

HERAKLES - GERAS - OGMIOS

Beazley, Brommer und Giglioli, die etwa gleichzeitig die Darstellungen von Herakles und Geras untersuchten und ihre Zahl auf fünf¹⁾ erhöhen konnten, sind der zugrundeliegenden Sage nicht näher nachgegangen. Eine schriftliche Überlieferung der Begegnung von Herakles und Geras fehlt. Sicherer ist also im einzelnen nicht bekannt. Die Sage als ganze hat Beazley in dem zuerst von Robert ausgesprochenen dann auch von Furtwängler angenommenen Sinn als eine Überwindung des Geras, der Ausgeburt der Nacht (Hesiod, Theog. 225), des häßlichen, beschwerlichen Alters durch Herakles gedeutet, als einen symbolischen Schritt zum Gewinn der Unsterblichkeit²⁾.

Der Held, der unerschrocken in die Unterwelt eindrang, hat den Hades in die Flucht geschlagen und erfolgreich mit Thanatos gerungen, er hat also auch sonst den normalen Lauf des Lebens durchbrochen und mit Gewalt, nicht in listenreicher Weise wie Sisyphos, den Todesgöttern den Gehorsam verweigert.

Doch handelte es sich bei diesen um sehr gefährliche Gegner, wie auch sonst die Taten des Helden mit großem Risiko verbunden sind, ob er nun gegen wilde Tiere, Fabelwesen, Riesen oder Dämonen kämpft. Mit seiner ungeheuren Kraft überwindet er nicht ohne gewaltige Anstrengung seine Gegner.

In die Reihe seiner Taten will aber die Begegnung mit Geras nicht recht passen. Die bildlichen Darstellungen zeigen diesen übereinstimmend als einen alten Mann mit schwächeren und

1) a) Pelike des Geras-Malers aus Capua, Paris, Louvre G 234. *Philologus* 50, 1891 Taf. 1. ML. III 2, 2083 s. v. Personifikationen (Deubner). Pfuhl, *MuZ.* III Abb. 493. Pottier, *Vases Louvre* Taf. 131. CVA. Louvre 6 III I c Taf. 48 (France 427). B. E. Richardson, *Old Age among the Ancient Greeks* Abb. 1. Beazley, *ARV.* 175 Nr. 11. Brommer, *AA.* 1952, 60 Nr. 1 Abb. 1. Giglioli, *Festschrift Robinson II* 112 Taf. 37 d und e. Brommer, *Vasenlisten* 33 Nr. B1.
b) Nolaner Amphora des Charmides-Malers, London, Brit. Mus. E 290. Smith, *JHS.* 4, 1883 Taf. 30. ML. III 2, 2083 s. v. Personifikationen (Deubner). CVA. Brit. Mus. 5 III I c Taf. 48, 2 (Great Britain 298). Beazley, *ARV.* 440 Nr. 1. Brommer, *AA.* 1952, 60 Nr. 2 Abb. 2; drs. *Vasenlisten* 33 Nr. B 2. Hier nach Photographie des Museums.
c) Skyphosfragment des Penthesileamalers, Oxford, Ashm. Mus. Beazley, *BAntBeschav.* 24/26, 1948/51, 18 ff. Abb. 1-2. Brommer, *AA.* 1952, 70 Nr. 3 Abb. 8; drs. *Vasenlisten* 33 Nr. B 3.

d) Sf. Lekythos, Schloß Fasanerie (Adolphseck). Brommer, *AA.* 1952, 70 Nr. 4 Abb. 9. CVA. Taf. 13.3.4. Beazley, *BAntBeschav.* 24/26, 1948/51, 19. Brommer, *Vasenlisten* 33 Nr. A 1.

e) Pelike der Matsch-Group aus Cerveteri, Rom, Villa Giulia. Beazley, *BAntBeschav.* 24/26, 1948/51, 19. Brommer, *AA.* 1952, 73 Anm. 13. Giglioli, *Festschrift Robinson II* 111 ff. Taf. 36. Ricci, *MonAnt.* 42, 1955, 1021 Abb. 261 A. Brommer, *Vasenlisten* 33 Nr. B 4. R. Vighi, *Il nuovo Museo naz. di Villa Giulia* 51 Taf. 53. Hier nach *RömInstNeg.*

2) Robert, *Hermes* 19, 1884, 483 f. ML. I 2215 s. v. Herakles (Furtwängler). *RE.* VII 1340 ff. s. v. Geras (Waser). Beazley, *BAntBeschav.* 24/26, 1948/51, 18. Vgl. auch Gruppe, *Griech. Mythol.* 454. 772. Diese Vorstellung setzt voraus, daß Herakles Geras nicht endgültig aus der Welt schafft, Geras also nicht erschlägt, sondern nur - für sich - verjagt.

stärkeren Zeichen des gebrechlichen Alters. Der Unterschied zu der imposanten Erscheinung des Herakles ist so betont, daß sich sofort die Frage einstellen muß, ob es denn als eine Heldentat angesehen werden kann, diesen alten klapprigen Mann mit der Keule zu erschlagen.

Für Geras scheint es keinerlei Chance zu geben, ist er doch auch gänzlich wehrlos. So erscheint er auf den Vasenbildern auch wenn sein Äußeres nicht überall gleich ist. Da es aber nicht die Art des Herakles ist, Wehrlose zu erschlagen, muß man überlegen, ob die Geschichte wirklich so einfach verlaufen ist, daß sie zu einem unrühmlichen schnellen Ende des Geras führt. Vielleicht hat dieser doch gewisse Fähigkeiten, die man ihm nur nicht so ohne weiteres ansehen kann. Man muß dem Herakles ja nicht unbedingt körperlich gewachsen oder gar überlegen sein, um für ihn einen würdigen Gegner abzugeben, man denke nur an die Kerkopen³⁾, die ihrem Witz auch in verzweifelter Lage ihre Rettung verdanken.

Die fünf Vasenbilder müssen daher noch einmal gründlich betrachtet werden. Bei ihnen ist nicht, wie wohl sonst bei Heraklestaten, immer wieder dieselbe Situation dargestellt, sondern es lassen sich drei verschiedene Szenen deutlich trennen:

1. „Verfolgung“.

a) Bei der rf. Halsamphora des Charmides-Malers in London⁴⁾ (Taf. 24, 2) geht die Bewegung von rechts nach links. Herakles mit Löwenfell, die Keule in der Linken, läuft mit ausgestreckter Rechten dem Geras nach, der in langen Sätzen ohne die Erde zu berühren vor ihm her rennt; nackt, mit altem Gesicht und grauen Haaren wendet er den Kopf und den Oberkörper zurück und streckt beide Arme zu Herakles aus. Das Bild folgt der allgemeinen Typik der Verfolgungsszenen, doch ist das so intensive Umwenden des Oberkörpers ein ungewöhnlicher Zug.

b) Das rf. Skyphosfragment des Penthesilea-Malers in Oxford⁵⁾ bringt ebenfalls das Zurückblicken des Geras, der hier aber nur den rechten Arm zu dem ihm links folgenden Herakles ausstreckt, während er sich mit der Linken auf einen hohen Stock stützt. Seine Bewegung ist hier eher ein rasches Marschieren als eiliger Lauf. Seine körperliche Erscheinung ist die gleiche wie auf der Halsamphora, von seiner linken Armbeuge hängt ein Mantel bis zum Boden herab. Herakles packt ihn mit der Linken am rechten Oberarm, er ist mit einem Chiton bekleidet, Löwenfell, Köcher, Bogen und Keule sind sichtbar, doch ist nicht zu erkennen, wie Herakles die Keule hält, vermutlich mit der Rechten, die vor dem Körper angewinkelt ist.

³⁾ RE. XI 309 ff. s. v. Kerkopen (Adler), Kunze, Archaische Schildbänder (Olympische Forschungen II) 117 ff. W. Porzig, dem ich für sprachwissenschaftliche Hilfe auch an dieser Stelle meinen Dank sagen möchte, machte mich freundlicherweise aufmerksam auf eine altindische Erzählung, die manche Beziehung zur Kerkopengeschichte hat. Danach hingen die Wälakhiljas, zwei nur daumengroße brahmanische Weise, sich zur Askese so an einen Baumast, daß die Köpfe nach unten gerichtet waren. Der große Vogel Garuda, unter dessen Last der Ast ab-

bricht, fliegt mit diesem und den daran hängenden Däumlingen davon. Der Vogel, der bald merkt, welch kostbare Last er trägt, sorgt für eine glückliche Landung. S. W. Porzig, Indische Erzähler Bd. 15. Die wichtigsten Erzählungen des Mahābhārata II. Das Schlangenopfer 63 f. Die Parallelität könnte darauf hindeuten, daß die Kerkopensage, die mit der Omphale-Episode verbunden ist, nicht erst später in orientalische Umgebung versetzt wurde.

⁴⁾ S. Anm. 1 b.

⁵⁾ S. Anm. 1 c.

Das Bild folgt ebenfalls dem Typus der Verfolgungsbilder, etwa Eos-Kephalos-Darstellungen⁶⁾.
2. „Bedrohung“.

a) Die Pelike des Geras-Malers im Louvre⁷⁾ zeigt Herakles mit Löwenfell, Chiton, Köcher und Bogen und mit umgehängtem Schwert, wie er die Keule hoch über seinem Kopf schwingt und den Geras, den er im Genick gepackt hat, damit bedroht. Dieser hebt seine Rechte zu Herakles auf, mit der Linken stützt er sich auf einen Krückstock. Dieser gibt dem Geras den Charakter eines Wanderers und auch seine Bewegung in Richtung auf Herakles deutet durchaus nicht darauf, daß eine Verfolgung vorausgegangen ist.

b) Die sf. Lekythos in Adolphseck⁸⁾ entspricht der Pelike im Typus weitgehend. Noch drastischer ist hier gezeigt, wie Herakles das kleine Männlein im Genick gepackt hat und halb zu Boden drückt. Die Waffe führt er in der angewinkelten Rechten. Ein neuer Zug dieses flüchtig gemalten Bildchens ist der Versuch des Geras, sich von dem Griff des Herakles zu befreien, indem er seinen mächtigen Gegner am linken Ellbogen anfaßt.

Auch hier findet sich kein Anhaltspunkt dafür, daß eine Verfolgung vorausgegangen ist. Die Reihenfolge der Szenen, die überliefert sind, ist erst zu finden; das gilt auch für die

3. „Unterhaltung“.

Diese Szene ist erst durch die rf. Pelike in der Villa Giulia⁹⁾ (Taf. 23) bekannt geworden. Daß hier eine Unterhaltung dargestellt ist, haben Beazley und Giglioli ausgesprochen. Haltung und Gebärden der beiden Dargestellten lassen auch keinen Zweifel daran zu. Links steht Herakles friedlich auf die bis zur linken Achsel reichende Keule gelehnt, er trägt Chiton und Löwenfell, sein Schwert hängt an der Seite. Er stützt die Rechte in die Hüfte aber mit der Linken gestikuliert er ebenso wie sein Gegenüber, auf das er herabblickt. Geras, dünn und alt wie auf der Pariser Pelike, stützt sich auf einen krummen langen Stab und gibt sich mit übereinandergeschlagenen Beinen offenbar als durchaus gleichberechtigt. Hier ist eine längere Unterredung zwischen Gleich und Gleich im Gange; man hört förmlich die Unterhaltung und man sieht auch wenigstens eines der gewechselten Worte. Aus dem Munde des Herakles kommt: *κλαύσει*. „Du wirst weinen!“ hat der Maler auf den schwarzen Grund geschrieben; das ist wenig genug, zu wenig, als daß daraus allein der Verlauf des Gespräches erschlossen werden könnte. Lediglich eine Ankündigung des Kommenden, wie Giglioli meint, kann das nicht sein, zumal es fraglich sein muß, ob Geras von der Keule des Herakles getroffen noch viel Zeit zum Weinen haben würde. Aber auch Beazley möchte die Unterhaltung als eine der Bedrohung vorausgehende Episode ansprechen; auf die Unterhaltung würde Flucht und Ende des Geras folgen. Das einzige Bild von der Unterhaltung zwischen Herakles und Geras macht aber einen durchaus friedlichen Eindruck, nirgends ist ein Hinweis auf ein gewaltsames Ende des Geras, auch das *κλαύσει* ist keiner.

⁶⁾ Z. B. Richter-Hall Nr. 119 Taf. 117. Webster, Der Niobidenmaler Taf. 11 b.

⁸⁾ S. Anm. 1 d.

⁹⁾ S. Anm. 1 e.

⁷⁾ S. Anm. 1 a.

Die Pelike der Villa Giulia gibt den Schlüssel zum Verständnis der Geras-Geschichte. Herakles und Geras sind im Gespräch, und der Bildtypus spricht dafür, daß es sich um eine ernsthafte, längere Unterhaltung handelt, um ein Streitgespräch doch wohl. Und damit hat sich Herakles auf ein Gebiet begeben, das er nicht so gut beherrscht wie sein eigenes, wo es vor allem auf Muskelkraft ankommt. Hier hilft nur der geistreiche Einfall, die Kunst der Redegewandtheit und der Überzeugungskraft. Das aber sind Eigenschaften, die dem Herakles ebenso abgehen wie sie dem Alter besonders eigen sind. Die große Stärke des Alters ist die Kunst der Rede, Nestor ist das klassische Beispiel. Geras verkörpert - so darf man folgern - nicht nur die negativen Erscheinungen des Alters sondern auch die positiven, er verfügt also über die Redegabe; und damit wird er das, was er sein muß und was man bisher vermißte, ein würdiger, ja geradezu gefährlicher Gegner für Herakles. Der Ausgang der Affäre ist nicht mehr sicher, ja die Erwartung wendet sich und man darf annehmen, daß Herakles den Kürzeren zog. So gehört es sich ja auch wohl in einer Burleske.

Auch das „Du wirst weinen“ scheint durchaus nicht auf das Ende des Geras hinzudeuten; es ist wohl eher ein Argument des Herakles, das aber kein eigentlich logisches zu sein scheint, sondern wohl eher wieder auf das Gebiet der Gewaltanwendung ausweicht. Die Bilder von der Bedrohung des Geras durch Herakles zeigen diesen zwar in einer außerordentlich mißlichen Lage, aber Geras redet noch mit ausgestrecktem Arm, und wo noch geredet wird, da ist noch Hoffnung! Seine Lage ist nicht schlimmer als die, in der wir die Kerkopen zu sehen gewöhnt sind, - und diese kamen wieder in Freiheit!

Die glückliche Wendung für die Kerkopen ist nur aus der schriftlichen Überlieferung bekannt, keine bildliche Darstellung aber zeigt ihre Befreiung. So darf man auch für Geras trotz des Fehlens entsprechender Bilder hoffen, daß noch nicht aller Tage Abend ist¹⁰⁾!

Hat man so weit erkannt, worum es geht, so gilt es eine andere Spur zu verfolgen, denn Herakles und die Redekunst scheint auch das Thema jenes bekannten Gemäldes gewesen zu sein, das Lukian in Gallien gesehen und in seinem „Herakles“ beschrieben hat¹¹⁾.

¹⁰⁾ Damit ergibt sich eine neue Möglichkeit, bisher umstrittene Darstellungen zu beurteilen. Das Bild der rf. Pelike in Berlin, Furtwängler, AA. 1895, 37 Abb. 11, Petersen, Zur Geschichte der Personifikationen 79 Anm. 23, Brommer, AA. 1952, 71 Abb. 10, Giglioli, Festschrift Robinson II 113, Brommer, Vasenlisten 33 wird von Furtwängler und Giglioli auf einen Kampf des Herakles mit einem Ker gedeutet. In dem knabenhaften kleinen Flügelwesen, das Herakles am Hals gepackt hat und hochhebt, um es mit der Keule zu bedrohen, sah Petersen einen Fieberdämon; Brommer verzichtet auf eine Benennung. Geras kann wegen der Kleinheit und Jugendlichkeit nicht gemeint sein, wenn sich die

Flügel auch zur Not mit dem Hinweis auf Euripides, Herakles 649 ff. (Waser, RE. VII 1241, Brommer, AA. 1952, 73 Anm. 14) erklären ließen. Heftig und seit langem umstritten ist die Bedeutung einiger Bronzebleche aus Olympia, Kunze, Archaische Schildbänder (Ol. Forsch. II) 121 ff., Brommer, AA. 1952, 64 ff. Abb. 3-7; gegen Geras spricht, daß dort Herakles einem Gegner den Garauus macht. Kunze a. O. 122 hat richtig aus dem Bildtypus herausgelesen, daß Herakles den Unhold eingeholt hat und daß dieser bereits zusammenbricht.

¹¹⁾ Darüber ausführlich Koepf, BJbb. 126, 1919, 38 ff. Egger, ÖJh. 35, 1943, 117 ff. Martin, Würzb. Jahrb. f. Altertumswiss. 1, 1946, 359 ff.

Lukians „Herakles“ ist eine Prolalia, eine Vorrede, Einleitung zu einer zu haltenden Rede, und besteht im wesentlichen aus der Beschreibung eines Gemäldes und gewissen Kommentaren dazu. Diese lauten in der Übersetzung, die freundlicher Weise A. Spira anfertigte, und die wörtlicher als die bekannte von Wieland ist:

„Den Herakles nennen die Kelten in ihrer Landessprache Ogmios, und sie malen das Aussehen des Gottes höchst ungewöhnlich: ein Greis ist er für sie im höchsten Alter, vorn kahlköpfig, spärlich grau, soweit die Haare übrig, faltig ist seine Haut und ganz verbrannt zu tiefstem Schwarz, wie bei den Seeleuten, wenn sie alt sind. Eher, daß es Charon sei, würde man vermuten, oder irgend ein Iapetus aus der Unterwelt und überhaupt jeder andere eher als Herakles. Aber ist er auch von solcher Gestalt, so hat er doch die Ausrüstung eines Herakles: denn er ist mit dem Löwenfell umgetan und hält die Keule in der Rechten, der Köcher hängt an seiner Seite, und den gespannten Bogen streckt die Linke vor; und er ist jedenfalls in diesem Punkte ganz der Herakles.

2. Ich nun glaubte, zum Hohn auf die griechischen Götter verstießen die Kelten auf solche Weise gegen die Gestalt des Herakles, um sich mit dem Gemälde dafür an ihm zu rächen, daß er einst ihr Land verheert hat damals, als er auf der Suche nach Geryons Herden die meisten Völker des Westens niederrannte.

3. Indessen das erstaunlichste an dem Bild habe ich noch nicht gesagt: Eben jener alte Herakles nämlich zieht eine zahlreiche Menge Menschen nach sich, die alle an ihren Ohren festgebunden sind. Die Bande aber sind feine Ketten aus Gold und Bernstein gearbeitet dem schönsten Halschmuck gleich; und obwohl von so schwachen Ketten geführt, sinnen diese Menschen doch weder auf Flucht - mühelos könnten sie es -, noch sperren sie sich überhaupt oder stemmen die Füße gegen die Richtung ihrer Führung, indem sie sich zurücklegen, - nein, leuchtenden Gesichts folgen sie und froh, loben den, der sie führt, und drängen eilend alle vor, indes ihre Bande schlapp werden, weil sie alle einander zuvorkommen möchten - gleich als ob sie Schmerz empfänden, würden sie befreit. Was mir jedoch von allem am seltsamsten schien, ich zögere nicht, auch dies zu sagen: da der Maler nichts hatte, woran er die Enden der Ketten hätte knüpfen können - hielt doch die Rechte schon die Keule, die Linke aber den Bogen - durchbohrte er die Zunge des Gottes an der Spitze und ließ von ihr die Menschen gezogen werden, und er wendet sich um zu den Geführten und lächelt.

4. Dieses Gemälde anschauend, anstaunend, ratlos und mich ärgernd hatte ich eine ganze Weile dagestanden, als ein Kelte hinzutrat - nicht ungebildet in unseren Verhältnissen, wie er dadurch zeigte, daß er die griechische Zunge genau beherrschte, nach meinem Eindruck ein Kenner (*φιλόσοφος*) in den einheimischen Dingen, - und sagte: ‚Ich, Fremder, will dir das Rätsel des Bildes lösen; du scheinst ja ganz verwirrt ihm gegenüber. Die Redekraft (*λόγος*) glauben wir Kelten im Gegensatz zu euch Griechen sei nicht Hermes, vielmehr stellen wir sie uns durch Herakles vor, da dieser viel stärker ist als Hermes. Wenn er aber als alter Mann dargestellt ist, wundere dich nicht: denn einzig die Redekraft pflegt im Alter ihre vollendete Höhe zur Schau zu tragen, wenigstens wenn eure Dichter wahrheitsgemäß sagen: ‚stets flatterhaft ist ja der Jünglinge Sinn (Il. 3, 108), das Alter aber weiß etwas Weiseres denn die Jugend zu sagen‘ (Eur. Phoen. 530). So fließt uns ja auch von Nestors Zunge der Honig (vgl. Il. 1, 249), und die Redner der Troer geben

ihre lilienzarte Stimme als eine Art von Blumen von sich (vgl. II. 3, 152), denn mit Lilien werden ja, entsinne ich mich recht, Blumen bezeichnet.

5. Daher wundere dich auch nicht darüber, daß dieser alte Herakles die Menschen nach sich zieht, indem sie von seiner Zunge aus an ihren Ohren festgebunden sind, denn du kennst die Verwandtschaft von Ohren und Zunge. Und nicht zu seiner Schmach ist sie ihm durchbohrt; jedenfalls entsinne ich mich, von gewissen jambischen Komikern bei euch gehört zu haben: ‚den Redegewandten ist an der Spitze die Zunge durchbohrt (Anon. 197 Mein. IV 653).‘

6. Im ganzen sind wir der Ansicht, selbst Herakles habe weise wie er war durch Redekraft alle seine Taten ausgerichtet und durch beredsame Überzeugungskraft das meiste bezwungen. Und seine Geschosse, meine ich, sind doch die Worte, scharf und treffend, schnell und die Seelen verwundend. Daß Worte geflügelt seien, sagt auch ihr.‘ Soviel der Kelte.“

Die beiden folgenden letzten Abschnitte von Lukians Herakles bringen die Rechtfertigung des Auftretens eines bejahrten Redners eben durch Hinweis auf das Gemälde, das ihm den Mut gegeben habe, noch einmal aufzutreten und sich dem Urteil so vieler Richter zu stellen. Das Alter des Redners und das Alter des Herakles-Ogmios werden in Beziehung gesetzt, und hier liegt der Grund für die Beschreibung des Gemäldes in Gallien.

Wenn auch gelegentlich an der Existenz des Bildes gezweifelt worden ist¹²⁾, so kann sie doch heute als gesichert gelten. Das Bild wird auch allgemein in Gallien lokalisiert und Koepp konnte dabei an die Tatsache erinnern, daß die Gallier, nicht anders als die „mundfertigen Franzosen“ (Goethe), wegen ihrer Redegewandtheit bekannt waren, und sich dabei auf Cato berufen. Doch im einzelnen hat die Kritik an den verschiedensten Stellen eingesetzt; Lukian habe falsch berichtet, falsches gesehen oder falsches in das Bild hineingesehen, er müsse daher in der einen oder anderen Weise korrigiert werden. In der Tat fallen einige Dinge auf, die sehr merkwürdig sind und nicht recht miteinander harmonieren wollen. Da ist ein ganz alter Mann, da sind die Attribute des Herakles, da ist die Behauptung, Ogmios hätten die Kelten den Herakles genannt, das Bild sei eine Allegorie der Redekunst und Herakles sei der Gott der Rede und nicht Hermes. Daraus ist nicht ohne weiteres ein Reim zu machen, der eine oder andere Punkt muß da wohl sicher korrigiert werden. Man hat das in verschiedener Weise versucht.

So eliminiert Möbius¹³⁾ das Alter des Herakles durch die Annahme, Lukian habe sich beim Sehen getäuscht; der Erhaltungszustand des Bildes habe das Alter des Herakles verändert. Das ist nicht sehr einleuchtend, da eine jugendliche Erscheinung auch bei abblättrender Farbe des Gemäldes jugendlich bleibt.

Doch wäre auch dann noch eine Umdeutung des Bildes nötig, und die Unterstellung, Lukian habe das Bild gröblich mißverstanden, ist die Voraussetzung für die verschiedenen Vorschläge, die den eigentlichen Sinn des Bildes treffen sollen. A. Reinach¹⁴⁾ sieht dort einen Kriegsgott umgeben von Trophäen, Möbius¹⁵⁾ einen Gott mit seinen Verehrern. Martin kommt nach ein-

¹²⁾ H. Blümner, Arch. Studien zu Lukian 82. M. Caster, Lucien et la pensée religieuse de son temps 362 Anm. 58.

¹³⁾ AA. 1943, 146 f.

¹⁴⁾ Rev. celt. 34, 1913, 54; vgl. dazu Koepp a. O. 72.

¹⁵⁾ AA. 1943, 146 f. ähnlich auch Ch. Renel, Les religions de la Gaule 318 und F. R. Schröder, Germanische Kulturprobleme 50 ff.

eingehender Untersuchung zu dem Ergebnis¹⁶⁾, das Bild habe stammbaumartig die Herkunft der Gallier von dem Gott Ogmios-Herakles dargestellt. Die Erklärung Lukians, die jener zwar nicht ausspricht, aber als selbstverständlich voraussetzt, wird am entschiedensten von Möbius als „spätantike Allegorie“ abgetan. Voraussetzung für alle diese Umdeutungen ist ferner die Annahme, das Bild sei ein keltisches gewesen oder es habe doch wenigstens keltisches Gedankengut verarbeitet, so kann nach Martin „kein Zweifel sein, daß das Bild tatsächlich keltischer Herkunft ist“. Nun hat bereits Koepp betont, daß von keltischer Malerei nichts bekannt ist, und man würde wohl hier ebensowenig auf den Gedanken gekommen sein, das Bild für keltisch zu halten, wie bei jenem bei Ausonius in Trier erwähnten Gemälde „Cupidinem cruci affigunt mulieres amatrices“¹⁷⁾, stünde eben bei Lukian nicht die Bemerkung, daß die Kelten den Herakles Ogmios nannten. Davon ist zwar im weiteren Verlauf gar nicht mehr die Rede und der Kelte, der als Erklärer eingeführt wird, spricht unentwegt von Herakles und nicht von Ogmios, aber die ohne Quellenangabe hingesezte Gleichung Herakles=Ogmios hat ihren sicheren Bezug zum Thema des Gemäldes. Dabei ist schon immer als sehr mißlich empfunden worden, daß diese Gleichsetzung so gar keine Bestätigung in den zahlreichen Herakles-Inschriften des gallischen Raumes gefunden hat¹⁸⁾. Auch Ogmios selbst blieb nicht recht greifbar, so sehr man sich auch bemühte, Verbindung zu Gestalten der keltisch-irischen Sage durch sprachliche Anklänge herzustellen¹⁹⁾.

Von größter Bedeutung ist daher die Entdeckung Eggers²⁰⁾, der im Text zweier bleierner Fluchtafelfchen den Namen des Ogmios entdeckte. Aus diesem Tatbestand hat Egger den richtigen Schluß gezogen, daß Ogmios ein Unterweltsgott ist, und damit ergibt sich die erste Möglichkeit, Lukians Worte zu kontrollieren. Es zeigt sich, daß er den Namen Ogmios nicht schlechtweg erfunden hat, es ergibt sich aber auch, daß die Gleichung Ogmios=Herakles so gut wie unmöglich wird. Jedenfalls ließe sich kaum eine innere Verbindung zwischen den beiden Gestalten aufzeigen. Aber der Irrtum Lukians erklärt sich leicht, die Hauptgestalt des Bildes war alt, dunkel, runzlig und grauhaarig wie eine Unterweltsgestalt, Lukian dachte an Charon - was Wunder, wenn ein Kelte an seinen Unterweltsgeist Ogmios dachte! Irgendeiner wird das dem Lukian gegenüber geäußert haben, als flüchtige Bemerkung. Der „keltische Philosoph“ des Lukian erweist sich als sehr wenig bewandert in den Dingen seiner Heimat, mit keinem Wort wird der Charakter des Ogmios angedeutet. Es bestätigt sich damit der ohnehin naheliegende Verdacht, daß dieser keltische Philosoph kein Druide sondern eine erfundene Gestalt ist, aus der Lukian selbst spricht.

¹⁶⁾ Würzb. Jahrb. f. Altertumswiss. 1, 1946, 388 f.; ähnlich auch Ch. Renel a. O. 318.

¹⁷⁾ Cupid. cruc. (XXIV) Monumenta Germ. auct. antiquissimi V 2 S. 121. Egger a. O. 35, 1943, 127 f. hält das Bild für südlichen Import und charakterisiert es als „spielerisches Rokoko“.

¹⁸⁾ Koepp a. O. 67 ff. Egger a. O. 126 f. Zu Ogmios s. auch ML. I 3020 ff. s. v. Hercules (Peter), RE.

VIII 611 f. s. v. Hercules (Haug), RE. XVII 2062 f. s. v. Ogmios (Heichelheim). Daß die Gleichsetzung mit Ogmios aus dem Gemälde abgeleitet wurde, nimmt auch Koepp a. O. 69 an.

¹⁹⁾ Egger a. O. 129, Martin a. O. 363.

²⁰⁾ ÖJh. 35, 1943, 99 ff. Damit ist auch der Beweis erbracht, daß Ogmios ein keltischer Name ist; zu diesem Problem s. Egger a. O. 129 f. und Martin a. O. 363

Wenn also die Hauptfigur des Gemäldes nicht Ogmios heißt, so entfällt damit die einzige inhaltliche Beziehung zum keltischen Bereich. Es sei denn, daß man doch in irgendeiner Weise mit den oft herangezogenen keltischen Münzen²¹⁾ (Taf. 24,1) eine Verbindung herstellen kann. Diese Münzen zeigen einen jugendlich lockigen Kopf umgeben von ganz klein gebildeten Menschenköpfen, die durch Ketten mehr oder weniger deutlich mit dem Mund oder mit einer anderen Stelle des Hauptkopfes verbunden sind. Diese seltsame Darstellung ließ immer wieder an das Gemälde denken, obwohl eine direkte Abhängigkeit der Münzen von dem Bild ebenso unwahrscheinlich ist wie ein umgekehrtes Verhältnis und trotz der Unterschiede, die in der Jugendlichkeit des Kopfes und dem Fehlen jeglicher Heraklesattribute ebenso greifbar sind, wie darin, daß einer einheitlichen Bewegungsrichtung bei dem Gemälde ein symmetrisch ruhiges Münzbild gegenübersteht. So hat auch Koepf ganz entschieden jede Beziehung zwischen Münzen und Gemälde geleugnet. Die Münzen seien ein Auflösungsprodukt, das Ergebnis einer immer stärker werdenden Keltisierung einer Apollonmünze Philipps von Makedonien; die Ketten seien Stücke des ursprünglichen Perlahrahmens, die kleinen Köpfe nur deren dekorativer Abschluß. So sehr dabei mit Recht die auflösenden Tendenzen des keltischen Stilgefühls berücksichtigt sind, so möchte man aber doch ungern den Münzen jeglichen Sinn absprechen. Andererseits ist Vorsicht geboten, schon die Rückseiten der Münzen müssen bedenklich stimmen, denn dort sind Menschenköpfe mit einem Pferd durch Ketten verbunden.

Diese Verbindung muß einen anderen Sinn haben, und auch sonst kann die Tatsache, daß mehrere Gestalten durch Ketten, Stricke und ähnliches verbunden sind, nicht immer das gleiche ausdrücken. Das einschlägige Material hat Martin²²⁾ zusammengestellt.

Mit Ketten verbunden sich bekanntlich die Kämpfer der ersten Reihe bei den Germanen²³⁾ und die irische Sage Tain Bo Cualgne²⁴⁾ erzählt von einem Helden, der vor der Front des Heeres viele andere Männer hinter sich herzieht; sieben Ketten sind an seinem Hals befestigt und sieben Mann am Ende jeder Kette. Er wird als dunkel geschildert - aber er hat nichts mit der Gestalt des lukianischen Gemäldes zu tun, wie Egger und Martin mit Recht feststellen.

In einer weniger realen Sphäre wird eine Kette stets eine enge Verbundenheit ausdrücken, diese aber kann verschieden motiviert sein. So muß auch nicht immer ein Abstammungsverhältnis ausgedrückt sein, und die entsprechende Umdeutung des Bildes im Sinne Martins (389) „Die Kelten sind in ihren Fürsten an den Gott als seine Abkömmlinge mit goldenen Ketten gefesselt“ steht auch sonst auf schwachen Füßen²⁵⁾. Das mit großer Gelehrsamkeit zusammengetragene Vergleichs-

²¹⁾ Muret-Chabouillet, Cat. des mon. gaulois Abb. 6504-6991. Roscher, ML III 682 s. v. Ogmios. Koepf a. O. 62 ff. Abb. auf S. 63 und 66. Martin a. O. 360 f.

²²⁾ a. O. 362 ff.

²³⁾ Plutarch, Marius 27.

²⁴⁾ Egger a. O. 134. Martin a. O. 361.

²⁵⁾ Die sich widersprechenden Angaben über Herakles als Stammvater der Kelten (Quellen bei Martin a. O. 364) und über Dispater in der gleichen Funktion bei Caesar (vgl. Martin a. O. 365) sind durch

die Feststellung, daß Ogmios ein Unterweltsgott ist, auch bei einer Gleichung Herakles = Ogmios nicht auf einen Nenner zu bringen. Nach den Fluchtafeln Egger a. O. 99 ff. ist Dispater mit Smertrius identifiziert und von Ogmios unterschieden. Für die von Martin a. O. 389 vorgeschlagene Gleichsetzung des Dispater mit Merkur besteht keine Veranlassung, auch nicht für eine Identifizierung des Ogmios mit Merkur, wie sie W. Krause, Religionsgesch. Lesebuch Heft 13 S. 4 vornimmt.

material stammt aus anderen Bereichen, und der Rückschluß auf keltische Vorstellungen ist kaum erlaubt. Wie stark christliche Darstellungsweisen dabei bestimmend sind, betont Martin selbst; aber auch sonst sind stammbaumartige Darstellungen nicht unbekannt, am wenigsten bei den Römern, in deren Atrien die Bilder der Vorfahren durch *στέμματα* zu einem Abstammungsnachweis verbunden waren²⁶). Hier sind auch die Wurzeln der Stammbäume zu suchen und nicht auf keltischem Gebiet. Die einzige von Martin herangezogene keltische Darstellung gehört nicht in diesen Zusammenhang. Die Statue aus der Normandie²⁷) hat Möbius bereits richtig gedeutet. Es ist eine Göttin mit zwei Verehrern dargestellt. Er vermutete auch zutreffend, daß die merkwürdigen gewellten Streifen von dem Füllhorn der Göttin ausgehen. Sicher gehen sie jedenfalls nicht von ihrem Mund aus, und sie führen auch nicht zu den Ohren der beiden kleineren Gestalten zu Füßen der Göttin, auch nicht zu deren Kopf, sondern sie enden in der Mitte der Gestalten. Es muß daher wohl an einen Fruchtbarkeitszauber gedacht werden; eine Verbindung mit den Münzbildern ergibt sich aber so wenig wie mit dem Gemälde und da kein „Mutter-Kind-Verhältnis“ dargestellt ist, kann von dieser Seite aus die Vermutung Martins nicht gestützt werden. Es ist aber auch sonst unmöglich, das lukianische Gemälde in diesem Sinne umzudeuten, vor allem sind drei Punkte als Gegenargumente anzuführen. Erstens fehlt dem Gemälde der allen Abstammungsdarstellungen eigene frontalsymmetrische Aufbau, zweitens sind es nicht wenige Keltenfürsten, die dem Anführer folgen, sondern eine große Menschenmenge (*παμπολύ*) und drittens darf aus dem Schweigen Lukians und aus seiner Deutung des Bildes mit Sicherheit gefolgert werden, daß diesem Namensbeischriften fehlten, ein wichtiger Bestandteil genealogischer Darstellungen, ohne den das Ganze ja unverständlich bleibt.

Es ist aber kaum damit zu rechnen, daß auf den keltischen Münzen etwa Stammbäume dargestellt waren, auch eine Allegorie der Redegewalt im Sinne der lukianischen Deutung ist dort nicht gerade wahrscheinlich; eher schon ein Gott mit Verehrern oder umgeben von Kopftrophäen²⁸), aber gewiß gibt es auch noch andere Möglichkeiten²⁹). Wichtig ist nur, daß ein Zusammenhang von Münze und Gemälde nicht zu bestehen scheint, daß die Münzen also für das Bild nichts aussagen können, auch wenn man nicht so radikal wie Koepp überhaupt jede Bedeutung der Münzbilder leugnet. Damit aber ergibt sich auch von den Münzen her keine Möglichkeit, das Gemälde für ein keltisches zu halten.

Da sich aber auch alle Versuche, das Bild umzudeuten, als nicht stichhaltig erwiesen, muß zu der Auffassung Lukians zurückgekehrt werden, das Bild sei eine Allegorie der Redekraft gewesen. Damit aber kommt man wieder in den Bereich der klassischen Antike.

Doch hier wird von Egger ein Einwand gemacht; das Bild sei eben kein klassisches, weil die Ketten, die Darstellung also des gesprochenen Wortes eine keltische Erfindung sei, weil „der griechisch-römische Kulturkreis die zeichnerische Wiedergabe der Stimme nicht kennt“. Der Beweis, daß der keltische Kulturkreis diese Wiedergabe kenne, kann aber nicht als erbracht ange-

²⁶) RE. 2. Reihe 3, 2330 f. s. v. *στέμματα* (Poland-Hug).

²⁷) Möbius, AA. 1943, 139 ff. Abb. 1-4.

²⁸) Vgl. dazu die Funde von Roquepertuse, Lantier,

AA. 1929, 282 ff. und Entremont, Ad. Reinach,

RA. 1912, 2, 216 ff. Neuffer, AA. 1943, 148 ff.

²⁹) An einen Heros denkt Egger a. O. 128.

sehen werden; denn von den angeführten Beispielen, bei denen die blasenden Windgötter auszuscheiden sind, bis zu den mittelalterlichen Spruchbändern ist ein weiter Weg. Auch das Staunen, das Lukian angeblich beim Betrachten des Bildes befiel, darf man wohl nicht ernst nehmen, es aber sicher nicht damit erklären, daß Lukian durch die bildliche Darstellung der Stimme überrascht gewesen wäre. Diese ist der griechischen Kunst seit langem vertraut, hier kann als wörtliche Wiedergabe auf die Pelike der Villa Giulia verwiesen werden, viele andere Vasen bringen mehr oder weniger lange Gesprächsteile³⁰⁾. Und mit der mehr allgemeinen Darstellung der gesprochenen Worte, wie sie in der Gestalt einer Reihe kleiner Kreise auf dem Kühlgefäß des Brygos in München³¹⁾ erscheinen, kommt man schon sehr viel mehr in die Nähe des Gemäldes als mit dem sehr fraglichen Beispiel des Kriegers auf einer Vase aus Numantia, dessen Interpretation durch Egger von den „wiehrenden Pferden“ keltischer Münzen nicht gerade sehr bestätigt wird.

Im Formalen des Bildes ist also nichts Keltisches zu finden, aber auch der Versuch Eggers³²⁾, eine Erklärung des Bildes zu geben, die sich an Lukian anlehnt, damit aber die Erkenntnis verbindet, daß Ogmios ein Unterweltsgott ist, kann nicht überzeugen. Der gezogene Vergleich mit dem Rattenfänger von Hameln und dem mehr reigenartigen mittelalterlichen Totentanz scheidert an dem Fehlen der Ketten hier und dem des zauberkräftigen Musikinstrumentes dort. Es kann aber auch nicht einleuchten, daß der in den Fluchtafeln angerufene rächende Unterweltsgott der freundliche Seelengeleiter sein soll, dem die zum Tode Bestimmten freudig in die Unterwelt folgen³³⁾. Auch kann man sich dabei nicht auf Albrecht Dürer berufen, der in Anlehnung an Lukian den Hermes Logios darstellte³⁴⁾ und damit in echt deutscher Weise den Lukian korrigierte; an den Psychopompos dachte er bei seiner Zeichnung gewiß nicht. Irgendein Bezug zur Unterwelt fehlt dem Gemälde Lukians, es fehlt ihm auch jede sonstige Verbindung zu keltischen Vorstellungen. Das schließt nicht aus, daß keltischen Betrachtern vielleicht beim Betrachten des Bildes Dinge ihrer eigenen Vorstellungswelt in den Sinn kamen. Einer sprach ja auch den Namen Ogmios angesichts des Bildes aus; er nahm die Heraklesattribute wie Egger als eine direkte Anleihe bei der klassischen Kunst hin, der jedoch jedes Motiv fehlt.

Das Bild aber bleibt das, was es für Lukian war, eine Allegorie der Redekunst³⁵⁾.

Die Ketten symbolisieren die Rede, sie verbinden Zunge und Ohr, und das feine Material und die Feingliedrigkeit dieser Ketten spiegeln die angestrebten Eigenschaften einer rhetorisch einwandfreien, glänzenden und feingegliederten Rede. Diese Eigenschaften sind es auch, die die willige Gefolgschaft der Hörer bewirken. Das ist alles klar und eindeutig, und so verstanden

³⁰⁾ Als Beispiele nur aus der Münchner Sammlung die Bauchamphora des Euthymides, R. Lullies, Griechische Vasen der reifarchaischen Zeit Abb. 17-23, die Hydria des Phintias ebd. Abb. 33-35 und die Schale des Duris, ebd. Abb. 92-93.

³¹⁾ Lullies a. O. Abb. 94-96.

³²⁾ ÖJh. 35, 1943, 117 ff.

³³⁾ Diese Schwierigkeit sieht auch Egger a. O. 127.

³⁴⁾ Zeichnung Wien. Kunsth. Museum. Koepf a. O. Taf. 4, 1. A. von Salis, Antike und Renaissance Taf. 52 d. Egger a. O. 130 Abb. 68. H. Ladendorff, Antikenstudium und Antikenkopie Taf. 26 Abb. 94.

³⁵⁾ So die vorherrschende Meinung, s. Egger a. O. 119.

die Sache auch die Künstler der Renaissance³⁶⁾ (Taf. 25). Das Bild ist ein Werk der klassischen Welt und hat mit Ausnahme seines Standortes nichts mit Gallien zu tun³⁷⁾. Es wäre wohl auch kein moderner Erklärer auf den Gedanken gekommen, an ein keltisches Bild zu denken, wenn nicht hier Ogmios genannt wäre. Jetzt, da sich zeigte, daß dies nur eine durch gewisse äußere Ähnlichkeit verursachte Gedankenverbindung ist, entfällt dieser Punkt.

Doch bleibt die Frage, wer denn nun eigentlich die seltsame Hauptfigur des Gemäldes war, die wegen ihres Aussehens für Charon oder Ogmios, wegen ihrer Ausstaffierung aber für Herakles gehalten werden konnte. Die erhebliche Schwierigkeit, die in dem Alter der Hauptgestalt, ihrer im Widerspruch zu der üblichen Erscheinung des Herakles stehenden Greisenhaftigkeit liegt, tut der „Erklärer“ mit einer raschen Handbewegung ab.

Er verweist auf Dichterstellen und Homer, um zu beweisen, daß das Alter eben gerade die Rede besonders gut beherrsche. Damit will er glauben machen, daß der Maler diesen Hinweis auf das Alter ohne weiteres mit dem Bild des Herakles vermischt habe. Hier bleibt aber ein Widerspruch und auch die anderen Äußerungen des „Erklärers“ können ihn nicht beheben. Wichtig sei, so sagt er, daß Herakles ja auch viel stärker sei als Hermes, der wohl sonst und bei den Griechen der Gott der Rede sei. Was soll dieses Argument, wenn gerade die Kraft des Herakles der Gebrechlichkeit des Alters weichen mußte? Gar nicht verfangen kann die Behauptung, Herakles sei doch klug gewesen und habe seine berühmten Taten weniger mit Kraft und Gewalt als vielmehr mit Überredung zu einem rühmlichen Ende gebracht³⁸⁾, und seine Pfeile seien nicht anders als die schnellen spitzen Worte. Hier wird keine Mythologie erklärt, sondern Symbolismus getrieben. Damit aber kommt man der Individualität der Hauptfigur nicht näher. Sie wird geschildert als alt, mit Runzeln bedeckt, die wenigen verbliebenen Haare sind eisgrau, die Haut ist von dunkler Farbe, wie die der Matrosen. Als Vergleich gibt Lukian an, man hätte ihn für Charon halten können oder für Iapetos oder für einen anderen Bewohner des Tartaros. Dem Hinweis auf einen Matrosen und auf Charon, auch der von den Kelten beobachteten Ähnlichkeit mit ihrem Unterweltsgott darf entnommen werden, daß die Gestalt nicht nur alt sondern auch im ganzen unedel war; Lukian selbst sagt, er habe gar nicht dem Herakles geglichen und niemand wäre auf den Gedanken gekommen, ihn so zu nennen, hätte die Gestalt nicht die bekannten Attribute des Herakles, Löwenfell, Köcher, Keule und Bogen geführt. Die Diskrepanz von körperlicher Gestalt und Attributen ist so groß und die Gefahr des Grotesken so nahe, daß die Künstler der Renaissance, die sich haben durch Lukians Bericht anregen lassen, es nicht

³⁶⁾ Darstellungen auf Grund der lukianischen Beschreibung:

a) Chiaroscuro der Raffaelschule, Koepp a. O. Taf. 4, 2. von Salis a. O. Taf. 51 d.

b) Holzschnitt des Hans Frank. Titeinfassung zu Gellius, Noctes att. 1519. Egger a. O. 131 Abb. 69. von Salis a. O. Taf. 52 b. Hier nach einem Exemplar der Universitätsbibliothek Basel, nach einer der Freundlichkeit H. Landolts verdankten Aufnahme

des Kupferstichkabinetts der öffentlichen Kunstsammlung Basel.

³⁷⁾ So auch Dessau, Gesch. d. röm. Kaiserzeit II 485 Anm. 3 und Koepp a. O. 72 f.

³⁸⁾ Die Unmöglichkeit, auf diese höchst gelehrte Weise Herakles als den Gott der Rede zu erklären, stellt auch Koepp a. O. 68 heraus. Auch sonst nirgends eine Anpassung des Herakles an Hermes, s. Martin a. O. 360.

wagten, in diesem Punkte dem Bericht zu folgen. Sie geben Herakles in üblicher Gestalt wieder³⁹⁾. Auch Lukian war von der Hauptgestalt des Gemäldes aufs äußerste überrascht und der Gedanke drängte sich ihm auf, Herakles solle hier lächerlich gemacht werden. Lächerlich wird die Darstellung in der Tat, wenn man sich vorstellt, der gebrechliche alte Mann müsse etwa von der Keule Gebrauch machen, denn die Benützung der Keule setzt Kraft voraus, die nicht vorhanden ist. Der Kontrast ist aber deutlich und sicher auch gewollt. Grotesk aber wird die Sache nur, wenn man die Herakles-Ausrüstung als Attribute des Alten auffaßt. Das würde aber auch gegen den Sinn der Darstellung verstoßen. Es soll doch hier gezeigt werden, daß mit der Redekunst alles zu erreichen ist. Wozu dann so grobe Waffen wie Keule und Bogen? Soll man sich letztlich nicht dann doch lieber auf sie verlassen? Der Eindruck würde sich damit erheblich verschieben, ist doch das Thema des Bildes die Macht der Beredsamkeit. In den Rahmen einer solchen Darstellung aber passen die Heraklesattribute nur dann, wenn sie eben nicht die Attribute ihres Trägers sind, sondern Trophäen, die zeigen, daß die Beredsamkeit einmal sogar den stärksten und unerschrockensten Helden, der wilde Tiere, Ungeheuer und Riesen erlegte, besiegte⁴⁰⁾.

Dieser alte Mann mit den Heraklesattributen ist gewissermaßen ein Gegenstück zu der Frau mit den Heraklesattributen, der Omphale. Die Gestalt der Omphale ist Sinnbild dafür, daß Herakles eben doch nicht so ganz der unverwundbare Held ist⁴¹⁾. Die Sage von Herakles und Omphale⁴²⁾ hat gewiß die verschiedenartigsten Aspekte, doch hat sich die bildende Kunst besonders jenem zugewandt, der zeigt, wie Herakles unter der weichlich erotischen Herrschaft der Omphale als Besiegter keine sehr heldenhafte Erscheinung macht, und auch die Theaterdichtung schon des 5. Jhs. wird sich die daraus resultierenden komischen Situationen nicht haben entgehen lassen. Der Kleidertausch, der Höhepunkt der Sage, wird mit echt weiblichen Mitteln herbeigeführt worden sein. Herakles trägt Weiberkleidung und hält die Spindel als Attribut, während Omphale sich mit dem Löwenfell schmückt und die Keule führt⁴³⁾. Die bildenden Künstler werden von dem Gegensatz angezogen, sie zeigen den kräftigen männlichen Körper unter dem weiblichen Gewand und den reizvoll weiblichen unter dem abstoßend rauhen Löwenfell. Der Maler des berühmten Gemäldes im Haus des Marcus Lucretius⁴⁴⁾ hat den pikanten Effekt, der darin besteht, daß Omphale bei dem Kleidertausch praktisch die Nacktheit eintauschte⁴⁵⁾, noch nicht ausgenützt, doch wird bald das Löwenfell das einzige Kleidungsstück der Omphale. Dieser Effekt wird am

³⁹⁾ S. Anm. 34 und 36.

⁴⁰⁾ Als symbolische Attribute, die nichts mit dem Namen des Trägers zu tun haben, faßte auch Koepf a. O. 69 die Herakles-Insig-nien am Ende seiner Untersuchung auf.

⁴¹⁾ So ist seine Niederlage gegen Eros Gegenstand von Gemmenbildern, z. B. Furtwängler, AG, Taf. 27, 8. Lippold, Gemmen und Kameen Taf. 39, 8.

⁴²⁾ RE. XVIII 384 ff. s. v. Omphale (Herzog-Hauser).

Schweitzer, Jdl. 46, 1931, 237 ff. Herbig, Corolla Curtius 208 ff. Suhr, AJA. 57, 1953, 251 ff.

⁴³⁾ So die Marmorgruppe Neapel, Herbig Corolla Curtius Taf. 66, 1. Lippold, Handb. Griechische Plastik 387.

⁴⁴⁾ HBr. 59 f. Herbig a. O. Taf. 67, 2. Schefold, Pompejanische Malerei 132 ff. Taf. 41.

⁴⁵⁾ So Lippold, AA. 1955, 256.

weitesten getrieben bei der Omphalestatue, die aus pariser Privatbesitz in den Louvre⁴⁶⁾ kam. Lippold fühlt sich mit Recht an die Venus Kallipygos erinnert, doch geht jene noch weiter und die Pikanterie wird aufdringlich: der Löwe scheint sich seines Todes ärgerlich bewußt zu sein und seine Tatze berauscht sich an dem Oberschenkel der Omphale, als lebte er noch. Das Affektierte und Befangene der Statue, das Curtius ebenso wie das enge Verhältnis zur Aphrodite von Kyrene richtig hervorgehoben hat, deutlicher noch die barocke Form der klobigen Keule und des Löwenkopfes zeigen aber, daß diese Auffassung der Omphale nicht als antik gelten muß.

So wie das Löwenfell die Omphale als Überwinderin des Herakles ausweist, so deuten auch die Heraklestrophäen des lukianischen Bildes auf einen Sieg der Redekunst über Herakles.

Die Gestalt, die Lukian als Herakles bezeichnet, ist also eben gerade kein Herakles. Wer ist sie aber dann⁴⁷⁾?

Die einzige Spur führt zu Geras; denn abstrahiert man von der Gestalt des Gemäldes die Heraklesattribute, so bleibt nach den Worten des Lukian ein charonhafter alter Mann übrig. Er entspricht dem Geras fast in allen Punkten⁴⁸⁾. Da Lukian nichts von Kleidungsstücken erwähnt, scheint auch in diesem Punkte Übereinstimmung zu herrschen. Das griechische Gemälde stellte also die Macht der Rede in der Gestalt des Geras dar. Damit finden alle Schwierigkeiten, die sich bisher der Erklärung des Gemäldes entgegenstellten, eine Lösung. Die Korrekturen an der Überlieferung sind nicht groß: nach Ausscheidung der Gleichung Herakles-Ogmios, die bei Lukian auch nur als Nebenbemerkung erscheint, ist diesem nur zuzutrauen, daß er von den Heraklesattributen zu schnell und falsch auf die Person des Trägers geschlossen habe.

Das nunmehr wiedergewonnene Bild das Geras mit den Heraklesattributen als Personifikation der Redekraft und Überredungskunst, dem alles Volk nachläuft, ist für die Wiedergewinnung der Herakles-Geras-Geschichte von großer Bedeutung. Diese Allegorie gibt zwar keine Episode der Erzählung selbst, sie setzt aber voraus, daß Geras den Herakles in der Redekunst besiegte, daß er ihn mit seinen überzeugenden Worten übertölpelt hat. Am Ende der Geschichte ist Geras im Besitz der Herakleswaffen.

Daß Herakles den Kürzeren ziehen werde, war zu vermuten, sobald er sich überhaupt auf das Reden einließ.

Dieses Geras-Gemälde Lukians zwingt aber zu einer erneuten Betrachtung der Vasenbilder von der „Verfolgung“. Treibt hier wirklich Herakles den Geras vor sich her und verfolgt ihn? Auf die Verwandtschaft mit Eos-Kephalos-Bildern wurde schon verwiesen, und dort ist gewiß Kephalos nicht nur der Passive, zieht er doch eher die Eos nach sich. So sind aber offenbar auch die Gerasbilder gemeint: Geras geht, bzw. läuft voraus und Herakles versucht ihm zu folgen. Nicht

⁴⁶⁾ Curtius, Antike 1, 1925, 52 Abb. 13. Bielefeld, *Analecta Arch.* (1954/55) 94 Abb. 3-4. Lippold, *Handb. Griechische Plastik* 387, drs. AA. 1955, 254 Anm. 24.

⁴⁷⁾ Auch Koepp a. O. 72 kommt zu dem Ergebnis, daß wir statt des Herakles für die Hauptfigur des

Gemäldes „im griechisch-römischen Götterkreis... ein anderes Gegenbild suchen müßten“.

⁴⁸⁾ Der Hinweis Lukians auf die Ähnlichkeit mit einem Bewohner der Unterwelt gewinnt an Bedeutung durch den Umstand, daß die Verkörperung des Alters, Senectus, bei Vergil, *Aen.* VI 275 im Vorhof des Orcus erscheint.

nur die nach einer Seite hin gerichtete Bewegung des Bildes, auch die auffallende Kopfwendung des Geras ist hier und auf dem Lukianischen Gemälde dieselbe, und ohne daß die Vasenbilder etwa auch allegorisch zu deuten wären, so klingt etwas Ähnliches vielleicht doch an, und leicht kann ein Maler daraus eine Allegorie machen. Auch auf den Vasenbildern ist Herakles wohl im Banne der Geras-Künste, er folgt ihm und will ihn nicht enteilen lassen⁴⁹⁾. Flink und ungehindert durch Kleidung, unterstützt durch seinen Wanderstab bewegt sich Geras. Herakles folgt, er versucht Schritt zu halten und seine Attribute scheinen ihm schwer zu werden.

Eine Rekonstruktion der Geschichte wird kaum möglich sein, doch wäre die Reihenfolge der Szenen etwa in folgender Weise sinnvoll:

1. „Bedrohung“. Herakles begegnet auf dem Weg zu neuen Abenteuern einem alten Männlein; dieses redet ihn wohl nicht allzu respektvoll an⁵⁰⁾, und der aufbrausende Herakles packt es am Genick und will es erschlagen wie ein lästiges Insekt. Durch eine Bemerkung des Geras wird Herakles aber in letzter Minute veranlaßt, innezuhalten.

2. „Gespräch“. Geras verwickelt den Herakles in ein längeres Gespräch. Vielleicht lautete das Thema gar: was ist mächtiger, Körperkraft oder Redegewandtheit? Erreicht man mehr mit dem starken Arm oder mit dem geschmeidigen Wort?

Geras aber treibt den Herakles dabei wohl in die Enge und wird so dreist, eine Leistung anzukündigen, die er nur mit Redekunst ohne Gewaltanwendung - versteht sich - vollbringen will. Dann könnte hier die Ankündigung des Herakles, daß Geras eher jämmerlich weinen werde, ihren Platz haben.

3. „Wanderung“. Herakles und Geras machen sich dann offenbar gemeinsam auf den Weg, und man kann vermuten, daß das Ziel vorher von Geras sehr verlockend geschildert worden ist und daß dieses aber nur in der Phantasie existiert. Unterwegs spricht Geras unentwegt auf Herakles ein und spornet ihn zu größter Eile an als ob Gefahr bestehe, zu spät zu kommen.

4. „Sieg des Geras“. Hierfür fehlen direkte Zeugnisse. Doch müssen sich Herakles und Geras freundschaftlich getrennt haben. Der von den Reden des Geras völlig übertöpelte Herakles mußte dem Alten vermutlich geradezu aufdrängen, was dieser haben wollte, und zum Schluß bleibt Geras mit Löwenfell, Keule, Köcher und Bogen als Sieger zurück.

Wenn damit so ungefähr der Verlauf der burlesken Geras-Geschichte getroffen ist, so beruht ihr Witz hauptsächlich auf dem gesprochenen Wort; der geeignetste Platz für die Darstellung ist die Bühne⁵¹⁾. Der Zuhörer, der das Kommende vorausahnt und sieht, wie Herakles das Opfer der Überredungskunst wird, gehört eigentlich mit dazu. Umgekehrt ist nicht zu verwundern, daß die Maler nicht sonderlich von der Geschichte gereizt wurden. Die Wechselrede und die Rede überhaupt

⁴⁹⁾ E. Kunze, Archaische Schildbänder (Ol. Forsch. II) 125 erklärt das Vasenbild freilich ganz anders und sieht in dem Gestus das Flehen eines, der sich bereits verloren gibt.

⁵⁰⁾ Die *ávaλδεια* als mögliche Eigenschaft des Geras s. Kunze a. O. 124 Anm. 2.

⁵¹⁾ Auch das *κλαύσει* der Pelike in der Villa Giulia weist als typisch dramatische Redewendung, die gerne in burleskem Zusammenhang, insbesondere als leere Drohung, erscheint (z. B. Eur. Cycl. 554, Arist. Nub. 58, 933, Vesp. 1327), in diese Richtung.

sind kein geeignetes Thema für die bildende Kunst, und auch das beigeschriebene Wort kann da keine Abhilfe schaffen. Im Gegenteil macht es die Schwierigkeiten erst recht deutlich. Zudem besteht die Geschichte ja geradezu aus einzelnen Akten, sie konzentriert sich jedenfalls nicht in einem bestimmten Höhepunkt, wie etwa der Kampf des Herakles mit dem Löwen, und war daher zur Herausbildung einer Typik denkbar ungeeignet. So wurde sie auch nicht zum festen Bestandteil der Heraklesbilder und konnte daher auch fast vergessen werden⁵²). Spätere, die zufällig einmal ein Bild des Geras mit den Attributen des Herakles sahen, erkannten ihn nicht, sondern hielten ihn für Herakles; das passierte dem Rhetor Lukian und vielleicht manchem anderen⁵³). Das Thema, die Allegorie der Redekunst, die Brauchbarkeit dieses Bildes für die Demonstration eigener, persönlicher Möglichkeiten, waren die Veranlassung zur Beschäftigung damit, und nur dadurch hat sich die Kunde davon erhalten. Das Bild stammte wohl nicht aus der Zeit des Lukian selbst, es wird schon wesentlich älter gewesen sein, und wegen der Verwandtschaft mit der „Verleumdung des Apelles“ möchte man ebenfalls an ein Werk der Alexanderzeit denken⁵⁴). Das Thema verlangt eine besondere Hochschätzung der Zeit der Redekunst gegenüber, in der Zeit des Demosthenes wird man sie wohl voraussetzen dürfen.

Auch die erhaltenen Darstellungen, die Vasenbilder von der Begegnung von Herakles und Geras, die alle in einem kurzen Zeitraum, zwischen 490 und 450 v. Chr. entstanden sind, dürften Zeugnisse dafür sein, daß man sich mit den Problemen beschäftigte, die mit der Redekunst zusammenhängen, stammen sie doch aus der Zeit des ersten Auftretens der Sophisten.

⁵²) Andere vergessene Heraklesabenteuer s. Kunze a. O. 125 Anm. 3 und Brommer, AA. 1952, 73.

⁵³) Der vorschnelle Schluß Lukians vom Löwenfell auf den Träger hat jedenfalls ein Gegenstück in der Unterschrift „Herakles“ unter dem Kameo Lippold, Gemmen und Kameen Taf. 35, 7, der sicher die Omphale darstellt.

⁵⁴) Egger a. O. 121 spricht wie selbstverständlich von einem Bild der Kaiserzeit. Koepf a. O. möchte beide Bilder, deren Verwandtschaft er mehrfach

hervorhebt, durch vier Jahrhunderte getrennt sein lassen, auf S. 42 gibt er freilich die Möglichkeit zu, daß das Bild „aus alter Zeit sich erhalten hätte“. Der Kairos des Lysippos, eine der bekanntesten Personifikationen und ebenfalls ein Werk der Alexanderzeit, könnte die Datierung stützen. Als „Occasionis Typus“ erscheint er bezeichnenderweise auf der Titeleinfassung des Hans Frank Anm. 36 (Taf. 25) als Gegenstück zu dem „Typus Eloquentiae“.