

FESTSCHRIFT
ZUR FEIER DES
FÜNFZIGJÄHRIGEN DOCTORJUBILÄUMS

VON

HEINRICH VON BRUNN

AM 20. MÄRZ 1893

HERAUSGEGEBEN VON DER

PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT
DER RHEINISCHEN FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BONN

BONN

VERLAG VON FRIEDRICH COHEN

1893

DIE
ENTHAUPTUNG DER MEDUSA

EIN BEITRAG
ZUR GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN MALEREI

VON

DR. GEORG LOESCHCKE

ORDENTLICHEM PROFESSOR DER CLASSISCHEN ARCHÄOLOGIE
AN DER RHEINISCHEN FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BONN.

BONN
VERLAG VON FRIEDRICH COHEN
1893

Die auf der beigegebenen Tafel nahezu in der Grösse des Originals abgebildeten Vasenscherben wurden in Ruvo gefunden und gelangten als Geschenk R. Kekulé's in das „Akademische Kunstmuseum“ unserer Universität¹⁾.

Trotz des Hauchs griechischer Anmut, der auf ihnen ruht, könnte man Bedenken tragen, solcherlei Stückwerk bei festlichem Anlass aufzutischen. Aber wenn mich die Hoffnung nicht täuscht, dass jene Fragmente unsere Erkenntnis griechischer Malerei um einen bescheidenen Schritt zu fördern im Stande sind, so erscheinen sie nicht unwert, dem hochverehrten Mann an seinem Jubeltag vorgelegt zu werden, der das Vorurteil unsere Hilfsquellen seien für eine eingehende historische Darstellung der griechischen Malerei völlig ungenügend, zuerst durch mutige Tat überwand und damit den Weg bereitete für die fruchtbare Erkenntnis, dass in Griechenland nicht die Plastik, sondern die Malerei die „führende Kunst“²⁾ gewesen sei.

Die an zweiter Stelle abgebildete Scherbe ist das Bruchstück einer Vase, die nach Thon, Firnis und Stil während der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts v. Chr. in Tarent gefertigt wurde. Sie bildete einen Teil des Halses, der sich nach oben erweiterte, und dessen umgebogener Rand mit Wellenornament bemalt war. Inwendig war der Hals gefirnisst, sein Durchmesser betrug an der Mündung etwa 0,10 m, an der tiefsten erhaltenen Stelle etwa 0,07 m. Aussen war die Vase an der Rückseite in rotfiguriger Technik flüchtig mit Ranken und Palmetten verziert, wie sie die Henkelansätze zu umgeben pflegen, an der Vorderseite mit einem aus der Form gepressten Thonrelief, dessen Erhebung zwischen 1 und 5 Millimeter schwankt. Der Grund der Vase, rings um das Relief und zwischen den einzelnen Figuren, ist gefirnisst; das Relief scheint auf weissem Untergrund durchweg dunkelrot bemalt gewesen zu sein. Erhalten hat sich die rote Farbe reichlich an den Gewändern und Flügeln, aber auch am Nackten beider Figuren sind sichere Spuren vorhanden. Der weisse Grund ist besonders deutlich an der Schlange und an dem Gewand der Frau. Das Haar des Jünglings ist mit schwarzer Firnisfarbe bemalt. Alle diese Anzeichen führen übereinstimmend zu dem Schluss, dass Fragment 2 von einem Rhyton herrührt, das nach Form, Technik und Decoration den unter Figg. 1–3 im Text abgebildeten gleichartig war. Wahrscheinlich war bei der Auffindung sogar ein formloser Rest des Tierkopfs vorhanden, der einst

1) Die Tuschzeichnungen, die auf der Tafel in Lichtdruck vervielfältigt sind, hat M. Lübke in Berlin nach den Originalen angefertigt. Dass auch schwer erkennbare Einzelheiten richtig wiedergegeben sind, dankt man A. Furtwaengler, der die Freundlichkeit gehabt hat, die Herstellung sämtlicher Zeichnungen, die diesem Aufsatz beigegeben sind, zu überwachen.

2) Vergl. A. Michaelis in den Hist. u. philol. Aufsätzen E. Curtius gewidmet S. 114.

den Abschluss der Vase bildete. Man arbeitete ihn weg, um das Stückchen gefällig abzurunden. Denn die untere Kante des Fragments ist nicht gebrochen, sondern abgefeilt.

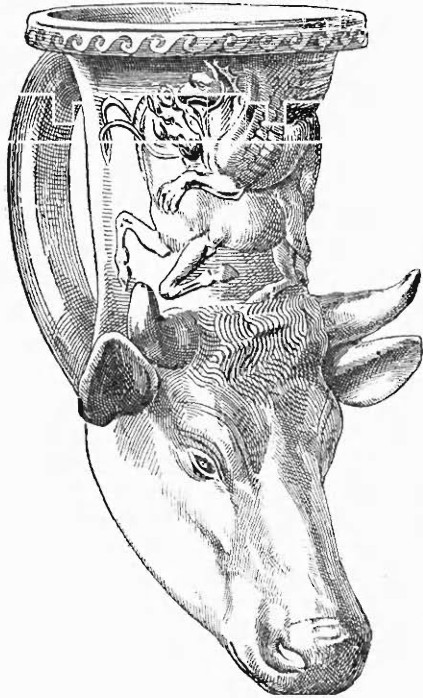


Fig. 1.

Da der Umfang der Vase bekannt ist, so lässt sich auch berechnen, wie viel von dem Relief an der linken Seite fehlt. Denn begreiflicher Weise pflegt die Reliefdarstellung die von vorn sichtbare Hälfte der Mündung fast vollständig zu bedecken. Nimmt man unter dieser Voraussetzung an, dass die aufzüngelnde Schlange bei Seitenansicht die Mitte einnahm, so kommt der Jüngling, zweifellos die Hauptfigur der Komposition, genau in die Mitte der Vorderseite zu stehen, hinter seinem zurückstehenden Fuss bleiben aber noch 0,03 m der Grundlinie unbesetzt, genügender Raum für eine stehende Figur, die links die Darstellung mit einer ruhigen Linie abschliessen konnte. Ein vorläufiger Blick auf die Figg. 4—6 abgebildeten Denkmäler lässt wol keinen Zweifel, dass auf dem Bonner Fragment Perseus dargestellt ist, der die Medusa enthauptet, und dass die fehlende Figur Athena war, die ihm hilfreich zur Seite stand.

Derartige mit Relief verzierte Rhyta sind eine Seltenheit in unserm Vasenvorrat und werden es bleiben, wenn auch bei geschärfter Aufmerksamkeit auf baldige Ergänzung der folgenden allzu kurzen Liste zu hoffen ist.

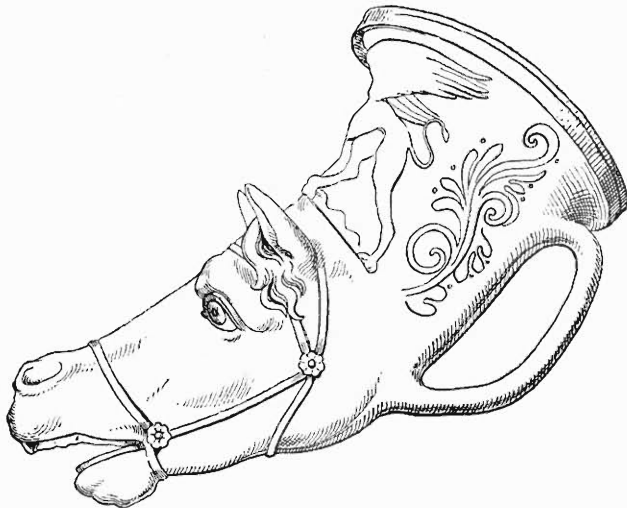


Fig. 2.

2) Schwarzer geschirrter Pferdekopf. An der Mündung in Relief „ein Greif,

1) Kopf eines Ochsen. An der Mündung in Relief ein Greif, der einem aufgezäumten Pferd auf den Rücken gesprungen ist, so dass es zusammenbricht. Aus der Sammlung des Duc de Luynes in der Bibliothèque nat. in Paris. Vergl. Stephani C. R. 1864, 68; abgeb. Milliet und Giraudon Vases peints de la Bibl. nat. pl. 123 F, hiernach wiederholt Fig. 1.

welcher einen zur Erde gesunkenen Arimaspen anfällt; derselbe ist mit rotbraunem Chiton und rotbrauner Mütze bekleidet und hat in der Rechten ein Schwert“. Neapel, Mus. naz. S. Angelo 66 (Heydemann). Abgeb. Bull. archéol. de l'Athénæum français II (April 1856) pl. II 1. 2. Hiernach wiederholt Figg. 2 und 3.

3) Das auf der beigegebenen Tafel Nr. 2 abgebildete Fragment mit der Enthauptung der Medusa, gefunden in Ruvo, jetzt im Akad. Kunstmuseum zu Bonn.

Diese drei Rhyta gleichen einander in Form, Grösse, Technik und Stil so vollständig, dass sie derselben Werkstatt zugeteilt werden müssen.

4) Kopf eines Schafs. Das Relief an der Mündung stellt den jugendlichen Dionysos dar, der nach rechts hin an einen Baumstamm gelehnt sitzt und den Kopf nach einer schönen Frau zurückwendet, die sich vor ihm anmutig im Tanze dreht und neigt. Sie ist in einen weiten faltenreichen Mantel gehüllt, dessen auf ihrem Kopf liegenden Rand sie mit beiden hochgehobenen Händen fasst und seitlich lüpfte. Von ihrer linken Schulter und Brust ist das Gewand herabgeglitten; zwei blätterlose Bäume rahmen die Gruppe ein.



Fig. 3.

Das Gefäss kam mit der Sammlung S. Angelo in das Neapler Museum; als Fundort wird Unteritalien angegeben. Abgeb. bei Heydemann Terracotten a. d. Mus. naz. zu Neapel. VII. Hallesches Winkelmannsprogramm 1882. Taf. II. 1.

5) Randstück eines Rhyton aus Ruvo im Akad. Kunstmuseum zu Bonn. Abgeb. auf der beigegebenen Tafel unter Nr. 1. Dm. der Mündung 0,105 m.

Erhalten ist der Oberkörper derselben Tänzerin, die sich auf dem Rhyton S. Angelo befindet. Links sass gegen einen Baum gelehnt ein zottiger Silen, der ihr zum Tanz aufspielt. Er hat Schweinsohren und einen Epheukranz auf dem nur spärlich umlockten Haupt. Auch diese Figur ist bereits in anderem Zusammenhang bekannt und kann darnach ergänzt werden. Sie findet sich auf einer „unten spitz zulaufenden“ Reliefvase, die Heydemann in demselben Programm auf Taf. 1 aus der Sammlung S. Angelo veröffentlicht hat. Hier sieht man eifrig blasend denselben Silen ziemlich flach auf der Erde sitzen, neben sich sein Flötenfuteral. Auf ihn zu kriecht ein jugendlicher Satyr und nähert die erhobene rechte Hand dem Kopf des Blasenden, schwerlich um ihn zu stören, sondern in staunender Bewunderung, die auf der Originalcomposition, wie wir sehen werden, vielleicht nicht ausschliesslich den Tönen des Alten galt.

Dass die Bonner und die Neapler Figuren aus derselben Form stammen ist sicher, ebenso, dass das Bonner Fragment dem Original näher steht. Alle Abweichungen, die Heydemanns Publication bietet: beim Kranz und Ohr des Silen, im Haar und Gesicht der Tänzerin, sind offenbar moderne Verschlechterungen, mögen sie nun dem Zeichner zur Last fallen, der nach Staniolabdrücken arbeiten musste, oder — dem Verfertiger der Neapler Vasen. Denn bei beiden bemerkt der Herausgeber, dass die Reliefcompositionen sicher antike Erfindung seien, die vorliegenden Exemplare aber möglicher Weise moderne Copien.

Die Entscheidung der Echtheitsfrage muss ich den Fachgenossen überlassen, die in der Lage sind die Neapler Vasen neu zu prüfen. Dass aber die, wie bewegliche Lettern, zu verschiedenen Combinationen verwendeten Typen: der sitzende Dionysos, die Tänzerin, der flötende Silen und der kriechende Satyr nicht zum Schmuck dieser Thonrhyta erfunden, sondern aus einer berühmten, figurenreichen Composition excerpirt sind, lässt sich auch gegenüber den Abbildungen wahrscheinlich machen. Auf dem Neapler Rhyton schaut Dionysos der Tänzerin zu, aber er sitzt ihr zu nahe, sein Blick ist zu sehr gesenkt als dass er die wundervoll bewegte Gestalt in ihrer ganzen Schönheit erfassen könnte, auch vermisst man die Musik, die den Tanz regelt. Auf dem Bonner Fragment ist der Flötenspieler zur Stelle, aber der zuschauende Gott fehlt, dem zu Ehren der Tanz stattfindet. Denn mehr als zwei Figuren waren nie vorhanden, die Darstellung war auch hier auf die Vorderseite beschränkt und durch die üblichen Bäume abgeschlossen. Auf dem Relief bei Heydemann a. a. O. Taf. Ib ist endlich die Handlung des Satyrs — Greifen oder Staunen? — nicht zweifellos verständlich; möglicher Weise in Folge von Ergänzungen, vielleicht aber auch nur, weil die Gestalten zu nahe aneinander gerückt sind und ursprünglich nicht zusammen gehören. Diese Schwierigkeiten lösen sich bei der Annahme, dass die Originalcomposition den dionysischen Thiasos ähnlich bei Musik und Tanz um seinen Herren gruppirt zeigte wie die herrliche Lekythos aus der Sammlung Sabouroff in Berlin (Furtw. 2471). Für Dionysos, die Tänzerin und den herankriechenden Satyr, der, ursprünglich wol mehr die Schönheit der Mänaden als das Flötenspiel seines Gefährten anstaunend, begehrlieh die Hand erhob, für alle drei Typen finden sich die Vorstufen auf jenem Vasenbild. Die Gewandung ist reicher, die Bewegung complicirter geworden, aber man verspürt noch deutlich den Zusammenhang der künstlerischen Tradition. Als Zeit der Entstehung würde ich für die Reliefs die Mitte des IV. Jahrhunderts annehmen, ein Datum, zu dem nach Furtwaenglers bekannten Ausführungen der Typus des Silen mit seinen Schweinsohren und seinem Zottelpelz vortrefflich passt¹⁾. Die unmittelbaren Vorbilder für sämtliche besprochene Rhyta waren, wie bei allen thönernen Reliefvasen, toreutische Arbeiten. Dies lässt sich in diesem Fall noch besonders gut nachweisen. Denn unter den südrussischen Funden hat sich

1) Satyr aus Pergamon. Berlin 1881.

ein in Silber getriebenes Rhyton erhalten, — ein Stierkopf mit einem Relief aus der Telephossage an der Mündung, — dessen Form und Verzierungsweise den unter 1—3 aufgezählten Thonvasen fast als Modell gedient haben könnte¹⁾. Ferner war das Fragment 5 an der Aussenseite und Lippe — das Innere ist gefirnisst — vollständig mit einer mattglänzenden weissen Schicht überzogen, ähnlich dem Malgrund der attischen Lekythoi, offenbar um Silberglanz zu imitieren²⁾, während die rote Bemalung der vom schwarzen Firnisgrund sich abhebenden Reliefs bei 1—3 die Wirkung goldener crustae nachahmen soll, die auf ein dunkles Bronzegefäss aufgesetzt sind. Auch die zur Verzierung gewählten Darstellungen gehen auf toreutische Muster zurück. Die tanzende Bacchantin hat Heydemann auf einem Relief im Lateran wieder gefunden³⁾, das in weiterem Sinn zu den „neuattischen“ gehört, deren Abhängigkeit von der Toreutik Fr. Hauser in seiner vortrefflichen Bearbeitung dieser Denkmälergattung ausführlich erwiesen hat und die Greifenkämpfe auf 1 und 2 haben ihre nächste Analogie in dem Panzerschmuck römischer Kaiserstatuen und s. g. Campanareliefs.

Dass der Stammbaum dieser beiden Denkmälergattungen auf griechische Toreutik zurückführt, hat gleichfalls Hauser (a. a. O. S. 128) erwiesen; welcher Zeit die benutzten Vorbilder angehören, wird sich erst durch Vergleichung der Reliefrhyta ergeben. Wieder gilt es *disiecta membra* zur ursprünglichen Einheit zusammen zu fügen. Die Gruppe des von einem Greifen niedergeworfenen Arimaspen (Rhyton 2 = Combe Terracottas VI 8), das herrenlose unter dem Ansprung des Raubtiers zusammengebrochene Pferd (Rhyton 1), die den Panzer des Caligula in Neapel schmückende Darstellung: „ein von einem Greifen überfallenes Ross, das in seiner Todespein davonjagt, während es der herabgestürzte Reiter vergebens zu halten sucht“ (Clarac pl. 933, 2375)⁴⁾, vielleicht auch das im schönen Stil gezeichnete rotfigurige Bild eines Rhyton: ein Barbar, der seinem vom Greif angefallenen Ross mit Bogen und Schwert zu Hilfe eilt (Stephani, C. R. 1864 S. 172, vergl. S. 68), sie alle werden derselben oder mehreren sehr ähnlichen toreutischen Darstellungen der Greifenjagd angehört haben, die man sich nach Analogie der Xenophantosvase vorstellen kann und die bis in's V. Jahrhundert zurückgehen. Der Bestimmungsort des kostbaren Geräts, das jene Reliefs schmückten, war, wie die Darstellung lehrt, Südrussland. Nun gehört es zu den schönsten Entdeckungen, die wir Furtwaengler danken, dass bis Ende des V. Jahrhunderts die Herstellung der feineren Metallwaaren für die Anwohner des Pontus nicht in den Händen attischer, sondern

1) *Antiquités du Bosphore*. pl. XXXI. 1. 2. Vergl. neue Ausgabe v. S. Reinach p. 87 und O. Jahn, *Archaeol. Zeit.* 1857. S. 90; Taf. 107, 2.

2) Ueber versilberte Reliefvasen aus andern unteritalischen Fabriken vergl. Klügmann, *Annali* 1871 p. 5.

3) Benndorf u. Schoene, *Bildwerke d. Lat. Museums*. 202. Abgeb. Taf. IV, 3.

4) Vergl. v. Rohden, *Bonner Studien*, R. Kekulé gewidmet. S. 14.

kleinasiatischer Toreuten lag¹⁾. In Kleinasien haben wir uns also wahrscheinlich das toreutische Vorbild der Rhyta 1 und 2 entstanden zu denken und da das Perseusrhyton mit diesen aus derselben Töpferei stammt und technisch und stilistisch ihnen gleichartig ist, so liegt es am nächsten auch sein Vorbild dort zu suchen.

Aber auch der Reliefschmuck jenes kleinasiatischen Metallbechers, als dessen treue, vielleicht mechanisch vervielfältigte Kopie ich das tarentinische Thonrhyton mit der Enthauptung der Medusa ansehe, war keine originale Komposition, sondern wiederholte decorativ ein Werk der Grosskunst, und zwar ein Gemälde, das nach Art und Zahl der erhaltenen Nachbildungen zu schliessen, zu den gefeiertsten Schöpfungen des ganzen Altertums gehört haben muss.

Diese Nachbildungen sind, soweit sie damals bekannt waren, eingehend besprochen von Blümner in den „Arch. Stud. z. Lucian“ S. 62, wertvolles neues Material entdeckte J. Ziehen im Nationalmuseum zu Pest und veröffentlichte es



Fig. 4.

in den Arch. ep. Mittl. XIII S. 49, das vollständigste Verzeichnis enthält die fleissige und kritische Uebersicht aller erhaltenen Perseusdarstellungen von F. Knatz *Quomodo Persei fabulam artifices graeci et romani tractaverint*. Bonn 1893²⁾.

Ordnet man die Nachbildungen, so weit dies möglich, chronologisch, so ergibt sich folgende Reihe:

A. Fragment eines Reliefrhyton aus Ruvo, gefertigt in Tarent in der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts,

in Nachahmung eines vielleicht kleinasiatischen Metallgefässes. Abgeb. auf der beigegebenen Tafel No. 2.

B. Wandbild aus Herculaneum, Helbig No. 1182. In Originalgrösse abge-

1) Goldfund v. Vetersfelde, Berlin 1883. Vergl. Roschers Lexicon d. Mythol. I. 1770 ff. Hauser, a. a. O. S. 126 u. Nachtrag hat beachtenswerte Gründe dafür beigebracht, dass Kyzikos ein Fabricationscentrum für pontische Metallwaaren gewesen sei. Die Darstellungen des Perseus auf Münzen von Kyzikos verzeichnet Knatz in der sogleich zu nennenden Dissertation S. 31.

2) Durch die Freundlichkeit des Verfassers liegen mir S. 1—41 in Correcturbogen vor. Vergl. auch H. Schmidt, *Observationes archaeol. in carmina Hesiodica*, Diss. Halenses XII. p. 147.

bildet bei Zahn III 23. Nach Mus. Borb. XII 48 verkleinert als Fig. 4. Vergl. Diltthey Annali 1871 S. 231, 238.

C. Lukian beschreibt de domo 25 folgendes Gemälde: ἐπὶ δὲ τούτοις ὁ Περσεὺς πάλιν τὰ πρὸ τοῦ κήτους ἐκείνα τολμῶν καὶ ἡ Μέδουσα τεμνομένη τὴν κεφαλὴν καὶ Ἀθηνᾶ σκέπουσα τὸν Περσεῖα· ὁ δὲ τὴν μὲν τόλμαν εἴργασται, τὸ δὲ ἔργον οὐχ εὔρακέ πω, ἀλλ' ἐπὶ τῆς ἀσπίδος τῆς Γοργόνης τὴν εἰκόνα· οἶδε γὰρ τὸ πρόστιμον τῆς ἀληθοῦς ὄψεως. Vergl. die Schilderung des Gorgonenabenteuers, die Lukian Dial. deor. marin. XIV 2 offenbar im Anschluss an dasselbe Gemälde giebt: ἡ Ἀθηνᾶ ἐπὶ τῆς ἀσπίδος ἀποστιλβούσης ὡσπερ ἐπὶ τοῦ κατόπτρου παρέσχεν αὐτῷ ἰδεῖν τὴν εἰκόνα τῆς Μεδοῦσης· εἶτα λαβόμενος τῆ λαϊᾷ τῆς κόμης, ἐνορῶν δὲ ἐς τὴν εἰκόνα, τῇ δεξιᾷ τὴν ἄρπην ἔχων, ἀπέτεμε τὴν κεφαλὴν αὐτῆς, καὶ πρὶν ἀνεγρέσθαι τὰς ἀδελφὰς ἀνέπτατο.

D. Marmorrelief im Nationalmuseum zu Pest, wahrscheinlich von einem Sarkophag H. 0,16, Br. 0,97 m. Veröffentlicht von Ziehen a. a. O. S. 49 nach einer Zeichnung von Michalek, die als Fig. 5 wiederholt ist.



Fig. 5.



Fig. 6.

E. Relief im Nationalmuseum zu Pest aus Waitzen. Ziehen schreibt darüber a. a. O.: „Perseus und Gorgone ganz entsprechend dem oben betrachteten Relief; die den Schild haltende Athena ist — wol aus Raummangel, mehr als zwei Figuren fasste der oben geschweifte Rahmen nicht — weggelassen, so dass die Kopfwendung des Perseus einen Theil ihrer Begründung verliert.“

F. Spät römisches Relief, gefunden bei Oswaldgraben. Abgeb. bei Muchar (Steiermark I Taf. 8, 6. Vergl. S. 404). Ziehen hat richtig eine Wiederholung der Komposition D erkannt. Die Abbildung ist aber so unbeschreiblich schlecht, dass ich dieses Relief bei der folgenden Besprechung unberücksichtigt lassen muss.

G. Revers einer Kupfermünze von Sebaste Galatiae, geprägt unter Caracalla (198—217 n. Chr.). Im Cab. des med. in Paris (Mionnet Description IV Nr. 399).

Die Münze ist oft, aber immer ungenau abgebildet, z. B. Millin Vases ant. pl. 78, 3 (vergl. Reinach p. 87); Gall. myth. 105, 386**; Levezow Gorgonenideal Taf. V 54. Vergl. Six de Gorgone p. 90. Nach einer Schwefelpaste des Pariser

Exemplars, die sich in Berlin befindet, ist die Münze neu gezeichnet Fig. 6. Der Freundlichkeit von H. Dressel verdanke ich einen Gipsabguss der Schwefelpaste, auf der ich den Kopf der Schlange, die zwischen der Medusa und Perseus sichtbar wird und diesen in das Bein zu beissen scheint, etwas deutlicher als es die Zeichnung giebt, zu erkennen glaube. Auch halte ich für möglich, dass der fast senkrechte Strich rechts vom linken Oberschenkel der Medusa nicht der Gewandsaum ist, sondern der Schwanz der Schlange.

So lange nur B, C, G bekannt waren, hielt man das ihnen zu Grunde liegende Original unbedenklich für ein Gemälde und ich glaube nicht, dass die Vermehrung des Denkmälervorrats Anlass giebt von dieser Meinung abzuweichen. Denn die Musterbücher der Sarkophagarbeiter (D, E, F) benutzten mit Vorliebe Bilder und auch für die Übertragung malerischer Vorlagen in die Toreutik (A) fehlt es nicht an Beispielen, wie die liebeskranke Phaidra auf dem Silberdiscus aus Herculeum (Bronzi d'Ercol. p. 267).

Wie sah nun dieses Gemälde aus und wann ist es entstanden?

Bedenkt man, dass die 7 Repliken sich auf 6 Jahrhunderte verteilen, dass griechische und römische Hände, Maler und Steinmetzen, Töpfer und Stempelschneider an ihnen gearbeitet haben, so erscheint die Fülle des ihnen Gemeinsamen erstaunlich. Nicht nur die Grundlinien der Komposition, sondern zahlreiche Einzelheiten in Tracht und Bewegung der Figuren haben sich bald hier bald da übereinstimmend erhalten und weisen auf das Original zurück. Weitaus am nächsten, wie wir sehen werden, steht diesem allerdings zeitlich und inhaltlich A, die einzige rein griechische Reproduktion. Aber A ist Fragment, die Athena nur in der römisch-hellenistischen Überlieferung, der jüngeren aber vollständigeren Handschriftenklasse, erhalten. Da ist es nun lehrreich, dass innerhalb dieser keineswegs das Alter über die Treue der Replik entscheidet, sondern der Zweck, den der Künstler mit ihrer Herstellung verband. Abgesehen vielleicht von F, ist G die späteste Wiederholung. Aber der Stempelschneider hatte, wie in der Kaiserzeit so viele seiner Genossen, die Absicht, ein classisches Bild im Gepräge wiederzugeben, daher die weitgehende Uebereinstimmung mit A: nur in A und G finden wir die Schlange, finden wir die Flügelschuhe, nur hier verschwindet der linke Fuss des Perseus hinter dem Bein der Medusa. Leider aber war der Stempelschneider in seinem Bemühen getreu zu reproduciren durch den Raum gehemmt, den er zu füllen hatte: das Gemälde war ein Rechteck, das Münzfeld ein Rund. In Folge dessen sind Athena und Medusa unverhältnismässig klein geraten und die Göttin so nahe mit Perseus zusammengerückt, dass dessen wehende Chlamys mit ihren bogenförmigen Falten (vergl. A, D und B), die so glücklich den Raum zwischen dem Rücken des vorgebeugten Helden und der Göttin ausfüllt, keinen Platz mehr hat und durch den Schild der Athena unnatürlich in die Höhe gedrängt wird.

Hingegen ist der älteste unter den römischen Copisten, der Decorationsmaler

in Herculaneum, am freiesten mit seiner Vorlage umgesprungen¹⁾. Er hat die Perseusgruppe als Staffage in eine hellenistische Landschaft hineingestellt und entsprechend dem Zeitgeschmack in's übertrieben Lebhafteste gesteigert. Fast wie Herakles die Hindin, so drückt Perseus mit dem Knie die Medusa zu Boden; der Künstler hat sich offenbar gedacht, dass er sie im Lauf eingeholt habe. Die beiden Gestalten sind einander so nahe gerückt, dass nur auf dieser Darstellung Medusa nicht mehr den Schwertarm des Perseus ergreifen kann, um ihn zu hemmen, sondern mit der ausgestreckten Rechten flehend sein Bein berührt. Hinter Perseus aber, als sei's noch nicht genug des Ansturms, eilt Athena herbei, den Schild vorgestreckt, die Lanze gezückt als Γοργοφόρος. Es ist leicht einzusehen, dass diese stürmisch bewegte Athena nicht der Originalcomposition angehören kann: sie schützt Perseus nicht, sondern sie nimmt ihm seinen Ruhm und das durch Lukian bezeugte Motiv des spiegelnden Schilds ist mit der Hast der Bewegung unvereinbar. Vielmehr wird Athena ruhig gestanden haben, wie sie die Münze und das Relief zeigen, und wie sie nach den Raumverhältnissen auch auf dem Bonner Rhyton ergänzt werden muss. Den Kopf zu Perseus gewendet, den Körper in Vorderansicht, das linke Bein Standbein, das rechte leicht zur Seite gesetzt nach Art der pheidiasischen Kunst, an die auch der lange Ueberschlag des Chiton erinnert, so tritt sie uns auf D und G entgegen, die sich durch ihre Uebereinstimmung gegenseitig beglaubigen. Beim Motiv der Hände gehen aber die Zeugen auseinander. Trug Athena im Original den Schild in gewohnter Weise am linken Arm (G) oder hielt sie ihn, um Perseus das Bild der Medusa zu zeigen, wie einen Spiegel mit beiden Händen am Rand gefasst? (D) Es liegt nahe sich für D zu entscheiden, da Lukian das Motiv der Spiegelung für ein Gemälde bezeugt. Und doch wäre dies unrichtig. Denn durch die Uebereinstimmung von A, D, G steht für das Original fest, dass Perseus, indem er sich von der Medusa abwendete, zugleich mit energischer Hebung des Kopfes aufwärts blickte. Damit ist aber das Motiv der Spiegelung unvereinbar; wie etwa ein Perseus das Haupt halten musste, der nach dem Schilde sah, kann viel eher B veranschaulichen.

Es bleibt also nur die Annahme übrig, dass die Originalcomposition im Laufe der Zeit modificirt worden ist und wir verschiedene Recensionen derselben zu unterscheiden haben, die zum Theil in den erhaltenen handwerksmässigen Nachbildungen mit einander vermischt sind.

Bekanntlich findet sich schon unter den Incunabeln griechischer Kunst Perseus dargestellt, wie er die Medusa enthauptet. Die Göttin Athena pflegt ihm dabei im eigentlichsten Sinne des Wortes beizustehen, nicht anders als wie sie Herakles oder Theseus in der Stunde der Gefahr nahe ist: ihre Anwesenheit genügt schon die Helden zu stärken und zu schützen. An diesem Typus, der uns schon in der

1) Für den Bildungsgrad dieses Decorateurs scheint es mir bezeichnend, dass er Athena mit entblösstem Busen malt, indem er eine Aegis, von dem Schnitt wie die Parthenos sie trug, missverstand.

Metope von Selinunt bis auf die Bewaffnung der Athena ausgebildet vorliegt, schloss sich auch der Meister des Bildes an, dessen Composition wir zu ermitteln suchen: in ruhiger Theilnahme wie auf G, stand die Göttin hinter Perseus. Aber da es zum Kern der Vorstellung vom Gorgoneion gehört, dass es Todesschrecken verbreite und auch Perseus in Folge dessen seinen Anblick meiden muss, so wendet er den Blick von seiner Gegnerin ab und dreht den Kopf in der bekannten unnatürlichen Weise der archaischen Kunst, rückwärts. Gegenüber derartigen Darstellungen lag die vorwitzige Frage, wie Perseus, ohne die Medusa zu sehen, mit Sicherheit den Todesstreich führen könne, nahe genug. Manche liessen ihm die Hand von Athena leiten (*Micali Storia XXII*), aber mehr Beifall fand, wie es scheint, eine Antwort, die ebenso wie die Frage auf dem Boden der bildlichen Tradition erwachsen war: er sieht die Medusa in dem blanken Schild der hinter ihm stehenden Göttin. Als nun seit der Zeit Alexanders und der Alexanderschlacht die Malerei an der virtuoson Wiedergabe von Spiegelungen Gefallen zu finden begann, modificirt sie den alten Typus im Sinne jener aitiologischen Erzählung; Lukians Schilderung des Bildes C und die veränderte Kopfhaltung des Perseus in B sind für uns die schwachen Spuren jenes Vorgangs. Der panonische Steinmetz aber machte es sich bequem: er liess Perseus die Haltung des älteren Typus und Athena in Vorderansicht, gab dieser aber trotzdem den Schild in beide Hände, unbekümmert darum, dass die Folge dieses äusserlichen Verfahrens die mit Recht von Ziehen gerügte allzu geringe Rücksicht auf die Gesetze der Spiegelung war.

Noch sicherer kann man tiefgreifende und charakteristische Wandlungen der Formen und Motive bei der Gruppe des Perseus und der Medusa verfolgen.

Drei Punkte sind es namentlich, in denen sich das Fragment A von allen jüngeren Denkmälern unterscheidet: die Beflügelung der Medusa, die Haltung ihres linken Arms und die Art, wie die Enthauptung dargestellt ist.

In der altertümlichen Kunst bis einschliesslich der rotfigurigen Vasenbilder des streng schönen Stils tragen Medusa und ihre Schwestern bekanntlich mehr oder weniger lange Chitone und sind mit mächtigen Schulterflügeln ausgestattet. Ihre Gesichtsbildung ist am Ende dieser Periode, also rund 440 v. Ch., die von *Furtwängler* als „mittlerer Typus“ des Gorgoneions bezeichnete¹⁾. Jahrzehnte lang findet sich dann nur ganz vereinzelt, z. B. *Musée Blacas* pl. XI, eine Medusa in ganzer Figur, bis sie im Anfang des IV. Jahrhunderts auf der Petersburger Vase 1918 (*Ant. du Bosph.* pl. 63, 3) in gänzlich veränderter Gestalt wieder auftritt als schönes Mädchen mit nacktem Oberkörper ohne jegliches dämonische Abzeichen. Diese grosse Lücke füllt jetzt die Medusa des Bonner Fragments, deren Stellung innerhalb der Entwicklung des Gorgonenideals man dahin zusammenfassen kann: sie hat die neue Tracht, aber noch die Flügel und schon die Schlangen im Haar. Die Flügel deuten auf das V. Jahrhundert zurück, während

1) Bei *Roscher Lex. d. griech. Myth.* 1718. Vergl. *Knatz a. a. O.* p. 12, l. 2.

Schlangen an einem idealschönen Kopf erst seit 400 v. Chr. häufiger werden. Um diese Zeit setzt aber Furtwängler auch bereits die Medusa Strozzi an¹⁾, deren dämonische Wirkung von dem lebendigen Gemisch der Haare und Schlangen so wesentlich bedingt wird und die wol nicht nur wegen der Meisterschaft der Ausführung einen jüngeren Eindruck macht als das Bonner Rhyton. Hiernach dürften die letzten Jahrzehnte des V. Jahrhunderts diejenige Periode sein, von der man am natürlichsten annehmen kann, dass sich in ihr ältere und jüngere Züge des Medusensideals gemischt haben und dass sie die Vorlage für das Rhytonrelief erfunden.

Zu demselben Ansatz führt ein Blick auf die Bewegung und Tracht der Medusa. In ihrer Haltung und der Abgrenzung des nackten Oberkörpers gegen das Gewand, zeigt sie eine gewisse Aehnlichkeit mit der Anadyomene des Pheidias, deren Motiv wir von dem Silbermedaillon aus Galaxidi kennen (Gazette arch. 1879 pl. 19. Vergl. Petersen R. Mittl. VII 49). Diese Aehnlichkeit steigert sich aber zu naher Verwandtschaft bei dem bekannten Bilde des Iphigenienopfers aus der Casa del poeta (Helbig 1304. Abgeb. Zahn III 42, Overbeck Gallerie XIV 10). Die Art, wie der Mantel als einziges Gewandstück um den Körper geschlagen ist, mit einem herabhängenden Zipfel auf dem linken Oberarm aufliegt, zur Seite des Oberkörpers in flachem Bogen herabgeht, den Hintergrund bildend und die Beine verhüllend, die Hebung der Arme und die Beugung des Rumpfs bieten zwischen Iphigenie und Medusa eine Fülle von Aehnlichkeiten, die um so bedeutungsvoller erscheinen, als auch die Gestalten des Perseus und des Odysseus durch die Lage der Glieder und die Haltung des Kopfes an einander erinnern. Da beide Bilder ihren Stoff nicht etwa in traditioneller Weise behandeln, sondern mit bahnbrechender Individualität, so scheint es mir nahezu ausgeschlossen, dass sie unabhängig von einander entstanden sind und zwar würde ich das Perseusbild für das frühere halten, weil es sich, wenn auch mit schöpferischer Freiheit, doch immerhin, wie wir sahen, an einen überkommenen Typus anlehnt, während das Opfer der Iphigenie gerade in dieser Gruppierung der Gestalten und dieser Führung der Linien darzustellen ganz im Belieben des Künstlers lag. Wenn uns bezeugt wäre, dass beide Bilder von demselben Meister herrührten, so würde uns dies nicht überraschen; da solches Zeugnis fehlt, müssen wir sie wenigstens für gleichzeitig halten.

Über Zeit und Art des Iphigenienbildes besteht wol kein Zweifel. Helbig (Untersuchungen S. 65) hat bereits zutreffend hier eine Behandlungsweise erkannt, „die vor die Zeit der freien Entwicklung und die Durchbildung des eigentlich Malerischen“ fällt. Es ist eine symmetrisch gruppierte, reliefartig geordnete Komposition des V. Jahrhunderts, die in der Haltung des Kalchas an das Peliadenrelief erinnert. Obgleich eine Zurückführung des Wandgemäldes auf das berühmte Bild des Timanthes ausgeschlossen ist, so scheint man doch darüber einig, dass hier eine Lösung der Aufgabe vorliegt, die der Weise des Timanthes gleichartig und

1) Arch. Jahrb. III. 310.

gleichzeitig ist. (Jahn, Arch. Beiträge. S. 387.) Für einen Zeitgenossen dieses Künstlers wird man also auch den Schöpfer des Medusenbildes zu halten haben.

Wenn die späteren Benutzer desselben (B—G) die Flügel der Medusa ausnahmslos weglassen, so erklärt sich dies aus dem fortschreitenden Drang nach voller Vermenschlichung. Auf die Komposition aber, die mit Rücksicht auf die mächtigen Schwingen geschaffen war, wirkt es sehr ungünstig. Die Medusa hat jetzt zu wenig Fülle, sie wird — und nicht nur auf B — von Perseus gewissermassen erdrückt. Auch fällt die Linie vom Haupte des Helden zum Kopfe des Mädchens zu steil ab, wenn die Flügelränder das Haupt der Knieenden nicht mehr überragen. Diese Asymetrie steigert aber die jüngere Überlieferung noch, indem sie auch die Haltung des linken Armes der Medusa abändert. In A ist dieser in einer unwillkürlichen Bewegung seitlich emporgestreckt, eine Bewegung, die vom jähen Schreck über den unerwarteten Angriff und dem Trieb sich diesem zu entziehen, eingegeben ist, auf den Beschauer aber zugleich den Eindruck rührender Klage und vergeblichen Flehens macht. Indem die Hand bis zur Kopfhöhe des Perseus emporragte, ergab die von Arm und Gewand gebildete Linie einen ähnlich ruhigen Abschluss an dieser Seite, wie ihn links die stehende Athena bot. Der Rahmen der oblongen Tafel war meisterlich und ungezwungen gefüllt, während bei dem Greifen nach der packenden Hand (B, G) oder gar dem plumpen Fassen in's Schwert die Linien unschön am Kopf der Medusa zusammenlaufen und über ihm, wie D selbst deutlich zeigt, eine Lücke bleibt.



Fig. 7.

Diese Erwägungen würden vielleicht hinreichen, um das Motiv als das ursprüngliche erscheinen zu lassen. Wir sind aber in der glücklichen Lage, auch noch ein Zeugnis des IV. Jahrhunderts beibringen zu können, dass man damals die Gruppe mit dem gehobenen Arm sah und bewunderte. So glaube ich wenigstens eine Scene aus der Perserschlacht des grossen Sarkophags von Sidon auffassen zu dürfen, die nach der Prachtpublication von Hamdy-Bey und Th. Reinach (Nécropole à Sidon pl. XXVI) hier wiederholt ist. Die Übereinstimmung mit der Perseusgruppe scheint mir weiter zu gehen, als es bei typischen Kampfszenen der Fall ist, und namentlich habe ich die Empfindung, dass die formalen Motive sich nicht voll aus der Situation erklären, ähnlich

wie es so häufig in der homerischen Dichtung der Fall ist, wenn ältere Verse in neuem Zusammenhang verwendet sind.

Auch bei heftigstem Schmerz wird man den Arm nicht so steil emporwerfen, wie es der Perser thut, wenn er mit einem schweren Schild belastet ist. Dieser Schild des Persers verdankt aber seine Existenz nur dem Bedürfnis symmetrischer Komposition. Der abgebildeten Gruppe entspricht eine andere, in der sich ein Perser mit hochgehobenem Schild gegen die Schwerthiebe eines Griechen zu decken sucht. Hier und nur hier gehört der Schild organisch zur Komposition, denkt man ihn sich an der ersten Stelle fort, so wächst die Aehnlichkeit mit der Medusa natürlich bedeutend. Ebenso liegt es ohne äussere Anregung recht fern, einen Krieger mit der Hand des Schildarms den Gegner niederreissen und packen zu lassen. Das Motiv ist für solche erfunden, die keinen Schild tragen, wie Herakles, auch auf Athena wird es angewendet, wenn sie sich nur mit der Aegis schützt, hier ist es von Perseus entlehnt.

Sind diese Vermutungen richtig, so gewinnen wir nicht nur ein altes Zeugnis für die Armhaltung der Medusa, sondern, was viel wichtiger, die Sicherheit, dass die künstlerischen Motive des Medusenbildes zur Zeit Alexanders d. Gr. bereits in die Musterbücher der Sarkophagarbeiter übergegangen waren, das Gemälde also beträchtlich älter sein muss.

Doch Alles, was wir A bisher an Belehrung über das Original verdanken, verschwindet an Bedeutung gegenüber dem ungeahnten Aufschluss, den es uns darüber giebt, wie ein grosser Künstler am Ende des V. Jahrhunderts die „Ent-hauptung“ der Medusa darstellte.

In der jüngeren Überlieferungsreihe packt Perseus mit der Linken das Mädchen im Haar, mit der Rechten aber setzt er ihr das Sichelschwert in voller Breite an den Hals. Noch fliesst kein Blut, aber im nächsten Augenblick erwarten wir den Beginn der Abschlachtung, die jetzt, da die Medusa nicht mehr als schreckliches Ungeheuer, sondern als ein schönes wehrloses Mädchen vor uns kniet, doch nur als eine Abscheulichkeit empfunden werden kann. Auch auf A hält Perseus die Medusa im Haar gepackt, sie ist voll in seiner Gewalt und gänzlich wehrlos. Die kleinen Nattern im Haar können keinen Helden schrecken, die grosse Schlange aber, die sie, wie auf zahlreichen altertümlichen Denkmälern, in den Händen getragen hatte, ist ihr in der Todesangst entglitten und entweicht von ihrer Herrin. Schon hat Perseus auch hier die Waffe gezückt, aber, wie die Haltung seiner Hand beweist, war sie nicht gegen den Hals des Mädchens gerichtet, sondern am Haar desselben anliegend gedacht, genau wie das Schwert des Kalchas am Haupte der Iphigenie auf der „Ara des Kleomenes“. Dem Untergang ist Medusa verfallen, die Todesweihe wird durch Abschneiden einer Locke an ihr vollzogen, aber „derselbe Sinn, der, nach Jahn's schönen Worten, das Menschenopfer nicht nur im Leben abschaffte und durch einen symbolischen Gebrauch ersetzte, sondern auch in der Sage in eine mildere Gestalt zu verwandeln wusste, waltet auch hier, und erspart

dem Gefühl einen peinlichen Anblick, ohne die ethische Bedeutung der Darstellung zu schwächen“. Dieser reine und massvolle Sinn aber, den wir so gern als griechisch schlechthin preisen, hat in Wahrheit doch nur eine kurze Spanne Zeit gewaltet, als Athens Sonne im Zenith stand und für ganz Hellas die attische Tragödie und die Kunst des Pheidias zeitigte.

In jenen glücklichen Tagen, nicht, wie man bisher meinte, in der leidenschaftlich erregten Periode des Hellenismus, ist auch jenes Bild mit der Enthauptung der Medusa entstanden, dessen Spuren wir nachzugehen versuchten.



1.



2.

Fragmente von Reliefvasen

