

WARBURG INSTITUT  
10B 8

Fragment of a label on the spine edge, showing a grid pattern of yellow, red, and white.



33/204 ✓

F  
C  
B  
800

# LABYRINTHOS

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE EINER VORSTELLUNG  
UND EINES ORNAMENTES



## Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde  
der Hohen Philosophischen Fakultät

der

Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

RICHARD EILMANN

aus

Gernrode am Harz



ATHEN 1931.

# LABYRINTHOS

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE EINER VORSTELLUNG

UND SEINER DARSTELLUNG



Die Arbeit wurde im Juli 1928 von der Philosophischen Fakultät  
der Universität Halle genehmigt.

Tag der mündlichen Prüfung: 1. August 1928.

Referent: Prof. Dr. G. Karo.

Correferent: Geheimrat Prof. Dr. O. Kern.

## INHALT

	Seite
Einleitung .....	1
I. Umgang - Labyrinth	
A. Die älteren Formen .....	3
B. Die jüngeren Formen .....	9
II. Das Mäander-Labyrinth	
A. Knossische Münzen .....	12
B. Flächen-Mäander .....	18
C. Attische Vasen .....	55
III. Die griechische Labyrinth-Vorstellung .....	68
Ergebnis und Ausblick .....	86
Anmerkungen .....	88
Ausgewählte literarische Zeugnisse (*Z.*) .....	90
Zeittafel der Umgang-Labyrinth .....	96
Abbildungen .....	100



1897  
1898  
1899  
1900  
1901  
1902  
1903  
1904  
1905  
1906  
1907  
1908  
1909  
1910  
1911  
1912  
1913  
1914  
1915  
1916  
1917  
1918  
1919  
1920  
1921  
1922  
1923  
1924  
1925  
1926  
1927  
1928  
1929  
1930  
1931  
1932  
1933  
1934  
1935  
1936  
1937  
1938  
1939  
1940  
1941  
1942  
1943  
1944  
1945  
1946  
1947  
1948  
1949  
1950  
1951  
1952  
1953  
1954  
1955  
1956  
1957  
1958  
1959  
1960  
1961  
1962  
1963  
1964  
1965  
1966  
1967  
1968  
1969  
1970  
1971  
1972  
1973  
1974  
1975  
1976  
1977  
1978  
1979  
1980  
1981  
1982  
1983  
1984  
1985  
1986  
1987  
1988  
1989  
1990  
1991  
1992  
1993  
1994  
1995  
1996  
1997  
1998  
1999  
2000

durch E. Langlotz um ein kretisches Beispiel vermehrt (Ame-  
lung-Festschr. «Antike Plastik» 114; dazu A. v. Salis, Theseus  
u. Ariadne 21). Diese Bilder stellen das Labyrinth selbst nicht  
dar; sie lehren aber eindeutig, dass das herrschende Sagenmotiv  
im 7. und 6. Jahrh. nicht die leuchtende Krone, sondern der  
Faden der Ariadne war. Diese Krone gehört nicht ursprünglich  
zum Labyrinth-Abenteuer des Theseus, sondern zur Hochzeit  
der Ariadne (S. 71). Denn so verschieden die Besitzer der Krone  
und ihre Schicksale in der literarischen Überlieferung sind:  
immer bleibt sie ein στέφανος γαμήλιον<sup>1</sup>. Selbst wenn daher die  
geometrische Entführungsszene JHS. 19, 1899 Taf. 8 (Pfuhl, Mal.  
u. Zeichn. Abb. 15) mit Sicherheit auf Theseus und Ariadne zu  
deuten wäre, so ginge es doch nicht an, den Kranz in der Hand  
der Ariadne auf die Hilfe im Labyrinth zurückzubeziehen. Auch  
auf der Kypseloslade (AM. 41, 1916, 78) deutet der Kranz auf  
Siegesreigen und Hochzeit, das beweist sein Gegenstück in der  
Hand des Theseus: die Leier. Wenn mein Lehrer Carl Robert  
dennoch bis zuletzt die Vermutung aufrecht erhielt, dass die  
Krone das ursprüngliche Labyrinth-Motiv war (Heldensage II  
2, 682; vgl. L. Radermacher, Wien. Eranos 1909, 291), so könnte  
das nur für eine frühere, ja wohl nur für die vorgriechische Zeit  
gelten, über die wir uns hier der Stimme enthalten<sup>2</sup>. Aus den  
erwähnten Bildern entnehmen wir also immerhin dieses: dass  
in der Labyrinth-Vorstellung des 7. und 6. Jahrh. der irrgar-  
tenartige Grundriss und nicht die Dunkelheit das motivbestim-  
mende Hauptmerkmal bildete.

In der späteren Überlieferung<sup>3</sup> nehmen diejenigen schwarz-  
und rotfigurigen Darstellungen des Theseus-Abenteuers, die  
eine Angabe des Kampfplatzes enthalten, eine wichtige Stelle  
ein. Unsere authentischsten Zeugnisse aber sind die Labyrinth-  
Zeichen auf den Münzen der Labyrinth-Stadt Knossos. Von  
diesen gehen wir daher aus.

## I. UMGANG-LABYRINTHE

### A. DIE ÄLTEREN FORMEN

In einen Peristylpfeiler des Hauses des Lucretius in Pompeji ist ein rechteckiges Linienschema eingekritzelt und durch Beischrift als Labyrinth, ja ausdrücklich als Abbild des knossischen Urlabyrinthes bezeichnet: «hic habitat Minotaurus» (CIL. IV Taf. 38, 1; Daremberg - Pottier III 883, Abb. 4317). Es besteht aus in einander geschachtelten, mäandrisch einbiegenden Gängen (διέξοδοι σκολιαί, Z.<sup>4</sup> 2) und einem Linienkreuz, an dem diese gleichsam aufgehängt sind. Die Figur stellt augenscheinlich den Grundriss eines «Faden-Labyrinthes» vor, dessen Hauptschwierigkeit darin besteht, dass man vom Zielraum aus den verschlungenen Hinweg wieder zurück finden muss. Doch gibt sie in abstrahierender Vereinfachung nur diesen Grundgedanken wieder, gleichsam nur den Fadenweg des Theseus ohne die vielen Wegscheidungen, die doch ein unentbehrlicher Teil der Gesamtvorstellung sind. Nennen wir ein solches oder ein im Grundsatz gleiches Gebilde einen Umgang, und sobald seine Labyrinth-Bedeutung feststeht, ein Umgang-Labyrinth.

Für Plinius sind solche Umgang-Labyrinthe offenbar etwas ganz Bekanntes, denn er trifft genau ihre Haupteigenschaft und ihren Hauptmangel, wenn er sagt (Z. 23, § 85): Das Labyrinth des Daidalos sei ein wirkliches Faden-Labyrinth gewesen, mit zahlreichen verschlungenen Irrwegen, nicht nur so eine auf engem Raum weit umlaufende Wandelbahn, wie man sie auf Mosaik-Fussböden oder von spielenden Knaben in den Sand gezeichnet kenne. In der Tat, eine auf dem Grundriss jener Figur errichtete Anlage mit ihrem Stück für Stück eindeutigen Gänge würde der Vorstellung des Faden-Labyrinthes wenig Genüge tun; weniger noch, als etwa die Irrgärten unserer Jahr-

märkte, in denen bei noch einfacherem Grundriss doch die Gefahr des Irregehens durch die Spiegel vielfältig vorgetäuscht wird; weniger vor allem als die Figur selbst. Denn trotz ihrer ornamentalen Ordnung bietet sie dem Auge den Eindruck eines Irrplanes; der Blick kann sich hier wirklich verlaufen. Und verfolgen wir aufmerksam den Weg, sei es mit dem Auge, sei es auf dem Spielplatz zu Fuss, so fühlen wir uns auf andere Weise vexiert: zweimal kommen wir dem Zentrum mit einem Ruck nahe und müssen dann doch wieder weit ab; und erreichen wir endlich den Zielraum, so finden wir ihn dem Eingang scheinbar gegenüber. Voraussetzung ist aber, dass wir das lineare Gebilde als optisches Ganzes überblicken; das Umgang-Labyrinth ist somit recht eine zeichnerische Kunstform, ein Labyrinth fürs Auge.

Die Hauptmasse solcher Umgänge findet sich nun auf den Münzen von Knossos, wo sie vom IV. Jahrh. bis zum Ende der autonomen Prägung die Rückseite beherrschen, auch in römischer Zeit noch vorkommen (Svoronos, Numism. de la Crète anc. Taf. V ff.). An der Deutung dieser Münzzeichen kann hier in der Labyrinth-Stadt umso weniger ein Zweifel walten, als die Mehrzahl der knossischen Umgänge (Tabelle S. 96) dem inschriftlich gesicherten Labyrinth in Pompeji genau entspricht: in der rechteckigen Form, in der Siebenzahl der Gänge und in der Gangfolge, von aussen nach innen gezählt: 3, 2, 1, 4, 7, 6, 5, Ziel. Dabei ist unwesentlich, ob der Eingang rechts oder links vom Kreuzarm liegt, und ob die innersten Gänge eine Umbiegung mehr haben wie in Pompeji oder eine weniger wie stets in Knossos. Aber eine durchgehende Unstimmigkeit ist zu beachten: über dem Querarm des Linienkreuzes liegen auf der Eingangsseite drei, auf der andern vier Gänge. Selbst bei dem kleinen Massstab der Münzlabyrinth macht sich das mitunter störend bemerkbar (Svor. VI 20 ff.). Dass man dieses Übel nicht durch Aufgabe des Linienkreuzes beseitigt hat, begreift man wohl. Aber man hätte doch leicht den Eingangskorridor nach aussen und nach rechts hin verlängern können; statt des Zielraumes, des *μυχός* (Z. 20), käme dann das Rückgrat der Figur, der senkrechte Balken des Linienkreuzes, in die Mitte zu stehen. Doch ist uns nur ein Beispiel dafür bekannt, dass man diesen

Abb. 1 durch Aufgabe des Linienkreuzes beseitigt hat, begreift man wohl.

Abb. 2 aber man hätte doch leicht den Eingangskorridor nach aussen und nach rechts hin verlängern können; statt des Zielraumes, des *μυχός* (Z. 20), käme dann das Rückgrat der Figur, der senkrechte Balken des Linienkreuzes, in die Mitte zu stehen. Doch ist uns nur ein Beispiel dafür bekannt, dass man diesen

dekorativen Missstand beseitigt hat, und es stammt erst aus dem 2. Jahrh. nach Chr.: das Mosaik des Pythis, aus der Gegend von Nîmes (Invent. mosaïques de la Gaule 341, Taf.); hier ist der obere Kreuzbalken fortgenommen und der Eingang nach der Seite verlegt. Während der Pompejaner wohl von innen nach aussen drauf los zeichnete, halfen sich die knossischen Münzmeister so, dass sie die oberen Gänge der Eingangsseite verbreiterten, um den rechteckigen Gesamtumriss zu erhalten. Für die Frage nach der Herkunft der Figur wird dieser Notstand, gerade weil er nicht beseitigt wird, von Bedeutung sein.

Über die Datierung der in Frage kommenden Münzen, soweit sie in Abbildungen prüfbar sind, unterrichtet die Tabelle S. 96. Die ältesten stammen erst aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. Von der Silberprägung gehören wohl allein die Stücke Nr. 1 sicher noch dem 4. Jahrh. an. Die Masse der regelrechten Umgang-Labyrinth nach Art des pompejanischen Graffitos ist erst hellenistisch. Wir dürfen also diese Gebilde als normale hellenistische Umgang-Labyrinth bezeichnen.

Dagegen finden wir auf Münzen aus der ersten Hälfte des 4. Jahrh. Umgang-Labyrinth von abweichender Form (Tabelle S. 97, 1-4); sie und nicht die normalen Umgang-Labyrinth sind die unmittelbaren Nachfolger jenes Mäanderkreuzes, das vom 5. Jahrh. her auf der Rückseite heimisch war: Svor. Taf. V 19-22, mit gleicher Vorderseite. Sie sind von einfacherer Form als die normalen Umgang-Labyrinth. Man hat den Eindruck von regelmässig in einander geschachtelten Rechtecken, in denen der «Fadenweg» in der Folge 3, 2, 1, Ziel umläuft. Das Mittelfeld ist verhältnismässig gross, es kann einen Stern, ein K enthalten oder auch frei bleiben. Aber obwohl das Achsenkreuz noch nicht in Erscheinung tritt, findet sich doch bei einer Prägung von Nr. 1 der Liste (Svor. V 19, Bab. CCL 9) die oben erwähnte Ungleichheit, die nur durch dieses hervorgerufen sein kann. Ersetzt man in einem normalen Umgang-Labyrinth den Kernteil durch ein Rechteck, so erhält man ebendiese ohne Not verschobene Figur. Das könnte Zufall sein, indessen führt uns Nr. 4 in Richtung auf das normale Umgang-Labyrinth ein Stück weiter. Hier sind die Gänge auf sieben vermehrt, sodass der Unterteil ganz einem normalen Umgang-Labyrinth gleicht,

Abb. 3

und vom Achsenkreuz ist gewissermassen der Querarm da, mit dem Ergebnis der drei und vier ungleich breiten Gänge darüber. Im Übrigen hat diese Figur das Besondere, dass sie an Stelle des Linienkreuzes eine Wegscheidung enthält. Sie bietet also, wie man die verriebenen Stellen auch ergänzen mag, einen wirklichen «error» (Z. 23, § 85, 87), wie er wohl auch bei Nr. 3 der Liste beabsichtigt war.

Die normale Umgangform beeinflusst also, noch ehe sie für uns auftritt, schon die frühesten ungewöhnlichen Umgang-Labyrinth. Soll man das so erklären, dass die Vorlage der Münzmeister von Anfang an ein normales Umgang-Labyrinth gewesen sei, das sie nur aus Bequemlichkeit oder Raummangel vereinfacht hätten? Dagegen spricht, dass die Träger dieser ersten Umgang-Labyrinth weder kleine noch durchaus schlechte Stücke sind, und dass alsbald die normalen Umgang-Labyrinth ebenso auf kleinen und schlechten wie auf grösseren und besseren Münzen auftreten. Was sollte einen Meister wie den von Svor. VI 1 gegenüber dem von VI 6 veranlasst haben, die Zeichnung eines normalen Umgang-Labyrinthes zu vermeiden, wenn die Behörde beiden eine solche in Auftrag gegeben hätte? Es scheint vielmehr ein Auftrag allgemeinerer Art gewesen zu sein, den die Stempelschneider zunächst in freier Weise abwandeln. Wenn dabei auch die normale Umgang-Form irgendwie vorgeschwebt hat, so ist es doch ausgeschlossen, dass diese bereits damals als kanonisches Labyrinth-Zeichen eingebürgert war. Erst im Laufe des 4. Jahrhs. wächst sie in Knossos in die Bedeutung «Labyrinth» hinein, erst in hellenistischer Zeit erlangt sie darin allgemeine Geltung. Daraus folgt einmal, dass die Umgangfigur — augenscheinlich kein blosses Ornament — vorher etwas Anderes bedeutet hat, zweitens, dass etwanige ältere Labyrinth-Zeichen anders ausgesehen haben.

Ein Vergleich der bisher betrachteten älteren Gruppe von ungewöhnlichen Umgang-Labyrinthen (Nr. 1-4 der Liste S. 97) mit den jüngeren (Nr. 5-11) macht vollends deutlich, dass beider Verhältnis zur Normalform ein verschiedenes ist. Die jüngeren sind nichts als Vereinfachungen des normalen Umgang-Labyrinthes und verraten so dessen absolute Herrschaft. Die grösseren von ihnen (Nr. 5-8) bewahren von ihm das Linienkreuz,

die kleinen deuten formelhaft seinen innersten Kern an; das freie Mittelfeld ist überall verschwunden. Absehen müssen wir dabei von der ganz flüchtigen Figur Svor. VIII 6, und ausnehmen müssen wir Svor. VIII 7, die, man möchte sagen, in archaischer Weise auf die ältesten ungewöhnlichen Umgang-Labyrinth zurückgreift. Dem Gesamtbilde kann diese eine Bronze aus römischer Zeit keinen Eintrag tun.

Eine Umgang-Form ist aus dieser systematischen Betrachtung bisher von selbst ausgefallen, und gerade die bekannteste: das runde Labyrinth (Svor. VI 18). Ungewöhnlich ist an ihm allein die Rundform, Gangzahl und -folge sind normal. Ästhetisch mögen diese Tetradrachmen durch die Eleganz ihrer Erscheinung eine gewisse Vorzugstellung verdienen; aber haben wir in der Frage des Labyrinthes einen sachlichen Grund, sie von vorn herein der Masse der anderen Münzen mit rechteckiger Figur vorzuziehen oder auch nur gleichzustellen? Die zehn erhaltenen Stücke stammen aus der gleichen Prägung, haben also als ein Zeugnis zu gelten. Wegen des attischen Münzfusses kann diese Prägung nicht älter sein als etwa 200 v. Chr. (vgl. Head, *Hist. num.* 462), auch wird man den Apollonkopf der Vorderseite dem Stil nach schwerlich in früher hellenistische Zeit setzen wollen. Angesichts der Überzahl und des höheren Alters der rechteckigen Umgang-Labyrinth müssen wir also diesem schönen Spät- und Sonderling fürs erste den grossen Zeugniswert entziehen, der ihm in Sachen des Labyrinthes zuerkannt worden ist. Wir können nicht glauben, dass die Vorstellung der Knossier von ihrem Labyrinth nur hier rein zum Ausdruck gelange, dass die Bildner eigentlich dieses meinten und die Betrachter dieses verstanden, wenn sie mit Ausnahme einer einzigen Emission drei Jahrhunderte lang immer wieder, mit kleinen Unterschieden, die Rechteckform aufnahmen. Auch aus der Münztechnik lässt sich das nicht erklären: das *quadratum incusum* ist auf keinem der fraglichen Stücke mehr vorhanden. Ebenso wenig ist anzunehmen, dass man die Rundform einer Vorlageskizze aus Bequemlichkeit ins Rechteck umgesetzt und so von Anfang an die Tradition verfälscht habe. Auch ohne Archimedes' Lehre *περὶ ἑλίκων* hätte einem Künstler wie dem von Svor. VI 6 die etwanige Rundform aus seiner Vorlage oder

seiner Vorstellung sicherlich nicht mehr Mühe bereitet, als z. B. den melischen und attischen Amphorenmalern des 7. und 6. Jahrhs. ihre wohlgeformten Spiralen. Es kommt hinzu, dass die Werkform der Münze die Aufnahme eines runden Vorbildes nur hätte befürworten können, auch wäre es kein Wunder, wenn sie gelegentlich zur Rundung eines ursprünglichen Rechtecks verführt hätte.

Doch ob jene Sonderprägung so zu erklären ist, erscheint zweifelhaft. Denn wenn wir das runde Labyrinth als Ganzes auf uns wirken lassen, so kommt uns trotz seiner Grösse kaum zum Bewusstsein, dass es mit demselben Mangel wie die rechteckige Normalfigur behaftet ist: mit der ungleichen Gangzahl und -breite neben dem Eingang. Der Schwung der Linien scheint das wie von selber in sich auszugleichen. Der runde Umgang macht seiner Form nach einen einheitlicheren, ursprünglicheren Eindruck als das normale eckige Umgang-Labyrinth, es ist daher unwahrscheinlich, dass die Rundform aus der eckigen hervorgegangen ist. Umgekehrt könnte der runde Umgang das Urbild sein, von dem die Knossier im 4. Jahrh. ihr neues Labyrinth-Zeichen mit den besprochenen Umgestaltungen herleiteten (S. 5f.). Und wir kennen ihn ja auch wenigstens in einem Beispiel bereits vom Ende des 7. Jahrhs., aber mit anderem antiken Namen: als «*truia*» auf der etruskischen Kanne von Tragliatella (Annali 1881, Taf. L; Studi Etruschi III Taf. 24); dazu ausserhalb unseres Bereiches in den Troiaburgen Nordeuropas<sup>5</sup>. Aber die Tatsache, dass der runde Umgang rein als Form ursprünglicher und auch früher nachweisbar ist als der eckige, gibt uns noch nicht das Recht, in der runden «*truia*» das älteste griechische, das eigentliche Labyrinth-Zeichen zu sehen. Auch wäre dabei zu fragen, warum man in der Heimatstadt des Labyrinthes erst im 4. Jahrh. zu seiner Kenntnis gelangt, warum man es auch dann nicht einfach übernimmt, sondern unter seiner Anregung zunächst gewisse rechteckige Linienschemata abwandelt (S. 97 Nr. 1-4) und dann jenen Umgang selbst in rechteckige Form bringt (S. 96), um ihn so erst zum typischen Labyrinth-Zeichen zu erheben, als welches er späterhin auch in einer kampanischen Kleinstadt Geltung hatte.

Hinzu kommt ein Graffito auf der Oberseite einer attischen Giebelsima (E. Buschor, *Tondächer der Akropolis I* 45f., K. 108). Der Umgang ist eckig, darf also als Labyrinth gedeutet werden. Zu Grunde liegt ihm die Normalform, doch enthält er erstens im Kerne rechts eine Umbiegung zu viel oder links eine zu wenig, zweitens links oben einen überzähligen Knick, durch den das ungleiche Verhältnis auf der Eingangsseite von 4:3 auf 5:3 gesteigert wird. Daher ist zu vermuten, dass diese Mehrbiegung der Idee nach auf die Gegenseite gehört und jene Unstimmigkeit gerade ausgleichen sollte. Die Sima stammt etwa aus dem Anfang des 4. Jahrh., mit ihr auch das Labyrinth, da es vor dem Auftrag des gelben Überzuges eingeritzt ist. Diese annähernde Datierung steht mit der Münz-Labyrinthe im Einklang: auch hier ist der normale Umgang als Labyrinth-Zeichen bereits anerkannt, aber er erscheint noch nicht in seiner kanonischen Form; das Graffito steht typologisch etwa auf der Stufe von Nr. 4 der Liste.

## B. DIE JÜNGEREN FORMEN

Das Mosaik des Pythis (S. 5) ist von kleinem Ausmass; zur Füllung einer grösseren Mosaikfläche ist das normale Umgang-Labyrinth nicht gut zu gebrauchen. Je mehr man die Gänge verbreitert, desto übersichtlicher, mithin unlabyrinthischer wird die Figur, desto mehr wird auch die dekorative Eintracht durch die Unstimmigkeit auf der Eingangsseite gestört. Und anders, will man die Gänge vermehren, so wird zwar jene Unregelmässigkeit weniger merklich, dafür werden aber die Gänge um so länger und einförmiger und der Rhythmus des Hin und Her immer langsamer, da ja das eigentliche Wirrsal, die raschen mäandrischen Umbiegungen, auf den Ober- und Mittelteil beschränkt bleibt (vgl. Troiaburgen mit 11 und 15 Gängen: E. Krause, *Trojab.* 4 u. 19): so in sich geschlossen ist diese Labyrinth-Formel, so ohne Beziehung zur Idee des *ἀπειρον*, an die die Labyrinth-Vorstellung doch streift (Z. 25). Auch als dekoratives Ganzes betrachtet erscheint die Figur kaum geeignet, eine grosse Fläche harmonisch zu gliedern und zu beleben. Daher hat man vom allgemeinen Prinzip des Um-

gangs aus—windungsreiche Einbahn auf geschlossener Fläche—  
 Abb. 6 eine neue Komposition ersonnen. Man zerlegte ein Rechteck  
 (Vieleck, Kreis) nach Aussparung eines Mittelfeldes in vier  
 Rechtecke (vier oder mehr Sektoren), die für sich nach einander  
 in vielen Windungen zu durchlaufen sind. So erzielt man eine  
 Verteilung der mäandrischen Ecken über die ganze Figur, und  
 dadurch wächst die Möglichkeit der Erweiterung, ohne dass  
 die dekorative Ordnung und der labyrinthische Eindruck darun-  
 ter leiden. Das Mittelfeld und auch Aussenfelder können mit  
 Darstellungen der Labyrinth-Sage gefüllt werden, mitunter wird  
 der äussere Rand mit Zinnen und Türmen bewehrt und das  
 gewölbte Tor dieser Festung angegeben. Solche Mosaik-Laby-  
 rinthe sind es, die Plinius bei seiner Bemerkung (S. 3) im  
 Auge hat. Einige Beispiele:

a) rechteckig.

1. Pompeji, Casa del Laberinto. Zahn II 50; Mem. Amer. Acad.  
 Rome VIII Taf. 19, 3.
2. Pompeji, VIII, II 16. Mem., a.a.O. Taf. 19, 1.
3. Brindisi. A. Vinaccia, Mus. di Br. S. 5.
4. Taormina. Not. Scavi 1920, 342 Abb. 26.
5. Salzburg. Daremberg-Pottier III 2, 2100 Abb. 5240.
6. Soussa (Hadrumetum, Tunis). Reinach, Rép. peint. 214, 1;  
 vgl. Penns. Mus. Journ. VII 1916, 21 (ergänzt).

b) vieleckig.

7. Rom, Kaiserpalast auf dem Palatin. Not. Scavi 1929, Taf.  
 2 = AA. 1930, 354.

c) rund.

8. Cormerod b. Freiburg (Aventicum). Reinach, Rép. 214, 4.
9. Verdes. Invent. des mosaïques de la Gaule 952, Taf.
10. Vienne (Colonia Iul. Vienna). Ebenda 174, Taf.

Da uns von anderen Beispielen eine Abbildung oder  
 genaue Beschreibung nicht zur Hand ist, müssen wir uns mit  
 summarischer Behandlung begnügen — im Rahmen unserer  
 Betrachtung verlieren wir dabei nicht viel. Doch wäre es wis-  
 senswert, ob auch noch bei diesen jungen Umgang-Labyrinth,  
 wie es scheint, die Rechteckform zeitlich und zahlenmässig  
 voransteht, und wo diese neue Form im 2. oder 1. Jahrh. v. Chr.  
 erfunden wurde. Dass mir aus den östlichen Mittelmeerländern

kein Beispiel bekannt ist, kann Zufall sein. In den Labyrinthen des Mittelalters bis hin zu Bartolommeo Venetos «Mann mit dem Labyrinth» (Zeitschr. f. Bild. Kunst 1927-28, 285) scheint die vieleckige und runde Form zu überwiegen (Literatur zuletzt bei A.B. Cook, Zeus I 484 ff.). Doch muss die Neigung zur Rundform noch innerhalb der Antike Platz gegriffen haben, sonst könnten die späten Lexikographen das Labyrinth nicht einfach definieren als *κοιλιοειδής τόπος* (z. B. Z. 10).

## II. MÄANDER-LABYRINTHE

### A. KNOSSISCHE MÜNZEN

Wichtiger als diese dekorativen und gelehrten Fragen der Spätzeit ist für uns die Tatsache, dass die Labyrinth-Stadt am Anfang des 5. Jahrhs. ein Labyrinth-Zeichen ganz anderer Art gehabt hat: eine hakenkreuzähnliche Mäanderfigur (s. die S. 96 zitierten Werke). Mäandrische Züge enthielt auch das Umgang-Labyrinth, doch ist dieses ältere Mäander-Labyrinth seiner Komposition nach etwas völlig Verschiedenes. Es erscheint auf der Rückseite der ältesten Münzen als Gegenbild zum Minotauros (Svor. IV 23-25), und es wird im 4. Jahrh. vor unseren Augen durch das Umgang-Labyrinth abgelöst (Svor. V 19-22 und 27, 28): an seiner Deutung kann also kein Zweifel sein. Wenn allerdings die Figur im Laufe des 4. Jahrhs. einem wirklichen Hakenkreuz immer ähnlicher wird (Svor. V 2 ff.): durch Zusammenwachsen der Linienenden in den vier Mäanderkernen, Einschrumpfen des Mittelfeldes und Aufgabe des rechteckigen Rahmens, so ist das unverkennbare Verkümmern. Daher erscheint es widersinnig, als hypothetischen Anfang der Reihe eine entsprechende Entwicklung in umgekehrter Folge zu ergänzen. Und das muss man in der Idee doch tun, wenn man die ältesten erhaltenen Mäander-Labyrinth vom einfachen Hakenkreuz ableiten will, wie J. Lechler (Vom Hakenkr., Diss. Halle 1921, 16) und A. B. Cook (Zeus I 476f.)<sup>6</sup>. Nun könnte man einwerfen, dass das Mittelfeld mitsamt dem Stern, den es meistens aufnimmt, hier ebenso wesentlich sei wie das Prinzip des Hakenkreuzes (vgl. Svor. IV 26-30), dass man durch Vereinigung beider Motive diese sonderliche Figur gebildet habe, die eben das Labyrinth bedeuten sollte. Dieser Annahme widerspricht aber eine für sich stehende Münze der ältesten Reihe (Eφ. ἀρχ. 1889 Taf. XI 13; S. W. Grose, Catal. McClean

Collect. II Taf. 237, 20): hier fehlt das Mittelfeld, und dennoch schliesst sich die Figur nun nicht zu einem wirklichen Hakenkreuz zusammen, weder im Positiv der Mäanderlinien noch im Negativ ihrer Zwischenräume, sondern sie zerfällt in vier reiche, verklammerte Mäanderquadrate.

In Wirklichkeit sind die ältesten Mäander-Labyrinth ihrer Herkunft nach offenbar Ausschnitte aus einem Flächenmuster: Mäander und Sterne (oder dergleichen) im Schachbrettwechsel. Auf erhaltenen griechischen Denkmälern kennen wir dies Ornament unmittelbar, z. B. als keramisches oder architektonisches, zumeist nur in der Form eines ein- oder doppelstreifigen Bandes. Mittelbar aber kennen wir es sehr wohl: als Gewand-, meist Peplosmuster. Einige Beispiele:

1. Amphora des Exekias, Vatikan; Furtw.-Reichh. Taf. 132 (Peplos der Leda).
2. Dinos des Lydos; Graef, Akrop.-Vas. 607e, Taf. 33 (Frauengewand).
3. Schwarzfig. Pinakes, Berlin; Ant. Denkm. II Taf. 9, 10 (auf Mänteln lose gereiht).
4. Schwarzfig. Amphora, München 1410; Schaal, Bilderhefte III 1, Taf. 24 (Kriegerchiton).
5. Schwarzfig. Hydria, München 1688 (Peplos der Athena).
6. Desgleichen, Brit. Mus.; Catal. II S. 31 (Peplos der Simylis).
7. Panath. Amphora; Corp. Vas., Copenh. 3, Taf. 104 (ἑλένδιμα der Athena).
8. Schwarzfig. Amphora; Corp. Vas., Brit. Mus. 3, III H e Taf. 24, 1e (Peplos der Eileithyia, schräg gestellt).
9. Desgleichen, Philadelphia; Penns. Mus. Journ. 6, 1915, 91 (kurzer Chiton des Achilleus).
10. Desgl.; Corp. Vas., Paris, Bibl. Nat. 1, Taf. 41, 7 = De Ridder I S. 143 (Peplos der Athenaia).
11. Rotfig. Amphora des Andokides, Leipzig; JdI. 11, 1896, 183 (wie Nr. 7).
12. Desgl. Bologna; Pellegrini, Vasi Fels. S. 46 (ähnl. wie Nr. 7).

Nun wird der genetische Zusammenhang klar, in dem die erwähnte abseitige Labyrinth-Figur mit den andern steht; denn auch an rein määndrisch verzierten Gewandflächen ist ja kein Mangel:

## a) aufrecht.

1. Nesiotische Amphora aus Selinus; Mon. Linc. 32, 1927 Taf. 79 (Frauenmantel).
2. Porostorso, Akropolis, wohl aus dem Troilos-Giebel; Heberdey, Porosskulpt. S. 20 f., G (langes Gewand).
3. Grabstele, Athen; AM. 32, 1907, 524 (Chiton der Gorgo).
4. François-Vase; Furtw.-Reichh. Taf. 1 (Peplos der Thaleia und Maia)
5. Schwarzfig. Fragment, Brit. Mus.; JHS. 49, 1929 Taf. XVI 6 (kurzer Chiton).
6. Fragment des Lydos, Paris; Hoppin, Handb. 164 (kurzer Chiton).
7. Schwarzfig. Pinax, Berlin; Ant. Denkm. II Taf. 10, 10 (Peplos).
8. Schwarzfig. Amphora, München; Jacobsthal, Ornam. Taf. 23 (kurzer Chiton).
9. Desgleichen, Berlin; Arch. Zeit. 19, 1861, Taf. 156, Jacobsthal Taf. 36b (Peplos).
10. Desgl., New York; G. Richter, Sculpture Abb. 277 (Peplos).
11. Desgl., = S. 13 Nr. 10 (Peplos der Hera).
12. Desgl., Orvieto, Samml. Faina 187; Phot. Technau (Peplos).
13. Desgl., ebenda 77.
14. Desgl., ebd. 78 (Überschlag am Peplos der Athena).

## b) schräg.

15. Frühlakonische Scherbe; BSA. 13, 1906/7, 126 Fig. 6a (Peplos).
16. Samischer Teller; AM. 54, 1929, Beil. XIV 4 (πίονια θεῶν).
17. Rhodisches Goldblättchen, Brit. Mus.; Marshall, Catal. Jewellery Taf. 11 Nr. 1128 (lose verstreut).
18. Korinthischer Amphiaroskrater; Furtw.-Reichh. Taf. 121 (Chiton des Baton).
19. Korinthische Scherbe; Fouilles de Delphes V 144 Fig. 594 (Athena).
20. Chalkidischer Psykter, Castellani; Rumpf Taf. 118, dazu S. 149 (Drei-Frauen-Mantel).
21. Schwarzfig. Amphora, = oben Nr. 10 (Peplos-Überfall).
22. Desgl., = oben Nr. 14 (Peplos der Athena).
23. Desgl., Louvre F 60; Merlin, Vases grecs I Taf. 42, a (Peplos-Überfall).

Wenn sich die Zahl dieser Beispiele auch sicher vermehren

ben, dass auch der Mäander bereits in geometrischer Zeit, wo wir ihn fast ausnahmslos in Streifenform kennen, als textiles Flächenmuster eine Rolle spielte. In der Tat wird man auf der früh orientalisierenden Scherbe S. 14 Nr. 15 den schrägen Riesensäander auf der Brust und die Züge unter dem linken Arm am besten als hilflose Andeutung eines mäandrischen Flächenmusters verstehen.

Wir sind zu dem Schluss gekommen, dass unsere ältesten Labyrinth-Zeichen aus einem archaischen textilen Flächenmuster stammen. Mit Unrecht würde man dagegen die Tatsache ins Feld führen, dass die Mäander-Labyrinth im Rahmen des Stempelrechtecks als geschlossene und zentrale Figuren auftreten. Niemand darf erwarten, bei lediglich guten Münzen des 5. Jahrhs. im wörtlichen Sinn einen Ausschnitt zu finden, bei dem sich die Linien am Rande totlaufen wie auf prähistorischen Siegeln oder bei den Hakenkreuzen peuketisch-geometrischer Vasen (S. 34). Wenn in den vier Eckfeldern die Nachbarsterne fehlen, so erklärt sich das für die älteste Zeit schon aus dem technischen Zwang des *quadratum incusum*; bei Svor. IV 24 sind sie dafür in den Mäanderkernen untergebracht. Aber auch ohne das hätte man die Eckfelder gewiss von Anfang an aus ästhetischem Grunde als Nebenfelder behandelt, wie bei Svor. IV 32. Es ist bezeichnend, dass in einem späteren Fall, wo wirklich einmal Ecksterne erscheinen, das Mittelfeld ausnahmsweise anders gefüllt ist (Babelon, *Traité* III Taf. CCL 3).

Von hier aus fällt nun auch neues Licht auf das spätere Auftreten des Umgang-Labyrinthes. Während das Mäander-Labyrinth, als Andeutung eines unendlichen Rapportmusters aufgefasst, ein irrationales und doch anschauliches Sinnbild des Labyrinthes ergibt, zieht man später einen rationalen und zugleich abstrakten Grundriss vor. Diese zwei Stufen der Phantasie entsprechen gut, so scheint uns, dem allgemeinen Verhältnis zur Sage in archaischer Zeit und im 4. Jahr. Wenn ferner der Umgang, der seiner formalen Herkunft nach offenbar rund war (S. 8), als Labyrinth durchaus rechteckig auftritt, so erklärt sich nun diese sonderbare Tatsache als Nachwirkung des Mäander-Labyrinthes: die spiralmäandrischen Züge jenes fremden runden Umgangs genügten nicht zur Eignung als Laby-

rinth-Zeichen, weil auch die dem Mäander ureigene eckige Form ein festes Merkmal der älteren Labyrinth-Anschauung gewesen war. Und so wird schliesslich auch das grosse Mittelfeld der ältesten Umgang-Labyrinth (mit Stern: Svor. VI 3-5), das den sonstigen Umgängen fremd ist, vom älteren Zeichen übernommen sein.

Warum haben aber die Knossier den Schachbrett-Mäander gewählt und nur in einem Falle den reinen Flächen-Mäander, der doch den Gedanken des Faden-Labyrinthes viel eindringlicher zu vertreten scheint? Die Frage ist schwer zu entscheiden; vielleicht einfach, weil ihnen jener schöner erschien. Aber es ist auch möglich, dass die dekorativen Sterne jener Gewandmuster die Wahl inhaltlich mitbestimmten, dass man bei ihnen mit Bewusstsein an die verstirnte Krone der Ariadne gedacht hat. Auf kleinen Münzen bleibt der Stern allein übrig, nicht etwa eine Mäanderwindung; aber dafür fehlt er wieder in manchen Fällen ganz. Überhaupt sind ja Sterne ein verbreitetes Münzzeichen, die Mäander dagegen etwas Eigenartiges; vgl. am besten die ältesten Münzen von Apollonia oder Pantikapaion, deren Rückseite gleichfalls als Ausschnitt aus einem Stern-Schachbrett aufgefasst werden könnte (F. Imhoof-Blumer, *Choix de monn.* Taf. I 5). Weiteres zu dieser Frage unten S. 65.

Im Laufe des 5. Jahrhs. muss dann das flächenhafte Labyrinth figürlicher Darstellung weichen und sich mit dem Mäanderrahmen begnügen (Svor. IV 31, 33. V 1). Dieser hat verschiedene Formen, aber nur zweimal die runde (Svor. IV 33; *Ep. ἀρχ.* 1889 Taf. XI 15), obwohl doch der Umriss der Münze dauernd dazu einlud: so ist ja z. B. der Mäanderrahmen auf den Münzen von Priene fast ausnahmslos kreisförmig (K. Regling, *Münz. v. Pr.* 21, 153, Taf. I-IV). Also auch die Streifenform, schlechthin das Prinzip des Mäanders wird für das Labyrinth in Anspruch genommen.

Da steigt die Frage auf, ob nicht der so genannte Mäander überhaupt damals in Knossos *λαβύρινθος* geheissen habe. Ist es glaublich, dass erst die knossischen Behörden bei willkürlicher Suche nach einem Sinnbild für das Labyrinth auf die Flächenmäander verfallen sind, dass der gemeine Mann es nun erst lernen musste: Dieser *μαϊάνδρος* soll hier *λαβύρινθος* bedeuten? War es nicht eher so, dass der Volksmund diese Übertragung

längst vorgenommen hatte, dass die «Mäander» sich von selbst als allgemein verständliches Münzzeichen darboten, weil jene textilen Flächenmuster bereits λαβύρινθοι hiessen? Die beiden Begriffe «Mäander-Ornament» und «Mäander-Fluss» müssen unmittelbar mit einander verwandt sein, sei es wie Brüder, sei es wie Vater und Sohn. Und zu dem Bilde eines gestreckten, windungsreichen Flusses (Priene 9 Abb. 4; RE. XIV 1 539) stimmt auch gut das fortlaufende, ein- oder doppellinige Mäanderband, weniger gut aber die breite, in sich verzweigte und ruhende Mäanderfläche. Unsere ältesten Zeugen für den Ornamentnamen «Mäander» sind die Prägungen der kleinasiatischen Mäanderstädte aus dem 4. Jahrh.; die Themistokles-Münzen von Magnesia haben das «redende» Ornament noch nicht (Regling, Münzen v. Priene 152 f.; Corolla num. Head S. 304). Aber auch wenn ältere Zeugnisse erhalten wären, so würden sie gegen unsere Vermutung nichts besagen. Denn solche bildhaft volkstümlichen Namen haben innerhalb des sprachlichen Gesamtgebietes oft keine ausschliessliche Geltung, sind mitunter auch begrifflich nicht scharf umgrenzt. Es wäre denkbar, dass in archaischer Zeit beide Namen in Gebrauch waren, entweder mit örtlichen Unterschieden für Mäanderornamente überhaupt oder eher noch: allgemein μαίανδρος mehr für die Streifen-, λαβύρινθος mehr für die Flächenmuster. Dabei würde unserer These insofern eine starke Einschränkung drohen, als die ursprüngliche und übliche Daseinsform des Mäanders in Griechenland seit geometrischer Zeit, wie es scheint, der Streifen ist. Denn falls die nachgewiesenen Flächenornamente nur als Ausnahmen von der Regel zu bewerten wären, dann würde auch unsere Vermutung über ihren Namen nur eine beiläufige Angelegenheit sein. Sie erhält erst dann einiges Gewicht, wenn sich herausstellen sollte, dass die Flächenmäander in frühgriechischen Zeiten eine weit grössere Rolle gespielt haben, als es nach den erhaltenen Denkmälern den Anschein hat.

## B. FLÄCHEN-MÄANDER

Der Versuch, die griechischen Mäanderbänder mit Flächenmustern in Verbindung zu bringen, mag zunächst wenig aus-

sichtsreich erscheinen. Aber es fragt sich, ob die Auswahl des Erhaltenen nicht trügt, ob die Frage nicht durch den blossen Augenschein entschieden wäre, wenn wir aus der ersten Hälfte des Jahrtsds. vor Chr. nur einige Dutzend griechische Gewebe und Geflechte besässen. Eine Vorprobe: das Leistenornament der Grabstele S. 14, 3 (vgl. dazu AM. 51, 1926, 145 Abb. 4) hat F. Noack, a. a. O. 527, als senkrechten Ausschnitt aus dem Chitonmuster der Gorgo daselbst erklärt; sucht man nun aus derselben Fläche auch wagerecht einen schmalen Streifen abzuschneiden, so erhält man jenen gleichsam schwebenden T-Mäander (Thera II 32 Abb. 91; Th. Wiegand, Porosarchitektur 24 Taf. VII 2; vgl. Cl. Rhodos IV 302, Pfuhl Abb. 375).

Lehrreich ist die Art, wie der Mäander in der attischen Keramik nach dem Zerfall der grossen strichgefüllten Mäander aufs neue seinen Einzug hält. Wenn wir vom Nachleben geometrischer Füllornamente und von spärlichen kleinen Streifen mit Hakenreihe oder Zinnenmäander absehen (z. B. JdI. 2, 1887, Taf. 3 f.; 14, 1899, 110 Abb. 16; Rayet-Coll. S. 43 Abb. 25), so erfreut sich zunächst allein das Treppmuster einer gewissen Geltung, die es wohl seiner labilen, flimmernden Erscheinung zu danken hat (z. B. JHS. 22, 1902 Taf. 2 ff.; zu schrägem Zickzack entartet: Jacobsthal, Ornam. Taf. 48 und 7). Erst auf der Piräus-Amphora (Ἐφ. ἀρχ. 1897 Taf. 5 f.), der Gorgonen-Schüssel von Ägina (Arch. Zeit. 1882 Taf. 9 f.) und der Chimären-Amphora (Inst. Phot. Ägina 157) kommt der Mäander als wertvolles Glied der Dekoration wieder zu Ehren, und zwar als Doppelstreifen aus einem schrägen, an den Rändern sich totlaufenden Flächenmuster (dazu eckige S-Haken im Bildfeld). In dieser Schrägform tritt der Mäander damals auch in anderen Stilen auf: auf einer rhodischen Schale (Salzmann, Camiros Taf. 29) <sup>7</sup>, auf reif protokorinthischen Gefässen (Friis Johansen, Vas. sicyon. Taf. XXVII 2, XXXV 3), auf einer frühlakonischen Scherbe (Dawkins, Artemis Orthia 67, g), einem argivischen Henkel (Ch. Waldstein, Arg. Heraeum II Taf. LIX 4), endlich auch im Korinthischen (E. Fölzer, Hydria Taf. V 61, 62; Fouilles de Delphes V 157).

Dieses Band aus Schrägmäandern findet sich nun mit Vorliebe auf Darstellungen von Gewandstreifen. Beispiele <sup>8</sup>:

1. Bronzepanzer; Olympia IV Taf. 59 (Mantelstreifen).
2. Giebel von Korfu; Inst.-Phot. 96 (unterer Chitonsaum der Gorgo).
3. Einführungsgiebel, Akropolis; Heberdey Taf. 1 (Halsborte der Hera).
4. Amphora des Exekias, Vatican; Furtw.-Reichl. Taf. 131 (Mantel- und Panzerstreifen des Achilleus).
5. Schwarzfig. Amphora, Berlin 1698; Pfuhl, Abb. 277 (senkrechter Mittelstreif am Peplos der Polyxene).
6. Desgl., Samml. Sabouroff Taf. 48 (ähnl. wie Nr. 5).
7. Desgl., München 1380 (Saum vom ἐπέδυμα der Athena).
8. «Perserreiter», Akropolis; Schrader, Auswahl S. 49 (unterer Rocksäum).

Diese textilen Streifenausschnitte aber führen uns zurück zu den schrägen gewandbedeckenden Flächenmäandern S. 14, b, bei beiden kann an ihrer unmittelbaren Herkunft aus der Textilkunst kaum ein Zweifel sein. Im Prinzip muss ich aus Mangel an technischen Kenntnissen die Frage offen lassen, ob die verschiedenen Mäander Zug für Zug so, wie wir sie gezeichnet finden, auch auf wirklichen Gewändern vorkamen, oder was daran als Umstilisierung des Zeichners zu betrachten ist (vgl. J. Six, Österr. Jahresh. 15, 1912, 87 ff.). Aber von der Schrägform im ganzen wird man ohne weiteres annehmen dürfen, dass sie nicht einer Laune der Zeichner, sondern textilen Vorbildern zu verdanken ist. Und vom Streifen der Gorgo im besondern (Nr. 2) lässt sich erweisen, dass er eine getreue Kopie ist; denn von ihm aus ist zwangsläufig ein Flächensystem zu rekonstruieren, dessen wirkliche Existenz sich uns unten S. 46 aus anderen Zusammenhängen bestätigen wird.

Als keramisches Ornament konnte der schräge Mäanderstreifen im 6. Jahrh. keinen Bestand haben. Er erscheint noch auf der nach dem Osten weisenden Amphora im Louvre, Pottier Taf. 57, E 811. In Attika hat der kontinuierliche Mäanderstreifen bereits auf der Athener Nettos-Amphora, wo er auf Hals und Henkeln als Rahmenmotiv dominiert (Ant. Denkm. I 46), den aufrechten Gang und am Ausgang des Frühattischen die einfache Form von 6 Ecken (B. Graef, Akrop.-Vas. 391a, 384), in der zumeist er durch die archaische Zeit hin in leisem Anstieg

eine bescheidene Rolle spielt, z.B. neben dem Lotosfries auf dem Bauch von Halsamphoren, als Rahmen von Hydrienbildern oder an Kraterlippen u. a. (E. Pottier, Louvre II Taf. 77 ff., passim, P. Jacobsthal, *Ornam.* Taf. 22-42 passim, 65a, 73a; Pfuhl, *Abb.* 273, 278; J. D. Beazley, *Att. Vasenm.* 71, Kleophradesm. Nr 16, 19, 37, 39 f., 44, 68 f.). Reichere Formen sind selten, ein frühes und ein späteres Beispiel von 12 und 10 Ecken: Graef 654 a Taf. 42, 835 Taf. 56. Unter der Hand des Panaitiosmalers aber beginnt der einlinige Mäander eine neue Entwicklung, vor allem als Rahmen im Schaleninneren (vgl. E. Langlotz, *Griech. Vasenb.* 11). Im rechten Verhältnis zu der stärkeren Bewegtheit der Bilder wird er auf 8-10 Ecken gebracht, zugleich in die rotfigurige Zeichenweise umgesetzt (P. Hartwig, *Meistersch.* Taf. 8-16, 44-49). Es ist kein Zufall, dass gegenüber anderweitigen Versuchen (Mon. Piot 9, 1902, 159 Abb. 6a; Hoppin I 225, 266, 268, 328; *Furtw.-Reichh.* Taf. 55; *Akr.-Vas.* II 1, Taf. 29) dieses streng tektonische Rahmenornament in der Keramik des 5. Jahrhs. den Sieg davonträgt. Auch der doppelte Mäander (z. B. AZ. 41, 1883, Taf. 1; vgl. BSA. 18, 1911/2, Taf. 10) vermag nicht dagegen aufzukommen; nur der einlinige Metopen-Mäander ist ebenbürtig (S. 26 f.). — Es ist im Auge zu behalten, dass diese Verbreitung als keramisches Ornament erst in der Zeit des Exekias schüchtern beginnt (z. B. Wien. Vorl. 1888, VI 2c), also nach dem Einsetzen jener minutiösen Gewandzeichnungen. Im Vurva-, im «tyrrhenischen» Stil hatte der Mäander überhaupt keine Rolle gespielt. Im ganzen genommen steht die Bedeutung des Mäanders als textiles Muster auf den Denkmälern des 7. und 6. Jahrhs. hinter seiner sonstigen Verwendung kaum zurück.

Eine Einschränkung dieser Behauptung scheinen Teile des griechischen Ostens zu fordern. Der Mäanderreichtum der melischen Amphora JdL. 2, 1887, Taf. 12 oder der ostionischen BCH. 8, 1884, 513 Taf. 7 und gar des Greifenkraters Inst.-Phot. Samos 1615 ist für diese Zeit, vom Westen aus betrachtet, ungewöhnlich. Vor allem im Kunstkreise von Samos-Milet-Rhodos erfährt der Mäander im 7. Jahrhr. eine reiche Entfaltung. Zwei Motive sind hier typisch. Einmal der strichgefüllte Zinnenmäander mit wechselständigen Haken: gleichsam eine mäandri-

sche Wellenranke (K. F. Kinch, *Vroulia* 220 Abb. 107; A M. 54, 1929, Beil. XI 1; der erwähnte Greifenkrater; vgl. Anm. 7 und Sieveking-Hackl 901 Taf. 40). Zweitens der so genannte Metopen-Mäander, der mit seinem schweren Wechseltakt jenem innerlich verwandt ist und uns hier im Hinblick auf die Hauptform des Mäander-Labyrinthes vor allem angeht. Wie auf der Fläche attischer Gewandzeichnungen, so gehört er schon in der ionischen Ornamentik zu einer Familie von alternierenden Quadratmustern (vgl. z. B. H. Prinz, *Naukratis* Taf. 2). Im Wechsel von 1:1, stets mit gegenläufiger und reicher Windung (bis zu 18 Ecken)<sup>9</sup>, so finden wir ihn als Rivalen des Flechtbandes auf Kannen- und Amphorenhälsen, bisweilen auch auf Tellern, sonst seltener (z. B. E. Pottier, *Louvre* Taf. 12 f.). Vollständig übersieht man bei den Amphoren und oft auch bei den Kannen nicht mehr als drei Felder zugleich, und so gleichsam als antithetische Gruppe scheint uns dieser schwerflüssige Mäander glücklicher verwendet zu sein denn als langhin sichtbarer Streifen, selbst wenn er da etwas aufgelockert ist, wie auf dem späten Polemarchos-Krater (*Naukratis* I Taf. IV 3). In dieser Rolle tritt er auch hinter rein määndrischen Streifen und wirklichen Metopenmotiven zurück (z. B. *JHS.* 44, 1924 Taf. 7; Kinch Taf. 17). Denn von einem Metopenrhythmus AxAx oder AxBx kann man beim rhodischen Zwischenfeld-Mäander kaum sprechen. Das Mäander- und das Zwischenquadrat erscheinen in ihrer Grösse und Dichte einander gleichwertig. Das Auge empfängt mehr den Eindruck von an einander geschobenen Quadraten mit wechselnder Füllung als den eines umlaufenden Bandes.

Später findet sich der gegenläufige Zwischenfeld-Mäander auf ionisch-italischen Vasen (*RM.* 2, 1887, 171; *Corp. Vas.*, Paris, *Bibl. Nat.* 1, Taf. XXVIII 5), wo ihm aber neben dem kontinuierlichen Bande der zweistreifige Zwischenfeld-Mäander das Feld streitig macht (*C. Albizzati*, *Vasi del Vaticano* 231 Taf. 21 = *RM.* 2, 1887 Taf. 9; Sieveking-Hackl 837 Taf. 33 = *Pfuhl* Abb. 155; *J. Endt*, *Ion. Vas.* 29). Beide Formen wirken anders als die rhodische. An Stelle der lastenden Zwischenquadrate sind frei schwebende Füllsterne getreten, der Mäander ist flüssiger und tritt als bestimmendes Gefüge hervor. Ferner ist

bemerkenswert, dass der zweistreifige Mäander nicht, wie dieser Hilfsname zu besagen scheint, aus zwei wagerechten Streifen aufgeschichtet, sondern aus schrägen S-Haken kombiniert wird, (deutlich bei Albizzati), sodass nunmehr die Windungen eines Streifens gleiche Richtung haben. Also nicht nur, dass diese Doppelstreifen im Ergebnis ihrer Erscheinung den Schachbrettwechsel in senkrechter Richtung anbahnen, auch in ihrer Zeichenweise scheint ein Ansatz zu flächenhafter Gestaltung spürbar zu sein.

Eins von beiden hat da Statt gefunden: entweder der Streifen hat die Neigung, sich zur Fläche auszuweiten, oder diese ist in der künstlerischen Umwelt der Maler bereits vorhanden und zum mindesten die mehrstreifigen Zwischenfeld-Bänder sind Ausschnitte aus ihr. Bisher war man wohl geneigt, für die erste Möglichkeit zu stimmen (Pfuhl I § 184; F. Matz, Frühkret. Siegel 152; M. Meurer, Formenlehre 338). Gegeben ist aber einmal die Tatsache, dass die Athenerinnen des 6. Jahrhs. mit Schachbrett-Mäandern überspinnene Gewänder getragen haben, mit besonderer Vorliebe in der Generation um die Jahrhundertmitte. Zum andern: wenn wir alle Formen des archaischen Zwischenfeld-Mäanders versammeln, den ein- und den zweiliniigen (=Hakenkreuz-Mäander), den gegen- und den gleichläufigen, den ein- und den mehrstreifigen, so stellt er sich als ein typisch ionisches Schmuckmotiv heraus. Doppelstreifen sind da nicht ganz selten, sie finden sich schon im Rhodischen (Salzmann, Camiros Taf. 37), daneben vierteilige Quadrate wie Berlin, Furtw. 299 und Corp. Vas., Paris, Bibl. Nat. 1, Taf. IV Nr. 1 (vgl. Nr. 7; Würzburg, Url. III 362 f. = Athen. Inst.-Phot. N.n.v. 9527/8). Klazomenische Sarkophage haben zwei und drei Streifen (z. B. A. S. Murray, Terrac. Sarc. Taf. 1-7), ebenso Dachterrakotten aus Grossgriechenland (van Buren Taf. IV 13, 14, X 41), vier Streifen zeigt eine ionisch-italische Amphora (Sieveking-Hackl 923 Taf. 33, Abb. 162; AM. 22, 1897, 238 Abb. 7). Wir haben also aus gleicher Zeit eine ionisch (-italische) und eine attische Gruppe von Schachbrett-Mäandern. Da ist ein Zusammenhang doch wohl zu fordern, und es liegt nahe, die ionische Textilkunst hier als Bindeglied zu denken. Sie hat offenbar den Athenerinnen jene *πέπλους παμποικίλους* und später

die oft mit Zwischenfeld-Borten gesäumten Korengewänder geliefert, zugleich hat sie die dekorativen Maler daheim mit dem Schachbrett-Mäander und dem Zwischenfeld-Streifen vertraut gemacht. Bestätigend ist zu dem rein mäandrischen Gewandmuster S. 14 Nr. 16 vor kurzem auch ein ionischer Schachbrett-Mäander von textiler Art hinzugekommen, den wir mit Erlaubnis von E. Buschor hier vorerwähnen dürfen: auf einem archaischen Relief aus dem samischen Heraion, in drei Streifen erhalten<sup>10</sup>.

Genau genommen entsprechen die attischen Gewandmuster keinem der ionischen Typen; aber man wird zugeben, dass folgendes ganz verschiedene Dinge sind: 1) ein attischer Zeichner, und sei er ein Exekias, sucht auf einer verhältnismässig kleinen Fläche einen Peplos mit seiner dichten, bunten Musterung wiederzugeben; 2) ein ionischer Zeichner füllt einen breiten Zierstreifen oder ein ganzes Feld mit verbundenen Mäandern, oder ein Münzpräger bildet eine wappenartig zentrale Mäanderfigur; 3) ein griechischer Textilkünstler wirkt ein mäandrisches System als Hauptmotiv in einen Stoff, oder ein ägyptischer Maler überzieht die Decke einer Grabkammer mit einem solchen. Je grösser der Massstab und der dekorative Wert des Musters, umso geringer die Möglichkeit zeichnerischer Abkürzung, die für die handwerklich gebundene Textilkunst wohl überhaupt ausscheidet.

Es mag textile Schachbrette mit isolierten Mäanderhaken nach Art der attischen Darstellungen gegeben haben. Ganz sicher hat es solche gegeben, deren Mäanderkerne zwei Linien zu ihren Nachbarn entsenden, in der Weise, dass zunächst schräge oder aufrechte Streifen entstehen, die aber durch das Zusammenstossen ihrer Ecken oder Grenzlinien doch ein flächenhaftes Gefüge ergeben; schräg: vgl. G. Jéquier, *Décor. égypt.* 13 Abb. 4 (20. Dynastie); ähnlich schon in der 10. Dyn.: J. G. Wilkinson, *Manners*<sup>2</sup> I Taf. VIII 4, 20 (bei S. 363)<sup>11</sup>. Die ionisch-italische Zeichenweise der Zweistreifen-Mäander erinnert an dieses Prinzip. Für das Addieren aufrechter Streifen bietet eine ionische Amphora in Bonn ein durch sorgfältige Zeichnung gesichertes Beispiel (Athener Inst.-Phot. N. n. v. 935; Pfuhl Abb.

Abb. 7 167). Die Ergänzung führt notwendig zu senkrechten Streifen,

die so an einander geschoben sind, dass sie ein Schachbrett bilden; mit ihren gegenläufigen Mäandern und den (allerdings im Gegensinn) wechselweise aus der Achse verschobenen Zwischenquadraten erinnern sie an die gewohnte, einfachere Mäanderform der rhodischen Vasen. Dadurch, dass der Doppelstreifen der Amphora wagrecht aus diesen senkrechten Streifen ausgeschnitten ist, bezeugt er die Existenz des Musters in der Fläche. Und zwar hat der Maler den 1. und 2. oder den 3. und 4. Streifen unserer Abb. ausgeschnitten, nicht den 2. und 3.; denn zwischen diesen und so immer nach jedem 2. Streifen ergeben sich Kreuzpunkte (×), die die Amphora nicht aufweist.

Die dritte Möglichkeit wäre die, dass die Mäanderkerne mit vier Linien radial in die Fläche ausstrahlen, wie auf den ägyptischen Deckenmustern Jéquier Taf. 25 oder dem Fresco aus dem Palast von Knossos (BSA. 8, 1901/2, 104 = A. Evans, Pal. of Minos I 357). Dass es für unsere typologische Betrachtung gestattet ist, auch historisch und geographisch entlegene Beispiele heranzuziehen, bestätigt hier gleichsam paradigmatisch eine knossische Münze des 5. Jahrhs. (Svoronos Taf. IV 32; Babelon, *Traité* Taf. CCXLIX 8): ihr Mäander-Labyrinth zeigt rechts und links das Prinzip der ägyptischen Mäanderkerne (im Negativ), oben und unten das der minoischen. Die erst genannte Art erweckt den Eindruck einer divisorischen Flächenkomposition. Dennoch lehrt ihre Auflösung, dass sie aus verzahnten Streifen von gegenständigen Mäandern besteht (vgl. den ionisch-etruskischen Streifen Endt 29). Erst beim Mäanderkern der zweiten Art und ebenso natürlich bei seinem Negativ, dem Kern des «Hakenkreuz»-Mäanders, haben die Linien allseitig gleichen Verlauf. Dieses Paar erscheint als berufenes Flächenmotiv, es führt zum Unterschied von allem bisher Betrachteten unmittelbar zur Fläche. Wir haben also, kompositorisch betrachtet, diese Steigerung: Schachbrettmosaik, Streifenaddition, Streifenverzahnung, Flächendivision.

Doch ehe wir uns dieser letzten zuwenden, überblicken wir kurz das weitere Schicksal des einlinigen Zwischenfeld-Mäanders. Auf einem älteren klazomenischen Sarkophage (JdI. 20, 1905, 189) ist das strudelartige Gegeneinander der Windungen noch beibehalten, ebenso das schwere, abwechselnd nach oben und

unten verschobene Zwischenquadrat; nur sind sie jetzt im Rhythmus 2:1 verbunden. In der Folge aber wird jenes beides in Klazomenai beseitigt: die Windungen bekommen gleiche Richtung, und die Zwischenmuster werden zwischen einer Mäanderlinie oben und unten gleichmässig in die Mitte gerückt (auch auf den Vasen: Ant. Denkm. II Taf. 57). Dabei nimmt man die unmerkliche Unterbrechung der Mäanderlinie getrost in Kauf, denn in der Wirkung im ganzen ergibt sich so ein rhythmisch fortlaufendes Band. Aber auch in dieser Form ist der Mäander im Wechsel 1:1 den Malern der Sarkophage nur auf kurzer Strecke mit 3-5 Gliedern willkommen, wie auf den unteren Eckplatten der Oberseite (a. a. O. Taf. 27). Wo sie dagegen einen langen Streifen brauchen wie an den Innenseiten, da ändern sie auch hier den Rhythmus in 2:1 (a. a. O., Text zu Taf. 26 und 27, 1, 2; JdI. 23, 1908, 171), oder sie ziehen das rein mäandrische Band vor (Ant. Denkm. II, zu Taf. 25 u. 27, 3); dabei ergreifen die Rhythmen 1:1 und 2:1 auch das Kyma an den Aussenseiten (a. a. O. zu Taf. 25-27; vgl. JdI. 19, 1904, 154 f., Abb.).

Nicht besser ergeht es diesem unechten «Metopen»-Mäander in Athen, wo er in der Keramik, ohne viel Anklang zu finden, zuerst in der Nikosthenes-Werkstatt auftritt (Hoppin Nr. 20\* u. 66\* bis; bei Nr. 3\* ist in hybrider Weise sogar das reine Mäanderband im Wechsel von 1:1 rhythmisiert). Auch sonst tritt er gelegentlich auf: so bei der Antenor-Kore am Gewand und Diadem, und zwar am deutlichsten am Diadem in Form von isolierten antithetischen Mustern (Ant. Denkm. I 43, Abb. 4 und 6a). — Die weitere Entwicklung ist auf den Schalen des Duris am klarsten zu überschauen. Es scheiden sich da drei Perioden, deren Grenzen in der Anordnung von J. D. Beazley, Att. Vasenm. 199ff. bei Nr. 34-35 und etwa bei 68 liegen. In der Frühzeit überwiegen der tongrundige Streifen und der kontinuierliche Mäander, daneben stehen Versuche mit Palmetten, Hakenkreuz-Mäandern u. a. (z. B. P. Hartwig, Meistersch. Taf. 19, 2-23; Furtw.-Reichh. Taf. 53 f.; De Ridder, Bibl. Nat. S. 433). In der mittleren Epoche entscheidet sich Duris für den einlinigen Zwischenfeld-Mäander im Wechsel 1:1, und zwar in der vereinfachten Form gegenständiger Haken

(P. Hartwig Taf. 67; A. S. Murray, Designs Nr. 29 f., 32 f.; E. Pottier, Louvre III Taf. 108, 110 f.), ganz «rhodisch» aber: Hartwig 610 Abb. 66. In der Spätzeit dagegen zieht er den Rhythmus 2:1 vor (Hartwig Taf. 72, 3 u. 74; Murray Nr. 34; Pottier Taf. 112, G 126; JdI. 31, 1916, Taf. 3 f.). Dabei ist zu beobachten, wie er das Zwischenfeld mit seinem aufrechten oder schrägen Kreuz symmetrisch in die Mitte rückt (fast immer), die Windungen in gleiche Richtung bringt und schliesslich die isolierten Firnishaken durch rotfigurig durchlaufende Mäander ersetzt (De Ridder 540 Taf. 21; Murray Nr. 31; Hartwig 661). Hin und wieder tritt die Neigung zu Tage, den Rhythmus mehr zu strecken (Hartwig Taf. 73; Furtw.-Reichh. Taf. 24; Murray Nr. 39); dabei wird auch das Schachbrett, das später an Stelle des Kreuzfeldes treten wird, schon in der Frühzeit einmal vorgeahnt (Furtw.-Reichh. Taf. 53). Auch gibt es neben gebundenen Rhythmen (3:1, 5:1) freie, noch weiter gespannte, die auf die Komposition des Innenbildes hin abgestimmt sind (am feinsten: Murray Nr. 36; Hartwig Taf. 72, 1, vgl. 3).

Ob Duris im ganzen Verlauf dieser Entwicklung die führende Kraft war, mag dahin gestellt bleiben. Uns kommt es darauf an, dass diese Entwicklung, wie das Durchblättern jeder einschlägigen Bildersammlung lehrt, in reif archaischer Zeit allgemein ist. Im einzelnen vergleiche man z.B. den Motivenschatz des Eucharides-Malers mit seinen vielen Hakenkreuz-Mäandern (BSA. 18, 1911/2, 231) gegenüber dem seines Lehrers (BSA. 19, 1912/3, 242), oder die Buntheit beim Berliner Maler und die wachsende Neigung zu 2:1 bei seinen Schülern (JHS. 31, 1911, 279, 292 f.). Beim Brygos-Maler ist dieses Übergangsstadium überwunden; selbst 2:1 hat er nur selten, meist 3:1 (z. B. J. C. Hoppin, Handb. II 495, I 109 ff.), daneben den kontinuierlichen Mäander. Wie es weiterging, kann uns beispielsweise der Euaion-Maler lehren: nächst 3:1 hat er am häufigsten 4:1 (vgl. E. Pottier, Louvre III Taf. 141: G 401; 149 f.: G 460 f., 466f.), dazu verstärkt er mitunter die Einzelwindung auf durchschnittlich 12-14 Ecken, gegenüber 10-12 bei Brygos.

Also wie in Klazomenai so finden wir auch in Athen das Bestreben, den gegenläufigen Zwischenfeld-Mäander mit dem kurzatmigen Wechsel 1:1 durch angemessenere Rhythmenbil-

dung zu einem umlaufenden Bandmuster umzugestalten. Ja schon im Rhodischen und Naukratitischen kommt der Rhythmus 2:1 und 3:1 vor (Athen, Inst.-Phot. N.n.v. 6377 = Wien, Hofmuseum 112; Corp. Vas., Louvre 1, II D c Taf. I 6; Boston, Catal. Vases I Taf. XXXIII 317), mit ganz ähnlicher Form wie gelegentlich im Attischen (z. B. AJA. 19, 1915, Taf. 9, Brygos). Da diese gleichen Erscheinungen hier und dort zu verschiedenen Zeiten hervortreten, so kann man sie schwerlich aus einem Wechsel des Zeitgeschmacks innerhalb der dekorativen Malerei erklären. Wenn der rhythmische Streifen, dem Duris und seine Zeit zustrebt, in Ostgriechenland schon vorgebildet war, warum übernimmt er ihn dann nicht, er, der doch wohl von Geburt ein Ionier war, warum geht man erst auf die altrhodische Grundform zurück? Offenbar, weil die wirkliche Urform ausserhalb der dekorativen Malerei noch um 500 so gut wie im 7. Jahrh. vorhanden war: die textile Schachbretfläche. Sie hat hier und dort zu verschiedenen Zeiten die Maler angeregt, zunächst einen Streifen in mehr oder weniger vereinfachter Form nachzubilden. Dieser gewinnt alsbald ein selbständiges zeichnerisches Leben; aus übereinstimmendem Formempfinden heraus wird er entweder als antithetisches Muster auf kurze Strecken beschränkt (attisch z. B. JHS. 36, 1916, Taf. 6) oder durch Vermehrung der Mäander rhythmisiert.

Hinzu kommt die allgemeine Erwägung, dass die ältesten überhaupt erhaltenen Zwischenfeld-Mäander sämtlich Flächenmuster sind: die erwähnten ägyptischen, dazu das eines mykenischen Schwertgriffs (G. Karo, Schachtgräber Taf. 87). Ja es ist nicht ausgeschlossen, dass die ionischen Mäander mit den ägyptischen Deckenmalereien in ähnlichem indirektem Zusammenhang stehen wie gewisse kretisch-mykenische Flächenornamente. Deren Beziehung hat G. Rodenwaldt mit Recht aus der freien Nachahmung gleicher Textilmuster erklärt, deren Träger wohl vom einen ins andre Land exportiert wurden (JdI. 34, 1919, 105). Zwar sind verwandte ägyptische Stoffmuster m. W. aus säitischer Zeit nicht bekannt, wohl aber aus späterer (Wulff-Volbach, Spätantike u. kopt. Stoffe Taf. 65, 9004; vgl. 61, 9628 und Bull. Metr. Mus. 20, 1925, 55). Auch mag gegen starken Import der Umstand sprechen, dass die griechischen Flächenmäander meist

auf Darstellungen wollener Gewänder auftreten, während in Ägypten vorwiegend Flachs verarbeitet wurde (E. Buschor, Beiträge 42). Dennoch ist es möglich, dass die erste Herstellung solcher Muster in Ionien auf ägyptische Anregung zurückgeht, ein Ergebnis der engeren Beziehungen zum Nillande ist, die unter Psammetich I. beginnen (G. Busolt, Gr. Geschichte I<sup>3</sup> 477 f.). Dadurch würde auch die frühere Existenz von Flächenmäandern in Griechenland nicht ausgeschlossen; sie könnten sich z. B. von den neuen Schachbrettmustern des 7. Jahrh. ähnlich unterschieden haben wie der Dipylon-Mäander vom rhodischen. Das Wohlgefallen an der Reihung wechselnder Quadrate bekunden die Rhodier schon im geometrischen Metopenstile (z. B. JdI. 1, 1886, 135 Nr. 2940), und es wurde möglicher Weise auf textilem Gebiete selbst genährt durch das Vorbild orientalischer Gewandborten wie E. Meyer, Chetiter Taf. 14f.

Über die Umbildungsneigungen und -nöte des Zwischenfeld-Streifens ist nur eine seiner Formen erhaben: der «Hakenkreuz»-Mäander, d. h. die von den Griechen bevorzugte Art des doppellinigen Mäanders. Dieses vornehme Ornament bleibt unverändert in Ehren (M. Collignon, Parthénon Taf. 74; als Labyrinth-Zeichen: Svoronos Taf. IV 33, 34); ausser auf den Vasen des 5.-4. Jahrh. wird es sogar, der Wellenranke im Range gleich, die herrschende Mäanderform. Das nimmt nicht Wunder, denn durch den zwiefachen Fluss der Linien, der die Füllquadrate wie Inseln umfängt und ohne schwerfällige Stauung in einem Wirbelschwung die dennoch reiche Windung durchläuft: dadurch vereinigt sich hier in glücklichster Weise der flächengemässe Wechsel von 1:1 mit dem Charakter eines Bandmusters. Vergeblich bemüht sich in der Übergangszeit sein einliniger Bruder, es ihm hierin gleich zu tun (Pfuhl, Abb. 459f.); ebenso vereinzelt sind Versuche in umgekehrter Richtung, ihn nach Art des einlinigen Mäanders zu rhythmisieren (BSA. 18, 1911/2, 231 Nr. 11), erst in der Spätzeit setzen sie wieder ein (Kohl-Watzinger, Synagogen in Galiläa 119 Abb. 236; Haverfield, Hist. of Somerset 260 Abb. 35). Aber trotz dieser gleichsam neutralen Stellung des Hakenkreuz-Mäanders glauben wir seine Herkunft von der Fläche erweisen zu können.

Dass er als fertiger Streifen durch Übereinanderlegen seiner zwei Linien entstanden sei, wird wohl niemand behaupten. Aber man könnte ihn auf die kontinuierliche Hakenkreuz-Reihe zurückführen, die durch Einschalten der Zwischenfelder rhythmisiert worden sei. Dabei könnte man sich darauf berufen, dass unsere ältesten Hakenkreuz-Reihen, am Halse spätrhodischer Amphoren (z. B. Stephanos Th. Wiegand, Titels.; J. Boehlau, *Ion. u. ital. Nekrop.* 58 Abb. 30), ohne Zwischenfeld sind<sup>12</sup>. In dem Fall bestünde der Name Hakenkreuz-Mäander genetisch zu Recht, nur würde die Erweiterung des eigentlichen Hakenkreuzes nach aussen hin, wie sie als Einzelmotiv schon am Ende der italischen Bronzezeit vorkommt (O. Montelius, *Civilis. primit.* Taf. 141, 19), noch eine Erklärung heischen. Es müsste also wohl die Reihung einfacher Hakenkreuze vorausgegangen sein, die in der Tat auf einem attisch geometrischen Diadem vorkommt (Athen, N.-M. 3649; sonst mit weitem Abstand: K. Regling, *Münzen v. Priene* 153; *Villa Hadriana: Izvestija Russ. Akad.* 1, 1921, Taf. 11). Von der enggestellten Reihe könnte man zur Not ein abgetrepptes Streifenmotiv frühgriechischer Zeit herleiten (BSA. 15, 1908/9, 153 b; *Mon. Linc.* 32, 1927, Taf. 79), das indessen bereits im reifen Neolithikum vorkommt (Chr. Tsuntas, *Dimini* Taf. 20, 1 a; 27, 1) und einfacher als Ausschnitt aus einem kurzschenkeligen Treppenmäander zu erklären ist (O. Montelius, *Civ. prim.* I Taf. 87, 6; vgl. unt. S. 44). Diese Entwicklungstheorie ist also nicht beweisbar, und eine überzeugende Logik wohnt ihr gewiss nicht inne.

Dagegen sind die ältesten überhaupt bekannten Hakenkreuz-Mäander, aus dem Neuen Reich, sämtlich Flächenmuster mit Zwischenfeld (Jéquier 14; *KiB.*<sup>2</sup> I 32, 4). Auch die drei- bis vierstreifigen ionisch-archaischen Muster (S. 23) und später die Flächenmäander auf Mosaiken (S. 53) sind sämtlich von doppeliniger Form. Und in der Fläche ist das Ornament auf einem einzigen Motiv aufgebaut, auf gleichförmig gestaffelten Mäanderzügen, die sich diagonal durchkreuzen: sehr einfach und ganz flächenhaft. Verschiebt man nun hier mit Beibehaltung aller Proportionen eines der beiden schrägen Systeme als Ganzes, so erhält man ein Muster, welches das «Villanova-Kreuz» (Montelius II Taf. 137,5) und an Stelle des Zwischenfeldes ein

Abb. 11

isoliertes Hakenkreuz in sich schliesst. Zwar wenn man die senkrecht und wagerecht ausgerichteten Hakenkreuz-Schachbrette antiker Malereien und Mosaik zu Grunde legt, so bekommt das Schwesterornament unglückliche Proportionen. Indessen ist dieses Ausgerichtetsein im Verhältnis zum Rahmen zwar eine ästhetische Forderung, die man da billigen wird, wo sie aufgestellt worden ist; aber es gehört nicht notwendig zum Wesen eines unendlichen Rapportmusters; so sind uns denn schräg laufende, nicht streifengerechte Hakenkreuz-Flächenmäander ausserhalb der dekorativen Malerei auch erhalten (Wulff-Volbach, Spätantike u. kopt. Stoffe Taf. 78, 9119; 50, 4633b; 65, 9004; 69 rechts oben). Ebenso wenig wie diese Gewandmuster genügt jener zeichnerisch dekorativen Forderung das echte Villanovakreuz-Flächenmuster, wie es auf Bronze-gürteln aus Picenum und Istrien erhalten ist, bezeichnender Weise über seine natürliche Schräge hinaus um 45 Grad gedreht (Not. Scavi 1898, 350 Abb. 3-5; Hoernes-Menghin 467, 6). Gehen wir von dieser »textilen« Erscheinungsform aus, so gelangen wir nach der Verschiebung zu schräg gestaffelten Hakenkreuz-

Abb. 11

Mäandern, deren Zwischenfelder etwas grösser sind als wir es von Zeichnungen und Mosaiken gewohnt sind: just so gross, dass man sie durch Einschliessen zweier Parallelsysteme mit gleichen Hakenkreuz-Mäandern füllen kann. Beide Formen erinnern an die erwähnten spätantiken Stoffmuster.

Wir zweifeln nicht, dass es solche und ähnliche Schachbrett-Systeme sind, auf die die ältesten knossischen Münz-Labyrinth und manche jener attischen Gewanddarstellungen zurückgehen. Auch ist die aufrechte Form dieser zeichnerisch vereinfachten Muster nicht ohne weiteres auf ihre textilen Vorbilder zu übertragen. Die erste Behauptung lässt sich in einem Falle erweisen: bei dem Münz-Labyrinth Svoronos IV 32 (vgl. Wroth IV 9; noch 5. Jahrh.). Es ist ein Ausschnitt aus einem grösseren Felde, in dem eine Reihe rechts und eine Reihe links gerichteter Mäander im Schachbrett mit einander abwechseln. Wenn man dabei die kleine Unregelmässigkeit auf der Münze ausschaltet, dass in den beiden rechtsläufigen Kernen eine Linie durchgeht (in den linksläufigen nicht), so bekommt man das genaue Negativ zu einem Flächenverband, dem manche

der zwei- und dreistreifigen Hakenkreuz-Mäander archaischer Zeit entstammen (S. 23; gleichläufig dagegen: JdI. 19, 1904, 152 u. 154; BCH. 37, 1913, Taf. 14; unsere Anm. 10).

Der gegenläufige Charakter dieser Muster regt dazu an, als Ausgangsform der rhodischen Zwischenfeld-Streifen ein ähnliches Flächenornament zu rekonstruieren. Es müsste sich von dem vorigen dadurch unterscheiden, dass die rechts und links gerichteten Mäander innerhalb derselben Reihe abwechseln, wie einmal auf einem attischen Weihgeschenkträger (JdI. 3, 1888, 272, Abb. 6). In der Tat gibt es ein Anzeichen dafür, dass dieses Muster in früher Zeit in Ionien bekannt war. Das eine seiner Schrägsysteme besteht aus zwei in bekannter Weise, nur nach verschiedener Richtung gestaffelten Linien, das andere aber aus einer Linie, die so kompliziert gewinkelt ist, dass man nicht leicht annehmen wird, sie sei unabhängig von diesem Flächenzusammenhang einmal als Streifen erfunden worden. Und so als Streifen ist sie bereits auf einem spätgeometrischen Teller aus Samos erhalten (Inst.-Phot. 1624). In diesem zweilinigen Flächenmäander vermischen wir zwar das wechselnde Hin- und Herrücken der Zwischenfelder, das für den einlinigen rhodischen Streifen charakteristisch ist; aber man darf annehmen, dass die nicht sehr glückliche Verschiebung erst bei der Umwandlung in die einlinige Streifenform zu Stande gekommen ist. Die anderen Eigenheiten des rhodischen Streifens finden wir hier versammelt: die Gegenläufigkeit, den Rhythmus 1:1 und den Reichtum des einzelnen Mäanderkernes. Denn dieser hat ja beim doppellinigen Mäander auch in der einfachen Form, in der er gewöhnlich auftritt, eine gewisse Linienfülle, und in erweiterter Form kommt er als Einzelmotiv schon am Ende der Bronzezeit vor, in Latium (Montelius, *Civil. primit.* II Taf. 141, 19), doch wohl auch hier einem textilen Flächenmuster entnommen. — Wenn wir, von gezeichneten Mäandern ausgehend, die durchlaufenden Züge als Positiv und die dazwischen verbleibenden Hakengruppen als Negativ bezeichnen, so soll damit nicht ein Werturteil über die Elemente der etwanigen textilen Vorbilder vorweggenommen sein. Da sind beide theoretisch gleich berechtigt, es wäre möglich, dass die Keimzelle dieses oder jenes Flächenornamentes das «Negativ» war. So

Zusammenhang stehen. So ist das hakenkreuzartige Negativ des erwähnten Musters Gnirs, Istria 9 z. B. auf einer Situla aus Bologna als Reihenmotiv verwendet (im Spiegelbild; Montelius Taf. 85, 8); so ist der Streifen aus aufrechten, verbundenen Villanova-Kreuzen (z. B. Montelius Taf. 52, 13; Este) nach seiner Herkunft von der Fläche klärlich der italische Vetter des griechischen Hakenkreuz-Mäanderbandes. Dass statt dessen die Entwicklung in der S. 30 fürs Hakenkreuz erwogenen Weise auch auf italischer Seite vom einzelnen Villanova-Kreuz aus erst zum Streifen geführt habe, und dass diese einander fremden Reihen zuletzt zufällig in demselben einfachen Flächensystem zusammentreffen sollten — das glaube, wer mag. Das Primäre ist hier weder das Haken- noch das Villanova-Kreuz, sondern das regelmässig fortgesetzte Durchkreuzen und Winkeln an sich, als ein Grundprinzip divisorischer Flächenbildung.

Eine andere Kreuzform ist auf peuketisch-geometrischen Vasen beliebt (z. B. M. Mayer, Apulien Taf. 20 Nr. 10; M. Gervasio, Bronzi arcaici Taf. 12; sonst z. B.: K. F. Kinch, Vroulia Abb. 115). Ihre am Rande sich totlaufenden Linienbündel fordern zu diagonaler Flächenergänzung heraus. Hierfür sind drei einfache Möglichkeiten denkbar, je nachdem, ob wir das Kreuz, wie es da ist (a), oder das einfache Hakenkreuz (b) oder dasselbe mit Überlagerung eines Armes (c) als Einheit auffassen. Davon schaltet b aus, da es sich in der Ausführung zu einem gewöhnlichen Quadratnetz verdichtet. Form c ist uns von minoischen und einem mykenischen Fresco bekannt, in zwei Fällen, vielleicht in allen vieren, als Gewandmuster (Inst. Brit. Arch. 10, 1902, 117 Nr. 40, 40a [Th. Fyfe]; JdI. 34, 1919, Taf. 9; leicht gerundet: F. Matz, Frühkret. Siegel 150 Abb. 47). Da das Kreuzfeld hier überall einen inneren Rahmen hat, so dürfen wir auch auf den Vasen die seitlichen Linien als solchen auffassen, zumal da sie in beiden Gruppen anders gezeichnet sind als die Mittellinie (hier breiter, dort dünner). Das würde bedeuten, dass dieses Textilmuster im Zeitraum eines Jahrtausends in ganz verschiedenen Kulturen in gleicher Form existiert hat. Das Besondere der Form besteht darin, dass die Kreuzarme und die durchlau-

fenden Treppenzüge nicht gleich breit sind, wie es auf dem bereicherten Muster einer phrygischen Felsfassade der Fall ist (Maltasch; Perrot-Ch. V Abb. 60; JHS. 3, 1882, Taf. 21); vielmehr ist das Treppensystem nur in Linien gegeben. Das entspricht der Zeichenweise des textilen samischen und des rekonstruierten rhodischen Hakenkreuz-Flächenmäanders (S. 33). Die Ähnlichkeit erhöht sich, wenn die Kreuzfelder, wie bei Fyfe, a. a. O. 40 a, abwechselnd in zwei verschiedenen Farben gefüllt sind. Hier wie dort beherrschen die Negativ-Zellen den Eindruck, und das tragende Diagonalgerüst wirkt kaum als Ganzes, sondern mehr als Grenzlinie des Einzelfeldes.

Das Thema c trägt in sich die Möglichkeit zu zahlreichen Variationen, von denen einige auch nachzuweisen sind. Dahin gehört das Muster, das C. Truhelka aus einer früheisenzeitlichen Ofenverzierung rekonstruiert hat (Wiss. Mitt. aus Bosnien 9, 1904, 53; vgl. M. Mayer, Apulien 215 Nr. 27); seine Basis entsteht durch Verlängerung der äusseren Hakenkreuzarme zu allseitig regelmässigen Treppen-Mäandern. Einen zentralen Ausschnitt aus einer solchen Fläche, und zwar in geschlossener Form zeigt uns eine La Tène-Lanze (Mitt. Bosn. a. a. O. 54 Abb. 30a, vgl. dagegen b): ein Parallelfeld zu unseren Mäander-Labyrinth. — Anders ein frühkretisches Siegel (St. Xanthoudides, Vaulted Tombs of Mesará Taf. XIII 1106). Sein Muster scheint zwar nicht konsequent durchgeführt zu sein, doch dürfte die Ergänzung von F. Matz (Frühkr. Sgl. 158 Abb. 54) den Grundgedanken richtig wiedergeben. Er besteht darin, dass die positiven und negativen Elemente abwechselnd ihre Rollen tauschen: im einen Schrägsystem laufen beide durch, im andern sind beide isoliert. — Wenn dort das diagonale Gefüge durch Verdichtung die Kreuzfelder verdrängt hat, so sehen wir auf dem reichen Steinteppeich des «Midasgrabes» das Gegenteil (Perrot-Ch. V Abb. 48; AM. 23, 1898, Taf. 1). Die Felder haben sich gleichsam selbständig gemacht, in ausgerichteten Reihen bilden sie das Rahmenwerk für ein grosses Quincunxmuster. Dasselbe Motivpaar im Schachbrettwechsel sehen wir auf der erwähnten Fassade des Maltasch — beide ergänzen ja einander von Natur (vgl. W. Lermann, Altgriech. Plastik Taf. 10). Wenn flächige Metopenfüllungen von Quincunxform zum festen Be-

stand der rhodischen Keramik gehören (z.B. Sieveking-Hackl Taf. 16, 452), so ist es vielleicht kein Zufall, dass auch das Kreuzfeld auf ostionischen Vasen nicht fehlt (besonders: Salzmann, Camiros Taf. 50; vgl. Cl. Rhodos III 71 und AM. 54, 1929, Taf. 3. Doch vgl. auch sonst: H. Schliemann, Tiryns 114, argiv.; AM. 52, 1927, Taf. X 1, lakon.).—Daneben gibt es auch losere Muster aus isolierten Kreuzflächen auf freiem Grund: Montelius, Civ. prim. Taf. 92, 15; Furtwängler-Loeschke, Myken. Thongef. Taf. III 12. Das Selbständigwerden der Negativ-Felder erklärt sich leicht aus der Erscheinung der textilen Grundform (s. o.). Wir halten daran fest, dass der Ursprung dieser Flächensysteme auf textilem Gebiet zu suchen ist; aber es ist natürlich möglich, dass an der Ausgestaltung der Varianten auch andere Techniken beteiligt sind (vgl. A. Koerte, AM. 23, 1898, 87ff.). So gibt es verwandte Kreuzfeld-Muster mit und ohne Quincunx, in Holz und Elfenbein eingelegt, im Koptischen Museum zu Kairo.

Die Grundform c stammt aus demselben Kreise eckig durchkreuzter Flächenmuster, dem auch der Hakenkreuz-Mäander angehört (vgl. G. Rodenwaldt, JdI. 34, 1919, 104 Anm. 4). Und zwar ist dieser, mit fünf gewinkelten Linien und vier Ecken zwischen Schnittpunkt und Schnittpunkt, um eine Stufe entwickelter als c, mit drei Linien und zwei Ecken. Der nächste Schritt (sieben Linien)<sup>11</sup> ist in einseitiger Staffelung angedeutet auf dem «Kothon» JdI. 14, 1899, 62 Abb. 1. Mischformen zwischen dem drei- und dem fünflinigen, dem fünf- und dem siebenlinigen System finden sich in der istrischen Ornamentik (Hoernes-Menghin 467, 5, 4). Vereinfachen wir dagegen c bis auf eine Linie, so haben wir die Basis dieser Systeme, das schräge Netzmuster (auf mykenischem Chiton: BSA. 25, 1921/3, Taf. 27).

Abb. 8

Für die Grundform a wissen wir kein erhaltenes Beispiel. Ihr Prinzip aber erscheint auf einer peuketischen Vase und einer mykenischen Scherbe (Gervasio 32 Abb. 25a; Excav. Phylakopi Taf. XXVI 21). Ferner erinnert an sie das Chitonmuster einer assyrischen Bogenschützen-Truppe (Layard, Nineveh II 20, 28, 46, Kujundschi; vgl. 57 e, Bronzeschale aus Nimrud). Wie bei c-Formen so sind auch hier die (mitunter um eine Ecke bereicherten) Felder selbständig geworden; sie schwimmen frei auf der Fläche, sie haben sich senkrecht und wagerecht ausge-

richtet und dadurch die Hakenkreuze gleichsam zu Doppel-U-Klammern zerdehnt.—Die nächsten Parallelen zu diesen Gewandmustern liefern neolithische Vasen Thessaliens (Wace-Thompson, *Præhist. Thess.* 175, b; Chr. Tsuntas, *Dimini* Taf. 19, 6; 21, 4; 27, 5; 30). Vergleichbar ist ferner z. B.: BSA. 15, 1908/9, 153, f (R. M. Dawkins, *Artemis Orthia* Taf. 20, lakon. II); Montelius, *Civ. prim.* Taf. 75, 10; 93, 2; *Illustr. London News* v. 28. II. 1931, 332 Abb. 5 (Lemnos).—Näher an die postulierte Grundform führt uns ein neolithisches Siegel heran (Wace-Th. 149 Abb. 93). Die Arme seines Kreuzfeldes sind doppelt so breit wie lang; ferner ist auf drei Seiten nach aussen zu ein Linienansatz sichtbar, der auch auf der vierten, wo der aufgebogene Rand des Abdrucks unmittelbar an den Kreuzbalken stösst, vorauszusetzen ist. Beide Umstände führen zwanglos zu einem Flächenmuster, in dem aufrechte Reihen von c- und a-Feldern abwechseln. Einen ähnlichen Ausschnitt zeigt uns eine Scherbe aus dem Laibacher Moor, mit dem a-Feld in der Mitte und wiederum mit Abständen und ausgerichteten Reihen (Hoernes-Menghin 343, 7).—Endlich sei auf einige rhodische Streumuster verwiesen, die zur Füllung der Felder von a wie geschaffen erscheinen: ein Quadrat mit verlängertem Kreuz oder mit einem Linienansatz aussen an jeder Seite (vgl. für beides in anderen Stilen ebensolche Rauten, z. B. Pfuhl Abb. 101; BCH. 35, 1911, 377 Abb. 37) und ein kreuzförmiges T-Motiv, mit den Querbalken nach innen gewendet (K. F. Kinch, *Vroulia* 202 Abb. 83a; 211; 214 f. Abb. 101, 103; Taf. 16, 1; Cl. Rhodos IV 53 u. 85).

Abb. 10

Für sich steht das Schachbrettmuster eines mykenischen Schwertgriffes, fein mit Gold in Elfenbein eingelegt (G. Karo, *Schachtgr.* 435 Taf. 87). Diese hoch entwickelte Form beruht auf der Einschaltung des «peuketischen Kreuzes» in die Staffelsysteme des ägyptisch-ionischen Hakenkreuz-Mäanders. Gleich diesem würde sie bei schräger Staffelung der Kreuze mit der durchschossenen, zwischenfeldlosen Form zusammentreffen (vgl. S. 31).—An Hand all dieser Beispiele kann man sich durch eigene Entwürfe leicht überzeugen, dass die Wandlungsfähigkeit der durchkreuzten Systeme unerschöpflich ist. Durch Anwendung der bekannten Mittel: Änderung der Proportionen, Knickverschiebung und Gegenläufigkeit im Positiv, mannig-

fache Haken- und Felderbildung im Negativ, Verschwisterung der Grundsysteme, ergibt sich eine unabsehbare Fülle von Erscheinungen, die einer strengen Systematik spottet. Zwei Beispiele noch: AM. 23, 1898, Taf. 2 (Arslan-kaja); M. Mayer, Apulien 215 Nr. 7, H; Th. Bossert, *Gesch. d. Kunstgewerbes* IV 16, 2 (Gürtelschliesse aus Kuban). Auch das singuläre Reihennmotiv eines mykenischen Knochenplättchens (G. Karo, *Schachtgr.* 503 Taf. 101) dürfte aus dem Negativ eines Flächenmusters entstanden sein.

Geflochtenes Flächenwerk ist die gleichsam natürliche Heimat mäandrischer Bildungen, von da wird auch die erste Anregung zur Auslese und weiteren Ausbildung bestimmter Motive ergangen sein (O. Kunkel, *Der Mäander in den vor- u. frühgeschichtl. Kult. Europas*, Diss. Giessen 1925, 18 f.). Diese künstlerische Entwicklung beginnt auf der frühesten Stufe des Handwerks: aus den Mäandern von Mezyn (Ukraine) hat man die Kenntnis textiler Fertigkeiten schon im jüngeren Paläolithikum gewiss mit Recht erschlossen (Kunkel 31 f.; s. Hoernes-Menghin 135 Abb. 1; O. Menghin, *Weltgesch. d. Steinzeit* Taf. 23). Wir sahen, dass es auch in bronze- und eisenzeitlichen Kulturen trotz vorwiegender Streifenbildungen immer wieder die Fläche war, die uns das Verständnis für den gesetzmässigen Aufbau und die genetischen Beziehungen der so verschiedenen Mäanderzüge erst erschloss. Da ist es schwer glaublich, dass der griechisch geometrische Mäander, der in Attika seine höchste Ausbildung erfuhr, eine Ausnahme bilden sollte: in einem Stile, dessen Beziehungen zur Textilkunst man immer wieder erwo-gen hat (E. Buschor, *Beiträge* 10 f., 22).

Die Versuche, den Dipylon-Mäander auf rein zeichnerische Entstehung zurückzuführen, hat O. Kunkel, 42 f., mit Recht abgelehnt. Dass die Maler, die den streng geometrischen Stil begründeten (z. B. AM. 43, 1918, Taf. 1), in den künstlerischen Formen ihrer Umwelt Anregung fanden, darf man gewiss annehmen; aber wer da meint, dass sie im Falle des Mäanders in erster Linie auf etliche armselige Strichreihen auf altmodischem Hausrat angewiesen waren, der sieht nur, was uns zufällig erhalten, und vergisst, wieviel uns verloren ist. Das

«einfache», aufrechte, sechsfach gewinkelte Band ist bekanntlich keineswegs eine originale Schöpfung der Griechen (M. Mayer, Apulien 217 mit Anm. 4; z. B. Latium: Montelius, Civ. prim. II 136, 5; 139, 20; 140, 9a; vgl. 141, 14). Dennoch behält der Name «greca» einen gewissen Sinn, weil erst die Griechen den dekorativen Wert dieses längst bereit liegenden Motives recht erkannt haben. Die künstlerische Tat bestand da im Auslesen, Aufrichten und Aneinanderreihen zunächst der beiden Grundmotive, des Zinnen- und des sechswinkligen Mäanders (z.B. AM. 43, 1918, Taf. I 6; Izvestija Russ. Akad. 5, 1927, Taf. XV, dazu E. Buschor, AM. 54, 1929, 161), angesichts der verwirrenden Fülle von meist schrägmäandrischen Erscheinungen, wie wir sie etwa aus der gleichen Epoche in der Flächenornamentik Istriens und Norditaliens kennen gelernt haben, und wie sie im Abglanz schon aus weit früherer Zeit in der donauländischen und balkanischen Keramik erhalten sind (zuletzt: W.A. Jenny, Mitt. Anthrop. Ges. Wien 58, 1928, 36 ff. Vgl. auch mancherlei Siegel: AM. 38, 1913, 29; A. Evans, Pal. of Minos I Abb. 258a, 260a; Ferner: Cl. Rhodos III 97 Abb. 89; M. Mayer, Apulien 249 Abb. 63).

In der ionischen und attischen Kunst des 7.-5. Jahrhs. haben die Kerne des einlinigen Mäanders die Fähigkeit, organisch in sich bis auf 12, 14 und mehr Ecken anzuwachsen. Im Geometrischen finden sich davon nur vereinzelt Ansätze (z. B. Pfuhl Abb. 12, mit 8 Ecken; vgl. Montelius, Civ. prim. Taf. 71, 16 u. 136, 2, mit 10 und 12 Ecken). Statt dessen entwickelt sich der griechisch geometrische Mäander durch Aufstocken neuer einfacher Gegenwindungen, die mit der Erstwindung zu einem unlösbaren Gefüge zusammenwachsen. Die Einzelwindungen verdichten sich nicht zu eigentlichen Kernen, gleichsam zu Individuen, sondern sie gehen noch völlig in der Gemeinschaft auf. Bemerkenswert ist nun, dass die zwei- und dreistöckigen Mäander Abb. 16-18 nicht erst in der Freiheit des reichen Stiles auswuchern, sondern schon in der Ordnung des strengen Stiles aufwachsen. So stehen auf seiner entwickelten Stufe, z. B. auf dem ob seiner guten Erhaltung bekanntesten Meisterwerk dieser höchsten Blütezeit (G. Rodenwaldt, Kunst d. Antike<sup>2</sup> Abb. 159) der Zinnenmäander, der ein-, zwei- und dreistöckige Mäander in wohl erwogener Verteilung neben einander. Man darf daher diese

reicheren Bildungen nicht als barocke Ausläufer abtun und sie formgeschichtlich etwa den hypertrophischen Mäandern aus der Spätzeit des rotfigurigen Stiles an die Seite stellen (z.B. Furtw.-Reichh. Taf. 96/7 u. 70; 20 u. 28 Ecken). Sie gehören vielmehr durchaus zum Wesen des geometrischen Mäanders, sie stellen auf keramischem Gebiete eigentlich seine Erfüllung dar und müssen daher bei der Frage nach seiner Herkunft herangezogen werden.

Ihre künstlerische Zucht verbot den Malern des noch strengen Stiles über die Höhe von drei Stockwerken = sieben Zeilen hinauszugehen; sie wollten einen reichen Umlaufstreifen, kein Flächenmuster. Welche Macht freilich dann die einmal geprägte Form gewinnt, kann eine Schüssel aus Ägina lehren (*Ἐφ. ἀγγ.* 1895, Taf. 12). Hier war es ausnahmsweise das Gegebene, das Rechteck des Bodens, dessen Hochformat durch die Stellung der Vogelreihe im Verhältnis zum Henkel gesichert ist, durch forgesetztes Aufstocken zu füllen. Statt dessen verengt der unselbständige Zeichner das Feld durch Rahmung nur an den Langseiten, um so einen senkrechten Streifen für die gewohnte dreistöckige Form zu gewinnen. Im Umlaufstreifen aber erhebt sich der Mäander schon unmittelbar an der Wende vom strengen zum reichen Stil auf vier Stockwerke = neun Zeilen, einer Feder vergleichbar, die beim Nachlassen des Druckes sogleich emporschnellt: so am Halse der grössten attischen Grabamphora, Inst.-Phot. N.-M. 1502/3 (vgl. AM. 18, 1893, 101). Später folgt die Amphora Brit. Mus. Quarterly 2, 1927, Taf. 8, mit hohem Bildfeld am Hals (man beachte auch die barocke Rhythmisierung der Bauchstreifen). Angesichts dieser Beispiele wird deutlich, dass das additive Aufstocken beliebig fortgesetzt werden kann. Man erhält dann von den beiden Hauptformen des sieben- und neunzeiligen Mäanders aus ( $\alpha$  = F. Poulsen, Dipylon Taf. 3 f;  $\beta$  = 3 e) zwei Flächensysteme aus Zinnen- und Zungenbändern, die, dicht in einander verzahnt, im Positiv wie im Negativ ohne Durchkreuzung durchlaufen. Der Typus  $\alpha$  findet sich in Höhe von vier Stockwerken (im Negativ und durch eine menschliche Figur unterbrochen) schon auf einem ägyptischen Siegel, das nach A. Evans, Pal. of Minos I 358 Abb. 258 b, der Zeit zwischen dem Alten und dem Mittleren Reich angehört. Hier kommt nun

die regelmässige Entwicklung nach der Höhe als flächenhaftes Element gegenüber dem Eindruck des Hin und Zurück, der den Mäanderstreifen beherrschen soll, bereits stark zur Geltung. Einen Schritt davor haben die Maler des strengen Stiles Halt gemacht: man wird ihrem Takt Anerkennung zollen. Neben den beiden mehr passiven Faktoren, der Macht des Typus und der zeichnerischen Abkürzung, ist im Bunde mit der ausgeprägten Vorliebe für die Streifenverzierung vor allem dieses künstlerische Feingefühl schuld daran, dass im griechischen Bereich, so auch bei den ionischen und attischen Streifen und den knosischen Münz-Labyrinthen, die Herkunft des Mäanders von der Fläche weniger deutlich ist als anderswo.

Doch ist diese für den geometrischen Mäander erst des Näheren zu erweisen. Wenn wirklich die Flächen  $\alpha$  und  $\beta$  die Mutterformen der vielzeiligen Streifen sind, so ist zu erwarten, dass man auch in (im Sinne unserer Zeichnungen) «senkrechter» Richtung Ausschnitte aus ihnen gemacht hat, umso mehr, als die Laufrichtung der Positive und Negative dazu einlud. Bei den Versuchen, aus den im Ganzen acht Elementen ansprechende Zierstreifen zu bilden, ergibt sich, dass wir die einander ergänzenden Positive von  $\alpha$  und ebenso die Negative von  $\beta$  paarweise zusammennemen müssen, um ein symmetrisches Band zu bekommen. Dabei schliessen die beiden Motivpaare hier ein Positiv, dort ein Negativ in sich, mit denen sie also jeweils im Grunde wesensgleich sind. In Folge dieser Zusammenhänge beschränken sich die theoretischen Möglichkeiten auf vier: 1)  $+a_1$ ,  $+a_2$ , mit  $-a_1$ ; 2)  $+a_2$ ,  $+a_1$ , mit  $-a_2$ ; 3)  $+\beta_1$ , mit  $-\beta_1$ ,  $-\beta_2$ ; 4)  $+\beta_2$ , mit  $-\beta_2$ ,  $-\beta_1$ . Abb. 20-23

Von diesen können wir drei nachweisen. Nr. 1 im Positiv: Abb. 20 z. B. auf attischen Vasen (Pfuhl Abb. 12; Corp. Vas., Copenh. Mus. Nat. 2, Taf. 71, 5); auf einem kretischen Deckel (BSA. 29, 1927/8, Taf. 18), am häufigsten auf rhodischen Pithoi (Cl. Rhodos IV 306 f., 327; BSA. 12, 1905/6, 72, vgl. 73: mit eingeschobenen Querriegeln; Salzmann, Camiros Taf. 25: Doppelreihen, gegen-, nicht wechselständig wie in Fläche  $\alpha$ ). Wichtig ist Cl. Rhodos 307, weil hier, neben vielen einfachen Streifen, am Halse ihrer drei zu einem Felde vereinigt sind, d. h. zu dem Flächenmuster  $\alpha$  selbst (nicht peinlich durchgeführt, aber im

Prinzip gesichert). Das Feld ist so breit, dass es bei einer Drehung um 90 Grad einen neunzeiligen Mäander ergeben würde: wie auf jener attischen Amphora in London (S. 40). Das Negativ zu Nr. 1 erscheint: als Gewandmuster auf Bleifigürchen aus Sparta (R. M. Dawkins, *Artemis Orthia* Taf. 199, 9, vgl. 196, 11; BSA. 14, 1907/8, 24 rechts); sonst: Einführungsgiebel, R. Herberdey, *Porosskulptur* Taf. 1 (Schemel); Montelius, *Civ. prim.* Taf. 92, 14 (verdoppelt, wiederum gegenständig), vgl. 92, 16

Abb. 22 (zerstückelt).— Nr. 3, positiv: als Mantelsaum bei Th. Wiegand, *Porosarchitekt.* Taf. 15 links; sonst: *Artemis Orthia* 74, a; Montelius Taf. 85, 6 unten (um eine Zunge bereichert); negativ: ebd.

Abb. 23 oben; auf einem Vasenhals in Sparta.— Nr. 4 im Positiv: *Excav. Phylakopi* Taf. XVII 2, 3 (abgerundet, mittelkykladisch); AM. 54, 1929, 32 Nr. 2 (um einen Grad schmaler, samisch).— Manche Zinnenborten wären hier noch zu erwähnen, wie die der Koren (W. Lermann, *Altgr. Plastik, Taff.*). Doch lassen sich diese nicht unmittelbar heranziehen, weil ihre seitlichen Füllungen nicht aus hereinragenden Zungen, sondern aus geschlossenen Mustern bestehen; z. T. widersetzt sich auch ihr kunstvoller Ausbau der Aufteilung auf unsere einfachen Typen.

Wenn die senkrechten Streifen von  $\alpha$  häufiger zu sein scheinen als die von  $\beta$ , so liegt das wohl daran, dass dieses enger verzahnt ist, während jenes der Streifenaddition nahe steht.— Nebenher gibt ein theräischer Mäander einen wertvollen Beleg (Thera II 36 Abb. 108, Hals), weil sich diese Sonderbildung aus dem Flächenzusammenhang sofort erklärt. Hier ist wagerecht nach Art der attischen Vasen ein fünfzeiliger Streifen abgeschnitten, doch nicht aus der Fläche  $\alpha$  selbst, sondern aus einer sehr verwandten. In ihr waren Positiv und Negativ vertauscht, und daher wird der Ausschnitt der Vase an etwas anderer Stelle als sonst genommen, damit ein symmetrischer Streifen zu Stande kommt. Zugleich waren die wagerechten Zungen bis zu unserm Zinnenmäander— $\alpha_1$  durchgezogen, sodass die beiden andern Zinnenmäander ( $+\alpha_1, +\alpha_2$ ) zu C-Haken zerstückelt werden. Diese Riegelbildung, für die wir schon ein Beispiel erwähnten, ist ein Charakteristikum der bandverzahnten Systeme (s. u.).— Binen ähnlichen Dienst leistet uns für die Fläche  $\beta$  ein Steinsiegel (Ch. Waldstein, *Argive Heraeum*

II 348 Nr. 26). Der wagerechte, wohl fünfzeilige Streifen ist hier so gewählt, dass die Querzungen in der Mitte liegen. Der symmetrische Ausschnitt lässt sich unmittelbar nur von der Fläche  $\beta$  selbst gewinnen, nicht von dem neunzeiligen Streifen der Athener (und Londoner) Amphora. Denn es kennzeichnet die Feinheit des Empfindens in noch gut geometrischer Zeit, dass man diesen gefährlich hohen Streifen nicht einfach aus der Fläche abgeschnitten und dann die Positiv-Enden verbunden hat, wie man das vordem unbesorgt bei dem siebenzeiligen hatte tun dürfen; dass man vielmehr die neue Kopfwindung umkehrte. Durch diesen einfachen Kunstgriff wird die Flächensymmetrie, die bei einem getreuen Ausschnitt schon stark fühlbar wäre, umgesetzt in Streifensymmetrie, werden die im Aufstreben gleichsam nur hin und her wehenden Bänder seitlich in einer bestimmten Umlaufrichtung gesammelt. Bei der Fläche  $\alpha$  würde die gleiche Änderung nicht diese günstige Wirkung hervorbringen, hier ist uns auch kein griechischer Umlaufstreifen von neun Zeilen vorgekommen.

Die erschlossenen Varianten erhöhen die Zeugnis kraft unserer Belege. Denn es würde ja nicht genügen, die Sonderexistenz der Flächen  $\alpha$  und  $\beta$  glaubhaft zu machen, wir müssen vielmehr den Familienzusammenhang nachweisen, aus dem heraus so verwickelte Gebilde entstehen konnten. Die Kompliziertheit beruht darauf, dass sie auf mehr als nur einem Positiv und Negativ aufgebaut sind. Sucht man das gleichsam natürliche Motivpaar zu ermitteln, so gelangt man von  $\alpha$  aus zurück zu einem Muster aus Zinnenband und Zungenstab, das an die Erscheinung von Flechtwerk einfachster Art erinnert, zumal wenn man die Zungen in Anlehnung an erwähnte Varianten gegenständig anordnet. Den senkrechten Streifen aus dieser Fläche zu belegen, ist kaum nötig, in linearer Form ist er sehr häufig (vgl. ein Bleifigürchen, Artemis Orthia Taf. 196, 8); eine Sonderform mit Zwischenfeld: H. Frankfort, Studies I Taf. VII 1 (Samarra). Über den wagerechten schmalen s. u.; einen breiteren der gegenständigen Art bezeugt uns die eben schon herangezogene Amphora (Thera II 36, Abb. 108b): einen fünfzeiligen Mäander in metopenartigem Ausschnitt. — Das System  $\beta$  ist auf zweigeschossige Zinnenmäander zurückzuführen<sup>18</sup>, die

in ihrem senkrechten Verlauf an neolithische Verzierungen erinnern (Wace-Th., Prehist. Thessaly 140, a, b; Tsuntas, Dimini 223), und deren Verwandtschaft mit der Treppenkreuz-Fläche  $\alpha$  (S. 36 f.) zu Tage liegt. In wagerechter Richtung lassen sich zwei Streifen mit Stufenmotiven absondern. Sie finden sich meist linear gezeichnet, der breitere bisweilen als Gewandmuster, z. B.: F. Matz, Frühkret. Siegel Taf. VI 12; Artemis Orthia Taf. 188, 7; 195, 1; S. 80 Abb. 53 links; vgl. S. 74, e; sein Negativ: Louvre II, Céram. cappadocienne II 139 Taf. 39; der schmälere, der ebenso gut vom langschenkeligen Treppenmäander oder der Basis von  $\alpha$  abgelesen werden könnte: Mitt. Anthrop. Ges. Wien 58, 1928, 83 Abb. 11 (Bükker Keramik); Not. Scavi 1898, 379 oben; Montelius, Civ. prim. Taf. 92, Nr. 6, 14, 16. Ähnlich lassen sich Streifen wie die oben unter Nr. 4 zu  $+\beta 2$  gestellten auch als senkrechte Ausschnitte aus der Basis von  $\beta$  erklären (vgl. besonders den griechischen Wollstoff *Compte-rendu Comm. Imp. pour 1878/9*, Taf. V 5; Holdt-Hofmannsthal, Griechenland Abb. 90, Kloster Hosios Lukas). Bei der grossen Variationsmöglichkeit wie vorhin der durchkreuzten so hier der verzahnten Flächenmuster und den im Verhältnis dazu kargen Spuren, die sie in der freien Zierkunst hinterlassen haben, können unsere Herleitungen oft nur generell in dem Sinne gelten, dass ein bestimmtes Streifenmotiv aus einer bestimmten Familie von Flächenmustern herkommen muss, während es mitunter ungewiss bleibt, von welchem ihrer einzelnen Mitglieder. Das kann hier und da verschieden gewesen sein, ist auch gleichgiltig, wenn nur der Nachweis im Ganzen anerkannt wird.

Abb. 23

Einen der nicht häufigen Fälle, wo im Griechisch-geometrischen, abgesehen vom Treppenmäander, ein Flächenmuster spürbar ist, stellt auch das bronzene Standplättchen Olympia IV Taf. XIII 221 dar. Die unregelmässigen Unterbrechungen seines Positivs lassen der Ergänzung einen gewissen Spielraum; doch liegt es nach Analogie der Systeme  $\alpha$  und  $\beta$  am nächsten, Positiv und Negativ durchlaufen zu lassen, also jenes als geraden Stamm mit T-förmigen, unter sich gegen-, im Verhältnis zum Nachbar wechselständigen Ästen, dieses als sechsfach gewinkeltes Mäanderband von wechselnder Richtung. Es ist dies eine logische Weiterbildung der gegenständigen Basis von

a. Das Motiv des T-Baumes kehrt isoliert auf einer geometrischen Scherbe wieder (Chr. Blinkenberg, Lindos I Taf. 37, 861). Das Gesamtmuster dagegen ist sonst meist ins Negativ gewendet, mit zwei bis drei Mäanderreihen: AM. 28, 1903, Beil. X 1, bei S. 113 (Thera); Not. Scavi 1898, 379 (Picenum); Cl. Rhodos IV 306 (Pithos); AZ. 42, 1884, Taf. IX 2 (attisches Diadem; hier sind die Mäanderreihen durch Stege verbunden, sodass das Positiv in E-artige Haken zerfällt); vgl. oben S. 14 Nr. 18.

Von derselben gegenständigen Basis ist durch Einschalten von Querriegeln das Gewandmuster der attisch-archaischen Gorgo abgeleitet (S. 14 Nr. 3; über seine Streifenausschnitte s. S. 19); es ist also ebenfalls gleichsam ein Vetter der Fläche a. Von ihm führt eine Brücke zur durchkreuzten Gattung: wenn wir die Querstreben zu einem wagerechten Zinnensystem weiterbilden, kommt ein gegenläufiger Hakenkreuz-Mäander zu Stande (Invent. mosaïques de la Gaule 47, Aix), d. h. der zwischenfeldlose Bruder unserer «rhodischen Mutterform». Setzt man nun hier an die Doppel-T-Motive des Negatives zwei weitere Haken an, so gelangt man bei linearer Zeichnung zu dem reichen Mäanderfresco im Palast von Knossos (A. Evans, Pal. of Minos I 357; BSA. 8, 1901/2, 104). Von da wieder führt uns ein thrakisches Muster zurück zur Streifenbildung (F. Matz, Frühkret. Siegel 210 Abb. 85). Es ist eine Vorstufe zum Prinzip der ionischen Amphora in Bonn (S. 24f.): in Schrägform und, nach der Richtung der Mäander zu urteilen, noch ohne Zwischenfeld (Matz 214 Abb. 88).— Ferner ist das Motiv eines Siegels aus Zerelia zu nennen: ebd. Taf. 26, 12; die einfachste Möglichkeit einer Rekonstruktion ist in linearer Weise dort 237f. Abb. 104 ausgeführt. Wer sie von der rechten unteren Ecke aus betrachtet, wird erkennen, dass diese ausserordentlich gesteigerte Form auf das Grundprinzip der wechselständigen Basis a zurückgeht.

Wenn wir in der Basis der Fläche  $\beta$  die wagerechten Zungen weiterführen, so verwandelt sie sich gleichfalls in ein durchkreuztes Riegelsystem. Die senkrechten Streifen, die sich dabei ergeben, gleichen allerdings denen der attischen Gorgo, und von den wagerechten bleiben die schmälere dieselben wie in der Basis von  $\beta$  (S. 43). Ausschlaggebend sind daher nur die

breiteren (z. B. AZ. 42, 1884, Taf. IX 5, attisches Diadem): die Gegenläufigkeit der Reihen bezeugt wohl die Existenz auch dieser Fläche.— Eine entwickelte Form der Art war, wenn wir richtig deuten, bereits in der «Dimini»-Ornamentik vorhanden: Tsuntas Taf. 21, 1 β. Da sind die Zinnenbänder durch senkrechte Ansätze erweitert, sodass im Negativ gegenläufige Z-Haken entstehen.

Hatten wir es bisher mit der aufrechten Verzahnung zu tun, so führt uns der Gewandsaum der Kerkyräer Gorgo und seine Verwandten (S. 20 Nr. 2, vgl. Nr. 1 ff.) zur schrägen. Er hat ebenfalls Querriegel, dadurch im Negativ isolierte S-Haken. Derselbe Ausschnitt begegnet an zwei Jahrtausende früher im bandkeramischen Kreise (Mitt. Anthr. Ges. Wien 58, 1928, Taf. V 18, Schlesien); um einen Grad schmaler ist er in Gold und Elfenbein eingelegt auf einem mykenischen Ringe aus Ägina erhalten (JHS. 13, 1892/3, 213). Durch Tilgung der Querstege lässt sich dieses System auf ein einfacheres zurückführen, das uns in der istrischen Keramik durch Einzelstreifen bezeugt ist (A. Gnirs, Iстриa Praerom. 72 Abb. 45, 52 Abb. 31 Nr. 14; Bull. Paletn. 11, 1885, Taf. II 10; Hoernes - Menghin 467, 6 u. 8). Aus dessen Negativ wiederum ist ein auf «Dimini»-Scherben ange-deutetes Flächenmuster entwickelt (Tsuntas Taf. 29, 9; vgl. 26, 1): indem an beiden Enden ein Haken angesetzt und das Positiv ebenso gestaltet wird. Wenn man die istrischen Bänder abwechselnd nach verschiedener Richtung staffelt, erhält man als Gegenmuster Treppenmäander mit T-Haken (Mon. Linc. 14, 1904, 699 Abb. 9, mittelminoisch).

Jenes istrische System beruht auf denselben gestaffelten Zinnenbändern, die bei gegenschräger Durchführung den Hakenkreuzmäander erzeugen (S. 30). Daher sind die Muster unserer schräg verzahnten Gruppe in ähnlicher Weise abgestuft wie die der durchkreuzten (S. 36). Bei vereinfachter Staffellung ergibt sich der Treppenmäander, wie er vor allem aus der Argolis als Flächenmotiv bekannt ist (z. B. Pfuhl Abb. 22; AM. 48, 1923, Taf. 7). Nach Massgabe der erhaltenen Streifen drehen wir in der Wiedergabe die an sich schon schrägen Muster noch um 45 Grad; tun wir mit dem Treppenmäander dasselbe, so erhalten wir in wagerechter Richtung das Zickzack, in senkrech-

Abb. 24

Abb. 24. 25

ter das «Fischgräten»-Muster (dies z. B. Artemis Orthia 80 links; um einen Knick vermehrt und mit geflechtartigem Farbwechsel: Th. Wiegand, Porosarchitekt. Taf. IX 5). Mit Querriegeln versehen und dem entsprechend gestreckt, verwandelt sich der einfache Treppenmäander in ein weiteres istrisches Muster: Hoernes-Menghin 465, 1 und 3; 467, 1. Das Negativ dieses Systemes wird durch schräge Hakenreihen gebildet, wie sie bereits in der neolithischen Keramik Südost-Europas und ebenso in der griechisch geometrischen Kretas vorkommen: Hoernes-Menghin 307 Nr. 5; M. Wosinsky, Inkrust. Keramik Taf. 142, 6; M. Mayer, Apulien 215 Nr. 13; BSA. 12, 1905/6, 46 (vgl. die entwickelteren Mäanderhaken: R. B. Seager, Explor. Mochlos Abb. 31, XII m, mittelm.). In gesteigerter Form erscheint das Motiv auf einer Urne der Jordansmühler Keramik (Mitt. Anthr. Ges. Wien 58, 1928, Taf. V 12, links). Hier sind nur der 1. und 2., der 3. und 4. (usw.) Treppengang durch wagerechte Riegel verbunden, dagegen der 2. und 3., 4. und 5. durch senkrechte; zugleich wird jeder dieser Riegel verdoppelt. So entstehen im Gegenbild wechselnde S-Haken und kleine Zwischenfelder. Bei einer andern, riegellosen Variante, die F. Matz auf einer siebenbürgischen Scherbe erkannt hat (Frühkret. Siegel 217 Abb. 89), werden die Treppenzüge von isolierten S-Haken durchschnitten. Wenn diese auch noch nicht die Gegenschräge betonen, so ist doch damit ein erster Schritt zur Kreuzbildung getan; schon jenseits dieser Grenze steht das Siegel ebd. 158 Abb. 54 (oben S. 35). In einem weiteren handkeramischen Ornament tritt der Treppenmäander als Basis weniger deutlich in Erscheinung (Mitt. Wien a. a. O. V 6, Bükker Stil; die eine vierarmige Kreuzung links darf man dem Töpfer zur Last legen). Als Hauptmotiv wirken vielmehr geneigte T-Mäander, von denen einer immer auf der linken Ecke des andern oben aufsitzt. Auch dieses Prinzip hat schon F. Matz (217 Abb. 90; 242 f.) aus einer andern Scherbe rekonstruiert, aber mit unförmlichem Negativ. Von derselben Art ist das Gewandmuster des attischen Porostoros (S. 14 Nr. 2); wieder ist bezeichnend, dass der griechische Künstler die aufrechte Form wählt, um die irrationale Wirkung des Rapportes einzuschränken. Die Annahme von F. Matz (233; 268), dass der

Mäander innerhalb der Bandkeramik aus dem Bedürfnis der Zwickelfüllung bei Winkelbändern entstanden sei, also als blosses Anhängsel, das sich erst allmählich selbständig gemacht habe, entbehrt durchaus der Grundlage (vgl. O. Menghin, Weltgesch. 384f.). Richtig ist daran nur soviel, dass die Winkelbänder an sich oder, was dasselbe ist, die Treppenmäander, ähnlich wie die Zungenstäbe und Zinnenbänder der Basis  $\alpha$ , ein Grundelement mäandrischer Flächenbildung darstellen, das aus der Erscheinung gewisser einfacher Geflechte leicht abzulesen war und die kunsthandwerkliche Phantasie zum organischen Aufbau der schräg verzahnten Systeme anregte. Zufallsmöglichkeiten, wie sie G. Wilke anführt, um die mechanistische Verschiebungstheorie plausibel zu machen (Spiral-Mäander-Keram. u. Gefässmal. 4f.), kommen als wesentliche Momente dieser Entwicklung gewiss nicht in Frage.

Abb. 25      Bereichern wir die schrägen Zinnenbänder um eine Windung, so kommt das auf einem frühattischen (oder böotischen?) «Kothon» angegebene Muster zu Stande (JdI. 14, 1899, 62 Abb. 1). Die positiven Streifen dieser Fläche, wie übrigens auch die senkrechten des Gorgo-Musters, bestehen aus schräg nach rechts geneigten Mäandern mit sechsfacher Winkelung n. r. Dieses Bandmotiv kennen wir wiederum aus der kretisch geometrischen und istrischen Kunst (BSA. 12, 1905/6, 50 Abb. 26; Hoernes-Menghin 467, 3). Betrachten wir dagegen im Negativ die schrägen verbundenen Hakenreihen, so erkennen wir darin abermals ein neolithisches Streifenmotiv wieder: Izvestija Russ. Akad. 5, 1927, 335 Nr. 2; F. Matz, a. a. O. 242 Abb. 106; Tsuntas, Dimini Taf. 16, 3  $\beta$  (hier linear und um einen Haken vermehrt wie beim «Perserreiter», oben S. 20 Nr. 8); vgl. Hoernes-Menghin 299 Abb. 3 oben.

Wir bestehen natürlich nicht darauf, z. B. jede aus Altertum und Vorzeit erhaltene Zickzacklinie unmittelbar oder mittelbar von der Fläche des Treppenmäanders abzuleiten. Vielmehr stützen wir uns auch hier vor allem auf die komplizierteren Streifenmotive, für die man eine individuelle Erklärung verlangen darf. Im Ganzen kommt es darauf an, die Besonderheiten einer bestimmten Art von Mäanderstreifen einheitlich zu erklären und aus systematischem Zusammenhang zu begreifen

Solche Eigenheiten waren z. B. beim rhodisch archaischen Mäander: das Zwischenfeld, der Rhythmus 1:1, die Gegenläufigkeit und der Windungsreichtum; beim griechisch geometrischen sind es: die Einfachheit der Windungen, das Prinzip des Aufstockens, endlich auch die Breite der einzelnen Mäanderzüge. Schon diese enthält ja gleichsam in nuce ein flächenhaftes Element. Sehr selten stehen geometrische Mäander als Linienzüge auf neutralem Grund (einige Beispiele: Friis Johansen, Vas. sicyon. 8 Anm. 4); die Regel ist, dass breite gestrichelte Balken in enger Verzahnung zusammen wirken mit gleich breiten hellen Balken. Das ist nicht eine rein zeichnerische Form, es weist zugleich zurück auf bestimmte Textilarten (z. B. Bandgeflechte), deren Dekorationselemente — nicht einzelne Linien (Halme, Fäden) auf anderswertigem Grund, sondern gleichwertige, abwechselnd positive und negative Flächenteilchen — der inneren Form der geometrischen Zierkunst am besten entsprachen.

Auf Vollständigkeit konnten wir bei diesem systematischen Überblick in keiner Hinsicht bedacht sein. Doch dürfte der Rahmen weit genug gespannt und fest genug gefügt sein, um auch sonstige Einzelbildungen am rechten Platz in sich aufzunehmen, wenn sie nur einigermaßen sorgfältig und ausführlich wiedergegeben sind. Der Formenreichtum, den die künstlerische Phantasie im engen Bunde mit der handwerklichen Tradition hier auf textilem Gebiet mit verhältnismässig wenigen und einfachen Kompositionsmitteln einst hervorgezaubert haben mag, ist schier unvorstellbar. Im Verhältnis zu den verlorenen Systemen der Originale würde die Zahl der abgeleiteten wohl auch bei restloser Erfassung des Denkmälerbestandes gering bleiben. Aber gerade das scheinbar vereinzelt Auftreten von mitunter sehr kunstreichen Formen kann uns lehren, dass es mindestens in der Bronze- und Eisenzeit in und rings um Griechenland so gut wie immer und überall Flächenmäander gegeben hat, auch da, wo sie oder überhaupt die «Muster ohne Ende» von der freien Zierkunst nicht sonderlich gepflegt wurden. Wo dies in besonderem Ausmass geschehen ist, da dürfen wir mit einer hohen Blüte und einer beherrschenden Stellung

des textilen Kunstgewerbes rechnen, so in der hallstättischen Kultur Istriens, vor allem und zuerst aber in der neolithischen der Donaulande. Vielleicht war der Südosten Europas wirklich die Urheimat des Mäanders (vgl. O. Menghin, Weltgesch. 384f.). Im übrigen muss es uns hier fern liegen, allein aus dem Vergleich von herausgegriffenen Ornamenten der verschiedensten Zeiten und Völker historische Schlüsse zu ziehen. Uns kommt es auf die typologischen Beziehungen an. Die weite Verbreitung gleicher und verwandter Systeme, ihre lange Lebensdauer, ihre mathematisch gesetzmässigen Beziehungen zu einander: dieser umfängliche Komplex von Erscheinungen lässt sich durch Textilhandel und durch Wanderungen von Völkern oder freien Ziermotiven nicht hinreichend erklären. Das nicht ganz einfache Muster der Kerkyräer Gorgo findet sich (nach O. Kunkel, Mäander 35 mit Anm. 28) in gleicher Form auf brasilianischen Schalen, und in ähnlicher Mannigfaltigkeit wie in unserem Umkreise, schräg und aufrecht, als Streifen und Fläche, kommen Mäander auch sonst bei Naturvölkern vor, so allenthalben in Indonesien, Ozeanien und Amerika (vgl. E. v. Sydow, Kunst d. Naturvölker, besonders Abb. 221, 257, 316, 326, 344f., 355, 405, 411).

Abb. 24

Es waltet auch hier jenes ökonomische Gesetz der Kunstgeschichte, nach dem eine einmal geschaffene Form nicht verloren geht, solange sie im Fortgang der Entwicklung nur irgend einen Anhalt findet. In unserem Falle muss dieser Halt stark und wurzelhaft gewesen sein, er bestand offenbar in der anfänglichen Bindung und späteren Gewöhnung der Phantasie an die Bedingungen des Handwerks auf einer bestimmten Stufe seiner Entwicklung. Damit wollen wir (ebenso wie O. Kunkel 13ff. und W. A. Jenny, Mitt. Anthr. Ges. Wien 58, 1928, 65f.) den Mäander nicht zu einem rein «technischen Ornament» erniedrigen. Die aus den gleichen Elementen entwickelten Kunstformen können dabei in örtlich, zeitlich und ethnisch weit getrennten Kulturen sehr ähnlich und wieder bei benachbarten und verwandten Völkern recht verschieden sein. Wenn F. Matz (Frühkret. Siegel 191 mit Abb. 81) zu einem Zinnenband der Klasse *a* auf der Darstellung eines asiatischen Chitons aus dem Mittleren Reich bemerkt, dass dieses Muster in der damaligen

ägäischen Welt ganz unmöglich sei, dass es aber gleichwohl nur aus allgemeinen Anregungen von dort her zu verstehen sei, so scheint uns beides zuviel gesagt. Die aufrechte Bandverzahnung kann im 3. Jahrtsd. ebenso in der Ägäis wie in Vorderasien und wer weiss wo den Flechtern und Webern als künstlerisches Prinzip vertraut gewesen sein, auch wenn sie im erhaltenen Ornamentenschatz nur wenige Spuren hinterlassen hat. Das bezeugen ein ägyptisches, ein minoisches und ein thessalisches Siegel (S. 40, 44, 45; vgl. reif frühhelladische Keramik, Inst.-Phot. Tiryns 620, 473). Bekannte Mäanderstreifen zeigt uns die jungneolithische Keramik Hinterindiens: O. Menghin, Weltgesch. 296f., Taf. 34 Nr. 15, 17 (vgl. 10), wohl aus dem 2. Jahrtsd. Schon die Winkelbänder auf den Schalen von Susa I (M. Ebert, Reallex. XIV Taf. 43 B, unten) stellen, in der Fläche abgerollt, das zweistufige Zinnenmotiv der Basis  $\beta$  dar, das als Streifen noch in der spätassyrischen Keramik beliebt ist (W. Andrae, Assur, Farbige Keramik Taf. 15 u. öfter).

Somit ist die S. 18 aufgestellte Bedingung in weit grösserem Umfang erfüllt, als die rationale und tektonische Streifenornamentik der Griechen es ahnen liess. Es gibt schlechterdings keinen Mäanderstreifen, dessen ideelle Heimat nicht die unendliche Fläche wäre. Wenn wir S. 28f. beim Aufkommen der Schachbrett-Mäander im 7. Jahrh. mit Anregungen durch ausländisches Kunstgewerbe gerechnet haben, so konnte man zunächst vermuten, dass sie eben damals den Namen *λαβύρινθοι* erhielten, weil die Empfindung, die sie auslösten, ähnlich gemischt sein mochte wie die Vorstellung vom Labyrinth der Sage: aus der Freude an der *φιλοτεχνία* und einer gewissen Verwirrung durch die *ποικιλία* des Werkes (vgl. Z. 4.9). Nun sahen wir aber, dass schon den Griechen der geometrischen Zeit flächenhafte Mäander durchaus vertraut waren. Damit eröffnet sich die Möglichkeit, dass auch ihr Name älter ist, denn dass er als strenger Fachausdruck zunächst auf die durchkreuzten Muster beschränkt war, ist nicht anzunehmen; auch werden sich solche gewiss im Erbe der mykenischen Kultur vorgefunden haben.

Die Alten haben den später allgemein verbreiteten Orna-

mentnamen *μαίανδρος* wohl mit Recht von dem kleinasiatischen Flusse hergeleitet (S. 18, 53). Dass aber diese Ausbreitung schon von frühgeometrischer Zeit an erfolgt sei, ist ausgeschlossen. Damals konnte das junge Kolonialgebiet unmöglich schon die expansive Kraft entfalten, die bei einem solchen Vorgang vorauszusetzen ist; auch spielen die Mäander im streng geometrischen Stile des samisch-rhodischen Kreises im Gegensatz vor allem zu Athen nur eine geringe Rolle. Es kommt hierfür frühestens das 7.-6. Jahrh. in Frage (vgl. S. 21 f.): zuerst die Blütezeit der ionischen Städte, an deren Spitze Milet bei seinem sonstigen Handelsverkehr gewiss auch einen starken Export von Textilwaren entfaltete; dann, unter dem wachsenden Druck der Perser, die Abwanderung der Kunsthandwerker und der Bevölkerung überhaupt nach Westen.

Freilich wissen wir nicht sicher, ob der Begriff *μαίανδρος* nicht eine andere Urheimat hatte, ob es also möglicher Weise auch den Formbegriff *μαίανδρος* schon gab, ehe man einen Fluss in Kleinasien so nannte. Aber beachten wir folgendes. Dieser Formbegriff bezeichnet, wie wir nach Analogie des Flusses annehmen dürfen, das rational in sich fortlaufende Mäanderband; es gilt da ein griechisches Wort für eine echt griechische Kunstform. Dagegen die primären Flächenmuster, die ihrem Wesen nach ungriechisch sind, haben auch einen fremden Namen. Wenn wir uns nun die weite Verbreitung der schräg verzahnten Systeme im Südosten Europas schon um rund 2000 vor Augen halten, so wird es uns in hohem Grade wahrscheinlich, dass sie schon den indogermanischen Vorfahren des Griechenvolkes vor dem Endstadium ihrer Wanderung nach dem Süden bekannt geworden sind. Bei dem zähen Leben, das diesen textilen Motiven im Gegensatz zur Vergänglichkeit ihrer Träger eigen ist, erscheint es nur natürlich, dass sie auch nach der Auflösung der bandkeramischen Kulturen in diesem Raume nicht verloren gingen (vgl. Hoernes-Menghin 415, 2). Doch gebietet es an sicheren Anhaltspunkten sprachlicher und völkergeschichtlicher Art, um diese Vermutung weiter zu verfolgen (vgl. C. W. Blegen, *AJA.* 32, 1928, 146 ff.; P. Kretschmer, *Glotta* 14, 1925, 84 ff., 300 ff.; F. Matz, *Frühkret. Siegel* 263 f.; O. Menghin, *Weltgesch.* 554 f.). Daher sei nur noch an jene ein-

zigartigen Siegelabdrücke aus Asine erinnert (Arsberättelse Lund 1923-4, 163), die eine Spinne im runden Rahmen eines «klassischen» Mäanderbandes zeigen, wie er ähnlich erst wieder Jahrhunderte später auf den Münzen der Mäanderstädte vorkommt. Die Spinne hat der anthropomorphen Phantasie gewiss von je als die Weberin der Tierwelt gegolten, vgl. Hesiod. Erga 777-9; Galen Z. 8 und die Sage von Arachne (ein Spinnennetz auf minoischem Siegel: *Ἐφ. ἀρχ.* 1907, Taf. 8, 118). — Die Möglichkeit scheint jedenfalls gegeben, dass der Ornamentname *λαβύρινθος* weit älter ist als das 7. Jahrh., und dann könnte zwischen ihm und der Sage vom Faden der Ariadne ein wurzelhafter Zusammenhang bestehen (vgl. auch *μήρινθος* = Faden, Kretschmer, a. a. O. 106).

Zum Schluss seien einige Hinweise aus späterer Zeit angeführt. Unter den Rapportmustern, die da aufs neue die Fläche erobern, vor allem auf Mosaiken, spielen die Mäandersysteme wieder eine bedeutende Rolle. Es sind die bekannten durchkreuzten Typen, z. B.: Mazois, Pompeji II Taf. 14 u. 46; Mem. Amer. Acad. Rome 8, 1930, Taf. III 2, V 1; Inv. mos. Gaule 161 f., 204 (Taff.); AM. 54, 1929, Beil. 44 (Samos); Syria 7, 1926, Taf. 2; J. Strzygowski, Amida 158 f., Taf. 9-11 (nordmesopotam. u. ägypt. Säulen). Aber um den ursprünglichen Namen dieser Flächenornamente wieder voll zu Ehren zu bringen, dazu war es offenbar zu spät. Das Vorwiegen der Streifenform, die den andern Namen begünstigte, und andererseits die Herrschaft des Umgangs als Labyrinth-Zeichen hatten ihm so stark Abbruch getan, dass Strabon behaupten konnte (XII 577), *ἐξ ἐκείνου (τοῦ ποταμοῦ) τὰς σκολιότητος ἀπάσας μαιάνδρους καλεῖσθαι*. Aber ganz verloren gegangen ist die alte Bezeichnung nicht. Der Mäanderstreifen an der Decke der *λαβύρινθοι* von Didyma, d. h. der Treppenhäuser des hellenistischen Tempels, ist noch in gleicher Form und Funktion ein redendes Ornament wie auf den rotfigurigen Schalen S. 56 Nr. 5-7 (Abh. Berl. Akad. 1911, 49 f., 56 Zeile 9). Das S. 45 erwähnte Mosaik von Aix zeigt uns Theseus und Minotauros in Mitten eines ausgedehnten Mäander-Labyrinthes, es ist sogar unser einziges wirklich in der Fläche ausgeführtes Beispiel. An das Umgang-Labyrinth von Hadrumetum

(S. 10 Nr. 6) schliesst auf zwei Seiten ein doppelstöckiger Schachbrett-Mäander an. Wenn der runde Umgang gelegentlich rein ornamental verwendet wird, so geschieht das häufiger mit dem zentralen Ausschnitt, der den knossischen Mäander-Labyrinth entspricht (Inv. mos. Gaule 174, Taf.; Dörpfeld-Reisch Taf. 3; Mem. Amer. Acad. Rome 8, 1930, Taf. 5, 3 u. 46, 6).

Auch in der Literatur finden sich Spuren. Nonius Marcellus (Z. 16) legt der Definition von «Mäander» den Vergleich mit dem Labyrinth zu Grunde, und sein Scholiast sogar der Etymologie dieses Wortes den Labyrinth-Begriff selbst. Beide Begriffe decken sich eben zum Teil, und durch den grösseren Windungsreichtum der jüngeren Umgang-Labyrinthe mit 60 (+ 48, + 48) Ecken im Vergleich zum älteren Kanon mit nur 36 Ecken mag diese Überschneidung noch begünstigt worden sein. — Ovidius (Z. 18) veranschaulicht die Erbauung des Labyrinthes zwar durch einen Vergleich mit dem Lauf des Mäanderflusses, den er auch wohl selbst gesehen hatte. Aber die Worte: (Daedalus) lumina (nicht vestigia o.ä.) ducit in errorem verraten, wo er hier bequeme Anlehnung fand: bei den Labyrinth-Figuren seiner Zeit. Da freilich der Dichter alles andere als ein Pedant war, so kann er hier auch an Umgang-Labyrinthe gedacht haben, obwohl diese so wenig wie der Fluss einen wirklichen error darstellen. — Wenn Lukianos (Z. 14) die philosophischen Systeme διαφόρων λόγων λαβυρίθους nennt, so kann sich das kaum auf die römischen Umgang-Labyrinthe beziehen, da diese, soviel ich sehe, auf dem gleichen Prinzip aufgebaut sind. Hingegen wird der natürliche Variationsreichtum der Mäandersysteme, der damals in kapriziösen Formen noch gesteigert wird, dem ἐπινοήσαντες aufs beste gerecht (vgl. Mazois, Pompeji II Taf. 46, oben links; Mem. Amer. Acad. Rome 8, 1930, Taf. 40, 2; AM. 39, 1914, Taf. 10). Höchstens wäre zu erwägen, ob Lukianos wirkliche Irranlagen im Auge hatte, «Irrgärten» von frei ausgedachtem Grundriss, wie sie z. B. vor einigen Jahrzehnten in der Rätselecke unserer Zeitschriften beliebt waren. Aber von der Existenz ähnlicher Gebilde in der Antike ist mir nichts bekannt geworden, und zur Zeit des älteren Plinius jedenfalls hat es dergleichen noch nicht gegeben, sonst hätte er gewiss nicht versäumt, solche echten Irrpläne als immerhin ähn-

lichere Abbilder des Sagen-Labyrinthes anzuführen (Z. 23, § 85). Daher wird auch das Labyrinth, das der Steinmetz Q. Iulius Miletus zur Zeit des Severus in Rom stiftete (Z. 17), von regelmässiger Umgangform gewesen sein. — Endlich ist eine Stelle im Aristoteles-Kommentar des Simplicius von Interesse (Z. 25). Er sagt da, drittens falle unter den Begriff des ἀπείρου etwas, durch das nur ausnahmsweise einmal jemand hindurch und wieder hinaus gelangt sei, z. B. das Labyrinth (Theseus) und der Keadas (Aristomenes). Viertens die Wüsten- oder Eiszone, da sie zwar begrenzt, aber (wegen des Klimas) dennoch nicht durchquerbar seien. Nun tadelt er, dass Alexandros das Labyrinth zum vierten Fall als Beispiel angeführt habe (dazu den Ring) mit der Begründung, dass beide keinen Ausweg böten. Aber nicht ohne Not wird man mit Simplicius voraussetzen, dass sein Gegner gleich ihm rein gedanklich das Labyrinth der Sage im Sinne hatte. Wenn es das geschlossene Gefüge eines Mäander-Labyrinthes war, das Alexandros sich vor Augen hielt (Umgänge und «Irrgärten» können hier nicht in Frage kommen), dann steht bei ihm beides verständlich neben einander als ein kompliziertes und ein einfaches, ein flächenhaftes und ein räumliches Beispiel für ein und denselben Sachverhalt. Denkt man sich in das Innere eines Ringes oder in die Gänge eines Mäander-Labyrinthes eingeschlossen, so kommt man nie an ein Ende und nie wieder heraus. Die Beispiele des Alexandros sind Dinge des täglichen Lebens, die des Andern geschichtliche und geographische Begriffe.

### C. ATTISCHE VASEN

Wir wenden uns nun zu den ornamentalen Labyrinth-Bildern auf attischen Vasen, die P. Wolters, Sitzber. Münch. Akad. 1907, 113 ff. und 1913, 4. Abh., gesammelt und gedeutet hat.

- 1) Spät schwarzfig. Skyphos. Graef, Akr.-Vas. 1280 Taf. 73; Wolters, a.a.O. 1907, Taf. 3.
- 2) Desgleichen. Graef 1314 a Taf. 76 (Fragment).
- 3) Spät schwarzfig. Lekythos, Athen. Wolters 1907, Taf. 2; Cook, Zeus I 474 Abb. 330.
- 4) Desgl. Wolters 1913, Taf. 1.

- 5) Innenbild von rotfig. Theseusschale, Brit. Mus. E 84. JHS. 2, 1881, Taf. 10; Wolters 1907, 121; Beazley, Att. Vasenm. 426,7 (Kodrosmaler).
- 6) Desgl., Harrow. Wolters 1907, Taf. 1; Beazley 426,8.
- 7) Desgl., Madrid. Leroux 196, Taf. 25; Wolters 1907, 120; Beazley 445,5 (Aisonmaler).

Über die rotfigurigen Mäanderstreifen-Labyrinth können wir uns kurz fassen. Der Aisonmaler hat die Gewogenheit, uns einen regelrechten «rhodischen» Mäander hinzuzzeichnen, der zum Unterschied von den Hakenkreuz-Mäandern Nr. 5 und 6 in der rein dekorativen Kunst dieser Zeit etwas Singuläres, man möchte sagen Archaistisches ist. Wir sehen also auch hier (vgl. S. 12 f, auch 34), dass es nicht etwa auf das Hakenkreuz als Symbol ankommt, sondern auf das Prinzip des Mäanders überhaupt (man beachte auch die *ὑποραχίλια* an den Säulen des Aison) und im besondern auf den flächengemässen Wechsel von 1:1, der für den einlinigen Mäanderstreifen (Nr. 7) in der entwickelten rotfigurigen Vasenmalerei fast völlig ausser Gebrauch war (S. 27. Ausnahmen z. B. JHS. 8, 1887, Taf. 73, Münchn. Jb. 11, 1919, 2 u. 4, Sotades; der seltene Fall eines textilen Doppelstreifens: J. D. Beazley, Panmaler Taf. 28, 2).

Aber, wird man einwenden, wenn auch auf den rotfigurigen Bildern kaum zu verlangen ist (auch nicht auf Nr. 5, trotz der abbrechenden Mäanderlinien), dass in dem winzigen Segment rechts die Fortsetzung des Streifens in der Fläche angedeutet sei, so ist uns doch auf den schwarzfigurigen Beispielen eine wirkliche Labyrinth-Fläche gegeben, und die ist nun nicht mit einem Flächenmäander, sondern stets mit vielen wagerechten Streifen, darunter auch mit Mäandern besetzt. Wir könnten dem gegenüber auf die geringe Qualität dieser Bilder und die eingewurzelte Neigung der Griechen zur Streifendekoration verweisen. Doch gilt das zweite ja nicht allein für die dekorative Malerei, sondern auch für die Textilkunst. Wir haben oben S. 24 f, von den knossischen Mäander-Labyrinthen ausgehend und auf die flächenhafte Grundnatur des Mäanders hinzielend, die Streifenaddition weniger beachtet; aber das Zusammenstücken einer textilen Zierfläche aus vielen wagerechten Streifen, meist mit wechselnden Motiven, ist bekannt genug. Wir geben

einige mäanderhaltige Beispiele, denen wir die Zahl der Mäanderbänder im Verhältnis zur Gesamtzahl der verzierten Streifen beifügen.

- 1) Argivisch-geometrische Scherbe; Pfuhl Abb. 23 b (Unterteil; 1:4).
- 2) Bronzepanzer; Olympia IV Taf. 59 (Mantel; 1:10).
- 3) Nikandre - Statue; Furtwängler, AZ. 40, 1882, 322: «man erkennt noch . . . , dass auf dem Gewande unterhalb des Gürtels 7-8 breite horizontale Mäanderstreifen aufgemalt waren». Negativspuren von Querstreifen überhaupt scheinen noch jetzt kenntlich; G. Rodenwaldt, Kunst d. Antike Abb. 180. 7:7 oder 8:8.
- 4) Vier Goldplättchen aus Rhodos; Brit. Mus. Cat. Jewell. 1128-30 Taf. 11 (Unterteil; 3:5, 3:6, 3:5, 4:8).
- 5) Lakonische Schale, Louvre; AZ. 39, 1881, Taf. 12, 3 (Mantel; 2:7).
- 6) Spiegel, Kelermesfund, Kuban; M. Ebert, Reallex. IV Taf. 81; Rostowzew, Iranians and Greeks Taf. 6 (Unterteil; 6:6).
- 7) Sechs Bleifigürchen aus Sparta; Artemis Orthia 273 c, Taf. 196, 4, 9, 12, Taf. 199, 1, 7 (Unterteil; 2:5, 3:5, 2:4, 4:5, 2:3, 5:6).
- 8) Andokides - Amphora, Louvre; Furtw.-Reichh. Taf. 111 (ἑπέφυμα der Athena; 2:5).

Gelegentlich begegnen Beispiele auch in späterer Zeit, so auf einer weissgrundigen Lekythos (Gaz. arch. 10, 1885, Taf. 32, 1; barbarischer Bogenschütz; 1:4) und auf einem böotisch schwarzfigurigen Teller (Collignon-Couve 1120 Taf. 39; Bezug oder Geflecht eines Thrones; 1:3).—Bei Beschränkung auf ein reines Mäandermotiv kann diese Streifenaddition natürlich ebenso zu flächenhafter Wirkung führen wie die Addition von Zwischenfeld-Streifen (S. 24 f.). Daher macht es nichts aus, dass zwischen solchen Beispielen unserer Liste und manchem Kleinwerk, das wir oben S. 14 f. als Flächenmuster gedeutet haben, keine scharfe Grenze zu ziehen ist. Alle drei Kompositionsarten, Addition, Verzahnung und Division, reichen, wie wir sahen, weit in vorgriechische Zeit zurück; sie haben wohl auch in der griechischen Textilkunst so gut wie immer neben einander bestanden (vgl. erhaltene Gewebe wie *Compte-rendu Comm.*

Imp. pour 1878/9, Taf. 5). Innerhalb der archaischen Zeit geht das Prunken mit vielen wagerechten Streifen der Vorliebe für die einheitliche Schachbrett-Fläche als textile Mode im allgemeinen voraus. So steht auf den im ganzen sieben Goldplättchen aus Rhodos (oben Nr. 4) den vieren mit wagerechten Streifen nur eins mit Andeutung eines schrägen Flächen-Streumusters gegenüber, daneben zwei mit betonten senkrechten Mittelstreifen (zu diesen vgl. E. Buschor, Beiträge 49). In Attika wird man den Umschwung des Geschmacks etwa zwischen Sophilos und Klitias ansetzen dürfen. Dass die Vielstreifen-Dekoration auf Gewanddarstellungen der Kleinkunst nicht eine rein zeichnerische Formel war, sondern einer gleichzeitigen Mode entsprach, wird durch Werke der Grossplastik wie die Nikandre-Statue bestätigt. Dazu mag man hethitische Gewandmuster wie Schäfer-Andrae Abb. 554 und 570, E. Meyer, Chetiter Taf. 14 vergleichen; die beiden Mäntel aus der Spätzeit ähneln mit ihrem mehrfachen Wechsel von Leer- und Zierstreifen besonders unserm ältesten Beispiel Nr. 1. Da der allgemeine Einfluss der orientalischen auf die griechische Textilkunst ausser Zweifel steht (E. Buschor, Beiträge 36 ff.), so mag auch die Vielstreifen-Dekoration, deren Prinzip zwar einfach aus der Technik erwachsen ist, aus östlichen Vorbildern neue Nahrung gezogen haben. Man darf in dem Zusammenhang an die Tierfriese des rhodischen — dieses eminent textilen — Zierstiles erinnern, deren Häufung auf reicheren Stücken (Pfuhl Abb. 113) in der Keramik des 7. Jahrhs., auch in der korinthischen, kaum seines gleichen hat.

Von altmodischen Textilmustern möchten wir also die aus der Zeit um 500 stammenden schwarzfigurigen Labyrinth ableiten. Für die Einzelornamente wird man die Lekythen am wenigsten verantwortlich machen. In der flüchtigen Wiedergabe desselben dekorativen Prinzipes entspricht ihnen z. B. ein Idol aus Tanagra (Athen, Nat.-Mus. 4287); gerade im sakralen Gebrauch müssen sich derlei altfränkische Stoffmuster länger erhalten haben als im täglichen Leben, z. B. auf einem alten Kultbild oder auf geweihten Gewändern. Aber selbst auf der Lekythos von Vari (Nr. 3) kehrt der Mäander als das häufigste Motiv wieder, dreimal auf den sieben Zierstreifen. Auf der rela-

tiv sorgfältigsten Ornament-Darstellung, dem Skyphos Nr. 1, beherrscht er das Dekorationsbild. Hier wird drei Mal ein breiterer, mit Netzritzung gefüllter Streifen (Andeutung eines Flächenmusters?) oben und unten von einem weiss bemalten Randstreifen begrenzt. Dieser trägt vier Mal einen Mäander, zwei Mal eine Spiralfreihe. Man könnte das so erklären, dass da, wo zwei Mäander an einander stossen und so den dreigeschossigen Aufbau trüben würden, einer von ihnen durch ein anderes Muster ersetzt worden sei. Indessen auf dem Fragment Nr. 2 erscheint zwischen zwei Netzwerk-Streifen eine Spiralfreihe allein, und auch auf den beiden Lekythen fehlen runde Schnörkel nicht. Es kommt hinzu, dass die Spiralfreihe als dekoratives Muster am Ende des 6. wie im 5. Jahrh. sehr selten ist (z. B. Klein, Lieblingsinschr. 110 Abb. 30; Pfuhl Abb. 378). Wir begegnen also hier zum zweiten Male in der Geschichte des Labyrinth-Zeichens der Rundform (S. 7 f.), jetzt um drei Jahrhunderte früher; indessen spielt sie wiederum gegenüber der rechteckigen eine sekundäre Rolle (s. S. 68 ff.).

Von welcher Art war nun das gemeinsame Vorbild, das für die vier schwarzfigurigen Labyrinth-Darstellungen vorauszusetzen ist? P. Wolters (a. a. O. 1907, 131) denkt es sich auf älteren verlorenen Bildern und zwar als Grundriss des Labyrinthes, der in bekanntem altertümlichem Kompositions-Schema neben die Darstellung der daselbst vor sich gehenden Handlung gesetzt sei; und die Grundriss-Idee des Mäander-Labyrinthes an sich ist ja sicher. Als ursprüngliche Form dieses Grundrisses nimmt Wolters (1913, 20 f.) den runden Umgang an, der dann irgendwie in ein rechteckiges Streifensystem umgewandelt sei (vgl. Nr. 1). Dieses Schema habe man später nicht mehr verstanden und daher als Aufriss umgedeutet und entsprechend profiliert (vgl. Nr. 3, 4). Da nunmehr aber die Darstellung der Handlung und die Aussenansicht der Örtlichkeit beziehungslos neben einander stünden, so sei man darauf verfallen, den Theseus sein Opfer aus dem Labyrinth heraus ins Freie zerren zu lassen.—Merkwürdiger Weise gibt es aber für diesen Bildtypus «Minotauroskampf mit Labyrinth-Grundriss» unter der nicht kleinen Anzahl der älteren Kampfdarstellungen keinen einzigen Beleg. Und gar

die Verwandlung des runden, in sich geschlossenen Umganges in ein Rechteck mit mannigfacher Streifenfüllung wäre eine höchst rätselhafte Metamorphose. Auch die Annahme der Umdeutung des Grundrisses in einen Aufriss hat nur so lange etwas für sich, als man die schwarzfigurigen Machwerke für sich allein betrachtet; das wird anders, wenn wir erwägen, dass der Darstellungstypus, der sich auf den Lekythen zum ersten Male ankündigt, fernerhin als «bildliche Tradition» die Gestaltung des Labyrinth-Abenteuers in weitem Umfang beherrscht. Beispiele:

- 1-3) Unsere rotfigurigen Labyrinthbilder. (Vgl. auch unten S. 83. Nr. 3.)
- 4) Wandgemälde aus Herculaneum. Herrmann-Bruckm. Taf. 81.
- 5) Desgl., aus Pompeji. Ebenda Taf. 143.
- 6) Desgl., W. Helbig, Wandgemälde Nr. 1213: «Theseus . . . betrachtet den toten Minotaur, welcher . . . am Boden liegt. Am Eingangsposten ist . . . der Faden der Ariadne befestigt».
- 7) Desgl. (zerstört). A. Mau, Bullettino 1875, 236: «A sin. giace per terra Minotauro coi piedi verso l'ingresso del laberinto, rappresentato qui come un antro in una rupe».
- 8) Etruskischer Spiegel. Strena Helbig. 165.
- 9) Gemme des Philemon. A. Furtwängler, Gemmen Taf. 49, 22.

Hinzu treten literarische Hinweise:

- 10) Kleitodemos (Z. 12): . . . μάχην ἐν πύλαις συνάψας.
- 11) Catullus 64, 105-111; statt einer Schilderung des eigentlichen Kampfes steht hier, breit mit schönem Gleichnis ausgemalt: Wie der Sturm im Hochgebirge die Eiche entwurzelt, «sic domito saevom prostravit corpore Theseus». Das ist deutlich durch ein Bild wie oben Nr. 4 angeregt.
- 12) Malalas (Z. 15): . . . ὄντινα ἐκβαλῶν ἐφόνησε εὐθέως.

Auf all den Bildern wird der Minotaurus entweder eben aus dem Labyrinth-Eingang wehrlos herausgezerrt, oder er liegt bereits als Leiche im oder nahe dem Eingang. Da hält es schwer zu glauben, dass dieser Bildtypus als Träger einer besonderen Sagenversion des 5. Jahrhs. lediglich durch ein allgemeines Missverständnis und den rettenden Einfall eines einflussreichen archaischen Malers ins Leben gerufen sei — von

unseren Lekythenmalern dabei natürlich zu schweigen. Das Herausschleppen (durch die vielen Irrgänge hindurch) und zur Schau Stellen des Opfers findet auch in der Sagenerzählung keinen Anhalt; falls Theseus bei einer gütlichen Auseinandersetzung mit Minos einen Beweis seiner Heldentat erbringen musste, so genügte dafür z. B. der Kopf des Untieres (vgl. die etruskische Aschenkiste Strena Helbig. 167). Es bleibt daher wohl nur übrig, den Grund für diese Änderung in einer besonderen darstellerischen Notwendigkeit zu suchen. Und wo sollten wir die anders finden als im attischen Drama, in dem es festes Gesetz ist, dass keine Art von Tötung vor den Augen der Zuschauer geschehen, nur der Leichnam nachträglich sichtbar werden darf. Hinzu kommt ein eigentümliches kompositorisches Moment, das die beiden Lekythenbilder mit drei etwa gleichzeitigen schwarzfigurigen Darstellungen von ganz anderer Stimmung gemein haben:

a) JHS. 13, 1892/3, 71 (Amphora, Oxford); E. Pernice, JdI. 21, 1906, 45 ff.

b) JHS. 24, 1904, Taf. 7, 514 (Lekythos, ebd.).

c) J. D. Beazley, JHS. 28, 1908, 315, Taf. 30, B (Pelike, ebd.).

Die Abhängigkeit der Bilder a und c von Theateraufführungen, wohl Satyrspielen, ist längst erkannt, b zeigt uns vielleicht eine Szenerie zum Rinderraub des Hermes, mit den wissenden Vögeln des Apollon (vgl. Hermeshymn. 213, dazu L. Rädermacher, Sitzber. Akad. Wien 213, 1931, 1. Abh., 117). Auf allen fünf nun erhebt sich frei in der Mitte ein Aufbau, durch den Menschen- oder Tierfiguren teilweise verdeckt werden. Auf c stellt er einen abgetreppten Felsen dar, sonst hat er die Form eines profilierten Rechteckes. Und zwar ist dieses auf der Lekythos Nr. 4 nur oben gesimsartig profiliert und auf b wie ein kastenartiger Tisch, zweimal aber, auf Nr. 3 und auf a, deutlich nach Art eines Altares mit *πρόθυσις*. Wenn also obige Vermutung richtig ist, dann geben diese Bilder einen urkundlichen Nachweis zu der von H. Bulle aufgestellten Forderung, dass die älteste Hintergrundform des attischen Theaters der Altar gewesen sein müsse (Abh. Bayer. Akad. 33, 1928, 221). Der Aufbau kann sich in Wirklichkeit nur im Hintergrunde erhoben haben, denn in Mitten der Orchestra stehend könnte er

unmöglich eine «Szene hinter den Kulissen» verdecken, wie sie auf Nr. 3 und a dadurch angedeutet ist, dass sie im Bilde halb sichtbar gemacht wird. Auch die Tierprotomen der drei Oxforder Vasen, die offenbar als Attrappen zu denken sind (Pernice 51), führen zum gleichen Schluss. Wir sehen hier, sei es noch in einfacheren Verhältnissen oder nur in vereinfachter Wiedergabe, die unmittelbaren Vorläufer zu dem πάγος ἀγωνίων θεῶν der Hiketiden des Aischylos (v. 189) und dem στέγος ἀρχαίων der Perser (v. 141).

Über die bühnentechnischen Einzelheiten sagen die Bilder freilich nichts aus, auch nichts über die absoluten Maasse des Aufbaues. Das relative Verhältnis seiner Höhe zur Breite ist nur auf a und b das eines Altares, es wird daher hier dem Urbild einigermaßen nahe kommen (vgl. H. Bulle, a. a. O. 76, Taf. 4, I, Q 1). Wenn dieses Verhältnis bei der Wiedergabe des Labyrinth-Hintergrundes völlig ausser Acht gelassen wurde, so erklärt sich das aus folgendem. Es mag zwar dahin stehen, ob der Theseus-Schauspieler, um den Minotauros zu erlegen, ebenso wie die Kämpfenden auf a einfach seitlich hinter den Aufbau ging oder durch eine Tür in der Mitte. Gedanklich aber besteht auch im ersten Fall ein Unterschied: während dort ein Altar gemeint war, auf dem ein Silen hocken konnte, sollte hier der Labyrinth-Aufbau offenbar ein Gebäude bedeuten, in das Theseus hineinging. Wenn nun in der archaischen Malerei in der Regel schon die Figuren die volle Höhe des Bildfeldes einnehmen, so gilt dieser Grundsatz erst recht für ein mit dargestelltes Haus. Andererseits ist es aber auch — zum mindesten unnötig, mit B. Graef, Akr.-Vas. S. 143 anzunehmen, dass den schwarzfigurigen Labyrinth- Darstellungen die Vorstellung eines turmartigen Bauwerkes zu Grunde liege. Denn denkt man sich die Labyrinth-Flächen nur ebenso breit gezeichnet, wie sie hoch sind, so bleibt nicht genug Platz für die Darstellung der Handlung, die doch die Hauptsache war; was von den Figuren bliebe, würde neben der grossen Ornamentfläche wie eine Zutat erscheinen. Diese Maler waren nicht im Stande, ihrem sachlich interessanten Vorwurf auch künstlerisch die rechte Form zu geben, etwa nach Art der rotfigurigen Darstellungen (und was ein Meister aus der Verfolgungsszene von a gemacht hätte,

kann man sich mit Hilfe des Irisbildes des Brygos vorstellen, Furtw.-Reichh. Taf. 47 unten). Sie sind von dem Erinnerungsbilde des frei ragenden Aufbaues nicht losgekommen, und so blieb ihnen nur die Wahl, die Labyrinth-Fläche entweder in altarähnlichen Proportionen zu zeichnen, dabei aber für ein Gebäude zu niedrig (vgl. a und b), oder in angemessener Hausgröße, dabei aber sehr schmal. Man vergleiche hierzu eine ähnlich kunstlose Darstellung aus späterer Zeit: auf dem homerischen Becher JdI. 13, 1898, Taf. 5. Allerdings hat hier ausser einer Überschneidung wohl eben die Schlankheit des Aufrisses zur Umdeutung der οἰκία Πριάμου als «Eingangstor» geführt, durch das Neoptolemos hereingestürzt sei (ebd. 81). Aber die Worte der Hauptinschrift . . . πρὸς τῇ οἰκίᾳ κατέσφαξεν weisen klar darauf hin, dass dieser Aufbau einfach das, was seine Beischrift sagt, als Ganzes wiedergeben soll, dass er mithin nicht am linken, sondern am rechten Ende des abgerollten Streifens in die Darstellung einzubeziehen ist.

Wenn auf den Lekythen der Minotauros noch kämpft (als sei die Puppe im Theater erst vor den Augen der Zuschauer «getötet» worden), so beruht dieser Schein nicht eigentlich auf aktiver Anwendung des «kompletiven» Darstellungsprinzipes, sondern auf einer hilflosen Verquickung des geschauten Szenenbildes mit der bisherigen Bildtradition dieses Kampfes; auf den rotfigurigen Bildern ist diese Inkongruenz überwunden (vgl. auch S. 83 Nr. 3). Am stärksten ist sie auf der Lekythos Nr. 4: wie dieser Maler für die Musterung des neuartigen Labyrinth-Prospektes das geringste Verständnis bekundet, so vermag er auch am wenigsten, sich von der älteren Bildtradition frei zu machen. Doch ist auch bei ihm gegenüber dem bisherigen Vordringen und Ankämpfen des Theseus das Herauszerren nach links hin deutlich durch die Haltung der Kämpfenden und durch den noch im Labyrinth stehenden rechten Fuss des Minotauros.

Gleich der Decke des Treppenhauses von Didyma war also die Hintergrundwand des attischen Theaters bei jenen Theseusstücken mit «redenden» Mäanderornamenten verziert. Ihre Anbringung ist auf zweierlei Weise denkbar. Entweder vermitteln uns die schwarzfigurigen Bilder in rein ornamentaler Form

ein Beispiel der *σκηνογραφία* vor Agatharchos (vgl. H. Bulle, a. a. O. 218), oder einfacher: hier wie an der *σκηνή* der rotfigurigen Bilder waren mäanderreiche *παραπετάσματα* aufgehängt. Die wirksame Verwendung prächtiger Stoffe bei Aischylos ist bekannt: Agam. 908 ff.; Choeph. 983 f.

Nehmen wir das Theater als Träger der neuen Bildtradition an, so erklärt sich das Fehlen älterer Darstellungen ohne weiteres. Der Bildtypus konnte dann nicht eher entstehen, als bis es dramatische Aufführungen von fester Form gab: seit 534, dem Epochenjahr des Thespis. Auch die Wahl der Situation auf dem Skyphos Nr. 1, deren richtige Deutung durch P. Wolters (1907, 124) doch zu Zweifeln Anlass gegeben hat (B. Graef, Akr.-Vas. S. 142), wird dann erst recht verständlich. Wie die Bilder der Lekythen durch die Szene nach dem Abenteuer, so ist das des Skyphos durch die Szene vorher angeregt, in der die athenische Schutzgöttin den Helden unterwies und ihn durch feierlichen Handschlag ihres Segens versicherte. Vielleicht hängen spätere Darstellungen, auf denen Theseus vor dem Labyrinth-Eingang von Ariadne das Knäuel empfängt (S. Reinach, Répert. peint. 214, 5; C. Robert, Sarkoph.-Rel. III 3, Nr. 425), mit einer entsprechenden Theaterszene zusammen. Die beiden Schalen des Kodrosmalers (Nr. 5 u. 6) fallen bereits in die Zeit der Tätigkeit des Agatharchos, mit den schwarzfigurigen Bildern umfassen sie ungefähr die Wirkenszeit des Aischylos und geben uns so im Abglanz einen Begriff von der bühnenkünstlerischen Leistung beider Männer. Angemerkt sei, dass auf der Aionschale auch der Giebelabschluss erscheint, wie ihn H. Bulle, a. a. O. 225 f., für die zweite Hälfte des 5. Jahrhs. gefordert hat.

In den verwirrend vielen Streifen der schwarzfigurigen Labyrinth bildet der Mäander nicht das einzige, sondern nur das Hauptmotiv. Die anderen Streifen spielen hier eine ähnliche Rolle wie im Schachbrettwechsel der knossischen Mäander-Labyrinth die Sternfelder und in den rotfigurigen Streifen die kleinen Schachbrette; sie steigern die Wirkung durch Abwechslung und Kontrast. Wie bewusst dies angestrebt wurde, zeigen am besten die rotfigurigen Beispiele. Man vergleiche auf jeder der drei Schalen den Labyrinth-Streifen mit dem

Rahmenring: kein einziger Mäanderkern, kein einziges Schachbrettchen hier gleicht dem entsprechenden Motiv dort. Und während die Rahmen je in sich als rein dekorative Gebilde völlig regelmässig gezeichnet werden, sind in jedem Labyrinth die Schachbrettchen unter sich verschieden, bei Nr. 5 und 7 stimmen nicht einmal die Mäanderzüge jeweils unter sich genau überein. In reiferer Weise sagen da die Bilder der perikleischen Zeit dasselbe aus wie die schwarzfigurigen Machwerke in ihrer kindlich verworrenen Sprache: «Der Grundriss des Labyrinthes war nach Art von Mäandern angelegt, aber nicht wie die einfachen, uns vertrauten Formen, sondern ungewöhnlicher». Aus einer ähnlichen gefühlsmässigen Grundvorstellung war vordem die Labyrinth-Benennung der unendlichen Flächenmäander geflossen und sollte um 400, als man sich ein Jahrhundert lang mit dekorativen Mäanderstreifen übersättigt hatte, ein neues, gegen dekorative Verwendung besser geschütztes Zeichen, das Umgang-Labyrinth erwachsen. So verhält sich, könnte man sagen, das Vielstreifen-Labyrinth der Lekythos Nr. 5 zu dem einfachen Mäanderfries über dem Bilde ebenso, wie auf den rotfigurigen Schalen die Labyrinth-Sehne zum Kreisrahmen. Und so bestanden ja auch die Füllmuster der archaischen Schachbrett-Mäander nicht immer aus einem gleichförmig wiederkehrenden, sondern mitunter aus mehreren abwechselnden Motiven; der Maler der «pontischen» Amphora in München (S. 23) tut sein Bestes, um den Eindruck eines solchen reichen, wohl auch bunt bestickten Gewebes zu vermitteln. Vielleicht war es dieses Moment des *κοικίλον* (vgl. Z. 7 u. 9) im Sinne der Zeichnung wie der Farbe, das die Knossier bewog, das Schachbrettmuster als das am meisten «labyrinthische» dem rein mäandrischen vorzuziehen (S. 17).

Nehmen wir einmal an, es habe bis zum Beginn des 5. Jahrs. kein Ornament oder Zeichen *λαβύρινθος* gegeben und stellen wir uns die zahllosen Möglichkeiten «labyrinthisch» wirkender Linienzüge vor, etwa in Erinnerung an das wilde Labyrinth, das ein Meister Unverstand auf die Lekythos Nr. 4 gepinselt hat. Oder anders: denken wir uns, dass in archaischer Zeit die geschlossene Umgangfigur das allgemein anerkannte

Labyrinth-Zeichen gewesen wäre. Unter jener Voraussetzung wäre es doch ein sonderbarer Zufall und unter dieser eine bare Unmöglichkeit, dass man in Knossos und in Athen etwa gleichzeitig auf mäanderreiche Textilmuster als Ausdruck der Labyrinth-Vorstellung verfällt, und zwar auf solche von verschiedener Art: also unabhängig von einander. War dagegen *λαβύρινθος* in archaischer Zeit ein volkstümlicher Name für Mäanderornamente, so erklärt sich das Zusammentreffen leicht.

Noch ein weiteres lehren die attischen Vasen. Von einer Fortentwicklung des Mäanders als Textilmuster in Athen sind uns aus dem 5. Jahrh. keine Anzeichen bekannt und von seiner Weiterexistenz nur wenige; erst auf den reichen Gewändern der Meidiaszeit tritt er, als Borte, wieder häufiger auf (z. B. Furtw.-Reichh. Taf. 30). Dagegen vermissen wir ihn fast immer in Fällen, wo statt der beliebten Streumuster linear verbundene Ornamente die Fläche füllen, wie auf Schildbehängen und Kissen oder dem Gewande von Amazonen, Skythen, Persern, das gewiss nicht immer der exotischen Wirklichkeit getreu wiedergegeben wird (z. B. Furtw.-Reichh. Taf. 26-28; 35; I S. 129; Taf. 75; 103; 109; 116; *Annali* 47, 1875, Taf. F, G). Nur das einfache Zinnenband kommt häufiger vor (J. D. Beazley, *Panmaler* Taf. 12, 2; 25, 3; 26, 1; *AM.* 53, 1928, Beil. 17 f.).

Als keramisches Ornament dagegen erschöpft der Mäander auf den attischen Vasen des 5. und 4. Jahrh. seine Entwicklungsmöglichkeit, in der Form, die ihm hier eigen ist: als einliniger Streifen. Seine Kerne werden immer linienreicher, zwar nicht in gleichmässigem Wachstum, aber so, dass die Möglichkeit der Ausweitung immer grösser wird (vgl. S. 27). Hatte ihn der Panaitiosmaler mit durchschnittlich zehn Ecken eingeführt, so stehen am Ende so aufgedunsene Formen wie *Brit. Mus. Catal.* III Taf. 9 und *Salzmann, Camiros* Taf. 58 (vgl. oben S. 40; bis zu 28 Ecken). Das sind der Wirkung nach keine laufenden Bänder mehr, sondern fast asyndetisch neben einander stehende Rechtecke, deren dichte Linienfüllung eigenzentrisch in sich umläuft. Folgerichtig werden sie schliesslich in der Westabhang-Keramik auch wirklich selbständig gemacht und isoliert (z. B. *AM.* 26, 1901, Taf. 4; *Corp. Vas. Oxford* 1, III i Taf. 47, 16). Auch z. B. auf dem Berliner Platorteller besteht der

Randstreifen nicht aus Mäandern (R. Pagenstecher, Calen. Reliefker. 121, Abb. 50), sondern aus eingeschachtelten Quadraten. Dadurch hat sich der einlinige Mäander im wörtlichen Sinne aufgelöst; er ist in der antiken Kunst nie wieder zu rechtem Leben erwacht, in hellenistischer und römischer Zeit herrschen durchaus die doppelplinigen Formen. Ein Nachleben führt die einlinige z. B. auf den Münzen der Mäanderstädte (S. 17) und auf Gnathiavasen (Corp. Vas., Lecce 1, IV D s, Taf. 5, 1; Athen, Nat.-Mus. 2340). Andere Beispiele: Lampen aus Ägypten und Nubien (O. Waldhauer, Tonl. Ermitage Nr. 111, 112; Brit. Mus. Catal. Nr. 313); E. Espérandieu, Recueil Bas-Rel. II Nr. 1252; die germanischen Mäanderurnen (J. Hoops, Reallex. german. Altert. III 38 ff.).

Ein solches Auswuchern von Ornamentzellen hat in der Spätzeit eines Stiles an sich nichts Auffälliges. Gleichzeitig wachsen auf den attischen Vasen ja auch die Schachbrette von  $3 \times 3$  bis auf  $7 \times 7$  Felder (Furtw.-Reichh. Taf. 96), arten auch die Palmetten in zerdehnte Formen aus (ebd. Text I 204; P. Jacobsthal, Ornam. Taf. 131 b, 144 c). Aber beim einlinigen Mäanderstreifen, d. h. bei der hauptsächlichen Erscheinungsform des Mäanders im 5. Jahrh., in der er allein schon auf attischen Vasen überall in der griechischen Welt in Mengen verbreitet war, kommt folgendes hinzu. Zur gleichen Zeit, wo er sich in einzelne selbständige Linienrechtecke aufzulösen beginnt, etwa von 400 an, wird auch auf den knossischen Münzen das degenerierte Mäander-Labyrinth ersetzt durch das geschlossene, linienreiche Rechteck des Umgang-Labyrinthes, das zugleich auch in Athen bekannt wird (S. 9). Dieser Wandel der Labyrinth-Vorstellung hängt also offenbar zusammen mit jenem Wandel des Labyrinth-Ornamentes.

### III. DIE GRIECHISCHE LABYRINTH-VORSTELLUNG

Unsere Betrachtung ist von den grundrisshaft-begrifflichen Labyrinth-Bildern ausgegangen und hat zu der Erkenntnis geführt, dass in Knossos wie in Athen dem Umgang-Labyrinth das Mäander-Labyrinth vorausgeht. Wir müssen nun versuchen, die griechische Labyrinth-Vorstellung in ihrem ganzen Umkreis zu überblicken, um unser Teilergebnis darin einzuordnen.

Während das Mäander-Labyrinth in der Forschung ein wenig beachtetes Dasein geführt hat, ist die Ansicht, dass der runde Umgang das eigentliche, echte Labyrinth-Zeichen sei, mehrfach vertreten. Ihren Grundpfeiler bildet der Aufsatz von O. Benndorf über das Alter des Troiaspieles (Sitzber. Wien. Akad. 123, 3 (1891), 49 = W. Reichel, Homer. Waffen 133). Hier vergleicht er miteinander: 1) die Zeichnung des runden Umganges «*truia*» neben einem Zug von Kriegerern zu Fuss und zu Ross auf der etruskischen Kanne, oben S. 8; 2) jene vereinzelt späthellenistische Münzprägung von Knossos, die das Umgang-Labyrinth einmal in runder Form gibt (oben S. 7f.); 3) den  $\chi\omicron\rho\omicron\varsigma$ , den Hephaistos auf dem Schilde des Achilleus bildet, und den Homeros mit einem  $\chi\omicron\rho\omicron\varsigma$  des Daidalos in Knossos vergleicht. Die Darstellung auf dem Schilde denkt sich nun Benndorf in der Komposition so wie auf der etruskischen Kanne: einen Tanzplan im Grundriss und daneben ( $\epsilon\nu\theta\alpha$ ) die Reihe der Tanzenden. Aber nach Ausweis jener knossischen Münzen beschränke sich die Ähnlichkeit nicht auf dieses altertümliche Kompositionsprinzip, sondern auch in ihrer gegenständlichen Form seien die beiden  $\chi\omicron\rho\omicron\varsigma$  mit der *Truia* identisch. Damit sei die Existenz eines runden Umganges aus alter Zeit in Knossos bewiesen, einer Art Troiaburg von kunstvoller Anlage. Von der müsse die Labyrinth-Vorstellung und -Sage der Griechen ihren Ausgang genommen haben, denn im übrigen habe es ein wirkliches Labyrinth in Knossos nie gegeben.

Wir teilen nun zwar die Anschauung, dass Homeros nicht wie ein Kunstgelehrter den Zierat eines Schildes genau beschreibt, sondern dass er als Dichter mit Verwertung künstlerischer Eindücke Szenen des wirklichen Lebens schildert (Hub. Schmidt, *Satura Viadr.* 1896, 96 ff.). Dennoch sind wir hier verpflichtet zu fragen, wie denn ein künstlerisches Vorbild der Tanzschilderung im Sinne Benndorfs ausgesehen haben könnte. Dabei ist zu beachten, dass jedes der Bilder auf dem Schilde gleichsam eine Überschrift bekommt, die das Ganze zusammenfasst: *δύω πόλεις (γάμοι, στρατοί, νειός, τέμενος, ἀλωή, ἀγέλη, νομός, χορός)*. Ferner ist klar, dass es sich nach der Typik des Tanzbildes um ein griechisches Werk handelt; als Feld der Darstellung kommt daher nur der Streifen in Frage. Denken wir uns nun auf einem Schild, einem Gefäss oder in ebenem Streifen die lange Reihe der Tänzer und Vortänzer, den Spielmann, womöglich auch den *πολλὸς ὄμιλος* der Zuschauer, und dazwischen eingestreut eine Umgangfigur: so werden wir H. Schmidt zugeben, dass die «Überschrift» eines solchen Bildes unmöglich lauten kann: «Dann bildete er einen Tanzplatz», nicht einmal bei einer so figurenarmen Darstellung wie AM. 18, 1893, 113. Ja die streng lexikalische Übersetzung «Tanzplatz» kann für das Gesamtbild überhaupt bei keiner denkbaren Komposition in Frage kommen. Dennoch gibt es eine Möglichkeit, Benndorfs Theorie zu retten. Vorbedingung ist, dass man die rein lokale Auffassung von *χορός* aufgibt und die Umgangfigur nicht als festen Grundriss auffasst, sondern als ein Tanzschema, eine Art Merkfigur. Dann schlichtet sich in ihr jener alte Philologenstreit, denn so vereinigt sie in sich beide Elemente, das des Ortes und das der Bewegung. Wenn wir uns nunmehr den Umgang in der Mitte und die Tänzer auf dem innersten Streifen eines Schildes dargestellt denken, so ist auch künstlerisch viel gewonnen: das abstrakte Schema unterbricht dann nicht mehr das Menschenbild unorganisch an einer Stelle, sondern es sammelt und erläutert das Ganze. Es kommt hinzu, dass uns umgangähnliche Figuren als Schildverzierungen aus reif geometrischer Zeit erhalten sind: aus Kreta, Samos, Kyros und Delphi (E. Kunze, *Kret. Bronzerel.* 55, Taf. 43 Nr. 67, Beil. 3a). Diese Schildzeichen bestehen aus drei oder

vier konzentrischen Kreisen, deren allgemeine Ähnlichkeit mit einem Umgang darauf beruht, dass sie an einer Stelle eingeknickt sind. Am grössten wird die Ähnlichkeit, wenn nur der 1. und 3. Ring von aussen einbiegt, der 2. und 4. dagegen freientdigt (Perrot-Ch. III 869). Wenn wir dazu das Mittelfeld beachten, so fühlen wir uns stark an die ältesten Umgang-Labyrinth der Münzen erinnert (S. 5). Wie es erweiterte Troiaburgen von 11 und 15 Gängen gibt (S. 9), so scheint hier in doppelter Brechung die einfachste Umgangformel von 3 Gängen durchzuschimmern. Die nahe liegende Auffassung der Schildzeichen als Richtungsmarken wird bei diesem Deutungsversuch nicht ausgeschlossen. Man könnte die Abänderung des regelrechten Umganges gerade aus diesem praktischen Zweck erklären; dann müsste die samisch-kyprische Gruppe die typologisch ältere sein, da nur bei ihr die eine Achse wesentlich stärker als beim richtigen Umgang betont ist. Besonders bei den Stücken im samischen Heraion möchte man an kultische Bedeutung denken. Hier handelt es sich nicht wie in den andern Fällen um einen vereinzeltten Fund, sondern um zahlreiche Schilddeckel von geweihten oder im Heiligtum verwendeten Tongefässen, bei denen sechs Mal das in Frage stehende Mittelstück erhalten ist. Vielleicht ist die Sitte, einen Schild als Siegespreis zu verleihen, von den argivischen auf die samischen Heraia übertragen worden.

Benndorfs Schlussfolgerung, dass der  $\chi\omicron\rho\omicron\varsigma$  des Daidalos ein in fester Form angelegter Umgangplan und als solcher der einzige reale Ausgangspunkt einer konkreten Vorstellung des Labyrinth-Grundrisses gewesen sei, stösst auch sonst auf schwere Bedenken. Diese zu Homeros' Zeiten hoch berühmte Kultstätte müsste spätestens im Laufe des 6. Jahrhs. ohne die Spur einer Erinnerung verschwunden sein, denn sonst wäre ja auf den knossischen Münzen des 5. Jahrhs. an Stelle des Mäander-Labyrinthes der runde Umgang zu erwarten. Die Bedingungen dafür waren gegeben. Wie die Brautkrone und die festliche Leier gelegentlich in die Darstellung des Minotauroskampfes einbezogen werden (Furtw.-Reichh. Taf. 153, 1; Museum Leiden, Ancient Pottery II Taf. 20), so auch die Form der Spirale, die gleich jenen eigentlich erst zum Siegestanz gehört. Als Nebenmotiv fanden wir sie auf den schwarzfigurigen

Labyrinth-Flächen. Eng und betont ist diese Verbindung auf dem etruskischen Dreifussbecken Bull. Com. 52, 1924, 31, wo das Knäuel der Ariadne als grosse Spirale wiedergegeben ist; verkümmert erscheint dasselbe Motiv auf der Polledrara-Hydris JHS. 14, 1894, Taf. 7 und dem Skyphos Gaz. arch. 8, 1884, Taf. 1. Überhaupt besteht eine ursprüngliche Verbindung zwischen Daidalos und der Spirale. Die Geschichte von dem Schneckenhaus, durch das der erfindungsreiche Mann einen Faden zu ziehen weiss, (Sophokles, Kamikoi; Nauck, Trag. Fragm.<sup>2</sup> Nr. 301), sieht ganz nach alter Volkserzählung aus. Wann freilich die Nuragen Sardinien den Namen Δαίδαλία bekommen haben (Diodor. IV 30, 1), wissen wir nicht, und F. Hausers Ergänzung und Deutung eines lakonischen Schalenbildes auf Daidalos als Erbauer eines runden, turmartigen Labyrinthes (Öst. Jahresh. 10, 1907, 10 ff. Abb. 3) erscheint sehr unsicher. — Wieviel Kopfzerbrechen haben sich die Gelehrten über die Bedeutung des Wortes χορός an der Homerstelle gemacht, und mancher, so schon Aristarchos (K. Lehrs 153), hat sich für die lokale Auffassung entschieden. Aber obwohl damals nachweislich die Angleichung der beiden Begriffe Labyrinth und Umgang vollzogen war, weiss doch keiner zu Gunsten dieser Ansicht eine Nachricht von einem umgangartig gebauten Tanzplan anzuführen, weder in Knossos noch sonstwo.

Welches ist aber der Vergleichspunkt der beiden χοροί? Etwa die künstlerische Vollendung eines dem Daidalos zugeschriebenen Werkes? Das kann nicht sein. In den frühgriechischen Jahrhunderten hat es zahllose Tanzbilder gegeben, und man lasse diese Verse wann immer entstanden sein — niemals (ποτέ) hätte ein um mindestens drei Generationen älteres Werk unsern kunstsinnigen Dichter in dem Masse entzückt, dass er es der Leistung eines Gottes an die Seite stellt und es dabei als allgemein bekannt voraussetzt. Auch wären dann die beiden Verse des Gleichnisses gegenüber der lebendigen Tanzschilderung matt und leer. Sie gewinnen nur dann einen prägnanten Inhalt, wenn sie den Zuhörern eindeutig eine Besonderheit dieses Tanzes anschaulich machen, die unmittelbar schwer zu beschreiben war. Das kann aber nur sein Umgangcharakter gewesen sein, seine παραλλάξεις και ἀνελίξεις. Dies zugegeben,

nach kretischer, d. h. knossischer Überlieferung (Eusebius, Z. 21) «nichts Schlimmes» gewesen ist. Sondern, meint Philochoros, es sei ein Kastell gewesen; worin er aber dann das Besondere sah, das das Labyrinth der Sage doch gehabt haben muss, das übermittlelt Plutarchos uns nicht. Hier darf man ergänzend wohl die pragmatische Erzählung des Kleitodemos daneben stellen (Z. 12), aus der hervorgeht, dass er sich das Labyrinth nicht als ein beliebiges Kastell, sondern als die Königsburg von Knossos, den Hof des Deukalion dachte. Diese Anschauung von der Labyrinth-Burg begegnet dann öfter in der Folgezeit: S. 10, Mosaiken; Herrm.-Bruckm. Taf. 143; Furtwängler, Gemmen Taf. 49, 32; Mendel, Catal. Sculpt. Const. II 388 f., wo aber auch eine Höhle gemeint sein kann.

Grössere Bedeutung hat die Hypothese vom Höhlen-Labyrinth gewonnen, deren älteste Belege gleichfalls dem 4. Jahrh. angehören:

1. Spätattischer Reliefkrater, Berlin, Furtw. 2640.
2. Etruskischer Spiegel; Strena Helbigiana 165.
3. Palaiphatos (Z. 19).

(Es folgen die etruskischen Urnen Koerte II Taf. 31, 32, 3 und das pompejanische Gemälde S. 60 Nr. 7).

Nun wissen wir, dass das Ur-Labyrinth mit einer bestimmten künstlichen Höhle auf Kreta gleichgesetzt wurde, mit einem unterirdischen Steinbruch bei Gortyn (Sieber, Reise n. Kreta I 510 ff., II Taf. 13). Als ältestes Schriftzeugnis dafür wird Claudianus, De VI. cons. Hon. 633 angeführt («Gortynia tecta» = Labyrinth). Es fällt aber auf, dass Gortyn schon früher in die Minos-Sage hineingezogen wird, mit der es ursprünglich so wenig zu tun hat wie es heute als minoischer Fundplatz von Bedeutung ist (vgl. Annuario 1, 1914, 372; 8-9, 1925-6, 6). So heisst Minos bei Statius, Theb. IV 530 «arbiter Gortynius» und in der Ciris 114 «Gortynius heros»; so möchte Pasiphae bei Vergilius (-Gallus?), Ecl. VI 60 den weissen Stier «stabula ad Gortynia» locken; so betritt endlich bei Catullus 64, 75 Theseus die «Gortynia tecta» (= Palast) des Minos. Es ist möglich, dass die Bedeutung der allzeit römerfreundlichen Stadt als Vorort der Insel in römischer und spätantiker Zeit der Höhlenversion Vorschub geleistet hat (vgl. Svoronos, Numismat. de la Crète

S. 156 ff.). Aber sollte der politische Umschwung erst der Ausgangspunkt für diese Übertragung gewesen sein? Im Kreise der νεώτεροι dürfen wir von vorn herein mit verlorenen hellenistischen Vorbildern rechnen, und es ist wahrlich nicht anzunehmen, dass Catullus, 10-15 Jahre nach der Eroberung der Insel, die Verlegung der Residenz des Minos von sich aus als ein ἀμάρτυρον eingelegt hat: in dem Epyllion, das ihm den Ehrennamen des poeta doctus einbrachte. Daher muss bereits für hellenistische Vorgänger gelten, was E. Baehrens im Kommentar zur Stelle des Catullus mit Recht vermutet hat: dass er Gortyn deswegen zum Königssitz macht, «quod iuxta eam labyrinthum fuisse positum statuit».<sup>14</sup> Denn diese Vermutung erhält nun durch das Vorhandensein der Hypothese vom Höhlen-Labyrinth bereits im 4. Jahrh. eine starke Stütze. Dass Catullus, der Dichter, dennoch das Labyrinth nicht ausdrücklich als Höhle bezeichnet (v. 112 ff.), sondern das Garnknäuel-Motiv aufnimmt, als handle es sich um ein wirkliches fabelhaftes Faden-Labyrinth, das kann natürlich nichts dagegen besagen (vgl. auch S. 52 Nr. 11). Schon im 4. Jahrh. hat also ein empirisch rationalistischer Forscher das einstige Vorhandensein eines Labyrinth-Baues, der sonderbarer Weise spurlos vom Erdboden verschwunden, auch bei Homeros und Herodotos nicht erwähnt sei, ins Reich der Fabel verwiesen und hat jenen Steinbruch erforscht und ihn für den realen Ausgangspunkt der Labyrinth-Vorstellung erklärt<sup>14</sup>. Es war ein Mann etwa von der Einstellung, wie sie Palaiphatos in seiner Vorrede begründet: . . . γέγραφα ταῦτα οὐχ οἷα ἦν λεγόμενα, ἀλλ' αὐτὸς ἐπιελθὼν καὶ ἱστορήσας. Die Argumente der Gegner, die am Labyrinth-Bau des Daidalos in Knossos festhielten, schimmern bei Diodoros durch (Z. 4): «Feindliche Eroberer können den Bau völlig zerstört haben, oder er ist im Lauf der Jahrhunderte von Theseus bis Homeros von selbst verfallen und unter die Erde gekommen». Ebenso bei Plinius (Z. 23 § 84 f.; s. S. 81f.); dieser selbst sagt einmal vom unterirdischen Bergbau grossen Stils: «opera vicerit gigantum» (33, 70), also hätte er an sich auch den gortynischen Steinbruch mit als ein «portentissimum humani ingenii opus» unter den Labyrinthhen anführen können. Da fehlt dieser aber, weil er in Plinius' Quelle, die die gortynische Hypothese ablehnte, absicht-

lich übergangen war. Gegenüber der gortynischen Konkurrenz haben sich dann auch die Knossier wieder ein reales Labyrinth verschafft, das sie um 200 n. Chr. den Reisenden als das echte Labyrinth zeigen konnten (Philostratos, Z. 22). Es muss ein Stück abseits der Strasse vom knossischen Hafen nach Gortyn gelegen haben; denn schwerlich hätte sich Apollonios von Tyana, so sehr der Geist ihn treiben mochte, um geringfügigen Zeitgewinn von seinem «κοινόν» getrennt. Vielleicht war es der dem gortynischen ähnliche Steinbruch, der 3-4 km vom knossischen Palast bei Agia Irini abseits im Berggelände liegt (Evans, Pal. of Minos I 532).

Andere richteten ihre Aufmerksamkeit auf eine bestimmte Tanzart, für die das Umgangschema charakteristisch ist. Das lag nahe genug, da diese Tanzform schon von Homeros auf Daidalos zurückgeführt und schon auf archaischen Bildern mit der Labyrinth-Sage in Beziehung gesetzt wird. Doch beweist das Vorkommen der Umgangfigur in Italien und Nordeuropa, dass es sich um einen weit verbreiteten Kultbrauch handelt. In Griechenland scheint er vor allem auf den Inseln im Kultbereich der alten Göttin Ariadne zu Hause gewesen zu sein. Aber wir hören nur von zwei Beispielen, in Knossos und auf Delos, weil eben diese beiden mit der Labyrinth-Sage in Verbindung getreten waren. Wie zufällig dieser Ausschnitt ist, erhellt schon aus dem Verhältnis der beiden Überlieferungen: der von vielen Pilgern gesehene Reigen auf Delos erhielt in der Literatur eine gewisse Stellung; dass aber dieser Tanz auch in Knossos, abseits in einem ländlichen Heiligtum, durch den ganzen Verlauf der Antike hindurch ausgeübt wurde, können wir nur aus einer ganz späten Erwähnung erschliessen, obwohl der delische Tanz von Knossos hergeleitet wurde. Diese beiden Tänze deutete man nun als «Nachahmung der Windungen des Labyrinthes». So oder ähnlich vorsichtig lauten die Ausdrücke stets, das Moment der Deutung nicht verhehlend (z. B. Z. 1 und 6). Der Tanz selbst aber heisst auf Delos, wo ihn Theseus auf der Heimkehr gestiftet haben soll, mit schwer verständlichem und sicher ursprünglichem Namen: γέρανος (Z. 1). Nicht λαβύρινθος. Auf Kreta aber tanzen ihn noch in spätesten Tagen «viele, besonders Schiffer, wenn sie zu der grottenartigen Höhle

abbiegen». Dieser Ausdruck führt von selbst auf den alten Amnisoshafen, ὅθι τε σπέος Εἰλειθυΐης (τ. 188),<sup>15</sup> von wo auch Theseus einst abgefahren war, so wie in Attika vom Phaleron, nicht vom Peiraieus (Pausan. I 1, 2). Wenn bei Malalas und Suidas (Z. 15 u. 28) der Minotauros zuerst in die λαβυρίνου χώρα, dann in eine Höhle flüchtet, so sieht das zunächst wie eine literarische Kontamination von Umgang- und Höhlen-Labyrinth aus. Denkt man sich aber den Umgangtanz vor einer Höhle ausgeführt, so erscheint es möglich, dass diese Verbindung aus einer kultischen Situation erwachsen ist.

Der Umgang-Tanz gehört zu der alten Naturgöttin, die in griechischer Zeit z. B. als Hagne Aphrodite oder Ariadne Aphrodite weiterlebt (vgl. Nilsson, Griech. Feste S. 380 ff.); oder zu Eileithyia, der tüchtigen Spinnerin, der Mutter des Eros, die älter ist als Kronos (wie man im Hymnos des Olen von ihr sang, Paus. VIII 21, 3; IX 27, 2); er gehört zum Beilager, wie es auf der etruskischen Kanne unmittelbar neben der Truifigur zweimal dargestellt ist (Annali 1881 Taf. L); und so auch zur Hochzeitsfeier der Ariadne, sei es mit Dionysos, sei es mit Theseus. Die Hochzeit war das primäre Bindeglied zwischen der Theseus-Sage und dem Kultbrauch des Tanzes. Erst dadurch stand die weitere Möglichkeit offen, die Windungen des Tanzes auf das Labyrinth zu beziehen oder auch die Brautkrone der Ariadne als Sagenmotiv an die Stelle des Leitfadens zu setzen (S. 2). Wir befinden uns hier in einem bestimmten Bereich von Begehungen, der «errores sacri» (L. Pallat, De fabula Ariadn. 3 ff.), mit denen wohl auch der Umgang unter der Tholos von Epidauros zusammenhängt (vgl. F. Noack, JdI. 42, 1927, 75 ff.). Der delische Tanz wird ursprünglich gewiss auf die Irrfahrten der schwangeren Leto gedeutet worden sein (RE. IV 2475).

Die bisherigen Erklärungsversuche des Namens γέγρανος befriedigen nicht recht (H. Diels bei Pallat 5 u. zuletzt Festschr. für Harnack 1921, 61 ff.). Wer das Glück hatte, einen Frühling oder Herbst auf einer ionischen Insel zu verbringen, dem möchten wir eine andere Vermutung unterbreiten. Die Kraniche nisten dort bekanntlich nicht, noch rasten dort die Schwärme auf ihrem Zuge Ende März / April und Oktober / Anfang November; nur einzelne gehen hier und da ermattet nieder. Man gewahrt also

diese vorsichtigen Vögel in der Regel nur hoch in der Luft, nicht bei ihren tanzartigen Spielen auf oder nahe der Erde (Brehms Tierleben<sup>2</sup> II 3, 395). Und zwar treten sie durch eine Art von Orientierungs- oder Beratungsflügen (wie ich auf Samos beobachten konnte) am auffälligsten in Erscheinung. Denn dabei erheben sie ein ungleich lauterer Geschrei als beim geordneten Durchflug, sodass den Bauern und Schiffern auch dieser seltenere Vorgang vertraut ist. Das Manöver geht in zwei abwechselnden Formationen vor sich. Zuerst ordnen sie sich aus anscheinend regellosem Schwarme zu langer mehrgliedriger Reihe hinter einander und beschreiben so grosse Kreise. Oft sind mehrere Geschwader zugleich in der Luft; mit dem wechselnden Aufglitzern des Gefieders in der Sonne gewähren sie ein prächtiges Schauspiel. Hierauf löst sich jeder Zug in mehrere frontale Reihen auf, die auch wohl einen Ansatz zur Keilbildung machen. Aber alsbald vereinigen sie sich wieder, aufs neue beginnt die kreisende Bewegung usf. in mehrfacher Wiederholung, bis sie endlich in hergestellter Keilordnung dem Auge entschwenden. Es wechseln also hier zwei ähnliche Bewegungen mit einander ab wie in dem von Homeros geschilderten Tanze. Lehrreich sind auch die Antworten, die uns samische Fischer und Bauern gaben auf die Frage, was die Vögel da wohl machen. Die einen sagten: χορεύουτε, «sie tanzen», die andern: ἔχασαν τὰ νερά τους, «sie haben sich verirrt». Man sieht, dass hier der Gedanke an einen Reigentanz und dann dessen Deutung auf das Umherirren etwa der Leto, der Demeter, des Theseus für die Volksphantasie sehr nahe lagen. Es ist anzunehmen, dass γέγανος wenigstens ursprünglich nicht nur den «Tanz nach Kranichweise» bedeutet, sondern auch den «Tanz zur Zeit des Kranichfluges», dass er also auch im Herbst an einem Trauerfeste der Ariadne stattfand. Sogar in unsern Labyrinth-Zeugnissen tritt der Todesgedanke deutlich hervor. Das ägyptische und etruskische Labyrinth (s. u.) gehörten zu Grabmälern, ebenso das Umgang-Mosaik von Hadrumetum (S. 10 Nr. 6) mit der Inschrift: hic inclusus vitam perdit. Q. Iul. Miletus (Z. 17) stiftete sein römisches Labyrinth «bei Lebzeiten» «den Lebenden zur Freude», mit einem Gebet an Serapis: es wird sich also auch hier um eine Grabanlage handeln

(Über andere religionssymbolische Beziehungen, die wir hier nicht verfolgen, siehe G. W. Elderkin, *Kantharos* 199 ff.). Gern möchte man von einem Astronomen erfahren, ob vielleicht die beiden Gezeiten des Kranichfluges und also die Daten dieser nächtlichen Tanzfeier (Kallimachos, *Hymn. Del.* 300 ff.) in einer frühen Epoche mit dem Aufgang und Untergang des Sternbildes der Krone zusammenfielen. Bei Ovidius, *Fasti* III 459 geht die Krone schon am 8. März auf, und das letzt genannte Labyrinth ist zwei Jahrhunderte später am 7. März gestiftet.

Als weiteres Moment kommt die Schifffahrt hinzu. Denn die ναυτικοί des Eustathios erinnern an die besondere Rolle, die die Schiffsmannschaft des Theseus auf der Françoisvase spielt; ihre Aufregung und Freude gilt doch nicht nur der überstandenen Ruderarbeit, sondern bekundet ihre lebhafteste Anteilnahme an dem schönen Reigen, der ihnen da zum ersten Male vorgezogen wird. Auch auf der Truia-Kanne ist am Halse das Schiff nicht vergessen (a. a. O. Taf. M). Und wie auch viele der nordischen «Trojaburgen» nahe am Meeresufer liegen (Krause, *Trojaburgen* S. 20), so gab es auch an der italischen Küste zwei «Stätten», welche Troia hießen, angeblich zur Erinnerung an die erstmalige Landung von Trojanern (Livius, Z. 13); der locus qui Troia vocatur erinnert unmittelbar an den τόπος λαβύρινθος der Lexikographen (Z. 10, 17). Dieser Jahreslauf-Tanz scheint also eine besondere Beziehung zur Meerfahrt zu haben, und das ist in Griechenland, zumal auf den Inseln, am wenigsten verwunderlich. Die gleiche Verbindung von Vegetationsgottheit und Schiff sehen wir bei der Meerfahrt und dem Schiffskarren des Dionysos. Mit klarem Gefühl für diese Zusammenhänge beginnt Hölderlin im «Archipelagus»:

Kehren die Kraniche wieder zu dir und suchen zu deinen  
Ufern wieder die Schiffe den Lauf?

Wenn auch die Verbindung des Kulttanzes mit Daidalos und der Labyrinth-Sage in ältere Zeit hinaufreicht, so ist doch auch hier wieder der entscheidende Schritt zur Angleichung der Labyrinth-Vorstellung an die Umgangform erst im 4. Jahrh. erfolgt. Auch das älteste literarische Zeugnis stammt aus dieser Zeit (Z. 1). Die Umgestaltung, der sich das runde Zeichen auf den Münzen unterzieht (S. 7 f., 16 f.), die Zaghaftigkeit, mit

der es auftritt, während daneben das alte Mäanderzeichen, zum Hakenkreuz degeneriert, noch jahrzehntelang dahin lebt (Svovonos Tf. 5): das entspricht durchaus der vorsichtigen Formulierung in der Literatur. Denn auch bei Plutarchos oder Eustathios oder wo immer ist keine Rede etwa von einem χορός (= Tanz) λαβύρινθος ὀνομαζόμενος, obwohl uns doch, z. B. im Lexikon des Polydeukes, genug Tanznamen überliefert sind. Dem entsprechend wird das Labyrinth in den Lexika nirgendwo als χορός κοχλιοειδής (= Tanzplatz) definiert, sondern als eine an sich neutrale Fläche, auf der in Mosaik oder sonst in dekorativer Weise ein Umgang-Labyrinth angelegt war (Z. 10). Selbst den Gelehrten, die Daidalos als Erfinder des Umgangtanzes betrachten, gilt dieser Tanz doch nur als ein μῦθημα τοῦ λαβυρίθου. Es ist offenkundig, dass niemals ein griechischer Tanzplatz oder eine Tanzart schlechthin λαβύρινθος geheissen hat, dass dieser Begriff also eine andere Heimat haben muss.

Man wende nicht ein, dass der antike Mensch von dem Glauben, an einer Sagenvorstellung müsse irgend etwas Wahres sein, nicht habe los kommen können (vgl. Palaiaphatos, praefatio); dass nur ein Rest dieser mythischen Denkweise die Gelehrten gehindert habe, die Labyrinth-Vorstellung des Volkes als reines Phantasiegebilde auf den Kultbrauch des Umgangtanzes zurückzuführen. Denn erstens ist folgende Kette von Tatsachen nicht zu durchbrechen: unsere ältesten authentischen Labyrinth-Zeichen haben eine ganz andere Form; die unendlichen Rapportmuster, die ihnen zu Grunde liegen, werden aus sich selbst heraus der Labyrinth-Vorstellung in weit höherem Grade gerecht als der einwegige geschlossene Umgang, der nicht in seiner grundrisshaften Wirkung, sondern erst bei Hinzunahme des Zeitmomentes und der gleichzeitig im Wechsel hin und her flutenden Bewegung einer langen Tänzerreihe seine volle Ausdruckskraft gewinnt; endlich wird das runde Tanzschema nicht einfach als Labyrinth-Zeichen übernommen, sondern es geht mit dem älteren Zeichen ein Kompromiss ein und wird nur ein einziges Mal, offenbar unter gelehrtem Einfluss, in seiner ursprünglichen Form dem Labyrinth gleichgesetzt. Hätte man die klaren Aussagen dieser authentischen Zeugen beachtet, so wären die Versuche, die Labyrinth-Vorstellung zu verflüchtigen

gen und heimatlos zu machen, wohl unterblieben. Denn es ist die Meinung aufgekommen, λαβύρινθος sei ursprünglich nichts als ein Name für jene weitverbreitete runde Tanzfigur. Daran ist zum Teil auch der Mangel einer neutralen Bezeichnung für die Umgangform schuld, der es mit sich bringt, dass man z. B. den Umgang unter der Tholos von Epidauros, ja alle möglichen Linienzüge auf prähistorischen Siegeln als Labyrinth oder gar als «labyrinths in art» zu bezeichnen pflegt, ohne sich bewusst zu sein, dass man damit eine fragwürdige Deutung vollzieht. Unheilvoll tritt der Einfluss dieser Lehre z. B. im Rhein. Mus. 65, 1910, 225 ff. zu Tage, wo ein Sagenforscher durch sie ermutigt wird, nach der Labyrinth-Vorstellung nun auch die Labyrinth-Sage zu entwurzeln, in einem Aufsatz, in dem er sonst verwehten Spuren altkretischer Überlieferung mit Liebe nachgeht. Wenn man allerdings letzthin versucht hat, die Minotaurus-Sage mittels einer Dachterrakotte aus Sardes aus dem fernerem Orient herzuleiten, so wird das doch wohl durch den blossen Augenschein widerlegt; ich wenigstens vermag auf dem Relief weder AJA. 27, 1923, Taf. 1 noch Sardis X Taf. 2 einen «conventionalized head and neck of a bull» zu erkennen. Da die grössere Figur anscheinend weiblich ist und die kleinere einen besonderen Schmuck, eine Art Aufsatz, auf dem Kopfe trägt, so ist vielleicht Aëdoneia dargestellt mit ihrem Sohn Itys, ὅν ποτε χαλκῶ κτεῖνε δι' ἀφραδίας (vgl. C. Robert, Hermeneutik 264 f.). Auch ohne das würde selbst eine lückenlose exotische Ableitungsreihe von Stiermenschen oder Rossmenschen oder Löwenjungfrauen über die Heimat der griechischen Sage vom Minos-Stier, den Kentauren, der Sphinx nichts Entscheidendes aussagen.

Zweitens ist zu erkennen, dass der Widerstreit der Meinungen über das Labyrinth schon innerhalb der Antike zu einer starken Skepsis geführt hat. So hat Strabon bei dem warmen Interesse, das er für die Heimatstadt seiner Grossmutter bekundet, auf die Frage, was denn an der Labyrinth Sage Wahres sei, doch nur ein Achselzucken (X 476 f.). So hat es auch Leute gegeben, die die Labyrinth Sage als ein Ammenmärchen abtaten. Das folgt schon aus der stark polemischen Haltung, die die Quelle des Plinius gehabt haben muss. Denn so etwa geht es

gut erläutert werden durch das bunte Gewebe eines unendlichen Schachbrett-Mäanders und durch das räumlich eng geschlossene Umgang-Labyrinth. Wir gelangen so zu der Annahme, dass das von einer runden Tanzfigur her übertragene Umgang-Labyrinth in einem verwickelten Gangsystem des ägyptischen Labyrinthes eine Stütze gefunden hat, wohl innerhalb der unterirdischen Teile, die dem Herodotos noch verschlossen waren, vielleicht bei der Restauration des Bauwerks im 4. Jahrh. (Z. 23, § 89). Hierin dürfen wir wohl einen weiteren Faktor sehen, der die Aufnahme des runden Umgangs auf die knossischen Münzen in hellenistischer Zeit verhindert und sein Überhandnehmen in römischer Zeit verlangsamt hat; denn rechteckig war dieses ägyptische Gangsystem auf alle Fälle.

Gleich dem ägyptischen erscheint auch das Labyrinth der griechischen Sage überall, wo wir vor 400 etwas über seine materielle Beschaffenheit erfahren, als ein Bauwerk (ebenso auch weiterhin, z. B. S. 60 Nr. 4-6 und S. 74). Einige Beispiele:

1. Die schwarzfig. Labyrinthbilder (S. 55 Nr. 1-4; S. 62 f.).
2. Kelchkrater des Syriskosmalers; Ἐφ. ἀγγ. 1885 Taf. 11: zwei Säulen mit Gebälk.
3. Rotfigurige Schale; JHS. 41, 1921 Taf. 3, IV 6: Säule mit Gebälk.
4. Rotfigurige Hydria; Athen 1173, Coll.-Couve Taf. 40: Säule.
5. Rotfigurige Hydria; Piräusmuseum: ähnl. vor.
6. Die drei rotfig. Schalen mit Mäander-Labyrinth: Säulen, Gebälk, Wandschmuck (Giebel, Stufen).
7. Sophokles, Z. 26: Dach.
8. Pherekydes, Z. 20: Türsturz.

Die ornamentalen Mäander-Labyrinthe an sich sagen darüber nichts Sicheres aus; sie sind gleichsam nur grundrisshafte Begriffsbilder. Anders als bei diesem Gattungsbegriff liegt es, wenn der Name λαβύρινθος im Sinne eines Sonderbegriffs, gleichsam gross geschrieben, auf eine andere individuelle, grossräumliche Anlage übertragen wird. Von diesen sekundären Labyrinth haben allein die von Nauplia (Z. 27) das Höhlen-Labyrinth zur Voraussetzung; diese Übertragung kann daher nicht älter sein als das 4. Jahrh. Und dass sie ganz

beiläufig und wohl rein literarisch ist, erhellt daraus, dass, um sie unbekümmert, der Volksmund einen anderen, offenbar älteren Namen beibehält: Κυκλώπεια δ' ὀνομάζουσιν. Alle anderen Beispiele, das ägyptische, das sogenannte lemnische<sup>16</sup>, das etruskische Labyrinth, beziehen sich auf Bauten. Bezeichnend ist dabei, wie Herodotos das ägyptische Labyrinth in die Erzählung einführt (Z. 9): «... da machten sie sich ein Labyrinth. Dieses ist riesengross, grösser als alle griechischen—Bauten, auch als die Tempel von Ephesos und Samos und selbst die Pyramiden; denn es enthält zwölf Höfe...». Die Grundanschauung, dass ein wirkliches räumliches Labyrinth (zum Unterschied von einem flächenhaften Ornament oder Zeichen) ein Bauwerk sei, wird vorausgesetzt, man braucht das nicht erst zu sagen. Wer will da noch glauben, dass die Hörer des Herodotos beim unvermittelten Klang des Wortes λαβύρινθος zunächst an einen Umgang - Platz oder -Tanz denken mussten?

Von dem «lemnischen Labyrinth» hatten Klein und Hirth vermutet, dass es nach Samos gehöre (Arch.-ep. Mitt. 1886, 184 f.; App. crit. ad loc. Plin.). Diese an sich einleuchtende Hypothese ist neuerdings durch E. Buschors Ausgrabungen und Beobachtungen im samischen Heraion bestätigt worden. Für die Einzelheiten der Überlieferung und des archäologischen Befundes kann jetzt auf Buschor, AM. 55, 1930, 49 ff., 83 ff. verwiesen werden, vor allem auf die fein profilierten Säulenbasen mit ihren Drehspuren (Beil. 21 f.) wie auf die riesigen Ausmasse und den Säulenwald des Grundrisses (Beil. 18 f.). Einen zusätzlichen Beweis meinen wir bei Chr. Buondelmonti zu finden, der im Anfang des 15. Jahrhs. Tigani besucht hat. In der griechischen Übersetzung des 16. Jahrhs. (ed. Legrand 71) lesen wir: ἐν ταύτῃ τῇ πόλει καὶ ἱερὸν τῆς Ἥρας μέγιστον ὑπάρχει λέγεται ἐπὶ θαυμασῶν τινῶν κόνων ἱστάμενον. Wenn wir von dem unsinnigen ἱστάμενον ἐπὶ absehen, so kann eine Kunde von den damals noch aufragenden, von Tigani aus sichtbaren Heraionsäulen nach dem Wortlaut nicht in Frage kommen, sondern nur ein literarisches Wissen. Es ist aber nicht einzusehen, warum die Säulen des späteren Tempels in der antiken Literatur eine besonders rühmliche Rolle gespielt haben sollten. Dieses unbestimmte Lob muss sich daher auf die rein literarisch

weiterlebenden Säulen des Labyrinth-Tempels beziehen. Da Plinius in dem Zusammenhang von einem Hera-Tempel nicht spricht, so geht die Nachricht auf eine parallele Überlieferung zurück, in der der Ortsname nicht verderbt war.

Dieser Dipteros wurde bereits im 6. Jahrh. wieder zerstört (Buschor 95 f.). Herodotos (III 60), der daher wie andere nach ihm seinen Nachfolge-Bau für den des Rhoikos selbst halten konnte und ihn mit dem ägyptischen Labyrinth vergleicht (Z. 9), scheint zwar die Bezeichnung Labyrinth für jenen Tempel zu kennen; sonst würde er bei eben diesem Vergleich wohl nicht vom ägyptischen sagen: τοῦ λαβυρίνθου τούτου. Dennoch nennt weder er noch ein anderer den Hera-Tempel jemals einfach «das samische Labyrinth». Daher ist dieser Name schwerlich im Volke entstanden und in lebendiger Überlieferung erhalten geblieben. Er wird vielmehr aus des Theodoros Schrift über den Tempel stammen (Vitruv. VII, praefat. 12). Denn wir finden ihn bei Plinius einmal (Z. 23, § 90) zusammen mit der technischen Angabe über die Drehselung der Säulen, die einzig aus jener Schrift entnommen sein kann, ein zweites Mal im Abschnitt über die Bronzebildhauer (34, 83) wie ein lexikalisches Kennwort mit dem Namen des Künstlers verbunden: Th., qui labyrinthum fecit Sami. Was der Verfasser, wohl gleich eingangs, mit dieser Metapher hat sagen wollen, lässt sich im allgemeinen Umriss erdenken; ein künstlerisches Selbstlob: «der Riesen-, der Wunderbau von Samos». Dabei zielt der Vergleich wohl ab auf das sagenhafte Werk des griechischen Urkünstlers; dann wäre er so zu verstehen, wie wenn etwa ein Fürst des 18. Jahrh. n. Chr. seinen neu nach englischer Art angelegten Lustgarten mit Stolz «das Paradies» getauft und ihn so dem ältesten, mythischen Beispiel der Gesamtgattung gleichgesetzt hätte. Weniger wahrscheinlich dünkt uns eine Anspielung auf das ägyptische Labyrinth, wenngleich Theodoros ägyptische Bauten studiert haben mag; in diesem Fall würde eine Metapher wie «Isar-Athen» vorliegen.

Vor Theodoros hatte Rhoikos den Bau geleitet. Wenn daher Plinius den Metallkünstler Theodoros, der wahrscheinlich schon für Kroisos gearbeitet hat (Herod. I 51), richtig mit dem Baumeister gleichsetzt, dann könnte der samische Dipteros

der älteste ionische Riesentempel gewesen sein. In gleicher Richtung weist die Nachricht, dass Theodoros bei der Fundamentierung des Artemision von Ephesos zu Rate gezogen wurde (Hesych. Miles. 46). So gelangt man mit der Erbauung des Labyrinthes etwa in die fünfziger Jahre des 6. Jahrhs. (Buschor 51, 91). Und so erklärt sich dann beides: dass der Stolz der bahnbrechenden Künstler diesen ersten Riesentempel in seiner aktuellen Einzigartigkeit «Labyrinth» nannte — μέγιστα ἀνθρωπῶν ἔργων (Herod., Z. 9)— wie auch, dass dieser Sondername sich nicht einbürgerte, da schon der nächsten Generation der Anblick solcher Riesentempel im engeren Umkreis (Samos, Ephesos, Didyma) nichts Ungewöhnliches mehr war.

## ERGEBNIS UND AUSBLICK

Für die Labyrinth-Vorstellung der Griechen bis zum Ende des 5. Jahrhs. gibt es folgende Anhaltspunkte:

1. Die Darstellungen des Sagen-Labyrinthes als Bauwerk.
2. Das Fadenmotiv.
3. Die textilen (Schachbrett-) Flächenmäander.
4. Den Dipteros des Rhoikos in Samos.
5. Den Totentempel Amenemhets III. mit Herodotos' Augen betrachtet.

Daneben ist die Beziehung des runden Umganges zur Labyrinth-Idee nachweisbar; aber es bleibt dies auch späterhin mit einer einzigen Ausnahme sozusagen nur ein Vergleich zweiten Grades, der nicht wie bei Nr. 3-5 zur unmittelbaren Namensübertragung geführt hat.

Die märchenhaften Züge der Labyrinth-Sage sind nicht zu verkennen (vgl. L. Radermacher, Das Jenseits im Mythos der Hellenen 72), und die Verknüpfung von uralten Brauchtümern oder Erzählungsmotiven mit bedeutenden historischen Ereignissen und Persönlichkeiten ist eine geläufige Erscheinung. Dass es aber im griechischen Bereich ein Ur-Labyrinth in Knossos einst wirklich gegeben hat, aus dem die griechische Vorstellung entweder erst erwachsen ist, oder durch das sie

doch nach einer bestimmten Richtung hin festgelegt wurde, das ist schon durch die Überlieferung ebenso sicher wie die Existenz der Burgen von Mykenai und Troia. Und unsere fünf Punkte führen in ihrer Gesamtheit zu dem Schluss, dass dieses Ur-Labyrinth ein kunstvolles Bauwerk von verwirrender Weitläufigkeit gewesen ist. Daher kommt auch wohl den räumlichen Mäander- und Spiralförmigkeiten in unserer Überlieferung eine gewisse Bedeutung zu: den rechteckigen Treppen-Labyrinth von Didyma (S. 53), dem Schneckenhaus (Z. 29 u. 10; vgl. S. 72, Sophokles) und den Nuragen (S. 72). Für die labyrinthische Wirkung des minoischen Palastes hat man sich vor allem auf seinen Grundriss berufen; aber durch die Entfaltung nach der Höhe, deren Träger neben den Lichtschächten die zahlreichen, im Ostviertel vierstöckigen Treppen sind (A. Evans, Pal. of Minos I Abb. 237 ff., 245 ff., Taf. 5; II 1, Abb. 71 ff.), wird der Eindruck, den das vielgliedrige Bauwerk auf einen Megaron-Menschen gemacht haben muss, noch erheblich gesteigert<sup>17</sup>. Denkt man dann zurück an die Rundbauten des 3. Jahrtaus., so ist man versucht, die nebenläufige Verbindung der Umgangform mit der griechischen Labyrinth-Vorstellung als den Nachklang einer älteren, überlagerten Vorstellung zu erklären, die im Volke nie ganz verloren ging und später, durch die antike Wissenschaft ans Licht gezogen, erneut zur Geltung kam. Der grossartigste dieser Rundbauten liegt unter dem mykenischen Palast von Tiryns (G. Karo, Gnomon 4, 1928, 225; AA. 1913, 112; K. Müller, Tiryns III 80 Taf. 29.30) und ein unterirdischer mit Wendeltreppe unter dem Südeingang des knossischen Palastes (A. Evans Pal. of Minos I 104 ff.).

## ANMERKUNGEN

- 1) (S. 2) Ps. - Eratosthenes, Kataster. 5: ὁ πρῶτον ἢ νόμφη (Ἀριάδνη) ἔστειφνώσατο παρ' Ἐρωῶν λαβοῦσα καὶ Ἀφροδίτης. — Epimenides (Diels, Vorsokr. II<sup>4</sup> 193 Nr. 25): ὅτι ὅτε ἦλθε Διόνυσος πρὸς Μίνω φθεῖραι βουλόμενος αὐτήν, δῶρον αὐτῇ τοῦτο δέδωκεν. — Bakchylides XVII 109 ff. (von Amphitrite): . . . τὸν ποτε οἱ ἐν γάμφῳ δῶκε δόλιος Ἀφροδίτα. — Hyginus, Astronom. II 5: . . . coronam, quam (Liber) a Venere acceperat . . .: (Theseus) à Thetide coronam, quam nuptiis a Venere acceperat, retulit. — Zur griechischen Brautkrone: A. v. Salis, Rhein. Mus. 23, 1920/4, 199 ff.
- 2) (S. 2) Über minoische Kronen vgl. Val. Müller, Der Polos S. 11 ff. und AM. 50, 1925, 51 ff.
- 3) (S. 2) Die letzten zusammenfassenden Behandlungen der Überlieferung: C. Robert, Heldensage II 2, 679 ff.; F. Humborg, G. Karo und H. Kees in Paulys RE. XII 1, 312 ff. s. v. Labyrinthos; Steuding in Roschers Mythol. Lex. V 690 ff. s. v. Theseus.
- 4) (S. 3) «Z» verweist auf die ausgewählten literarischen Zeugnisse S. 91 ff.
- 5) (S. 8) Vgl. E. Krause, Die Trojaburgen Nordeuropas. — Eine wissenschaftliche Bestandsaufnahme und Gesamtbearbeitung dieser Anlagen scheint es noch nicht zu geben.
- 6) (S. 12) Der Aufsatz von Baldwin, zitiert bei K. Regling, Münzen v. Priene 152 Anm. 337, war mir nicht zugänglich.
- 7) (S. 19) Mit Unrecht leitet A. Riegl (Stilfragen 166) diesen bizarren Rundrahmen von der Spiral-Wellenranke ab. Diese hat im rhodischen Stile in den Zwickeln keine Nebenspiralen, sondern Palmetten, z. B. P. Jacobsthal, Ornamente 179.
- 8) (S. 19) Zum Teil schon bei L. Pallat, AM. 22, 1897, 269 Anm. 1 und M. Mayer, Apulien 216 Anm. 1.
- 9) (S. 22) Bei den Ecken der einzelnen Mäanderkerne zählen wir bis zur wirklichen oder ideellen Wiederkehr des gleichen Zuges immer dasjenige, was ununterbrochen durchläuft, die gezeichneten Linien selbst oder deren Zwischenräume.
- 10) (S. 24) Dazu gesellt sich soeben eine Parallele aus Athen: bei einer neu gefundenen archaischen Sitzstatue des Dionysos (jetzt im Nat.-Mus.; vgl. AA. 1931, 308) trägt die Frontseite des Kissens einen dreistökigen Hakenkreuz-Mäander, mit Schachbrettern als Zwischenfeld.

- 11) (S. 24, 36) Berichtigung. Hier hat mich (S. 24) der kleine und in der Farbverteilung ungenaue Ausschnitt bei Wilkinson Nr. 4 irre geführt; der grössere bei F. Matz, Frühkret. Siegel 178 Abb. 71 zeigt, dass vielmehr ein durchkreuztes System von sechs Ecken vorliegt. Dieses wäre also S. 36 als ein besonders reich entfaltetes Beispiel einzufügen.
- 12) (S. 30) Der angeblich kretisch - geometrische Hakenkreuz - Mäander Mon. Linc. 6, 1895 Taf. XII 58 muss vorläufig bei Seite bleiben. Die Bemerkungen im Text sind unbestimmt, und E. Kunze weist mir nach, dass andere Abbildungen auf derselben Tafel ungenau sind.
- 13) (S. 43) Nachtrag. Die Basis  $\beta$  ist in der Fläche erhalten auf einem Mosaik aus Lyon (Inv. mos. Gaule 734, Taf.).
- 14) (S. 75) Gleichsam die Peripetie der damals anhebenden Entwicklung sehen wir in Chr. Buondelmontis «*Descriptio insule Candie*» (Anf. 15. Jahrhs.). Hier wird die Gleichsetzung jenes Steinbruches mit dem Labyrinth abgelehnt, aber doch gilt noch die Thermenruine in Gortyn als «*palatium Minois*», ja es wird sogar der Name «*Gnosia urbs*» mit dieser Stätte verknüpft, nicht mit der Stadt Candia oder mit Makroticho, der Stätte des alten Knossos (ed. Legrand 129/31, 120, 122 f.).
- 15) (S. 77) Die Eileithyia - Grotte ist jetzt von Sp. Marinatos ausgegraben, AA. 1930, 156. 1931, 296.
- 16) (S. 84) Über dieses s. G. Karo, RE. XII 1, 323, Labyrinthos 3.
- 17) (S. 88) Zuletzt hat Val. Müller versucht, von der griechischen Labyrinth - Vorstellung aus über den knossischen Palast zu einem vorgriechischen Begriff Labyrinth zu gelangen (Gnomon, 2, 1926, 111). Er erklärt die minoischen «*lustral basins*» als «*die in den Palast versetzte Kulthöhle*», denkt sich also den minoischen Begriff Labyrinth von einer Kulthöhle ins Architektonische übertragen. Allein das einmalige Umbiegen einer schmalen oder gar weiten Kulthöhle (BSA. 19, 1912/3, 36, Taf. 2f.; 6, 1899/1900 Taf. 8) oder einer Treppe ist noch nichts «*Labyrinthhaftes*» im griechischen Sinne; man kann also diese Erklärung der «*basins*» nicht durch eine Kontamination der griechischen Labyrinth - Vorstellungen stützen. Stellt man sie aber auf eigne Füße, so fehlt ja diesen vertieften, offenen Räumen gerade das Hauptmerkmal des Begriffes «*Höhle*», dessen Andeutung z. B. in den griechischen und phrygischen Nischenbildern der Kybele gegeben ist: das Überdecktsein.

## AUSGEWÄHLTE LITERARISCHE ZEUGNISSE (\*Z.)\*

- 1.) Dikaiarchos (Plutarchos, Thes. 21):

(Θησεύς) ἐχώρευσε μετὰ τῶν ἠϊθέων χορείαν, ἣν ἔτι νῦν ἐπιτελεῖν Ἀηλίου λέγουσι, μίμημα τῶν ἐν τῷ Λαβυρίνθῳ περιόδων καὶ διεξόδων, ἐν τινὶ θυμῷ παραλλάξεις καὶ ἀνελιξεις ἔχοντι γιγνομένην. καλεῖται δὲ τὸ γένος τοῦτο τῆς χορείας ὑπὸ Ἀηλίων Γέρανος, ὡς ἰστορεῖ Δικαίαρχος.

- 2.) Diodoros IV 77:

τῷ δὲ τέρατι τοῦτῳ πρὸς διατροφὴν λέγεται κατασκευάσαι Δαίδαλον λαβύρινθον τὰς διεξόδους σκολιάς ἔχοντα καὶ τοῖς ἀπειροῖς δυσσευρέτους.

- 3.) Diodoros I 66:

(Die Dodekarchen.) καθόλου δὲ τοιαύτην τῇ πολυτελείᾳ καὶ τηλικαύτην τῷ μεγέθει τὴν ὑπόστασιν τοῦ τάφου λέγεται ποιήσασθαι τοὺς βασιλεῖς, ὥστ' εἰ μὴ πρὸ τοῦ συντελέσει τὴν ἐπιβολὴν κατελύθησαν, μηδεμίαν ἂν ὑπερβολὴν ἑτέροις πρὸς κατασκευὴν ἔργων ἀπολυτεῖν.

- 4.) Diodoros I 61:

(König Mendes.) τάφον δ' αὐτῷ κατεσκεύασε τὸν ὀνομαζόμενον Λαβύρινθον, οὐχ οὕτω κατὰ τὸ μέγεθος τῶν ἔργων θαυμαστόν ὡς πρὸς τὴν φιλοτεχνίαν δυσμίμητον. . . . φασὶ δὲ τινες καὶ τὸν Δαίδαλον εἰς Αἴγυπτον παραβάλοντα καὶ θαυμάσαντα τὴν ἐν τοῖς ἔργοις τέχνην κατασκευάσαι τῷ βασιλεύοντι τῆς Κρήτης Μίνῳ λαβύρινθον ὁμοιον. . . . ἀλλ' ὁ μὲν κατὰ τὴν Κρήτην ἠφανίσθη τελέως, εἴτε δυνάστου τινὸς κατασκάψαντος εἴτε τοῦ χρόνου τοῦργον λυμηναμένου. ὁ δὲ κατ' Αἴγυπτον ἀκέραιον τὴν ὄλην κατασκευὴν τετήρηκε μέχρι τοῦ καθ' ἡμᾶς βίου.

I 97, 5: τὸν δὲ Δαίδαλον λέγουσιν ἀτομμήσασθαι τὴν τοῦ λαβυρίνθου πλοκὴν τοῦ διαμένοντος μὲν μέχρι τοῦ νῦν καιροῦ, οἰκοδομηθέντος δέ, ὡς μὲν τινὲς φασιν, ὑπὸ Μένδητος, ὡς δ' ἔνιοι λέγουσιν, ὑπὸ Μάρρον τοῦ βασιλέως, πολλοῖς ἔτεσι πρότερον τῆς Μίνῳ βασιλείας.

- 5.) Etymologicum Magnum 554, 26:

Λαβύρινθος· ἐν τῇ Κρήτῃ νήσῳ ἔστιν ὄρος, ἐν ᾧ ἔστι σπήλαιον ἀνθρωπῶδες δύσκολον περὶ τὴν κάθοδον [Höhlen-Labyrinth] καὶ δυσχερὲς περὶ τὴν ἄνοδον [Faden-Labyrinth]. . . . ἐπεὶ οὖν δυσχερὲς τὸ ἐκβῆναι τοὺς λαβυρίνθους [Labyrinth-Figuren], λαμβάνεται ἐπὶ τῶν ἀπίκτων λόγων. . . .

Codex Sorbonicus: τόπος σκολιός [Umgang-Labyrinth]. . . ἔστι δὲ καὶ κοχλοειδής [rundes-Umg.-Lab.] καὶ σκοτεινὴ ἢ κατάβασις [Höhlen-Lab.].

- 6.) Eustathios 1688, 37 (zu λ 320 ff.):

(Ἀριάδην) ὑποθεμένον Δαίδαλου δίδωσι τῷ ἐρωμένῳ ἀγαθίδα μίτου. . . . ἐφ' ᾧ εἰσελθόντα τὸ σπήλαιον [Höhlen-Lab.] ἐκδήσαι τοῦ τῆς θύρας ζυγοῦ [Labyrinth-Bau].

1166, 17 (zu Σ 590 ff.): . . . πρῶτοι οἱ μετὰ Θησεῶς σωθέντες ἐκ τοῦ Λαβυρίνθου ἐπτά ἠϊθεοὶ καὶ τσαῦται παρθένοι ἀναμιξέως ἐχώρευσαν ὑπὸ καθηγῆτῃ τῷ Δαίδαλῳ κατὰ Κνωσσόν. . . . καὶ νῦν ἔτι πολλοὶ καὶ μάλιστα ναυτικοί, ὅσοι πρὸς τὸ σπήλαιον ἀνθρωπῶδες\* παρεκνεύουσι, χορὸν τινα ἐλίτ-

τοισι ποικιλότροπον και πολυκαμπή τας τοῦ λαβυρίνθου μιμείσθαι θέλοντες ἔλικας...

\* Fflr «καλαίων ἀνθρώπων».

7.) Galen., De usu partium VIII 645 :

(beim Ohr: ἡ φύσις) ὁσοῦν πυκνὸν και σκληρὸν προσθεῖσαι διατίτρησιν αὐτὸ λοξῆς ἔλιξι δικήν λαβυρίνθου (und hebt so die Gewalt des Windes auf) τῷ ποικίλῳ τῆς κλάσεως.

8.) Ebenda I 7 :

πλάττειν μὲν αἱ μέλιτται, θησαυροὺς δὲ τινὰς και λαβυρίνθους [Höhlen-Lab.] δημιουργεῖν οἱ μύρμηκες, νήθειν δὲ και ὑφαίνειν αἱ ἀράχλαι.

9.) Herodotos II 148 :

και δὴ σφι μνημόσυνα ἔδοξε λιπέσθαι κοινῇ, δόξαν δὲ σφι ἐποιήσαντο λαβύρινθον, ὀλίγον ὑπὲρ τῆς λίμνης τῆς Μοίριος... κείμενον· τὸν ἐγὼ ἤδη εἶδον λόγου μέζω· εἰ γὰρ τις τὰ ἐξ Ἑλλήνων τεῖχεά τε και ἔργων ἀπόδεξι συλλογίσαιτο, ἐλάσσονος πόνου τε ἂν και δαπάνης φανείη ἔοντα τοῦ λαβυρίνθου τούτου· καιτοι ἀξιόλογός γε και ὁ ἐν Ἐφέσῳ ἐστὶ νηὸς και ὁ ἐν Σάμῳ ἦσαν μὲν νῦν και αἱ πυραμίδες λόγου μέζονες..., ὁ δὲ δὴ λαβύρινθος και τὰς πυραμίδας ὑπερβάλλει· τοῦ γὰρ δωδέκα μὲν εἰσι αὐλαὶ κατάστεγοι, ἀντίτιλοι ἀλλήλοισι, ἐξ μὲν πρὸς βορέω, ἐξ δὲ πρὸς νότον τετραμμένα, συνεχέες· τοῖχος δὲ ἔξωθεν ὁ αὐτὸς σφας περιέργει· οἰκήματα δ' ἔνεστι διπλά, τὰ μὲν ὑπόγαια, τὰ δὲ μετέωρα ἐπ' ἐκείνοισι, τρισχίλια ἀριθμὸν, πεντακοσίων και χιλίων ἐκάτερα· τὰ μὲν νῦν μετέωρα τῶν οἰκημάτων αὐτοῖ τε ὄρωμεν διεξιόντες και αὐτοὶ θεησάμενοι λέγομεν, τὰ δὲ αὐτῶν ὑπόγαια λόγοισι ἐπυνθανόμεθα... τὰ δὲ ἄνω μέζονα ἀνθρωπηῶν ἔργων αὐτοὶ ὄρωμεν· αἱ τε γὰρ ἔξοδοι διὰ τῶν στεγῶν και οἱ εἰλιγμοὶ διὰ τῶν ἀυλέων ἔοντες ποικιλιώτατοι θῶμα μυρίον παρείχοντο ἐξ ἀυλῆς τε ἐς τὰ οἰκήματα διεξιούσιν και ἐκ τῶν οἰκημάτων ἐς παστάδες, ἐς στέγας τε ἄλλας ἐκ τῶν παστάδων και ἐς ἀυλάς ἄλλας ἐκ τῶν οἰκημάτων... τῆς δὲ γωνίης τελευτῶντος τοῦ λαβυρίνθου ἔχεται πυραμὶς... ὁδὸς δ' ἐς αὐτὴν ὑπὸ γῆν πεποιήται.

Vgl. Prokopios v. Gaza, ἔκφρασις ὠρολογίου (ed. Diels, Berl. Sitz-Ber. 1917, 7. Abh. 30): και ἦσαν ὀφθαλμῶν ἐλιγμοὶ καθὰ τοῖς ὄρωσιν τὸν πρὸς Νεῖλω λαβύρινθον, Ἰωνικός τις ἔφησε συγγραφεύς.

ὀφθαλμῶν ἐλιγμοί: vgl. Labyrinth-Figur; dagegen Herodotos: διεξιούσιν, räumlich.

10.) Hesyehios: Λαβύρινθος:

κοχλιοειδῆς τόπος, λέγεται δὲ ἡ λέξις ἐπὶ τῶν φλυάρων, παρὰ τὸ πολλοῖς κύκλοις λόγων κερρῆσθαι [rundes Umgang-Labyrinth].

11.) Homeros Σ 590 ff.:

ἐν δὲ χορὸν ποικίλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις  
τῷ ἱκελον, οἷόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῷ εὐρείῃ  
Δαίδαλος ἦσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.  
ἐνθα μὲν ἠῖθεοι και παρθῆνοι ἀλφεισίβοιαι  
ὄρχευντ', ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχοντες.  
τῶν δ' αἱ μὲν λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτόνας

εἶατ' ἐννήτους, ἦκα στίβοντας ἐλαίῳ  
 καὶ ῥ' αἱ μὲν καλάς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας  
 εἶχον χρυσεῖας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων.  
 οἱ δ' ὅτε μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοιισι πόδεσσι  
 ῥεῖα μάλ', ὡς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν  
 ἐξόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἱ κε θέησιν  
 ἄλλοτε δ' αὖ θρέξασκον ἐπὶ σίγῃς ἀλλήλοισιν.  
 πολλὸς δ' ἡμερόεντα χορὸν περιστάθ' ὄμιλος  
 τερπόμενοι· μετὰ δὲ σφιν ἐμέλειτο θεῖος αἰοῖδος  
 φορμίζων· δοῖώ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς  
 μολπῆς ἐξάρχοντος ἐδίνεον κατὰ μέσσοις.

- 12.) Kleitodemos (Plutarch., Thes. 19):

Ἰδῶς δὲ πως καὶ περιτῶς ὁ Κλειδήμος ἀπήγγειλε περὶ τούτων . .  
 (Θησεύς) τοῦ λιμένος κρατήσας καὶ ἀποβάς ἔφθασεν εἰς τὴν Κνωσσὸν  
 παρελθὼν, καὶ μάχην ἐν πύλαις τοῦ Λαβυρίνθου συνάψας ἀπ-  
 ἔκτεινε τὸν Δευκαλίωνα καὶ τοὺς δορυφόρους . . .

- 13.) Livius I 3 und 4:

in quem primum (Enetes) egressi sunt locum Troia vocatur.  
 . . . (Aeneam) classe ad Laurentem agrum tenuisse. Troia et huic  
 loco nomen est. ibi egressi Troiani . . .

- 14.) Lukianos, Ikaromenippos 29 (786):

(Die Philosophen.) οὗτοι τοίνυν ἐς συστήματα διαφερόντες καὶ διαφο-  
 ροὺς λόγων λαβυρίνθους ἐπινοήσαντες οἱ μὲν Στωϊκοὺς ὀνο-  
 μάξασι, οἱ δὲ Ἀκαδημαϊκοὺς . . .

- 15.) Malalas IV 108:

. . . ὁ Μινώταυρος ἔφυγε (von Gortyn) εἰς τὴν λαβύρινθον χώραν  
 (λαβυρίνθου χώραν?) καὶ ἀνελθὼν ἐν ὄρει εἰσῆλθεν εἰς σπήλαιον κρυ-  
 πτόμενος· καὶ καταδιώξας αὐτὸν ὁ Θησεύς ἔμαθεν ὑπὸ τινος ποῦ κέκρυται.  
 ὄντινα ἐκβαλὼν ἐφόνησε εὐθέως. Vgl. Kedrenos, ed. Bonn. I 122 C.

- 16.) Nonius Marcellus, De hon. dict., s. v. Maeander:

est picturae genus adsimili opere labyrinthi tortum claviculis  
 inligatum . . .

Glossae Lugd.: Maeander, multiplex pictura a meando inrevocabiliter (so  
 Müller für iure vocabiliter) modo labyrinthi.

- 17.) CIG III 592 f. Kaibel, Epigr. Graeca 920 f. Marmoraltar, Rom:

Κίντος Ἰούλιος Μείλητος προλιπὼν Ἀσίας Τρίπολιν πατρίδα πόλιν ἀγνήν  
 ἐνθάδε ἤλθα ἀγῶνα ἰδεῖν προκαθεζομένου βασιλεύοντι Σεβήρῳ· καὶ πορίσας  
 βίον ἐκ καμάτων ἰδίων ταῦτα ἐποίησα ἐγὼ ἀπάτην τοῖς ζῶσιν, εὐφραί-  
 νεσθαι, φίλοι, εἰς λαβύρινθον ἀεὶ μαρμαρίων τὸ γένος σῶξε,

Σέραι.

ὁ τόπος λαβύρινθος.

Κίντος Ἰούλιος Μείλητος ζῶν κατεῖρῳσα τῇ πρὸς τ' Καλ. Μαρτ.

- 18.) Ovidius, Metamorph. VIII 159 ff.:

Daedalus ingenio fabrae celeberrimus artis

ponit opus turbatque notas et lumina flexum  
 ducit in errorem variarum ambage viarum.  
 Non secus at liquidis Phrygius Maeandrus in undis  
 ludit et ambiguo lapsu refluitque fluitque  
 occurrensque sibi venturas adspicit undas,  
 et nunc ad fontes, nunc ad mare versus apertum  
 incertas exercet aquas: ita Daedalus implet  
 innumeras errore vias, vixque ipse reverti  
 ad limen potuit: tanta est fallacia tecti.

- 19.) Palaiphatos (Mythogr. Graeci III 2), praefatio:  
 και τὰ χωρία αὐτὸς εἶδον ὡς ἔστιν ἕκαστον ἔχον, καὶ γέγραφα ταῦτα οὐχ οἷα  
 ἦν λεγόμενα, ἀλλ' αὐτὸς ἐπελθὼν καὶ ἱστορήσας.  
 Derselbe II (a. O. S. 7):

(Μίνως) ἀποπέμπει δὲ αὐτὸν (τὸν Ταῦρον) εἰς τὸ ὄρος, ὅπως αὐξηθεὶς  
 ὑπάρχη ἐν θεράποντος μοίρα τοῖς ποιμῆσιν. ἀνδρωθεὶς δὲ οὗτος οὐχ ὑπήκουε  
 τῶν βουκόλων. πυθόμενος δὲ ὁ Μίνως κατατῆν αὐτὸν ἐκέλευσεν εἰς τὴν  
 πόλιν, κρατεῖν δὲ αὐτόν' . . . αἰσθόμενος δ' ὁ νεανίας ἀφίσταται εἰς τὰ  
 ὄρη . . . πέμψαντος δὲ τοῦ Μίνως κλειόνα ὄχλον εἰς τὸ συλλαβεῖν αὐτὸν  
 ὁ νεανίας ὄρηγμα βαθὺ ποιήσας καθείρξεν ἑαυτὸν εἰς ἐρείνο . . .

- 20.) Pherekydes Schol. λ 322 (F. Gr. Hist. I F. 148):  
 Ἀριάδνη διδάσκει ἀγαθὴν μίτου λαβοῦσα παρὰ Δαιδάλον τοῦ τέκτονος,  
 καὶ διδάσκει αὐτόν, ἐπειδὴν εἰσέλθη, τὴν ἀρχὴν τῆς ἀγαθίδος ἐκδέχασαι περὶ  
 τὸν ζυγὸν τῆς ἄνω θύρας (lies: τὸν ἄνω ζυγὸν τῆς θύρας) καὶ ἀνελίσσοντα  
 ἰέναι μέγρις ἂν ἀφίκηται εἰς τὸν μυχόν. . . καὶ ἀπιέναι ὀπίσω ἀνελίσσοντα  
 τὴν ἀγαθίδα.

- 21.) Philochoros (Plutarch., Thes. 16, vgl. 19):  
 οὐ ταῦτα συγχωρεῖν Κρήτας, ἀλλὰ λέγειν, ὅτι φρουρὰ μὲν ἦν ὁ Λαβύριν-  
 θος οὐδὲν ἔχων κακὸν ἀλλ' ἢ τὸ μὴ διαφυγεῖν τοῖς φυλαττομένους.  
 Vgl. Eusebíos und Synkellos: «harum rerum testes sunt etiam  
 Cnossii», «αὐτὸν δὲ οἱ Κνωσῖοι λέγουσιν».

- 22.) Philostratos, Apoll. Tyan. IV 34:  
 . . . παραλευσας ἐς Κνωσσὸν τὸν μὲν λαβύρινθον, ὃς ἐκεῖ δεικνύται, ξυ-  
 εἶχε δὲ οἰμαί ποτε τὸν Μινώταυρον, βουλομένον ἰδεῖν τῶν ἑταίρων ἐκείνοις  
 μὲν ξυνεχώρει τοῦτο, αὐτὸς δὲ οὐκ ἂν ἔφη θεατῆς γενέσθαι τῆς ἀδικίας τοῦ  
 Μίνω. προῆει δὲ ἐπὶ Γόρτυνα πόθω τῆς Ἰδης.

- 23.) Plinius, Nat. hist. 36, 84 ff.  
 Dicamus et labyrinthos vel portentosissimum humani impendii opus,  
 sed non, ut existimari potest, falsum. durat etiam nunc in  
 Aegypto . . . qui primus factus est ante annos, ut tradunt, 111 DC  
 . . . hinc utique sumpsisse Daedalum exemplar eius labyrinthi, quem  
 fecit in Creta, non est dubium, sed centensimam tantum por-  
 tionem eius imitatum, quae itinerum ambages occursusque ac  
 recursus inexplicabiles continet, non — ut in pavimentis puero-  
 rumve ludicris campestribus videmus — brevi lacinia milia passuum

- plura ambulationis continentem, sed crebris foribus inditis ad fallen-  
 87 dos occursus redeundumque in errores eosdem. . . . — Positionem  
 operis eius singularue partes enarrare non est . . . fessi iam  
 eundo perveniunt ad viarum illum inexplicabilem  
 89 errorem . . . refecit unus omnino pauca ibi Chaeremon,  
 spado Necthebis regis, D (lies: L) ante Alexandrum Magnūm annis.  
 id quoque traditur, fulsisse trabibus spinæ oleo incoctæ, dum in  
 90 fornices quadrati lapides adsurgerent. — Et de Cretico labyrintho satis  
 dictum est. Lemnius (lies: Samius) similis illi columnis tantum  
 CL memorabilior fuit, quarum in officina turbines ita librati pepend-  
 erunt, ut puero circumagente tornarentur.
- 24.) Pollux, Onomast. IX 118:  
 ὁ δὲ ἱμαντελιγμός διπλοῦ ἱμάντος λαβυρινθώδης τις ἐστὶ περιστροφῆ . . .  
 [rundes Umgang-Labyrinth].
- 25.) Simplicius in Aristot. Physica (Comm. IX 470, 23 ff.):  
 τρίτον δὲ τοῦ ἀπείρου σημαίνονμεν τὸ μὲν ὅτις ἔχον διέξοδον ἢ διὰ  
 μέγεθος ἢ διὰ κατασκευὴν, ὡς ὁ Λαβύρινθος καὶ ὁ Κεάδας ὕστερον  
 διὲ γὰρ ἔσχε μόγις, ἐδήλωσε ἢ ἀλώπηξ ἢ τὸν Μεσσηνίον Ἀριστομένην  
 διεξοδεύουσα. Τέταρτον δὲ τοῦ ἀπείρου σημαίνονμεν ἔστιν ὁ πεφυκὸς ἔχειν  
 διέξοδον ἀδιέξιτον ἔστι. τοιαύτη δὲ ἢ διὰ τῆς κεκαυμένης ὁδοῦ ἢ τῆς  
 κατεφυγμένης, διεξιτητῆ μὲν οὖσα τῷ ὄρισθαι τὸ μέγεθος αὐτῶν, κωλυομένη  
 δὲ ὑπὸ τῆς τοῦ ἀέρος ἀσυμμετρίας. ἐν τῷ τοιοῦτῳ καὶ τὸν Λαβύρινθον  
 τέθεικεν ὁ Ἀλέξανδρος, τὸν οὕτω κατασκευασμένον ὡς ἀδιέξοδον εἶναι, καὶ  
 τὸν ἄπειρον δακτύλιον, ὡς διεξιτητα μὲν τῇ ἑαυτῶν φύσει τῷ πεπερασμένα  
 εἶναι, διὰ δὲ τὴν ποιὰν κατασκευὴν ἀδιέξοδα μήποτε δὲ ὁ μὲν Λαβύρινθος,  
 εἰ καὶ μόγις, ἀλλ' εἶχεν ὁμοῦ διέξοδον, διὸ ἐν τοῖς μόγις τακτέος . . .
- 26.) Sophokles (Bekker, Anecd. I 28, 27):  
 ἀχανές: τὸ μὴ ἔχον στέγην ἢ ὄροφον. ἐπὶ τοῦ Λαβυρίνθου. Σοφοκλῆς.  
 Diese sonderbare Worterklärung muss wenigstens aus dem Zusammenhang  
 heraus möglich erscheinen, das Labyrinth also als Bauwerk gedacht sein,  
 sei es hypaethral oder als Ruine.
- 27.) Strabon VIII C 369:  
 ἐφεξῆς δὲ τῇ Ναυκλίᾳ τὰ σπήλαια καὶ οἱ ἐν αὐτοῖς οἰκοδομητοὶ λαβύρινθοι,  
 Κυκλώπεια δ' ὀνομάζουσιν.  
 Die Ausdrücke οἰκοδομητοὶ und Κυκλώπεια könnten an die Galerien von  
 Tyrus denken lassen. Aber nach der Marschroute und dem ἐφεξῆς wird es  
 sich wohl doch um die mykenischen Kammergräber handeln, die nahe  
 nördlich der Stadt am Saumpfad nach Asine liegen.
- 28.) Suidas: Αἰγαῖον πέλαγος  
 Θησεύς . . . διώκει τὸν Μινώταυρον εἰς τὴν λαβυρίνθων χώραν (vgl.  
 vv. II) καὶ κρηπτόμενον αὐτὸν ἐν σπηλαίῳ ἀνεῖλε.
- 29.) Theodoridas, Anth. Pal. VI 224:  
 Εἰνάλιε λαβύρινθε, τύ μοι λέγε, τίς σ' ἀνέθηκεν  
 ἀγρόμιον πολιᾶς ἐξ ἄλλος εὐρόμενος;

## 30.) Vergilius, Aen. V 580 ff.:

Olli discurrere pares, atque agmina terni  
 diductis solvere choris rursusque vocati  
 convertere vias infestaque tela tulere.  
 Inde alios ineunt cursus aliosque recursus  
 adversi spatii, alternosque orbibus orbis  
 impediunt, pugnaeque cient simulacra sub armis;  
 et nunc terga fuga nudant, nunc spicula vertunt  
 infensi, facta pariter nunc pace feruntur.  
 Ut quondam Creta fertur labyrinthus in alta  
 parietibus textum caecis iter ancipitemque  
 mille viis habuisse dolum, qua signa sequendi  
 frangeret indepressus et inremeabilis error:  
 haut alio Teucrum nati vestigia cursu  
 impediunt texuntque fugas et proelia ludo,  
 delphinum similes,...

NORMALE KNOSSISCHE UMGANG – LABYRINTHE

1.	Statere, Drachmen, Tetrobolen. Vs.: Herakopf.	Sv. VI 6, 7. Bb. CCL 13, 14. Mc. XLI 3. Wr. V 11, 12.	350-300 (Bb., Mc.); nach 350 (Hd., Wr.).
2.	⌘ Vs.: Stern.	Sv. VII 16. Wr. V 18.	nach 350 (Hd., Wr.).
3.	⌘ Vs.: Hakenkreuz- Mäander.	Sv. V 28.	
4.	Triobolen. ⌘ Vs.: Athenakopf.	Sv. VIII 2, 3. Wr. V 16.	350-200 (Hd., Wr.).
5.	⌘ Vs.: Europa auf Stier.	Sv. VII 8-14. Wr. VI 1-3.	220 (und später: Hd., Mc., Wr.).
6.	Attische Tetradrachmen. Vs.: Athenakopf. Rs.: Eule auf Amphora.	Sv. VIII 1. Wr. VI 4.	200-67 (Hd., Wr.).
7.	Drachmen. Vs.: Zeus-Ammon-Kopf.	Sv. VI 24. Wr. VI 9.	200-67 (Hd., Wr.).
8.	⌘ Vs.: Apollonkopf.	Sv. VI 25.	
9.	Attische Tetradrachmen. ⌘ Vs.: Zeuskopf.	Sv. VI 19-23, 27. VII 4-7. VIII 4, 5. Mc. XLI 2, 5. Wr. VI 6-8. Ep. XI 19.	200-67 (Hd., Mc., Wr.), einige sicher nach 116 (Sv. Nr. 99).
10.	⌘ Augustuskopf.	Sv. VIII 13, 14. Wr. VI 14.	augusteisch.

Sv. = Svoronos, Num. de la Crète anc. I Taf. 4 ff., S. 65 ff.

Bb. = Babelon, Traité des monnaies grecques II 3, Taf. 249 f., S. 938 ff.

Hd. = Head, Hist. num.<sup>3</sup> S. 460 ff.

Mc. = Macdonald, Catal. of the Hunterian Collect. II Taf. 40 f., S. 173 ff.

Wr. = Wroth, Catal. of the Coins of Crete (Brit. Mus.) Taf. 5 f., S. 18 ff.

Ep. = Εφημ. ἀρχαιολ. 1889, Taf. 11, S. 199 ff.

## UNGEWÖHNLICHE KNOSSISCHE UMGANG-LABYRINTHE

1.	Statere. Vs.: Ariadne-Kopf.	Sv. V 19, 22. Bb. V CCL 9, 10.	400-350 (Bb., Hd.).
2.	Statere. Vs.: Ariadne-Kopf.	Sv. VI 3-5. Bb. CCL 12. Mc. XL 23.	400-350 (Bb., Hd., Mc.); 431-350 (Wr.).
3.	Statere. Vs.: Ariadne-Kopf.	Sv. VI 1. Bb. CCL 11. Mc. XL 22. Wr. V 2.	400-350 (Bb., Hd., Mc.); 431-350 (Wr.).
4.	Statere. Vs.: Ariadne-Kopf.	Sv. VI 2. Wr. V 3.	400-350 (Hd.); 431-350 (Wr.).
5.	⌘ Vs.: Hakenkreuz-Mäander.	Sv. V 27.	(Vgl. S. 96 Nr. 3.)
6.	Drachmen. Vs.: Herakopf.	Bb. CCL 15.	350-300 (Bb.).
7.	Drachmen, Triobolen, Obolen. Vs.: Apollonkopf.	Sv. VI 8, 9, 15-17. Bb. CCL 16, 17. Wr. V 13-15.	350-300 (Bb.); nach 350 (Hd., Wr.).
8.	⌘ Vs.: Zeus-, Hera-, Apollonkopf.	Sv. VII 1-3.	
9.	⌘ Vs.: Stern.	Sv. VII 17. Wr. V 17.	350-220 (Wr.).
10.	⌘ Kopf des M. Antonius.	Sv. VIII 11, 12. Wr. VI 12.	67-Augustus.
11.	⌘ Vs.: Pflug.	Sv. VIII 6, 7. Ep. XI 20, 21. Wr. VI 13.	

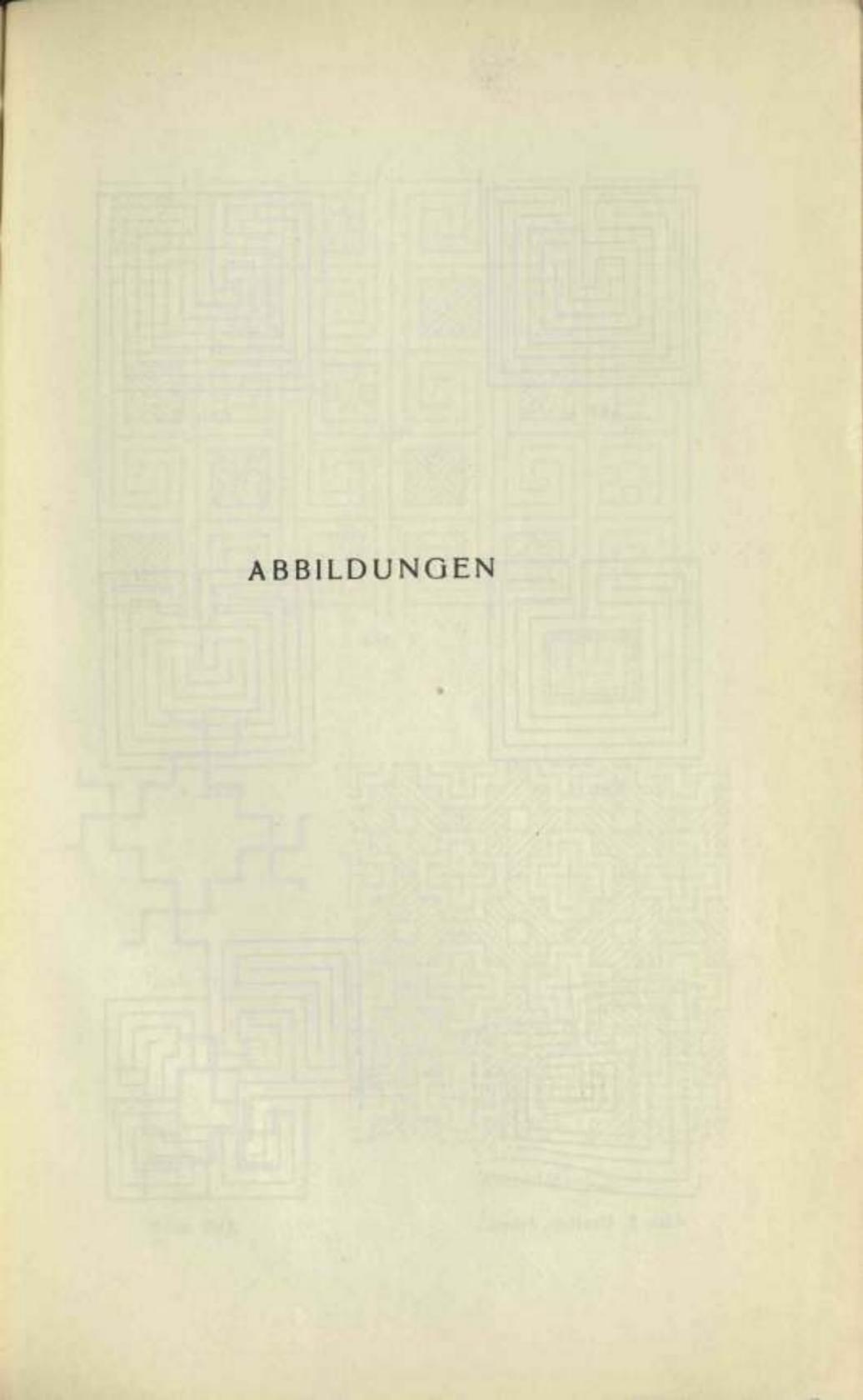
## Das runde Labyrinth

Attische Tetradrachmen. Vs.: Apollonkopf.	Sv. VI 18. Wr. VI 5.	200-67 (Hd., Wr.).
--	-------------------------	-----------------------

LAGEBEREICH DER KÖNIGLICHEN KUNST- UND WISSENSCHAFTEN

1	1874	1874	1874
2	1875	1875	1875
3	1876	1876	1876
4	1877	1877	1877
5	1878	1878	1878
6	1879	1879	1879
7	1880	1880	1880
8	1881	1881	1881
9	1882	1882	1882
10	1883	1883	1883
11	1884	1884	1884
12	1885	1885	1885
13	1886	1886	1886
14	1887	1887	1887
15	1888	1888	1888
16	1889	1889	1889
17	1890	1890	1890
18	1891	1891	1891
19	1892	1892	1892
20	1893	1893	1893
21	1894	1894	1894
22	1895	1895	1895
23	1896	1896	1896
24	1897	1897	1897
25	1898	1898	1898
26	1899	1899	1899
27	1900	1900	1900
28	1901	1901	1901
29	1902	1902	1902
30	1903	1903	1903
31	1904	1904	1904
32	1905	1905	1905
33	1906	1906	1906
34	1907	1907	1907
35	1908	1908	1908
36	1909	1909	1909
37	1910	1910	1910
38	1911	1911	1911
39	1912	1912	1912
40	1913	1913	1913
41	1914	1914	1914
42	1915	1915	1915
43	1916	1916	1916
44	1917	1917	1917
45	1918	1918	1918
46	1919	1919	1919
47	1920	1920	1920
48	1921	1921	1921
49	1922	1922	1922
50	1923	1923	1923
51	1924	1924	1924
52	1925	1925	1925
53	1926	1926	1926
54	1927	1927	1927
55	1928	1928	1928
56	1929	1929	1929
57	1930	1930	1930
58	1931	1931	1931
59	1932	1932	1932
60	1933	1933	1933
61	1934	1934	1934
62	1935	1935	1935
63	1936	1936	1936
64	1937	1937	1937
65	1938	1938	1938
66	1939	1939	1939
67	1940	1940	1940
68	1941	1941	1941
69	1942	1942	1942
70	1943	1943	1943
71	1944	1944	1944
72	1945	1945	1945
73	1946	1946	1946
74	1947	1947	1947
75	1948	1948	1948
76	1949	1949	1949
77	1950	1950	1950
78	1951	1951	1951
79	1952	1952	1952
80	1953	1953	1953
81	1954	1954	1954
82	1955	1955	1955
83	1956	1956	1956
84	1957	1957	1957
85	1958	1958	1958
86	1959	1959	1959
87	1960	1960	1960
88	1961	1961	1961
89	1962	1962	1962
90	1963	1963	1963
91	1964	1964	1964
92	1965	1965	1965
93	1966	1966	1966
94	1967	1967	1967
95	1968	1968	1968
96	1969	1969	1969
97	1970	1970	1970
98	1971	1971	1971
99	1972	1972	1972
100	1973	1973	1973

Das ist die Liste der Bücher, die in der Bibliothek der Königl. Kunst- und Wissenschaften vorhanden sind. Die Bücher sind in alphabetischer Reihenfolge angeordnet. Die Nummern 1 bis 100 sind in der ersten Spalte angegeben. Die Nummern 101 bis 200 sind in der zweiten Spalte angegeben. Die Nummern 201 bis 300 sind in der dritten Spalte angegeben. Die Nummern 301 bis 400 sind in der vierten Spalte angegeben. Die Nummern 401 bis 500 sind in der fünften Spalte angegeben. Die Nummern 501 bis 600 sind in der sechsten Spalte angegeben. Die Nummern 601 bis 700 sind in der siebten Spalte angegeben. Die Nummern 701 bis 800 sind in der achten Spalte angegeben. Die Nummern 801 bis 900 sind in der neunten Spalte angegeben. Die Nummern 901 bis 1000 sind in der zehnten Spalte angegeben.



ABBILDUNGEN

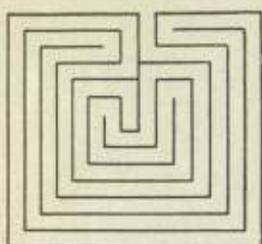


Abb. 1.

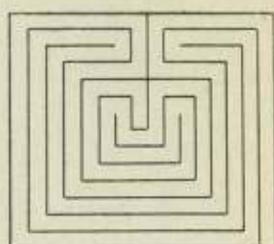


Abb. 2.

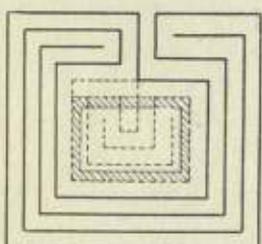


Abb. 3.

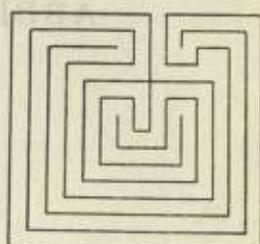


Abb. 4.

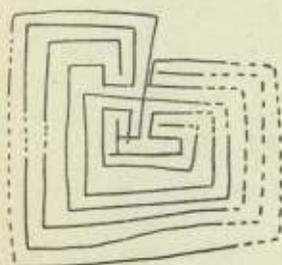


Abb. 5. Graffito, Athen.

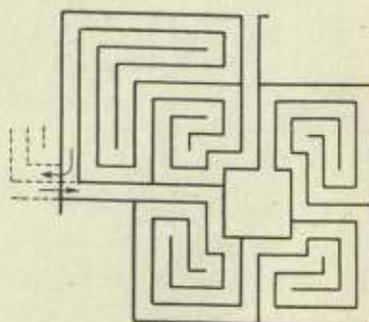


Abb. 6.

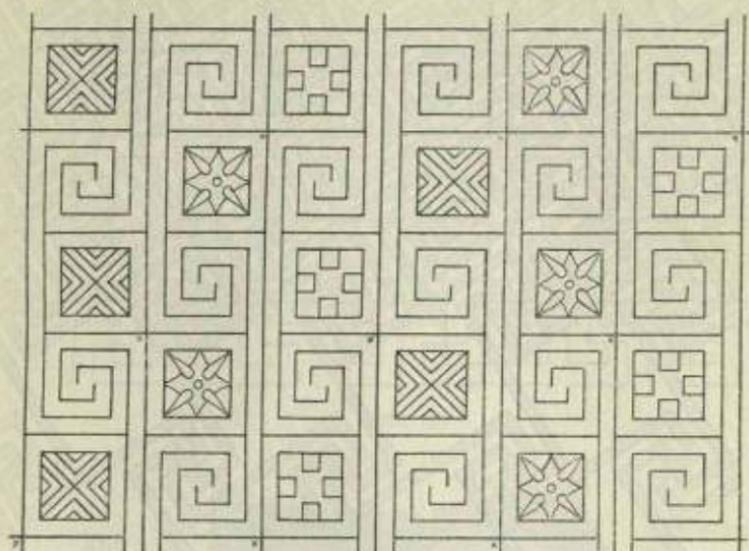


Abb. 7.

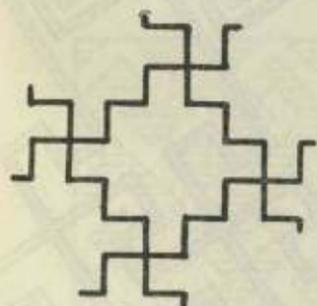


Abb. 8 (a).

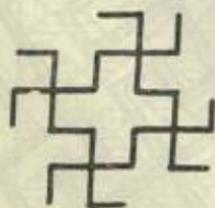


Abb. 9 (c).

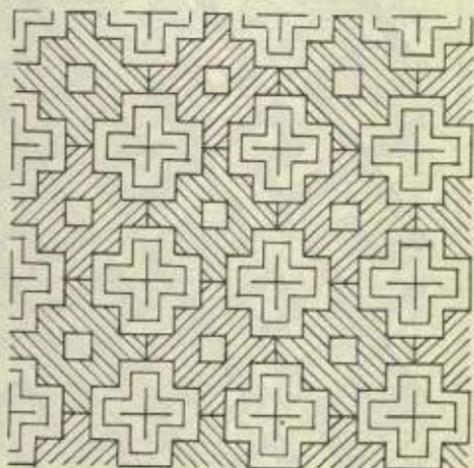


Abb. 10 (a+c).



Abb. 11.

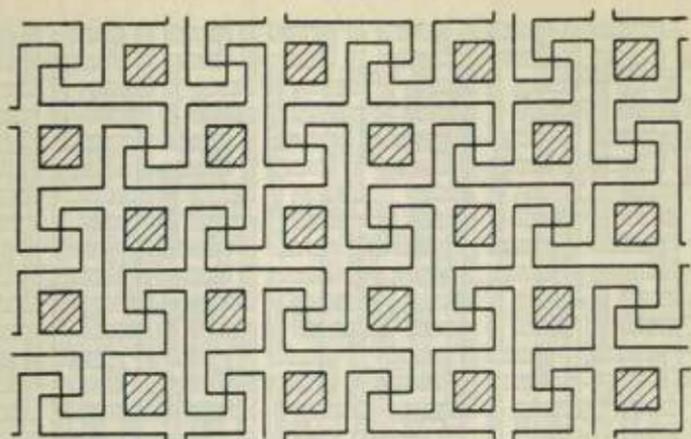


Abb. 12.

Abb. 13.



Samischer  
Tellerrand.



Abb. 14.



Abb. 15 (a).

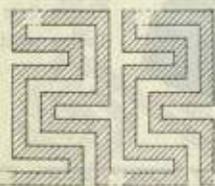


Abb. 16 (a).

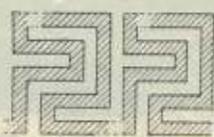


Abb. 17 (α; mit Brücke  
bei  $\times : \beta$ ).



Abb. 18 (β).

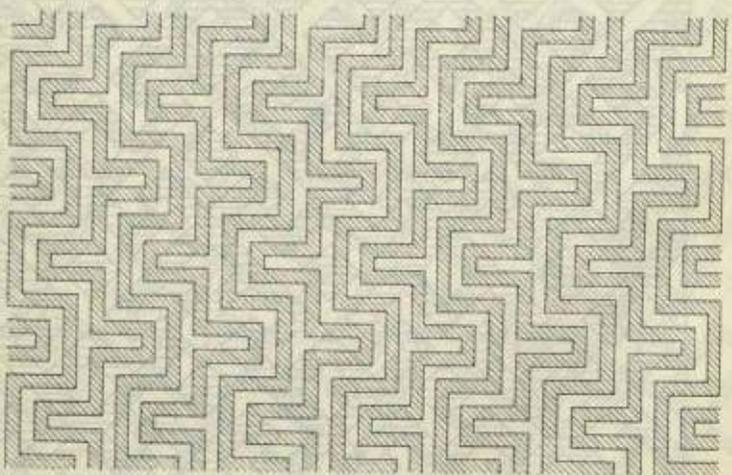


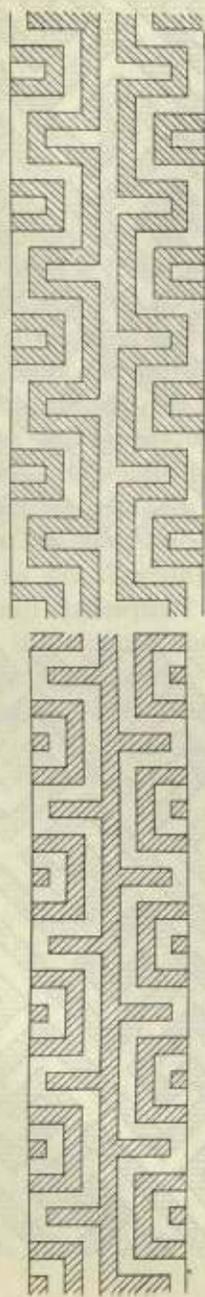
Abb. 19 (β).



( $+\alpha 1, +\alpha 2$ )

Abb. 20.

( $-\alpha 1$ )



( $+\alpha 2, +\alpha 1$ )

Abb. 21.

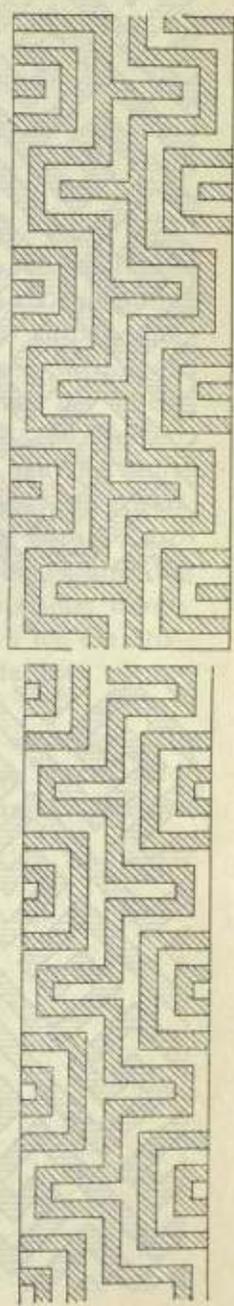
( $-\alpha 2$ )



( $+\beta 1$ )

Abb. 22.

( $-\beta 1, -\beta 2$ )



( $+\beta 2$ )

Abb. 23.

( $-\beta 2, -\beta 1$ )



Abb. 24.



Abb. 25.

## LEBENS LAUF

---

Ich bin geboren am 25. Mai 1893 zu Gernrode am Harz. Nach dem frühen Tode der Eltern wuchs ich in Leipzig im Hause meines Onkels K. Fügemann auf. Von 1904 an besuchte ich die Lateinische Hauptschule der Franckeschen Stiftungen in Halle. Ebenda begann ich 1913 mit dem Studium der Theologie und Philologie. Am Kriege nahm ich 1914-18 im Westen Teil. Danach studierte ich in Halle Klassische und Deutsche Philologie, bis ich mich in Carl Roberts Schule ganz der Altertumswissenschaft widmete. Bei seinem Nachfolger Georg Karo war ich Hilfsassistent; im Herbst 1927 ermöglichte er mir die Teilnahme an der Grabung in Tiryns und im Anschluss daran einen längeren Aufenthalt im Athener Institut, wo ich die Dissertation in ihrer ersten und späterhin auch in der hier vorgelegten Fassung abschloss.

An geistiger und menschlicher Förderung verdanke ich C. Robert und G. Karo das meiste. Nächst ihnen waren und sind meine liebsten Lehrer: E. Buschor, O. Kern, W. Weber, G. Wissowa †.

LEBENSLEHRE

Die Lebenslehre ist die Lehre von der  
Entstehung und Entwicklung der  
Lebewesen. Sie umfasst die  
Genetik, die Embryonalentwicklung,  
die Systematik und die Evolution.  
Die Lebenslehre ist eine der  
Hauptwissenschaften der Biologie.  
Sie beschäftigt sich mit den  
Lebensprozessen der Organismen  
und mit den Ursachen der  
Artenvielfalt. Die Lebenslehre  
ist eine der Grundlagen der  
Medizin und der Landwirtschaft.  
Die Lebenslehre ist eine der  
Hauptwissenschaften der Biologie.  
Sie beschäftigt sich mit den  
Lebensprozessen der Organismen  
und mit den Ursachen der  
Artenvielfalt. Die Lebenslehre  
ist eine der Grundlagen der  
Medizin und der Landwirtschaft.

## BERICHTIGUNGEN

- S. 25, Z. 9: hinter 'Streifen' füge ein '(von unten)'
- S. 32, Z. 6: ergänze am Rand 'Abb. 12.'
- S. 32, Z. 18:                    »    »    »    'Abb. 13.'
- S. 40, Z. 9/8 von unten: statt 'sieben- und neunzeiligen' lies 'siebenzeiligen'
- S. 68, Z. 13: hinter 'Homer. Waffen' füge ein '1. Aufl.'
- S. 70, Z. 10/11: statt '(γάμοι, στρατοί, . . . χορός)' lies '(γάμοι, στρατοί), . . . χορός.'
- S. 72, Z. 10 von unten: rücke '(ποτέ)' ans Ende der Zeile
- S. 75, Z. 19:                    statt 'S. 52' lies 'S. 60'
- S. 75, Z. 3 von unten: statt 'portentissimum . . . ingenii' lies 'portentosissimum . . . inpendii'
- S. 84, Z. 4/5:                    statt 'lemnische<sup>16</sup>, das etruskische' lies 'lemnische, das etruskische<sup>16</sup>'
- S. 84, 2. Absatz, Z. 1: hinter '«lemnischen Labyrinth»' füge ein '(Z. 23, § 90)'
- S. 93, Nr. 21, Z. 5:                statt 'αὐτὸν' lies 'αὐτοὶ'
- Abb. 20 ff.:                    sind auf beiliegendem Blatt in der richtigen Anordnung gedruckt.

•

Zahlreiche weitere Abbildungen, die aus Geldmangel nicht gedruckt werden konnten, meist Mäanderkonstruktionen, befinden sich in handschriftlicher Mappe im Athener Institut.

\*\*\*

BEZÜGSAHMEN

Die ... ..

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

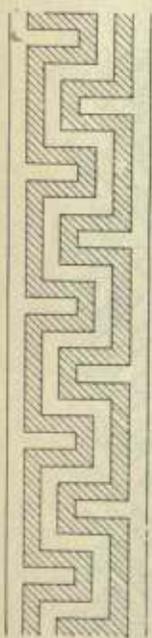
...



Abb. 24.



Abb. 25.



( $+\alpha 1, +\alpha 2$ )

Abb. 20.



( $-\alpha 1$ )



( $+\alpha 2, +\alpha 1$ )

Abb. 21.



( $-\alpha 2$ )



( $+\beta 1$ )

Abb. 22.

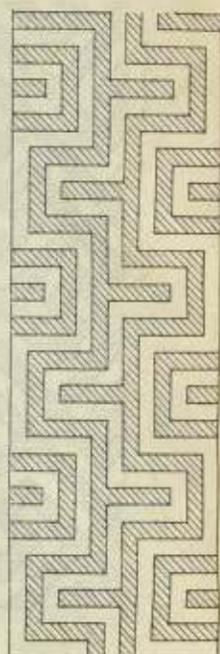


( $-\beta 1, -\beta 2$ )



( $+\beta 2$ )

Abb. 23.



( $-\beta 2, -\beta 1$ )



