



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

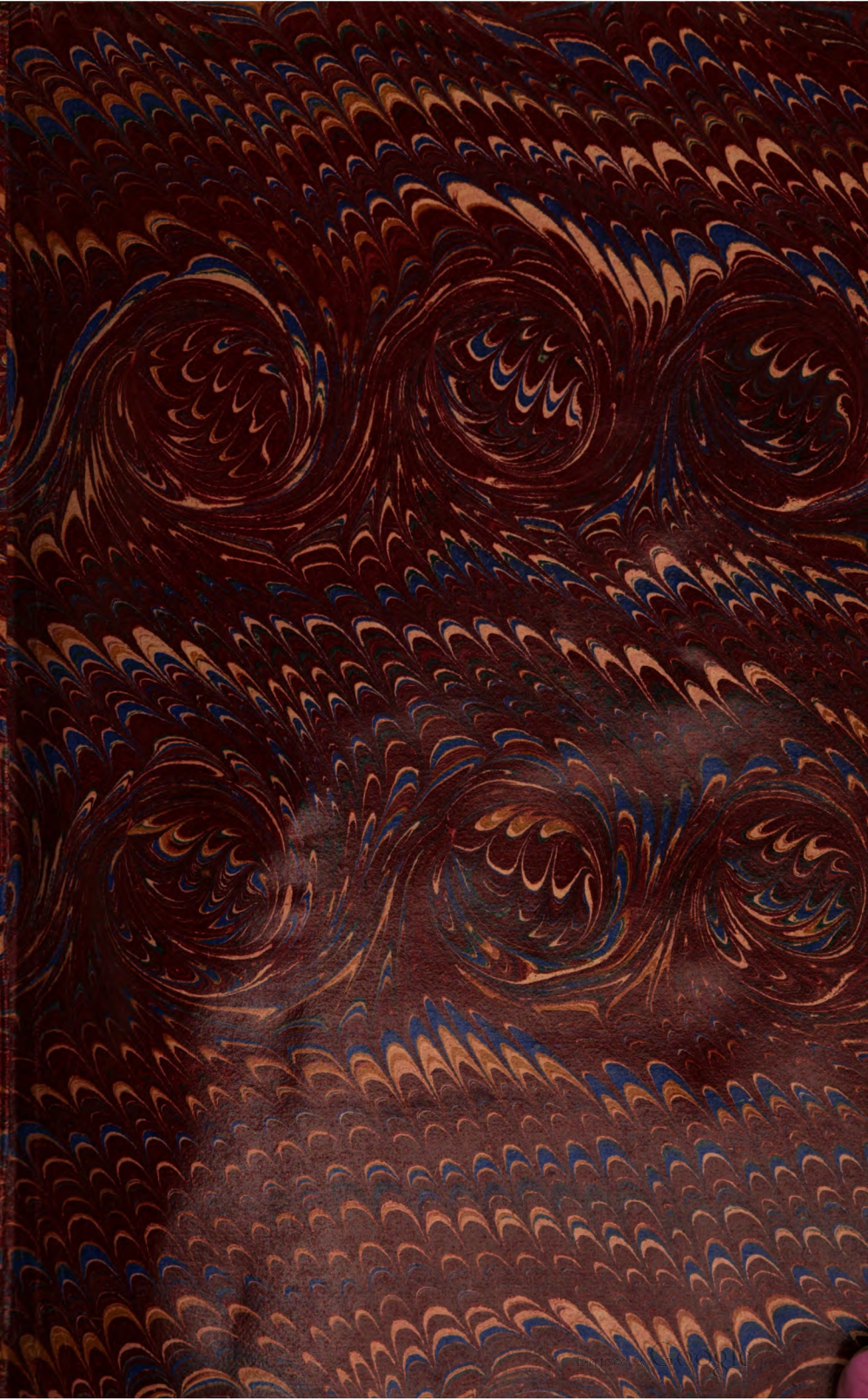
11700  
e. 69

From the Library  
of  
SIR EDWARD BURNETT TYLOR, KNT.,  
D.C.L., F.R.S.,

The first Reader and Professor of Anthropology  
in the University of Oxford.

Presented to the Radcliffe Trustees  
by  
DAME ANNA REBECCA TYLOR,  
June, 1917.

1700 e. 69



1397

Edward B Tylor  
Oxford



# Flügelgestalten

der

ältesten griechischen Kunst.

Von

Julius Langbehn.

---

München

Theodor Ackermann

königlicher Hofbuchhändler.

1881.





Heinrich Brunn  
in herzlichster Verehrung  
gewidmet.

---



# Inhalt.

---

	Seite
Einleitung . . . . .	1
1. Uebersicht . . . . .	3
2. Aelteste Poesie . . . . .	7
3. Aelteste Kunst . . . . .	13
4. Aften . . . . .	25
5. Flügeltiere . . . . .	41
6. Geflügelte Artemis . . . . .	
a) asiatisch . . . . .	64
b) altgriechisch (etruskisch) . . . . .	76
c) spätgriechisch . . . . .	117
7. Gorgo . . . . .	121
8. Rückblick . . . . .	135

---



## Einleitung.



Sämmtliche Erzeugnisse der bildenden Kunst der Griechen kann man, ihrem stofflichen Gehalt nach, scheiden in reale und ideale Darstellungen. Erstere wollen Wirkliches, letztere Uebersinnliches zur Anschauung bringen. Doch zerfallen die idealen Darstellungen wiederum in zwei wichtige und wohl zu sondernde Arten: erstens solche Typen, welche durch innere geistige Vertiefung der natürlichen Organismen, zweitens solche, welche durch äußerliche und willkürliche Veränderung derselben entstanden sind. Jener Gattung gehören im Wesentlichen die Gestalten der Hauptgötter, dieser alle Mischbildungen in der Kunst an. Die einen muß man als ethische, die andern als phantastische Wesen bezeichnen. Das Gestaltungsprinzip, welchem die letzteren ihren Ursprung verdanken, erfuhr in der künstlerischen Praxis eine sehr verschiedene Anwendung. Entweder verband man zwei Organismen gewissermaßen gleichberechtigt mit einander, wie in den Kentauren und Tritonen; oder man fügte untergeordnete Theile des einen Organismus dem andern ein, wie beim Minotaurus und dem menschenköpfigen Stier als Flußgott; oder endlich man ließ einen Organismus unverändert und vermehrte ihn nur um Theile eines andern z. B. man setzte einer menschlichen, sei es männlichen oder weiblichen, Gestalt etwa Flügel Hörner u. s. w. an. Von diesen zahlreichen Mischbildungen soll uns hier eine Art näher beschäftigen: die Flügelwesen.

Unter dieser Bezeichnung verstehen wir solche Gestalten der griechischen Kunstwelt, welche ganz oder zum Theil der Wirklichkeit entstammen, dabei aber in naturwidriger Weise Flügel tragen. Aus letzterem Umstande folgt mit Nothwendigkeit, daß alle derartigen Typen dem idealen, enger gefaßt dem phantastischen Gebiet angehören. Innerhalb desselben ihnen eine bestimmte Stellung anzuweisen, kann nur gelingen, wenn man die Frage einerseits nach dem Ursprunge, andererseits nach der künstlerischen Entwicklungsgeschichte solcher Wesen stellt. Sie zu beantworten, ist die Aufgabe der folgenden Arbeit. Selbstverständlich würde

eine erschöpfende Darstellung und Beurtheilung des ganzen in Betracht kommenden Materials den Umfang dieser Abhandlung überschreiten. Es gilt demnach, an einer — auf ausschlaggebende Beispiele beschränkten — Reihe von Kunsttypen die Verwendung des Attributs der Beflügelung nachzuweisen und die sich daraus ergebenden kunstgeschichtlichen Konsequenzen zu ziehen. Erst wenn so eine Anzahl von festen Richtpunkten gewonnen ist, wird es möglich sein, sämtliche Flügelwesen der griechischen Kunst nach ihrem Verhältniß zu einander in bestimmte Gruppen zu sondern und eventuell einem Gesichtspunkt unterzuordnen. Der letztere ist dann wieder maßgebend für die Stellung der Flügelwesen in der griechischen Kunsttypik überhaupt.

Die bisherige Literatur über die Flügelwesen ist, von beiläufigen Bemerkungen in Monographien abgesehen, keine sehr reichhaltige. Den ersten Versuch in dieser Richtung machte Winkelmann. Seine Ansicht<sup>1)</sup>, daß die Griechen ursprünglich alle Götter beflügelt dachten, erwies sich bald als unhaltbar; sie erklärt sich aus dem unvollkommenen Stande der gleichzeitigen Monumentenfunde. In einer aus Zoëga's Nachlaß von Welcker herausgegebenen Abhandlung<sup>2)</sup> wird dem Thema zum ersten Male näher getreten. Indes kann die dort gemachte Scheidung einer „nothwendigen“ und „zufälligen“ Beflügelung vor eingehender Kritik nicht bestehen. Eine ältere Arbeit Döring's<sup>3)</sup> geht eben so wenig wie die ausführliche und einst zu mancher Polemik Anlaß gebende Erörterung von Voss<sup>4)</sup> auf die eigentlich monumentale Seite der Frage ein. Dies geschah zuerst, wenn auch nur theilweise, durch Gerhard<sup>5)</sup>, der nach dem damaligen Stande der Forschung die einschlägigen Kunstwerke einer allgemeinen Besprechung unterzog.

Gerhard betont richtig den Zusammenhang mancher, besonders

<sup>1)</sup> Mon. ined. 2a ediz. Vol. I p. 2. 3.

<sup>2)</sup> Ueber die geflügelten Gottheiten. Rhein. Mus. 6, 579 ff. Wieder abgedruckt in Welcker's Kl. Schr. 5, 189 ff.

<sup>3)</sup> De alatis imaginibus apud veteres. In: F. G. Doeringi commentationes etc. ed. Wuestemann p. 52—85.

<sup>4)</sup> Mytholog. Briefe, Bd. I II passim.

<sup>5)</sup> Gerhard, Ueber die Flügelgestalten der alten Kunst. In dessen Ges. akad. Abhandlungen. Berlin 1866. Bd. I, S. 157 ff.

unter den ältesten, griechischen Flügelwesen mit dem Orient; doch gelangt er zu keiner prinzipiellen Anwendung dieses Gedankens auf die Monumente. Allerdings waren letztere — die Abhandlung stammt aus dem Jahre 1839 — bei weitem noch nicht in der jetzigen Vollständigkeit vorhanden und demzufolge eine thatsächliche Begründung jener Ansicht sehr erschwert. Im Uebrigen scheidet Gerhard durchweg die älteren dämonischen von den späteren mehr begrifflichen Schöpfungen. Von diesen muthmaßt er, daß der Typus des Gros den männlichen, der der Nike den weiblichen Flügelgestalten der griechischen Blüthezeit zu Grunde liege: eine Vermuthung, die, wenn sie sich auch nicht bestätigen sollte, doch immerhin der Prüfung werth erscheint. Kurz, Gerhard stellt vielmehr allgemeine Thesen auf und sucht diese durch Heranziehung einzelner Monumente hie und da zu begründen, als daß er aus der Masse der letzteren heraus eine Genesis der Flügelwesen entwickelt hätte. Zudem fehlt durchaus eine strenge Scheidung und Klassifizierung derselben im Einzelnen. Es scheint, daß der genannte Gelehrte nur eine Anregung, nicht aber eine Erledigung der einschlägigen Fragen mit seiner Arbeit beabsichtigte.

Eine anderweitige wissenschaftliche Behandlung hat seitdem das Thema nicht gefunden. Dagegen ist die Zahl der zugehörigen Monumente, sowie der betreffenden Detailforschungen selbstverständlich während der letzten vierzig Jahre bedeutend gestiegen. Um so mehr macht sich das Bedürfniß geltend, vom heutigen archäologischen Standpunkte aus den gesammten Stoff neu zu ordnen. Und zwar müssen hiebei vor Allem die Denkmäler selbst zu Rathe gezogen werden; die mythologische oder rein literarische Seite der Frage ist erst in zweiter Linie zu berücksichtigen. Denn die Kunstgeschichte hat sich zunächst an das thatsächlich Gegebene d. h. die vorhandenen Ausdrucksformen zu halten und, wenn sie deren Bedeutung erkennen will, dieselben gewissenhaft nach ihrer Herkunft zu befragen. —

1.

Schon ein flüchtiger Blick auf die Art und Weise, wie die griechische Kunst im Allgemeinen das Attribut der Beflügelung hand-



habt, läßt uns Probleme erkennen, die zu näherer Untersuchung auffordern. Es wird daher von Nutzen sein, die wichtigsten solcher Probleme hier kurz zu formuliren, um dadurch einer möglichst bestimmten Lösung der betreffenden Fragen vorzuarbeiten.

Es braucht kaum nochmals erwähnt zu werden, daß in dem Folgenden stets nur von der Erscheinung der Götter u. s. w. die Rede sein wird, wie sie sich in der bildenden Kunst, nicht aber wie sie sich in Mythos und Poesie überhaupt darstellt.

Auffällig ist vor Allem, daß die höchsten Götter, Zeus Hera und andere, niemals geflügelt sind. Sie zeigen sich in rein menschlicher Gestalt; ihnen fehlt jede Zuthat, welche darauf hindeuten könnte, daß die Bedingungen ihres Daseins außerhalb des sinnlich Wahrnehmbaren liegen. Dieser Umstand muß hervorgehoben werden, da er für die in Griechenland einheimische Vorstellung von Göttern und göttlichem Wesen geradezu entscheidend ist. Die griechischen Götter waren ihrem ursprünglichen Begriff nach potenzierte Menschen, und weiter Nichts. Darum konnten sie auch von vornherein nicht mit Flügeln versehen sein. Eine scheinbare Ausnahme, die geflügelte Athena auf boiotischen und anderen Münzen<sup>1)</sup>, kann hier nicht in Betracht kommen. Sie gehört nicht zu den streng mythischen Gottheiten, ist nur aus der Identifizirung mit Nike hervorgegangen und wird daher weiter unten zugleich mit dieser zu behandeln sein. — Bei niedriger gestellten Gottheiten, Artemis Hermes Iris und ähnlichen, tritt zunächst eine Wandlung ein. Sie tragen zuweilen in attributiver Weise Flügel, können dieselben jedoch auch entbehren; denn die Beflügelung bildet keinen inhärenten d. h. wesentlichen und unveränderlichen Bestandtheil ihrer äußeren Erscheinung.

Ihnen schließt sich eine Reihe von mythischen Flügelthieren, wie Sphinx Harpyie Sirene und ähnliche an, zu deren eigenstem Wesen es gehört, Flügel zu tragen und die daher nie ohne solche erscheinen oder zu denken sind. Es ergibt sich hieraus, daß im Gebiete des eigentlichen Mythos die Beflügelung nur untergeordneten resp. thierischen Wesen zukommt. Wie und warum dies der Fall ist, bleibt näher zu begründen.

---

<sup>1)</sup> Vgl. Imhoof-Blumer, Die Flügelgestalten der Athena und Nike auf Münzen. In Hubers Numism. Zeitschrift 1871 Nr. 51. ff.

An die Wesen von streng mythischem Charakter schließen sich im Bereich der griechischen Religion und Poesie zunächst solche, welche dem bloßen Phantasieleben entsprungen sind und erst nachträglich eine dichterische wie künstlerische Gestaltung empfangen haben. Sie zeigen einen halb mythischen, halb begrifflichen Charakter. Es genügt, beispielsweise Ker sowie Deimos und Phobos aus früherer, Eros und Nike aus späterer Zeit zu nennen. Bei ihnen ist die Beflügelung überaus häufig; man möchte sagen, daß diese Ausgeburten der Phantasie — da sie des festen Bodens unter den Füßen entbehren — gewissermaßen Flügel brauchen, um sich überhaupt aufrecht erhalten und mit der realen Erscheinung jener höheren Götter messen zu können. Die grundsätzliche Verschiedenheit des mythologischen und in Folge dessen auch künstlerischen Charakters beider Klassen von Flügelwesen, der vorhergehenden wie der letztgenannten, läßt sich an den Denkmälern thatsächlich erweisen.

Ein Gleiches gilt von der dritten und letzten Klasse, welche kaum mehr der eigentlichen Mythologie angehört. Es sind dies Personifikationen und symbolisirende Gestalten, wie Psyche Tyche Nikos Kairos und dergleichen. Sie sind rein begrifflicher Natur. Der Zeit ihrer Entstehung nach sehr spät, unterscheiden sie sich von den beiden schon erwähnten Arten der Flügelwesen hauptsächlich dadurch, daß sie weder einem ursprünglich mythenbildenden Trieb noch der Phantasie, sondern vielmehr geradezu dem Verstande entstammen. Erklärlicher Weise verlieren sie in gleichem Grade an künstlerischer Realität, wie sie sich zeitlich und gegenständlich von der eigentlich schöpferischen Periode des griechischen Volkes entfernen. Sie bezeugen uns das letzte Ausklingen einer bisher mächtigen und in verschiedenster Weise thätig gewesenen Kraft: der geistigen Produktivität, welche das ganze Leben und nicht am wenigsten das Kunstleben der Griechen durchdringt.

Im Großen und Ganzen kann man demnach sämtliche Flügelwesen der griechischen Kunst scheiden in: mythische, mythisch-begriffliche, begriffliche. Anhangsweise kommen zur letzten Klasse noch einige geflügelte Attribute hinzu. Eine tabellarische Uebersicht der bloßen Namen mag dazu dienen, theils die Aufgabe selbst zu vereinfachen, theils den Gang der bevorstehenden Untersuchung im Allgemeinen wenigstens anzudeuten.

## Griechische Flügelwesen.

<p>1) Mythisch.</p> <p>a. Götter:            Artemis,            Hermes (Perseus),            Iris,            Zeus,            Selene (Mene),            Moros (Moreden).</p> <p>b. Dämonen:            Origo,            Oerionus,            Hypobous,            Talos.</p> <p>c. Ungeheuer:            Harpyie,            Eirene,            Megalos,            Ephyire,            Oreif.</p>	<p>2) Mythisch=begrifflich.</p> <p>a. Mitter:            Demos und Phobos,            Eris,            Enyo,            Her,            Eibolon.</p> <p>b. Sängere:            Hypnos (Thanatos),            Erinys,            Nemesis,            Eros (Phobos, Simeros),            Nike (Athena),            Etyr,            Nemera,            Phoskhoros (Desperos).</p>	<p>3) Begrifflich.</p> <p>a. Personifikationen:            Psyche,            Albos,            Erythe,            Meotes,            Raitos,            Gebone u. f. m.</p> <p>b. Attribute:            Nix des Zeus,            Dreifuß des Apollon,            Wagen des Triptolemos.</p>
---	---	--

Es ist von größtem Interesse, zu bemerken, wie viele dieser Typen durch Ort und Zeit ihrer Entstehung gesetzmäßig beeinflusst werden; wie die aus der Fremde eingeführten sich in Griechenland gewissen gleichartigen Wandlungen unterziehen; wie mit dem Auftreten späterer Typen die früheren aus der Darstellung verschwinden; wie schließlich in der Gesamtmasse derselben sich ein Uebergang vom Formlosen und Schrecklichen zur Milde und Anmuth vollzieht. Kurz, schon an der rein gegenständlichen Verwendung eines solchen äußerlichen Attributs, wie die Beflügelung ist, läßt sich der anderweitig in formaler d. h. stilistischer Beziehung so sicher erkennbare Entwicklungsgang griechischer Kunst auf's Neue klar nachweisen. In der Uebereinstimmung beider Elemente, des Gegenständlichen und des Formalen, liegt die beste Gewähr für die Richtigkeit der gefundenen Resultate. Denn Stoff und Form gehen wie überall, so auch in der griechischen Kunst, Hand in Hand. Hier soll uns zunächst die stoffliche Seite beschäftigen; im Folgenden sei der Versuch gemacht, das Attribut der Beflügelung von Anfang bis zu Ende seines Bestandes innerhalb der griechischen Kunstentwicklung zu verfolgen. —

Eine kurze Bemerkung ist wohl noch gestattet. Es ist selbstverständlich, daß die vorliegende Abhandlung nur die einleitenden beziehungsweise grundlegenden Kapitel enthält zu einer größeren und weit umfassenderen Arbeit, welche bestimmt ist, das gesammte Thema zu bewältigen.

## 2.

In dem nachweisbaren Verlauf der ganzen griechischen Kunst, zu welcher mit geringen Ausnahmen auch die der römischen Kaiserzeit zu rechnen ist, macht sich die Tendenz bemerkbar, von den Darstellungen des wirklichen Lebens mehr und mehr zur Abstraktion überzugehen. Und zwar kann man hier drei Perioden unterscheiden. Die Kunstwerke bei Homer sind sämmtlich der Wirklichkeit entnommen<sup>1)</sup>; in der Blüthezeit Griechenlands überwiegt

<sup>1)</sup> Brunn, Die Kunst bei Homer. In den *Abh. d. k. bayer. Akad. d. W.* N. I Bd. XI Abth. 3.

die, vom Thatsächlichen schon abstrahirende, poetische Richtung; in den zahlreichen begrifflichen Schöpfungen der alexandrinisch-römischen Zeit herrscht die Abstraktion völlig. Natürlich wird der Bestand an künstlerischem Stoff, wie ihn eine frühere Periode bietet, von der späteren stets fortgeführt und findet der Uebergang von einer zur andern nur allmählig statt; so daß eine streng chronologische Scheidung derselben nicht möglich ist. Indes steht doch so viel fest, daß im Allgemeinen der Inhalt einer früheren Periode den der späteren ausschließt. Nach diesem Grundsatz wird man auch in dem vorliegenden Falle zu verfahren haben.

Man hat also, um den Ursprung der Beflügelung festzustellen, zunächst die Darstellungen von rein oder halb begrifflichem Charakter auszuscheiden. Es ist zu beginnen mit den Typen, welche einen durchaus mythischen Charakter zeigen; und unter diesen sind wiederum die nachweisbar ältesten zuerst vorzunehmen. Von ihnen muß die Untersuchung ausgehen; ihr kunstgeschichtlicher Charakter, möglicher Weise die Art ihrer Entstehung muß nachgewiesen werden. Nur so bildet sich eine feste Basis für spätere Daten.

Der frühesten jener obgenannten drei Entwicklungsstufen können die Flügelgestalten aus naheliegenden Gründen nicht angehören. In der That findet sich bei Homer — wir fassen hier sämtliche unter seinem Namen gehende epischen Dichtungen zusammen — keine Spur von Beflügelung göttlicher oder sonstiger Wesen, weder in der geschilderten Wirklichkeit noch in beschriebenen Kunstwerken. Zwar werden bei ihm schon künstlerisch dargestellte Dämonen, wie Ker und andere erwähnt, die in späterer Zeit geflügelt sind; aber da über deren äußere Erscheinung Nichts berichtet wird, können sie hier, wo es sich nur um Kunsttypen handelt, nicht in Frage kommen. Die einige Mal genannte *χρυσόπτερος Ἴρις*<sup>1)</sup>, sowie der von Hermes gebrauchte Ausdruck *πέτερο*<sup>2)</sup> ist jedenfalls rein bildlich zu nehmen. Dies folgt schon daraus, daß letztere Bezeichnung auch auf andere Gottheiten, wie Hera und Athena, angewandt wird, bei denen doch von Flügeln im eigentlichen Wortfinn keine Rede sein kann. Wirkliche Flügel der Iris oder irgend einer an-

<sup>1)</sup> Ilias 8, 398 = 11, 185.

<sup>2)</sup> Ilias 24, 345.

deren Gottheit werden bei Homer nicht erwähnt; woraus sich schon zu Genüge ergibt, wie man das obige Beiwort *χρυσόπτερος* zu fassen hat. Derartige Ausdrücke sollen nur die rasche Bewegung malen; eine anderweitige Deutung würde dem homerischen Geist direkt widersprechen. Für letzteren ist es vielmehr bezeichnend, daß der Schlafgott<sup>1)</sup>, gleichwie Athena in einer oft besprochenen Stelle<sup>2)</sup> sich gelegentlich in einen Vogel verwandelt. Hiedurch ist klar ausgesprochen, daß an eine Beflügelung menschlicher oder menschenähnlicher Wesen noch gar nicht gedacht wurde. Diese schon von Boß und Gerhard hervorgehobene Thatsache findet ihre Begründung in dem eigentlichen Wesen der homerischen Poesie. Denn wie Alles bei diesem Urdichter, so sind auch seine Göttergestalten durchweg realistisch gebildet; gerade deshalb fehlt ihnen die abstrakte Zuthat der Flügel. Und zwar gilt dies Faktum nicht nur für Homer, sondern auch für seine Zeit d. h. die griechische Entwicklung des 10ten bis 9ten Jahrhunderts v. Chr. Hätte man damals, in Mythos oder Kunstwerken, derartige Schöpfungen der Phantasie gekannt, so wären uns die Spuren derselben gewiß in dem umfangreichen Werk des epischen Dichters erhalten worden. Wir können folglich mit Sicherheit sagen, daß es eine Periode griechischer Kunst und Dichtung gab, welche Flügelwesen überhaupt noch nicht kannte; nämlich die homerische. Es ergibt sich das wichtige Resultat: je näher ein Kunstwerk dem Geiste oder der Zeit des Homer steht, desto weniger ist das Auftreten von Flügelwesen in ihm zu erwarten.

Fragen wir, wie lange die flügellose Zeit der griechischen Kunst — dies Wort im weitesten Sinne genommen — dauerte so ist wenigstens ein terminus ante quem gegeben, in den Werken des Hesiod. Bei letzterem findet sich scheinbar ein ganzes Heer von Flügelwesen: Nike Eros Erinys Hypnos Boreas und dergleichen. Doch ist diese große Menge in der That nur scheinbar; bei näherer Betrachtung wird sie bedeutend reduziert. Denn eine ausdrückliche Erwähnung der Beflügelung fehlt in den meisten Fällen. Selbst von einer solchen des Eros, der bei Hesiod die wichtigste

<sup>1)</sup> Ilias 14, 290.

<sup>2)</sup> Odysf. 22, 240; vgl. Odysf. 3, 372.

Rolle spielt, ist Nichts zu lesen. In der diesem Dichter zugeschriebenen, aber jedenfalls im Vergleich zur Theogonie bedeutend jüngeren<sup>1)</sup> ἀσπις Ἡρακλέους gedenkt sogar die sehr genaue Beschreibung der Gorgonen dieses Attributs nicht<sup>2)</sup>. Ebenso wenig liegt eine Nöthigung vor, die πετρόεντα πέλιδα<sup>3)</sup> des Perseus wörtlich zu nehmen; die beflügelten Worte und Ähnliches sind aus Homer bekannt genug. Eher könnte man geneigt sein, die von Hesiod gebrauchte Wendung ὁ δ' ὤσπερ νόημ' ἐποτάτο<sup>4)</sup> auf eine Beflügelung des Perseus zu deuten. Doch liefert auch sie, da πέτροσαι von jeder schnellen Bewegung gebraucht wird, keinerlei zwingenden Nachweis für das Vorhandensein von Flügeln<sup>5)</sup>. In einem so wichtigen, ja entscheidenden Fall, wie dem vorliegenden, darf ein solches nur bei ausdrücklicher und unzweifelhafter Angabe vorausgesetzt werden.

Dagegen finden sich zwei echt hesiodische Typen als bemerkenswerthe Ausnahmen: Harpyie und Pegasos. Obwohl man von einer Seite<sup>6)</sup> die betreffende Stelle als ein späteres Einschleusen bezeichnet hat, so ist bei näherer Untersuchung hierfür doch kein hinreichender Grund gegeben. Ohne bei dieser Gelegenheit auf die ganze hesiodische Frage einzugehen, darf man sich zunächst an die Thatsache halten, daß in der uns vorliegenden Theogonie die Harpyien unverkennbar als geflügelt beschrieben werden<sup>7)</sup>. Und diese Beschreibung gehört jedenfalls zum Grundstock des Gedichts. Vom Pegasos ferner wird der Ausdruck ἀποπτάμενος<sup>8)</sup> gebraucht. Er weist deutlich auf Flugbewegung; die auch in Betreff dieses Wortes geäußerten Zweifel<sup>9)</sup> sind daher zu verwerfen. Als die ältesten sichern Flügelwesen, welche die literarische Ueberlieferung uns bietet, haben demnach die genannten: Harpyien und Pegasos zu gelten.

1) Bergk, Griechische Literaturgeschichte I S. 998.

2) Scut. Herc. 230 sqq.

3) a. a. O. 220.

4) a. a. O. 222.

5) Vgl. Odysf. 7, 36.

6) Schömann, Die hesiodische Theogonie S. 150.

7) Theog. 269: ὠκείως πετρόγεσσι. Vgl. Flach, Glossen und Scholien zur hesiod. Theogonie. Leipzig 1876. S. 240.

8) Theog. 284: προλιπὼν χθόνα μητέρα μῆλων.

9) Schömann a. a. O. S. 158.

Von diesen zwei Typen ist der Pegasos dem Homer noch völlig unbekannt. Die Harpyien dagegen, welche er erwähnt, sind gerade geeignet, den vorhandenen Gegensatz zwischen ihm und Hesiod klar zu stellen. Denn bei Homer ist die Harpyie, Bodarge, gelegentlich als Ross aufgefaßt, wie die auf sie angewandte Bezeichnung βοσκομένη λεϊμώνι<sup>1)</sup> zur Evidenz klar macht. Der dem Mythos zu Grunde liegende Begriff stürmischer Schnelligkeit wird bei dem einen Dichter durch die Gestalt des Rosses, bei dem andern durch das aus der Vogelwelt herübergenommene Attribut der Flügel angedeutet. Schon die Namen: Ποδάργη die Fußschnelle einerseits, Ἄκοπετη<sup>2)</sup> die Schnellfliegende andererseits sind hiefür charakteristisch. Der Name der zweiten hesiodischen Harpyie Ἄελλω läßt noch ihre ursprüngliche Sturmnatur durchschimmern. Und wenn wir auch nicht wissen, wie sich Hesiod im Uebrigen diese Wesen vorstellte, so genügt das Erwähnte doch, um auch hier, wie in so vielen andern Fällen, die auf unmittelbare dichterische Anschauung zurückgehende Schilderung des Homer von der mehr begrifflich-dogmatischen des Hesiod aufs Klarste zu scheiden. Dort haben wir ein wirkliches, hier ein von der Phantasie geschaffenes Wesen als Harpyie vor uns. Daß letztere keinesfalls als völliger Vogel, sondern als Mischbildung zwischen diesem und dem Menschen zu fassen sei, geht aus dem demonstrativ gebrauchten Beiwort ἠοκόμοι.<sup>3)</sup> hervor. Es ist hienach klar, daß eben zwischen Homer und Hesiod ein neues Element, das der Abstraktion von den Formen der sinnlich sichtbaren Welt, in die griechische Poesie eindrang. Doch bleibt man dabei auf dem Gebiet des Mythos; begriffliche Flügelwesen kennt auch Hesiod nicht. Die neuen Typen haften sozusagen noch am alten Boden; sie schweben nicht völlig in der Luft, wie spätere Schöpfungen von verwandter Art.

Ob zur Zeit des Hesiod oder der ihm zugeschriebenen Dichtungen — also etwa zu Anfang der Olympiaden — eine ähnliche Umwandlung, wie in der Poesie, auch innerhalb der bildenden Kunst der Griechen vor sich gegangen, ist ungewiß. Das vor-

<sup>1)</sup> Ilias 16, 161. Vgl. Odysf. 21, 49.

<sup>2)</sup> Theog. 287.

<sup>3)</sup> a. a. D.



liegende Material an Denkmälern erlaubt nicht, darüber zu entscheiden. Indesß war ein derartiges Eindringen neuer Elemente auch hier wenigstens möglich. Mehr ist mit Bestimmtheit nicht zu sagen. Bei Alledem hat man sich jedoch gegenwärtig zu halten, daß auch diese Möglichkeit zunächst nur für untergeordnete und halb oder ganz thierische, nicht aber für höhere, in Menschengestalt zu denkende Wesen des Götterstaats gilt.

Da die monumentale Ueberlieferung aus der nächstfolgenden Zeit fehlt, so sind wir auch für sie auf schriftliche Zeugnisse angewiesen. In erster Linie handelt es sich um die älteren Jambo-graphen und Lyriker. Weder bei Archilochos, noch bei Simonides von Amorgos sind Flügelwesen zu finden; letzterer verwendet z. B.  $\kappa\eta\rho\sigma\varsigma$ <sup>1)</sup> noch völlig unpersönlich. Bei Tyrtaios<sup>2)</sup> ist Boreas noch als laufend  $\theta\epsilon\omega\nu$  gedacht, was zur Annahme einer Beflügelung wenigstens nicht nöthigt; sonstige Andeutungen über seine Erscheinung finden sich nicht. Alkman erwähnt von einschlägigen Typen nur den Eros. Dieser ist deutlich als ungeflügelt bezeichnet; denn er schreitet<sup>3)</sup> auf den Spigen der Blumen einher. Bei Alkaios heißt die Iris  $\epsilon\delta\pi\acute{\epsilon}\delta\iota\lambda\omicron\varsigma$ <sup>4)</sup>, bei Sappho die Eos  $\chi\rho\upsilon\sigma\sigma\omicron\pi\acute{\epsilon}\delta\iota\lambda\omicron\varsigma$ <sup>5)</sup>; beide Gottheiten sind also sicher nicht fliegend, sondern schreitend gedacht. Andernfalls würde der Dichter das bezeichnende Beiwort nicht von der Fußbekleidung, sondern von den Flügeln hergenommen haben. Sappho spricht häufig vom Eros, er trägt eine purpurne Chlamys<sup>6)</sup> u. s. f.; aber von Flügeln wird Nichts gesagt. Die Chlamys verdient bemerkt zu werden, da eine Bekleidung des Eros in späterer Kunst sehr selten ist; es scheint, daß Bekleidung und Beflügelung desselben sich im Wesentlichen ausschließen. Als Gegenstück hiezu kann Nike gelten; sie ist in guter griechischer Zeit stets vollbekleidet, erst die verfallende Kunst stellt sie nackt dar. Im späteren Verlauf dieser Arbeit wird es darauf ankommen, den beiderseitigen Gegensatz und seine Gründe näher zu erörtern. Die Strenge der

<sup>1)</sup> Fragm. 1, 21 Bergf.

<sup>2)</sup> Fragm. 12, 4.

<sup>3)</sup> Fragm. 38, 2  $\kappa\alpha\beta\alpha\iota\omega\nu$ .

<sup>4)</sup> Fragm. 13, 2.

<sup>5)</sup> Fragm. 18.

<sup>6)</sup> Fragm. 64.

griechischen Typus läßt erwarten, daß das genannte Verhältniß kein zufälliges ist. Doch kehren wir zur Poesie zurück. Sappho nennt einmal auch die Gorgo<sup>1)</sup>; aber ohne deren äußere Erscheinung zu kennzeichnen. Weitere Erwähnungen, welche hier in Frage kommen könnten, sind in dem vorliegenden literarischen Material nicht enthalten. Und nach letzterem allein können wir urtheilen. Alle diese Dichter kennen demnach, wie Homer, keine Beflügelung mythischer oder sonstiger Wesen; ja, sie verneinen dieselbe zum Theil ausdrücklich da, wo man sie nach späterer Analogie erwarten sollte.

Fassen wir das Gesagte noch einmal kurz zusammen, so ist, unter den griechischen Dichtern bis zur Zeit der Sappho, Hesiod der einzige, welcher Flügelwesen kennt; und auch er nur in untergeordneter Art. Diese wenigen Ausnahmen, Harpyie und Pegasos, sind — wie stets hervorgehoben werden muß — von mythischem nicht begrifflichem Charakter. Auf sie wird bei Besprechung der gleichnamigen Kunsttypen zurückzukommen sein. Die große Mehrzahl derjenigen Wesen dagegen, welche in späterer Kunst geflügelt erscheinen, entbehrt um diese Zeit selbst in dem der bildenden Kunst gewöhnlich voranschreitenden poetischen Vorstellungskreise noch einer eigentlich plastischen Gestaltung. Bei Hesiod sind dieselben durchweg kosmologischer Natur; bei den Jambographen und Lyrikern zeigen sie sich theils unpersönlich, theils ohne bestimmt umrissene Erscheinungsform. Flügelgestalten in Kunstwerken werden bei keinem dieser Dichter erwähnt.

### 3.

Die Beschaffenheit der ältesten erhaltenen griechischen Kunstdenkmäler bestätigt in vollstem Maaße das Ergebnis der obigen literarischen Rundschau.

Da die national-griechische Herkunft der von Schliemann in Mykenai gefundenen Gold- und sonstigen Schmucksachen durchaus kontrovers ist, die Wahrscheinlichkeit vielmehr für fremden Ursprung

<sup>1)</sup> Fragm. 48.

spricht<sup>1)</sup>, so können die betreffenden Darstellungen hier zunächst außer Acht gelassen werden. Hingegen zeigen die eben dort zu Tage geförderten Vasenfragmente<sup>2)</sup> wenigstens dem Prinzip nach griechisches Gepräge. Sie sowohl, wie die schon früher bekannnten und vor dem Erscheinen jener als die ältesten überlieferten griechischen Kunstdenkmäler angesehenen Vasen des sogen. geometrischen Stils — natürlich wo letzterer rein und ungemischt ist — bieten von belebten Wesen nur naturalistische Thierdarstellungen, aber keinerlei menschliche oder thierische Flügelgestalten<sup>3)</sup>. Dieselben stehen demnach auch hierin der ältesten überhaupt bekannnten Kunststufe der Griechen, der homerischen, nahe. Eine genaue Datirung dieser Vasen ist nicht wohl möglich. Doch genügt es für unseren Zweck, wenn wir sie, wozu wir jedenfalls berechtigt sind, vor den Kypseloskisten setzen. Da gerade diese Kunstdenkmäler für Erlebigung unseres Themas nur einen negativen Werth haben, so dürfen wir uns auf die genannte Angabe beschränken. Nöthig erscheint es jedoch, hervorzuheben, daß die erwähnten Vasen hier, nach der zuerst von Conze ausgesprochenen Ansicht, als griechisches Stilprodukt in Anspruch genommen werden. Auf die Frage nach dem, anderweitig behaupteten<sup>4)</sup>, orientalischen Ursprung der ihnen eigenen Ornamentik näher einzugehen, verbietet der Raum. Vielleicht ergeben sich im ferneren Verlauf dieser Arbeit einige Gründe, welche mit dazu dienen können, jene Ansicht zu entkräften. Für jetzt mag es genügen, in dem malerischen Schmuck dieser Vasen eine noch kontrollirbare Parallele gefunden zu haben zu der, von Flügelgestalten durchaus freien, homerischen Kunstperiode.

Ohne Zweifel ist der völlige Mangel an Flügelgestalten, wie ihn die älteste griechische Poesie und Kunst zeigt, in der Eigenart des griechischen Volkes selbst tief begründet. Kunstfönn, in weiterer Bedeutung, kann man einer Zeit nicht absprechen, welche die homerischen Gedichte hervorgebracht hat. Wenn trotzdem in letzteren und in den ihnen zunächst stehenden Werken der bildenden Kunst das

1) Köhler, Mitth. des arch. Inst. zu Athen III S. 1 ff.

2) Vgl. Furtwängler u. Löschke, Mykenische Thongefäße.

3) Vgl. Conze, Sitzungsber. der Wiener Akad. Phil. hist. Kl. 1870 S. 523.

4) Helbig, Annali 1875 p. 221.

Element der Phantastik, unter welches die Flügelgestalten rubriziren, ganz und gar zurücktritt, so muß man dies als ein wichtiges Symptom erkennen für die Art der künstlerischen und poetischen Produktion der Griechen überhaupt, wenigstens soweit dieselbe rein national ist. Der streng auf das Natürliche, aber darum nicht minder auf das Poetische gerichtete Sinn der ältesten griechischen Kunstperiode giebt uns einen unzweifelhaften Beweis für die ursprüngliche Geistesrichtung des Volkes. In den erwähnten Schöpfungen wird eine Idealität angestrebt, aber nicht auf Kosten, sondern durch Vertiefung des Natürlichen. Jede Zeile der homerischen Gedichte beweist dies. Darum fehlen dort überhaupt die mannigfachen Doppel- und Mischbildungen einer späteren Kunst und Mythologie; denn diese verdanken ihren Ursprung einem willkürlichen Prozeß der Phantasie, welcher der homerischen Dichtungsart durchaus fern liegt. Und wenn letztere für die höchsten Schöpfungen der späteren bildenden Kunst der Griechen maßgebend geblieben ist, so hat man dies im Wesentlichen dem Umstand zuzuschreiben, daß gerade Homer die Eigenart des griechischen Volkes am reinsten und fast ohne Beimischung fremder Elemente darstellt. Es liegt daher die Annahme nahe — und soll zu zeigen versucht werden — daß auch das Fehlen der Flügelgestalten bei Homer so gut, wie in den ältesten griechischen Kunstwerken, kein zufälliges ist; daß es vielmehr mit dem Gange der geschichtlichen Entwicklung in nachweisbarem Zusammenhange steht.

Maßgebend war für den Dichter und Künstler jener Zeit stets die sinnliche Anschauung; das, was in dieser nicht gegeben war, wagte er auch nicht darzustellen. In dieser Hinsicht stimmen die Persönlichkeiten der homerischen Götter durchaus überein mit der Kunstweise des homerischen Schildes. Selbstverständlich gilt dies Alles nur in formaler Beziehung d. h. rücksichtlich der geschilderten, ein für allemal festbleibenden Erscheinungsform. Hingegen herrscht in der Verwendung derselben eine poetische Freiheit; so daß beispielsweise das, sinnlich unmögliche, Schreiten der homerischen Götter über Berge und Meer dem Gesagten durchaus nicht widerspricht. In solchen Umständen, wie dem letztgenannten, liegt eben das potenziert Menschliche, welches den Charakter jener Götter ausmacht; aber Menschen bleiben sie darum doch. Ihr Organis-

mus ist einheitlich gebildet, nicht aus verschiedenen, einander in der Natur fremden, Bestandtheilen zusammengesetzt. Scheinbare Ausnahmen gegen dies Gesetz, wie etwa die Chimaira, sind sicher un-griechischen Ursprungs. Gerade das Beharren bei dem Natürlichen ist als ein echt und rein griechisch-nationaler Zug, ja als der Haupt- und Grundzug des Wesens der griechischen Kunst anzusehen. Dies muß unbedingt festgehalten werden; und nur wenn man diesen Kernpunkt der Frage im Auge behält, ist es möglich, das Auftreten der von der genannten Auffassung völlig abweichenden Flügelgestalten in der späteren griechischen Kunstentwicklung richtig zu verstehen.

Alles, was wir vom Charakter der ältesten griechischen Kunst, dies Wort auch hier im weitesten Sinne genommen, wissen, lehrt uns demnach mit überzeugender Gewißheit zwei Dinge. Erstens: daß thatsächlich Flügelgestalten in ihr nicht vorhanden sind; zweitens: daß grundsätzlich Flügelgestalten in ihr nicht vorhanden sein können. Und da wir zudem annehmen dürfen, ja annehmen müssen, daß in den ältesten Erzeugnissen jener Kunst uns der nationale Geist, soweit er auf diesem Gebiet überhaupt zu erkennen, auch am reinsten und sichersten erhalten ist; so ergiebt sich die weitere Folgerung, daß das ganze Kunstmotiv der Beflügelung, seiner ursprünglichen Entstehung nach, nicht griechisch sein kann. Diesem negativen Beweise, der sich noch bedeutend erweitern ließe, wird sich der positive aus der Denkmälerwelt selbst anzuschließen haben.

Auf die genannte älteste Kunstperiode folgt nämlich, in chronologisch freilich nicht genau zu bestimmendem Abstände, zunächst eine an Flügelgestalten ziemlich reiche Zeit. Eines der frühesten Zeugnisse hiefür bieten die bekannten melischen Thongefäße; sie veranschaulichen eine Dekorationsweise, welche der Uebergangsperiode vom geometrischen zum orientalisirenden Stil entspricht<sup>1)</sup>. Da sie aus unten anzuführenden Gründen in die Zeit vor dem Kypseloskasten gehören<sup>2)</sup>, so enthalten sie in den dargestellten Flügelpferden<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> Conze, Melische Thongef. S. VI.

<sup>2)</sup> Vgl. Conze a. a. D.

<sup>3)</sup> a. a. D. Tf. 4. — Ebenda, Textwignette = A. 3. 1854 Tf. 62.

das, soweit sich bei dem jetzigen Stande der Forschung übersehen läßt, älteste Beispiel eines Auftretens von Flügelwesen in der griechischen Kunst überhaupt. Bei Besprechung des Pegasostypus wird auf dies Beispiel zurückzukommen sein. Vorläufig mag nur festgestellt werden, daß sich bis jetzt im ganzen Bereich der griechischen bildenden Kunst weder literarisch noch faktisch eine Flügelgestalt nachweisen läßt, welche zeitlich vor die melischen Thongefäße fiel. Durch letztere ist demnach für die Anwendung der Beflügelung ein sicherer terminus a quo gegeben.

Die Frage nach bestimmter chronologischer Datirung des ersten Auftretens der Flügelgestalten beantwortet sich also dahin, daß dasselbe mit annähernder Zuverlässigkeit in einen Zeitraum gesetzt werden kann, der rückwärts durch die Entstehung der hesiodischen Theogonie, vorwärts durch die Herstellung der melischen Thongefäße begrenzt wird. Denn es ist nicht wahrscheinlich, daß in der bildenden Kunst, soweit sie in Griechenland einheimisch war, Flügeltypen früher auftreten als in der Poesie. Und in letzterer erscheinen sie, wie gezeigt, zuerst bei Hesiod. Der genannte Zeitraum dürfte sich demnach etwa erstrecken von der 1—25. Olympiade; eine genauere Beschränkung des Termins ist vor der Hand unmöglich.

Um die 30—40. Olympiade<sup>1)</sup> tritt eins der bedeutendsten und bestbekanntesten Monumente ältester griechischer Kunstübung ergänzend in die Ueberlieferung ein. Es ist der Kypselokasten. Er enthält bereits eine ganze Anzahl von Flügelwesen; was zunächst befremden muß, wenn man sich erinnert, wie spärlich dieselben in früherer Zeit erscheinen. Diese Thatsache bedarf einer näheren Erklärung.

Zu dem Zweck wird man, nachdem die Darstellungen des Kypselokastens in Hinsicht auf künstlerische Anordnung<sup>2)</sup> und

---

<sup>1)</sup> Vgl. Schubring, *De Cypselo Corinthiorum tyranno*. Gotting. 1862. p. 24. ss.

<sup>2)</sup> Welcker, *Zeitschr. f. alte Kunst* I S. 536 ff. — Brunn, *Ueber den Parallelismus in der Komposition altgriechischer Kunstwerke*. Rhein. Mus. N. F. V S. 335—40.

Rekonstruktion<sup>1)</sup> eingehend genug besprochen worden sind, nunmehr auch die ihnen eigene Typik genauer ins Auge fassen müssen. Hier soll dies nur soweit geschehen, als es unser Thema erfordert. Es handelt sich darum, welche Arten von Flügelwesen und wie verwendet sie dort vorkommen. Man hat sich dabei streng an das Thatsächliche zu halten; bloße Hypothesen können nicht von Nutzen sein.

Um wiederum auf der negativen Seite anzufangen: so bieten die betreffenden Reliefs eine Reihe von solchen Kunsttypen, deren Besflügelung in späterer Zeit feststeht, hier aber, als von Pausanias nicht erwähnt, mindestens unwahrscheinlich oder unsicher ist. Zu denselben gehören z. B. Hypnos und Thanatos in den Armen der Nyx.<sup>2)</sup> Was zunächst letztere angeht, so war ihr von Rhoikos gefertigtes Bild im Tempel zu Ephesos mit großer Wahrscheinlichkeit ungeflügelt.<sup>3)</sup> Alle drei Wesen tragen in der späteren Kunst allerdings Flügel; doch ist ihre derartige Auffassung von ziemlich jungem Datum, wie sich bei spezieller Behandlung der einschlägigen Monumente zeigen wird. Man hat zwar in einer kürzlich erschienenen Monographie<sup>4)</sup> die Besflügelung des Thanatos für uralt erklärt, aber ohne einen Nachweis für diese Behauptung zu liefern. Jedenfalls sind beide auf dem Kypseloskasten als rein begriffliche, nicht mythische Wesen zu fassen. Trotzdem darf man voraussetzen, daß die homerische Auffassung des rein menschlichen, flügellosen Hypnos — und im Anschluß daran auch Thanatos — hier festgehalten wurde. Die neue allegorische Kunst mußte sich vorerst noch der alten poetischen Mittel bedienen. Ähnliches gilt von Phobos<sup>5)</sup> und Ker<sup>6)</sup>. Ersterer war mit einem Löwenkopf versehen; eine Erscheinung, die in der griechischen Kunst ohne Analogie dasteht. Letztere führt die schon bei Hesiod<sup>7)</sup> er-

<sup>1)</sup> Overbeck, Abhandl. der k. sächs. Gesellsch. d. W. Phil. hist. Kl. Bd. IV S. 591 ff.

<sup>2)</sup> Paus. 5, 18, 1.

<sup>3)</sup> Vgl. Paus. 10, 38, 6. — Löschke, A. Z. 1876 S. 114.

<sup>4)</sup> Robert, Thanatos. Berliner Winkelmannsprogramm 1879. S. 38.

<sup>5)</sup> Paus. 5, 19, 4.

<sup>6)</sup> Paus. 5, 19, 6.

<sup>7)</sup> Scut. Herc. 250. 254.

wähnten Klauen und Thierzähne, aber obwohl ausführlich beschrieben, so wenig Flügel wie jener. Auch Eris wird nur im Allgemeinen als sehr häßlich geschildert<sup>1)</sup>; kurz eine Beflügelung irgend welcher halb oder ganz begrifflicher Wesen findet sich auf dem Kypseloskasten noch nicht.

Von mythischen Wesen kommt zunächst Boreas<sup>2)</sup> in Betracht; über ihn wird nur gesagt, daß er, wiederum eine Ausnahme innerhalb der sonst so konsequenten griechischen Kunsttypik, Schlangenfüße hatte. Ob sich mit denselben das ihm anderweitig eigene Attribut der Beflügelung vereinigen läßt, ist sehr zweifelhaft und wird dies wohl stets bleiben. Doch ist es eine möglicherweise zutreffende Vermuthung, wenn auch nicht mehr, daß die Gestalt des Boreas hier mit der des schlangenfüßigen und geflügelten Typhon identisch sei<sup>3)</sup>. Die in sonstigen Kunstdarstellungen übliche, rein menschliche Flügelgestalt des Windgottes ist jedenfalls sehr alt. Schon früher ist hervorgehoben worden<sup>4)</sup>, daß die zahlreichen Darstellungen desselben auf Vasenbildern sämmtlich relativ spät sind, mindestens der Zeit nach den Perjerkriegen angehören. Wahrscheinlich obwohl nicht sicher ist es, daß auch die Boreaden<sup>5)</sup> — gleichwie bei Theognis<sup>6)</sup> — auf dem Kypseloskasten noch ungeflügelt waren. Zwar wird über ihre Darstellungsform hier nichts Näheres berichtet; aber es scheint, daß man sie sich in ältester Zeit nicht durch Flug, sondern durch schnellen Lauf ausgezeichnet dachte. Wir werden darauf zurückzukommen haben. In der Beschreibung endlich, welche Pausanias<sup>7)</sup>, von der Gestalt des Geryoneus giebt, fehlt jede Spur einer Beflügelung; sie taucht literarisch zuerst bei Stesichoros auf<sup>8)</sup> und wird zuweilen in Vasenbildern<sup>9)</sup> angewandt. Von letzteren ist jedoch z. B. das bei

<sup>1)</sup> Paus. 5, 19, 2. αλοχίστην τὸ εἶδος.

<sup>2)</sup> Paus. 5, 19, 1.

<sup>3)</sup> Stephani, Mém. de l'académie imp. des sciences etc. sér. 7 t. 16 p. 11.

<sup>4)</sup> Stark, Annali 1860 p. 322.

<sup>5)</sup> Paus. 5, 17, 11.

<sup>6)</sup> V. 716. Vergl. — Vergl. Boß, Myth. Br. I S. 270.

<sup>7)</sup> 5, 19, 1.

<sup>8)</sup> Vgl. Flach, Glossen u. Scholien zur hesiod. Theog. S. 242.

<sup>9)</sup> Gerhards, A. B. Tf. 105—6; 323.



Gerhard (a. a. D. Tf. 105—6) abgebildete durch Technik des Firnisses eines späteren Ursprungs verdächtig<sup>1)</sup>. Den geflügelten Typus des Geryoneus, wie neuerdings geschehen ist<sup>2)</sup>, als den frühesten anzunehmen, erscheint gewagt, da eben die älteste nachweisbare Darstellung auf dem Kypseloskasten ihn sicher ungeflügelt zeigt. Zwar ist die erstere Form desselben „dem orientalischen Stil verwandter“<sup>3)</sup>, aber gerade deshalb nur als eine vorübergehende Zwischenstufe der Entwicklung zu fassen. Jene Vasenbilder gehören, gemäß ihrer Erfindung und Ausführung, in die Zeit nach dem Kypseloskasten; denn gleichzeitig können sie ihm, schon wegen der Beflügelung des Geryoneus, nicht sein und früher wird man sie nicht setzen wollen. Dies entscheidet die vorliegende Frage. Wir sind demnach genöthigt, alle eben genannten mythischen Wesen, soweit sie auf dem Kypseloskasten vorkommen, als ungeflügelt anzusehen.

Anders verhält es sich mit folgenden Typen: zunächst den Harpyien<sup>4)</sup>. Freilich wird auch ihre Gestalt nicht näher geschildert. Aber da sie, wie gezeigt wurde, schon in der frühesten Poesie und nicht minder in allen bekannten Darstellungen der griechischen Kunst Flügel tragen, so darf man ihnen dieselben auch hier unbedenklich zuschreiben. Umso mehr gilt dies, als die Harpyien in der Anordnung der Bildwerke den ebenfalls geflügelten Rossen des Pelops entsprachen<sup>5)</sup>. Jedoch muß es unentschieden bleiben, ob sie, ähnlich den Darstellungen am Kanthosmonument, mehr thierische oder wie sonst mehr menschliche Form zeigten. Die Wahrscheinlichkeit spricht für erstere Gestaltung, da sie jedenfalls die frühere ist. Eine zweite sichere Kategorie von Flügelwesen auf dem Kypseloskasten sind die schon genannten Flügelrosse, wie deren sowohl bei Pelops<sup>6)</sup> als den Nereiden<sup>7)</sup> ausdrücklich erwähnt werden. Gleichfalls als beflügelt bezeichnet

<sup>1)</sup> Nach gütiger Mittheilung Brunn's.

<sup>2)</sup> Klein, Euphronios. S. 30.

<sup>3)</sup> Klein a. a. D.

<sup>4)</sup> Paus. 5, 17, 11.

<sup>5)</sup> Brunn, a. a. D. S. 336.

<sup>6)</sup> Paus. 5, 17, 7.

<sup>7)</sup> Paus. 5, 19, 8.

Pausanias <sup>1)</sup> eine Artemis, über die unten weitläufiger gehandelt werden soll. Flügel tragen endlich auch die Gorgonen <sup>2)</sup>, Schweftern der Medusa, welche den Perseus verfolgen; und dieser selbst war fliegend d. h. wohl mit Fußflügeln abgebildet. Wenn Pausanias hier die, durch zahlreiche Vasenbilder als gewöhnlich bezeugte, Beflügelung der letzteren Typen besonders anmerkt, so ist um so eher zu glauben, daß in denjenigen Fällen, wo er eine solche nicht erwähnt, sie auch wirklich fehlte. Die zuverlässigen Flügelwesen unseres Monuments gehören, wie die des Hesiod, ohne Ausnahme dem Gebiet des Mythos an. —

Es ist allgemein anerkannt, daß die Darstellungen des Kypselokastens, mit homerischer Kunst verglichen, einen bedeutenden Fortschritt zeigen. Sie stehen der letzteren nur in sofern nahe, als sie sämmtlich dekorativen Zwecken dienen. Hingegen behandeln sie nicht mehr der Wirklichkeit angehörige, sondern im weitesten Sinn poetische Stoffe. Aus diesem Grunde kann, was hier beiläufig bemerkt werden mag, die Darstellung des mittleren Streifens, die Schlacht, nicht wohl ein historisches Ereigniß schildern, wie Pausanias und neuere Erklärer wollen. Denn diese Darstellung würde damit aus der Reihe aller übrigen gänzlich heraustreten. Jene poetischen Stoffe selbst aber zerfallen wieder in verschiedene Gattungen. Theils werden göttliche und heroische Mythen, theils allegorische Persönlichkeiten oder Handlungen, wie Dike die Adikia schlagend <sup>3)</sup> u. s. w. dargestellt. Den ersteren liegt die epische Ueberlieferung, speziell Homer, zu Grunde; die letzteren sind völlig neu: sie finden sich weder in homerischer Kunst noch Dichtung. Fragen wir, woher diese Art von Vorstellungen stammen könnte oder wo sie Analogieen findet, so fällt unser Blick zuerst auf Hesiod. An manche Uebereinstimmung mit ihm wurde schon erinnert. In der That ist ein gewisses verstandesmäßiges Element seinen Gedichten und einzelnen Darstellungen des Kypselokastens gemeinsam; hier wie dort treten rein begriffliche Schöpfungen, in größerer oder geringerer Anzahl, auf. Ja, dies geht noch weiter. Beiderseits erscheinen zahlreiche Typen, die

<sup>1)</sup> 5, 19, 5.

<sup>2)</sup> Paus. 5, 18, 5.

<sup>3)</sup> Vgl. Brunn, Nuove Mem. p. 383 sqq.

nach dem Verlauf der folgenden Kunstentwicklung Flügelwesen sein könnten, aber wenige, die es schon sind. Und diese wenigen finden sich wiederum beiderseits vor: Harpyie und Flügelpferd. Denn wenn das letztere am Kypselokasten auch nicht gerade als mythisches Individuum auftritt, so trifft seine Kunstform doch mit der des hesiodischen Pegasos völlig zusammen. Dasselbe gilt von den Flügelpferden der melischen Thongefäße. Es decken sich also die ältesten Flügelwesen der griechischen Kunst wenigstens theilweise mit denen der Poesie; nur daß jene diesen in einem bedeutenden zeitlichen Abstände nachfolgen. Beide aber sind, wie schon gesagt, nicht begrifflicher sondern mythischer Natur; was in mancher Beziehung wichtig, ja entscheidend ist. Denn die Entwicklung geht vom Mythos zur Allegorie, nicht umgekehrt. Dies zeigt sich unter Anderm darin, daß selbst die Ker, eines der ältesten in der Kunst auftretenden Begriffswesen<sup>1)</sup>, zu dieser Zeit noch ungeflügelt ist. Wir befinden uns in einer Periode, welche rein dem Phantasieleben entsprungene Flügelwesen noch nicht kennt. Außerdem muß beachtet werden, daß von den der ältesten Poesie und Kunst gemeinsamen Flügelwesen das eine — Flügelpferd — sicher und ganz, das andere — Harpyie — wahrscheinlich und zum überwiegenden Theil thierische Gestalt trägt. Es wird sich zeigen, daß auch dies von wesentlicher Bedeutung ist.

Die ferneren Flügelwesen des Kypselokastens, Artemis Gorgonen Perseus, sind bei Hesiod als solche nicht vertreten oder — wie gerade Perseus — wenigstens nicht sicher nachweisbar. Auch die sonstige frühere Poesie, soweit wir sie verfolgen können, kennt sie nicht. Es drängt sich nun die Frage auf: wie kommen alle diese neuen Typen in die griechische Kunst? Sind sie freie Erfindungen des Künstlers oder ihm von anders woher entgegengebracht?

Hierbei ist Folgendes zu bedenken. Eine Kunst, welche Be-  
flügelung anwendet, ist von der homerischen um mehr als eine Stufe entfernt. Von der Wirklichkeit entnommenen Stoffen geht man zunächst zu mythischen, von diesen zu allegorischen über, kann sich aber dabei stets noch der realen Formen als Kunstmittel be-

<sup>1)</sup> Ilias 18, 535.

dienen. Ein weiterer Schritt ist noch erforderlich, bis man die in der Wirklichkeit gegebenen Formen modifizirt, ihrem Wesen nach vermehrt oder vermindert. In diese Stufe der Entwicklung gehört, gemäß den dort vorkommenden Flügeltypen, der Kypseloskastens. Letzterer veranschaulicht gleichzeitig alle Uebergangsformen von der frühereren, gegenständlich genommen realen, zur späteren, in gleichen Sinne idealen Kunst. Jedoch steht gerade der letzte Schritt auf dieser Bahn in solchem Gegensatz sowohl zu den vorhergegangenen Stufen der Entwicklung, wie zu dem eigentlichen Grundzug aller griechischen Darstellung, der sich besonders bei Homer offenbart: dem Streben nach Realität der Erscheinung, daß nothwendig ein fremder Einfluß ihn erleichtert, wo nicht gar herbeigeführt haben muß. Diesen Einfluß nachzuweisen, ist unsere Aufgabe.

Einige auffallende Vorkommnisse unter den Reliefs des Kypseloskastens sind geeignet, in dieser Hinsicht zu orientiren. Die Darstellung der Ker mit Klauen und großen Thierzähnen, des Phobos mit dem Löwenkopf und der nicht näher beschriebenen, aber wohl in ähnlicher Absonderlichkeit dargestellten Eris erscheinen als ebenso viel verunglückte Versuche des Künstlers, begriffliche Wesen zum ersten Mal aus seiner eigenen oder, wie erweislicher Massen bei der Ker, der überlieferten poetischen Phantasie in die Wirklichkeit zu übersetzen. Es sind die ersten tastenden Proben einer neuen, der rein idealen Kunst, die denn natürlich in diesem Stadium einer gewissen Rohheit und Unbehüllichkeit nicht entrathen. Auch Boreas mit den Schlangenfüßen mag hierhergehören, insofern vielleicht eine begriffliche Eigenschaft, seine Schnelligkeit, auf diese Weise ausgedrückt werden sollte. Aber wie verhalten sich dazu die Flügelwesen? Gerade sie sind hier nicht begrifflicher Art und können darum auch keine freie Erfindung des Künstlers sein. Sie fallen ferner aus Allem heraus, was man als charakteristische Eigenschaft der griechischen Kunst bis zu diesem Zeitpunkt bezeichnen mußte. Es folgt daraus, daß sie nicht dem Verstande oder der Phantasie, sondern nur einer sinnlich wirkenden Anschauung entsprungen sind. In der Natur war diese nicht gegeben; wo haben wir sie zu suchen?

Um diese Frage zu beantworten, muß man einen Blick auf

die Gesamtentwicklung der früheren griechischen Kunst werfen. Wir haben gesehen, daß durch das Auftreten mythischer Flügelwesen innerhalb derselben eine ganz bedeutende Veränderung bezeichnet wird. Andererseits wird, wie bekannt ist, die erste wichtige Umwälzung in der griechischen Kunst seit Homer durch das Auftreten eines orientalischen Einflusses herbeigeführt. Es liegt nahe, beide Symptome mit einander in Verbindung oder in ursächlichen Zusammenhang zu bringen. Indeß kann eine derartige allgemeine Vermuthung auf Beweiskraft keinen Anspruch machen. Sie will im Einzelnen und Einzelsten durch Thatfachen belegt werden. Allerdings kann als eine solche der Umstand gelten, daß die frühesten griechischen Kunstdenkmäler, welche Flügelgestalten zeigen, die metallischen Thongefäße, wirklich orientalisirende Formen in ihrer Dekoration aufzuweisen. Auch hat man schon mehrfach gerade an den Darstellungen des Kypseloskastens Elemente asiatischer Kunst erkannt<sup>1)</sup>. Ihnen mag unter Anderm eine, ohne weitere Motivirung und zur Verwunderung des Pausanias, als phrygisch dargestellte Flötenbläserin zuzurechnen sein<sup>2)</sup>; ebenso der an assyrische Bildwerke<sup>3)</sup> erinnernde löwenköpfige Phobos. Gerade in solchen beiläufigen Eigenheiten verräth sich der ausländische Geist; ähnlich wie, bei anderer Gelegenheit, in dem von Bathyflēs zu Amyklai geweihten Bildniß der karischen Artemis Leukophryne<sup>4)</sup>. Endlich weist Korinth, der vermuthliche Ursprungsort des ganzen Denkmals, durch seine Handelsverbindungen nach dem Osten. Aber abgesehen davon, daß es einer erst zu schreibenden Geschichte des Handels im Alterthum<sup>5)</sup> vorbehalten bleibt, die letztgenannten Beziehungen genauer darzulegen, so sind auch jene obigen Hinweise auf Asien nie ins Spezielle verfolgt worden. Soll dies geschehen, so muß hier die asiatische Kunst zunächst im Allgemeinen, und dann

<sup>1)</sup> Burfian, Encyclop. von Ersch und Gruber. Sect. I Bd. 82 S. 404.

<sup>2)</sup> Paus. 5, 17, 9.

<sup>3)</sup> Layard, Mon. of Niniveh. 1849. pl. 82. — Botta et Flandin, Mon. de Nin. II pl. 152 bis.

<sup>4)</sup> Brunn, Künftlerg. I S. 52 N. 1. — Preller. Gr. Myth. I<sup>3</sup> S. 255 N. 2.

<sup>5)</sup> Vgl. S. Barth, Corinthiorum commercii et mercaturae historia. Berol. 1844.

soweit sie unsere Frage berührt, einer klarstellenden Besprechung unterzogen werden. Man muß das fremde Element, welches in die griechische Kunst einrang, erst isoliren, um es darauf desto reiner und sicherer aus letzterer auszuscheiden.

4.

Die Beziehungen der altgriechischen Kunst zur asiatischen sind so mannigfacher Art, daß mit Recht bemerkt worden ist <sup>1)</sup>, es scheine fast leichter die Punkte anzugeben, welche beide verbinden, als die, welche sie trennen. Durch die neueren Entdeckungen Schliemanns, in Troja und Mykenai, ist die Frage nach der frühesten Einwirkung fremder Kunst auf griechische wiederum in den Vordergrund getreten. Von den verschiedensten Stand- und Gesichtspunkten aus bemüht man sich, dieser wichtigen Aufgabe Herr zu werden. Einem so weit ausgedehnten Felde der Forschung gegenüber kann es sich nicht darum handeln, mit einem Schlage neue Thatfachen in größerer Menge vorzuführen. Dazu werden mindestens Jahrzehnte erforderlich sein. Wohl aber ist es gestattet, neue Begründungen vorzubringen, die — wenn sie richtig sind — das gesammte Problem berühren, zum Theil vielleicht lösen müssen und jedenfalls das vorhandene Material wesentlich anders gruppiren, als es bisher der Fall war.

In weiterem Zusammenhange soll dies an anderem Orte geschehen. Für unser diesmaliges Thema kommt es hauptsächlich darauf an, einerseits den generellen Unterschied zwischen morgen- und abendländischer Kunst im Alterthum kurz zu beleuchten, andererseits diejenigen Typen asiatischer Kunst, welche den griechischen Flügelwesen etwa verwandt sind, näher zu untersuchen. Auf diese Weise ergibt sich eine allgemeine Grundlage für die spätere Vergleichung der beiderseitigen Kunsttypen im Einzelnen. Eventuell wird sich dabei zeigen, wie und wo die Berührung derselben oder die Einwirkung der einen auf die andern statt hatte.

---

<sup>1)</sup> Milchhöfer, Mittheilungen des d. arch. Inst. in Athen IV S. 46.

Es mag gleich im Vorhinein gesagt werden, daß, einzelne Ausnahmen abgerechnet, die Erzeugnisse ägyptischer Kunst in den Bereich unserer Untersuchung nicht hineinbezogen werden sollen. Ihr Verhältniß zur griechischen Kunst ist ein zu fremdes, als daß ein etwaiger Einfluß ihrerseits hier entscheidend eingreifen könnte. Zudem ist die ägyptische Kunstgeschichte selbst in ihren Epochen und ihrer inneren Entwicklung noch zu wenig erforscht, um irgend Faktoren zu bieten, mit denen sich sicher rechnen ließe. Es ist zu wünschen, daß die Stilgeschichte der Denkmäler von Ägypten, besonders in Bezug auf chronologische Daten, recht bald einmal im Zusammenhang dargestellt werde.

Vor Allem haben wir es mit der Kunst der Euphratländer zu thun. Auch für sie hat man freilich noch keineswegs eine organische Entwicklung nachgewiesen. Allein durch die Ausgrabungen Layards und Anderer sind wir wenigstens mit so viel Material versehen, daß es möglich ist, sowohl den eigenthümlichen Charakter assyrisch-babylonischer Kunstübung einigermaßen abgerundet zu überblicken, als auch die mancherlei Analogieen mit griechischen Werken sicher und bestimmt nachzuweisen. Letzteres ist für die älteste Zeit besonders durch Brunn<sup>1)</sup> geschehen. Er hat gezeigt, wie die auf assyrischen Denkmälern gegebene, trockene und chronikenartige Schilderung des wirklichen Lebens unter griechischen Händen zum eigentlichen Kunstwerk wurde. Gerade in der verschiedenartigen Verwendung gleicher Mittel äußerte sich hier der Mangel, dort die Fülle schöpferischer Begabung. Das eine Volk giebt Bilderschrift, das andere Bildwerke. Indes bei einem Vergleich mit homerischer Kunst konnten nur solche assyrische Darstellungen berücksichtigt werden, welche das wirkliche Leben wiedergeben; eben in der Art dieser Wiedergabe fand sich das Charakteristische. Ein Gleiches gilt aber auch von demjenigen Gebiet assyrischer Kunst, welches nicht der Wirklichkeit, sondern der Phantasie seine Typen entnimmt.

In der That findet das Prinzip schematischer Abstraktion, wie es in jenen chronikenartigen Bilderschriften zu Tage tritt, auch hier seine Anwendung, wiewohl in durchaus verschiedener Form.

<sup>1)</sup> Kunst bei Homer S. 13 und 16.

So trocken und dürftig wie jene, so überschwenglich sind diese Darstellungen; hier wie dort finden wir viele Typen, aber wenig Individuen. Mit der Fähigkeit, künstlerisch individuell zu empfinden, war den Assyriern auch die Möglichkeit eines organischen Schaffens versagt. Kurz, jener Reichthum von Einzelschöpfungen, wie ihn die griechische Kunst bietet, fehlt völlig; man arbeitete gewissermaßen nach einheitlichem Rezept. Das System des orientalischen Despotismus, die Zusammenziehung des gesammten politischen Lebens auf ein Centrum, ist hier in die Kunst übertragen. Dies zeigt sich schon ganz äußerlich darin, daß alle jene vielen, aber einförmigen Typen fast nur zur Beherrlichung eben dieses Despotismus benutzt werden. Und wenn auch die Bedeutung mancher Symbole im Einzelnen noch nicht erforscht ist<sup>1)</sup>, so ist doch immerhin zu erkennen, welches Prinzip ihnen im Großen und Ganzen zu Grunde liegt. Dies soll hier kurz erörtert werden, und zwar vom rein künstlerischen Standpunkt aus; die mythologische Deutung einer-, die historische Datirung der betreffenden Denkmäler andererseits kann uns hier nicht beschäftigen. Es muß genügen, soviel Thatsächliches angeführt zu haben, als nöthig ist, das aufzustellende Prinzip für seinen Bereich zu erhärten.

Poesie und bildende Kunst werden sich nie und nirgends trennen lassen; aus dem Charakter der einen läßt sich stets auf den der andern schließen. Das Verhältniß Homers zur bildenden Kunst der Griechen ist der beste Beweis hiefür. Von diesem Gesichtspunkt aus mag es erlaubt sein, in Ermangelung eines Bessern, zur Illustration der assyrischen Denkmäler ein viel späteres, aber darum nicht minder charakteristisches Erzeugniß orientalischer Poesie heranzuziehen: es ist der Koran. Einer der besten Kenner desselben<sup>2)</sup> erklärt als seine bezeichnende Eigenthümlichkeit „den häufigen Uebergang von höchstem Schwulst zu fade-ster Geschwätzigkeit.“ Eben dies könnte man von der assyrischen Kunst sagen; denn die letztere Eigenheit findet sich in den historischen, erstere in den phantastischen Darstellungen derselben aus

<sup>1)</sup> Vgl. Hincks, On the assyrian mythology. Transactions of the R. Ir. Academy. Vol. 22. — Rawlinson, Herodotus I p. 585 ss.

<sup>2)</sup> Ullmann, der Koran. Deutsche Uebers. Einl. S. 1.



Deutlichste ausgeprägt. Beides erscheint als ein nationaler Zug, der durch Jahrhunderte und Jahrtausende hindurchgeht. Wir sagen ein Zug; denn Beides entspringt aus einer gemeinsamen Wurzel: dem Orientalen — man kann hier die ägyptische, persische, indische u. s. w. Kunst zum Vergleich herbeiziehn — fehlt das rechte Maaß, das der Grieche besitzt. Bei Jenem gehen trockener Verstand und allzu üppige Phantasie unvermittelt neben einander her; sie vereinigen sich nicht, wie bei Diesem, zur Idealität.

Es ist nothwendig, diesen Gegensatz in ethnologischer Hinsicht etwas näher zu begründen. Der altbabylonische Sternen- und Himmelsdienst deutet schon auf eine Neigung zu bloßer Spekulation, welche einer Entwicklung der bildenden Kunst in dortiger Gegend nicht günstig sein konnte. Die Grundverschiedenheit zwischen griechischer und orientalischer Götterbildung liegt eben in dem Vorhandensein hier, dem Fehlen dort des plastischen Sinnes. Letzterer Ausdruck ist hierbei in weiterem Umfang, nicht nur auf bildende Kunst oder gar Skulptur beschränkt, zu fassen. Er bezieht sich auf die Gestaltungskraft überhaupt in Mythos, Kunst und Poesie. Der Grieche war produktiv und aktiv genug, um seinen eigenen Schöpfungen sich frei gegenüber zu stellen, sie gewissermaßen als selbständige Wesen zu betrachten; den Orientalen verhinderte daran seine angeborene Passivität. Er neigte sich vielmehr zu rein spekulativer Tendenz, welche einem aktiven Auftreten in Leben und Kunst entschieden widerstrebt. In späterer Zeit führte dies zum bildlosen Monotheismus; das demselben vorausgehende Stadium der Dämonologie griff zu einem Hülfsmittel: der Phantastik. — Der übertriebenen Spekulation des Orientalen entspricht auf der andern Seite eine übertriebene Sinnlichkeit; gerade weil dieser Riß durch seine Natur geht, gelangt er nicht wie der Grieche zu harmonischem Ausgleich der Existenz. Dem Gebiet der groben Sinnlichkeit im Leben aber entspricht das der groben Phantastik in der Kunst. Vermittelst ihrer kapitulirt gewissermaßen der spekulative Geist gegenüber der sinnlichen Anschauung; freilich zum Nachtheil beider. Während der Grieche das Gebiet der Sinnlichkeit beherrscht, geht der Orientale darin auf, menschlich und künstlerisch. Jener bedurfte nicht, dieser wohl eines äußern Unterscheidungszeichens zwischen

wirklichen und erfundenen Wesen z. B. der Flügel. Darum erscheinen die griechischen Götter als Menschen, die orientalischen als phantastische Dämonen. Mit Recht nennt Herodot<sup>1)</sup> die Götter der Griechen, im Gegensatz zu den persischen, ἀνθρωπομορφας; dies gilt von der religiösen wie künstlerischen Anschauung.

Im Grundprinzip der assyrischen Kunst, das man klar erkennt, wenn auch wie gesagt die Deutung einzelner Typen unsicher bleibt, liegt schon der Gegensatz gegen Daidalos. Dort Maßlosigkeit und zugleich Nüchternheit, hier Leben und individuelle Freiheit. In rein formaler Hinsicht ist es interessant zu beobachten, wie bei den assyrischen Kunstwerken die Zügellosigkeit der Gestaltung im Ganzen durch eine übermäßige und unnatürliche Stilisirung der einzelnen organischen Theile so zu sagen wett gemacht wird<sup>2)</sup>. Dies gilt von Thier- wie Pflanzenformen; bezüglich der letzteren ist der Gegensatz zu den frühesten, durchaus naturalistisch gehaltenen Pflanzenornamenten<sup>3)</sup> in der griechischen Vasenmalerei bemerkenswerth. Somit ist es denn ganz natürlich, daß die Griechen, trotz aller Anregung im Allgemeinen, weder den Chronikstil noch die Dämonologie der Assyrer in ihre Kunst hinübernahmen. Inwiefern dennoch eine Beeinflussung dieser durch jene stattfand, wird sich zeigen.

Zunächst haben wir die assyrischen Kunstdenkmäler selbst einer kurzen Uebersicht zu unterziehen. Für unsere Absicht kann es sich dabei nur um die Phantasieschöpfungen handeln; denn in das Gebiet dieser gehören alle Flügelwesen. Die Zahl der letzteren ist in der assyrischen Kunst, wie ein Blick auf die Monumente lehrt, überaus groß; dies kann nach dem Gesagten kaum anders erwartet werden.

Geflügelte Menschen — nur Männer und Eunuchen, da Frauen fehlen — treten in großer Anzahl auf<sup>4)</sup>; es ist wahrscheinlich, daß sie als eine Art von Schutzgeistern zu fassen sind. Die Zahl ihrer Flügel ist bald zwei bald vier; es darf hiebei wohl

<sup>1)</sup> I, 131.

<sup>2)</sup> Vgl. z. B. Layard, *Monuments of Niniveh* 1849. pl. 4.

<sup>3)</sup> Vgl. Furtwängler und Böschke, *Mykenische Thongefäße*.

<sup>4)</sup> Layard, *Monuments of Nin.* passim. — Botta et Flandin, I pl. 27.

— Vgl. J. Braun, *Geschichte der Kunst*. I S. 216.

erinnert werden, daß nach einer Notiz des angeblichen Sanchuniathon bei Philon von Byblos der phönizische Gott Kronos viergeflügelt abgebildet wurde<sup>1)</sup> und so auch auf Münzen erscheint<sup>2)</sup>. Einzelne der eben genannten Typen zeigen statt des menschlichen Kopfes den eines Vogels<sup>3)</sup>; eine Symbolik, welche an die großgefühlten Bildungen ägyptischer Kunst gemahnt. Ähnliche orientalische Auffassung zeigt sich bei einem späten Kirchenschriftsteller, wenn er jedenfalls einer alten Ueberslieferung gemäß berichtet<sup>4)</sup>: „Gott ist, der das Haupt eines Falken hat“. Derartige primitive Vorstellungen liegen augenscheinlich auch den obigen Darstellungen zu Grunde; ihnen im Einzelnen nachzugehen, würde hier zu weit führen. Jene Flügelmenschen müssen, nach den von ihnen ausgeübten Funktionen, etwa eine Mittelstellung zwischen göttlichem und menschlichem Dasein einnehmen; man bezeichnet sie am Besten als Dämonen. Sehr nahe stehen ihnen die bekannten geflügelten Löwen oder Stiere mit Menschenhaupt; doch sind dieselben geringer im Range, wie dies ihrer thierischen Erscheinung und der Art ihrer tektonischen Verwendung entspricht. Sie dienen meistens als Pfeiler oder Wandverkleidung. Vereinzelt finden sie sich zwar in Schilderungen des wirklichen Lebens z. B. in einem Relief, das eine Schifffahrtsscene darstellt<sup>5)</sup>; doch sind sie auch da nur schmückendes Beiwerk. Daß sie aus rein äußerlich dekorativen Gründen zuweilen mit fünf, statt mit vier Füßen dargestellt werden, beweist abermals klar die Abwesenheit jedes organisch schaffenden Triebes. Man kann ein solches Verfahren nur als künstlerische Rohheit bezeichnen. — Einfacher stellen sich die geflügelten Pferde und Kinder dar; auch sie sollen durch das äußerlich angeheftete Attribut über die Sphäre des Gewöhnlichen hinausgehoben werden. Derselbe Grundgedanke endlich verkörpert sich in den Greifen

<sup>1)</sup> C. Müller, *Fragm. hist. graec.* III p. 569, 26. — Vgl. *Rhein. Mus.* VI S. 583.

<sup>2)</sup> Binder und Friedländer, *Beiträge* 1861. I. VI, 6. — *Revue numism.* 1856 pl. XIII, 7.

<sup>3)</sup> Botta et Flandin I pl. 74, 75; II pl. 158. — Vgl. Vaux, *Niniveh and Persepolis* p. 276.

<sup>4)</sup> Eusebius, *Praep. evang.* ed. Gaisford. I. c. 10. § 52.

<sup>5)</sup> Botta et Flandin I pl. 32. 33.

und Sphingen<sup>1)</sup>); ohne hier über die eigentliche Bedeutung dieser Typen entscheiden zu wollen, muß doch hervorgehoben werden, daß auch sie nur als feste Formeln oder Buchstaben der Kunstsprache zu gelten haben. Das Verhältniß der assyrischen Sphinx und ihrer Bestügelung zur ägyptischen läßt sich bis jetzt nicht mit Sicherheit feststellen. In Ägypten ist die Sphinx nach der ältesten Ueberlieferung ungeflügelt und männlich<sup>2)</sup>); in letzterer Form ist sie noch vielfach, in ersterer jedoch fast nie in Assyrien zu finden. Daß die assyrische unbärtige Sphinx weiblich sei, ist durch kein äußeres Zeichen verbürgt; vielmehr liegt ihr — was hier wohl zum ersten Mal ausgesprochen wird — der sonst so häufige bartlose Männertypus zu Grunde, in dem man zum Theil gewiß mit Recht die Darstellung von Eunuchen erkennt. Auch die Seltenheit weiblicher Typen überhaupt in der assyrischen Kunst spricht für diese Ansicht. Sie ist neu; sollte sie zutreffend sein, so wäre das Ergebnis von Wichtigkeit sowohl für die assyrische, wie für die griechische Kunst, in welche der Sphinxtypus übergegangen ist. Nur eingehende Forschungen in der assyrischen Denkmälerwelt können über diesen Punkt völlig aufklären. Im Ganzen scheint die Sphinx in den Euphratländern erst relativ spät aufzutreten<sup>3)</sup>); der dort heimischen Dämonologie gehört sie jedenfalls ursprünglich nicht an. Sie wurde als ein passendes fremdes Element in die herkömmliche Symbolik mit einbezogen.

Unverkennbar ist, daß alle diese Wesen einer Verstandesoperation entsprungen sind. Flügel, in unnatürlicher Weise einer Gestalt angefügt, gelten nicht durch das, was sie sind, sondern durch das, was sie bedeuten z. B. Schnelligkeit. Alle Flügelwesen sind darum von Haus aus Begriffswesen, selbst wenn sie später zu rein mythischen werden. Daß bei ihrer Schöpfung mitunter die Phantasie, und sogar eine überschwengliche Phantasie, zur Hülfe genommen wurde, ändert an dem Sachverhalt Nichts. Vielmehr berühren sich gerade in ihnen am Nächsten der trockene Verstand und die maßlose Vorstellungskraft der orientalischen

<sup>1)</sup> Layard a. a. O.

<sup>2)</sup> Vgl. Mariette, *Revue archéol.* 1873 p. 237 ss.

<sup>3)</sup> Mitth. d. a. Inst. in Athen IV S. 48.

Völker. Man darf sich daher keineswegs wundern, daß die Flügelwesen in der assyrischen Kunst so überaus häufig, ja für dieselbe geradezu charakteristisch sind. Eben weil sie aus einer allgemeinen Abstraktion hervorgingen, ist es unnütz, ihre Bedeutung in jedem einzelnen Fall herauszuklären zu wollen. Genug, daß sie der auf einfacher Anschauung beruhenden Kunst bei Homer diametral entgegengesetzt sind. Daher auch ihre unbeschränkte Vielfältigkeit; man könnte fast sagen, sie sind auf plastische Weise ausgedrückte Adjektiva, natürlich meist schmückende. Das — ideale — Gebiet dieser phantastischen Gebilde kennt wenig Handlung und gar keine Stimmung; sie sollen, ganz im Gegensatz zu griechischen idealen Schöpfungen, durch bloße gegenständliche Erscheinung wirken. Mit diesem ihrem Beruf stimmt es denn vortrefflich, daß sie stets und überall der dekorativen Kunst angehören; sie haben keine selbständige Daseinsberechtigung. Jedenfalls sind sie ursprünglich nicht statuarisch gebildet, wie sich aus technischen und anderen Gründen hinlänglich ergibt. Selbst da, wo sie frei gearbeitet erscheinen, dienen sie in tektonischer Hinsicht nur als Träger oder Wächter; so die oben erwähnten Löwen- und Stiermenschen an den Eingängen zur assyrischen Königsburg<sup>1)</sup>. Alles in Allem genommen kann man sagen, daß der eigenste Charakter der assyrischen Kunst darauf führt, gerade ihr die Erfindung derartiger geflügelter Typen zuzuschreiben.

Obwohl dadurch das zahlreiche Erscheinen jener Flügelwesen hinreichend erklärt wird, so ist es doch von Interesse, zeigen zu können: 1) wie sich dieser Entstehungsprozeß an einem einzelnen Typus vollzieht, 2) welche Konsequenzen sich daraus für den Charakter der gesamten asiatischen, und im Besondern der assyrischen Kunst ergeben. In ersterer Beziehung bieten die inschriftlichen Denkmäler Assyriens zwar keinen Anhaltspunkt; hingegen ist in den literarischen Urkunden eines sprach- und stammverwandten Volkes ein solcher gegeben. Wir meinen das heilige Buch der Juden, die Bibel. Durch sie ist uns eine direkt aus dem Euphratlande stammende Ueberlieferung erhalten, welche ge-

<sup>1)</sup> Vgl. Rawlinson, *The five great monarchies*. passim. — J. Braun, *Geschichte der Kunst* I 197.

eignet erscheint, in jener Beziehung Licht zu geben. Es sind die biblischen Cherubim, von denen hier gesprochen werden muß.

Ueber die eigentliche Bedeutung dieser Wesen ist viel gestritten worden; noch mehr über die Gestalt, in welcher man sie sich zu denken habe. Es würde überflüssig sein, alle Hypothesen zu wiederholen, die hinsichtlich ihrer schon gemacht wurden. Eine zuverlässige Etymologie des Wortes ist bisher nicht gegeben, jedenfalls aber an einen Zusammenhang mit den Greifen γρόψ — wie man wohl gemeint hat — nicht zu denken. Die Identität mit dem assyrischen „kirubu“ scheint sicher; letzteres ist möglicherweise von „karab“, sich nähern, abzuleiten und würde alsdann einen Nahestehenden, Diener, Wächter bezeichnen. Doch bleibt diese Erklärung zweifelhaft.<sup>1)</sup> Die Aeußerungen der Bibel selbst über die Cherubim sind weder ganz klar noch konsequent. Die älteste bezügliche Erwähnung findet sich Genesis 3, 24, die ausführlichste Ezechiel 1, 18 und 10, 1 ff. Im Allgemeinen ergibt sich daraus als sicher Folgendes. Die eigentliche Funktion der Cherubim ist die von Dienern Gottes oder richtiger von Attributen seiner Herrlichkeit; Gott thront oder fährt auf ihnen<sup>2)</sup>, sie sind die Zeugen seiner Gegenwart in der Stiftshütte<sup>3)</sup>; höchste Schnelligkeit, Einsicht, Stärke soll durch sie ausgedrückt werden<sup>4)</sup>. Zugleich aber — was völlig unzweifelhaft ist — sind sie ornamentale, künstlerisch ausgeführte Typen; als solche waren sie auf der Bundeslade angebracht, in Teppiche eingewebt<sup>4)</sup> und sonst zum Schmuck verwendet. Ihre Gestalt zeichnete sich durch phantastische Monstrosität aus, wie von Josephus<sup>5)</sup> und Clemens Alexandrinus<sup>6)</sup> ausdrücklich bezeugt wird. Demnach war dieselbe ein Gemisch von verschiedenen, theils menschlichen<sup>7)</sup>, theils thierischen Formen. Es ergibt sich hieraus, daß ihr kunsttypischer Charakter dem der assyrischen Flügelfiguren im Allgemeinen nahe stand.

<sup>1)</sup> 1 Sam. 4, 4; Psalm 18, 11.

<sup>2)</sup> 2 Kön. 19, 15; Jesaias 37, 16.

<sup>3)</sup> Vgl. Herder, Ueber den Geist der hebräischen Poesie I S. 80.

<sup>4)</sup> Exodus 26, 1; 36, 8.

<sup>5)</sup> Antiq. 3, 66. Χερουβείμ μὲν αὐτοὺς Ἑβραῖοι καλοῦσι· ζῶα δ' ἐστὶ πετενὰ, μορφήν δ' ὁδοῦν τῶν ἄπ' ἀνθρώπων ἐρωμένων παραπλήσια.

<sup>6)</sup> Clem. Alex. Stromata V c. 6. p. 667. ed. Potter.

<sup>7)</sup> Ezechiel 10, 21.

Zwei Umstände treten jedoch besonders hervor. Erstens: ihre Gestalt war im Wesentlichen und der Hauptsache nach thierisch. Der Ausdruck *Qoa* ist für sie gewöhnlich<sup>1)</sup>, rein menschliche Gestalt wird ihnen nie und nirgends zugeschrieben. Zweitens: einen wichtigen und nothwendigen Theil ihrer Erscheinung bildeten die Flügel<sup>2)</sup>. Aus allem diesem hat man richtig geschlossen<sup>3)</sup>, daß der biblischen Vorstellung von den Cherubim etwa ähnliche Wesen zu Grunde liegen müssen, wie sie die assyrische Kunst in den geflügelten Stier- und Löwenmenschen der genannten Art so häufig darbietet. Gerade sie werden zuweilen als „kirabu“ in assyrischen Dokumenten bezeichnet<sup>4)</sup>. Diese Vermuthung wird dadurch bestätigt, daß Ezechiel, der ausführlichste biblische Gewährsmann, zur Zeit der jüdischen Gefangenschaft in der Heimath jener Kunsttypen lebte und dichtete; er schöpfte aus unmittelbarer Anschauung. Indeß darf man eine solche äußere Anregung auch nicht überschätzen; die Vorstellung der Cherubim war bei dem semitischen Stamm der Juden von Alters her zu Hause. Sie erscheint als ein nationalpoetischer Typus, der bei einem anderen semitischen Stamm, den Assyriern, nur zugleich einen plastisch-künstlerischen Ausdruck gewonnen hatte. Für diese Auffassung spricht unter Anderm auch folgender Umstand: die assyrischen Flügelstiere u. s. w. finden sich, wo sie in Rundplastik ausgeführt sind, fast nur an Thüren und Eingängen angebracht. Dies stimmt sowohl mit der obigen Ableitung ihres Namens, kirabu Wächter, als mit der Funktion der ältesten biblischen Cherubim überein, welche die Pforten des Paradieses bewachen. — Und somit ergänzen sich die beiderseitigen Traditionen. Hier wie dort sieht man, wie rein abstrakte Eigenschaften und Begriffe sich, unter Beihülfe einer üppigen Phantasie, zu monströsen Bildungen verdichten. Der Ausdruck „Dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit“ wird für das Auge übersetzt in die Erscheinung eines starken, geflügelten Thiers mit Menschenantlitz. Die Cherubim sind Sinnbilder, auf verstandesmäßige Weise erzeugt. Sie be-

1) Septuag. — Josephus a. a. D.

2) Exodus 25, 20; 1 Kön. 6, 24 ff.

3) Layard, Discoveries in the ruins of Niniveh and Babylon. London 1858.

4) S. oben S. 33.

stätigen uns aufs Neue den durch anderweitige Forschungen<sup>1)</sup> festgestellten direkten Zusammenhang zwischen der babylonisch=assyrischen und der jüdischen Gotteslehre. Demnach geben sie uns das beste Beispiel, um zu erkennen, welche Ideen etwa den zahlreichen Flügelwesen der assyrischen Kunst zu Grunde liegen.

Das Charakteristische der Cherubim ist gerade das Maß- und Formlose, man möchte sagen: das Unplastische ihrer Erscheinung. Kein Wunder daher, wenn man sich bisher über eine bestimmte Definition der letztern nicht einigen konnte.<sup>2)</sup> Offenbar nähern sie sich den aus den Gestalten verschiedener Thiere kumulirten Flügelwesen der assyrischen Kunst; doch wäre es falsch, sie auf diese allein zu beschränken. Das richtigste wird sein, solche Bastarde des Verstandes mit der Phantasie in dem Halbdunkel zu lassen, dem sie entsprungen sind. Eine absolut sichere graphische Rekonstruktion bleibt unmöglich. Doch hindert dies nicht, gerade sie als ein geeignetes Hülfsmittel zur Vergegenwärtigung altassyrischer Vorstellungsweise zu benutzen. Nicht die Form dieser Wesen im Besonderen, sondern die Grundanschauung, der sie ihren Ursprung verdanken, ist hier von Wichtigkeit. Sie sind der kräftigste Ausdruck rein orientalischer Denkungsart und deshalb griechischem Formenwesen, griechischem plastischen Geist durchaus entgegengesetzt. Wenn es eine Metaphysik der Kunst gäbe, so würden sie hineingehören.

Begrifflichen Gehalt in phantastischer Form zu geben, ist, soweit es sich nicht um Darstellung der Wirklichkeit handelt, das Prinzip der assyrischen Kunst. Es hat diese selbst weit überlebt. In der Religion des persischen Achämenidenreiches, wie in seinen ungeheuerlichen Kunsterzeugnissen lebt der alte Geist noch fort; ihrem inneren Gehalt nach, wenn auch nicht in der äußern Form, decken sie sich völlig mit den Schöpfungen assyrischer Kunst<sup>3)</sup>. Es wimmelt darin von zusammengesetzten und ge-

<sup>1)</sup> G. Smith, Chaldäische Genesis. Uebers. von H. Delitzsch. Leipz. 1876.

<sup>2)</sup> Vgl. Herzog, Realencyklopädie für prot. Kirche und Theologie. Stuttg. und Hamburg. 1854. II S. 651. — Haneberg, Die religiösen Alterthümer der Bibel, München 1869. S. 188 ff.

<sup>3)</sup> Schnaase, Geschichte der bildenden Künste I S. 190 und 209.



flügelten Thiertypen<sup>1)</sup>. Ja, letztere haben sich sogar in eine zeitliche und örtliche Entfernung verirrt, wie man es kaum vermuthen sollte. Denn die bekannten Symbole der vier Evangelisten in der christlichen Kunst sind ohne Zweifel Reminiscenzen von eben dieser Art: die Offenbarung Johannis, welche auch die Cherubim wieder aufleben läßt, bildet hier das Band zwischen Orient und Occident. Sene vier Symbole der Evangelisten stammen ursprünglich aus der Vision des Ezechiel<sup>2)</sup>, welcher wiederum ein Hauptgewährsmann für die Cherubim ist. Der Zusammenhang beider Vorstellungen unter einander ist klar. Von überzeugender Beweiskraft ist es jedoch, daß genau dieselben Elemente thierischer Form, welche den Flügelthieren der Assyrer und den Cherubim des Ezechiel zu Grunde liegen, auch hier wiederkehren: Mensch, Löwe, Adler, Stier. Man sieht, daß der Stammbaum des geflügelten Markuskuslöwen von Venedig sehr weit zurückgeht. Ja, es ist nicht unmöglich, daß auch die aus christlichen Mythen bekannte Erscheinung des heiligen Geistes als Taube auf ähnliche Vorstellungen führt. Wenigstens war dieser Vogel in Syrien und Palästina ein den Göttern besonders heiliger<sup>3)</sup>. Wie dem auch sei: es kommt hier nur darauf an nachzuweisen, in welchem Grade sich die assyrisch-semitische Kunst und Phantasie von der griechischen entfernen. Und zwar sich entfernen vor Allem in der Verwendung jener abstrakten Symbolik, die in der Beflügelung ihren prägnantesten Ausdruck findet.

Es liegt klar zu Tage, daß dieser Charakterzug nicht allein der assyrischen, sondern überhaupt der ganzen sonst unter sich so mannigfach verschiedenen orientalischen Kunst im Alterthum eigen ist. Die zahllosen, aus Thier- und Menschengestalt zusammengesetzten, Typen der ägyptischen Kunst, die indisch-bramanischen Götzenbilder mit ihren vielen Köpfen, Armen u. s. w. lehren uns zu Genüge, daß allen diesen ungeheuerlichen Bildungen ein reiner Verstandes-

---

<sup>1)</sup> Flandin et Coste, Voyage en Perse II pl. 82. III pl. 123; 136; 152. — Vaux, Niniveh and Persepolis t. 5, 39; 6, 45.

<sup>2)</sup> 1, B. 10.

<sup>3)</sup> Stark, Gaza und die philistäische Küste. S. 259. — Vgl. Tibull. 1, 7, 17: Alba Palaestino sancta columba Syro.

prozeß zu Grunde liegt. Letzterer soll hier nicht im Einzelnen erläutert werden; es genügt, zu bemerken, daß er einem wirklich künstlerischen Schaffen nicht entfernt verwandt ist. Eben hierin liegt der Schlüssel, warum es die bildende Kunst des Orients niemals zu einer Blüthe gebracht hat; plastischer Geist läßt sich nicht durch Verstand ersetzen. Und ebenso wird, was die Mittel künstlerischer Darstellung anbetrifft, die Natur stets den Vorrang behaupten vor der Phantasie.

Aus dem Gesagten erhellt nun Folgendes. Der durch und durch begriffliche Charakter der asiatischen Kunst steht in dem denkbar stärksten Gegensatz zur poetischen d. h. auf Empfindung begründeten Kunst der Griechen. Sehr bezeichnend ist hierfür, daß gerade in Assyrien die Schreiber zugleich Steinschneider waren. Und wie der Ausgangspunkt, so sind auch die Mittel künstlerischen Schaffens beiderseits grundverschieden. Der Asiate schöpft aus der Phantasie und scheut sich nicht, der natürlichen Form Gewalt anzuthun; der Grieche schöpft aus der Natur und verfährt mit einer heiligen Scheu vor ihren organischen Gebilden. So gelangt der eine zu monströsen, der andere zu einfachen Darstellungen; jener entfernt sich mehr und mehr von der Natur, dieser vertieft sich mehr und mehr in sie. Ja, man kann das Verfahren der asiatischen Kunst, gegenüber der griechischen, geradezu als eine Brutalität bezeichnen; von jener Feinheit und Tiefe der Empfindung, die — je nach dem einzelnen Fall — an allen griechischen Originalwerken so sehr entzückt, ist hier Nichts vorhanden. Und obwohl, ja vielleicht gerade weil dies beiderseits von idealen Schöpfungen gilt, ist der Unterschied nur um so merklicher. Der Asiate verlegt die Idealität außerhalb seines Gegenstandes, der Grieche in denselben. Der Zeus des Phidias ist von dem sperberköpfigen ägyptischen Sonnengott nicht nur sachlich, sondern auch künstlerisch um eine Weltanschauung entfernt. Denn da die asiatische — ideale — Kunst ihren Schwerpunkt nicht in sich selbst besaß, so mußte sie ihn nach außen verlegen; deshalb auch ihr attributiver Charakter, der zu demjenigen rein griechischer Kunstwerke, die durchweg um ihrer selbst willen da sind, in stärkstem Gegensatz steht. Die griechischen Kunstwerke sollen Etwas sein, die orientalischen Etwas bedeuten. So häufig wie dort, so selten sind deshalb hier die frei-

stehenden statuarischen Schöpfungen von idealem Gehalt. Dies ist für das Verhältniß beider Kunststrichtungen zu einander im höchsten Grade bezeichnend.

Die einfachste, aber auch größte Art, einen in der sinnlichen Anschauung gegebenen Gegenstand über letztere emporzuheben, besteht darin, daß ihm Bestandtheile hinzugefügt werden, die er in Wirklichkeit nicht besitzt. Diese Methode, welche gewissermaßen einen Organismus auf den andern pflanzt, ist im Orient besonders heimisch; sie entspricht der dort vorhandenen Neigung zur Metapher. Die gewohnte blumenreiche Sprache wurde plastisch wiedergegeben. Die Kraft des Löwen, die Schnelligkeit des Adlers, welche man irgend einem Wesen zuschreiben wollte, schien ausgedrückt, wenn man demselben Klauen oder Flügel gab; und so fort. Zu diesem Mittel griff der Asiate, weil er nicht im Stande war, wie der Grieche, die Wirklichkeit selbst zu vergeistigen. Wie Dieser innerlich, so potenzirte Jener äußerlich. Sein Interesse, seine Energie reichte nicht aus, den Gegenstand künstlerisch zu beherrschen. Darum sucht er sich in seiner Art desselben zu bemächtigen, indem er ihn zur begrifflichen Formel stempelt und beliebig als äußere Zier verwendet. Die Beflügelung, welche so leicht auf jedes belebte Wesen anzuwenden ist, eignete sich besonders zu einem solchen Verfahren. Aus diesem technischen Grunde sind gerade die Flügel unter den Elementen, aus welchen sich jene kumulirten Organismen zusammensetzen, häufiger als andere. Und möglicherweise wirkte dies wiederum auf die mythologische Anschauung zurück; so daß auch deshalb die Flügel, mehr als irgend ein anderes thierisches Attribut, zur Bezeichnung dämonischen Wesens überhaupt dienen.

Der wesentlichste Unterschied zwischen griechischer und orientalischer Kunstweise ist demnach: das Vorhandensein einerseits, das Fehlen andererseits des Sinnes für das Organische. In den Darstellungen der Wirklichkeit zeigen die Griechen Frische und Lebendigkeit, die Orientalen z. B. Aegypter so gut wie Assyrer, Müchternheit und Trockenheit. In den idealen Schöpfungen der Griechen findet sich poetische Auffassung der Natur; in den idealen Schöpfungen der Orientalen herrscht eine aus Reflexion hervorgegangene Unnatur d. h. Phantastik.

Das Hauptgewicht ist jedoch stets darauf zu legen, daß in der

assyrischen Kunst, welche hier besonders in Frage kommt, sämtliche Flügelgestalten ornamentalen Zwecken dienen. Sie sind nicht nur ihrer geistigen Bedeutung sondern auch ihrer künstlerischen Verwendung nach durchaus attributiv, wie sich das am Deutlichsten bei den Cherubim zeigte. Gleichwie diese und mit ihnen die alttestamentlichen Erzengel Michael Gabriel u. s. w., schon ihrem Namen nach<sup>1)</sup>, Nichts als ein Widerschein der Majestät Gottes, so sind auch jene nur ein Widerschein der Glorie des Herrschers oder Reiches, dem ihre Darstellung gilt. Und hier berühren wir nun den Kernpunkt der ganzen Frage, nämlich den eigentlichen Charakter der assyrischen Kunst als solche. Sie ist und bleibt stets dekorativ; freie statuarische Bildungen sind, wie schon gesagt, selten oder, wo sie etwa erscheinen, dürftig und unförmlich. Orientalischer Despotismus ertödtete alles natürliche Leben; das poetische Gleichmaß war verloren oder vielmehr nie vorhanden. Es fehlt die Freiheit des Schaffens und damit die Fähigkeit, von innen heraus organische Gestalten zu bilden; aus diesem Grunde nahm man seine Zuflucht zum Gebrauch äußerlicher Affixe, der Flügel. Diese sind, um es nochmals klar und scharf auszusprechen, ihrer Erfindung nach Nichts als ein Auskunftsmittel der künstlerischen Impotenz. Man könnte demgemäß sagen, daß sich die griechische Kunst zur orientalischen verhält, wie wahre Beredtheit zur Rhetorik. Dieser Vergleich spricht für sich selbst, er braucht nicht weiter ausgeführt zu werden.

In der assyrischen Kunst soll die Beflügelung im Wesentlichen dämonischen Charakter bezeichnen. Eine schlagende Bestätigung hierfür sowie andererseits für den völlig mangelnden organischen Sinn der assyrischen Künstler ist es, daß von allen dortigen Flügelwesen nur ein einziges, der bekannte Sonnengott, wirklich fliegt; und auch er bildet nur eine scheinbare Ausnahme. Denn er vertritt die Sonne selbst und ist, dieser gleich, als am Himmelsgewölbe schwebend dargestellt. Gebrauch macht er von seinen Flügeln nicht; sie sind ihm unveränderlich angeklebt. Alle anderen Gestalten, welche Flügel tragen, sind auch äußerlich behandelt, als ob sie niemals im Stande wären, sich ins Reich der Lüfte zu erheben. Bemerk-

<sup>1)</sup> Vgl. Baudissin, Studien zur semitischen Religionsgeschichte. Leipzig 1876. S. 31 ff.

kenzwerth ist der Gegensatz zur späteren griechischen Kunst, welche ihre Flügelwesen Eros Nike u. s. w. in den mannigfachsten Situationen schwebend darstellt. Hier wurde das Attribut der Flügel real genommen und deshalb wirklich in Funktion gesetzt, dort in abstrakter und schematisirender Weise den Gestalten angefügt, ohne daß man daran gedacht hätte, diese mit ihrem neuen Bestandtheil zu einem lebendigen, ganzen Organismus zu vereinigen. Als ein ebenso einfacher wie unbedingt sicherer Unterschied der aus Asien stammenden und der in Griechenland erfundenen Flügelwesen ergiebt sich mithin: diese fliegen, jene nicht. Daher fliegen z. B. Sphinx und Greif prinzipiell nicht; die Flügel sind bei ihnen nur symbolisches Attribut, nicht Theil des Organismus. Einzelne Ausnahmen innerhalb der spätesten griechischen Kunst, wo Greif und Pegasos in der That fliegen, bestätigen nur die Regel. Solche Vorkommnisse sind der älteren Kunst sowohl, wie derjenigen der griechischen Blüthezeit unbekannt; sie erscheinen als Produkte einer künstlerischen Verfallperiode und können daher obiges Gesetz, das auf den zwingenden Thatfachen innerer kunstgeschichtlicher Entwicklung beruht, nicht im Geringsten erschüttern. Beispielsweise sei hier nur erwähnt, daß aus dem genannten Grunde die von Greif emporgetragene Artemis des Aregon<sup>1)</sup> und damit letzterer Künstler selbst — über dessen Datirung bisher Zweifel herrschten — an das Ende, nicht in den Anfang der Geschichte der griechischen Malerei zu setzen ist. Eine auf dem Greif emporgetragene Artemis ist in älterer griechischer Kunst nicht denkbar.

Doch zurück zu den Assyriern. Ihren idealen Typen überhaupt, insbesondere ihren Flügelgestalten, fehlt die lebendige Einheit. Man begnügte sich mit dem äußeren, handgreiflichen Symbol; was augenscheinlich eine ziemlich grobe Art von Idealität darstellt. Jene Gestalten gelangen daher nie zu künstlerischer Freiheit; sie bleiben Typen und werden, im Orient wenigstens, nie zu Individuen. Hierzu kam, daß sie eben in Bezug auf Dekoration ein bequemes Mittel der mechanischen Rauffüllung boten. So wirkten denn äußere und innere, künstlerische und nationale Verhältnisse zusammen, um jenes Heer von Flügelwesen zu erzeugen, das die assyrischen Bildwerke bevölkert und überbevölkert.

<sup>1)</sup> Overbeck, S. N. 382. — Vgl. Brunn, Künstlerg. II S. 7.

Angeichts dieser letzteren Thatsache ist schon von früheren Gelehrten<sup>1)</sup> im Allgemeinen auf die Möglichkeit eines orientalischen Ursprungs mancher griechischen Flügelwesen hingewiesen worden; wie denn die beiderseits übereinstimmende Erscheinung der Sphinx, des Greifen u. s. w. eine solche Vermuthung nahe legt. Jedoch ist dies nur in Bezug auf einzelne isolirte Typen und zudem stets in mehr oder minder unbestimmter Weise geschehen. Von einer prinzipiellen Herleitung des griechischen Kunstmotivs der Beflügelung aus dem Orient ist bisher keine Rede gewesen. Sie zu geben soll in dem Folgenden versucht werden. Es wird für diesen Zweck nöthig sein: 1) die Art der Entlehnung des Motivs überhaupt nachzuweisen, 2) soweit eine solche stattgefunden hat, die Umbildung zu verfolgen, welche dabei die betreffenden Typen erfuhren, 3) auf diese Typen das genannte Verfahren nicht summarisch, sondern einzeln und jeden Typus für sich betrachtet, anzuwenden, 4) aus den übereinstimmenden Zügen kunstgeschichtlicher Entwicklung und Umwandlung, wie sie jeder einzelne Fall bietet, das gesammte Prinzip als faktisch herrschend zu erweisen. Dann erst kann man sich zuverlässige Rechenschaft darüber geben, was an den aus der Fremde herübergenommenen Flügeltypen griechisch ist und was nicht; dann erst darf man fragen, ob und inwiefern die späteren griechischen Flügelwesen als rein einheimische Erzeugnisse des griechischen Bodens zu betrachten sind oder nicht. Gerade diese spezielle Art der Untersuchung fehlt bisher völlig; und doch ist sie für eine Klarstellung der betreffenden Fragen nicht zu entbehren.

5.

Es hat sich ergeben, daß die Beflügelung, wie sie in der asiatischen Kunst auftritt, dem griechischen Geist durchaus fremdartig, ja entgegengesetzt ist. Es wurde ferner festgestellt, daß es eine

<sup>1)</sup> Gerhard, *Gef. Abh.* I S. 160. — Bröndsted, *De cista aenea etc.* Havniae 1834, p. 13. — Conze, *Sitzungsber. d. Wien. Akad. Phil. hist. Kl.* 1870 S. 526 u. a. m.

Periode griechischer Kunst und Poesie gab, in der noch gar keine Flügelwesen vorhanden waren. Trotzdem finden wir sie in griechischen Kunstwerken, und zwar in verhältnißmäßig frühen, angewandt. Mit Recht stellt man daher die Forderung, die Mittelglieder kennen zu lernen, welche im Stande waren, ein solches Auftreten direkt oder indirekt herbeizuführen.

Als eine wesentliche Eigenthümlichkeit der assyrischen Kunst wurde erkannt, daß sie mit festen Formen, gewissermaßen Buchstaben der Kunst operirt. Im Besonderen zeigten die Flügelwesen dieser Art eine größtentheils thierische Erscheinungsform. Letztere überwiegt nun auch in den nachgewiesener Maßen ältesten griechischen Flügelwesen. Der Grund dieser Uebereinstimmung wird sich herausstellen, wenn man die betreffenden faktischen Verhältnisse einer Umschau unterzieht.

Als die frühesten jener thierischen Flügelwesen der griechischen Poesie und Kunst traten auf: Harpyie und Pegasos. Nach der Reihenfolge historischer Entwicklung hat demnach die Einzeluntersuchung von ihnen auszugehen. Da es nicht mehr möglich ist, die Quellen des Hesiod in Bezug auf seine Verwendung der Beflügelung festzustellen, so sind wir behufs etwaiger Aufklärung auf den Mythos selbst angewiesen: zunächst auf den der Harpyien. Ihre Heimath ist Kleinasien oder vielmehr Lykien; schon Homer und noch sicherer die Gestalten des Kanthosmonuments weisen dahin. Letztere — wie allgemein angenommen — Harpyien zu nennen, sind wir insoferne berechtigt, als einmal ihr stilistischer Charakter ein rein griechischer ist, dann aber unter den griechischen Mythen keiner der dargestellten Handlung so sehr entspricht, wie eben der Mythos der Harpyien. Der rein griechische Name Ἀρπυιᾶν die Raffenden kann hier sehr gut ein Wesen von halbfremden Ursprung bezeichnen; so gut wie, was unten gezeigt werden wird, der griechische Name Σειρῆνες einem unverändert aus dem Orient herübergenommenen Kunsttypus beigelegt wurde.

Die Harpyien, wie sie im Mythos erscheinen, sind Todesdämonen, die mit Windesschnelle ihr Opfer dahinraffen<sup>1)</sup>; eine An-

<sup>1)</sup> Jahn, Arch. Beiträge S. 103.

Schauung, welche der Reflexion entsprungen ist und in einer phantastischen, man könnte auch sagen naturwidrigen Erscheinungsform ihren Ausdruck findet<sup>1)</sup>. Beides erinnert an die assyrischen Flügelwesen; eine verwandte Entstehungsart muß hier zu Grunde liegen. Ohne die Geschichte des Mythos im Einzelnen zu verfolgen, kann man sagen, daß gegenüber der homerischen Auffassung hier eine Wandlung eingetreten ist; oder richtiger, daß derselbe zu Grunde liegende Mythos hier wie dort eine verschiedene plastische Gestaltung annahm. Es ist klar, daß die nationale Eigenthümlichkeit dabei schwer ins Gewicht fällt. Trotz der mannigfach überlieferten nahen Beziehungen Sykiens zum alten Griechenland<sup>2)</sup> blieb ersteres doch ein halb barbarisches Land. Und dies ist gerade der Charakter, welcher sich auch in den Gestalten der Harpyien kund giebt. In Bezug auf ihren Gehalt an griechischem Geist sind sie nur halbbürtig zu nennen. Sie stehen in der Mitte zwischen asiatischer und griechischer Formensprache; und eine solche Stellung ließ sie besonders geeignet erscheinen, als die ersten und frühesten Vertreter des neuen Attributs der Beflügelung in die griechische Kunst einzudringen.

Es kann sich hier nicht darum handeln, allen derartigen Flügeltypen, gemäß ihrer Entwicklung auf dem ganzen Gebiet der griechischen Kunstgeschichte, in den einzelnen Denkmälern nachzugehen. Für den vorliegenden Zweck wird und muß es genügen, ihnen nach Ursprung und Verwendung ihren festen Platz innerhalb der gegebenen Systematik angewiesen zu haben. Einer späteren Behandlung des Themas mag es vorbehalten bleiben, das bisher Angedeutete weiter auszuführen und im Einzelnen zu begründen. Indes soll doch die Art und Weise des ersten Auftretens jener Typen in der griechischen Kunst hier näher präzisirt werden.

Zunächst ist die älteste, halb thierische Gestalt der Harpyien ausdrücklich zu scheiden von der späteren Umbildung des Typus auf rothfigurigen Vasen, besonders von freierem Stil<sup>3)</sup>. Ihre

<sup>1)</sup> Conze, Arch. Zeit. 1869 S. 80 ff.

<sup>2)</sup> Vgl. Burian, Encycl. von Ersch u. Gruber. a. a. O. S. 392.

<sup>3)</sup> Mon. d. I. 3, 49. — Stadelberg, Gr. d. Hellenen. Tf. 38. — Millingen, Anc. uned. mon. I t. 15 u. a.



Erscheinung daselbst als geflügelte, lang- oder kurzbeleidete Jungfrauen gehört in eine ganz andere Entwicklungsreihe. Der in Lykien einheimische Mythos bietet die frühere Form; sie allein kann durch den Import<sup>1)</sup> nach Griechenland direkt verpflanzt worden sein. Die Darstellung der Harpyien auf dem Kypseloskasten verbindet sie zwar mit einem griechischen Mythos; aber es ist sicher bemerkenswerth, daß dieser in der Fremde bei dem Barbarenkönige Phineus spielt, dessen Reich bald nach Thracien bald nach Baphlagonien<sup>2)</sup> verlegt wird. Letztere Annahme führt wieder nach Kleinasien. Als dortige Typen der Harpyien sind, neben dem Kanthosmonument, beispielsweise einige ins sechste Jahrhundert zu setzende Münzen von Rhyzikos<sup>3)</sup> sowie ein lykisches Relief<sup>4)</sup> zu nennen. Dasselbe ist ohne speziellen mythischen Gehalt und zeigt eine Harpyie auf einer Säule sitzend, in der bekannten archaischen Form und von betrachtenden Männern umgeben. Eine kleine bisher unpublizierte Bronze des Münchener Antiquariums<sup>5)</sup> scheint ebenfalls hierherzugehören. Ueber den Ursprung derselben ist zwar Nichts bekannt, aber auch sie zeigt deutlich archaische Formen; im Ganzen stellt sie sich als eine Replik der Harpyien des Kanthosmonuments dar, selbst in der Art wie sie das von ihr getragene Kind hält. Letzteren sind auch zwei auf ein Goldplättchen gravirte Harpyien ähnlich, die aus Kypros stammen<sup>6)</sup>; sie weichen jedoch von jenen ab, indem sie mehr tektonisch, rechts und links von einer Palmette, angebracht sind. Das Goldplättchen hat, bezeichnender Weise, die Form eines karischen Schildes.

Sämmtliche genannten Darstellungen der Harpyien unterscheiden sich schon dadurch von den assyrischen Flügelwesen, daß sie, wie deutlich erkennbar, weiblichen Geschlechtes sind. Letzteres

<sup>1)</sup> Vgl. *Revue archéol.* 1860 p. 367 ss.

<sup>2)</sup> *Schol. Apoll. Rhod.* 2, 178.

<sup>3)</sup> *Mionn.* S. IX 230, 21. — Profesch-Osten, *Inedita* 1854 t. IV, 7 — *Millingen, Syllog. of anc. coins.* pl. III, 39.

<sup>4)</sup> *Annali* 1844 p. 150.

<sup>5)</sup> W. Christ und J. Lauth, *Führer durch das k. Antiquarium in München.* S. 60 Nr. 906.

<sup>6)</sup> *Cesnola, Cyprus.* pl. 34, 1.

ist, wie schon erwähnt, bei keinem der einschlägigen Typen Assyriens vertreten. Es darf bei dieser Gelegenheit auf eine Hypothese hingewiesen werden, die zwar seiner Zeit<sup>1)</sup> zu weit ausgedehnt worden ist, aber doch innerhalb gewisser Grenzen als thatsächlich begründet erscheint. Dies ist das Ueberwiegen des weiblichen Prinzips in Leben und Mythos der Lykier. Zwar ist hier nicht der Ort, auf die ganze Frage einzugehen; aber gewisse Symptome gerade in den Kunstdarstellungen Kleinasiens, und speziell Lykiens, bestätigen jene Ansicht wenigstens theilweise. Weiter unten wird hievon noch in anderer Beziehung die Rede sein.

Im Uebrigen ist der Denkmälerstoff gerade für jene ältesten Bildungen nicht sehr reichlich vorhanden. Um so wichtiger sind einige etruskische Funde, welche die Lücke ausfüllen. Bei dem erwiesenen Zusammenhang der etruskischen Kunst mit Kleinasien und Kypros darf man diese Erzeugnisse hier mit in Betracht ziehen. An dem sogenannten Leuchter von Cortona<sup>2)</sup> befindet sich eine Anzahl von Vogelfiguren mit Frauenköpfen. Man hat dieselben gewöhnlich Strenen genannt; aber sie stimmen zu sehr mit den Gestalten des Kanthosmonuments überein, als daß nicht nach einer ansprechenden Vermuthung Brunnss<sup>3)</sup> die Benennung Harpyien als die richtigere erscheinen sollte. Jedoch haben letztere hier schon ihre mythische Individualität verloren; sie dienen nur noch als feste dekorative Formen oder Formeln, deren Umrisse ein für allemal gegeben sind und beliebig tektonisch verwandt werden. Auch in dieser Beziehung bilden die Harpyien eine schlagende Analogie zu assyrischen Flügelwesen. Ein Gleiches gilt von dem Fragment einer bemalten Terrakottaplatte<sup>4)</sup>, einem ornamentalen Grabrelief<sup>5)</sup> und der Darstellung an einer Ciste<sup>6)</sup> sowie eines ins 3. Jahrh. vor Chr. zu setzenden Bronzegefäßes aus Cäre<sup>7)</sup> mit Har-

1) Bachofen, Das Mutterrecht. Stuttg. 1861. passim.

2) M. d. I. 3, 41; 42. — Annali 1842 p. 53 ss. — Micali, Mon. ined.

t. 10.

3) Mündlich.

4) Arch. Zeit. 1872 Zf. 68.

5) Mon. d. I. 5, 14.

6) Mon. d. I. 6, 64 n. 3. — Annali 1862 p. 16. — Bullett. 1861 p. 9.

7) Bull. d. I. 1871 p. 118.

pyien. Sie gehören sämmtlich der etruskischen Kunst an, sind aber im Ganzen unverändert aus der archaischen griechischen Kunst herübergenommen, welche sich wiederum auf Kleinasien zurückbezieht.

Gerade das Formelhafte in der Gestaltung dieser Wesen mußte den unfreien etruskischen Künstler zur Nachbildung reizen. Daß die letztere eine verhältnißmäßig genaue war, beweist unter Anderm die so außerordentlich organische und stilvolle Anordnung des Schmucks am Leuchter von Cortona; sie athmet durchaus griechischen, architektonisch geschulten Geist. Die Harpyien sind demnach zwar mythische Wesen, wo sie in der griechischen Kunst erscheinen; aber sie beharren in einer gewissen Starrheit und Unveränderlichkeit des Typus, bis die spätere Kunst ihre Gestalt völlig umschafft. Da von letzterer Veränderung in den Vasenbildern strengen Stiles sich keine Spur findet, es sei denn in offenbar nachgeahmten Exemplaren späterer Zeit<sup>1)</sup>, so ist ihr Eintreten frühestens nach der Zeit der Perserkriege anzusehen. Jedenfalls hat man für die Darstellungen des Kypseloskastens die ältere asiatische Form, in welcher die Harpyien zuerst importirt wurden, anzunehmen. Als fremde Pflanzen waren sie auf den griechischen Boden versetzt worden; erst mit der Zeit gelang es ihnen, dort völlig heimisch zu werden. —

Während bei der Gestalt der Harpyien die orientalische Herkunft ziemlich klar zu Tage liegt, ist dies beim Pegasos weniger der Fall. Er erscheint bei Weitem nicht so phantastisch, wie jene. Bezeichnend ist zwar, daß derselbe bei Homer nirgends erwähnt, geschweige denn mit künstlerisch greifbarer Bestimmtheit geschildert wird. Dies bezeugt, daß seine mythische Existenz — wenigstens in der Kunst — einen vergleichsweise späten Anfang nahm. Von einer Bedeutung des Pegasos als Quelltroß ist in der ganzen bildenden Kunst der Griechen keine Spur zu finden; sie kann demnach hier ignorirt werden. Indesß der Gedanke der Beflügelung weist schon an und für sich, wie wir gesehen haben, nach dem Orient. Mag die Erscheinung des Pegasos auch minder komplizirt, minder spezifisch asiatisch sein, als

<sup>1)</sup> z. B. Mon. d. I. 10, 8.

die der Harpyien; so findet doch auch sie eine gleiche, wenn nicht noch stärkere Bestätigung in der assyrischen Kunst, als jene. Denn die Harpyien werden in dieser direkt nicht dargestellt, wohl aber der Pegasos als einfaches Flügelpferd<sup>1)</sup>. Die griechische und die asiatische Form decken sich bei ihm vollkommen; das ist zunächst wichtig. Und wenn streng genommen seine mythische Substanz geringer ist, als die der Harpyien; so ist seine typische dafür desto größer oder kompakter, wenn man so sagen darf. Dies tritt schon darin hervor, daß das ihm eigene Schema sich gleichmäßig bis in die späteste Zeit der griechischen Kunst erhält, bei den Harpyien dagegen einem Wechsel unterworfen ist. Die attributive Eigenschaft ist bei jenem weit stärker, als bei diesen; was seine Erklärung mit findet in dem einerseits ganz, andererseits nur halb thierischen Charakter.

Es scheint, daß der Typus des Pegasos zu einer Kategorie von Kunstdarstellungen gehört, die erst kürzlich eingehend besprochen worden ist.<sup>2)</sup> Es sind dies fremde Kunstgebilde, welche, auf dem Wege des Handels oder anderweitig nach Griechenland eingeführt, dort Gelegenheit zur Mythenschöpfung gaben; anstatt daß sonst umgekehrt die Kunstzeugnisse den Mythen entstammen. Unstreitig hat eine solche Theorie sehr viel für sich; indeß ist dieselbe doch nur in eingeschränktem Maße berechtigt. Es hieße zu weit gehen, wenn man, sei es auch nur in einzelnen Fällen, die Mythologie ganz und gar zur Abhängigkeit verdammen wollte. Zutreffend mag es sein, eine Art von Wechselwirkung zwischen Kunst und Mythos anzunehmen, so daß beide ihre Entwicklung gegenseitig gefördert hätten. Dies ist auch für den Pegasos das Wahrscheinlichste. Man würde seinen Begriff entschieden zu eng fassen, wenn man in ihm nur ein Glied der Gorgonen- und Belerophon Sage sähe. Selbstverständlich ist hier ausschließlich vom Kunsttypus die Rede. Die Grundlage desselben ist einfach das Flügelpferd, das eben in verschiedenster Weise verwandt wird.

Für eine solche Auffassung spricht unter Anderm, daß auf dem

<sup>1)</sup> Layard, M. of Nin. 1849. pl. 44. 50.

<sup>2)</sup> Milchhöfer, Mittheil. IV S. 56 ff. — Vgl. Semper, Stil II S. 139. A. 1. — Curtius, Nuove Mem. d. I. 1865 p. 376.

noch archaischen Relief von Melos<sup>1)</sup> das Pferd des Bellerophon nicht geflügelt ist; letzterer Umstand gehört also nicht unbedingt zum Mythos<sup>2)</sup>. Die älteste erhaltene und zugleich sicher datirbare<sup>3)</sup> Darstellung findet sich auf der Metope von Selinunt; sie zeigt Flügel und ist chronologisch nur wenig später, als der Kypseloskasten zu setzen. Um diese Zeit — etwa 45. Olympiade — muß also der spezielle Mythos, im Anschluß an Hesiod, sich in der Kunst gebildet haben. Denn auf dem Kypseloskasten selbst fand sich keine individuelle, wohl aber eine allgemein mythische Verwendung des Flügelpferdes: an dem Wagen des Pelops u. s. w. Man begnügte sich hier, das fremde Symbol in dem schon vorhandenen einheimischen aber zum Theil, wie gerade bei Pelops, doch mit Asien in Zusammenhang stehenden Mythos anzubringen. Das älteste erhaltene Beispiel dafür bieten die zwei schon erwähnten Vasenbilder<sup>4)</sup>, von denen freilich das eine nur fragmentirt ist. Sie gehören derjenigen Periode des geometrischen Stils an, welche schon zum Uebergang in den orientalisirenden neigt; der rein geometrische Stil kennt, wie schon oben erwähnt wurde, weder Flügelpferde noch sonstige Flügelwesen. Beide Male sind es hier augenscheinlich die Wagen von, allerdings nicht sicher zu benennenden, Gottheiten, vor welche die Flügelpferde gespannt sind. Dieselben haben also einen generellen, keinen individuellen Werth; an den Pegasosmythos kann nicht gedacht werden. Daß diese Flügelpferde denjenigen des Kypseloskastens inhaltlich und zeitlich nahe stehen, unterliegt keinem Zweifel. Die Siebenzahl der Saiten einer dargestellten Lyra läßt mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit auf die Entstehungszeit nach Terpandros, annähernd Olymp. 25 schließen<sup>5)</sup>. Scheinbare Inkonssequenzen bezüglich der Saitenzahl auf schwarzfigurigen Vasenbildern<sup>6)</sup> fordern zu einer Untersuchung derselben, in

<sup>1)</sup> Millingen, Anc. uned. mon. II, 2—3. — Müller - Wief. D. a. R. I, 52.

<sup>2)</sup> Vgl. Fischer, Bellerophon. Leipzig. 1851. — Stephani C. R. 1864 p. 30 ss. — Annali 1874 p. 5 ss.

<sup>3)</sup> Vgl. Overbeck, Gesch. d. Plast. I<sup>3</sup> S. 86.

<sup>4)</sup> Conze, Melische Thong. Tf. 4. — Ebenda, Textvignette = A. 3. 1854 Tf. 62.

<sup>5)</sup> Brunn, Bullett. 1861 p. 9. — Vgl. C. F. Hermann, Antiqu. Laticae p. 72 ss.

<sup>6)</sup> Jan, Arch. Zeit. 1858 S. 187.

Rücksicht auf die Echtheit ihres Archaismus, auf. Bei der naiven Gewissenhaftigkeit, mit welcher die ältesten Vasenmaler in Angabe des Sachlichen verfahren, würde eine Nachlässigkeit der bezeichneten Art mindestens sehr auffallen. Da aus weiterhin zu besprechenden Gründen die genannten Vasen vor die Zeit des Kypselokastens fallen müssen, so kann man sie mit annähernder Sicherheit in die Zeit der 25—35ten Olymp. datiren. Sie sind ein werthvolles Zeugniß dafür, daß das Flügelpferd damals noch seine, im Orient heimische, allgemeine Bedeutung behalten hatte. Dasselbe tritt demnach — mit bezeichnender Uebereinstimmung — als das älteste aller griechischen Flügelwesen auf sowohl in der Poesie, wie in der literarischen und monumentalen Kunsttradition: nämlich bei Hesiod, am Kypselokasten und an den melischen Thongefäßen. Es ist wohl kein Zufall, sondern durch den oben hervorgehobenen Charakter der griechischen Kunst bedingt, daß dies älteste Flügelwesen zugleich dasjenige ist, welches unter den thierischen Typen einen am wenigsten phantastischen Charakter zeigt. —

Bei dieser Gelegenheit mag auch der zurückgebogenen Form der Flügel gedacht werden, wie sie diese Vasen zeigen und sie bei einigen orientalischen, sowie fast allen älteren griechischen Flügelwesen üblich ist. Sie ging offenbar aus dem Bestreben hervor, die Flügel einerseits strenger zu stilisiren, als dies in der Natur der Fall ist, andererseits sie in den gegebenen tektonischen Rahmen mit größerer Abrundung hineinzupassen. Ein besonderer symbolischer Gehalt liegt dieser Form an sich nicht zu Grunde; vielmehr entsprang sie wesentlich dem Bedürfniß des Stils. Wir sehen, wie das der überstilisirenden assyrischen Kunst entlehnte Element griechischen Darstellungen mit feinem Sinn organisch eingliedert wird. Architektonisches Formgefühl, das dem Orientalen so gut wie dem Etrusker versagt war, blieb für den Griechen stets maßgebend. Besonders das eine jener beiden Vasenbilder<sup>1)</sup> liefert, trotz seiner primitiven Technik, hiefür den glänzendsten Beleg. Die tektonische Verwendung der Beflügelung ist hier durchaus klar. Man braucht z. B. nur das Flügelpaar auf der bezeichneten Vase

<sup>1)</sup> Conze, Melische Thong. Tf. 4.

zu verdecken, um zu sehen, wie dadurch die Dekorationsfläche sofort allen Halt und Mittelpunkt verliert.

Es ist wohl keine Frage, daß man sich hier der Flügel, sowie überhaupt des Typus eines Flügelpferdes bediente, um übernatürliche Schnelligkeit anzudeuten. Am Kypseloskasten sollte der Sieg des Pelops dadurch bezeichnet werden; denn die Sage von Myrtilos entstand erst später<sup>1)</sup>. Das Gleiche ist gemeint, wenn ebenda die Nereiden und in sonstigen Darstellungen Zeus<sup>2)</sup>, Poseidon<sup>3)</sup> Helios<sup>4)</sup> und Os<sup>5)</sup> Flügelpferde an ihrem Wagen haben. In allen diesen Fällen sind die Flügel der Pferde metaphorisch gemeint; an ein wirkliches Fliegen wurde nicht gedacht: wie schon daraus hervorgeht, daß Pelops sich ihrer beim Wettfahren bedient. Dies darf nicht übersehen werden, um gerade hier den Ursprung der Beflügelung richtig zu verstehen. Der Kampf des in den Lüften reitenden Bellerophon mit der Chimaira gehört einer weit späteren Kunst an. Griechische Künstler gebrauchten das überlieferte Schema des Flügelpferdes zunächst, wo es ihnen passend schien. Das letztere wirkte kunsttypisch und mythisch weiter, ohne irgendwie seinen Ursprung oder seine Heimath zu verleugnen. Den Typen des Pegasos auf ältesten Münzen von Korinth<sup>6)</sup> nach, scheint dieser Stadt hierbei eine Vermittlerrolle zugefallen zu sein; und Korinth weist wiederum auf den Kypseloskasten hin.

Aber während an letzterem das bloße Flügelpferd immerhin noch einen gewissen mythischen Gehalt hat, verblaßt es in späterer Zeit zu einem rein äußerlichen Beiwerk, sogar von Genrescenen<sup>7)</sup>. Es dient nicht selten zur bloßen Füllung tektonischer Flächen, in

<sup>1)</sup> Vgl. Pind. Ol. I, 86 ss. — Welcker, Gr. Trag. I S. 257. — D. Jahn, N. Aufs. S. 6, 7. — Reulé, Annali 1864 p. 85.

<sup>2)</sup> Apollodor. 1, 6, 3, 10. — Vgl. Petersen, Kunst des Pheidias S. 205.

<sup>3)</sup> Grh. N. B. 10; vgl. 178—79.

<sup>4)</sup> Musée Blacas pl. 17. — Laborde, Vases de Lamberg II, Titelvignette. — Stadelberg, Gr. d. Hell. Tf. 15. — Vgl. Eurip. Ion. 122. &μ' ἡλίου πτέρογι δοῶ.

<sup>5)</sup> Grh. N. B. 79. 80. — Gr. u. etr. Trinksch. Tf. 8. — Vgl. Tzeheas zu Lpf. Raff. B. 16.

<sup>6)</sup> Vgl. Imhoof-Blumer, Wiener Numism. Zeitschr. 1878 S. 5 ff.

<sup>7)</sup> Jahn, Vasens. König Ludwigs Nr. 675. — Noël des Vergers, Etrurie, pl. 15.

griechischen<sup>1)</sup> sowohl wie etruskischen Werken<sup>2)</sup>. Sehr reich ist hier auch das Beispiel einer archaischen Bronze aus Dodona<sup>3)</sup>; sie zeigt ein Flügelpferd, ohne alle mythische Beziehung, einfach als Handgriff eines Gefäßes verwandt. Man wird also derartige Typen künftig nicht, wie bisher gewöhnlich, als Abarten des mythischen Pegasos, sondern umgekehrt diesen als eine Ab- und Unterart vom allgemeinen Typus des Flügelpferdes anzusehen haben. Denn wie gezeigt wurde: die ältere typische Bedeutung des Flügelpferdes bleibt neben seiner individuell-mythischen — als Pegasos — stets bestehen.

Es ist vielleicht kein zufälliges Zusammentreffen, daß gleich den Harpyien auch der Bellerophonmythos in Lykien zu Hause ist. In Folge dessen sind die einschlägigen Monumente dort nicht selten<sup>4)</sup>. In dem Lande, aus welchem man die Kunsttypen bezog, lokalisierte man gern die Sagen, die sich an sie knüpften. Dies gilt von den Harpyien, wie vom Pegasos. Sie sind beide mythische Wesen, aber solche von einer ganz besonderen Beschaffenheit. Wie allen Flügelwesen, liegt ihnen ein begrifflicher Gedanke zu Grunde, der jedoch nicht einem griechischen, sondern einem asiatischen Hirn entstammt. Die Griechen ließen einfach die sinnliche Anschauung auf sich wirken und brauchten das überkommene Kunstmittel für die Darstellung mythischer Vorgänge. Ob und inwiefern dies mit dem Bewußtsein des ursprünglich symbolischen Charakters solcher Wesen geschah, ist in jedem einzelnen Fall kaum zu entscheiden. Aller Wahrscheinlichkeit nach gab man sich hierüber nicht immer bestimmte Rechenschaft.

Und nun ist es wohl gestattet, noch Eins zu betonen. Es liegt hier der Fall vor, daß sich aus einer nachgewiesenen künstlerischen Entwicklung auf die literarische zurückschließen läßt. Man kann nach dem Gesagten mit ziemlicher Sicherheit vermuthen, daß auch Hesiod — sei es auf welchem Wege immer — seine Vorstellungen von Beflügelung aus Kleinasien bezog. Damit

<sup>1)</sup> J. B. Gerh. Trinksch. u. Gefäße des Berl. Mus. Tf. 13, 1.

<sup>2)</sup> Vgl. Micali, Mon. ined. t. 28.

<sup>3)</sup> Carapanos, Dodone et ses ruines, pl. 20 n. 2.

<sup>4)</sup> J. B. Fellows, Lycia pl. 13; coins of Lycia t. 16 n. 1. — Spratt and Forbes, Travels I, 34.



stimmt es vortrefflich, daß sich dieselben auf dem Kypseloslasten wiederfinden. Dichter und Künstler schöpften aus einer gemeinsamen Quelle. Auch äußere Zeichen fehlen hierfür nicht; die auffallende Uebereinstimmung des Leuchters von Cortona mit der Komposition des hesiodischen Schildes<sup>1)</sup> ist nur ein weiterer Beweis dafür, wie nahe in diesem Fall die poetische Auffassung der künstlerischen steht.

Den eben genannten Flügelwesen reihen sich andere an, die ihnen äußerlich und innerlich verwandt sind. Zu denselben gehört in erster Linie die Sphinx. Ein wesentlicher Unterschied schon zwischen ihrer ägyptischen und assyrischen Auffassung ist, daß sie dort selbständig, hier rein tektonisch verwandt wird. Hiemit hängt es zusammen, daß ihre Beflügelung in Ägypten erst spät und selten auftritt; vielleicht sogar aus Assyrien dahin eingeführt wurde. Und wenn jene Art von tektonischer Verwendung im Charakter der assyrischen Kunst begründet lag, so konnte sie auch auf die griechische Kunst nicht ohne Einfluß bleiben. Die Sphinx entbehrte, als man sie in Griechenland zuerst kennen lernte, jeglichen ideellen Gehalts, war zum bloßen Symbol herabgesunken. Gerade sie ist daher besonders geeignet, für jene Art von Mythenbildung, die aus Kunsttypen entsprang, ein Beispiel zu liefern<sup>2)</sup>. Bedeutsam ist zuerst ein äußerliches Symptom: während die assyrische Sphinx z. B. auf Cylindern<sup>3)</sup> häufig männlich und bärtig<sup>4)</sup> erscheint, ist die griechische fast stets weiblich oder richtiger unbärtig. Möglicherweise faßte man bei der Herübernahme die assyrische Sphinx mit unbärtigem oder Eunuchenkopf<sup>5)</sup> irrthümlicherweise als weiblich auf. Sie hatte eben ihre ursprüngliche mythische Individualität, soweit sie eine solche besaß, völlig verloren und war, gleich anderen Flügelwesen, zum bloßen tektonischen Buchstaben geworden. Inwieweit bei dieser Umwandlung sich die phönizische Industrie betheiligte, muß vorläufig dahingestellt bleiben.

Die kleinasiatischen Denkmäler, soweit wir sie zurückverfolgen können, zeigen durchweg schon den geläufigen griechischen Typus;

<sup>1)</sup> Brunn, Kunst bei Homer S. 21.

<sup>2)</sup> Mittheil. a. a. O.

<sup>3)</sup> Mon. d. I. 4, 13 n. 24. — Arch. Z. 1854. Zf. 64, 2.

<sup>4)</sup> Layard, M. of N. 1849. pl. 45, 49.

<sup>5)</sup> S. oben S. 31.

so der Tempel von Assos und das Harpyienmonument. Vereinzelt findet sich z. B. in Milet<sup>1)</sup> eine ungeflügelte Sphinx, welche auch auf Kypros nicht selten ist<sup>2)</sup>; letzteres blieb augenscheinlich dem ägyptischen Einfluß zugänglicher. Der spezifisch orientalische Typus der bärtigen Sphinx kehrt ebendort<sup>3)</sup>, außerdem aber nur selten auf korinthischen Vasenbildern und z. B. in einer archaischen Bronze aus Dodona wieder<sup>4)</sup>. Ein geschnittener Stein mit der gleichen Darstellung stammt aus Lykien<sup>5)</sup> und scheint geeignet, einen Fingerzeig zu geben, daß dieses Land, gerade wie bei Harpyie und Pegasos, als Zwischenstation für den griechischen Import diene. Hingegen finden sich ebenda<sup>6)</sup> verschiedene Sphinxdarstellungen mit ausgeprägt weiblicher Brust, was man eventuell als einen national-lykischen Zug ansehen kann<sup>7)</sup>. Denn die betreffenden Typen sind sorgfältig und in einem Stil gearbeitet, der — spät archaisch, wie er ist — sie als feste und alt hergebrachte Formeln der dekorativen Kunst erscheinen läßt. Kypros, das auch sonst in Kunst und Sprache lykischen Einfluß verräth, bietet gleichartige Typen<sup>8)</sup>. Hingegen sind Sphinge, welche in dieser Art bestimmt als weiblich bezeichnet wären, in der assyrischen Kunst nie, in der griechischen bis zur Blüthezeit nur sehr selten, wenn überhaupt vorhanden. Erst die Verfallzeit läßt sie wiederum auftauchen, vielleicht gerade unter dem Einfluß asiatischer Strömungen.

In den Funden von Mykenai<sup>9)</sup> und Spata<sup>10)</sup> ist die Sphinx schon geflügelt und unbärtig, aber noch stark assyrisirend im Stil. Dieß, sowie sonstige Umstände beweisen als sicher, daß nicht wie man wohl früher annahm aus Ägypten, sondern aus

1) Newton, Travels II, 155.

2) Cesnola, Cyprus. t. 48.

3) a. a. D. pl. 34, 5; 37, 13.

4) Carapanos, Dodone et ses ruines b. 20, 1.

5) Mittheil. IV. S. 52.

6) Prachov, Mon. ant. Xanth. pl. IV, 2; V. 1, 2.

7) Vgl. oben S. 45.

8) Cesnola, Cyprus. p. 267.

9) Schliemann S. 213 n. 277. D. Ausg.

10) Ἀθηνῶν 1877, τεύχος γ' πίν. Α' 4—7.

Assyrien die Sphinx d. h. ihr Kunsttypus nach Griechenland kam; und zwar, wie es nicht anders sein konnte, schon in geflügelter Gestalt.

Zwar wird eine Darstellung der Sphinx am Kypselostafen nicht erwähnt; aber auf einem andern alterthümlichen Denkmal, dem Thron zu Amyklai, war sie in ziemlich auffälliger Weise angebracht: nämlich unter den Pferden der Dioskuren<sup>1)</sup>. Es darf hierbei wohl erinnert werden, daß die Kunst des Bathyklus aus Kleinasien stammte; die Folgerung ergibt sich von selbst. Zu vergleichen sind noch Sphinxtypen auf Glasplättchen aus Gräbern von Kameiros<sup>2)</sup>, das auch hierin, wie sonst zwischen asiatischer und griechischer Kunst vermittelt. Weiter sehen wir die gewöhnliche griechische Sphinx rein ornamental verwandt auf zahlreichen Vasenbildern<sup>3)</sup>, welche den orientalischen Teppich- und Metallstil nachahmen. Ihre paarweise Darstellung auf Vasen von echtem und rein griechischem Archaismus, nämlich der Dodwell- so gut wie der Françoisvase, ist durchaus tektonischer Natur; die ursprüngliche Ueberslieferung wird hier aufrecht erhalten. Auch statuarische Sphinxtypen von dieser Gattung sind nicht selten<sup>4)</sup>; ihnen schließen sich nach Art der Verwendung die einschlägigen etruskischen Darstellungen im Ganzen an.

Es kann hier nicht weiter verfolgt werden, wie sich der griechische Sphinxmythos, der von dem in Asien heimischen symbolischen Gehalt desselben Typus bestimmt zu scheiden ist, aus und an dem letzteren entwickelte. Von Wichtigkeit ist nur, daß sowohl die Schöpfung der ganzen Gestalt, wie auch die Anwendung der Beflügelung in diesem Fall, wie sonst, dem griechischen Geist fremd gegenüberstand. Letzterer mußte sich erst nachträglich mit der monströsen Bildung abfinden, indem er ihr einen poetischen Mythos, den der thebanischen Sphinx<sup>5)</sup> unterlegte und damit das

<sup>1)</sup> Paus. 3, 18, 14.

<sup>2)</sup> Arch. 3. 1872 S. 106.

<sup>3)</sup> z. B. British Mus. 422. — Micali, Mon. ined. 43, 3. — Annali 1866, t. d'agg. R. — Conze, Melische Thong. Tf. V, 9.

<sup>4)</sup> Treu, Griech. Thongefäße u. Berl. Windelmannspr. 1875 S. 11, 12.

<sup>5)</sup> Vgl. Jahn, Arch. Beitr. S. 112 ff. — Overbeck, Bildwerke u. S. 26 ff.

totde Bild gewissermaßen beseelte. Aber auch dies konnte den ursprünglichen Sachverhalt nur verschleiern, nicht verdecken. Selbst in der Blüthezeit griechischer Kunst erinnern die knabenhaltenden Sphingfiguren am Zeussthron des Phidias zu Olympia<sup>1)</sup>, sowie der Helmschmuck der Parthenos<sup>2)</sup> nur zu deutlich an den einerseits rein attributiv-symbolischen, andererseits ornamental-tektonischen Charakter der geflügelten Sphinx in ihrem Heimathlande, in Assyrien. Auch auf späteren Vasenbildern<sup>3)</sup> erscheint die Sphinx in dieser Funktion; zu einer wirklich selbständigen Gestalt erhebt sie sich weder jemals im Mythos, noch in der Kunst der Griechen.

Einzelne Vasenbilder des rothfigurigen Stils zeigen zwar eine Verwendung der Sphinx, welche scheinbar auf selbständig mythische Funktion derselben schließen läßt. So die Darstellungen eines Sphinxorakels oder Räthselspiels<sup>4)</sup> und einer mit solarischem Nimbus versehenen Sphinx.<sup>5)</sup> Aber abgesehen davon, daß diese Fälle ziemlich vereinzelt dastehen, so könnte man die erstgenannte Darstellung — und solche die ihr ähnlich sind — etwa derartig deuten, daß aus dem Dedipusmythos ein Gedanke herausgehoben und, ohne bestimmten mythischen Inhalt, verallgemeinert worden sei. Ähnlich wird auch die Harpyie verwandt.<sup>6)</sup> In der zweiten Darstellung scheint die Sphinx in mehr attributiver Art aufzutreten, wohl als Symbol des lichtpendenden Ostens; und es ist kaum möglich, der Idee des Künstlers hier mit Sicherheit nachzugehen. Jedenfalls aber gewinnt die Sphinx auch unter solchen Umständen keinen eigentlich mythischen Charakter. —

Von ferneren thierischen Flügelwesen sollen uns hier noch die Greife und die Sirenen beschäftigen. Erstere erscheinen auf

1) Pauf. 5, 11, 2.

2) Vgl. *Élite céramogr.* I, 67.

3) *Gerh. N. V. Zf.* 1. 7. — Zahn, *Vasenf. R. Ludwigs Nr.* 406. — *Élite céramogr.* I, 62. — Vgl. Brunn, *Sitzungsber. der b. Akad. Phil. hist. Kl.* 1872 S. 524.

4) *Bullettino* 1853 p. 69—75.

5) *Welcker. N. D.* III Zf. 11; S. 72 ff.

6) S. oben S. 44 N. 4.

sehr frühen assyrischen Denkmälern<sup>1)</sup> in einer Gestalt, die mit der griechischen gänzlich übereinstimmt. Auch in der ägyptischen Kunst sind sie geflügelt; aber, wie es scheint, nur in Darstellungen, welche um die Zeit der 18. Dynastie beginnen<sup>2)</sup> und also einen etwaigen assyrischen Einfluß nicht ausschließen. Daß der Typus des griechischen Greifen aus Assyrien direkt herübergenommen sei, kann demnach, wie schon mehrfach geschehen ist<sup>3)</sup>, als sicher angenommen werden. Auch er scheint über Kleinasien eingewandert zu sein; lykische Münzen<sup>4)</sup> gehören zu den ältesten betreffenden Kunstwerken, welche den Greif darstellen. Ein Greif aus getriebenem Goldblech fand sich auch in Mykenai<sup>5)</sup>. In literarischer Ueberslieferung ist das, etwa um die 37. Olymp. zu setzende, Weihgeschenk der Samier bekannt<sup>6)</sup>, welches mit Greifenköpfen verziert war; also auch hier wieder vorzugsweise tektonische Verwendung. Dem künstlerischen Gehalt und wohl auch der Zeit nach<sup>7)</sup> schließt sich dem eben genannten Denkmal eine aus Thera stammende Denochoe an<sup>8)</sup>; ihre Mündung besteht in einem Greifenkopf. Ein ähnliches Gefäß von etwas späterem Stil<sup>9)</sup> enthält unter seinen Malereien die vollständige Figur eines Greifen. Sinegen ist auf den griechischen sog. orientalisirenden Vasen, sowie überhaupt auf echt schwarzfigurigen Vasenbildern, der Greif selten. Man benutzte ihn, wie es scheint, mehr zu plastischem als malerischem Schmuck. Dies mag in dem Wesen seiner Gestalt begründet sein; die knappe, sehnige Form derselben, der Mangel an breiten Flächen eignete sich weniger für die Malerei. Eine Ausnahme macht jedoch die Françoisvase; sie verwendet die Greife, gleich den Sphinxbildungen und ihnen in der Komposition entsprechend, nach Art assyrischer Reliefs durchaus in tektonischem Sinn. Es stimmt dies mit an-

<sup>1)</sup> Layard, M. o. N. 1849. pl. 8 u. a.

<sup>2)</sup> Rosellini, Mon. dell' Egitto. I, 44 A; II, 90, 6; 121, 27.

<sup>3)</sup> Conze, Sitzungsber. der Wiener Akad. Phil. hist. Kl. 1870 S. 526.

<sup>4)</sup> Fellows, coins of Lycia. pl. 1, 6; 10, 5; 11, 2; 14, 1.

<sup>5)</sup> Schliemann. S. 211 Nr. 272. D. Ausg.

<sup>6)</sup> Herodot 4, 152.

<sup>7)</sup> Vgl. Conze, a. a. D. S. 525 N. 3.

<sup>8)</sup> Mon d. I, 9, 5 n. 1.

<sup>9)</sup> a. a. D. n. 2.

deren, spezifisch orientalischen, Reminiscenzen auf der genannten Vase.

Die sonstigen zahlreichen Darstellungen des Greifen im Bereich der griechischen Kunst<sup>1)</sup> bieten keine wesentliche Aenderung des Typus oder seiner Funktion. Seine speziell apollinische Bedeutung<sup>2)</sup> ist ihm erst nachträglich zu Theil geworden. Im Wesentlichen ist es für unsere Frage entscheidend, daß der Greif, als festes Gebilde aus dem Orient überkommen, zu den frühesten Flügelwesen der griechischen Kunst gehört und sie bis in die späteste Zeit nicht verläßt. Gerade in Bezug auf letztere Periode mag noch bemerkt werden, daß die häufig vorkommenden Kämpfe der Greife mit Barbaren<sup>3)</sup>, Amazonen<sup>4)</sup> oder Thieren<sup>5)</sup> stark an das sogenannte thierbändigende Schema der assyrischen Kunst erinnern. Diese in alexandrinischer Zeit besonders beliebte Darstellung lehrt gewissermassen auch hier wieder zum ersten Ausgangspunkt der Entwicklung zurück: ein neues Zeugniß für die vielfachen Beziehungen, welche die späteste Kunst des Alterthums mit der frühesten verbinden. Es würde der Mühe verlohnen, eine Reihe derartiger Berührungspunkte zusammenzustellen und unter einheitlichen Gesichtspunkt zu bringen. Doch dies nur beiläufig.

Was endlich die Sirenen anbelangt, so hat man diesen Namen bekanntlich einem aus Vogel- und Menschengestalt zusammengesetzten Typus der griechischen Kunst beigelegt. Derartige Wesen sind, in gleicher Reihe mit andern Fabelthieren, in den Darstellungen der orientalisirenden Vasen sehr häufig; zuweilen erscheinen sie härtig.<sup>6)</sup> Dies und schon die homerische Schilderung<sup>7)</sup> der Sirenen, welche von einer Beflügelung Nichts weiß, deutet auf fremden Ursprung. Bestätigt wird derselbe durch die nahe Verwandtschaft mit dem Typus der Harpyien. Diese Verwandtschaft

<sup>1)</sup> Vgl. Stephani, C. R. 1864 S. 70. ff.

<sup>2)</sup> Stephani a. a. O.

<sup>3)</sup> Revue archéol. 1862 pl. 20. — Antiquités du Bosphore Cimm. pl. 45, 46.

<sup>4)</sup> Tischbein, Engravings II, 9.

<sup>5)</sup> Millin, Peint. de Vases. I pl. 21. — Gall. myth. 164, 599. — Mus. Borb. III t. 61.

<sup>6)</sup> Vgl. Stephani C. R. 1866 S. 52.

<sup>7)</sup> Odyss. 12, 44 ff. — Vgl. Eurip. Fragm. 903. Nauck.

ist nicht nur eine äußere, sondern auch eine innere: beide sind eine Art von Todesdämonen. Die Unterscheidungsunkte sind schwieriger anzugeben, aber doch vorhanden. Die Sirenen werden z. B. nie, wie die Harpyien, raubend dargestellt; sie sind diesen aktiven Ungeheuern gegenüber mehr passiver Natur. Sie eignen sich daher mehr zu rein malerischer Dekoration, während die Harpyien eher tektonischen Zwecken dienen; die orientalisirenden Vasen bieten für jene, der Leuchter von Cortona für diese Art von Verwendung das nächstliegende Beispiel. Auch die Keledonen auf dem Giebel des, an asiatische Technik erinnernden, älteren erzbekleideten Tempels zu Delphi<sup>1)</sup> sind hier zu erwähnen; sie scheinen den Sirenen durchaus verwandt, wenn nicht mit ihnen identisch zu sein. Es erhellt hieraus, daß die Sirenen, den Harpyien gegenüber, noch um einen Grad unbeweglicher, formelhafter auftreten. Während diese in dem wenigstens halbgriechischen Lykien zu Hause sind, weisen Jene auf einen direkten Zusammenhang mit Assyrien. Daß die Sirenen häufig, die Harpyien niemals bärtig sind, kann diese Ansicht nur bestätigen.

Und gerade von diesem Gesichtspunkt aus ist man in den Stand gesetzt, einen bisher nicht statuirten zuverlässigen Unterschied anzugeben zwischen der Erscheinung dieser beiden Flügelthiere. Die Sirenen d. h. die so genannten Vögel mit Menschenkopf sind offenbar als feste Typen aus Asien herübergenommen; sie fliegen, wie Greif und Sphinx, niemals. Die Harpyien dagegen können wenigstens im Fluge dargestellt werden; ja, wo sie die mythischen raffenden Todesdämonen sind, müssen sie es sogar. Sie sind eben schon von griechischem, organisch bildendem Geiste berührt; ihr künstlerischer Charakter läßt darüber keinen Zweifel aufkommen.

Der Name Sirenen wird übrigens für jene Vögel mit Menschenkopf nicht ganz mit Recht angewandt, obwohl sie schon im Alterthum so heißen. Dem eigentlichen, von Homer stammenden Sirenenmythos sind sie völlig fremd. Der letztere scheint, sofern er eben auf Homer zurückgeht, erst in hellenistischer Zeit künstlerisch ausgebildet worden zu sein. Im An-

<sup>1)</sup> Pauf. 10, 5, 12. — Philostr. Vit. Apoll. Tyan. VI, 11 p. 222. Kayser. — Vgl. Welcker, Götterk. III S. 167.

schluß hieran finden sie sich auch auf etruskischen Urnen ausschließlich in menschlicher Bildung dargestellt. Jene obigen sogenannten Sirenen sind keinesfalls als eine Fort- oder Verbildung der rein menschlichen homerischen zu fassen; ihre orientalische Herkunft ist vielmehr unverkennbar. Später wurden sie einfach zu Dämonen der Todtenklage und als solche häufig auf Gräbern angebracht<sup>1)</sup>; besonders klar tritt dies Verhältniß hervor in den Sirenen, welche den Scheiterhaufen des Hephaestion schmückten<sup>2)</sup>. Von weiterer Verfolgung des Sirenentypus darf hier um so eher abgesehen werden, als derselbe in neueren Monographien dem Material nach sehr ausführlich<sup>3)</sup>, wenn auch im Urtheil keineswegs immer sehr richtig<sup>4)</sup> behandelt worden ist. —

Es muß nochmals hervorgehoben werden, und liefert den besten Beweis für die ungrichische Herkunft aller dieser Flügelthiere, daß die älteste Poesie überhaupt wenig, Homer gar nichts von ihnen weiß. Pegasos, Sphing, Greif fehlen bei ihm gänzlich, Harpyien und Sirenen wenigstens in der von der älteren Kunst überlieferten Gestalt. Alle derartigen Doppel- und Mischbildungen sind, wie schon aus innern Gründen erhellt, dem organisch gestaltenden Sinn der Griechen ursprünglich fremd. Ihr Zusammenhang mit asiatischer Vorstellungsweise und assyrischer Kunst ist vorhin betont worden. Daß dabei im Ganzen die thierische Form bevorzugt wurde, ist kein Zufall. Sie war einmal, vermöge ihrer minderwerthigen Organisation gegenüber der menschlichen Gestalt, eher zu derartigen gewaltthätigen Experimenten der Phantasie geeignet. Dies gilt auch für die Poesie; es kann daher nicht Wunder nehmen, daß die frühesten Flügelwesen derselben, bei Hesiod, eben diesem Gesetz folgen. Dann aber mußte auch die thierische Form — in mehr oder minder dekorativer Verwendung — sich weit leichter in Griechenland einbürgern, als dies etwa mit menschlichen Typen von fremdem nationalem Gepräge der Fall gewesen wäre. Daß bezüglich des Imports der geflügelten Thiertypen auch die Webe-

<sup>1)</sup> Annali 1859 p. 413.

<sup>2)</sup> Diodor. 17, 115.

<sup>3)</sup> Stephani C. R. 1866 S. 10—66; 1870—71 S. 143—60. — S. Schrader, Die Sirenen. Berlin 1868.

<sup>4)</sup> Vgl. Blew, Fledeisens Jahrb. 1869 S. 175, 179.



technik eine Rolle spielte, ist wahrscheinlich; in echt archaischen Darstellungen, wie auf der Françoisvase, dienen Gewänder mit eingewebten Flügelthieren zu besonderem Schmuck. Spätere Vasenbilder des malerischen Stils nehmen dies Motiv in hellenistischer Zeit, wohl unter erneutem Einfluß des Orients, wieder auf<sup>1)</sup>.

Indeß hielt sich die griechische Kunst bei der Herübernahme jener Wunderthiere aus dem Orient stets innerhalb gewisser Grenzen. Bezeichnend hiefür ist, daß z. B. die assyrischen Stier- und Löwenmenschen, welche wir annähernd als Cherubim benennen konnten, in Griechenland keinen Eingang gefunden haben. Theils mag dies daran liegen, daß sie überwiegend monumental verwendet wurden und also der griechischen Anschauung durchweg fern blieben, theils aber auch in der unorganischen Erscheinung dieser Wesen selbst begründet sein, die dem plastischen Geist der Griechen allzu sehr widersprach.

Diejenigen Flügelthiere aber, welche man aus Asien bezog, erhielten sich als feste, künstlerisch gegebene Formen. Ohne gedankenlos zu sein, konnte der Künstler sie verwenden, wie und wo er wollte; es ist wahrscheinlich, daß man in dieser Beziehung nicht allzu skrupulös war. Die Freiheit, um nicht zu sagen Willkür der griechischen Künstler im Gebrauch einmal vorhandener architektonischer oder tektonischer Formen, und zu letzteren darf man auch die Flügelthiere zählen, ist ziemlich weit umschrieben. Man ist nicht berechtigt einer Sphinx, einem Flügelpferde unter allen Umständen eine spezielle Bedeutung beizulegen<sup>2)</sup>. Diese Typen wurden zwar — im Vergleich zur orientalischen Darstellung — durch den griechischen Künstler formal veredelt; aber im Grunde blieben sie doch auch bei ihm, was sie in ihrer Heimath waren: feste Symbole, die man in mancher Hinsicht sehr wohl mit den ägyptischen Hieroglyphen vergleichen kann. Man möchte sie Fremdwörter nennen. Was Brunn<sup>3)</sup> von der Anwendung assyrischer Motive und deren Umschaffung durch die reale homerische Kunst bemerkt, das gilt in anderm Sinne auch von den idealen Typen der Flügelthiere. Die asiatischen Urbilder wurden in indi-

<sup>1)</sup> z. B. Mon. d. I. 9, 43 = Conze, Vorlegeblätter. N. S. A. Tf. 7.

<sup>2)</sup> Vgl. Brunn, Bullettino 1853 p. 75.

<sup>3)</sup> Kunst bei Homer S. 7.

viduell griechischem Geiste benutzt und weiter geführt. Da ihre Aufnahme in eine Zeit fiel, welche ohnehin die ersten Schritte auf der Bahn idealer Kunst versuchte<sup>1)</sup>, so waren sie nur um so willkommener. Zwar völliges Leben konnte man ihnen nicht einhauchen; aber eine gewaltige Aenderung ging doch vor sich: das todte Sinnbild der Beflügelung im Allgemeinen entwickelte sich in späterer Zeit zum lebendigen künstlerischen Organismus. Der Sieg des aktiven und plastischen griechischen Geistes über den passiven und abstrakten Orientalismus ist damit entschieden.

Es wurde schon gesagt, daß die assyrischen Flügelgestalten — im Gegensatz zu den späteren griechischen — von ihrem Attribut keinen Gebrauch machen d. h. daß die Flügel bei ihnen nicht zu aktiver Funktion gelangen, wie bei jenen. Besonders für die in Kleinasien, mythisch und künstlerisch, heimischen schon genannten Flügelthiere ist dieser Gesichtspunkt von Wichtigkeit. Wie sonst, so nehmen sie auch hierin eine Mittelstellung zwischen griechischem und orientalischem Wesen ein. Die Harpyien der älteren Gestalt, obwohl ihrer Bildung nach durchaus asiatisch, treten doch schon fliegend auf. Der Pegasos geht in der ältesten Kunst als bloßes Flügelpferd auf Erden, in der späteren erhebt er sich unter Bellerophon in die Lüfte. Je mehr ein im Griechenland importirter Kunsttypus mit den, durchweg auf reale Erscheinungsform gerichteten, Prinzipien der rein griechischen Kunstentwicklung übereinstimmt, desto leichter wird es ihm, in seiner neuen Heimath Leben zu gewinnen. Darum findet sich innerhalb der späteren griechischen Kunst der, von der natürlichen Erscheinung wenig abweichende, Pegasos früher und häufiger fliegend dargestellt, als der rein phantastische Greif. Je näher diese Gestalten der Natur stehen, desto beweglicher werden sie mit der Zeit und desto eher verlieren sie, in einzelnen Fällen, ihren festen symbolischen Charakter. Denn künstlerische Handlung und künstlerisches Symbol stehen einander direkt entgegen; ja sie schließen sich, streng genommen, aus. Die scharfe Unterscheidung zwischen abstrakten und realen Elementen ist, wie in jeder, so auch in der griechischen Kunst von höchster Bedeutung.

---

<sup>1)</sup> S. oben S. 23.

Der eigentliche ideelle Gehalt aller dieser tektonischen Flügelthiere, wenn man sie so nennen darf, bleibt mehr allgemeiner Natur d. h. soweit nicht aus den Kunsttypen oder in sie hinein etwaige Mythen erfunden wurden. Gerade der von Anfang an feste und unveränderliche Charakter solcher Wesen erlaubt nicht, sie im eigentlichen und strengen Sinne des Wortes als griechische Flügelwesen anzusehen. Sie hatten und behielten ihre Wurzel im Orient. Sie bringen es zu keiner unabhängigen Existenz in der neuen Heimath; ihre fremde Abstammung steht ihnen dabei im Wege. Aus diesem Grunde können sie uns über den Ursprung der Beflügelung in der speziell griechischen Kunst nur allgemein orientiren; und eben deshalb war es hier nicht nöthig, jeden einzelnen Typus durch die Reihe sämmtlicher Denkmäler auch der späteren Zeit zu verfolgen. Man kann die genannten Wesen zwar als mythische im weiteren Sinne bezeichnen, wenn man sie den begrifflichen Schöpfungen der späteren Kunst entgegenstellt; aber sie gehören nicht dem autochthonen griechischen Mythos an. Doch gewöhnte sich durch häufige Anwendung derselben das Auge und der angeborne schöpferische Sinn der Griechen an die Beflügelung als Kunstmittel. Im Laufe der Zeit wurde letztere denn auch auf solche Typen übertragen, die ganz und gar auf griechischem Boden gewachsen waren. Dies ist später nachzuweisen.

Schließlich noch einige Bemerkungen. Der Uebergang der Flügelthiere von Asien nach Europa läßt sich auch in rein lokaler Hinsicht nachweisen. Ihre Einwanderung erfolgte, wie gezeigt wurde, zum Theil über Kleinasien. Letzteres war von jeher die Heimath der Ungeheuer: Harpyie Chimaira Pegasos u. a. beweisen dies. So sind denn dort auch sonstige Flügelthiere mythisch lokalisiert; es darf nur an den geflügelten Eber von Klazomenai<sup>1)</sup> erinnert werden. Ähnliches hat sich sogar in die christliche Legende hinübergerettet; der Kampf des heiligen Georg mit dem Drachen spielt in Lykien. Vielleicht ist dies als eine Weiterbildung der Bellerophonsage anzusehen. Auch künstlerische Flügeltypen der verschiedensten Art, die freilich in Griechenland nicht zu allgemeiner Verbreitung ge-

<sup>1)</sup> Aelian. N. A. 12, 38. — Vgl. Brandis, Münzwesen von Vorderasien. S. 229.

langten, sind hier häufig. Zunächst die geflügelten Ninder im Nimbus der ephesischen Artemis<sup>1)</sup>, die jedenfalls, wie das Bildniß der ganzen Göttin, auf uralte asiatische Symbolik zurückgehen. Ferner sind von älteren Darstellungen zu nennen der geflügelte Löwe auf Münzen der Insel Chios<sup>2)</sup>, der beflügelte Stier und Panther auf Münzen von Ryzikos<sup>3)</sup>, das geflügelte Seeferd auf solchen von Lampsakos<sup>4)</sup> und Erythrai<sup>5)</sup>, der geflügelte Fisch auf Münzen von Kos<sup>6)</sup>. Diesen Münztypen für jeden einzelnen Fall eine symbolische Bedeutung beizulegen, ist kein Grund gegeben. Ohne Zweifel war dieselbe ursprünglich vorhanden, aber nach und nach zu rein heraldischem Werth herabgesunken.

Zu vergessen ist nicht, daß auch Doppelbildungen anderer Art in Kleinasien sehr früh auftauchen. Die ältesten Tritonbildungen sowohl der literarischen Ueberlieferung als der erhaltenen Monumente weisen dorthin: sie befinden sich am Thron zu Amyklai<sup>7)</sup>, auf dessen Beziehung zu Kleinasien schon hingewiesen wurde, am Sessel einer thronenden Figur des Harpyienmonuments und am Tempel zu Assos. In den beiden ersten Fällen ist die tektonische, in dem letzteren die dekorative Verwendung bedeutsam. Es zeigt sich demnach, daß für das Eindringen von Doppelgestalten und im Besondern von Flügelwesen in Griechenland das direkte geographische Verhältniß maßgebend ist. Kleinasien liegt zwischen Assyrien und Griechenland, die kleinasiatische Kunst wie stilistisch<sup>8)</sup>, so auch in Bezug auf Beflügelung zwischen der assyrischen und griechischen in der Mitte.

In Griechenland selbst kann man Korinth, den Ausgangspunkt der orientalisirenden Vasenmalerei, als denjenigen Ort bezeichnen, der in erster Linie bei dem Vertrieb und der künstlerischen Ein-

<sup>1)</sup> Müller - Wieseler. D. a. R. I, 12.

<sup>2)</sup> Leake, Inscr. gr. p. 8. — Mionn. S. IX, 233, 38; S. III. 265, 2; vgl. pl. 53, 12. — Sestini IX, 9.

<sup>3)</sup> Mionn. S. V. 300, 104.

<sup>4)</sup> Brandis, Münzwesen von Vorderasien. S. 388. — Vgl. Sestini St. ant. p. 62, 2.

<sup>5)</sup> Revue numism. 1861. pl. 18, 5.

<sup>6)</sup> Brandis a. a. D. S. 402.

<sup>7)</sup> Bauß. 3, 18, 10.

<sup>8)</sup> Vgl. Newton, Discoveries at Halicarnassus. I. pl. 74, 1.

bürgerung solcher Flügelthiere theilhaftig war. Korinth aber führt uns wieder auf den Appeloskasten zurück, dasjenige Denkmal, welches die frühesten sicher datirbaren Flügelwesen der griechischen Kunst aufwies.

6a.

Besonders charakteristisch ist es für die soeben besprochenen Flügelthiere, daß ihnen — in der Kunst — die Flügel stets und überall beigelegt werden. In Verbindung mit dem früher Gesagten liegt darin ein weiterer Beweis, daß diese Wesen auf dem Wege einheitlicher sinnlicher Anschauung, nicht durch eigne schaffende Phantasie den Griechen zukamen. Es ist nachgewiesen, daß diese Eigenthümlichkeit mit ihrem fremden Ursprunge aufs Engste zusammenhängt. Der letztere haftet demnach auch den thierischen Flügelwesen des Appeloskastens an.

Unter den Darstellungen desselben befanden sich aber außerdem Flügelwesen in menschlicher Erscheinung, vor Allem die schon erwähnte Artemis. Da diese Göttin als ein vollberechtigtes und uraltes Glied des griechischen Mythos anzusehen ist, so müssen bezüglich ihrer Beflügelung hier andere Umstände obwalten. Diesen hat sich unsere Besprechung nunmehr zuzuwenden. Es ist bekannt, daß Artemis in späterer griechischer Kunst keine Flügel trägt; scheinbare Ausnahmen werden unten zu besprechen sein. Die geflügelte Selene im homerischen Hymnus 32 kann mit der Göttin vom Appeloskasten nicht identifizirt werden, da das Gedicht offenbar jüngern Ursprunges ist. Ferner steht es fest, daß unter allen griechischen Göttern, von rein mythischem Gehalt, keiner ist, zu dessen eigentlichem und unveränderlichem Wesen es gehört, Flügel zu tragen. Um so auffallender erscheint jener Typus der geflügelten Artemis und um so eingehender hat man der Ursache ihres Auftretens nachzuforschen. Denn hier liegt das nachweisbar früheste Beispiel der Beflügelung einer griechischen Gottheit vor.

Die von Pausanias<sup>1)</sup> geäußerte Verwunderung zeigt deutlich,

<sup>1)</sup> 5, 19, 5. Ἄρτεμις δὲ οὐκ οἶδα, ἐφ' ὅτῃ λόγῳ πτέρυγας ἔχουσα ἔστιν ἐπὶ τῶν ἁμῶν.

daß selbst diesem Kenner und Liebhaber alterthümlicher Kunst eine solche Vorstellung fern lag. In der That muß dieselbe Jedem fremdartig erscheinen, der mit der Typologie griechischer Kunst einigermaßen vertraut ist. Daß die von Pausanias am Kypseloskasten gesehene Gestalt mit Recht Artemis genannt wurde, daß nicht etwa ein Irrthum des Periegeten vorliegt, daran ist nicht zu zweifeln. Denn gerade die scheinbare Unvereinbarkeit der Beflügelung mit der herkömmlichen Erscheinung der Göttin bewog ihn zu der eben bezeichneten Aeußerung. Gewagt erscheint es jedenfalls, die Beflügelung hier als eine Phantasieschöpfung des griechischen Künstlers anzusehen; man müßte sich wundern, wenn er sich einer so angesehenen Göttin gegenüber diese Freiheit erlaubt hätte. Demgemäß ist die rationalistische Ansicht von Voss<sup>1)</sup>, Artemis habe zur Bezeichnung ihrer Schnelligkeit die Flügel erhalten, kurz von der Hand zu weisen. Sie steht in Widerspruch mit der ganzen Anschauung über Götter und göttliches Wesen in jener Zeit. Zudem ist Schnelligkeit durchaus nicht charakterisirend für die Persönlichkeit der Göttin; man hat also auf einen andern Ausweg zu denken.

Als ein allgemein anerkannter Grundsatz darf es gelten, daß die griechischen Göttertypen der bildenden Kunst im Wesentlichen auf Homer zurückgehen. Es hat sich gezeigt, daß letzterer keine geflügelten Gottheiten kennt; dies sowie der bedeutsame Umstand, daß in der ganzen griechischen Poesie keine geflügelte Artemis erwähnt wird, muß schon im Allgemeinen unsere Blicke auf das Ausland lenken. Daß manche Darstellungen am Kypseloskasten auf Aften, wo nicht einen asiatischen Künstler deuten, ist schon früher bemerkt worden. Die Beflügelung der Artemis, an sich betrachtet, scheint gleichfalls dafür zu sprechen. Doch bedarf es noch schlüssigerer Beweise, um eine solche Vermuthung zur Gewißheit zu erheben. Man wird daher den genannten Typus sowohl nach seiner mythologischen, als nach seiner künstlerischen Seite hin eingehend zu untersuchen haben: und zwar zunächst in Bezug auf asiatische, dann auf griechische Denkmäler.

Der mythologische Charakter der Flügelartemis kann hier nur soweit behandelt werden, als er sich mit den Kunstdarstellungen

<sup>1)</sup> Myth. Br. II S. 13.

berührt. Vorerst ist wichtig, daß ihre Gestalt am Appfeloſtafen außer den Flügeln noch ein anderes Attribut zeigt; ſie hielt mit der einen Hand einen Löwen, mit der anderen einen Panther<sup>1)</sup>. Dies könnte nun inſofern einer griechiſchen Anſchauung entſprechen, als Artemis ſchon bei Homer<sup>2)</sup> *πόρνια θηρών* heißt. Doch ſtimmt die äußerliche und grobe Art, wie dieſer Gedanke hier ausgedrückt wäre, nicht zu der Feinheit homeriſchen Sinnes. Das künſtleriſche Schema führt vielmehr, wie unten gezeigt werden ſoll, auf ein ganz anderes Gebiet.

Durch die Beflügelung im Allgemeinen nach Aſien gewieſen wird man fragen, ob in der dortigen Götterlehre ſich etwa ein Anhaltspunkt für eine ſolche Darſtellung findet. Hier tritt uns nun der Dienſt einer vielverehrten Göttin entgegen, deren mythiſche Perſönlichkeit zwar im Einzelnen nicht aufgeklärt iſt, ihrem allgemeinen Charakter nach aber feſtſteht.

Ihr gangbarſter Name iſt Anaitis<sup>3)</sup>; ſie läßt ſich faſt durch ganz Vorderaſien verfolgen und wird von griechiſchen Schriftſtellern ſtets als Artemis, wenn auch mit den verſchiedenſten Beinamen, bezeichnet. Es iſt demnach vielleicht das Paſſendſte ſie „aſiatiſche Artemis“ zu nennen, da die anderweitig vorgeschlagene<sup>4)</sup> „perſiſche Artemis“, obwohl literariſch die Exiſtenz einer ſolchen bezeugt iſt<sup>5)</sup>, als zu eng gefaßt erſcheint. Ein ſpezifisch perſiſcher Charakterzug iſt der Göttin nicht aufgeprägt; ihre Herrſchaft erſtreckt ſich vielmehr weiter. Ihr weſentlicher Inhalt iſt der einer belebenden Naturgotttheit, das Pflanzen- ſogut wie das Thierreich iſt ihr unterworfen. Sie iſt Göttin der Geburt wie des organiſchen Wachsthums überhaupt und kommt als ſolche ſchon im Zendaveſta vor. Bei dem Dunkel, welches über der altaſiatiſchen Mythologie ruht, läßt ſich Genaueres über ſie nicht ſagen. In Aſſyrien war die Stadt Vor-

1) Pauſ. a. a. O. *καὶ τῇ μὲν δεξιᾷ κατέχει πάρδαλιν, τῇ δὲ ἐτέρα τῶν χειρῶν λέοντα.*

2) Ilias 21, 470.

3) Vgl. Windiſchmann, Die perſiſche Anahita oder Anaitis. In den Abh. d. k. baier. Akad. Phil. hiſt. Kl. Bd. 33. — Movers, Phöniz. I S. 75. 616—31 — Zoëga's Abh. Herausg. von Welcker. S. 136. — Meyer, Zeitiſchr. d. d. morgenländ. Geſ. 1877 S. 721 ff.

4) Gerhard, Arch. Z. 1854. S. 178.

5) Diodor. 5, 77.

sippa ihr von Alters her geheiligt<sup>1)</sup>, die ihr dort geweihten Kinder trugen als eingebranntes Zeichen eine Fackel<sup>2)</sup>; was allerdings sehr an die griechische Lichtgöttin Artemis erinnert. In Armenien galt sie als *μήτηρ των δαιμόνων*<sup>3)</sup>; auch die taurische Göttin war ihr verwandt<sup>4)</sup>. Ebenso scheint die lydische Artemis *Gygaia*<sup>5)</sup> ihr nahe zu stehen, welche sich wiederum mit der griechischen *Limnatis*<sup>6)</sup> berührt. Die spätere *Kybele* ist unzweifelhaft eine Fortbildung dieses Typus mit lokalem Anstrich; sie sowohl wie die halbasiatische Göttin von Ephesos leiten nach Griechenland hinüber. Von griechischen Gottheiten ist demnach der *Anaitis* augenscheinlich die Artemis am Nächsten verwandt.

Die Darstellung des Äpfelostkastens findet somit, bezüglich des individuellen Charakters der Göttin, eine mythische Analogie in Asien; wie steht es bezüglich der künstlerischen? Hier scheint die Entscheidung schwer. Denn eine nachweisbare Darstellung jener *Anaitis* oder asiatischen Artemis liegt in der dortigen Kunst nicht vor. Zwar ist die Notiz erhalten<sup>7)</sup>, daß Artaxerges Mnemon ihr Bild überall in seinem Reiche aufstellen ließ; aber wie dasselbe aussah, wissen wir nicht. Daß der Licht- und Mondgöttin, gleich dem bekannten Typus des assyrischen Sonnengottes<sup>8)</sup>, Flügel verliehen wurden, muß bloße Vermuthung bleiben<sup>9)</sup>. Auch die Aeußerung *Altmans*, daß man der lydischen *Limnatis* einen aus Käse geformten Löwen opferte<sup>10)</sup>, erinnert nur entfernt an die auf dem Äpfelostkasten von Artemis gehaltenen Thiere. Eine direkte Verbindung dieses Typus mit dem der asiatischen Göttin ist folglich nicht zu erweisen.

Anders verhält sich die Sache, wenn man vorläufig beider-

<sup>1)</sup> Strabo, 16, p. 739. — Vgl. Rawlinson, Herodotus I p. 610.

<sup>2)</sup> Plutarch, Lucull. 24.

<sup>3)</sup> Agathangelus, p. 603. ed. Ven. — Vgl. Windischmann a. a. O. S. 109.

<sup>4)</sup> Paus. 3, 16, 8.

<sup>5)</sup> Vgl. D. Müller, *Al. Schriften* II, 212. — Curtius, *N. Z.* 1853 S. 150. — Stephani *C. R.* 1865 S. 28.

<sup>6)</sup> *Welcker Gr. Götterl.* I S. 582 ff.

<sup>7)</sup> *Clem. Alex. Protrept.* V, 65. p. 57. ed. Potter.

<sup>8)</sup> Vaux, *Niniveh and Pers.* p. 274. 299. — *Wiefeler, Nuove Mem.* 1865. p. 424.

<sup>9)</sup> Vgl. Rawlinson, Herodotus I, p. 612—18.

<sup>10)</sup> *Alcman, Fr.* 34, 5. Bergf.



seits vom mythischen Gehalt abzieht und rein das künstlerische Schema ins Auge faßt. In orientalischen Darstellungen der verschiedensten Art wird das Schema der Thierbändigung angewandt. Seine einfachste Form ist die, daß ein Mann ein Thier, etwa einen Löwen im Arm hält; sie erscheint auf assyrischen Reliefs<sup>1)</sup> und Cylindern<sup>2)</sup> sowie auch in persischen Kunstwerken<sup>3)</sup>. Da dergleichen in der Natur nicht gut vorkommt, so liegt augenscheinlich ein symbolischer Sinn zu Grunde: der Löwe ist gebändigt, unterwirft sich der Herrschaft des Menschen. Die Hoheit und Majestät, welche man, bei dem Mangel einer feineren künstlerischen Empfindung, psychologisch nicht ausdrücken konnte, sollte durch ein solches äußeres Mittel dargestellt werden. Auch hier können alttestamentliche Anschauungen zur Parallele dienen, z. B. „Die Stimme des Herrn zerbricht die Cedern.“<sup>4)</sup> Besonders versuchte man orientalischen Despoten auf diese Weise zu schmeicheln, ihre Macht hyperbolisch anzudeuten. Es sind plastische Lobeshymnen, Psalmen so zu sagen, die man ihnen widmet. Daher wird der assyrische König in solcher Aktion dargestellt; er packt den Löwen bei der Tazze und versezt ihm den Todesstoß<sup>5)</sup>. Auch die bekannten geflügelten Männer, wahrscheinlich Dämonen, treten so auf; sie halten Thiere verschiedener Art, einen Hirsch, einen Steinbock u. s. w. im Arm<sup>6)</sup>; ohne Zweifel um ihre Herrschaft über das Thierreich auszusprechen.

Daß dieser Typus auch außerhalb Assyriens Verbreitung fand, beweisen z. B. eine phönitische Münze<sup>7)</sup>, die Darstellung einer auf Kypros gefundenen Silberschale<sup>8)</sup> sowie ein Iyphisches

<sup>1)</sup> Botta et Flandin I pl. 7; 41; 47. — Layard, II Ser. pl. 69, 2; 33. — Raoul-Rochette, Sur l'Hercule assyrien etc. In den Mém. d'archéol. comparée Vol. I pl. 1.

<sup>2)</sup> Raoul-Roch. a. a. O. VI, 1; VII, 7, 8, 9.

<sup>3)</sup> Ousely, Travels in various countries I pl. 21, 16. — Caylus, Recueil, t. VII pl. 6, 1.

<sup>4)</sup> Psalm 29, 5.

<sup>5)</sup> z. B. Rawlinson, The five great monarchies II, 123; 124.

<sup>6)</sup> Layard, M. of N. 1849. pl. 36; vgl. pl. 47 n. 4. — Vaux, Niniveh and P. t. 3, 22.

<sup>7)</sup> Dutens, Méd. gr. et phén. pl. 2, 10 u. a.

<sup>8)</sup> Cesnola, Cyprus. p. 329.

Grabrelief<sup>1)</sup>. Letzteres ist insofern von Wichtigkeit, als es im Motiv rein assyrisch, dem stilistischen Charakter nach aber durchaus griechisch erscheint. Statt des härtigen, bekleideten Mannes in assyrischen Reliefs findet sich hier ein unbärtiger und unbekleideter, von griechisch = archaischer Bildung; dies Beispiel einer Uebergangsform von orientalischer zu griechischer Darstellungsweise steht — in seiner Art — bisher einzig da. Und zwar ist dasselbe um so bemerkenswerther, als in Griechenland selbst das thierbändigende Schema noch in späterer Zeit nicht nur dem Motiv, sondern auch dem Stil nach assyrisirend auftritt. Wir meinen das sonst wenig beachtete Relief am Sessel des Dionysospriesters zu Athen<sup>2)</sup>; möglicher Weise soll es an die asiatische Heimath des Dionysosdienstes erinnern. Gleichfalls gehört hierher ein wohl aus Asien stammendes, aber immerhin in Griechenland gefundenes Goldprisma von Mykenai<sup>3)</sup>. Daß das assyrische thierhaltende Schema auf die künstlerische Gestaltung der späteren griechischen Heraklessage einwirkte, ist sicher, wenn es auch zu weit gegangen wäre, dieselbe ganz sich daraus entwickeln zu lassen. In Assyrien selbst wurde gerade eine weibliche Gottheit in ähnlichem Sinn, wie auch sonst die Könige<sup>4)</sup>, auf einem Löwen stehend abgebildet.<sup>5)</sup> Sie erscheint zwar ungeflügelt, doch ist die symbolische Bedeutung klar. Indes sind noch näher liegende Analogieen für die Artemis am Kypselostafen vorhanden.

Eine auffallende Erscheinung der assyrischen Kunst ist es, daß sie — zumal in dekorativen Reliefs — gewisse Pflanzenformen nicht nur, sondern auch thierische und menschliche Gestalten symmetrisch zu gruppiren liebt. Ungeflügelte<sup>6)</sup> und geflügelte<sup>7)</sup> Männer rechts und links von dem sogenannten Lebensbaum sind nicht selten. Greife, Vögel, und geflügelte Stiere finden sich zu

<sup>1)</sup> Fellows, Discoveries in Lycia, pl. 22 = Prachov, Mon. aut. Xanth. pl. I n. 1. — Vgl. Layard, Niniveh etc. n. 28.

<sup>2)</sup> Ἐφεγγμ. ἀρχ. 1862 t. 21. = Revue archéol. 1862 II t. 20.

<sup>3)</sup> Schliemann, S. 202 n. 253. Deutsche A.

<sup>4)</sup> Raoul-Roch. a. a. D. pl. IV 16, 17.

<sup>5)</sup> Layard, a. a. D. p. 300. — Vgl. Lucian. De dea Syria 31.

<sup>6)</sup> Rawlinson, The five etc. I p. 493.

<sup>7)</sup> J. B. Layard, M. of N. 1849. pl. 7.

zweien, einem und demselben Ornament zugekehrt<sup>1)</sup>; und das Gleiche wiederholt sich auf in Phönicien gefundenen Denkmälern<sup>2)</sup>. Siegelsteine mit aramäischer, phönikischer und hebräischer Schrift zeigen ähnliche Darstellungen<sup>3)</sup>. Die vorhin erwähnte Silberschale aus Sypros<sup>4)</sup>, welche in einem aus assyrischen und ägyptischen Formen gemischten Stil gearbeitet ist, zeigt Greife und Sphinge zu zweien am sog. Lebensbaum aufgerichtet; man darf sie wohl auf phönikischen Ursprung zurückführen. — Auf Anregung aus dem Orient geht sodann dies Dekorationsystem nach Griechenland über. Die in Mykenai gefundenen Goldsachen zeigen Löwen und Hirsche wappenartig verwandt<sup>5)</sup>; an das bekannte dortige Löwenthor darf nur erinnert werden. Zwei Pferdepaare auf einem der ältesten Thongefäße von Melos<sup>6)</sup>, zwei Flügelgestalten rechts und links von einer Pflanze auf einem Gefäß von nachgeahmt geometrischem Stil<sup>7)</sup> sind in gleicher Weise angeordnet. Wasservögel, in Wappstellung, rechts und links von einem Pflanzenornament finden sich ferner auf kyprischen Vasen von rein geometrischem Stil<sup>8)</sup> sowie auf einer in Mykenai gefundenen Vasenscherbe<sup>9)</sup> und auf Vasen von Kameiros, die den Uebergang vom geometrischen zum orientalisirenden Stil darstellen<sup>10)</sup>. Auf den Gefäßen des letzteren Stils ist das Schema häufig angewandt; so sieht man, um nur einige Beispiele zu nennen, eine bärtige Sirene zwischen zwei Panther<sup>11)</sup>, den sogenannten Typhon zwischen zwei Hähnen<sup>12)</sup> und Anderes mehr. Die Paare der Sphinge und Greife auf der Dodwell- sowie Francoisvase wurden schon oben erwähnt. Ein bedeutend jüngeres Denkmal, ein wappenartiges Relief aus Samo-

<sup>1)</sup> Layard a. a. D. pl. 4, 43. — Vgl. Raoul-Roch. a. a. . p. 113, 116.

<sup>2)</sup> Rénan, Mission en Phénicie. Atlas pl. 4.

<sup>3)</sup> Vogué, B. Arch. 1868. Juin. — Levy, Siegel u. Gemmen 1868.

<sup>4)</sup> Cesnola, a. a. D.

<sup>5)</sup> Mittheil. d. J. I, 324.

<sup>6)</sup> Conze, Mel. Th. Tf. 12; vgl. Tf. 5.

<sup>7)</sup> Annali 1872 p. 137.

<sup>8)</sup> Cesnola p. 347.

<sup>9)</sup> Mitth. a. a. D.

<sup>10)</sup> Salzmann, Néropole de Camirus. pl. 32, 37.

<sup>11)</sup> Jahn, Vasenf. König Ludw. Nr. 956.

<sup>12)</sup> a. a. D. 940. — Micali, Mon. ined. 43, 1. — Salzmann, Nécr. d. C. pl. 31.

thrake, auf dem zwei Greife einen Hirsch zerfleischen<sup>1)</sup>, zeigt den alten Typus erhalten und dient wenigstens in lokaler Beziehung zur Vermittlung zwischen Asien und Griechenland. Endlich erscheint in späterer Kunst etwa Athena zwischen zwei Pantheren mit aufgehobener Laxe, als Abbeviatur einer Tempelgiebelgruppe auf einer delphischen Münze<sup>2)</sup>. Es ist klar, daß ein gleichartiges System in diesen Dingen aus der frühesten Kunst des Orients in die späteste griechische hinüberführt.

Auf den eigentlichen Ursprung dieses wappenartigen Schemas einzugehen erscheint hier nicht geboten; seine Anwendung in griechischem Kunstgebrauch hat zum Theil schon E. Curtius erörtert<sup>3)</sup>. Bei dem überwiegend dekorativen Charakter der assyrischen Kunst mag das Streben nach gleichmäßiger Raumsfüllung zu demselben den ersten Anlaß gegeben haben. Auch darf man, wie richtig bemerkt worden ist<sup>4)</sup>, der Webetechnik einen Antheil hiebei zuschreiben. Die rückläufige Wiederholung des einmal benutzten Musters vereinfachte bedeutend die Herstellung eines Stoffes. Bestätigt wird diese Ansicht dadurch, daß jenes Schema in den, offenbar der Webe- oder Stickerkunst nachgeahmten, Gewandborten auf assyrischen Reliefs mit besonderer Vorliebe angewandt ist. Die Neigung der Orientalen, auch in der Kunst mit festen, gewissermassen dogmatisch gegebenen Formeln zu operiren, that ein Uebriges. Der praktische Gebrauch auf Wappensteinen, Siegeln und Münzen begünstigte die fernere Fortbildung eines solchen dualistischen Formprinzips.<sup>5)</sup> Und wenn die griechische Kunst hierin auch freier verfuhr, so mußte doch das in ihr herrschende Gesetz strenger Entsprechung im Raume sie zu ähnlichen Bildungen auffordern. Ja, vielleicht haben gerade letztere mit dazu beigetragen, jenes Gesetz zu einer solchen Bedeutung emporzuheben, wie es sie thatsächlich besaß.

Das Wappenschema wird nun in der asiatischen Kunst auch auf die schon genannten thierbändigenden Gestalten übertragen. An-

<sup>1)</sup> Arch. Zeit. 1858 Tf. 95.

<sup>2)</sup> Imhoof-Blumer. In v. Sallet's Numism. Zeitschr. I, 115.

<sup>3)</sup> Ueber Wappengebrauch u. im griechischen Alterthum. Berlin 1874. Aus den Abh. der Berliner Akad. d. W.

<sup>4)</sup> J. Lessing. In einem ungedruckten Vortrag zur Berliner Windelmannsfeier 1879.

<sup>5)</sup> Vgl. Curtius a. a. D.

statt eines Löwen oder sonstigen Thieres halten sie deren zwei, beiderseits symmetrisch. So kommen in Reliefs und auf Cylindern Sphinge<sup>1)</sup> Steinböcke<sup>2)</sup> und Löwen<sup>3)</sup> vor; letztere sind zuweilen im Begriff, andere Thiere zu zerfleischen<sup>4)</sup>. Dies deutet darauf hin, daß das Halten der Thiere nicht stets einen Kampf mit ihnen, sondern im Allgemeinen eine Beherrschung und Bändigung derselben veranschaulicht. Auch persische Denkmäler können zur Vergleichung herangezogen werden; so ein viergeflügelter Mann, der mit jeder Hand einen Strauß am Halse hält<sup>5)</sup>. Gewiß sind auch für derartige Gestaltungen in erster Linie dekorative Rücksichten bestimmend gewesen. Die gewöhnliche Symbolik liegt ihnen zu Grunde; als eigentlich mythische Darstellungen können sie nicht gelten.

Dies ist zu beachten, wenn man sie mit der Artemis des Kypseloskastens vergleicht. Es kann nach dem Erwähnten nicht fraglich sein, daß bei letzterer das Schema der künstlerischen Darstellung direkt aus Asien stammt. Das Halten der Thiere ist auch bei ihr nicht Handlung, sondern Symbol; und zwar nicht der Macht und Herrschaft überhaupt, sondern wie es ihr individueller Charakter erfordert, derjenigen über das Natur- und Thierreich. Denn gerade hierin stimmt sie — mythisch — mit der asiatischen Artemis oder Anaitis überein. Unter solchen Umständen wird das, was oben als Vermuthung geäußert wurde, zur sichern Thatsache: gleich dem sonstigen Gehalt des ganzen Typus jener Artemis muß auch ihre Beflügelung aus Asien überliefert sein. Es erübrigt noch nachzuweisen, wie und auf welchem Wege Artemis gerade in dieser Gestalt in Griechenland eindringen konnte.

Wenn man auch Asien als den Ausgangspunkt der ganzen Entwicklung des Typus annehmen muß, so ist doch der Gedanke an eine direkte Beeinflussung von Assyrien her ausgeschlossen. In diesem Lande wurden, aus einem wohl auf orientalische Lebensverhältnisse zurückgehenden Vorurtheil, Frauen und daher auch

<sup>1)</sup> Layard, a. a. D. pl. 6; 44.

<sup>2)</sup> a. a. D. pl. 47.

<sup>3)</sup> Raoul-Roch. Sur l'Hercole ass. pl. VI. 5, 6, 9 u. f. w.

<sup>4)</sup> Layard a. a. D. pl. 9.

<sup>5)</sup> Dorow, Morgenl. Alterthümer, Heft I Tf. = Müller-Wief. D. a. R. I, 282 c.

weibliche Gottheiten wenig dargestellt. Außer der schon genannten auf einem Löwen stehenden Göttin — Astarte? — wäre nur eine Notiz Diodors beizuziehen<sup>1)</sup>, der berichtet, daß Rhea, Göttin der Babylonier, zwei Löwen zu Seiten ihres Stuhles hatte; von einer Beflügelung wird Nichts erwähnt. Um Genaueres zu erfahren ist man also auf die auch sonst vermittelnden Länder: Kleinasien, Kypros und Phönikien angewiesen. Es ist schon anderweitig bemerkt worden<sup>2)</sup>, daß in Kleinasien zumal in Lykien eine gewisse Vorliebe für weiblich-dämonische Bildungen herrsche: Harpyie, Chimaira u. s. w. sind bekannt<sup>3)</sup>. Die in Ägypten und Assyrien durchweg männliche Sphinx wechselt dort ihr Geschlecht; dasselbe scheint mit den ursprünglich männlichen sogenannten Sirenen und den später zu besprechenden Gorgonen der Fall zu sein. In analoger Weise wird der assyrische Fischgott Dannes in Phönikien zur weiblichen Derketo<sup>4)</sup>; ja, weibliche Gottheiten waren in Kleinasien von jeher die bedeutendsten. Es ist daher wahrscheinlich, daß man gerade hier das Schema der männlichen thierhaltenden und geflügelten Figuren im Wappenstil, das man aus Assyrien<sup>5)</sup> bezogen hatte, ins Weibliche übersetzte und sodann auf die herrschende Nationalgöttin anwandte. Ihre Herrschaft und Macht-sphäre wurde dadurch, nach asiatischem Begriff, aufs Passendste ausgedrückt. Jedenfalls sind jene männlichen Typen in solchen Denkmälern dargestellt, die man nach ihrer eigenthümlichen Mischung assyrischer und ägyptisirender Motive mit Recht für phönikisch halten kann<sup>6)</sup>; auch in verwandten kyprischen<sup>7)</sup> und etruskischen<sup>8)</sup> Darstellungen kommen sie nicht selten vor. Es lag also nahe, den vor-

<sup>1)</sup> 2, 9.

<sup>2)</sup> Z. B. Milchhöfer, Mitth. IV S. 52.

<sup>3)</sup> Vgl. oben S. 45.

<sup>4)</sup> Diod. 2, 4; Lucian. de dea Syr. 14. — Vgl. Starb, Gaza und die philistäische Küste S. 249. — Movers, Phönizier I S. 590. — Longpérier, Revue archéol. 1847 p. 296 ss.

<sup>5)</sup> Vgl. Raoul-Roch. a. a. O. pl. VI, 9, 13, 14.

<sup>6)</sup> Mus. Greg. II, 106; 9; 10. — Layard, Mon. o. N. II Series. pl. 64.

<sup>7)</sup> Döll, Mém. de l'acad. imp. de St. Pétersb. sér. 7. t. 19, Tf. 11 Nr. 9.

<sup>8)</sup> Micali, Antichi. Mon. t. 46 n. 23 = M.-Wief. I, 326. — Mus. Greg. I, 60; 82. — Grifi, Mon. di Cere antica. t. 3.

handenen Typus durch eine kleine Veränderung, die bei der Sphinx u. s. w. auch sonst angewandt wurde, den Bedürfnissen des Kultus anzupassen. Ob und inwiefern man dabei durch die Flügel der Göttin zugleich eine persönliche Eigenschaft derselben ausdrücken wollte oder ausgedrückt sah, ist ungewiß. Wahrscheinlich legte man ihnen nur einen im Allgemeinen dämonischen Charakter bei, wie dies von den assyrischen Vor- und Darstellungen her bekannt ist.

Ein weiterer Nachweis über die Herkunft der griechischen geflügelten Artemis liegt in der bekannten Erscheinung der ephesischen Artemis. Sie ist die einzige der von Griechen verehrten Gottheiten, welche auch in spätere Zeiten hinein ein halbbarbarisches Gepräge behalten hat<sup>1)</sup>. Ihre Priester trugen den asiatischen Namen *Μεγάλοζο*:<sup>2)</sup>. Daß sie als eine allmächtige Naturgöttin angesehen wurde und somit der Anaitis nahe stand, ist sicher. Wenn schon ihr Kunsttypus an sich wesentlich symbolischer Art ist und dadurch, wie schon gesagt wurde, auf asiatischen Ursprung deutet, so ergibt sich das Gleiche aus dem auch ihr eigenthümlichen, oben besprochenen Schema der Thierbändigng. Sie hält, nach alterthümlichen Abbildungen<sup>3)</sup>, je rechts und links einen Hirsch in durchaus symmetrischer Weise. Daß hier die sanfteren Thiere des Waldes an Stelle der assyrischen Löwen getreten sind, darf als ein milderer, hellenisirender Zug angesehen werden. Die Gestalt selbst erscheint als einem Compromiß zwischen asiatischer und griechischer Anschauung entsprungen, wie so viele andere in Kleinasien heimische Kunstgebilde. Trotz der mangelnden Beflügelung, wovon die Ursachen hier nicht zu untersuchen sind, ist der Gedanke an eine zwar nicht der äußeren Erscheinung, aber doch dem innern Gehalt nach dokumentirte Verwandtschaft der Artemis von Ephesos und der vom Kypseloskasten nicht von der Hand zu weisen.

Anderer Analogien finden sich in sehr alten auf griechischem Boden entdeckten Denkmälern, wenn auch nicht feststeht, daß letztere

---

<sup>1)</sup> Vgl. Preller. Gr. Myth. I<sup>3</sup> S. 254.

<sup>2)</sup> Strabo 14, 641. — Hesych. s. v.

<sup>3)</sup> Müll.-Wief. I, 13. — Stark, Nach dem gr. Orient. S. 198. — Vgl. Stephani C. R. 1868. S. 21 ff.

von griechischen Händen gearbeitet wurden. Es sind die aus dünnem Golde gefertigten Figuren einer Frau, auf deren Kopf und Schultern in symmetrischer Weise Tauben sitzen<sup>1)</sup>. Sie wurden in Mykenai gefunden und verrathen im Stil nichts Assyrisches. Wenn man ältere kyprische Idole zum Vergleich heranzieht, möchte man etwa an phönitischen Einfluß denken. Ohne hierüber entscheiden zu wollen, kann man doch das künstlerische Schema mit jenem asiatischen in Parallele stellen. Das ist um so wichtiger, als die genannten Figuren die einzigen menschlichen Typen sind, welche sich in der betreffenden Technik zu Mykenai gefunden haben. Sie gehören offenbar einer sehr frühen Kunststufe an, wenn auch eine bestimmte Datirung schwierig ist. Der alte Zusammenhang zwischen Mykenai und Kleinasien mag hier mit in Rechnung kommen.

Obwohl die verschiedensten Gründe darauf führen, den Typus der geflügelten Artemis aus Asien herzuleiten, so ist doch ihr künstlerischer Charakter von dem der eben daherstammenden Flügelthiere sehr verschieden. Jene hat schon ursprünglich den vollen mythischen Inhalt, der diesen nur theilweise, gar nicht oder sehr spät zukommt. Doch sind beiderseits wiederum Züge vorhanden, welche der gemeinsamen künstlerischen Herkunft entsprechen. Die raubende Harpyie, die männerzerreißende Sphinx, der kämpfende Greif sind Erzeugnisse einer gleichen Entwicklung, wenn auch untergeordneter Art, wie die thierhaltende Artemis. Daß alle diese Typen, gleich ihr, geflügelt sind, hat seine Gründe; der symbolische Inhalt verräth sich in dem äußerlichen Attribut. Der Entstehungsprozeß des Schemas, wenn auch nicht sein individuell-mythischer Gehalt, ist hier wie dort gleich zu denken. Es besteht sogar ein direkter Gegensatz: die Flügelthiere bedrohen und verderben den Menschen, Artemis bändigt und beherrscht die Thiere. Was beiden die Macht verleiht, ist ihr dämonischer Charakter, der gerade durch die Flügel angedeutet, wo nicht dargestellt wird.

Als Heimath der geflügelten Artemis kann demnach, in Bezug auf das allgemeine Schema Asien, in Bezug auf typische und künstlerische Individualität Kleinasien gelten. Es erübrigt nun, ihr Auftreten im eigentlichen Griechenland, außerhalb des Rhysselos-

<sup>1)</sup> Schliemann, Mykenai. S. 209 D. Ausg.



fastens, in der Reihe der Denkmäler nachzuweisen. Dann erst kann sich ergeben, inwiefern diese ausländische Seitenlinie des echt griechischen Göttertypus der Artemis in Griechenland selbst heimisch wurde. Auf ihre Beflügelung wird dabei das wesentlichste Augenmerk zu richten sein. Die griechische Typik mußte das neue Attribut erst äußerlich in den Bereich ihrer Kunstmittel aufnehmen, ehe sie dasselbe in neuen und eigenartigen Schöpfungen innerlich bethätigen konnte.

6 b.

Im Anschluß hieran ist nun zu zeigen, unter welchen Umständen jener ursprünglich fremde Typus der Artemis sich in Griechenland einbürgerte, in welcher Weise man ihn auffaßte und welches Schicksal ihm, im Vergleich mit ähnlichen Typen, zu Theil wurde. Es kann dabei an einem Rückblick auf das schon ange-deutete Verhältniß der gesammten griechischen Kunst zur asiatischen nicht fehlen, zumal soweit sich dasselbe in den frühesten erhaltenen Kunstdenkmälern ausspricht.

Das Verdienst, zuerst in weiterem Zusammenhang auf die speziell griechischen Darstellungen der asiatischen Artemis hingewiesen zu haben, gebührt Gerhard.<sup>1)</sup> Obwohl er die Göttin in zu engem Sinn „persische Artemis“ nennt und ganz davon absieht, eine historische Entwicklungsreihe ihres Kunsttypus zu geben, so hat er doch immerhin eine Anzahl der einschlägigen Denkmäler bekannt gemacht.<sup>2)</sup> Mit Benützung derselben soll hier eine Uebersicht aller in Betracht kommenden Denkmäler gegeben werden. Dieselbe strebt nach möglichster Vollständigkeit; mindestens wurde darauf gesehen, daß die wesentlichen Stadien der aufzustellenden Entwicklungsreihe durch Thatfachen belegt seien. Sollte eines oder das andere unveröffentlichte Denkmal noch fehlen, so muß es sich, falls diese Entwicklungsreihe überhaupt richtig gefaßt ist, ohne Zwang in dieselbe einfügen. Ferner wird bei den anzuführenden Denkmälern nach Möglichkeit die zeitliche und, entsprechend

<sup>1)</sup> Arch. Zeit. 1854. S. 177 ff.

<sup>2)</sup> a. a. D. Tf. 61—64.

dem asiatischen Ursprung, die von Osten nach Westen gerichtete örtliche Reihenfolge inne gehalten werden. Daß die zeitliche Datirung dabei keine ganz sichere, sondern — wenn auch mit größter Vorsicht — nach bloßer Wahrscheinlichkeit berechnet ist, braucht kaum gesagt zu werden. Indeß bildet das Motiv der Beflügelung auch hier den leitenden Gesichtspunkt für die ganze Untersuchung. Wir lassen demnach das Verzeichniß, in entsprechenden periodischen Abschnitten, folgen und knüpfen daran die nöthige Besprechung.

### I. Früharchaische Zeit.

#### 1) rhodischer Typus

- a) Brustschild aus Cäre; Gold. Grifi, Mon. di Cere antica t. 1 = Mus. Greg. I, 82; 83.
- b) Armband aus Cäre; Gold. Grifi a. a. D. t. 3. n. 4 = Mus. Greg. I, 76 n. 3.
- c) Schmuck aus Präneste; Silber. Archaeologia Vol. 41. pl. 7. n. 2.
- d) Schmuck aus Rameiros; Gold. Vaux, Trans. of the R. soc. of lit. N. S. VIII p. 568 n. 4; 7; 9 = Salzmann, Nécropole de Camir. t. 1 = Curtius, Ueber Wappengebrauch u. s. w. Tf. n. 22.

Ein Bild der geflügelten Artemis von rein asiatischem b. h. durchaus ungriechischem Form Charakter ist bisher nicht bekannt; jedoch war es ohne Zweifel einst vorhanden und wird sich vielleicht im Laufe der Zeit wieder finden. Den Uebergang von dieser vorauszusetzenden asiatischen zu, wenn auch asiatisirender, griechischer Darstellung der Göttin veranschaulicht die erste Klasse der aufgezählten Denkmäler; wir nennen sie die „rhodische“. Dieser Name muß eingehend gerechtfertigt werden, selbst auf die Gefahr hin, für eine Weile vom Thema abzuschweifen.

---

Die Mehrzahl der fraglichen Denkmäler (a b c) wurde in Etrurien gefunden; trotzdem bedarf es keines Nachweises, daß an

einen Ursprung derselben aus original etruskischer Kunst, soweit es eine solche gab, nicht zu denken ist. Es bleibt noch die Möglichkeit der Nachahmung eines fremden Stils, aber von etruskischer Hand; daß auch diese ausgeschlossen ist, wird sich weiterhin zeigen. Zunächst haben wir aber eine Hypothese zurückzuweisen, welche den sämtlichen genannten Denkmälern einen „phönikanischen“ Stil zuschreiben will<sup>1)</sup>. Sofern es bisher möglich war, diesen letzteren zu definiren, hat man ihn in jener eigenthümlichen Mischung assyrischer und ägyptischer Motive erkannt, welche die bekannten kyprischen Silberchalen darbieten.<sup>2)</sup> Von solcher Kunstrichtung ist hier Nichts zu finden. Vor Allem fehlt jedes, sei es nun sachliche oder formale, ägyptische Element, das doch gerade für den sog. phönikanischen Stil in erster Linie als bezeichnend gilt.<sup>3)</sup> Eine scheinbare Ausnahme<sup>4)</sup> wird später zu erwähnen sein. Ferner haben wir es hier nicht mit einer alten, gewissermaßen in ihrer letzten Entwicklungsstufe erstarrten Kunstrichtung zu thun, wie sie jedenfalls bei den Phönikern zu erwarten ist; sondern es zeigen sich Spuren einer jungen, frisch aufstrebenden künstlerischen Kraft — die den Phönikern auf jeden Fall versagt war. Wir verweisen in dieser Beziehung auf den formalen Charakter der Gestalten des Galassischen Brustschildes (a), des Armbandes (b) und des Kentauren auf dem Schmuck von Kameiros.<sup>5)</sup> Es ergibt sich sonach das negative Resultat, daß unsere Denkmäler jener „phönikanischen“ Kunst durchaus fremd gegenüber stehen, ja eine von ihr scharf zu sondernde Stilgattung darstellen.

Jene Kunst wird vielleicht richtiger als eine kyprisch=phönikische bezeichnet, da ihre zuverlässigen Spuren nur bis Kypros zurückführen. Die Frage, ob es einen nationalphönikanischen Kunststil von einheitlichem Charakter gegeben habe, der z. B. auch für Karthago galt, dürfte trotz der ausführlichen Darlegungen Helbig's<sup>6)</sup>

---

<sup>1)</sup> Vgl. Helbig, *Annali* 1874 p. 256. — Salzmann, *Revue arch.* 1863. II. p. 1. ss. — Vaux, a. a. O.

<sup>2)</sup> Helbig, *Annali* 1876. p. 197 ss.

<sup>3)</sup> Helbig, a. a. O. p. 220.

<sup>4)</sup> Vgl. *Revue arch.* 1863. II. pl. 10.

<sup>5)</sup> Vaux. a. a. O. n. 8.

<sup>6)</sup> a. a. O.

noch der Entscheidung harren. Nach einer gütig mitgetheilten Vermuthung Brunns waren die Phöniker überhaupt nur als Fabrikherren und Zwischenhändler, nicht selbsterzeugend thätig und demnach jene kyprischen Schalen etwa von griechisch-kyprischer Hand unter phönikischer Oberleitung gearbeitet. Wie dem auch sei, in Kypros begegnen sich die verschiedenen Kunstrichtungen des Ostens; sie treten zum Theil in denselben Denkmälern neben einander auf, verbinden sich aber nicht zu organischer Einheit. Deshalb fehlt dort eine selbständige, sei es nun griechische oder sonst individuell geartete Kunst.

Kehren wir zu jener vorhin genannten Klasse von Denkmälern zurück, so gewähren sie selbst uns einen Anhaltspunkt für ihre künstlerische Herkunft; es handelt sich zunächst um diejenigen etruskischen Fundorts. Das Auftreten von Flügelgestalten und phantastischen Thieren, wie Sphing, Greif u. a. weist schon im Allgemeinen auf Asien; ebenso entspricht die technische Verwendung dieser Typen — sie sind zum Theil reihenweis eingestempelt — der vorzugsweise mit festen Formeln, gewissermassen Buchstaben der Kunst operirenden asiatischen Anschauung. Andererseits aber weichen sie von den Erscheinungen assyrischer Kunst in einer Weise ab, die eine ganz bestimmte Gegend Asiens als ihre Heimath bezeichnet. Die Flügelfrau nämlich (a c d) ist in Kleinasien zu Hause <sup>1)</sup>; aber auch dieser Schauplatz läßt sich noch beschränken. Lykischer Einfluß ist nicht zu verkennen, zunächst durch die in Lykien wenigstens mythisch heimischen Typen der Chimaira und des Pegasos (a). Deutlicher noch spricht derselbe sich aus in der Gestalt eines nackten und unbärtigen, löwenhaltenden Mannes auf dem Mittelstück des Galassischen Brustschildes. Sie erinnert im Großen und Ganzen an die assyrischen thierbändigenden Menschen und Dämonen; aber letztere sind, dem orientalischen Abscheu vor Nacktheit gemäß, stets bekleidet und meist bärtig. Um ein Denkmal zu finden, das dem unserigen verwandt ist, müssen wir daher weiter nach Westen gehen: in ein Land, welches griechischer Kultur näher steht. Gerade das schon oben erwähnte lykische Relief <sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> S. oben S. 72—73.

<sup>2)</sup> Fellows, Discoveries pl. 22. S. oben S. 69.

bietet hier die allernächste Analogie; es zeigt einen fast identischen Typus. Diese Beziehung zu Lykien wird bestätigt durch einen dem genannten ähnlichen Typus des Armbands von Gäre (b); derselbe zeigt die Löwenhaltende Gestalt nicht nackt, sondern in ein halbbarbarisches Kriegerkostüm gekleidet, das lykischen Verhältnissen sehr wohl entsprechen würde. Demnach liegen hier (ab) Darstellungen vor, welche jedenfalls dem Grenzgebiet asiatischer und griechischer Kunst, im Besonderen aber dem kleinasiatischen Küstengebiet angehören.

Bestätigt wird dieser aus sachlichen Erwägungen hervorgegangene Schluß durch stilistische Eigenthümlichkeiten. Der trotz aller Rohheit der Ausführung klar erkennbare formale Charakter unserer Typen entfernt sich durchaus von der strengen Stilisirung assyrischer Bildwerke. Die unbehilfliche und dabei etwas lockere, um nicht zu sagen schwammige Formengebung nähert sich hingegen der naturalistischen Weise griechischer Kunst; und zwar mit einer gewissen Uebertreibung, wie sie gerade den Anfängen einer Kunstentwicklung eigen zu sein pflegt. Der Kontrast zu den starren und mit einer gewissen Trockenheit behafteten Erzeugnissen altasiatischer Kunst zeigt sich vorzüglich bei den phantastischen Thieren; es genügt, beispielsweise auf den Greif hinzuweisen, der eher einem Kameel gleich sieht (a). Ein solcher Stil ist von dem sog. phönizischen nicht nur verschieden, sondern ihm geradezu entgegengesetzt. Das Gesagte findet ebenfalls Anwendung auf das letzte der genannten Denkmäler (d), welches schon seinem Fundort nach von der Küste Kleinasiens, speziell aus Rhodos stammt.

Nachdem nun die Herkunft dieser Denkmäler im Allgemeinen festgestellt ist, dürfte es sich empfehlen, ihnen eine beschränkte Zahl anderer anzureihen, die zwar die asiatische Artemis nicht darstellen, aber gleichfalls in Etrurien gefunden und jenen ersten im Stil verwandt sind. Eine genaue Analyse des Kunstcharakters derselben wird uns in den Stand setzen, ihnen allen insgesammt einen nach monumentalen, lokalen, mythischen und historischen Gesichtspunkten fest bestimmten Platz in der Kunstgeschichte anzuweisen, dessen sie bisher noch entbehren. Dadurch ergibt sich dann eine feste Basis für die Fixirung des frühesten Typus unserer Göttin in der griechischen Kunst.

Den bereits genannten Beispielen schließen sich demnach mit fortgesetzter Zifferzahl an:

- e) Kopfschmuck aus Cäre; Gold. Grifi a. a. D. t. 2 = Mus. Greg. I, 84; 85.
- f) Spange aus Cäre; Gold. Grifi a. a. D. t. 6 n. 1 = Mus. Greg. I, 67 n. 6.
- g) Spange aus Cäre; Gold. Micali, Mon. ined. (1844) t. 21. n. 6; 7.
- h) Armband aus Cäre; Gold. Mon. d. I. 9, 44 n. 2; 3.
- i) Stirnband aus Vulci; Gold. Micali a. a. D. t. 8. n. 14.
- j) Armband aus Corneto; Gold. Mon. d. J. 1854. t. 33. n. 1; 2.
- k) Platte aus Präneste; Blafsgold und Silber. Mon. d. J. 10, 31 n. 2.
- l) Spange aus Präneste; Gold und Silber. A. a. D. n. 7; 7a.
- m) Platte aus Präneste; Blafsgold. Mon. d. J. 10, 31a n. 1; 1b.
- n) Stab aus Präneste; Blafsgold und Silber. A. a. D. n. 4.
- o) Platte aus Präneste; Blafsgold. A. a. D. n. 5.

Zunächst kommt der Stoff in Betracht; es ist eine auffällige Thatfache, daß er stets Metall und zwar kostbares Metall ist: Silber, Gold, Blafsgold oder Elektrum. Dieser Beschaffenheit entspricht einerseits die durchgängige Verwendung der betreffenden Gegenstände als Schmuck für Lebende oder Todte, andererseits die auf sie verwendete Technik. Figuren und Ornamente werden nämlich theils durch Stempelung, theils durch reihenweis aufgelöthete Körner den Flächen ein- oder aufgeprägt. Auch werden Rundfiguren, aus zwei gestempelten Hälften zusammengesetzt und zum Theil wieder mit jenen Körnern verziert, den Flächen aufgelöthet; außerdem findet sich, wenn auch seltener, bloße Gravirung. Es ist klar, daß die Dehnbarkeit und seine Theilbarkeit des Goldes ein solches Verfahren allein ermöglicht; diese Technik muß sich demnach wesentlich an Gold herangebildet haben. Indes setzt sie die Kunst des Stempelschneidens, der feineren Löthung, überhaupt eine entwickelte Metallindustrie voraus.

Gehen wir weiter vom Allgemeinen aufs Besondere, so muß

uns zunächst der sachliche Inhalt der Darstellungen beschäftigen; vor Allem kommen die figürlichen Typen in Frage. Sie zerfallen in phantastische und natürliche Wesen. Unter ersteren sind außer den bereits oben genannten — Greif, Sphinx, Flügelfrau, Chimaira, Pegasos — besonders bemerkenswerth gewisse Gestalten, welche den Harpyien sehr nahe stehen. Es sind Vögel mit Menschenkopf (j l m o) in sehr alterthümlichem Charakter; auch sie führen wiederum nach Vorderasien, speziell Lykien zwar nicht in der Arbeit, aber doch in der Erfindung. Es ist zu bemerken, daß sie hier rein tektonisch verwandt werden. Sehr eigenthümlich erscheint auch eine Sphinx mit menschlichem Doppelkopf (l), die sonst nirgends vorkommt; ebenso ein Löwe, auf dessen Rücken nach Analogie der Chimaira ein menschliches Haupt aufgesetzt ist (m). Man sieht, daß diese Typen, obwohl ursprünglich asiatisch und von unveränderlicher Struktur, doch von dem Künstler neu aufgefaßt und nach seiner Phantasie umgewandelt wurden. Wir befinden uns demnach in einer Zeit und einer Gegend, welche die althergebrachten Formeln asiatischer Kunst wohl kannte, sie aber nach eigenem Gutdünken und mit neuer schöpferischer Kraft für ihre Zwecke benutzte. Mit einer gewissen jugendlichen Unbekümmertheit machte man aus der Chimaira, aus der Sphinx, was man wollte.

Gleichwohl darf man solche Gestaltungen nicht verwechseln mit den bekannten Miß- und Durcheinanderbildungen der späteren etruskischen Bastardkunst. Denn Frische und Selbständigkeit der Auffassung äußert sich gleicherweise in den hier dargestellten natürlichen Wesen. Gerade sie lassen deutlich erkennen, wie sich in dieser Kunstrichtung eine griechische Physiognomie von der asiatischen zu scheiden beginnt. Wasservogel (o k), eine Art von Tauben (h), Pferde (j m), Steinbock und Hirsch (a) sind der unmittelbaren Anschauung des täglichen Lebens entnommen; auch die Löwen (a b e g i m n) kann man hieher rechnen. Diese Thiere werden in den verschiedensten Stellungen wiedergegeben; bei aller Unvollkommenheit der künstlerischen Ausführung ist eine lebendige Naturbeobachtung und Naturempfindung nicht zu verkennen. Schlagende Beispiele hiefür liefern die Darstellungen eines laufenden Löwen (j k), sowie eines weidenden Hirsches (a) und fliegender Wasser-

vögel (k). Auch die einfache menschliche Gestalt ist vertreten, und zwar in zwei charakteristischen Versionen, welche den zugleich Asien und Griechenland zugewendeten Januskopf dieses Stils veranschaulichen. Erstens die schon erwähnten Löwenhaltenden Männer des Brustschildes und des Armbandes aus dem Galassi'schen Grabe (a b); sie zeigen asiatischen, symbolischen Gehalt bei griechischer, naturalistischer Form. Zweitens die aus aufgelötheten Goldkörnern gebildeten Gestalten eines die Geißel schwingenden, reitenden und je zweier kämpfender Männer auf dem Armband von Corneto (j); letztere stehen neben und unter naturalistisch gebildeten Bäumen — Tannen? —, welche als landschaftliche Andeutung in der frühen Zeit, welcher diese Denkmäler augenscheinlich angehören, sehr bemerkenswerth sind. Die menschlichen Typen zeigen nicht die geringste Spur orientalischer Einwirkung, erinnern vielmehr, zumal in der Kopfbildung, an jene ältesten attischen Vasendarstellungen<sup>1)</sup>, welche für die ersten Anfänge rein griechischer Kunstsprache so bezeichnend sind. Ein weiteres Männerpaar an demselben Armband hält zwischen orientalischer und griechischer Anschauung die Mitte. Es ist, in plastischer Ausführung und tektonischer Verwendung, am Schlußknopf des Armbands symmetrisch angebracht und deckt mit je einer Hand ein sternartiges Ornament, was immerhin einen symbolischen Sinn haben kann, wenn auch nicht muß. Dem entsprechend sind sie auch in ihrer Erscheinung mehr ornamental gehalten; trotzdem gilt von ihnen, was auch von den übrigen in unseren Denkmälern dargestellten Wesen naturalistischer Art: daß sie nämlich von sicher etruskischen Darstellungen sich gerade durch lebhaften Sinn für organische Einheit der Erscheinung unterscheiden. Dies ist ein Grund mehr, etwa hier vermutheten Einfluß einheimisch etruskischer Kunst oder Nachahmung ein für alle Mal von der Hand zu weisen.

Zu einem gleichen Resultat führt die Betrachtung der ornamentalen Typen. Auch hier zeigt sich eine asiatisch-griechische Doppelrichtung, und zwar wiederum mit Ueberwiegen des griechischen Elements. Asiatisch sind zunächst einige halbfigurale Typen: eine Art Maske<sup>2)</sup>, welche auf zwei Denkmälern (e j) eingestempelt

<sup>1)</sup> Mon. d. J. 9, 39; 40.

<sup>2)</sup> Vgl. Griff a. a. D. t. 9.



und eine Kopfform, welche verschiedentlich als Knopf plastisch verwendet ist (b l m). Ferner gehört hierher die Palmette in mannigfacher Gestaltung (a b e i j) und die seltenere Rosette (e), während die Spirale auffallenderweise völlig fehlt. Ein breites, bandartiges Flechtmotiv (b i j) gehört nach Ausweis einiger später zu erwähnenden phönikischen und kyprischen Funde dem Orient gleichfalls an; ebenso wohl ein aus parallel neben einander gelegten und an einem Ende umgebogenen Metalldrähten gebildetes Ornament (k). Als griechisch dagegen muß man in Anspruch nehmen ein eigenthümliches Zickzack- oder Spizennorment, das für diesen Stil ganz besonders charakteristisch ist und an fast allen Denkmälern wiederkehrt (a b e f g h u. s. w.), und den schon sehr entwickelten Mäander (b g h j l m n) nebst dem Hakenkreuz (f h). Bezüglich der letzteren beiden Formelemente, welche augenscheinlich auf Stepp- und Webetechnik zurückführen, sei nur bemerkt, daß wir sie, als Glieder des sog. geometrischen Formensystems, hier für griechischer Herkunft halten. Endlich schließt sich hieran noch ein schmales, schnurartiges Flechtmotiv (a b c h) und der Stern (j).

Eigenartig ist das Verhältniß der Darstellung zur Technik. Die Granulation bedient sich da, wo sie in unseren Denkmälern nicht als nachträgliche Verzierung von Stempeltypen, sondern selbständig erscheint, mit Vorliebe derjenigen figürlichen und ornamentalen Typen, die als rein griechisch gelten müssen: naturalistisch gebildeter Menschen- und Thiergestalten, des Mäanders, der Zickzacklinie u. s. w. Es ist somit wahrscheinlich, daß diese Technik nicht aus dem Orient stammte, sondern eine griechische Erfindung war. Dagegen bevorzugt in unserem Stil der Stempelschnitt die orientalischen Motive: einerseits phantastische Figuraltypen, andererseits die Ornamente der Palmette, Rosette u. s. w., deren Verwendung schon technische Rücksichten nahe legten; denn die breiten und wie geprägten Flächen derselben sind am Besten im Stande, den bei der Stempelung benötigten Druck sowohl zu tragen als zu leisten. Aus demselben Grunde bevorzugt der Stempelschnitt hier überhaupt rundliche Formen, während umgekehrt die Körnertechnik leichter und lieber in geraden Linien arbeitet. Um beispielsweise nur die zwei Endpunkte zu berühren, so kommen an unseren Denkmälern weder Palmetten oder Rosetten in bloßer Körnertechnik,

noch Zickzacklinien gestempelt vor. In überzeugendster Weise bewährt sich wiederum der nahe Zusammenhang zwischen Technik und Formalistik der Künste. Für die hier verwendete Stempeltechnik ist demnach geradezu ein orientalischer Ursprung anzunehmen; und scheiden sich damit auch die technischen Faktoren, welche zur Herstellung unserer Denkmäler mitgewirkt haben, nach den bekannten zwei Seiten. Griechische, lebendige Naturempfindung steht auch hier asiatischem, starrem Formelwesen entgegen; es macht sich gewissermassen eine technische Symbolik geltend. Doch kann dieser Gedanke jetzt nicht weiter verfolgt werden.

Alle vorhin genannten Ornamente werden mit und neben einander benutzt, waren dem Künstler demnach in gleicher Weise geläufig. Aber während sie nach ihrer formalen Beschaffenheit, jedes einzeln genommen, in zwei Hauptrichtungen auseinandergehen, ist ihre syntaktische Verwendung eine einheitliche, rein und unzweifelhaft griechische. Die klare architektonische Disposition der figürlichen und ornamentalen, der phantastischen und natürlichen Typen ist allen diesen Denkmälern gemeinsam. Am anschaulichsten tritt sie hervor in den Funden des Galassi'schen Grabes (a b d), in dem Armband von Corneto (j) und dem von Cäre (h). Selbst wo eine gewisse Ueberladung mit Gegenständen des Schmucks eintritt (m), ist ein naives Streben nach Deutlichkeit der tektonischen Anordnung nicht zu verkennen. Es muß der Anschauung überlassen bleiben, diesen Dingen im Einzelnen nachzugehen; aber wir glauben nicht zu irren, wenn wir bei den besprochenen Denkmälern gerade in der Syntax der Formen einerseits, in dem lebensvollen Naturalismus eines Theils derselben andererseits die beste Gewähr für ihre Beeinflussung durch griechischen Kunstgeist sehen. Und dies gilt umsomehr, als, wie schon gesagt, im Einzelnen sowohl fremde Formelemente wie eigene Unbehüllichkeit des Ausdrucks zu überwinden waren.

Wir beobachten hier eine Erscheinung, auf die man schon mehrfach aufmerksam gemacht hat<sup>1)</sup>: daß in den Anfängen einer Kunstentwicklung die klare und durchdachte Anordnung aller ornamentalen Theile der Dekoration eine unbehülliche und primitive Darstellung

<sup>1)</sup> Conze, *Melische Thong.* S. VII.

der figürlichen Theile nicht nur nicht ausschließt, sondern sogar häufig mit sich führt. Bezüglich der letzteren mag erwähnt werden, daß immerhin einige Mängel der schwierigen Technik, dem Stempelschnitt, zu Gute zu halten sind. Zum Beweis hiefür vergleiche man z. B. die plumpen Stempelfiguren des Armbandes von Cäre (b) mit seiner zierlichen, in Goldkörnern ausgeführten Ornamentik, oder die Stempelfiguren des Brustschildes (a) mit den menschlichen Typen des Armbands von Corneto (j); letztere sind in ihren Formen bei weitem weniger schwulstig, als jene.

Daß hier ein einheitlicher, im Ganzen geschlossener Stil vorliegt, wird demnach kaum zu bestreiten sein. Eine eingehendere Kritik können wir, wie gesagt, nur auf die Betrachtung der Denkmäler selbst verweisen. Sicher ließe sich der Kreis dieser letzteren noch sehr erweitern; doch ist in dieser Untersuchung weder Zeit noch Ort dazu. Einige denselben nachahmende Produkte von etruskischem Ursprung sollen weiter unten erwähnt werden; für jetzt war es nur nothwendig, aus den Denkmälern selbst, wie sie sich in Etrurien gefunden, den Stil an sich zu statuiren. Es ergab sich aber, daß dieser Stil kein etruskischer sei; demnach haben wir jetzt seine eigentliche Heimath aufzusuchen.

Als solche erkannten wir oben die kleinasiatische Küste; ein einzelnes Denkmal (d) war sogar in Rhodos zu Hause. Dies muß uns veranlassen, die ältesten rhodischen Kunstdenkmäler, soweit dienlich, zum Vergleich heranzuziehen. Wir fügen zu dem bereits genannten (d) noch zwei, welche offenbar in unserem Stil gearbeitet sind; andere unpublizirte dürften noch mehrfach vorhanden sein.

p) Schmuck aus Kameiros; Gold. *Revue archéol.* 1863. II. pl. 10.

q) Platte aus Kameiros; Gold. *Arch. Zeit.* 1869. S. 111.

Stoff und Technik sind mit jenen altetruskischen Funden durchaus gemeinsam. Das Gold wird theils durch Stempelung (d p q), theils durch aufgesetzte Körner (d p) ornamentirt; auch die in Rundplastik gebildeten und darauf mit Körnern verzierten Figuren sind durch einen Löwen (p) vertreten, der nach Ausführung<sup>1)</sup> und Motiv sich völlig deckt mit den oben erwähnten

<sup>1)</sup> Vgl. Salzmänn, *Rev. archéol.* 1863 II. p. 2.

fauernden Löwen (n). Dies ein Beispiel spricht für viele; seine Wirkung wird noch dadurch verstärkt, daß der betreffende, in der Vasenmalerei überhaupt seltene Typus auch auf einer alten rhodischen Vase ganz gleichartig vorkommt.<sup>1)</sup> Uebrigens scheint es, daß die Granulationstechnik ganz speziell in Rhodos zu Hause war. Denn unter den zahlreichen kostbaren Metallfunden des nahen Kypros<sup>2)</sup> ist sie fast gar nicht, unter denjenigen von ausgesprochen kyprischem bez. kyprisch-phönizischem Stil ganz und gar nicht vertreten.

Die gemeinsame Darstellung der asiatischen Artemis in den betr. etruskischen wie rhodischen Fundstücken soll später eingehend besprochen werden. Die phantastische Gestalt eines Goldplättchens (q), welche aus Insektenleib, Flügeln und Menschenkopf zusammengesetzt ist, findet wenigstens annähernde Analogie in den oben genannten harpyienartigen Typen (j l m o). Den obigen Sphingen mit Doppelkopf (l) entspricht wiederum eine roh alterthümliche Statue von unbestimmter Deutung, gleichfalls mit Doppelkopf, aus Rhodos.<sup>3)</sup> Wenn ein in der griechischen Kunst so vereinzelt dastehendes Motiv wie der Doppelkopf sich nur an zwei Punkten, in Rhodos und in Etrurien vorfindet, so dürfte es nicht zu kühn sein, daraus auf eine gemeinsame Quelle zu schließen. Dem so höchst auffallenden chimairaähnlichen Typus (m) ferner entsprechen gewisse absonderliche Bildungen auf rhodischen Vasen, insofern sie, ebenso wie jener, im ganzen Bereich der erhaltenen griechischen Kunstdenkmäler einzig dastehen. So eine menschliche Gestalt mit einem Hasen- und eine andere satyrähnliche mit einem Löwenkopf<sup>4)</sup>. Hiernach ist eine oben<sup>5)</sup> gethane Aeußerung zu modifiziren oder vielmehr sie wird durch diese Vorkommnisse d. h. die Regel durch die Ausnahme bestätigt. Es ist nämlich keine Frage, daß in diesen ungewöhnlichen Darstellungen orientalischer Einfluß sich kund gibt; wie denn auch die Technik der betreffenden Vasen, in

<sup>1)</sup> Salzman, *Nécrop. d. C.* pl. 38 = Longpérier *Mus. Nap.* III. pl. 52.

<sup>2)</sup> Cesnola, *Cyprus.* passim.

<sup>3)</sup> Salzman a. a. O. pl. 14.

<sup>4)</sup> Longpérier a. a. O. pl. 59. — Vgl. J. de Witte, *Descr. du Cab. Durand* p. 48. n. 142.

<sup>5)</sup> S. 18. Z. 2 unten.

Farbe und Firniß, durchaus fremdartig wirkt: der mattschwarze Untergrund der einen, die in ziegelrother Farbe aufgetragenen Figuren der andern sind ungewöhnlich und auffallend. Es scheint, daß gerade Rhodos für jene Art von Mischbildungen produktiv war; und auch von Kreta, der Heimath des Minotaurus, gilt Aehnliches. Dieser wie jene sind, insofern menschliche Gestalten mit Thierköpfen versehen werden, eine Konzession an den orientalischen Geist; hier wie dort bildete eine dorische Kultur mit theilweise phönikischem Untergrund die geeignete Stätte zur Schöpfung solcher Ausnahmebildungen.

Die in diesen Dingen mehrfach sichtbare Uebereinstimmung der etruskischen mit den rhodischen Denkmälern kann nur bestätigt werden durch die Art, wie beiderseits die einfache menschliche Gestalt wiedergegeben wird. Eine unbehülliche, aber nach Deutlichkeit strebende Naturalistik — die sich durchaus der durch schematische und gewissermaßen trockene Knappheit ausgezeichneten sog. phönikischen Darstellung fern hält — charakterisirt die betreffenden Darstellungen aus Kameiros (p) nicht weniger als die aus Coroneto (j). Obwohl die eine in Stempel-, die andere in Körner-technik ausgeführt ist, so haben wir doch augenscheinlich die gleiche Kunststufe und den gleichen Kunststil vor uns.

Die naturalistischen Thierdarstellungen der etruskischen Goldfunde ferner wiederholen sich, man möchte sagen wörtlich, auf früharchaischen Vasen von Kameiros. So sind die reihenweis eingestempelten Hirsche und Steinböcke des Galassischen Brustschildes (a), soweit es überhaupt die Verschiedenheit von Stoff und Technik zuläßt, in sachlicher wie stilistischer Beziehung völlig identisch mit den aus diesen Thieren gebildeten Friesen einer dortigen Vase<sup>1)</sup> und einer anderen, welcher man gemäß, ihrer absoluten Stilverwandtschaft mit der ersteren, einen sicher rhodischen Ursprung zuschreiben kann.<sup>2)</sup> Eine solche Uebereinstimmung kann keine zufällige sein; sie führt nothwendig auf eine gemeinsame Kunstanschauung, eine gemeinsame Kunstschule. Daß in derselben Klasse

<sup>1)</sup> Salzmann a. a. D. pl. 37 = Longpérier a. a. D. pl. 57. — Vgl. Salzmann, pl. 43, 44.

<sup>2)</sup> Mon. d. J. 9, 5. n. 2. — *Annali* 1869 p. 172. ss.

archaischer Vasen von Rhodos<sup>1)</sup> eine Art von Wasservögeln auftritt, die denen der obigen Denkmäler (e k) sehr ähnlich ist, braucht nur erwähnt zu werden. Wichtiger ist es, daß durch einen glücklichen Zufall uns das Fragment einer höchst alterthümlichen, ebenfalls aus Kameiros stammenden Vase erhalten wurde, welches in seiner primitiven Technik den bekannten Dipylonvasen aus Athen sehr nahe steht, inhaltlich aber für unsere Frage einen wichtigen Beitrag liefert<sup>2)</sup>; denn es zeigt einen naturalistisch gebildeten Baum von anscheinend sogar botanisch gleicher Gattung, wie das Armband von Corneto (j). Wir sehen demnach wiederum eine in der ältesten griechischen Kunst seltene Erscheinung gleichmäßig in Rhodos und in jenen Goldsachen etruskischen Fundorts auftreten.

Hiezu kommt noch, daß auch bezüglich der ornamentalen Typen zwischen den etruskischen Goldsachen einerseits, den Goldsachen und frühesten Vasen von Rhodos andererseits die größte Verwandtschaft, ja Gleichartigkeit herrscht. Die oben beschriebenen, knopfartigen Köpfe (b l m) kehren in zwar nicht identischer, aber doch sehr ähnlicher Weise als Zierrath an rhodischem Goldschmuck (p) wieder.<sup>3)</sup> Letzterer zeigt hier, und nur hier unter einer so beträchtlichen Zahl von Denkmälern, leise Anklänge an ägyptische Form; eine gelegentliche Einwirkung von Kypros her oder auch ein für diesen Fall anzunehmendes früheres Entwicklungsstadium der rhodischen Kunst können diese Ausnahme motiviren. Ähnliches gilt von einer besonderen Art von Palmette, welche sowohl auf dem Galassischen Brustschild (a) wie an rhodischen Vasen<sup>4)</sup> in ganz gleichartiger Weise zur Ausfüllung eines leeren Mittelgrundes benutzt wird und aus zwei nach oben gekrümmten Voluten besteht, zwischen welchen sich parallele Blütenstengel befinden. Es läßt sich nachweisen, daß dieser Typus der Palmette aus Phönikien über Kypros nach Rhodos wanderte; denn er findet sich auf einheimischen phönikischen Marmorreliefs von Aradus<sup>5)</sup> und ebenso an einem kyprisch-phönikischen Kalksteinkapitel von Golgoi<sup>6)</sup> und mehrfach

<sup>1)</sup> Salzmänn a. a. O. pl. 32, 35, 37 = Longpérier, pl. 57.

<sup>2)</sup> Salzmänn, pl. 39.

<sup>3)</sup> Vgl. Vaux a. a. O. n. 6.

<sup>4)</sup> J. B. Salzmänn, pl. 33.

<sup>5)</sup> Longpérier, Mus. Nap. III. pl. 18. n. 3, 4.

<sup>6)</sup> a. a. O. pl. 33. n. 4.

an den bekannten Silberschalen. Auch das früher erwähnte<sup>1)</sup> breite, bandartige Flechtmotiv der etruskischen Funde hat denselben Weg gemacht; es findet sich besonders häufig an den ältesten Vasen von Rhodos<sup>2)</sup> und an einer von Thera<sup>3)</sup>, an den kyprischen Silberschalen<sup>4)</sup> und an den genannten Reliefs von Aradus<sup>5)</sup>. Es läßt sich also gewissermaßen der ganze Stammbaum dieser beiden Motive bis rückwärts zu seinem Ursprung verfolgen. Sie scheinen in der einheimisch phönikischen bez. altasiatischen<sup>6)</sup> Metallindustrie ihre Wurzel zu haben, wie die Rosette.

Wir gehen zu weiteren Analogieen in der ornamentalen Dekoration über. Die der Goldplatte von Bräneste (k) angefügten Parallelstreifen aus Silberdraht wiederholen direkt ein ornamentales Motiv, das in ältesten Vasen von Rhodos<sup>7)</sup> und Thera<sup>8)</sup> sehr häufig ist. Das schmale, schnurartige Flechtmotiv dient in den etruskischen (a b k) wie in den rhodischen Goldsachen (d p) als Einfassung oder Trennung tektonischer Flächen; Rosette, Mäander, Hakenkreuz finden sich hier wie dort entsprechend verwendet.<sup>9)</sup> Ueberzeugender noch ist die Benutzung des Zickzack- oder Spitzenornaments; man sieht dasselbe z. B. an dem Goldschmuck von Kameiros (d) im Gewande der asiatischen Artemis.<sup>10)</sup> Mit Vorliebe wird es beiderseits zum Einsäumen tektonischer Flächen angewandt: so an Funden aus dem Galassischen Grabe (a b), wie an rhodischen Vasen von frühesten Archaismus<sup>11)</sup>, darunter die bekannte Schale mit dem Kampf um die Leiche des Euphorbos. Letztere zeigt zudem noch das breite Flechtmotiv und das Streifenornament, steht also unserem Stil ganz besonders nahe. Schließlich sei noch hervorgehoben, daß die Verwendung

<sup>1)</sup> S. 84.

<sup>2)</sup> Salzmänn, pl. 32; 43 = Longpérier, pl. 58; 48; 49; 53.

<sup>3)</sup> Mon. d. J. 9, 5 n. 1.

<sup>4)</sup> Cesnola, Cyprus p. 329.

<sup>5)</sup> Longpérier a. a. O. — Bgl. pl. 21.

<sup>6)</sup> Bgl. Layard, M. o. N. 1849. pl. 53. n. 2; 3; 4.

<sup>7)</sup> Salzmänn, pl. 32; 37; 42; 43; 50; 53; 54.

<sup>8)</sup> Conze, Melische Thong. S. V. = Arch. Zeit. 1854. T. 62. n. 3.

<sup>9)</sup> Bgl. Salzmänn, passim.

<sup>10)</sup> Vaux a. a. O. n. 7; 9.

<sup>11)</sup> Salzmänn, pl. 33; 53.

dieses Spizenornaments — einzeln, in Dreieckform — zur Ausfüllung überflüssigen Raumes am Rande einer Fläche nicht nur überhaupt einer gewissen Klasse frühesten griechischer Vasen, sondern gerade auch den rhodischen<sup>1)</sup> mit unseren etruskischen Denkmälern (a j k) gemein ist. Den schlagendsten Beweis liefert hiefür das vorhin erwähnte Vasenfragment<sup>2)</sup>; es hat nicht nur die auffallende Darstellung jenes Baumes, sondern auch die genannten, hier wie dort zur Ausfüllung des Raumes zwischen den Gliedern des Pferdekörpers dienenden Spizen mit dem Armband von Corneto (j) gemeinsam.<sup>3)</sup> Es muß wiederholt werden: eine so sehr ins Einzelne wie ins Allgemeine gehende Kongruenz kann keine zufällige sein. Vielmehr ist es augenscheinlich, daß hier überall die Worte und Wendungen einer gleichen Kunstsprache, eines gleichen Kunstdialekts vorliegen.

Schon anderweitig ist bemerkt worden, daß die Form des Regulini-Galassi'schen Grabes in Cäre verwandt ist mit der eines Grabes in Rameiros<sup>4)</sup>, sowie daß zwei kleine Krüge mit linearen und Kreisornamenten aus einem Grab in Corneto<sup>5)</sup> „sehr übereinstimmen mit Vasen aus sehr alter Schicht in Rameiros.“<sup>6)</sup> Also auch hier ergeben sich, zunächst rein monumentale, Bindglieder zwischen Etrurien und Rhodos. Es ist klar, daß in der Zeit, welcher diese Denkmäler angehören,<sup>1)</sup> kein Import von Etrurien nach Rhodos stattfinden konnte, sondern nur umgekehrt. Angesichts aller dieser Thatfachen ist man unbedingt genöthigt, diese Art von in Etrurien gefundenen Metallarbeiten als direkte Erzeugnisse einer ältesten Kunst anzusehen, welche an der kleinasiatischen Küste zu Hause war und speziell in Rhodos ihren Mittelpunkt hatte. Denn die figürliche wie ornamentale Dekoration der etruskischen Funde deckt sich in allen wesentlichen Theilen mit derjenigen der rhodischen Funde.

Aber selbst wenn dies Faktum als sicher angenommen wird,

<sup>1)</sup> Salzman, t. 37; 42; 43; 44.

<sup>2)</sup> Salzman, t. 39.

<sup>3)</sup> Vgl. Mon. d. J. 9, 5 n. 1.

<sup>4)</sup> Conestabile, Sovra due dischi etc. p. 32 A. 3.

<sup>5)</sup> Mon. d. J. 10, 10c n. 12.

<sup>6)</sup> Helbig, Annali 1874 p. 262.



so stellt sich doch noch das Bedürfnis heraus, dasselbe nicht nur durch monumentale sondern auch durch historische und literarische Zeugnisse zu begründen. Wenn wirklich eine Kunstschule von so ausgeprägtem Charakter und so entwickelter Technik schon früh in diesen Gegenden thätig war, sollten wir keine schriftliche Kunde davon haben? In der That ist diese vorhanden, wenn auch in etwas anderer Form, als man erwarten mag.

Ueber die Bedeutung mancher Mythen läßt sich streiten, über diejenige des Mythos von den „Telchinen“ nicht. Er ist zwar in der Hauptsache nur bei Diodor (5, 55) erhalten, beruht aber jedenfalls auf einer alten Volksanschauung. Nach ihr werden die Telchinen in unverkennbarer Weise als ein Stamm oder ein Geschlecht von Metallarbeitern geschildert; ihr ursprünglicher Aufenthaltsort ist Rhodos<sup>1)</sup>. Von den ebenfalls in Kleinasien heimischen „idäischen Daktylen“ unterscheiden sie sich durch die Bestimmtheit und Klarheit, mit welcher ihr Mythos umschrieben ist. Gemeinsam haben sie mit ihnen einen gewissen halbbarbarischen Charakter, der sie den Olympiern und den griechischen Göttern ziemlich fern stellt. Auch werden ihnen mancherlei Zauberkünste und verderbliche Kräfte zugeschrieben<sup>2)</sup>; alles Züge, welche dem klaren plastischen Geist griechischer Mythenbildung widersprechen und demgemäß auf fremden Einfluß deuten. In der späteren Volksanschauung wurden die Telchinen sogar zu reinen Naturdämonen und Plagegeistern<sup>3)</sup>; aber dieser allgemeineren, populären Deutung ging jene engere, lokale voraus: sie waren zunächst Personifikationen der Schmiedekunst d. h. heroische Vertreter einer alteinheimischen und ausgedehnten Metallindustrie<sup>4)</sup>. War eine solche wirklich vorhanden, so muß man für dieselbe auch stilistisch eine eigene Kunstprovinz statuieren. Und es wäre mindestens auffallend, wenn sich für diese keine monumentalen Belege erhalten hätten. Das Bedürfnis nach letzteren und das obige nach literarischen Zeugnissen ergänzen sich nun gegenseitig aufs Beste. Zwar hat man schon

<sup>1)</sup> Overbeck, S. N. 40—55. — Welcker, Die aeshyl. Trilogie, S. 182 ff. — Preller, Gr. Myth. I<sup>3</sup>, 496 ff.

<sup>2)</sup> Strabo 14. p. 654.

<sup>3)</sup> Welcker, Gr. Götterl. 2, 149.

<sup>4)</sup> Strabo 14, p. 653 — 10, p. 466, 472. — Vgl. Callim. h. in Del. 31.

früher bezüglich der Metropolis von Kameiros darauf hingewiesen, daß diese Stadt der mythische Ursitz des Telchinenstammes war <sup>1)</sup>. Indes die dortigen Vasen- und statuarischen Funde stehen zu sehr innerhalb der allgemein griechischen Entwicklung, die Metallfunde waren zu spärlich, als daß sich ohne weitere Beihilfe daraus ein lokal beschränkter Stil erkennen ließ. Mit Hilfe der zahlreichen betr. etruskischen Funde, wenn man sie in unserem Sinne faßt, ist dies nunmehr möglich; und zwar hat man damit eine Kunstrichtung gewonnen von so ausgeprägter Physiognomie, wie nur zu wünschen. Daß dieselbe Demjenigen, was der Mythos im Einzelnen von den Telchinen erzählt, nicht widerspricht, sondern in jeder Hinsicht entspricht, bedarf nur eines kurzen Nachweises.

Der allgemeine künstlerische Charakter unserer Denkmäler wies nach Kleinasien und ebenso entspricht ihr Stoff dem natürlichen Bodenreichtum der dortigen Küste; gerade sie ist die Heimath der Telchinen. Die denselben beigelegten Namen: Chrysos, Argyros, Chalkos bestätigen dies Verhältniß <sup>2)</sup>; auch einzelne der dargestellten Typen führten, wie wir gesehen haben, ganz speziell nach Kleinasien. Die Technik der Denkmäler wies auf alte Metallindustrie; die Telchinen sind Vertreter einer solchen. Der künstlerische Charakter unserer Denkmäler so gut, wie der mythische der Telchinen, ist in mancher Beziehung fremdartig und absonderlich. Das Lokal und die Art ihrer Thätigkeit deuten auf halbbarbarische Zustände; un-griechische Typen sind auch auf den Denkmälern häufig. Die letzteren gehören einer sehr frühen griechischen Kunststufe an; die Telchinen, als mythische Kunstheroen; repräsentiren eine solche. Stilistische und sachliche Motive, zum Theil auch der Fundort, weisen nach Rhodos, speziell nach Kameiros; gerade dort ist der Hauptsitz der Telchinen <sup>3)</sup>. Diesen selbst werden Beziehungen zu Lykien zugeschrieben <sup>4)</sup>; einzelne unserer Kunstwerke erinnerten auffallend an lykische Darstellungen <sup>5)</sup>. Ja, gerade in letzterer Hinsicht darf man eine Vermuthung wagen. Es ist wahrscheinlich,

<sup>1)</sup> Vaux a. a. D. — Salzmann a. a. D.

<sup>2)</sup> Eustath. ad H. p. 277.

<sup>3)</sup> Diod. 5, 55 ss.

<sup>4)</sup> Diod. a. a. D.

<sup>5)</sup> S. oben S. 79.

daß die rhodische Kunst ihre erste Anregung aus Lykien empfing. Denn einer der dortigen Telchinen, und zwar der einzige Heros Eponymos unter ihnen, Lykos, soll nach Lykien ausgewandert sein <sup>1)</sup>. Gemäß einer in der griechischen Mythengeschichte bezüglich fremder Eindringlinge nicht seltenen optischen Spiegelung — wir erinnern nur an den Zug des Dionysos nach Indien, Apollos Empfang in Delphi durch Dionysos, die Fahrt der Aphrodite von Kythera nach Kypros — ist dies als ein Anzeichen zu fassen, daß faktisch das umgekehrte Verhältniß statt hatte: lykische Kunst wanderte nach Rhodos. Zur Bestätigung hiefür kann es nur dienen, wenn berichtet wird <sup>2)</sup>: die Telchinen, d. h. natürlich ihre Metalltechnik, seien von Kreta nach Rhodos und Kypros gewandert. Thatsächlich muß, aus leicht begreiflichen Gründen, der Strom in gerade entgegengesetzter Richtung geflossen sein; vielleicht erklären sich die Wanderungen des Daidalos in ähnlicher Weise. Auf einen aus den Denkmälern gleichfalls erkennbaren Zusammenhang zwischen rhodischer und kretischer Kunst ist schon oben <sup>3)</sup> aufmerksam gemacht worden.

Der mehr volkstümliche Charakter der rhodischen Kunst, welche vorzugsweise in Metallschmuck und Metallgeräth thätig war, scheint es verhindert zu haben, daß der Mythos von den Telchinen zu einer so großen Bedeutung in griechischer Poesie und Literatur emporkam, wie der von Daidalos. Doch stehen sich beide in mancher Beziehung nahe. Die Telchinen sollen den Griechen zuerst Götterbilder gemacht haben <sup>4)</sup>. Möglicherweise geht dies auf die Einführung der asiatischen Artemis und ähnlicher orientalischer Typen in die griechische Kunst; gleichwie der mythische Kunstfortschritt des Daidalos, die Bewegung seiner Statuen, sich nach mündlich ausgesprochener Ansicht Brunns <sup>5)</sup> auf noch vorhandenen Denkmälern, zumal Münztypen <sup>6)</sup> nachweisen läßt. Einen Beweis hiefür

<sup>1)</sup> Diod. 5, 56, 1. — Hes. s. Λύκος.

<sup>2)</sup> Steph. Byz. s. v. Τέλχινες. — Strabo 10, p. 472. — Paus. 9, 19, 1. — Vgl. Engel, Kypros I, 197.

<sup>3)</sup> S. 88.

<sup>4)</sup> Diod. 5, 55, 2.

<sup>5)</sup> In seinen Vorlesungen.

<sup>6)</sup> Zahn, Memorie d. J. II. t. 1. — Vgl. Petersen, Kritische Bemerkungen u. s. w. Programm von Plön. 1871.

könnte man in dem Umstand finden, daß weibliche Götteridole, wo sie in Vasenbildern als früher Zeit angehörig charakterisirt werden sollen<sup>1)</sup>, die spitze orientalische Mütze oder den Polos tragen. Letzterer scheint speziell aus Kleinasien zu stammen, würde demnach auf eine Ableitung des Typus dieser Götteridole dorthin deuten<sup>2)</sup> und den Mythos der Telchines so auf künstlerischem Gebiet ergänzen. Bei Besprechung der asiatischen Artemis-Typen wird hierauf näher einzugehen sein. Endlich mögen gewisse, in gleichmäßigen Reihen wiederkehrende Frauengestalten auf unsern Denkmälern (b), welche sich wie im Reigen gegenseitig bei den Händen fassen<sup>3)</sup>, an die *ῥόμραι Τελχίνιαι* erinnern, welche die Telchines noch außer jenen Göttern bildlich dargestellt haben sollen<sup>4)</sup>.

Doch auch hievon abgesehen, fanden sich greifbare Beweise genug für den Zusammenhang des Mythos mit den Denkmälern. Insoferne es sich in der Geschichte um Thatfachen nicht um Worte handelt, ist man deshalb berechtigt, ersteren als ein wirkliches, wenn auch nur indirektes, historisches Zeugniß anzusehen. Ebenso gut wie Daidalos kein Phantasiegebilde, sondern die mythische Verkörperung einer historisch erkennbaren Kunststufe und Kunstrichtung im griechischen Alterthum ist; so gut müssen auch die Telchines als — eben durch die Uebereinstimmung von Mythos und Denkmälern — historisch kenntliche Vertreter einer Metalltechnik und Metallkunst an der kleinasiatischen Küste aufgefaßt werden. Einschließungsweise mag hier die Frage erlaubt sein, ob die der rhodischen Kunst besonders eigene Granulationstechnik<sup>5)</sup>, welche nicht durch den Prozeß gewöhnlicher Löthung, sondern nur durch Bestreichen des Metalls mit einem feineren Bindemittel ermöglicht worden sein kann, nicht etwa mit dem Namen der Telchines selbst in Verbindung steht? *Θέλειν* ist ursprünglich = streicheln; der Begriff des Zauberns wird erst später damit verbunden<sup>6)</sup>. Doch dies nur bei-

<sup>1)</sup> J. B. Müll.-W. D. a. R. I, 11. — Overbeck, Gallerie her. Bildw. Taf. 27, 1, 4. — Vgl. jedoch Helbig, Ueber den Pileus u. s. w. In den Sitzungsber. der k. bair. Ak. Philos. phil. Kl. 1880. S. 535.

<sup>2)</sup> Vgl. Müllers Handb. d. A. § 71.

<sup>3)</sup> Vgl. Grifi a. a. D. t. 3. n. 6.

<sup>4)</sup> Diod. 5, 55, 2.

<sup>5)</sup> S. oben S. 87.

<sup>6)</sup> Vgl. Suid. v. *θέλειν*. — Eustath. 772, 1. — Hes. s. v.

läufig. Wie Daidalos in Attika, waren die Telchinen auf Rhodos zu Hause: die altattische Bildschnitzerschule, die altrhodische Metalltreiberschule sind mythisch wie historisch gleich zu setzen d. h. beide sind zwar nicht reale Personen, aber reale Faktoren, mit denen die Kunstgeschichte rechnen darf und muß.

Daß die altrhodische Kunstschule keineswegs eine unbedeutende war, sondern sehr wohl neben die altattische gestellt werden konnte und gestellt wurde, dafür giebt es einen sehr guten Gewährsmann: Pindar. Er schreibt ihren Erzeugnissen dieselben Eigenschaften zu, welche die Sage von denen des Daidalos berichtet; auch sie bewegten sich, lebenden Wesen gleich<sup>1)</sup>. Man denkt hiebei unwillkürlich an die so lebendigen Thierdarstellungen der ältesten rhodischen Vasen und Goldsachen. Die alte Metallkunst des benachbarten Samos, wie die archaischen Statuen von Kameiros<sup>2)</sup>, setzen die mythische Ueberlieferung in historischer Zeit fort. Ebenso finden einzelne historisch beglaubigte, aber bisher nicht wohl unterzubringende Erzeugnisse altgriechischer Technik in kostbaren Metallen ihre passende Parallele unter unseren Denkmälern. Die Typen des Schmucks von Präneste (c) sind, abgesehen von den Flügeln, augenscheinlich nach dem Leben gebildet und stellen also Frauen in kleinasiatischer Landestracht dar; wenn wir solche Gestalten betrachten, so verlieren gewisse Erzeugnisse der ältesten kleinasiatischen Kunst, wie die in Delphi aufgestellte goldene Statue der Brodbäckerin des Kroisos<sup>3)</sup>, einen großen Theil des Auffallenden, das sie sonst für uns haben. Die Wasservögel auf dem Kopfschmuck von Gäre (e) dagegen bieten Gelegenheit, uns die goldenen Cicaden zu veranschaulichen, welche die alten Athener an oder auf dem Kopfschmuck trugen<sup>4)</sup>. Wahrscheinlicherweise waren diese Cicaden in einer ähnlichen primitiven Stempeltechnik, vielleicht mit aufgesetzten Körnern, gefertigt, wie jene Vögel. Ein sehr spätes Zeugniß endlich für die an der kleinasiatischen Küste geübte Gold und Silbertechnik gewährt der bekannte Goldschmied von Ephesos<sup>5)</sup>; er verfertigte kleine Votivtempelchen aus Silber für die — Artemis.

<sup>1)</sup> Pind. Ol. 7, 93.

<sup>2)</sup> Salzman a. a. D. pl. 9—24.

<sup>3)</sup> Herod. I, 51.

<sup>4)</sup> Thuc. I, 6.

<sup>5)</sup> Apostelgesch. R. 19. B. 24.

Wenn man nun aber dieser ganzen Kunststrichtung für die älteste Zeit den Namen der „rhodischen“ beilegt, so darf dies selbstverständlich nicht zu eng gefaßt werden. Vielmehr soll damit nur eine kurze und bündige Bezeichnung gegeben sein für jene Kunst, welche die beiden dem Mittelmeer zugewandten Fronten der kleinasiatischen Küste berührte, ihren Hauptsitz aber eben in der an dem Durchschnittspunkt dieser Fronten gelegenen Insel Rhodos hatte. „Rhodisch“ gilt hier in demselben Sinne, wie man von einem „melischen“ Stil der bekannten Vasen spricht oder sprechen kann, wenn sie auch nicht alle aus Melos selbst stammen.

Der halb fremde Kunstcharakter der Telchiner unterscheidet sie bestimmt von der rein naturalistischen und ausschließlich griechischen Kunststrichtung, welcher man den Namen Daidalos an die Spitze setzen darf; wie sie andererseits wohl in dem Zweck, aber nicht in den Mitteln ihrer Thätigkeit mit den — nach der homerischen Tradition gefaßten — Phönikern übereinstimmen. Gleich diesen zur See, scheinen die Telchiner d. h. der durch sie vertretene Stand der Metallarbeiter auf dem Landwege von Kleinasien her den Griechen fremde Kunstelemente übermittelt zu haben<sup>1)</sup>. Man erkennt also in der ältesten griechischen Kultur, soweit sie sich auf Kunst erstreckt, drei zum Theil auch zeitlich parallele Richtungen.

	asiatisch	griechisch
Phöniker	Telchiner	Daidalos
Kypros	Rhodos	Attika.

Diese Eintheilung entspricht ganz der mythischen, wie thatsächlichen Ueberlieferung. Es ist bezeichnend für die Feinfühligkeit griechischen Sinnes, daß auch in der Art, wie jede einzelne Kunststrichtung durch ihre Vertreter charakterisirt ist, eine Steigerung vom Fremden und Allgemeinen zum Individuellen und Persönlichen stattfindet, welche den thatsächlichen Verhältnissen zum schlagenden Ausdruck dient. Der, vom griechischen Standpunkt aus, theils fremden theils halb fremden theils eigenen Kunst entsprechen als Vertreter: ein Volk, ein Stamm, ein Mann. Der eigentlich persönliche Mythos aber beginnt erst da, wo die eigene Kunst sich zu regen beginnt, bei den Telchiner. Die Phöniker dagegen haben keinerlei

<sup>1)</sup> Vgl. Selbig, Annali 1875. p. 253.

individuelle, keinerlei persönliche Existenz im griechischen Mythos. Denn erst den einheimischen Kunsterzeugnissen und Künstlern gegenüber konnte sich die jagenbildende Phantasie des Griechenvolks zu Neuschöpfungen angeregt fühlen.

Wenn demnach in jener ältesten Zeit eine von der phönikisch-kyprischen abweichende kleinasiatisch-rhodische Kunstrichtung angenommen werden muß, welche den ersten Anfangspunkt einer selbständigen griechischen Entwicklung bildet, so ist damit doch nicht gesagt, daß es zwischen beiden keine Berührungspunkte gegeben habe. Auf einige derselben ist schon oben<sup>1)</sup> verwiesen worden; andere mögen kurz erwähnt werden. In den bekannten kyprisch-phönikischen Silberchalen finden sich einzelne Spuren griechischen Geistes; wir verweisen in dieser Hinsicht z. B. auf die Frieze von Wasservögeln<sup>2)</sup> und Steinböcken<sup>3)</sup>, sowie verschiedene Jagd Darstellungen<sup>4)</sup>. Ebenda wiederholt sich sachlich, wenn auch nicht stilistisch, in mehreren Exemplaren der Typus des geißelschwingenden Reiters vom Cornetaner Armband (j). Ganz unverkennbar aber ist eine griechische bez. griechisch-kyprische Künstlerhand in der Art, wie die von geflügelten Dämonen bekämpften Löwen und Greife nicht nach assyrischer Weise in schematischer Ruhe, sondern in echt griechischem Sinne voll lebendigster Aktion dargestellt sind<sup>5)</sup>. Dies steht in bestem Einklang mit Dem, was sich oben<sup>6)</sup> bezüglich des Grundunterschiedes der asiatischen und griechischen Flügelwesen ergeben hat. Der Grieche behandelt in beiden Fällen die Dinge nach dem, was sie sind, also aktiv und lebendig; der Orientale hingegen behandelt sie nach dem, was sie bedeuten, also passiv und leblos. Es zeigt sich hier aufs Neue: wo die Allegorie in die Kunst eintritt, verschwindet das Leben aus ihr, und umgekehrt. Denn eine allegorische Figur ist, künstlerisch genommen, keiner Bewegung fähig; sie ist nicht ein Individuum, sondern eine Formel. Es ist höchst

<sup>1)</sup> S. 89; 90.

<sup>2)</sup> Mon. d. J. 10, 33. n. 1; 2.

<sup>3)</sup> Cesnola, Cyprus p. 337.

<sup>4)</sup> Griff a. a. O. t. 5 = Mus. Greg. I, 66. n. 1. — Mon. d. J. 10, 33. n. 5.

<sup>5)</sup> Longpérier, Mus. Nap. III. pl. 10; 11 u. a.

<sup>6)</sup> S. 40.

eigenthümlich, zu sehen, wie sich in den genannten Typen der kyprischen Silberchalen diese beiden Kunstanschauungen durchkreuzen und gegenseitig aufheben. Gerade für Kypros ist ein solches Zusammentreffen charakteristisch und bestätigt in überzeugender Weise die früher mitgetheilte Vermuthung Brunn's über den Charakter der kyprischen bez. kyprisch-phönitischen Kunst<sup>1)</sup>.

Auch hier läßt sich eine mythische Parallele ziehen: die Werke der Phöniker, also asiatischer Herkunft, werden bei Homer wegen ihrer Pracht, ihrer künstlichen Arbeit u. s. w. gelobt; aber die eigentlich lebendigen Kunstgebilde, wie die goldenen Knaben des Phäakenkönigs u. a., werden, wenn auch nur in der Idee, ausschließlich dem Hephaistos zugesprochen, welcher griechischen Charakter trägt. Dieser Unterschied weist schon im frühesten Keim auf den später so stark entwickelten Gegensatz zwischen der dekorativen asiatischen und der konstruktiven griechischen Kunst.

Es würde zu weit führen, den ferneren Verbindungsfäden hier nachzugehen, durch welche die rhodische Kunstichtung an andere frühere oder gleichzeitige anknüpft. Indes verdient wenigstens das Verhältniß derselben zu den Funden von Mykenai eine kurze Erwähnung. Schon insoferne die beiderseitigen Denkmäler meist kostbarem Todtenschmuck dienen, erscheinen sie verwandt. Ferner sind gewisse Beziehungen zu lykischer Kunst, in Mykenai vermittelt der Architektur, beiden gemeinsam. Bezeichnend ist auch die beiderseitige Anwendung gewisser sehr alter Ornamentaltypen: so eines Palmettenmotivs, welches an die ionische Säule erinnert<sup>2)</sup> und eines rundlichen Mäandermotivs<sup>3)</sup> Endlich ist ein Denkmal, wie das goldene Votivtempelchen<sup>4)</sup>, welches direkt an die Tempelchen des Goldschmieds von Ephesos erinnert, geeignet, das Früheste mit dem Spätesten zu verbinden. Unserer obigen Dreitheilung scheint ebenfalls die Gesamtheit der mykenischen Funde zu entsprechen. Denn auch diese zerfallen, obwohl es an Uebergängen und Zwischengattungen nicht fehlt, im Wesentlichen in die angegebenen drei Hauptrichtungen; nur daß an Stelle der telchi-

<sup>1)</sup> S. oben S. 79.

<sup>2)</sup> Schliemann, Mykenai, D. A. S. 367. Nr. 484. — Grifi a. a. D. t. 2.

<sup>3)</sup> Schliemann a. a. D. S. 103. Nr. 142. — Grifi a. a. D. t. 6. n. 1.

<sup>4)</sup> Schliemann a. a. D. S. 306. Nr. 423.





nischen eine andere und frühere halbbarbarische, etwa lykisch-karisch zu nennende Kunst tritt<sup>1)</sup>. Neben letzterer steht dann einerseits die hauptsächlich durch die Vasen vertretene einheimisch-naturalistische, dem sog. geometrischen Stil vorausgehende Richtung<sup>2)</sup>, andererseits der rein asiatische Import, wie er unter Anderm auch in den Eisenbeinsachen von Spata und Menidi zu Tage tritt. Unter dem vorläufigen Namen „karisch“ wird hier nach dem Vorgang Köhlers<sup>3)</sup> jene Kunstrichtung bezeichnet, welche vorzüglich in der naturalistischen Nachahmung solcher Motive stark ist, welche einem kriegerischen Seeleben entnommen sind. Faßt man die Denkmäler von Mykenai unter dem mythischen Namen der dort thätigen Kyklopen zusammen, so ergibt sich folgende Erweiterung und Veränderung der obigen Tabelle, welche das Auftreten fremder Einflüsse in der ältesten griechischen Kunst, soweit sie monumental überliefert ist, veranschaulichen kann:

aegyptisch	assyrisch	lykisch	karisch
Phöniker	Telchinen	Kyklopen	
Kypros	Rhodos	Mykenai.	

Was die zeitliche Datirung des althodischen Stils betrifft, so scheint die mangelnde Erwähnung der Telchinen bei Homer darauf zu deuten, daß ihre Kunstrichtung von etwas späterem Ursprung ist, als die sog. phönikische von Kypros. Ein zeitweiliges Nebeneinandergehen beider ist dadurch natürlich nicht ausgeschlossen; indeß ist man unter diesen Umständen doch versucht, für die erstere als frühesten terminus post quem annähernd das 8. Jahrhundert zu setzen. Eine genauere Zeitbestimmung liegt zunächst darin, daß die zu Kameiros selbst gefundenen Goldsachen „der ältesten Schicht der Nekropolis angehören“<sup>4)</sup> und daher keinenfalls jünger sein können, als das 6. Jahrh. v. Chr.; womit auch die früharchaische Form der dargestellten Harpyientypen übereinstimmt<sup>5)</sup>. Noch enger wird dieser Termin begrenzt, wenn man

<sup>1)</sup> Vgl. Köhler, Mittheil. d. J. 1878. S. 1. ff.

<sup>2)</sup> Vgl. Furtwängler und Löschke, Myk. Thongefäße, passim.

<sup>3)</sup> a. a. O.

<sup>4)</sup> Salzmann, Revue arch. 1863, II. p. 1.

<sup>5)</sup> Vgl. Brunn, Sitzungsber. d. k. bair. Akad. d. W. Philol. phil. Kl. 1870. II. S. 220.

das Verhältniß der fraglichen Denkmäler zu den sogenannten melischen Vasen ins Auge faßt. Diese zeigen in der Verwendung und Darstellung der menschlichen Gestalt, sowie in dem Charakter der Ornamente eine etwas jüngere Kunststufe, als jene. Und da wiederum die genannten Vasen kaum jünger sein können, als das 7. Jahrh., so bildet dasselbe einen weiteren terminus ante quem für unsere Denkmäler. Bestätigt wird diese Annahme noch durch das nahe Verhältniß der letzteren zur Euphorbosvase<sup>1)</sup>, welche aus epigraphischen Gründen vor die 47. Olympiade gesetzt werden muß<sup>2)</sup>. Hiernach kann man die betreffenden Denkmäler mit ziemlicher Sicherheit von 650—550 v. Chr. datiren. In vollem Einklang mit diesem Resultat steht die Datirung der zum Theil mit ihnen zusammen gefundenen kyprischen Silberschalen, welche, in Folge anderer Gründe aber gewiß richtig, frühestens in das Jahr 650 v. Chr. versetzt worden sind<sup>3)</sup>. Trotzdem aber kann innerhalb des genannten Zeitraums immerhin eine gewisse Altersdifferenz zwischen den einzelnen Funden statthaben; ja, manche Anzeichen sprechen geradezu für eine solche.

Man wird nun noch die Forderung erheben, daß die Möglichkeit eines Imports rhodischer Kunstwerke nach Etrurien in so früher Zeit historisch erwiesen werde. Diese Möglichkeit wird überhaupt schon dadurch nahe gelegt, daß die betreffenden Gegenstände fast sämmtlich aus den etruskischen Hafenstädten Cäre und Corneto, sowie dem vom Meere her leicht zugänglichen Präneste stammen. Daß die dort verkehrenden Phöniker<sup>4)</sup> auch mit griechischen Waaren gehandelt haben können, liegt auf der Hand. Indes sind wir nicht genöthigt, zu ihnen als Vermittlern zu greifen. Denn es gibt historische Zeugnisse dafür, daß zu der fraglichen Zeit nicht nur die Griechen, sondern gerade im Besondern die Rhodier in diesen Gegenden verkehrten. Ehe die Phöniker, beziehungsweise Karthager im tyrrhenischen Meer festen Fuß faßten, hatten sie dort — eben während der ersten Hälfte des 6. Jahrh. — harte Kämpfe zu bestehen mit den Kriegsflotten der Rhodier

<sup>1)</sup> Salzmann, N. d. C. pl. 53.

<sup>2)</sup> Kirchhoff, Studien<sup>8</sup> S. 42.

<sup>3)</sup> Helbig, Annali 1876. p. 234.

<sup>4)</sup> Vgl. Helbig Annali 1876. a. a. D.

und Knidier <sup>1)</sup>. Daß beide um diese Zeit dorthin Handel trieben, ergibt sich hieraus mit zwingender Nothwendigkeit. Denn es mußte ein Objekt des Kampfes geben, die Handels Herrschaft in dortiger Gegend. Und daß die Karthager diese damals noch keineswegs ausübten, ist schon anderweitig nachgewiesen worden <sup>2)</sup>. Auch der 540 v. Chr. von Bias den Phokäern gemachte Vorschlag, nach Sardinien auszuwandern <sup>3)</sup>, weist auf eine vertraute Bekanntschaft mit den dortigen Verhältnissen, welche nur durch vorhergehenden Handelsverkehr von Kleinasien aus erreicht werden konnte. Einem solchen mußte zudem die Lage der alten griechischen Kolonien in Sizilien und Unteritalien förderlich sein. Daß aber hiebei wiederum gerade die Rhodier und Knidier eine hervorragende Rolle spielten, beweist die Kolonisation von Lipara durch dieselben <sup>4)</sup> im Jahre 579 v. Chr. Von hier bis zur etruskischen Küste ist es nicht weit und, da wie gesagt damals die Karthager diese Gegend noch nicht beherrschten, so ist — wenn man das Resultat der vorhergehenden Untersuchung der Denkmäler in Betracht zieht — ein dortiger Handelsverkehr der Rhodier um diese Zeit mit fast mathematischer Sicherheit anzunehmen.

Eben dieser Verkehr wurde zwar später, in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts, durch die Niederlagen der Griechen gegenüber den Karthagern abgeschnitten <sup>5)</sup>; aber das ändert an der Thatsache selbst Nichts, bestätigt vielmehr nur die oben anderweitig gefundene Datirung unserer Denkmäler bis an die Grenze des Jahres 550 v. Chr. Der schon hervorgehobene Umstand, daß die rhodischen Denkmäler zum Theil mit und neben den kyprisch-phönikischen gefunden wurden, deutet, in Erwägung des vorhin Gesagten, gerade auf eine Epoche des Uebergangs von griechischer zu phönikischer Handels Herrschaft; wenn nicht etwa auch jene kyprischen Sachen schon durch die Rhodier eingeführt wurden, was keineswegs ausgeschlossen ist. Jedenfalls beweisen Zeit und Ort der etruskischen Funde nicht gegen, sondern eher für die Annahme

<sup>1)</sup> Diod. 5, 9. — Paus. 10, 11, 3.

<sup>2)</sup> Helbig, *Annali* 1876. p. 237.

<sup>3)</sup> Herod. 1, 170.

<sup>4)</sup> Diod. a. a. O. — Strabo. 6. p. 275. — Paus. a. a. O.

<sup>5)</sup> Herod. 1, 166. — Vgl. Helbig a. a. O.

ihres kleinasiatischen bez. rhodischen Ursprungs. Eine streng historische Ueberlieferung bestätigt somit die aus den Denkmälern selbst gewonnene Ueberzeugung: daß sie von Rhodos nach Etrurien importirt wurden.

Es erübrigt noch, einen kurzen Blick zu werfen auf die Nachahmungen oder künstlerischen Mischgattungen, welche in Etrurien selbst durch die rhodischen Denkmäler veranlaßt wurden. Vieleicht sind diese theilweise als Halbfabrikate eingeführt und verwendet worden: als Beispiel nennen wir zwei kleine Beschlagplatten dieses Stils, mit Darstellungen einer geflügelten Frau, welche sich an einer silbernen Ciste aus Bräneste befinden <sup>1)</sup>. Die unmittelbare Nebeneinanderstellung macht hier in schlagender Weise den Unterschied klar zwischen dem rhodischen Stil einerseits und dem asiatischen Stil etruskischer Provenienz andererseits. Als relativ frühe etruskische Nachahmungen kann man bezeichnen einen goldenen Brustschild <sup>2)</sup>, eine gleiche Halskette <sup>3)</sup> und eine Bronzevase <sup>4)</sup>, alle drei aus Corneto. Das Vorkommen barbarischer Typen und Ornamente, welche der ältesten italischen Kunst angehören, sowie im Allgemeinen eine gewisse Stumpfheit der Formgebung und ein Mangel an architektonischem Sinn kennzeichnen diese Erzeugnisse. Ein Vergleich des eben erwähnten Brustschildes von Corneto mit dem obigen Armband von Corneto (j) ist hiefür besonders lehrreich.

In jüngere Zeit gehört ein Goldschmuck nebst Spange, letztere mit einer in Körnertechnik ausgeführten Aufschrift versehen, welche nach Idee und Sprache etruskisch ist <sup>5)</sup>. Dieser Schmuck bildet den Uebergang zur späteren etruskischen Goldtechnik, welche mit Recht so berühmt geworden, ursprünglich aber wohl von jener rhodischen herzuleiten ist. Der durchweg nachahmende und mit originaler Erfindungskraft wenig begabte Charakter der einheimisch etruskischen Kunst wird hiedurch aufs Neue ins Licht gestellt.

<sup>1)</sup> Mon. d. J. 8, 26. n. 1. = Archaeologia 41. pl. 10. — Vgl. Schliemann, Mykenai D. A. S. 230. n. 306.

<sup>2)</sup> Mon. d. J. 10, 10b. n. 2.

<sup>3)</sup> Mon. d. J. 10, 24a. n. 6ab.

<sup>4)</sup> Mon. d. J. 10, 24a. n. 7.

<sup>5)</sup> Mon. d. J. 1855. t. 10.

Den Prozeß des Uebergangs vom originalen zum kopirenden Stil des Genaueren zu verfolgen, muß einer speziellen Geschichte der Goldschmiedekunst in Etrurien vorbehalten bleiben; diese wird aber stets von den „rhodischen“ Funden auszugehen haben. Wie man aus der Gesamtmasse der sogen. etruskischen Monumente die „altitalischen“ ausschied<sup>1)</sup>, so muß man jetzt neben den kyprischen auch die rhodischen ausscheiden: in dem Galassi'schen Grab zu Gäre sind alle drei Richtungen neben einander vertreten. Die vielumstrittene Frage nach dem Ursprung der frühesten etruskischen Kunst führt also, soweit fremder Einfluß in Betracht kommt, einerseits über Kypros nach dem innern, andererseits über Rhodos nach dem vordern Asien.

Wie sich gezeigt hat, gehören die ältesten griechischen Darstellungen der asiatischen Artemis dem „rhodischen“ Stil an; ihr Kunsttypus muß also von dem Festland Kleasiens aus zunächst auf die Inseln des ägäischen Meeres übergegangen sein. Das verhältnißmäßig häufige Vorkommen desselben gerade auf den rhodischen Denkmälern scheint auf eine lokale Beziehung der Göttin zu Rhodos zu deuten, welche auch anderswoher eine Bestätigung erhält. Zunächst haben sich in Kameiros eine größere Anzahl sitzender Frauenstatuen von früharchaischem Charakter gefunden, welche einen Löwen, ein Rehkalb u. s. w. auf dem Schooß halten und demgemäß am wahrscheinlichsten als Artemis gedeutet werden<sup>2)</sup>. Ferner werden die dort heimischen Telchinen *δαλμονες προσήφοι* genannt<sup>3)</sup> und ebenso gab es eine *Ἄρτεμις προσήφα*<sup>4)</sup>, von der wir freilich nicht mehr als den Namen und die Thatsache wissen, daß sie einen Tempel an der Küste von Euboia hatte. Jedenfalls kann aber die Gemeinsamkeit dieses im griechischen Mythos einzigen Beinamens nicht auf Zufall beruhen; vielmehr müssen ihm gemeinsame mythische Beziehungen zu Grunde liegen, welchen zu folgen wir freilich jetzt nicht mehr im Stande sind. Als sicher ergibt sich nur, daß beide, Telchinen wie asiatische Artemis, auch vom

<sup>1)</sup> Brunn, *Annali* 1866. p. 410.

<sup>2)</sup> Salzmann, *N d. C. t.* 9; 16.

<sup>3)</sup> Diod. 5, 55, 7.

<sup>4)</sup> Plut. *Them.* 8.

Standpunkt des griechischen Mythos aus gesehen πρὸς ἦω nach Osten weisen d. h. einem asiatischen Einfluß unterliegen, wie dies schon aus den Denkmälern erwiesen wurde. Auch entspricht einem solchen Verhältniß die Beschaffenheit des speziell rhodischen Typus der Göttin; er zeigt sachlich asiatischen, formal griechischen Gehalt. In ersterer Beziehung ist die unorganische Verbindung der Flügel mit dem Körper bemerkenswerth, in letzterer vorzüglich die umgebogene Form derselben (d). Daß die einmal auftretende sichelförmige Gestalt der Flügel<sup>1)</sup> an die Mondsichel erinnern sollte<sup>2)</sup>, ist bei der diesen Typen sonst eigenen Symbolik nicht anzunehmen; eher mögen technische Gründe hier maßgebend gewesen sein, da die sichelförmigen Flügel sich wesentlich nur als eine Abfärbung jener umgebogenen darstellen. Bezüglich der Technik zeigt der rhodische Typus durchweg einen orientalischen Charakter; denn die Gestalten der Göttin sind überall durch Stempeldruck (a b c), höchstens mit Hinzufügung von aufgesetzten Körnern (d) hervorgebracht.

In den angeführten Exemplaren lassen sich die einzelnen Elemente des Typus deutlich scheiden. Der Galassische Brustschild (a) zeigt nur die Flügelfrau mit ausgestreckten Händen und einer Art von Palmetten als Ersatz der Thiere; letztere finden sich dagegen gewissermaßen gesondert dargestellt in dem Typus des löwenhaltenden Mannes auf dem Mittelfeld desselben Schildes. Das Armband von Gäre (b) zeigt schon beide Elemente vereinigt, indem ein Löwe je rechts und links „in Wappenstellung“ neben einer Frau steht, welcher aber noch die Beflügelung fehlt. Diese, aus gesonderter Darstellung einzelner Motive sich ergebenden, Grundzüge des Typus sind jedoch nicht zeitlich als die frühesten Darstellungen, sondern vielmehr als Ergebnisse einer nachträglichen, abfärbenden Zerlegung desselben von Seiten des Künstlers zu betrachten. In Wirklichkeit muß der schon fertige Typus von Kameiros (d) als der älteste gelten; wie sich dies nicht nur aus stilistischen Gründen, sondern auch aus seiner, an ein geschnitztes Idol erinnernden, Erscheinung deutlich ergibt. Derselbe gehört sicher noch ins 7. Jahrh. v. Chr. und bietet uns demnach gleich zu Anfang das Bild der

<sup>1)</sup> Vaux a. a. O. n. 2.

<sup>2)</sup> Vgl. Curtius, Arch. Zeit. 1869. S. 111.

Göttin in seinen für immer fest bleibenden Zügen: eine langbekleidete, mit zwei Schulterflügeln versehene Frau hält in ruhiger, aktionsloser Stellung je mit der rechten und linken Hand ein Thier, hier einen Löwen. Auch der Typus von Präneſte (c) kann nur als eine Abkürzung und theilweise Erweiterung des herkömmlichen angesehen werden. Die Gestalt der Göttin ist nur halb angedeutet und verliert sich nach unten in eine Palmette, während die Löwen geflügelt und einfach symmetrisch neben sie gesetzt sind; augenscheinlich hat sich der Künstler hier, in Rücksicht auf den tektonischen Zweck, einige Willkür erlaubt.

Sämmtliche Darstellungen sind in Metall ausgeführt und dienen als Grabſchmuck; es ist nicht unmöglich, daß die asiatische Artemis als *μητρὸς τῶν δαιμόνων*<sup>1)</sup> — man denkt fast an des Teufels Großmutter — mit dem Todtenkult speziell in Verbindung stand. Von den Harpyien ist dies sicher; wie nicht nur das Monument von Kanthos, sondern auch das häufige Vorkommen derselben auf etruskischem Grabſchmuck beweist. Sonstige in Rhodos (q) und zum Theil in der Krim gefundene Flügelidole<sup>2)</sup>, welche ebenfalls in Gold und in einem dem rhodischen verwandten Stil gearbeitet sind, scheinen auf Gleiches zu deuten. Sie und die Darstellung unserer Göttin dienen möglicherweise als Apotropaia; der mehr der nächtlichen Seite der Natur zugewandte Sinn der Orientalen verleugnet sich auch hier nicht. Zudem bringen diese Typen, nach ihrer Erscheinung und Verwendung, einerseits den phantastischen andererseits den rein dekorativen Charakter der asiatischen Kunst, welcher sie ursprünglich angehören, zu vollem Ausdruck. Die Flügel dienen ihnen nicht zum Fliegen, sondern sind als Symbole, als Zeichen eines dämonischen und überſinnlichen Daseins zu fassen. Ihrer Mittelstellung zwischen einer rein asiatischen und der späteren griechischen, asiatisirenden Kunst z. B. des korinthischen Vasenstils wird man vielleicht gerecht, indem man sie als pseudoasiatische bezeichnet. Ihre Verbreitung dürfte eine ziemlich ausgedehnte gewesen sein; denn wenn uns auch nur wenige Darstellungen erhalten sind, so liegt es doch in der Natur der Sache

<sup>1)</sup> S. oben S. 67.

<sup>2)</sup> C. R. 1866 pl. 2; 3. — 1866 pl. 2.

und wird nebenbei durch das Fabrikmäßige, Stempelartige der Herstellung verbürgt, daß die wenigen hier vorliegenden Exemplare nur als die Reste von zahlreichen anderen, gleichartigen zu betrachten sind, welche uns nicht erhalten oder doch bis jetzt nicht bekannt wurden.

Die zweite Klasse unserer Artemistypen bezeichnet zeitlich, örtlich und formal einen Fortschritt in der Entwicklung und zwar nach der Richtung einer griechischen, mehr und mehr individuell gestaltenden Kunst hin. Wir nennen den neuen Typus den „melischen“, insofern er auf Kunstdenkmälern erscheint, welche den sogenannten melischen Vasen im Stil verwandt oder gleichartig sind, wenn sie ihnen auch dem Fundort nach zum Theil fern stehen.

## 2) Melischer Typus

- a) Vasenfragment aus Thera. Arch. Zeit. 1854. Tf. 61.
- b) Thonkästchen aus Theben; unpublizirt. Im Berliner Museum.
- c) Thonplatte aus Mykenai. Arch. Zeit. 1866. Tf. A.

Es scheint, daß der als ein halbfremder anzusehende rhodische Stil sich mit dem selbständig einheimischen, von rein griechischem Charakter, zuerst auf den nächstgelegenen Inseln berührte. Denn die älteste Darstellung der asiatischen Artemis außerhalb desselben (a) stammt angeblich aus Thera<sup>1)</sup>, ist aber jedenfalls „sicher aus derselben Fabrik, wenn nicht derselben Hand hervorgegangen“, wie die von Conze publizirten melischen Vasen<sup>2)</sup>. Hiedurch ist derselbe zeitlich ziemlich fest bestimmt; er muß spätestens dem 7. Jahrh. angehören und schließt sich somit nahe an den rhodischen Typus an. Stilistisch wie sachlich überwiegt bei ihm schon das nationalgriechische Element. Nur die Flügel, und auch diese in der helle- nisirten eingebogenen Form, erinnern an den asiatischen Ursprung; sie sind in etwas unbehülflicher Art an der Brust der Göttin befestigt. Eine gewisse Freiheit der Behandlung zeigt sich rücksichtlich des thierhaltenden Schemas; denn statt der früheren zwei aufge-

<sup>1)</sup> Arch. Zeit. 1854. S. 181.

<sup>2)</sup> Conze, Mel. Thong. S. VI.



richteten Löwen, mit je einer Hand gehalten, findet sich nur einer in schreitender Stellung, der bei Ohr und Schwanz gefaßt wird. Doch ist auch dies Motiv seinem Ursprung nach orientalisches, wie sich aus dem Vergleich assyrischer Denkmäler<sup>1)</sup> und einem zwar verhältnißmäßig späten, aber auf sehr alte Ueberlieferung zurückgehenden literarischen Zeugniß ergibt. In einem türkischen Roman des 14. Jahrhunderts<sup>2)</sup> nämlich wird, um die Kraft einer märchenhaft starken Kriegerfürstin anzudeuten, gesagt, daß sie einen Löwen in gleicher Weise am Schwanz packt, wie hier die Göttin, und ihn davon trug. Im Uebrigen zeigt die lebendige Charakteristik des Löwen, sowie die klare und feste Zeichnung des ganzen Vasenbildes deutliche Spuren griechischen Geistes; derselbe versucht auch hier, die überlieferte Formel mit neuem Leben zu erfüllen. Noch freier von fremden Einflüssen erscheint der Artemistypus in einer anderen melischen Vase von etwas vorgeschrittenem Stil<sup>3)</sup>: die Göttin trägt daselbst keine Flügel, hält jedoch mit der Rechten einen springenden Hirsch, das früheste Beispiel für dies in der späteren griechischen Kunst so häufige Motiv. Obwohl es mit demjenigen der asiatischen Artemis zusammenhängt, so ist doch hier der bedeutende Unterschied zu verzeichnen, daß die Göttin an einer Handlung theilnehmend, auf dem Fragment von Thera dagegen rein ornamental dargestellt ist. Dem lebendigen einheimischen Typus wird der fremde symbolische in nicht mißverständlicher Weise und offenbar mit Bewußtsein entgegengesetzt.

Da nun die rhodische Kunst, wie gesagt, noch nicht als eine selbständig griechische angesehen werden kann, so bieten die melischen Vasen, wie in dem Flügelpferd für die thierischen, uns in der asiatischen Artemis für die menschlichen Wesen das erste Beispiel einer Beflügelung im Bereich derjenigen Kunstwerke, welche ein überwiegend griechisches Gepräge tragen.

Einen weiteren Schritt nach vorwärts bezeichnen die beiden folgenden Denkmäler (b c). Während der Typus der Göttin selbst, was ihre Beflügelung und sonstige Erscheinung betrifft, unverändert bleibt, treten an die Stelle der ausländischen Thiere,

<sup>1)</sup> Arch. Zeit. 1854. Tf. 64. n. 4 u. a.

<sup>2)</sup> Fahrten des Saggiid Batthal; übers. von Ethé. 2, 68.

<sup>3)</sup> Conze a. a. D. Tf. 4.

der Löwen, einheimische, nämlich eine Art von Wasservogel, welche mit je einer Hand am Halse gehalten werden; es scheinen Schwäne oder Gänse zu sein. Diese neue Erscheinungsform vermittelt demnach auch sachlich zwischen dem griechischen und dem eingebringenen asiatischen Stil; sie entspricht durchaus dem sonstigen Kunstcharakter des „melischen“ Kreises. Das Thonkästchen von Theben (b) gehört in Technik und Ornamentik dem „Uebergang zum orientalisirenden Stil“ an<sup>1)</sup> und kann annähernd etwa in die erste Hälfte des 6. Jahrh. gesetzt werden. Bezüglich des Fundorts darf man hervorheben, daß in Theben eine Artemis Eufleia verehrt wurde, deren Kult theilweise auf asiatischen Einfluß deutet und vor deren Tempel ein steinerner Löwe aufgestellt war<sup>2)</sup>. Es liegt nahe einen Zusammenhang dieser Göttin mit der unsrigen, wie sie auf dem Thonkästchen dargestellt ist, in mehr oder minder direkter Weise anzunehmen.

Die Thonplatte von Mykenai (c), eine Reliefdarstellung, bietet weniger sichere Anhaltspunkte; besonders ihre zeitliche Datirung dürfte schwierig sein, da die Ausführung ziemlich roh ist. Indes weisen die sachliche Beschaffenheit des Typus und die Fundumstände<sup>3)</sup> auf eine nahe Verwandtschaft mit den vorigen, wenn auch die Flügel ausnahmsweise fehlen. Letzterer Umstand ist jedenfalls nur der nachlässigen Ausführung zuzuschreiben. Endlich schließen sich hier noch einige ähnliche Typen an, welche von den zuletzt genannten abgeleitet scheinen. So die Darstellung eines geschnittenen Steines von den griechischen Inseln<sup>4)</sup> und die Reliefs einiger etruskischer Bucherovasen von rohester Arbeit<sup>5)</sup>. Letztere sind offenbar Nachahmung griechischer Typen, welche man etwa als im 6. Jahrhundert dort eingeführt annehmen kann. Auf ähnliche Anregung dürfte ein weiterer etruskischer Typus zurückgehen, der in mehrfachen Wiederholungen vorkommt<sup>6)</sup> und eine vierge-

1) Nach freundlicher Mittheilung Böschke's.

2) Paus. 9, 17, 2.

3) Vgl. Arch. Zeit. 1866. S. 257\*.

4) Rev. arch. 1878 pl. 20. n. 3.

5) Arch. Zeit. 1854. Tf. 63. n. 5. — Müll.-Wies. I, 282a = Micali, Ant. mon. t. 17. n. 5. — Müll.-Wies. I, 283 = Micali a. a. O. t. 20. n. 1.

6) J. B. Inghirami, Mon. etr. III, 15.

flügelte, weibliche Gestalt zeigt, welche auf dem Haupt eine Art von Polos und vor der Brust mit der einen Hand einen Vogel trägt. Die Beflügelung wird hier überall als eine, man möchte sagen mechanisch-symbolische Beigabe weiter geführt. Ebendasselbe läßt sich von der folgenden Klasse sagen, welche hauptsächlich auf Vasen des „korinthischen“ orientalisirenden Stiles vertreten ist.

### 3) Korinthischer Typus

- a) Vase in Neapel. Mus. Borb. 6, 56 = Heydemann, Die Vasenf. d. Mus. Naz. S. 10. Nr. 304.
- b) Vase aus Vulci. Micali, Mon. ined. 1844. t. 5. n. 3.
- c) Vase aus Corneto. Arch. Zeit. 1854 Tf. 63 n. 6 = Müll-Wies. I, 282b = Micali, Ant. mon. t. 73 n. 1.
- d) Vase in Berlin. Gerhard, Berlins Ant. Bildw. S. 184. Nr. 541.
- e) Kypseloskasten. Paus. 5, 19, 5.

Bezüglich dieses Typus ist zu bemerken, daß er, soweit es sich um Vasenmalerei handelt, stets die schon erwähnten Wasservögel zeigt. Da die letzteren ausschließlich in den Darstellungen des melischen und korinthischen Kreises, also in denen der Seegegend, unserer Göttin beigegeben werden, so scheint es, daß wie früher durch die reißenden Thiere ihre Herrschaft über das Naturreich des Festlandes, so jetzt durch die Wasserthiere jene über das feuchte Element ausgedrückt werden sollte. Mithin wird, trotz des sonstigen Vorherrschens einer asiatischen Dekorationsweise, in diesem Punkte wenigstens die Errungenschaft der früheren heimischen Kunst festgehalten. Artemis trägt Flügel von der gewohnten umgebogenen Form, außerdem fast stets den Polos auf dem Haupt. Ihre Gestalt ist auch hier rein dekorativ gehalten und schließt eine Handlung völlig aus; jedoch wird sie, als menschliche Figur und vermöge des konvergirenden Schemas der von ihr gehaltenen Thiere mit Vorliebe zum Mittelpunkt einer Fläche, eines Frieses oder dergleichen benutzt. Diese Vasen sind bekanntlich einem Metallstil nachgeahmt und knüpfen hiedurch an die ältesten Darstellungen der asiatischen Artemis im rhodischen Stil, der sich gleichfalls im Wesentlichen als ein Metallstil erwies, an. Auch sie

zeigen zeitlich wie örtlich einen Fortschritt in der Entwicklung unseres Typus: zeitlich, insofern man diese Vasen etwa der Mitte des 6. Jahrh. zuschreiben kann; örtlich, insofern die asiatische Artemis — um bei den Hauptzentren der Fabrikation zu bleiben — von den griechischen Inseln nunmehr auf das griechische Festland und zwar zunächst in den Hafenort Korinth eingewandert ist. Ein langsames und stufenweises Vordringen des fremden Typus ist nicht zu verkennen.

Den Abschluß der bisherigen Entwicklungsstufe und zugleich den Anfangspunkt einer neuen, welche die asiatische Artemis völlig in Griechenland eingebürgert zeigt, bildet ihre Darstellung am Kypselokasten. Auch er steht zu Korinth in naher Beziehung; auch er berührt sich mit kleinasiatischer Kunst<sup>1)</sup>. Aber andererseits beweisen die vielen Darstellungen aus einheimisch griechischer Sage, welche er enthält, daß im Gegensatz zu den korinthischen Vasen hier ein Erzeugniß selbständig griechischer Richtung, wenn auch unter mehrfacher Einwirkung aus der Fremde, vorauszusetzen ist. Demgemäß ist die asiatische Artemis am Kypselokasten, die älteste nach der literarischen Ueberlieferung, zugleich auch die erste, welche im Bereich einer sich freier entfaltenden griechischen Kunst steht. Die Fremdherrschaft ist gewissermaßen auch für diesen Typus gebrochen; er tritt mitten unter Darstellungen von einheimischem Charakter. Indes nicht nur rücksichtlich der behandelten Stoffe, sondern auch in anderer Hinsicht nimmt der Kypselokasten den korinthischen Vasen gegenüber eine Sonderstellung ein. Zunächst weil er aller Wahrscheinlichkeit nach im Großen und Ganzen etwas früher zu datiren ist, als sie; dann auch, weil von ihm aus die Entwicklung des Typus der asiatischen Artemis sich weiter fortsetzt in den Kunstwerken der eigentlich archaischen Zeit, wie der Françoisvase u. a. Während die Darstellung der Göttin mit den Wasservögeln, wie sie sich auf korinthischen Vasen findet, mit diesen abbricht und keinerlei Weiterentwicklung mehr erfährt, sehen wir am Kypselokasten wieder in alter Weise die reißenden Thiere von ihr gehalten und von dort aus in die Kunst der Folgezeit übergehen. Seitdem die Göttin im griechischen Fest-

<sup>1)</sup> S. oben S. 24.

lande heimisch geworden ist, hält und beherrscht sie nun auch wieder, ohne daß hierin von jetzt an eine Veränderung eintritt, nur die Thiere des Festlandes.

Bei dieser Gelegenheit wird es angezeigt sein, auf gewisse gemeinsame Bezüge zwischen den ältesten Denkmälern von Rameiros und dem Kypselostafen hinzuweisen. Die asiatische Artemis, die menschliche Gestalt mit Löwenkopf<sup>1)</sup>, der vorn menschenfüßige Kentaur<sup>2)</sup> und die alte Goldtechnik finden sich hier wie dort. Dies bestätigt aufs Neue den schon mehrfach hervorgehobenen Zusammenhang der Kunst des Kypselostafens mit jener der kleinasiatischen Küste. Die Göttin des Kypselostafens hat sich demnach erwiesen als ein Uebergangstypus aus der Zeit asiatisirender Darstellungen in die jetzt folgende.

## II. Archaische Zeit.

### 1) Griechische Darstellungen

- a) Bronze aus Olympia. Curtius und Adler, Ausgr. v. Ol. III, Tf. 23 = Curtius, Das arch. Bronzerelief. u. s. w. Tf. 1; 2. In den Abh. der Berliner Akad. 1879.
- b) Gemme aus Agina; unpublizirt. Vgl. Arch. Zeit. 1879. S. 106.
- c) Françoisvase. Mon. d. J. 4, 58 = Arch. Zeit. 1854. Tf. 63 n. 7; 9.

Diese neue Gruppe, welche schon rein griechischen Charakter trägt, steht örtlich der vorigen nahe, da sie zum Theil dem Peloponnes angehört; zeitlich ist sie größtentheils, und vielleicht überhaupt, von etwas späterem Ursprung, wenn man auch eine bestimmte Meinung hierüber nicht äußern kann, weil die Kunstfortschritte innerhalb der einzelnen griechischen Landschaften zu jener Zeit jedenfalls ungleich waren. Zunächst handelt es sich um das Bronzerelief aus Olympia (a). Von allen bisherigen und später zu erwähnenden Typen bietet es insofern eine Ab-

<sup>1)</sup> S. oben S. 87.

<sup>2)</sup> Salzmann, N. d. C. pl. 1 = Vaux a. a. O. n. 8. — Pauf. 5, 19, 7.

weichung, als die Göttin nicht mit zwei, sondern mit vier Flügeln versehen ist; das eine Paar ist, wie gewöhnlich, frei abstehend an den Schultern, das andere, in halb verkümmelter Weise, fest anliegend an den Hüften befestigt<sup>1)</sup>. Man hat hier ohne Zweifel eine stärkere Reminiscenz an orientalische Darstellungen vor sich, als sie sonst in griechisch-archaischer Kunst üblich ist; früharchaische Darstellungen dagegen bieten, wenn auch nicht bei der Artemis, das gleiche Motiv: so die weiblichen Flügelgestalten von unbestimmter Bedeutung auf dem Galassischen Brustschild.

Im Relief von Olympia (a) treten, wie am Kypselostafen, wiederum die sehr lebendig gebildeten Löwen an die Stelle der Wasservögel. Beide Denkmäler erscheinen übrigens einigermaßen verwandt: neben der asiatischen Artemis ist ihnen das Auftreten des vorn menschenfüßigen Kentauren, die Verwendung als Beschlag eines Kastens, welcher wahrscheinlich auch im zweiten Fall ein Weihgeschenk war, und endlich der Fundort gemeinsam. Da das Relief stilistisch einen sehr alterthümlichen Eindruck macht, so dürfte es unter allen erhaltenen Denkmälern am ehesten eine Vorstellung von der Arbeit des Kypselostafens geben und setzt demnach die Beziehungen, welche zu letzterem von Rhodos her hinüberleiten, in jüngerer Zeit fort. — Dem genannten schließt sich das zweite aus dem Peloponnes oder wenigstens dessen Nähe stammende Denkmal, die Gemme von Nigina (b) an; sie ist, wenn auch ziemlich roh, doch in entschieden archaischem Stil ausgeführt, trägt zwei Schulterflügel und hält mit den Händen einen Löwen und ein Rehschaf, welches letzteres nach schon erwähnten Analogieen als eine griechische Version des ursprünglichen orientalischen Motivs anzusehen ist.

Die wichtigste Darstellung der asiatischen Artemis aus archaischer Zeit ist die auf der Françoisvase (c). Wenn man mit ziemlicher Sicherheit annehmen kann, daß dieselbe altattischen Ursprungs ist<sup>2)</sup>, so erscheint damit der betreffende Typus in den eigentlichen Mittelpunkt griechischen Kunstlebens gerückt. Daß dies etwa in der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. geschehen sei, darf mit Rücksicht auf die Chronologie der Françoisvase angenommen

<sup>1)</sup> Curtius, Das Bronzerel. v. Ol. S. 26; 31.

<sup>2)</sup> Zahn, Besch. der Vasenf. König Ludwigs. Einl. S. 157.

werden. Die Göttin ist zweimal und zwar, wie an allen übrigen schon genannten Denkmälern, in rein ornamental=dekorativer Weise angebracht; sie vertritt die Stelle eines Beschlags oder einer Deckplatte an je einem Hentel der Vase. Schon diese Verdoppelung weist darauf hin, wie wenig persönliche Existenz ihr beigemessen wird; sie steht hierin anderen ornamentalen Typen asiatischen Ursprungs, wie z. B. den Paaren von Sphingen, an derselben Vase gleich. Da nun schon in mancher andern Hinsicht die Françoisvase eine nahe Verwandtschaft mit dem Kypseloskasten zeigt, so ist man auch berechtigt, in Bezug auf die Darstellung der asiatischen Artemis von jener auf diesen zurückzuschließen. Auch an ihm, kann man mit aller Bestimmtheit sagen, muß der Typus unserer Göttin als eingeschobenes Zwischenglied der Dekoration, nicht aber wie man bisher durchweg angenommen hat, als Theilnehmerin oder Zuschauerin eines mythischen Vorgangs angebracht gewesen sein. Ihrem künstlerischen Charakter nach ist sie ein für alle Mal unfähig, zu handeln oder auch nur an einer Handlung theilzunehmen; dies bestätigen ausnahmslos alle erhaltenen Denkmäler und dies muß demnach auch für solche gelten, welche nur literarisch überliefert sind, wie der Kypseloskasten. Die in den Darstellungen des letzteren der asiatischen Artemis zum Gegenstück dienende ruhige Gruppe, Atalante mit dem Hirschkalb und Melanion, spricht ebenfalls hiefür<sup>1)</sup>. Gerade in diesem Punkt tritt deutlich hervor, wie der aus Asien eingeführte Typus, mochte man ihm auch zum Theil oder ganz griechische Formen geben, doch eigentliches Leben nicht erhielt; er blieb stets ein Fremdwort in der heimischen Kunstsprache. In einem vorzugsweise dekorativen Stil, wie dem der korinthischen Vasen, konnte die asiatische Artemis zeitweise zu dominirender Geltung gelangen; aber sobald die selbständig griechische Kunst ihr Haupt erhebt, im Kypseloskasten und in der Françoisvase, räumt die Göttin das Feld vor den Darstellungen des griechischen Mythos, verschwindet aus der Hauptfläche der Dekoration und flüchtet sich an tektonischminderwerthige Stellen. Uebrigens aber ist ihr Schema gegen früher nicht verändert; wenn sie in der einen Darstellung der Françoisvase zwei Löwen, in der anderen einen Panther und einen Hirsch hält, so deutet der letztere, gleich dem Hirschkalb

<sup>1)</sup> Paus. 5, 19, 2.

der Gemme von Nigina, auf eine mehr griechische Auffassung ihres Charakters. Ihre Darstellung in dieser Form muß als das Bindeglied bezeichnet werden zwischen dem Typus der altasiatischen Naturgöttin und der späteren griechischen Jagdgöttin.

Bedenkt man, daß in der Françoisvase einerseits die vorn menschenfüßigen Kentauren nur noch durch Chiron vertreten sind, andererseits der am Kypselokasten noch löwentöpfige Phobos zu mehr menschlicher Gestalt gemildert, endlich auch die asiatische Artemis nach ihrer formalen Erscheinung gegen früher griechischer geworden ist; so kann man nicht umhin, in diesem Allem eine weitere Fortsetzung der vorhin erwähnten künstlerischen Entwicklungsfolge zu sehen, welche von den rhodischen Denkmälern zum Kypselokasten und von diesem zum Relief von Olympia führt. Die Françoisvase bildet, ihrer sonstigen Wichtigkeit entsprechend, demnach für den Typus der asiatischen Artemis den Endpunkt einer Entwicklungsreihe, welche früh im 7. Jahrh. v. Chr. beginnt. —

Den griechisch-archaischen Darstellungen schließen sich am nächsten diejenigen an, welche zwar von etruskischer Arbeit, aber inhaltlich doch der gleichen Kunstperiode zuzurechnen sind.

## 2) Etruskische Darstellungen

- a) Bronzehenkeln aus Grächwyl. Arch. Zeit. 1854 Taf. 63 n. 1 = Mitth. d. antiq. Ges. in Zürich VII., 5 Tf. 2; 3.
- b) Bucherovase in Florenz. Arch. Zeit. a. a. O. n. 8. = Müll.-Wief. I. 281 a = Micali. Mon. ant. t. 21. n. 1; 2.
- c) Bronzestatuetten. Wilde, Signa antiq. Amstelod. 1700. t. 11.
- d) Bronzener Spiegelgriff. Specim. of the soc. of. Dil. II, 6.
- e) Bronzespiegel. Gerhard, Etrusk. Sp. 4, 289 n. 1 = Mus. Greg. I, 31 n. 2.

u. s. w.

Der bekannte Bronzehenkeln von Grächwyl, dessen etruskische Herkunft durch die Fundumstände<sup>1)</sup>, die Art der künstlerischen Ausführung und die der Hauptfigur gegebene Halskette gegen anderweitige Deutung<sup>2)</sup> sicher gestellt wird, zeigt den herkömmlichen

<sup>1)</sup> Genthe, Ueber den etruskischen Tauschhandel nach dem Norden. S. 128.

<sup>2)</sup> Furtwängler, Bronzefunde aus Olympia. S. 68.



Typus in ungewöhnlicher Ausführlichkeit. Eine langbekleidete, geflügelte Frau hält mit jeder Hand einen Hasen; rechts und links von ihr sitzt je ein Löwe, der ihr die Tazze entgegenstreckt; auf dem Polos, der ihr Haupt bedeckt, steht ein Vogel. Außerdem befinden sich noch zwei sitzende Löwen auf einer von den Flügeln getragenen Querstange, welche in zwei Schlangenköpfen endigt. Augenscheinlich soll hier die Herrschaft der Göttin über das ganze Thierreich ausgedrückt werden; die plumpe und äußerlich überladene Art, wie dieser Gedanke zum Vortrag kommt, ist jedenfalls auf Rechnung des etruskischen Künstlers zu setzen. Dagegen darf man die Mittelgruppe, die Göttin zwei Hasen haltend, ohne Bedenken als Kopie eines griechischen Originals ansehen. Andere etruskische Funde zeigen das ursprüngliche Löwenpaar von der Artemis gehalten (b) oder setzen an dessen Stelle je eine Sphinx (c d) oder zwei Hunde (e). Man sieht, wie in Bezug auf die attributiven Thiere eine immer größere Willkür Platz greift; dieselbe zeigt sich auch darin, daß die Flügel zuweilen weggelassen (c d) und zuweilen sogar die Göttin unbekleidet (c) dargestellt wird.

Weil sich innerhalb der etruskischen Kunst unser Typus mehr und mehr ins Unbestimmte verliert, erscheint es nicht rathsam oder nothwendig, seinen Spuren dort überall nachzugehen. Auch verschwinden dieselben völlig in der großen Zahl sonstiger Flügelgestalten, welche gerade diese Kunst bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit verschwendet. Indes mag immerhin der Typus der asiatischen Artemis, mit anderen eingeführten Kunstwerken orientalischen oder orientalisirenden Charakters, diese Vorliebe für Beflügelung mit hervorgerufen haben. Es ist anzunehmen, daß die ältere etruskische Kunst hier von der älteren griechischen stark beeinflusst wurde und gemäß ihrem konservativen Charakter<sup>1)</sup> die einmal gewonnene Bewegung lange fortführte. In späterer Zeit treten dann die Flügelgestalten von eigentlich dämonischem Charakter hinzu; die bekannte Neigung der Etrusker zum Dogmatischen sowie in manchen Fällen das barbarische Bedürfniß rein mechanischer Raumsfüllung mögen ein Uebrigcs gethan haben. So wurde die etruskische Kunst

<sup>1)</sup> Brunn, *Annali* 1866. p. 419.

schließlich mit Flügelwesen jeder Art überhäuft und mögen dieselben auch, neben anderweitigen namentlich alexandrinischen Kunstinflüssen, auf die Darstellung der zahlreichen Flügelwesen in der späteren unteritalischen Vasenmalerei mit eingewirkt haben.

6 c.

Die auffallende Thatsache, daß aus der eigentlichen Blüthezeit der griechischen Kunst d. h. von Phidias bis Praxiteles keine einzige originale Darstellung der asiatischen Artemis weder erhalten noch literarisch überliefert ist, beweist aufs Neue, daß dieselbe nie zu einem rein und durchaus griechischem Kunsttypus wurde; sie war und blieb fremd. Entfernt erinnert jedoch an sie ein Typus der Artemis in jüngerer Zeit, welcher zum Theil auf rothfigurigen Vasen<sup>1)</sup> zum Theil auf Reliefs<sup>2)</sup> von architektonischem Charakter und auf späteren Münzen<sup>3)</sup> erscheint. In diesen Darstellungen ist nämlich die durch ein begleitendes Reh, Fackeln, den Bogen u. s. w. charakterisirte Göttin nach Art der asiatischen Artemis geflügelt; mit letzterer darf sie trotzdem nicht identifizirt werden, da das wesentliche Kennzeichen, die nach asiatischer Weise und in symbolischem Sinn je rechts und links gehaltenen Thiere fehlen. Man mag dabei theils eine spielende Reminiscenz an die früheren Darstellungen der asiatischen Artemis theils eine, freilich verunglückte, Andeutung des schnellen Laufes der Göttin beabsichtigt haben. Es muß jedoch hervorgehoben werden, daß diese Darstellungen im Ganzen sehr vereinzelt dastehen und für die spätere griechische Kunsttypik der Artemis kaum irgendwie in Betracht kommen. Ebendasselbe gilt von einzelnen hellenistischen Darstellungen der Artemis, welche zwar nicht die Beflügelung, aber das thierhaltende Motiv andeutend wiederholen; wir nennen ein Silberrelief aus Herkulanum<sup>4)</sup>, welches je rechts und links

<sup>1)</sup> Fröhner, Les musées de France t. 4. Vgl. Conze, Gött. gel. Anz. 1868. S. 1417. — C. R. 1862. pl. 1. n. 8. Vgl. Bursian, Litt. Centralbl. 1869. S. 913. — Welcker, A. D. III. Tf. 8.

<sup>2)</sup> Schöne, Gr. Reliefs. Tf. 32. n. 128; 129.

<sup>3)</sup> Revue numismatique 1854. pl. 3. n. 11. — Spanheim, De usu et pr. num. I p. 280.

<sup>4)</sup> Mon d. J. I, 14 A.

von der Göttin einen Bock, und ein bekanntes pompejanisches Gemälde<sup>1)</sup>, welches in gleicher Weise zwei Hunde zeigt. Somit hat die asiatische Artemis für die Entwicklung der späteren griechischen Kunst keinerlei Bedeutung.

Dagegen schließen sich an die früharchaischen und archaischen Darstellungen derselben eine Anzahl von archaisischen Nachbildungen, welche in eine spätere Zeit gehören — im Allgemeinen mögen sie nachalexandrinischer Herkunft sein — aber sachlich jenen durchaus verwandt sind.

### 3) Archaische Darstellungen

- a) Vase aus Vulci. Gerh. Auserl. Vasenb. I, 26.
- b) Vase aus Cäre. Arch. Zeit. 1854. Tf. 64. n. 8 = Mus. Greg. II, 27. n. 2a.
- c) Terrakotta aus Unteritalien. Arch. Zeit. 1854. Tf. 62. n. 1.
- d) Terrakotta aus Calvi. Arch. Zeit. a. a. O. n. 2.
- e) } Terrakotten aus Calvi. Bullett. Nap. N. S. 7. t. 14.
- f) }

Da bei dem hybriden Charakter dieser Darstellungen ihre kunstgeschichtliche Einreihung sehr schwierig ist, sollen sie nur kurz behandelt werden. Einzelne darunter z. B. die Vase des Mikothenes (b) wird man von anderer Seite vielleicht nicht für archaisch, sondern für archaisch halten; indeß bezieht sich diese Meinungs-differenz auf eine wichtige und weittragende Frage, welche hier unmöglich entschieden oder auch nur berührt werden kann. Es muß genügen, daß die einschlägigen Typen an dieser Stelle aufgezählt sind als Nachahmungen älterer Muster; die Entscheidung jenes Problems über den echten oder unechten Archaismus so mancher Vasen darf man vorläufig dahin gestellt sein lassen. Vielleicht ergibt sich anderweitig eine Gelegenheit, auf dasselbe zurückzukommen.

Der Typus der erstgenannten, einer schwarzfigurigen, Vase von grober Technik erweist sich im Ganzen als eine Reproduktion des ältesten griechischen Vasentypus der asiatischen Artemis, näm-

<sup>1)</sup> Müll.-Wief. I, 206.

lich jenes auf dem Fragment von Thera<sup>1)</sup>. Auch hier wird der — einzige — Löwe beim Schwanz gehalten, auch hier ist die Göttin in handlungsloser Stellung gegeben. Diese Uebereinstimmung einerseits, andererseits die Seltenheit einer Darstellung der Artemis mit dem Löwen in späterer Zeit nöthigt hier unbedingt eine Nachahmung jenes Urtypus vorauszusetzen, obwohl die Flügel aus Nachlässigkeit weggelassen worden sind. Auch die schwarzfigurige Base des Nikosthenes verräth sich, von stilistischen Gründen abgesehen, darin als Nachahmung, daß sie deutlich den Typus der asiatischen Artemis etwa aus der Zeit der Françoisvase, aber in durchaus mißverständlicher Weise wiedergibt. Statt der, wie sonst überall ohne die geringste Ausnahme, ruhig dastehenden Gestalt ist hier eine lebhaft bewegte ungeflügelte Frau gegeben; was mit dem eigentlichen Sinn und Zweck des ganzen Schemas in striktem Widerspruch steht und der sonstigen affectirten Darstellungsweise des Nikosthenes entspricht. Es ist klar, daß der Künstler den echten Typus wohl kannte, seine Bedeutung und Anwendung aber nicht zu nutzen wußte. Die meisten Terrakotten endlich schließen sich gegenständlich an die älteren Typen an, weisen aber in formaler Hinsicht gewisse Widersprüche auf, welche ihren archaischen Ursprung außer Zweifel stellen. Ob der Umstand, daß die Mehrzahl derselben in Calvi gefunden wurde, auf einen dortigen Kult der asiatischen Artemis auch im späteren Alterthum schließen läßt, muß dahin gestellt bleiben. Zu erwähnen bleibt noch das Auftreten eines verwandten männlichen Terrakottatypus in phrygischer Tracht, welcher in römischer Zeit aus Kleinasien importirt zu sein scheint und mit der asiatischen Artemis immerhin in einem gewissen Zusammenhang stehen mag<sup>2)</sup>. Alle diese Darstellungen sind zwar in Relief ausgeführt, dienen jedoch ornamentalen Zwecken und sind daher nicht als eigentlich plastische Bildungen anzusehen.

Es ist somit gelungen, trotz des mangelnden literarischen Materials, die asiatische Artemis nach Ursprung und Fortgang ihres sich entwickelnden Kunsttypus im Einzelnen zu verfolgen. Die frühesten Darstellungen gehörten dem rhodischen Stil an,

<sup>1)</sup> Arch. Zeit. 1854. Tf. 61.

<sup>2)</sup> Arch. Zeit. 1854. Tf. 64. — Vgl. Gerhard a. a. O. S. 193.

waren aus Metall gefertigt und wurden wahrscheinlich gerade dadurch besonders importfähig nach Griechenland; erst später folgten die auf oder aus Thon gefertigten Nachbildungen und Nachahmungen des Metallstils. Von Kleinasien aus gelangte der Typus — um nur die Hauptstationen seines Eindringens zu nennen — über Rhodos, Melos, Korinth nach Attika; und seiner asiatischen Heimath getreu, blieb er stets rein dekorativer Natur. Die rechts und links gleichmäßig abstehenden Flügel, die rechts und links gleichmäßig gehaltenen Thiere charakterisiren ihn wesentlich als einen en face-Typus; ein solcher mußte sich als Einfaß oder Zwischenglied für eine tektonische Fläche, als Beschlagplatte u. s. w. besonders eignen. Von dieser Auffassung weicht man daher nur in seltenen und besonders motivirten Fällen ab. Statuarisch aber tritt die asiatische Artemis niemals auf und auch in Poesie wie Mythos ist sie stumm; kurz, sie wird den Griechen nie zu einer, im engeren oder weiteren Sinne, plastischen Gestalt.

Sie bleibt, was sie in Asien war, überwiegend auch in Griechenland: ein Symbol. Als solches wird sie in erster Linie durch die Flügel gekennzeichnet und von anderen mythischen Wesen dieser ältesten Zeit unterschieden. Die Beflügelung der menschlichen Gestalt tritt bei ihr zum ersten Mal in der griechischen Kunst auf. Gerade dieser Typus lehrt uns faktisch und im Einzelnen, was theoretisch und im Allgemeinen schon oben erkannt wurde: daß die Beflügelung künstlerischer Gestalten in Griechenland nicht der eigenen erfindenden Phantasie, sondern der Anregung durch importirte asiatische Kunsttypen und Kunstwerke verdankt wurde. Denn in einem solchen Fall kann, vom historischen Gesichtspunkt aus, nur das erste Auftreten des Motivs entscheiden; und dies spricht für die obige Ansicht. Die künstlerische Lebensdauer der geflügelten Artemis im Bereich der Darstellungen von griechischer Hand fällt wesentlich in die Zeit des 7. bis zum Ende des 6. Jahrh. v. Chr. In späterer Zeit zwar verschwinden mit geringen Ausnahmen ihre Flügel; aber der sie auch dann noch begleitende oder von ihr gehaltene Hirsch erscheint als die letzte schwache Spur jenes früheren geflügelten und dabei thierhaltenden Typus. Aus der großen Göttin des Lebens und Todes, der *μήτηρ τῶν δαίμόνων* ist die muntere Jüngerin *Ἄρτεμις ἰοχέαιρα*

geworden. An dieser Umwandlung und damit der Veränderung ihres früheren langen Gewandes in ein kurzes, dem der Amazonen ähnliches, hat die altgriechische Flügelgöttin, mit unwesentlichen Ausnahmen<sup>1)</sup>, nicht mehr theilgenommen. Kein Wunder daher, daß Pausanias, erfüllt mit den Begriffen und Vorstellungen seiner Zeit, die Gestalt am Kypseloskasten sich nicht als Artemis erklären konnte.

Man wird wohl nicht irren, wenn man annimmt, daß in der Erscheinung der löwenthronenden Kybele die asiatische Artemis zum zweiten Mal, bei erneuertem Einfluß des Orients, in die griechisch-römische Welt ihren Einzug hielt und diesmal auch zur plastischen Durchbildung gelangte. Auf die Verwandtschaft beider Typen einzugehen, ist hier nicht der Ort; aber in einer Beziehung kann sie uns einen Wink geben. Beide sind nach Westen aus dem Innern von Kleinasien vorgeedrungen; dort, wenn je und irgendwo, muß sich das vorauszusetzende künstlerische Urbild unserer Göttin von rein asiatischem bez. kleinasiatischem Form Charakter finden lassen. Aus dem Gesagten, und überhaupt nach dem rückwärts fortzusetzenden historischen und lokalen Entwicklungsgang, ergibt sich die Form dieses Urtypus mit innerer Nothwendigkeit. Sie läßt sich im Voraus dahin bestimmen, daß sie, sachlich wie stilistisch, in der Mitte stehen muß zwischen den assyrischen thierbändigenden Gestalten und den frühesten uns bekannten griechischen Typen der asiatischen Artemis: den rhodischen. Hoffen wir, daß diese Lücke bald ausgefüllt werde.

7.

Unter den griechischen Flügelgestalten steht die Gorgo in mancher Beziehung der asiatischen Artemis nahe; doch ist dies nicht nur oder vielmehr gerade am wenigsten durch ihre Beflügelung der Fall. Da der Zusammenhang beider bisher wenig oder gar nicht beachtet worden ist, so dürfte es passend sein, auf den-

<sup>1)</sup> Vgl. Schöne, Gr. Reliefs. Nr. 128; 129.

selben sowie auf die Entstehung des künstlerischen Gorgotypus überhaupt etwas näher einzugehen. Das überreichliche Material, welches bezüglich des letzteren in der griechischen Kunstgeschichte vorliegt, kann hier jedoch nur im Allgemeinen und soweit es in sehr früher Zeit auftritt, berücksichtigt werden. Es wird sich mehr um die mögliche Aufstellung einiger leitenden Gesichtspunkte, als um eine spezielle Durchführung und Anwendung derselben auf die vorhandenen Denkmäler handeln. Für letzteren Zweck würde der hier bemessene Raum bei Weitem nicht ausreichen. Die mythische Bedeutung und Geschichte der Gorgo soll dabei vorläufig weniger, ihr Kunsttypus dafür desto mehr ins Auge gefaßt werden. Insbesondere wird die Frage nach seiner Herkunft zu beantworten sein. Bei einer solchen Beschränkung der Aufgabe dürfte sich vielleicht ein fester Boden gewinnen lassen, von dem aus es möglich sein wird, die späteren künstlerischen Erscheinungsformen des griechischen Gorgoideals gemäß ihrem inneren, begrifflichen Wesen nach und nach zu entwickeln.

Die ältesten griechischen Darstellungen der Gorgo kennen nur ein Wesen dieses Namens und sind ungeflügelt; die Darstellung in der Mehrzahl sowie die Schulterflügel wurden ihr erst später, die Stirnflügel am spätesten zu Theil. Es ist bemerkenswerth, daß die Gorgonen am Kypseloskasten zwar beflügelt waren, dagegen der Typus der bekannten Metope von Selinunt noch keinerlei Flügel zeigt. Was die Stirnflügel betrifft, so kommen diese, wie es scheint, auf Vasenbildern noch gar nicht vor, und müssen demnach erst in sehr später Zeit hinzugefügt worden sein. Die Einflüsse, welche bei dieser nachträglichen Beflügelung der Gorgo obwalteten, sowie die stufenweise Entwicklung, in welcher dieselbe vor sich ging, gehören an einen ganz anderen Platz in der Geschichte dieses griechischen Kunstmotivs, als die Flügel der Artemis. Es ist deshalb nicht nöthig, diese Frage hier zu behandeln. Anders verhält es sich mit dem zweiten Motiv, welches der Göttin eigen war, dem thierhaltenden Schema. Auch die Gorgo wird in demselben dargestellt und zwar in Denkmälern, welche einerseits auf eine sehr frühe, andererseits eine vorderasiatische Kunst hindeuten. Je rechts und links einen Löwen haltend oder tragend, ganz in der Weise der asiatischen Artemis, erscheint

sie in den Reliefs des Bronzewagens von Perugia<sup>1)</sup>, auf einem an sehr alte Darstellungen erinnernden Bronzerelief von Orvieto<sup>2)</sup> und anderswo. Gerade diese Beziehung und die sich daraus ergebende Verwandtschaft der beiden Typen zu einander soll hier einer kurzen Besprechung unterzogen werden.

Die Gorgo ist in der griechischen Kunst und Poesie von überwiegend weiblichem Charakter. Indesß da sie zuweilen auch bärtig oder sonst als männlich bezeichnet vorkommt, zudem mit gewissen phönikisch-ägyptischen Typen, welche man als Bilder des Phtha d. h. des Hephaistos oder auch der sogenannten phönikischen Pataiken<sup>3)</sup> angesehen hat, Ähnlichkeit zeigt; so hat man schon mehrfach Versuche gemacht den Gorgotypus mit letzteren in Verbindung zu setzen oder auch ihn geradezu von jenen abzuleiten<sup>4)</sup>. Doch muß man dem gegenüber betonen, daß die bärtige Darstellung der Gorgo in der griechischen Kunst stets nur Ausnahme ist; wie sich mit Evidenz daraus ergibt, daß derselben im Mythos nie und nirgends ein männliches Geschlecht beigelegt wird. Es scheint deshalb unmöglich, den eigentlich griechischen Gorgotypus — etwa durch einen angenommenen Import — von phönikischen Vorbildern direkt herzuleiten. Denn es ist nicht abzusehen, wie und weshalb diese Umwandlung eines männlichen in einen weiblichen Typus, mit Beibehaltung der sonstigen allgemeinen Charakteristik, bei einer unmittelbaren Berührung der phönikischen mit der griechischen Kunst stattgefunden haben sollte. Bei alledem aber ist ein gewisser Zusammenhang der griechischen Gorgo mit jenen Pataikentypen, besonders durch das Motiv der ausgestreckten Zunge und des Thierhaltens<sup>5)</sup>, die en face-Bildung und die Bekleidung mit dem Löwenfell, in keiner Weise zu verkennen. Man darf daher fragen, in welcher Art und inwiefern ist eine

<sup>1)</sup> Micali, Ant. mon. t. 28. n. 5. — Brunn, Katalog der Glyptothek. Nr. 33.

<sup>2)</sup> Arch. Zeit. 1877. Tf. 11. — Vgl. Text von Körte. S. 111 ff.

<sup>3)</sup> Herod. 3, 37. — Vgl. Longpérier, Mus. Nap. III. pl. 19.

<sup>4)</sup> Raoul-Rochette, Mém. sur l'Hercule assyrien et phénicien; passim. — Körte a. a. O. — Furtwängler, Die Bronzef. v. D. S. 59.

<sup>5)</sup> Vgl. Raoul-Roch. a. a. O. t. 5. n. 7; 18. — Della Marmora, Memorie sopra alc. ant. sarde, Torino. 1853. In den Mem. d. R. acc. d. scienze, 2. ser. t. 14. pl. B. n. 69—73.



etwaige Ableitung des Gorgotypus von den sogenannten Bataiken berechtigt und inwiefern nicht?

Die oben erwiesene Verwandtschaft des Typus der asiatischen Artemis mit den ältesten Gorgotypen gibt uns einen Fingerzeig, um diese Frage zu lösen. Die asiatische Artemis ist speziell in Kleinasien zu Hause, in phönikischen oder phönikisirenden Denkmälern findet sie sich nicht; ja, man kann geradezu sagen, daß sie prinzipiell von ihnen ausgeschlossen ist. Sie hat sich uns erwiesen als eine weibliche Umbildung des assyrischen Typus der thierhaltenden Dämonen; gleichwie die sog. Sirenen und wahrscheinlich auch die Sphinx aus härtigen männlichen Typen in Assyrien zu unbärtigen und weiblichen in Kleinasien wurden. Es ist schon hervorgehoben und dürfte kaum anzuzweifeln sein, daß diese Umbildung der anderswoher, meist aus dem inneren Asien, überlieferten Typen ins Weibliche eine ganz spezielle Eigenheit kleinasiatischer Kunst ist. Gerade dort und nur dort läßt sich dieser Prozeß für eine ganze Reihe von Typen im Allgemeinen sowohl wie im Einzelnen nachweisen. Da nun solche Darstellungen der Gorgo, welche zu den ältesten gehören, in einem anderen auffallenden Zuge, dem thierhaltenden Schema, mit der asiatischen Artemis übereinstimmen; da ferner gerade diese Darstellungen einen Zusammenhang mit frühester kleinasiatischer Kunst zeigen<sup>1)</sup>: so ist es sehr natürlich anzunehmen, daß jene Umformung des Gorgotypus ins Weibliche eben in der Heimath jener Artemis, in Kleinasien stattgefunden habe.

Läßt man diese Annahme gelten, so würde es sich noch darum handeln, festzustellen, aus welcher Gegend jener der Gorgo zu Grunde liegende männliche Typus bezogen wurde. Das oben Gesagte scheint die Vermuthung nahe zu legen, daß hier phönikischer Einfluß thätig war. Indes widerspricht derselben die Thatsache, daß in der kleinasiatischen Kunst, soweit wir sie literarisch oder aus den erhaltenen lykischen und rhodischen Denkmälern kennen, ein phönikisches Element entweder gar nicht vorhanden oder nur sehr nebensächlich vertreten ist. Diese Kunst scheint vielmehr, auf Anregung von dem innern Asien aus, ihren eigenen

<sup>1)</sup> Vgl. Arch. Zeit. 1877. S. 116.

Weg gegangen zu sein. Unter diesen Umständen ist es sehr gewagt, wo nicht unmöglich, für -den so wichtigen Typus der Gorgo eine Ausnahme zu machen. Man ist vielmehr darauf hingewiesen, eine anderweitige Erklärung zu suchen.

Hier bietet sich nun die willkommene Nachricht dar, daß jener phönikisch-ägyptische Phta, dessen Kunsttypus mit dem der Gorgo unbestreitbar verwandt ist, ursprünglich ein national-semitischer Typus war, welcher den Namen Besa führte und im nördlichen Arabien bez. im asiatischen Binnenlande seine mythische Heimath hatte<sup>1)</sup>. Daß der betreffende Typus in die ägyptische Kunst aus der Fremde hineingebracht wurde, ist offenbar; denn er tritt relativ spät auf und widerspricht den Prinzipien derselben in manchen Stücken schnurstracks. Also bezogen ihn die Phöniker nicht aus Aegypten, sondern es konnte nur das umgekehrte Verhältniß stattgefunden haben. Andererseits aber ist der ganze Charakter der phönikischen Kunst oder Kunstindustrie, soweit wir sie kennen, kein originaler, sondern im Wesentlichen eine Kreuzung ägyptischer mit innerasiatischen Einflüssen. Eben diese letzteren nun verbürgen uns auch von künstlerischer Seite das Dasein eines solchen Typus im inneren Asien, obwohl er uns dort noch nicht in Denkmälern nachgewiesen ist; dies vielleicht, weil er eine mehr lokale Bedeutung hatte und nicht in die großen Kreise der mesopotamischen Weltreiche einbezogen wurde. Zieht man dies Alles in Betracht, so liegt nicht nur die Möglichkeit, sondern auch ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit vor, daß wie für die asiatische Artemis, so auch für die ihr verwandte Gorgo der zu Grunde liegende männliche Typus aus dem inneren Asien bezogen wurde. Er muß sich in zwei divergirenden Strömungen nach Westen verbreitet haben. Einestheils drang er in südwestlicher Richtung an die Küste von Phönikien und Aegypten vor, wo er männlich blieb; andernteils wanderte er in nordwestlicher Richtung nach Kleinasien und nahm dort weibliche Form an. Demnach steht die griechische weibliche Gorgo nicht als eine abgeleitete, sondern als eine parallele Bildung den sog. Pataiken gegenüber. Auf alle Fälle aber ist dieser Urtypus der Gorgo kein geflügelter; ein neuer Beweis, daß er auch in seiner frühesten griechischen Form keine Flügel gezeigt haben kann.

<sup>1)</sup> de Rougé, Notice sommaire des monum. égypt. etc. 1855. p. 105; 107.

Zu diesem positiven Resultat aber läßt sich, um die Hypothese eines phönikischen Ursprungs der Gorgo abzuweisen, noch das negative fügen: daß in kyprisch-phönikischen Denkmälern, welche doch in erster Linie zwischen phönikischer und griechischer Kunst vermitteln sollten, wohl der männliche Pataikentypus<sup>1)</sup>, aber nicht die weibliche Gorgo vorkommt. Wenn auf einem Sarkophag von Golgoi<sup>2)</sup> der erstere männlich, aber scheinbar bartlos dargestellt ist, so mag dieser Umstand, gegebenen Falls einer Einwirkung von Kleinasien oder gar Griechenland her zuzuschreiben sein; zumal da der stilistische Charakter dieses Denkmals einer relativ späten Zeit angehört und gerade eine auffallende Ähnlichkeit mit lykischen Darstellungen zeigt<sup>3)</sup>. Augenscheinlich ist der phönikische männliche Phtatypus, welcher der ursprünglichen innerasiatischen Anschauung getreu blieb, wesentlich nicht über Kypros hinausgedrungen. Indesß mag man immerhin zugeben, daß der härtige Gorgotypus, wie ihn Vasenbilder oder andere griechische Denkmäler hier und da reproduziren, eine gewisse nebensächliche Reminiscenz an phönikische Kunstindrücke darstellt. Im Großen und Ganzen aber kann von den beiden Strömungen, welche aus asiatischer Kunst zu griechischer führen, hier nur der Landweg über Kleinasien, nicht der Seeweg über Kypros durch die Phöniker in Frage kommen.

Die literarische wie monumentale Ueberlieferung bezüglich der griechischen Gorgo befindet sich mit dem soeben Dargelegten in vollem Einklang. Zunächst steht durch den unverkennbaren Zusammenhang mit den Pataiken fest, daß wie ihre künstlerische, so auch ihre mythische Gestalt nicht griechischer Phantasie entsprungen, sondern ein aus der Fremde überlieferter Typus ist, welcher erst später durch dichterische Kraft individualisirt wurde. Weiter aber ist es eine in der griechischen Kunstmythologie mehrfach bestätigte Erfahrung, daß die historische Heimath gewisser Kunsttypen da zu suchen ist, wo man die nachträglich an sie geknüpften Mythen lokalisirte. Man kann daher aus der Thatfache, daß der Gorgonenmythos mehrfach nach Kilikien, Lykien u. s. w. verlegt wird, den berechtigten Schluß ziehen, daß ihr Kunsttypus wenigstens theilweise von dort

<sup>1)</sup> Longpérier, Mus. Nap. III. pl. 11. Vgl. Text. —

<sup>2)</sup> Cesnola, Cyprus. t. 15.

<sup>3)</sup> Vgl. Cesnola, p. 260 ss.

aus bezogen wurde. Die Verbindung der Gorgo mit dem erwiefenermaßen in Lykien heimischer Pegasos führt ebenfalls in diese Gegend. Endlich: da die mythische Gorgo bei den Griechen von Anfang an einen weiblichen Charakter trägt, so muß sie jedenfalls denselben schon gehabt haben, wie sie zuerst als Kunsttypus zu ihnen importirt wurde. Eben diesen weiblichen Charakter aber kann sie, wie gesagt, nur in Kleinasien erlangt haben; alle Spuren führen also gleichmäßig in das genannte Land, als die Heimath des griechischen Gorgotypus.

Die früheste literarische Erwähnung der Gorgo findet sich bei Homer<sup>1)</sup>. Sie erscheint hier zwar auf den ersten Blick derjenigen mit dem thierhaltenden Motiv fremd, ist aber in Wirklichkeit von derselben abgeleitet. Zwei Dinge sind bei der homerischen Gorgo besonders bemerkenswerth: erstens, daß immer nur von einem Haupt, nicht einer ganzen Gestalt die Rede ist; zweitens, daß dieses Haupt, ursprünglich als Zierrath verwendet, mehr und mehr Leben gewinnt und dadurch mythischen Charakter erhält. Der eigentliche Gorgonenmythos findet sich in den homerischen Gedichten noch nicht; einen schwachen Ansatz dazu zeigt nur die Odyssee, welche der Gorgo ein einziges Mal und zwar als eines in der Unterwelt hausenden Schreckgespenstes, in Gestalt eines Hauptes, gedenkt (11, 634). Da dies Epos jünger ist als die Ilias, so haben wir hier die zeitlich späteste Erwähnung der Gorgo im gesammten Komplex der homerischen Gedichte vor uns. Die drei, demnach zeitlich früher als jene zu setzenden, Stellen der Ilias, welche allein der Gorgo gedenken, bestätigen vollkommen die oben gefundene Thatsache, daß die Entwicklung des Gorgotypus von der sinnlichen Anschauung zum Mythos vorschritt und nicht umgekehrt. Denn sie zeigen sämmtlich einen geringeren mythischen und einen stärkeren sinnlichen Gehalt, als jene Stelle der Odyssee. Inhaltlich, und deshalb nothwendigerweise auch zeitlich, steht der letzteren am Nächsten die Aeneid (8, 349); hier ist noch keine Spur eines mythischen Gehalts, sondern nur erst ein dem Dichter unbestimmt vorschwebendes Bild, von halb persönlichem Charakter, gegeben. Dem Anfangspunkt

<sup>1)</sup> Il. 5, 741; 8, 349; 11, 36. — Od. 11, 634.

der Entwicklung noch näher steht die Erwähnung der Γοργών κεφαλή an der Aegis des Zeus (5, 741); sie ist hier kaum mehr, als ein sinnlich greifbares Attribut von ornamentaler Verwendung — ein Kunsttypus. Dieser selbst endlich wird uns in realer Anschauung durch die Gorgo gegeben, welche als Ornament am Schild des Agamemnon angebracht war (11, 36); letztere Erwähnung muß somit wenigstens dem sachlichen Inhalt, wenn auch vielleicht nicht gerade der wörtlichen Fassung nach als die älteste von allen homerischen Stellen gelten, welche die Gorgo betreffen.

Nach Ausweis aller Stellen zusammengenommen — wir halten uns nur an die Schilderung des Dichters — muß jener ornamentale Typus ein menschliches unbärtiges Haupt dargestellt haben. Die menschliche Eigenschaft ergibt sich aus der Zusammenstellung der Gorgo mit Ares<sup>1)</sup>, und der rein menschlichen Erscheinungsform aller göttlichen Wesen bei Homer; die unbärtige aus dem, durch die Namensendung verbürgten, weiblichen Charakter der Gorgo. Dieses Haupt war an einem Schild, also in Metallrelief, dargestellt; daß es noch keinerlei phantastische Zuthaten, wie Schlangenhaar, Flügel u. s. w. besaß, ist eben so sehr aus der Nichterwähnung solcher von Seiten des Dichters, wie aus dem stets den Formen der Wirklichkeit getreu bleibenden Charakter homerischer Kunstwerke zu schließen. Als frühester literarisch erweislicher Kunsttypus der griechischen Gorgo ergibt sich demnach aus Homer: die in Metall getriebene Maske eines unbärtigen menschlichen Hauptes, welche als Schildzier verwendet wurde.

In Rücksicht hierauf ist nun zu erklären, wie die frühere thierhaltende Gorgo, welche doch in ganzer Gestalt dargestellt war, zu jenem bloßen Maskentypus werden konnte. Als einfachste Lösung bietet sich uns die Annahme, daß jener frühere Typus aus Rücksicht auf tektonische Bequemlichkeit oder Nothwendigkeit in abgekürzter Form verwandt wurde. Gerade die unveränderliche en face-Bildung der Gorgo, welche sie im ganzen Bereich der griechischen Kunst nur mit der asiatischen Artemis gemein hat und welche sie gleich dieser besonders befähigt, als Beschlagplatte, Hentelverzierung u. s. w. zu dienen, mußte einem solchen Prozeß sehr günstig sein. Die

<sup>1)</sup> Il. 8, 349.

Verwendung derselben gerade als Schildbuckel bestärkt uns in dieser Vermuthung; und Erzeugnisse einer etwas späteren Kunst, die ebenfalls in Abkürzung dargestellten Typen des Galassischen Brustschildes, des Schmucks von Präneſte u. a. bestätigen sie<sup>1)</sup>. Daß diese Abkürzung des ursprünglichen Typus in Kleinasien vorgenommen wurde, ist sowohl aus dem bei Homer von Anfang an weiblichen Geschlecht der Gorgo wie aus einem Zeugniß zu schließen, welches an der Grenze zwischen Mythos und kunstgeschichtlicher Ueberlieferung steht. Die älteste in Griechenland historisch nachweisbare Darstellung des Gorgonenhauptes nämlich, welche sich in Argos befand<sup>2)</sup>, sollen die Kyklopen gefertigt haben. Mit diesem Namen kann nur jene, besonders an Lykien sich anlehrende — mykenische Kunstperiode gemeint sein, welche in den ältesten dort vorhandenen häuslichen und plastischen Denkmälern sich kund giebt. Diese Darstellung des Gorgonenhauptes würde demnach aus kleinasiatischer Kunst herkommen und somit das betreffende Abkürzungsverfahren schon von dieser ausgeübt worden sein.

Erhaltene Denkmäler aus verhältnißmäßig sehr früher Zeit bestätigen diese Vermuthung. Zunächst kommen solche in Betracht, welche die Gorgo noch im thierhaltenden Schema darstellen oder doch an dasselbe erinnern; sie sind hauptsächlich etruskischen Fundorts. Die Bronzereliefs von Perugia und Orvieto wurden schon erwähnt; sie müssen als direkte Nachahmungen kleinasiatischer Dekorationsweise frühester Zeit gelten. Ihnen schließt sich ein imitirt schwarzfiguriges Vasenbild aus Cäre an<sup>3)</sup>, welches — jedenfalls in Wiederholung eines sehr alten Motivs — als Schildzierde ein Gorgonenhaupt zeigt und oberhalb wie unterhalb desselben je ein Löwenpaar in Wappenstellung. In Bezug auf sachliche Darstellung wie auf tektonische Verwendung bildet diese Darstellung ein kaum schlagender zu denkendes Mittelglied zwischen der früheren thierhaltenden Gorgo und dem Gorgohaupt am Schilde des Agamemnon. Dieses selbst tritt uns, in anschaulichster Weise, aus den früher besprochenen Kunstwerken von kleinasiatischer bez. rhodischer Herkunft entgegen; und zwar in Gestalt verschiedener maskenartigen

1) Vgl. oben S. 105; 106.

2) Paus. 2, 20, 7.

3) Mus. Greg. II, 50. n. 2a.

Typen, welche man geradezu als ihm gleichwerthig bezeichnen kann. Ein Uebergangsstadium von der Darstellung ganzer Figuren zu diesen Masken bieten die schematisch gestempelten Köpfe der Harpyien und kleiner in Palmetten auslaufender Typen am Armband von Corneto<sup>1)</sup>; sie selbst aber finden sich z. B. am unteren Ende des Kopfschmucks von Cäre<sup>2)</sup> und, als Beschlagsknöpfe, an einer Ciste von Bräneste<sup>3)</sup>. Es ist kein Zweifel, daß wir hier das Prototyp des späteren Gorgoneions vor uns haben. Das dem asiatischen Urtypus angehörige Motiv der heraushängenden Zunge, welches bei der Abkürzung weggefallen ist, mag in anderen gleichzeitigen Beispielen vorhanden gewesen sein; später taucht es jedenfalls wieder auf. Der durchweg rundliche und flache Formencharakter endlich eignete das Gorgoneion besonders für Münz- und Stempeltechnik. So setzen denn auch älteste Münzen z. B. von Abydos in Kleinasien<sup>4)</sup> und solche von kleinasiatischem Gepräge des 6. Jahrh., in Etrurien gefunden<sup>5)</sup>, die Entwicklung fort und führen unsere Anschauung nach Griechenland, zur dortigen archaischen Kunst, hinüber.

Durch alle diese Typen werden wir, wie in der obigen Untersuchung bezüglich des weiblichen thierhaltenden Gorgotypus, stets nach Kleinasien zurückgewiesen; und was noch wichtiger ist, sie entsprechen in ihrer endgültigen Erscheinungsform durchaus derjenigen Vorstellung, welche wir durch die Analyse der bloßen Schriftquellen über die homerische Gorgo gewonnen haben. Daß die früheste Erwähnung der letzteren, am Schilde des Agamemnon, in unmittelbarer Nähe des aus Kypros stammenden Panzers dieses Fürsten genannt wird, giebt derselben ebenfalls eine entfernte Beziehung zur Kunst der kleinasiatischen Küste. Und so schließt sich denn der Gorgotypus an sonstige Darstellungen aus den Funden von Cäre u. s. w. an, welche gerade am Besten geeignet sind, die Kunstwerke aus homerischer Zeit uns zu vergegenwärtigen. Auch die spätere Kunst knüpft an diese Typen mythisch, künstlerisch und

<sup>1)</sup> Mon. d. J. 1854, t. 33. n. 1; 2.

<sup>2)</sup> Griff a. a. O. t. 2; 9.

<sup>3)</sup> Mon. d. J. 8, 26. n. 1.

<sup>4)</sup> Leake, Numism. hell. p. 1.

<sup>5)</sup> Vgl. Deede, Etr. Forsch. 2, 10—13.

historisch an: der Löwenköpfige Phobos auf dem Schild des Agamemnon am Rhyfeloskasten ist nur eine andere, aber wie wir gesehen haben ebenfalls kleinasiatische Version des Gorgohauptes, welches derselbe Schild bei Homer trägt.

Die frühesten griechischen Gorgodarstellungen wurden somit — als eine tektonische Abkürzung des thierhaltenden Typus — aller Wahrscheinlichkeit nach in ähnlicher Weise, wie jene rhodischen Typen, ursprünglich als Verzierung eines flachen, rundlichen Metallknopfes verwendet. Auch hier, wie bei der asiatischen Artemis, fiel der Kunst der Telchinen die Vermittlerrolle zu; auch hier, wie bei der asiatischen Artemis, erleichterte der tektonische Gebrauch den Import nach Griechenland. Aber während jene in den Bereich griechischer Dichtung nicht aufgenommen wurde, erfuhr der Kopf oder Knopf der Gorgo durch die nach einer Motivirung seiner Abtrennung vom Körper suchende poetische Phantasie eine nachträgliche Vertiefung im Mythos von der Γοργεῖη κερκλή, der Tödtung durch Perseus u. s. w. Gerade wie aus der Gestalt der ebenfalls ursprünglich rein monumentalen Sphinx sich der thebanische Mythos von dem verderblichen Räthselungeheuer bildete; so erfand man auch zu dem Kopf der Gorgo eine Gestalt und zu der Gestalt eine Geschichte. Was die gefühllose Hand des Asiaten, aus Gründen praktischer Zweckmäßigkeit, roh zerschnitt, das fügte der organisch empfindende Sinn des Griechen, nach seiner Weise wieder neu zusammen.

Da sich bei Homer einerseits noch eine rein ornamentale Verwendung der Gorgo, andererseits schon ein, wenn auch nur halbwegs wirksamer, Ansaß zur Mythenbildung findet, so liegt die Annahme nahe, daß die erste mythische Auffassung und Belebung jenes Maskentypus gerade in die Zeit hochgehender poetischer Produktion fiel, welcher diese Gedichte entsprungen sind. Wie, nach dem bekannten Ausspruch, Homer den Griechen die Götter gab, so gab er ihnen auch die Gorgo. Denn der schöpferische und ideal gestaltende Trieb des griechischen Volkes knüpfte nicht nur an die Natur, sondern auch an die Kunst an. Man wird demnach wohl in der griechischen Mythologie diesem Standpunkte in etwas ausgedehnterem Masse gerecht werden müssen, als bisher der Fall gewesen ist.

Man ersieht aus dem Gesagten, mit wie einfachen Mitteln



die epische Kunst der Griechen in der besten Zeit arbeitete; phantastische Uebertreibung blieb ihr fern. Der „fürchterlich winkende Helmbusch“ und die „schrecklich blickende Gorgo“ sind parallele Begriffe; die kriegerische Rüstung, in ihren einzelnen Theilen, wird dem Dichter lebendig: sie winkt, sie blickt, sie kämpft mit. Würde man, statt „schrecklich blickende“ sagen „schrecklich blinkende“ Gorgo, so wäre dies nicht weit vom Ziel gefehlt; der gleißende Schimmer des Metalls hat hier poetischen Ausdruck gewonnen und steigert sich zu epischem Effekt, wenn er als Mittelpunkt und herrschender Dämon des Kampfes gedacht wird. Der einfach beim Natürlichen beharrende und doch so tief ins Herz packende Griff des echten Poeten ist nicht zu verkennen. Von hier bis zur wirklichen Schreckgestalt mit dem Schlangenhaar und den bleckenden Zähnen ist der Schritt nicht weit; und doch zeugt es für die Mäßigung des größten aller Dichter, daß er diesen Schritt nicht that, vielmehr der Vorstellungskraft des Hörers es überließ, ihn zu thun. Gerade diese Zurückhaltung hat ihren besonderen Reiz, welcher den Werken späterer Dichter z. B. Hesiods fehlt. Denn die Schilderung der Gorgo durch diesen geht über die homerische Einfachheit weit hinaus; er giebt ihr schon das mit phantastischen Thaten versehene Haupt und fügt den ganzen übrigen Mythos bei. Es ließe sich noch Manches über die Verschiedenheit in der dichterischen Auffassung dieses merkwürdigen Typus sagen, was aber an diesen Platz kaum hingehört und deshalb unterbleiben mag.

Es ist klar, daß alle jene Gründe, welche mehr oder minder deutlich auf einen kleinasiatischen Ursprung des ältesten griechischen Gorgotypus deuten, sich gegenseitig stützen und dadurch eine fast zwingende Gewalt gewinnen. Man ist demnach berechtigt, in mehr als hypothetischer Weise die Behauptung aufzustellen, daß die Gorgo zu denjenigen Typen gehört, welche, aus einer fremden Kunst in Griechenland eingeführt, dort durch die Alles belebende Phantasie des Volks einen mythischen Gehalt annahmen. Eine genauere Kenntniß der ältesten kleinasiatischen Kunstdenkmäler, wie wir sie erst von der Zukunft erwarten können, dürfte dies nur bestätigen und auch eine sichere Zeitbestimmung, voraussichtlich das 8.—7. Jahrh. v. Chr., als Termin der Einführung ergeben.

Die ursprüngliche asiatische Bedeutung des thierhaltenden Typus der Gorgo — auf den wir es absichtlich vermieden haben hier einzugehen, da es uns nur um den Kunsttypus zu thun ist — verschwand jedenfalls völlig bei der Schaffung ihres griechischen Mythos; mit der Gestalt war auch der Gehalt ein anderer geworden. Die Gorgo wurde zunächst zum Schreckbild; später machten sich natursymbolische Einflüsse geltend und das Schreckbild wurde zum charakteristischen Bilde der drohenden Gewitterwolke; diese zog andere, die Gorgonenschwestern, nach sich<sup>1)</sup>. Den einzelnen Phasen des Prozesses dieser Mythenbildung zu folgen, muß einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben. Soviel aber mag gesagt werden: die Etymologie des Namens Gorgo ergiebt, nach Ausweis von *Μορμω*<sup>2)</sup> und ähnlichen Wortbildungen, mit Sicherheit die Empfindung und die Verkörperung des Schreckens als das Bindeglied zwischen jener Maske und der Vorstellung einer Gewitterwolke. Dem hellblinkenden Schildknauf entspricht die Wetterwolke, aus welcher der Blitz hervorbricht; und diese wird andererseits wieder als der Schild, als die Aegis des Zeus angesehen. Die ehernen Locken und Hände, welche der Gorgo zugeschrieben werden<sup>3)</sup> sind demnach, wie auch aus sonstigen Neußerungen unzweifelhaft hervorgeht<sup>4)</sup>, ganz eigentlich und wörtlich zu nehmen. Ihre früheste Darstellung in getriebenem Metallrelief legte diese poetische Fiktion nahe; kriegerische Gewohnheiten eines heroischen Zeitalters erhielten sie aufrecht. Vielleicht dürfte es das Verständniß für diese Art von mythenbildender Thätigkeit der Phantasie erleichtern, wenn man sich erinnert, daß z. B. Aeschylus den vom Bogen schwirrenden Pfeil mit einer weißen geflügelten Schlange vergleicht<sup>5)</sup>; eine kühne aber treffende Bezeichnung, welche in ihrer lebendigen Anschaulichkeit jener poetischen Benutzung der Gorgomaske gleich zu setzen ist.

Gewisse ohne Zweifel vorhandene Beziehungen der Gorgo zum Monde entspringen gleichfalls dem Vergleich desselben mit

<sup>1)</sup> Vgl. W. H. Roscher, Die Gorgonen und Verwandtes. 1880.

<sup>2)</sup> Vgl. Pape-Benseler, W. d. gr. Eigennamen. a. v. -- Theocr. 15, 40.

<sup>3)</sup> Apollodor 2, 4, 2. — 2, 7, 3.

<sup>4)</sup> Paus. 8, 47, 4.

<sup>5)</sup> Eum. 181.

jener rundlichen Gesichtsmaske; aber nicht etwa wurde umgekehrt der Mond zum Anlaß, jene Maske zu bilden. Denn eine solche Art von Natursymbolik, welche auf direkte Darstellung kosmischer Phänomene ausginge, liegt dem griechischen Sinn völlig fern<sup>1)</sup>.

Soviel nur zur Andeutung; für jetzt muß es genügen, im Allgemeinen die Richtung angegeben zu haben, in welcher man die Heimath sowie den ersten Anfangspunkt des griechischen Gorgotypus und =mythos zu suchen hat.

Bemerkt sei schließlich, daß der von Anfang an diesem Typus eigene tektonische und ornamentale Charakter bis in die spätesten Erzeugnisse der griechischen Kunst sich verfolgen läßt; wie derselbe denn auch in einer der schönsten erhaltenen Darstellungen aus jüngerer Zeit, der Medusa Rondanini, nicht zu verkennen ist. Auch in diesem Punkt erscheint die Gorgo der asiatischen Artemis verwandt, so verschieden sonst sich der Entwicklungsgang dieser zwei Typen in der Kunstgeschichte gestaltet hat. Beide theilen das Schicksal aller übrigen aus Asien nach Griechenland importirten Kunsttypen: daß sie zu einem freien selbständigen Leben in der griechischen Kunst nicht gelangen. Und selbst denjenigen unter ihnen, welche schließlich zu einer gewissen individuellen Idealität sich entfalteten, blieb als Zeichen ihres fremden Ursprungs immer der Ausdruck einer gewissen Herzenskälte anhaften, welche ihrem Wesen etwas Unheimliches verleiht; die Medusa Rondanini giebt hievon Zeugniß. Auch die Bedeutung des Gorgohauptes als Apotropaion mag hier in Betracht kommen.

Das Dämonische und Verderbliche, welches diesen Bildungen stets inne wohnt, ist von Haus aus dem heiteren und klaren Sinn der Griechen entgegengesetzt; selbst ihre höchste künstlerische Kraft reichte nicht aus, jenen finstern asiatischen Geist ganz zu bannen. Der Mythos von der versteinernenden Wirkung des Medusenhauptes ist der poetische Ausdruck einer Reaktion des lebendigen Kunstgefühls der Griechen gegen den Zwang der starren, ihnen von Alters her überlieferten Maske.

---

<sup>1)</sup> Vgl. auch Roscher a. a. O. S. 5—10.

8.

Nach dem Vorhergegangenen würde es nun passend erscheinen, auf die weitere Entwicklung des Gorgotypus, besonders auf den Ursprung seiner Beflügelung einzugehen. Indesß der dieser Arbeit zugemessene Raum gestattet nicht, in der begonnenen Weise fortzufahren; es wird daher die Sache einer späteren eingehenden Untersuchung sein, jene Frage zu lösen. Wenn das früheste Stadium des künstlerischen Gorgotypus hier im Einzelnen behandelt worden ist, so findet dies seine Begründung darin, daß derselbe sich gerade in dieser seiner frühesten Form unmittelbar an den Typus der asiatischen Artemis anschließt. Schon bemerkt wurde, daß rückwärts der Beflügelung die asiatische Artemis und die Gorgo sich keineswegs decken, vielmehr durchaus verschiedenen Stadien derjenigen Entwicklung angehören, welche dieses künstlerische Motiv in Griechenland durchmachte. Der betreffende Unterschied, ein prinzipieller und fundamentaler, mag hier mit wenigen Worten insoweit erörtert werden, als dies wünschenswerth erscheint, um einen Ausblick auf die eventuelle künftige Weiterführung unseres Themas zu eröffnen.

Ein leitender Gesichtspunkt ergab sich unter anderen im Verlauf dieser Arbeit: daß nämlich die frühesten Flügelgestalten, welche nach Griechenland importirt wurden, Sphinx Greif Harpyien u. s. w. nicht als in der griechischen Kunst heimische Typen betrachtet werden können und demnach für die Frage, wie und wo in der letzteren das Motiv der Beflügelung zuerst auftritt, nur von untergeordneter Bedeutung sind. Entsprechend dieser Auffassung und im Zusammenhang mit derselben wurde gezeigt, daß ihnen in Griechenland ein eigentlich künstlerisches Leben nicht zukam und daß sie vielmehr, wie in Asien, nur als tektonisch verwendete Formeln, nicht aber als flexionsfähige Worte der Kunstsprache anzusehen sind. Hiemit stimmte ihre durchweg thierische Erscheinungsform und der ihnen gar nicht oder erst nachträglich in Folge einer poetischen Befruchtung zukommende mythische Gehalt überein. Sie durften und mußten deshalb nur summarisch behandelt werden. Anders verhielt es sich mit der asiatischen Artemis. Sie ist ein menschlicher Typus, eine Göttin, und wenn auch von halbfremden, so doch von ursprünglich mythischem Charakter; zudem ist sie eine

der ältesten künstlerischen Flügelgestalten, von welchen die literarische Ueberlieferung der Griechen berichtet. Aus allen diesen Gründen erschien ihr Kunsttypus besonders geeignet, einer erschöpfenden Behandlung in monumentaler und historischer Hinsicht unterzogen zu werden; die verhältnißmäßig geringe Zahl der sie darstellenden Denkmäler erleichterte dies Verfahren und setzte uns in den Stand, den verschiedenen Phasen ihres künstlerischen Entwicklungsganges örtlich und zeitlich in ihrem successiven Vorschreiten von asiatischem auf griechisches Gebiet zu folgen. Dieses einzelne Beispiel veranschaulichte in schlagender Weise, wie allmählich und unter gesetzmäßigen Modificationen, nach Form und Inhalt, derartige Typen sich in Griechenland einbürgerten. Als besonders betheiligte an diesen Vorgängen erwies sich die Kunst der Aethiener; sie mußte deshalb, da sie bisher noch durch keine monumentalen Belege gestützt war, eingehender geschildert werden und ergab manche Beziehungen zu gleichzeitigen oder früheren, monumentalen wie literarischen, Ueberlieferungen bezüglich der ältesten griechischen Kunst. Als das schließliche Ergebniß der ganzen Untersuchung stellt sich heraus, daß die asiatische Artemis der früheste menschliche Flügeltypus in der griechischen Kunst überhaupt ist, seiner Erfindung nach aber nicht Griechenland, sondern Asien angehört, daß demnach auch seine Beflügelung nicht griechischer Phantasie, sondern asiatischer Symbolik ihren Ursprung verdankt.

Ganz im Gegensatz hiezu war der der Gorgo zu Grunde liegende asiatische Urtypus nicht geflügelt; er wurde, zwar in abgekürzter Form, aber durchaus flügellos den Griechen künstlerisch überliefert und so von Homer poetisch geschildert. Trotzdem finden sich geflügelte Gorgonen an einem verhältnißmäßig alten Denkmal, dem Kypseloskasten, dargestellt; es ergibt sich also der nothwendige Schluß, daß die erste Beflügelung der Gorgo in die Zeit von Homer bis zur Entstehung dieses Kunstwerks, also etwa ins 8. bis 6. Jahrh. v. Chr., fallen muß. Veranlassung zu derselben bot ohne Zweifel, was als eine neue Erscheinung besonders hervorgehoben werden muß, die in der einmal eingeschlagenen Richtung weiter bildende poetische Phantasie; sie muß den Gorgonen zuerst Flügel verliehen haben, welche dann mit rückwirkender Kraft auf das Gebiet der Kunst übertragen wurden. Es ist klar,

daß sich hier ein durchaus anderer Einfluß bezüglich der Beflügelung geltend macht, als bisher. Indes mag auch die Erinnerung an den, der Gorgo in anderer Beziehung verwandten, Typus der asiatischen Artemis und der sinnliche Eindruck jener älteren schon bekannten thierischen Flügeltypen zu dieser Neuerung mitgewirkt haben; im Einzelnen kann, wie gesagt, das in Frage kommende Problem, bei dem mythischer Einfluß jedenfalls eine große Rolle spielte, hier nicht besprochen werden. Jedoch sei immerhin erwähnt, daß die Gorgo und ihre Schwestern als die frühesten Flügelgestalten von einheimisch griechischer Erfindung anzusehen sind. Insofern ihre sonstige Gestalt, zumal das Haupt, aber dennoch aus asiatischer Kunst herzuleiten ist, nehmen sie eine Mittelstellung ein zwischen den Flügelthieren und der Artemis einerseits und den späteren einer freien künstlerischen Schöpfungskraft entsprungenen Flügelgestalten des Eros, der Nike u. s. w. andererseits. Ihre Gestalt gehört zum Theil der fremden Ueberslieferung, ihre Flügel gehören ganz der einheimischen Erfindung an. Demgemäß sind sie auch als freie selbständige Wesen in den Bereich mythischer Kunstdarstellungen aufgenommen worden. Den Flügelthieren stehen sie, nach der Entstehungsgeschichte ihres Kunsttypus diametral entgegen: wie bei jenen aus der Gestalt der Mythos, hat sich bei ihnen aus dem Mythos die Gestalt d. h. die spätere geflügelte entwickelt. Die asiatische Artemis dagegen, welche von Haus aus einen persönlichen, wenn auch keinen mit Bewußtsein von den Griechen erkannten und festgehaltenen, mythischen Charakter mitbrachte, erfuhr in Griechenland weder künstlerisch noch mythisch eine Erweiterung ihres Typus. Sie steht demnach zwischen der Gorgo und den Flügelthieren in der Mitte, so daß in der Entwicklungsfolge dieser drei Typen sich ein allmähliges Aufsteigen zu mythischem Gehalt bemerkbar macht. Die Gorgo endlich leitet zur zweiten Kategorie sämtlicher griechischer Flügelwesen, zu den mythisch-begrifflichen hinüber<sup>1)</sup>, wie Deimos und Phobos, Eris u. s. w., welche von rein begrifflichem Ursprung sind und nachträglich erst einen mythischen Gehalt angenommen haben.

<sup>1)</sup> S. oben S. 6.

Ausgehend von den Flügelgestalten des Appeloskastens haben wir demnach gefunden, daß alle ältesten bezüglichen Typen der griechischen Kunst, nach Erfindung und formaler Gestaltung, ganz oder theilweise aus Asien und zwar im Besonderen aus Kleinasien stammen. Phönikischer Einfluß war hiebei nicht nachzuweisen; die halbfremde Kunst von Rhodos, die überwiegend einheimische von Melos vermittelten den Uebergang. Das eigentlich zahlreiche Auftreten von Flügelgestalten gehört aber dem korinthischen Kreise d. h. der asiatisirenden Richtung an, welche im 6. Jahrh. dominirt. Die Ansicht Otfried Müllers<sup>1)</sup>, daß die griechischen Doppel- resp. Flügelgestalten „durchaus auf nationaler Vorstellung beruhen“ ist folglich nicht stichhaltig. Nicht die fessellose Phantasie, sondern die bildliche Tradition, vermittelt durch direkte sinnliche Anschauung, schuf zunächst die älteren Flügelwesen und legte damit überhaupt den Grund zur Anwendung des Motivs der Beflügelung auch auf spätere Gestalten der Kunst.

Soweit mag hier die früheste Entwicklungsperiode in Betracht gezogen werden. Für jetzt war es nur nothwendig, das erste Auftreten jenes Motivs in großen zusammenhaltenden und zugleich scheidenden Linien zu umschreiben und das so gewonnene theoretische Ergebnis auf einen einzelnen Fall der Darstellung, die asiatische Artemis, praktisch anzuwenden. Ein solches Verfahren kann freilich nur als der erste Schritt bezeichnet werden für eine ins Einzelste gehende Untersuchung aller Flügelgestalten der griechischen Kunst. Aber man darf wohl sagen, daß eine allgemeine Orientirung über die verschiedenen sich durchkreuzenden Kunstströmungen und Kunsteinflüsse als Basis für jene Einzeluntersuchung unerläßlich ist — wenn letztere nicht ins Diffuse verfallen soll. Es galt, zunächst das Terrain zu markiren. Freilich ist es wahr, daß der Gang wissenschaftlicher Arbeiten in der Regel von der Analyse zur Synthese führt; aber ebenso wahr ist es, daß zuweilen der umgekehrte Weg eingeschlagen werden muß, um die ersprißliche Behandlung gewisser Fragen zu ermöglichen. Wir glauben im vorliegenden Fall gezeigt zu haben, daß eine solche Methode immerhin zu thatfächlichen und zuverlässigen Er-

---

<sup>1)</sup> Handb. d. A.<sup>9</sup>. § 334, 1; 2.

gebnißten führen kann; und es wird die Aufgabe einer unbefangenen Kritik sein, diese Meinung entweder zu widerlegen oder zu bestätigen.

Selbstverständlich ist nicht ausgeschlossen, daß bei nachträglicher Einzeluntersuchung die im Voraus gegebenen allgemeinen Umrisse hie und da Verschiebungen erleiden; indeß dürfte dies doch kein Grund sein, von jenen Vorarbeiten abzusehn. Vielmehr ist auf jeden Fall eine wechselnde und gegenseitige Elimination etwaiger Fehler anzustreben. Es darf nicht vergessen werden: die bloße Kunstform ist auch eine Thatsache; und zwar eine historische Thatsache, so gut wie jede andere. Demgemäß ergeben sich überall in der Kunstgeschichte gewisse Quersäden der Entwicklung, deren Vorhandensein man vielleicht bisher zu wenig betont hat. Ein festes Gewebe muß aus Zettel und Einschlag bestehen; keines für sich allein wird einen dauerhaften Stoff geben. Und da man sicherlich mit der Anwendung des Einen nicht warten kann, bis das Andere vollständig abgethan sein wird; so bleibt es nur übrig, daß analytische und synthetische Methode sich mit einander verbinden, sich durchkreuzen und damit ihre Kraft gegenseitig stärken. —

In Befolgung des eben Gesagten wird es vielleicht am Ort sein, auf die Flügelgestalten der späteren griechischen Kunst schließlich noch einen Blick zu werfen. Der wesentlichste Unterschied zwischen ihnen und den von uns besprochenen ältesten Flügeltypen besteht darin, daß diese unorganisch und meist in tektonischer Verwendung, jene organisch und in freier künstlerischer Form dargestellt werden. Im Zusammenhang hiemit ändert sich denn auch die frühere, schematisch ungebogene Form der Flügel; sie wird zu einer lebendigen, naturalistisch gebildeten veredelt. Und dem entsprechend gestaltet sich auch das Verhältniß der Flügel zum ganzen Körper. Wenn sie früher nur wie angeklebt erschienen und, nach asiatischer Weise, fast die Stelle eines Nimbus vertraten, der an göttlichen und dämonischen Charakter erinnern sollte; so werden sie jetzt zu wirklich funktionirenden Gliedern. Als eine treffende Parallele kann man die Veränderung des früheren Kentaurtypus in den späteren anführen; auch bei ihm hat das ursprünglich in rein äußerlicher Weise zusammengefügte Doppelwesen sich zu lebendiger Einheit des Organismus durchgebildet.



Daß die späteren Flügelwesen, den früheren theils mythischen theils mythisch-begrifflichen gegenüber, von mehr begrifflicher und attributiver Art sind, erklärt sich aus dem Gange der gesammten Kulturentwicklung des griechischen Volkes. Die Vielfältigung und spielende Verwendung einzelner Typen, wie des Eros, bezeugen das Versiegen der individuellen künstlerischen Schöpfungskraft. Von dem Ernstern und Furchtbaren geht die Entwicklung zum Lieblichen, von diesem zum Tändelnden über: auf Gorgo und Eris folgen Eros und Nike und auf diese die Schaar der Kindereroten. Es kann dabei nicht als Zufall angesehen werden, daß die zahlreichen begrifflichen Flügelgestalten der spätesten Zeit gerade der alexandrinischen Kunst angehören; denn diese erblühte wesentlich auf orientalischem Boden. Das alte Kunstmittel konnte hier leicht neu belebt werden. Auch Kleinasien, das hauptsächlich den Griechen die ältesten Flügelgestalten übermittelte, tritt hierbei in den Vordergrund; die geflügelten Giganten des großen pergamenischen Altars sowie sonstige merkwürdige Typen ebendesselben Kunstwerks, wie z. B. die löwenköpfige Gestalt, reproduziren ganz die gleichen Elemente ältester kleinasiatischer Kunst, wie sie schon in Kameiros und am Kypseloskasten auftreten. Man erkennt, daß auch hier die Entwicklung in sich selber zurückkehrt.

Im Ganzen aber kann man in der griechischen Kunst, wie es im Anfang dieser Arbeit zum Theil schon für das Gebiet des Mythos erwiesen wurde, drei Stadien der Beflügelung unterscheiden: 1) die Herübernahme ganzer Flügelgestalten aus dem Orient, 2) die Begabung schon vorhandener mythischer oder kunsttypischer Gestalten mit Flügeln, 3) die Neuschaffung begrifflicher Flügelgestalten. Je mehr sich die griechische Kunst und Dichtung von dem edlen Realismus der homerischen Zeit entfernte, desto abstrakter, desto gehaltloser, desto leerer wurden die neugeschaffenen Typen. Die phantastischen Ausgeburten des Orients, die Flügelwesen, welche von Haus aus symbolischer Natur und deshalb meist ohne künstlerisches Leben sind, drängen sich mehr und mehr an die Stelle der einfachen und plastisch empfundenen Erzeugnisse des rein griechischen Geistes.

Auch in dieser Frage offenbart sich der große und nie zu vertilgende Gegensatz zwischen Orient und Occident;

mögen beide Weltanschauungen, wie gerade in den griechischen Flügelwesen, sich auch zeitweilig berühren: eine grundsätzliche Vereinigung ist unmöglich. Der orientalischesemitischen steht die occidentalisch-ariische Auffassung gegenüber; charakteristisch ist gerade für letztere der völlige Mangel an Flügelgestalten in der frühesten Mythologie der Indier, der Griechen, der nordischen Völker. Wenn trotzdem die asiatischen Flügeltypen, durch ein Zusammenwirken mannigfacher Verhältnisse, auf dem Wege über Kleinasien in Griechenland eindringen, so kann man dies vergleichen mit dem Eindringen der ebenfalls kleinasiatischen Holzarchitektur in den griechischen Tempel. Wie letzterer aber in seinem konstruktiven Kern dennoch rein griechisch bleibt und nur in den dekorativen Formen asiatischem Einfluß unterliegt; so sind auch die Flügelgestalten, in der griechischen bildenden Kunst wie im Mythos, gegenüber den konstruktiven homerischen Göttern stets dekorative Wesen geblieben. In der Hauptsache wird die Scheidung unbedingt festgehalten: ein geflügelter Zeus ist in der griechischen Kunst ebenso unmöglich, wie ein ungeflügelter Gros. Gerade auf die Klarstellung dieses prinzipiellen Punktes war unsere ganze Untersuchung gerichtet; ist es gelungen, ihn zur Evidenz zu bringen, so ist der Zweck dieser Arbeit erreicht.

Wir finden demnach, von Mythos und Poesie abgesehen, in der griechischen bildenden Kunst folgenden Verlauf. Zu Anfang, als die plastische Kraft noch nicht genügend erstarkt war, herrschen Flügelgestalten vor; sie vermindern sich oder verschwinden in der Blüthezeit, als die plastische Kraft am stärksten war; sie treten wieder zahlreich auf in der Verfallzeit, als die plastische Kraft erlahmte. Aber daß überhaupt die griechische Kunst soweit erstarken konnte, um die fremden Fesseln abzuwerfen, daß sie selbstständig und nicht wie die etruskische zur bloß nachahmenden oder dogmatifizierenden würde: das verdankt sie der ihr innewohnenden siegreichen künstlerischen Kraft. Solange diese blieb, mußten sich jene dekorativen Elemente, deren krassester Ausdruck die sog. korinthischen Basen sind, völlig zurückziehen. Man darf daher den — gerade an einen ursprünglich orientalischen Typus geknüpften — Mythos von der Befiegung der Gorgo durch Perseus als ein charakteri-

ches Bild betrachten von dem Siege des plastisch-poetischen Geistes der Griechen über den phantastisch-spekulativen Geist der Orientalen.

Wenn es sich von vorn herein feststellen ließ, daß alle Flügelgestalten, als der Wirklichkeit widersprechend, dem rein idealen Gebiet der Kunst angehören; so läßt sich dieser Satz jetzt darauf beschränken, daß es gerade die minderwerthige Seite des idealen Kunstgebiets ist, welche in ihnen ihren Ausdruck findet. Die Flügel sind eine ideale That von rein äußerlicher Natur. Sie sind in Folge dessen als künstlerisches Mittel weit geringer anzuschlagen, wie die innere geistige Idealisirung der menschlichen oder thierischen Gestalt. Die letztere Art von Idealisirung wird bei künstlerisch höher, die erstere bei künstlerisch niedriger stehenden Typen angewandt; jene ist griechisch, diese asiatisch nach ihrem Ursprung und Charakter.

Es wird nie gelingen, den hohen Werth eigener und innerer Empfindung durch irgend welche Mittel des äußern Effekts zu ersetzen; denn die echt künstlerische Kraft strebt von innen nach außen, nicht von außen nach innen. Will sie den letzteren Weg dennoch einschlagen, so verfällt sie rettungslos der Schablone. Diese herrscht denn auch vor Allem in den asiatischen Flügelthieren, welche einen rein dogmatischen Charakter zeigen und, wie manches andere Dogma, sich aus alter Zeit des Orients durch griechische Vermittelung in die Gegenwart hinübergerettet haben. Greife und Sphinge sind noch jetzt in künstlerischem Cours; sie werden es auch wohl vorläufig bleiben. Denn man bedarf stets und in allen Gebieten gewisser fester Formeln, welche geeignet scheinen, die individuelle Willkür einzudämmen und zu bezwingen; im künstlerisch ornamentalen Sinne geschieht das besonders durch Schöpfungen, wie jene Flügelthiere. Aber diese starren und zugleich dekorativen, phantastischen und zugleich leblosen Elemente dürfen nicht in einer Kunst dominiren, wie es in der asiatischen — der ägyptischen sowohl wie der assyrischen — der Fall ist. Wenn man bedenkt, daß diese Kunst in ihren Erzeugnissen stets zwischen Nüchternheit und Ueberschwenglichkeit wechselt; wenn man sieht, wie durch das sie beherrschende allegorisch-symbolische Formelwesen jene höhere Idealität

hinten angehalten und ertötet wird, welche den Kern- und Gipfelpunkt aller wahrhaften Kunst bildet: so ist man geradezu versucht, der konstruktiven griechischen Kunst eine destruktive asiatische Kunst gegenüber zu stellen. Denn

Der Buchstabe tötet, der Geist macht lebendig.

moral is that he follows a path,  
does not promote history, that  
he does not bow to the fancy,  
do not repeat themselves. They do  
not become proud, conviction,  
Let us be grateful for the times  
not cast in the mould of reality  
today them we can see the mind  
in the world design  
be understood in the world  
The detail of the world  
China, known as the world  
which can be seen in the  
world, by the world.



**Druckfehler.**

S. 6. Nyz statt Styz.





to XL 194-5

8 hardly winged in Homes B. Hines

11 hardly winged 10 B. Hines

16-7 white in the Kyzikos

26 fresh spores not yet in the Kyzikos

30 white in the Kyzikos I 22-3

29 mostly winged only some Kyzikos

32 mostly winged 26 B. Hines

33 young chetula in the Kyzikos 24-5

39-40 mostly winged in the Kyzikos

41 mostly winged in the Kyzikos

42 mostly winged in the Kyzikos

46 B. Hines

49 in the Kyzikos in the Kyzikos

52 Sophia not winged early in the Kyzikos

55 mostly winged in the Kyzikos

60 mostly winged in the Kyzikos

64 pale in the Kyzikos

66 mostly winged in the Kyzikos 121 to 122

68 theme of the Kyzikos

69 theme of the Kyzikos

124 mostly winged in the Kyzikos  
140 mostly winged in the Kyzikos







