

Sitzungsberichte

der

königl. bayer. Akademie der Wissenschaften

zu München.

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

1868, 1

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1868.

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

1566

144 D

Sitzungsberichte  
der  
königl. bayer. Akademie der Wissenschaften.

---

Philosophisch-philologische Classe.

Sitzung vom 1. Februar 1868.

---

Herr Brunn gibt:

„Troische Miscellen.“

Zweite Abtheilung.

Chryseïs Einschiffung?

(Overbeck XVI, 4; S. 384.)

Bei der nicht zufälligen, sondern durch innere Gründe bedingten Seltenheit der Monumente, welche sich auf die ersten Bücher der Ilias beziehen, ist eine besondere Vorsicht in der Aufnahme einzelstehender, sonst nicht weiter vorkommender Scenen geboten, und zu andern Fragen hinsichtlich der Richtigkeit der Deutung haben wir hier auch die zu stellen, ob wir in freien Kunstschöpfungen (im Gegensatz zu der Art der Tabulae iliacaе und der Miniaturen in Handschriften) gewisse Momente überhaupt dargestellt vermuthen dürfen. Sicher steht in einem pompeianischen Wand-

[1868. I. 2.]

gemälde der Streit zwischen Agamemnon und Achilles: auf ihm beruht der ganze Conflict der Ilias; aber selbst dieser Streit hätte eine baldige Versöhnung nicht ausgeschlossen, wenn nicht Agamemnon seine Drohung ausgeführt und für den Verlust der Chryseis durch die Briseis sich entschädigt hätte. Erst durch diese That wurde der Conflict unheilbar, und es ist also gewiss nicht zufällig, wenn wir ausser dem Streite auch der Wegführung der Briseis in einem pompeianischen Wandgemälde begegnen und dieselbe Scene ausserdem in zwei Vasenbildern (Overbeck XVI, 3; Mon d. Inst. VI, 19) und in einer späteren Bronzegravirung (Mon. VI, 48) wiederfinden.

Gegen diese beiden Momente tritt die Einschiffung der Chryseis an Bedeutung völlig zurück; die Tabula iliaca und die Miniaturen übergehen sie wohl mit Bedacht und wählen den menschlich jedenfalls bedeutungsvolleren Moment der Rückkehr zu ihrem Vater. Hätte aber ein früherer dargestellt werden sollen, so würden die Künstler in der Hauptsache schwerlich von Homer abgewichen sein: es wäre ihnen eigentlich nur der einzige Moment übrig geblieben, wo Agamemnon die Chryseis dem Odysseus zur Fortgeleitung übergibt; denn das Wesentliche ist eben die Entlassung aus der Obmacht des Agamemnon. Wenn wir nun in dem pompeianischen Gemälde, welches man auf die Einschiffung der Chryseis hat beziehen wollen, Agamemnon nicht gegenwärtig sehen, so muss uns schon dadurch die Richtigkeit der Deutung in hohem Grade bedenklich werden.

Sehen wir uns jetzt die Gestalt der angeblichen Chryseis genauer an, so muss es ferner auffallen, dass sie unverhüllt dargestellt ist, während die Briseis bei ihrer Wegführung und nicht minder die Chryseis in den Miniaturen züchtig verhüllt sind, wie es ihrem jungfräulichen Wesen, namentlich wo sie von fremden Männern weggeführt werden, nothwendig zukömmt. Aber auch sonst zeigt sich in ihrer ganzen Gestalt

wenig Jungfräuliches; sie tritt vielmehr auf mit der Würde einer Frau.

Für die weitere Betrachtung müssen wir jetzt unsere Aufmerksamkeit auf einen Punkt lenken, der bisher noch nicht genügend berücksichtigt worden ist, nemlich auf die Hand, die am Vordertheile des Schiffes über dem Kranze sichtbar wird. Sollte durch dieselbe der ursprüngliche Erfinder der Composition so compendiarisch und nur so ganz im Allgemeinen die Gegenwart menschlicher Gesellschaft im Schiffe haben andeuten wollen? Gewiss nicht. Wir können also nur annehmen, dass das Gemälde entweder bei seiner Auffindung beschädigt war und beim Herausnehmen aus der Wand an einer Seite beschnitten wurde, oder dass der pompeianische Maler eine gegebene Composition nicht in den ihm vergönnten Raum zu zwängen vermochte und sie deshalb auf der ihm minder bedeutend erscheinenden Seite verstümmelte. Jedenfalls werden wir uns die Hand zu einer ganzen im Schiffe befindlichen Figur ergänzen müssen, welche die nahende Frau zum Einsteigen einladet. Man wird vielleicht sagen, das sei Odysseus, der die ganze Gesandtschaft leitet. Allein auch bei der Einschiffung der Chryseis wäre sein Platz nicht im Schiffe, sondern neben der seinem Schutz anvertrauten Jungfrau. Das Miniaturbild kann uns lehren, was hier die Alten für schicklich hielten, und die Darstellungen der Briseis dienen zu weiterer Bestätigung. — Die verlorene Gestalt ladet, wie gesagt, die weibliche zum Einsteigen ein, vielleicht mit einer gewissen Eile, wohl um ein gewisses Zögern, eine gewisse Bedenklichkeit zu überwinden, die sich in der ganzen Haltung der Frau, wenn auch nur leise angedeutet findet. Warum aber sollte Chryseis zögern und nicht vielmehr freudig eilen, um zum Vater zurückzukehren? Das ist nicht Chryseis, sondern — Helena, die im Begriffe das heimische Land zu verlassen noch einen kurzen Augenblick zögert, ob sie dem Verführer folgen soll.

Vergleichungen pompeianischer Gemälde mit den Reliefs etruskischer Aschenkisten werden im Allgemeinen nur vorsichtig anzuwenden sein. Aber wenn wir in diesen Helena fast regelmässig von einem Jünglinge und einem Knaben zum Schiffe geleitet sehen, ganz so wie in dem Gemälde, so ist das doch wohl kaum zufällig, sondern deutet auf einen bestimmt ausgebildeten künstlerischen Typus. Paris sitzt dort allerdings meist neben dem Schiffe; doch findet er sich auch einmal in demselben, und eben so ist er dargestellt in dem römischen Relief: *Ann. d. Inst.* 1860, t. d'a. C. Nicht verschweigen will ich, dass in allen diesen Bildwerken Helena verschleiert ist, wie sonst Briseis und Chryseis. Gewiss aber lässt sich in dem pompeianischen Bilde der Mangel des Schleiers bei der Helena weit eher rechtfertigen, als es bei jenen Jungfrauen der Fall sein würde.

Einen weiteren etwaigen Einwurf, dass nemlich in dem ganzen Bilde keine einzige Figur als Trojaner charakterisirt sei, will ich nicht damit abweisen, dass ja an der verlorenen Gestalt des Paris die asiatische Abkunft durch irgend ein Zeichen, etwa die phrygische Mütze hätte angedeutet sein können, obwohl ich mich dafür z. B. auf das pompeianische Gemälde des Parisurtheils bei Overbeck XI, 11 (und wohl auch *Bull. d. Inst.* 1863, p. 99 und 130) berufen könnte, wo auch nur die Mütze ihn als Phrygier bezeichnet. Aber es ist nicht einmal ein solches Attribut unumgänglich nothwendig. Nicht nur alle älteren Vasenbilder (d. h. alle, welche der grossgriechischen Auffassungsweise vorangehen) bilden den Paris in rein griechisch-idealer Auffassung, sondern wir finden ihn eben so auf mehreren Reliefs dargestellt: *Overb.* XI, 5; XII, 5; XIII, 3. Aeussere Attribute sind nicht nöthig, wo die Handlung deutlich genug als solche charakterisirt ist.

Wenn endlich die ganze Deutung auf Chryseis zunächst wohl dadurch hervorgerufen wurde, dass man das die Abholung

der Briseis, also einen bei Homer unmittelbar folgenden Moment darstellende Gemälde als das Seitenstück der angeblichen Chryseis betrachtete, weil beide in dem Atrium eines und desselben Hauses, wenn auch keineswegs an zwei sich streng entsprechenden Plätzen entdeckt wurden, so würde, selbst zugegeben, dass wir es mit strengen Seitenstücken zu thun hätten, dieser Umstand vielleicht noch mehr gegen, als für die Beziehung auf Chryseis geltend gemacht werden dürfen. In frei einander gegenüber gestellten Bildern liebten es die Alten keineswegs, zeitlich sich so nahe berührende Facta darzustellen, dass das eine gewissermassen die Fortsetzung des andern bildete. Denn das Beziehungsreiche im weiteren Sinne wird durch solche Nachbarschaft beschränkt und in zu enge Grenzen eingeschlossen: nur ausführliche Cyclen bilden hier eine Ausnahme. Lieber wählten sie entweder weiter von einander abliegende Momente, die sich verhielten wie Anfang und Ende, Ursache und Wirkung, oder sie zogen selbst bei solchen Parallelbildern nicht selten vor, die Gegenstücke nicht aus einem und demselben Mythenkreise zu wählen, sondern der einen Scene eine poetisch-mythologische Analogie aus einem anderen Kreise gegenüber zu stellen. Im vorliegenden Falle sehen wir in der Abholung der Briseis eine Scene, in der einem Helden seine Geliebte, sein Siegeslohn widerrechtlich entrissen wird. Bildet es dazu nicht ein vortreffliches Gegenstück, wenn in dem andern Bilde vom Gaste dem Gastfreunde die eigene Gattin entführt wird? wenn hier die Gattin zwar etwas zaudernd, aber doch freiwillig dem Verführer folgt, während dort die Kriegsgefangene ihren ihr liebgewordenen Herrn trauernd verlässt? Gewiss würde schon dieser ideelle Zusammenhang die Wahl der beiden Scenen rechtfertigen. Sie gewinnen aber noch eine tiefere Bedeutung durch ihre Beziehung auf den troischen Krieg: der Raub der Helena als die erste Ursache desselben, die Wegführung der Briseis als die Ursache der *μῆνις* des

Achilles und dadurch als die Einleitung zur Schlusskatastrophe der langen Kämpfe.

### Thetis vor Zeus flehend?

(Overbeck XVI, 12; S. 390.)

Die Schwierigkeiten, welche die Beziehung des bekannten Reliefs mit der Inschrift DIADVMEINI auf die den Zeus anflehende Thetis (nach Il. I, 500 ff) darbietet, sind von Overbeck allerdings angedeutet, aber doch nicht als stark genug empfunden worden, um die ganze Deutung in Zweifel zu ziehen. Um sie wenigstens zum Theil zu beseitigen, möchte er annehmen, dass die Figur der Juno erst beim Copiren nach einem älteren Original in die Composition hineingekommen sei, „theils weil sie sich dem Stil nach von den andern Personen unterscheidet, theils weil die Gruppe des Zeus und der Thetis in sich abgeschlossen ist, so dass Here äusserlich daneben steht. Auch ihr mit dem Scepter des Zeus parallel laufendes Scepter ist nicht gefällig und nicht im Geiste der übrigen Theile der Arbeit.“ Dieser letztere Anstoss wird sich schwerlich am Marmor in dem Maasse, wie in der Zeichnung geltend machen, sofern dort der Arm des Zeus mit dem Scepter in hohem Relief, das Scepter der Juno ihrer ganzen Stellung nach weit flacher behandelt sein wird. Ausserdem aber erscheint schon in der Abbildung bei Clarac (200, 26) die Strenge der parallelen Linien wesentlich gemildert, indem die Richtung der beiden Scepter nach oben deutlich divergirt. Aber auch, dass die Gruppe mit zwei Figuren abgeschlossen sei, vermag ich keineswegs zuzugeben: denn denken wir uns die Juno nur einmal weg, so wird das Gewicht des Zeus die neben ihm stehende Figur völlig erdrücken. Wäre es die Aufgabe des Künstlers gewesen, ein rein äusserliches Gleichgewicht zwischen den beiden weiblichen Figuren herzustellen, so

hätte er dieselbe allerdings schlecht gelöst. Allein seine Absicht war allem Anschein nach eine ganz andere. Er stellt allerdings einer Gestalt von imponirendem Aeusseren eine weit weniger gewichtige, leichte und anmuthige gegenüber; aber indem sich Zeus von der ersteren weg dieser letzteren zuwendet, neigt sich die Waage wieder nach dieser Seite, und so ist für das geistige Auge das Gleichgewicht völlig wiederhergestellt. Schwerlich aber kam es dem Künstler darauf an, nur materiell oder äusserlich das Gleichgewicht herzustellen; sondern es scheint vielmehr, dass die ganze geistige oder poetische Conception auf diesem feinen Abwägen beruht. Zwei Frauen treten vor Zeus, um gewisse Ansprüche zu erheben, die eine mit dem Ausdrucke des Stolzes, man möchte sagen, mit einem gewissen Trotze, die andere weit minder zuversichtlich; aber indem sie auch schmeichelnde Bitten nicht verschmäht, gewinnt sie die Gunst des Zeus und die Entscheidung kann nicht gegen sie ausfallen. Dieses Grundmotiv wird keine Erklärung, die überzeugen will, ausser Acht lassen dürfen. Wer aber sind die beiden Frauen? Ich will nicht genauer untersuchen, ob der antike Künstler die Mutter des Achill halbnackt dargestellt haben würde: die erhaltenen Monumente sprechen weit mehr gegen als für eine solche Annahme. Aber leugnen wird niemand, dass sich in der ganzen Gestalt und Haltung ein leiser angeborener Zug von Coquetterie ausspricht; und ganz abgesehen davon, dass ein solcher Zug gerade in der homerischen Scene sehr wenig am Platze erscheint, wird ein unbefangenes Auge auf den ersten Blick in der ganzen Gestalt weit lieber eine Venus als eine Thetis erkennen. Eben so wenig vermag ich in der andern Gestalt die Juno als völlig sicher zu betrachten. Die Bildung des Kopfes, die Haartracht, das Fehlen der Stirnkrone, eine gewisse Jugendlichkeit der Erscheinung sprechen vielmehr entschieden gegen diese Benennung. Geben wir sie auf, so ist der Kreis, in

dem wir eine andere zu suchen haben, ein ziemlich eng begrenzter; und man wird mir gewiss ohne weiteren Beweis gern zugeben, dass die ganze Gestalt in ihrer königlichen Würde und Haltung sich sehr wohl für eine Proserpina eignet, sofern sich ein Mythos nachweisen lässt, in dem sie als Gegnerin der Venus ihre bestimmte Stelle hat. Es ist der Mythos von dem Streite der beiden Göttinnen über den Besitz des Adonis nach der Erzählung des Panyasis bei Apollodor III, 14, 4. Venus, von der Schönheit des kleinen Adonis entzückt, verbirgt denselben in einem Kasten und übergibt ihn der Proserpina zur Bewahrung, die aber später von gleichen Gefühlen gefesselt, ihn nicht wieder herausgeben will. Als der Streit vor Zeus gebracht wird, entscheidet dieser, dass Adonis das eine Drittel des Jahres der Proserpina, ein zweites der Venus gehören soll, während für das dritte ihm selbst die Wahl gelassen wird, die für die Venus ausfällt. Erst vor wenigen Jahren ist dieser Mythos in einigen Kunstdarstellungen erkannt worden. In zwei Vasenbildern (Bull. nap. N. S. VII, t. 9; Bull. d. Inst. 1843, p. 180) ist der kleine Adonis selbst gegenwärtig; auf einem Spiegel (Gerh. 325) ist zwischen den Streitenden der Kasten aufgestellt; in einem andern Vasenbilde (Mon. d. Inst. VI, 42), sofern wir der mindestens sehr wahrscheinlichen Deutung Stephani's in den *Annali* 1860, p. 319 folgen, ist der Kasten durch eine Vase vertreten. In unserem Relief fehlt freilich jede Andeutung der Gegenwart des Adonis: denn etwa anzunehmen, dass der allerdings etwas grosse viereckige Sitz des Zeus den Kasten repräsentiren solle, scheint mir doch eine zu derbe Zumuthung für den feinen Sinn eines griechischen Künstlers. Aber wenn schon der Maler der dritten Vase sich mit der mehr beiläufigen Andeutung durch eine Hydria begnügte, so konnte die noch sparsamere Plastik auch auf diese verzichten, namentlich wenn das Relief, wie wir vielleicht annehmen dürfen, nicht ganz isolirt stand, sondern

wenigstens ursprünglich einen Theil eines grösseren Cyclus zu bilden oder an einem mit Venus- oder Adoniscultus zusammenhängenden Orte aufgestellt zu werden bestimmt war. Auf dem Spiegelbilde erscheint Venus weinend, Proserpina eifrig ihre Ansprüche vertretend; auf den Vasen Proserpina ruhig und zuversichtlich, Venus entweder auf den Knien Schutz suchend oder in lebhafter Erregung herbeieilend. In dem Relief ist das Verhältniss allerdings nicht völlig dasselbe; aber Proserpina wenigstens bewahrt ihre stolze und zuversichtliche Haltung, welche durch die stylistische Behandlung der Figur noch besonders betont erscheint; und wenn Venus hier ihren Zweck mehr durch schmeichlerisches Zureden zu erreichen strebt, so ist diese Auffassung ihrem Wesen nicht weniger entsprechend, als ihr erregteres Auftreten in den andern Darstellungen.

#### Diomedes und Glaukos Waffentausch.

(Overbeck XVI, 13; S. 397.)

Diese Scene glaubt Overbeck „wo nicht gewiss, so doch sehr wahrscheinlich“ in einem kleinen attischen Vasenbilde zu erkennen, das uns zwischen zwei wegschreitenden Bogenschützen zwei einander gegenüberstehende schwerer gerüstete Figuren zeigt, von denen die eine ihren Schild vom Boden zu erheben im Begriff ist. Einen Austausch der Waffen finde ich in keinem Motiv angedeutet. In den Gestalten aber, namentlich den beiden mittleren, tritt uns eine gewisse Schlankheit und Leichtigkeit entgegen, die dem Charakter der beiden Homerischen Helden und überhaupt männlicher Kämpfer wenig zu entsprechen scheint. Nehmen wir dazu, dass keine von allen Figuren bärtig ist, so werden wir nicht zweifeln, dass der Künstler Amazonen vorstellen wollte, wobei das Fehlen der weissen Farbe an den nackten Theilen der Körper hier (wie bei andern von Stackelberg gleichzeitig

publicirten attischen Lekythoi) durch die Flüchtigkeit der ganzen Behandlung seine Entschuldigung findet. Die beiden Bogenschützinnen sind, unsern Tirailleurs entsprechend, im Begriffe nach zwei Seiten auszuschwärmen. Sie werfen noch einen Blick nach rückwärts, um sich zu überzeugen, dass ihnen auch die nothwendige Deckung sofort nachfolgen wird. Eine schwergerüstete Amazone steht bereits fertig und fast ungeduldig da; eilig greift die andere nach ihrem Schild; sobald sie ihn erhoben, werden beide folgen. So aufgefasst gewinnt das Bild, was es an mythologischer „Erudition“ einbüsst, an frischem Leben reichlich wieder und erscheint in seiner leicht und anspruchslos hingeworfenen Behandlung seines attischen Ursprungs durchaus würdig.

### Iliupersis.

Unter den uns erhaltenen Kunstwerken, welche nicht eine einzelne Scene, sondern ein Gesamtbild der Iliupersis darstellen wollen, nimmt neben der Vivenziovase die erst kürzlich von Heydemann (Berlin 1866) schön herausgegebene Schale des Brygos die erste Stelle ein. Doch wird die Freude an der Betrachtung des schönen Bildes einigermaßen beeinträchtigt durch die Schwierigkeiten, welche sich bei näherer Prüfung des Einzelnen der Erklärung darbieten: Schwierigkeiten, welche der verdiente Herausgeber trotz seiner sorgfältigen und fleissigen Untersuchungen zu lösen nicht im Stande gewesen ist. Richtig betonte er, dass die Wegführung der Polyxena durch Akamas im Widerspruch mit der litterarischen wie mit der künstlerischen Tradition steht. Seine eigene Annahme, dass der Name der Polyxena vertauscht und vielmehr die Wegführung der Aethra durch Akamas dargestellt sei, scheint allerdings die zunächst liegende zu sein; allein es widerspricht ihr die ganze Erscheinung der Frauengestalt. Selbst wenn an der Aethra der Vivenzio-

Vase keine Spuren des Alters erkennbar wären (sie sind aber laut brieflicher Mittheilung Benndorfs am unteren Theile des Gesichtes vorhanden und auch im Stiche des Museo Borbonico XIV, 43 durch die unter dem Kinn stark herabhängende Haut, wenn auch ungenügend, angedeutet), so würden wir darin eine Ausnahme sehen müssen, ein Versehen des Künstlers, das uns nicht für andere Darstellungen Folgerungen zu ziehen gestattet. Im Bilde des Brygos aber widerspricht ausserdem der schöne Schmuck im Haar durchaus dem Wesen einer Slavin, in welcher Rolle Aethra hier erscheinen müsste. Nicht mindere Schwierigkeiten bietet die Gruppe der Andromache. Es ist wohl die Frage gestattet, ob dieses wild anstürmende Weib die geringste Aehnlichkeit mit dem Charakter der edlen, dulddenden Gattin des Hector hat, wie er uns in übereinstimmender Weise durch die ganze poetische Ueberlieferung des Alterthums entgegentritt. Fragen dürfen wir ferner, ob wir in der einem Andromachos zu Hülfe eilenden Andromache gerade die Gattin des Hector zu erkennen haben. Es scheint allerdings nöthig wegen der Nähe des Astyanax. Aber dieser fliehende Astyanax, wo hat er in Poesie oder Kunst sein Vorbild? Und wird nicht die von dem Maler durch das Fortlaufen der Darstellung unter einem der Henkel stark betonte Einheit des ganzen Bildes durch den doppelten Astyanax, den fliehenden und den von Neoptolemus dem Tode geweihten, vollständig zerissen? Wo alle Versuche, die Schwierigkeiten einzeln zu lösen, nicht nur bis jetzt gescheitert sind, sondern überhaupt ziemlich hoffnungslos erscheinen, da werden wir es schon einmal wagen dürfen, den Knoten mit einem Schlage zu zerhauen oder richtiger: durch eine einzige principielle Entscheidung die verschiedenen Schwierigkeiten insgesamt aus dem Wege zu räumen:

Zwei Elemente sind es, auf die wir uns bei der Interpretation dieser Vase angewiesen sehen: 1) die Figuren in

ihrer äusseren Erscheinung und lebendigen Handlung, und 2) die Inschriften. Stellen wir jetzt die Frage, welchem Elemente die grössere Autorität gebührt, so werden wir vom archäologischen Standpunkte aus bei einem so sorgfältig durchgeführten Gemälde um die Antwort nicht verlegen sein dürfen. 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 zunächst die Malerei des Brygos für sich allein und ohne uns um die beigeschriebenen Namen zu kümmern.

Keiner weiteren Erklärung bedarf die Hauptszene: Priamus auf dem Altar und Neoptolemus, welcher den Astyanax zu zerschmettern im Begriff ist. In ihrer typischen Durchbildung, die keinem Missverständnisse Raum bietet, führt sie uns in einen bestimmten Kreis ein, innerhalb dessen die Deutung der übrigen Scenen mit Nothwendigkeit gesucht werden muss. Was in dem von dieser Gruppe weg-schreitenden Paare Akamas und Polyxena oder Aethra anzuerkennen uns hindert, ist bereits oben angedeutet worden. Aber es bleibt noch eine dritte Wegführung übrig, auf welche bereits Overbeck S. 624, Anm. 4 beiläufig hingewiesen hat: die Wegführung der Helena durch Menelaus. Für Helena passt die jugendlich schöne Gestalt, passt auch der vornehme Schmuck der Stirnbinde. Für sie schickt es sich, dass sie bei dem drohenden Tode des Priamus und Astyanax zwar nicht in wilde Verzweiflung ausbricht, wohl aber, dass sie noch einen theilnehmenden Blick nach dem Schicksale derjenigen zurückwendet, in deren Mitte sie so lange gelebt. Während ferner ein Enkel der Aethra seinen Blick auf die wiedergefundene Aethra richten würde, schreitet Menelaus ernst voran. Die erste Begegnung war keine freundliche; und wenn auch nach Lesches beim Anblick der Helena der

Hand des Menelaus das Schwert entsinkt, so scheint doch bei Arktinos die Versöhnung nicht so schnell erfolgt, sondern Helena zunächst als Gefangene nach dem Lager der Griechen geführt worden zu sein. So scheint Menelaus hier vorwärts zu schreiten noch sinnend über die Entscheidung, die er dem treulosen Weibe gegenüber zu fassen haben werde, während Helena, der wenigstens für den Augenblick keine Gefahr droht, ohne Widerstreben folgt und durch den rückwärts gewendeten Blick gewissermassen Abschied nimmt von dem Orte ihres bisherigen Aufenthaltes.

Wenden wir uns jetzt zur andern Seite der Schale, so zeigt uns die erste Gruppe nur das Bild eines Kampfes zweier Krieger, deren einer unterliegt. Eine weitere Charakteristik liegt höchstens darin, dass der eine mit Schild, Helm und Beinschienen gerüstet ist, während der andere ohne Schutzwaffen den Streichen seines Gegners blossgestellt ist. Ohne Absicht scheint diese Unterscheidung nicht eingeführt; denn sie wiederholt sich in der folgenden Gruppe eines Kämpferpaares, die aber ausserdem erweitert wird durch die Dazwischenkunft zweier Frauen und eines Knaben. Hier wird es klar, dass wir nicht einen Kampf im offenen Felde vor uns haben, an dem sich Frauen nicht betheiligen würden. Feinde sind unerwartet in bewohnte Orte eingedrungen. Der Bewohner eines Hauses hat sich aufgerafft zum Schutze seiner Familie, aber schon an der Schwelle, möchten wir sagen, sinkt er von tödtlichen Streichen getroffen nieder. In Verzweiflung sucht eine Bewohnerin ihr Heil in der Flucht; die andere dagegen, Gattin und Mutter, wagt noch dem Gesicke entgegen zu treten, um den Gatten, wenn nicht zu retten, doch zu rächen, und dem Sohne die Flucht zu ermöglichen. Gewaltig ist ihre Anstrengung; doch schwerlich werden die schwachen Kräfte des Weibes ihr Ziel erreichen: nur um so sicherer geht sie dem Tode entgegen, vielleicht einem erwünschten Gesicke, während die Fliehenden

wohl ihr Leben retten mögen, aber nur um für die Freiheit ewige Knechtschaft einzutauschen. Eine Scene der Iliupersis, in welcher namhafte Personen in solcher Verbindung erschienen, ist uns nicht überliefert; aber sie spricht für sich selbst so deutlich, dass wir der Namen gar nicht bedürfen, weder zum Verständniss dieser einzelnen Scene, noch für den Zusammenhang des Ganzen. Fassen wir jetzt dieses Ganze kurz ins Auge: Zweck des troischen Krieges war die Wiedergewinnung der Helena und Rache an Priamus, seinem Geschlechte und seiner Stadt. Brygos eröffnet sein Bild mit der Wegführung der Helena aus Troja. Die wehrhaften Männer aus Priamus Geschlecht sind bereits früher gefallen; nur er selbst und der jüngste unmündige Sprosse sind noch am Leben: ihr Tod aber steht unmittelbar bevor in der zweiten Scene. Wer bleibt nun nach dem Tode der Edlen übrig? Nur das namenlose Volk. Seinem Untergange ist die zweite Hälfte des Bildes gewidmet. Aber während in der ersten das Einzelne durch die Traditionen der Poesie und der Kunst vorgeschrieben war und in ihr die mythische Bedeutung des Ganzen ruht, ist die zweite allerdings allgemeiner gehalten; doch der Künstler hat es verstanden, das Gleichgewicht herzustellen, indem er hier das allgemein menschliche Interesse durch den Ausdruck stärkster Leidenschaft in der kämpfenden Frau zu fesseln wusste und auch äusserlich in dieser knabenschützenden Gestalt das prägnanteste Gegenbild zu dem knabenvertilgenden Neoptolemus hinstellte. So schliesst sich alles zu einer schönen Einheit zusammen, und nachdem wir von dem Anfangspunkte an, der durch das Ornament unter dem einen Henkel gegeben ist, das Ganze durchlaufen haben, ist die Idee einer Iliupersis vollständig gegeben, ja in den oben angedeuteten Hauptmomenten sogar vollständig erschöpft. Selbst die Vivenzio-Vase, so vorzüglich ihre Durchführung im Einzelnen ist, erscheint uns neben der Composition des Brygos als eine

Zusammenstellung von Episoden, die ihre Verknüpfung nur in dem äusseren historischen Faden haben, nicht wie hier in einer einheitlichen künstlerischen Idee.

Und die so gefundene prächtige Einheit sollen wir uns wieder zerstören lassen durch die Inschriften, welche Alles vielmehr verwirren als aufklären? Im Einzelnen sind Versehen, Verwechslungen und Vertauschungen von Inschriften auf Vasen schon mehrfach und mit unzweifelhafter Sicherheit nachgewiesen worden. Wir dürfen wohl aber auch im Allgemeinen auf das Fabrikmässige im ganzen Betriebe der Vasenmalerei hinweisen. Trotz aller Vorzüglichkeit vermögen wir doch eine Composition wie die vorliegende nicht als eine freie Originalschöpfung des Brygos zu betrachten: es genügt auf die Gruppe des Priamus, Neoptolemus und Astyanax hinzuweisen, in der sich die Hauptmotive durchaus als typisch nachweisen lassen. Dem Künstler mochten verschiedene Motive zu einer weit ausgedehnteren Iliupersis vorliegen, aus denen ihm für seine besonderen Zwecke auszuwählen freistand. In dieser Wahl, in der richtigen Verknüpfung des Einzelnen zu einem Ganzen und endlich in der Ausführung lag sein eigenes Verdienst, und bis hierher haben wir den Künstler tadellos befunden. Die Widersprüche beginnen erst mit den Inschriften. Müssen aber diese von derselben Hand sein, welche die Figuren zeichnete? Sind sie ja doch das Letzte und erst nach der Vollendung der Figuren mit verschiedener Farbe auf den Grund aufgesetzt. Wir werden wenigstens als möglich zugeben müssen, dass zuweilen eine fremde Hand die Inschriften hinzufügte, wenn es sich nicht etwa gar noch herausstellen sollte, worauf einzelne Spuren hindeuten, dass es in den grösseren Fabriken besondere Schriftmaler gab, wie heut zu Tage neben den Kupferstechern besondere Schriftstecher. Dadurch aber waren dem Irrthume und den Missverständnissen die Wege hinlänglich geebnet. An einem Akamas und einer Polyxena in einer äusserlich

ähnlichen Verbindung, wie in der Gruppe des Brygos, fehlte es unter den Motiven für eine Iliupersis gewiss nicht. Zu einem Andromachos aber gesellte sich leicht eine Andromache und diese zog wiederum leicht einen Astyanax nach sich. Die Möglichkeit der Irrungen wird sich nach diesen Betrachtungen nicht abläugnen lassen; und daran werden wir uns im vorliegenden Falle wohl genügen lassen dürfen.

Für meine Auffassung der Composition des Brygos als einer zur Hälfte frei poetisch-künstlerischen Darstellung bietet sich mir eine Analogie in einer freilich späteren, aber gewiss auf ältere Motive zurückgehenden Iliupersis, die zufällig von Overbeck wie von Heydemann übersehen worden ist. Sie findet sich auf einem Sarkophage des Mantuaner Museums und ist auch bereits von Labus (*Mus. di Mant. III, t. 17*) richtig als eine solche erkannt worden. Verschiedene Baulichkeiten, sowie die Dazwischenkunft von Weibern und Kindern zeigen auf den ersten Blick, dass es sich bei den mannigfachen Scenen dieses Reliefs nicht um eine offene Feldschlacht handelt, sondern um die Einnahme oder Zerstörung einer Stadt. Entscheidend für die genauere Bestimmung der Handlung ist aber die Eckgruppe rechts vom Beschauer; neben oder auf einem Altare wird ein würdiger Greis in langem, reichem Gewande von einem Jünglinge bei den Haaren erfasst und mit dem Tode bedroht, offenbar Priamus, der durch die Hand des Neoptolemus fallen wird. Allerdings versucht Labus noch weiter einzelne Scenen aus der mythischen Tradition zu bestimmen. In der nächsten Gruppe einer sitzenden Frau mit einem Kinde, die von einem Krieger am Haar gefasst wird, will er Andromache mit Astyanax und Odysseus, der letzteren abfordern soll, in einer andern Frau, welche mit ihrer Hand das Kinn eines andern Kriegers berühre, Helena und Menelaus, in einer Alten mit einem Kinde Hecuba mit einem ihrer Enkel

erkennen. Allein der angebliche Odysseus ist in keiner Weise als solcher charakterisirt und dazu erfasst er nicht etwa den Astyanax, um ihn der Andromache wegzunehmen, sondern bedroht diese selbst. Die angebliche Helena berührt keineswegs das Kinn des Menelaus, sondern sie kommt der sogenannten Andromache zu Hülfe. Die angebliche Hecuba ist durchaus eine Nebenfigur. Andere Namen, Agamemnon, Diomedes werden nur vermuthungsweise genannt und zuletzt geht Labus selbst, so zu sagen, der Athem aus und er lässt einen grossen Theil der Figuren ganz ohne Namen. Gewiss mit Recht: wir verzichten gern auf alle mit einziger Ausnahme des Priamus und Neoptolemus: diese beiden genügen, den Gegenstand im Allgemeinen zu fixiren; im Uebrigen durfte es sich der Künstler gestatten, denselben in freier Weise auszumalen. Indem er uns zeigt, wie auf Seite der Besiegten die jugendlichen Kämpfer bereits todt und gefallen sind, wie der Widerstand nur noch durch einige schwache Greise geleistet wird und sich die Wuth der Sieger nun bereits gegen wehrlose Weiber und Kinder richtet, hat er geleistet, was wir verlangen dürfen: während er auf einzelne durch die Poesie ausgebildete Episoden verzichtet, welche die Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nehmen und theilen würden, gibt er uns ein Gesamtbild von den Gräueln der Zerstörung einer Stadt, in welcher wir durch die Gruppe des Priamus sofort Troja erkennen.

---

Die Betrachtung dieses Sarcophags veranlasst mich zu einer scheinbar weit abliegenden Abschweifung über eine angebliche Troilus-Darstellung.

Wo wir, wie bei der Troilussage, ganze Reihen von Vasen und etruskischen Aschenkisten besitzen, welche uns den ganzen Verlauf des Mythos klar vor Augen stellen, da erscheint es gewiss als ein sehr zweifelhafter Gewinn, diese Reihen durch ungenügend charakterisirte Darstellungen aus

andern Denkmälerklassen vermehrt zu sehen. Von solcher Art aber sind die beiden von Overbeck S. 357 unter N. 27 und 28 (nach Welcker A. D. V, S. 466) angeführten römischen Reliefs, von denen ich allerdings nur das zweite aus der Abbildung bei Labus (Mus. di Mantova III, 9) kenne. Labus erkennt in diesem und dem mit ihm zusammengehörigen Relief auf T. 8, welches trauernde Frauen darstellt, die Nebenseiten eines Sarcophages und vermuthet, dass auf der Vorderseite etwa Hectors Tod oder Auslösung oder noch wahrscheinlicher eine Iliupersis dargestellt gewesen sei. Auffallen kann bei dieser Vermuthung nur der eine Umstand, dass, wer sie aufstellte, nicht sofort den positiven Beweis ihrer Richtigkeit lieferte. Die von Labus gewünschte Iliupersis ist nemlich die eben betrachtete auf Taf. 17 desselben Bandes; denn das Bein eines Kindes, welches Welcker auf der Abbildung nicht fand, das aber auf Taf. 9 neben der rechten Hand des bekleideten Kriegers sichtbar ist, gehört deutlich dem Knaben auf der linken Reliefseite von Taf. 17 an.<sup>1)</sup> Wenn nun die Iliupersis der Hauptseite nur durch die Ermordung des Priamus charakterisirt wird, sonst aber in verschiedenen Episoden ohne Individualisirung des Mythos behandelt ist, wenn ferner auf der einen Nebenseite ganz allgemein eine Gruppe trauernder Frauen dargestellt ist, so werden wir auch auf der andern Nebenseite nicht ein weit abliegendes Factum aus den Anfängen der troischen Kämpfe annehmen dürfen, sondern, selbst wenn halbverstandene

---

1) Eben so wird nach Analogie des von mir in den Mon. d. Inst. IV, 9 publicirten Hochzeitsarcophages der Sarcophagdeckel bei Labus III, 13 mit der Hochzeitdarstellung auf Taf. 53 zu verbinden sein. Die Nebenseiten aber finden sich I, 47: ein Popa mit dem Opferstier rechts; ein Camillus und zwei Frauen (Grazien?) links. Auch die bacchischen Reliefs II, 25 und 29 scheinen zwei zusammengehörige Sarcophagseiten, zu denen aber die Hauptseite fehlt.

Troilusmotive vom Künstler benützt sein sollten, nur eine Kampfszene allgemeiner Art, die, wie so häufig, nur in ganz loser Beziehung zur Hauptseite steht.

Dasselbe wird aber jetzt auch von dem nach Welcker fast ganz übereinstimmenden Brescianer Relief gelten müssen, sofern dieses überhaupt von dem Mantuaner verschieden ist. Welcker citirt letzteres nur aus Labus; ersteres beschreibt er nach eigenen Notizen. Eine Verwechslung zwischen Mantua und Brescia in Welckers Tagebüchern würde aber ein so kleiner Irrthum sein, dass wir ihn lieber annehmen werden, als die gewiss sehr auffällige Wiederholung zweier immerhin eigenthümlicher Sarcophagseiten.

---

Mit den bisher gewonnenen Resultaten über die Iliupersis werden wir uns noch einem dritten Monumente zuwenden dürfen, das zwar einen späteren Moment behandelt, aber doch im engsten Zusammenhange mit Iliions Zerstörung steht. Ich meine das von Thiersch in den Abhandlungen unserer Akademie V, S. 108 ff. zuerst herausgegebene Silbergefäss des hiesigen Antiquariums, welches Heydemann kurz und ohne von Thiersch abzuweichen besprochen und auf Taf. 2, 4 wieder abgebildet, kürzlich auch College Christ in den Sitzungsberichten des Münchener Alterthumsvereines 1866—67, S. 27 ff. nochmals behandelt hat. So wenig auch Thiersch im Stande gewesen ist, für die (nach Analogie der Leichenfeier des Patroclus angeordnete) Schlachtung troischer Kriegsgefangenen durch Neoptolemus eine bestimmte poetische Quelle nachzuweisen, so darf doch seine Erklärung in der Hauptsache nicht in Zweifel gezogen werden. Eine secundäre Bestätigung für dieselbe bietet u. A. auch das Schildzeichen eines Begleiters, insofern darin statt des Menelaus mit der Leiche des Patroclus jetzt richtiger Ajax mit dem Leichnam des Achilles erkannt wird, wodurch wir in bestimmter Weise daran erinnert werden,

dass gerade zu Ehren des Achilles die Menschenopfer vollzogen werden sollen. Dass Thiersch in der Hauptscene für keine Figur ausser Neoptolemus und der Minerva einen bestimmten Namen vorschlägt, kann ich nur billigen. Die Annahme dagegen, dass Neoptolemus auf Anrathen der Minerva dem Blutvergiessen Einhalt zu thun gebiete, scheint mir dem Charakter des Helden sowohl als der Göttin wenig angemessen. Die Rache des Neoptolemus, der auch darin ganz der Sohn seines Vaters ist, lässt sich nicht erschöpfen, so lange noch ein Object vorhanden ist, an dem sie sich kühlen lässt. Um einer bloß menschlichen Rührung willen durfte weder ein Dichter noch ein Künstler das eigentliche Ethos seines Helden zerstören. Und auch Minerva verlangt Troja's völligen Untergang. Also: der Rest des Geschlechtes der Männer muss vertilgt werden, das ist der Inhalt der Hauptscene.

Es fragt sich nun weiter, wie die Frauengruppen zu fassen sind, die gewissermassen die beiden Flügel zu dem Centrum bilden. Thiersch möchte als Hauptgestalten in denselben Polyxena und Andromache erkennen: letztere in der am Boden kauern den Gestalt der Gruppe links, vor der ein nacktes Knäblein auf der Erde sitzt; Polyxena in der ebenfalls am Boden sitzenden Mittelfigur der Gruppe rechts. Der in ziemlicher Entfernung von ihr stehende Mann mit dem Schwerte, der übrigens, wie aus noch vorhandenen Spuren ersichtlich ist, in der nur wenig vorgestreckten Hand einen Speer hielt, <sup>2)</sup> soll endlich Odysseus sein, welcher nahe, um sie zur Opferung abzuholen. Gegen diese Annahme mag zunächst bemerkt werden, dass auch hier, wie auf dem Mantuaner Sarcophage die specielle Charakteristik des Odysseus fehlt. Wollte man aber behaupten, dass die

---

2) Die „schattenhafte Gestalt“ vor ihm ist ganz sicher ein Tropäum.

spätere Typik des Helden zur Zeit des Mys, auf den man die Composition unseres Bechers hat zurückführen wollen, noch nicht ausgebildet gewesen sei, so würde zuerst diese Zurückführung auf Mys besser zu begründen sein, als es bis jetzt geschehen ist: mir scheint die Erfindung in keinem Falle voralexandrinisch und nach manchen einzelnen Motiven keineswegs vorzüglicher als z. B. das bekannte Corsinische Silbergefäss.<sup>3)</sup> — Abgesehen aber von der mangelnden Charakteristik spricht sich in der Gestalt dieses Kriegers in keinem Zuge die Absicht aus, dass er gekommen sei, eine der Frauen abzuholen; er steht einfach da, sie alle insgesamt zu bewachen, und recht absichtlich scheint der Künstler zwischen ihn und die grössere Gruppe noch die unter dem Tropäum sitzende Mutter mit dem Kinde eingeschoben zu haben, als wolle er jede nähere oder persönliche Beziehung zu einer einzelnen Gestalt in derselben absichtlich von vorn herein abschneiden. Woran aber sollen wir dann die Polyxena erkennen? Tiefe, stumme Trauer ist hier ein ganz allgemeiner, kein individueller Charakterzug. — Und wiederum, welche Andromache wäre das, die in Schmerz versunken dasässe und sich gar nicht um ihr einziges Söhnchen kümmern sollte, das hülflos die Arme ihr entgegenstreckt? Wollen wir sehen, wie ein antiker Künstler solche Scenen charakterisirt haben würde, so bietet sich uns ein Monument dar, das fast wie zu einer solchen Vergleichung erfunden scheint: das Borghesische Relief eines Sarcophagdeckels mit der Ankunft der Penthesilea bei Priamus: Overbeck XXI, 1. Hier finden wir auf der einen Seite der Hauptscene eine trauernde Mutter in liebevoller

---

3) Richtig weist Friederichs (Bausteine S. 285) darauf hin, dass wegen der Schildgruppe des Ajax mit dem Leichname des Achilles der Becher später sein muss, als die bekannte Gruppe des Pasquino, die in keinem Falle vor Alexander gesetzt werden kann.

Vereinigung mit dem Kinde auf ihrem Schoosse. Das ist die echte Andromache, die im Anblicke ihres Kindes nur um so tiefer den Gatten betrauert. Auf der anderen Seite der Hauptscene aber erkennen wir in der sitzenden Frau mit dem Aschengefässe im Schoosse nicht mit Overbeck nach Winckelmann Andromache nochmals, sondern Hecuba, die Mutter des Hector: ihr geziemt es, das Einzige zu bewahren, was vom Sohne ihr übrig bleibt, während der Gattin zunächst die Sorge für das Kind obliegt. Vor der Hecuba aber steht nicht Helenos, sondern Paris: nicht des Sehers bedarf es, der statt Trost nur neues Unheil weissagen würde, sondern des Helfers; und vermag auch Paris der Hecuba ihren Hector nicht wiederzugeben, so vermag er doch ihn an seinem Mörder zu rächen.

Von einer so klaren und sprechenden Charakteristik, das wird jeder zugeben, findet sich in den Gruppen der Weiber auf dem Münchener Gefäss keine Spur, und wir werden daher gewiss gut thun, derartige bestimmte Deutungsversuche ganz aufzugeben. Zum Glück bleibt uns auch ohne einzelne Namen immer noch ein hinlänglich schöner poetischer Gedanke: wie in der Mitte der Untergang aller aus der Zerstörung noch übrig gebliebenen Männer geschildert wird, so tritt uns in den Seitengruppen das traurige Geschick der Frauen und Kinder entgegen, denen ein fast noch schlimmeres Loos als jäher Tod, nemlich ewige Knechtschaft beschieden ist.

Werfen wir jetzt nochmals einen vergleichenden Blick auf das Borghesische Relief, so möchte man anzunehmen versucht sein, dass zwischen demselben und der Composition des Münchener Gefässes sogar ein innerer Zusammenhang stattfindet, gerade so wie er in der äusseren Gruppierung sich als ein strenger Parallelismus der Hauptglieder darstellt: denn in dem Marmorrelief schliesst die Composition hinter Paris ab, was auch äusserlich durch einen in Overbecks

Abbildung weggelassenen Thorbogen angedeutet ist; die ausserhalb desselben befindliche Rüstungsscene der Amazonen ist eine Erweiterung, die einzig durch den langgestreckten Raum des Sarcophagdeckels bedingt erscheint. So gewinnen wir gerade wie auf dem Münchener Gefäss eine mittlere Hauptgruppe, denen sich an jeder Seite eine andere von trauernden Frauen anschliesst. Der Grundgedanke der Composition aber liegt klar und deutlich ausgesprochen vor. Hector, Troja's Stütze, ist gefallen; die Gattin klagt um ihr Kind, das nun ohne Vater und Schützer ist; die Mutter betrauert den Sohn, für den ihr auch die Rache durch Paris keinen Ersatz zu bieten vermag. Aber noch scheint wenigstens das Vaterland nicht verloren, da nun Hülfe in den Amazonen erscheint. Allein auch diese Hoffnung erweist sich als trügerisch: Troja erliegt seinem Geschick und auf dem Münchener Gefäss erblicken wir nur noch das traurige Nachspiel seines Untergangs: das Hinschlachten der letzten Männer und den Jammer der Weiber und Kinder. Beide Bilder aber schliessen sich eng zusammen als die Eingangsscene der Aethiopsis des Arktinos und die Schlusscene der Iliupersis, ob gleichfalls derjenigen des Arktinos, wage ich nicht endgültig zu entscheiden.

---