Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen und historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1889.

Zweiter Band.

München
Verlag der K. Akademie
1890.

In Commission bei G. Franz.

Philosophisch-philologische Classe.

Sitzung vom 6. Juli 1889.

Herr v. Brunn hielt einen Vortrag:

„Methodologisches".

Als ich das erste Mal ein Colleg über griechische Kunstmythologie las, behandelte ich in demselben die Darstellungen des Asklepios, so weit sie mir in statuarischen Bildungen, in Reliefs und sonst in uns erhaltenen Werken vorlagen. Ein zweites Mal bemerkte ich etwa, dass Asklepios in Vasenbildern gar nicht vorkomme; noch später, dass dies eine auffällige Erscheinung sei, die noch einer Erklärung bedürfe. Auch versuchte ich wohl eine solche, die jedoch von subjectiven Betrachtungen ausgehend noch keine wissenschaftliche Gewähr ihrer Richtigkeit darbot. Zu schärferem Nachdenken wurde ich erst veranlasst, als die Fragestellung bei mir folgende Fassung gewann: ist das Fehlen des Asklepios in der Vasenmalerei eine vereinzelte Erscheinung? Die Antwort ergab sich sehr bald, und zwar in entschieden verneinendem Sinne. Es konnte allerdings nicht auffallen, dass neben dem Asklepios die Hygieia fehlte; denn wenn wir auch auf Vasen des schon vollkommen entwickelten Styls einem mit diesem Namen bezeichneten Wesen begegnen, so hat doch diese Hygieia als allgemeinste Vertreterin der Gesundheit oder des Wohlbefindens mit der dem Arzt al-
pflegerin beigegebenen Tochter eigentlich gar nicl

Ebensowenig werden wir Bildungen vermissen wie den Zeus Ammon, den Stierdionysos und, von ganz späten Darstellungen abgesehen, den ziegenbeinigen Pan, da diese Wesen immer neben dem Hauptstrom der griechischen Mythologie eine gewisse Sonderexistenz geführt haben und darum nur zu einer partiellen Geltung gelangt sind. Schon mehr zum Nachdenken musste es auffordern, dass Kronos und Rhea nebst den Geburtssagen des Zeus vollständig fehlen.[1])

Weitere Lücken bieten andere Wesen aus dem Kreise einer sittlichen Weltordnung, wie Tyche, Nemesis, oder der Ordnungen in der Natur, wie Nyx.

Anstatt jedoch eine Statistik von Namen mühsam im Einzelnen zusammenzusuchen, gelangen wir vielleicht schneller zum Ziele, wenn wir unseren Blick zunächst von der Vasenmalerei und überhaupt von der bildenden Kunst weg auf ein anderes Gebiet des Geisteslebens, das der Poesie, hinlenken.

An der Spitze der hellenischen Poesie stehen Homer und Hesiod, wenn auch nicht als zwei volle Persönlichkeiten, doch als Vertreter zweier Gattungen: der homerischen und hesiodischen Poesie. Nur im Gegensatz zur Lyrik, zum Drama dürfen wir sie beide unter dem einheitlichen Begriffe der Epik zusammenfassen. Innerhalb dieser Einheit aber genügt es nicht, auf gewisse Verschiedenheiten hinzuweisen, sondern es handelt sich geradezu um bestimmte scharfe Gegensätze. Allerdings sind auch diese schon ausdrücklich betont und hervorgehoben worden, und zwar von keinem

1) Als Rhea hat allerdings Visconti die sitzende Gestalt auf der Poniatovsky'schen Triptolemosvase bezeichnet, und auch Strube (Bilderkreis von Eleusis S. 96) hat sich wohl hauptsächlich durch das Attribut des Tympanon verleiten lassen, auf der von ihm zuerst richtig gedeuteten Erichthoniosgeburt einer berühmten Vase aus Kertsch „die grosse Mysteriengöttin Rhea" erkennen zu wollen; aber gerade der Umstand, dass die Deutung bisher durch keine sichere Analogie aus der Vasenmalerei bestätigt wird, muss die grössten Bedenken gegen dieselbe erwecken.

Geringeren, als von Welcker in der Schrift: die Hesiodische Theogonie mit einem Versuch über die Hesiodische Poesie überhaupt, einer Einleitung mit kritischen und exegetischen Anmerkungen zur Theogonie . . . Auch als Anhang zu seiner griechischen Götterlehre; Elberfeld, 1865. Allein aus schwer erkennbaren Gründen scheint diese Schrift fast ganz unbekannt geblieben und jetzt so gut wie verschollen zu sein. Ich halte es daher für meine Pflicht, auf ihre Existenz von Neuem hinzuweisen; und ihre Bedeutung wird sich vielleicht um so leichter Geltung verschaffen, wenn das literarhistorische Thema dieses Gegensatzes in eine bestimmte Beziehung zu archäologischer Forschung gebracht wird.

Diese Verbindung ergiebt sich aber aus der zunächst ganz allgemein zu formulirenden Beobachtung, dass, was die Vasenmalerei an Darstellungen aus der Götter- und Heroensage bietet, dem Inhalt nach auf diejenige epische Poesie als älteste Quelle zurückgeht, welche wir als die homerische bezeichnen dürfen, dass dagegen, was Hesiod, oder um den Begriff noch enger zu fassen, was die hesiodische Theogonie über Homer hinaus als specifisch hesiodisch darbietet, auf die Vasenmalerei keinen Einfluss geübt hat und darum in den Darstellungen derselben unvertreten geblieben ist. Ausnahmen mögen von vornherein zugegeben werden, aber auch hier wird es sich bewähren, dass sie bei schärferer Betrachtung die allgemeine Regel mehr bestätigen als aufheben.

In der Theogonie ist es in erster Linie das kosmogonische Element, welches die Composition des Ganzen beherrscht, vom Chaos, von Gaea und Eros beginnend zuvörderst bis zur Festigung der Herrschaft des Zeus. Dieses ganze Gebiet ist der Vasenmalerei fremd geblieben. Denn wenn auch einzelne Gestalten sich in derselben vorfinden, wie z. B. Gaea bei der Geburt des Erichthonios, Okeanos auf der Françoisvase im Festzuge der die Thetis bei ihrer Hochzeit beglückwünschenden Götter, so erscheinen sie doch ganz ausserhalb

des kosmogonischen Zusammenhanges und sind von der episch erzählenden Poesie erst in den Zusammenhang anderer Sagenstoffe gewissermassen hineingearbeitet. Auch der Kampf der Giganten, bei dem Ge erscheint, ist nicht hesiodisch. — So fehlt eigentlich auch Prometheus: einige alte Vasenbilder zeigen uns zwar den gefesselten Prometheus, aber nur etwa auf gleicher Linie mit anderen Büssern in der Unterwelt, wie Sisyphos. Eine rothfigurige Schale, auf der Prometheus der thronenden Hera gegenübertritt (Mon. d. Inst. V, 35), wenn sie richtig auf seine Aussöhnung mit den Olympiern gedeutet ist, hat wenigstens mit der hesiodischen Auffassung nichts zu thun. Und wenn selbst die gewaltigen Schöpfungen der äschyleischen Tragödien nicht vermocht haben, diesen Sagenstoff der Vasenmalerei zugänglich zu machen, so liegt gerade darin ein neuer Beweis, wie die letztere sich gegen philosophische Gedankenpoesie, im Gegensatz zu plastisch poetischer Anschauung, ablehnend verhalten hat.

Prometheus führt auf die Titanomachie, die ebenfalls in der Vasenmalerei keine Spuren zurückgelassen hat; was um so auffälliger erscheinen kann, als eine Titanomachie geradezu an die Spitze der Gedichte des epischen Cyclus gestellt wird. Aber so sehr der „Gegenstand [in der Ausführung des Einzelnen] für eigentlich epische Behandlung vollkommen geeignet, durchaus verschiedenen Charakters von der Theogonie" (Welcker ep. Cyclus I, 205) sein mochte, so dürfte doch gerade, wenn Welcker (II, 409) die Grundlagen des Gedichtes richtig reconstruirt hat, dasselbe in seinen Grundanschauungen weit mehr der theogonischen, als der homerischen Poesie entsprochen haben. Jedenfalls hat die Vasenmalerei der anschaulicheren Gigantomachie den Vorzug gegeben.

Hesiodisch, nicht homerisch sind ferner die Sagen von Kronos, Rhea und der Geburt ihrer Kinder. Man könnte sagen, dass hier (wie z. B. auch bei der hesiodischen Metis)

schon das Abstruse ihres kosmogonischen Charakters genügt habe, die Vasenmalerei von ihrer Behandlung fern zu halten. Aber warum hat sie auch die Darstellung der Kindheit des Zeus vermieden, während ihr doch die Geburt der Athene, die Kinderstreiche des Hermes nicht fremd geblieben sind? Diese hatten bereits durch die homerische Hymnenpoesie eine bestimmtere „poetische" Gestaltung erfahren, welche sie für künstlerische Behandlung brauchbarer machte. Von der Kindheitssage des Zeus ist etwas Aehnliches wenigstens nicht überliefert; sie scheint über eine mehr dogmatisch-theogonische Formulirung nicht hinausgekommen zu sein. — Dass übrigens die homerische Hymnenpoesie in mehr als eine Gattung zerfällt, ist freilich längst anerkannt. Doch dürfte einmal eine erneute Betrachtung und Zerlegung nach ihren epischen, theogonischen und orphischen oder dogmatischen Elementen, wobei auch die hier angedeuteten Beziehungen zur Kunst schärfer ins Auge zu fassen wären, wohl geeignet sein, die vorhandenen Gegensätze in erhöhter Anschaulichkeit uns vor Augen zu führen.

Nächst den kosmogonischen Elementen sind es Wesen ethisch-begrifflicher Art, die in der Theogonie stark in den Vordergrund treten. Freilich lassen sich dieselben nicht wohl unter einem einzigen Gesichtspunkte zusammenfassen; und das Vorkommen mancher hierhergehöriger Namen und Gestalten bei Homer und in der Vasenmalerei kann sogar gegen den Grundgedanken, von dem wir ausgegangen sind, zu sprechen scheinen. Wir müssen daher versuchen, uns über gewisse Unterschiede klar zu werden.

Neben der Hygieia, der schon früher gedacht wurde, finden sich auf Vasen des vollkommen entwickelten Styls Wesen wie Eudaimonia, Eunomia, Pandaisie, Paidie, Eutychia (Jahn, Münch. Vas. Einl. S. CCIV). Aber auch abgesehen davon, dass ihre Namen zum grossen Theile der Theogonie fremd sind, bedarf es wohl keines weiteren Be-

weises, dass sie einem Ideenkreise entsprungen sind, der dem hesiodischen nicht nur der Zeit nach fern steht. Aehnlich verhält es sich mit den Erinyen, welche, ebenso wie die ihnen verwandten Lyssa, Apate, Ananke, Oistros, der älteren Vasenmalerei fremd sind und erst in der durch die Tragödie ihnen gegebenen persönlichen Ausgestaltung auch künstlerische Geltung erlangen. Sie können uns aber zu weiteren Betrachtungen überleiten. Wie Erinys oder die Erinyen der homerischen Poesie nicht fremd sind, so begegnen wir in derselben auch den Moiren, Horen, Chariten, Musen, Nymphen. Aber wie sich schon darin ein gewisses Schwanken zeigt, dass sie bald in der Einzahl, bald in der Mehrzahl erscheinen, so treten sie uns ebensowenig wie die Erinyen in einer bestimmten persönlichen Ausprägung entgegen; und wenn sie auch nicht ganz der hesiodischen Auffassung entsprechen, so haftet ihnen doch ein gutes Theil von dem begrifflichen Wesen dieser letzteren an. Wie verhält sich aber ihnen gegenüber die Vasenmalerei? Wir finden sie sämmtlich (auch die Chariten sind wohl nur zufällig verloren gegangen) auf einem Monumente von hervorragender Bedeutung, auf der Françoisvase. Aber schwerlich würden wir selbst die Kalliope an der Syrinx, die sonst als Musenattribut nicht wieder vorkömmt, noch auch die Nymphe an den kleinen Becken oder Cymbeln, welche sie schlägt, zu erkennen im Stande sein, wenn der Künstler nicht den einzelnen Figuren oder Gruppen die Namen beigeschrieben hätte. Finden wir doch gerade die Syrinx als Attribut einer der nysäischen Nymphen auf dem soeben publicirten Fragmente eines der Françoisvase nahe verwandten Gefässes des Sophilos (Mitth. d. ath. Inst. 1889, T. 1)! Man sieht, diese Wesen hatten wie in der Poesie, so auch in der Kunst noch keine feste Gestalt gewonnen; sie hatten fast nur eine attributive Bedeutung, waren nur bestimmt, das Wesen oder Walten der Gottheiten, welche sie begleiten, nach gewissen Rich-

tungen näher zu bezeichnen. Noch mehr, sie haben ausserdem in der Vasenmalerei zunächst kaum eine weitere Entwickelung. Nur vermuthungsweise und im Zusammenhange ihrer Umgebung können wir in schwarzfigurigen Darstellungen kaum einzelne, sondern nur gruppirte Figuren auf diese Wesen beziehen, wie ich z. B. auf zwei Vasen wegen der Verbindung mit Hermes Nymphen angenommen habe (Stzber. 1887, II, 234), während anderwärts die Anwesenheit des Apollo die Deutung auf Musen nahe legt (Bie, die Musen i. d. ant. Kst. S. 9). Aber jede nähere Charakteristik, ja selbst die Beigabe von Inschriften fehlt; und aus der mittleren Vasenmalerei verschwinden diese Gestalten sogar völlig. Erst gegen das Ende dieser mittleren Zeit beginnen sie wieder zu erscheinen, wenig in selbständiger Geltung und ausgebildeter Charakteristik: auf einer münchener Vase (806) bilden die neun Musen für sich ein Bild; sie sind zusammen die Vertreterinnen der Musik, aber keine ist einzeln für sich kenntlich. Ueberwiegend sind sie einbezogen in bestimmte Scenen der Sagenpoesie; so die Musen beim Wettstreit des Apollo und Marsyas, oder in Verbindung mit Thamyris oder Musaeos, die Horen in Triptolemosdarstellungen, während in der Umgebung der Aphrodite die Stelle der Chariten durch Peitho und verwandte Wesen eingenommen wird, und die Moiren selbst jetzt noch nicht wieder im Stande sind, gegenüber erinyenhaften Gestalten sich wieder Geltung zu verschaffen.

Ziemlich auf gleicher Linie mit den hier beobachteten Erscheinungen stehen einige andere: Eris, Deimos, Phobos, Ker und Keren lassen sich als Homer und Hesiod gemeinsam bezeichnen. Auch in der ältesten Vasenmalerei haben sie gewisse Spuren zurückgelassen: Spuren, die aber zu einer eigentlichen Entwickelung durchaus nicht geführt haben. Denn Eris, allein oder in Verbindung mit Themis in Darstellungen des Parisurtheils auf Vasen des späteren Styls

gehören ja wiederum nicht der theogonischen, sondern der Sagenpoesie an, (wie auch Themis auf dem Innenbilde einer Schale als Orakelgöttin vor Aegeus). Wir werden aber durch diese ältesten schreckhaften Wesen auf eine Entwickelungsstufe zurückgeführt, die wir als Homer und Hesiod vorausgehend etwa als eine dämonologische bezeichnen dürfen, die bei Homer im Verschwinden begriffen, bei Hesiod dagegen unter modificirten oder philosophisch geläuterten Gesichtspunkten wieder aufgenommen wird. In dieser letzteren Fassung haben sie aber sicher auf die Kunst der Vasenmalerei keinen Einfluss geübt, so dass also der allgemeine Satz von dem verschiedenen Verhältniss der letzteren zu homerischer und hesiodischer Poesie keine nennenswerthe Einschränkung erleidet.

Kehren wir jetzt zu dem Ausgangspunkte unserer Erörterungen, zu Asklepios, zurück. Er wird in der Theogonie nicht erwähnt, und in anderen hesiodischen Dichtungen erscheint er, wie bei Homer, noch als Sterblicher. Seine Umbildung zum Gotte aber vollzog sich nicht in der Richtung, dass sich durch Ueberwiegen rein dichterischer Phantasie eine volle individuelle Persönlichkeit herausbildete, sondern dass das besonders Bezeichnende, das Hülfreiche und Heilbringende des ärztlichen Charakters oder Standes zu einem Bilde von allgemeiner Geltung zusammengefasst und auf die Stufe der Göttlichkeit erhoben wurde. Es überwiegt also nicht das poetische, sondern das begrifflich religiöse, um nicht zu sagen dogmatische Element. So stellt sich für uns Asklepios ohne Weiteres auf die Seite der hesiodischen, nicht der homerischen Götterwelt, und wenn daher Asklepios von Seiten der Vasenmaler keine Berücksichtigung erfahren hat, so werden wir diese Erscheinung auf dieselben Ursachen, wie das Fehlen der hesiodischen Gestalten zurückführen müssen. — Zur weiteren Bestätigung dieser Auffassung darf wohl darauf hingewiesen werden, dass die statuarischen Bil-

dungen des Asklepios denen des Zeus der Zahl nach keineswegs nachstehen, die ihm geweihten Reliefs die des Zeus sogar weit übertreffen. An äusserer Verehrung hat es also dem Gotte nicht gefehlt; aber sie hat etwas Verstandesmässiges. Wo die Gesundheit zu fehlen beginnt, da erwartet der Mensch die nächste Hülfe weit mehr von dem Beistande des Arztes, als von höheren Mächten, und ihm ist daher vor Allen Dank und Lohn gewiss. Diese Art der Verehrung hat also mit dem einfach gläubigen Sinne oder auch mit der Mystik des Glaubens, welche weit mehr das Gemüth oder die Phantasie als den Verstand beschäftigt, im Grunde nur wenig zu thun; und so lässt sich auf die Religion des Asklepios im verallgemeinerten Sinne anwenden, was Welcker (Hesiod S. 71) über den besonderen Charakter der hesiodischen Poesie ausspricht: „Es fragt sich, ob auch in der hesiodischen Theogonie [in gleicher Weise, wie im homerischen Epos, den Hymnen, den Chorliedern eines Pindar oder der Tragiker,] ein Hauch theologischen Sinnes auch nur stellenweise fühlbar sei. Nein, dem Didaktischen und Gelehrten im Zusammenstellen und Ordnen, dem Prosaischen scheint das Werk, wenn man es im Ganzen betrachtet, näher zu stehen, als dem Theologischen sowohl wie dem Poetischen, obgleich es nicht blos äusserlich nach Vers und Sprache die Form der Poesie an sich trägt, sondern der Verfasser auch poetische Anlage und Kunst in Ausdruck und Schilderung unverkennbar bewährt, wenn der Gegenstand geeignet ist. Ungleich weniger offenbar als das Epos hat die Theogonie auf volksmässig herrschende Vorstellungen Einfluss geübt. Auch in den Bildwerken ist vom frühesten an keine Beziehung auf Personen der mythischen Entwicklung des Titanenkampfes."

So führen uns die Worte Welckers zu demselben Ziele zurück, auf welches unsere Erörterungen gerichtet waren, und sie legen dabei den innersten Grund klar, auf den wir

insbesondere die Zurückhaltung der Vasenmalerei gegenüber der hesiodischen Poesie zurückzuführen haben. Es handelt sich um den Gegensatz der weltlich epischen, frei poetischen Gestaltung der Götter- und Sagenwelt durch Homer gegenüber der theogonisch-philosophischen Auffassung derselben bei Hesiod. Die Vasenmalerei entnimmt ihre Stoffe aus der ersteren, in welcher durch die poetische Gestaltung die künstlerische bereits vorgebildet ist.

So wichtig diese Unterscheidung sein mag, so werden wir uns doch vor einer zu einseitigen und ausschliesslichen Anwendung derselben hüten müssen. Wohl aber ist sie geeignet, unsern Blick für andere Beobachtungen zu schärfen, für welche wir die Erklärung wenigstens zum Theil in anderen Ursachen zu suchen haben.

Es fehlen in der Vasenmalerei nicht nur die theogonischen und begrifflichen Wesen; sie kennt auch keine Localgottheiten, Fluss- und Berggötter derjenigen Gattung, welche in ihrer Darstellung einen landschaftlichen Charakter verrathen, wie schon durch ihre Lage die Flussgötter in den Giebelgruppen zu Olympia oder des Parthenon, oder gar der Eurotas des Entychides, in dem „die Kunst flüssiger als der Fluss" erschien, oder endlich in der Wandmalerei die verschiedenartigen Gestaltungen, die wir als Aktae, Skopiae, Leimones u. a. zu bezeichnen berechtigt sind. In Beziehung zur Landschaft stehen allerdings in der späteren Vasenmalerei die Pane, Satyrn und ähnliche Wesen. Aber sie sind nicht Personificationen der Landschaft, sondern der landschaftlichen Stimmung, durch welche die Natur als belebt erscheint und in dieser Belebung als theilnehmende Zuschauerin zur Handlung in Beziehung gesetzt wird (vgl. Amelung, Personificirung des Lebens in der Natur, 1888). Wohl aber finden sich, zum mindesten schon in dem strengeren, rothfigurigen

Styl, Localpersonificationen, wie z. B. auf einem Triptolemosbilde des Hieron (Mon. d. Inst. IX, 43) die Eleusis, inschriftlich beglaubigt, aber ohne bezeichnende Charakteristik, einfach als Frauengestalt im Gefolge der Persephone. Auch die lebendigere Bewegung z. B. der Galene bei dem Kampfe des Herakles mit dem Löwen (München 415) oder der Krete auf der Talosvase dient nicht zur Charakteristik der Gestalt, sondern bezeichnet nur die dargestellte Handlung als eine heftig erregte oder spannende.

Diese letzteren Personificationen fügen sich unserer bisherigen Betrachtungsweise ohne Schwierigkeit ein. Wir werden zunächst keinen Anstoss nehmen, wenn wir z. B. statt des aus schriftlichen Nachrichten bekannten Heros Eleusis eine weibliche Gestalt finden: *οἱ γὰρ ἀρχαῖοι τῶν λόγων ἅτε οὐ προσόντων σφίσι γενεῶν, ἄλλα τε πλάσασθαι δεδώκασι καὶ μάλιστα ἐς τὰ γένη τῶν ἡρώων*, bemerkt Pausanias I, 38, 7 gerade über die verschieden überlieferte Genealogie des Heros Eleusis. Und wenn dieser bei Hygin 147 als Vater des Triptolemos erscheint, so mochte vielleicht dem Vasenmaler bei der weiblichen Gestalt sogar der Gedanke an die Mutter nicht fern liegen: es handelt sich eben um eine einfache freie Heroisirung. Wie aber die alte Poesie solche Verhältnisse auffasst, das lehrt in anschaulichster Weise der homerische Hymnus auf Apollo. Dort (v. 51) richtet Leto an die Delos den Antrag, dieselbe möge gestatten, dass die Insel der Sitz ihres noch nicht geborenen Sohnes Apollo werde. Delos freut sich, lässt aber die Leto erst noch einen heiligen Eid schwören, dass Apollo stets die Insel vor allen ehren werde. Auch hier also ist die Delos ganz einfach eine episch heroische Gestalt, mit welcher Eleusis durchaus auf der gleichen Linie steht.

Auch die Pane, Satyrn u. a., obgleich sie erst in vorgeschrittener Zeit ihre besonderen Beziehungen zu poe Naturanschauung und Stimmung gewinnen, knüpfen

stens an ältere Gebilde an und bewahren dadurch einen gewissen Antheil persönlich mythologischer Substanz.

Warum aber verzichtet die Vasenmalerei auf die im engeren Sinne landschaftlichen Personificationen, für welche doch Plastik und Malerei sogar directe Vorbilder zu liefern vermochten? Es möchte nur in sehr beschränktem Sinne gestattet sein, auf die Localpersonificationen der späteren römischen Kunst hinzuweisen, insofern wir in diesen erkennen, wie sie im letzten Grunde auf einer bei den Vasenmalern nicht beliebten begrifflichen Auffassung beruhen, wie ihnen gerade das persönliche Element fehlt, und schliesslich an ihnen fast nur der Gattungsbegriff (des Flussgottes, des Berggottes) übrig bleibt. Zur vollständigen Begründung ihres Fehlens in der Vasenmalerei würde dieser Hinweis doch kaum genügen, zumal sich ja in Plastik und Malerei mancherlei Versuche nachweisen lassen, innerhalb des Gattungsbegriffes auch individuelle Charakterverschiedenheiten zur Anschauung zu bringen (vgl. meine Vertheidigung der philostratischen Gemälde: Jahrb. f. Philol. Suppl. IV, S. 284 ff.). Wir werden nach anderen Gründen forschen müssen, und ich glaube dieselben zu finden in den besonderen technisch-stylistischen Bedingungen, denen die Vasenmalerei anderen Kunstgattungen gegenüber unterworfen war.

Es sind besonders zwei Seiten, nach denen die Vasenmalerei in ihren Mitteln beschränkt ist. In ihren älteren und auch noch in ihren mittleren Entwickelungsstufen muss sie auf die Wiedergabe physiognomischen Ausdruckes so gut wie ganz verzichten. Sie muss sich begnügen in mehr typischer Weise zu unterscheiden: den Knaben, den Jüngling, den Mann, den Greis (selbst der eigentliche Kindertypus fehlt ihr noch); sie scheidet wohl auch einige besonders ausgeprägte Charaktere, vornehme oder gemeine, theils Gattungscharactere, wie Satyrn und Silene, theils individuelle, wie etwa Herakles. Sie geht überwiegend aus von der Schädel-

bildung und den festen Formen; sie benutzt ausserdem zu weiteren Unterscheidungen das kurze und lange, krause und schlichte, helle und dunkle Haupt- und Barthaar. Ausdruck von Kummer, Schmerz, Betrübniss u. s. w. aber giebt sie nicht durch physiognomische Züge, sondern durch Stellung, Wendung, Neigung des Kopfes, für sich oder in Verbindung mit der Haltung der Arme und Hände, durch Verhüllung u. s. w. Selbst in den vorzüglichen, echt attischen Fragmenten einer Todtenklage (Mon. d. Inst. VIII, 5) ist kaum mehr gegeben. Wo ausnahmsweise einmal noch mehr erstrebt ist, wie in der Darstellung des Philoktet (ib. VI, 8), da ist der physiognomische Ausdruck des Schmerzes der Verwundung geradezu misslungen. In den Vasen malerischen Styls zeigt sich allerdings ein gewisser Fortschritt, aber im Grunde doch auch fast nur in der Vermannigfaltigung der Typen. Nur ausnahmsweise gelingt einmal eine so köstliche Charakteristik, wie die des Dolon, Odysseus und Diomedes in dem Bilde bei Overbeck, Heroengall. 17, 4. Im Allgemeinen ist nicht einmal ein so ausgeprägter Charakter wie der des Odysseus in der Vasenmalerei zu einer so festen Durchbildung gelangt, wie sie ihm, etwa von Parrhasios beginnend, in der übrigen Malerei und in der Plastik zu Theil geworden. Das eigentliche Pathos, das bleibende, tief innerliche der Meergötter, oder das auf dem Moment der Handlung beruhende, wie im Laokoon, das sinnliche Empfinden praxitelischer Satyrn, ja überhaupt Gemüthsstimmungen werden wir auch in der späteren Vasenmalerei vergeblich suchen.

Die zweite Seite betrifft das Landschaftliche. Bis auf die Höhe ihrer Entwickelung stehen ihre Figuren in einer Linie hinter- oder gegeneinander; höchstens, und auch das nur in beschränktem Maasse, kennt sie „gekoppelte" Figuren. Zuthaten wie einzelne Bäume, Felsen, haben mehr eine örtliche oder sachliche, als eine landschaftliche Bedeutung. Der malerische Styl setzt nicht überall, aber doch zu einem

wesentlichen Theile seine Figuren in ein bestimmtes landschaftliches Terrain; er scheidet Höhen und Tiefen. Aber auch er kennt keine eigentliche Landschaft, wie sich schon daraus erkennen lässt, dass es genau genommen kein Vorn und Hinten, sondern nur ein Oben und Unten, Darüber und Darunter giebt und landschaftliche Fernsichten gänzlich fehlen. Nur selten schliessen sich die Linien, auf denen sich die Figuren bewegen, zu einem einheitlichen Terrainbilde zusammen. Aehnlich in der Behandlung des Einzelnen: Stamm, Aeste, Blätter erwecken in uns das Bild eines Baumes, ohne dass dieser einem wirklichen, landschaftlichen Baume entspräche. Nur selten werden wir an Begriffe wie Gesträuch, Gestrüpp oder Wald einigermassen erinnert. Auch hier möchten die Bäume, der „Wald" der oben erwähnten Dolonvase, die Grenze bezeichnen, bis zu welcher die Vasenmalerei nach dieser Richtung vorzugehen gewagt hat.

Ist es Zufall, dass die Spitzbuben- und Polizeigesichter der Doloneia und die Waldbäume sich auf einem und demselben Bilde befinden? Das Zusammentreffen zweier an der Grenze der Gattung stehender, exceptioneller Erscheinungen scheint naturgemäss dazu aufzufordern, die Erklärung dieser Grenzen in einem und demselben Grunde zu suchen. Dieser Grund aber liegt in dem linearen Charakter der Vasenmalerei, die ja überhaupt mehr Zeichnung als Malerei ist und der ja deshalb, von gewissen streng begrenzten Ausnahmen abgesehen, der polychrome Charakter principiell fremd ist. Darauf beruht es, dass ihr, um das Verhältniss wenigstens annähernd mit einem einzigen Worte zu bezeichnen, das Gebiet der Illusion gänzlich verschlossen ist. Um das völlig zu verstehen, müssen wir uns noch ausdrücklich in die Anschauungen des Alterthums versetzen. Uns Neueren ist freilich in Kupferstich und Lithographie die volle Licht- und Schattenwirkung durch die Mittel der Zeichnung geläufig. Wo die Alten in Zeichnung das Höchste geleistet haben,

wie in den Gravirungen der ficoronischen Ciste, da ist der Umriss der Gestalten durch eine Linie von durchaus sich gleichbleibender Stärke umzogen; Innencontoure sind auf das Nothwendigste beschränkt; Gliederung der Flächen (durch das Spiel der Muskeln) wird nicht durch zusammenhängende Linien, sondern durch kurz gestrichelte Schraffirung nur angedeutet.

Also Illusion fehlt, zunächst nach der formalen Seite. Aber das Formale pflegt mit dem Geistigen weit enger zusammenzuhängen, als man zumeist anzunehmen geneigt ist. Jene Naturwesen, in denen sich das Bild der Natur spiegeln soll, sind ohne einen gewissen Grad von Illusion nicht denkbar. Lässt sich die Eigenthümlichkeit einer Gestalt, wie die des Flussgottes aus dem Parthenonsgiebel durch blosse Linearzeichnung ohne jede Angabe von Licht und Schatten auch nur annähernd wiedergeben? Es genügen nicht blos begrenzende Linien: wir verlangen wenigstens Flächen, und hier gerade Flächen, welche durch die zartesten Uebergänge unter einander verbunden sind, wie sie durch einzelne Linien sich nie vollständig wiedergeben lassen. Aber selbst die vollendetste reine Plastik vermag hier kaum Alles zu erreichen. Wir werden diese Wesen erst ganz verstehen, wenn wir sie in Verbindung mit ihrem eigensten Element und mit diesem durch die Farbe verbunden erblicken. — Was von der körperlichen Gestaltung, das gilt auch von dem geistigen Ausdruck. Auch die feinen Abstufungen pathetischer, melancholischer, sentimentaler Stimmungen verlangen Flächen, verlangen das Spiel von Licht und Schatten und schliesslich Farbe.

Also auch das Maass der technischen Mittel, über welche die Vasenmalerei zu verfügen hatte, wird wesentlich dazu beigetragen haben, dass sie die Darstellung jener besonderen Art von Naturwesen gemieden hat. Lag es doch nicht im Wesen der hellenischen Kunst, mit den beschränkten Mitteln

einer Kunstgattung das erreichen oder gar noch überbieten zu wollen, was eine andere ihrer Natur nach leichter und besser zu leisten im Stande war.

Von diesem Punkte aus würde sich die Untersuchung leicht überleiten lassen zu der Frage, wie weit neben der durch das Verhältniss des Homer und des Hesiod erläuterten poetischen Auffassung auch die technischen Bedingungen auf die Auswahl und die Durchbildung der in der Vasenmalerei dargestellten Gegenstände überhaupt eingewirkt haben. Es würde sich dabei wahrscheinlich herausstellen, wie das Fehlen der Illusion wesentlich, ja vielleicht entscheidend dazu mitgewirkt hat, der Vasenmalerei den Charakter einer Bilderschrift im höheren Sinne zu bewahren, welche mehr unsere Phantasie zum Denken anregen, als den Sinnen Befriedigung gewähren soll. Doch diese Frage, wie sie sich eben jetzt mir erst aufdrängt, bedarf zu ihrer Beantwortung weniger einer für den Augenblick angestrengten Arbeit, als einer längeren ruhigen und vielseitigen Erwägung.

Ich breche daher hier ab und wende mich einem ganz neuen Ausgangspunkte zu, der von den bisherigen Erörterungen zunächst weit abführt, aber doch in einem gewissen inneren Zusammenhange mit denselben steht.

Die Darstellungen der Geburt des Erichthonios auf Vasen desjenigen rf. Styls, welcher dem malerischen vorangeht, beschränken sich auf eine geringe Figurenzahl: neben der Hauptgruppe, Ge, Athene und Erichthonios, finden sich der schlangenleibige Kekrops, Hephaestos nebst zwei Niken (Chiusi, jetzt Palermo; Mon. d. Inst. III, 30); Hephaestos allein (München 345; M. d. Inst. I, 10); oder Zeus, eine weibliche Gestalt und Nike (London 749; Gerhard A. V. III, 151). Nur auf den Aussenbildern einer Trinkschale aus Tarquinii (M. d. Inst. X, 38; vgl. Ann. 1877, 418 sqq.) erweitert sich der Kreis, indem zu der Hauptgruppe mit

Kekrops und Hephaestos noch die drei Schwestern Herse, Aglauros und Pandrosos und ausserdem die bärtigen Gestalten des Erechtheus, Aegeus und Pallas hinzutreten. Die drei Schwestern lassen sich, wenn auch nicht in volle Uebereinstimmung, doch noch recht wohl in genügenden Zusammenhang mit der schriftlichen Ueberlieferung der Sage bringen. Richtig aber ist, was der Herausgeber bemerkt, dass sich in dieser keine Nachricht finde, welche die drei genannten männlichen Gestalten in eine bestimmte Beziehung zur Geburt des Erichthonios setze, ja dass ihre Gegenwart, wenigstens die des Aegeus und Pallas, mit der gewöhnlichen Chronologie sogar in bestimmtem Widerspruche stehe. Und dennoch verlangt ihre Gegenwart eine Erklärung. Sollen wir uns nun etwa mit der Annahme begnügen, dass, als der Maler eine an Zahl beschränkte Composition für zwei Aussenbilder einer Trinkschale zu verwenden veranlasst war, er die Gestalten beliebig aus der ältesten Sagengeschichte nur zum Zwecke der Raumfüllung herausgegriffen habe? Das trägt doch gar zu sehr den Stempel eines Auskunftsmittels der Verlegenheit. Eher lässt sich vielleicht auf einem Umwege zur Lösung der Schwierigkeit gelangen.

Es pflegt allerdings am nächsten zu liegen, die Erklärung bestimmter Erscheinungen innerhalb der Kunst desjenigen Volkes zu suchen, in dessen Erzeugnissen sie uns zunächst entgegentreten. Aber auch in der Kunst sind gewisse Ideen nicht an einen bestimmten Ort, eine bestimmte Zeit gebunden. Sie können wiederholt, an verschiedenen Orten und in verschiedenen Zeiten gewissermassen neu geboren werden und wenn auch nicht in völlig gleicher, doch in analoger Gestaltung in die Erscheinung treten. So wandten sich meine Gedanken von dem Vasenbilde auf die christliche Kunst, in welcher namentlich gegen das Ende des Mittelalters und im Beginne der Neuzeit sich aus der Masse der heiligen Darstellungen eine enger begrenzte Gattung ausscheidet, die man sich ge-

wöhnt hat als sante conversazioni zu bezeichnen. Um mir über den Begriff dieser mir nur im Allgemeinen bekannten Gattung, über ihre Entstehung und über ihre Entwickelung klarer zu werden, nahm ich den Rath des Herrn Dr. B. Riehl in Anspruch, aus dessen freundlichen Mittheilungen ich das Folgende entnehme.

Die santa conversazione entsteht, indem auf einem mehreren Heiligen geweihten Altar die Statuen derselben neben einander aufgestellt werden, zuerst ohne weitere innere Verbindung, ja häufig noch räumlich etwa durch Säulenarkaden von einander getrennt. Ueberragt unter denselben eine an Bedeutung die andern (z. B. Maria, Christus), so erhält diese den Ehrenplatz, um den sich die andern symmetrisch gruppiren. Bei der Uebertragung solchen plastischen Altarschmuckes auf die Malerei muss schon die Vereinigung der verschiedenen Figuren auf der einheitlichen Bildfläche nach und nach auf ein engeres Zusammenschliessen derselben hinweisen. Sie vereinigen sich z. B. um die Madonna, den Gekreuzigten im Momente gemeinsamer Anbetung, oder es tritt etwa ein musicirender Engel hinzu, der schon mehr innerlich die Gestalten zu einer gemeinsamen Stimmung verbindet, während auch die absolute Ruhe der Handlung mehr einem gewissen Maasse von Bewegung und dadurch näheren Beziehungen der einzelnen Figuren zu einander Platz macht. Gleichwohl wollen auch diese künstlerisch einheitlich geschlossenen Bilder nicht die Darstellung eines bestimmten historischen Momentes geben (etwa eine Anbetung der Madonna und des Christuskindes unmittelbar nach der Geburt, oder die Trauer um den Gekreuzigten nach der Kreuzigung), sondern es handelt sich auch hier nur um eine, wenigstens im gewissen Sinne willkürliche Zusammenstellung von Heiligen; was unzweifelhaft aus dem Umstande hervorgeht, dass in einer und derselben Reihe ohne alle Rücksicht auf Chronologie Gestalten sich vereinigt finden,

deren Lebenszeiten durch Jahrhunderte von einander getrennt sind. Ja wenn z. B. in einem Gemälde des Carpaccio in der Akademie zu Venedig Joachim und Anna im Momente ihrer Begegnung und zu ihren Seiten die h. Ursula und Ludwig der Heilige dargestellt sind, so handelt es sich nicht sowohl um die Umarmung, sondern diese Gruppirung erscheint nur gewählt, weil sie besonders charakteristisch ist, um die beiden Figuren allgemein kenntlich zu machen.

Das letzte Ziel, auf welches diese ganze Entwickelung zuerst unbewusst hinstrebt und in dem sie eigentlich erst ihre innere Berechtigung findet, scheint mir in einer Auffassung erreicht, als deren hervorragendste Manifestation wohl unbestritten Raphaels sixtinische Madonna betrachtet werden darf. Aus der santa conversazione wird eine Vision. Die Madonna ist nicht die eine persönliche, in das menschliche Dasein getretene Mutter mit dem Kinde, sondern ihre ewige Idee, die nicht aufhört zu sein, die überall erscheinen und, fügen wir hinzu, überall Segen bringend wirken kann. Betrachten wir unter den gleichen Gesichtspunkten Raphaels Transfiguration, so ist auch hier der Christus der Erzählung in der Apostelgeschichte durch den Künstler verklärt zu dem ewigen, stets gegenwärtigen Heiland und Erretter aus der Noth. Und ordnet sich nicht auch die Disputa der gleichen Auffassung unter? Ja selbst die Schule von Athen löst sich uns los von Zeit und Raum, und es bleibt das in der Idee vorhandene einheitliche Bild des Geisteslebens aller Zeiten.

Dürfen wir ähnliche Ideen in der griechischen Kunst voraussetzen? Beginnen wir von der zuletzt genannten Hinweisung, so besitzen wir nicht nur in einer Handschrift des Dioskorides zwei Hebdomaden griechischer Aerzte, die ohne künstlerische Verbindung ganz lose zusammengeordnet sind (Visconti Icon. gr. I, 34—35), sondern auch in einem Mosaik der Villa Albani (Winckelmann Mon. in. n. 185) die Disputa einer Hebdomas, einer Siebenzahl von Männern, wie

allgemein angenommen wird, die Bildnisse von Philosophen oder Gelehrten, die wohl nie wirklich im Leben zusammengetroffen sind, sondern sich nur im Bilde zu geistiger Gemeinschaft vereinigen. — Auf dem hochalterthümlichen korinthischen Gefässe des Chares (Arch. Zeit. 1864, T. 184) marschieren zu Pferde auf: Achilleus, Patroklos, Protesilaos, Nestor, Palamedes und ihnen gegenüber Hektor und Memnon. So standen sie nie zum Kampfe einander gegenüber. Wohl aber waren sie vereinigt in der Phantasie eines Kindes, hier eines Malers aus der Kindheit der Kunst, und so, mit ihren Rossen Xanthos, Balios, Podargos und Orion, wurden sie diesem zu einem einheitlichen Gesammtbilde des grossen troischen Krieges. — Auf einem oder zwei schwarzfigurigen Vasenbildern (M. d. Inst. III, 44; vgl. Gerhard A. V. I, 5) erscheint unter den bei der Geburt der Athene anwesenden Göttern auch Herakles, in offenbarer Misachtung der Zeitfolge, nach der wir vielmehr Athene bei der Geburt des Herakles zu finden berechtigt sind. Und doch werden wir hier nicht von einem Anachronismus sprechen dürfen, sondern müssen die Erklärung in einer Auffassung suchen, die sich mit derjenigen der sante conversazioni allerdings nicht vollkommen deckt, aber doch auf verwandte geistige Grundanschauungen hinweist. — Ja, auf dem Höhenpunkte der griechischen Kunst, nicht auf einem Vasenbilde, sondern an der Basis des olympischen Zeus, finden wir wiederum den Herakles der Athene gesellt bei dem ersten Auftauchen der Aphrodite aus dem Meere.

An diese Reihe schliesst sich jetzt die Erichthoniosgeburt der tarquiniensischen Trinkschale. Diese Geburt ist für Attika nicht eine zufällige, einmalige Thatsache; sie ist gewissermassen das Symbol der Gründung des attischen Landes und Lebens und seiner sagenhaften Urgeschichte. Wir verlangen nicht historische Wahrheit. Wir fassen, was in der Erzählung zeitlich auseinanderliegt, zu einer ideellen

Einheit, einem einheitlichen Culturbilde zusammen, in dem neben Erichthonios auch Erechtheus, Aegeus und Pallas ihre Stelle finden.

Zu diesem Bilde besitzen wir eine vollständige Parallele: Triptolemos begründet den Ackerbau und mit ihm durch die eleusinischen Culte eine neue Stufe der Civilisation. Seine Sendung stellt sich uns dar nicht als eine einmalige, sondern als eine ewige, und so erscheint in dem wegen der Gestalt der Eleusis schon oben erwähnten Bilde des Hieron bei seiner Aussendung neben Zeus, Poseidon und andern Göttern auch Eumolpos, mag ihn nun die Sage sonst, wie es immer ihr beliebt, mit der Geschichte der eleusinischen Culte verflechten. Ueberhaupt wird einmal eine Revision der Triptolemos- und sonstigen eleusinischen Darstellungen nicht überflüssig sein, da z. B. die Gegenwart des Herakles, der Dioskuren in denselben nach den hier dargelegten Gesichtspunkten einer andern Beurtheilung unterliegen dürfte als bisher. Das Gleiche dürfte von der Vereinigung des Kekrops, Erechtheus und ihrer Töchter auf der Boreasvase in München (376) gelten; und hierher möchten auch einige Persephonedarstellungen gehören (Förster, Raub der Persephone 237 ff.), die nicht der gewöhnlichen Erzählung von ihrem Raube folgen, sondern eher ihre Erklärung in dem ewigen Wechsel ihres Aufenthaltes zwischen Ober- und Unterwelt zu finden scheinen.

Es muss der Zukunft überlassen bleiben, ähnliche Erscheinungen noch weiter in bildlichen Darstellungen nachzuweisen. Nur darauf mag noch hingedeutet werden, dass diese ganze Betrachtungsweise auch über die Kunst hinaus auf die Beurtheilung mancher schriftlichen Ueberlieferung aus der griechischen Mythen- und Sagenwelt einen gewissen Einfluss auszuüben wohl geeignet sein dürfte.

Wie verträgt sich dieselbe aber schliesslich mit dem, was wir in dem ersten Theile dieser Erörterungen über gewisse Beschränkungen der Vasenmalerei in der Wahl ihrer

Gegenstände glauben festgestellt zu haben? Weisen nicht gerade die Sagen von Erichthonios und Triptolemos, die Geburt der Athene schon an sich und noch mehr in ihrer idealen Verallgemeinerung auf das Gebiet der Religion und des religiösen Glaubens hin? Es wird nöthig sein, gewisse Grundbegriffe etwas bestimmter auseinander zu halten, als wir es gemeinhin zu thun pflegen. Wir vermischen leicht in unseren Vorstellungen die Begriffe von Religion, von Theologie oder Theogonie und von Dogmatik. Jene sante conversazioni und Visionen sind gewiss religiöse Bilder. Der Gehalt und die Bedeutung der einzelnen Gestalten in denselben sind theologisch gegeben und fixirt. Aber wir können nicht sagen, dass ihre besondere Zusammenordnung eine dogmatische Geltung habe. Wo nicht etwa ganz persönliche Beziehungen massgebend gewesen sind, da waltet weit mehr der Geist der Legende, an deren Bildung gerade die freie Phantasie einen das theologische Element äusserlich vielfach steigernden, aber im Grunde noch mehr zersetzenden Antheil hat. Hat doch auch die christliche Kunstforschung gerade in neuester Zeit vielfach die Beweise dafür beigebracht, dass die Künstler den Inhalt ihrer biblischen Darstellungen keineswegs immer und zuerst aus der Bibel selbst, sondern aus manchen andern, dem Laien näher liegenden Quellen geschöpft haben!

Bei den Griechen ist das dogmatische Element besonders in der Religion der Orphiker und den mit ihnen im Zusammenhange stehenden Mysterien vertreten. Die letzteren haben, wie in der Kunst überhaupt, so in der Vasenmalerei kaum bemerkbare Spuren hinterlassen. Ist einmal ausnahmsweise und, wie es scheint, im Hinblick auf moralische Ideen der Mysterien auf einem Vasenbilde Dike dargestellt, wie sie die Adikia straft (Mem. d. Inst. II, 383; t. IV, 4), so ist selbst hier der Gedanke in eine That umgesetzt, um zu künstlerischer Anschauung gebracht zu werden. — Orphische

Einflüsse hat man lange gerade in den Darstellungen des eleusinischen Kreises gesucht, aber ihre Vertheidiger dürften wohl jetzt ziemlich ausgestorben sein. Erichthonios und Triptolemos, obwohl sie bei Hesiod nicht erwähnt werden, möchten an sich, nach ihrer Geburt und ihrem Wesen, sich recht wohl in eine Theogonie einreihen lassen. Aber der Kreis von Gestalten, von denen sie gerade in Vasenbildern umgeben sind, erinnert uns wieder lebhaft an das Legendarische in der Auffassung der sante conversazioni. Es ist nicht das Dogma, sondern die an Religion und Geschichte sich anlehnende, sonst aber frei schaffende Sage, welche den Stoff erst für die Vasenmalerei vorbereitet und ihr zugänglich gemacht hat. Bedarf diese Auffassung noch einer Bestätigung, so finden wir dieselbe in den freilich seltenen Fällen, in denen die Vasenmalerei ihre Stoffe nicht dem religiösen, sondern einem in gewissem Sinne entgegengesetzten Gebiete entlehnt, dem der wirklichen Geschichte. Zur Religion verhalten sich jene Bilder nicht anders, wie die Krösos- und die Dareiosvase zu eigentlicher Geschichte: nur dem Stoffe nach sind sie dieser entnommen, in der Auffassung sind sie durch die Poesie wie im Lichte der Sage verklärt.

Vom Einzelnen ausgehend, bin ich zu allgemeinen Gesichtspunkten gelangt, die aber wieder auf das Einzelne in weiten Kreisen zurückwirken müssen. Da finden wir mehrfach Darstellungen von Gottheiten auf den ihnen geweihten Thieren, aus denen ich eine herausgreifen will: Mon. d. Inst. VI, 67. Auf der einen Seite dieser Vase ist Dionysos auf einem Ziegenbock, auf der andern Hermes auf einem Widder gelagert. Wohl scheint es nahe zu liegen, an einen gemeinsamen Cultus der beiden Gottheiten zu denken. Beide halten auch das gleiche Attribut, den Kantharos, und beide sind begleitet von bärtigen Satyrn mit Flöte, Schlauch, Weingefässen. Begegnen wir aber auf einem andern Gefässe (Ann. d. Inst. 1862, t. H) wiederum den beiden Thieren

und jedes von ihnen geritten von einem flöteblasenden Hirten, werden für uns da nicht auch in dem ersten Bilde die Thiere eben so wichtig wie die Götter, scheint nicht in dem ganzen Bilde durch die Vergleichung des zweiten der Gedanke an ein ländliches Fest eigentlich das Uebergewicht zu gewinnen, selbst wenn dasselbe von zwei Gottheiten gefeiert wird? Wenn im Idyll bei Theokrit Ziegen- und Schafhirt im Wechselgesange kämpfen, so bedurfte es doch schwerlich erst des Idylls, um eine solche Gegenüberstellung zu erfinden, die nach der Natur der Sache sicher schon längst im Leben vorhanden war. — Wir finden ferner Apollon auf seinem Dreifuss, Herakles in seinem Skyphos, Hermes auf seinem Widder über das Meer fahrend oder reitend. Auch hier mag man zuerst an religiöse Beziehungen der einzelnen Götter zu ihren Cultobjecten denken. Aber wenn wir schon bei Homer lesen, wie die Götter vereinigt oder einzeln zu den Aethiopen am fernen Okeanos ziehen, um sich dort der Opfer zu erfreuen, liegt da der Gedanke so fern, dass auch den Vasenmaler die Erinnerung an solche Götterreisen zu seiner Auffassung veranlasst habe? — Besonders aber möchte ich an eine ganze Kategorie erinnern, die in neuerer Zeit ziemlich vernachlässigt worden ist: ich meine die Vereine von Göttern, die zunächst auf schwarzfigurigen Vasen und meist in mässiger Zahl etwa zu drei bis sechs zusammengestellt sind. Sehen wir von leicht verständlichen Gruppirungen, wie dem delphischen Dreivereine ab, so hat es bisher selten gelingen wollen, bestimmte Beziehungen der Gestalten unter einander auf dem Wege mythologischer Forschung nachzuweisen. Unwillkürlich müssen sie uns an die sante conversazioni erinnern, bei denen Anfangs gleichfalls die Zusammenordnung eine ziemlich lockere und oft wohl nur durch zufällige oder persönliche Gründe veranlasst gewesen zu sein scheint, während erst nach und nach die vereinzelten Gestalten mehr einheitlich zusammenwachsen. Nach der letzteren Richtung lässt sich

etwa ein Vasenbild (Mon. d. Inst. IV, 11) betrachten, auf dem Hermes leierspielend und begleitet von einem Ziegenbock voranschreitet, nach ihm Herakles flötespielend und neben ihm ein Rind, endlich Jolaos folgt. Richtig hat hier schon der Herausgeber, Ussing (Ann. 1844, S. 220), an des Archilochos *τήνελλα καλλίνικε* erinnert, das noch Jahrhunderte später im horazischen io triumphe seinen Wiederhall finde. Dieser poetische Gedanke einer Siegesfeier ist aber wohl geeignet, die Brücke zum Verständniss einiger grösserer Göttervereinigungen auf Vasen des mittleren Styles zu bilden (Welcker A. D. V, S. 361; T. 24; vgl. Mus. Gregor. II, 21, 1; Gerhard A. V. I, 7). Da erblicken wir vor allen Zeus als den König der Götter sitzend und ihm gegenüber ebenso Hera, zwischen ihnen Iris oder Nike, bereit dem Gotte die Schale zu füllen, dazu in einem der Bilder Apollo mit der Leier im langen Kitharödengewande, dann aber in weiterer Folge rings um das Gefäss herum Hermes, Poseidon, Athene, Pluton, Dionysos u. A. Auch hier ist es wohl gerechtfertigt, an eine Sieges- oder etwa eine Hochzeitsfeier zu denken, welche den Anlass zur Vereinigung geboten, mögen wir auch über die Bedeutung der Gegenwart einer jeden der einzelnen Gestalten vorläufig im Dunkel bleiben.

Wir werden uns zuerst mit dem Gedanken vertraut machen müssen, dass auch in Darstellungen dieser Art die theologische Auffassung weit überwogen wird durch die poetische, und die nächste Bestätigung dafür haben wir in den Monumenten selbst zu suchen. Daran aber wird sich als weitere Aufgabe eine erneute Prüfung der poetischen Reste des Alterthums schliessen müssen. Mag auch dieselbe bei einem ersten Umblick keine reiche Ausbeute versprechen, so bin ich doch der Ueberzeugung, dass sich auch hier das Sprüchwort bestätigen wird: wer sucht, der findet.

Diese Aufgabe heute zu lösen kann nicht meine Absicht sein; mir genügt es, zu weiterem Nachdenken anzuregen.

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: 1889

Band/Volume: 1889-2

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

Artikel/Article: Methodologisches 71-95