



(1 : 6)

Orpheus

Attische Vase aus Gela

(Tafel II)

von

A. Furtwängler.

Das Bild auf unserer Tafel II ist einem grossen, 0.505 hohen, intakt erhaltenen attischen Mischgefäss von der Form der sog. Amphora mit Stangenhenkeln oder „a colonette“ entlehnt. Die oben stehende Zeichnung stellt das ganze Gefäss von der Rückseite gesehen dar¹⁾. Es ist dabei indess zu bemerken, dass das Ornament des Halses sich am Originale nur auf der Vorderseite findet, während auf der Rückseite der Hals einfach schwarz gefirnisst ist. Um das Ornament auch zur Darstellung zu bringen, haben wir uns diese kleine Veränderung erlaubt. Wir fügen ferner hinzu, dass das Bild der Vorderseite (Taf. II) von denselben Ornamentstreifen umrahmt ist wie das der Rückseite. Die obere Grenze bildet

¹⁾ Die Zeichnungen sind von Herrn van Geldern mit seiner bekannten Sorgfalt gefertigt. Alle schwarz gefirnissten Theile sind in den Zeichnungen auch schwarz wiedergegeben. Es ist dieses Verfahren das einzige das von rothfigurigen Vasen einen richtigen Begriff zu geben vermag. — Die Vase ist Besitz des Antiquariums der kgl. Museen zu Berlin.

also das Stabornament, in welches die Spitzen der langen Lanzen etwas einschneiden. Die Säume an den Seiten sollen eigentlich, wie der Vergleich der etwas älteren Gefässe derselben Form lehrt, wo das Ornament sorgfältiger und naturtreuer gebildet ist, Epheuzweige darstellen, die freilich hier zu blossen Strichen mit Punkten geworden sind. Derselbe Epheuzweig ist am äusseren Rande der Mündung angebracht; auch dies ist typisch und steht zu dem Zwecke des Kraters in Beziehung. Die Oberseite der Mündung ist, wie der Hals an der Vorderseite, mit einem Bande sehr schlanker Lotosknospen geschmückt; auf den Henkelscheiben sieht man Palmetten. Den Uebergang vom Fuss in den Bauch vermitteln die üblichen Strahlen. Alle diese Ornamente sind, wie es in diesem Gefäss-typus besonders lang üblich blieb, schwarz auf den Thongrund aufgemalt. Der Thon hat die schöne warm rothe Farbe der besten attischen Produkte. Der tiefschwarze Firnis ist stark glänzend, doch nicht an allen Stellen dicht genug aufgetragen, um den Grund völlig zu decken. Der letztere schimmert namentlich an einigen Stellen des Bildes der Rückseite hindurch, welche überhaupt nachlässiger behandelt ist. Natürlich ist auch das ganze Innere des Gefässes schwarz gefirnisst.

Gefunden wurde dasselbe auf den durch ihre reichen Vasenfunde seit lange bekannten Gräberfeldern von Gela. Nach dieser Stadt muss gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts, der Zeit welcher unsere Vase angehört, ein besonders starker Import attischer Keramik stattgefunden haben; denn die hier bei weitem am häufigsten gefundenen Stilarten sind die des Uebergangs vom strengen zum schönen und die des älteren schönen Stiles.

Den letzteren zeigt unsere Vase, an welcher wir zunächst das einfache Bild der Rückseite näher ins Auge fassen. Es führt uns dasselbe eine Scene ruhigen Zusammenseins jugendlicher Personen vor, ein Thema das wir auf den Rückseiten gleichartiger Gefässe häufig behandelt sehen. Die Ruhe und Einfachheit des Bildes dient dann immer der bedeutenden Darstellung der Hauptseite als wirksame Folie. Hier sehen wir zwei junge Paare in freundlichem Gespräche. So flüchtig die Ausführung ist, so sind doch die Motive sehr lebendig gedacht und keinesweges so schematisch behandelt wie dies an geringeren Vasen dieser Art so häufig der Fall ist. So ist die Haltung des Mädchens der linken Gruppe, welches, halb abgewendet stehend, die Rechte unter dem Mantel versteckt, durchaus individuell; sie scheint den Versicherungen des Jünglings wenig Glauben zu schenken. Besonders lebendig ist der junge Mann der anderen Gruppe, welcher seinen Stock im Eifer des Gespräches demonstrierend hebt, während das Mädchen ruhig fortfährt Ball zu spielen²⁾. Die Mädchen tragen den ionischen Chiton; darüber den Mantel; die eine hat eine Haube auf, die andere ist mit roth gemalten Haarbändern geschmückt. Beide Jünglinge tragen ein vorn mit einer aufrechten Spitze versehenes rothes Band im Haare³⁾. Der Gegenstand zwischen der linken Gruppe oben scheint ein Paar Sprunggewichte darzustellen.

²⁾ Ueber das Ballspiel bei Mädchen auf den attischen Vasen vgl. oben S. 134.

³⁾ Diese Details sind sehr verblasst und auf unserer Abbildung versäumt anzugeben.

So vorbereitet wenden wir uns zur Betrachtung des Hauptbildes, das unsere Aufmerksamkeit ganz anders fesselt. Denn wusste unser Maler uns schon durch die Behandlung der gleichgültigen Alltagsszenen der Rückseite anzuregen, so ist dieses Bild geradezu packend durch die einfache Grossheit der Motive.

Wir sehen keine Handlung, keine lebendige Aktion, keinen bedeutenden Vorgang, nur ein Zustandsbild, aber getragen von Stimmung. Orpheus sitzt auf einem Hügel und lässt seine Stimme ertönen, indem er mit Saitenspiel sich begleitet. Er sieht nichts von dem was ihn umgiebt. Begeistert wirft er den Kopf zurück und richtet den Blick in leere Ferne. Doch von seinen Landsleuten haben sich einige um ihn gesammelt, dem wunderbaren Gesange zu lauschen. Da ist ein junger Thraker herangetreten, ganz nahe vor Orpheus hin; neugierig gefesselt blickt er den Sänger an; um bequem zu stehen und in Ruhe lange zuhören zu können, hat er das eine Bein auf den Hügel aufgesetzt, lehnt den Oberkörper vor und stützt sich mit der Rechten auf seine zwei Lanzen, während er die Linke, damit sie einen Stützpunkt habe, in die Seite stemmt. In dieser Stellung kann er lange verharren, ohne durch körperliche Ermüdung von seinem geistigen Genusse abgezogen zu werden. Ein älterer Genosse hinter ihm ist halb zum Weggehen gewendet, doch ist sein Auge noch unverwandt auf Orpheus gerichtet. Es scheint in ihm zu kämpfen; doch nicht bewusste Ueberlegungen, nur die Gefühle scheinen im Widerstreit: die Töne, die ihm ans Ohr dringen, fesseln und halten ihn, so dass er lauscht wie gebannt, mit weit geöffneten Augen; doch das Dämonische dieses Gesanges erweckt ihm Schauer, ein Frösteln überrieselt ihn, er hüllt sich in den weiten Mantel und wendet sich zum Gehen. Zwei andere jugendliche Thraker, ein Freundespaar, haben sich hinten dem Sänger genahet. Ruhig und still lassen sie die Musik auf sich wirken. Der eine steht aufrecht und stützt sich mit beiden Händen fest auf seine Lanzen. Den Kopf lässt er leise zur Seite sinken und die Augen schliesst er: nichts Aeusseres soll ihn stören, er will nichts sehen was ihn umgiebt, nur hören, lauschen dem heiligen Sänger und in seinen Tönen schwelgen. Der Freund aber lehnt sich an ihn und löst seine Glieder, soviel die stehende Haltung ihm dies gestattet; auch er ist ganz Ohr, ganz hingeeben dem Genusse, den die Musik ihm gewährt. Den Kopf lässt er nach vorne sinken; der Blick des nur halb geöffneten Auges ist gegenstandslos zur Erde gerichtet.

Das ist kein gewöhnlicher Maler, dem solche Sprache aus dem Bilde spricht, der so die Wirkung der Musik zu schildern weiss, dass wir in wenigen Figuren alle Stufen der Empfindung von gefesselter Neugierde zu hingebendem Versenken und zu heiligem Schauer zu überblicken glauben.

In festen grossen Zügen und mit überaus sicherer Hand ist das Bild entworfen. Bei den Einzelheiten hielt sich der Maler nicht lange auf, indem er rasch auf das Hauptziel, die ausdrucksvolle Haltung losging und alles darauf concentrierte. Dennoch bietet sein Bild eine Reihe uns interessanter Einzelheiten, die wir nun näher ins Auge zu fassen haben.

Orpheus selbst ist durchaus als Grieche gebildet und trägt keinerlei Anzeichen

thrakischer Herkunft. So hatte ihn auch Polygnot in der Nekyia gemalt und so erscheint er auf allen attischen Vasen der zwei ersten Drittel des 5. Jahrhunderts. Das früheste Denkmal, das Orpheus durch Theile der Tracht als Thraker charakterisiert, scheint das berühmte Orpheusrelief zu sein, dessen Original der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts angehören muss. Seine Kleidung ist zwar auch hier noch in der Hauptsache griechisch, aber die hohen Stiefel und vor allem die Fuchspelzmütze, die ἀλωπεκῆ⁴⁾, welche er trägt, sind thrakisch. In der späteren Kunst, seit dem 4. Jahrhundert, gab man Orpheus mehr oder weniger vollständig das einmal für Barbaren überhaupt conventionell gewordene Orientalen-Costüm, indem man von speziell thrakischer Tracht offenbar nichts mehr wusste. Auf unserer Vase also tritt Orpheus wie ein reiner Grieche auf, obwol der Maler, wie die umgebenden Figuren zeigen, die thrakische Tracht vorzüglich kannte. Es scheint dies zu dem Schlusse zu führen, dass der Typus des Orpheus festgestellt war, bevor die Künstler mit der thrakischen Tracht vertraut waren. Dagegen spricht jedoch die Thatsache, dass Orpheus erst im 5. Jahrhundert, und zwar am Ende der Periode des strengen Stiles auf den Vasen erscheint und uns auch sonst keine älteren Darstellungen desselben bekannt sind; in jener Zeit war aber die Thrakertracht sehr gut bekannt. Daher ist es wahrscheinlich, dass man in der älteren Zeit den gottbegnadeten Sänger auch in der Erscheinung einem Gotte gleich bilden wollte, und dass man das thrakische Costüm verschmähte, weil es ihn zu einer niedrigen Sphäre herabgezogen hätte. So trägt Orpheus auf den älteren Vasen gewöhnlich nur einen Mantel wie hier. Die Haare hat er, wie unser Maler durch den Contur hinlänglich klar angedeutet hat, in zwei Zöpfe geflochten, die hinten herumgelegt sind⁵⁾. Je eine lange Locke jedoch fällt zu den Seiten auf die Brust. Vor den Ohren hängt das lockige Haar etwas länger herab. Ganz dieselbe Haartracht gab man in dieser Zeit, gegen Mitte des 5. Jahrh., auch Apollon, wie die Copieen einer herrlichen Statue dieses Gottes beweisen⁶⁾. An den Wangen unseres Orpheus ist mit verdünntem Firnis etwas Bartflaum angedeutet, was auch bei Apollon im strengschönen Vasenstile zuweilen vorkommt. Dagegen deutet der Kranz, welcher sein Haupt umgiebt, der Epheu⁷⁾, auf die nahe Beziehung des Orpheus zu Dionysos⁸⁾. Dieselbe hat ein anderer gleichzeitiger Maler⁹⁾ dadurch ausgedrückt, dass er ihm ausser einem Thraker auch einen Silen als staunenden Zuhörer giebt; an Orpheus selbst betont derselbe aber durch den Lorberkranz dessen nicht minder enges Verhältniss zu Apollon. In dem Weihgeschenke des Smikythos zu Olympia, das auch derselben Epoche angehört, scheint Orpheus neben Dionysos gestanden zu haben.

⁴⁾ Friederichs und Wolters (Baust. 299, Gipsabg. 1198) sprechen fälschlich von einem „Helme“.

⁵⁾ Nicht zu verwechseln mit der Haarrolle; vgl. oben S. 131, Anm. 25.

⁶⁾ Overbeck, Apollon S. 166. Vgl. oben S. 152.

⁷⁾ Die Blätter sind ausgespart; zwischen denselben sieht man noch verblasste Spuren kleiner roth aufgemalter Beeren, welche bei der Zeichnung leider übersehen wurden.

⁸⁾ Vgl. Lobeck, Aglaoph. 289 ff.

⁹⁾ Arch. Ztg. 1868, Taf. 3.

Dass der Sänger auf einem felsigen Hügel sitzt (der mit ganz verdünnter Firnisfarbe in breiten Pinselstrichen bemalt ist), erweist sich als ein typischer Zug, der auf allen Vasen welche Orpheus musicierend darstellen wiederkehrt¹⁰⁾. Polygnot liess selbst in der Unterwelt den Orpheus auf einem Hügel sitzen und ist darin offenbar abhängig von derselben Vorstellung, welche den Sänger in der Oberwelt auf dem Berge sitzen lässt.

Ueber unserem Orpheus ist der leere Raum zu einer Inschrift benutzt; es steht hier in der gewöhnlichen altattischen Schrift zweimal *καλός*, was man auf Orpheus beziehen kann. Doch ist dies nicht nöthig; denn Maler dieses Stiles haben sowol das vollständigere *καλός ὁ παῖς* als das einfache *καλός* auch über Darstellungen gesetzt wo nur Frauen vorkommen¹¹⁾, also jede Beziehung zu den Figuren ausgeschlossen ist. Wir befinden uns hier übrigens schon am Ende jener Periode, wo die Vasenmaler naiv genug waren, ihrer persönlichen Schönheitsschwärmerei auf den Bildern ein Denkmal zu setzen. Schon empfindet man es als unpassend, die mit der Darstellung gar nicht zusammengehörigen persönlichen Namen beizuschreiben, und begnügt sich lieber mit dem allgemeinen *καλός*¹²⁾, bis bald auch dieses völlig verschwindet.

An den Thrakern, welche Orpheus umgeben, verdient zunächst das Costüm genauere Beachtung, das aus zwei für sie ganz speziell charakteristischen Stücken besteht, aus der Fuchspelzmütze, der *ἀλωπεκῆ* — welche dem Jüngling links in den Nacken gerutscht ist — und dem schweren, bunt gewirkten oder gestickten Mantel, der *ζερά*. Dass sie im Uebrigen nackt erscheinen, ist eine Freiheit des Künstlers; denn die wirklichen Thraker des 5. Jahrhunderts trugen Chitone, welche auch die Schenkel bedeckten, und hohe Stiefel aus Rehkalbleder¹³⁾. Unser Maler hat sich also auf die zumeist charakteristischen Theile beschränkt. Diese sind aber offenbar völlig naturtreu gebildet. An den Mützen¹⁴⁾ scheint der Fuchsschwanz zugleich als Zierrat und Schutz des Nackens verwendet. Der Kopf des Thieres ist natürlich vorne angebracht. In der Mitte oben steht eine Spitze empor, die aber — indem sie auch gestreift ist — ebenfalls aus dem Fell gearbeitet scheint; sie hat eine Oehse, welche zum Aufhängen der Mütze diente. Oberhalb der Ohren sind runde Laschen angebracht, welche hier emporgeschlagen erscheinen, offenbar aber über die Ohren gezogen werden konnten. Dass die *ἀλωπεκῆ*

¹⁰⁾ Selbst ein südetruskischer Vasenmaler hat diesen Typus gekannt und nachgeahmt (Annali d. Inst. 1845, tav. M, vgl. 1867, 176 f.); die obscönen bacchischen Figuren, die er aus eigener Erfindung dazu gemalt hat, zeigen wol, wie er sich die Gesellschaft dachte, in die man durch die orphischen Weihen eingeführt ward.

¹¹⁾ Z. B. Berlin 2404. 2547 u. a.

¹²⁾ Vasen des älteren schönen Stiles mit blosser *καλός* oder *καλή*, z. B. Berlin 2404. 2417. 2518. 2528. 2529. Zu den jüngsten Vasen, welche das *καλός* zeigen, gehört Berlin 2658.

¹³⁾ Wir kennen die Tracht der Thraker im 5. Jahrhundert bekanntlich verhältnismässig genau, sowol aus Herodot 7, 75, wo die thrakischen Hilfsvölker des Xerxes geschildert sind, als aus Xenophons Anab. 7, 4, 4, wo er die Vorzüge der warmen Tracht der Thraker bei der Kälte im Lande der Thynen kennen lernt.

¹⁴⁾ Die Details derselben sind zumeist mit verdünnter gelblicher Firnisfarbe und breitem Pinsel gemalt.

auch die Ohren vor der Kälte schützten, berichtet Xenophon. Der Mantel, der ζειρά hiess, ist offenbar ein derbes wollenes Gewebe, das nur in wenigen Falten bricht. Wie Xenophon angebt, reicht er bis zu den Knöcheln; die Thraker trugen diese Mäntel auch zu Pferd anstatt der griechischen Chlamys. Wie sie angelegt wurden sieht man deutlich auf unserer Vase; zwei Zipfel wurden vorne auf der Brust umgeschlagen und mit einer — von dem Maler nicht dargestellten aber nothwendig vorauszusetzenden — starken Spange zusammengehalten. Das Beiwort ποικιλῆ, welches Herodot der ζειρά giebt, wird durch die gewebten oder gestickten Muster illustriert welche hier zu sehen sind; sie sind von einfacher sog. geometrischer Art.

Es giebt noch eine Anzahl von Vasen, welche dieses ächte Thrakercostüm zeigen. Sie rühren aber alle aus wenigen Dezennien der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts her, indem sie nur der letzten Stufe des strengen und dem älteren schönen Stile angehören. Es ist nämlich wohl zu scheiden zwischen der eben nachgewiesenen ächten, mit Herodots und Xenophons Schilderung völlig übereinstimmenden thrakischen Tracht und den manchfachen anderen verwandten Barbarentrachten, welche auf den Vasen vorkommen. Namentlich ist die ἀλωπεκῆ von der skythischen und persischen Mütze zu unterscheiden. Den letzteren sind besonders die zwei jederseits herabhängenden langen spitzen Seitenlaschen charakteristisch, welche der ἀλωπεκῆ durchaus fehlen. Das älteste Beispiel der letzteren, das ich bemerkt habe, ist eine Schale des Duris (Wiener Vorlegebl. 6, 5), wo sie den Bogenschützen gegeben wird, die aber im Uebrigen gar nichts Thrakisches haben. Die volle Thrakertracht scheint dann der Maler der herrlichen Orpheusschale der Akropolis¹⁵⁾, soweit ihre Reste erkennen lassen, den auf den Aussenseiten mit ihren Pferden dargestellten Thrakern gegeben zu haben¹⁶⁾. Die besten Bilder des thrakischen Costüms finden wir auf den Vasen, welche der unsrigen im wesentlichen gleichzeitig sind. Die volle Tracht kommt nur für wirkliche Thraker verwendet vor, welche namentlich in der Umgebung des Orpheus auftreten¹⁷⁾; nicht selten sind hier auch Chiton und hohe Stiefel angegeben. Aber auch der von Thrakien her brausende Sturmgott Boreas konnte als ächter Thraker gelten und ward deshalb dargestellt in die ζειρά eingehüllt, die ἀλωπεκῆ in die Stirne gedrückt und die Ohrenklappen heruntergeschlagen; so eilt er, ein Bild eisiger Kälte, der Oreithyia nach¹⁸⁾. Indess ein Theil dieses thrakischen Costüms, die Fuchspelzmütze, wird in dieser Zeit auch anderen Figuren gegeben. So trägt sie —

¹⁵⁾ Journal of hell. stud. IX, pl. 6; nicht aus dem sicheren Perserschutt. Vgl. auch Ath, Mitth. XII, 387. Sie ist gewiss nicht von Euphronios.

¹⁶⁾ Doch ist die ἀλωπεκῆ nicht sehr charakteristisch gezeichnet.

¹⁷⁾ Mus. Borbon. IX, 12. Arch. Ztg. 1868, Taf. 3. Mus. Gregor. II, 60, 1 = Gerhard, Trinksch. u. Gef. Taf. J. — Auf einem schönen Stamnos des Vatikans (Mus. Gregor. 2, 18 = Gerhard, auserl. Vas. 164) erscheint als Gegenbild zum Amazonenkampfe ein ächter Thraker in der ζειρά zwischen zwei Frauen mit Schale. Es ist wol ein Thrakerkönig gemeint und es wird damit auf die thrakische Herkunft der Amazonen angespielt.

¹⁸⁾ Gerhard, auserl. Vas. 152, 2.

wie auch die hohen Stiefel — der von Achill verfolgte reitende Troilos¹⁹⁾ und so finden wir sie zuweilen auch bei den reitenden Amazonen²⁰⁾. Dass sie aber in Athen zur Zeit als der Parthenonfries gearbeitet ward auch wirkliche Modetracht der athenischen Ritter war, zeigen mehrere Figuren jenes Frieses²¹⁾. Es ist leicht verständlich und hat viele Analogieen in neuerer Trachtgeschichte, dass man von den barbarischen Reitervölkern des Nordens ein so kleidsames Detail entlehnte. Indess kann diese Mode nur kurz gewährt haben. Auf den späteren Vasen ist diese Thrakertracht ganz verschwunden; ein grossgriechischer Vasenmaler des 4. Jahrh. kleidet selbst die Thraker bei Orpheus in das gewöhnliche orientalische, sog. phrygische Costüm²²⁾.

Die regen Beziehungen, welche Athen zu dem thrakischen Norden seit Anfang des 5. Jahrh. unterhielt, erklären die genaue Kenntniss der Tracht, welche unsere Vasenmaler verrathen, vollständig. Auch hat Aeschylus in seiner grossen thrakischen Tetralogie, der Lykurgeia, gewiss Thraker im Costüm auftreten lassen. Indess hatten die Maler wol auch Gelegenheit genug, wirkliche Thraker zu sehen. Daher gehen sie sogar soweit, den Gesichtstypus charakteristisch zu bilden, wenigstens durch den eigenthümlichen Bartwuchs jener nordischen Völker. Der auf unserer Vase an der Figur rechts zu bemerkende kurze Kinnbart, welcher an der Wange unterbrochen wird, und von dem getrennt erst gegen das Ohr hin wieder etwas Bart erscheint, ist ein durchaus charakteristischer Zug, der sich an dem Thraker der gleichzeitigen Vase Arch. Ztg. 1868. Taf. 3 wiederholt. Es ist dies aber derselbe Bartwuchs welcher den bekannten Daciertypus der traianischen Siegesdenkmäler charakterisiert: eine interessante Bestätigung dafür, dass die Daker in der That Thraker waren.

Die Uebereinstimmung der von Xenophon beschriebenen Tracht der Thynen mit den Thrakern unserer Vasen und ihre eben nachgewiesene Aehnlichkeit mit den von Traian besiegten Daciern macht es übrigens wahrscheinlich, dass die Originale, welche unsere Vasenmaler in Athen sahen, vom entfernteren nördlichen Thrakien, vermutlich von den Gestaden des Pontos gekommen waren.

Ein zweites Interesse bieten die Thraker unserer Vase durch die Schomata ihrer Stellungen. Ganz hervorragend ist in dieser Beziehung die Gruppe der beiden Freunde links. Ich glaube kaum, dass sich in der ganzen erhaltenen Vasenmalerei eine Gruppe findet, welche diese an Schönheit der Umrisse zugleich wie an Stimmung und Ausdruck der Stellungen überträfe. Auf Vasen derselben Zeit wie die unsrige, also des älteren schönen Stiles, kommen zwar zuweilen verwandte Gruppen, und zwar gerade bei zuschauenden oder zuhörenden Figuren vor; aber keine kommt nur von ferne der unsrigen gleich. Ich nenne als besonders nahestehend die Gruppe zweier Musen, welche dem Thamyras zuhören (Monum. d. Inst. VIII, 43, 2) und die zweier Mädchen vor einer Flötenspielerin

¹⁹⁾ Mus. Gregor. 2, 22, 1.

²⁰⁾ Z. B. Gerhard, auserl. Vas. 330.

²¹⁾ Michaelis, Parth. Tf. 9, 8. 15. 19; 10, 3. 4. 36; 13, 120.

²²⁾ Monum. d. Inst. VIII, 43, 1; die Vase scheint frühapulisch, den attischen noch sehr nahe.

(Gerhard auserl. Vas. 304). Der Typus dieser Gruppen, wo zwei Figuren dadurch verbunden sind, dass die eine sich an die andere aufrecht stehende anlehnt und mit einer oder beiden Händen sich auf ihre Schulter stützt, kommt erst in dem strengschönen Uebergangsstile auf²³⁾ und ist der älteren Zeit noch ganz fremd. Man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, dass diese Gruppenbildung zu den Schöpfungen der grossen Wandmalerei des Polygnot und seines Kreises gehört. In der Nekyia der Lesche zu Delphi legte Memnon die eine Hand auf die Schulter Sarpedons, der, das Gesicht auf beide Hände gestützt, in sich versunken dasass. Einer solchen Gruppe ist die unsrige congenial: eine Stimmung, wie wir sie dort aus der Beschreibung nur ahnen können, tritt uns hier ausgeführt entgegen.

Dass es derartige Gruppen der grossen Malerei waren, welche den römischen Künstlern bei Zusammenstellung ihrer Orest-Elektra, Orest und Pylades-Gruppen vorschwebten, hatten wir oben schon zu bemerken Gelegenheit (S. 137).

Noch ist hervorzuheben, dass der eine der Thraker auch mit dem Gesichte ganz von vorne gezeichnet ist. Gewöhnlich vermeidet dies ja die Vasenmalerei; doch ist es gerade da häufiger, wo wir ein nahes Verhältnis zu der grossen Malerei annehmen dürfen: man vergleiche nur den bekannten Krater von Orvieto (Monum. d. Inst. XI, 38), auf welchem Robert die Nachbildung von Gemälden des polygnotischen Kreises erkannt hat.

Die Stellung des Jünglings, welcher das eine Bein aufstützt, gehört ebenfalls zu denjenigen welche mit der polygnotischen Malerei aufgekommen zu sein scheinen²⁴⁾. In der Nekyia war Antilochos so dargestellt und stützte den Kopf auf beide Hände. Das Einstemmen der einen Hand, wie wir es an unserem Thraker sehen, ist in Skulptur und Malerei um diese Zeit beliebt. — Von bedeutenderen Vasen die hierher gehören seien nur zwei unpublizierte genannt. Die Sammlung Bruschi in Corneto besitzt ein herrliches Gefäss derselben Form und desselben Stiles wie das hier behandelte; es stellt Apollon auf einem Felsen zwischen zwei Musen dar; die eine derselben setzt das eine Bein höher auf und stützt den Kopf, der, aus dem Bilde heraus blickend, von vorne gezeichnet ist, auf die rechte Hand auf, während die linke die Leier trägt. Eine treffliche Pyxis im Museum der archäologischen Gesellschaft zu Athen (No. 2975), von demselben Stile wie unsere Vase, zeigt ebenfalls Apollon unter musicierenden Musen, deren eine den linken Fuss auf einen Felsen aufsetzt, während sie den Kopf auf die rechte Hand stützt; die Köpfe einiger anderen Figuren sind von vorn gezeichnet. Solche Vasen sind es, die uns einen wahrhaften Begriff von polygnotischer Kunst vermitteln können.

Unter ihnen ragt aber unser Orpheuskrater hoch empor. Ihm kommt eine Eigenschaft, welche zu den für Polygnot am meisten charakteristischen zählt, gerade in

²³⁾ Als ältestes der mir bekannten Beispiele nenne ich die Vase Gerhard, auserl. Vas. 151. — Vgl. über verwandte Gruppen Herzog, Studien zur Geschichte der gr. Kunst, S. 12.

²⁴⁾ Vgl. Sammlung Sabouroff, zu Taf. 114, wo eine Anzahl der frühesten Beispiele zusammengestellt ist. — Dümmler im Jahrb. d. Inst. II 1887, 170.

besonders hohem Maasse zu. Polygnot malte weniger Handlung als Zustand, weniger äussere Vorgänge als Stimmungen; und dies war das Unterscheidende und Neue gegenüber der älteren Kunst. Er will das innere Wesen der Figuren, nicht blos ihre Aktion zum Ausdrucke kommen lassen und bediente sich deshalb mit Vorliebe stimmungsvoller zuständlicher Motive. Aus ihnen sprach nun das „Ethos“ der Personen, das Aristoteles an Polygnots Malerei so hoch schätzte: die frühere Kunst gab dagegen nur äusserlichen Vorgang, die spätere aber jene Steigerung des Ethos, welche zum „Pathos“ wurde²⁵⁾. Unsere Orpheusvase stammt von einem Maler, der unter dem ersten Eindrucke der neuen Gemälde des Polygnot zwischen 460 und 450 in gleichem Sinne zu schaffen strebte. Die Schönheit und Natürlichkeit der Motive, der seelische Ausdruck, die Stimmung, welche er ihnen zu geben wusste, sind durchaus würdig seinem grossen Vorbilde.

Polygnot ist wahrscheinlich 463 mit Kimon nach Athen gekommen²⁶⁾. Dass die Vasen von gleichem Stile wie die unsrige in die Zeit um 460—450, also gerade in die Periode der ersten frischesten Wirkung Polygnots fallen müssen, dass zur Zeit als Polygnot von Thasos kam der eigentlich strenge Stil auch in Athen schon überwunden war, dies zu beweisen, ist gegenwärtig nach den Resultaten der Ausgrabung der Akropolis nicht mehr nöthig²⁷⁾; denn diese zeigen uns die letzte Stufe des strengen Vasenstiles bereits um 480 erreicht.

Man könnte nun vermuthen wollen, dass die Vasen, welche Orpheus unter den Thrakern darstellen, alle auf ein polygnotisches Original zurückgingen, und dass die genaue Kenntniss des thrakischen Costümes, welche sie zeigen, eben dem Thasier als dem Nachbarn der Thraker zu verdanken sei. Das hält aber nicht Stich. Um Thrakercostüm kennen zu lernen brauchten die Athener jener Zeit den Polygnot wahrlich nicht, ebensowenig wie um Kenntniss von den ionischen Buchstaben zu erhalten²⁸⁾. Ueberdies scheint aber die Thrakertracht schon kurz vor der Ankunft des Polygnot in Athen gemalt worden zu sein; und die Bilder der Thraker bei Orpheus, obwol sie im wesent-

²⁵⁾ Vgl. auch Dümmler, Jahrb. d. Inst. II, 176 f.

²⁶⁾ Dass die Nachricht, das Epigramm der Hipersis sei von Simonides, nicht chronologisch verwendet werden darf und Polygnot wahrscheinlich wesentlich länger in Athen malte als gewöhnlich angenommen wird, habe ich Samml. Sabouroff I, Einl. zu den Vasen S. 5f, hervorgehoben.

²⁷⁾ Anders vor vier Jahren, wo ich, Samml. Sabour. a. a. O., gegen die gewöhnliche Annahme, die Polygnot mit dem strengen Vasenstile zusammenbrachte, anzukämpfen hatte. Ich hatte gleich darauf bei einer Reise nach Athen die Genugthuung, dort durch die Ausgrabungen bestätigt zu sehen was ich damals geschrieben. — Wenig später, doch unabhängig davon, veröffentlichte Dümmler seine eingehende Studie über Polygnot und die Vasen (Jahrb. d. Inst. II, 168 ff.), deren Grundanschauungen sich seitdem nur bestätigt haben.

²⁸⁾ Der von Dümmler a. a. O. versuchte Nachweis eines durch Polygnot vermittelten Einflusses thasischer Schreibweise auf die Vasen scheint mir wenig geglückt. — Polygnot wird übrigens wol, wie auch andere fremde Künstler es thaten, sich in Athen beflissen haben, attisch zu schreiben und nicht seine thasische Orthographie den athenischen Vasenmalern zu octroyieren, denen ionische Schreibweise aus hundert andern Quellen zuströmen mochte.

lichen der polygotischen Zeit angehören und in dieser beliebte Motive zeigen²⁹⁾, variieren doch so, dass sie sich nicht auf ein bestimmtes Original zurückführen lassen.

Indess eine gemeinsame literarische Quelle muss den Orpheusbildern jener Periode allerdings zu Grunde liegen. Wie wir bereits bemerkten, tritt sowol die Darstellung der Tödtung des Orpheus durch die rasenden Weiber als die seines friedlichen Leierspiels unter den zuhörenden Thrakern zuerst im strengschönen Uebergangsstile der Zeit gegen 470 auf und hält sich während des älteren schönen Stiles, um dann zu verschwinden; die Darstellung des Todes ist mehr in der ersten Hälfte dieser Periode, die des Leierspiels mehr in der zweiten beliebt. Ich vermüthe, dass zu diesen Bildern jene Tragödie des Aeschylos³⁰⁾ die Anregung gab, in welcher Orpheus Schicksal der Stoff war und die nach dem Chore Bassarides hiess, das zweite Stück der in Thrakien spielenden Tetralogie Lykurgeia, auf welche wir bereits hinzuweisen Gelegenheit hatten. Wir haben auch oben schon auf jenen den Vasen wie Polygot gemeinsamen typischen Zug aufmerksam gemacht, dass der singende Orpheus immer auf einem Berge sitzend erscheint. So hatte ihn aber Aeschylos auf die Bühne gebracht, in der Morgenfrühe auf dem Pangaiongebirge sitzend, den Aufgang der Sonne erwartend. Einige der Vasen ferner bringen das Leierspiel des Orpheus unter den Thrakern in unmittelbare Verbindung mit seinem Tode, indem sie bereits die rasenden Weiber herbeieilen lassen. So war bei Aeschylos zu Anfang des Stücks Orpheus als Verehrer des Apollon leierspielend geschildert, bis dann die den Dionysos an ihm rächenden Weiber kommen. Von Eurydike oder der Fahrt nach der Unterwelt scheint bei Aeschylos so wenig eine Spur gewesen zu sein, wie auf den Vasen und wie in Polygot's Nekyia. Im Gegensatze hiezu muss das bekannte schöne Relief mit Orpheus Eurydike und Hermes auf eine andere literarische Verarbeitung zurückgehen; wenn Reisch's schöne Vermüthung (Weihgeschenke S. 130f.) das Richtige trifft, wie ich es glaube, so stellt es uns unmittelbar den Inhalt einer mit dem Preise gekrönten Tragödie der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts dar. In den attischen Vasen fand diese Behandlung des Stoffes, soviel wir bis jetzt wissen, keinen Eingang mehr; doch liegt sie den unteritalischen Gefässbildern zu Grunde.

Dagegen hat die attische Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts noch eine andere, dritte Scene des Orpheusmythus dargestellt: eine ausgezeichnete Schale im Stile der Zeit des peloponnesischen Krieges zeigt den abgeschlagenen Kopf des Orpheus, der singend Orakelsprüche ertheilt, welche ein Jüngling in ein Diptychon aufzeichnet, während Apollon als Orpheus Beschützer mit ausgestreckter Hand hinter dem Kopfe steht; wahrscheinlich

²⁹⁾ Bei dem Krater Mus. Borb. 9, 12 erinnert man sich des das Knie umfassenden Hektor und des vorgelehnten Agamemnon der Nekyia. Doch ist zu bedenken dass beide Motive schon der vopolygotischen Malerei angehören und auf Vasen der Zeit gegen 480 erscheinen.

³⁰⁾ Nauck, *frag. trag.* p. 7. Robert, *Eratosth. catast.* p. 140.

³¹⁾ Bull. Napol. n. s. VI, 4, 1; von Minervini p. 33ff. richtig erklärt. Ich habe die Schale 1877 im Besitze des Herrn Barone zu Neapel gesehen und konnte constatieren, dass sie von zweifellos attischer Arbeit der oben angegebenen Zeit ist: die Abbildung gibt von der prachtvollen Ausführung keinen zulänglichen Begriff.

war am Schlusse der äschyleischen Tragödie auf dieses Schicksal des Kopfes des Orpheus hingewiesen. Der orakelnde Kopf und ein Jüngling der in das Diptychon schreibt, ist auch ein auf Gemmen und zwar im strengeren Stile mehrfach vorkommender Typus, der sich gewiss auf dieselbe Sage bezieht.

So wären denn zwei der grössten Geister der älteren Blüthezeit Athens, Aeschylus für die Fassung des Stoffes, Polygnot für die künstlerische Formgebung indirekt an dem hier veröffentlichten Denkmale mitbetheiligt, welchem unter den Resten des Alterthums immer eine hervorragende Stelle gebühren wird.



ORPHEUS

Vase aus Gela (2:3).

Verzeichnis der Mitglieder seit Bestehen der Gesellschaft*).

| | |
|--|---|
| <p>Abeken 1848—1872 †. Adler seit 1855. von Alten 1876—1877, 1890. Odo Russel Lord Amphill Exc. 1872— 1884 †. d'Arséniew 1886—1887. Ascherson seit 1857. Asmus 1844—1849 †. Assmann seit 1888.</p> <p>Back ao. seit 1888. Badstübner 1874—1885. Balan 1844—1845. von Bamberg 1866—1878. Band 1877—1889. Bardt 1868—1877, seit 1887. Bartels 1854—1868. Barth 1848—1850, 1859. Becker 1880—1881. Belger seit 1873. C. F. Bellermann 1844—1848. F. Bellermann 1844—1851.</p> | <p>Bergau ao. 1861. Bergius 1879—1885. Bergmann 1849—1851. Bertram seit 1879. Graf von Beust 1844—1848. Beuth Exc. 1850—1853 †. Bie 1887—1888, 1890. Bloch ao. 1889—1890. von Blücher 1865—1868. Böckh 1844—1847. Bode seit 1874. Boehlau ao. seit 1888. Bohn 1882—1883. Bolte 1879—1888. Bormann 1869—1881. Borrmann seit 1888. C. Bötticher 1843—1865, 1868—1876. A. Bötticher 1879—1887. Brandis 1862—1873 †. Brandt 1844—1845 †. Broicher seit 1889. Brose seit 1874.</p> |
|--|---|

*) Nur den Namen derjenigen Mitglieder, welche bis zu ihrem Tode der Gesellschaft angehörten, ist ein † beigesetzt. Bei den der Gesellschaft gegenwärtig angehörenden Mitgliedern ist nur das Jahr ihres Eintrittes angegeben.

- Brückner ao. 1887—1888.
 Brüggemann 1844—1851.
 Bruns 1869—1881 †.
 Büchsenschütz seit 1871.
 Bürcklein seit 1887.
 von Bunsen seit 1867.
 Bürmann seit 1880.
- Cauer 1877—1881 †.
 Cauer ao. 1888—1889.
 von Cohausen 1869—1871.
 Conze seit 1877.
 Corssen 1868—1875 †.
 E. Curtius 1841—1855, seit 1868.
 G. Curtius 1846—1849.
- Dankberg 1854—1866 †.
 Degenkolb 1863—1869.
 Deneken seit 1887.
 Dessau 1884—1887.
 Dielitz 1862—1886.
 Diels seit 1877.
 Dirksen 1844—1868 †.
 Dobbert seit 1874.
 Dohme 1875—1888.
 Dondorf 1861.
 Dorn 1876—1879.
 J. G. Droysen 1859—1884 †.
 H. Droysen 1876—1889.
 Dümichen 1870—1872.
 von Duhn ao. 1875.
- Eichler 1845—1848, 1855—1876.
 Eisenmann seit 1888.
 Ende seit 1876.
 Engelmann seit 1868.
 Erbkam 1853—1876 †.
 Erman seit 1887.
 Ewald 1878—1886.
 Eyssenhardt 1865—1876.
- Fabricius 1886—1888.
 von Farenheid 1858—1868.
 Fedde ao. 1861.
 Fischer seit 1874.
 Förster 1872—1882.
 B. Förster 1876—1877.
 F. Förster 1876—1877.
 P. Förster ao. 1847—1848.
 Fränkel 1873—1889.
 Frey 1890.
 Frick 1858.
 Friederichs 1858—1870.
 G. Friedländer 1844—1848.
 Jul. Friedländer 1848—1874.
 Justus Friedländer 1868—1871.
 Fritsch seit 1877.
 Frommann 1875 †.
 Furtwängler seit 1880.
- Freiherr Hiller von Gaertringen ao.
 1888—1889.
 von Gausauge Exc. 1863—1871 †.
 Genz 1879—1881.
 Gerhard 1841—1867 †.
 Gereke ao. 1887—1890.
 Gericke seit 1888.
 Gilli 1876—1880 †.
 Glavinic ao. 1872.
 Goldschmidt seit 1882.
 Goltdammer 1881—1883.
 Göppert 1875—1882 †.
 Gosche 1855—1863.
 B. Graef 1890.
 P. Graef seit 1888.
 Graser 1865—1873.
 Greiff Exc. 1875—1889.
 H. Grimm seit 1862.
 R. Grimm 1882—1889 †.
 W. Grimm 1844—1859 †.
 Grünwedel 1886—1888.

- Gruppe 1844—1846, 1864—1876 †.
 C. Gurlitt 1888—1889.
 L. Gurlitt seit 1883.
- Häcker 1863—1877.
 Hagemann 1882—1889.
 Hartmann ao. 1883—1885.
 Hassel 1863—1865.
 Hauck seit 1880.
 Haupt 1853—1874 †.
 von Hehn 1875—1889 †.
 Helbig 1861—1864.
 H. Heller 1879—1889.
 J. Heller 1879—1880 †.
 Hepke seit 1889.
 Hercher 1863—1877.
 Herrlich seit 1888.
 Herrmann ao. 1888—1890.
 M. Hertz 1848—1855.
 W. Hertz seit 1867.
 Hesse 1844—1846.
 Heydemann 1866—1873.
 Hinrichs 1880—1886 †.
 Hinschius 1867—1868, 1874—1889.
 Hirsch ao. 1890.
 O. Hirschfeld seit 1885.
 Holländer seit 1870.
 Holzapfel 1850—1851.
 Horkel 1844—1848.
 Hübner seit 1858.
 Hülsen 1885—1887.
 Humbert seit 1886.
- Imelmann seit 1878.
 Immerwahr seit 1888.
- Jacobsthal seit 1871.
 Jaffé 1865—1870 †.
 von Jasmund 1869—1870, 1875 bis
 1880 †.
- Jessen 1884—1885, seit 1887.
 H. Jordan 1858—1867.
 M. Jordan seit 1876.
- Kachel 1874.
 Kaibel 1876—1879.
 Kalkmann 1886—1887, 1890.
 von Kaufmann seit 1886.
 Kaupert seit 1877.
 H. Keil 1855—1859.
 Kekulé seit 1889.
 Kempf seit 1886.
 Kern ao. 1888—1889.
 A. Kiessling 1862—1863.
 G. Kiessling 1876—1884 †.
 Kirchhoff seit 1861.
 von Klöber 1844—1848.
 Kock 1866—1874.
 Köhler seit 1887.
 Köhne 1845.
 Köpp ao. seit 1887.
 Freiherr von Koller Exc. 1858—1859.
 Koner 1845—1865.
 Kopisch 1844—1849.
 Baron von Korff 1861—1871, 1878—1889.
 Körte 1880.
 Kortüm 1844—1859 †.
 Kramer 1844—1853.
 F. Krüger Exc. seit 1870.
 G. Krüger 1861—1869.
 Kruse 1877—1884.
 Kübler 1885—1889, 1890.
- Lachmann 1844—1851 †.
 Lauer 1848—1850 †.
 von Ledebur 1844—1845.
 Lehfeldt seit 1878.
 Lepsius 1846—1884 †.
 Lessing seit 1867.
 Lippmann 1877—1889.

- Lohde 1844—1868, 1871—1875 †.
 Lorenz 1870—1873.
 Lorenzen 1860—1864.
 Lübbert 1858—1859.
 Lübke 1858—1861.
 Lüders 1870, 1876—1877.
 von Luschan seit 1886.
 Graf von Lüttichau 1859—1861.
- Maclaren ao. 1887.
 Manger 1874—1877.
 Marelle seit 1872.
 Marquard 1869—1872.
 Marx 1888.
 Matz 1874—1875 †.
 Clemens E. Mayer 1879—1885.
 K. Mayer ao. 1884.
 M. Mayer ao. 1885—1887.
 Meineke 1844—1848.
 Erbprinz von Sachsen-Meiningen Hoheit seit 1875.
 Meitzen seit 1878.
 E. Meyer 1886—1890.
 F. Meyer 1879—1885 †.
 F. Meyer seit 1888.
 Jul. Meyer seit 1874.
 Karl Meyer 1862—1877.
 Milchhöfer ao. 1875.
 Mommsen 1858—1872, seit 1875.
 Müllenhoff 1859—1883.
 Müller 1876—1886.
 Erich Müller seit 1888.
- Nake ao. 1861—1862.
 Navarro ao. 1871.
 Neumann 1880—1888.
 Nicolson 1879.
 Niebuhr 1846—1847.
 Nitsch 1877—1880 †.
 Nothnagel 1890.
- Oberg ao. 1874.
 Oder seit 1889.
 Oehler seit 1886.
 Oldenberg 1881—1886.
 von Olfers Exc. 1844—1872 †.
- Pabst 1879—1888.
 Panofka 1841—1858 †.
 Parthey 1844—1852.
 von Paucker ao. 1845—1854.
 Paulsen 1883—1888.
 Peltz 1879.
 Graf von Perponcher 1884—1888.
 Petersen 1886.
 von Peuker 1844—1848.
 von Pfuel 1877—1881.
 Ed. Pinder 1864—1868.
 M. Pinder 1844—1871 †.
 Plew ao. 1869—1873.
 de la Pluente ao. 1871—1872.
 Freiherr von Prokesch-Osten Exc. 1849 bis 1852.
 Puchstein seit 1884.
- von Quast 1843—1848.
- Rabe 1846—1848.
 v. Radowitz Exc. seit 1876.
 F. Ranke 1844—1865.
 Rauch 1846—1857 †.
 von Rauch 1855—1875.
 Regely 1876—1888 †.
 Rehbein 1876—1883.
 Remy 1844—1872 †.
 Reumont 1844—1848.
 Rhangabé 1875—1887.
 Ribbeck 1845—1846.
 W. Ribbeck 1858—1872, 1876—1880.
 E. Richter ao. seit 1889.
 O. Richter seit 1882.

von Richthofen 1877—1879.
 Riese 1863—1864.
 Robert 1876—1890.
 Rödiger ao. 1875.
 Rose 1868—1889.
 Rossbach ao. 1882—1884.
 Lord Odo Russel s. Ampthill.

 von Saburoff Exc. 1881—1884.
 Sachau 1876—1885.
 Salinas ao. 1862.
 von Sallet 1871—1876.
 Schaper 1874—1886 †.
 von Scharnhorst Exc. 1854 †.
 W. Scherer 1879—1886 †.
 Scherer ao. 1887—1888.
 von Schlözer Exc. 1847—1855.
 L. Schmid ao. 1847.
 M. Schmidt 1884—1889.
 R. Schmidt 1885—1890.
 Schnaase 1849—1865.
 G. J. Schneider seit 1884.
 R. Schneider 1882—1888.
 Schöll 1867. 1871—1872.
 Schöne 1869, seit 1873.
 A. Schottmüller 1879—1882.
 K. Schottmüller 1870—1888.
 Schröder seit 1882.
 Schubring 1873—1880.
 Schuchhardt ao. 1887—1888.
 G. Schultz ao. 1887—1889.
 H. W. Schulz 1842.
 Schwab 1850—1851.
 Seek 1875, 1877—1881.
 von Seidlitz 1881—1885.
 Senator seit 1882.
 Senz ao. seit 1887.
 Graf Seyssel d'Aix 1884—1888 †.
 Steffen 1884—1887.
 Stengel seit 1882.

von Stephan Exc. seit 1874.
 Stier 1844—1855.
 Baron von Stillfried Exc. 1844—1848.
 Strack 1844—1880 †.
 Strube ao. 1870 †.
 Studniczka ao. 1887—1888.
 Stüler 1844—1865 †.
 Suphan 1877—1887.
 von Sybel seit 1881.

 Tieck 1844—1850.
 Tobler 1869—1875.
 Toepffer 1890.
 Tölcken 1859, 1861—1863.
 Tölken 1842—1844.
 A. Trendelenburg 1844—1872 †.
 A. Trendelenburg seit 1873.
 Treu 1875—1882.
 Troyon ao. 1845—1854.

 Urlichs ausw. 1849—1854.

 Vahlen seit 1875.
 Valentin ao. 1865.

 Waagen 1842—1868 †.
 Waitz 1877—1886 †.
 von Wangenheim seit 1883.
 Wattenbach 1844—1855, seit 1874.
 Wecklein ao. 1869.
 Weil 1873—1874, seit 1879.
 Wellmann seit 1884.
 Wernicke ao. 1884—1887.
 Wichmann 1844—1859 †.
 Wiedemann 1869—1887.
 Wiese 1843—1875.
 von Wilamowitz-Möllendorf 1875—
 1876.
 Wilcken 1889.
 Wilmans 1868—1869, seit 1887.

Windel 1882—1885.

Winter ao. 1890.

von Wittgenstein seit 1883.

Wittich 1861—1877 †.

Alb. Wolff seit 1871.

Gust. Wolf 1849—1873 †.

Graf P. York von Wartenburg 1869
bis 1874.

Graf W. von York 1865—1870 †.

Zahn 1843—1871 †.

Zangemeister ao. 1866—1867.

Zinkeisen 1844—1850.

Zippmann ao. 1865.

Zitelmann 1875—1877.

Zumpt 1844—1849 †.

Zurstrassen 1864—1870.

Verzeichnis der Winckelmannsprogramme.

1. (1841). Eduard Gerhard, *Festgedanken an Winckelmann (Kunstgeschichtliche Vasenbilder)*.
2. (1842). Eduard Gerhard, *Phrixos der Herold*.
3. (1843). Eduard Gerhard, *Die Heilung des Telephos*.
4. (1844). Eduard Gerhard, *Die Schmückung der Helena*.
5. (1845). Theodor Panofka, *Antikenkranz (Apollo und Thyia, Hyagnis u. a. m.)*.
6. (1846). Eduard Gerhard, *Das Orakel der Themis*.
7. (1847). Theodor Panofka, *Zeus Basileus und Herakles Kallinikos*.
8. (1848). Eduard Gerhard, *Zwei Minerven*.
9. (1849). Theodor Panofka, *Delphi und Melaine*.
10. (1850). Eduard Gerhard, *Mykenische Alterthümer (Jo, die Mondkuh)*.
11. (1851). Theodor Panofka, *Atalante und Atlas*.
12. (1852). Ernst Curtius, *Herakles, der Satyr und Dreifussräuber*.
13. (1853). Theodor Panofka, *Zur Erklärung des Plinius*.
14. (1854). Eduard Gerhard, *Danae, ein griechisches Vasenbild*.
15. (1855). Theodor Panofka, *Phocus und Antiope*.
16. (1856). Eduard Gerhard, *Winckelmann und die Gegenwart. — Ein etruskischer Spiegel*.
17. (1857). Theodor Panofka, *Ein Vasenbild der Kerkopen. — Poseidon Basileus und Athene Sthenias*.
18. (1858). Carl Boetticher, *Das Grab des Dionysos an der Marmorbasis zu Dresden*.
19. (1859). Carl Boetticher, *Der Omphalos des Zeus zu Delphi*.
20. (1860). Ludwig Lohde, *Die Skene der Alten*.
21. (1861). Karl Friederichs, *Apollon mit dem Lamm*. Mit Nachschrift von Ed. Gerhard.
22. (1862). Eduard Gerhard, *Thetis und Priumne, Etruskischer Spiegel. — Gräberidole*.

23. (1863). Karl Friederichs, *Der Doryphoros des Polyklet.*
24. (1864). Carl Boetticher, *Dirke als Quelle und Heroine.*
25. (1865). Heinrich Jordan, *Vesta und die Laren auf einem pompejanischen Wandgemälde.*
26. (1866). Emil Hübner, *Relief eines römischen Kriegers im Museum zu Berlin.*
27. (1867). Karl Friederichs, *Amor mit dem Bogen des Hercules.*
28. (1868). Emil Hübner, *Augustus, Marmorstatue des Berliner Museums.*
29. (1869). Ernst Curtius, *Die knieenden Figuren der altgriechischen Kunst.*
30. (1870). Heinrich Heydemann, *Humoristische Vasenbilder aus Unteritalien.*
31. (1871). Fritz Adler, *Das Pantheon zu Rom.*
32. (1872). Gustav Hirschfeld, *Athena und Marsyas.*
33. (1873). Emil Hübner, *Bildniss einer Römerin, Marmorbüste des Britischen Museums (die sogenannte Clytia).*
34. (1874). Fritz Adler, *Die Stoa des Königs Attalos zu Athen.*
35. (1875). Georg Treu, *Griechische Thongefässe in Statuetten- und Büstenform.*
36. (1876). Adolf Trendelenburg, *Der Musenchor, Relief einer Marmorbasis aus Halikarnass.*
37. (1877). Richard Schillbach, *Beitrag zur griechischen Gewichtskunde.*
38. (1878). Alexander Conze, *Theseus und Minotaurus.*
39. (1879). Carl Robert, *Thanatos.*
40. (1880). Adolf Furtwängler, *Der Satyr aus Pergamon.*
41. (1881). W. Dörpfeld, F. Gräber, R. Borrmann, K. Siebold, *Ueber die Verwendung von Terrakotten am Geison und Dache griechischer Bauwerke.*
42. (1882). Arthur Milchhöfer, *Die Befreiung des Prometheus, ein Fund aus Pergamon.*
43. (1883). Adolf Furtwängler, *Der Goldfund von Vetersfelde.*
44. (1884). Rudolf Weil, *Die Künstlerinschriften der sicilischen Münzen.*
45. (1885). Otto Richter, *Ueber antike Steinmetzzeichen.*
46. (1886). Christian Hülsen, *Das Septizonium des Septimus Severus.*
47. (1887). Otto Puchstein, *Das ionische Capitell.*
48. (1888). Paul Herrmann, *Das Gräberfeld von Marion auf Cypern.*
49. (1889). Reinhard Kekulé, *Ueber die Bronzestatue des sogenannten Idolino.*
50. (1890).
 - a. Carl Robert, *Homerische Becher.*
 - b. Franz Winter, *Ueber ein Vorbild neu-attischer Reliefs.*
 - c. Adolf Furtwängler, *Eine argivische Bronze.*
 - d. Adolf Furtwängler, *Orpheus. Attische Vase aus Gela.*

lichen Köpfen der olympischen Skulpturen, wo das Haar gescheitelt und nach den Seiten zurückgestrichen ist, vom Haaransatz zum Nasenflügelrand, also „attisch“ gemessen ist. Diese Beobachtung hätte ihn vor der Aufstellung jener Systeme warnen sollen. Diese existieren eben in der von ihm angenommenen Weise nicht. — Den umgekehrten Fall zu jenem der Olympiasculpturen bieten die Werke der polykletischen Art, mit denen nach W. das „olympische“ System verschwinden soll; dasselbe kommt auch hier noch vor, wenn die Haare in die Stirn fallend gebildet sind, wie dies an dem herrlichen Bronzekopfe von Benevent im Louvre, einem an Polyklet sich anschliessenden etwas jüngeren Werke, der Fall ist.

Kehren wir nun zu unserer Bronze zurück. Ihre Gesichtsproportionen lassen sich noch etwas genauer bestimmen, wenn wir ein einfaches Grundmaass für dieselben gefunden haben. Ein solches ist die Länge des Auges ohne die Lider, die des Augapfels (hier 3 mm). Seit Jahren haben mich Messungen an antiken Köpfen belehrt, dass dies wahrscheinlich der beliebteste Modul der alten Künstler war. Hier an der Bronze finden wir, dass das Untergesicht sowie die Nase bis zum Brauenbogen gerade je zwei Augenlängen messen; von da bis zum Haaransatz sind es $1\frac{1}{2}$, und von dort bis zum Scheitel noch 2 Augenlängen, so dass der ganze Kopf $7\frac{1}{2}$ Augenlängen misst ($22\frac{1}{2}$ mm). Die Höhe der Stirne ($1\frac{1}{2}$ A. L.) ist zugleich das Maass für die Breite des Mundes. Die Distanz der inneren Augenwinkel beträgt eine Augenlänge. Diese Abmessungen waren, mit geringen Varianten, im fünften Jahrhundert in verschiedenen Kunstschulen, von den Aegineten ab, als normale angesehen. Ein genauer Nachweis würde hier zu weit führen; ich will nur hervorheben, dass unsere Bronze von der gewöhnlichen Norm dadurch abweicht, dass ihr Oberkopf um $\frac{1}{2}$ Augenlänge höher ist; denn in der Regel wird der Kopf zu 7 Augenlängen gemessen; ferner dass bei anderen Werken zuweilen die Augenlänge mit Einschluss der Lidränder als Grundmaass dient.

Am Schlusse dieses Abschnitts über die Proportionen scheint es passend, etwas zur Begründung der hier befolgten Methode des Messens antiker Bildwerke zu sagen. Wir haben oben bei Betrachtung der Körperverhältnisse einzelne Körpertheile selbst als Maasseinheiten benutzt, und ebenso hier beim Kopfe. Mir ist dies immer als die einzige der antiken Art zu messen entsprechende und deshalb zum Ziele führende Methode erschienen. Dagegen scheint es mir sehr vom richtigen Wege abzuleiten, wenn man, wie dies neuerdings geschehen ist⁷⁴⁾, nach einem der antiken Fussmasse und seinen Unterabteilungen, nach attischen Daktylen und Palaisten sucht. Diese Methode ist bei der Untersuchung von Bauwerken gewiss berechtigt, obwol auch da bekanntlich nur mit äusserster Vorsicht anzuwenden; bei Skulpturen ist sie zu verwerfen; mit ihr lässt sich leicht in Zahlen alles beweisen was man will. Die alten Bildhauer haben sicherlich nicht mit dem Zollstock die Masse bestimmt, sondern die Grundmasse aus den Körpertheilen selbst genommen; sie haben nach dem Fuss der Statue selbst, nach ihrem Kopf,

⁷⁴⁾ Winter in den Bonner Studien S. 152.