

ANTIKE VORLAGEN
BYZANTINISCHER
ELFENBEINRELIEFS

VON

HANS GRAEVEN

SONDER-ABDRUCK AUS DEM JAHRBUCH
DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN XVIII. HEFT I



DECKEL EINES ELFENBEINKASTENS

IM SOUTH KENSINGTON MUSEUM ZU LONDON

selben,¹⁾ und auch die meisten der Darstellungen wiederholen sich häufig,²⁾ so dass der Typenschatz dieser Denkmäler in derselben Weise publiziert werden kann, wie es Hauser mit den neuattischen Reliefs gethan hat. Unser Ziel ist eine derartige Gesamtpublikation und die Rückführung all der einzelnen Typen auf ihre Vorbilder; hier soll an einer Probe gezeigt werden, wo die Vorbilder zu suchen sind.

Die Bildwerke zerfallen in zwei Klassen: die einen führen uns mythologische Szenen vor oder einzelne Gestalten, welche griechischer Phantasie ihren Ursprung verdanken, die anderen stellen vereinzelt Kämpfer oder zusammenhängende Jagd- und Kriegsszenen dar. Zu den letzteren gehört eine aus drei Stücken zusammengesetzte Elfenbeintafel, welche seit 1867 im South Kensington Museum aufbewahrt wird,³⁾ die Langseite eines Kästchens, mit zwei gesonderten Darstellungen. Auf S. 7 sind damit zwei Bilder der vatikanischen Josuarolle⁴⁾ zusammengestellt, Illustrationen zum 9. und 10. Kapitel des jüdischen Heldenbuchs.

2. einzelne Platte im Louvre, Salle de Clarac: Herakles im Löwenkampf;
3. einzelne Platte im Musée de Cluny: Kriegerfigur. Diese und die vorhergehende Platte sind größer als sonst die Platten mit Einzelfiguren zu sein pflegen;
4. ein ganzes Kästchen der Kollektion Charles Stein, erwähnt von Darcel, *Gazette des beaux-arts*. II Pér. 33. 1886. p. 110;
5. ein Kästchen im Besitz von Ed. Joseph in London, beschrieben von Darcel, *Gazette des beaux-arts*. II Pér. 36. 1888. p. 327. Vielleicht ist das Kästchen identisch mit dem von Schneider unter Nr. 9 genannten;
6. ein Kästchen in Reims, abgeb. Prosper Tarbé, *Trésor des églises de Reims* pl. 28, uns nur durch eine Erwähnung Clemens bekannt (*Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, I, 3 S. 131), der fälschlich auch ein Kästchen in Darmstadt mit den unsrigen zusammenstellt;
7. ein Kästchen in Würzburg, abgeb. Becker und Hefner, *Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters*, I Taf. 71. Dies und das Pisaner Kästchen sind die Hauptvertreter der Verwendung von orientalischen Typen, worauf wir in unserm Aufsatz nicht näher eingehen konnten;
8. ein vollständiges Kästchen und mehrere einzelne Platten befinden sich, wie Dr. A. Goldschmidt mir mitteilt, in der Sammlung Stroganoff in Rom;
9. ein Kästchen des Berliner Museums, Inventarnummer 1772, repräsentiert eine deutsche Nachahmung der byzantinischen Arbeiten.

Vieles Hierhergehörige ist sicher in den kleineren Museen und in Privatsammlungen noch verborgen.

¹⁾ Die vorkommenden Ornamentformen vereinigt fast sämtlich der von uns zum ersten Mal publizierte Deckel des Verolikastens. Vergl. über die Ornamentik besonders Schneider a. a. O. p. 285 f.

²⁾ Siehe die Aufzählung der Typen bei Schneider a. a. O. p. 286—289.

³⁾ Nr. 265. 67. S. Maskell, *Description of the Ivories in the South Kensington Museum* p. 106. Er sieht in der Darstellung zur Linken einen König Tribut empfangend, zur Rechten denselben König, dem zwei Krieger nahen, Herolde einer feindlichen Partei. Der gütigen Vermittlung Mr. Skinners danken wir die Erlaubnis, diese Platte und die anderen Elfenbeinarbeiten des South Kensington Museum nach den Photographien, die dort käuflich sind, publizieren zu dürfen.

⁴⁾ *Palat. Graec.* 431. Vergl. H. Stevenson, *Codices Palat. Graec.* p. 279. Die Bilder der Rolle wurden zuerst bekannt gemacht durch d'Agincourt, *Hist. de l'art* V pl. 28—30, darauf in größeren Umrisszeichnungen durch Garrucci, *Storia dell'arte crist.* III Tav. 157—167. Einzelne Proben nach Photographien bietet Beißel, *Vatikanische Miniaturen* Taf. IV, und in der Größe des Originals Wickhoff, *Die Wiener Genesis* Taf. D. Eine vollständige Reproduktion

ANTIKE VORLAGEN BYZANTINISCHER ELFENBEINRELIEFS

VON HANS GRAEVEN

Als Erzeugnis einer byzantinischen Renaissance muss man eine Gruppe sonderbarer Elfenbeinschnitzereien betrachten, welche in der Zeit vom IX — XI Jahrhundert¹⁾ als Bekleidung kleiner Holzkästchen gearbeitet sind. Sowohl auf den Seitenflächen der Kästchen als auch auf den Deckeln, die bald flach sind, bald die Form einer abgestumpften Pyramide zeigen, bilden schmale Ornamentbänder aus Elfenbein eine Umrahmung, in die kleine Platten mit figürlichen Darstellungen profanen Inhalts eingelassen sind. Die Zahl der vollständig erhaltenen Kästchen ist nicht gering, und außerdem giebt es eine große Reihe vereinzelter Reliefs, welche von gleichartigen Werken stammen.²⁾ Überall sind die Ornamente die-

¹⁾ Für die Zeitbestimmung haben jüngst Molinier und Robert von Schneider zwei wichtige Anhaltspunkte geliefert. Jener wies (*Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. I. Ivoires.* Paris 1896. p. 86 ff.) auf einen Glasbecher des Schatzes von S. Marco hin, der dieselbe Dekorationsweise wie die Kästchen zeigt und eine arabische Inschrift mit dem vermutlichen Datum 1107 trägt (s. auch *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, Februarheft 1897). Schneider (*Serta Harteliana.* Wien 1896. p. 279 ff.) verglich die Kästchen einerseits mit dem Kairosrelief in Torcello und einigen verwandten venezianischen Marmorskulpturen des X und XI Jahrhunderts, deren Darstellungen dem Bildervorrat der antiken Kunst entlehnt sind, andererseits mit einem Pluteus des Doms zu Torcello, der die gleichen Ornamente wie die Kästchen aufweist. Er ist wahrscheinlich für den Umbau der Kirche im Jahre 1008 gearbeitet. Aus der Verwandtschaft, die zwischen den Kästchen und den Marmorwerken besteht, lässt sich ein sicherer Schluss auf die Entstehungszeit der Elfenbeinskulpturen ziehen, aber wir können Schneider nicht zustimmen, wenn er daraus folgert, dass die Kästchen im Gebiet der venezianischen Lagunen fabriziert worden sind.

²⁾ Schneiders Liste (a. a. O. p. 283 Anm. 2) umfasst bereits 40 Nummern. Daraus ist allerdings Nr. 39 zu streichen, da die hier genannten Abgüsse, Westwood (*Fictile Ivories in the South Kensington Museum*) Nr. 564 — 575, von dem Carrandschen Kästchen stammen, Schneider Nr. 10. Von den an letzter Stelle aufgeführten Abgüssen gehören neun, Westwood Nr. 576 bis 584, zu dem Pisaner Kästchen, Schneider Nr. 28, vier andere, Westwood Nr. 550, 551, 561, 562, sind die Schrägeile am Deckel des Londoner Kästchens, Schneider Nr. 14. Das Original des Abgusses, Westwood Nr. 552, zu finden, ist uns bisher nicht gelungen, doch können wir Schneiders Liste wieder um etliche Stücke vermehren:

1. Drei einzelne Plättchen der Sammlung Carrand, im Museo Nazionale zu Florenz: Nr. 27 des Museums, Herakles den Löwen würgend, Nr. 28 Reiterfigur, Nr. 29 Ornamentstück;

Als nach der Zerstörung von Jericho und Ai alle Könige des rechten Jordanufers sich zusammenthatsen, um dem siegreichen Heere gemeinsam entgegenzutreten, schlossen die Gabaoniter sich ihnen nicht an. Überzeugt von der Unwiderstehlichkeit der Israeliten, griffen sie zu einer List, um ihre Stadt vor dem Schicksal der Nachbarinnen zu bewahren. Sie schickten Gesandte, und diese mussten alte Säcke auf die Schultern nehmen¹⁾ und Weinschläuche, welche alt, zerrissen und geflickt waren. An ihren Füßen trugen sie Schuhe, deren Oberleder und Sohlen alt und ausgebeißert waren, die Gewänder auf ihrem Leibe waren verschlissen, und die Brote ihres Reisevorrats trocken (verschlammelt) und benagt. So kamen sie ins Lager Israels gen Galgala und sprachen zum Josua und zu ganz Israel: »Aus fernen Landen sind wir gekommen, und nun machet einen Bund mit uns.« Die Kinder Israel vermuten, dass die Ankömmlinge in der Nähe, in dem ihnen von Gott bestimmten Gebiet wohnen, und zögern deshalb, den Bund mit ihnen zu schließen. Da weisen die Gesandten auf ihre Ausrüstung hin, die neu gewesen sei, als sie auszogen, und bestätigen durch dies falsche Zeugnis eines langen Weges ihre Angaben über die Entfernung Gabaons.

Diese Erzählung wird durch das erste der von uns publizierten Bilder illustriert. Links oben zeigt es die Abgesandten der Gabaoniter in der Zweizahl, die Säcke auf der Schulter, zum Lager Israels wandernd. Ihnen entspricht rechts die gelagerte Figur eines Berggotts, die Personifikation Galgalas, aber fälschlich als ΓΕΒΑΛ bezeichnet.²⁾ Im Vordergrund erscheinen die Gesandten vor Josua. Ganz in der Art, wie die antike Kunst Könige und Kaiser darzustellen pflegt, sitzt hier der jüdische Feldherr auf polsterbelegtem Sessel mit reichem Gefolge von Kriegern. Sie sind voll bewaffnet, Josua dagegen trägt weder Schild noch Helm, statt dessen der Nimbus sein Haupt umgiebt. Im Gegensatz zu den Panzern seiner Begleiter, die durch hellblaue Färbung als stählerne charakterisiert sind, ist der seinige hellbraun gemalt, um anzudeuten, dass er aus Gold besteht. Der Mantel, welcher über seine linke Schulter und im Rücken herabfällt, ist purpurfarbig. Seine Linke stützt, da ihm das Scepter, das wir in den Händen der Könige zu sehen gewohnt sind, nicht zukommt, einen Speer auf den Boden; die Rechte ist in dem der späten Zeit geläufigen Redegestus zu den Ankömmlingen erhoben. Sie nahen sich mit einer Verneigung und halten ihre Hände unter ihren Mänteln verborgen. Die byzantinische Hofetikette verbot, mit unverhüllten Händen vor das geheiligte Antlitz des Herrschers zu treten; und vom Kaiserhofe ist dies Motiv auf die Audienz beim jüdischen Feldherrn übertragen. Dem Miniaturmaler, welcher die Kompositionen der Josuarolle benutzte, um daraus die Vorlage zweier Bilder-

der Rolle in Originalgröße ist noch vor Ablauf dieses Jahres zu erwarten in der Sammlung photographischer Handschriftenvervielfältigungen, welche die Vatikanische Bibliothek jetzt herausgibt. Die nie versagende Güte des Pater Ehrle hat für unsere Publikation einige von Lucchetti gefertigte Aufnahmen besorgt.

¹⁾ Wir folgen der besseren Lesart ἐπὶ τῶν ὤμων, die auch dem Maler der Rolle offenbar vorlag. Von der Vulgata und danach in Luthers Übersetzung ward die Variante ἐπὶ τῶν ἰσχυῶν wiedergegeben.

²⁾ Die wenigsten Beischriften rühren vom Maler selbst her oder von einem Schreiber, der seiner Zeit nahe stand, auf unserem Bilde nur die Bezeichnung ΑΝΔΡΕΣ ΓΑΒΑΩΝ in der linken oberen Ecke. Die übrigen Beischriften sowie die unter den Bildern stehenden Auszüge des Textes wurden erheblich viel später zugefügt. Die irrümliche Bezeichnung ΓΕΒΑΛ ist veranlasst durch die von erster Hand stammende Beischrift ΓΑΒΑΛ beim Berggott der vorigen Scene (Garrucci a. a. O. Tav. 164, 2 p. 102).

bibeln des XI und XII Jahrhunderts zu schaffen,¹⁾ scheint die Verhüllung der Hände Anlass zu einer Umgestaltung unseres Bildes gegeben zu haben. Er sah darin wohl den Moment dargestellt, wo die Gabaoniter ihre abgenutzten Kleider und ihre übrige Ausstattung vorzeigen,²⁾ denn die betreffenden Bilder der vatikanischen codd.³⁾ zeigen die beiden Gesandten zwar in ähnlicher Haltung wie die Josuarolle, aber der vordere hält im cod. 746 dem Josua ein shawartiges Gewand und ein Paar Schafstiefel unter die Augen,⁴⁾ im cod. 747 hält er auf einem Tuche drei gelbe runde Gegenstände, offenbar Bröte, und der zweite hebt mit seinen beiden entblößten Händen einen riesigen BrötlaiB empor. Außerdem sind hinter diesen zwei Gesandten zwei weitere hinzugefügt, der eine mit einem alten Sacke, der andere mit einem geflickten Weinschlauch auf der Schulter. Dieselben vier Personen sehen wir links oben mit ihren verschiedenen Ausrüstungsstücken auf dem Marsche. Solche enge Anlehnung an die Textworte, die sich in diesen Bildern bekundet, ist für den jüngeren Illustrator charakteristisch; der um mehrere Jahrhunderte ältere Maler der Josuarolle, die um 500 entstanden ist,⁵⁾ begnügte sich damit, die Ankunft der Gesandten darzustellen, wofür ihm Werke der Profankunst Vorbilder geboten haben mögen.⁶⁾

Viel näher als die späten Miniaturen steht der Josuarolle unsere Elfenbeintafel, deren linke Seite das Bild der Rolle fast bis in alle Einzelheiten genau wiedergiebt. Nur hat verständigerweise der Elfenbeinschnitzer nicht die ganze Kriegergruppe im Relief gebildet, sondern sich auf die vorderen Krieger beschränkt. Wir sehen deren drei; aber der zur äußersten Linken, der sich von der entsprechenden Figur der Miniatur dadurch unterscheidet, dass er den Schild am Arme trägt, während jene ihn auf den Boden stützt, ist hier erst, wie unten nachgewiesen wird, durch einen Restaurator angeflickt. Indes lässt die Gruppe der rechten Tafelseite vermuten, dass auch links ursprünglich drei Krieger waren, die voraussichtlich den drei vordersten des Bildes vollständig glichen.

Auf unserem zweiten der Josuarolle entlehnten Bilde erscheinen wieder zwei Gabaoniter vor Josua, die sich diesmal auf die Kniee niedergelassen haben und mit bedeckten Händen den Boden berühren. Auch die Haltung Josuas ist variiert,⁷⁾

¹⁾ Codices Vatic. Graec. 747 und 746. Vergl. Kondakoff, *Hist. de l'art byzantin* II p. 82, Wickhoff a. a. O. S. 93.

²⁾ Dieselbe Auffassung muss der Schreiber gehabt haben, welcher den Text unter die Bilder der Rolle setzte, denn unter das unsrige hat er Kap. IX, 9. 10. 12. 13 geschrieben.

³⁾ Cod. 747 Fol. 224a, cod. 746 Fol. 452a.

⁴⁾ Der Illuminator verrät hier eine gewisse Naivität, indem er das abgetragene Kleid und die geflickten Stiefel dem Mann in die Hände giebt, während der Bibeltext von den Kleidern auf dem Leibe der Abgesandten, von den Schuhen an ihren Füßen redet.

⁵⁾ Die Zeitansätze schwanken sehr, vergl. Beißel a. a. O. S. 7. Wir pflichten der Ansicht Kondakoffs bei (a. a. O. I p. 95). Ein abschließendes Urteil wird erst die demnächstige getreue Reproduktion der Rolle ermöglichen.

⁶⁾ Mit Recht bemerkt Wickhoff a. a. O. S. 93, dass uns in der Rolle ein Widerspiel der römischen Triumphalkunst erhalten ist, und stellt sie neben die Skulpturen der Trajanssäule als das ausgedehnteste Werk der kontinuierenden Darstellung in der Malerei. Unberücksichtigt blieb von ihm der bedeutendste Rest antiker Triumphalmalerei, die Friesbilder des Statiliergrabes (Brizio, *Pittura e sepolcri scoperti sull' Esquilino* Tav. 2), die manche Parallele zur Josuarolle bieten; aber die direkten Vorbilder der letzteren waren offenbar viel spätere Erzeugnisse der Triumphalkunst.

⁷⁾ Die verschiedene Darstellung des thronenden Josua ist nicht durch den Inhalt der betreffenden Scene bedingt, sondern nur aus dem Streben nach Abwechslung zu erklären.



Miniatur der Josuarolle in der Bibliothek des Vatikans zu Rom.



Elfenbeinrelief im South Kensington Museum zu London.

Josua, Gesandte empfangend.

indem er in die Vorderansicht gerückt ist, und ebenso ist die Gruppe seiner Krieger eine etwas andere geworden. Man kann zweifeln, welchen Moment der Erzählung der Künstler in diesem Bilde hat illustrieren wollen. Drei Tage nämlich, nachdem der Bund zwischen Israel und Gabaon geschlossen war, kamen die Juden in das Gebiet der Verbündeten und erkannten, dass sie überlistet waren. Der Schwur, mit dem sie den Vertrag bekräftigt haben, hindert sie zwar, die Betrüger zu vernichten, aber sie beschließen, dass diese zur Strafe Holzhauer und Wasserträger für die ganze Gemeinde werden sollen. Josua ruft die Gabaoniter herbei, stellt sie wegen ihres Betrages zur Rede und thut ihnen den Beschluss der Gemeinde kund, dem sie sich demütig unterwerfen. Die tiefe Proskynese, in der die Miniatur uns die Gabaoniter vorführt, würde dieser Situation sehr angemessen sein, aber der Künstler hätte sicher, um das ganze Volk der Gabaoniter anzudeuten, mehr als zwei Männer vor Josua knieend angebracht. Wir müssen das Bild daher auf einen folgenden Akt der Erzählung beziehen.¹⁾ Der Aufforderung Adonibezeks, des Königs von Jerusalem, folgend, waren vier Könige der Amoriter mit ihrer Heeresmacht zu ihm gestoßen, und die Verbündeten rückten vor Gabaon, um es dafür zu bestrafen, dass es mit den Feinden Frieden geschlossen hatte. Die Bedrängten senden wiederum eine Gesandtschaft zum Josua ins Lager bei Galgala, um seine Hilfe anzurufen. In unserem Bilde erkennen wir daher diese hilfesehenden Boten, und zur Bestätigung dieser Ansicht dient es, dass die Personifikation Galgalas zu beiden Szenen gehört und dass auf die zweite die Schlacht bei Gabaon folgt, welche durch jenes Hilfesuch veranlasst wurde.

Die rechte Hälfte der Elfenbeintafel bietet die Gruppe des Josua und seiner Krieger, die auch hier auf drei reduziert sind, wieder in völliger Übereinstimmung mit der Miniatur, aber statt der knieenden Gabaoniter zwei Krieger in voller Rüstung, welche von rechts vor den Feldherrn treten und ihre Rede mit dem üblichen Gestus begleiten. Sie finden ihr getreues Ebenbild in der Illustration, welche die Josuarolle an die siegreiche Schlacht anreihet. Von der Flucht der fünf Amoriterkönige, die der Höhle von Makeda zueilten, um dort Schutz zu suchen, bringen zwei Krieger dem Josua Kunde, dessen Bildung in der Miniatur wieder etwas umgemodelt ist, aber der Darstellung unserer ersten Scene näher steht als der zweiten.

Das Elfenbeinrelief ist also zusammengesetzt aus Figuren, welche in der Josuarolle verschiedenen Szenen angehören, doch selbst die Photographie lässt deutlich erkennen, dass dies nicht ursprünglich war. Dem zumeist vorschreitenden der beiden botschaftbringenden Soldaten nämlich fehlt ein Teil der rechten Hand, und darunter scheint ein Stück von Josuas Sitz und Kissen abgeschnitten zu sein. Ferner ist die Breite der oberen und unteren Randleiste bei dem Mittelstück und dem rechten Eckstück der Tafel nicht gleich. Dasselbe Verhältnis besteht zwischen dem Mittelstück und dem linken Eckstück, und der auf diesem befindliche Teil des auf den Boden gesetzten Schildes schließt sich an den übrigen Teil nicht ordentlich an. Dem Soldaten aber, welcher den Schild hält, fehlt ein Stück des rechten Unterarms. Auch setzen sich die horizontalen Risse des mittleren Teils nicht auf den Seitenteilen fort. Die glatten Schnitte endlich, mit denen die drei Teile der Tafel zusammenstoßen, deuten darauf, dass die Platte nicht gebrochen war, sondern zusammengefügt ist aus mehreren Reliefs, die künstlich aneinandergesetzt sind. Dass die Zusammenfügung

¹⁾ Den richtigen Bezug hat der Schreiber des Textes erkannt, der hier Kap. X, 6 zufügte.

bereits in älterer Zeit geschehen ist, dafür sprechen die Bohrlöcher, welche auf allen drei Teilen unmittelbar neben den Schnittflächen sichtbar sind. Sie sind angebracht, um die Tafel als solche an einem Gerät zu befestigen. Da aber die einzelnen Reliefs, die man vereinigte, gleiche Größe, gleiche Form, gleichen Inhalt haben und denselben Stil zeigen, müssen wir annehmen, dass sie einst zu einem Cyklus von Reliefs gehörten, welche alle den Illustrationen der Josuarolle entsprachen und wohl einem und demselben Kasten zum Schmuck dienten.

Der Nachweis, dass die Platte schon in älterer Zeit restauriert ist, liefert die sicherste Gewähr gegen etwaige Zweifel an ihrer Echtheit. Die auffallende Übereinstimmung der Reliefs mit den berühmten und längst durch Abbildungen bekannten Miniaturen könnte ja Bedenken erregen, zumal die Tafel aus derselben Quelle zu stammen scheint, wie eine äußerst geschickte Fälschung, die im South Kensington Museum Aufnahme gefunden hat.¹⁾ Es ist eine leicht gewölbte Elfenbeinplatte,

welche die Rundung des Zahnes bewahrt, eine Eigentümlichkeit, die sich gerade bei den ältesten und schönsten Diptychen wiederfindet.²⁾ Das Randornament ähnelt den Einfassungen mancher Diptychen und altchristlicher Elfenbeinschnitzereien;³⁾ die Darstellung erinnert sogleich an Triumphalreliefs. Ihr Vorbild ist die Taf. VII in Santi Bartolis Publikation der Trajanssäule,⁴⁾ deren linke Ecke in der vorderen Reihe genau die



Josua erhält eine Botschaft.
Aus der Josuarolle des Vatikans.

vier Figuren des Elfenbeinreliefs bietet. Da Bartoli den fortlaufenden Reliefstreifen der Säule in einzelne Platten auflösen musste, kam es, dass auf Taf. VII gerade eine rückwärts gewandte Figur den äußersten Platz zur Linken erhielt. Dieselbe Figur in einem für sich bestehenden Relief unmittelbar neben der Ornamentleiste zu sehen, erscheint sofort verdächtig. Den unwiderleglichen Beweis für die direkte Abhängigkeit

¹⁾ Nr. 299. 67. Die Jahreszahl lässt vermuten, dass dies Stück zugleich mit 265. 67 angekauft ist; Genaueres über die Herkunft der beiden Reliefs konnten wir nicht erfahren.

²⁾ Alle bisherigen Abbildungen der betreffenden Monumente lassen die gewölbte Form ihrer Originale nicht erkennen, wir müssen dafür verweisen auf unser demnächst erscheinendes Corpus der antiken Diptychen.

³⁾ Vergl. z. B. das Wiener Diptychon, jüngst publiziert von Schneider, Album aus-erlesener Gegenstände der Antikensammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Taf. 50, die Londoner Reliefs eines Kästchens, Garrucci a. a. O. VI Tav. 446, 9 — 11.

⁴⁾ Colonna Traiana . . disegnata ed intagliata da Pietro Santi Bartoli.

des Reliefs von Bartolis Zeichnung liefert deren Vergleichung mit dem Original.¹⁾ Bartoli nämlich hat versäumt, das linke Bein des zweiten Mannes von links anzugeben; irrtümlich hat er all seinen Personen Schuhe angezogen und den äußersten Mann links unbärtig gebildet. Aus der Acerra, welche dieser Mann trägt, ist in der Zeichnung eine flache Schüssel geworden, die mit einer unbestimmbaren Substanz angefüllt ist, und die einfache Situla, welche der eine Begleiter in der gesenkten Hand hält, hat eine flaschenförmige Gestalt angenommen. Die Tunikaärmel der beiden



Relief von der Trajanssäule.
Aus Santi Bartolis Stich.



Elfenbeinrelief.
Im South Kensington Museum.

Personen sehen in der Zeichnung sehr unantik aus und weichen vom Original erheblich ab. All die Fehler Bartolis aber — mit Ausnahme eines einzigen²⁾ — ahmt das Elfenbeinrelief getreulich nach, an dessen modernem Ursprung daher kein Zweifel sein kann.

¹⁾ Siehe Fröhner, La colonne Traiane I pl. 34; Cichorius, Die Trajanssäule Taf. IX.

²⁾ Im Elfenbeinrelief fehlt dem zweiten Manne von links das linke Bein nicht wie in Bartolis Publikation. Vom Original weicht das Elfenbein dadurch ab, dass es auch hier den Fuß beschuht zeigt und außerdem noch das rechte Bein andeutet, das auf der Säule nicht sichtbar wird. Wir haben es hier nur mit wohlüberlegten Zuthaten des Fälschers zu thun.

Verrät die sklavische Abhängigkeit vom Vorbild den Fälscher, so wird die Echtheit unserer Tafel erst recht evident durch die kleinen, aber charakteristischen Abweichungen derselben von den Miniaturen. Durchgehends tragen in der Josuarolle die Krieger einen Schienenpanzer, ihn haben auf dem Relief nur die beiden von rechts herbeieilenden Soldaten, bei allen übrigen ist eine oft sehr ungeschickte Wiedergabe eines Schuppenpanzers versucht. Der Helm hat hier den Nackenschirm und die verkümmerten Backenlaschen, womit die Handschriftenbilder ihn regelmäßig ausstatten, verloren und eine einfache konische Form angenommen mit einem Knopf auf der Spitze. Ganz gleich gebildet sind beide Waffenstücke bei zahlreichen Kriegerfiguren der Kastenreliefs, zu denen das unsrige zu rechnen ist.¹⁾ Sie bieten auch manche Parallele zu den kreisrunden Schilden, die von einer Art Perlenschnur eingefasst sind und einen eingravierten Stern als Mittelschmuck haben.²⁾ Ferner weist unser Relief einige stilistische Eigentümlichkeiten auf, durch die es in Gegensatz zur Josuarolle tritt, die es aber teilt mit den sämtlichen Kastenreliefs. Dahin gehört die volle rundliche Bildung des Gesichts, die langgeschlitzte Form der Augen, die sonderbare Behandlung des Haares, das gleichsam aus kleinen Kugeln zu bestehen scheint. Ja, verschiedene Einzelfiguren anderer Kästchen müssen als direkte Nachkömmlinge solcher Figuren angesehen werden, die unsere Elfenbeintafel in zusammenhängender Darstellung zeigt. So ist besonders die Gestalt des thronenden Feldherrn nicht selten wiederholt worden.³⁾

Nicht bedeutungslos ist es, dass sowohl auf unserem Relief als auch in den Nachbildungen dem Feldherrn der Glorienschein fehlt, der den Josua in der Rolle stets auszeichnet. Die Schnitzer der Reliefs nämlich verschmähten, wie der ganze übrige Typenschatz zeigt, Darstellungen religiösen Charakters. Wollten sie daher biblische Miniaturen als Vorbilder benutzen, mussten sie dieselben des heiligen Charakters entkleiden. Der Verfertiger unserer Tafel hat gewissermaßen die Handschriftenbilder in die Antike zurückübersetzt, aus der seinerseits der Maler der Rolle oder sein Vorgänger geschöpft hatte.

Die Benutzung von Miniaturen als Vorlagen für Elfenbeinarbeiten steht nicht ganz vereinzelt da. Das eine der beiden Elfenbeinreliefs, welche am Psalter Karls des Kahlen in die Einbanddeckel eingelassen sind, und eine vereinzelt Tafel im Züricher Museum zeigen uns Psalmenillustrationen ganz analog den Bildern, welche der Utrechtsalter und seine Sippe enthält.⁴⁾

Wenn es noch eines Beweises für die Echtheit unserer Elfenbeintafel bedarf, kann ihn der aus Veroli stammende Kasten⁵⁾ liefern, der Hauptvertreter dieser Klasse von Elfenbeinarbeiten, welche wir einer byzantinischen Renaissance zuschreiben. Sein Deckel, auf unserer Tafel abgebildet, ist mit dem Bilde der Josuarolle, welches die Steinigung des Achan darstellt, zu vergleichen.⁶⁾

¹⁾ Siehe z. B. das Kranenburger Kästchen (Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinlanden* Taf. VI) und das jetzt im Musée de Cluny befindliche (Molinier a. a. O. Taf. VIII).

²⁾ Vergl. die oben Anm. 1 genannten Kästchen.

³⁾ Ein thronender Feldherr en face erscheint z. B. am Kranenburger Kästchen (s. oben Anm. 1), in Profildarstellung zweimal am Xantener (Aus'm Weerth a. a. O. Taf. XVII).

⁴⁾ Vergl. darüber Molinier a. a. O. p. 123 ff. und unsere Bemerkungen im Februarheft der Göttingischen Gelehrten Anzeigen.

⁵⁾ Im South Kensington Museum befindlich Nr. 216. 65, bei Schneider Nr. 13.

⁶⁾ Buch Josua Kap. VII.

Als Achan von der Beute aus Jericho, die, soweit sie nicht verbrannt war, ganz dem Tempel geweiht wurde, heimlich einen Teil entwendet hatte, ergrimte der Zorn des Herrn über die Kinder Israel. Die nach Ai entsandte Kriegsmacht wird geschlagen, und als Josua mit den Ältesten im Angesicht der Bundeslade ihre Not klagen, thut ihnen der Herr kund, dass er den Bann nicht eher lösen werde, bis derjenige, welcher sich an Gottes Eigentum vergriffen, mit seinem ganzen Hause bestraft sei. Bei der Musterung des Volkes wird Achan als der Schuldige erkannt, er gesteht sein Verbrechen und wird zur Steinigung nach Emek Achor mit den Seinen und all seiner Habe hinausgeführt. Von den vier Bildern, in denen die Josuarolle¹⁾ diesen Vorgang schildert, ist hier das letzte, die Steinigung Achans, heranzuziehen.



Die Steinigung des Achan.
Aus der Josuarolle.

Mit der rechts befindlichen Gruppe der Israeliten sind die sechs Männer zu vergleichen, welche auf dem Deckel des Verolikastens die vom Stier entführte Europa mit erhobenen Steinen bedrohen. Die Juden sind hier nicht mit Helm und Panzer ausgerüstet, sondern unbedeckten Hauptes und mit dem gegürteten Chiton bekleidet. Nur das Schwert, welches einige von ihnen tragen, unterscheidet sie von den Steinwerfern des Verolikastens, aber auch der Verfertiger der anderen Elfenbeintafel hatte bei seiner Nachahmung der Miniaturen das Schwert stets fort-

gelassen. Wie die sämtlichen Personen des letztgenannten Reliefs und die meisten Kriegerfiguren, welche auf den übrigen Kästchen vorkommen, haben jene sechs Männer am Verolikasten einen Wulst um die Wade und einen zweiten um den Knöchel, während die mythologischen Figuren der Wülste entbehren. Diese entsprechen den gemalten Ringen, welche in der Josuarolle durchgehends als Andeutung des Schuhwerks verwandt sind, und ihr Vorkommen bei den sechs Steinwerfern lässt mit Sicherheit auf eine Anlehnung an Miniaturen schließen.

Ein ähnliches Verhältnis wie zwischen den Kriegergruppen unserer ersten Elfenbeinplatte und den Trabanten Josuas in der Rolle findet statt zwischen der Gruppe der Achan steinigenden Juden und den Steinwerfern des Reliefs. Die große Kopfzahl

¹⁾ Garrucci. a. a. O. Tav. 162, 163.

des Miniaturbildes ist vermindert, dafür sind aber selbst die drei hinteren Figuren deutlicher gebildet, so dass ihre Bewegung erkennbar ist.

Der am weitesten nach links vorschreitende Mann, welcher mit der Linken einen zweiten Stein an die Brust drückt und mit der vorwärts erhobenen Rechten zum Wurf ausholt, ist im Relief und in der Miniatur vollständig gleich. Die mittlere Figur ist in der Miniatur eine einfache Wiederholung der ersten, die vorderste ist vom Rücken gesehen, setzt das linke statt des rechten Beines vor und erhebt die Rechte mit dem Stein nach hinten, doch die Linke zeigt wieder eine ähnliche Haltung wie bei den beiden Begleitern. Im Relief tritt uns eine viel gröfsere Abwechslung entgegen. Die mittlere Figur entspricht der vordersten in der Miniatur, nur dass die Linke auf das vorgesetzte Knie gelegt ist. Der dem Beschauer zumeist zugekehrte Mann ist in Vorderansicht gegeben und erhebt mit der Linken den Stein zum Wurf, während die Rechte, fälschlich als Linke gebildet, mit dem Reservestein schlaff herabhängt. Die Gruppe wird dadurch viel lebendiger, und die vorderen Figuren würden als Pendants der Vordermänner in der linken Israelitengruppe besser geeignet sein als die entsprechenden Figuren des Miniaturbildes. Eine genaue Wiederholung der mittleren und vordersten Figur des Reliefs findet sich auf einer byzantinischen Emailplatte, welche einem Reliquienkasten der Kathedrale in Huy zum Schmucke dient.¹⁾ Die beiden Juden, welche dort den Stephanus steinigen, stimmen bis in die kleinsten Einzelheiten mit den beiden Steinwerfern des Verolikastens überein, so z. B. in der Gürtung des Chitons auf der Brust des vorderen Mannes. Der Emailarbeiter oder sein Vorgänger hat offenbar seine Gestalten der Gruppe entlehnt, welche das Elfenbeinrelief vollständig bietet. Deren Original aber muss in alte Zeit zurückreichen, da der Maler der Josuarolle allem Anschein nach dasselbe verschlechtert wiedergegeben hat.

Die Anlehnung an eine christliche Darstellung — ein antikes Vorbild für die Gruppe der Steinigenden ist ja unmöglich vorauszusetzen²⁾ — berührt am Verolikasten um so wunderbarer, als sie dort inmitten von Bildwerken auftritt, die sämtlich der klassischen Kunst entnommen sind. Von dem Vorrat der antiken Typen, welche dieser Kasten und seine Verwandten aufweisen, hat Schneider eine kurze Übersicht gegeben³⁾ und richtig dazu bemerkt, dass diese ohne Verständnis ihrer Bedeutung verwandt und daher oft bunt durcheinandergemischt sind. Schwerlich kann man Schneiders Worten zustimmen: »Es ist, als ob diese späten Elfenbeinschnitzer in den Besitz der Musterrolle einer antiken Werkstatt gelangt wären, die sie nun ihrerseits gründlich ausbeuteten.« Dass eine abgenutzte Musterrolle der Handwerker sich durch viele Jahrhunderte erhalten hätte, ist zu wenig wahrscheinlich. Werke der antiken Skulptur, denen die Künstler der italienischen Renaissance ihre Anregung verdankten, standen

¹⁾ Cahier, Nouveaux mélanges d'archéologie. Ivoires, miniatures, émaux p. 171. Nach Cahiers ansprechender Vermutung (a. a. O. p. 153) ist der Kasten durch einen französischen Ritter, der den späteren Kaiser Balduin I nach Konstantinopel begleitete, nach Frankreich gelangt.

²⁾ Vereinzelte Steinwerfer sind in der antiken Kunst nicht selten. Vergl. den Polyphem nach der Flucht des Odysseus, auf einer Aschenkiste (Brunn, I rilievi delle urne etrusche LXXXVII 4), oder Steinwerfer auf der Jagd, z. B. auf einer Lampe (Arch. Anz. 1889, S. 107), auf einem Sarkophag der Galleria lapidaria (Platner, Bunsen, Beschr. Roms II 2 S. 32 Nr. 5).

³⁾ A. a. O. S. 286 ff.

den byzantinischen Elfenbeinschnitzern¹⁾ nicht vor Augen. Die einzige Erklärung ist unseres Erachtens, dass Werke der Kleinkunst, vor allem Silberarbeiten, als Vorbilder benutzt seien. Wie unermesslich reich Byzanz vor der Eroberung durch die Kreuzfahrer an Werken aus Edelmetall gewesen ist, können wir aus den Berichten über die Beute entnehmen, welche die Eroberer unter sich teilten.²⁾ Der Umstand, dass die Elfenbeinschnitzer gerade antike Werke zur Nachahmung wählten, berechtigt uns, von einer Renaissance zu reden; aber jene Künstler vermochten nicht die alten Formen zu beleben, ihre Nachahmung blieb eine tote. Wir können ihre Kunst vergleichen mit dem mechanischen Nachbilden unverständlicher Schriftzüge, deren Sinn dem Kopisten verborgen bleibt und die nur wiedergegeben werden, um als Ornamente zu dienen. Hat doch der Verfertiger des mehrfach erwähnten Glasgefäßes im Schatz zu S. Marco³⁾ in der That neben antiken Figuren eine arabische Inschrift als Schmuck seines Bechers verwandt.

Das Verolikästchen enthält unter allen Genossen den reichsten Schatz klassischer Typen. Veröffentlicht ist davon nur die rechte Hälfte der einen Langseite, welche das Iphigenieopfer sehr ähnlich der Kleomenesbasis des Florentiner Museums darstellt.⁴⁾ Mit Hilfe des Elfenbeinreliefs können daher die Vermutungen, welche Michaelis

¹⁾ Wie wir oben sahen (S. 3 Anm. 1), stellte Schneider den byzantinischen Ursprung der Kästchen in Abrede. Ihm war der von Molinier aufgedeckte Zusammenhang zwischen dem sicher byzantinischen Glasgefäß in S. Marco und unseren Elfenbeinschnitzereien noch unbekannt (s. oben S. 3 Anm. 1). Auch unser Nachweis der Benutzung griechischer Miniaturen als Vorbilder spricht für die Entstehung der Kästchen im Osten. Dahin weist auch der Einfluss orientalischer Motive, der sich bei manchen stark geltend macht (s. oben S. 3 Anm. 2 Nr. 7). Von größter Bedeutung ist in dieser Frage die Verwandtschaft, welche zwischen den Kästchen und einigen Elfenbeinreliefs christlichen Inhalts besteht, deren byzantinischer Ursprung unzweifelhaft ist. Zwar ist, wie Schneider (a. a. O. p. 291) mit Recht bemerkt, wenig Gewicht zu legen auf einige Kästchen, welche die gleichen Ornamentbänder wie unsere Monumente haben, dazwischen aber christliche Darstellungen mit griechischen Inschriften, denn der Stil dieser Darstellungen ist total verschieden von dem unserer profanen Bildwerke. Dagegen hatte Maskell (*Ancient and mediaeval ivories in the South Kensington Museum*, Appendix Brit. Mus. Nr. 11) bereits auf einer Elfenbeintafel des British Museum, welche ebenfalls eine griechische Inschrift trägt und mehrere Figuren im byzantinischen Stil des XI Jahrhunderts zeigt, Elemente gefunden, welche zweifellos mit den Figuren unserer Kästchen verwandt sind. Das Relief nämlich stellt Christus dar in der Glorie und daneben den die Kinder segnenden Heiland. Drei kleine nackte Gestalten, in ihren Körperformen, in ihren ungeschickten Bewegungen, durch ihre Haarbehandlung ganz den Putten der profanen Kästchen gleichend, drängen sich an den Herrn. Unwillkürlich erinnern die zwei, welche Christi Gewand küssen, an die von Theseus befreiten Knaben, welche dem Heros ihre Dankbarkeit bezeugen (s. Helbig, *Wandgemälde* Nr. 1214; Fröhner, *Les médaillons de l'empire Romain* p. 156). Auch die Engel, welche die Glorie umgeben, haben Ähnlichkeit mit den Putten, und ihnen verwandt sind wieder die Engel auf mehreren Darstellungen der ΓΕΝΝΗCΙC, deren eine aus der Sammlung Rhode Hawkins ins British Museum kam (Westwood Nr. 171), eine andere in der Kollektion Spitzer war (Schlumberger, *Nicéphore Phocas* p. 233). Die vorstehenden Gründe werden genügen zur Rechtfertigung unserer Behauptung über den Ursprung der Kästchen, anderorts soll der Nachweis ausführlicher geliefert werden, dass sie aus Byzanz stammen, wo in ihrer Entstehungszeit auch auf anderen Gebieten eine Renaissancebewegung bemerkbar ist.

²⁾ Vergl. die trefflichen Untersuchungen von Riant, *Les dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIII siècle par les Latins*. Paris 1875.

³⁾ S. oben S. 3 Anm. 1.

⁴⁾ Schneider a. a. O. p. 287; daselbst ist auch das gleich zu erwähnende Bellerophonrelief des Wiener Kästchens abgebildet.

über das Original der Marmorskulptur ausgesprochen hatte, rektifiziert werden.¹⁾ Die linke Hälfte derselben Langseite zeigt neben anderem den Bellerophon, welcher den Pegasus an einer Quelle trinkt, und die gleiche Scene ist am Kästchen aus Pirano in ungleich roherer Ausführung wiederholt. Die Haltung des Heros und seines Rosses ist in beiden Reliefs völlig übereinstimmend, und sie treten dadurch in einen Gegensatz zu dem Relief des Palazzo Spada²⁾ und dem mit ihm zusammengehenden Sarkophag aus Lykien.³⁾ Diese geben den Bellerophon in scharfer Profilstellung mit fest aufgesetztem rechten Fuß, während der linke zurückgesetzt ist; die Hauptmasse des Mantels fällt im Rücken herab, seine Linke schultert den Speer, die vorgestreckte Rechte hält den Zügel des Rosses. In den Elfenbeinreliefs ist der Körper so gedreht, dass die Brust sichtbar wird, die Stellung der Beine ist vertauscht, der Mantel kommt von der linken Schulter vorn herab und die Rechte ist rückwärts gewandt. Die Bewegung ist wenig angemessen, denn sie widerspricht dem Bestreben, durch Lockerung des Zügels dem Tiere das Trinken zu erleichtern, wie es in den Marmorskulpturen treffend zum Ausdruck kommt. Vom Zügel sehen wir nur ein kleines Endchen aus Bellerophons rechter Hand herabfallen, das verbindende Stück zum Pferdemaul und die Aufzäumung sind nicht ausgeführt. Wäre der ganze Zügel dargestellt worden, so hätte er die Beine des Helden in hässlicher Weise überschritten oder, hinter seinem Körper herumgeführt, eine ganz unnatürliche Haltung ergeben. Der Vorlage des Elfenbeinreliefs ist also eine Verschlechterung des Typus zuzuschreiben, der in den Marmorskulpturen reiner erhalten ist, dagegen hat jene wieder einen Zug des antiken Originals bewahrt, der uns bisher unbekannt war. Beide Elfenbeinreliefs nämlich gesellen dem Bellerophon und seinem Rosse eine Frauengestalt, ganz in den Mantel gehüllt, der nur die rechte Schulter und den staunend erhobenen rechten Arm freilässt. Sie ist am Kästchen aus Pirano hinter die Gruppe gestellt und mit einer Fackel im linken Arm ausgestattet worden. Am Verolikästchen fehlt diese Zuthat, und die Figur hat ihren richtigen Platz bewahrt. Rechts vom Pegasus steht sie hier neben einem Baume auf einer kleinen Erhöhung und stützt den linken Arm auf einen Pfeiler, der sicher dem Original angehörte, denn die Art und Weise, in der sie den linken Fuß über den rechten setzt, macht eine Stütze des Körpers auf seiner linken Seite erforderlich. Ihre lässige Haltung eignet sich trefflich für eine Lokalpersonifikation, und die Anwesenheit einer solchen passt so gut zu der Situation, dass wir nicht anstehen, die Figur für einen Bestandteil der ursprünglichen Komposition zu halten. In den Marmorwerken wurde sie fortgelassen, und die Tränkung des Pegasus sank dadurch zu einer vollständigen Genrescene herab; die Anwesenheit der Frauengestalt mit der bedeutsamen Handbewegung kennzeichnet die Darstellung als einen bestimmten Moment in der Heldenlaufbahn des Bellerophon.

An die Hervorzauberung der Hippokrene durch den Hufschlag des Pegasus, worüber die Frau ihr Staunen ausdrückt,⁴⁾ ist nicht zu denken; denn da es für den Bellerophon auch nicht etwas Alltägliches war, dass sein Ross Quellen aus der Erde hervorsprudeln liefs, würde er bei dem Wunder nicht in absoluter Ruhe dastehen.

¹⁾ Vergl. darüber Loewy, Mitt. des arch. Inst., röm. Abt. 1896 S. 258.

²⁾ Helbig, Führer durch die Museen Roms Nr. 945.

³⁾ Mitt. des arch. Inst., athen. Abt. II Taf. 10—12; Robert, Die antiken Sarkophagreliefs II Taf. L.

⁴⁾ Diese Deutung sprach Schneider aus, und sonderbarerweise benennt er die Frau dabei Troezen. Die Stadtgottheit kann nicht aus dem Peloponnes an den Helikon wandern.

Ein ähnlicher Einwand lässt sich gegen die Annahme erheben, dass die Auffindung einer lykischen Wunderquelle dargestellt sei, deren Trank dem Bellerophon gefährlich werden sollte.¹⁾ Strabo berichtet (VIII, 379), dass Bellerophon den Pegasus eingefangen habe, als er gerade aus der Quelle Peirene trank, und diesen Moment wollten ältere Erklärer in dem Relief erkennen. Mit Recht entgegnete ihnen Braun,¹⁾ dass des Helden Behaben zu einer solchen Handlung nicht passe. Die geflissentliche Hervorhebung von Zaum und Zügel, welche wir in den Marmorskulpturen bemerken, deutet darauf hin, dass entweder die Sagenversion, wonach Athene Chalinitis dem Bellerophon den gebändigten Pegasus übergab,²⁾ oder die Erzählung Pindars³⁾ vom Künstler befolgt ist. Der Dichter schildert, wie der Held sich vergeblich mühte, das Flügelross in seine Gewalt zu bringen, bis ihm im Traume Athene Hippias erschien und ihm einen goldenen Zügel brachte. Nachdem er auf ihren Befehl seinem Vater, dem Meerbeherrscher, einen Stier geopfert und ihr selbst einen Altar errichtet hat, gelingt es ihm, den Pegasus zu fangen und ihm den milden Besänftiger um das Kinn zu spannen. In den Bildwerken erscheint der Held ruhig, weil er sich völlig Herr weiß seines Rosses, aber doch mit fester Hand den Zügel umfassend; der Pegasus hingegen zeigt sich ermüdet und nach der Erfrischung lechzend. Die Ermüdung ist natürlich, nachdem das Tier sich wild gestraubt hatte gegen die Bändigung, und Bellerophon, endlich seiner Meister geworden, es aufs äußerste angestrengt hatte, wie der Reiter es mit dem widerspenstigen Pferde zu thun pflegt. Um die Situation klarer zu machen, hat der Künstler die Lokalpersonifikation zugefügt, die erstaunt ist beim Anblick des nunmehr gezügelten stolzen Tieres. Sie hatte es in seiner Freiheit gesehen, sie war vielleicht Zeuge gewesen der früheren fruchtlosen Versuche, das ungestüme Ross zu meistern, denn an den Quellen⁴⁾ war es nach Pindars Worten, wo der Held viel Mühen erduldet, den Pegasus zu zähmen begehrend, den Sohn der schlangenhaarigen Gorgone. Als Nymphe einer solchen Quelle, vielleicht als Peirene selbst, haben wir die Frauenfigur der Elfenbeinreliefs anzusehen.⁵⁾

Nicht bei allen Reliefs der Elfenbeinkasten ist es möglich, wie bei dem Iphigenieopfer und der Tränkung des Pegasus, das direkte Vorbild in unserem Typenschatz der antiken Kunst nachzuweisen. Oftmals müssen wir uns begnügen, nähere oder entferntere Verwandte der einzelnen Figuren heranzuziehen und mit ihrer Hilfe zu konstatieren, was in den Elfenbeinreliefs auf antike Vorlagen zurückgeht, was die späten Nachahmer aus Missverständnis oder Laune zugefügt und geändert haben.

¹⁾ Zwölf Basreliefs griechischer Erfindung aus Palazzo Spada S. 1.

²⁾ Pausanias II, 4. 1.

³⁾ Ol. XIII, 60 ff.

⁴⁾ Auf einem Silberbecher aus Bernay (Babelon, *Le Cabinet des Antiques a la Bibliothèque Nationale* Taf. XXIV), welcher die Gottheiten der isticischen Spiele darstellt, trinkt Pegasus neben einer sitzenden Nymphe, die hier sicher Peirene zu benennen ist. Dieser Darstellung entspricht wohl das von Schneider a. a. O. p. 288 erwähnte Fragment, das am Campanile des Doms zu Parenzo eingemauert ist. Ein pompejanisches Gemälde (Sogliano, *Le pitture murali campane scoperte negli anni 1867—79*, Nr. 520) zeigt eine gelagerte männliche Wassergottheit und vor ihr Pegasus auf der Wiese weidend, während Bellerophon mit seiner Schützerin Athene bereits herannaht.

⁵⁾ Nach Schneiders Angabe trägt die Frau eine Mauerkrone, und danach wäre sie allerdings als Personifikation einer Stadt aufzufassen; ihre Kopfbedeckung auf dem Verolikkasten scheint aber ein Hut der Form zu sein, wie ihn die Tanagräerinnen tragen.

Auf dem Deckel des Verolikastens nimmt die Mitte ein sitzender bärtiger Alter ein, dessen Rechte in die Saiten einer großen Leier greift. Die Gestalt erinnert an den leierspielenden Herakles oder an Polyphem, der seine Liebesklagen mit Saitenspiel begleitet. Mit dem Bilde des Kyklopen auf dem Relief der Villa Albani¹⁾ hat die Elfenbeinfigur die Wendung des Kopfes gemein. Dort wird nach Sauer's Deutung diese Bewegung veranlasst durch den schelmischen Eros, der dem täppischen Liebhaber der Galatea über die Schulter schaut und ihn darauf aufmerksam macht, dass hinter seinem Rücken die angesungene Meermaid aus den Fluten emporgetaucht sei. Dem Eros entspricht im Elfenbeinrelief ein Putto, der von rechts her über dem Haupt des Leierspielers heranschwebt und in dieselbe Richtung wie dieser blickt. Nun fehlt hier auch der Gegenstand nicht, auf den beider Augen gerichtet sind. Es ist dies der nackte Putto, der links unten neben dem Leierspieler erscheint. Mit beiden Händen hält er einen runden Gegenstand in die Höhe, den man für ein Krotalenpaar zu halten geneigt sein könnte. Die undeutliche Masse aber, auf der dieser Putto sitzt, legt die Vermutung nahe, dass sein Vorbild auf einem Delphin ritt, gleich dem Eros, der auf mehreren pompejanischen Bildern dem Polyphem ein Briefchen der Geliebten überbringt.²⁾ Das Reittier sowie die Schreibtäfelchen konnten bei einem kleinen Silberrelief, das wir als Vorlage des Elfenbeinschnitzers voraussetzen haben, leicht missverstanden werden. Ist unsere Deutung richtig, so wird danach auch die Erklärung des albanischen Reliefs zu modifizieren sein, dem das Original des Elfenbeinwerks offenbar nahe stand. Wahrscheinlich ist hinter dem Polyphem der Marmorskulptur ebenfalls ein brieftragender Eros zu ergänzen oder hinzuzudenken.

Dem Leierspieler schloss der Elfenbeinschnitzer zwei musizierende Centauren an, die bestgelungenen Figuren des ganzen Reliefs. Das Schema, in dem die beiden Gestalten komponiert sind, ward erfunden für die Centauren, welche den Wagen des Dionysos oder der Ariadne ziehen,³⁾ aber auch anderwärts kommt ein solches Centaurenpaar vom Wagen gelöst vor.⁴⁾ Ganz üblich ist es, die beiden vor den Wagen Gespannten dadurch zu differenzieren, dass der eine jugendlich, der andere bärtig gebildet wird, und ebenso gewöhnlich ist es, sie musizierend darzustellen. Syrinx und Querflöte in ihren Händen sind uns zwar anderswoher nicht bekannt, doch auf einer Marmorara in Marbury Hall,⁵⁾ welche zwei durch einen Kandelaber getrennte Centauren schmücken, bläst der eine das vom Pan erfundene Instrument, und die Querflöte ist bei Erosen und Satyrn so häufig,⁶⁾ dass es wohl nur ein Zufall ist, wenn wir keine Centauren damit ausgestattet sehen. Das im Rücken des jugendlichen Centauren flatternde Fell ist unzählige Male angewandt, da es den Raum über dem Pferdeleibe so gut ausfüllt; befremdlich aber ist die Kopfbedeckung derselben Figur, die sicher eine Zuthat des Elfenbeinschnitzers ist. Sie ist phrygischen Mützen nachgebildet oder Zipfelmützen, wie sie auf einer aretinischen Scherbe, der Imitation einer

¹⁾ Sauer, Der Torso vom Belvedere Taf. II S. 51. Aufzählung verwandter Darstellungen daselbst S. 102 Anm. 147.

²⁾ Siehe Sauer a. a. O. S. 103 Anm. 149.

³⁾ Vergl. z. B. die Sarkophage Monumenti dell' Ist. VI, VII 80, 2; Clarac, Musée de sculpture II, 124, 151; Lasinio, Campo santo 98, 124, 127.

⁴⁾ Z. B. auf einer Gemme des Neapeler Museums (Cades, Impr. gemm. 523).

⁵⁾ Arch. Zeit. XXXII, 1874 S. 48; Michaelis, Ancient Marbles in Great Britain p. 515 Nr. 41.

⁶⁾ Siehe Stephani, Comptes rendu 1867 p. 45 f.

alexandrinischen Silbervase, ein durch eine Hakennase ausgezeichneter Mann trägt.¹⁾ Auch der nackte, die Krotalen schlagende Putto, welcher rittlings auf der linken Schulter des bärtigen Centauren sitzt, scheint eine Interpolation des Elfenbeinarbeiters zu sein. Eroten auf dem Pferderücken der Centauren sitzend oder stehend begegnen uns oft, und häufig genug mit Musikinstrumenten, niemals erscheinen sie auf den Schultern ihrer Träger. Indessen die Analogie der Satyrn, welche den kleinen Dionysos tragen, und der Tritonen, denen vielfach Eroten auf den Schultern sitzen,²⁾ hätte wohl einen antiken Künstler veranlassen können, das Motiv auf einen Centauren zu übertragen.³⁾ In unserem Falle lässt die Ungeschicklichkeit in der Bildung des Putto, die auffallend kontrastiert mit der Ausführung der Centauren, die Hand des Interpolators erkennen.

Den zahlreichen musizierenden Figuren gesellte der Elfenbeinschnitzer mehrere tanzende. Unmittelbar vor den Centauren dreht sich ein Paar in schwindelndem Rundtanz umeinander. Das Vorbild der beiden Figuren muss eines der Reliefs gewesen sein, welche Eroten als bacchische Thiasoten darstellen.⁴⁾ Die beiden kindlichen Gestalten sind mit einem bis an das Knie reichenden ungegürteten Chiton und einem ebensolangen Mantel bekleidet, doch hat der Elfenbeinarbeiter nicht überall die Kleidungsstücke deutlich geschieden. Sie ergeben eine Fülle feiner Falten und stehen in ihrer Behandlung der Gewandung des Laternenträgers auf der kapitolinischen Graburne des L. Lucilius Felix⁵⁾ sehr nahe. Auf den Kopf ist ihnen wohl erst vom Elfenbeinschnitzer dieselbe Zipfelmütze gesetzt, welche der jugendliche Centaur trägt, dagegen die Beinringe des Knäbleins zur Linken, der häufige Schmuck der Eroten, werden auf das Original zurückgehen. Das Tanzschema der beiden ist ein außergewöhnliches, denn wo zwei miteinander tanzende Figuren dargestellt sind, pflegen sie beide entweder in Vorderansicht⁶⁾ oder in Rückansicht⁷⁾ zu erscheinen. Das Schema unserer Gruppe kehrt wieder in einem Bilde des Vat. Gr. 747,⁸⁾ einer der oben erwähnten Bibeln, welche die Kompositionen der Josuarolle wiederholen. Die Feier für den glücklichen Durchzug durchs Rote Meer und die Vernichtung der Ägypter, wobei Mariam das Siegeslied anstimmt und mit den Weibern Israels tanzt, wird illustriert durch eine Frau, welche ein trommelartiges Instrument schlägt (das Tympanon des Textes) und durch drei Tänzerinnen. Die beiden mittleren zeigen dieselbe Beinstellung und die gleiche Körperhaltung wie die Elfenbeinfiguren, nur die Armhaltung ist eine etwas andere und der Kopf ist nicht umgewandt. Der letztere Umstand ist wohl nur auf eine Nachlässigkeit des Kopisten zurückzuführen, denn die dritte Tänzerin, welche im übrigen der linken Figur der Mittelgruppe entspricht, hat den Kopf zurückgebeugt, und ebenso die Bacchantinnen antiker Reliefs, an welche diese Figuren sich anlehnen. Die Mänade einer Thonplatte z. B., welche zusammen mit einem Satyr den jungen

¹⁾ Jahrb. des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland 1895 Heft XCVI Taf. IV, 22 S. 78.

²⁾ Z. B. auf den Sarkophagen, Visconti, Museo Pio Clementino IV, 33; Clarac a. a. O. 206. 192—194; Bottari, Museo Capitolino IV, 62.

³⁾ So hat ein Centaur des Sarkophags (Clarac a. a. O. 150. 181) einen Putto auf seinen Arm gehoben.

⁴⁾ Vergl. Arch. Zeit. XXIII, 1865 S. 61 ff., XXX, 1873 S. 16.

⁵⁾ Helbig, Führer durch die Museen Roms Nr. 429.

⁶⁾ Z. B. auf den Sarkophagen, Clarac a. a. O. 139, 141; 140, 140. Lasinio a. a. O. Taf. LXI.

⁷⁾ Vergl. z. B. Zoega, Bassorilievi antichi di Roma Tav.

⁸⁾ Abgeb. von Kondakoff, Histoire de l'art byzantin, Planches XII, 5.

Dionysos im Liknon schaukelt,¹⁾ die Tympanonträgerin eines lateranensischen Fragments²⁾ entsprechen in ihrem Bewegungsmotiv ganz dem in Vorderansicht erscheinenden Knaben des Elfenbeinreliefs; seinem Genossen lässt sich die Bacchantin eines Pariser Marmorkraters vergleichen,³⁾ welche ein Tympanon mit der Rechten über ihr Haupt erhebt. Links von ihr, allerdings durch einen Satyr getrennt, ist eine Leierspielerin angebracht, welche, von vorn gesehen, nach links tänzelt und den Kopf nach rechts wendet, so dass sie zusammen mit der Tympanonträgerin etwa dasselbe Schema repräsentiert, in dem die beiden Elfenbeinfiguren komponiert sind. Solche Analogien machen es wahrscheinlich, dass hier dem Elfenbeinschnitzer ein direktes antikes Vorbild vor Augen gestanden hat, das uns bisher aufzufinden nicht gelungen ist. Sehr zweifelhaft ist uns, ob die Gegenstände in den Händen seiner Figuren, ein wehendes Tuch und ein Kranz, im Original dieselben waren; vielleicht ist der Kranz irrtümlich aus einem Tympanon entstanden, das zum rasenden Rundtanz besonders gut passt und bei den verwandten Bacchantinnen häufiger vorkommt.

Bei der äußersten Figur in der rechten Ecke erscheint es auf den ersten Blick ungewiss, ob sie auch einen Knaben oder ein weibliches Wesen darstellt. Das Motiv, im Tanze eine Schärpe über dem Haupt flattern zu lassen, kennen wir nur bei Mänaden,⁴⁾ und eben bei ihnen ist es auch üblich, den größtenteils entblößten Rücken zu präsentieren. Entweder tragen sie dann einen weiten Mantel, der auf einer Schulter zusammengeknüpft ist, so dass im Rücken nur ein dreieckiger Zipfel bis zu der Gürtung hinunterläuft, während die ganze Masse des Stoffes auf der Vorderseite des Körpers sich breit entfaltet,⁵⁾ oder sie haben nur ein shawlachtiges Gewand, das oberhalb der Hüften über den Rücken läuft und über die Arme genommen ist, so dass nach vorn die beiden Enden herabhängen und sich ausbreiten.⁶⁾ Allerdings hat keine von ihnen das Gewand umgeknötet, wie die Elfenbeinfigur. Die nächste Analogie dazu bietet vielmehr die kleine tanagraische Thonfigur eines libierenden Erosen,⁷⁾ dem schurzartig eine Schärpe umgebunden ist, so dass die beiden Enden auf der Seite herabhängen. Dass die Elfenbeinfigur ein Knabe sein soll, deutet auch die Haarbehandlung an, die ganz gleich bei dem Achill und den beiden Dienern des Iphigenieopfers sich findet. Auch die excentrische Bewegung spricht für das männliche Geschlecht, denn die Erhebung des Fußes bis zur Höhe der Kniekehle pflegt die alte Kunst bei Tänzerinnen nicht zuzulassen, während sie bei tanzenden Satyrn häufig ist. Dass in dem Elfenbeinrelief der Fuß, der ganz unnatürlich verdreht ist, die Hinterbacken berührt, ist eine Ungeschicklichkeit des Schnitzers; im nachgeahmten Original war der linke Unterschenkel wagrecht nach rechts gestreckt und die Fußspitze zur Erde gesenkt. Die Bewegung wird uns veranschaulicht durch das Gegenbild der Figur,

¹⁾ Müller-Wieseler D. a. K. II XXXV, 414.

²⁾ Benndorf-Schoene, Lateran Nr. 248.

³⁾ Clarac a. a. O. 137, 143.

⁴⁾ Vergl. Visconti, Museo Pio Clementino IV, 20; Clarac a. a. O. 138, 138. Von solchen Figuren ist das Motiv übertragen auf die Personifikationen des Tanzes in den Handschriften des Kosmas (Garrucci a. a. O. Tav. 146).

⁵⁾ Siehe z. B. Visconti, Museo Pio Clementino IV, 29; Zoega a. a. O.; Lasinio a. a. O. XCIX.

⁶⁾ Vergl. z. B. Maffei, Museo Veronese p. LXXIII; Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien IV, 435.

⁷⁾ Rayet, Monuments de l'art antique II; Heuzey, Figures antiques du Louvre Pl. XXXV bis.

den Putto,¹⁾ welcher auf dem Kopf des Krotalenschlägers hinter dem Leierspieler zu stehen scheint. Er ist, abgesehen von der fehlenden Schärpe, die genaue Umkehrung der Figur in der rechten Ecke, und es ist unzweifelhaft, dass in der Vorlage des Elfenbeinarbeiters die beiden Knaben eine Gruppe bildeten, welche aus Raummangel zerrissen werden musste.²⁾ Den schlagendsten Beweis für diese Annahme bietet das Tuch, welches ganz rechts am Boden liegt und sich ursprünglich in der Mitte der beiden Tanzenden befunden haben wird; es ist das Gewand, welches der von vorn gesehene Knabe abgelegt hatte im Gegensatz zu seinem Genossen, der es um den Leib geschlungen trägt. Diese Gruppe bildete einen fein durchgeführten Chiasmus zu der Gruppe der beiden bekleideten Knaben. Ebenso wie zwei von Zoega zusammengestellte Marmorreliefs,³⁾ die zwei chiasmisch angeordnete Gruppen von Mänaden zeigen, ursprünglich miteinander verbunden waren, haben offenbar unsere beiden Gruppen ein und dasselbe antike Gerät geziert. Der späte Elfenbeinschnitzer hat uns hier den Schmuck eines schönen Silbergefäßes getreu und, wie es scheint, vollständig überliefert.

Für die Figur der Europa⁴⁾ auf der linken Seite unseres Deckels fehlt es unter den erhaltenen Antiken nicht an Vorbildern; eine Besonderheit des Elfenbeinreliefs aber ist der Kranz um den Hals des Stieres, der aber sicher dem Originale angehörte. In einem Wandgemälde ist eine Begleiterin der Europa damit beschäftigt, dem Stiere, der seine süße Last schon auf sich genommen hat, eine Guirlande um den Hals zu winden,⁵⁾ und schon auf einem der Vasenbilder, welche das Erscheinen des Stieres unter den Jungfrauen darstellen,⁶⁾ eilt eine derselben mit einem Kranze herbei. Vielleicht ist auch die Haltung der Europa desselben Bildes dahin zu erklären, dass sie dem Stier eine (vom Maler nicht ausgeführte) Binde anlegen will. Der Zug, dass der Stier mit Blumen und Bändern geschmückt wurde, mag auch von einem Dichter ausgebildet sein, und wir haben es als einen Zufall anzusehen, dass der Kranz auf den erhaltenen Bildern des meerdurchschreitenden Stieres nicht vorkommt.⁷⁾

¹⁾ Zum Bewegungsmotiv dieses Putto vergl. die Bacchantin an der äußersten linken Ecke eines vatikanischen Sarkophags (Visconti a. a. O. IV, 20).

²⁾ Vereinzelt kommen die beiden Knabenfiguren auch auf einigen der verwandten Kästchen wieder vor; das Bologneser Exemplar z. B. bietet den Knaben in Vorderansicht, das Florentiner den in Rückansicht.

³⁾ S. oben S. 18 Anm. 7.

⁴⁾ Erst nach Abschluss der Arbeit fand ich Gelegenheit, in der Kollektion Spitzer Bd. I S. 7 die Abbildung des Reliefs zu sehen, welches eine Europadarstellung analog der unsrigen enthält (Schneider Nr. 25). Die Figuren der Europa und ihrer Gespielinnen sind denen des Verolikastens völlig gleich, statt der Steinwerfer aber sehen wir dort vor dem Stier einen nach rechts schwimmenden Putto mit der Hochzeitsfackel. Über ihm schwebt ein anderer Putto mit einem Kranze. Ganz rechts steht ein Liebespaar, wohl Mars und Venus zu benennen, das auf mehreren anderen Kästchen wiederkehrt. Überall hält die weibliche Figur eine große Fackel, nur auf dem ehemals Spitzerschen Relief eine Schale, die der Situation angemessener ist. Es scheint, dass gerade die Zusammenrückung mit dem Träger der Hochzeitsfackel die Vertauschung der Schale mit einer Fackel in der Hand der Venus veranlasst hat.

⁵⁾ Helbig, Wandgemälde Nr. 123, vergl. das Bild Sogliano a. a. O. Nr. 79.

⁶⁾ Jahn, Entführung der Europa Taf. 1.

⁷⁾ Eine Schärpe trägt der Stier eines Mosaiks in Villa Casali (Jahn a. a. O. S. 47) um den Hals geschlungen.

In Haltung und Kleidung stimmen mit der Europa mehrere antike Münzen und Reliefs überein,¹⁾ und überaus ähnlich muss ihr die Figur auf dem von Achilles Tattus beschriebenen Gemälde gewesen sein. Sie saß auf dem Tiere nicht rittlings, sondern liefs beide Füße auf der rechten Seite herabhängen. Ihre Linke fasste das Horn des Stieres, wie der Wagenlenker den Zügel, ihre Rechte war nach hinten ausgestreckt,²⁾ und beide Hände hielten den Schleier, der sich bogenförmig über ihrem Haupte ausspannte. Den Oberkörper bis zur Scham hüllte ein weißer Chiton ein, den unteren Teil des Körpers bedeckte ein purpurfarbiger Mantel, und der Chiton war gerade unter der Brust gegürtet. Die Beschreibung würde bis in die Einzelheiten auf unser Relief passen. Dasselbe Gemälde enthielt auch mehrere Begleiterinnen der Entführten, welche, mit den Blicken den Stier verfolgend und die Arme nach ihm ausstreckend, ins Meer gelaufen waren bis dahin, wo die Wogen ihre Füße überspülten. Bereits auf einer kleinen rotfigurigen Amphora erscheint hinter Europa eine Gespielin, den rechten Arm der Fortgetragenen nachstreckend.³⁾ Ein untergegangenes Wandgemälde des Nasoniergrabes, das uns nur durch die unzuverlässige Zeichnung Bartolis bekannt ist,⁴⁾ zeigt am Ufer, das die Europa verlassen hat, drei nach rechts gewandte Frauengestalten, zwei vorwärts eilend und der Herrin nachschauend; die dritte, welche am weitesten vorgedrungen war, hat im Laufe innegehalten, wendet den Kopf zu der Begleiterin, die neben ihr angelangt ist und scheint sie zu bedeuten, dass die weitere Verfolgung durch das Wasser unmöglich gemacht wird. Dieselbe Gruppe kehrt wieder in dem Mosaik, das nach der Auffindung in Palestrina in den Palazzo Barberini gelangt ist,⁵⁾ und dieses lässt deutlicher als die Reproduktion des Wandgemäldes erkennen, dass die beiden Mädchen, welche in der linken Ecke des Elfenbeinreliefs der Europa nachlaufen, auf dasselbe Original zurückgehen, wie die beiden vorwärts eilenden Gestalten jener Gruppe. Die Bewegung, die Kleidung, Chiton und rückwärts flatternder Mantel sind in den Bildwerken gleich, und die Armhaltung ist beiderwärts eine ähnliche. Aber in dem Mosaik sind die drei Gestalten vom Meere und der geraubten Herrin abgewandt und laufen landeinwärts. Man musste sie daher als erschreckt fliehende Begleiterinnen der Europa auffassen, womit aber ihre Bewegung schlecht harmoniert. Beide strecken sie ihre Rechte aus, wie um etwas Entferntes zu greifen. Das ziemt den Gefährtinnen der Europa, die ihrer Herrin nachlaufen, nicht denen, die im Rücken der Entführten landeinwärts fliehen. Die Art, wie zwei von ihnen das Gewand lüften, kann zwar erklärt werden als ein Mittel zum schnelleren Fortkommen, lässt aber vielmehr an Frauen denken, die ins Wasser treten. Die Bewegung der vordersten Figur, welche den Schritt hemmt und das Gesicht zu ihrer Gefährtin wendet, wird vollends erst verständlich, wenn sie dieselbe Bedeutung hat

¹⁾ Aufgezählt von Jahn a. a. O. S. 16.

²⁾ Die Worte des Tattus (ed. Jacobs V, 29) *αἱ χεῖρες ἀμφω διετέταντο, ἡ μὲν ἐπὶ κέρασιν ἡ δὲ ἐπ' οὐρανὸν* sind übersetzt »manu altera cornu altera caudam virgo apprehenderat«, und Jahn sagt, Europa stütze die Linke auf den Rücken des Stieres, doch die Worte besagen nur, dass die Hände in verschiedener Richtung ausgestreckt waren. Dass die Linke das Horn gefasst hielt, ist bereits oben berichtet (V, 17). So kann die Armhaltung auf dem Bilde genau dieselbe gewesen sein, wie auf dem Elfenbeinrelief. Auch dem Lukian wird die Erinnerung an eine ähnliche Darstellung vorgeschwebt haben bei den Worten, die er dem Zephyros in den Mund legt (Dialogi marini XV, 2).

³⁾ Overbeck, Griech. Kunstmythologie I S. 433, Nr. 14 b.

⁴⁾ Bartoli, *Picturae ant. cryptar. Rom. et sepulcr. Nason. II tab. 17*; Overbeck Nr. 39.

⁵⁾ Jahn a. a. O. Taf. II S. 7 ff., danach abgeb. auch in Roschers *Mythol. Lexikon I S. 1413*.

wie bei der entsprechenden Figur des Wandgemäldes. Diese Beobachtungen ergeben, dass der Verfertiger des Mosaiks, dessen Kunstwert überhaupt gering ist, sein Bildwerk aus verschiedenen Europadarstellungen kontaminiert hat. Er musste eine quadratische Fläche füllen (82×82 cm) und scheint dazu zwei Langkompositionen verwandt zu haben. Die Gruppe der drei Frauen entlehnte er einem Kunstwerke, das aus demselben Original abgeleitet war wie das Wandgemälde und das Elfenbeinrelief. Wir müssen die Frage aufwerfen, ob er diesem Werke noch andere Züge entnommen hat.

Vor der Gruppe der drei Frauen befindet sich in dem Mosaik eine aus zwei Figuren bestehende, die leider teilweise zerstört ist. Die vordere Gestalt bewegt sich in eilemdem Lauf nach rechts, aber sie wird aufgehalten von einer Gefährtin, die in gleicher Richtung lief, nun aber den linken Fuß vor die vordere schiebt und ihren linken Arm um sie schlingt. Ihr Oberkörper fehlt, aber ihre Rechte ist erhalten. Sie weist nach rückwärts, und dieser Richtung folgt der Kopf der vorderen. Die einzig mögliche Erklärung dieser Begleiterinnen der Europa ist, dass sie im ersten Schrecken über die Entführung sich zur Flucht gewandt haben, nun aber innehalten und nach der Herrin sich umschaun. Wir mögen uns denken, dass sie im nächsten Moment umkehren werden, um zu versuchen, ob sie die Entführte noch erreichen und zurückhalten können. Sie passen natürlich nur zu einer Europadarstellung, in welcher die Königstochter nach links fortgetragen wird, und werden aus derselben Vorlage stammen, die dem Mosaikarbeiter das Bild seiner Hauptperson bot.

Rechts von den beiden Mädchen ragt aus den Felsen die Gestalt eines bärtigen Mannes auf, der einen roten Mantel über der rechten Schulter trägt und mit der Rechten einen langen Stab aufstützt, doch der Künstler hat durch nichts angedeutet, dass irgend welche Beziehung zwischen diesem Manne und den beiden Mädchen vor ihm besteht. Ihre Bewegung lässt nicht erkennen, dass sie ihm eine Botschaft bringen wollen, noch dass sie vor ihm erschrecken, sie sind lediglich mit dem beschäftigt, was hinter ihrem Rücken vor sich geht. An die Annahme, dass die Mädchen durch die Erscheinung in Schrecken gesetzt seien, hatten Jahn und Overbeck ihre Deutungen geknüpft, jener benannte den Mann Agenor oder Kadmos, dieser wollte lieber an Zeus denken. Overbecks Deutung lässt sich halten, wenn auch der Grund, auf dem er sie baute, gefallen ist. Die Anwesenheit des Zeus bei der Entführung der Europa hat nichts Auffälliges, da nach einer Sagenversion der Gott sich nicht selbst verwandelte, sondern durch einen Wunderstier seinen listigen Anschlag gegen die phönikische Königstochter ausführen ließ. Oft haben die Künstler diese Version befolgt. Zeus ist gegenwärtig in der Scene, welche der eigentlichen Entführung vorausgeht,¹⁾ und ebenso ist er mit der durchs Meer getragenen Europa vereinigt. Gewöhnlich ist er ihr zugekehrt, bald ruhig sitzend,²⁾ bald ihr entgegenschreitend,³⁾ in beiden Fällen ist er als am Ufer Kretas befindlich zu denken. Auf einer unteritalischen Amphora⁴⁾ jedoch bewegt sich der Stier linkswärts, und hinter ihm, ebenfalls links gewandt, steht ein würdiger Mann, in einen gestickten Mantel gekleidet und mit

¹⁾ Auf den Vasenbildern Overbeck Nr. 17, 18 und auf einem späten Elfenbeinrelief in Triest (Arch. Zeit. XXXIII, 1875 Taf. 12, Photographie mit unserer Erklärung in der dritten Serie des Einzelverkaufs von Arndt-Amelung).

²⁾ Auf drei Fischtellern aus Südrussland, Overbeck Nr. 21 a, b, c.

³⁾ Auf einer streng rotfig. Vase, Overbeck Nr. 9.

⁴⁾ Overbeck Nr. 19.

der Rechten einen langen Stab aufstützend. In ihm hat Overbeck mit Recht den Zeus erkannt, und ihm analog können wir die fragliche Figur des Mosaiks auffassen, aber zwei Gründe machen es wahrscheinlich, dass sie ursprünglich nicht der Komposition angehörte, in welcher Europa nach links getragen wird, sondern den Zeus darstellte, welcher auf Kreta der Geliebten harrt. Einerseits nämlich erscheinen die Felsen des Mosaiks der Situation wenig angemessen, da der Raub auf den flachen Wiesen des Strandes vor sich ging, und der aus den Felsen ragende Zeus passt deshalb besser ans Gestade Kretas. Andererseits würde er mit den beiden nicht näher charakterisierten Lokalgöttheiten, welche in der rechten Ecke des Mosaiks aufs Meer hinaus blicken, ein treffliches Pendant ergeben zu den drei Begleiterinnen Europas auf dem Wandgemälde und dem Mosaik, denn die beiden vorderen derselben sind enger zusammengeschlossen, die dritte steht für sich allein; jenen würde die Gruppe der Lokalgöttheiten, dieser der dahinter aufragende Zeus entsprechen.

Dass die beiden Lokalgöttheiten in der That der Komposition angehörten, welche dem Wandgemälde und dem Elfenbeinrelief zu Grunde liegt, dafür liefert das letztere einen sicheren Beweis. Die auffallende Verbindung der sechs Steinwerfer mit der Europa findet nämlich eine treffende Erklärung, wenn die Vorlage des Elfenbeinarbeiters rechts vor dem Stier eine Figur bot gleich der vorderen Lokalpersonifikation des Mosaiks. Diese trägt Stiefel und eine kurze gegürtete Exomis; im linken Arm, der vor die Brust gelegt ist, hält sie einen stockartigen Gegenstand, und die Rechte hat sie im Gestus des ἀποσκιπέειν vor das Gesicht erhoben, um die Augen zu beschatten. Dadurch gewinnt sie eine gewisse Ähnlichkeit mit dem am weitesten nach links vortretenden Steinwerfer und konnte wohl den Elfenbeinschnitzer, der den Sinn des nachgeahmten Bildwerkes nicht kannte, zu dem Irrtum verführen, dass es sich hier um einen Mann handle, der den nahenden Stier mit einem Steinwurfe zurückscheuchen wolle. Bei seiner überall hervortretenden Vorliebe für heftig bewegte Figuren genügte aber dem Künstler der eine vermeintliche Steinwerfer nicht, noch weniger mussten ihm die beiden ruhigen Halbfiguren gefallen, welche sein Vorbild hinter jenem gezeigt zu haben scheint. Deshalb setzte er an ihren Platz die Gruppe der Steinigenden, die ihm aus Miniaturen geläufig war. Selbst diese Entstellung der antiken Vorlage kann uns somit noch dazu dienen, eine verlorene gute Komposition der alten Kunst zu rekonstruieren.

