühlen“ in den Geist der Zeit des Denkmals, das er deutet, aber hier tut er es wohl doch zu sehr.

nicht die Tracht einer Idealgestalt, sondern eine modische Frisur. Diese Schwierigkeiten lösen sich nur durch die Erkenntnis, daß beide Köpfe Porträts darstellen sollen. Hinter Kronos und Dikumene müssen sich bestimmte und dem zeitgenössischen Beschauer sofort bekannte Persönlichkeiten verbergen."

Wazinger meinte den Ptolemaios Philopator und seine Schwester und Gemahlin Arsinoë zu erkennen und damit die Zeitbestimmung des Reliefs in den Ausgang des dritten Jahrhunderts zu gewinnen. Diese Datierung ist angefochten. Aber mag das Relief auch späterer Zeit angehören: „alexandrinisch“ ist das geistreiche Spiel, das uns die Inschriften bezeugen; desgleichen darf der Interpret in den Denkmälern früherer Zeiten nicht suchen.

Sind erklärende Beischriften auf Reliefwerken sehr selten, so sind sie auf Vasenbildern um so häufiger. Aber die Erklärung gibt uns nicht selten hier erst recht ein Rätsel auf.

Auf dem auf Tafel II<sub>1</sub> abgebildeten hochaltertümlichen auf Rhodos gefundenen Teller ist ein Zweikampf über einem Gefallenen dargestellt, ein beliebtes Schema der ältesten Kunst. Sollten wir die Helden benennen, so würden wir den berühmtesten Kampf dieser Art in der Ilias oder dem Epos überhaupt suchen, lieber aber vielleicht auf Namen verzichten. Aber die Namen werden uns genannt: es sind Hektor und Menelaos, die über der Leiche des Euphorbos kämpfen. So werden wir also auf die Ilias hingewiesen, und der nur ein paarmal genannte Name des Euphorbos macht es uns leicht — so sollte man wenigstens meinen — die Szene zu finden, die der Vasenmaler im Sinne hatte. Euphorbos hat den Patroklos verwundet; aber der Ruhm ihn zu töten, bleibt dem Hektor vorbehalten. Euphorbos fällt von der Hand des Menelaos. Aber dieser zieht sich vor Hektor zurück und als er mit Nias wiederkehrt, wird nicht

um Euphorbos' Leiche gekämpft, sondern um die des Patroklos. Wie dort von Hector wird hier Euphorbos von Patroklos verdrängt. „Der Inhalt des Bildes ist das, was man in der Ilias zu lesen erwartet, aber nicht findet.“ Ist es nun Zufall, daß der Vasenmaler gerade diese Namen dem überlieferten Schema beige-schrieben hat? Schwerlich. Zwei Wege der Erklärung hat man beschritten. Wir nehmen nicht nur daran Anstoß, daß die Darstellung des Vasenmalers zu der Erzählung der Ilias so schlecht paßt, sondern diese Erzählung an sich muß Befremden erregen. Ist Euphorbos denn nur dazu da, um beiseite geschoben zu werden? Schon Lachmann hat den Vers bedenklich gefunden, in dem Patroklos dem Hector gegenüber den Euphorbos nennt: ἀλλά με μοῖρ' ὀλοῦ καὶ Λητοῦς ἔκτανεν υἱός, ἀνδρῶν δ' Εὐφορβος· σὺ δέ με τρίτος ἐξεναρίζεις. Sollte der Vers von einem Redaktor herrühren, der hier zwei ursprünglich verschiedene Erzählungen von dem Tode des Patroklos vereinigte? Hatte Euphorbos in einer anderen, dann gewiß älteren Fassung der Ilias den vollen Ruhm, den Patroklos besiegt zu haben, und auch den vollen Ruhm des Kampfs um seine Leiche? 1) Man hat mit Recht dagegen eingewandt, daß eine Ilias, in der nicht Hector der Protagonist beim Tod des Patroklos wäre, ein ganz anderes Gedicht sein würde. „Das Exemplar der Ilias, in welchem Euphorbos eine größere Rolle gespielt hätte, könnte dann nur ein noch weiter interpoliertes als die uns erhaltene Ilias gewesen sein.“ 2) Dieser Weg ist also ungangbar. Aber wenn auch nicht in der „Ilias“, in der Sage muß einmal Euphorbos eine größere Rolle gespielt haben. Sonst würde gewiß nicht sein Schild in Argos als Sehenswürdigkeit gezeigt worden sein (Pau-

1) Keule, Rheinisches Museum XLIII, 1888, S. 481 f.

2) Dümmler, Jahrbuch des Instituts VI, 1891, S. 267, 10.

Janias II, 17, 3). Nun stammt zwar unser Teller aus Sameros. Aber seine Inschriften weisen ihn von Rhodos fort, und die Form des A ist die des altargivischen Alphabets. Der Vasenmaler gedachte eines Kampfes des Menelaos, dessen Erinnerung gerade in seiner Heimat durch jenen Schild des Euphorbos lebendig gehalten wurde. Conze hatte recht: „Das Vasenbild ist eine bescheidene Blüte von dem großen Sagenbaume der troischen Kämpfe, aber auf einem anderen Zweige gewachsen, als dem der Erzählung unserer Ilias.“<sup>1)</sup>

Doch das, was in diesem Fall berechtigt ist, hat keinen Anspruch auf allgemeine Geltung. Keineswegs bei allen Sagengestalten, deren Namen wir als Beischriften auf Vasen finden, dürfen wir eine dem Bild entsprechende Situation für Sage oder Dichtung annehmen — und am wenigsten dürfen wir es, trotz des Euphorbostellers, gerade bei solchen uralten, mit wechselnder Bedeutung wieder und wieder verwandten Typen, wie es außer dem Zweikampfschema etwa die Spende-  
szene oder die Entführungsszene und manche andere ist<sup>2)</sup>.

Der Vasenmaler Brygos hat auf seiner auf Tafel III 1 abgebildeten Kluipersischale<sup>3)</sup> einem Knaben, der nach der Sprache des Bildes dem Verderben entrinnt, den Namen Asthanax beigeschrieben, die Frau daneben, die mit geschwungener Mörserkeule sich am Kampf beteiligt, hat er Andromache genannt. Aber es wäre bedenklich, daraus zu schließen, daß in einer poetischen Kluipersisch Andromache, die Gattin Hektors, so aufgetreten sei, ganz verkehrt gewiß anzunehmen, daß es für das Schicksal des Asthanax eine zweite

<sup>1)</sup> Verhandlungen der 23. Philologenversammlung in Hannover 1864, S. 43. Vgl. Robert, Hermeneutik S. 201 f.

<sup>2)</sup> Bulle (Handbuch S. 43) spricht von „Rahmenformen“, in die nach Bedarf auch ein anderer sachlicher Inhalt gegossen werden kann.

<sup>3)</sup> Furtwängler-Reichhold, Tafel 25; I, S. 118 f.

Überlieferung gegeben habe. Denn der Sohn Hektors fand nach übereinstimmender schriftlicher und bildlicher Tradition, nach dem Zeugnis vieler Vasenbilder, und gerade auch nach dem des Brygos selbst, durch Neoptolemos seinen Tod, der den Knaben von der Burgmauer herabschleuderte. Diese Szene stellte auch Brygos auf der anderen Seite seiner Schale dar, schrieb freilich dem Knaben einen Namen nicht bei. Aber wenn man es auch mit Recht verurteilt hat<sup>1)</sup>, daß man lange Zeit „eine Hauptaufgabe der Archäologie“ darin sah, den unbenannten Figuren der Vasenbilder Namen zu geben, so behalten doch Szenen wie diese ihre bestimmte Bedeutung, auch wenn der Name fehlt. Es ist Astyanax, und schon deshalb kann der zweite Knabe auf demselben Bild Astyanax nicht sein. Der Maler hat zweien der Kämpfer beliebig gewählte Namen beigeschrieben, die im Epos überhaupt nicht vorkommen: für die streitbare Frau aber, die ihm sein Vorbild bot — sie findet sich ja auch in der Glüperfis der „Wienziovase“ —, schien ihm der Name Andromache passend, der dann den Namen des Sohnes nach sich zog, ohne daß es dem Maler ins Bewußtsein kam, daß dieser ja schon vergeben war. Daß gerade dieser Maler es mit der Namengebung nicht genau nahm, beweist uns noch eine zweite Gruppe der Glüperfis. Wir sehen Ακamas die Πολυξσεως davonführen. Beide haben nichts miteinander zu schaffen. So wird Helena von Menelaos hinweggeführt, so freilich auch manche andere Heroine — es ist der vieldeutige Typus der Entführung. Sollen wir eine Sage erschließen, nach der des Theseus Sohn die Priamostochter heimgeführt hätte? Gewiß nicht. Wenn Akamas jemand aus der Glüperfis hinwegführt, so ist es seine Großmutter Athra. Vielleicht erinnerte sich der Maler einer solchen Szene, als er

<sup>1)</sup> Furtwängler bei Furtw.-Reichh. I, S. 117 u. ö.

gerade den Namen des Akamas wählte; wahrscheinlicher ist, daß der eine wie der andere Name ihm ganz zufällig in den Sinn kam. Jedenfalls sind beide für den Erklärer des Bildes ohne alle Bedeutung. Es bleibt Menelaos und Helena trotz der beige-schriebenen Namen.

Es werden sich keine bindenden Regeln darüber aufstellen lassen, in welchen Fällen wir dem Zeugnis eines Vasenmalers Glauben schenken, in welchen wir ihn versagen sollen; und wie die Sorglosigkeit und Willkür der Maler verschieden beurteilt werden wird, so wird an bewußter Selbständigkeit der Überlieferung gegenüber der eine ihnen mehr zutrauen und zugestehen als der andere.

Die auf Tafel V abgebildete Medeavase in München wird jeder auf ihr Verhältnis zu dem Euripideischen Drama hin prüfen. Aber neben Figuren, die sich dem Drama fügen, weist sie solche auf, die darin nicht vorkommen. Der Diakros, der Medeas Wagen lenkt, der Schatten des Nictes deuten ein Motiv an, das dem Euripideischen Stück fremd ist. Robert (und mit ihm Guddilston) sahen darin willkürliche Zusätze des Künstlers<sup>1)</sup>. Mit Recht erschließt daraus Furtwängler vielmehr ein naheuripideisches Drama. Die Zusätze sind nicht von der Art, daß man sie der bildenden Kunst ohne den Vorgang der Poesie oder gar dem Vasenmaler zutrauen möchte; denn sie deuten eine psychologische Vertiefung oder doch Wandlung an, auf die die Bildkunst selbständig nicht so leicht verfallen konnte, weil sie sie doch nur andeutungsweise zur Geltung bringen konnte, während sie einem Dichter eine überaus lockende Gelegenheit bot, im Wettstreit mit seinem großen Vorgänger sich zu behaupten.

Manchem Philologen alten Schlags mochte es bedenklich scheinen, wenn die archäologische Interpretation die Krücken

<sup>1)</sup> So Robert auch noch in der Hermeneutik S. 167. Dagegen Wochenschr. f. klass. Philol. 1919, Sp. 583, 1.

literarischer Zeugnisse wegwarf<sup>1)</sup>; der Interpret aber wird am stolzesten sein auf solche Deutungen, durch die er unsere Kenntniss von Sage und Dichtung bereichert, wird es freilich auch mit Freuden begrüßen, wenn die inschriftliche oder literarische Bestätigung seiner Deutung sich nachträglich einstellt, und bedarf nirgends mehr strengster Selbstzucht, damit nicht Versehen, Gedankenlosigkeiten und Willkürlichkeiten der Namengebung bei griechischen Vasenmalern oder gar bei etruskischen Spiegelzeichnern gar zu bedenkliche Bereicherungen des griechischen Sagenschatzes nach sich ziehen. Warnende Beispiele aus dem Gebiet der Vasendeutung findet man in großer Zahl in Furtwängler-Hausers Vasenwerk, das man überhaupt für seinen Bereich als eine vortreffliche Einführung in die Hermeneutik ansehen kann.

Als Beispiel einer nachträglich inschriftlich bestätigten Deutung sei die Würzburger Vase mit der Gruppe der Tyrannenmörder angeführt (Archäol. Zeitung XLI, 1883, Tafel 12), zu der später Bruchstücke aus Gela die Namen lieferten, als Beispiel einer literarisch bestätigten Deutung die berühmte Krösusvase des Louvre (Tafel II 2). Da sehen wir auf einem Scheiterhaufen, um dessen sorgfältig geschichtete Holzstämme bereits die Flammen züngeln, einen Mann sitzen, in festlichem Gewand, bekränzten Hauptes, auf prächtigem Stuhl, in der Linken ein Zepter haltend, mit der Rechten eine Spende aus der Schale ausgießend. Ihm ist der Name Κροεσος beige geschrieben. An den Scheiterhaufen tritt von rechts ein nur mit einem Schurz bekleideter, gleichfalls bekränzter Mann, den die Inschrift Εοδουρο(ς) nennt, mit brennenden Holzscheiten heran, um das Feuer noch mehr anzufachen.

Es ist klar, daß hier nicht die Sage dargestellt ist, wie sie Herodot erzählt. Κηρος könnte dann unmöglich fehlen.

1) Preller, Aufsätze, S. 411.

Nichts deutet auch auf die Errettung des Königs hin. Es ist unverkennbar, daß Kroisos sich freiwillig selbst verbrennt, wie Herakles auf dem Öta. Das ist nichts Ungewöhnliches bei semitischen Königen. So endete bekanntlich der letzte König von Assyrien, der sogenannte Sardanapal, und aus der Geschichte von Israel, wie aus der von Karthago lassen sich Beispiele anführen. In Indien aber waren semitische Einflüsse mächtig; die Vorstellung der Hellenen konnte leicht semitischen Brauch auf das indische Reich übertragen, das von allen orientalischen Reichen ihrem Gesichtskreis am nächsten lag. Gewiß hat Kroisos in dieser Erzählung gar keine Rolle gespielt, jedenfalls nicht persönlich gegenwärtig. Die Rolle, die er bei Herodot spielt, ist ja auch mit persischer Anschauung, wie man längst gesehen hat und schon im Altertum empfand, durchaus unvereinbar.

Jene andere Version der Geschichte hat aber vor der Herodots auch das Alter des Zeugen voraus; denn der Vasenmaler war um ein halbes Jahrhundert älter als der Geschichtschreiber.

Die im Jahr 1895 ausgesprochene Deutung<sup>1)</sup> wurde wenige Jahre später durch das dritte Epinikion des Bakchylides bestätigt, das die Geschichte in der vorherodoteischen Fassung ausführlich erzählt.

Unsprechend ist danach vermutet worden, daß bei der Abwandlung der Geschichte die Priesterschaft von Delphi die Hand im Spiel gehabt hätte, weil der Undank ihres Gottes allzu anstößig erschien angesichts der reichen Geschenke des Lyderkönigs<sup>2)</sup>.

In einem anderen Fall bezeugen uns Vasenbilder eine sonst unbekannte Sage, nach der Herakles den Riesen

<sup>1)</sup> Historische Zeitschrift, Band 74, S. 442 f.

<sup>2)</sup> F. Hausler bei Furtw.-Reichh. II, S. 278.

Alkhoneus im Schlaf erschlug. Aber nachdem wir die Sage aus den bildlichen Darstellungen erschlossen haben, meinen wir zu bemerken, daß auch Pindar sie kannte, aber absichtlich undeutlich und mißverständlich darauf anspielte, weil er sie des Helden nicht würdig fand<sup>1)</sup>.

Besonders glücklich hat Wilamowitz aus dem auf Tafel IV<sub>1</sub> wiedergegebenen Bild der François-Vase (Tafel III<sub>2</sub>) einen homerischen Hymnos wiedergewonnen, der die Rückkehr des Hephaistos in den Olymp so schilderte, daß es verlockend war, die Geschichte weiter auszuspinnen zu dem Schwank, den Demodokos den Phaiaken vorträgt.

Platon meinte mit den Worten Ἦρας δεσποῖ ὑπὸ υἱέος „eine der durch die Poesie verbreiteten gotteslästerlichen Fabeln“ deutlich zu bezeichnen. Er scheint ein später verschollenes „homerisches“ Gedicht im Auge zu haben, das erzählte, „wie Hephaistos seine Mutter Hera durch einen verzauberten Stuhl fesselt und erst löst, als ihn Dionysos im Rausche in den Himmel gebracht hat“. [Erhaltene Vasenbilder und verlorene Kunstwerke, von denen Pausanias zu berichten weiß, lehren uns, „daß wirklich diese Geschichte seit 600 wenigstens eine so große Popularität wie nur wenige homerische Göttergeschichten hatte“. Auch Alkaios hat sie in einem Hymnos behandelt. Keines der Vasenbilder erzählt die Geschichte so ausführlich wie das Bild der François-Vase. Da „führt Dionysos den Hephaistos in den Kreis der Götter, und zwischen ihm und dem sitzenden Zeus steht Aphrodite, in der Mitte der ganzen Szene, mit verwundertem Blicke den Hephaistos musternd; hinter der gefesselten Hera aber sitzt mit allen Zeichen der moralischen Niederlage Ares, und Athena neben ihm spottet ihn aus. Namentlich die sehr lebhaften Gesten zeigen deutlich, wie Hephaistos sagt, „die

<sup>1)</sup> Archäologische Zeitung 1884, S. 31 f.; Furtwängler-Reichhold I, S. 168 f.

tollen Sathyrn da haben mich bezwungen“, Dionysos aber, „da bring' ich ihn“ und Aphrodite, „den? für mich?“, mit sehr geringer Freude“. Ein Fragment, das unter dem Namen der Sappho überliefert ist, von Wilamowitz aber wegen seiner metrischen Form und seines Inhalts dem Hymnos des Alkaios zugewiesen wird, legt dem Ares das bedingte Versprechen in den Mund, den Hephaistos mit Gewalt herbeizubringen: ὁ δ' Ἄρης παρὶ κεν Ἀφαιστον ἄγγυ βίῃ. Von des Ares vergeblichem Versuch und seiner Verschleuchung durch die Feuerbrände des Hephaistos lesen wir in einer rhetorischen Fabelsammlung, die den Namen des Libanios trägt. Was für eine Bedingung Ares stellte, sagt uns das Vasenbild. „Er wollte die Aphrodite; aber nicht er bekam sie, sondern Hephaistos, der als ihr Gatte in den Kreis der Olympier eintrat.“ Jetzt erst verstehen wir ganz die Niedergeschlagenheit des Ares. Die Darstellung der Vase „würde man nicht anstehen dürfen, auf ein bestimmtes Gedicht zurückzuführen, auch wenn nicht der Musenchor genau nach der Theogonie des Hesiodos, die Kentauiromachie genau nach dem Heraklesschilder gemalt wären: eine so redende Darstellung ist für die redende Kunst konzipiert“.

„Was wir also erschließen, ist ein ‚homerischer Hymnos‘ des siebenten Jahrhunderts, ein ionisches Gedicht, von dem die ionische bildende Kunst und dann Alkaios und weiter die Kunst des Mutterlandes und Epicharm und Pindar direkt oder indirekt abhängen, zuletzt Platon. In der Zeit, wo die attische Literatur fast alles ältere in den Schatten stellte, ist dieser Hymnos mit manchem anderen verloren gegangen.“

„Stoff und Behandlung müssen einen jeden an den Vortrag des Demodokos im 9 mahnen. Auch dort ist Aphrodite Gattin des Hephaistos und sonst nirgend, auch dort ist Ares ein Nebenbuhler.“

Die Geschichte erscheint als eine Fortsetzung jenes Hymnus, „wie sie ein launiger Spielmann wohl ersinnen mochte. Abgeschlagen war Ares, Aphrodite war gewonnen; aber wie ist die ungleiche Ehe verlaufen? Bei einem üppigen Weibe wird der Krieger trotz seiner früheren Niederlage den Hintersfuß immer ausstechen; aber wer so raffinierte Sessel zu machen versteht, der wird auch andern Vögeln Garne zu stellen wissen als der Frau Mutter. So ist denn bald die verfängliche Szene entworfen, die dem Goethe der Römischen Elegien so großen Spaß gemacht hat; das Vorbild der Phäaken, die lustige ionische Gesellschaft des siebenten Jahrhunderts wird sich nicht schlechter amüsiert haben“<sup>1)</sup>.

Bis auf Athena und Aphrodite — diese, freilich für das Verständnis der ganzen Szene, wie wir sahen, eine Hauptperson — würden wir wohl alle beteiligten Götter auch ohne die Beischriften sofort richtig benennen können. Das verdanken wir zum Teil unserer aus literarischer Quelle geschöpften Kenntnis des Hauptinhalts der Sage, nachdem wir diese erst an der Gruppe des Dionysos und Hephaisstos erkannt haben, durch die sie unzweideutig gekennzeichnet ist: damit ist Hera als der Mittelpunkt der ganzen Geschichte gegeben, und wir sehen dann, daß der Maler auch ihre Fesselung angedeutet hat; damit ist ferner Zeus gegeben, der als Herr des Olymps bei einer Einführung in diesen nicht fehlen kann. Zum andern Teil aber verdanken wir die Benennung der Götter der feststehenden Bildersprache der Attribute: der Hoplit unter den Göttern ist eben Ares; Athena erscheint ausnahmsweise ohne Helm, Agis oder Lanze, die sonst die Göttin kenntlich machen; den Dionysos verrät sein Gefolge, ein Trinkgefäß, ein Rebzweig; Hephaisstos trägt sein Werkzeug, oft den kurzen Mittel des Arbeiters, läßt aber auch,

<sup>1)</sup> U. v. Wilamowitz in den Nachrichten der R. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen 1895, S. 217 f.

wie hier, die Verkrüppelung mehr oder weniger erkennen. Doch das gehört schon nicht mehr zu den Attributen, sondern zur Erscheinung des Gottes selbst.

Befügt nun die Kunst, so fragen wir, auch da wo ihr nicht die Sage ein so leicht anwendbares Unterscheidungs- mittel wie jene Verkrüppelung bietet, — und befügt sie zu allen Zeiten und bei allen Göttern über die Mittel einer unterscheidenden Charakteristik, die Namensbeischrift und Attribute entbehrlich erscheinen läßt?

### Götterideale.

Diese Frage wird manchem wie eine Kezerei vorkommen, wie eine Kränkung der gepriesenen griechischen Kunst. — Was schuf sie denn Erhabeneres als die Gestalten der Götter, die deren Wesen so vollkommen zum Ausdruck bringen sollen, daß viele uns noch heute als die der Kunstsprache unentbehrliche Verkörperung gewisser Begriffe erscheinen? Und hat nicht ein Meister unserer Wissenschaft, hat nicht Heinrich Brunn mit besonderem Nachdruck uns gelehrt, die griechischen Götter- bilder „analytisch“ zu betrachten, gelehrt, „durch die Vermitt- lung tastbarer plastischer Formen als der Trägerinnen geistigen Ausdrucks“ uns zum Bewußtsein zu bringen, wie „auf den Höhen der griechischen Kunst der Genius und die Phan- tasie des Künstlers, frei von den Fesseln eines überlieferten und durch den Kultus geheiligten Typus, sich die Aufgabe stellen durfte, die Bilder der Götter unter den ihrer innersten Natur am meisten entsprechenden Formen darzustellen“<sup>1)</sup>?

Die Frage nach den „Götteridealen“ — ein großer Teil der sogenannten „Kunstmythologie“ — ist gewiß ein wichtiger Abschnitt in dem Kapitel von der Deutung.

<sup>1)</sup> H. Brunn, Griechische Götterideale in ihren Formen er- läutert. München 1893. Vgl. Robert, Hermeneutik S. 16 f.

Um „die innerste Natur“ der einzelnen Götter kennenzulernen, dürfen wir nicht allein, nicht einmal vornehmlich die Dichter befragen, die mit mancherlei kleinlichen Zügen, wie sie dem menschengleichen Gebaren zu entsprechen schienen, den Kern des Wesens umkleidet und verhüllt haben. Wie auch immer wir diesen Kern erkennen zu können meinen, ihn in den Zügen der Bilder wiederzuerkennen, soll eindringender Betrachtung dann möglich sein.

Aber die griechischen Götter waren trotz der Differenzierung ihrer Funktionen immer noch zum Teil recht vielseitige Wesen, und bei dem einen Bild konnte diese, bei dem anderen jene Eigenschaft besonders betont sein.

Dann aber: welcher Künstler war denn „frei von den Fesseln eines überlieferten Typus“?

Brunn sah in Polyklet den „Schöpfer“ des Hera-Ideals, und weil ihm die Hera Farnese (Abbildung auf Tafel VI 3) diesem Ideal ganz zu entsprechen schien, konnte sie nicht älter sein als Polyklet. Dieser hätte, abhängig allein von der homerischen Schilderung, ein „Ideal“ geschaffen, das vor allem die — nicht eben liebenswürdige — Gemahlin des Zeus, die *Ἡρα* darstellte. So hätte auch Phidias seinen Zeus nach den berühmten Worten Homers geschaffen — und der sogar nach seiner eigenen Aussage. Aber den Vater der Götter, der mit dem Winken seiner Braue den Olymp erschüttert, hatte man doch auch in dem Kopf von Otricoli (Tafel VI 1) wiedergefunden, der, wie wir heute wissen, mit des Phidias schlichter und herber Kunst nichts zu tun hat, und als das Ideal der homerischen Hera erschien uns doch auch die Juno Ludovisi, die von dem farnesischen Kopf durch eine weite Kluft geschieden ist (Abbildung auf Tafel VI 4).

Der homerischen Verse hat gewiß auch vor Phidias und nach Phidias mancher gedacht, dem die Aufgabe gestellt war,

einen Zeus zu bilden. Aber allein von jenen Versen abhängig war auch Phidias nicht. Ganz gewiß waren die Züge der homerischen Hera nicht die, die allein die Gläubigen im Tempel von Argos zu sehen wünschten, wenn sie sich der Göttin betend naheten, und ganz gewiß sah die polykletische Hera anders aus als der Kopf in Neapel. In jedem neuen Bild wollte der Andächtige doch den alten Gott wiedererkennen, zu dem er in seiner Jugend gebetet hatte. Die Madonna eines Künstlers unserer Tage mag himmlische Unschuld und mütterliche Liebe so vollkommen zum Ausdruck bringen wie jemals eine — und was sollte sie mehr? — wenn sie aber im übrigen von dem überlieferten Typus allzusehr abweicht, wird sie den Gläubigen nicht als Madonna erscheinen. So war auch der griechische Künstler gebunden, wenigstens solange seine Götterbilder ein Gegenstand andächtiger Verehrung waren. Und diese Gebundenheit an das Werk seiner Vorgänger reichte hinauf in eine Zeit, in der die noch ungelente Hand nur sehr unvollkommen dem innerlich geschauten „Ideal“ Gestalt geben konnte. Homer hatte doch auch schon den Hellenen des siebenten Jahrhunderts ihre Götter geschaffen; aber wenn sie in Stein und Erz in die Erscheinung traten, sahen sie sehr anders aus als zwei oder drei Jahrhunderte später<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> R. Kekule, Über die Entstehung der Götterideale der griechischen Kunst. Ein Vortrag (Stuttgart 1877). — E. Reisch, Entstehung und Wandel griechischer Göttergestalten. Ein Vortrag (Wien 1909). Vgl. auch Conze, Heroen- und Göttergestalten der griechischen Kunst erläutert (Wien 1875) und neuerdings N. Hekler, Götterideale und Porträts (Vortrag: Mitteilungen des Ungarischen Wissenschaftlichen Instituts in Konstantinopel, 1917, Heft 2): „Es soll gezeigt werden, daß Götterideal und Porträt, die scheinbar als polare Gegensätze einander gegenüberstehen, nicht nur eng zusammengehören, sondern auch in ihrer Entwicklung sich gegenseitig bedingen“ . . . „Für beide ist die volle Kennt-

Welch ein Abstand zwischen der Nike von Delos und der von Samothrake! Aber wir können den Weg der griechischen Kunst von der einen zur anderen von Station zu Station verfolgen<sup>1)</sup>.

Wohlweislich gab die älteste Kunst ihren Göttergestalten Attribute mit auf den Weg, in denen eine Seite wenigstens des göttlichen Wesens angedeutet wurde, dem Zeus den Blitz, dem Hermes den Heroldstab, dem Apollon die Leier, und auch diese Attribute haben dann ihre Geschichte gehabt<sup>2)</sup>. Aber sollten nicht wenigstens große Künstler es vermocht haben, auch in den Schranken der Abhängigkeit von der bildlichen Tradition die Hauptgötter dennoch ohne diese Attribute erkennbar darzustellen?

Ich will nicht davon sprechen, daß die Juno Ludovisi es sich in unserer Zeit hat gefallen lassen müssen, zu einem „idealisierten“ Bildnis der mit der Gemahlin des Zeus wenig Gemeinschaft zeigenden Schwester des Caligula, der nach ihrem Tod als Panthea verehrten Drusilla degradiert zu werden — was würde Goethe dazu gesagt haben! — Aber die Erfahrung, die man mit der „lemnischen Athena“ Furtwänglers (Abbildung Bd. IV, Taf. IV<sub>2</sub>) gemacht hat, ist doch auch geeignet, uns, gleich Julius Lange, recht skeptisch zu stimmen. Mag die Statue auch als „Lemnia“ des Phidias nicht erwiesen sein: eine Athena des fünften Jahrhunderts und ein

---

nis und Beherrschung der menschlichen Gesichtsformen und ihrer Ausdruckswerte unerläßliche Bedingung. Es ist sehr bezeichnend, daß die physiognomischen Probleme in der griechischen Literatur wissenschaftlich zum erstenmal zur selben Zeit auftauchen, als die ersten großartigen Porträts und Götterideale geschaffen werden.“

<sup>1)</sup> F. Studniczka, Die Siegesgöttin. Entwurf der Geschichte einer antiken Idealgestalt (Leipzig 1898).

<sup>2)</sup> S. z. B. Jacobsthal, Der Blitz in der orientalischen und griechischen Kunst (bis zum Einsetzen des rotfigurigen Stils). Bonner Dissertation (Berlin 1906).

Werk eines hervorragenden Künstlers ist in ihr doch gewonnen. Aber was man an dem Kopf von Bologna sicher hatte erkennen können, war doch nur „das allgemeine ideale Gepräge des Zeitalters“. Die Göttin erkannte man nicht — weil dem Kopf der Helm fehlte<sup>1)</sup>!

Einen wesentlichen Zug freilich, die jungfräuliche Herbigkeit, scheint der Künstler so stark zum Ausdruck gebracht zu haben, daß man den Kopf sogar für männlich halten konnte. Aber der eine Zug genügte nicht, um die Göttin kenntlich zu machen<sup>2)</sup>. Stellt vielleicht das Doppelantlitz der Pallas als der kriegerischen Göttin und zugleich der Beschützerin aller friedlichen Arbeit beim Fehlen der Attribute der Charakteristik eine besonders schwere Aufgabe?

Aber auch einen archaischen Erzkopf aus Olympia<sup>3)</sup> mag man wohl mit Zuversicht Zeus nennen, weil in der Attis so viele „Zanes“ sich befanden, daß man sich wundern muß, daß nur dieser eine uns geblieben ist. Aber daß der Göttervater in ihm charakteristisch dargestellt wäre, wird niemand behaupten wollen, und ich wüßte in der Tat nicht, wodurch er sich von einem Poseidon derselben Kunststufe unterscheiden sollte.

Der Wunsch einer unterscheidenden Charakteristik mußte sich damals schon eingestellt haben. „Dadurch, daß seit dem Anfang des sechsten Jahrhunderts die Wechselbeziehungen der einzelnen Städte zueinander immer enger, die staatlichen Kulte, die früher auf einen Hauptgott oder auf wenige gött-

1) Noch weniger würde man wohl in dem lieblichen Mädchenantlitz der „Frankfurter Athena“ (Tafel VII) die ägistragende Tochter des Zeus erkennen, wenn sie nicht durch den Helm kenntlich gemacht wäre.

2) Beiläufig sei erwähnt, daß selbst bei einer vollständig erhaltenen Figur (allerdings nicht des Götterkreises) ein Zweifel über das Geschlecht auftauchen kann, wie das „Mädchen von Antium“ beweist.

3) Olympia IV, Tafel I.

liche Personen beschränkt waren, durch Zusammensiedelungen und soziale Verschiebungen immer mannigfaltiger wurden, trafen an demselben Orte zahlreiche Götter zusammen, deren einander benachbarte Bilder voneinander durch Altersstufe, Kleidung und Attribute unterschieden werden mußten, sowie andererseits für die unter dem gleichen Namen an verschiedenen Orten verehrte Gottheit mehr und mehr eine einheitliche Auffassung sich durchsetzte.“<sup>1)</sup>

Aber dieses Streben nach Differenzierung ward nicht nur durch die erwähnte Macht der bildlichen Tradition gehemmt, sondern auch alsbald durch die im fünften Jahrhundert aufkommende Neigung zur Idealisierung in Schranken gehalten. „Die dem modernen Beschauer auffällige Ausdruckslosigkeit und Unbeweglichkeit des Antlitzes“ erschien jener Zeit „als eine Spiegelung jenes würdevollen Gleichmutes, den der Mensch trotz innerer Erregtheit immer zur Schau tragen soll und der für den Gott daher noch in höherem Maße vorausgesetzt werden muß“<sup>2)</sup>.

Die Verjüngung einer ganzen Anzahl männlicher Gottheiten, vermutlich unter dem Einfluß der im Epos festgelegten Familienbeziehungen der Götter ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Geschichte der Götterideale und der auffälligste Bruch mit der Tradition. Zuerst erfuhr diese Verjüngung Apollon, danach Hermes, der bärtig nur in den Hermen fortlebte, dann Dionysos, dessen bärtiger Typus aber nicht ganz ausstarb, schließlich Ares und Asklepios. Schon dieser Wandel, mehr noch das Fortbestehen des älteren Typus neben dem jüngeren beweist, daß es doch nicht nur eine einzige Form gab, in der das „innerste Wesen“ eines Gottes seinen Ausdruck fand, oder daß nicht allein dieses innerste Wesen den Typus bestimmt hat, sondern die im Grunde doch un-

<sup>1)</sup> Reisch a. a. D., S. 18.

<sup>2)</sup> Reisch a. a. D., S. 23.

wesentliche Göttergenealogie, wahrscheinlich auch das Ansehen eines einzelnen Bildes, das auf der Bedeutung des Kultorts oder auf der künstlerischen Leistung beruhen mochte, entscheidend mitgesprochen haben.

Erst als die Kunst — im vierten Jahrhundert — in der Darstellung der Menschen eine stärkere Individualisierung erstrebte und sich dafür die Mittel ersann auf Grund einer schärferen Beobachtung des Innenlebens, gewannen auch die Götter ein individuelleres Aussehen, eine nicht nur auf Haltung, Alter, Tracht, sondern auch auf dem Ausdruck des Gesichts beruhende Charakteristik.

Aber die reicheren Mittel der Individualisierung wurden keineswegs immer in den Dienst der Darstellung der wesentlichsten Eigenschaften der Götter gestellt; sie dienten ebenso oft genrehaftern Schöpfungen, denen dann doch die Stärke der künstlerischen Leistung kanonisches Aussehen verschaffen konnte, wodurch der Begriff des Gottes, von dem hier nur eine unwesentliche Seite zu vollendetem Ausdruck gebracht war, eine empfindliche Verarmung erfuhr.

Aber die neuen Ausdrucksmittel boten auch nicht nur die Möglichkeit zur Unterscheidung des Dargestellten, sondern auch zu der des Darstellenden, und manche Unterschiede der Götterbilder dieser Zeit sind nicht Unterschiede des Wesens der betreffenden Götter, sondern der Kunstschulen und Künstlerpersönlichkeiten.

Zimmerhin haben Brunn's Analysen, wenn überhaupt so nur hier Berechtigung angesichts von Werken wie der imposanten Gestaltung des Zeusideals in dem Kopf von Otricoli, „freilich auch hier immer nur mit jenen Einschränkungen, die durch die Rücksicht auf die älteren Lösungen der gleichen Aufgabe und auf die Formauffassung der einzelnen Kunstschulen gegeben sind“<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Reich a. a. O., S. 31.

Sehr fein ist der Vergleich, mit dem Reisch die Götterbildnerei dieser Periode mit der Porträtbildnerei in Parallele gestellt hat. „Da die älteren Götterbilder vielfach die Geltung verbürgter Zeugnisse für das körperliche Aussehen der Götter gewonnen hatten, so steht die Art, wie die Künstler des vierten Jahrhunderts dem geistigen Gehalt der Gottesidee einen Körper schaffen, gewissermaßen in der Mitte zwischen dem künstlerischen Schöpfungsakt, der das Porträt eines in seiner körperlichen Erscheinung nicht bekannten Menschen der Vorzeit aus der Verjünglichung seiner geistigen Eigenart erstehen läßt, und der wirklichen Porträtbildnerei, bei der eine in ihrer Grundform gegebene Gestalt von verschiedenen Künstlern doch ganz verschieden geschaut und wiedergegeben wird.“

Den verschiedenen Künstlerindividualitäten werden auch die verschiedenen Aufgaben der Götterbildnerei mehr oder weniger gemäß sein, und es ist nicht wahrscheinlich, daß von demselben Künstler die knidische Aphrodite und der Zeus von Otricoli geschaffen ist.

Nur da fällt die eine Schranke des freien Schaffens weg, wo es gilt, eine fremde Gottheit zum erstenmal in den Formen griechischer Kunst darzustellen, wie das ums Jahr 300 v. Chr. mit dem ägyptischen Serapis geschah. Hier fände am ersten Brunn analytische Betrachtungsweise eine dankbare Aufgabe. Wie ein Hohn auf jene Betrachtungsweise aber erscheint es, wenn wir „Typen, die einst für die Darstellung eines bestimmten Gottes erfunden worden waren, um seine Eigenart zutreffend zu verdeutlichen, gleichmütig auf andere Götter übertragen“ sehen<sup>1)</sup>.

Doch das möchte vielleicht nur der Abstumpfung des Gefühls für das von der Vorzeit sinnvoll Geschaffene zuzuschreiben sein, und es scheint, daß man sich dieser Stumpfheit zuweilen selbst bewußt wurde und es deshalb nicht selten

1) Reisch a. a. O., S. 34.

vorzog, ein altes Götterbild für den neuen Tempel einfach zu kopieren, statt eine neue dem Geschmack der Zeit entsprechende Umgestaltung zu versuchen.<sup>1)</sup>

Der Zeuskopf von Otricoli und der Poseidonkopf des Museo Chiaramonti (Abbildungen auf Tafel VI 1 u. 2)<sup>1)</sup> sind zwei bewußt und deutlich differenzierte Gestaltungen des bärtigen Männerkopfs ungefähr der gleichen Altersstufe. Aber wenn der eine zur Charakteristik des Königs der Götter offenbar Züge von dem König der Tiere entlehnt, der andere uns an die Unruhe des Elements, über das der Gott gebietet, zu erinnern sucht und durch die scheinbar feuchten Strähnen des Haars den Bewohner des Meeres kennzeichnet, so ist das doch eigentlich eine mehr äußerliche Charakteristik, nicht eine aus dem Wesen des Gottes herausgebildete. Immerhin sind so scharf charakterisierte Typen überaus selten und erst in einer verhältnismäßig späten Zeit möglich. In anderen Fällen müssen wir uns mit einem mehr oder weniger bezeichnenden Unterschied in der Haltung begnügen — wie zum Beispiel Poseidon in Einzelbildern kaum je thronend, Zeus umgekehrt niemals mit hochaufgestütztem Fuß vorkommen wird, während der Typus des Ausschreitens mit geschwungener Waffe, für Zeus von alters her sehr geläufig, auch für Poseidon nicht ausgeschlossen scheint. In noch anderen Fällen werden wir vielleicht nur durch Altersstufe und Tracht der dargestellten Gottheit die Grenzen der Deutung einigermaßen beschränkt sehen.

Alles in allem kann das Ergebnis dieser Betrachtung nur das sein, daß uns zur Deutung der Götterdarstellungen in der älteren Zeit die Attribute kaum entbehrlich sind, während sie in der späteren Zeit wohl zuweilen überflüssig scheinen, keineswegs immer indessen dank einer auf dem innersten

<sup>1)</sup> A. Heller, Götterideale und Porträts S. 15.

Wesen beruhenden Charakteristik, sondern dank einer äußerlichen, wie wir sie eben kennenlernten, oder auch nur infolge offenkundiger Anlehnung an einen berühmten Typus, die freilich in später Zeit auch irreführen kann<sup>1)</sup>.

Steht es so mit der Unterscheidung auch der wichtigsten Göttertypen, so wird man eine sichere „Ikonographie“ der Heroen, die diese uns auch ohne Attribute und außerhalb eines größeren Zusammenhangs kenntlich machte, kaum erwarten.

Selbst Herakles ist, wenn er Keule und Löwenfell ablegt, vor Verwechslung nicht sicher, zumal nachdem auch er jenen Verjüngungsprozeß durchgemacht hat, der ihn anderen Heroen näher brachte und unter den Händen eines Skopas von der derben Kraft des alten dorischen Heros recht weit entfernte, während daneben der bärtige Typus fortbestand und in der Steigerung der gewaltigen Formen eines Tyssippschen Bilds zu einer ungeschlachten Fleischmasse wurde<sup>2)</sup>.

Eine der ruhmreichsten Antiken, der „Torso“ des Bel-

<sup>1)</sup> Für die „Kunstmythologie“ sind außer dem Band I S. 14 genannten Roscherschen Lexikon, in dem die Denkmäler durchweg die gebührende Beachtung gefunden haben, hauptsächlich zwei unvollendete Werke zu nennen: F. Overbeck, Griechische Kunstmythologie, Text: Band II—IV = Besonderer Teil Band I—III; Atlas: Lieferung I—V: Zeus, Hera, Demeter und Kore, Apollon (Leipzig 1871—89) und Müller-Wieseler, Antike Denkmäler zur griechischen Götterlehre, vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage von R. Wernicke und B. Graef, Lieferung I—III, 1899 bis 1903: Zeus, Hera, Poseidon, Demeter und Kore, Apollon.

<sup>2)</sup> In späterer Zeit sehen wir nicht nur auf dem merkwürdigen Fries von Vaison (Espérandieu, Basreliefs I, 274, vgl. Germania III, 1919, S. 33 f. und S. 71 f.), sondern auch auf römischen Sarkophagen den bärtigen und den unbärtigen Typus nebeneinander. Vgl. Robert, Sarkophag-Reliefs III (1897) S. 115 f., Tafel XXVII f. und zuletzt R. Hegling in den Amtlichen Berichten der Berliner Museen XI, 1918/19, Sp. 275 f.

vedere (Abbildung auf Tafel VII<sub>1</sub>), gibt uns ein lehrreiches Beispiel dafür, wie beim Versagen des Attributs die Deutung ins Schwanken gerät.

„Der Torso stammt von dem Körper eines Mannes von gewaltigen Formen auf einem Felsensitze; über den Sitz hängt ein Tierfell, dessen Kopf über das linke Bein gelegt ist.“ Solange man das Fell für ein Löwenfell hielt, schien die Deutung als Herakles sicher zu sein, und als den verkörperten Sohn der Alkmene hat bekanntlich Winkelmann den Torso gefeiert. Als dann aber ein scharfer Beobachter erkannte, daß das Fell kein Löwenfell sein kann, weil von dem Kopf so viel erhalten ist, daß hier die Mähne bereits ansetzen müßte, weil dem Schwanz die Quaste fehlt, auch die Gesichtsfornien zu kleinlich und das ganze Fell zu klein für einen Löwen erscheint, fiel die Deutung auf Herakles zusammen und mit ihr auch alle auf diese Deutung aufgebauten Ergänzungen.

Winkelmann hatte sich den Helden in seliger Ruhe den linken Arm über den Kopf legend gedacht. Aber von seliger Ruhe ist in dem stark bewegten Körper nichts zu spüren, und die Ergänzung des Arms ist nach den erhaltenen Resten unmöglich. Visconti stellte dem Alkiden Hebe mit dem Trank der Unsterblichkeit zur Seite. Am linken Oberschenkel findet sich allerdings eine Bruchfläche; aber eine ganze Figur müßte doch wohl andere Spuren hinterlassen haben. Man hat an eine hier angelehnte Keule gedacht. Ein immerhin etwas sichererer Ausgangspunkt für eine, wie es sein soll, auf die Beschreibung gegründete Ergänzung, die doch womöglich der Deutung vorausgehen, nicht folgen soll, war das so auffällig und gewiß nicht zufällig auf dem Oberschenkel liegende Kopfende des Fells, das, wie man meinte, eine Unterlage für einen hier aufgestützten Gegenstand bilden sollte. Vor allem aber war die Bewegung der erhaltenen Glieder sorgfältig festzustellen. „Das rechte Knie stand we-

nig höher als das linke, der rechte Unterschenkel ging etwas nach hinten, und der Fuß trat mit voller Sohle auf den Boden; der linke Unterschenkel war schräg vorgestreckt und um ein geringes nach außen abgebogen. Der Leib beugt sich nach vorne und macht zugleich eine Wendung nach seiner Linken, wobei sich die rechte Schulter senkt. Der rechte Oberarm war gesenkt und mäßig vorgezogen; der Unterarm scheint in irgendeiner Verbindung mit dem Oberschenkel gestanden zu haben, dessen Oberfläche Rauigkeit und Unebenheit zeigt, ohne daß sich etwas formell Bestimmtes unterscheiden ließe; keinesfalls kann der Oberarm, wie oft angenommen worden ist, schräg an dem Leib vorbeigegriffen oder sich auch nur eng an die Seite angelegt haben (dafür ist die Achsel zu weit geöffnet). Der linke Oberarm war ein wenig erhoben und seitlich abgestreckt; über den Unterarm läßt sich nichts Bestimmtes sagen. Der Kopf machte die Bewegung des Leibes mit, war aber weiter gebeugt und gedreht.“ Das ist eine gewissenhafte Beschreibung, mit der sich freilich, solange wir sie nur in Worten vor uns haben, gar nichts anfangen läßt. Sie muß vor dem Original oder dem Abguß geprüft und in ihren Folgen erwogen werden. Aber sie schien, wenn man den leierspielenden Herakles für ausgeschlossen hält, nicht schlechter zu passen zu dem ungeschlachteten Kyklopen, der, mit der Rechten die Augen überschattend, nach der Geliebten ausspäht, als zu dem Titanen Prometheus, der sein Menschengebilde mit beiden Händen prüfend emporhebt<sup>1)</sup>. Es wird sich nicht leicht ein drastischeres Beispiel

<sup>1)</sup> Br. Sauer, Der Torso vom Belvedere (1894); G. Petersen, Festschrift für Benndorf (1898), S. 135 f.; C. Robert, *Strena Helbigiana* (1900), S. 257 f.; mehr Literatur (bis 1908) bei Umelung, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums II, S. 18 f. Dazu Hasse, *Antike Bildwerke* (Zur Kunstgeschichte des Auslands, Heft 86) 1911.

finden lassen für die fast hoffnungslose Verjüngung der Probleme der Beschreibung, Ergänzung und Deutung.

In einem andern Fall, der als letzter hier angeführt werden möge, sehen wir das Problem der Deutung von dem der Datierung abhängig. Im Gegensatz zu dem „Torso“ zeigt freilich der kapitolinische „Dornauszieher“ (Abbildung auf Tafel VII<sub>2</sub>) eine tadellose Erhaltung. Die Aufgabe der Beschreibung ist leicht, und hier, wenn irgendwo, scheint mit ihr auch die Deutung gegeben zu sein. Aber es bleibt die Frage, ob den Künstler nur das Motiv gelockt hat, ob hier ein „Genrebild“ vor uns steht oder ob eine bestimmte Persönlichkeit der Sage in dieser Situation dargestellt ist.

Man durfte das erstere glauben, solange man die kapitolinische Statue für ein Werk aus der „Schule des Pasiteles“ hielt, der man zutraute, daß sie sich der Formensprache einer längst vergangenen Zeit bedient habe, ohne sich in der Wahl der Aufgaben die Beschränkung jener Zeit aufzuerlegen. Es gibt bekanntlich Wiederholungen des Dornausziehermotivs in der realistischen Auffassung der hellenistischen Zeit. Diese hielt man für das Urbild, die Erzstatue für eine archaisierende Umbildung. Als man dann aber erkannt zu haben meinte, daß Pasiteles und seine Schüler keine andere Absicht gehabt hätten, als archaische Werke zu kopieren, als man gar den Archaismus des Dornausziehers für den eines Originalwerks der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts hielt, da hätte man seine Anschauung von dem Verhältnis der griechischen Kunst zu ihrem Stoff durchaus ändern müssen, wenn man in dem Dornauszieher lediglich ein Genrebild hätte sehen sollen. Es ließ sich dann auch ganz wohl das Motiv der Statue in der Gründungsjage irgendeiner griechischen Stadt unterbringen, deren ἦρος κτίστῆς in dieser für die Gründung bedeutungsvollen Situation dargestellt wäre. Es fragt sich nun, ob diese Erwägungen hinfällig sein sollen, nach-

dem man neuerdings wieder mit guten Gründen die frühe Entstehung der Statue in Zweifel gezogen hat. Davon soll im vierten Abschnitt die Rede sein.

### Deutung von Darstellungen aus dem Gebiet der Sage.

Während bei Einzelstatuen uns eine Inschrift kaum jemals zur Deutung verhilft, die Attribute allzuoft versagen, wird bei umfangreicheren Darstellungen uns meist, wo Namensbeischriften fehlen, doch eine oder die andere Figur an Attributen erkennbar sein und den Umkreis bestimmen lassen, in dem die Deutung zu suchen ist, in dem aber oft zu allerhand Irrwegen noch Raum genug bleibt.

Kein besseres Beispiel ist da zu finden als das Denkmal, dessen Erklärung einen Markstein bildet in der Geschichte der archäologischen Interpretation, weil an ihm Otto Jahn mit unerbittlicher Strenge die Fehler Panofkascher Hermeneutik bloßgestellt und die rechte Methode gezeigt hat — die Ficoronische Cista (Abbildung auf Seite 54).

Es ist diese das größte und weitaus schönste jener vornehmlich aus Pränefte stammenden und danach benannten zylinderförmigen Gefäße aus Erz, die durch ihre eingravierten Bilder eine hervorragende Stelle unter den Denkmälern antiker Zeichenkunst einnehmen<sup>1)</sup>. Im Jahr 1745 gelangte die Cista in den Besitz des Mannes, dessen Name mit ihr für alle Zeit verbunden ist, und durch ihn in das Museo Kircheriano in Rom. Daß ihr Verfertiger kein Römer war, beweist gerade das „Romai fecid“ der Inschrift; daß er ein ostischer Campaner gewesen sei und Freigelassener eines Plautius, hat man aus seinem Namen geschlossen; daß er griechische Vor-

<sup>1)</sup> N. Schumacher, Eine pränestinische Cista im Museum zu Karlsruhe. Beiträge zur italischen Kultur- und Kunstgeschichte (Heidelberg 1891).

bilder vor Augen hatte, ist unverkennbar, und insbesondere



Die Ficoronische Cista.

den und in den Abbildungen aus einem äußerlichen Grund

für das Hauptbild, mit dem wir uns hier allein zu beschäftigen haben (Tafel IV 3), ist enger Zusammenhang mit der griechischen Malerei des fünften Jahrhunderts angenommen worden<sup>1)</sup>, womit die durch epigraphische Gründe gesicherte Entstehungszeit der Cista im Beginn des vierten Jahrhunderts im Einklang stünde. Dieses Hauptbild befindet sich auf dem mittleren von zwei breiten Ornamentstreifen eingerahmten Teil der zylindrischen Wandung des Gefäßes, gewiß nicht ursprünglich für eine solche Fläche erfunden

<sup>1)</sup> F. Behn, Die Ficoronische Cista, Leipzig 1907. — E. Feihl, Die Ficoronische Cista und Polygnot. Diss. Tübingen 1913. Feihl hebt im Gegensatz zu Behn die späteren Elemente hervor; noch entschiedener betont diese A. v. Salis, Kunst der Griechen S. 225: „mit polygnotischer Art hat die einheitliche Diagonalbewegung

stets von einer falschen Stelle an aufgerollt, so daß Zusammengehöriges auseinandergerissen wird.

In der Gruppe, die bei der richtigen Aufstellung auch noch etwas mehr als in den geläufigen Abbildungen in die Mitte rückt, erkennt man auf den ersten Blick den Mittelpunkt der Darstellung:

Ein nackter Mann mit wildem Haupthaar und Bart wird von einem gleichfalls nackten Jüngling mit gewaltiger Anstrengung an einen Baum festgebunden. Beide tragen den Eästus; der Bärtige ist also im Faustkampf besiegt worden, und auf den Sieger fliegt Nike mit Kranz und Binde zu, während zu seinen Füßen, an den Baumstamm gelehnt, sein kleiner Sklave schlafend sitzt „mit dem Gewand und den Schuhen seines Herrn und dem gymnastischen Gerät, Schaber, Hacke und Arymballos“. Das Gewand des Besiegten liegt zusammengerollt neben ihm und ein Paar derber Schuhe steht darunter. Diese Gruppe ist beiderseits von Zuschauern umgeben. Unter diesen erkennen wir Athena mit Agis und Lanze, auf dem Haupt einen Kranz statt des gewohnten Helms, vielleicht weil die Göttin ohnehin unter der fliegenden Nike nur schlecht Platz fand, so daß sie trotz recht gedrungener Gestalt weiter herabgerückt werden mußte, als mit einer richtigen perspektivischen Darstellung vereinbar ist. Rechts neben ihr sitzt ein bekränzter Jüngling, den linken Ellenbogen auf das Knie, auf die Hand das Kinn stützend, in der hoherhobenen Rechten eine Lanze haltend. Hinter ihm steht, gleichfalls in nicht tadelloser Perspektive, vom Rücken gesehen, ein bärtiger Mann, mit der Linken die Lanze fassend, auf die er sich stützt<sup>1)</sup>, die Rechte in die Hüfte stemmend, das linke Bein über das rechte schlagend, in lässiger, nur durch die aufgestützte Lanze möglicher Haltung. Gegenüber steht zunächst hinter dem siegreichen Faustkämpfer ein bärtiger Mann mit gewaltigen Flügeln, den linken Fuß auf eine felsige Erhöhung des Bodens setzend, das Kinn mit der Linken stützend, deren Arm auf dem Knie ruht. Daneben sitzt, wie es scheint auf einer umgestürzten

der Mittelgruppe schlechterdings gar nichts mehr zu tun; nicht bloß der Stilisierung von Einzelheiten, sondern seiner Erfindung nach ist das Bild durchaus ein Werk der Alexander- oder Diadochenzeit“.

<sup>1)</sup> Nicht, wie Zahn meinte, „mit dem linken Ellenbogen auf des sitzenden ‚Jason‘ rechte Schulter gelehnt“, was für diesen recht lästig sein würde.

Amphora, mit beiden Händen eine Lanze aufstemmend, ein Bärtiger. Zu den Zuschauern wird auch noch die links sich anschließende Gruppe zu rechnen sein, da von den beiden Jünglingen, die hier engverbunden dargestellt sind, wenigstens der eine nach der Mitte hinschaut. Er steht wie der geflügelte Mann mit hochaufgesehmem linken Fuß, hat beide Arme auf das Knie gelegt und hält in der Linken zwei Speere. Sein Genosse ist, wie der Bärtige, auf der anderen Seite, in Rückenansicht dargestellt, hat gleich jenem die Beine übereinander geschlagen, findet aber den nötigen Halt nicht an seinen beiden Speeren, die gegen seine Schulter gelehnt stehen, sondern an dem Freund, um dessen Hals er die Linke legt, während die Rechte auf dem Rücken ruht. Der erstgenannte der beiden Jünglinge trägt, als einziger von allen Dargestellten, eine Kopfbedeckung, und zwar in der Form eines Pilos. Den Abschluß des Bildes gibt auf der rechten Seite ein Schiff. Nur seine hintere Hälfte ist sichtbar, die andere Hälfte verdeckt das felsige Ufer. Eine Leiter verbindet den Bord mit dem Ufer, und ein Jüngling steigt, Gefäße mit beiden Händen tragend, auf der Leiter ans Ufer herab, während auf dem Schiff ein anderer Jüngling schläft, ein dritter mit einem Schlauch sich zu schaffen macht, ein vierter auf den Vorgang am Ufer hinblickt; ein fünfter endlich sitzt am Ufer auf dem Boden und scheint mit seinem Schuhwerk beschäftigt, wofür die gerade an dieser Stelle etwas zerstörte Gravirung richtig verstanden ist.

Auf der anderen Seite der Hauptgruppe sehen wir mehrere Figuren um eine aus dem Felsen hervorsprudelnde Quelle versammelt: zunächst, im oberen Teil des Bildes, einen Jüngling, der zurückgelehnt auf seinem Felsenitz ruht<sup>1)</sup>, darunter einen anderen, der eine Amphora mit der Rechten faßt, im Begriff, sie zu der Quelle zu bringen. Unmittelbar neben dieser steht ein dritter, der eine Schale an den Mund gesetzt hat und währenddessen seiner Amphora nicht achtet, die ungefallen ist und den aus einem Löwenrachen hervorsprudelnden Wasserstrahl nicht auffängt, sondern aufspritzen läßt. Vor der Quelle sitzt ein Silen<sup>2)</sup> und sieht lachend

1) Gewöhnlich sieht man in ihm einen Berggott. Nach Robert (S. 55 und S. 110) wäre diese Deutung durch die Bulla ausgeschlossen. Aber diese ist ja doch nach Roberts eigener Meinung eine Zutat des Novios Plautios.

2) Nach Robert (S. 111) Zutat des Novios Plautios: „Erstens ist dieser Silenthypus der griechischen Kunst — nicht nur

einem Jüngling zu, der gegen den an einem Baume aufgehängten Sandsack, den Korykos, die Schulhiebe des Faustkampfes einübt, die der Eilen mit den Fäusten auf seinem Bauch trommelnd nachhastet.

Aus dieser Beschreibung würde sich, wenn man die Hauptzüge der Darstellung miteinander verbindet, als wahrscheinlich die Deutung ergeben, daß ein Schiff an fremder Küste gelandet ist, seinen Insassen der Zutritt zu einer Quelle von den Eingeborenen verwehrt, aber in siegreichem Faustkampf von jenen erzwungen wird.

Doch wir können zu einer bestimmteren Deutung gelangen. Athena und der geflügelte Mann weisen uns in das Gebiet der griechischen Sage, das Schiff läßt uns an die Argonautenfahrt denken, unter deren Teilnehmern wir einen Kämpfer im Faustkampf, den Polydeukes, wissen. Sehen wir uns nun in der literarischen Überlieferung der Sage um, so finden wir bald eine Erzählung, die dem, was das Bild uns sagte, entspricht.

Amykos, der wilde König der Berytler, ein Sohn des Poseidon, zwang jeden Fremden zum Faustkampf, fand aber in Polydeukes seinen Meister, als er den Argonauten den Zutritt zu einer Quelle wehrte. Daß er nicht getötet wurde von dem Sieger, sondern nur gefesselt, war eine von der gewöhnlichen Überlieferung abweichende, aber doch auch literarisch, wie durch Bildwerke (ein Vasenbild Tafel IV<sub>2</sub>) bezeugte Wendung der Sage. Damit ist die Deutung im wesentlichen gegeben; aber man möchte doch zum mindesten die Figuren der Hauptgruppe benennen. Am ersten sollte das möglich sein bei dem durch seine Flügel scheinbar deutlich charakterisierten Mann. Aber auch für ihn sind der Namen nicht weniger als ein halbes Dutzend vorgeschlagen worden. Geflügelt erscheinen sonst unter den Teilnehmern des Argonautenzugs Zetes und Kalais, die Söhne des Boreas, und einen von diesen sahen Heyne und Bröndstedt hier dargestellt. Aber die Brüder können nicht getrennt werden und werden auch stets jugendlich dargestellt. Die Deutung auf den Dämon des Todes (R. D. Müller u. a.), auf den Schatten eines der von Amykos Umgebrachten (Wieseler), gar auf Saturn (Contucci) hat meines Erachtens keinen Anspruch auf ernstliche Erwägung; nur zwei

---

des fünften Jahrhunderts, sondern überhaupt — fremd, findet hingegen auf italischen Bildwerken seine Parallelen; zweitens ist dieser Eilen hier unverkennbar als Hüter der Quelle gedacht; das ist aber eine italische Vorstellung, keine griechische.“

Benennungen scheinen mir in Betracht zu kommen: Boreas oder Eosthenes. „Boreas“, sagt Behn, „ist hier durchaus am Platze, nicht als Teilnehmer deszugs, sondern als Repräsentant des Nordlands und göttlicher Zuschauer, wie auf der andern Seite Athena. Auch die Teilnahme seiner Söhne am Argonautenzuge, sowie seine ständige Parteinahme für Griechen gegen Barbaren und seine Popularität als ‚Schwiegersohn des attischen Volkes‘ wären ausreichende Gründe für seine Anwesenheit<sup>1)</sup>.“ Das läßt sich hören; aber wenn sich nun eine Überlieferung findet, von Panofka zuerst herangezogen, nach der den von Amykos bedrängten Argonauten die Gestalt eines furchtbaren Mannes mit Adlersflügeln erschien und ihnen den Sieg verhieß, wofür sie ihm nach dem Sieg ein Bild unter dem Namen Eosthenes errichteten, so wird es uns doch wirklich schwer, dem geflügelten Mann auf der Cista den Namen Eosthenes zu versagen. Daß die Erzählung sich erst bei ganz späten Schriftstellern findet, scheint kein zwingender Grund dazu zu sein<sup>2)</sup>. Daß dieser Eosthenes, gewiß ein Windgott, im Grunde kein anderer als Boreas ist, sollte uns die Benennung eher erleichtern als erschweren. Damit wären aber auch alle einigermaßen deutlich charakterisierten Figuren benannt. Der Künstler hat sich eben „dem Charakter der allgemein gehaltenen Motive gemäß“ „begnügt mit ebenso allgemein gehaltenen heroischen Gestalten, ohne ihnen das entschiedene Gepräge bestimmter Argonauten aufzudrücken“. Damit war einer Interpretationsweise, wie sie Panofka liebte, ein weiter Spielraum gegeben, während Jahn sich mit Recht zu besonderer Vorsicht gemahnt sah, um

<sup>1)</sup> Behn, S. 34. An Boreas hält auch Robert (S. 108 und S. 113) fest.

<sup>2)</sup> Jahn, S. 13; Behn, S. 78. Robert (S. 114) hält das freilich für „übel angewandte Gelehrsamkeit“ und erklärt es für „einen schweren methodischen Fehler, ein Bildwerk des dritten oder, wenn wir das Originalgemälde ins Auge fassen, des fünften Jahrhunderts, aus einem byzantinischen Autor interpretieren zu wollen“. Grundsätzlich ist das gewiß nicht zu empfehlen; aber im einzelnen Fall kann es doch einmal berechtigt sein. Wenn das „mythologische Handbuch“, aus dem die Erzählung des Malalas geschlossen ist, auch byzantinischer Zeit angehört haben mag, so schöpfte das doch seine Weisheit aus einer älteren Quelle, und wie alt die Weisheit sein kann, die ihm durch vielseitige Vermittlung zukam, läßt sich nicht ohne weiteres sagen.

nicht dem „Künstler eine Individualisierung unterzuschieben, die er nicht gewollt hat“.

Jason freilich wird auf einem Argonautenbild jeder suchen, und der Künstler muß es sich deshalb gefallen lassen, daß man so den sitzenden bekränzten Helden neben Athena benennt, den er uns als eine Hauptperson erkennen läßt. So ist er denn auch längst genannt worden. Aber Panofka, dem das Einfache nicht gefiel, glaubte die Deutung zu verbessern, indem er den Apollon Jasonios erkannte, dessen Kult uns für Skythos bezeugt ist. Dabei soll das Armband den *ἀεζήκκος*, die Schuhe den Jasonios offenbaren, da ein Schuh — aber doch eben nur einer — in der Geschichte Jasons eine Rolle spielt. In dem vom Rücken gesehenen Bärtigen daneben möchte Panofka gern mit Gerhard und Bröndstedt den Herakles sehen, „wenn nicht dessen Auftreten mit bloßer Lanze, statt mit skythischem Bogen, Keule und Löwenfell, ganz ohne Beispiel wäre“. Deshalb zieht er es vor, „wegen der Nähe des Schiffs“, dessen Baumeister Argos zu erkennen und sieht eine Bestätigung für diese Deutung darin, daß der Mann „ganz als *ἄργος*, untätig, ausruhend“ erscheint. Man wundert sich in den Berichten der Berliner Akademie einem solchen „Kalauer“ zu begegnen), aber man sieht bald, daß das noch keineswegs Panofkas verwegenste Leistung ist. Unsererseits werden wir der Deutung auf Herakles um so mehr den Vorzug geben, als gerade diese Stellung nachweislich oft für Herakles verwandt worden ist<sup>2)</sup>.

In dem Sitzenden auf der linken Seite der Hauptgruppe hat Panofka wegen des seiner Meinung nach gegenüber sitzenden Apoll auch einen Gott sehen wollen, und zwar des Amphyos Vater Poseidon — ganz unwahrscheinlich, da dieser als Zuschauer bei der Niederlage seines Sohnes recht wenig am Platz wäre. Wenn wir zu der Deutung auf Apollon nicht den mindesten Anlaß sehen, werden wir um so zuversichtlicher in seinem Gegenüber auch einen Sterblichen sehen, und dann wohl am ersten einen Bebrhyer, ohne daß wir ihm deshalb den zufällig in der Literatur ge-

1) Mit Recht sagt Jahn (S. 12): „Wenn das wirklich ein Grund wäre, so hätten bei weitem die mehrsten Personen auf der Cista gerechten Anspruch auf den Namen Argos und seine Synonyma. Es ist besser, namenlos zu bleiben, als auf diese Weise zu einem Namen zu kommen.“

2) Behn, S. 32 f.

nannten Namen des Bruders des Amykos, Mygdon, zu geben brauchen <sup>1)</sup>.

Das engverbundene Paar hinter dem Bebryster würde der Deutung auf die Dioskuren schwerlich entgehen, wenn nicht Polydeukes sich schon an anderer Stelle fände. Der Pilos aber, später festes Attribut der Dioskuren, ist in der Zeit, in die man meist die Vorlage des Bildes setzt, als solches noch unbekannt <sup>2)</sup>. Müssen wir hier den Versuch einer Benennung aufgeben, obgleich in der Beziehung der beiden Jünglinge zueinander eine bestimmte Charakteristik gegeben ist, so müssen wir bei allen übrigen Figuren auf jeden Versuch von vornherein verzichten.

Nicht so freilich Panoska. Er sieht in dem Pilossträger Mastor und in seinem Genossen nur deshalb nicht Polydeukes, weil „die ungleich feistere Körpergestalt des Pollux neben Amykos hier an eine Wiederholung desselben Heros zu denken verböte“, — die natürlich ganz unmöglich ist. Aber da Panoska ja den Jason für Apollon nimmt, kann er hier den Führer der Argonauten unterbringen. Weit schlimmer aber ist, daß er es „im echten Geiste hellenischer Bildersprache“ findet, in dem Sitzenden darüber den Telamon zu sehen, weil er in der Rechten eine Binde hält — die gar nicht *τελαρών* hieß, daß er in den beiden Jünglingen an der

<sup>1)</sup> Nach Robert (S. 107) stünden alle vier Zuschauer auf Seiten des Siegers. Der vermeintliche Bebryster wäre Herakles, dem Novios Plautios „vielleicht weil er ihn nicht erkannte, statt der Keule einen Speer, statt des Löwenfells einen Mantel gegeben hätte“. Herakles könne nicht fehlen, wenn Hylas — diesen sieht Robert in dem „Berggott“ — zugegen wäre. Herakles soll gewiß nicht fehlen, wenn ich auch die Deutung auf Hylas für recht unsicher halte. Aber ich würde den Herakles lieber in dem Stehenden neben Jason sehen, den Robert Telamon benennt, „dadurch kenntlich, daß er seinem Freunde Herakles gerade gegenüber steht“ (i). Dagegen muß ich zugeben, daß Robert mir die Lust benommen hat, in dem Sitzenden hinter Polydeukes einen Bebryster zu sehen. Der könnte in der Tat nicht so ruhig der Fesselung zuschauen, und es ist auch richtig und sehr beachtenswert, daß nur bei Apollonios, der die Fesselung nicht kennt, Amykos als König der Bebryster erscheint, da aber, wo die Sage von der Fesselung vorkommt, wohl eher als ein einsamer Unhold nach Art des Skiron und Antaios anzusehen ist.

<sup>2)</sup> Behn, S. 47; Jahn, S. 16.

Quelle die Söhne des Dionysos sehen möchte, weil der eine nach seiner Meinung nach einem Weinschlauch greift, was ein handgreiflicher Irrtum ist, der andere eine Schale an den Mund setzt, in der aber offenbar — Wasser ist. Daß der am Boden Sitzende Wasser schöpft, ist gleichfalls eine falsche Auffassung, aber wenn sie richtig wäre, so wäre es darum doch um kein Haar berechtigter, „mit Anspielung auf das durstige Argos“ hier „den anderen Argos“ zu erkennen. Der Jüngling auf der Schiffsleiter trägt einen Kessel und einen Korb. „Erinnert man sich, daß Polygnot in der Lesche zu Delphi Kleobolia mit einem gleichen (?) Kästchen, *κίστη*, wie man sie für Demeter zu machen pflegte, malte, weil Kleobolia, wie es heißt, die Mysterien der Demeter zuerst von Paros nach Athen brachte, so wird man meine Vermutung, die Figur stelle Euphemos dar, insofern die Cista, die er bringt, an das *εὐφροσύνη* der Mysterien zu erinnern vermag, in Ermangelung einer besseren nicht geradezu verwerfen.“ Das klingt ja freilich ziemlich bescheiden; aber auch in der bescheidensten Form sollte dergleichen nicht ausgesprochen werden. „Die Wissenschaft kennt“, wie Zahn sagt, „keine provisorische Wahrheit, die einstweilen gelten soll statt des ehrlichen Bekenntnisses der Schwierigkeit und des Nichtwissens, auf dem die wahre Forschung beruht.“

Der auf dem Schiff Sitzende soll der Steuermann Tiphys sein, kenntlich eigentlich nur daran, daß er, wie Wieseler erkannte, „nicht auf Pollux und Amulos schaut, sondern, wie es eines Steuermanns Gewohnheit ist, in die weite Ferne“. In den beiden anderen Insassen des Schiffes sieht Panofka die Boreaden: „Sobald man an den Schlauch der Winde, die Kolos dem Odysseus gebunden mitgab, sich erinnert, wird man hier die Symbolisierung des Windgotts durch Öffnung des Schlauches als feine und sinnige Anspielung von seiten des Künstlers gern anerkennen.“ Hiergegen gilt Zahns Wort: „Raum hat etwas so viel Schaden in der Archäologie angerichtet, als die Neigung und Fähigkeit mancher Archäologen, bei Gelegenheit sich an die disparatesten Dinge zu „erinnern“, weil aus diesen Erinnerungen nur selten eine klare und geordnete Vorstellung, in der Regel aber eine trübe Vermischung ungleichartiger Elemente hervorgeht.“ Panofka findet die auf dem Grund einer solchen „Erinnerung“ ruhende Benennung um so annehmbarer, als die Fußflügel, die man zum mindesten von den Boreaden fordern muß, — unter dem Gewande verborgen sein können!

Vielleicht hält mancher Leser diese Wortsprünge Panofkascher

Interpretation für eine auch in der Vergangenheit vereinzelt, in Gegenwart und Zukunft gewiß nicht wiederkehrende Erscheinung, die deshalb eine so ausführliche Darlegung nicht zu verdienen scheine. Daß doch vor zwei Menschenaltern Panofka nicht allein auf solchen Pfaden wandelte, beweist das Beispiel des schon genannten Wieseler, der von dem Jüngling mit der Amphora, den Panofka wegen der Nähe seines „Telamon“ gern Peleus nennen möchte, gesagt hat, daß man ihm Keule und Löwenhaut nach Belieben zuschreiben könne, weil er gar keine Waffen habe, und daß er deshalb Herakles sein könne, — der geneigt ist, in dem Bebryker den Bruder des Amykos zu sehen, weil das — „wegen des Kontrasts mit der Nichtanwesenheit des Bruders des Pollux wohl passen würde“<sup>1)</sup>.

Daß die Denkmälererklärung jemals wieder so ganz zum „Blindfuhspiel“, wie Zahn es nannte, herabsinken könne, halte auch ich für ausgeschlossen. Aber ganz ausgestorben ist die Kunst der „geistreichen“ Interpreten doch noch nicht, und als warnende Exempel sind die großen Sünder tauglicher als die kleinen.

Nach einem solchen Einblick in die Orgien der „gelehrten“, Schriftstellerzeugnisse an den Haaren herbeiziehenden Hermeneutik wird man am ersten geneigt sein, dem Archäologen das Recht einer selbständigen, allein auf die Aussage des Denkmals gegründeten, ja die dargestellte Sage erst erschließenden Deutung zuzugestehen — auch da, wo keine Namensbeischrift uns, wie in früher besprochenen Fällen, den Weg weist. Wenn ich als Beispiel einer solchen Interpretation wieder eine eigene wähle, so bedarf das wohl keiner Entschuldigung, da ja ein jeder das Recht hat, die Ergebnisse seiner eigenen Arbeit eine Weile für richtig und ein wenig auch für wichtig zu halten.

<sup>1)</sup> Dem Fehler, daß der Interpret das, was der Beschauer nicht sieht, eine große Rolle spielen läßt, begegnet man in minder krasser Form auch noch in neuester Zeit, z. B. bei Thiersch: Ein parthenonisches Giebelproblem (1913) S. 27 f.

Es ist die Deutung des Westfrieses am Heroon von Gjölbaschi<sup>1)</sup>.

Dieses merkwürdige, in der lykischen Bergeinsamkeit von Schönborn einst entdeckte, dann von Benndorf wiedergefundene und der Wissenschaft gewonnene Denkmal bietet in den Relieffriesen der den Grabbezirk umschließenden Mauer eine Fülle von Darstellungen griechischer Sagen neben einigen Bildern, die sich auf den Zweck des Bauwerks und auf die Abstammung des Grabherrn beziehen. Die Frieße umziehen in doppeltem Streifen alle vier Seiten des Innern und erstrecken sich auf der Eingangsseite auch auf die Außenwand. Wir erkennen Kentaurenkämpfe und Amazonenschlachten, den Raub der Leukippiden und den Freiermord des Odysseus, die Jagd auf den kalydonischen Eber und den Zug der Sieben gegen Theben. Meist sehen wir auf den beiden unmittelbar übereinander herlaufenden Streifen getrennte Bilder, einige mal aber wachsen auch beide Streifen zu einem Bildfeld zusammen, und zwar insbesondere da, wo ein Bauwerk den Mittelpunkt der Darstellung bildet, wie bei dem Raub der Leukippiden und der Stadtbelagerung auf der Westseite.

Die Reliefreihe dieser Westseite hat Benndorf als eine von der „Aithiopis“ abhängige Darstellung des Trojanischen Krieges gedeutet. Die Mitte nimmt jene Stadtbelagerung ein, zur Linken sehen wir eine „Landschlacht“, zur Rechten einen Amazonenkampf (das Mittelbild Tafel X, Teile der beiden anderen auf Tafel XI).

„Eine Flotte, die ein Griechenheer gelandet hat, eine Schlacht, die dieses Griechenheer von der Küste her bis zu einer wohlbefestigten Bergstadt führt und mit einem Angriff auf ihre Mauern und Tore verbindet, diese Stadt selbst, von Orientalen verteidigt, ein über ihren Binnen thronender betagter Herrscher, dem nach

<sup>1)</sup> D. Benndorf, Das Heroon von Gjölbaschi-Trnša (Wien 1889), S. 115 f.; F. Koepf, Jahrbuch XXII, 1907, S. 70f. Vgl. auch F. Roach, Athenische Mitteilungen XVIII, 1893, S. 305 f.; G. Körte, Jahrbuch XXXI, 1916, S. 269 f.

Art des Großkönigs aufgewartet wird, ihm zugesellt, nicht wie eine Gemahlin, sondern dominierend über ihm im Mittelpunkte des Ganzen wie eine Göttin, ein schönes Weib, das von höchster Stelle Freund und Feind übersieht, ein Kampf von Griechen und Amazonen, der die Stadt landeinwärts umgibt, dazu die Bedrängnis der Belagerten und die gewissen Anzeichen ihres endlichen Unterliegens, da das Volk schon sich ins Gebirge rettet, das schöne Weib mit ihrem Ritter abzieht — aus allen Teilen der ausgedehnten Erfindung spricht die Idee des Troischen Krieges.“

Geistvoll wird die Deutung weiterhin empfohlen, unvorsichtig werden Bedenken beschwichtigt. Schließlich nimmt der Vergleich des Frieses mit der Bilderwand der Stoa Poikile, deren Ähnlichkeit nicht zufällig sein könnte, manchen Leser vollends gefangen: „Flotte, Schlacht in der Stamanderebene, das bestürmte Troja, Achill und die Amazonen“ — hier; „Flotte, Schlacht in der Marathonebene, das eingenommene Troja, Theseus und die Amazonen“ — dort.

Ein Zusammenhang zwischen den beiden Bilderreihen ist um so wahrscheinlicher, als Benndorf so viele Beziehungen zwischen den Friesen des Heroons und der Malerei des polygnotischen Kreises nachgewiesen hat. Aber der nachdenkliche Leser muß doch einsehen, daß die athenische Analogie eine einheitliche Deutung des Iyktischen Frieses eher widerrät als empfiehlt, und muß es auffällig finden, daß gerade der Teil des Frieses, der auch im Gegenstand mit dem Bild der Stoa Poikile verwandt sein soll, in der Art der Darstellung sicherlich gar keine Ähnlichkeit gehabt hat, während wir solche bei den umgedeuteten Bildern zu beiden Seiten allenfalls annehmen könnten.

Doch der Nachweis eines Zusammenhangs mit dem athenischen Bilderzyklus ist für Benndorf kein Beweis seiner Deutung des Frieses; die Lockerung dieses Zusammenhangs kann deshalb auch keine Widerlegung seiner Deutung sein.

Aber die Deutung kann nicht bestehen. Die aus der bestürmten Stadt flüchtende Frau kann nicht dieselbe sein, die über den Mauern thront, kann am wenigsten Helena sein, die mit Menelaos abzieht. Die Stadt, wenn sie erobert wird, kann nicht Troja sein, da Troja eben nicht auf diese Weise erobert worden ist. Aber die Stadt wird gar nicht erobert und kann dennoch, kann ebendeshalb nicht Troja sein.

Die Flüchtlinge sollen den Fall der Stadt beweisen. Aber kann das Zeugnis dieser Flüchtlinge, die doch durchaus nicht nur

aus einer dem Untergang verfallenen Stadt entweichen können, das Zeugnis aller anderen Figuren des Bildes aufheben? Können nicht die kampfunfähigen Bewohner einer Stadt diese verlassen, in die Berge sich flüchten, damit die Beste um so eher dem Angriff der Feinde trohnen kann? Einige dieser Feinde scheinen freilich im Begriff, ins Tor einzudringen. Aber sie finden eine weit überlegene Mannschaft bereit zur Abwehr — eine mehr als dreifache Übermacht, die eben durch den Ruf des Führers noch weiteren Zuzug erhält. Wollte der Künstler den sicheren Fall der Stadt zu verstehen geben, so war es über die Maßen ungeschickt, die Überlegenheit der Verteidiger so zu betonen, wie er getan hat. Es war doch Platz genug, vor den Mauern ein dichtes Gedränge von Angreifern darzustellen, statt der vier vereinzelt Gruppen, und auf der Mauer brauchten die Krieger so zahlreich nicht zu erscheinen. Ja, wenn noch unter den Stürmenden ein Held hervorzutagen schiene, dem man zutrauen müßte, eine Überzahl aufzuwiegen. Aber keiner ragt hervor, ist irgendwie persönlich gekennzeichnet. Nicht nur das Übergewicht der Zahl ist bei den Verteidigern. Mit sichtlicher Vorliebe sind diese dargestellt. Soll der eine der Führer umsonst die Truppen zu dem gefährdeten Tore rufen? Soll der andere umsonst zu den Göttern beten und ihnen opfern? Wirklich, nicht nur die Ruhe des alten Königs und der stolzen Frau scheinen uns den Erfolg der Abwehr zu verbürgen. Nach der unzweideutigen Sprache der Kunst wird diese Stadt nicht erobert.

Gewinnt dann nicht die durch den König und die Frau wachgerufene Erinnerung an die homerische Szene auf dem stäischen Tor doppelte Kraft? Aber wo sind denn die Vorkämpfer der Griechen? Und für Troja ist es eben bezeichnend, daß es fiel. Einzelne Szenen der Kämpfe stellte die Kunst ja dar ohne Hinweis auf den Fall der Stadt. Aber wenn sie die ganze Stadt darstellte, so war es ihr Fall. Was Brunn von den Vasenmalern sagt, gilt von der Kunst überhaupt: „Nicht jede beliebige Szene des Troischen Krieges stellte sie dar, selbst wenn dieselbe an sich in der Schilderung eines epischen Dichters die Elemente für eine künstlerische Konzeption darbot, sondern in ähnlichem Sinne wie die Tragiker wählte sie mit Umsicht und im Hinblick auf die Gesamtentwicklung des Sagenkreises dasjenige aus, was über die äußere Gestaltung der Darstellung hinaus der Phantasie eine reichere Anregung bot.“

Ilion kann so nicht dargestellt sein. Aber „der Trojanische Krieg folgt schon aus der Amazonenschlacht“ — so sagt Wendorf. Der Trojanische Krieg? Doch wohl nur die mythische Bedeutung —

und auch diese nur, wenn die drei Bilder unlösbar zusammenhängen, so daß die Deutung des einen das andere mitreißt. Das ist bestritten worden; und es muß zugegeben werden, daß auf der Nordwand Szenen, die gar nichts miteinander zu tun haben, ebenso unvermittelt ineinander übergehen, und auch auf der Ostwand war das wahrscheinlich so.

Aber hier ist freilich die Verankerung der Bilder verstärkt dadurch, daß beide Flügel, dem Mittelbilde folgend, sich über beide Friesstreifen erstrecken, was der Darstellung wegen keineswegs nötig gewesen wäre, so daß eine gegenständliche Zusammengehörigkeit allerdings das weitaus Wahrscheinlichere bleibt.

Benndorf hat in der Landungsschlacht den Thersites erkennen wollen. Aber diese geistreiche Deutung des hinter dem letzten der Krieger sich duckenden Mannes (Tafel XI unten) könnte als gesichert nur gelten, wenn wir in der Amazonenschlacht das Ende des Thersites dargestellt sähen. Das ist nicht der Fall, und damit mußte jene Gestalt auch dem antiken Beschauer unverständlich bleiben, selbst wenn er den Amazonenkampf für den trojanischen hielt. Als die trojanische ließ sich die Amazoneuschlacht nur durch die Gruppe des Achill und der Penthesileia kenntlich machen. Die „beiderseitigen Führer und Vorkämpfer“ sind nicht zu verkennen: die Gruppe ist schön und ausdrucksvoll (Tafel XI oben); aber das Zusammentreffen Achills mit Penthesileia kaum so schwerlich dargestellt worden sein und wurde tatsächlich anders dargestellt.

Aber es gibt noch andere Amazonenkämpfe. Der attische freilich ist wohl auf der Südfront des Heroons zu erkennen und kann nicht gut hier zum zweitenmal dargestellt gewesen sein.

Aber eine andere Deutung liegt näher. Auch Bellerophon ist gegen die Amazonen zu Felde gezogen. Bellerophon aber galt für den Stammvater der lykischen Adelsgeschlechter. Für den Inhaber unseres Heroons bezeugt diese Abstammung das Relief neben der Tür, auf dem wir den Kampf gegen die Chimaira dargestellt sehen. Die lykischen Adligen, in deren Geschlechtern die Namen der Söhne und Enkel des Bellerophon sich forterbten, fühlten sich als Hellenen, und das Zeugnis ihrer Grabdenkmäler gibt ihnen recht.

„Ein lykischer Herrscher bestellt sich ein Grabmal zu seiner und seines Geschlechts Verherrlichung. Sollte er nur mit griechischen Sagen gefeiert werden?“ So fragt Noack und möchte glauben, daß der Mann auch ein historisches Ereignis seiner Zeit verewigen ließ. Je mehr er Hellene war, als Hellene empfand, um so un-

wahrscheinlicher ist das, um so wahrscheinlicher aber ist es, daß er die Vorgeschichte seines eigenen Geschlechtes, auf die er stolz war, nicht übergangen hat.

Mag auch sonst in der griechischen Kunst fast nur Bellerophons Kampf gegen die Chimaira zum geläufigen Typenschatz gehört haben: hier in Lykien dürfen wir, müssen wir mehr von ihm zu sehen hoffen. Mancherlei Kämpfe hatte Bellerophon noch nach der Erlegung der Chimaira zu bestehen. Darunter war auch ein Kampf gegen die Amazonen.

Der Preis aller Kämpfe aber war die Tochter des Lykerkönigs, die die Stammutter des lykischen Adels wurde. Es drängt sich die Vermutung auf, daß sie in der über den Zinnen thronenden Frau des Stadtbilds zu erkennen ist. Dann müßte es zu den Taten des Bellerophon gehört haben, daß er die Burg des Sobates gegen andringende Feinde erfolgreich verteidigte. Davon erfahren wir nichts. Aber „Genaueres von diesen sicherlich reich ausgestalteten lykischen Bellerophonsagen wissen wir nicht“. Das aber wissen wir dennoch, daß eine Frau dort die Rolle gespielt hat, die wir der Frau auf unserem Friesbild zutrauen möchten, ja müssen, um deren Willen man ihr auch den Namen Helena hat anheften wollen. Und wenn nun eine unbefangene Betrachtung des Bildwerks, wie wir sahen, zu der Vorstellung führt, daß die Stadt nicht erobert werden wird, dann kann die schöne Frau nicht der Preis des Eroberers, dann muß sie der Preis des Erretters sein — und das war sie in der Bellerophonsage.

Endlich die „Landungsschlacht“! Ein wogender Kampf; wir spähen nach Anzeichen dafür, auf welche Seite der Sieg sich neigt. Eine Figur spricht, meine ich, eine unzweideutige Sprache: nicht die in dem einen Schiff, „die mit einer Gebärde von Betrübnis, wie es scheint, dem Kampf zuschaut“ — denn diese kehrt allzu ähnlich bei der Landungsschlacht der Südseite wieder, und ihre Haltung läßt auch eine andere Deutung zu — aber der Salpingbläser neben den Schiffen wendet sich nach rechts (Tafel XI unten). Das heißt in der Sprache der Bildkunst unweigerlich, daß er zu den Schiffen ruft. Nun wissen wir freilich nicht, zu welcher der Parteien er gehört, aber für die Entscheidung des Kampfes bedeutet sein Ruf in jedem Fall das gleiche, entweder ruft er die Verteidiger des Landes zum Kampf um die Schiffe, oder er ruft die Gelandeten zu den Schiffen zurück. Das letztere ist wahrscheinlicher und wird durch die Gestalt des vermeintlichen Übersites unmittelbar darunter noch verdeutlicht, denn daß der Mann den

Krieger zurückhalten will, ist doch die nächstliegende Deutung des Motivs. Die Richtung des Biergespanns kann keinesfalls im entgegengesetzten Sinne verwertet werden. Denn daß der Mann auf dem Wagen der Führer der Landenden sei, ist zwar angenommen worden, ist aber doch recht unwahrscheinlich — wie soll er mit dem Gespann von den Schiffen gekommen sein!

Auch hier also wird ein Angriff abgeschlagen: wenn ein Zusammenhang zwischen der Schlacht am Gestade und der Stadtbelagerung besteht, so stützt eine Deutung die andere.

Es fehlte nur, daß die Zurückweisung eines über See kommenden Angriffs zu den Taten gehörte, die die Sage dem Bellerophon zuschreibt, um die Kette des Beweises zu schließen. Aber dieses Schlußglied ist uns freilich leider versagt.

Man hat gerade auf dem Westries in Bewaffung, Tracht und Auftreten orientalische und speziell lytische Züge bemerkt und hat das zugunsten einer historischen Deutung angeführt. Ich zweifle, ob darauf viel Gewicht gelegt werden darf. Aber es leuchtet ein, daß die Tatjache sich jedenfalls leichter erklärt, wenn die Künstler hier lokale Sagen darstellten. Das taten sie zwar unter starker Anlehnung an die ihnen für andere Sagen geläufigen Typen, und bei der Amazonenschlacht wäre eine Unterscheidung von der attischen überhaupt kaum zu bemerken; aber durch einzelne kleine Züge dem Bild etwas Lokalkolorit zu geben, mußten sie sich doch eher veranlaßt sehen, als wenn sie die Kämpfe um Ilion hätten darstellen wollen.

Sicherer wird man nicht leicht verlorene Sagen aus Denkmälern erschließen können. Aber die Wahrscheinlichkeit, daß das Erschlossene einmal, wie jene Proisosage, eine literarische Bestätigung finden wird, ist sehr gering — fast so gering, als wenn hier, wie Noack wollte, ein Ereignis aus dem Leben des Grabherrn dargestellt wäre.

### Deutung von Darstellungen aus dem Gebiet der Geschichte.

Muß in diesem Fall meines Erachtens die mythische Deutung wieder in ihr Recht eingesetzt werden, so möge nun folgen eine unzweifelhafte geschichtliche Darstellung, da

wir uns die Frage vorzulegen haben werden, ob nicht doch bei einer solchen die Bedingungen der Deutung andere, das Verhältnis des Künstlers zum Stoff und zur literarischen Überlieferung ein anderes ist<sup>1)</sup>. Die Wahl des Beispiels ist nicht schwer. Es ist ein Doppelbeispiel: das Mosaikbild der Alexanderschlacht und das Schlachtbild des „Alexandersarkophags“ von Sidon<sup>2)</sup>.

Von dem Bild war schon im vorigen Kapitel die Rede. Wir haben gesehen, daß der „Beschreibung“ hier die Aufgabe gestellt ist, aus der verderbten Abschrift — ohne die Möglichkeit der Vergleichung anderer „Handschriften“ — den Urtext herzustellen. Aber in den Hauptzügen ist die Überlieferung ohne Zweifel treu, und daß die Deutung von jenen Korruptelen und ihrer Beseitigung wesentlich beeinflusst werden sollte, ist von vornherein unwahrscheinlich. Daß diese Deutung jemals zweifelhaft sein konnte, erscheint uns heute verwunderlich, und niemand wird je wieder in Zweifel ziehen, daß hier eine Schlacht Alexanders dargestellt ist: die persische Tracht ist unverkennbar, und der Führer der Siegerpartei trägt die Züge Alexanders, während der Perserkönig, dessen Bildnis wir nicht kennen, durch die aufrechte Königstiara und schon durch seinen Wagen und den Platz in dem Bild deutlich gekennzeichnet ist. Ein persönliches Zusammentreffen der beiden Könige also sehen wir dargestellt. Damit ist die Schlacht am Granikos

<sup>1)</sup> Eine umfassende Behandlung der historischen Darstellungen in der antiken Kunst war seit vielen Jahren meine Absicht, wie auch verschiedene Einzeluntersuchungen erkennen lassen. Nachdem ich auf das „römisch-germanische“ Gebiet verschlagen worden bin, muß die Absicht unausgeführt bleiben. Hoffentlich nimmt sich bald ein anderer des lockenden und, wie ich glaube, lohnenden Stoffes an. Die Behandlung in Gardner's Principles of Greek art S. 310 f. zieht sich zu enge Grenzen und befriedigt auch innerhalb dieser Grenzen wenig.

<sup>2)</sup> Abbildungen des Mosaikbildes werden jedem Leser leicht zugänglich sein — in diesem Fall braucht es ja nicht die beste (s. Band II, S. 101) zu sein. Der Sarkophag ist auf unserer Tafel XII bescheiden abgebildet. Die besten Abbildungen findet man bei Hamdy Bey und Th. Reinach, Une nécropole royale à Sidon (Paris 1892).

ausgeschlossen, und die Deutung hat nur zwischen Issos und Gaugamela zu wählen.

Weder hier noch dort werden nach aller Wahrscheinlichkeit und nach unserer besten Überlieferung die Könige einander so nahe gekommen sein. Aber der Künstler übte nur sein gutes Recht, wenn er die Hauptpersonen des großen Kampfs so zusammendrängte, und wir wissen überdies, daß er sich dafür auf eine Überlieferung berufen konnte wie die von Chares von Mytilene, dem Zeremonienmeister Alexanders, in Umlauf gebrachte, wonach eine Wunde, die der König in der Schlacht bei Issos davontrug, von dem Schwert des Dareios selbst herrührte. Diese Überlieferung war sicher falsch; Plutarch führt dafür Alexanders eigenes Zeugnis an. Aber daß schon unter den Zeitgenossen und mit Berufung auf einen Gewährsmann, der die Wahrheit kennen konnte, ja kennen mußte, eine solche Fälschung unliefe, bestreudet den nicht, der auch nur etwas von der Schnelligkeit und der Tendenz der Legendenbildung im Umkreis großer Persönlichkeiten weiß. Wenn der Künstler dieser Legende gefolgt wäre, wäre ihm kein Vorwurf daraus zu machen. Aber er hat sich noch lange nicht so weit von der historischen Wahrheit entfernt.

In beiden Schlachten hat der Stoß der Reiterei gegen das persische Zentrum den Sieg entschieden. Der Grundzug zu der in dem Bild gebotenen Darstellung war also in beiden Schlachten gegeben.

Aber wenn wir nun bei Curtius lesen, daß Dareios in der Schlacht bei Issos auf dem Schlachtfeld selbst den Wagen verlassen und zu eiliger Flucht ein Pferd bestiegen habe, und hier vor des Königs Wagen ein Pferd bereit gehalten sehen, so möchten wir darin doch die Entscheidung für diese Schlacht gegeben finden. Freilich ist es nur Curtius, bei dem wir jenes lesen, und in der besten Überlieferung steht davon nichts: erst fern von der Schlacht hat nach dieser der Flüchtige den Wagen mit einem Pferd vertauscht. Aber das Beispiel des Chares, und nicht nur dieses, beweist uns, daß die entstellte Überlieferung keineswegs jung zu sein braucht; dem Klitarch, der unter Curtius' Gewährsmännern voransteht, wäre eine solche Entstellung sehr wohl zuzutrauen. Für den Künstler aber galten doch gewiß keine strengeren Gesetze als für den Geschichtschreiber, und selbst wenn er mit dem Bewußtsein, einer falschen Überlieferung zu folgen, dennoch diese gewählt hätte, weil sie die ausdrucksvollere war, so hätte er wieder nur sein gutes Recht geübt.

Aber das Pferd soll gar nicht für Dareios bestimmt sein. Die Berufung auf die Erzählung des Curtius soll sich mit der Deutung des Bilds aus sich selbst in Widerspruch setzen, und mit jener Berufung soll „der positive Inhalt für die Beziehung auf die Schlacht bei Issos“ fallen. Die Andeutungen aber, die das Bild für die Beschaffenheit des Schauplatzes gibt, sollen gegen Issos, für Gaugamela sprechen. Dort war das Schlachtfeld „eine schmale Strandebene, westlich vom Meer, östlich von hohen Bergen begrenzt, der Angriff Alexanders erschwert dadurch, daß die Perser jenseits des Flusses Pinaros auf dem an jener Seite hohen Ufer standen, dessen Gewinnung den Reitern Alexanders nicht ohne schweren Verlust möglich war“, bei Gaugamela war es „eine weite Ebene, welche der Entwicklung der an Zahl so sehr überlegenen persischen Armee außerordentlich günstig war“. Es ist gewiß, daß das Mosaikbild von dem Charakteristischen der Landschaft von Issos nichts bietet; aber es ist auch gewiß, daß wir nach allem, was wir von der griechischen Kunst wissen, nicht berechtigt sind, das zu fordern, und es ist ebenso gewiß, daß das mit der Landschaft von Gaugamela Übereinstimmende eben nichts Charakteristisches ist. Diesem Argument kann ich also nicht die mindeste Bedeutung zugestehen. Sehr große Bedeutung muß ich dagegen, nach allem bisher Gesagten, der Aussage des Bilds über die Bestimmung des bereitgehaltenen Pferdes zugestehen, durch die freilich nur die Verbindung mit der Erzählung des Curtius gelöst, die Entscheidung gegen Issos nicht gegeben werden kann. Es kommt uns aber auf die Bestimmung der Schlacht in der That viel weniger an als auf die richtige Erklärung des Gemäldes in seinen wesentlichen Zügen.

Eine Hauptperson des Bildes ist sicherlich der vornehme Perser, der sich dem anstürmenden Makedonenkönig zum Schutz seines Herrn im letzten Augenblick in den Weg geworfen hat und nun von Alexanders Lanze durchbohrt wird, nachdem sein Pferd verwundet zusammengebrochen ist. So hat sich, nach Diodors Erzählung, Orathres, des Dareios Bruder, bei Issos mit auserlesenen Reitern dem Alexander in den Weg geworfen. Alles scheint dafür zu sprechen, daß er in dem Bild gemeint ist; kann dagegen sprechen, daß Orathres unter den Gefallenen nicht genannt wird, während für den Perser des Bilds eine Rettung ausgeschlossen scheint? Des Orathres Eingreifen in die Schlacht war vergeblich — das ist gewiß —: wie sollte die Kunst das anders zum Ausdruck bringen als durch seine Niederwerfung. Ob dieser Lanzenstoß unbedingt tödlich sein muß, ob Orathres in Wirklichkeit etwa

mit dem Leben davorkam, das braucht den Künstler nicht zu kümmern.

Nach dem Bild war der Perser im Begriff, von dem gestürzten Pferd abzustiegen, als ihn die Lanze des Königs traf. Für ihn, nicht für Dareios, soll das Pferd bereitgehalten werden, das so auffällig im Vordergrund des Bildes steht. Die doppelte Opferthat, durch die der griechische Künstler die Feinde geadelt hat, bleibt: die That des Reiterführers, der mit dem eigenen Leben die Rettung seines Königs erkaufen will, und die Trobenthat seines Genossen, der mitten im Schlachtgetümmel auf sein Pferd verzichtet, um den Führer zu retten. Und doch geht durch die Umdeutung dem Bild nach meinem Gefühl viel von seiner Größe verloren.

Nach der Deutung, der einst Welcker so schöne Worte geliehen hat, ist der Perserkönig der Mittelpunkt des Bildes, nach der anderen sinkt er zu einer Nebenfigur herab. Nach jener fügt zu den zwei edlen Zügen, die sich in Latein aussprechen, Dareios den dritten, indem er, der eigenen Rettung vergessend, ganz vom Mitgefühl und der Sorge um seinen Getreuen in Anspruch genommen scheint; nach der anderen bleibt ja freilich sein entsetzter Blick ebenso auf den Gefallenen gerichtet; aber er läßt sich gleichzeitig willenlos von seinem Gespann entführen, und nichts hindert den Beschauer, zu glauben, daß er doch auf die eigene Rettung vor allem bedacht ist.

Doch es kann nicht darauf ankommen, ob alles Edle, was man aus dem Bild herausgelesen hat, gewahrt bleibt, sondern nur darauf, ob sich feststellen läßt, was der Künstler gemeint hat. Daß das Gesicht des Persers, der das Pferd am Zügel hält, „mit dem Ausdruck des Entsetzens starr auf den Gefallenen gerichtet ist“<sup>1)</sup>, kann ich nicht zugeben; aber dem König ist es freilich erst recht nicht zugewandt. So hat es der Künstler versäumt, uns unzweideutig zu sagen, für wen das Pferd bestimmt ist. Sicher ist zwar, daß der Reiterführer eines anderen Pferdes bedarf — soeben noch bedurfte wenigstens, sicher aber doch auch, daß, nach der Sprache des Bildes, der König auf seinem schwerfälligen Wagen der so nahen Gefahr kaum noch entinnen kann. Man hat die Frage zu entscheiden versucht durch den Hinweis auf einen vom Pferd Springenden, der bisher unbeachtet geblieben war und nun das Pferd im Vordergrund für den König sichern soll. Aber diese Gestalt, in dem Mosaikbild so versteckt, daß sie erst entdeckt werden mußte, kann auch auf dem Originalgemälde kaum eine so bedeut-

<sup>1)</sup> Körte, Römische Mitteilungen XXII, 1907, S. 6.

same Rolle gespielt haben, obgleich das ungewöhnliche Motiv eine besondere Erklärung zu verlangen scheint <sup>1)</sup>). Deshalb scheinen mir daneben doch noch die allgemeinen Erwägungen berechtigt zu sein, die es unwahrscheinlich machen, daß das Schicksal des Großkönigs, wenn er einmal dargestellt wurde, so sehr zur Nebensache herabgedrückt worden sei.

Von den italischen Denkmälern, auf denen wir Nachklänge des Alexanderbilds erkennen, werden wir eine maßgebende Aufklärung über seine Deutung nicht erwarten. Auf der Schale aus der Fabrik des C. Popilius sind die Hauptfiguren des Gemäldes — Alexander, der gestürzte Perserreiter, Dareios auf seinem Wagen, nicht aber der Perser mit dem Pferd — mit Figuren anderer Herkunft vermischt; auf den Aschenkisten aus Perugia vollends verschwinden diese Figuren — auf einer findet sich doch auch der Perser mit dem Pferd — zuweilen fast ganz unter bedeutungslosen Nebenfiguren. Aber wenn ein der Zeit Alexanders noch nahestehendes Kunstwerk hohen Ranges — der Sarkophag von Sidon — nur die beiden Figuren Alexanders und des gestürzten Persers wiedergibt, so könnte man darin vielleicht einen Beweis dafür sehen, daß der Perserkönig wirklich nur eine Nebenfigur gewesen sei. So wenig indessen die Übereinstimmung der Alexandergruppe beider Denkmäler auf Zufall beruhen kann, so ist doch, bevor man jenen Schluß zieht, zu bedenken, daß auch der Schöpfer des Alexanderschlachtbilds der Erfinder jener Gruppe gar nicht gewesen ist. Wenigstens können wir „das so charakteristische und packende Motiv des von seinem zusammengebrochenen Pferde herabgleitenden Persers“ schon in der attischen Kunst des fünften Jahrhunderts nachweisen <sup>2)</sup>). Andererseits aber sehen wir auch auf einer merkwürdigen Gruppe von Vasenbildern, deren Deutung mit der Datierung auch heute noch als umstritten gelten muß, den ansprengenden Reiter mit dem Perserkönig zu Wagen verbunden, ohne daß der gestürzte Reiter zwischen beiden sich fände.

Wenn diese Vasenbilder wirklich eine Schlacht Alexanders darstellen, wie neuerdings Furtwängler, den Gedanken Heydemanns aufnehmend, wieder befürwortet hat <sup>3)</sup>, so wäre ein Zusammenhang mit dem Urbild des Mosaiks kaum zu bezweifeln, und es könnte dann aus diesen Bildern der umgekehrte Schluß

<sup>1)</sup> F. Winter in dem Band II S. 101 angeführten Werk.

<sup>2)</sup> Körte, S. 17.

<sup>3)</sup> Griechische Vasenmalerei II zu Tafel 88.

gezogen werden, wie aus der Gruppe des Alexander Sarkophags von Sidon. Aber auch wenn die Deutung auf eine ältere Perserschlacht durch die Entstehungszeit der Vasen gefordert werden sollte, bliebe ein Zusammenhang der Typen möglich, der für die Bewertung der einzelnen Figuren nicht gleichgültig sein kann — zum mindesten für die Bewertung sekundärer Zeugnisse bei der Rekonstruktion und Deutung des Urbilds.

Dem Schöpfer dieses Urbilds wird man ja freilich zutrauen dürfen, daß er, obgleich nicht schlechtweg Erfinder seiner Gestalten, sondern, gemäß der Sparsamkeit der griechischen Kunst, abhängig von überlieferten Typen, dennoch in dem, was er aussprechen wollte, durch diese bildliche Tradition sich nicht beengen ließ. Aber wenn selbst ein so großes Kunstwerk einer vergleichsweise freien Zeit die Macht dieser Tradition noch spüren läßt, so ist uns das eine nachdrückliche Lehre für die Einschätzung dieser Macht bei minder individuellen Leistungen und in noch gebundeneren Zeiten.

In dem Gemälde hat ein großer Künstler dem Zwang der bildlichen Tradition ein wirkliches Historienbild abgerungen, was dem Schöpfer des Sarkophagreliefs nicht gelang, vielleicht auch kaum von ihm erstrebt ward. Auch das Bild bietet nicht nüchterne Wirklichkeit. „Wie die Dinge eigentlich gewesen“, so sie darzustellen, sah der Künstler nicht als seine Aufgabe an — er mit mehr Recht gewiß als der gleichzeitige Geschichtschreiber, der sich auch nicht verpflichtet fühlte, wörtliche Wahrheit zu berichten. Aber der Künstler hat den Vorgang dargestellt, wie er allenfalls sich getragen haben konnte. So war es nicht allezeit; so blieb es nicht immer. Eine frühere Kunst glaubte der Bedeutung großer Ereignisse nicht gerecht zu werden, wenn sie nicht Götter unter die Sterblichen mischte. So war es bei der Marathon Schlacht in der „bunten Halle“ in Athen, und ich habe einmal wahrscheinlich zu machen gesucht, daß es der Realismus des Perikles war, der zuerst einen Schlachtensieg ohne überirdische Mitwirkung — schwerlich zum Vorteil des Kunstwerks — darzustellen gebot<sup>1)</sup>. Eine spätere Kunst meinte wieder der Verherrlichung ihrer Helden nicht genug zu tun, wenn sie sie nicht mit den Göttern wie mit ihresgleichen verkehren ließ, wenn sie nicht ihre Tugenden statt in Mienen und Taten vielmehr in leibhaftigen Gestalten verkörperte; ja sie verfiel wohl darauf, ausschließlich in „Allegorien“ andeutend

1) Das Gemälde der Schlacht bei Dinoo in der Stoa Poikile zu Athen: Rheinisches Museum LXIX, 1913, S. 160 f.

zu erzählen. Man denke an manches Werk der frühen Kaiserzeit. Aber wenn dann der Blick auf den Fries der Trajanssäule, der Markusssäule fällt, so sehen wir, daß neben jener idealisierenden, allegorisierenden Darstellungsweise ein nüchterner Chronikstil aufgekommen, vielleicht wieder aufgekommen ist. Das sind Historienbilder, die der Deutung gar keine Schwierigkeiten machen würden, wenn eine gleich ausführliche und gleich nüchterne schriftliche Überlieferung uns erhalten wäre, die uns die verlorene einigermaßen ersetzen können, noch besser es könnten, wenn nicht doch hier der Kunst oft Aufgaben gestellt worden wären, die ohne Undeutlichkeiten damals nicht zu lösen waren, vielleicht niemals zu lösen wären. Bei manchen solchen Undeutlichkeiten, wie sie die notgedrungene Anwendung eines verschiedenen Maßstabs für die Menschen und ihre Umgebung, wie sie eine mangelhafte, oft gewaltsame Perspektive mit sich bringt, wünscht man wohl die Kunst zu den in ihrer Frühzeit auch leblosen Gegenständen beigefügten Inschriften zurückkehren zu sehen.

Nicht weniger stark ist dieser Wunsch bei der allegorisierenden Darstellung, zumal wenn die Attribute, die eine Beischrift allenfalls ersetzen können, infolge von Mehrdeutigkeit oder schlechter Erhaltung versagen.

Sind vollends Personifikationen nicht die Begleiter historischer Gestalten, wenn man will nur Lichter, die dem Bild eines auch ohne sie nicht unverständlichen Vorgangs aufgesetzt sind, sind sie vielmehr für sich allein der Ausdruck eines Gedankens, dann ist der Deutung ein schweres und oft mit voller Sicherheit für uns gar nicht lösbares Problem gestellt. Ich erinnere an die „Apotheose Homers“, bei der wir ohne die Inschriften ziemlich hilflos wären; ich erinnere ferner an die „Verleumdung“ des Apelles (s. II, S. 10), bei deren Ausdeutung, wenn wirklich Beischriften fehlten, dem Lukian freilich manches dunkel oder unsicher bleiben mußte. Dafür beruft er sich dann auf den περιηγητῆς τῆς εἰκόνης für dessen Belehrung wir hohe Bewunderung oder geringes Vertrauen hegen müßten, wenn wir nicht annehmen dürften, daß ihm schriftliche Überlieferung zu Gebot stand<sup>1)</sup>. Hinweisen darf

<sup>1)</sup> Die Weisheit des Fremdenführers wie auch der Anschein, als ob der Schriftsteller fünf Namen selbst erschlossen habe, mag immerhin, wie Robert (Hermeneutik S. 15) will, „ein jedem Kundigen geläufiger rhetorischer Topos sein, von dem namentlich Pausanias bis zum Überdruß Gebrauch macht“, daß aber die

ich auch auf das gleichfalls von Lukian beschriebene, kürzlich von mir behandelte <sup>1)</sup> Bild des gallischen Ogmios, bei dem man den Sinn der Darstellung ohne den Namen des Gottes, der hier in der Ausstattung des Herakles erscheint, und ohne Kenntnis seines Wesens schwerlich erraten würde <sup>2)</sup>.

### Deutung von Gebäuden.

Wo von den Hilfsmitteln der Deutung die Rede war (S. 19 f.), wurden auch schon Gebäude erwähnt, zu deren Deutung uns Schriftstellerzeugnisse oder Inschriften verhelfen. Aber das sind seltene Ausnahmen. In der Regel bleiben wir auf die Betrachtung des Baues allein angewiesen.

Der Götter Haus werden wir in den meisten Fällen als solches richtig erkennen, obgleich von der Möglichkeit einer Mißdeutung auch hierbei gesprochen werden mußte (S. 19). Aber zur Deutung gehört auch der Name des Gottes.

Wie sollen wir den erfahren, wo kein Schriftstellerzeugnis, keine Inschrift sich unzweifelhaft mit dem Bau verbinden läßt? Das sogenannte „Theseion“ in Athen wird sicher bei Pausanias genannt; aber dennoch konnten sich mehrere Götter um den Tempel streiten; die Theseustaten in den Metopen geben so wenig wie die Heraklestaten einen sicheren Anhalt, und der Anspruch des Hephaistos kommt mehr und mehr zur Anerkennung <sup>3)</sup>. Den berühmten Tempel auf Nigina

Namen sich, bis auf den der Verleumdung selbst, aus der Beschreibung „mit innerer Notwendigkeit ergeben“, ist doch etwas viel gesagt, und ich hätte zu einer Deutung, die sich auf keinerlei Überlieferung berufen könnte, kein rechtes Zutrauen.

<sup>1)</sup> Bonner Jahrbücher Heft 125, 1919, S. 38 f., bes. S. 67f.

<sup>2)</sup> Vgl. hierzu Robert, Hermeneutik S. 59 f. (Personifikationen abstrakter Begriffe), ferner H. Blümner, Über den Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten (Laokoönstudien I, 1881), auch J. Burckhardt, Die Allegorie in den Künsten (Vorträge S. 374—94).

<sup>3)</sup> W. Judeich, Topographie von Athen, S. 325 f. Für Sakchos sprach wohl vergebens H. Nissen, Orientation, S. 178 f.

hat erst neuerdings eine Inschrift einer Göttin zugewiesen, an die vorher niemand gedacht hatte<sup>1)</sup>. Das Bildwerk redet nur selten eine so deutliche Sprache, wie etwa die Giebelgruppen beim Parthenon — die Metopenreliefs würden auch hier jede andere Gottheit zulassen<sup>2)</sup>. Die Lage — in der Ebene oder auf Bergeshöhen — kann selbst für den Charakter der Gottheit kein sicheres Kriterium abgeben<sup>3)</sup>, geschweige denn ihren Namen verraten. Der Orientierung nach Westen möchte man eher als der Lage in der Ebene eine Beziehung zu den chthonischen Göttern zutrauen<sup>4)</sup>. Aber die Zahl dieser Götter ist nicht gering, und vollends bei der unvergleichlich größeren Zahl der nach Osten gerichteten Tempel bliebe der Spielraum der Wahl noch gar groß. Er würde sich sehr verengen, wenn der von H. Nissen in seinem gelehrten und geistreichen Werk versuchte Gedanke stichhaltig wäre, wonach die Richtung der Tempelachse in einer festen Beziehung zu dem Sonnenaufgang am Festtag des Gottes stünde<sup>5)</sup>. Aber ich muß gestehen, daß ich zu der Zuverlässigkeit des Kriteriums kein Zutrauen gewinnen kann — ohne damit mir ein Urteil über die Richtigkeit des Grundgedankens gestatten zu wollen, dessen weitausgreifender und tiefeindringender Begründung nur wenige überhaupt völlig folgen können. Die Berechnungen, die für sicher benannte Tempel angestellt werden, scheinen mir indessen nicht so zwingend zu

<sup>1)</sup> A. Furtwängler, *Agina I*, S. 1 f.

<sup>2)</sup> Die Unabhängigkeit des Tempelschmucks vom Inhaber des Tempels betont stark — vielleicht etwas zu stark — Robert, *Hermeneutik* S. 233 f. u. ö. Verwirrt er doch sogar beim Ostgiebel des olympischen Zeustempels die von Pausanias gebotene Deutung (S. 290 f.).

<sup>3)</sup> B. Stengel, *Griechische Kultusaltertümer*<sup>3</sup>, S. 21 f.

<sup>4)</sup> Stengel, S. 25.

<sup>5)</sup> H. Nissen, *Orientation. Studien zur Geschichte der Religion* I (1906), II (1907), III (1910).

sein, daß man sich ihnen bei sonst unbenannten Heiligtümern gern allein überlassen möchte.

Hier ist der Ort, von einem Bau zu sprechen, der lange Zeit als „der griechische Urtempel“ einen ehrwürdigen Platz in der Geschichte der griechischen Baukunst eingenommen hat und jetzt, dieses Nimbus beraubt, uns ein lehrreiches Beispiel dafür ist, wie die auf der Beschreibung ruhende Datierung den Weg zur richtigen Erklärung bahnt oder wenigstens den zur falschen versperert (Abbildung auf Tafel XIII 1).

Dicht unter dem Gipfel des Schagebirges auf Cuboia steht der Bau, der, gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts entdeckt und schon von dem Entdecker für einen Tempel uralter Zeit gehalten, dann durch Welcker seinen Ehrenplatz in der Baugeschichte erhielt: „ein Denkmal, das an Wichtigkeit und Würde des Altertums und als ein lichter Punkt in dem weiten Dunkel, das auf jenen Zeiten fern ruht, den Grabmälern der alten Königsgeschlechter an die Seite gesetzt zu werden verdient“<sup>1)</sup>. Eigentlich hat der Bau mit einem griechischen Tempel gar keine Ähnlichkeit: ein Rechteck von 12,70 zu 7,70 m, an den Außenseiten gemessen, mit Mauern von fast 1½ m Dicke, mit einer Tür zwischen zwei Fenstern an der südlichen Langseite. Aber man konnte vor sechzig Jahren den griechischen Tempel noch nicht so weit zurückverfolgen als heute und mochte deshalb der Urzeit eine so abweichende Form zutrauen, dann aber schienen die übertragenden Blöcke, die das Dach bildeten, in der Mitte nicht ganz zusammenzustößen, und dieser Spalt von 50 cm Breite, für jeden anderen Bau undenkbar, erinnerte an die Dachöffnung, die man damals noch für eine wesentliche Eigenschaft griechischer Tempel hielt. Heute wissen wir, daß der griechische Hypäthraltempel als ein Bautypus niemals existiert hat<sup>2)</sup>, und damit würde die einzige Ähnlichkeit, die der Bau mit einem Tempel zu haben schien, verschwinden — auch wenn nicht die „Dachriße“, über die C. Fr. Hermann zu Welckers Ärger spottete, ihre Entstehung lediglich dem Verlust der obersten Plattenreihe verdankte, von der nur eine einzige Platte noch vorhanden ist, die dann in der Tat auch bis zum First reicht. Aber auch mit dem

1) Welcker, Kleine Schriften III, S. 376 f. Abschließend Fh. Wiegand, Athenische Mitteilungen XXI, 1896, S. 11 f.

2) Dörpfeld, Athenische Mitteilungen XVI, 1891, S. 334 f.

Uralter des Baus, das schon damals die Abweichungen von den uns bekannten griechischen Tempeln erklären mußte und heute sie nicht mehr erklären könnte, ist es nichts. Es schien bewiesen zu werden durch die mit den mykenischen Tholosbauten übereinstimmende Dachkonstruktion, die auch von der aller bekannten Tempel abwich. Aber die Übereinstimmung mit jenen Kuppelbauten ist doch recht gering, da es sich hier weder um eine Wölbung noch um einen Rundbau handelt, und die Übertragung kommt noch im vierten Jahrhundert vor, erklärt sich aber hier, wie überhaupt die ganze solide, widerstandsfähige Bauweise bei jeder Bestimmung des Baus durch die Lage auf der sturmumbrausten Bergeshöhe, die monatelang mit Schnee bedeckt ist: hier wäre ein Ziegeldach zu keiner Zeit am Platz gewesen.

Technische Eigentümlichkeiten aber rücken den Bau von der Urzeit weit ab. Rustika mit sorgfältigem glatten Randbeschlag, Anschlußflächen mit glattem Rand und vertieftem Spiegel lassen den Bau frühestens ins sechste Jahrhundert, leicht aber auch in erheblich spätere Zeit setzen. An einen Tempel kann niemand mehr denken. Diese Deutung bestritt auch schon Ludwig Roß und wollte in dem Bau eine Sennhütte sehen. Dem widersprach Welcker mit besonderer Heftigkeit, und die Erklärung ist in der Tat unmöglich bei der Lage auf dem kahlen Berggipfel, mehrere hundert Meter über allem Pflanzenwuchs und über der höchsten Quelle. Um so eher wäre diese Lage auf weit übers Meer schauender Felsenwarte verständlich, wenn der Bau, wie Wiegand, eine alte Vermutung aufnehmend, vorschlägt, „mit dem für die Inseln so wichtigen Wacht- und Signaldienst zusammenhängt, wie ihn die Athener z. B. in Sestos eingerichtet hatten und wie er in Aschylos' Agamemnon so anschaulich“ — gewiß aus der Anschauung der eigenen Zeit — „geschildert ist“.

Wenn hier der griechischen Baugeschichte ein „Tempel“ der Urzeit entrisen worden ist, so hat ihr Robert Koldewehß scharfsinnige Deutung<sup>1)</sup> der unter dem Namen „Grab des Sardanapal“ bekannten Ruine im kilikischen Tarsos einen Tempel der Spätzeit zurückgewonnen, „einen der prächtigsten und gewaltigsten Tempel des klassischen Alter-

<sup>1)</sup> Aus der *Anomia* (Festschrift für C. Robert, Berlin 1890), S. 178 f.

tums", indem er erkannte, daß die sechs voneinander getrennten gewaltigen Blöcke einer felsenhart gewordenen Schüttung von Kalkmörtel mit großen Flußkieseln einst von Quadern umgeben und untereinander verbunden waren, und daß diese Quaderzüge den Grundriß eines hochentwickelten hellenischen Tempels darstellen. Die Quadermauern sind bis auf wenige, aber sichere Reste geraubt worden, während die Füllmasse des Konglomerats als nicht verwendbar unberührt stehen blieb, wodurch dann freilich eine schwerverständliche Ruine entstand, die man um ihrer Unverständlichkeit willen in ein möglichst fernes Altertum hinaufzurücken geneigt war.

In beiden Fällen ist es ein genugsam bekannter Bau-  
typus, der des griechischen Tempels, der es uns ermöglicht,  
hier die Deutung zu finden, dort sie auszuschließen. Schlechter  
steht es, wenn es sich um einen Bau von besonderer Art han-  
delt, für den uns Analogien fehlen. Das gilt von dem bereits  
erwähnten Rundbau im Asklepiosheiligtum bei Epi-  
dauros<sup>1)</sup>. Pausanias erwähnt als sehenswert ein rundes  
Gebäude von Marmor, das man „Tholos“ nenne. Darin  
hatte Pausias einen Gros gemalt, der statt Pfeil und Bogen  
die Leier trug. Dieser Rundbau ist nun gefunden worden,  
die Fundamente in situ, so daß der Grundriß feststeht, von  
den Bauteilen so viel, daß auch der Aufbau im wesentlichen  
gesichert scheint. Auf diesen selben Bau aber bezieht sich eine  
erhaltene Baurechnung, die ihn *θουμέλη* nennt<sup>2)</sup>. Das ist  
also eine ungewöhnlich reiche Überlieferung. Und doch: was  
heißt *θόλος*? Was heißt *θουμέλη*? Was lehrt uns der Bau  
selbst über seine Bestimmung? Der Name *θόλος* läßt den

<sup>1)</sup> Kabbadias, Fouilles d'Epidaure I; Herold, Antike Denkmäler II; Defrasse, Epidaure; Kabbadias, Die Tholos von Epidauros, Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1909, S. 536 f.

<sup>2)</sup> *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική* 1892, Sp. 69 f. Athenische Mitteilungen XX, 1895, S. 20 f. und S. 405f.

Zweck des Baus gar nicht erkennen: jeder Rundbau kann so heißen. Der Name, *θυσία* ist minder unbestimmt und zugleich authentischer; aber ohne weiteres deutlich ist auch er freilich nicht. Unter seinen möglichen Bedeutungen, von denen E. Reisch in Dörpfelds Theaterbuch gesprochen hat<sup>1)</sup>, muß die gesucht werden, die mit der Eigenart des erhaltenen Baus, besonders mit den sonderbaren Gängen des Unterbaus am besten vereinbar scheint.

Auf diesem Weg hat, einen schon von S. Herrlich ausgesprochenen Gedanken weiter verfolgend, H. Thiersch sich zu der Vermutung führen lassen, daß wir in dem Gebäude „den Musikpavillon des Kurorts“ zu sehen haben<sup>2)</sup>. Neuerdings gewonnene Berichtigungen der Beschreibung, wie die, daß in der Mitte des Bodens nicht, wie man früher annahm, eine Öffnung war, daß dagegen die Wand durch Fenster unterbrochen war, sind für die Beurteilung dieser Vermutung von Bedeutung. „Vermutlich diente der Rundbau auf der Marmaraterasse in Delphi ebenfalls musikalischen Aufführungen“, desgleichen ein eng mit dem Apollotempel verbundener Rundbau in Argos. Der Rundbau als typisches Lokal für musikalische Darbietungen ist für archaische und klassische Zeit außerdem festgelegt durch die Skias in Sparta und das Odeion des Perikles in Athen. Die künstliche Hohllegung des Fußbodens ließe sich durch Rücksicht auf die Resonanz wohl erklären; warum die konzentrischen Fundamentmauern einen Irrgang darstellen, durch die Art der Anlage ihrer Verbindungstüren, bliebe freilich rätselhaft<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Dörpfeld = Reisch, Das griechische Theater, S. 278 f.; vgl. auch Svoronos, Das Athener Nationalmuseum I, S. 199 f.; S. 225 f.; Dörpfeld im Hermes 1902, S. 249.

<sup>2)</sup> Verhandlungen der Philologenversammlung in Basel (1908), S. 89 f.; Zeitschrift für Geschichte der Architektur II S. 27—50 und S. 67—95.

<sup>3)</sup> Überhaupt ist mir Thierschs Deutung doch so zweifelhaft

Sehr einleuchtend hat Studniczka ein Gebäude im Hippolytosheligtum von Troizen als Speisesaal gedeutet<sup>1)</sup>, und Frickehaus hat ihm andere „griechische Banketthäuser“ angereicht<sup>2)</sup>.

Als letztes Beispiel führe ich die vielumstrittene „Bühne“ oder vielmehr das „Proskenion“ der griechischen Theater an (Tafel XIII 2. 3 und XIV 1. 2).

Bekanntlich hat zuerst Julius Hoepfen die Existenz einer erhöhten Bühne im Theater des fünften Jahrhunderts in Zweifel gezogen. Sein Zweifel gründete sich auf die Interpretation der Dramen<sup>3)</sup>. Danach hat Dörpfeld der Hypothese das Gewicht seines Namens geliehen und hat die Frage philologischer Interpretation zu einer Frage der Denkmälerklärung gemacht. In die Zeit der großen attischen Dramatiker schien freilich das Zeugnis der Denkmäler nirgends zurückzureichen; aber es sollte auch für alle spätere Zeit die erhöhte Bühne ausschließen. Für das fünfte Jahrhundert war sie von den meisten schon aufgegeben, ehe Dörpfelds Theaterbuch erschien<sup>4)</sup>. Aber den Vitruv, der die hohe Bühne für das „griechische“ Theater — wo nicht seiner eigenen, so doch irgendeiner Zeit — mit dürren Worten bezeugt, in einer so wichtigen Sache, wie Dörpfeld verlangte, kurzweg eines

geworden, daß ich von ihrer starken Hervorhebung durch die beigegebenen Abbildungen lieber abgesehen habe, zumal bei dem Herstellungsversuch die gewölbte Decke mir sicher falsch zu sein scheint. Im Text aber darf die Deutung als ein immerhin beachtenswerter Versuch ja wohl stehen bleiben, bis eine andere, überzeugendere gefunden ist.

1) Bull. de corr. hell. XXIX, 1906, S. 52 und Das Symposion Ptolemaios II (1914) S. 147.

2) Jahrbuch XXXII, 1917, S. 114—33.

3) De theatro attico saeculi a. Chr. quinti (Bonn 1884).

4) Das griechische Theater. Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater von W. Dörpfeld und E. Reisch (Athen 1896).

Irrtums zu zeihen, konnte man sich nicht so leicht entschließen. Und dann wiesen doch alle erhaltenen griechischen Theater einen Bauteil auf, der dem *pulpitum* Vitruvs entsprach, und der nun doch keine „Bühne“, sondern nur eine Schmuckwand, nur der Spielhintergrund sein sollte. Dörpfeld selbst fand dann später einen Ausweg, durch den die Vorstellung des Vitruv von dem unbegreiflichen Irrtum, der falschen Denkmälerinterpretation freigehalten werden konnte, indem er die Vorstellung anwendbar fand auf die kleinasiatischen Theater seiner Zeit, obgleich die Maßangaben zu ihnen weniger als zu den griechischen passen. In der Deutung des Vorbaus am Bühnenhaus der griechischen Theater als einer Schmuckwand, als des Spielhintergrunds, hielt er aber nach wie vor fest <sup>1)</sup>.

Die Angaben Vitruvs können sich in der Tat allenfalls auf das kleinasiatische Theater beziehen — könnten es um so eher, wenn etwa das dem Architekten vor Augen stehende Theater des Pompejus dem kleinasiatischen Typus angehört hätte, was sehr wohl möglich, wenn auch nicht nachweisbar ist, oder wenn, wie man zu erweisen versucht hat, Vitruvs Quellen überhaupt nach Kleinasien weisen. Daß aber seine Angaben zu den kleinasiatischen Theatern besser passen als zu den „hellenistischen“, kann man nur behaupten, wenn man eben mit Dörpfeld für erwiesen hält, daß das hellenistische „*Proskenion*“ keine Bühne ist. Das aber ist doch eben die Frage — eine Frage der Denkmälerdeutung, die nur durch eine vorurteilsfreie Betrachtung der Ruinen beantwortet werden kann. Die Untersuchung dieser Ruinen aber ist überaus schwierig, da sie meistens der Ausgrabung bedarf, und diese dann die in Betracht kommenden Teile fast immer stark zerstört, oft auch durch Umbau verändert findet. Buchsteins Buch über die griechische Bühne <sup>2)</sup>, mit dem er der Dörpfeldschen Theorie entschieden und wuchtig entgegentrat, enthält diese vorurteilsfreie Untersuchung leider nicht und hat deshalb auch die Frage nicht

<sup>1)</sup> Athenische Mitteilungen XXII, 1897, S. 439 f.; XXIII 1898, S. 326 f. So auch noch neuerdings in den Besprechungen der im folgenden genannten neuen Bücher.

<sup>2)</sup> Die griechische Bühne. Eine architektonische Untersuchung. (Berlin 1901.)

entschieden, hat vielmehr, statt die Gegner zum Schweigen zu bringen, ihnen mancherlei Angriffspunkte geboten, durch deren Ausnützung der Zuschauer des Streits über die Schwächen ihrer Position getäuscht werden kann. Buchstein hat die philologischen Beweise für das bühnenlose Theater zum Arger der Philologen etwas unsanft beiseite geschoben. Er durfte das allenfalls, weil diese Beweise nur für die Zeit der erhaltenen Dramen gelten, und die erhaltenen Ruinen in diese Zeit, wie gesagt, — vielleicht mit einer einzigen Ausnahme — nicht hinaufreichen. Aber er hätte besser getan, auch die Zeugen für die erhöhte Bühne zunächst aus dem Spiel zu lassen und allein die Denkmäler zu vernehmen. Nicht „vom Standpunkt des Anhängers der alten vitruvischen Lehre“ hätte er die Ruinen betrachten sollen. Denn der Beweis, daß sie übereinstimmend mit Vitruv ergänzt werden können, ist bei ihrer starken Zerstörung oft nicht sehr gewichtig.

Und ich glaube, daß sich ohne alle Berufung auf Vitruv der Nachweis führen läßt, daß diese Vorbauten aller hellenistischen Bühnengebäude nicht bloß eine Schmuckwand, nicht bloß der Spielhintergrund sein können. Sie unterscheiden sich freilich von der Front der anerkannten kleinasiatischen Bühnen durch den Schmuck der Säulen oder Halbsäulen<sup>1)</sup>. Aber daß auf ihn die kleinasiatischen Bühnen verzichteten, läßt sich durch ihre geringere Höhe erklären. Daß auch die Front einer erhöhten Bühne mit Säulen geschmückt sein konnte, lehren uns mehrere Pnyakenbasen. Es soll keineswegs geleugnet werden, daß auch in den Theatern mit erhöhter Bühne gelegentlich die Orchestra noch als Spielplatz benutzt wurde und dann die Front der Bühne den Hintergrund abgab. Hätte aber die Säulenstellung nur diesen Zweck gehabt, so müßte ihre durchweg geringe Höhe befremden und würde in der Dörpfeld'schen Annahme, daß diese Säulenhallen den bescheidenen Abmessungen der athenischen Häuser des fünften Jahrhunderts entsprächen, keine ausreichende Erklärung finden.

Mehr noch müßte es Verwunderung erregen, daß die obligatorischen drei Türen des Spielhintergrundes sich fast niemals finden. Man soll sie durch Weglassen der „Pinafes“, die zwischen den Säulen oder Halbsäulen eingeschoben wurden, nach Belieben haben herstellen können. Aber warum hätte man eine Tür doch in der Regel angebracht?

<sup>1)</sup> Hierin sah einen wesentlichen Unterschied F. Noack, *Philologus* LVIII, 1899, S. 1 f.

Warum ferner soll man niemals die Front der „Scene“ selbst als „Spielhintergrund“ ausgestaltet, sondern diesen stets um einige Meter vorgeschoben haben? Warum sollten Rampen in mehreren Fällen auf das Dach dieses Spielhintergrunds führen, das doch für etwaige Göttererscheinungen vom Obergeschoß des Bühnenhauses aus zugänglich war? Warum sollte dieses „Dach“ ganz oder doch hauptsächlich, wie Buchstein erwiesen hat, aus Holz hergestellt, das heißt doch als Fußboden und nicht als Dach charakterisiert worden sein? Warum — —? Doch es kann nicht meine Absicht sein, eine so viel umstrittene Frage hier im Vorbeigehen zu entscheiden. Es genügt gezeigt zu haben, daß es eine Frage der Denkmälererklärung ist. Wird sie als solche, wie ich glaube, im wesentlichen im Sinne Buchsteins beantwortet, so darf man dann die gleichlautende Antwort des antiken Architekten, die diesem eigene Anschauung statt mühseliger Schlussfolgerungen gegeben haben wird, allerdings als eine erwünschte Bestätigung ansehen.

Die Antwort aber auf die zweite sich dann aufdrängende Frage, die keine archäologische mehr ist: weshalb das Spiel, das ursprünglich in der Orchestra vor sich ging, später auf ein erhöhtes Podium verlegt worden ist, die Antwort auf diese Frage ist in der Geschichte der dramatischen Aufführungen längst gefunden worden. Aber ich glaube, daß doch auch zu ihr die Denkmälerkunde einen wichtigen Beitrag zu geben hat, indem sie uns in der von Dörpfeld erschlossenen, von Buchstein in wesentlichen Punkten zurechtgerückten Baugeschichte des athenischen Dionysostheaters eine Übergangszeit erkennen läßt, in der die Schauspieler noch zu ebener Erde, aber auf einem von der Orchestra deutlich geschiedenen, zwischen Flügelbauten eingeschlossenen Raum auftraten.

Diese vor zehn Jahren niedergeschriebenen Sätze durften stehen bleiben, da sie Unrichtiges wohl nicht enthalten. Aber es hätte füglich auch mit größerer Bestimmtheit gesagt werden können, daß jener Vorbau am Bühnenhaus aller erhaltenen Theater durchaus nichts anderes sein kann als die erhöhte Bühne. Dabei wäre hauptsächlich auf zwei inzwischen erschienene Bücher zu verweisen: Fiechter<sup>1)</sup> und Fricke-

<sup>1)</sup> Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters (München, Beck, 1914); s. besonders Teil II: „Das hellenistische Theater“ S. 22—74.

haus<sup>1)</sup> haben „die Frage der Denkmälerdeutung“ als solche angefaßt und meines Erachtens endgültig gelöst. Von der Sonderstellung aber des athenischen Dionysostheaters, die Frickehaus gegenüber Buchstein mit Recht betont hat, möchte ich auch heute an dieser Stelle nicht anders als andeutend sprechen. Diese Ruine ist für sich allein ein Problem der Denkmälerdeutung, und der schwersten eines. Dörpfelds Ausgrabung und Publikation hat Frickehaus „schlechthin ein Meisterwerk“ genannt. Es ist nicht die Schuld des Ausgräbers noch die des Erklärers, wenn der Fragen noch manche übrig sind — zu verwickelt, als daß sie hier dargelegt werden könnten.

Vielleicht stand ich vor zehn Jahren in der Beurteilung der Ruine des Dionysostheaters etwas zu sehr unter dem Eindruck von Buchsteins Auffassung; vielleicht stünde ich heute zu sehr unter dem Eindruck der Deutung von Frickehaus — trotz Dörpfelds Widerspruch<sup>2)</sup>.

Gewiß ist, daß es nach Dörpfelds ausgezeichneten Aufnahmen und Erläuterungen, zu denen nun auch noch wertvolle Beobachtungen Fiechters (S. 9—15) hinzugetreten sind, kaum ein Bauwerk gibt, an dem man sich ohne eigene Anschauung besser einen Einblick verschaffen kann in die Schwierigkeiten der Deutung, die eine lange Geschichte im Verein mit schlechter Erhaltung bereitet, kaum ein Bauwerk aber auch, das in gleichem Grad jeder Bemühung wert schiene. Das aufmerksame Studium der Arbeiten von Dörpfeld, Buchstein, Fiechter, Frickehaus — um nur die wichtigsten zu nennen; noch andere sehe man bei Frickehaus S. 58 — kann zu einer wahren Schule der Denkmälerbetrachtung werden und verspricht, wie ich glaube, immer noch neue Auf-

<sup>1)</sup> Die altgriechische Bühne (Straßburg 1917); s. besonders II<sub>1</sub>: Die hellenistische Bühne S. 33—57.

<sup>2)</sup> Wochenschrift f. klass. Philol. 1918, Sp. 313 f. und 361 f.

klärungen, wenn auch niemals eine vollständige Lösung aller Fragen.

### Deutung von Geräten.

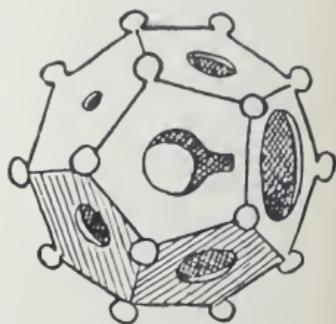
Doch in diesem Kapitel wäre auch von sehr viel bescheideneren Denkmälern zu sprechen — bis hinab zu den kleinsten Erzeugnissen der „Tektonik“, zu der endlosen Reihe der Geräte, denen einst eine aufs „Antiquarische“ gerichtete Archäologie mit Vorliebe ihre Aufmerksamkeit schenkte, während ihnen die vornehme „Archäologie der Kunst“ nur zuweilen einen Seitenblick gönnte, wenn sie etwa bezeugen sollten, daß auch auf dem unscheinbarsten Gebrauchsgegenstand der Alten noch ein Schimmer griechischer Formenschönheit ruht. Mit der Deutung brauchte man sich dann freilich gar nicht immer aufzuhalten. Aber der Ausgräber, der seine Fundstücke vorlegt, oder der Museumsverwalter, der seine Schätze ordnet, muß sich doch auch über des kleinsten Stückes Zweck und Bedeutung Klarheit zu verschaffen suchen. Auch da gilt dann Gerhards schon angeführtes Wort: Monumentorum artis qui unum vidit nullum vidit, qui mille vidit unum vidit, und es ist das erste, Vergleichsmaterial zusammenzubringen. Dann erst wird man das für den Gegenstand Wesentliche von dem Zufälligen scheiden können.

Auf die Hilfe von Schriftstellerzeugnissen werden wir hier nicht rechnen dürfen, da die Identität des erhaltenen Gegenstands mit dem von einem Schriftsteller genannten, selten beschriebenen, meist erst bewiesen oder wahrscheinlich gemacht werden kann, wenn die Erklärung auf anderem Weg gewonnen ist. So können wir zum Beispiel den merkwürdigen Holzgeräten, die sich in großer Zahl im Graben des römischen Lagers von Oberaden gefunden haben — auf beiden Seiten zugespitzt, in der Mitte mit einer Einschnürung versehen, oft durch eine Inschrift als Eigentum der Centurie bezeichnet —,

den in der Literatur überlieferten Namen *pila muralia* erst beilegen, wenn wir wahrscheinlich gemacht haben, daß es sich tatsächlich nur um eine Waffe handeln kann. Denn über die Form der *pila muralia* wird uns nichts überliefert<sup>1)</sup>.

Ich will nur wenige Beispiele von Untersuchungen der hier in Betracht kommenden Art anführen, von denen die eine trotz ziemlich reicher Materialsammlung zu einer völlig überzeugenden Deutung noch nicht gelangt zu sein scheint, während zwei andere uns eine Art von „Corpus“ der betreffenden Denkmälergattung vorgelegt und dazu die Deutung völlig sichergestellt haben, endlich zwei neuesten Datums, die eine ein Problem, um dessen Lösung sich große Meister wie Mommsen, Ritschl, Bücheler vergebens bemüht haben, ohne Vermehrung des Materials, durch einen einzigen glücklichen Gedanken zu einwandfreier Lösung gebracht hat, die andere einen vereinzelt Gegenstand durch den Nachweis seiner Darstellung auf antiken Bildwerken einleuchtend zu erklären weiß.

Vor etwa dreißig Jahren legte Conze auf Veranlassung der Direktion des herzoglichen Museums in Braunschweig der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin einen sonderbaren Bronzegegenstand vor, der die Form eines Pentagon-Dodekaeders hatte, inmitten einer jeden Fläche eine runde Öffnung von verschiedener Größe aufwies und innen hohl war (Abbildung hierneben). Während die Herkunft des braunschweigischen Exemplars völlig dunkel war, wiesen einige andere Exemplare, zunächst besonders in Sammlungen der Schweiz, durch ihre Fundumstände auf römischen Ursprung. Enger umgrenzte den Kulturkreis die Beschränkung der Funde auf die Länder im Norden der Alpen. Aber die römischen Schriftsteller versagten



Un erklärtes Gerät  
aus Erz.

<sup>1)</sup> G. Kropatschek<sup>2</sup> im Jahrbuch XXIII 1908, S. 79 f. mit Tafel II. (Vgl. oben I S. 26.)

jede Hilfe. So sah denn der eine Interpret in dem rätselhaften Gegenstand ein Spielzeug, das mit einem in die Löcher eingreifenden Stoch aufgefangan werden sollte, der andere einen „Würfel“; ein dritter wollte darin eine „Lehre“ zum Messen zylindrischer Körper erkennen, ein vierter einen Kerzenhalter, — et adhuc sub iudice lis est. Aber die Anregung lockte aus vielen Museen Exemplare des merkwürdigen Geräts hervor und ihre Sammlung bereitete eine endgültige Deutung vor<sup>1)</sup>.

Zuletzt hat S. Loeschke in seinem Werk über die Lampen aus Vindonissa (Zürich 1919) von dem Gegenstand gesprochen und ein Exemplar aus Vindonissa (Tafel XXIII 1091) abgebildet. Vorsichtig sagt er nicht mehr (S. 353), als daß „die Möglichkeit vorliegt, daß die Pentagon-Dodekaeder zum Beleuchtungsgerät gehören“ und fügt der Bezeichnung „Kerzenständer“ ein Fragezeichen bei (S. 466). Aber er weist doch darauf hin, daß Jacobi im Innern des im Feldbergtastell gefundenen Exemplars Wachs festgestellt hat, und daß Barthel darauf aufmerksam gemacht hat, daß in einem bei Bachem gemachten Grabfund sich ein solches Dodekaeder, aber keine Grablampe gefunden hat, so daß die Annahme nahe liegt, daß jenes an ihre Stelle getreten ist.

Conze war es dann auch, der uns einmal eine reiche Sammlung von Exemplaren eines sonderbaren Tongeräts vorgelegt hat, das fast regelmäßig mit einem Kopf mit stark vorspringendem Bart verziert war und offenbar, wie schon Caylus erkannt hatte, auf dem Rand eines Gefäßes, und zwar nach innen gefehrt, gefesselt hatte<sup>2)</sup>. Daß sich von dem Gefäß fast immer nur dieser Teil erhalten hatte, fand in der größeren Widerstandsfähigkeit des dicken Tonstücks seine Erklärung. Aber bereits im Jahr 1865 hatte ein etwas größeres Bruchstück eine bestimmtere Deutung ermöglicht: die betreffenden Gefäße waren Kohlenbecken. Jetzt ließ sich auch von der Gesamtform durch einige wenige vollständiger erhaltene Exemplare eine sichere Vorstellung gewinnen. Die Deutung des Geräts war, wie die Abbildungen<sup>3)</sup> anschaulich machen, unwiderleglich

<sup>1)</sup> Archäologischer Anzeiger 1891, S. 183; 1892, S. 25 (mit Abbildung); Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst XI, 1892, S. 204 f. Mehr Literatur bei Loeschke a. a. D.

<sup>2)</sup> Jahrbuch V, 1890, S. 118 f.

<sup>3)</sup> S. 91. Zu deren Herstellung hat der Generalsekretär des Archäologischen Instituts einige Zinkstöcke der Conzeschen Abhandlung freundlichst zur Verfügung gestellt.

gegeben; der vorspringende Bart war bestimmt, einen Topf über dem Feuer zu tragen. Die Deutung des Kopfs, der bald mit spitzer Mütze erscheint, bald mit Gekrönte oder mit gesträubten Haaren, wie auch die Deutung der anderen neben den langbärtigen Köpfen, wenn auch sehr viel seltener sich findenden Verzierungen, gehört in ein anderes Kapitel; sie wurde natürlich von Couze auf Grund der Sammlung aller verschiedenen Typen angebahnt und dann von Furtwängler weitergeführt<sup>1)</sup>.

Die dritte Arbeit ist die, in der Siegfried Loeschke „antike Laternen und Lichthäuschen“ behandelt hat<sup>2)</sup>. In musterergütiger Weise ist da ein recht umfangreiches Material gesammelt, gesichtet, in zahllosen Abbildungen anschaulich gemacht und, wie mir scheint, überzeugend gedeutet, und wir sehen mit Befriedigung, wie einem an sich gewiß bescheidenen Gegenstand durch die rechte Behandlung Wissenswertes nicht nur für den Kulturhistoriker, sondern auch für den Kunsthistoriker abgewonnen wird.

In einer vortrefflichen Schrift hat sodann Rudolf Herzog<sup>3)</sup> die sogenannten Gladiatorentesserä als Dokumente des antiken Bankverkehrs erwiesen, durch die die Nachprüfung einer in einem Sack verschlossenen Geldsumme verbürgt werden soll. Hier ist der Deutung eigentlich durch die auf den vierseitigen Stäbchen angebrachte Inschrift — neben dem Datum ein *spectavit*, *spect*, *spec*, *spe*, *sp*. — der Weg gewiesen. Aber man hatte ihn verfehlt, weil man sich zur Unzeit an das horazische *spectatum satis* (Epist. I 1, 2) erinnerte und sich davon selbst durch ein *spectat num.* auf einer der Tesseräen so wenig abbringen ließ, daß man es in *spectat(us) mun(ere)* zu verändern wagte, während es *spectavit nummos* zu lesen und als der Vermerk des *spectator* oder *nummularius* anzusehen ist.

Endlich hat Emil Ritterling „eine seit Jahren in den Depots des Wiesbadener Museums verborgene Eisenspiße mit Bronzeverzierung“ als „Amtszeichen der *beneficiarii consularis*“ zu Ehren gebracht<sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Jahrbuch VI, 1891, S. 110 f.

<sup>2)</sup> Bonner Jahrbücher 118, 1910, S. 370 f.

<sup>3)</sup> Aus der Geschichte des Bankwesens im Altertum. *Tesserae nummulariae* (Abhandl. d. Wiesener Hochschulgesellschaft I). Wiesbaden 1919.

<sup>4)</sup> Bonner Jahrbücher Heft 125, 1919, S. 9—37.



Griechische Kohlenbecken und Kohlenbeckenhenkel.

## Deutung von Formen.

Die letzten Seiten dieses Abschnitts sollen der Deutung von Formen gewidmet sein. Darunter begreife ich zweierlei: einmal die natürlichen Ausdrucksformen der mensch-

lichen Gestalt, Bewegungsmotive, Gebärden spiel, Physiognomie; zum anderen die von Menschen erfundenen Ausdrucksformen der bildenden Kunst, die Sprachformen der Baukunst, der Ornamentik. Damit ist nicht Verschiedenartiges gewaltsam unter einen Begriff gefaßt. Denn jene natürlichen Ausdrucksformen sind eben auch Ausdrucksformen der Kunst: nicht einfach Abschriften der von der Natur gebotenen unendlichen Mannigfaltigkeit, sondern eine den Mitteln der Kunst entsprechende Auswahl daraus, zuweilen eine Umschaffung zum Zweck der Deutlichkeit, fast eine Neuschöpfung auf Grund der von der Natur gebotenen Anregungen. Etwas anderes ist auch die Formensprache des Ornaments nicht — sie läßt nur die schaffende Kraft der Kunst einige Schritte weiter sich entfernen von dem, was die Natur bietet. Aber was so meines Erachtens unter einem Gesichtspunkt sich zusammenfassen läßt, sind doch zwei weite Gebiete, von denen jedes ein Buch für sich in Anspruch nehmen könnte, während hier ihre Bedeutung für den Archäologen nur mit ein paar Sätzen angedeutet und durch wenige Beispiele veranschaulicht werden kann.

Doch es bedarf ja wohl auch nicht vieler Worte, um den Leser davon zu überzeugen, daß das Verständnis der Gebärden sprache der antiken Kunst für die Erklärung einer jeden Darstellung von der größten Bedeutung, daß die Kenntnis der physiognomischen Ausdrucksmittel für die Beurteilung der Götterideale wie der Menschenbildnisse unentbehrlich ist.

Die Wandlungen dieser Ausdrucksmittel im Lauf der Zeiten gehören als Anhaltspunkte der Datierung vornehmlich in den nächsten Abschnitt. Aber auch die Deutung muß sich ihrer jederzeit bewußt sein und die etwaige Gebundenheit durch Kunststufe und Technik bei der Interpretation stets in Betracht ziehen.

Die zwischen der in Körperhaltung und Bewegung, vornehmlich der Extremitäten sich äußernden Gebärden-*sprache* und der *Sprache* der bleibenden Gesichtszugformen in der Mitte stehende *Sprache* des Gesichtsausdrucks — zu anderen Zeiten oft von krasser Deutlichkeit — tritt in der antiken Kunst, wie man weiß, verhältnismäßig spät mitwirkend ein und verharret auch dann in einer gewissen Zurückhaltung. Aber es ist erstaunlich, wie wenig die griechische Kunst auf ihrer Höhe in ihrem Gebärden-spiel die Mitwirkung der eigentlichen Organe des seelischen Ausdrucks vermissen läßt: zu solcher Ausdrucksfähigkeit hatte sie bei aller Sparsamkeit und Mäßigung die Gebärden-*sprache* des Körpers gebracht.

Karl Sittl hat in seinem Buch über „die Gebärden der Griechen und Römer“ (Leipzig 1890) „die Gebärden in der Kunst“ in einem besonderen Kapitel (XV, S. 262—316) behandelt: es ist, nach des Verfassers leidiger Art, eine von stupendem Wissen zeugende, aber scheinbar hastig zusammengegriffene und wirr vor dem Leser ausgeschüttete Stoffsammlung zu einer Darstellung der Gebärden-*sprache* der Kunst, die, wenn sie recht fruchtbar sein sollte, die einzelnen Gebärden in ihrer historischen Entwicklung zu verfolgen und durch zahlreiche, nicht so wie es hier scheint vom Zufall gebotene Abbildungen anschaulich zu machen hätte<sup>1)</sup>.

Wenn es zur Erläuterung der Wichtigkeit dieses Gebiets der Deutung überhaupt der Beispiele bedarf, so will ich am liebsten zurückgreifen auf früher betrachtete Denkmäler — schon um der Kürze willen.

Bei der Ficoronischen Gista (Tafel IV<sub>3</sub>) ist die richtige Erklärung des Vorgangs bei der Quelle von der Erkenntnis

<sup>1)</sup> Jetzt kann verwiesen werden auf W. Deonna's Buch: *L'Expression des sentiments dans l'art grec. Les facteurs expressifs. Avec 56 figures.* Paris 1914. Vgl. auch Robert, *Hermeneutik* S. 121 und S. 208.

ausgegangen, daß die Gebärde des Jünglings, der sich mit dem hängenden Schlauch zu schaffen macht, ein Zugreifen nicht ist, und die richtige Deutung der Gebärde des Silens erschloß einen nicht unwichtigen humoristischen Zug. Bei dem Westfries des Heroons von Trysa kommt für die Deutung der Landungsschlacht, wie wir sahen, viel auf die Auffassung der Gebärde des Trompeters bei den Schiffen und des ängstlich sich duckenden Mannes darunter an (Tafel XI), und oft kann, wie hier, die berichtigte Deutung einer einzigen Gebärde der Interpretation des ganzen Vorgangs eine andere Wendung geben.

Von den Versuchen, der Formensprache der Götterköpfe und der Bildnisse Belehrung über das Wesen der Dargestellten abzulassen — berechtigt bis zu einem gewissen Grad und erfolgreich am ersten bei erfundenen Bildnissen sterblicher, in ihrem Wesen immerhin im Vergleich zu vielen Göttern beschränkter Menschen —, ist schon die Rede gewesen (S. 40 und 23 f.).

Hier mag nur noch auf die in den Dienst der Archäologie gestellte Anschauung eines Mediziners hingewiesen werden. nach der ein trefflicher griechischer Bildniskopf, der früher, wie Studniczka gezeigt hat, ohne Grund als Nischylos galt, durch eine gewisse Eigentümlichkeit der Stirnbildung als Porträt eines vorzugsweise mathematisch veranlagten Mannes, also doch wohl eines berühmten Mathematikers oder Mechanikers sich zu erkennen gibt<sup>1)</sup>.

Der Archäologe muß andere entscheiden lassen, wieviel von Gall's phrenologischen Lehren, die man überwunden wähnte, etwa wieder aufleben darf. Er wird jede Unterstützung, die von dieser Seite durch vertrauenswürdige Männer

<sup>1)</sup> P. J. Möbius und F. Studniczka, Zum kapitolinischen „Nischylos“: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum usw. V, 1900, S. 161 f. mit Tafel I—III.

seinen Forschungen zugebracht werden mag, dankbar aufnehmen; aber er soll sie auch kritisch aufnehmen und der Phrenologie auf seinem eigenen Gebiet niemals mehr als eine beratende Stimme zugestehen: ein Bildnis, das seinem Stil nach älter ist als Archimedes, kann eben nicht Archimedes sein, auch wenn der Phrenologe es so deuten möchte.

Aber es handelt sich für uns auch meistens gar nicht um die Frage, welche Bedeutung diese oder jene Formen nach dem Urtheil der heutigen Wissenschaft tatsächlich haben, sondern darum, welche Bedeutung sie nach der Meinung der Alten gehabt haben. Und da sind wir dann glücklicherweise sowohl für die Gebärden Sprache als für die Physiognomie nicht auf die bildliche Überlieferung angewiesen, die erst der Deutung bedarf, sondern wir besitzen noch diese Deutung in einer reichen literarischen Überlieferung.

Für die Gebärden mag das schon aus der Tatsache erhellen, daß in Sittls erwähntem Buch „Die Gebärden in der Kunst“ nur ein Kapitel von sechzehn ausmachen. Die literarischen Zeugnisse, die somit dem Buch weitaus den meisten Stoff geliefert haben, entstammen nicht Schriften, die sich eigens mit dem Gegenstand befassen, sondern sind gelegentliche Äußerungen aller möglichen Schriftsteller und darum nur um so wertvoller: „Es mag kein Buch der alten Literatur geben, welches nicht die eine oder die andere Notiz für unser Thema lieferte.“

Weniger ergiebig sind die älteren Schriftsteller, reicher die späteren, unter ihnen freilich manche, und gerade die reichsten, von der Kunst abhängig, indem sie wirkliche oder erdichtete Kunstwerke schildern, so daß also manches Zeugnis noch in das Kapitel von den Gebärden in der Kunst gehört, das an anderer Stelle angeführt ist.

Für die „Gebärden“ des Gesichts dagegen sind wir nicht auf die Sammlung dieser über die ganze Literatur zerstreuten

Zeugnisse angewiesen, sondern besitzen außerdem die Schriften der alten Physiognomiker<sup>1)</sup>.

Auch für das andere Gebiet der Formdeutung, für die Deutung der Bauformen und Ornamente fehlt es nicht ganz an einer literarischen Überlieferung. Aber während uns bei den Gebärden diese literarische Tradition eine wirklich kompetente Erklärung geben kann, nützt es uns auf dem anderen Gebiet wenig, zu erfahren, welche Vorstellung man sich von der Bedeutung dieser oder jener Form gemacht hat, da diese Vorstellung in jedem Fall nur auf Vermutung beruhen kann, auf Vermutung, der nicht mehr Vertrauen zukommt als unserer eigenen. Denn in die Vorzeit jener Formen reicht keine bewußte Überlieferung zurück.

Ich will mich auf zwei Beispiele beschränken, in denen wir zugleich zwei der wichtigsten Probleme der Denkmälerkunde kennenlernen, die Deutung des dorischen Triglyphenfrieses und die Deutung des ionischen Kapitells.

Über der Säulenreihe eines dorischen Baus, den die auf Tafel XV in Verkleinerung wiedergegebene Niemannsche Radierung trefflich veranschaulicht, liegt zunächst das Epistyl, ein in der Regel unverzierter Steinbalken (oder vielmehr deren drei), nur oben bekrönt durch ein Kopfband mit Tropfenregula, die aber eigentlich schon zum folgenden Bauglied gehören. Dieses nun ist der merkwürdige Fries mit den wechselnden „Metopen“ und „Triglyphen“, den rechteckigen, oft mit Relief, zuweilen auch mit Malerei verzierten Feldern und den sie trennenden „Dreischlitzern“. Darüber liegt dann das Kranzgesims, das Geison.

Was bedeutet nun dieser Triglyphenfries? Einen Schmuck gewiß — aber soll man darin, mit Karl Bötticher<sup>2)</sup>, „die dekorative Bekleidung der architektonischen Kernform“ sehen, die deren „inneren Begriff in allen Beziehungen auf die prägnanteste

<sup>1)</sup> Physiognomonici scriptores graeci et latini, rec. Förster I, II (Bibl. Teubneriana).

<sup>2)</sup> Die Tektonik der Hellenen I.

Weise symbolisch erklären soll“, oder soll man mit Gottfried Semper denken, daß dieser Schmuck mit der Konstruktion gar nichts gemein hat, daß er vielmehr textilen Ursprungs ist und eine ausgezackte Bordüre, einen Saum darstellt? <sup>1)</sup> Ein Blick auf den normalen griechischen Steintempel scheint Semper insofern recht zu geben, als da tatsächlich der Fries mit der Konstruktion gar nichts zu tun hat, die ganz dieselbe bleiben könnte, wenn er fehlte. Aber warum sollte man bei völlig freier Wahl gerade auf diese sonderbare Form verfallen sein und sie mit solcher Beharrlichkeit durch alle Zeiten des dorischen Baustils festgehalten haben? Und warum sollte der Zierat gerade über der geschlossenen Wand der Cella, die doch eines solchen Schmucks am meisten bedurft hätte, in der Regel fehlen?

Das spricht doch wohl für einen ursprünglichen Zusammenhang mit der Konstruktion. Dieser Zusammenhang kann freilich der von Bötticher angenommene nicht sein, da die Triglyphen sicherlich niemals Pfeiler zwischen Fenstern und die Metopen niemals Fenster waren. Auch bei dieser Annahme wäre es völlig unerklärlich, warum das Motiv gerade über der geschlossenen Wand, wo die Fenster am ersten am Platz gewesen wären, fehlt, unbegreiflich ferner, warum es sich an der Innenseite des Frieses nicht finden sollte. Es fehlen aber der Annahme überhaupt jegliche Stützen.

Nun gibt uns Vitruv eine Erklärung des Frieses, nach der die Triglyphen in dem ursprünglichen Holzbau Verkleidungen der Balkenköpfe gewesen wären, die man dann im Steinbau beibehalten hätte. Daß die Form des „Dreischlitzes“ sich aus der Holztechnik am leichtesten ergeben würde, wird wohl nicht bestritten. Aber Bötticher hielt die Voraussetzung eines ursprünglichen Holzbaus und die Übertragung seiner Formen auf den Steinbau für eine Kränkung der hohen griechischen Kunst. Heute jedoch steht im Heraion von Olympia der vorausgesetzte Holz- und Lehm- und Leimbau uns leibhaftig vor Augen (s. Band II S. 49 f.) und man hat wahrscheinlich machen zu können gemeint, daß auch dieser dorische Urbau den Triglyphenfries schon hatte, obgleich uns davon kein Splitter erhalten ist. Vitruvs Lehre vom Ursprung des dorischen Stils ist eine Hypothese. Aber diese Hypothese scheint durch den Zuwachs unseres Wissens eine glänzende Bestätigung gefunden zu haben, und sie wird auch durch die Analogie des ionischen Stils,

<sup>1)</sup> Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten II S. 408, Anmerkung.

in dessen Zahnschnitt die Balkenköpfe doch unverkennbar sind, empfohlen.

Ein schweres Bedenken stellt sich freilich ein: die Deckbalken des dorischen Baus liegen gar nicht in der Höhe, in der außen der Triglyphenfries erscheint, sondern höher, hinter dem Geison, die Deckbalken des ionischen Baus liegen nicht da, wo außen der Zahnschnitt sichtbar wird, sondern tiefer, hinter dem Fries.

Die zweite Schwierigkeit ließe sich am leichtesten heben, wenn der Fries beim ionischen Bau wirklich eher die Ausnahme als die Regel wäre<sup>1)</sup>. Denn wo er fehlte, entsprach der Zahnschnitt tatsächlich den Deckbalken. Und auch beim dorischen Bau läßt sich ein Ausweg finden<sup>2)</sup>. Der Tempel entstand aus dem „Megaron“ der tempellosen mykenischen Zeit; ihm entspricht die Cella. Vielleicht war es die Schutzbedürftigkeit ihres nicht wetterbeständigen Materials zum Teil, die sie mit einer Peristasis zu umgeben empfahl. Die Cella hat, wenn überhaupt, nur an den Schmalseiten den Fries. Ebenso der Prostylos und der Antentempel in der Regel. Beim Megaron mochten die Köpfe der Hauptbalken über dem Epistyl der Front sichtbar werden, während die Köpfe der darüber liegenden Querbalken, die um eine Lage höher hätten erscheinen müssen, in der dicken Lehmziegelmauer verschwanden. Als man dann das zur Tempelcella gewordene Megaron mit einem Säulenfranz umgab, wollte man auch über den Säulen der Langseiten die verzierten Balkenköpfe sehen. Aber man gab der Decke der Peristasis dieselbe Höhe, in der die Deckbalken der Cella lagen — sonst hätte man ja auch am Pronaos und Opisthodomos den gewohnten Fries wegfällen lassen müssen. So kam die Decke über den Fries und die einstigen Balkenköpfe wurden ganz zum Ornament<sup>3)</sup>.

Haben wir somit heute durchaus keinen Grund, die Hypothese Vitruvs zu verwerfen, so werden wir sie doch auch schwerlich

1) S. II S. 70.

2) Auch hier hat man den Fries für nachträglich eingeschoben halten wollen zur Erzielung einer größeren Höhe — die Regula des Epistyls sollte noch daran erinnern, daß einst das Geison mit seinen Vias unmittelbar darüber lag. Aber damit wäre eine Erklärung der Formen des Frieses nicht erleichtert.

3) Vgl. F. Noack, Neue Jahrbücher I, 1898, S. 655 f.; F. v. Reber, Abhandlungen der R. Bayerischen Akademie, Hist. Kl. XXI, S. 475 f.

jemals zur Gewißheit erheben können, und es ist gegen den vermuteten Hergang nicht mit Unrecht bereits eingewandt worden, daß uns schon in „mykenischer“ Zeit als bloßes Ornament ein Motiv begegnet, das mit dem des Triglyphenfrieses nahe verwandt ist.

Das zweite Problem, das hier dargelegt werden soll und auch leider nicht gelöst werden kann, das letzte, an dem die Aufgaben der Denkmälverklärung veranschaulicht werden sollen, ist das des ionischen Kapitells. Dieses wunderbare Gebilde hat in alter und neuer Zeit mancherlei Erklärungsversuche hervorgehockt — „mehr wichtig als begründet“, wie Buchstein sagt. Erst spät ist man zu der Einsicht gekommen, daß die nächste Aufgabe, die jedem Erklärungsversuch vorangehen müßte, die wäre, die erhaltenen Beispiele zu sammeln und in bestimmte örtliche und zeitliche Gruppen zu sondern. Aber seitdem Buchstein das in dem Winkelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin von 1887 unternommen hat<sup>1)</sup>, ist der Bestand an Kapitellen, zumal der älteren Zeit ganz erheblich gewachsen, und gerade die ältesten Kapitelle müssen ja für die Erklärung der Form die wichtigsten sein und am ersten einen Ausblick auf den Ursprung bieten. Dagegen treten die Bedenken, die man allenfalls gegen Buchsteins Scheidung der Typen und ihre Lokalisierung erheben könnte, zurück. Aber die für die Ermittlung des Ursprungs wichtigste Frage konnte doch Buchstein am Schluß seiner Abhandlung schon streifen, da die Kapitelle von Neandrea und Lesbos kurz zuvor bekannt geworden waren.

Diese stellten nämlich neben die geläufige Form des

<sup>1)</sup> Das ionische Kapitell (Berlin 1887); vgl. auch M. v. Grootte, Die Entstehung des ionischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst (Straßburg 1905) = Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XXXIV. Hier muß auch auf M. Meurers großes Werk verwiesen werden: Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze. Dresden 1909 (XXI, S. 489 ff.: Das ionische Kapitell).

„ionischen“ Kapitells, bei der die Voluten als die Abschlußbildungen eines horizontalen langgestreckten, die Last des Gebälks auf die Stütze übertragenden Werkstücks erscheinen (Tafel XVI 1-4), ein anderes Volutenkapitell, bei dem die Voluten sich gleichsam als Blütenkrone aus dem Stamm entwickeln“ (Tafel XVI 8). Das Dekorationschema dieses Kapitells war von Stuhl- und Klinkenfüßen her längst bekannt, und in architektonischer Verwendung bezeugten es Vasendarstellungen — freilich, wie man weiß, unzuverlässige Zeugen. In Wirklichkeit begegnete es uns aber in der Baukunst zuerst in jenen Kapitellen vom Tschigri-Dagh in der Troas und von Mesa auf Lesbos, und man hielt sich danach für berechtigt, ihm den Namen „äolisches“ Kapitell zu geben. Den mag es immerhin behalten, obgleich sich verwandte Kapitelle als Stelenbekrönung auch auf der Akropolis von Athen gefunden haben (Tafel XVI 5). Bei beiden Kapitellen beherrscht den Eindruck das Volutenpaar, und um seinerwillen schienen sie fortan gemeinsam betrachtet werden zu müssen. Gemeinsam betrachtet wohl — aber auch gemeinsam erklärt? Darüber gehen auch heute noch die Meinungen auseinander. Buchstein selbst hat seine Auffassung geändert: während er in jenem Winkelmannsprogramm die Kapitelle dem Ursprung nach scheiden wollte, hat er später für möglich gehalten, das eine aus dem anderen abzuleiten. Der Gegensatz der Auffassungen kommt schon in den Titeln zweier Vorträge zum Ausdruck, die Buchstein und Reinhold von Lichtenberg dem Problem gewidmet haben: „Die ionische Säule als klassisches Bauglied orientalischer Herkunft“ sagt Buchstein (Leipzig 1907); „Die ionische Säule als klassisches Bauglied rein hellenischem Geiste entwachsen“ sagt Lichtenberg (Leipzig 1907) <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Vgl. jetzt auch F. v. Luschan, Entstehung und Herkunft der ionischen Säule (Der alte Orient XIII, 4), Leipzig 1912

Der vegetabilische Ursprung des äolischen Kapitells scheint unverkennbar — mag die Rekonstruktion Koldewey's richtig sein oder nicht <sup>1)</sup>. Puchstein glaubt das Urbild seiner Form in der ägyptischen Kunst zu finden. Auf dem Umweg über Vorderasien soll die Form zu den Griechen gelangt sein. Das ionische Kapitell läßt uns nicht an ein vegetabilisches Vorbild denken. Sein Volutenstück ist zweifellos als Sattelholz aufzufassen. Als „die schönste und bestmotivierte Abschlußbildung“ eines solchen Holzes bezeichnet Durm, gar als die „einzig dafür mögliche Form“ bezeichnet Bötticher die „Spirale“. Danach wäre in den Voluten nur ein lineares Ornament zu sehen, dessen Verwendung auf griechischem Boden sehr weit zurückreicht. Aber könnte nicht doch diese Form aus der anderen entstanden sein? Die ornamentale Umgestaltung der Naturform, die wir in dem äolischen Kapitell erkennen, kann nur ohne den Zweck des architektonischen Stützens oder in einer Scheinarchitektur vor sich gegangen sein. Kam dann der Zweck des wirklichen Stützens hinzu, so lag eine Umformung nah, durch die die Form für die Funktion eines Sattelholzes tauglicher wurde. Auch sonst sehen wir die griechische Kunst an einem überlieferten Typus „alles Gegenständliche abstreifen und die rein ästhetische Kunstform immer klarer herausarbeiten“. Man meinte diesen Hergang durch den Hinweis auf das relativ höhere Alter des äolischen Kapitells stützen zu können. Aber wenn wirklich das eigentliche ionische Kapitell am älteren Artemision von Ephesos (Tafel XVI 4) schon in einer sehr fortgeschrittenen Gestalt erscheint, kann man dieses Altersverhältnis nicht für sicher halten. — Lichtenberg hebt die starke Betonung des Konstruktiven hervor, die der Kunst auf griechischem Boden im Gegensatz zu der orientalischen wie zur ägyptischen seit den ältesten Zeiten eigen sei. Diese Eigenschaft spreche auch aus der griechischen Säule und insbesondere aus deren Kapitell, während die ägyptische Kunst, bei der die Säule

(These 4: „Die ionische Säule geht auf naturalistische Darstellungen der Dattelpalme zurück, genau wie das griechische Alphabet auf das ‚phönizische‘“) und R. Wurz, Spirale und Volute von der vorgeschichtlichen Zeit bis zum Ausgang des Altertums, mit besonderer Berücksichtigung des ionischen und des korinthischen Kapitells, Erster Band: Ursprung und Entwicklung im Orient, München 1914.

<sup>1)</sup> R. Koldewey, Neandria, Winkelmannsprogramm 1891: vgl. Dörpfeld bei Perrot-Chipiez VIII, S. 623.

als Steinsäule ja auch eines Sattelholzes nicht bedurfte, für die konstruktive Bedeutung des Kapitells gar kein Gefühl zeige. Das Volutenkapitell aber sei von Anfang an konstruktiv sinnvoll — und deshalb griechisch: nicht nur das ionische Kapitell, sondern auch das äolische mit seinen nach oben strebenden Voluten. Von dem ionischen Kapitell wird das jeder zugeben, von dem äolischen nicht, zumal das Gebälk bei ihm gar nicht auf den Voluten ruht. Nach Furtwänglers Anschauung kämen beide Typen aus verschiedener Wurzel, wenn sie sich auch berührt und beeinflusst hätten<sup>1)</sup>.

Ob wir dieser Ansicht beipflichten oder die von Buchstein vermutete Entwicklung des einen Kapitells aus dem anderen für möglich halten sollen, hängt, wie mir scheint, von der Entwicklungsgeschichte des ionischen Kapitells ab, über die Buchstein keinesfalls das letzte Wort gesprochen hat. Eine torusartige Bekrönung des Säulenschafts, über die das Volutenglied gestülpt ist — ursprünglich nicht nur scheinbar, sondern wirklich — scheint mir die älteste Form des eigentlichen ionischen Kapitells zu sein (Tafel XVI 6. 7). Dann wäre das Volutenstück natürlich aus dem Sattelholz und nicht aus der Blüte geworden. Aber wie kam es, daß dieser Torus im Lauf der Entwicklung zu dem Kymation verkümmerte, das ursprünglich nur ein Teil von ihm war und nun in eine unlegbar harte Verbindung mit dem rechteckigen Voluteuglied trat? Wie kam es, daß dieses Voluteuglied den Spiralen durch den Verlauf des sie verbindenden Kanals in der älteren Zeit eine federnde Kraft zu geben schien, die später verloren ging — oder war etwa der Gang der Entwicklung nicht dieser? Hier gibt es, wie man sieht, noch Fragen zu beantworten, die für das Hauptproblem nicht ohne Bedeutung sind.

Die Lehre wenigstens möge der Archäologe aus dieser Darlegung ziehen, daß er den „letzten Fragen“ nach dem Ursprung der Formen nicht aus dem Weg gehen kann, daß er aber die Lösung dieser Fragen nicht als Theoretiker, sondern als Historiker versuchen soll. Erst wenn die historische Reihe der Entwicklung nach Möglichkeit gesichert ist, mag man zu der ja immer hypothetischen Erklärung den Anlauf nehmen.

<sup>1)</sup> Nachgelassenes Fragment: Deutsche Rundschau 1907/8, S. 371.

In erschöpfender Systematik die Lehren der Denkmälerdeutung zusammenzufassen, verbietet ihre Mannigfaltigkeit, zumal bei so weiter Fassung des Begriffs der Deutung, wie sie hier gegeben ist — so viel weiterer als in Roberts „Hermeneutik“. Aber einige Hauptgrundsätze zum Schluß zusammenzustellen, scheint mir möglich und nützlich, auch auf die Gefahr hin, einiges schon Gesagte zu wiederholen. Man wird die Sätze gern erläutert sehen durch warnende Beispiele ihrer Vernachlässigung, mahnende ihrer Beachtung. Aber der Beispiele guter und schlechter Deutung haben wir ja nun schon viele kennengelernt, und es wird oft nur einer Verweisung auf früher Gesagtes bedürfen. uweilen möge auch eine Verweisung auf Roberts Buch gestattet sein, dem es vergönnt war, alle besprochenen Bildwerke dem Leser in Abbildung vorzuführen, während mir eine Vermehrung der Bilder die Verhältnisse verbieten und damit eine Vermehrung der Beispiele erschweren. Wo es mir angebracht scheint, über solche Verweise hinauszugehen, werde ich mich tunlichst auf sehr bekannte, in Abbildungen leicht zugängliche Denkmäler beschränken.

Voran stehen die Grundsätze, die bei aller Denkmälerdeutung Beachtung beanspruchen. Es folgen dann einige wenige, die nur bei der Deutung in dem engeren Sinn der Robertschen „Hermeneutik“, bei der Erklärung bildlicher Darstellungen in Malerei und Plastik, in Betracht kommen.

1. Erster Grundsatz muß sein genaueste, unbesangene Betrachtung und Beschreibung. Das sollte ja schon damit ausgesprochen sein, daß in dieser Anleitung die Beschreibung der Erklärung vorausgeht, daß auch Robert sein Buch mit einem Abschnitt über „Sehen — Zeichnen — Beschreiben“ eröffnet. Es wird dem Leser überhaupt selbstverständlich erscheinen. Dennoch ist die Forderung weder

allezeit beachtet worden, noch ist sie immer leicht zu befolgen, am wenigsten da, wo bei schlechter Erhaltung die Beschreibung selbst kaum der Deutung entraten kann.

Ein Relief am Grabmal von Igel, auf dem wir mehrere Männer mit einem mächtigen Warenballen hantieren sehen — übel zugerichtet freilich<sup>1)</sup> —, ist einst auf Achills Streit mit den Flußgöttern gedeutet worden<sup>2)</sup>. Aber zur Ehre der Wissenschaft darf gesagt werden, daß diese nach dem Augenschein uns kaum begreifliche Mißdeutung — aus mehr als einem Grund unmöglich, auch wenn sie mit dem Augenschein allenfalls vereinbar wäre — sehr bald verworfen worden ist.

Verzeihlicher ist ein ähnlicher Irrweg — ein ganz so schlimmer wird sich so leicht nicht finden —, wo das Urteil durch falsche Ergänzung genarrt wird; aber diese falsche Ergänzung zu erkennen und die Anhaltspunkte für eine richtige zu gewinnen, ist eben Sache vornehmlich der „Beschreibung“, die nur im Notfall, der freilich nicht ganz selten eintritt, die Deutung schon ein Wort mitreden lassen soll<sup>3)</sup>.

Als Beispiel dafür, wie sorgfältige Feststellung verblasster Spuren der Deutung wenigstens eine sichere Grundlage schafft, jedenfalls falschen Deutungen den Weg versperrt, mag jenes auf Marmor gemalte Bild aus Herculaneum dienen, das Robert unter dem Titel „Der müde Silen“ vor zwanzig Jahren in trefflicher Abbildung veröffentlicht hat<sup>4)</sup> und dessen verfälschte frühere Publikation er auch jetzt als abschreckendes Beispiel falscher Zeichnung anführt<sup>5)</sup>. Wenn

1) Dragendorff und Krüger, Das Grabmal von Igel, Tafel XIII 2.

2) L. Schorn, Abhandlungen der Münchener Akademie I, 1835, S. 297 f.

3) Robert scheint mir der Interpretation etwas viel zu überlassen (Hermeneutik S. 310).

4) Dreiundzwanzigstes Hallisches Wickelmannsprogramm 1899.

5) Hermeneutik S. 5.

da die Deutung trotz einwandfreier und erschöpfender Beschreibung nicht vor jedem Zweifel sicher ist, so liegt das hauptsächlich daran, daß sie die hier an zweiter Stelle aufgestellte Forderung einstweilen nicht zu erfüllen vermag und die Darstellung einzig in ihrer Art erscheinen läßt. Auf jeden Fall ist der Knabe im Schoß des sitzenden Mannes, den die Zeichnung der *Pittura d'Ereolano* bot, endgültig beseitigt, und der ausgestreckte Arm der über den Sitzenden gebeugten Frau zu einem Trinkhorn geworden.

Wie schwer es zuweilen ist, die für die Deutung wichtige tatsächliche Grundlage sicherzustellen, kann uns das Relief von Ravenna beweisen, das unter dem Namen der „Familie des Augustus“ bekannt ist<sup>1)</sup>. Denn der Stern, den die Abbildung in Goris *Thesaurus gemmarum astriferarum* auf der Stirn der einen Figur gab, den dann Conze — gewiß doch ein guter Zeuge — so entschieden bestritten hat, ist von anderen Forschern, die sich der Verantwortung des Widerspruchs gegen Conzes Zeugnis bewußt sein mußten, später wieder gesehen worden, und dieser Stern ist natürlich entscheidend für die Deutung nicht nur der einen Figur.

Wenn man als den ersten Grundsatz somit die Forderung aufstellt, daß jedes Denkmal zunächst für sich in vollster Unbefangtheit betrachtet werden soll, so scheint dem auf den ersten Blick der zweite Grundsatz zu widersprechen, der da lehrt, daß kein Denkmal in der Vereinzelung verstanden werden kann. Aber diese Forderung will nicht widersprechen, sondern ergänzen und tritt vor der ersten zunächst bescheiden zurück, läßt sie auch später immer wieder zu Wort kommen.

2. Der zweite Grundsatz also ist der: Kein Denkmal darf für sich allein betrachtet werden. Niemals

<sup>1)</sup> N. Conze, Die Familie des Augustus. Ein Relief in S. Vitale zu Ravenna (Halle 1867). J. J. Bernoulli, Römische Iconographie II 1, 1886, S. 254—260.

darf der Archäologe den schon angeführten Gerhardschen Spruch außer acht lassen (S. 87). Eine Deutung, die vereinzelt bleibt — man darf es wohl sagen, — ist fast immer verdächtig: es gibt kaum ἀπαξ εἰρημμένα in der Denkmälerkunde, trotz aller Lücken des uns Erhaltenen. Der Sparsamkeit, die, bei aller Fülle, die antike Kunst beherrscht, muß man sich bewußt sein. Sie steht unter dem Gebot jener „bildlichen Tradition“, der die Originalitätssucht der modernen Kunst so fremd ist, deren stiller Arbeit wir die klar und fest geformten Typen der griechischen Kunst verdanken. Dennoch ist mit der sicheren Deutung des einen dieser Typen nicht ohne weiteres auch die Deutung eines gleichartigen anderen gegeben; denn die Formen waren fester als die Grenzen der Bedeutung.

Wenn der bekannte Jünglingstypus der archaischen griechischen Kunst in einem oder dem anderen seiner Vertreter — nicht eben der bekannteste, der „Apoll“ von Tenca, ist es — als Apollon erweisbar ist, so ist damit keineswegs diese Deutung für alle jene Statuen gegeben, und wenn wir in der kleinen Bronzestatuetten des Apollo Stroganoff eine Replik der vatikanischen Statue erkennen dürfen, so war damit für diese durchaus nicht die Ergänzung mit der Agis gesichert, die eine Zeitlang der Deutung und Daticung die Richtung gegeben hat, nicht gesichert, auch wenn man die Agis bei der Erzstatuetten für unzweifelhaft alt und zugehörig hielt.

Die enge Verwandtschaft gleichzeitiger Typen konnte wohl eine anekdotenhafte Erklärung finden wie bei der Erzählung von den im Wettbewerb geschaffenen Amazonenstatuen von Ephesos — als ob das Altertum selbst sich der strengen Herrschaft der bildlichen Tradition nicht bewußt gewesen wäre.

Wo ich in der ersten Auflage dieses Buchs (II, S. 69) der „bildlichen Tradition“ gedachte, hatte ich neben Reule,

Robert, Loeschke auch Brunn genannt; vielleicht hat sich mancher darüber gewundert. Auf S. 17 des vorliegenden Bändchens ist Brunns Name gestrichen; statt seiner werden neben jenen dreien Milchhöfer und Löwy genannt. Brunn hat die Denkmälererklärung von philologischer Gelehrsamkeit zu entlasten gesucht, er war bestrebt, „das Kunstwerk selbst in erster Linie zu seinem Rechte gelangen zu lassen“. „Ein persönliches, man kann fast sagen naives Einleben in die Bilderwelt war ihm beim Interpretieren das Erste und Wichtigste.“<sup>1)</sup> Er sah in der bildenden Kunst „die ebenbürtige Schwester der Poesie“, die „ein neues selbständiges Leben gewinnt“, indem sie „den gebotenen Stoff mit dem künstlerisch bildenden Prinzip durchdringt“<sup>2)</sup>. Er setzt die „Sprache der Kunst“ in Gegensatz zu „der speziellen mythologisch-literarischen Tradition“<sup>3)</sup>; er spricht von einer „allgemeinen Typik“, aus der der Künstler „ganz neue Reize und tiefgreifende Beziehungen zu entwickeln“ weiß. Aber zu der Macht der bildlichen Tradition in dem Sinn, in dem wir sie verstehen, hat er sich keineswegs bekannt. Vielmehr hat er ihr ausdrücklich widerstrebt. Ein Schüler Brunns war es freilich, der den Ausdruck, wie es scheint, in die archäologische Literatur eingeführt hat, Arthur Milchhöfer. Aber ich möchte glauben, daß der Lehrer das sechste Kapitel der „Anfänge der Kunst“<sup>4)</sup> nicht ohne Kopfschütteln gelesen hat<sup>5)</sup>.

1) Bulle, Handbuch S. 50.

2) Kunstgeschichte I, S. 183 f.

3) Kleine Schriften III, S. 148.

4) Die Anfänge der Kunst in Griechenland. Studien von A. Milchhöfer (Leipzig 1883). Sechstes Kapitel: Bildliche Tradition S. 157—198.

5) Brunns Exemplar des Buchs, das heute in meinem Besitz ist, zeigt einige Fragezeichen am Rand, die aber nicht in diese Richtung weisen.

Den Spuren Loeschkes nachgehend<sup>1)</sup>, sucht Milchhöfer zu zeigen, wie die künstlerische Typik sich nur allmählich mit mythischem Gehalt erfüllt hat, und verfolgt einige uralte Bildschemata über die Grenze ihrer mythischen Bedeutung hinaus<sup>2)</sup>. Der Typus eines hockenden Mannes kann zum Prometheus wie zum Polyphem werden; ein sich gegenüber stehendes Paar mag im einen Fall durch verdeutlichendes Beiwerk als Zeus und Alkmene, im anderen vielleicht als Theseus und Ariadne bezeichnet sein — ursprünglich weder das eine noch das andere; und auch das gezückte Schwert in der Hand des Mannes soll die Deutung als Menelaos mit Helena keinesfalls als sicher erweisen. Allmählich nur sollen mythische Stoffe dem Formenvorrat der bildenden Kunst zugeführt worden sein, und selbst da, wo wir zwischen Bild und Lied so starke Übereinstimmung zu sehen meinen, wie etwa zwischen dem Polyphemabenteuer auf der Aristonothos-Vase und der Erzählung der Odyssee<sup>3)</sup>, soll vielleicht nicht das Epos die Quelle des Künstlers sein, sondern „die Märchenwelt der Seefahrenden Stämme“, aus der auch der Dichter geschöpft hat.

Etwa sechzehn Jahre später gab Georg Loeschke den gleichen Titel — „Bildliche Tradition“ — dem Aufsatz, den er zu den „Bonner Studien“ beisteuerte. Loeschke hatte wohl Anspruch auf den Titel, vielleicht auch der, dem dieser Aufsatz gewidmet ward. Jedenfalls stand Kefule diesen Gedankengängen weit näher als Brunn und mag vielleicht

<sup>1)</sup> Über diese Arbeiten Loeschkes, die man hoffentlich bald, vereinigt, zu neuer Wirksamkeit gebracht sieht, s. Neue Jahrbücher 1916, Band XXXVII, S. 141 f.

<sup>2)</sup> Vgl. hierzu auch A. Schneider, Goldtypen des Ostens in griechischer Kunst: Leipziger Berichte Phil. Hist. Cl. 1891 S. 204—253.

<sup>3)</sup> F. Müller, Die antiken Odyssee-Illustrationen in ihrer kunsthistorischen Entwicklung (Berlin 1913) S. 2 f.

durch Loeschke's Vermittlung auch Milchhöfer beeinflusst haben.

Loeschke war es ja gewesen, der an dem Beispiel der Hasenjagd gezeigt hatte, daß nicht die Bedeutsamkeit einer Szene im täglichen Leben oder in der Dichtung darüber entschieden hat, ob sie frühzeitig gebildet wurde und infolgedessen sich typisch besonders festigte, sondern ihre Darstellbarkeit für das handwerksmäßige Kunstvermögen der ältesten Epoche<sup>1)</sup>. Loeschke auch hatte nachgewiesen, wie zwei Bildtypen, die an sich nichts miteinander zu tun haben, ohne besondere Absicht in der ältesten Kunst einmal zusammengestellt, dann durch die Macht der bildlichen Tradition zusammeng gehalten werden konnten, so daß zuweilen die Deutung der einen Szene uns zu der der anderen verhelfen kann<sup>2)</sup>.

Loeschke verfolgte nun<sup>3)</sup> den Typus des Reiterkampfes zwischen Achill und Penthesileia, bei dem wir einen Gefallenen unter den gegeneinander ansprengenden Pferden sehen, den Typus des von zwei Kentauren beiderseits angegriffenen Kaineus zurück in die Zeit, da diesem uralten Bildschema mythische Bedeutung noch fremd gewesen zu sein scheint, und zeigt ferner, wie ein anderer Typus im einen Fall zu einem Amazonenkampf geworden ist, bei dem ein Held zu Fuß die berittene Amazone verfolgt, im anderen Fall zu

<sup>1)</sup> Archäologische Zeitung 1881, Sp. 29—52. Zu verweisen ist hier auch auf Ed. Schmidt, Der Anielauf und die Darstellung des Laufens und Fliegens in der älteren griechischen Kunst, in den dem Andenken Furtwänglers gewidmeten Münchener Archäologischen Studien (1909).

<sup>2)</sup> Dorpater Universitätsprogramm von 1879. Vgl. Robert, Hermeneutik S. 237 f.

<sup>3)</sup> Bonner Studien. Aufsätze aus der Altertumswissenschaft, Reinhard Kekulé zur Erinnerung an seine Lehrtätigkeit in Bonn gewidmet von seinen Schülern (Berlin 1890), S. 248—260.

Achills Verfolgung des Troilos. In schlichter Weise läßt dieser Aufsatz zwei Beispiele sprechen und hält alle grundsätzlichen Lehren zurück. Aber er ist darum, und vielleicht gerade darum, nicht minder wirksam gewesen und seine Anschauungsweise kann heute wohl als Gemeingut gelten.

Wo so der Ursprung der Bildtypen war, darf man erwarten, davon noch etwas zu spüren, nachdem sie längst eine mythische Deutung sich haben gefallen lassen und notgedrungen sich mit der mächtigen poetischen Überlieferung des betreffenden Mythos ins Einvernehmen gesetzt haben. Zuweilen aber ward dann auch unter dem Einfluß der Dichtung ein alter Typus überhaupt verworfen und ein neuer, an die Dichtung sich anlehrender an seine Stelle gesetzt. So ist es mit „Hektors Lösung“ gegangen. Denn jener alte Typus, in dem Milchhöfer, bei unvollständiger Überlieferung, Theseus und Ariadne neben dem toten Minotauros sehen wollte<sup>1)</sup>, stellt in Wahrheit den greisen Priamos vor Achill und zu Füßen beider die Leiche Hektors dar<sup>2)</sup>; in der späteren Kunst aber finden wir dieselbe Szene in größerer Übereinstimmung mit der Erzählung der Ilias und doch nicht ohne selbständige

<sup>1)</sup> Anfänge S. 187; Olympia IV, Nr. 701, Tafel 39.

<sup>2)</sup> Furtwängler konnte in den Ernst Curtius gewidmeten Historischen und philologischen Aufsätzen (1884) auf Tafel IV ein vollständiges Exemplar des gleichen Reliefs veröffentlichen, das sich an dem Griff eines aus der Sammlung Campana ins Berliner Antiquarium gelangten griechischen Spiegels befindet. Vgl. dazu S. 181—193 = Kleine Schriften I, S. 422—432 (Abbildung auf S. 422, auch Griechische Vasenmalerei II, S. 120). Furtwängler hatte die Freude, so seine schon früher angesichts des olympischen Fragments ausgesprochene Deutung bestätigt zu sehen. Er hatte aber zu Milchhöfers falscher Deutung doch selbst den Anlaß gegeben, indem er in der Linken der nur zur Hälfte erhaltenen Figur rechts den „Rest eines Reifens oder Kranzes“ zu erkennen geglaubt hatte, der dann auf Ariadne führte. Ein drittes Exemplar des Reliefs hat sich auf der Akropolis gefunden.

Züge: Achill beim Mahl gelagert in seinem Zelt und der Troerkönig hereintretend, gefolgt von Dienern mit den Geschenken, durch die Hektors Leiche ausgelöst werden soll<sup>1)</sup>. Wenn aber diese Leiche im Widerspruch mit der Ilias unter Achills Lager liegt, so mag man zweifeln, ob dieser Zug, der den Peliden so viel grausamer erscheinen läßt, von dem Erfinder dieses Bildtypus selbständig hinzugefügt worden ist, um seinem Bild das richtige Verständnis um so eher zu sichern, oder ob er am Ende ihn jenem älteren Typus entnahm, bei dem die Leiche durchaus unentbehrlich war, wenn er überhaupt verstanden werden sollte.

Mochten es nun eigens erfundene oder auch ererbte Züge sein, mit denen die Kunst ihr Bild ausstattete: auf jeden Fall führt dieses Bild auch fernerhin ein selbständiges Leben neben der Dichtung.

Doch so weit hätte ich mich eigentlich auf die Erörterung der bildlichen Tradition in den Darstellungen der Kunst an dieser Stelle noch nicht einlassen sollen, da damit der Erläuterung eines später zur Sprache kommenden Grundsatzes vorgegriffen wird. So mag denn hier nur noch gesagt werden, daß dieser zäh am einmal Geformten festhaltende Sinn sich natürlich noch deutlicher ausspricht, wo keine neben der bildlichen Tradition hergehende poetische Überlieferung bemüht ist, jene aus ihrer Bahn zu drängen: jedes Ornament, jedes Gerät gibt Zeugnis davon.

3. Der dritte Grundsatz sei der, dem mancher wohl die erste Stelle geben möchte, daß die Erklärung nur „eine Anwendung des gesunden Menschenverstandes ist“. Dieser Menschenverstand allein jedoch und die Erfahrung der Gegenwart reicht nur in wenigen Fällen aus:

<sup>1)</sup> Die Vasenbilder findet man verzeichnet bei Furtwängler, Kleine Schriften I, S. 427, 2. Vgl. Griechische Vasenmalerei Tafel 83 f., S. 117—124; auch Robert, Hermeneutik S. 167 f.

für manches Gebäude, für manches Gerät, für manche Darstellung eines Vorgangs aus dem Leben bieten jene bereitwillig die Erklärung; aber in keinem Fall dürfen sie ohne weiteres als maßgebend gelten, in unendlich vielen versagen sie ganz. Aus Brauch und Vorstellung des Altertums heraus ist die Erklärung zu gewinnen. So könnte man denn Wissen vom Altertum als vierte Grundforderung aufstellen. Aber es sei gestattet, diese Forderung mit der des „gesunden Menschenverstands“ in dem dritten Grundsatz zusammenzuspannen zur Herausforderung der vielen, die beide für unvereinbar zu erklären lieben, wobei sie sich auf nicht wenige Beispiele berufen können, die freilich in der Vereinzelnung die Gelehrsamkeit nur deshalb so viel öfter bei der Deutung scheiternd zeigen, weil sie sich so viel öfter daran zu wagen pflegt.

Geistreich ist die antike Kunst, sinnvoll die Verbindung ihrer Bilder viel seltener und jedenfalls viel später gewesen als „geistreiche“ Interpreten ihr zugetraut und zugemutet haben. Selbst der Skulpturenschmuck der Tempel steht wohl öfter im Bann der bildlichen Tradition, als in dem inneren Beziehung zu dem Inhaber des Tempels<sup>1)</sup>.

4. Muß sich aber der gesunde Menschenverstand und die in der Gegenwart gewonnene Erfahrung doch zur Verbindung mit einiger Gelehrsamkeit bequemen, so mag es ihnen leicht als der sicherste Weg erscheinen, die Deutung selbst in einem Zeugnis des Altertums zu suchen. Umschau danach werden sie deshalb am ersten als den vierten Grundsatz gelten lassen. Aber der Wunsch nach solcher Hilfe wird nur selten Erfüllung finden, und blindlings darf man auf sie sich keineswegs verlassen. Selbst einer inschriftlichen Benennung Beweiskraft bedarf der Prüfung. Zunächst unterliegt sie selbst der Deutung, und diese Deutung kann fehl-

<sup>1)</sup> Robert, Hermeneutik S. 233.

gehen — wir sahen es an dem Beispiel der „tesserae gladiatoriae“ (S. 90). Dann wird die Beziehung auf das betreffende Denkmal nicht selten erst zu beweisen sein. Schließlich steht auch die Zuverlässigkeit, die Kenntnis des Autors der Inschrift durchaus nicht immer außer Frage. Beispiele willkürlicher oder aus Unwissenheit falscher und bei dem Gläubigen Verwirrung stiftender Namengebung haben griechische Vasen uns geboten (S. 32 f.). Leicht ließe sich ihre Zahl vermehren, und wenn man sie gar auf etruskischen Denkmälern sucht, so wird man sie in Fülle finden<sup>1)</sup>. Oft kann uns die Namensbeischrift die Bildersprache der Attribute ersetzen. Aber allzu häufig sind gerade diese Attribute zerstört, zuweilen sprechen sie auch keine durchaus eindeutige Sprache, und zu ihrer Unterscheidung und Bewertung gehört ja auch schon einige Gelehrsamkeit<sup>2)</sup>. Bei einem Schriftstellerzeugnis endlich, das uns eine Deutung bietet, wird zunächst die Beziehung zu sichern sein — nicht immer ist sie so unzweifelhaft wie etwa bei dem Hermes des Praxiteles —; dann wird man die Richtigkeit prüfen müssen und dabei nicht außer acht lassen dürfen, daß die alten Zeugen nachgewiesenermaßen zur Deutung oft nicht besser, oft auch schlechter ausgerüstet waren als wir<sup>3)</sup>. Von falschen Deutungen solcher Art ist ja auch schon die Rede gewesen (S. 19 f.). Ohne weiteres überzeugend kann dagegen die Deutung etwa eines antiken Geräts durch die Darstellung seines Gebrauchs auf einem antiken Bildwerk sein, wofür eines der besten Beispiele immer Roberts schöne Erklärung des *ζωος* bleiben wird, die auch Bulle deshalb anführt (Handbuch S. 32). Hier trat freilich literarische Überlieferung hilfreich hinzu.

1) Robert, Hermeneutik S. 92.

2) Ebenda S. 18 f., 37 f.

3) Ebenda S. 217 f., 296 f.

Dem das Bild auf einem dieser bis dahin rätselhaften Tongeräte zeigte uns zwar dieses Gerät über dem Knie einer bei irgendeiner Arbeit sitzenden Frau, welcher Art diese Arbeit sei und den Namen des Geräts dazu verriet uns dann doch erst ein Schriftstellerzeugnis<sup>1)</sup>.

5. Doch so leicht wird, wie schon gesagt, der Bund mit der Gelehrsamkeit dem gesunden Menschenverstand nur selten gemacht. Auch dem gelehrtesten Interpreten werden nur ausnahmsweise die Deutungen sozusagen auf dem Präsentierteller dargeboten. Selbsttätig muß er sie meist aus den Vorstellungen und Gebräuchen des Altertums heraus mühsam ableiten. Auf vielen Gebieten muß er zu diesem Zweck heimisch werden. Aber er hüte sich wohl, „die Vorstellungen und Gebräuche des Altertums“ als einen durch alle Jahrhunderte sich gleichbleibenden Begriff anzusehen. Dieses ist der fünfte Grundsatz. Man muß die Zeiten scheiden. Aus Vorstellungen der Kaiserzeit wird man ein Denkmal der perikleischen, wenn überhaupt so doch nur mit Vorbehalt erklären; ein homerischer Brauch ist nicht ohne weiteres zu verwerten für die Deutung eines Monuments der hellenistischen Periode. Vorstellungen und Brauch! — aber der langlebige Mythos überspringt die Zeitspanne, die das älteste Gedicht von dem spätesten Denkmal scheidet, läßt es auch möglich erscheinen, daß ein ganz spätes Schriftstellerzeugnis einmal ein Licht wirft auf ein Bildwerk weit früherer Zeit, während gleichzeitige oder ältere literarische Zeugnisse untergegangen sind. Robert erklärt es kurzweg für „methodisch falsch“, in entlegenen Quellen nachzuschlagen, um eine Deutung zu finden, er sieht einen „schweren methodischen Fehler“ darin, „ein Bildwerk des dritten oder des fünften Jahrhunderts aus einem byzantinischen Autor

<sup>1)</sup> Robert, *Ἐφημ. ἀρχ.* 1892, S. 247 f.; *Hermeneutik* S. 96.

interpretieren zu wollen<sup>1)</sup>. Daß „Nachschlagen“ wollen wir auch nicht billigen. Aber nicht minder wäre es „methodisch falsch“ anzunehmen, daß die späten Autoren ihre mythographische Weisheit sich durchweg aus den Fingern gesogen hätten, „methodisch falsch“, die Möglichkeit zu leugnen, daß auch zu Malalaz einmal ein Zug alter Sage sich verirrt haben könnte, der sonst verschollen ist. (S. oben S. 58,2.)

Sicherlich ist viel Unfug getrieben worden mit der „deplacierten Gelehrsamkeit“, vor der Robert so oft warnen zu müssen meint<sup>2)</sup>; aber der Fehler liegt nicht in dem Hauptwort, sondern in dem Beiwort. Nicht nur die Zeiten soll man scheiden, sondern auch die Geister. Man braucht das entlegene, das späte Zeugnis nicht zu verpönen; man muß es nur zu gebrauchen wissen.

6. Die Zeitbestimmung eines jeden Denkmals fordert der sechste Grundsatz der Hermeneutik. Davon braucht hier nichts weiter gesagt zu werden, da jener ja der ganze vierte Abschnitt dieses Buchs gewidmet ist und dort die Gelegenheit sein wird, auch ihre Bedeutung für die Erklärung zu zeigen.

7. Wir ziehen den Kreis der Betrachtung nun enger. Die figürlichen Darstellungen der antiken Kunst beherrscht der griechische Mythos: Windelmann erkannte das, wie wir hörten. Daneben aber behaupteten auch Szenen aus dem Leben ihr Recht. Zoega hat es ihnen zum Teil wiedererobern müssen gegenüber der Übertreibung der Windelmannschen Lehre. Die Ereignisse der Geschichte lehnte die griechische Kunst lange Zeit ab. Erst in der hellenistischen Zeit bemächtigten sie sich der Kunst mehr und mehr, um schließlich in der römischen einen recht breiten Raum im

<sup>1)</sup> Hermeneutik S. 306 und S. 114.

<sup>2)</sup> S. 305; vgl. S. 228; S. 245; S. 246; S. 295; S. 384.

Stoffgebiet der Denkmäler einzunehmen. Aber auch die Möglichkeit allegorischer Darstellung muß der Interpret, wie wir sahen, in Betracht ziehen.

8. Den mythischen Stoff entnimmt die Bildkunst oft der Dichtung. Aber erst spät wird sie zu deren Dienerin, indem sie die Erzählung des Dichters „illustriert“. Die längste Zeit steht sie — wir hörten es schon — selbständig neben jener, schöpft oft auch gar nicht aus ihr, sondern nur aus demselben Born, der auch die Dichtung gespeist hat. Neben der poetischen Tradition steht ebenbürtig die bildliche. Der Bildkünstler schaltet nicht selten recht willkürlich oder auch gehorsam den eigenen Gesetzen seiner Kunst mit den Gestalten und Szenen, die ihm die Sage, die Dichtung bot. Er fügt Figuren hinzu, läßt andere fort — „komplettierend“ oder „effektiv“ —, benennt namenlose Figuren nach Belieben, läßt bei anderen die Namen fort, bindet sich nicht an die Einheit von Raum und Zeit, vereinigt verschiedene Szenen miteinander, reißt andere entzwei, schafft ganz neue Sagenmotive, zuweilen mit Bewußtsein, indem er sich selbst zum Dichter aufwirft, zuweilen unbewußt oder nur scheinbar, indem er die von der bildlichen Tradition gebotenen Typen in anderem als ihrem ursprünglichen Sinn verwendet. Damit sind gar manche Möglichkeiten eröffnet und Warnungstafeln aufgestellt für den Interpreten. Aber auch den historischen Ereignissen gegenüber muß er dem Künstler größere Freiheit einräumen als man heutzutage der Historienmalerei zugestehen wird, und selbst der Zwang, den die Vorwürfe aus dem täglichen Leben dem Darstellenden auferlegen, ist nicht zu jeder Zeit so stark gewesen wie etwa in den Zeiten des „alexandrini-schen“ oder auch des römischen „Realismus“.

Es ist vermutet worden, daß eine einheitlichere, geschlossenerere Gestaltung der Bilder unter dem Einfluß der Bühne stattgefunden habe. Mit Zuversicht darf dieser Einfluß

aber nur da angenommen werden, wo das Bühnenkostüm ihn beweist. Während in der älteren Kunst die epische Dichtung fast allein in Betracht kommt — schon deshalb, weil so viele Bildtypen in eine Zeit zurückreichen, wo jene allein in Betracht kommen konnte, wächst in der späteren Kunst die Einwirkung des Dramas; aber es sind gewiß weniger die Bühnenbilder als die Inhaltsangaben der Dramen in den mythologischen Handbüchern, die damals der Kunst den Stoff geboten haben.

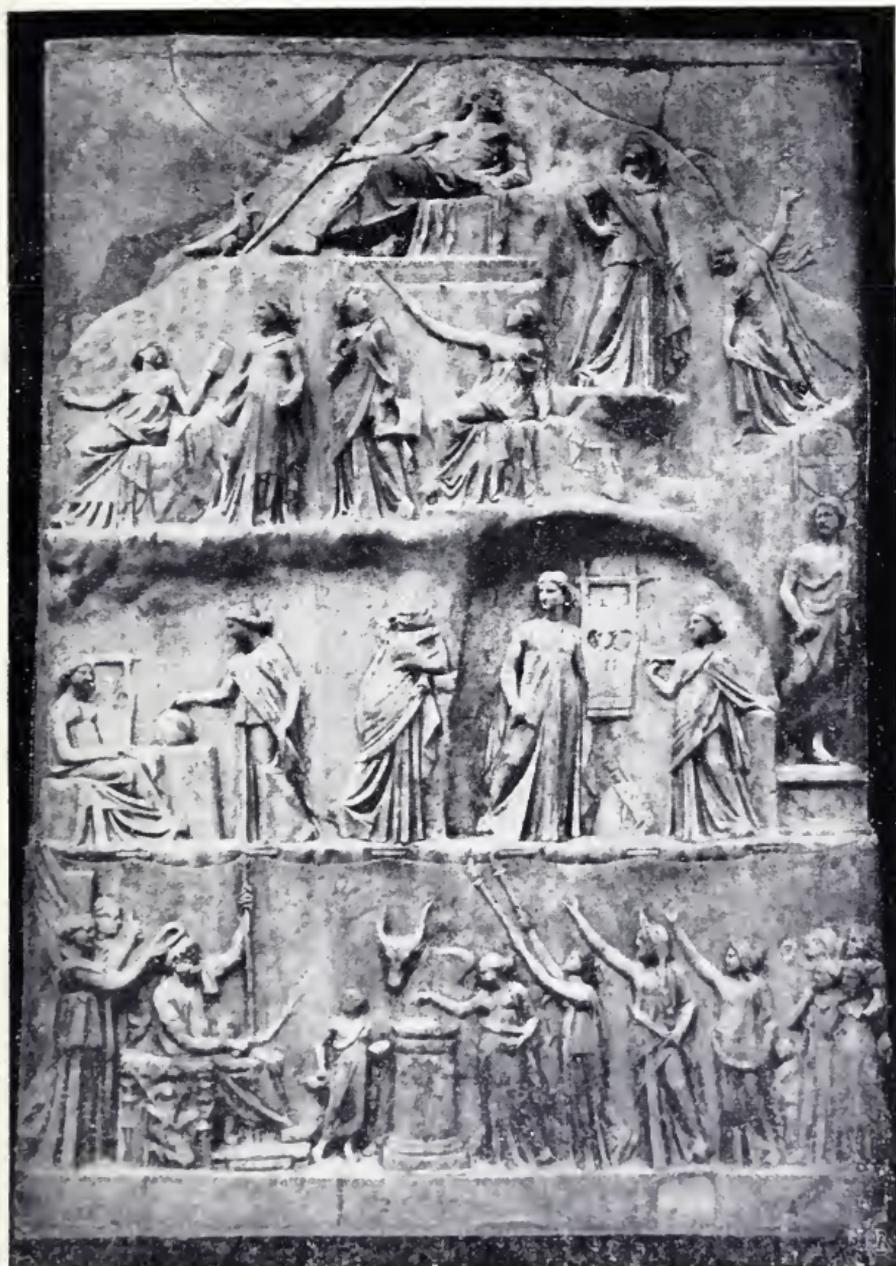
Wollte ich weitergehen in der Aufstellung von Grundsätzen der Hermeneutik in dem engeren Sinn der beiden letzten Forderungen, so wäre ein Ende schwer zu finden. Denn in Wahrheit hat jede Denkmälergattung hier ihre eigenen Gesetze. Andere sind es für griechische Vasenbilder, andere für den Skulpturenschmuck der Tempel, für das Bildwerk der Grabdenkmäler, andere für die Wandbilder Pompejis, andere wieder für römische Sarkophage. Wohl ist ihre Verschiedenheit bedingt von dem Unterschied der Zeiten, aber nicht nur von ihm. Zu dieser Zeit steht die eine, zu jener die andere Denkmälergattung im Vordergrund. Aber der Zweck jeder Denkmälergruppe, der Gesichtskreis der Besteller, der Bildungsgrad der Künstler, das Maß der Abhängigkeit von literarischer Tradition einerseits, von bildlicher andererseits sind nicht minder in Betracht zu ziehen. Dadurch werden die Forderungen gar mannigfaltig, die an den Interpreten zu stellen sind. Ihnen allen zu genügen ist schwer. Aber die Forderungen unserer Wissenschaft gehen noch weit darüber hinaus. Sie will nicht, daß die Hermeneutik sich selbst Zweck sei — es sei denn im Lehrbetrieb. Zu ihrem eigenen Schaden ist sie zuweilen dieser Selbstgenügsamkeit verfallen. Im Dienst der Kunstgeschichte soll sie stehen. In dieser sieht der Archäologe die Krönung

seiner Arbeit. So scheint die letzte der Aufgaben, von denen unser vierter Abschnitt handeln soll, da sie der Kunstgeschichte am unmittelbarsten dient, die vornehmste zu sein. Aber das Verhältnis der einzelnen Funktionen unserer Wissenschaft zu einander soll das gleiche sein, wie das der ganzen Wissenschaft zu ihren Schwesterwissenschaften: dienen soll eine jede, herrschen aber auch. Die Hermeneutik soll dem Aufbau der Kunstgeschichte dienstbar sein; aber sie kann und soll auch, wie wir sahen, die Dienste der Zeitbestimmung nicht entbehren. Der Beschreibung, die doch zu Deutung und Zeitbestimmung erst führen soll, müssen im Grund doch die durch diese beiden gewonnenen Erkenntnisse zu Gebot stehen, und wirklich wiedergewonnen kann man ein Denkmal erst nennen, wenn es nicht nur dem Boden entrissen, sondern auch beschrieben, gedeutet und zeitlich bestimmt ist.

# Register.

- Alexander-Bildnis 25.  
 Alexanderschlacht (Mosaik, Sarkophag, Vasen) 69 f., 73 f.  
 Alkaios 37.  
 Alkhoneus 36 f.  
 Allegorie 28 f., 74 f., 116.  
 Amazonenkämpfe 66.  
 Amazonenstatuen von Ephesos 106.  
 Amphios 57 f.  
 Aolisches Kapitell 99 f.  
 Apelles' „Verleumdung“ 75.  
 Apoll von Tenea und Verwandte 106.  
 Apoll von Belvedere 106.  
 Apotheose Homers 27 f.  
 Archelaos von Priene 27.  
 Argonauten 57 f.  
 Aristotelesbildnis 24.  
 Ästhetische Erklärung 9.  
 Attribute 20 ff., 43, 48, 53, 113.  
 Augustusrelief von Ravenna 105.
- Bankethäuser 82.  
 Bauformen 96 f.  
 Bauinschriften 22.  
 Beischriften 20, 26 ff.  
 Bellerophonfage 66 f.  
 Benefiziarier-Abzeichen 90.  
 Berlin: Gigantenfries 26.  
 Platonbildnis 23.  
 Senecabildnis 25.  
 Beschreibung 5, 103 f.  
 Bildliche Tradition 5, 8, 12, 16 ff., 21, 43, 45, 106.  
 Bildnisse 23 f., 42, 94.  
 Böttcher, R. 96 f.  
 Brunn, G. 10, 40 f., 46, 107.  
 Brygos, Mliupersischale 32 f.  
 Bühne 82 f. Einfluß auf die Bildkunst 116 f.
- Bulle, G. 7<sub>1</sub>, 10<sub>2</sub>, 11.  
 Bursian, R. 71.
- Cista, Nicoronische 18, 53 f., 93.  
 Conze, A. 88 f., 105.
- Delphi, Schachhäuser 19.  
 Siphnierschachhaus 26.  
 Dichtkunst und Bildkunst 8, 12, 16, 116.  
 Dodekaeder 88 f.  
 Dorischer Fries 96 f.  
 Dornauszieher 52.  
 Dörpfeld, W. 82 f.
- Epidaurus, Asklepios-tempel 22; Thymele 19, 22, 80.  
 Erechtheion=Inschriften 22.  
 Erklärung 5 f.  
 Etruskische Denkmäler 113.  
 Eubuleus 26.  
 Euphorbosteller 30 f.  
 Euripides 34.
- Nicoronische Cista 18, 53 f.  
 Fiechter, G. 85.  
 Formendeutung 5, 91 f.  
 Françoisvase 37 f.  
 Friedenhaus, A. 82, 85 f.  
 Fries, dorischer und ionischer 96 f.  
 Furtwängler, A. 11, 34, 73, 110<sub>2</sub>.
- Gall 94.  
 Gardner, B. 181.  
 Gebärden 92.  
 Gebäudedeutung 76 f.  
 Gelehrsamkeit 6, 58<sub>2</sub>, 112, 115.  
 Gerätedeutung 87 f., 113 f., Gerde, A. 71.  
 Gerhard, G. 71, 17, 106.  
 Ghibbaschi, Heroon 63 f., 94.
- Gladiatorenteseren, sogenannte 90, 113.  
 Götterideale 40 f.  
 Griechische Sagen 14 f., 115.
- Gephaisos' Rückkehr in den Olymp 37 f.  
 Hera 37, 41.  
 Heraion von Olympia 97.  
 Herakles 36, 49.  
 Hermeneutik 7 f. ö.  
 Hermes des Praxiteles 20.  
 Heroen 49 f.  
 Herzog, R. 90.  
 Historische Darstellungen 69 ff., 115.  
 Holzbau 97.  
 Homers Apotheose 27 ff.  
 Hoepfen, J. 82.
- Jason 59.  
 Jgel, Grabmal 104.  
 Jonographie 23 ff.  
 Mliupersis 32 f., 64 f.  
 Illustrationen 116.  
 Inschriften 8, 22 ff., 112.  
 Ionischer Fries 96 f.  
 Ionisches Kapitell 96 f.  
 Jahn, D. 5, 10, 17, 18, 53.  
 Juno Ludovisi 43.
- Kapitell, äolisches und ionisches 99 f.  
 Kefule, R. 16, 17, 42<sub>1</sub>, 107 f.  
 Kohlenfäden 89 f.  
 Koldewey, R. 79, 101.  
 Konstantinopel: Sarkophag von Sidon 69 f.  
 Koepp, F. 36<sub>1</sub>, 37<sub>1</sub>, 63, 74<sub>1</sub>.  
 Körte, G. 72 f.  
 Kritik 9, 23.  
 Kroisosvase 35.  
 Künstlerinschrift 53.  
 Kunstmythologie 49.  
 Nappelsauten 19.  
 Nappeloslade 26.

- Laternen 90.  
 Lemnia, sogenannte 43 f.  
 Levezow, R. 7.  
 Lichtenberg, R. v. 100.  
 Lichthäuschen 90.  
 London: Euphorbesteller  
 30 f. Relief der Avo-  
 theose Homers 26 ff.  
 Loeschke, G. 17, 107 ff  
 Loecherer, G. 90  
 Löwy, E. 17, 107.
- Marmorgemälde aus Her-  
 culanum 104.  
 Medeavase 34 f.  
 Megalopolis, Thersilion 19.  
 Megaron 98.  
 Michaelis M. 17.  
 Milchhöfer, M. 17, 107.  
 Milet, Sitzbild 22.  
 Möbius, P. J. 94.  
 Mosaik der Alexander-  
 schlacht 69 f.  
 Müller, R. D. 7.  
 München: Medeavase 34 f.  
 Münzbildnisse 24.  
 Musikapavillon 81.  
 Mykene, Kuppelbauten 19.  
 Mysterien 17.
- Neapel: Alexandermosaik  
 69 f.  
 Nike von Delos und von  
 Samothrake 43.  
 Nissen, G. 77.
- Naha, „Urtempel“ 78 f.  
 113.  
 Olympia, Heraion 97.  
 Ostgiebel des Zeustem-  
 pels 19.  
 Schachhäuser 19.  
 ὄνος 113.  
 Orhomenos, Kuppelbau  
 19.  
 Ornamentformen 96 f.  
 Orpheusrelief 26.
- Orsoffa, Th. 53 f.  
 Paris: Zylinderstichale 32 f.  
 Kroisosvase 35.
- Parisrelief 26.  
 Parthenon 22.  
 Pasiteles 52.  
 Pausanias 19.  
 Pergamenscher Giganten-  
 fries 26.  
 Personifikationen 75.  
 Phidias 8, 19, 41, 43.  
 Philologische Interpretation  
 6 f., 16 f.  
 Phrenologie 95.  
 Physiognomie 95 f.  
 Pila muralia 87 f.  
 Platons Bildnis 23.  
 Pompeji: Alexandermosaik  
 69 f.  
 Porträts 23 f., 42.  
 Poseidon 44, 48.  
 Praxiteles, Hermes 20;  
 Kubuleus 26.  
 Preller, L. 8, 18.  
 Prokention 82 f.  
 Buchstein, C. 83 f., 99
- „Rahmenform“ 21.  
 Ravenna, Relief 105.  
 Reisch, G. 47 f.  
 Ritterling, G. 90.  
 Robert, C. 12 f., 17 21  
 34, 56 ff. ö., 103 ff. ö.  
 Rom: Dorianszieher 52.  
 Ficoronische Cista 53 f.  
 Torso im Belvedere 49 f.  
 Rundbauten 81.
- Sagen, griechische 14 f,  
 115.  
 „Sardanapals Grab“ 79 f.  
 Sarkophag von Sidon  
 69 f.  
 Schachhäuser in Delphi  
 und Olympia 19, 26.  
 Schachverzeichnis, atheni-  
 sche 22  
 Schriftstellerzeugnisse 8,  
 16, 19 f., 62, 113.  
 Semper, G. 97.  
 Seneca-Bildnis und so-  
 genannte C. 25.  
 Sidon, Alexanderarkophag  
 von — 69 f.
- Sieveking, J. 27.  
 Sittl, R. 10 f., 93.  
 Sosthenes 58.  
 Stark, R. W. 10.  
 Studniczka, J. 24, 82, 94  
 Symbolische Erklärung 17
- Tarsoz, „Grab des Sarda-  
 napa“ 79 f.  
 Tempelbenennung 19, 76 f  
 Tempelskulpturen 112.  
 Tesserae nummulariae 90  
 113.  
 Theaterbühne 82 f.  
 Thersilion zu Megalopoli-  
 19.  
 Thiersch, G. 81.  
 Tholos von Epidauros 19  
 80.  
 Hymne von Epidauro-  
 22, 80.  
 Torso im Belvedere 49 f  
 Tradition bildliche 5, 8  
 12, 16 ff., 41, 43, 45  
 106.  
 Triaklypheufries 96 f.  
 Troja 64 f.  
 Trjsa f. Gjölbaschi.  
 Tyrannemördervase 35.
- „Urtempel“ 78 f.
- Vasen 17, 26 ö., 73 f., 11:  
 Vitruv 82 f., 97 f.
- Wachthaus 78 f.  
 Waginger, C. 27.  
 Welder, F. G. 7, 78.  
 Wiegand, Th. 78.  
 Wieseler, F. 62.  
 Wilamowitz, H. v. 27 f  
 37 f.  
 Windelmann, J. J. 6, 1-  
 162, 115.  
 Winter, F. 73 f.  
 Würzburg: Tyrannen-  
 mördervase 35.
- Zeitunterschiede 114 f.  
 Zeus 44 f., 48.  
 Zoega, G. 6, 15, 115.



Die Apotheose des Homer. Relief des Archelaos von Priene.  
Nach Brunn-Bruckmann, Tafel 50.



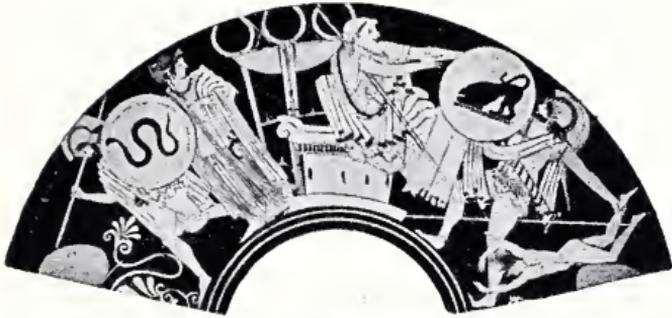
1. Der Euphorbos-Teller.

Nach der in den Verhandlungen der Philologenversammlung  
in Hannover veröffentlichten Tafel.



2. Das Kroisosbild der Vase im Louvre.

Nach Surtwängler-Hauser-Reichheld, Griechische Vasenmalerei  
(München, Bruckmann), Tafel 113.



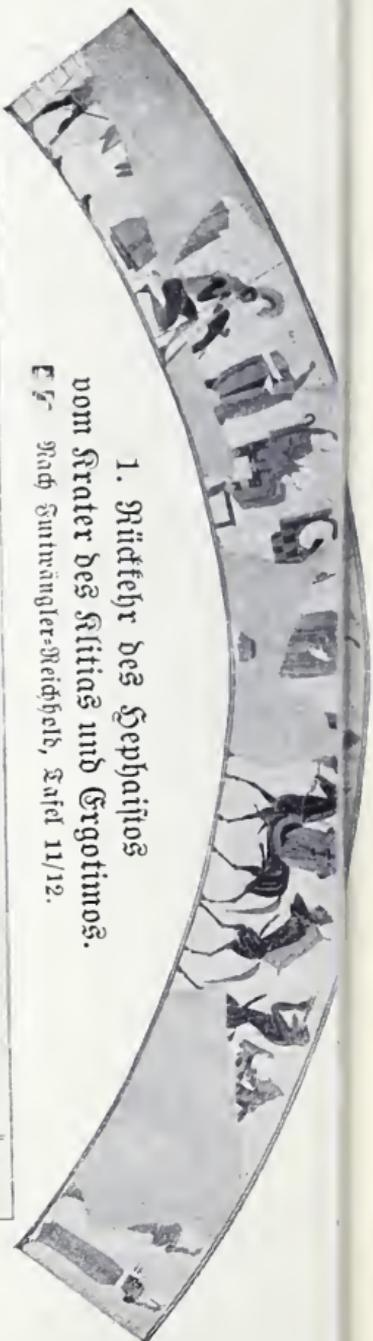
1. Kriuperfis-Schale des Brygos.

Nach Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Tafel 25.



2. Der Krater des Klitias und Ergotimos („François-Vase“).

Nach Furtwängler-Reichhold, Tafel 3.



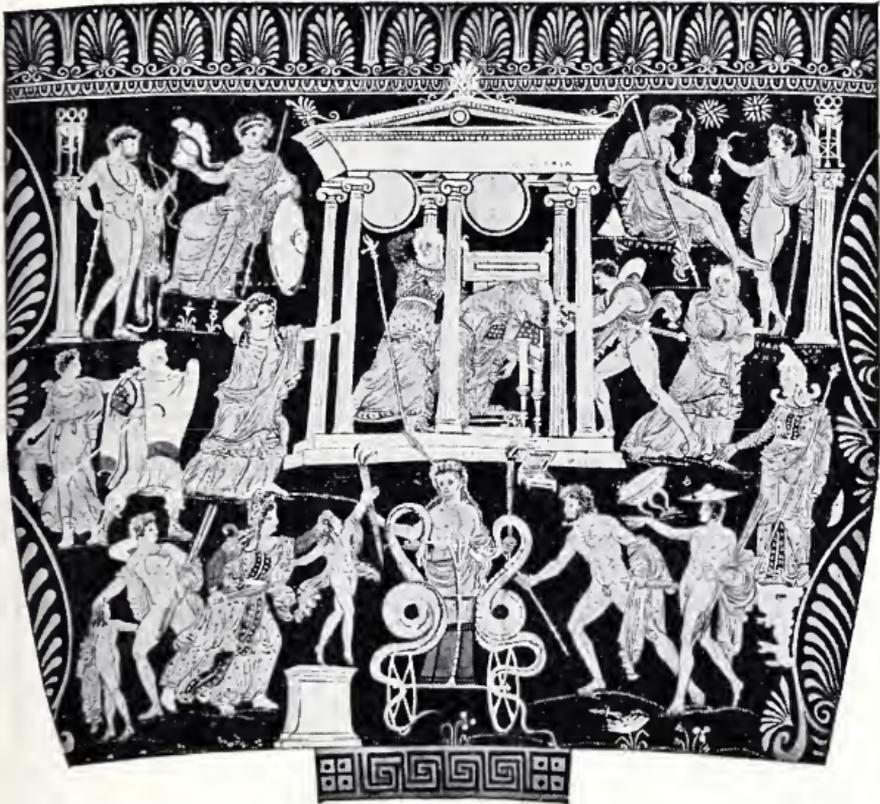
1. **Flucht des Sapphiraos vom Rat der Astitas und Ergotimos.**  
Nach Guntwängler-Reichelt, Tafel 11/12.



2. **Bestrafung des Simeos, Mafenbild.**  
Nach Wiener Vorlegeblätter 1889, Tafel XII.



3. **Die Siquirische Gesta.**  
Nach Wiener Vorlegeblätter 1889, Tafel XII.



Die Medea-Vase in München.  
Nach Furtwängler-Reichhold, Tafel 90.



1. Zeus von Otricoli



2. Poseidon Chiaramonti



3. Hera Farnese



4. Hera Ludovisi.

Alle nach Brunn-Bruckmann (Tafel 130, 140, 414, 389).



Die Athena des Myron in Frankfurt a. M.  
Nach Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts  
XII, 1909, Tafel II.



Hermes des Praxiteles.

Nach Brunn-Bruckmann, Tafel 466.  
(Die Beine teilweise ergänzt.)



1. Der Torso im Belvedere

Nach Brunn-Bruchmann (Tafel 240 und 321).

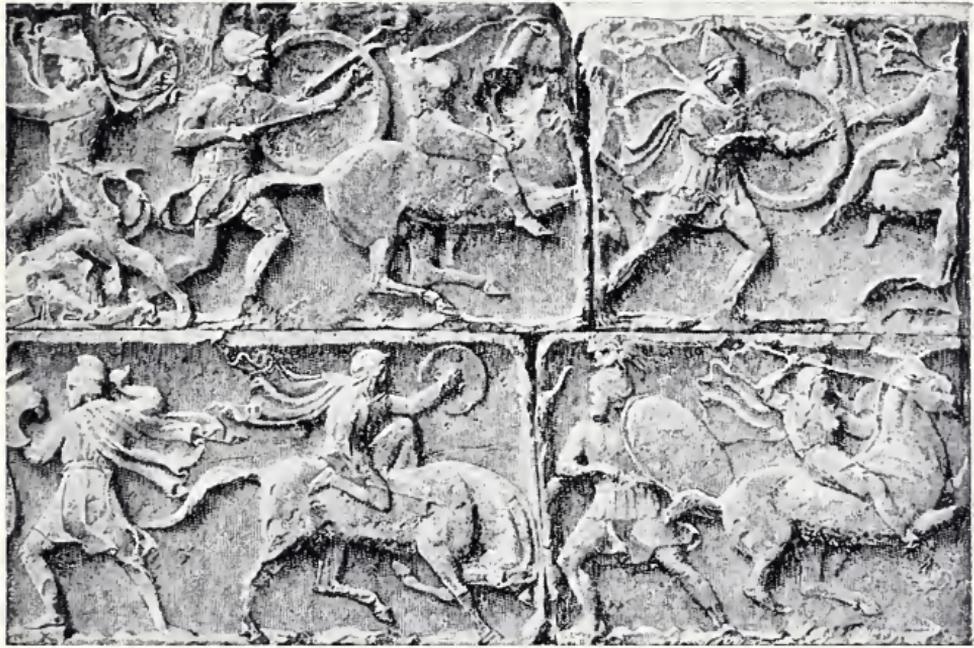


2. Der Dormauszieher



Dom Meffries des Herons von Gjölfafdi-Trysa.

Nach Bennett, Tafel XII n. XIII.



Vom Westfries des Heroons von Gjölbaschi-Trysa.  
Nach Penndorf, Tafel XIV u. IX.

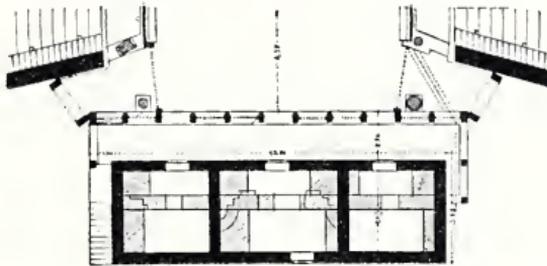


Der Alexander Sarkophag von Sidon.

Nach Collignon, Histoire de la sculpture grecque II, S. 405.



1. Der sogenannte Urtempel auf dem Dchagebirge.  
 Nach Athenische Mittheilungen XXI, Tafel 2.



2. Das Bühnengebäude des Theaters in Priene.



3. Das Theater in Priene.  
 2. 3. Nach Wiegand und Schrader, Priene.



1



2

Das Theater von Epidauros und sein Bühnengebäude.

1. Nach Dörpfeld, Das griechische Theater.
2. Nach unveröffentlichter Photographie.



Der Aufbau des Parthenon.

Nach einer Radierung von G. Nemann. (Wiener Vorlegeblätter.)



1. Vom Niketempel.



2. Vom Erechtheion.



3. Von der Nautilssäule in Delphi.



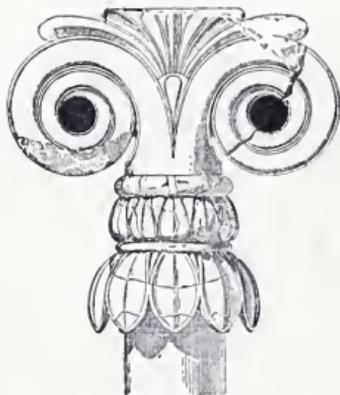
4. Vom alten Artemision in Epheso



5. Von der Akropolis.



6. u. 6 a. Von der Akropolis.



8. Vom Tempel in Neandria.



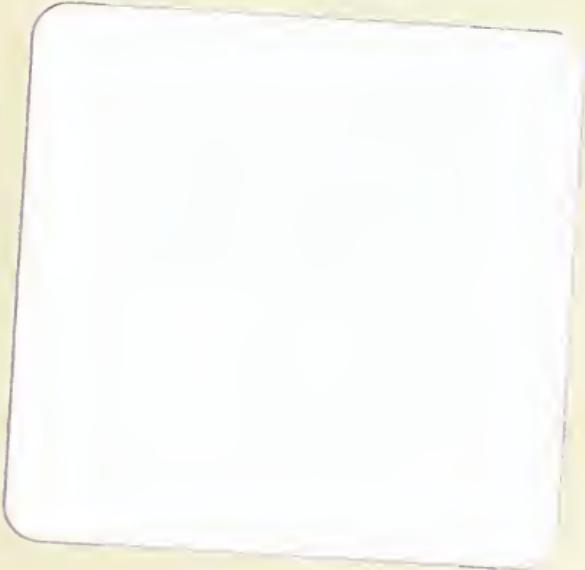
7. Von der Akropolis.

Zonische und aeolische Kapitelle.

1. 2. Nach d'Espouy. 3. 4. Nach Roach. 5. bis 7. Nach Antike Denkmäler des Arch. Instituts. 8. Nach Koldewey, Neandria.



33 P 30004



GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00758 9068

