

16  
= 0  
ND

3 1751 00077064 3



# FESTSCHRIFT

ZUR FEIER DES

FÜNFZIGJÄHRIGEN DOCTORJUBILÄUMS

VON

HEINRICH VON BRUNN

AM 20. MÄRZ 1893

HERAUSGEGEBEN VON DER

PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER RHEINISCHEN FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT  
ZU BONN

BONN

VERLAG VON FRIEDRICH COHEN

1893



FESTSCHRIFT  
ZUR FEIER DES  
FÜNFZIGJÄHRIGEN DOCTORJUBILÄUMS

VON  
HEINRICH VON BRUNN

AM 20. MÄRZ 1893

HERAUSGEGEBEN VON DER  
PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT  
DER RHEINISCHEN FRIEDRICH-WILHELMS UNIVERSITÄT  
ZU BONN

BONN  
VERLAG VON FRIEDRICH COHEN  
1893



DIE  
ENTHAUPTUNG DER MEDUSA

EIN BEITRAG  
ZUR GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN MALEREI

VON  
DR. GEORG LOESCHKE

LEHRER AN DER UNIVERSITÄT ZÜRICH  
UND AN DER UNIVERSITÄT BONNEN

BONN  
VERLAG VON FRIEDRICH COHEN  
1896

934472



Die griechische Skulptur des Faltens, im 1. Jhd. v. Chr., ist ein Werk des Antigonos, des Bruders des Kallikrates, des 1. Jhd. v. Chr. (R. Kollmann, *Die Akad. Kunstschm.*, Jülicher Univ. 1911).

Die griechische Skulptur des Faltens, im 1. Jhd. v. Chr., ist ein Werk des Antigonos, des Bruders des Kallikrates, des 1. Jhd. v. Chr. (R. Kollmann, *Die Akad. Kunstschm.*, Jülicher Univ. 1911). Die Skulptur zeigt eine Frau, die ihren Mantel über ihren Kopf gezogen hat. Die Skulptur ist ein Beispiel für die griechische Skulptur des Faltens, die im 1. Jhd. v. Chr. entstand. Die Skulptur ist ein Werk des Antigonos, des Bruders des Kallikrates, des 1. Jhd. v. Chr. (R. Kollmann, *Die Akad. Kunstschm.*, Jülicher Univ. 1911). Die Skulptur zeigt eine Frau, die ihren Mantel über ihren Kopf gezogen hat. Die Skulptur ist ein Beispiel für die griechische Skulptur des Faltens, die im 1. Jhd. v. Chr. entstand. Die Skulptur ist ein Werk des Antigonos, des Bruders des Kallikrates, des 1. Jhd. v. Chr. (R. Kollmann, *Die Akad. Kunstschm.*, Jülicher Univ. 1911).

Die Skulptur zeigt eine Frau, die ihren Mantel über ihren Kopf gezogen hat. Die Skulptur ist ein Beispiel für die griechische Skulptur des Faltens, die im 1. Jhd. v. Chr. entstand. Die Skulptur ist ein Werk des Antigonos, des Bruders des Kallikrates, des 1. Jhd. v. Chr. (R. Kollmann, *Die Akad. Kunstschm.*, Jülicher Univ. 1911). Die Skulptur zeigt eine Frau, die ihren Mantel über ihren Kopf gezogen hat. Die Skulptur ist ein Beispiel für die griechische Skulptur des Faltens, die im 1. Jhd. v. Chr. entstand. Die Skulptur ist ein Werk des Antigonos, des Bruders des Kallikrates, des 1. Jhd. v. Chr. (R. Kollmann, *Die Akad. Kunstschm.*, Jülicher Univ. 1911). Die Skulptur zeigt eine Frau, die ihren Mantel über ihren Kopf gezogen hat. Die Skulptur ist ein Beispiel für die griechische Skulptur des Faltens, die im 1. Jhd. v. Chr. entstand. Die Skulptur ist ein Werk des Antigonos, des Bruders des Kallikrates, des 1. Jhd. v. Chr. (R. Kollmann, *Die Akad. Kunstschm.*, Jülicher Univ. 1911). Die Skulptur zeigt eine Frau, die ihren Mantel über ihren Kopf gezogen hat. Die Skulptur ist ein Beispiel für die griechische Skulptur des Faltens, die im 1. Jhd. v. Chr. entstand. Die Skulptur ist ein Werk des Antigonos, des Bruders des Kallikrates, des 1. Jhd. v. Chr. (R. Kollmann, *Die Akad. Kunstschm.*, Jülicher Univ. 1911).

Die Skulptur zeigt eine Frau, die ihren Mantel über ihren Kopf gezogen hat. Die Skulptur ist ein Beispiel für die griechische Skulptur des Faltens, die im 1. Jhd. v. Chr. entstand. Die Skulptur ist ein Werk des Antigonos, des Bruders des Kallikrates, des 1. Jhd. v. Chr. (R. Kollmann, *Die Akad. Kunstschm.*, Jülicher Univ. 1911).

Die Skulptur zeigt eine Frau, die ihren Mantel über ihren Kopf gezogen hat. Die Skulptur ist ein Beispiel für die griechische Skulptur des Faltens, die im 1. Jhd. v. Chr. entstand. Die Skulptur ist ein Werk des Antigonos, des Bruders des Kallikrates, des 1. Jhd. v. Chr. (R. Kollmann, *Die Akad. Kunstschm.*, Jülicher Univ. 1911).

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.



13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23.



24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33.

Man arbeitete ihn weg, um das Stückchen genügend abzurunden. Denn die untere Kante des Fragments ist nicht gebrochen, sondern abgeteilt.

Da der Umfang der Vase bekannt ist, so lässt sich auch berechnen, wie viel von dem Relief an der linken Seite fehlt. Denn begreiflicher Weise pflegt die Reliefdarstellung die von vorn sichtbare Hälfte der Mündung fast vollständig zu bedecken. Nimmt man unter dieser Voraussetzung an, dass die aufzungelnde Schlange bei Seitenansicht die Mitte einnahm, so kommt der Jungling, zweifellos die Hauptfigur der Komposition, genau in die Mitte der Vorderseite zu stehen, hinter seinem zurückstehenden Fuss bleiben aber noch 90% in der Grundlinie unbesetzt, genügend Raum für eine stehende Figur, die links die Darstellung mit einer ruhigen Linie abschliessen konnte. Ein vorläufiger Blick auf die Figg. 1-9 abgebildeten Denkmäler lässt wol keinen Zweifel, dass auf dem Bonner Fragment Perseus dargestellt ist, der die Medusa enthauptet, und dass die fehlende Figur Athena war, die ihm hilfreich zur Seite stand.

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

1. Kopf eines Ochsen. An der Mündung in Relief ein Greif, der einem aufgezäumten Pferd auf den Rücken gesprungen ist, so dass es zusammenbricht. Aus der Sammlung des Duc de Luynes in der Bibliothecque nat. in Paris. Vergl. Stephani C. R. 1864, 68, abgeb. Milliet und Gerandon Vases peints de la Bibl. nat. pl. 124 ff., hiernach wiederholt Fig. 1.

2. Kopf eines Ochsen. An der Mündung in Relief ein Greif,

weltliche, aber die Erde, die in einem Arman, r. 000 m. vor Chr. mit rotbraunem Creton und rotbrauner Marmor bedeckt war, in der Region um Sorrento (Neapel). Mus. naz. S. Angelo 69. Heydemann. Abg. D. B. J. arch. col. de. Art. 90 in *marcas* II. April 1870, pl. II. 1. 2. Hier abgebildet in der Eigenhand des Verfassers.

Das auf der beige gegebenen Tafel Nr. 2 abgebildete Fragment mit der Entkopfung der Medusa, gefunden in Ruvo, ist im Akad. Kunstmuseum zu Bonn.

Diese drei Ruvo, gehören einer einzigen Form, Grösse 1,00 m. und Stil, so vollständig übereinstimmend, dass sie derselben Werkstatt zugehört werden müssen.

4. Kopf eines Satyrs. Das Relief an der Mündung stellt den göttlichen Enkorysos dar, der nach rechts hin an einen Baumstamm gelehnt sitzt und den Kopf nach einer seiner Frau zurückwendet, die sich vor ihm anmutig im Tanze dreht und neigt. Sie ist in einen weiten faltenreichen Mantel gehüllt, dessen auf ihrem Kopf liegender Rand sie mit beiden hochgelobenen Händen fasst und seitlich lüftet. Von ihrer rechten Schulter und Brust ist das Gewand herabgeglitten; zwei blätterlose Baumzweige umarmen die Gruppe ein.

Das Gefäss kam mit der Sammlung S. Angelo ins Neapler Museum; als Fundort wird Unteritalien angegeben. Abgeb. bei Heydemann *Terracotten ant. Mus. naz. zu Neapel*, VII. Hallesches Winkelmannsprogramm 1882, Tat. II. 1.

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

Erhalten ist der Oberkörper derselben Tänzerin, die sich auf dem Rhyton S. Angelo befindet. Er hat sich gegen einen Baum gelehnt ein zottiger Silen, der in der Tanzanspocht. Er hat Schwemmschnecken und einen Ephenkranz auf dem nach rechts abgedeckten Haupt. Auch diese Figur ist bereits in anderem Zusammenhang bekannt und kann darnach ergänzt werden. Sie findet sich auf einer grossen schwarzglänzenden Reliefvase, die Heydemann in demselben Programm auf Tafel 12 seiner Sammlung S. Angelo veröffentlicht hat. Hier sieht man einige von denselben Silen ziemlich flach auf der Erde sitzen, neben sich sein Elfenbein, eine Vase zu Füßen, ein göttlicher Satyr und rührt die erhobene rechte Hand dem Kopf des Bassens, schwerlich um zu verstopfen, sondern in ständiger Bewegung, die die Originalkomposition, wie es zu sehen ist, vollständig wiederzugeben, wie die Form der Alten gibt.



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

Die Entscheidung der Echtheitsfrage muss ich den Fachgenossen überlassen, die in der Lage sind die Scapler Vasen neu zu prüfen. Dass aber die, wie bewegliche Lettern, zu verschiedenen Combinationen verwendeten Typen: der sitzende Dionysos, die Tänzerin, der flötende Silen und der kriechende Satyr nicht zum Schmuck dieser Thonrhyta erfunden sind, sondern aus einer berühmten, figurenreichen Komposition excerptirt, lässt sich auch gegenüber den Abbildungen wahrscheinlich machen. Auf dem Scapler Rhyton schaut Dionysos der Tänzerin zu, aber er sitzt ihr zu nahe, sein Blick ist zu sehr gesenkt als dass er die wundervoll bewegte Gestalt in ihrer ganzen Schönheit erfassen könnte, auch vermisst man die Musik, die den Tanz regelt. Auf dem Bonner Fragment ist der Flötenspieler zur Stelle, aber der zuschauende Gott fehlt, dem zu Ehren der Tanz stattfindet. Denn mehr als zwei Figuren waren nie vorhanden, die Darstellung war auch hier auf die Vorderseite beschränkt und durch die üblichen Räume abgeschlossen. Auf dem Relief bei Heydemann a. a. O. Taf. 1b ist endlich die Handlung des Satyrs – Greifen oder Staunen? – nicht zweifellos verständlich; möglicher Weise in Folge von Ergänzungen, vielleicht aber auch nur, weil die Gestalten zu nahe aneinander gerückt sind und ursprünglich nicht zusammen gehören. Diese Schwierigkeiten lösen sich bei der Annahme, dass die Originalcomposition den dionysischen Ekstasos ähnlich bei Musik und Tanz um seinen Herren gruppiert zeigte wie die herrliche Lekythes aus der Sammlung Sabourot in Berlin (Furtw. 2171). Für Dionysos, die Tänzerin und den herankriechenden Satyr, der, ursprünglich wohl mehr die Schönheit der Mänaden als das Flötenspiel seines Gefährten anstaunend, begierlich die Hand erhob, für alle drei Typen finden sich die Vorstufen auf jenem Vasenbild. Die Gewandung ist reicher, die Bewegung complicirter geworden, aber man verspürt noch deutlich den Zusammenhang der künstlerischen Tradition. Als Zeit der Entstehung würde ich für die Reliefs die Mitte des IV. Jahrhunderts annehmen, ein Datum, zu dem nach Furtwänglers bekannten Ausführungen der Typus des Silen mit seinen Schweinsohren und seinem Zottelpelz vortrefflich passt. Die unmittelbaren Vorbilder für sämtliche besprochene Rhyta waren, wie bei allen thonernen Relieftvasen, torcutische Arbeiten. Dies lässt sich in diesem Fall noch besonders gut nachweisen. Denn unter den sudrussischen Funden hat sich

ein in Silber gezeichnetes Rhyton erhalten, — ein Stierkopf mit einem Relief an der Elephossage an der Mündung, — dessen Form und Verzierung, wie es den unter 1-3 aufgeführten Etruskvasen fast als Modell gedient haben könnte. — Dieser war das Fragment 5 an der Aussenseite und Tülle — das Innere ist zertrümmert — vollständig mit einer mattglänzenden weissen Schicht überzogen, ähnlich dem Malgrund der attischen Lekythoi, offenbar um Silberglanz zu imitieren, während die rote Bemalung der vom schwarzen Firnisgrund sich abhebender Reliefs bei 1-3 die Wirkung goldener *crustae* nachahmen soll, die auf einem dunklen Bronzegefäss angesetzt sind. Auch die zur Verzierung gewählten Darstellungen gehen auf tarentische Muster zurück. Die tanzende Bacchantin (mit Heydemann auf einem Relief im Lateran wieder gefunden), das in weiterem Sinn zu den „aenauatischen“ gehört, deren Abhängigkeit von der Foreutik Fr. Hausser in seiner vorzüglichen Bearbeitung dieser Denkmälergattung ausführlich erwiesen hat und die Greifenkämpfe auf 1 und 2 haben ihre nächste Analogie in dem Panzer schmuck römischer Kaiserstatuen und s. g. Campanareliefs.

Dass der Stammbaum dieser beiden Denkmälergattungen auf griechische Foreutik zurückführt, hat gleichfalls Hausser a. a. O. S. 128 erwiesen; welcher Zeit die benannten Vorbilder angehören, wird sich erst durch Vergleichung der Relieflyta ergeben. Wieder gilt es *disiecta membra* zur ursprünglichen Einheit zusammen zu fügen. Die Gruppe des von einem Greifen niedergeworbenen Ammaspen Rhyton 2 — Combe Terracottas VI S., das herrenlose unter dem Anspring eines Räubers zusammengebrochene Pferd Rhyton 1, die den Panzer des Calgula in Neapel schmückende Darstellung: „ein von einem Greifen überrallenes Ross, das in seiner Todespein davonjagt, während es der herabgestürzte Reiter vergebens zu halten sucht“ (Clarke pl. 933, 2375 f.), vielleicht auch das im schönen Stil gezeichnete rotfigurige Bild eines Rhyton: ein Barbar, der seinem vom Greif angefallenen Ross mit Bogen und Schwert zu Hilfe eilt (Stephani, C. R. 1864 S. 172, vergl. S. 68), sie alle werden derselben oder mehreren sehr ähnlichen tarentischen Darstellungen angehört haben, die man sich nach Analogie der Xenophantosvase vorstellen kann und die bis in's V. Jahrhundert zurückgehen. Der Bestimmungsort des kostbaren Geräts, das jene Reliefs schmückten, war, wie die Darstellung lehrt, Süditalien. Nun gehört es zu den schönsten Entdeckungen, die wir für Italien angehen dürfen, dass bis Ende des V. Jahrhunderts die Herstellung der reinen Metallewaren nur die Anwohner des Pentapolis nicht in den Händen attischer, sondern

<sup>1) Die Abbildung des Rhyton 1 ist in XXXI Taf. VII, 10 im Ausg. des 1868. Bandes des „S. 128“ enthalten. — Zeitschr. f. d. d. Arch. 1864, S. 172, 173.</sup>

<sup>2) Die Abbildung des Rhyton 2 ist in XXXI Taf. VII, 10 im Ausg. des 1868. Bandes des „S. 128“ enthalten.</sup>

<sup>3) Die Abbildung des Rhyton 3 ist in XXXI Taf. VII, 10 im Ausg. des 1868. Bandes des „S. 128“ enthalten.</sup>

<sup>4) Die Abbildung des Rhyton 4 ist in XXXI Taf. VII, 10 im Ausg. des 1868. Bandes des „S. 128“ enthalten.</sup>

von demselben Typus (Fig. 1) in Kleinasien haben wir uns also wahrscheinlich nicht nur ein Vorbild der Rhyta 1 und 2 entstanden zu denken und da das Perseusmotiv nachweisen aus derselben Topferei stammt und technisch und stilistisch ganz verwandt ist, so liegt es am nächsten auch sein Vorbild dort zu suchen.

Aber auch der Reliefschmuck eines kleinasiatischen Metallbechers, als dessen Relief sich nicht mechanisch vervielfaltigte Kopie nach das tarentinische Thonrhyton (mit der Entfäulung der Medusa anscheint) war keine originale Komposition, sondern wohl vielmehr dekorativ ein Werk der Grosskunst, und zwar ein Gemälde, das nach Art und Ziel der erhaltenen Nachbildungen zu schliessen zu den gefeiertsten Schöpfungen des ganzen Altertums gehört haben muss.

Diese Nachbildungen sind, soweit sie damals bekannt waren, eingehend besprochen von Blumner in den „Arch. Stud. z. Lucian“ S. 92, wertvolles neues Material entdeckte E. Ziehen im Nationalmuseum zu Pest und veröffentlichte es



in den Arch. ep. Mittl. XII S. 49, das vollständigste Verzeichnis enthält die fleissige und kritische Uebersicht aller erhaltenen Perseusdarstellungen von E. Knatz „Quomodo Perseus tabulam antiquae graeci et romani tractaverit“ Bonn 1893.

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

A. Fragment eines Reliefsrhyton aus Ruvo, gefertigt in Tarent in der ersten Hälfte des IV. Jahrh.

B. Wandbild aus Herulanum, Heftfig. No. 1182. In Originalgrösse abgezeichnet, im Nachahmung eines vielleicht kleinasiatischen Metallgefässes. — Abgebildet der beigegebenen Tafel No. 2.

B. Wandbild aus Herulanum, Heftfig. No. 1182. In Originalgrösse abge-

1. Gezeichnet von Theodor von Siedow in 1884. Vergl. „Revue des Etudes Classiques“ I. 1879 B. Heft 5, p. 102. E. Ziehen, „Neue Forschungen über die Grundlagen der Reliefkunst“, p. 105. In Fabrications des Monnaies de la Mégalopolis, p. 27, n. 10. Die Darstellungen des Perseus im Museum von Ruvo, des Reliefsrhyton, p. 27, n. 10. In den oben genannten Dissertationen S. 4.

2. Die Darstellungen sind in der „Arch. Stud. z. Lucian“ S. 4. In den „Ep. Mittl.“ p. 49. Vergl. auch die Abbildungen in der „Revue des Etudes Classiques“ I. 1879 B. Heft 5, p. 102.

bildet bei Ziehen III 23. Nach Müll. Borb. VII 48 veridemetriam. Fig. 4. Vergl. Dillthey Annali 1871 S. 231, 238.

C. Turkian beschreibt de domo 25 folgendes Gemälde: «Ὁ Περσεὺς ἔχει τὴν ἀσπίδα ἐπὶ τοῦ κροτάφου, ἔκτανε τὴν Ἄθηνα καὶ ἡ Μεδουσα τοῖνον ἐπὶ τῆς κορυφῆς τοῦ ἄλλου ἐκπέσει τοῦ Περσέος, ὁ δὲ τὴν αἰχμητικὴν εὐρυστάτην τοῦ δόρυ φέρει ἐπὶ τοῦ αἰχμῆτος τοῦ ἐπιπέδου τῆς κορυφῆς τῆς εἰκόνα· οὐδὲ γὰρ τὸ πρῶτον τῆς ἀσπίδος ἔχει». Vergl. die Schilderung des Gorgoneubenters, die Turkian Dial. deor. marim. XIV 1166 über hat im Anschluss an dasselbe Gemälde: «Ὁ ἄλλος ἐπὶ τῆς ἀσπίδος ἀπεικάζεται ἑστῶς ἐπὶ τοῦ κροτάφου τοῦ αἰχμῆτος ἔκτανε τὴν εἰκόνα τῆς Μεδουσῆς· εἰς τὴν λαβὴν τοῦ δόρυ τῆς κορυφῆς ἔκτανε τὴν εἰκόνα τῆς δόρυ τῆς ἀσπίδος ἐπὶ τῆς κορυφῆς τοῦ κροτάφου ἔκτανε τὴν εἰκόνα τῆς ἀσπίδος ἐπὶ τῆς κορυφῆς τοῦ κροτάφου τῆς ἀσπίδος ἐπὶ τῆς κορυφῆς τοῦ κροτάφου».

D. Marmorrelief im Nationalmuseum zu Pest, wahrscheinlich von einem Sarkophag H. 0,60, Br. 0,97 m. Veröffentlicht von Ziehen a. a. O. S. 49 nach einer Zeichnung von Michalek, die als Fig. 5 wiederholt ist.



Fig. 5



Fig. 6

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

F. Spät römisches Relief, gefunden bei Oswaldgraben. Abgeb. bei Murchar Steiermark I Tat. S. 9. Vergl. S. 401. Ziehen hat richtig die Wiederholung der Komposition D erkannt. Die Abbildung ist aber so unbeschreiblich schlecht, dass ich dieses Relief bei der folgenden Besprechung unberücksichtigt lassen muss.

G. Revers einer Kupfermünze von Sebastia Galatiae, geprägt unter Caracalla (198—217 n. Chr.). Im Cab. des med. in Paris. Mionnet Description IV Nr. 99.

Die Münze ist oft, aber immer ungenau abgebildet, z. B. Milfin Vases (ant. p. 78. 1. vergl. Reinach p. 87. Gall. myth. 105, 380. 1. Leves. ou Gorgoneidial Tat. V 54. Vergl. Siv. de Gorgone p. 99. Nach einer Schwefelpaste des Pariser

er Beleg (K 1006) ist die Münze nun gezeichnet (Fig. 1). Der  
 Bildhauer hat sich an dem von einem Genialgenius der Schwefelpaste  
 gezeichneten Schema gehalten, welchen der Medusa- und Perseus-  
 Bildhauer B. C. C. Gabel hat, etwas deutlicher als es die Zeich-  
 nung zeigt, abgelesen. Aber es ist nicht zu hoffen, dass derartige  
 Replikationen überleben werden. Denn die Medusa und der  
 Schwefel sind über die Zeit der Medusa meist der Gewandform  
 der Schwefel-  
 der Schwefel-

Selbst die B. C. Gabel hat nicht mehr das ihnen in Gabel gegebene  
 Original in einem Gemälde und nicht gleich nicht, dass eine Vermehrung  
 Die Medusa von A. ist nicht vom selben Meißel abgeworfen. Denn die  
 Medusa von S. ist ein Werk der Hand der Medusa. Die Medusa von  
 A. ist ein Werk der Hand der Medusa. Die Medusa von S. ist ein  
 Werk der Hand der Medusa. Die Medusa von A. ist ein Werk der  
 Hand der Medusa. Die Medusa von S. ist ein Werk der Hand der  
 Medusa. Die Medusa von A. ist ein Werk der Hand der Medusa.  
 Die Medusa von S. ist ein Werk der Hand der Medusa.

Was ist die Ursache der Gemälde, es sind wann ist es entstanden?  
 B. C. Gabel hat die Repliken, sie sind im 17. Jahrhundert, vor dem das  
 Original von dem römischen Hände Maler und Steinmetzen, Topfer und Stempel-  
 schnittler gezeichnet haben, stets scheint die Fülle der ihnen Gemalten  
 nicht nur die Grundlinien der Komposition, sondern zahlreiche Einzel-  
 heiten der Tracht und Bewegung der Figuren haben sich bald hier, bald dort  
 erhalten und weisen auf das Original zurück. Weitans am nächsten  
 an dem Originalen steht das in allerdings zeitlich und inhaltlich A. die einzige  
 vollständige Reproduktion. Aber A ist Fragment, die Athena nur in der Ge-  
 stalt der jüngeren Überlieferung, der jüngeren aber vollständigeren Handschriften  
 zu erhalten. Da ist es nun lehrreich, dass innerhalb dieser keineswegs das  
 A. über die Form der Replik entscheidet, sondern der Zweck, den der Künstler  
 bei seiner Herstellung verfolgte. Abgesehen vielleicht von B. ist G. die späteste  
 Nachbildung. Aber der Stempelschneider hatte, wie in der Kaiserzeit, so viele  
 andere Gegebenheiten, die Absicht, ein klassisches Bild im Gepräge wiederzugeben,  
 die weitgehende Übereinstimmung mit A. nur in A und G finden wurde  
 sind angefallen wie die Flügelschulter, nur hier verschwindet der linke Fuss des  
 Kopfes unter dem Bein der Medusa. Leider aber war der Stempelschneider  
 nicht in der Lage, die Repliken zu reproduzieren, durch den Raum genommen, den er  
 einnehmen sollte. Das Gemälde war ein Rechteck, das Münzfeld ein Rund. In Folge  
 dessen sind Athena und Medusa unverhältnismässig klein geraten und die  
 Göttin, die mit dem Perseus zusammengeknickt, dass dessen wackende Olympus  
 mit den abgewinkelten Flügeln, vergl. A. D. und B., die so glücklich den Raum  
 zwischen dem Rücken der vorgelagerten Heiden und der Göttin ausfüllt, keiner  
 Replik mehr zugetraut. Die Schild der Athena unnatürlich in die Höhe ge-  
 hoben.

Die Replik von G. ist nicht nur in der römischen Copisten, der Decorationsmaler





Medusa, die sich mit der Bewattung der Athena ausgebildet vorliegt, schloss sich dem Haupt-Motiv der Gruppe an, dessen Composition wir zu ermitteln suchen: die Stellung der Gruppe wie auf G stand die Göttin hinter Perseus. Aber da es sich um eine Vasestellung vom Gorgoneion gehört, dass es Todesstricken verleiht, so wendet Perseus in Folge dessen seinen Anblick meiden muss, so wendet er sich ab von einer Gegnerin ab und drückt den Kopf in der bekannten unheimlichen Weise von archaischen Kunst, rückwärts. Gegenüber derartigen Darstellungen genügt die vorwiegende Frage, wie Perseus, ohne die Medusa zu sehen, mit Sicherheit die Todesstriche führen konnte, nahe genug. Manche liessen ihm die Hilfe von Athena leiten (Micali Storia VIII, aber nicht Bertall fand, wie es scheint eine Antwort, die ebenso wie die Frage auf dem Boden der bildlichen Tradition erwachsen war: er sieht die Medusa in dem blanken Schild der hinter ihm stehenden Göttin). Als nun seit der Zeit Alexanders und der Alexanderschlacht die Malerei an der virtuosen Wiedergabe von Spiegelungen Gestalten zu finden begann, modifizierte sie den alten Typus im Sinne jener antologischen Erzählung, Lukians Schilderung des Bildes C und die veränderte Kopfhaltung des Perseus (B. Stud. für uns die schwachen Spuren jenes Vorgangs. Der panonische Steinmetz aber machte es sich bequem: er liess Perseus die Haltung des älteren Typus und Athena in Vorderansicht, gab dieser aber trotzdem den Schild in beide Hände, unbekümmert darum, dass die Folge dieses äusserlichen Verfahrens die mit Recht von Zeichnern gerügte, allzu geringe Rücksicht auf die Gesetze der Spiegelung war.

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

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

In der altertümlichen Kunst bis einschliesslich der rotfigurigen Vasenbilder des streng schönen Stils tragen Medusa und ihre Schwestern bekanntlich mehr oder weniger lange Chitone und sind mit mächtigen Schulterflügeln ausgestattet. Ihre Gesichtsbildung ist am Ende dieser Periode, also rund 490 v. Chr., die von E. Curtius als „mittlerer Typus“ des Gorgoneions bezeichnete<sup>1)</sup>. Jahrzehnte lang findet sich dann nur ganz vereinzelt, z. B. Musée Blacas pl. XI, eine Medusa (ganz oder fast ganz) bis zum Anfang des IV. Jahrhunderts auf der Petersburger Vase (Pl. Ant. du Bosph. pl. 63, 3) in gänzlich veränderter Gestalt wieder auftritt als schönes Mädchen mit nacktem Oberkörper, ohne jegliches dämonische Abzeichen. Dies grosse Lücke füllt jetzt die Medusa des Bonner Fragments, deren Stellung innerhalb der Entwicklung des Gorgoneionideals man dahin zusammenfassen kann: sie hat die neue Tracht, aber noch die Flügel und schon die Schlangen im Haar. Die Flügel deuten auf das V. Jahrhundert zurück, während

<sup>1)</sup> Curtius, *Revue Archéologique*, 1869, Mémoires, 113. Vergl. Kunstgesch. III, 1, 2.

Schlangen an einem idealschönen Kopf erst seit 190 v. Chr. häufiger werden. Um diese Zeit setzt aber Eurykles auch bereits die Medusa-Strozier an<sup>1</sup>, deren dämonische Wirkung von dem lebendigen Gemisch der Haare und Schlangen so wesentlich bedingt wird und die wol nicht nur wegen der Meisterschaft der Ausführung einen jüngeren Eindruck macht als das Bömer-Rhyton. Hiernach dürfte die letzte Jahrzehnte des V. Jahrhunderts diejenige Periode sein, von der man am natürlichsten annehmen kann, dass sich in ihr ältere und jüngere Züge des Medusaideals gemischt haben und dass sie die Vorlage für das Rhytonbild erranden.

Zu demselben Ansatz führt ein Blick auf die Bewegung und Tracht der Medusa. In ihrer Haltung und der Abgrenzung des nackten Oberkörpers gegen das Gewand, zeigt sie eine gewisse Ähnlichkeit mit der Anadyomene des Phidias, deren Motiv wir von dem Silbermedaillon aus Galaxidi kennen (Gazette arch. 1879 pl. 19). Vergl. Petersen R. Mittl. VII 19. Diese Ähnlichkeit steigert sich aber in naher Verwandtschaft bei dem bekannten Bilde des Iphigenienopters aus der Casa del poeta Heibig 1301. (Abgeb. Zahn III 12, Overbeck Gallerie XIV 10). Die Art, wie der Mantel als einziges Gewandstück um den Körper geschlagen ist, mit einem herabhängenden Zipfel auf dem linken Oberarm aufliegt, zur Seite des Oberkörpers in flachem Bogen herabgeht, den Hintergrund bildend und die Beine verhüllend, die Hebung der Arme und die Beugung des Rumpfs bieten zwischen Iphigenie und Medusa eine Fülle von Ähnlichkeiten, die um so bedeutungsvoller erscheinen, als auch die Gestalten des Perseus und des Odysseus durch die Lage der Glieder und die Haltung des Kopfes an einander erinnern. Da beide Bilder ihren Stoff nicht etwa in traditioneller Weise behandeln, sondern mit bahnbrechender Individualität, so scheint es mir nahezu ausgeschlossen, dass sie unabhängig von einander entstanden sind und zwar würde ich das Perseusbild für das frühere halten, weil es sich, wenn auch mit schöpferischer Freiheit, doch immerhin, wie wir sahen, an einen überkommenen Typus anlehnt, während das Opter der Iphigenie gerade in dieser Gruppierung der Gestalten und dieser Führung der Linien darzustellen ganz im Belieben des Künstlers lag. Wenn uns bezeugt wäre, dass beide Bilder von demselben Meister herrührten, so würde uns dies nicht überraschen, da solches Zeugnis fehlt, müssen wir sie wenigstens für gleichzeitig halten.

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

<sup>1</sup> Vgl. Zahn III 19.

1890, S. 143. Auch Beitr. S. 8. Für einen Zeitgenossen dieses Kunstwerkes wird es nicht so wichtig den Schöpfer des Medusenbildes zu halten haben.

Was die jüngeren Beurtheiler des selben B. G. die Flügel der Medusa aus dem Gesichtswinkel erklären, so erklärt sich dies aus dem fortschreitenden Drang nach einer Aenderung der Flucht. Auf die Komposition aber, die mit Rücksicht auf die ursprünglichen Schwünge geschaffen war, wirkt es sehr ungünstig. Die Medusa hat nur wenig Fülle, sie wird — und nicht nur auf B. — von Perseus gewissermaßen überdeckt. Auch fällt die Linie vom Haupte des Helden zum Kopfe des Medusens, erst ab, wenn die Flügelränder das Haupt der Knieenden nicht mehr überragen. Diese Asymetrie steigert aber die jüngere Überbietung noch, indem sie auch die Haltung des linken Armes der Medusa ändert. In A ist dieser in einer unwillkürlichen Bewegung seitlich emporgestreckt, eine Bewegung, die vom tiefen Schreck über den unerwarteten Angriff und dem Entschließen zu entfliehen, eingegeben ist, auf den Beschauer aber zugleich den Eindruck ruhender Kräfte und vergeblichen Flehens macht. Indem die Hand bis zur Kopfhöhe des Perseus emporragte, ergab die von Arm und Gewand gebildete Linie einen abwärts abgehenden Abschluss an dieser Seite, wie ihn links die stehende Athene bot. Der Rahmen der oblongen Tafel war meisterlich und ungezwungen gefüllt, während bei dem Gehen nach der packenden Hand B. G. oder gar dem plumpen Fassen des Schwert die Linien unschon am Kopf der Medusa zusammenlauten und über ihm, wie D selbst deutlich zeigt, eine Lücke bleibt.



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



ein Gesicht *κατὰ* per se liehen. Anblick, ohne die ethische Bedeutung der Darstellung schwächer. Dieser reine und massvolle Sinn aber, den wir so gern als ethisch hochschätzen, hat in Wahrheit doch nur eine kurze Spanne Zeit gewährt, als Athens Sonne im Zenith stand und für ganz Hellas die attische Tragödie und die Kunst des Phidias zeitigte.

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



Fragmente von Reliefvasen  
im Akademische Kunstmuseum zu Bonn







Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

