

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen und
historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1880.

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1880.

In Commission bei G. Franz.

11
AN 17130-1880, 5

Philosophisch-philologische Classe.

Sitzung vom 5. Juni 1880.

Herr Brunn hielt einen Vortrag:

„Troische Miscellen. Dritte Abtheilung“.

Sarpedon oder Memnon?

Auf mehreren, unter einander verwandten Vasengemälden ist eine männliche Leiche dargestellt, die von zwei geflügelten, ebenfalls männlichen Gestalten getragen wird. In den letzteren erkennt man jetzt allgemein Schlaf und Tod. Dagegen streitet man, ob der Todte Sarpedon oder Memnon zu nennen sei. Bei der Publication eines Kraters des Museo Campana (Mon. d. Inst. VI, 21) hatte ich mich für Memnon entschieden, wogegen sich schon Jul. Lessing (*de Mortis apud veteres figura* p. 37—41) in scharfen Worten — er spricht von *interpretandi licentia* — geäußert hatte. Nicht milder urtheilt C. Robert im letzten berliner Winckelmannsprogramm: *Thanatos*, 1878. Er sagt S. 7: „In dem Toten wird jeder moderne Beschauer sofort Sarpedon erkennen; und ich möchte glauben, jeder antike Beschauer auch. Wenn Brunn dessenungeachtet den Toten für Memnon hält, weil Sarpedon-Darstellungen bis jetzt noch nicht nachgewiesen seien und als Gegenbild zu der

1110278

DU 0028 389 87

Darstellung der *πρεσβεία* auf der Vorderseite die Leiche eines dem Achill erlegenen Heros passender gewählt sei, als die eines von Patroklos Getöteten, so wird er selbst dieser Argumentation irgend welche zwingende Kraft kaum beilegen wollen. In der Zusammenstellung der Scenen verfahren wahrlich die attischen Vasenmaler nicht mit solcher mehr als alexandrinischen Zuspitzung, wie Brunn es von ihnen erwartet; der Zusammenhang ist hinreichend gewahrt, wenn auf jeder Seite der Vase eine Scene der Ilias dargestellt ist. Hätte indessen der Vasenmaler wirklich Memnon darstellen wollen, so ist Nichts von seiner Seite geschehen, um dies in der Darstellung selbst deutlich zu machen, und seine, nicht unsere Schuld ist es, wenn wir seinen Memnon für Sarpedon halten; die Möglichkeit richtig zu interpretiren hört dann einfach auf.“ Gegenüber einer solchen, es ist wohl nicht zu viel gesagt, wegwerfenden Kritik wird man es mir nicht verargen können, wenn ich mich mit scharfen Waffen zur Wehre setze und dem Angriff die Behauptung entgegensetze: die Möglichkeit richtig zu interpretiren hört allerdings auf, wenn man über die Schranken einer bestimmten Methode nicht hinwegsehen will oder kann.

In der Philologie scheidet man zwischen einer, an sich und bis zu einem gewissen Punkte ja vollberechtigten und nothwendigen, sogenannten niederen und einer über dieselbe hinausgehenden höheren, mit klassischem Ausdruck als *divinatio* bezeichneten Kritik. Soll diese letztere der Archäologie etwa vorenthalten bleiben? Fast scheint es so. Allerdings liegt es in ihrem Wesen begründet, dass sie nicht bei jedem einzelnen Falle ihrer Anwendung den ganzen Apparat von Schlussfolgerungen, auf dem sie beruht, ausführlich darlegt, ja oft sich derselben im Augenblick kaum klar, d. h. verstandesmässig bewusst sein mag. Sie beruht oft auf einer Summe von allgemeinen oder speciellen Anschauungen und Erfahrungen, die sich halb

unbewusst zur Lösung einer Schwierigkeit vereinigen und ihr Ziel, meinetwegen auch mit Ueberspringung gewisser Mittelglieder erreichen. Um einen solchen Fall handelt es sich bei den fraglichen Vasenbildern. Wenn man nun von den tieferen Gründen, die mich zu meiner Deutung veranlasst haben, keine Ahnung zu haben scheint, so bin ich freilich genöthigt, über den vorliegenden Fall weit hinauszugreifen und auf Erörterungen allgemeinerer Art einzugehen, von denen ich mit Unrecht vorausgesetzt habe, dass sie jeder für sich selbst anstellen werde.

Aristoteles lobt in einer berühmten Stelle seiner Poetik (c. 23) den Homer, dass er nicht den ganzen troischen Krieg besungen, obwohl er einen Anfang und ein Ende habe, sondern dass er nur einen bestimmten Abschnitt ausgewählt und diesen durch Episoden für die besonderen Zwecke des Epos passend erweitert und zugerichtet habe: οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἓνα ποιοῦσι καὶ περὶ ἓνα χρόνον καὶ μίαν πρᾶξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσεΐας μία τραγωδία ποιεῖται ἑκατέρας ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαὶ καὶ τῆς μικρᾶς Ἰλιάδος πλέον ὀκτώ, οἷον Ὀπλων κρίσις, Φιλοκτήτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, Πτωχεΐα, Λάκαινοι, Ἰλίου πέρις καὶ ἀπόπλους καὶ Σίνων καὶ Τρωάδες. Dass diese Stelle nicht bloß für die Literatur der Poesie, sondern auch für die Archäologie ihre tiefe Bedeutung hat, kann eine einfache statistische Beobachtung lehren. In Overbecks Atlas zum troischen Cyclus beziehen sich auf die Kyprien 9 Tafeln, auf die Ereignisse nach dem Schlusse der Ilias bis zur Iliupersis 7, auf die Ilias 5, von denen aber mehr als eine in Abzug zu bringen ist, da sich gerade hier manches Ungehörige eingeschlichen hat.¹⁾ Spätere

1) Sicher oder sehr wahrscheinlich beziehen sich auf die Kyprien: 16, 2 und 4; 18, 2; 20, 1; auf die Aethiopsis: 17,3; gar nicht auf den

Entdeckungen haben an diesem Verhältniss nichts Wesentliches verändert, sondern vertheilen sich etwa in gleichem Maasstabe. Wenn nun die aristotelische Proportion der Tragödien gewiss keine zufällige ist, sondern auf bestimmten Gründen beruht, so werden wir voraussetzen dürfen, dass auch das analoge Verhältniss der Kunstwerke seine bestimmten Ursachen haben wird, oder mit andern Worten: dass die Künstler nicht jede beliebige Scene oder Episode, selbst wenn sie an sich für künstlerische Behandlung geeignet war, nach individueller Laune auch wirklich zur Darstellung brachten, sondern dass sie sich ebenso wie die Tragiker bei der Auswahl von bestimmten Gesichtspunkten leiten liessen.

Eine summarische Betrachtung der Monumente wird dies bestätigen; doch wird es nicht nöthig sein, für den nächsten Zweck alle Denkmälerklassen in gleicher Weise zu berücksichtigen. Denn, um z. B. von den geschnittenen Steinen ganz abzusehen, die sich aus besonderen Ursachen mit anderen Darstellungen wenig berühren, so liefern auch die Reliefs und Wandgemälde nur ein zerstreutes und lückenhaftes Material und fehlen namentlich für die ältere, hier besonders wichtige Zeit fast ganz. Dagegen bieten die Vasenbilder eine reiche und in so fern auch ziemlich in sich abgeschlossene Masse dar, als fernere Entdeckungen wohl eine quantitative Vermehrung innerhalb der bekannten Darstellungskreise versprechen, aber eine relativ weit geringere Aussicht auf eine Erweiterung dieser Kreise selbst eröffnen. Die Vasenbilder sind daher hier, wenn auch nicht ausschliesslich, doch in ganz überwiegender Weise in Betracht zu ziehen. Ausserdem aber werden wir von vorn herein nicht ausser Acht lassen dürfen, dass nicht alle

troischen Cyclus: 16, 12, 13 und 17; 17, 7; 18, 4, 5 und 7; eine Fälschung ist 16, 11.

troischen Darstellungen auf das Epos, wenigstens nicht auf das Epos als directe Quelle zurückzuführen sind. Wie bedeutend namentlich die vielfachen Umgestaltungen, welche die Sage durch die Tragödie erfahren hat, auf die jüngere Kunst eingewirkt haben, ist allgemein anerkannt. Aber selbst wo der Stoff dem Epos entlehnt ist, kann sich doch die Auffassung z. B. dem Geiste der strengeren chorischen oder der freieren mehr subjectiv gefärbten Lyrik annähern. Endlich redet auch die Kunst ihre eigene Sprache und benützt daher die von ihr selbständig für gewisse allgemeine Verhältnisse ausgeprägten Typen auch zur Darstellung bestimmter mythischer Scenen und Situationen ohne Rücksicht auf den Wortlaut der besonderen poetischen Quelle.

Wir beginnen mit den Kyprien. Reich, ja überreich, mehrfach typisch durchgebildet, und nicht ausschliesslich in der Vasenmalerei vertreten sind die Liebeswerbung, die Hochzeit und das Beilager des Peleus, sowie das Urtheil des Paris. Sie sind die anerkannten, durch den Rathschluss des Zeus gewollten Ausgangspunkte des gesammten troischen Krieges, und überragen dadurch an tieferer, ich möchte hier sagen, epischer Bedeutung sogar den factischen, äusseren Anlass zum Kriege, nemlich die Liebeswerbung des Paris und die Entführung der Helena. Allerdings erscheint in einer mehrfach wiederholten Reliefcomposition aus guter griechischer Zeit (Ov. 13, 2) auch diese Liebesbegegnung als der Ausfluss eines höheren göttlichen Willens, etwa in dem Sinne, wie am Kypselokasten:

Μήδειαν Ἰάσων γαμέει, κέλεται δ' Ἀφροδίτα.

Dieser Auffassung nähert sich die Vasenmalerei nur selten in Arbeiten des mittleren, d. h. des mehr oder weniger strengen rothfigurigen Styls. In schwarzfigurigen Bildern fehlt der Gegenstand ganz; in denen des malerischen Styls

verflacht er sich mehr und mehr, wie in der späteren Poesie, zu einem blossen Liebesabenteuer. Der Tragödie und der späteren Lyrik gehört auch die selbstständige Entwicklung der Vorgeschichte des Paris, seines Verhältnisses zu Oenone, seiner Wiedererkennung im Hause des Priamos an, und diesem Verhältnisse entspricht der Charakter der betreffenden Kunstdarstellungen. Es folgen die Vorbereitungen zum Kriege, Abschiede, Auszug u. s. w. Wollen wir hierher die nicht weiter charakterisirte Darstellung des Akamas und Demophon neben ihren Rossen (Gerhard *etr. und camp. Vasenb.* 12) ziehen, so hatte der Maler dabei wohl weniger den troischen Krieg an sich, als die Verherrlichung zweier athenischer Namen im Auge. Der Abschied des Aias in einem vereinzelt Vasenbilde ist gewissermassen ein Reflex der späteren tragischen Entwicklung seiner Schicksale und möglicher Weise erst unter dem Einflusse der Tragödie entstanden. Des Odysseus erheuchelter Wahnsinn ist der Vasenmalerei fremd geblieben; er hat für das Epos nur den Werth einer Episode; seine künstlerische Bedeutung liegt auf dem Gebiete einer psychologischen Entwicklung, für welche die Vasenmalerei ihrer Natur nach weniger geeignet war. Von entschiedenster Wichtigkeit für das Epos ist dagegen die Theilnahme des Achilles als des Haupthelden des ganzen Krieges, der für diesen Krieg ausdrücklich geboren und erzogen wird. Doch hat sich auch hier die Vasenmalerei auf die Erziehung bei Chiron und auf Abschied und Auszug beschränkt. Die Darstellungen der Geburt, des Aufenthaltes unter den Töchtern des Lykomedes sind, um einen kurzen, hier aber wohl verständlichen Ausdruck zu wählen, ausserepisch. Die Abfahrt, die Landung in Mysien fehlen. Im Giebel des Tempels zu Tegea war allerdings die Schlacht am Kaikos dargestellt, aber nicht wegen ihres epischen Inhalts, sondern weil Telephos der Sohn der tegeatischen Priesterin Auge war. Dagegen zeigt uns ein

Vasenbild Patroklos verwundet und von Achilles verbunden, nach Welckers schöner Deutung: im mysischen Feldzuge. Hier zeigt sich uns zum ersten Male recht offenbar die Feinheit der Vasenmaler in der Wahl scheinbar oder äusserlich nicht besonders hervorragender, aber beziehungsreicher Momente, welche den Vasenbildern oft einen über ihr formal künstlerisches Interesse weit hinausgehenden tief poetischen Werth und Reiz verleihen. Hier verwandelt sich die Jugendfreundschaft der beiden Helden in eine feste Heldenbruderschaft und Kampfgenossenschaft, aus der sich die Katastrophen im zweiten Theile der Ilias mit moralischer Nothwendigkeit entwickeln. — Die Gegenwart des Telephos im Griechenlager wird im Epos dadurch motivirt, dass er nach der ersten verfehlten Fahrt den Hellenen als Wegweiser nach Troia dienen soll: eine Thatsache, die freilich für die weitere Entwicklung poetisch nicht gerade ins Gewicht fällt. Die Anfänge der Telephosvorstellungen schon vor der Zeit des malerischen Vasenstyls sind daher wohl schon auf den Einfluss der Tragödie zurückzuführen, während die späteren, darunter auch die zahlreichen etruscischen Urnen, entschieden auf denselben zurückweisen. — Die Opferung der Iphigenie hat eine tiefere Bedeutung weniger für den troischen Krieg, als für die Nostoi und die Orestessage, welche zu ihrer glänzenden Verarbeitung erst durch die Tragödie gelangt. Vor die Zeit derselben fallen denn auch keine Kunstdarstellungen; in der Vasenmalerei erscheint sie erst im malerischen Styl.

Mit dem Aufenthalt in Aulis bringt man gewöhnlich das Würfelspiel des Achilles und Aias in Verbindung, freilich mit zweifelhafter Berechtigung. Vielleicht liegt hier einer der Fälle vor, in denen ein künstlerischer Typus allgemeinerer Art, eine Frage an das Schicksal durch Würfeln oder Brettspiel, durch die beigetzten Namen individualisirt wird, um das allgemeine Verhältniss der beiden gewaltigsten

Helden zu einander ohne Beziehung auf ein specielles Factum zur Anschauung zu bringen. Schon in der mittleren Vasenmalerei ist der Typus im Verschwinden. — Auch die Verwundung des Philoktet, der erst später im Kriege eine wichtige, aber doch nur kurze Rolle spielen sollte, begegnet uns erst, und immer noch spärlich, in der mittleren Vasenmalerei.

Der Tod des Protesilaos bei der Landung in Troas fällt für den Fortgang des Krieges selbst nicht ins Gewicht: die wenigen Kunstdarstellungen gehen auf die Tragödie zurück. — Wichtiger ist der Kampf des Achilles gegen Kyknos, auch dieser freilich weniger für den Krieg im Allgemeinen, als für die Heldenlaufbahn des Achill, und damit stimmt, dass das einzige Vasenbild, welches ich auf diesen Kampf in einem besonderen Artikel zurückzuführen hoffe, dort als Theil einer „Achilleis“ erscheint. — Anders verhält es sich mit dem von Welcker so schön nachgewiesenen aufgehobenen Zweikampf zwischen Achill und Hektor. Es ist natürlich, dass die beiden Haupthelden der feindlichen Parteien vor Begierde brennen, ihre Kräfte mit einander zu messen, und dass darum der Dichter sie so schnell als möglich, wahrscheinlich unmittelbar nach dem Tode des Kyknos, einander gegenüberstellt, aber ebenso natürlich, dass es im Interesse beider Parteien liegt, die besten Kräfte nicht sofort beim ersten feindlichen Zusammentreffen auf's Spiel zu setzen, sondern für die letzten Entscheidungskämpfe aufzusparen. So wird die erste Begegnung beziehungsreich für die Folge, und die Bedeutung der beiden Helden für die letzte Entscheidung des Krieges tritt gerade durch die gewaltsame Verzögerung derselben in das hellste Licht. Es entspricht dem epischen Grundcharakter dieser Scene, wenn diese erste Begegnung nicht erst in einem rothfigurigen, sondern schon in älterer, noch drastischerer Auffassung in einem schwarzfigurigen Vasenbilde (München 330; Arch.

Zeit. 1854, T. 67) dargestellt wurde, wie von W. Klein und unabhängig von ihm auch von mir vermuthet worden ist (Verh. d. 29. Philologenversamml. in Innsbruck S. 152 und 157).

Es bleibt der zahlreiche, durch alle Klassen der Vasenmalerei hindurchgehende Kreis der Troilosdarstellungen. Beruht ihre Häufigkeit auf rein künstlerischen Gründen oder gar auf blossem Zufall? Für den äusseren Verlauf des Krieges bildet des Troilos Tod doch nur eine Episode ohne nachhaltige Bedeutung. Selbst die Angabe, dass das Schicksal Troja's mit dem Tode des Troilos vor erreichter Mannbarkeit auf das Engste verknüpft war, würde die Bevorzugung dieser Scene von Seiten der Künstler nur ungenügend rechtfertigen. Das tief innerlich Entscheidende liegt vielmehr darin, dass bei diesem Anlass Achilles das Heiligthum des thymbräischen Apollo entweicht, dass er sich dadurch die persönliche Feindschaft des Gottes zuzieht, und dass dadurch sein späterer Tod als die Sühnung einer bestimmten Schuld moralisch begründet wird.

Gewissermassen als künstlerischer Schluss der Kyprien lässt sich das friedliche Zusammensein des Achilleus und der Briseis etwa nach der Rückkehr von einer kriegerischen Unternehmung betrachten (Gerhard A. V. 187). Auf ihrer Trennung beruht der ganze Conflict, mit dem die Ilias beginnt.

Wenn Horaz den Homer preist, dass er „nil molitur inepte“, so darf ein ähnliches Lob auch den Künstlern wegen der Auswahl der obigen Scenen nicht vorenthalten werden. Namentlich die älteren Vasenmaler, so weit sie, von der lebendigen Volkssage abgesehen, noch fast ausschliesslich auf die epische Poesie als Quelle angewiesen waren, zeigen eine beinahe auffällige Zurückhaltung. Eigentlich nur die drei grossen Gruppen des Peleus und der Thetis, des Parisurtheils und des Troilos haben sich zu typischer Durch-

bildung entwickelt. Des Paris Liebeswerbung und Flucht, des Patroklos Verwundung, der aufgehobene Zweikampf des Achilles und Hektor sind inhaltschwere Momente als Vorläufer der Zukunft. In den Abschiedsszenen, namentlich denen des Achill (vgl. Sitzungsber. 1868, S. 61) gehen die Künstler von der allgemeinen Typik aus, wissen diese aber in sehr selbständiger Auffassung zu verwerthen und aus ihr, dem Gesamtinhalte der Dichtung gemäss, ganz neue Reize und tiefgreifende Beziehungen zu entwickeln, wie denn z. B. auch die Typen der Brautführung, der Rückkehr in die Häuslichkeit in ihrer Anwendung auf Menelaos und Helena (Ov. S. 261), auf Achilles und Briseis einen unerwarteten Reiz gewinnen. Bei weiteren Darstellungen ist es nicht mehr das Epos, sondern die Entwicklung der Sage in Drama und Lyrik, von welcher auch die Kunst in der Auswahl der Scenen bedingt erscheint.

In den Kyprien überwiegen die Beziehungen auf Zukünftiges; nach dem Ende der Ilias drängt alles bestimmter zum Abschluss. Zunächst erscheint allerdings noch der Kampf gegen Penthesilea als eine sehr selbständige Episode des Krieges, die sich eben so selbständig auch künstlerisch verwerthen liess und wirklich verwerthet wurde. Dagegen soll der Kampf gegen Memnon den Achilles vor seinem nahen Ende noch einmal in dem vollen Glanze seines Heldenthums zeigen, was nur dadurch erreicht wird, dass ihm ein an Geburt, Rang und Tapferkeit durchaus ebenbürtiger Gegner gegenübersteht. Unter diesem Gesichtspunkte ist denn auch die Memnonsage in ihren verschiedenen Phasen besonders von der Vasenmalerei seit früher Zeit behandelt und reich entwickelt worden, und überragt bei weitem die Darstellungen vom Tode des Achilles selbst: das ruhmlose Dahinsinken durch einen Pfeilschuss aus dem Hinterhalte entbehrte des tieferen poetischen Reizes und erst die spätere Kunst verschmähte die Darstellung auch dieses Momentes

nicht. Die ältere gab dem Kampfe um die Leiche den Vorzug. Auf ihn bezieht sich ein berühmtes statuarisches Werk, die eine der Giebelgruppen von Aegina. Von Vasenbildern ist das des Exekias unbedeutend, während uns das Pembrokesche durch alterthümliche Lebendigkeit der tatsächlichen Schilderung anzieht. — Vereinzelt finden wir auf der typischen Grundlage der Todtenklage auch Achilles auf dem Todtenbett von Nereiden und Musen beklagt (Ann. d. I. 1864, t. OP; vgl. A. Z. 1866, p. 200).

In einer andern Bilderreihe, dem Aufheben der Leiche und ihrem Forttragen durch Aias, ist es nicht mehr Achilles, um den es sich in erster Linie handelt, sondern Aias, dessen Untergang durch diese Scene mit dem Tode des Achill eng verknüpft werden soll. Mit dieser Andeutung scheint sich die ältere Vasenmalerei begnügt zu haben. Die Darstellung des Redekampfes zwischen Aias und Odysseus auf einem schwarzfigurigem Vasenbilde (Ann. d. I. 1865, t. F) zeigt eine zu feine Ironie, um für eine ursprünglich alte Erfindung zu gelten. Bei der Darstellung des Conflictes auf zwei Trinkschalen übte wenigstens indirect das Drama schon seinen Einfluss aus, wie schon die Compositionsweise der einen andeutet, die mit dem dramatischen Conflict auch die Lösung durch die Rückgabe der Waffen an Neoptolemos im Innenbilde verbindet (Philologenvers. in Innsbruck S. 157). Die Darstellung des Selbstmordes ist einige Male, und nicht nur von etruscischen Künstlern versucht worden, aber nicht zu einer wirklich befriedigenden Lösung des für die Vasenmalerei überhaupt nicht wohl lösbaren Problemes gelangt (vgl. Heydemann: A. Z. 1871, S. 60). Verhältnismässig am besten gelungen ist das eine der griechischen Vasenbilder, welches indessen nicht den Selbstmord, sondern die Auffindung der Leiche durch Diomedes und Odysseus darstellt und wegen der Motivirung dieser beiden Gestalten für weniger alt zu halten sein möchte, als es den Anschein hat.

Die Bedeutung des Neoptolemos als Nachfolger des Achilles wird durch seinen Abschied von Lykomedes in der bekannten typischen Auffassung eingeleitet (Ann. d. I. 1860, t. I.) Dagegen ist es wiederum charakteristisch, dass weder die Sage von der Abholung des Philoktet, noch die vom Raube des Palladion in der älteren, ja die erstere überhaupt nicht in der Vasenmalerei vertreten sind. Die einzige Darstellung des Raubes, oder vielmehr des Streites um zwei Palladien aus der mittleren Zeit (M. d. I. VI, 22) steht poetisch und künstlerisch durchaus auf einer Linie mit den beiden auf das Waffenurtheil bezüglichen Trinkschalen. Beide Sagen mussten erst aus dem Zusammenhange des Epos, in welchem sie nur episodische Bedeutung hatten, herausgelöst und namentlich durch das Drama selbständig ausgestaltet werden, um auch in dem Kreise künstlerischer Darstellung Verwendung zu finden. — Die Zimmerung des hölzernen Rosses auf einer rothfigurigen Schale kann nur als ein mislungener Versuch bezeichnet werden, der auch in andern Kunstgattungen nur mit geringem Erfolge wiederholt worden ist. — Laokoon ist der Vasenmalerei fremd.

Die verschiedenen Episoden der eigentlichen Iliupersis sind allerdings in der Vasenmalerei ziemlich vollständig, aber keineswegs gleichmässig vertreten. Abgesehen von Andromache, welche ganz zurücktritt, und von dem etwas zweifelhaften Bilde der Hekabe bei Polymestor, das übrigens jedenfalls von der Tragödie abhängig ist, erscheint die Rückführung der Aethra erst in der mittleren Vasenmalerei, wohl durch athenischen Einfluss. Die eigentlichen Ziele des Krieges werden erreicht durch die Rückführung der Helena und die Ermordung des Priamos und Astyanax, während die Rettung der Aeneaden als versöhnendes Element eintritt. Am Schluss dient die Opferung der Polyxena der Erinnerung oder der Erneuerung des Andenkens an

den gewaltigsten Helden, an Achilleus. Der Frevel an Cassandra endlich veranschaulicht theils die Greuel der Eroberung einer Stadt, theils leitet er zu den Nostoi über, auf welche hier nicht weiter einzugehen nöthig ist, da sie überhaupt für die ältere Vasenmalerei gar nicht in Betracht kommen. Auch die Odyssee geht, von dem einzigen Polyphemabenteuer abgesehen, in dieser Denkmälerklasse leer aus.

In der Auswahl der Scenen treten uns also auch hier überall bestimmte Gesichtspunkte entgegen, die es genügen mag nur angedeutet zu haben, um dadurch an die Betrachtung der Monumente der Ilias einigermaßen vorbereitet herantreten zu können.

Bei diesen werden wir die Zeitfolge der Begebenheiten vorläufig ausser Acht lassen und einzelne Gruppen zunächst nach besonderen Gesichtspunkten ausscheiden.

Vor allem ist der Einfluss des Aeschylus hervorzuheben, welcher der epischen eine dramatische Ilias oder Achilleis in trilogischer Gliederung entgegenstellte. Hierin folgte ihm die Vasenmalerei: die Darstellungen der Wegführung der Briseis, der Gesandtschaft an Achill, weiter die Darstellungen der Waffenübergabe an Achill, sowie der Lösung des Hektor, in denen die typische Gestalt des erzürnt dasitzenden Achilleus constant wiederkehrt, weisen in bestimmter Weise auf Aeschylus als Quelle hin (vgl. Ann. d. Inst. 1858, p. 366 sgg.).

Sehr vereinzelt steht das Aussenbild einer Trinkschale da: Diomedes im Kampfe gegen die dem Aeneas zu Hülfe kommende Aphrodite (*Journal of Philology* VII, 215). Der Kampf selbst trägt in der Ilias einen durchaus episodischen Charakter. Betrachten wir aber die Trinkschale weiter: da finden wir im zweiten Aussenbilde Herakles im Kampfe gegen den seinem Sohne Kyknos zu Hülfe eilenden Ares, im Innern den Ringkampf des Peleus mit der Thetis. Also

dreimal sind es Sterbliche, welche den Kampf gegen Unsterbliche mit Erfolg aufnehmen. Unter diesem Gesichtspunkte hob der Maler die Aeneasepisode aus dem Zusammenhange der Ilias heraus; dass es aber gerade die Ilias war, ist vom poetisch-künstlerischen Standpunkte reiner Zufall und daher gleichgültig.

Eine Episode ist auch die Doloneia, und es ist anerkannt, dass sie auch durch ihre poetische Färbung mehr als andere Theile sich als ein selbständiges Lied aus dem Zusammenhange des Ganzen aussondert. Es ist also dieser romantische Reiz, der in der Verkleidung des Dolon dem Künstler auch eine äussere Charakteristik darbietet, welcher den Anlass gab, dass die Vasenmalerei der mittleren und späteren Zeit sich der Darstellung dieser Episode zuwandte (vgl. Ann. d. Inst. 1875, p. 299 sgg. Die beiden schwarzfigurigen Bilder bei Ov. N. 39 und 40 stellen einfach einen Bogenschützen zwischen zwei Hopliten dar). Der mit der Doloneia eng verbundene Raub der Rosse des Rhesos ist nur durch ein vereinzelt spätes und keineswegs hervorragendes Vasenbild vertreten.

Ein Glanzpunkt poetischer Schilderung ist Hektors Abschied von Andromache. Allein nur ein einziges Mal, und nicht einmal völlig sicher, finden wir die Scene auf einem Vasenbilde in mehr allgemein schematisirter, als individualisirter Auffassung. Die dichterische Bedeutung dieses Abschieds für das Ganze des Epos oder vielmehr für den ganzen troischen Krieg erfassten die Künstler in weit selbstständigerer Weise, indem sie Rüstung, Abschied und Auszug des Hektor ohne Rücksicht auf poetische Einzelschilderung auf den Grundlagen künstlerischer Typik so darstellten, dass diese Scenen uns als die geistigen Gegenstücke zu dem Abschied des Achill entgegentreten (vgl. Sitzungsber. 1868, S. 73).

Einer besonderen Betrachtung bedarf eine Reihe von

einzelnen Kampfszenen. Wie ein kindliches Gemüth, welches sich in der Fülle der Einzelheiten eines Epos noch nicht zurecht zu finden weiss, sich an gewissen allgemeinen Vorstellungen genügen lässt, so wird sich auch die Kunst in ihrer Kindheit die Dinge in ähnlicher Weise zurechtlegen. Sie bildet sich gewisse allgemeine Schemata des Aufmarsches, des Zweikampfes, des Kampfes um eine Leiche, und sucht ihnen eine tiefere Bedeutung durch Hinzufügung von Namen beizulegen. So stehen auf einer sehr alten Vase (A. Z. 1864, T. 184) Achilleus, Patroklos, Protesilaos, Palamedes dem Hektor und Memnon gegenüber, sämmtlich zu Pferde, aber ohne jede persönliche Charakteristik oder auch nur Bewaffnung: Griechen gegen Troer, und es würde thöricht sein, hier mehr als diesen einfachen Gegensatz sehen zu wollen, unter dem sich eine kindliche Anschauung den troischen Krieg in seiner Gesamtheit vorstellte. So finden wir bei zwei Kämpfenden zwischen zwei Knappen einmal nur den Namen des Aeneas (Ann. d. I. 1866, t. Q), ein anderes Mal den des Achilleus und des Memnon (Mon. II, 38, 2). Dann kämpfen wieder Hektor und Sarpedon gegen Achilleus und Phoenix, die beiden Aias gegen Aeneas und Hippokles, während nebenbei noch die vereinzelte Figur des Dolon erscheint (Ann. 1862, t. B); oder Aias gegen Hektor und Aeneas (Mon. II, 38, 1); sowie Hektor gegen Menelaos über der Leiche des Euphorbos (Verb. der Philol. in Hannover 1864). Aber es würde vergeblich sein, hier eine Uebereinstimmung der Bildwerke mit den Worten Homers nachweisen zu wollen und noch thörichter, auf andere poetische Quellen als Homer zu schliessen. Dass auch noch später als in diesen alterthümlichen Bildern erhebliche Ungeschicklichkeiten vorkommen, wird uns nicht Wunder nehmen. Wir werden daher einem Kampfe des Diomedes gegen Hektor über der Leiche eines Skythes (Gerhard A. V. 192) keine Bedeutung beilegen; eben so wenig einer

Kampfscene, in welcher nach der Stellung der Inschriften Aias und Hektor einem Tydys und Genossen gegenüberstehen (München N. 53). Wir erkennen vielmehr an diesen Ausnahmen, welche an verwandte Bestrebungen aus der Kindheitszeit der Archäologie, jede beliebige Kampfscene mit mythologischen Namen auszustatten, erinnern, wie wenig die Malerei geneigt war, rein episodische Scenen in den Kreis ihrer Darstellungen aufzunehmen.

Fragen wir jetzt nach den Scenen der Ilias, welche nach diesen durch besondere Gesichtspunkte motivirten Ausscheidungen als ihrer Auffassung nach speciell oder specifisch episch übrig bleiben, so tritt uns sofort die äusserst charakteristische Erscheinung entgegen, dass die ersten vierzehn Gesänge der Ilias, auch in andern Denkmälerklassen schwach vertreten, in der Vasenmalerei völlig leer ausgehen. Ja, selbst unter den ausgeschiedenen Kategorien begegnen wir nur in jenen halbverstandenen Kampfscenen, sonst nirgends einem schwarzfigurigen Vasenbilde. Erst mit dem 15. Gesange ändert sich das Verhältniss. Noch vereinzelt steht auf einer Vase von provinciell etruscischer Technik (roth auf schwarz aufgemalt) der Kampf bei den Schiffen, mit dem auf der Rückseite als Gegenbild der Besuch des Priamos bei dem (zürnenden) Achill verbunden ist. Hier steht also dasjenige kriegerische Ereigniss, welches den ersten Anlass bietet, die *μῆνις* des Achill zu brechen, der dadurch eingeleiteten Schlusskatastrophe der Ilias gegenüber. — Die nächste Folge dieses Kampfes ist der Tod des Patroklos. Trotz seiner hohen, ja entscheidenden Bedeutung für die Entwicklung der Ilias finden wir nur einige Male den Kampf um seine Leiche: das erste Mal (s. F.) in oberflächlicher Schematisirung, bei der ausserdem noch entweder die Inschriften oder der phrygische und der griechische Bogenschütz vertauscht sind, das andere Mal (s. F.) nicht eben besser als Pendant zum Kampfe um

die Leiche des Achill, zum dritten Male (r. F.) in Verbindung mit dem Auszuge des Achill zum Kriege, so dass der Tod des Patroklos gewissermassen als der Anfang des Endes auf das nun schneller nahende Verhängniss des Achilles hinweist. Ueber ein viertes Bild s. u. — Vereinzelt steht wieder ein Bild (r. F.) der Thetis in der Schmiede des Hephaestos, bei dem wir nicht übersehen dürfen, dass diesem Innenbilde einer Trinkschale aussen die Darstellung einer Erzgiesserei entspricht, die Scene der Ilias also nicht wegen ihres epischen Inhaltes, sondern aus Rücksicht auf die hier hervortretende Kunstthätigkeit des Gottes gewählt ist. — Für die Darstellung Waffen tragender Nereiden scheint nicht selten noch mehr als der poetische Inhalt, die Verwendbarkeit eines Nereidenzuges für decorative Zwecke ausschlaggebend gewesen zu sein.

Der Zweikampf des Achilles und Hektor mag in einem schwarzfigurigen Bilde erkannt werden; häufiger ist er in rothfigurigen guten Styls, in denen er mehrere Male durch die Hindeutung auf die Rache Apollos eine bestimmte Beziehung auf den eigenen Tod des Achilles erhält. Die ältere Vasenmalerei hat als eine weit drastischere Scene die Schleifung des Hektor darzustellen geliebt ¹⁾, die ausserdem nur einmal im unteritalischen Style vorkommt (Heydemann, Neapel N. 3228). Vereinzelt findet sich das Wagenrennen bei der Leichenfeier des Patroklos auf der Françoisvase. Die Wahl ist hier wahrscheinlich durch den Zusammenhang mit andern troischen Scenen auf derselben Vase bedingt,

1) Auf einer dieser Darstellungen (Ov. 19,8) findet sich über einer beflügelten Gestalt jenseits der Rosse der Name *Κοιμοσ*, der zu der Annahme eines wundersamen Dämons der Bestäubung Anlass gegeben hat. Allein er ist rückläufig geschrieben und offenbar nur bei der Uebertragung des Bildes von der Rundung der Vase auf das glatte Papier vom Kopfe des Wagenlenkers abgerückt worden, für welchen er ebenso passend, wie für einen Dämon unpassend erscheint.

auf den im Einzelnen einzugehen hier zu weit führen würde. Sonst begegnen wir der Leichenfeier und speciell der Opferung der troischen Jünglinge auf einem grossen unteritalischen Vasenbilde (Mon. d. Inst. IX, 32) und ausserdem öfter in etwa gleichzeitigen italischen Bildwerken, wie Cisten, etruscischen Wandgemälden und Urnen. Es bleibt noch die Schlusscene, der Besuch des Priamos bei Achilles. Hier erscheint einmal Priamos sich zur Ausfahrt rüstend (Bull. d. I. 1843, p. 75); aber es ist eine der öfter in typischer Gestaltung vorkommenden Darstellungen der Anschirrung eines Viergespannes, der man durch Namensbeischrift eine bestimmte Beziehung zu geben gesucht hat.¹⁾ In der Schilderung des Besuches selbst stehen neben den schon erwähnten, an Aeschylus sich anschliessenden Bildern diejenigen, in denen Achill, dem Epos entsprechend, beim Mahle ausruht, und zwar sowohl in schwarz-, wie in rothfigurigem Styl. — Typische Geltung auf dem Gebiete der Vasenmalerei haben also aus dem ganzen Kreise der Ilias als Epos eigentlich nur in älterer Zeit die Schleifung und die Lösung des Hektor, etwas später der Zweikampf des Achilles und Hektor erlangt.

Durch diese Statistik erhält also die am Anfange ausgesprochene Voraussetzung eine fast über Erwarten glänzende Bestätigung: nicht jede beliebige Scene des troischen Krieges stellten die Vasenmaler dar, selbst wenn dieselbe an sich in der Schilderung eines epischen Dichters die Elemente für eine künstlerische Conception darbot, sondern in ähnlichem Sinne wie die Tragiker wählten sie mit Umsicht und im Hinblick auf die Gesamtentwicklung des Sagenkreises dasjenige aus, was über die äussere Gestaltung der

1) Ich erinnere mich von flüchtiger Betrachtung her nur noch den Namen *Παρις* gelesen zu haben. Die Vase kam im Anfang der sechziger Jahre in den Besitz des spanischen Banquiers Salamanca.

Darstellung hinaus der Phantasie eine reichere Anregung bot. Spricht sich nun schon in der Wahl der einzelnen Scenen ein feiner poetischer Sinn aus, so werden wir denselben in der Verbindung verschiedener Scenen auf einem und demselben Gefässe gewiss in nicht geringerem Maasse voraussetzen müssen. Gegen einen so banausischen Standpunkt, wie der ist: dass der Zusammenhang hinreichend gewahrt sei, wenn auf jeder Seite einer und derselben Vase eine Scene der Ilias dargestellt sei, lässt sich schon ganz äusserlich der Umstand geltend machen, dass ja die Verbindung zweier Scenen aus der Ilias, ja nicht einmal aus dem ausgedehnteren troischen Cyclus keineswegs Regel ist, sondern dass vielmehr eben so oft, wenn nicht öfter Scenen aus verschiedenen, von einander ganz unabhängigen Sagenkreisen mit einander verbunden sind. Wollen wir darin nicht reine Willkür sehen, wozu wir uns doch wenigstens bei den sorgfältiger ausgeführten Gefässen nicht leicht entschliessen werden, so werden wir den Zusammenhang nicht in dem Stofflichen des Inhaltes, sondern in poetischen Beziehungen anderer Art zu suchen haben. Einer mehr als alexandrinischen Zuspitzung bedarf es dabei keineswegs. Aus einer auch nur flüchtigen Lectüre pindarischer Siegeslieder oder auch tragischer Chorgesänge wird es sich leicht ergeben, dass es sich zumeist um dieselben einfachen Gesetze der poetischen Analogie handelt, nach denen die Dichter derselben die Thaten, Schicksale und Situationen ihrer Helden durch verwandte Thaten, Schicksale und Situationen anderer Heldengestalten in ein helles Licht zu setzen lieben. Einiges ist bereits im Vorhergehenden kurz angedeutet worden, Anderes denke ich im Anhang zu diesem Aufsätze zur Sprache zu bringen. Auf eine systematische Behandlung verzichte ich vorläufig, um mich endlich dem diesmaligen Hauptthema wieder zuzuwenden.

Die Besorgung einer Leiche durch zwei geflügelte Dä-

monen ist nicht nur einmal dargestellt, sondern hat in der älteren und mittleren Vasenmalerei eine typische Geltung erlangt, wie sie nur den Kern- und Knotenpunkten der Sage zu Theil geworden ist. Ist aber der Tod des Sarpedon ein solcher Knotenpunkt? Er ist eine rein poetische, epische Episode zur Verherrlichung des Patroklos, welche dessen Geschick nur für einen Augenblick aufhält, aber ohne entscheidende Bedeutung für den Fortschritt der Handlung. Wenn nun schon der um so viel bedeutsamere Tod des Patroklos zu einer sehr schwachen, fast nur durch die Beziehung auf Achill bedingten künstlerischen Entwicklung gelangt ist, so ist für den Tod des Sarpedon eine stärkere Betonung in der Kunst sicher nicht zu erwarten. Nur eine besonders scharfe Charakteristik in den Bildwerken selbst könnte diese Annahme umstossen.

Unter diesen war bisher am besten charakterisirt die Schale des Pamphaeos (Ov. 22, 14). Nach Robert (S. 9) scheint Iris „den Zug begleitet zu haben und nun durch die ausgestreckte Linke den geflügelten Trägern den Befehl zum Niederlegen der Leiche zu geben. Die rechts, deren Bewegung Schrecken und Trauer kund giebt, ist als eine dem Toten Nahestehende, sei es Mutter, sei es Gattin, nicht zu verkennen; auch das ist deutlich, dass sie erst in diesem Moment durch den Anblick der Leiche ihren Verlust erfährt.“ Mit Nichten! Die Bewegungen dieser Figur entsprechen durchaus denen der Iris; sie sind nicht etwa verschieden, wie die der Eos und der Thetis auf derselben Tafel bei Ov. N. 3, 4, 7 und 13. Also wird auch ihre Thätigkeit die gleiche sein; nicht kommt die eine erst an; sie sind gleichzeitig zur Stelle und beide ordnen, eine wie die andere, das Niederlegen an. Das schickt sich wohl für Eos neben der Iris, nicht aber für die so gut wie unbekannte Mutter oder Gattin des Sarpedon. — Gar zu oberflächlich hat Robert auch das Gegenbild der Schale ange-

sehen (Gerhard A. V. 221), in dem man „ohne alle Berechtigung“ Amazonen habe erkennen wollen. Wenn ihm aus blossem künstlerischem Empfinden der weibliche Charakter der Kämpferinnen nicht klar wurde (vgl. z. B. Gerhard A. V. 103), so hätte er doch die deutlich angegebene weibliche Brust wenigstens einer der Gestalten, der dritten von rechts, nicht übersehen dürfen. Wir haben es also hier wirklich mit einer Rüstung von Amazonen zu thun, die in einem nahen historischen Zusammenhange nicht mit dem Tode des Sarpedon, wohl aber mit dem des Memnon steht. Absichtlich sind beide Bilder nicht als durchaus gleichwerthig behandelt: die Rüstungsscene in allgemeiner Charakterisirung als Einleitung der Aethiopsis, um die Bestattung des Memnon, wie sie den Höhepunkt des Gedichtes bezeichnet, so auch hier als Hauptbild bedeutender hervortreten zu lassen.

Aber Robert selbst liefert mir noch weitere Waffen gegen seine eigene Meinung. Auf einer von ihm S. 17 abgebildeten flüchtig gemalten attischen Trinkschale neigt sich eine geflügelte Frau mit vorgestreckten Armen liebevoll über die von Schlaf und Tod getragene Leiche. Hier kann Robert selbst nicht umhin, Eos und Memnon zu erkennen. Er nennt die Vase „ein rechtes Beispiel für die gerade in Athen so häufige Klasse von Vasen, in denen die alte schwarzfigurige Technik während der Blütezeit der rothfigurigen noch bis tief ins 4. Jahrhundert hinein fortlebt, und schwerlich älter als die Mitte des genannten Jahrhunderts,“ und baut darauf (S. 18) die Folgerung, dass „in der That die Wegführung und Bestattung durch Thanatos und Hypnos, die einst ein späterer Vertreter des jonischen Epos als höchste dem Zeus-Sohn Sarpedon erwiesene Ehre sich erdacht hatte, auch auf einen andern Heros, den Sohn der Eos übertragen wurde, freilich aber in einer Zeit, wo derselbe Zug sogar bereits auf gewöhn-

liche Sterbliche übertragen war“. Ueber den letzten Punkt später! Aber wenn auch die Ausführung spät ist, worüber sich ja Robert mit grosser Zuversicht ausspricht, wie lässt sich behaupten, dass die weit ältere Conception in einem übertragenen, nicht in dem ursprünglichen Sinne verwendet war? Bisher galt es als Grundsatz in der Archäologie, dass eine in gewissem Sinne unvollständige Composition, wie die des am Anfange genannten Campana'schen Krater, nach der vollständigeren, hier der attischen Schale, zu deuten sei, nicht umgekehrt.

Wenn also der Todte ursprünglich als Memnon gedacht war, so erklärt es sich auch leichter, wie auf einem sicilischen Lekythos (bei Benndorf Gr. u. sic. Vas. 42, 2) der Maler die Figuren von Schlaf und Tod in zwei Mohren übersetzen konnte.¹⁾ Damit ist indessen noch keineswegs zuzugeben, dass auf einem von Robert (S. 16) erwähnten, noch unedirten Bilde ein von zwei Kriegern fortgetragener nackter und von seinem gewaffneten Eidolon begleiteter Todter ebenfalls für Memnon zu halten sei, weil auf der Rückseite derselben Vase Eos mit der Leiche des Memnon dargestellt ist. Im Gegentheil: wenn es auch nicht gerade unerhört ist, dass die Scene der einen Seite die fast unmittelbare Fortsetzung der andern bildet (vgl. Troilos bei Ov. 15, 5 u. 6), so gehört dies doch zu den Ausnahmen. Man liebte es, weiter auseinander liegende, oft nicht einmal durch die Einheit der Person, sondern nur durch die einheitliche poetische Idee verbundene Momente zu wählen.

1) Ueber dem Todten schwebt eine kleine geflügelte Figur, wie sie einige Male auch auf Alkyoneus-Vasen vorkommt. Robert bemerkt: „Heydemann irrt gewiss, wenn er diese Figur auf den Alkyoneus-Vasen für männlich hält und Thanatos benennt“. Aber ist es nicht ein weit schwererer Irrthum, diese einige Male völlig nackt gebildete und nicht weiss colorirte Figur für weiblich zu erklären und an der Benennung Ker festzuhalten?

Nehmen wir an, dass hier einer Seits (nach II. 17. 719; vgl. meine *Urne etrusche* p. 76) Patroklos, der Freund, anderer Seits Memnon, der Feind des Achill, aus dem Kampfe getragen wird, so finden wir, dass durch die beiden Bilder der Anfang vom Ende, d. h. der Anfang, der zum Wiedereintreten des Achilles in den Krieg den Anlass bietet, und der letzte siegreiche Kampf vor seinem eigenen Ende an unserer Phantasie vorübergeführt wird. Der Ideengehalt entspricht also ziemlich genau dem des Campanaischen Krater, nur dass dort an die Stelle des Todes des Patroklos die Gesandtschaft des Odysseus bei Achilles getreten ist, die an der Hartnäckigkeit des letzteren scheiterte und dadurch den Tod des Patroklos zur ersten, fast unmittelbaren Folge hatte.

Doch zurück zu Sarpedon! Wenn der neuere Zuwachs von Vasenbildern keine neuen Momente für Sarpedon, sondern vielmehr für Memnon ans Licht gebracht hat, so muss ich Robert noch besonders dankbar sein, dass er auch das Gewicht der poetischen Quellen, welche er und Andere für Sarpedon geltend gemacht, bedeutend abgeschwächt hat. Hören wir ihn selbst (S. 53: „Lachmann hat die beiden Abschnitte, in denen von der Entführung der Leiche des Sarpedon die Rede ist, das Gespräch des Zeus mit Hera (II, 482—488) und seinen Befehl an Apollo II. 688—689) für den ausschmückenden Zusatz eines späteren Dichters erklärt: wenn er Recht hat — und ich vermag nicht einzusehen, was man seinen Gründen entgegenhalten kann — so liegt die Möglichkeit immerhin vor, dass die Parallel-Episode der Atthisis, die Entführung der Leiche des Memnon durch seine Mutter Eos, welche andernfalls für eine Nachahmung des homerischen Liedes gelten müsste und auch gemeinlich güt. vielmehr das Vorbild ist, nach welchem der Nachdichter seinen schönen und ergreifenden, aber, wie mir dünkt, nicht allzu genau in den Vorstellungen-

kreis der Ilias passenden Zug erfand. Man wird sogar zugeben müssen, dass die Episode in der Aithiopsis viel inniger dem Zusammenhang der Erzählung sich anschmiegt, als in der Ilias, wo sie ein ziemlich loses Anhängsel ist und sich auch äusserlich leicht als späteren Zusatz zu erkennen giebt“. Nun aber erfolgt eine plötzliche Wendung: die Concession wird auf die Rettung der Leiche des Memnon durch Eos beschränkt; dagegen: „Thanatos und Hypnos kommen — man weiss nicht woher“, und sie sollen daher nun wieder dem Erweiterer der Ilias als dessen persönliche Erfindung vindicirt werden.

Dass Schlaf und Tod Brüder sind, dass sie im Tartaros wohnen, als Kinder der Nacht bezeichnet werden und Aehnliches, das sollen nach Robert (S. 6) mehr religiöse als poetische Vorstellungen sein, die nichts enthalten, wozu es der schöpferischen Erfindungskraft eines Dichters bedürfe, nichts, was nicht von Vielen und an vielen Orten unabhängig gedacht und erfunden sein könne. Anders im Sarpedonliede: da werden sie nicht etwa gerufen, um zu tödten oder einzuschläfern, sondern um eine Leiche fortzutragen; dieses Motiv könne nur einmal und von einem bestimmten Dichter erfunden sein. Die Entführung der Leiche des Sarpedon durch Schlaf und Tod gehöre nicht dem Mythos, sondern der poetischen Behandlung an. Wo uns immer dieselbe Vorstellung in späterer Zeit begegne, müsse sie stets als aus diesen Iliasversen hervorgegangen betrachtet werden, ohne dass freilich der Dichter oder Künstler sich dieser Abhängigkeit immer klar bewusst zu sein brauche. So sollen denn auch die von Robert später besprochenen Bilder attischer Lekythoi, welche die Bestattung nicht mythischer Personen, sondern gewöhnlicher Menschen durch Schlaf und Tod darstellen, in ihrer letzten Quelle auf das Sarpedonlied zurückgehen, „und zwar unmittelbar, ohne dass eine poetische Bearbeitung den Ueber-

gang vermittelt oder der Volksglaube einen Anhalt dafür geboten hätte; denn nach dem früher Bemerkten bedarf es wohl kaum noch des besonderen Hinweises darauf, dass es nie eine attische Volksvorstellung gegeben hat, nach welcher die Bestattung der Toten die Aufgabe des Schlafes und des Todes war, zumal da weder diese beiden Gestalten selbst der Volksphantasie besonders geläufig waren, noch diese Thätigkeit sich aus den Begriffen, welche beiden zu Grunde liegen, ohne Weiteres oder nur mit besonderer Leichtigkeit ergibt“ (S. 25).

Die Uebertragung einer rein dichterischen Episode oder man möchte noch mehr sagen: einer ganz zufälligen dichterischen Erfindung auf Darstellungen so allgemeiner, genereller Art, wie die der attischen *Lekythoi* sind, wird wohl nicht mir allein bedenklich scheinen; und gewiss wird daher die Frage gestattet sein, ob nicht die ganze Annahme durch eine ungenügende Vorstellung von der Bedeutung des *Thanatos* (und *Hypnos*) veranlasst ist. Ueber diese herrscht, wie mir scheint, nicht nur bei Robert, sondern überhaupt eine grosse Unklarheit, die dahin geführt hat, dass man dem *Thanatos* den Charakter einer mythologischen Persönlichkeit fast so gut wie ganz hat absprechen wollen. Allerdings ist in Literatur und Poesie, besonders in späterer Zeit *Thanatos* als Begriff und als Person nicht immer streng geschieden, und wir dürfen daher nicht erwarten, dass es bei jeder einzelnen Erwähnung gelingen müsse, dieses begriffliche und persönliche Wesen streng auseinander zu halten. Das schliesst indessen nicht aus, dass nicht ursprünglich — die Poesien Homers und Hesiods legen dafür Zeugnis ab — *Thanatos* wirklich als Person aufgefasst wurde, und wir werden uns mit dem Nachweise begnügen dürfen, dass auch in späterer Zeit die ursprüngliche Bedeutung, wenn auch oft verdunkelt, doch nie ganz verschwunden ist.

liche Sterbliche übertragen war“. Ueber den letzten Punkt später! Aber wenn auch die Ausführung spät ist, worüber sich ja Robert mit grosser Zuversicht ausspricht, wie lässt sich behaupten, dass die weit ältere Conception in einem übertragenen, nicht in dem ursprünglichen Sinne verwendet war? Bisher galt es als Grundsatz in der Archäologie, dass eine in gewissem Sinne unvollständige Composition, wie die des am Anfange genannten Campana'schen Krater, nach der vollständigeren, hier der attischen Schale, zu deuten sei, nicht umgekehrt.

Wenn also der Todte ursprünglich als Memnon gedacht war, so erklärt es sich auch leichter, wie auf einem sicilischen Lekythos (bei Benndorf Gr. u. sic. Vas. 42, 2) der Maler die Figuren von Schlaf und Tod in zwei Mohren übersetzen konnte.¹⁾ Damit ist indessen noch keineswegs zuzugeben, dass auf einem von Robert (S. 16) erwähnten, noch unedirten Bilde ein von zwei Kriegern fortgetragener nackter und von seinem gewaffneten Eidolon begleiteter Todter ebenfalls für Memnon zu halten sei, weil auf der Rückseite derselben Vase Eos mit der Leiche des Memnon dargestellt ist. Im Gegentheil: wenn es auch nicht gerade unerhört ist, dass die Scene der einen Seite die fast unmittelbare Fortsetzung der andern bildet (vgl. Troilos bei Ov. 15, 5 u. 6), so gehört dies doch zu den Ausnahmen. Man liebte es, weiter auseinander liegende, oft nicht einmal durch die Einheit der Person, sondern nur durch die einheitliche poetische Idee verbundene Momente zu wählen.

1) Ueber dem Todten schwebt eine kleine geflügelte Figur, wie sie einige Male auch auf Alkyoneus-Vasen vorkommt. Robert bemerkt: „Heydemann irrt gewiss, wenn er diese Figur auf den Alkyoneus-Vasen für männlich hält und Thanatos benennt“. Aber ist es nicht ein weit schwererer Irrthum, diese einige Male völlig nackt gebildete und nicht weiss colorirte Figur für weiblich zu erklären und an der Benennung Ker festzuhalten?

Nehmen wir an, dass hier einer Seits (nach II. 17, 719; vgl. meine Urne etrusche p. 76) Patroklos, der Freund, anderer Seits Memnon, der Feind des Achill, aus dem Kampfe getragen wird, so finden wir, dass durch die beiden Bilder der Anfang vom Ende, d. h. der Anfang, der zum Wiedereintreten des Achilles in den Krieg den Anlass bietet, und der letzte siegreiche Kampf vor seinem eigenen Ende an unserer Phantasie vorübergeführt wird. Der Ideengehalt entspricht also ziemlich genau dem des Campana'schen Krater, nur dass dort an die Stelle des Todes des Patroklos die Gesandtschaft des Odysseus bei Achilles getreten ist, die an der Hartnäckigkeit des letzteren scheiterte und dadurch den Tod des Patroklos zur ersten, fast unmittelbaren Folge hatte.

Doch zurück zu Sarpedon! Wenn der neuere Zuwachs von Vasenbildern keine neuen Momente für Sarpedon, sondern vielmehr für Memnon ans Licht gebracht hat, so muss ich Robert noch besonders dankbar sein, dass er auch das Gewicht der poetischen Quellen, welche er und Andere für Sarpedon geltend gemacht, bedeutend abgeschwächt hat. Hören wir ihn selbst (S. 5): „Lachmann hat die beiden Abschnitte, in denen von der Entführung der Leiche des Sarpedon die Rede ist, das Gespräch des Zeus mit Hera (II, 432—458) und seinen Befehl an Apollo (II, 666—683) für den ausschmückenden Zusatz eines späteren Dichters erklärt; wenn er Recht hat — und ich vermag nicht einzusehen, was man seinen Gründen entgegenhalten kann — so liegt die Möglichkeit immerhin vor, dass die Parallel-Episode der Aithiopsis, die Entführung der Leiche des Memnon durch seine Mutter Eos, welche andernfalls für eine Nachahmung des homerischen Liedes gelten müsste und auch gemeiniglich gilt, vielmehr das Vorbild ist, nach welchem der Nachdichter seinen schönen und ergreifenden, aber, wie mir dünkt, nicht allzu genau in den Vorstellungs-

kreis der Ilias passenden Zug erfand Man wird sogar zugeben müssen, dass die Episode in der Aithiopis viel inniger dem Zusammenhang der Erzählung sich anschmiegt, als in der Ilias, wo sie ein ziemlich loses Anhängsel ist und sich auch äusserlich leicht als späteren Zusatz zu erkennen giebt“. Nun aber erfolgt eine plötzliche Wendung: die Concession wird auf die Rettung der Leiche des Memnon durch Eos beschränkt; dagegen: „Thanatos und Hypnos kommen — man weiss nicht woher“, und sie sollen daher nun wieder dem Erweiterer der Ilias als dessen persönliche Erfindung vindicirt werden. •

Dass Schlaf und Tod Brüder sind, dass sie im Tartaros wohnen, als Kinder der Nacht bezeichnet werden und Aehnliches, das sollen nach Robert (S. 6) mehr religiöse als poetische Vorstellungen sein, die nichts enthalten, wozu es der schöpferischen Erfindungskraft eines Dichters bedürfe, nichts, was nicht von Vielen und an vielen Orten unabhängig gedacht und erfunden sein könne. Anders im Sarpedonliede: da werden sie nicht etwa gerufen, um zu tödten oder einzuschläfern, sondern um eine Leiche fortzutragen; dieses Motiv könne nur einmal und von einem bestimmten Dichter erfunden sein. Die Entführung der Leiche des Sarpedon durch Schlaf und Tod gehöre nicht dem Mythos, sondern der poetischen Behandlung an. Wo uns immer dieselbe Vorstellung in späterer Zeit begegne, müsse sie stets als aus diesen Iliasversen hervorgegangen betrachtet werden, ohne dass freilich der Dichter oder Künstler sich dieser Abhängigkeit immer klar bewusst zu sein brauche. So sollen denn auch die von Robert später besprochenen Bilder attischer Lekythoi, welche die Bestattung nicht mythischer Personen, sondern gewöhnlicher Menschen durch Schlaf und Tod darstellen, in ihrer letzten Quelle auf das Sarpedonlied zurückgehen, „und zwar unmittelbar, ohne dass eine poetische Bearbeitung den Ueber-

gang vermittelt oder der Volksglaube einen Anhalt dafür geboten hätte: denn nach dem früher Bemerkten bedarf es wohl kaum noch des besonderen Hinweises darauf, dass es nie eine attische Volksvorstellung gegeben hat, nach welcher die Bestattung der Toten die Aufgabe des Schlafes und des Todes war, zumal da weder diese beiden Gestalten selbst der Volksphantasie besonders geläufig waren, noch diese Thätigkeit sich aus den Begriffen, welche beiden zu Grunde liegen, ohne Weiteres oder nur mit besonderer Leichtigkeit ergibt“ (S. 25).

Die Uebertragung einer rein dichterischen Episode oder man möchte noch mehr sagen: einer ganz zufälligen dichterischen Erfindung auf Darstellungen so allgemeiner, genereller Art, wie die der attischen *Lekythoi* sind, wird wohl nicht mir allein bedenklich scheinen; und gewiss wird daher die Frage gestattet sein, ob nicht die ganze Annahme durch eine ungenügende Vorstellung von der Bedeutung des *Thanatos* (und *Hypnos*) veranlasst ist. Ueber diese herrscht, wie mir scheint, nicht nur bei Robert, sondern überhaupt eine grosse Unklarheit, die dahin geführt hat, dass man dem *Thanatos* den Charakter einer mythologischen Persönlichkeit fast so gut wie ganz hat absprechen wollen. Allerdings ist in Literatur und Poesie, besonders in späterer Zeit *Thanatos* als Begriff und als Person nicht immer streng geschieden, und wir dürfen daher nicht erwarten, dass es bei jeder einzelnen Erwähnung gelingen müsse, dieses begriffliche und persönliche Wesen streng auseinander zu halten. Das schliesst indessen nicht aus, dass nicht ursprünglich — die Poesien Homers und Hesiods legen dafür Zeugniß ab — *Thanatos* wirklich als Person aufgefasst wurde, und wir werden uns mit dem Nachweise begnügen dürfen, dass auch in späterer Zeit die ursprüngliche Bedeutung, wenn auch oft verdunkelt, doch nie ganz verschwunden ist.

kreis der Ilias passenden Zug erfand. Man wird sogar zugeben müssen, dass die Episode in der Aithiopis viel inniger dem Zusammenhang der Erzählung sich anschmiegt, als in der Ilias, wo sie ein ziemlich loses Anhängsel ist und sich auch äusserlich leicht als späteren Zusatz zu erkennen giebt“. Nun aber erfolgt eine plötzliche Wendung: die Concession wird auf die Rettung der Leiche des Memnon durch Eos beschränkt; dagegen: „Thanatos und Hypnos kommen — man weiss nicht woher“, und sie sollen daher nun wieder dem Erweiterer der Ilias als dessen persönliche Erfindung vindicirt werden.

Dass Schlaf und Tod Brüder sind, dass sie im Tartaros wohnen, als Kinder der Nacht bezeichnet werden und Aehnliches, das sollen nach Robert (S. 6) mehr religiöse als poetische Vorstellungen sein, die nichts enthalten, wozu es der schöpferischen Erfindungskraft eines Dichters bedürfe, nichts, was nicht von Vielen und an vielen Orten unabhängig gedacht und erfunden sein könne. Anders im Sarpedonliede: da werden sie nicht etwa gerufen, um zu tödten oder einzuschläfern, sondern um eine Leiche fortzutragen; dieses Motiv könne nur einmal und von einem bestimmten Dichter erfunden sein. Die Entführung der Leiche des Sarpedon durch Schlaf und Tod gehöre nicht dem Mythos, sondern der poetischen Behandlung an. Wo uns immer dieselbe Vorstellung in späterer Zeit begegne, müsse sie stets als aus diesen Iliasversen hervorgegangen betrachtet werden, ohne dass freilich der Dichter oder Künstler sich dieser Abhängigkeit immer klar bewusst zu sein brauche. So sollen denn auch die von Robert später besprochenen Bilder attischer Lekythoi, welche die Bestattung nicht mythischer Personen, sondern gewöhnlicher Menschen durch Schlaf und Tod darstellen, in ihrer letzten Quelle auf das Sarpedonlied zurückgehen, „und zwar unmittelbar, ohne dass eine poetische Bearbeitung den Ueber-

gang vermittelt oder der Volksglaube einen Anhalt dafür geboten hätte; denn nach dem früher Bemerkten bedarf es wohl kaum noch des besonderen Hinweises darauf, dass es nie eine attische Volksvorstellung gegeben hat, nach welcher die Bestattung der Toten die Aufgabe des Schlafes und des Todes war, zumal da weder diese beiden Gestalten selbst der Volksphantasie besonders geläufig waren, noch diese Thätigkeit sich aus den Begriffen, welche beiden zu Grunde liegen, ohne Weiteres oder nur mit besonderer Leichtigkeit ergibt“ (S. 25).

Die Uebertragung einer rein dichterischen Episode oder man möchte noch mehr sagen: einer ganz zufälligen dichterischen Erfindung auf Darstellungen so allgemeiner, genereller Art, wie die der attischen *Lekythoi* sind, wird wohl nicht mir allein bedenklich scheinen; und gewiss wird daher die Frage gestattet sein, ob nicht die ganze Annahme durch eine ungenügende Vorstellung von der Bedeutung des *Thanatos* (und *Hypnos*) veranlasst ist. Ueber diese herrscht, wie mir scheint, nicht nur bei Robert, sondern überhaupt eine grosse Unklarheit, die dahin geführt hat, dass man dem *Thanatos* den Charakter einer mythologischen Persönlichkeit fast so gut wie ganz hat absprechen wollen. Allerdings ist in Literatur und Poesie, besonders in späterer Zeit *Thanatos* als Begriff und als Person nicht immer streng geschieden, und wir dürfen daher nicht erwarten, dass es bei jeder einzelnen Erwähnung gelingen müsse, dieses begriffliche und persönliche Wesen streng auseinander zu halten. Das schliesst indessen nicht aus, dass nicht ursprünglich — die Poesien Homers und Hesiods legen dafür Zeugnis ab — *Thanatos* wirklich als Person aufgefasst wurde, und wir werden uns mit dem Nachweise begnügen dürfen, dass auch in späterer Zeit die ursprüngliche Bedeutung, wenn auch oft verdunkelt, doch nie ganz verschwunden ist.

Die grösste Schwierigkeit scheint es geboten zu haben, die Figur des Thanatos von der des Hades loszulösen, mit welcher sie mehrfach ineinander zu fliessen scheint, und zwar so, dass Hades als der Gott von umfassenderer Bedeutung den Thanatos gewissermassen in sich absorbiert. Hier ist es gewiss nicht nur sachgemäss, sondern das natürlichste Verfahren, die erste Frage an die bildende Kunst zu richten, welche ja Hades und Thanatos nur in persönlicher Gestalt darzustellen vermag. Sie aber lehrt uns sofort klar und deutlich, dass hier die beiden Gestalten durchaus selbstständig, ohne sich zu berühren oder auszu-schliessen, neben einander stehen. Fassen wir nun die Darstellung, welche uns bis jetzt beschäftigt, sowie die von Robert veröffentlichten, auf die Bestattung Sterblicher bezüglichlichen attischen Lekythoi ins Auge, so muss hervorgehoben werden, dass Schlaf und Tod, obwohl sie beflügelt sind und obwohl sie in der Sarpedon- und Memnon-Sage den Todten von Troja nach Lykien oder Aethiopien schaffen sollen, niemals fliegen, sondern nur beschäftigt sind, den Leichnam an der Gruft, was wohl bedeuten soll, in die Gruft niederzulegen. Mit Rücksicht hierauf bemerkt Robert (S. 26): „in jener Iliasstelle ist die Ueberführung des im fremden Lande Gefallenen in seine Heimath der erste und wichtigste Theil der Aufgabe, an den sich das Niederlegen der Leiche nur als Folge anschliesst. Auf den attischen Lekythen ist, so scheint es, dieser zweite Theil zur Hauptsache geworden, ja vielleicht selbst aus dem Niederlegen — im Widerspruch zur ursprünglichen Erfindung — die eigentliche Grablegung geworden, während der erste Theil des dem Thanatos und Hypnos ertheilten Auftrags ganz vergessen zu sein scheint“. Ich glaube, wir werden vielmehr zur Klarheit gelangen, wenn wir umgekehrt als das Ursprüngliche und zwar als etwas von der besonderen Beziehung auf Sarpedon oder Memnon ganz Unabhängiges im

Wesen des Thanatos gerade in seiner Beziehung zur Bestattung, zur Grablegung finden. Er hat nichts zu thun mit den Seelen der Abgeschiedenen im Hades, sondern nur mit den Leichen, die er unter die Erde zu bringen und dem Hades zu übergeben hat. Er führt das Schwert (Eur. Alc. 73; vgl. Serv. ad Aen. IV, 694), nicht um damit zu tödten und zu morden, sondern um das dem Tode bestimmte Opfer zu weihen, gerade wie Kalchas oder Agamemnon die Iphigenie. Darum nennt ihn Apollo (Eur. Alc. 25) *ἱερῆ θανόντων*, welcher die Alkestis *εἰς Αἴδου δόμους μέλλει κατὰξεν*; vgl. v. 47: *καπάξομαι γε νερτέραν ὑπὸ χθόνα*. Darum heisst es von Alkestis (v. 871), dass sie *Αἴδη Θάνατος παρέδωκεν*, und Alkestis selbst ruft (v. 259), es führe sie jemand (der Tod) *νεκίων ἐς αὐλάν*. So erklärt es sich, dass Herakles (v. 843) ihn *ἄνακτα τὸν μελάμπειλον νεκρῶν Θάνατον* nennt und davon *τῶν κάτῳ Κόρης ἄνακτός τ'... ἀνηλίους δόμους* (v. 851) unterscheidet. Er trinkt von dem Blute der Opfer an der Gruft (v. 845), und an der Gruft ist es, wo Herakles mit Thanatos um die Alkestis ringt (v. 1142). Mit dieser Auffassung steht es durchaus nicht, wie J. Lessing (p. 28) meint, im Widerspruch, sondern im besten Einklange, wenn der euripideische Thanatos den Römern (Macrob. Sat. V, 19; Serv. ad Aen. IV, 694) nicht zur weiblichen Mors, sondern zum Orcus wird, bei dessen Namen „die heutige Etymologie gewöhnlich an das griechische *ἔρκος* in der Bedeutung eines Verschlusses denkt“ (Preller, gr. Myth.³ 453 und 454). Auch die Römer scheinen also den Orcus als den eigentlich vollziehenden, in die Gruft bannenden Gott des Todes von Dis pater oder Ditis pater als dem Fürsten der Unterwelt geschieden zu haben.¹⁾

1) Sollte nicht die weder für Pluto, noch für Charon recht passende Figur auf dem neapeler Protesilaossarkophage (Mon. d. I. III, 40) als Orcus ihre richtige Erklärung finden? — Von Robert's Deutung eines pompeianischen Wandgemäldes (Helbig N. 1305; Zahn II, 61) als Admet,

Auch andere Erwähnungen treten uns jetzt in einem weit bestimmteren Lichte entgegen. So ist es bei Euripides (Medea 1109—11):

εἰ δὲ κρηῖσαι
δαίμων οὗτος, φροῖδος ἐς Αἰδην
Θάνατος προσέφων σώματα τέκνων

Thanatos wieder der Dämon, der sich der Leichen bemächtigt. Als Person werden wir ihn ferner auffassen dürfen, wenn in der Ilias 24, 132 Thetis den Achilles mahnt:

ἀλλά τοι ἤδη
ἄγχι παρέστηκεν Θάνατος καὶ Μοῖρα κραταίῃ

oder wenn in einem Epigramm des Leonidas (Anth. Pal. VII, 731) ein Alter sagt: *καλέει μ' εἰς αἰδὴν Θάνατος*. Er steht und harrt, bis es Zeit ist, dass er seines Amtes warte, — keineswegs immer ein unerwünschter Gast:

ὦ Θάνατε Παιάν, μὴ μ' ἀτιμάσῃς μολεῖν,
μόνος γὰρ εἶ σὺ τῶν ἀνηκέστων κακῶν
ἱατρός, ἄλγος δ' οὐδὲν ἄπτεται νεκροῦ

lässt Aeschylus den Philoktet ausrufen (fr. 250 N.); und ebenso rufen bei Sophoklés Philoktet (v. 797) und Aias (854) den Tod als Erlöser an. Denn er ist keineswegs ein rächender, strafender Dämon, ja wir dürfen vielleicht sogar sagen, überhaupt kein ethisches Wesen, sondern der Vertreter des Sterbens als eines physischen Vorganges, des Loslösens, aber auch Erlösens vom Leben. Darum lässt sich wohl möglicher Weise Kore, selbst Hades erbitten (Eur. Alc. 853); Thanatos dagegen ist unbestechlich: *μόνος θεῶν γὰρ Θάνατος οὐ δῶρον ἐρεῖ*: Aesch. fr. 156 N. Er ist unerbittlich, weil er ohne eigenen Willen nur vollzieht was seines Amtes ist. Nicht ihm verdankt Admet sein Leben,

Alkestis und Orcus erfahre ich erst während des Druckes durch die kurze Notiz in der A. Z. 1880, S. 42. Es mag vorläufig genügen, auf meine Bemerkungen über dieses Bild bei Ribbeck (die römische Tragödie, S. 679) hinzuweisen.

sondern der Täuschung der Moiren durch Apollo (Eur. Alc. 13 u. 33). Darum soll ihn Apollo nicht eines zweiten Leichnams (*δευτέρου νεκροῦ*: v. 43) berauben, und Apollo selbst versucht es kaum, ihn zu überreden (v. 49):

οὐ γὰρ οἶδ' ἄν εἰ πείσαιμί σε.
Θ. κτείνειν ὄν ἄν χερῆ; τοῦτο γὰρ τετάγμεθα.

Nur mit Gewalt, durch einen Herakles, ist er zu überwinden, oder durch List, wie es durch Sisyhos geschah, der ihn zeitweilig fesselt; oder, um zu zeigen, wie diese Idee auch später noch fortwirkte, durch Demokrit, von dem es in einem Epigramm (des Diogenes Laërtius: Anth. Pal. VII, 57) heisst:

*ὄς Θάνατον παρεόντα τρι' ἡμάτα δώμασιν ἔσχεν
καὶ θερμοῖς ἄρτων ἄσθμασιν ἐξέτισεν.*

Hier mag auch noch der Beflügelung gedacht werden, für die sich jetzt leicht eine passende Erklärung finden lässt. In einer von Robert S. 34 citirten metrischen Grabchrift (Kaibel epigr. gr. 89), die nach Robert sicherlich beträchtlich jünger ist, als das 5. Jahrhundert, heisst es allerdings von Hades: *Αἰδης οἱ σκοτίας ἀμφέβαλεν πτέρυγας*. Offenbar ist aber hier Hades irrthümlich an die Stelle des Thanatos getreten: diesem kommt es zu, dass er die Sterbenden „in die dunkelen Flügel“ einhüllt. Hier mögen wir uns erinnern, dass Homer sich den Hypnos noch in einen Nachtvogel verwandeln lässt. Erst weit später, etwa in praxitelischer Zeit, lernt es die Kunst, das Herabsenken des Schlafes auf die Augen durch aus den Schläfen herauswachsende Flügel zum vollendeten künstlerischen Ausdruck zu bringen (vgl. Ann. d. Inst. 1868, p. 356). Das Zwischenstadium bildet die einer mehr allgemeinen Typik angehörige Beflügelung der Schultern. Jenes Einhüllen in die dunklen Flügel ist eben auch nichts anderes, als das Schliessen, das Verhüllen und Bedecken des Auges mit Dunkel im Moment

des Einschlafens, wie des Sterbens. Darauf beruht es, dass in der Sage Schlaf und Tod, d. h. der Dämon des Entschlafens und Sterbens zu Brüdern geworden sind.

Endlich aber verträgt sich die hier vertretene Auffassung vom Wesen des Thanatos und Hypnos auf das Beste mit ihrer ganzen Stellung in der Sarpedon- und Memnonsage. Sind sie es etwa, welche die Leiche des Sarpedon den Händen der plündernden Feinde entreissen? Nein, sondern mit diesem Amte beauftragt Zeus den Apollon. Erst nachdem Apollo dann am Flusse den Körper gereinigt und gesalbt, übergiebt er ihn den beiden Brüdern, um ihn nach Lykien überzuführen — zur Bestattung:

*ἐνθα ἔ ταρχύσουσι κασίγνητοί τε ἔται τε
τύμβῳ τε στήλῃ τε τὸ γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντων.*

Jetzt verstehen wir es auch, weshalb wir das eine Mal den Memnon in den Händen der Eos, das andere Mal in den Händen der beiden Brüder, sei es allein sei es in der Begleitung der Eos und der Iris oder des Hermes sehen. Eos entrafte den Memnon vom Schlachtfelde, die beiden Dämonen besorgen die Ueberführung zur Gruft, unter der Leitung und nach der Anweisung der begleitenden Götter, gerade wie auch auf einem der attischen Lekythoi (bei Robert S. 27) Hermes gegenwärtig ist, um die Bestattung zu überwachen.

Thanatos ist also kein rein begriffliches Wesen, dem jede mythologische Substanz abgehen soll, und es entspricht gewiss einer alten religiös-volksthümlichen Anschauung, wenn bei der Versenkung in den „Todesschlaf“ und bei der Bestattung Thanatos mit Hypnos verbunden wird. Es ist also zum mindesten unnöthig anzunehmen, dass die Maler der attischen Lekythoi die Idee ihrer Darstellungen, sei es einem einzelnen, nachträglich der Ilias eingefügten Liede, sei es der Aethiopsis, entnommen haben sollen. Gerade um-

gekehrt schöpften die Dichter aus der allgemeinen Volksvorstellung. In ihr war die Bethätigung der beiden Dämonen bei der Grablegung und Bestattung das Ursprüngliche, Gegebene. Wenn nun ausnahmsweise die Bestattung in weiter Entfernung von der Stätte des Todes stattfinden soll, so ist es gewiss nichts Absonderliches, sondern einfach und natürlich, dass ihre Thätigkeit schon früher, bei der Ueberführung der Leiche nach ihrem Bestimmungsorte beginnt.

Es geschieht nicht selten, dass, wenn in einer wissenschaftlichen Frage erst einmal der richtige Grundgedanke aufgestellt ist, derselbe auf gewisse Erscheinungen benachbarter oder verwandter Gebiete ein unerwartetes Licht wirft und seiner Seits von dort her wieder eine nachträgliche Bestätigung erhält. So boten sich mir erst nach Abschluss der vorhergehenden Erörterungen noch folgende weitere Erwägungen dar. Nachdem Hektor gefallen, erscheint in der Nacht dem Achill die Psyche des Patroklos und fordert von ihm ein baldiges Begräbniss, um unbehelligt von den andern Schatten in die Thore des Hades eingehen zu können (Il. 23, 79). Eben so tritt in der Odyssee (11, 60), noch ehe die Schatten von dem Blute der geschlachteten Thiere trinken, die Psyche des Elpenor an Odysseus heran und bittet diesen, nach der Rückkehr auf die Oberwelt ihm die versäumten Ehren der Bestattung zu gewähren. In der Sisyphossage ferner verbietet dieser seinem Weibe ihn zu bestatten, und benützt dann die ihm angeblich verweigerten Grabesehren als Vorwand, um von Pluton die Rückkehr auf die Oberwelt zu erwirken: eine List, die freilich nur einen vorübergehenden Erfolg hat (vgl. Preller gr. Myth.³ II, 76). Ausserdem ist ja der Brauch bekannt genug, einem wegen irgend welcher Umstände unbeerdigt gebliebenen Leichnam durch Bewerfen mit einer Hand voll Erde wenigstens eine symbolische Bestattung zu Theil werden

zu lassen, oder auch nicht aufzufindenden Leichen Kenotaphien zu errichten. Allen diesen Erzählungen und Gebräuchen liegt eine und dieselbe allgemeine Vorstellung zu Grunde, dass der Todte zwischen dem Momente des Sterbens und dem bleibenden Eintritte in die Behausungen des Hades in einem unbehaglichen Zwischenzustande sich befinde, der erst durch die Vollziehung der Begräbnissfeierlichkeiten sein Ende erreiche. Bringen wir nun damit die Auffassung der Persönlichkeit des Thanatos in Verbindung, wie sie sich uns in den obigen Erörterungen herausgestellt hat, so ergibt sich leicht, dass gerade dieser Zwischenzustand das eigenste Gebiet ist, welches dem Wirken und der Thätigkeit des Thanatos anheimfällt, dass sich aber auch sein Wirken über dieses Gebiet hinaus nirgends erstreckt. Wir erkennen aber daraus von Neuem, wie Thanatos nicht das Erzeugniss einer poetischen oder philosophischen Reflexion war, sondern wie seine Persönlichkeit mit den Vorstellungen des Volksglaubens in engster Beziehung stand.¹⁾

1) Einer besonderen Untersuchung würde die Frage bedürfen, ob eben diese Vorstellungen von Schlaf und Tod auch in Altitalien, namentlich in der so reich entwickelten Dämonologie der Etrusker Eingang gefunden haben. Um wenigstens die Berechtigung dieser Frage darzutun, mag auf die Gruppe eines tarquiniensischen Grabgemäldes (bei Micali ant. mon. t. 75) hingewiesen werden, in der eine nach Art der Schatten verhüllte Gestalt auf einem zweiräderigen Karren von zwei geflügelten Dämonen, einem bärtigen schwarzen und einem unbärtigen von hellem Colorit weggeführt wird. Die Vermuthung, in ihnen Tod und Schlaf zu erkennen, scheint hier nahe genug zu liegen. — Auch die beiden geflügelten Jünglingsgestalten auf der Aeneas-Ciste (Mon. d. Inst. VIII, 8) haben hiernach auf den Namen von Schlaf und Tod vielleicht gerechteren Anspruch, als ich früher glaubte zugeben zu dürfen. — Deutlich sind Schlaf und Tod mit einem Leichnam beschäftigt auf dem Relief einer kleinen Terracottabasis von altitalischer Form aus Rom in den so eben erschienenen Mon. d. Inst. XI, t. 10, 3. Ist der Styl auch nicht echt archaisch, so weist er doch auf ältere Vorbilder hin, in denen die beiden Dämonen von der Sarpedon- oder Memnonsage unabhängig erschienen.

Hiernach werden wir uns nur noch die Frage vorzulegen haben, welche Stelle die Episode von Schlaf und Tod in der poetischen Motivirung der Sage des einen, wie des andern Helden einnimmt. Es ist schon oben bemerkt worden, wie die Memnonsage zur Verherrlichung des Achilles in dem Sinne dient, dass diesem in der Person des Memnon hier ein völlig ebenbürtiger Gegner, der Sohn einer Unsterblichen, wie er selbst ist, gegenübergestellt wird. Darum hat die Seelenwägung, die in der Ilias beim Tode des Hektor nur kurz berührt wird, hier eine weit tiefere Bedeutung: bei dem gleichen Werth der beiden Helden vermag nur das Schicksal zu entscheiden. Unterliegt aber der eine, so darf er darum an Ehren dem andern nicht nachstehen. Nun wird Achill bei seinem bald nachher erfolgenden Tode von Thetis und dem Chor der Musen und Nereiden beklagt und dann nach der Insel Leuke versetzt, wo ihm göttliche Ehren zu Theil werden. Darin darf ihm Memnon nicht nachstehen und dadurch wird seine Rückführung nach seiner Heimat zu einer poetischen Nothwendigkeit. Gegenüber dem Chore der Musen und Nereiden aber genügt es nicht, dass Eos allein den Leichnam des Sohnes vom Schlachtfeld entführt oder gewissermassen nur heimlich entwendet. Auch hier bedarf es einer breiteren poetischen Entwicklung. Wenn nun hier zuerst Eos den Leichnam dem Kampfplatze entrückt, dann aber die beiden Dämonen, vielleicht auf das Geheiss des Zeus durch Hermes oder Iris zur Stelle gerufen, die Ueberführung nach Aethiopien besorgen, so ist damit nicht nur eine äussere Verherrlichung des Helden gegeben, sondern wir sind durch das Wunderbare dieser Errettung auf das Weitere, noch Aussergewöhnlichere vorbereitet, dass Zeus auch dem Memnon die Unsterblichkeit verleiht. Hier ist also Alles auf das Beste motivirt, in sich abgerundet und abgeschlossen. — Für Sarpedon fehlen alle diese Nothwendigkeiten; eine Vergleichung lässt sich

nur an den einen Punkt anknüpfen, dass auch Sarpedon ein Göttersohn war. Gerade dieser Umstand wird es gewesen sein, welcher den Anlass zu der Erweiterung des ursprünglichen Textes bot: auch ihm sollten höhere Ehren zu Theil werden. Indem aber hier der letzte Zweck fehlt, dem die wunderbare Ueberführung des Memnon wie des Achill nur als Mittel dient, nemlich die Verleihung der Unsterblichkeit, verliert eigentlich der Beistand der göttlichen Wesen, die nichts thun, als den Leichnam in Lykien niederlegen, um dann — zu verschwinden, seine tiefere Berechtigung. Für eine einfache Bestattung in der Heimath hätte das Geleit trauernder Kampfgenossen nicht nur genügt, sondern vom Standpunkte menschlicher Rührung aus betrachtet vielleicht sogar den Vorzug verdient.

Behaupte ich nun hiemit, dass die Sarpedon-Episode direct aus der Aethiopsis des Arktinos entlehnt sei? „Es ist ja leider (sagt Robert S. 5) bei der Spärlichkeit und Unzuverlässigkeit unserer Nachrichten über die sog. kyklischen Epen nur selten möglich in Fragen der Priorität ein einigermaßen sicheres Urtheil zu fällen, und auch das nur, wenn man die Hypothese richtig zu behandeln versteht und zugeibt, dass in diesen Epen ein gut Theil ächter Volkspoesie steckt“. So mag es vielleicht Gründe geben, über welche mir ein Urtheil nicht zusteht, nach denen die Episode der Ilias, obwohl nicht ursprünglich, doch immer noch für älter zu halten wäre, als das Gedicht der Aethiopsis. Aber war auch Arktinos der Verfasser des Gedichtes, so war er doch nicht der Schöpfer des in demselben behandelten Stoffes. Zwar die Ilias erwähnt den erst nach Hektors Tod in den Kampf eintretenden Memnon noch nicht. Aber die Odyssee (4, 188) kennt den Besieger des Antilochos:

τόν ὃ' Ἡοῦς ἔκτεινε φαιειῆς ἀγλαὸς υἱός,

und indem (11, 522) Odysseus im Gespräche mit dem Schatten

des Achill die Schönheit des von Neoptolemos getödteten Eurypylos mit der des Memnon vergleicht:

κεῖνον δὴ κάλλιστον ἴδον μετὰ Μέμνονα δῖον,

ist dort eine nur leise verdeckte Hinweisung auf den letzten Kampf gegeben, in dem sich Achill kurz vor seinem eigenen Ende nochmals unsterblichen Ruhm erwarb. So mochte damals die Sage von dem Ende und der Verklärung des Memnon in der Volkspoesie bereits so weit entwickelt sein, dass die Episode von Schlaf und Tod schon vor Arktinos aus dieser Quelle auf Sarpedon übertragen werden konnte, während sie ihre abgerundete, harmonische dichterische Ausgestaltung erst in der Aethiopis erhielt und von hier aus in den Kreis künstlerischer Darstellungen aufgenommen wurde.

Eine Achilleis.

In einem früheren Aufsätze (Sitzungsber. 1868, S. 226) hatte ich die Schwierigkeiten, welche die Deutung der Iliupersis auf einer Trinkschale des Brygos darbot, dadurch zu lösen versucht, dass ich die Inschriften als misverständlich hinzugefügt, gänzlich ausser Betracht liess und den Inhalt der Darstellungen einzig aus den wirklich zur Anschauung gebrachten künstlerischen Motiven zu entwickeln unternahm. Dieses Verfahren mochte allerdings noch gewagter erscheinen, als es wirklich ist, so lange es nur an einem vereinzelt Vasenbilde geübt wurde, während es eine weit grössere äussere Berechtigung erlangen muss, sobald sich noch weitere Beispiele einer gleichen irrthümlichen Anwendung von Inschriften nachweisen lassen. Ein solches bietet sich in einer schönen Trinkschale des Duris dar, welche mir bisher ihre richtige Deutung noch nicht gefunden zu haben scheint (Fröhner, *Choix de vases du prince Napoléon* pl. 2 — 4; auch in Conze's Uebungsblättern Ser. VI, 7). Das

Innenbild ist richtig auch durch die Inschriften als die Aufhebung der Leiche des Memnon (ΜΕΜΝΟΝ) durch Eos (ΗΕΟΣ) bezeichnet. Auf dem einen Aussenbilde stürmt ein Krieger gegen seinen bereits verwundeten und rückwärts stürzenden Gegner ein: der Angreifer, dem Athene (ΑΘΕΑΙΑ) beisteht, soll Aias (ΑΙΑΙ) sein; der Unterliegende, hinter dem Apollo ΑΠΟΟΛΛΟΝ) erscheint, ist als Hektor (ΗΕΚΤΟΡ) bezeichnet. Auf dem zweiten Aussenbilde wendet sich ein Krieger vor dem ihn angreifenden Gegner zur Flucht. Dem Letzteren, hinter dem eine weibliche Gestalt (ohne Namen) mit einer Blume in der erhobenen Linken steht, ist der Name des Menelaos (ΜΕΝΕΛΕΟΣ) beigeschrieben, der Fliehende, auf dessen Seite uns Artemis (ΑΡΤΕΜΙΣ) entgegentritt, heisst Alexandros (ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ). Wir haben es allerdings nachgerade verlernt, in den Vasenbildern, und besonders in vielfach unter einander verwandten Kampfszenen die Illustration eines Dichters in strenger Uebereinstimmung mit seinen Worten zu erwarten. Hier sind aber die Unterschiede der Schilderungen, die wir von den Zweikämpfen des Aias mit Hektor und des Menelaos mit Paris bei Homer finden, so bedeutend, dass es auch bei der Annahme des grössten Maasses künstlerischer Freiheit nicht mehr möglich ist, in den beiden Bildern eine Darstellung der durch die Inschriften bezeichneten homerischen Szenen anzuerkennen. Anderer Seits kommen wir immer mehr davon zurück, wo eine solche Uebereinstimmung fehlt, zu dem Auskunftsmittel zu greifen, dass etwa der Maler einer andern, uns nicht mehr zugänglichen „Version“ des Mythos gefolgt sei. Denn diese andere Version würde hier im Grunde einer Vernichtung der Substanz der homerischen Dichtung gleich kommen. Das für den vorliegenden Fall im Einzelnen nachzuweisen, halte ich für überflüssig: genug, dass eine Deutung der Bilder auf Grundlage der Inschriften nicht

möglich ist. So werden wir auf denselben Standpunkt gedrängt, auf den wir uns (S. 228) bei der Deutung der Iliupersis des Brygos stellen mussten: „In einem Kunstwerke muss in erster Linie das, was sich in den künstlerischen Motiven klar ausspricht, für die Erklärung bestimmend sein, und kein beigefügter Name vermag die Bedeutung einer in klaren Zügen dargestellten Handlung zu verändern“. Betrachten wir also auch die Schale des Duris einmal für sich allein, ohne uns um die beigeschriebenen Namen zu kümmern.

Ueber die Deutung des angeblichen Zweikampfes zwischen Aias und Hektor würde ohne die beigefügten Inschriften niemand im Zweifel sein. Auf mehreren, in allem Wesentlichen übereinstimmenden Vasenbildern (Gerhard A. V. 202 und 204; Overbeck troisch. Cycl. 19, 3 und 4) sehen wir den Kampf des Achilles gegen Hektor: Achill unter dem Schutze der Athene, Hektor schon im Niedersinken, obwohl auch zu seinem Beistande ein Gott, Apollon, zur Stelle gekommen war. Mit diesen Bildern stimmt das Gemälde der Schale des Duris bis auf ein einziges Motiv: in dem ersteren nemlich verlässt Apollo den Kampfplatz und erhebt rückwärts blickend in seiner Rechten den Pfeil, welchem später Achilles erliegen soll (vgl. 1868, S. 77); bei Duris unterscheidet sich sein Auftreten kaum oder im Grunde gar nicht von dem der Athene: er assistirt mit lebhaft erregter Geberde. Sollen wir aber wegen dieser Abweichung die Deutung der ganzen Scene aufgeben? Schwerlich; denn Apollo war doch immer bis zu diesem Moment der Schutzgott des Hektor, wie Athene Schützerin des Achilles. Man könnte also höchstens sagen, dass Duris durch nicht strenges Einhalten des Momentes einen feinen Zug, die Hinweisung auf das spätere Geschick des Achill, aufgegeben und die ursprüngliche Composition, die er hier benutzte, verflacht habe. Und von einem solchen limitirten Tadel glaubte ich

allerdings Duris nicht gänzlich freisprechen zu dürfen. Die Art jedoch, wie ich mich nun einmal gewöhnt habe, gute Vasenbilder anzusehen, lässt noch im letzten Moment während des Niederschreibens bei mir das Bedenken entstehen, ob denn selbst ein solcher Tadel seine Berechtigung habe, ob die Veränderung nicht eine absichtliche, nicht mit vollem Bewusstsein unternommen sein könne. Seine Erledigung wird jedoch dieser Zweifel erst finden, nachdem wir uns über das zweite Aussenbild der Schale eine bestimmte Ansicht gebildet haben werden.

Wenn in dem ersten Hektors Besiegung durch Achill, in dem Innenbilde der von Achill getödtete Memnon dargestellt ist, so liegt gewiss der Gedanke nahe, dass es sich auch bei dem noch übrigen dritten Bilde um einen von Achill besiegten Gegner handele. Neben einem Achill findet sofort die ihn begleitende weibliche Gestalt als Thetis eine ungesuchte Erklärung. Der Gegner aber kann keine ruhm- oder namenlose Persönlichkeit sein. Aus der Aethiopis kann neben Memnon Penthesilea wegen ihres Geschlechts nicht in Betracht kommen. Die Ilias bietet neben Hektor keinen nennenswerthen Gegner. So werden wir auf die Kyprien zurückgewiesen. In diesen wurde allerdings berichtet, dass Achill den Telephos verwundete, aber wie es scheint, nur in einem Vertheidigungskampfe, während in dem Vasenbilde der Gegner unverwundet zurückweicht. Zu den vollständig überwundenen, besiegten und getödteten Gegnern des Achill gehört Telephos nicht. Wohl aber heisst es, dass, als bei der Landung in Troas Protesilaos von Hektor getödtet war, Achill die Troer in die Flucht jagte, nachdem er Kyknos, den Sohn des Poseidon, getödtet. Dieser Kyknos, König von Kolonae in Troas, ein Göttersohn und unverwundbar, war ein gewaltiger Gegner, und erst seine Besiegung ermöglicht die Festsetzung des griechischen Heeres auf troischem Boden. So wird denn diese

Besiegung unter den Hauptthaten des Achill bis in späte Zeiten herab gepriesen (vgl. Welcker ep. Cycl. II, 104 und 145; gr. Trag. I, 115). Auf des Kyknos stolzes Auftreten weisen die Fragmente der „Hirten“ des Sophokles hin. Eine Schilderung des Kampfes selbst besitzen wir nur noch bei Ovid (Metam. XII, 76 sqq.). Dort bekämpft Achill den Kyknos zuerst vergeblich mit dem Speer, dann ebenso mit dem Schwert, drängt ihn aber dennoch rückwärts und rennt ihn um (v. 134):

cedentique sequens instat, turbatque ruitque,
attonitoque negat requiem. Pavor occupat illum.

Dann kniet er auf ihn und erwürgt ihn mit dem Helmbanden. Ovid kann natürlich nicht die Quelle für einen Vasenmaler sein; aber seine Schilderung entspricht durchaus der in der Unverwundbarkeit des Kyknos gegebenen Grundlage des Mythos und ist in den Hauptzügen gewiss älteren Quellen entlehnt. Betrachten wir jetzt das Vasenbild, so unterscheidet es sich von der Masse ähnlicher Kampfszenen in einem sehr wesentlichen Punkte, nemlich dadurch, dass der Angegriffene, ohne verwundet zu sein und ohne sich wenigstens im Umdrehen noch zur Wehre zu setzen, wie z. B. Hektor gegen Achill (Overb. 19, 1), feige zurückweicht vor dem mit Ungestüm vordringenden Angreifer: pavor occupat illum. Hierin liegt offenbar das besondere künstlerische, für die Deutung entscheidende Grundmotiv; und darin stimmt das Bild mit Ovid, während sich für das gleiche Motiv schwerlich ein passenderer Name darbietet.

Artemis wird bei Ovid nicht erwähnt; und vergebens habe ich gesucht, ob sich nicht etwa in Kolonae oder sonst in der Umgebung von Troja ein Tempel oder ein Heiligtum nachweisen lasse, welches ihre Gegenwart bei dem Zweikampfe des Kyknos rechtfertige. Aber auch bei dem Zweikampfe des Menelaos und Paris, auf den sich die Inschriften beziehen, wird ihr Erscheinen nicht nur nicht er-

klärt, sondern steht mit der Ueberlieferung sogar in directem Widerspruch. Und überhaupt wird sich bei keinem der troischen Kämpfe für ihre Dazwischenkunft ein directes Zeugniß beibringen lassen. In der Ilias wenigstens tritt sie durchaus in den Hintergrund. Bei dem Streite der Götter im 21. Gesange wird sie von Hera in handgreiflicher Weise zurechtgewiesen (v. 480 sqq.). Ausserdem erscheint sie nur noch bei der Pflege des Aeneas im Tempel ihres Bruders theilhaftig (5, 447). Der Kampf des Kyknos nun findet in weiterer Entfernung von Troja, als die späteren Kämpfe, an der Meeresküste bei der Landung statt. Damit steht es wohl in Verbindung, dass in der Tragödie des Sophokles, in welcher auch der Tod des Kyknos behandelt wurde, der Chor aus Hirten bestand, nach denen das Stück benannt wurde; und so läge vielleicht der Gedanke nicht fern, dass, wie Apollo als Schützer der Stadt und ihrer näheren Umgebung erscheint, nun Artemis, da sie doch jedenfalls auf der Seite der Troer stand, wegen ihres ländlichen Charakters als Schützerin der entfernteren Umgebung, von Flur und Wald gefasst wurde. Doch gehen wir vielleicht mit Erwägungen solcher Art schon zu weit. Der Maler brauchte aus künstlerischen Gründen eine Göttergestalt. Den Poseidon, den Vater des Kyknos, konnte er, da dieser auf der Seite der Griechen stand, nicht wohl einführen. In dem Parallelbilde war Apollo durch Sage, Poesie und Kunst bestimmt gegeben, und so bot sich ihm Artemis gewissermassen von selbst dar, um so mehr, als diese auch zu der Thetis auf Seiten des Achilles ein durchaus passendes Gegenstück bildete.

Die Hauptsache bleibt immer, dass zum Kampfe gegen Hektor und gegen Memnon kein dritter sich besser fügt, als der gegen Kyknos. Die Verherrlichung des Achilles in seinen drei berühmtesten Kämpfen ist also das Grundthema. Wollte aber der Künstler diesen und keinen anderen Ge-

danken ausdrücken, so ergibt sich wohl daraus der Grund, weshalb er im Bilde des Hektor von der für andere Zwecke so feinen Motivirung des Apollo hier Gebrauch zu machen Anstand nahm. Die Hinweisung auf den Tod des Achill lag seiner Auffassung nicht nur fern, sondern sie hätte den einfachen Grundgedanken zerstört, der sich in seiner weiteren Motivirung, aber immer ganz kurz so zusammenfassen lässt: drei gewaltige Gegner besiegte Achill, obwohl jeder von ihnen sich des besonderen Schutzes einer Gottheit zu erfreuen hatte. Diesen Grundgedanken entwickelt er gewissermassen in trilogischer Gliederung, oder, wenn wir in Betracht ziehen, dass nach den räumlichen Bedingungen der Vase nur zwei Bilder sich genau entsprechen, das Innenbild dagegen anderen Compositionsgesetzen unterworfen war, so dürfen wir wohl sagen, dass er zu den beiden Aussenbildern als Strophe und Antistrophe das Innenbild als Epode hinzufügte.

Wird man mir auch hier wieder mehr als alexandrinische Zuspitzung vorwerfen? Auf einen vollständigen Chorgesang freilich vermag ich mich nicht zu berufen. Aber was den Gesamttinhalt anlangt, so kann ich mich eines Gewährsmannes rühmen, dem Niemand den Vorwurf des Alexandrinismus machen darf. Pindar (Ol. 2, 145) preist den Achill:

ὄς Ἐκτοῦ ἔσθαλε, Τρώας
ἄμαχον ἀστραβῆ χίονα, Κέρρον τε θανάτω πόρην,
ἄοῦς τε παῖδ' Αἰθίοχα.

Briseis und Peleus.

Bei der oben erwähnten Besprechung der Iliupersis auf der Trinkschale des Brygos hatte ich das Innenbild unberücksichtigt gelassen. Auf demselben steht, durch Inschrift bezeichnet, Briseis, mit einer Kanne in der halb ge-

hobenen Rechten, die Linke sinnend oder nachdenkend dem Gesichte nähernd, vor einem sitzenden greisen Könige, der ihr eine Schale entgegenstreckt, um sie von ihr gefüllt zu erhalten. Schild und Schwert als Ausfüllung des Raumes zwischen den Figuren dienen zur Andeutung eines Innenraumes und weisen auf die kriegerische Tüchtigkeit des Königs in seinen früheren Jahren hin. Gewiss richtig behauptet der erste Herausgeber, Heydemann (S. 27), dass hier Niemand anders als der greise Peleus dargestellt sein könne, dem Briseis, bei seinem Anblick vielleicht in sinnender Erinnerung an den zu früh gestorbenen herrlichen Sohn befangen, die hingehaltene Schale füllen will. Aber was veranlasste den Maler, gerade dieses Bild in das Innere der Schale zu setzen? Heydemann hat gewiss sorgfältig den Nachrichten der Alten über die späteren Schicksale der Briseis nachgeforscht; aber auch er vermag nichts weiter beizubringen, als dass Neoptolemos, der Sohn und Erbe des Achill, sie wie eine Mutter ehrte. Nicht einmal, dass er sie nach Beendigung des Krieges mit sich in seine Heimath führte, wird in den uns erhaltenen schriftlichen Quellen ausdrücklich berichtet, sondern kann nur als selbstverständlich angenommen werden; und noch weniger erfahren wir von besonderen Ereignissen, die sich etwa zwischen ihr und dem alten Peleus zugetragen. Und doch wird Niemand in diesem Zusammensein etwas Auffälliges finden; auch Heydemann erklärt es für gleichgültig, ob Brygos aus bestimmten, ihm überlieferten Sagen geschöpft habe, da jedenfalls eine innere Berechtigung für die Verbindung der beiden Gestalten in den allgemeinen Zügen der Sage gegeben sei. Je mehr wir also die Selbständigkeit des Künstlers in der Wahl und Behandlung seines Bildes anerkennen, um so mehr werden wir erwarten, ja sogar von ihm verlangen dürfen, dass er mit der Wahl einen bestimmten Gedanken verband; und wir dürfen vermuthen,

dass bei der Allgemeinheit und der durchaus typischen Behandlung der dargestellten, fast actionslosen Situation, dieser Gedanke in einer Beziehung des Innenbildes zu den Aussenbildern liegen wird. Das hat auch Heydemann gefühlt, und er sagt deshalb: „der troische Krieg ist längst vorüber, die Helden sind in ihr Vaterland heimgekehrt; die Gefangenen aber, welche der Tod verschont hat, geniessen die schöne Milde der Sieger; dies ist der Grundgedanke des Innenbildes“. Aber weshalb wählte der Künstler zu diesem Zwecke die Briseis? Gerade sie durfte, sofern dieser Gedanke ausgedrückt werden sollte, nicht mit einer der nach der Einnahme Ilions als Beute vertheilten Frauen, einer Andromache, einer Cassandra auf eine Linie gestellt werden. Sie lebte mit Achill in einem thatsächlichen ehelichen Verhältniss, man möchte sagen, in einer Gewissensehe, für welche eine spätere Legitimierung in Aussicht gestellt war (Il. 19, 298). Wenn sie also Neoptolemos mit sich in das grossväterliche Haus führt, so ist dort ihre Stellung dem Wesen nach die der Wittwe des Achilles. Neoptolemos aber, obwohl er sie wie eine Mutter ehrt, ist doch nicht ihr eigener Sohn; ja noch mehr, wir dürfen in unserer Phantasie ergänzen, dass sie auch dieser Stütze bald beraubt wurde, da Neoptolemos noch vor Peleus vom Tode ereilt wurde. Peleus, der Ueberlebende, ist allerdings der Gatte der Thetis, die als Unsterbliche ihm nicht im Tode vorangehen kann. Aber nachdem der aus dieser widerwillig eingegangenen Ehe entsprossene Sohn dem Schicksal verfallen war, was konnte da die Göttin noch an den greisen Peleus fesseln? Sie ist, wenigstens vom poetischen Standpunkte aus, wieder die Unsterbliche, die Nereide. So bleibt dem Peleus nur Briseis, die Geliebte des Sohnes, der Briseis nur Peleus, der Vater des Geliebten. Schon so betrachtet gewinnt das Bild des Brygos einen wehmüthigen Inhalt. Doch damit noch nicht genug! Die Hoffnung auf eine freudige

Zukunft ist der Briseis nicht weniger als dem Peleus abgeschnitten. Um so enger leben sie vereint in der Erinnerung an die Vergangenheit. Oft mögen beide laut geklagt haben über das Schicksal des Sohnes, des Geliebten. Aber auch dieser laute Schmerz wird gemildert durch die Zeit. Von der geliebten Person als dem Mittelpunkte der Erinnerung wendet sich die Aufmerksamkeit auf weitere Kreise der Umgebung, auf die Folgen der früheren Grossthaten, auf das Ganze des Krieges, in dessen Mittelpunkt die Persönlichkeit des Achilles stand. So tritt nun Briseis vor Peleus als liebevolle Pflegerin seines Alters; sie bietet dem Greise einen stärkenden Trunk; aber auch Geist und Gemüth soll von Schmerz und Kummer zwar nicht befreit, aber doch erleichtert werden, und darum erzählt Briseis dem Peleus die Geschichte von Ilions Untergang. Was sie erzählt das sehen wir in dem Aussenbilde wirklich dargestellt; und da Briseis es ist, welche es schildert, so tritt zugleich vor unsere Phantasie die Gestalt des Achilles, der zwar an dem Schlusse der Katastrophe nicht selbst, sondern nur durch seinen Sohn Theil nahm, aber das Ende durch seine früheren Thaten vorbereitet hatte. So erweitert sich die Darstellung der Schale des Brygos von einer Iliupersis zur Idee einer ganzen und vollen Ilias.

Wenn sich der Gedankeninhalt des Ganzen in einer einzigen Zeile zusammenfassen lässt, so wird sich meiner Deutung wenigstens Einfachheit nicht absprechen lassen. Wie ich aber bei der Erklärung der Schale des Duris mich direct auf Pindar berief, so mag es mir gestattet sein, bei der Iliupersis des Brygos die Autorität keines Geringeren als des Homer selbst wenigstens indirect für mich in Anspruch zu nehmen. Man preist es als eine der sinnigsten Erfindungen des Dichters, dass beim Mahle der Phäaken im achten Gesange der Odyssee die Erzählung von Ilions Fall und von der hervorragenden Betheiligung des Odysseus an demselben dem Sänger Demo-

dokus in den Mund gelegt wird. Denn indem wir wissen, dass unter den Hörern Odysseus selbst sich befindet, verdoppelt sich unsere Theilnahme; es sind nicht mehr fremde Ereignisse, von denen wir hören, sondern Ereignisse, an denen wir selbst gewissermassen persönlichen Antheil haben, insofern wir die Empfindungen, die den Odysseus beim Anhören des Gesanges bewegen mussten, unwillkührlich auf uns selbst übertragen. In verwandtem, durchaus homerischem Geiste sind die Malereien des Brygos erfunden. Wir sehen, oder sagen wir einmal: wir vernehmen die Schilderung von Iliions Untergang. Aber indem es Briseis ist, von der die Erzählung ausgeht, und Peleus derjenige, an den sie gerichtet ist, vernehmen wir nicht nur die Thatsachen, sondern wir theilen die Empfindungen derjenigen, deren eigenes Schicksal mit jenen Thatsachen auf das Engste verknüpft ist.

Parisurtheil und Apollons Ankunft in Delphi.

Auf den beiden zuletzt betrachteten Trinkschalen waren es überall troische Scenen, welche durch eine poetisch-künstlerische Idee einheitlich mit einander verbunden wurden. Dass zu demselben Zwecke aber auch Scenen aus verschiedenen Sagenkreisen zusammengestellt werden konnten, lehrte z. B. die S. 179 erwähnte Trinkschale, auf der zu dem Ringen des Peleus und der Thetis und zu dem Kampfe des Diomedes gegen Aphrodite als drittes Bild der Kampf des Herakles gegen Ares gesellt war. Hier bedurfte es keiner langen Erörterungen, um den allen drei Darstellungen gemeinschaftlichen einheitlichen Grundgedanken als das erfolgreiche Kämpfen dreier Sterblicher gegen Unsterbliche nachzuweisen. Die Richtigkeit dieser Auffassung lässt sich vielleicht nicht besser erproben, als wenn wir einmal versuchen wollten, an die Stelle des Aeneas die künstlerisch so gut

wie gleichwerthige Scene der Errettung des Paris durch Aphrodite zu setzen: es genügte ja fast, nur die Inschriften zu vertauschen. Allein der geistige Zusammenhang wäre gelöst. Wenn nun auch die wechselseitigen Beziehungen nicht immer so offen darliegen, so sind sie doch darum oft genug nicht weniger vorhanden. Unter diesem Gesichtspunkt möchte ich zum Schlusse noch eine ausgezeichnete Vase betrachten, deren zweites Bild ohnehin seine richtige Erklärung noch nicht gefunden zu haben scheint. Es ist dies der Krater der petersburger Eremitage, der von Stephani im C. R. 1861, T. 3 und 4 publicirt ist. (Die Vorderseite ist wiederholt in meinen Uebungsblättern T. 10^b; die Rückseite in den Conze'schen, Ser. II, T. 7; letztere ausserdem in der A. Z. 1866, T. 211). Die Vorderseite enthält das durch die Gegenwart von Themis und Eris ausgezeichnete Parisurtheil, über welches ich meine Ansichten in den Sitzungsber. 1868, S. 52 ff. dargelegt habe. Auf der Rückseite erblicken wir in grösserer Umgebung, welche auf Delphi als Local hinweist, Dionysos, in dessen Rechte Apollo jugendlich und halb schüchtern die seinige legt. An einen Zusammenhang der beiden Bilder dachte allerdings schon Stephani und er fasst das Resultat seiner langen Erörterungen S. 114 in folgenden Sätzen zusammen: „Wir haben oben gesehen, dass sie (Dionysos und Apollo) hier als *Θέσμοι* oder *Θεσμοπόδοι*, als Inhaber des delphischen Orakels und Repräsentanten des Antheils gedacht sind, welchen die Alten diesem für alles göttliche Recht maassgebenden Orakel auch an dem Urtheile des Paris zuschrieben. Demnach erscheint es mir offenbar zu sein, dass die beiden Söhne des Zeus durch den Handschlag, durch welchen sie sich mit einander verbinden, nichts Anderes als ihre Einigkeit in Bezug auf den eben von Paris zu fällenden Urtheilsspruch bezeugen wollen, dass sie sich dadurch verpflichten, auch ihrer Seits dem Ausspruche, dass Aphrodite die schönste

der Göttinnen sei, in der gesammten hellenischen Welt allgemeine Gültigkeit zu verschaffen und zu erhalten.“ Allein die in den letzten Worten ausgesprochene Auffassung des Parisurtheils ist bereits früher von mir abgewiesen worden. Wenn ferner auch Stephani (S. 67) einige entfernte Beziehungen des delphischen Orakels zum troischen Kriege constatirt, so fehlt doch in denselben jede bestimmtere Hinweisung eben auf das Parisurtheil. Aber selbst wenn wir eine Beziehung desselben zu Apollo gelten lassen wollten, in welchem Verhältniss zu dieser Scene, ja überhaupt zum troischen Kriege sollen wir uns den Dionysos vorstellen? So weit es sich also um die Ansicht Stephani's handelt, ist Weniger (im Text zur Tafel der A. Z.) durchaus im Recht, wenn er eine Beziehung der beiden Bilder auf einander in Abrede stellt. Doch scheint mir auch Weniger die Bedeutung der delphischen Scene nicht richtig erkannt zu haben. Er stellt sich bei seiner Erklärung zu einseitig auf einen religiös-mythologischen Standpunkt, dessen Berechtigung, namentlich bei der Erklärung von Vasenbildern, in neuerer Zeit auch anderwärts einer mythologisch-poetischen Betrachtungsweise hat weichen müssen. Jedenfalls haben wir von dem Bilde selbst, von der im Bilde dargestellten Handlung auszugehen. Hier hat nun Weniger richtig den Charakter jugendlicher Schüchternheit in dem Auftreten des Apollo hervorgehoben. Er bemerkt ferner richtig, dass Apollo eben angekommen zu sein scheine. Wenn er aber dann hinzufügt: eine freundliche Begrüßungsscene finde statt, so ist damit zu wenig gesagt. Die feierliche Handreichung bedeutet mehr: es bedarf nicht der ganzen Masse des von Stephani angehäuften, aber wenig gesichteten Materials, um zu behaupten, dass hier die Handreichung eine enge Vereinigung, das Eingehen eines Versprechens, eines Bündnisses bezeichnet. Dionysos hatte die Gipfel des Parnass bereits früher in Besitz genommen; er

steht hier umgeben von seinem Thiasos, der bei musikalischer Unterhaltung der Ruhe pflegt. Da erscheint als Fremdling Apollo. Es wird ihm ein Sitz an dieser Stätte gewährt: durch feierlichen Vertrag wird er Inhaber des Orakels in Delphi (Welcker gr. Götterl. I, 430; Eurip. Iph. Taur. 1234; Argum. Pind. Pyth.). Dargestellt ist also die Besitzergreifung des delphischen Orakels durch Apollo unter dem Bilde einer *ὁμόνοια* (vgl. Stephani S. 86). Den Gegensatz zu *ὁμόνοια* bildet *στάσις*: *ννὶ δὲ πάντες ἂν ὁμολογήσαιτε ὁμόνοϊαν μέγιστον ἀγαθὸν εἶναι πόλει, στάσιν δὲ πάντων κακῶν αἰτίαν* (Lysias or. 18, 17). Eine solche *στάσις*, Ursache der grössten Uebel, ist der Schönheitsstreit der drei Göttinnen, den auf der andern Seite der Vase Paris schlichten soll.

Gegen die Annahme eines solchen Ideenzusammenhanges zwischen den beiden Bildern liesse sich vielleicht einwenden, dass die beiden Begriffe, um die es sich handelt, doch gar zu allgemeiner Art seien und dass es schwer sei einzusehen, weshalb der Künstler zu ihrer Veranschaulichung gerade die beiden Szenen gewählt habe, die wir wirklich dargestellt sehen. Aber auch darüber hat uns der Künstler nicht im Unklaren gelassen, sofern wir nur unsere Augen öffnen wollen. In der Umgebung des Dionysos befinden sich drei Silene, eine Bacchantin mit dem Tympanon, eine zweite, welche für Apollo den Sitz bereitet, ausserdem aber noch eine dritte weibliche Gestalt gerade hinter Dionysos. Diese jedoch unterscheidet sich nicht nur von den beiden andern durch verschiedene Bekränzung, durch edlere Bekleidung und den Schmuck der Armbänder, sondern, indem sie in nachdenklicher Stellung seitwärts angelehnt nach der Mitte sich umblickt, wendet sie der Hauptscene eine so scharfe und gespannte Aufmerksamkeit zu, dass sie, obwohl ihrer äusseren Stellung nach dem Dionysos und Apollon untergeordnet, doch für die tiefere Motivirung des Ganzen

eine besondere Bedeutung haben muss. In keinem Falle also darf sie für eine gewöhnliche Bacchantin gehalten werden. Der Kreis aber, in welchem wir einen andern Namen für sie zu suchen haben, ist ein sehr beschränkter. Fragen wir nur, wer ausser Dionysos in Delphi schon anwesend war, ehe Apollo ankam, so tritt uns in erster Linie Themis entgegen, die Inhaberin des Orakels vor der Ankunft des Apollo: niemand also kann näher als sie durch sein Erscheinen berührt werden. Bei Aeschylus (*Eum.* 4) heisst es allerdings, dass Themis das Orakel der Phoibe übergibt und erst diese es wieder dem Apollo überlässt. In solchen Einzelentwickelungen der Sage ist die Ueberlieferung selten consequent; und wenn bei Euripides (*Iph. Taur.* 1259) Gaea, die Mutter der Themis, dem Apollo zürnt, dass ihrer Tochter die Ehren des Orakels geraubt wurden, so werden wir auch diesem Nebenumstande eine geringe Bedeutung beilegen gegenüber der Hauptthatsache, dass Apollo der Nachfolger der Themis in Delphi ist. Vgl. auch *Argum. Pind. Pyth.* Nach delphischer Ueberlieferung endlich, die uns Pausanias (*X, 5, 6*) mittheilt, überliess Themis ihren Antheil am Orakel dem Apollo als Geschenk. Im Vasenbilde nun zeigt Themis, wie bemerkt, eine gespannte Aufmerksamkeit, aber nichts verräth, dass sie durch die Ankunft des Apollo etwa besonders überrascht wäre. Nach ihrer Erscheinung könnte es nicht auffallen, wenn uns irgendwo berichtet würde, dass sie selbst als Seherin und Prophetin die Ankunft ihres Nachfolgers vorausgesagt oder vorausgewusst hätte. Wie dem auch sein mag: die künstlerischen Motive des Gemäldes erklären sich gewiss am besten durch die Annahme, dass zwar als im Augenblick handelnd Dionysos und Apollo im Vordergrunde stehen, dass aber an der Schürzung und Verknüpfung der geistigen Fäden, welche zu dieser Handlung führen, Themis einen hervorragenden, wenn nicht den entscheidenden Antheil hat.

Und nun wenden wir uns zurück zu dem Bilde der Gegenseite! Da erblicken wir, das einzige Mal auf den so zahlreichen Darstellungen des Parisurtheils, im Hintergrunde der Scene Themis in Berathung mit Eris, nicht nach dem Wortlaute, aber durchaus in dem Sinne jenes berühmten Einganges der Kyprien, in dem Zeus, um die Erde von der Ueberlast der Sterblichen zu erleichtern, sich mit Themis über den troischen Krieg beräth. Auch hier steht Themis nicht im Vordergrund der besonderen, äusseren Handlung; um so deutlicher aber tritt sie hervor als geistige Lenkerin, wenn es auch durch die Gegenwart des Zeus ausgesprochen ist, dass sie nicht nach eigenem Gutdünken, sondern nach dem Willen eines höheren Herrschers thätig ist.

So erscheint die Gestalt der Themis in beiden Bildern als ein durchaus gleichwerthiger Factor; und der Gegensatz von Streit und friedlicher Vereinigung, den wir zuerst in der äusseren Handlung erkannten, wird jetzt wieder durch das Eintreten der Themis zu einer inneren, ideellen Einheit verbunden. Denn mag sie nun hier „die grosse Eris des troischen Krieges“ auf die Erde schleudern, oder dort bei der Aufnahme des Apollo in Delphi gewissermassen ein ethisches Centrum für das gesammte Hellenenthum begründen helfen, immer ist es nur das Walten der ewigen Weltgesetze, einer höheren Weltordnung, deren Erkenntniss sie auch zur Seherin macht, welches in diesem ihrem doppelten Wirken zum sprechenden Ausdrücke gelangt.

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: 1880

Band/Volume: [1880](#)

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

Artikel/Article: [Troische Miscellen. Troische Miscellen: Dritte Abtheilung 167-216](#)