Kgl. Bayer. Akademie
der Wissenschaften

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen und historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1879.

Zweiter Band.

München.
Akademische Buchdruckerei von F. Straub.
1879.

In Commission bei G. Franz.

615089

09.10.1996

19.01.2010

BVB

BV007457782

[273043]Brunn, Heinrich ¬von

¬Die griechischen Bukoliker und die bildende Kunst

Brunn

München

Franz in Komm.

1879

1879

21 S.

92906

Bayerische Akademie der Wissenschaften <München> / Philosophisch-Philologische Klasse: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie Philosophisch-Philologische und Historische Klasse ; 1879,2,1

BV008919783

1879,2,1

1879,2,1

AX 17130

a

a

BVBBV007457782

074577824

a

11
4X 7130-1879,2,1

Sitzungsberichte
der
königl. bayer. Akademie der Wissenschaften.

Philosophisch-philologische Classe.

Sitzung vom 7. Juni 1879.

Herr Brunn legt vor:

Die griechischen Bukoliker und die bildende Kunst.

Es ist wohl allgemein anerkannt, dass zwischen der bukolischen Poesie und der bildenden Kunst der Griechen gewisse Beziehungen bestanden haben. Fragen wir jedoch, ob die Kunst von der Poesie abhängig war oder umgekehrt die Poesie von der Kunst, oder ob diese Beziehungen mehr wechselseitiger Natur waren, so vermissen wir bis jetzt eine bestimmte Antwort. Auch ohne besonderen Beweis wird es einleuchten, dass das Verhältniss nicht wohl das gleiche sein kann, wie etwa zwischen der epischen und dramatischen Poesie und der bildenden Kunst. Epos und Drama sind die Hauptquellen, aus denen die Kunst schöpfte, und wenn umgekehrt die Poesie auch Rücksicht auf Kunst und Kunstwerke nimmt, so geschieht dies, auch noch bei Euripides, der in seiner Jugend selbst die Malerei ausgeübt haben soll, doch verhältnissmässig selten und mehr des äusseren Schmuckes wegen, als dass dadurch das Wesen der Poesie selbst bedingt erschiene. Dagegen weist die bukolische Poesie ihrer ganzen Natur nach durch das, was

1089146 BV 0074 577 82

wir als Kleinmalerei zu bezeichnen pflegen, auf eine Auffassung hin, die sich mit dem Wesen der bildenden Kunst inniger berührt, und es ist wohl nicht als ein blosser Zufall zu betrachten, dass der Wiedererwecker des Idylls in der deutschen Literatur, Salomon Gessner, zugleich Dichter und Künstler war.

Gehen wir jetzt auf die Untersuchung der einzelnen Dichtungen ein, so werden wir dabei von den Epigrammen auf Statuen und einige Weihgeschenke absehen dürfen, welche Theokrit uns hinterlassen hat: sie beziehen sich auf die dargestellten Personen oder auf die Weihung, nicht auf das Kunstwerk als solches. Auch bei dem ländlichen Bilde des Priapos (Ep. IV) kommt das Kunstwerk nicht in Betracht, wenn sich hier auch die Schilderung der Umgebung zu einem vollständigen Landschaftsbilde abrundet. Ebenso wenig handelt es sich bei der Statue eines Eros, die einen spröden Jüngling erschlägt, im XXIII. Idyll, um das Kunstwerk. Wohl aber macht sich in den Adoniazusen bei der Schilderung des Adonis auf seinem Lager und seiner ganzen Umgebung das Künstlerische dieser Schaustellung schon bedeutend und fast noch mehr, als in den dahin gehörigen verwandten Kunstdarstellungen geltend, und die Archäologie hat hier von der decorativen Verwendung des Raubes des Ganymedes, sowie von der reichen Ausschmückung mit spielenden Eroten Act zu nehmen.

Wichtiger ist die Beschreibung des reichen Schnitzwerkes an einem hölzernen zweihenkeligen Trinkgefässe im ersten Idyll (v. 27 ff.), die schon vielfach Gegenstand wissenschaftlicher Erörterungen geworden ist (vgl. besonders Gaedechens: Programm zum 100. Jahrestage des Todes Winckelmann's. Jena 1868). Leider ist nicht nur der Text mannigfachen Bedenken unterworfen, sondern der Dichter selbst scheint von dem Vorwurfe nicht freizusprechen, dass seine Beschreibung besonders in der Verknüpfung der ein-

zelnen Theile der nöthigen Präcision und Anschaulichkeit entbehre. Nach Erwähnung der Pflanzenornamente am oberen (und unteren?) Rande folgt die Schilderung von drei bildlichen Darstellungen: ἔντοσθεν streiten zwei verliebte Männer wegen eines schönen Weibes, das sich für keinen von beiden entscheidet; τοῖς δὲ μετὰ ist ein alter Fischer gebildet, der seine Netze auf eine Felsklippe schleppt, um sie auszuwerfen, mit aller Kraft trotz seines Alters, so dass ihm am Nacken alle Sehnen stark anschwellen; τυτθὸν δ' ὅσσον ἄπωθεν sitzt in einem Weinberge als Hüter ein Knäblein, das aus Halmen ein Grillenhäuschen flicht und nicht beachtet, wie einer Seits ein Fuchs an den Trauben nascht, anderer Seits ein zweiter der Frühstückstasche des Knaben nachstellt. Endlich παντῇ δ'ἀμφὶ δέπας ist Akanthus ausgebreitet. Wie diese Darstellungen an dem Gefässe zu vertheilen seien, hat sich bisher nicht mit Sicherheit bestimmen lassen. Trotz des Ausdruckes ἔντοσδεν, und obwohl in der allerdings nur oberflächlichen Nachahmung bei Vergil Ecl. III, 35 ff. von Innenbildern die Rede ist, scheint es bedenklich an der Innenseite eines noch dazu tiefen (βαθὺ) Trinkgefässes Reliefdarstellungen anzunehmen. An der Aussenseite aber, die durch zwei Henkel (ἀμφῶες) in zwei gleiche Felder zerlegt ist, lassen sich nicht wohl drei Scenen vertheilen. Der Annahme insbesondere, dass der ersten Scene die dritte in Verbindung mit der zweiten gegenübergestanden habe, widerspricht die strenge Gesetzmässigkeit, welche die griechische Kunst in der Zusammenordnung von Seitenstücken stets gewahrt hat, und im vorliegenden Falle um so mehr, als ja die von zwei Männern umworbene Frau auf die ungesuchteste Weise in dem von zwei Füchsen umworbenen Knaben ihr Gegenbild findet, während der den Fischen nachstellende Fischer zu diesen beiden Scenen etwa in dem Verhältniss steht, wie auf guten gemalten Trink-

schalen das Innenbild zu den beiden Aussenbildern. Auch ohne weitere Begründung wird hier in den drei Scenen die poetisch-künstlerische Einheit der Grundidee anerkannt werden müssen, und in dieser Einheit liegt für die archäologische Betrachtung die beste Gewähr, dass der Dichter bei seiner Schilderung ein wirkliches Kunstwerk vor Augen hatte. Wenn sich nun freilich eine passende Vertheilung dieser Scenen an dem hölzernen Gefässe nicht nachweisen lässt, so bleibt zur Lösung dieser Schwierigkeit kaum ein anderer Ausweg als die Vermuthung, dass der Dichter die Bilder eben nicht an diesem Holzgefässe vorfand, sondern sie von einem andern Kunstwerk entlehnte und die Beschreibung des Pflanzenschmuckes nach seiner eigenen Phantasie hinzufügte, ohne sich von der Vertheilung des Einzelnen eine hinlänglich klare Vorstellung zu machen. — Wie dem auch sein möge, so bleibt davon die kunstgeschichtliche Thatsache unberührt, dass der Dichter Darstellungen von ausgesprochenstem Genrecharakter beschreibt, dass also diese Gattung von Darstellungen in der Kunst seiner Zeit schon hinlänglich entwickelt sein musste.

Ein zweites Kunstwerk beschreibt Moschos II, 37 ff., nemlich einen goldenen Korb von der Hand des Hephaestos im Besitz der Europa. Dargestellt war Jo als Kuh durch das Meer schwimmend und zwei Zuschauer am Ufer desselben, sodann Zeus am Nil die inachische Kuh liebkosend, um sie wieder zum Weibe umzuschaffen; endlich Hermes und der vieläugige Argos, aus dessen Blut der Pfau mit aufgerolltem Gefieder entsteht Auch hier, wie bei Theokrit, müssen wir darauf verzichten, den einzelnen Scenen ihre bestimmte räumliche Stellung anzuweisen: nur die dritte wird unter den Rand des Korbes versetzt. Die beiden andern werden ganz unbestimmt durch ἐν μὲν ἔην und ἐν δ'ἦν eingeführt. Dass jedoch der Künstler etwas Wirkliches vor Augen hatte, lehrt neben der Einfachheit

in der Beschreibung des Einzelnen nicht nur die von den gewöhnlichen Erzählungen des Mythus abweichende Reihenfolge der Scenen, unter denen die Tödtung des Argos die erste, nicht die dritte Stelle einnehmen müsste, sondern ausserdem noch ein Nebenumstand: wie sollte der Dichter auf die beiden nichtssagenden Zuschauer verfallen sein, wenn ihm nicht der Anlass dazu im Bildwerke selbst gegeben war? Sie erklären sich als künstlerisches Gegengewicht zu dem Zeus der zweiten Scene. Die Beschreibung des Moschos verdient also in den Erörterungen über die Kunstdarstellungen der Jo eine ernsthaftere Berücksichtigung, als ihr bis jetzt zu Theil geworden ist, um so mehr als wir aus ihr eine künstlerische Auffassung kennen lernen, welche von der der erhaltenen Bildwerke mehrfach und wesentlich abweicht.

Sehen wir von einem bei Theokrit V, 105 nur flüchtig erwähnten Mischkrug des Praxiteles ab, so finden sich ausser den behandelten keine weiteren „Beschreibungen" von Kunstwerken bei den Bukolikern. Aus diesen allein aber würde sich auf nähere Beziehungen dieser Dichter zur Kunst kein sicherer Schluss ziehen lassen; denn ähnliche Einzelnbeschreibungen gehören seit dem homerischen Schilde des Achill gewissermassen zum Apparat der im weiteren Sinne epischen, erzählenden Dichtung. Dagegen muss sich unsere Aufmerksamkeit auf eine Reihe kürzerer und längerer Stellen lenken, die ihrem Wortlaute nach nicht mit Kunstwerken übereinstimmen, aber uns an solche mehr oder weniger bestimmt erinnern, indem uns in der Schilderung das Grundmotiv, der Ideengehalt bekannter Kunstdarstellungen in überraschender Weise entgegentritt.

Auf eine derartige Parallele zwischen Kunst und Poesie hat bereits Visconti (PCl. I, zu Taf. 51) hingewiesen bei Gelegenheit des Kentaurenpaares, welches uns besonders durch die Repliken des Aristeas und Papias im capito-

linischen Museum (Foggini IV, 32 und 33) bekannt ist. Ein jugendlicher Kentaur jubelt über einen älteren, dem Eros die Hände auf den Rücken gebunden hat, ohne zu bedenken, dass auch ihm der Schalk bereits auf der Croupe sitzt und mit gleichem Leide bedroht. Hier erinnert Visconti an das Gedicht des Bion II (IV): ein junger Vogelsteller stellt vergeblich dem Eros nach und klagt nun seine Noth dem alten Ackersmanne, der ihn im Vogelfang unterrichtet hatte. Dieser aber schüttelt den Kopf und warnt ihn: wenn du erst zum Manne gereift sein wirst, dann wird Eros von selbst zu dir kommen und sich dir plötzlich auf das Haupt setzen.

Bei Theokrit III, 50 ff. tritt sich der Hirt Battos einen Dorn in den Fuss und fordert den Korydon auf ihn zu entfernen, was dieser gern thut. Die Scene ist kurz und lebendig geschildert, aber als eine Episode, die durch den Gang des Gedichtes wenigstens nicht nothwendig gefordert wird. Dagegen erinnert sie lebhaft an das in mehr als einer statuarischen Composition verwerthete und variirte Motiv, dass ein Satyr sich einen Dorn in den Fuss getreten hat und ein Pan mit komisch ernsthafter Sorgfalt beschäftigt ist, ihn von demselben zu befreien (Clarac 297, 1741; vgl. 716, 1705; ähnlich im Antiquarium zu München; 726, 1742 und in Pompei).

V, 37 ff. rühmt sich der alte Komatas, den Lakon als Knaben unterrichtet und dabei auch tüchtig durchgewalkt zu haben; Lakon rächt sich, indem er den Komatas einen Krummbuckeligen (ὑβὲ) schimpft. Die Illustration dazu findet sich auf einem bacchischen Sarkophage des capitolinischen Museums, auf dem ein krummbuckeliger Silen einen Satyrknaben durchwalkt (Foggini IV, 60).

Im X. Gedicht ist Battos in die Bombyka verliebt, die neulich bei den Schnittern die Flöte blies. Milon spottet über sie als über eine *μάντις καλαμαία*, eine dürre

Heuschrecke oder, wie Voss übersetzt: die zirpende Halmenprophetin. Battos aber singt das Lob des schlanken Mädchens (*τὰν ῥαδινὰν παῖδα*); er preist sie als anmuthreich, andere mögen sie die Syrerin nennen, hager und sonnverbrannt, er nenne sie die honiggelbe, er rühmt ihre Füsse, ihre Stimme, ihr ganzes Wesen:

Βομβύκα χαρίεσσα, Σύραν καλέοντί τυ πάντες
ἰσχνὰν ἁλιόκαυστον, ἐγὰ δὲ μόνος μελίχλωρον . . . .
Βομβύκα χαρίεσσ', οἱ μὲν πόδες ἀστράγαλοί τευς,
ἁ φωνὰ δὲ τρύχνος· τὸν μὰν τρόπον οὐκ ἔχω εἰπεῖν.

So sehr hier der Wortlaut der Schilderung im Einzelnen abweichen mag, so werden wir uns von dem gesammten Wesen der Bombyka kaum ein lebendigeres, anschaulicheres Bild machen können, als es uns die Statuette der flöteblasenden Panin in der Villa Albani darbietet (Clarac 727, 1732). Selbst halb zur Ziege geworden stehen ihr die klapperdürren Beine zu Gesicht, wie dem munteren, auf Bergeshöhen keck herumspringenden Thiere, und niemand wird dieser „zirpenden Halmenprophetin" das Prädicat der anmuthreichen verweigern.

Wir halten hier vorläufig inne und fragen: wenn hier eine Gemeinsamkeit der Ideen oder noch allgemeiner, wenigstens des Ideenkreises nicht abzuleugnen ist, wer entlehnte: der Künstler vom Dichter oder der Dichter vom Künstler? Ueber jeden einzelnen Fall liesse sich vielleicht streiten; aber allen ist eine Verschiedenheit gemeinsam: der Dichter schildert die Wirklichkeit, Figuren aus dem Leben; in den Kunstwerken finden wir Satyrn, Pane, eine Panin, Kentauren. Nach der ganzen Entwickelung des griechischen Geistes dürfen wir nicht anstehen anzunehmen, dass die poetische oder künstlerische Gestaltung mythologischer Wesen (so sehr sich diese hier von der noch älteren religiösen Auffassung entfernt haben mag) doch immer noch der Schilderung rein realistischer Figuren

vorangeht, dass also nicht der Künstler die realistischen Gestalten der Bukoliker in mythologische umsetzte, sondern dass der Dichter die Gestalten der Phantasie in solche der Wirklichkeit, wenn auch immer mit einem hohen Maasse von Freiheit und Selbständigkeit, übertrug.

Für diese Auffassung vermögen noch manche einzelne Charakterzüge und Vergleichungen in den Worten der Dichter eine weitere Bestätigung zu gewähren. So sagt Theokrit IV, 62 von einem geilen Alten:

εὖ γ'ὤνθρωπε φιλοῖφα. τό τοι γένος ἢ Σατυρίσκοις
ἐγγύθεν ἢ Πάνεσσι κακοκνάμοισιν ἐρίσδεις·

oder I, 17 von Pan:

ἔστι δὲ πικρός,
καί οἱ ἀεὶ δριμεῖα χολὰ ποτὶ ῥινὶ κάθηται·

oder I, 86 von einem Kuhhirten:

βώτας μὰν ἐλέγευ· νῦν δ'αἰπόλῳ ἀνδρὶ ἔοικας . . .
ᾠπόλος ὄκκ'ἐσορῇ τὰς μήκαδας οἷα βατεῖνται,
τάκεται ὀφθαλμώς, ὅτι οὐ τράγος αὐτὸς ἔγεντο.

Ueberall treten uns hier beim Dichter gerade diejenigen Charakterzüge entgegen, welche die bildende Kunst in der Darstellung des Pan hervorgehoben und betont hatte. Wenn ferner bei Theokrit III, 8 der Geliebte der Amaryllis auf seine Stumpfnasigkeit und seinen Bart hinweist, wenn XXVII, 3 die Hirtin den Daphnis *Σατυρίσκε* nennt, so wird dabei die Satyrwelt gewissermassen als Prototyp für die Wirklichkeit vorausgesetzt. — Auch in dem kurzen Beiworte *ἀκοίμητοι*, welches Theokrit XIII, 44 den Nymphen, den *δειναὶ θεαὶ ἀγροιώταις* giebt, tritt uns ganz der unruhige, sehnsuchtsvolle und dadurch beängstigende Charakter der Wasserdämonen entgegen, der in der Kunst seit Skopas in so bestimmten typischen Zügen ausgeprägt wurde.

Fassen wir diese einzelnen Beobachtungen zusammen, so darf wohl als sicher betrachtet werden, dass für die

Poesieen der Bukoliker vielfältig die Anschauung von Kunstwerken als Voraussetzung angenommen werden muss. Jenes halbmythologische Genre der Pane, Satyrn, Kentauren musste zur Zeit dieser Dichter schon in voller künstlerischer Entwickelung vorhanden sein, wenn es auch in seinen selbständigen Producten noch keineswegs erschöpft war, sondern noch fortwährend bereichert werden mochte. Der nächste Schritt war das Herabsteigen zur realistischen Wirklichkeit, und hier bewegten sich vielleicht Poesie und Kunst auf gleicher Linie. Das geschnitzte Gefäss bei Theokrit gehört bereits dem rein realistischen Genre an, und wenn wir z. B. die vaticanische Statue eines alten Fischers (PCl. III, 32) mit dem vergleichen, was über den Fischer auf diesem Gefässe, was aber auch sonst im XXI. Idyll über das ärmliche Leben der Fischer gesagt wird, so ist hier, was Poesie und was bildende Kunst darbietet, vollkommen congruent, während auch die Schilderung des Geishirten Lykidas (VII, 13) an erhaltene Hirtenstatuen wenigstens lebhaft erinnert. Ein Gedichtchen endlich wie Epigr. III, in welchem der in einer Grotte schlafende Daphnis angeredet wird, welchem Pan und Priap nachtrachten, verliert gewiss nicht an Werth, wenn wir annehmen, dass der Dichter seine Anregung etwa durch eine Statue wie die bei Clarac 882, 2247 C publicirte erhielt, die wir uns sehr wohl in einer Grotte aufgestellt denken können, in deren Nähe auch die Statuen eines Pan und eines Priap ihren Platz haben mochten.

So viel von den eigentlich bukolischen Vorwürfen! Wir finden aber bei diesen Dichtern auch eine Reihe von mythologischen Sujets mehr oder minder eingehend behandelt, bei denen allerdings von Kunstdarstellungen direct durchaus nicht die Rede ist. Blicken wir jedoch auf die Auswahl der Gegenstände, so wird jedenfalls die Frage be-

rechtigt erscheinen, durch welche Gesichtspunkte der Dichter zur Behandlung gerade dieser Stoffe veranlasst sein mochte.

Eine nicht blos episodische Erwähnung, sondern eine selbständigere Behandlung haben folgende Mythen gefunden: Polyphem und Galatea (Theokrit VI; XI); Hylas (XIII); Helena's Hochzeit (XVIII); Polydeukes und Amykos, Kastor und Lynkeus (XXII); Herakles, die Schlangen würgend (XXIV); Herakles bei Augias, nebst dem Löwenkampfe und der Hinweisung auf den Stier (XXV, fragmentirt); Pentheus (XXVI); Achilles und Deidamia (Bion VII, fragmentirt); Europa (Moschos II) und des Herakles Kindermord (IV). Die verschiedenen Gedichte auf Adonis möchten wegen ihres wenigstens theilweise religiösen Hintergrundes nur halb hierher zu rechnen sein.

Hier tritt uns nun sofort die auffällige Erscheinung entgegen, dass die Beziehung zu der altberühmten Heldensage namentlich des troischen, thebanischen Kreises, zu Theseus, den Amazonen-, Kentaurenkämpfen gänzlich fehlt. Und selbst wo sich stoffliche Berührungspunkte finden, da löst sich die ganze Behandlungsweise vom Epos, von der aus dem Epos schöpfenden Tragödie, von der höheren, pindarischen Lyrik in bestimmtester Weise los.

Daneben aber stellt sich eben so bestimmt und deutlich erkennbar eine andere Erscheinung, nemlich dass diese Mythen so gut wie ausnahmslos nicht nur überhaupt in Kunstdarstellungen vorkommen, sondern in Kunstdarstellungen, die theils ihrer Ausführung, theils wenigstens ihrer Erfindung nach auf das dritte Jahrhundert vor Chr. G., also ungefähr auf die Zeit der bukolischen Poesie zurückgeführt werden können, ja zum Theil nachweislich gerade in dieser Zeit zuerst, namentlich auf dem Gebiete der Malerei in Aufnahme kamen.

Bei dieser allgemeinen Uebereinstimmung wird ein gewisser Zusammenhang zwischen Poesie und Kunst nicht abzuleugnen sein. Waren aber die Bukoliker die Quellen

für die Künstler? Manches spricht dagegen. Es müsste sich in diesem Falle eine weit grössere Uebereinstimmung im Einzelnen finden; die von den Künstlern gewählten Momente müssten von den Dichtern weit strenger vorgebildet sein, während sich oft nur einzelne Berührungspunkte und zuweilen nur in Nebensachen finden. Wenn ferner Theokrit z. B. den Faustkampf des Polydeukes und Amykos schildert, so werden wir dadurch nicht im Besonderen, sondern nur im Allgemeinen an Kunstdarstellungen wie die der Kircher'schen Cista und eines einfacher behandelten Vasenbildes erinnert. Wir dürfen aber dabei nicht vergessen, dass diese beiden Bildwerke künstlerisch durchaus auf einer Linie stehen mit der grossen Phineus- und der Talosvase; und wir dürfen oder müssen daraus folgern, dass zur Zeit der Entstehung dieser Compositionen sich in der Kunst eine allgemeinere Liebhaberei für den Argonautenmythus geltend machte. Wurde aber dieser in den genannten drei Hauptepisoden in einem durchaus einheitlichen künstlerischen Geiste verarbeitet, so ergiebt sich schon daraus, dass nicht ein einzelnes Gedicht des Theokrit die Quelle für diese umfassendere künstlerische Thätigkeit sein konnte.

Umgekehrt lässt sich Manches dafür geltend machen, dass die Bukoliker Kunstwerke vor Augen hatten. Es ist schon von anderen Seiten darauf hingewiesen worden (vgl. Helbig Untersuch. über d. camp. Wandmalerei S. 225 ff.), dass in der Europa des Moschos (II, 125) die Schilderung der auf dem Stier sitzenden Heroine, wie sie mit der einen Hand das Horn des Stieres, mit der andern das wie ein Segel aufgebauschte Gewand fasst, bestimmt auf Kunstdarstellungen hinweist, und gern nehmen wir an, dass auch die Ausmalung der Umgebung von Nereiden, Tritonen, Meerthieren auf künstlerische Anschauungen zurückgehe. Hier könnte nur die Frage sein, ob dieser Einfluss

nicht in einem noch weiteren Umfange, nemlich für die Grundlage des ganzen Gedichtes anzuerkennen sei. In den Darstellungen der Jo auf dem Korbe der Europa, die gewiss nicht als ein bedeutungsloser Schmuck, sondern als eine sinnige Parallele zum Europamythus gewählt sind, begegnen wir der Jo als Kuh zweimal, wie sie durch das Meer schwimmt, und wie sie am Nil durch Zeus ihre Menschengestalt wieder erhalten soll. Ebenso erscheint in dem Gedicht Zeus zweimal in Stiergestalt, einmal wie er der Europa in Mitten der Schaar ihrer Gespielinnen schmeichelt, das andere Mal in einer ganz abgesonderten Scene, wie er die Geliebte durch das Meer trägt. Die Jo-Scenen als Parerga sind abgekürzt, auf die Hauptfiguren beschränkt; die Europa-Scenen künstlerisch reich und glänzend erweitert durch den Mädchenchor einer, die Nereiden und Tritonen anderer Seits. Sollen wir noch weiter gehen? Bietet nicht etwa für den Hermes, welcher, damit Zeus die Jo wiedergewinne, den Argos tödtet, das Traumbild der Europa im Eingange des Gedichts ein Gegenbild: wie sie selbst der Asia von der personificirten Europa mit kräftigen Händen entrissen wird? Die Worte des Dichters gewähren keinen materiellen Anhalt; sachlich aber sind die Parallelen mehr künstlerischer als dichterischer Art.

Einer genaueren Erwägung bedarf Theokrit's Gedicht vom schlangenwürgenden Herakles (XXIV). So reizend einzelne Theile der Schilderung sind, z. B. die Einleitung, wie Alkmene ihre beiden Kinder in einem Schilde als Wiege bettet, so leidet doch die Fügung der Theile zu einem Ganzen an auffallenden Schwächen. Die Schlangen erscheinen feuerstrahlend, das Zimmer ist hell erleuchtet, Iphikles erwacht, schreit auf und strebt zu entfliehen, aber Herakles packt die Ungeheuer und drückt sie fast todt. Dann erst heisst es: Alkmene hörte das Schreien und wachte zuerst auf. Vor Schrecken unfähig sich zu erheben,

weckt sie den Amphitryon, welcher aufspringt, das Schwert von der Wand reisst — da ist wieder Dunkel in der Halle und Amphitryon muss erst nach den Dienern rufen, damit sie Leuchter herbeibringen. Sie ercheinen, aber nur um vor Freude aufzujauchzen; denn Herakles legt vergnügt die todten Drachen dem Vater vor die Füsse. Ohne weiteren Uebergang heisst es dann weiter, dass Alkmene den erschrockenen Iphikles an die Brust, Amphitryon den Herakles wieder ins Bett legt und selbst der Ruhe gedenkt. Nachträglich, nachdem die Hähne dreimal gekräht, lässt Alkmene den Teiresias herbeirufen und es erfolgt die Weissagung über die Zukunft des Herakles und eine Anweisung über die Verbrennung der Schlangen und die Entsühnung des Hauses. Endlich schliesst sich daran noch eine ausführliche Erzählung über die Erziehung des Herakles.

Wir dürfen hier wohl fragen, ob ein Dichter, der frei aus sich heraus diese erste That des Herakles zu schildern hat, dieselbe in ähnlicher Weise auseinanderlegen und nicht vielmehr bestrebt sein würde, die Fäden der Handlung ineinander zu verweben. Dagegen tritt das Ganze in ein anderes Licht, sobald wir annehmen, dass das Gedicht durch die Betrachtung eines Gemäldes veranlasst wurde und der Dichter sich die Aufgabe stellte, dasselbe nicht zu beschreiben, sondern in poetischer Schilderung zu erläutern. Die Einleitung, wie die beiden Knaben zu Bett gebracht werden, ist freie poetische Zuthat und als solche tadellos. Mit dem Erscheinen der Schlangen ist aber der Uebergang zum „schildernden" Theile gegeben. Im Bilde richtet sich die Aufmerksamkeit zuerst auf die Gruppe der Knaben, von denen Herakles seine Arbeit so gut wie vollbracht hat: nur einen Rest von Leben lässt der Dichter den Schlangen, um sich die Möglichkeit einer Verknüpfung mit einem späteren Momente zu erhalten. Dann erblicken

wir Alkmene und Amphitryon, deren Situation vom Dichter im Einzelnen dargelegt wird; weiter im Hintergrunde die Dienerschaft, fast nur als Zuschauer. Hiernach glaubt der Dichter zunächst die Handlung zu Ende führen zu müssen, nicht nur bis zur vollständigen Tödtung der Schlangen, sondern recht idyllisch werden nun auch noch die Kinder erst wieder zur Ruhe und in's Bett gebracht. Jetzt erst lenkt sich die Aufmerksamkeit auf die Gestalt des Teiresias, der ja in die vorhergehende Handlung nicht activ eingreift, sondern als Beobachter, als Zeuge ihr gegenübersteht, nur auf das Zukünftige bedacht. Indem die Gegenwart des Sehers im Bilde nur durch eine künstlerische Prolepsis gerechtfertigt ist, löst sie der Dichter auch zeitlich wieder von der Handlung los, worauf sich dann der Rest wieder als poetische Erzählung anschliesst, um zuletzt echt genrehaft mit einer Hinweisung auf den gesunden Appetit des Knaben zu endigen.

Es darf hier wohl auf die Erörterungen hingewiesen werden, die auch über das Gedicht des Theokrit bei Gelegenheit der Discussionen über die philostratischen Gemäldebeschreibungen und speciell über das Gemälde des Herakles in den Windeln bei Philostr. iun. 5 gepflogen worden sind (vgl. Jahrb. für Philol. 1871, S. 96). Durch die Gestalt des Teiresias erhält das philostratische Bild erst seine poetische Vertiefung, indem ebenso wie der Tod des Archemoros durch die Weissagung des Amphiaraos, so hier die Schlangenwürgung durch die Weissagung des Teiresias über die Bedeutung einer genremässigen Episode zu einer grossen Thatsache von vorbildlicher Bedeutung erhoben wird. Eine solche Vertiefung der Auffassung aber steht mit dem Wesen der Genrepoesie in einer Art von innerem Widerspruch, und so erklärt sich, wie bei Theokrit das Mögliche geschieht, um die ihm unbequeme tiefere Bedeutung der nun einmal in dem (übrigens nicht

mit dem philostratischen übereinstimmenden) Bilde vorhandenen Gestalt herabzudrücken. Zwar weist Teiresias auch bei Theokrit auf die Zwölfkämpfe und auf die schliessliche Apotheose hin, aber ohne dass die Heldenthat des Knaben auch nur als grundlegend für den Ruhmeslauf des Helden hingestellt würde, und im Grunde erscheint dem Dichter die Sorge für den nächsten Moment, die Anweisung über die Verbrennung der Schlangen und die Zerstreuung ihrer Asche wichtiger, als die Sorge für die grosse Zukunft seines Helden.

Im XIII. Gedicht des Theokrit wird geschildert, wie Hylas ausgeht, Wasser zu suchen und wie die Nymphen den schönen Knaben zu sich hinabziehen. Ohne weiteren Uebergang fährt der Dichter (v. 55) fort, dass Herakles voll stürmischer Sorge ihn sucht und vergeblich ruft. Vergleichen wir, wie Apollonius (Argon. I, 1187 ff.) den ganzen Verlauf schildert. Herakles geht in den Wald, um einen Baum für ein Ruder zu fällen. Unterdessen sucht Hylas die Quelle; die Nymphe zieht ihn in den Strudel hinab; nur einer der Genossen hört den Hülferuf des Knaben, er geht der Stimme nach, begegnet dem zurückkehrenden Herakles u. s. w. Hier ist alles poetisch richtig motivirt und die richtige Verknüpfung der Scene des Raubes mit der folgenden des vergeblichen Suchens gefunden. Warum vergisst Theokrit ein solches Mittelglied einzufügen? In bildlichen Darstellungen (z. B. Millin gal. myth. 106, 420) sehen wir Hylas von den Nymphen angefallen und zugleich in einiger Entfernung bereits Herakles, welcher den geliebten Knaben sucht. Der Künstler musste die zeitlich getrennten Momente aneinanderrücken, und für den Beschauer genügte die räumliche Entfernung im Bilde, um sie in seiner Phantasie auseinander zu halten. Indem nun der Dichter sich von dem Eindrucke des Bildes bestimmen lässt, vergisst er dem stummen Bilde Stimme

zu verleihen; er vergisst den Hülferuf des Knaben, welcher direct oder indirect den Herakles erst in die Nähe des Schauplatzes führt.

In anderer Weise verräth sich der beschreibende Dichter bei der Schilderung von der Zerreissung des Pentheus (XXVI). Die Mutter ergreift den Sohn beim Kopfe, Ino setzt ihm den Fuss auf den Leib und reisst ihm die eine Schulter aus:

καὶ Αὐτονόας ῥυθμὸς ωὐτός.
αἱ δ'ἄλλαι τὰ περισσὰ κρεανομέοντο γυναῖκες.

Würde ein Dichter, der aus freier Phantasie schildert, gerade diese Worte wählen? Sie erklären sich, wenn der Dichter sein Auge auf ein Bild gerichtet hat, in welchem die Gestalt der Autonoe in Bewegung und Handlung das künstlerische Gegenstück zu derjenigen der Ino bildet, in welchem geradeso wie Ino die eine, so Autonoe die andere Schulter auszureissen sich anstrengt. Andere Mänaden mochten im Bilde als untergeordnete Nebenfiguren behandelt sein, und so werden sie auch vom Dichter mit einer kurzen, nicht eben besonders poetischen Wendung abgefertigt.

Wir werden uns nicht irre machen lassen, wenn wir nicht in jedem einzelnen Gedichte die Dichter auf der Benützung von Kunstwerken zu ertappen vermögen. Es liegt ihnen ja durchaus fern, eigentliche Gemäldebeschreibungen liefern zu wollen. Sie lassen sich nur durch die Betrachtung von Kunstwerken zu eigenem Schaffen anregen, wobei das Vorbild hier mehr, dort weniger deutlich durch das poetische Gewebe hindurchscheint, ja zuweilen nur das allgemeine Motiv liefert. So wird bei Moschos (IV) der Kindermord des Herakles, für dessen künstlerische Behandlung ungefähr in der Zeit des Dichters uns ein Vasenbild (Mon dell'Inst. VIII, 10) einen Beleg bietet, nur kurz beschrieben und vielmehr der Eindruck, die Wirkung der unglückseligen That in den Wehklagen der

Gattin und der Mutter eindringlich geschildert; wie ja auch die Erzählung von Pentheus auf die Reflexion hinausläuft: *μηδεὶς τὰ θεῶν ὀνόσαιτο.* — Bei dem Faustkampfe des Polydeukes und Amykos (Theokrit XXII) stimmt der gewählte Moment nicht mit der kircherschen Ciste und den andern uns bekannten Darstellungen überein, und die Wechselfälle des Kampfes musste natürlich der Dichter aus eigener Phantasie schildern. Dagegen erinnert die Einleitung, wie die Helden auf der Schiffsleiter aus dem Schiffe steigen, sich einrichten, den Quell suchen, nicht allein an die Scenerie der kircherschen Ciste, sondern die Vergleichung der Talos- und der grossen Phineusvase lehrt uns, wie manche Züge der poetischen Schilderung gerade in der bildenden Kunst zu einer fast typischen Anwendung gelangt waren. Auch einzelne Züge, wie dass die Gestalt des Amykos geschildert wird *σφυρήλατος οἷα κολοσσός*, möchten auf künstlerische Anschauungen zurückzuführen sein, wenn wir uns erinnern, dass z. B. auf der Talosvase die Gestalt dieses Riesen vom Künstler wirklich in der Stylisirung eines ehernen Kolosses dargestellt ist. Beachten wir endlich den gesammten Aufbau des Gedichtes: zwischen der Einleitung und dem Schlusse, in welchen beide Dioskuren gemeinsam gefeiert werden, stehen zwei ganz getrennte, für sich selbständige Gedichte: die Besiegung des Amykos, durch welche Polydeukes, die Besiegung des Lynkeus, durch welche Kastor verherrlicht wird, nur verbunden durch die dürren Uebergänge: zuerst will ich Polydeukes, jetzt will ich Kastor besingen. Wäre diese Gegenüberstellung ursprünglich in der Phantasie des Dichters entstanden, würde es da nicht fast selbstverständlich erscheinen, dass die Parallelisirung der beiden Brüder auch innerhalb der beiden Gedichte durch einzelne poetische Wendungen oder Beziehungen weiter ausgesponnen worden wäre? Aber in dem einen Gedicht tritt Kastor, in dem andern Polydeukes

vollständig in den Hintergrund. Auch hier ergibt sich die Erklärung wieder wie in früheren Fällen, nur dass diesmal der Dichter nicht ein, sondern zwei Gemälde vor Augen gehabt zu haben scheint, die in enger Beziehung zu einander, als poetisch-künstlerische Seitenstücke componirt sein mochten. Im Bilde konnte der Künstler es der Phantasie des Beschauers überlassen, aus der Kenntniss des Mythus und aus der stummen Sprache der Kunst sich jene Wechselbeziehungen zu ergänzen, durch welche die getrennte Darstellung sich zu einer höheren idealen Einheit verschmolz. Der Dichter liess die beiden Scenen unvermittelt neben einander stehen und glaubte der Einheitlichkeit der Idee durch Einleitung und Schluss Genüge geleistet zu haben. — Von dem Gedichte des Bion über Achilles und Deidameia ist uns leider nur der Eingang erhalten; aber auch dieser wird uns besonders in der Charakteristik des Achilles schon künstlerisch lebendig, sofern wir uns nur die erhaltenen Gemälde und Mosaiken vergegenwärtigen, die sich mit hinreichender Sicherheit nach ihrer Erfindung auf die Diadochenzeit zurückführen lassen (Helbig Wandgem. N. 1042 ff.; arch. Zeit. 1858, T. 113). — Bei den verschiedenen Dichtungen über Polyphem und Galatea werden wir den Einfluss der Localsage nicht gering anschlagen dürfen. Dass aber dadurch Reminiscenzen an Kunstwerke, wie z. B. den Eros, welcher dem Polyphem einen Brief der Galatea überbringt, nicht ausgeschlossen sind, hat schon Helbig (Unters. S. 224) bemerkt, welcher ausserdem auf einige ähnliche Beziehungen der Dichter zu Kunstwerken in der Schilderung des Verhältnisses der Aphrodite zu Adonis und der den Adonis pflegenden Eroten hinweist.

Das Gesagte wird genügen, um die Ueberzeugung zu begründen, dass nicht wenige unter den Gedichten der Bukoliker durch die Anschauung wirklicher Kunstwerke

veranlasst, andere durch dieselben wenigstens vielfach beeinflusst worden sind. Dieses Resultat gestattet aber auch, die Stellung der Dichter zur Kunst noch genauer zu bestimmen. Es ist schon hervorgehoben worden, dass unter den von ihnen behandelten Mythen die altberühmten epischen des troischen, thebanischen Kreises fehlen, welche von der Kunst einer früheren Zeit mit Vorliebe und im Sinne der epischen Poesie dargestellt worden waren. Ein specifisches Interesse für Kunst und Kunstgeschichte, wie wir es beim Kunstkenner voraussetzen, konnte also für die späteren Dichter nicht das Bestimmende sein. Eben so wenig ist eine religiöse Tendenz zu gewahren; selbst in den Adonisliedern erscheint sie mehr in zweiter Linie. Wenn wir nun die behandelten Mythen gerade in Kunstdarstellungen wiederfinden, die sich ungefähr auf die Zeit der Dichter zurückführen lassen, so leuchtet ein, dass die letzteren sich ihre Anregung bei Werken holten, die unter ihren Augen, in ihrer Nähe entstanden, die den Reiz der Neuheit hatten und das Tagesinteresse des Publikums bildeten. Und zwar erstreckte sich das Interesse der Dichter weniger auf die künstlerische Ausführung, als auf den poetischen Inhalt und die Gestaltung dieses Inhalts im Kunstwerke. Nun waren aber auch in der Kunst jene früheren engeren Beziehungen zur epischen Mythenbehandlung bereits längst gelockert, und wenn wir dafür einen starken Einfluss der dramatischen Poesie selbst noch im Anfange der Diadochenperiode anerkennen müssen, so gewinnt doch auch hier eine Richtung immer mehr Boden, die weniger den gesammten Gedankeninhalt einer Tragödie, als eine einzelne Scene, ein Einzelnbild in's Auge fasst und dieses, sei es, wie z. B. im schlangenwürgenden Herakles, nach der psychologischen Seite zu entwickeln, sei es, wie z. B. bei der kircherschen Ciste auf der breiten Grundlage einer allgemeinen Situation, nemlich der Lan-

dung der Argonauten, künstlerisch auszumalen unternimmt. Auf diesem Wege aber kommt die Kunst der Tendenz der Dichter durchaus entgegen. Es kann hier die von Christ (Verhandl. der 26. Philol.-Versammlung in Würzburg, S. 49 ff.) vorgeschlagene Erklärung von *εἰδύλλιον* als „kleine Weise" im Gegensatz zu den hohen Weisen (*εἴδη*) eines Pindar recht wohl bestehen bleiben; aber thatsächlich hängt mit der formalen Behandlung solcher *εἰδύλλια* doch auch die Auffassung des Inhalts zusammen. Die Abgeschlossenheit, die nothwendige Beschränkung des künstlerischen Bildes zeigte hier den Weg, wie sich auch in der Poesie das „*εἰδύλλιον*" aus dem grossen Zusammenhange des Epos, des Drama loslösen liess; und die sinnliche Anschaulichkeit, mit welcher die Gestalten im Bilde dem Dichter entgegentraten, forderte diesen auf, dem stummen Bilde Sprache und Bewegung zu verleihen und mit denselben Mitteln, wie bei der Schilderung der Natur mit der Wirklichkeit, so hier mit der Kunst in Wetteifer zu treten.

So entstanden jene *εἰδύλλια*, die wir im Gegensatz zum Epos, zum Drama, ja selbst zur höheren Lyrik nicht wohl anders denn als mythologische Genrebilder bezeichnen können. Der Kreislauf hatte sich vollendet: in einer früheren Zeit hatte ein Polygnot den ethischen Gehalt der von einem Aeschylos zu lebendiger Anschauung auf die Bühne gebrachten Charaktere zu künstlerischen Gestaltungen gewissermassen verdichtet. Jetzt entlehnt die Poesie das einheitliche Bild von der Kunst, um es in poetischer Schilderung wieder in eine Reihe von Bildchen aufzulösen.

Es bleibt dadurch keineswegs ausgeschlossen, dass nun auch die neue Gattung der Poesie wieder einen Einfluss auf die Kunst ausübt, wie denn, um nur eins anzuführen, die veränderte Naturanschauung, die Detailmalerei in der Naturschilderung der Dichter auf die wirkliche Malerei

zurückgewirkt haben mag. Hier kam es jedoch zunächst darauf an zu zeigen, wie die Kunst, die so lange aus dem Quell der Poesie ihre Nahrung gezogen hatte, nun auch ihrerseits einmal zum Quell einer neuen Gattung der Poesie wurde. Ist dies richtig, so wird wohl in gleicher Weise die Philologie, die so lange Zeit der Archäologie das Verständniss der Poesie vermittelt hat, es sich gefallen lassen dürfen, wenn die Archäologie einmal den Anspruch erhebt, für das speciellere Verständniss wenigstens einer Dichtungsgattung neue Gesichtspunkte aufzustellen.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Sitzungsberichte der philosophisch-philologische und historische Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München

Jahr/Year: 1879

Band/Volume: 1879-2

Autor(en)/Author(s): Brunn Heinrich von

Artikel/Article: Die griechischen Bukoliker und die bildende Kunst 1-21