



## Archäologische Miscellen

von

Julius Ziehen.

Mit 1 Textfigur.

1) **Z**u den unsicheren oder fälschlich herangezogenen Bildwerken der Sage von Zeus' Liebe zu Antiope ist durch das von Overbeck veröffentlichte<sup>1)</sup> Palermitaner Mosaik eine Darstellung hinzugekommen, deren Beziehung auf die Antiopesage wohl von niemand mehr bestritten wird. Die Gruppe des Satyrs, der die Nymphe umarmt, begegnet uns freilich sonst stets als einfache Genredarstellung aus dem Leben des dionysischen Kreises — allein auf dem Mosaik von Palermo zwingt die Zusammenstellung mit Leda und Danae ganz unzweifelhaft, in dem verwandelten Satyr des dritten Bildes den Göttervater und in der Nymphe die Tochter des Nykteus zu erkennen<sup>2)</sup>. Ich glaube, dass nach demselben Princip der Deutung des Einzelbildes nach Maassgabe des Bildercyclus sich noch ein anderes Bildwerk zur Antiopesage gewinnen lässt. In dem pompejanischen Hause Ins. IX 5 no. 11 finden wir in ein und demselben Gemache sicherlich als Gegenstücke einmal die Darstellung der Entführung des Ganymed (Sogliano no. 86), und ihr gegenüber das Bild (Sogliano no. 239) eines jugendlichen Satyrs der *'in atteggiamento di ammirazione e stupore scopre con la sin. una Baccante addormentata, dipinta di spalle allo spettatore. Accanto le giace un tamburello'*.

Es ist ja gewiss mit der Verwerthung derartiger Responson zu mythologischer

---

1) Berichte der Sächs. Gesellsch. der Wissensch. Hist.-Phil. Cl. 1873 Taf. 2, vgl. S. 105 ff. Ueber die pompejan. Darstellungen von Satyrn und Bacchanten vgl. neuerdings Rossbach Arch. Jahrbuch VIII (1893) S. 51 f.

2) Das Fragment der euripideischen Antiope (fr. 209 Nauck) scheint eine rationalistische Deutung des Antiope-mythos vorauszusetzen; leider lässt sich die Stelle, aus dem Zusammenhange losgerissen wie sie ist, wenig verwerthen.

Deutung mancher Missbrauch getrieben worden, und gerade aus dem Kreise der Metamorphosen-Denkmäler kann das angebliche Theophanobild der *Casa di Sallustio* als warnendes Beispiel dienen<sup>1)</sup>. Man wird bei diesem letzteren Bilde die Responsion gewiss nicht bis auf die innere Parallele ausdehnen dürfen. Immerhin liegt die Sache bei dem Theophanobild anders wie bei dem hier in Frage stehenden. Auch wenn wir in der vom Widder getragenen Gestalt ruhig Phrixos erkennen, so bleibt nach Verzicht auf die mythologische Parallele doch genug der äusseren Parallele — zweimal ein von einem Thier übers Meer getragenes menschliches Wesen —, um dem gewiss vorhandenen Responsionsbedürfniss des pompejanischen Malers zu genügen. Bei unserem Bilde ist ähnliches nicht der Fall: wer nicht annehmen will, dass der Künstler ganz willkürlich zwei gänzlich der Beziehung zu einander ermangelnde Bilder in einem Raum einander gegenübergestellt hat, der muss eine Beziehung der beiden Darstellungen durch die Deutung der einen auf Antiope, der anderen auf Ganymed herzustellen suchen. Nicht nur das Palermitaner Mosaik sondern auch das Silbergefäss von Valence<sup>2)</sup> zeigt, dass wir dem antiken Künstler wohl zutrauen dürfen, durch den Zusammenhang eine an sich nicht ganz klare Darstellung für genügend verdeutlicht zu halten. Freilich hat der Verfertiger des Gefässes von Valence durch Zufügung eines Eros den Beschauer auf den Charakter des Vorganges aufmerksam gemacht; auch mag bei der Kallistodarstellung des Pariser Gefässes in der Liebesumarmung der beiden Frauengestalten an sich ein Hinweis auf einen aussergewöhnlichen Vorgang vorliegen. Bei den beiden Antiopebildern liegt eine merkwürdig kühne und naive Typenübertragung vor, die der Künstler durch keine Zuthat zu erleichtern sich bemüht hat, und es ist interessant zu sehen, wie zwei verschiedene Typen der Vergewaltigung von Bacchantinnen durch Satyrn unabhängig von einander auf zwei so verschiedenartigen Bildwerken im Dienst eines anderen Mythos verwandt sind; mochte dem Beschauer seine Sagenkenntniss weiterhelfen, wenn ihn erst der Zusammenhang des Bilderkreises auf die vorliegende Sonderbeziehung aufmerksam gemacht hat.

Versagt doch bei gar manchem, gewiss auf Antiope zu deutenden Bilde der neueren Kunst auch dieses, an sich recht kümmerliche Erkennungszeichen<sup>3)</sup>.

1) Overbeck Poseidon S. 346 f.

2) Zuletzt besprochen von Bolte, *de mon. ad Odys. pertinentibus* S. 40, vgl. auch RML. II Sp. 933 f.

3) Ein Bild des Neapler Museums, wohl aus der Schule des Lionardo da Vinci stammend, No. 28 S. 189 der Guida v. J. 1892, zeigt neben einem Satyrn, der eine schlafende Bacchantin betrachtet,

2) Das zuletzt bei Engelmann Bilderatlas zur Odyssee no. 22 reproducirte Vasenbild Mus. Borb. XIII T. 58 stellt, wie schwerlich irgend welchem Zweifel unterliegen kann, und wie auch der neuste Herausgeber ohne irgend welches Bedenken erklärt, den Meergott dar, wie er »sich mit einer Keule gegen zwei Krieger (Menelaos und Genoss) vertheidigt, die mit Schwert und Speer auf ihn losgehen.« Die Darstellung entspricht, was übrigens durchaus nicht auffallend ist, der homerischen Erzählung (Odys. 4, 382 ff.) nur ungefähr: statt dreier Gefährten, die Menelaos bei Homer mit sich nimmt, finden wir auf dem Vasenbilde nur einen; auch ist im Epos nicht von einem Kampfe die Rede, vielmehr wird Proteus durch die Helden überlistet; endlich stimmen die Verwandlungen nicht überein: Homer erwähnt (V. 456 ff.) die in einen Löwen, in einen Drachen, Panther und ein Wildschwein, sowie in Wasser und in einen Baum; auf dem Vasenbilde begegnet uns der Meergott mit Fisch(?)leibern, die in Krebsscheeren ausgehen, und mit dem Vordertheil von Hunden, die aus seinem Unterleibe hervorgehen. Doch abgesehen von diesen Verschiedenheiten, auch die Art, wie die Verwandlungen des Proteus dargestellt sind, ist sehr sonderbar und legt den Gedanken nahe, dass wir es mit einem durch einfache Uebertragung von einer anderen mythologischen Figur gewonnenen Typus zu thun haben. Es existirt meines Wissens keine andere antike Darstellung der Metamorphosen des Proteus<sup>1)</sup> aus verwandtem Kunstkreise; am nächsten steht unserem Vasenbilde die gewiss fälschlich auf den Gigantenkampf der Götter bezogene Vase DAK II 67, 850, auf der in den beiden Kriegern, die den geflügelten, stark ornamental gehaltenen Dämon in der Mitte angreifen, niemand irgend welche Götter erkennen wird. Im übrigen erinnert die ganze Bildung unserer Proteusfigur am ehesten an die der zahlreichen

---

2 Eroten; obwohl sonst nichts auf Antiope hindeutet, werden wir die Darstellung doch auf sie beziehen müssen, da der Künstler schwerlich für einen gewöhnlichen Satyr 2 Eroten bemüht hätte. Auf die Beigabe eines pfeilschiessenden Eroten hat sich Tizian in dem Antiopebild des Louvre, das unter dem Namen Venus von Pardo bekannt ist, beschränkt (s. Crowe-Cavalcas. Tizian II 618 ff.); dem gleichen Zusatz eines Eroten verdankt Correggio's Antiopebild im Louvre den Namen »Schlafende Venus mit Amor und einem Satyr«. Watteau, um noch eine, der berühmtesten Kunstdarstellungen der Antiope aus neuerer Zeit heranzuziehen (s. Hannover, Antoine Watteau S. 85 f.), giebt nur die beiden Gestalten der schlummernden Jungfrau und des ihr nahenden Satyrs; vielleicht hat er durch die gewaltige Grösse des letzteren andeuten wollen, dass wir es mit dem verwandelten Zeus zu thun haben.

1) Vgl. über Proteus ausser PRE. v. Proteus noch Preller, Griechische Mythologie I<sup>3</sup> 500. Von der Bull. 1839 S. 47 citirten Gemme steht mir leider hier weder ein Abdruck noch eine Abbildung zur Verfügung. Als Schildzeichen erscheint die Figur des Proteus bei Pindarus Thebanus V. 872. — Sil. VII 421 ff. erwähnt von den *variae formae*, in die sich Proteus verwandelt, die des Drachen und des Löwen.

Seedämonen der griechischen Kunst, vor Allem an die Gestalt der Skylla. Für diese lag, wie das neuerdings Bolte a. a. O. S. 48 wieder richtig hervorgehoben hat, eine Verwandlungssage in dem alten Epos nicht vor, sondern ist erst aus den Kunstdarstellungen, ähnlich wie bei den Sirenen, herausgesponnen worden. Wann die Kunstdarstellung der Skylla zu der in den erhaltenen Denkmälern durchgängigen Form gekommen ist, scheint noch nicht festgestellt; die bezeugten Kunstwerke bestimmter antiker Künstler (s. Baumeister Denkm. III 1682) fallen sämtlich in die nachskopasische Zeit; doch wird man die Annahme nicht zu kühn finden, dass die Darstellung der Skylla bereits vor Skopas feste Form zu bekommen begann, und vielleicht ist in der offenbaren Entlehnung unseres Vasenbildes aus einem skyllaähnlichen Typus ein Argument für das höhere Alter eben dieses Typus zu gewinnen. Wir hätten dann den eigenthümlichen Fall, dass zur Kunstdarstellung einer Metamorphose durch Typenübertragung eine Darstellung benutzt wurde, aus der ihrerseits wieder die Sage eine Metamorphosentradition herausspann.

3) Pervanoglu hat in den *Nuove Memorie dell' Istituto* (auf Taf. VI no. 4, vgl. S. 75 f.) das Fragment eines kleinen Thonreliefs aus Tegea veröffentlicht, auf dem, wie er sich ausdrückt, *vi troviamo rappresentato un guerriero molto frammentato, il quale un piccolo ragazzino pare voglia fare attento a qualche cosa, forse Aurora che mostra a Paride Venere*. Das Fragment befindet sich jetzt im Saal der Terracotten und Bronzen des Polytechnikums in Athen; seine richtige Deutung — denn mit der von Pervanoglu vorgeschlagenen wird man sich kaum auseinanderzusetzen haben — hat das Bruchstück, wie es scheint, noch immer nicht gefunden. Und doch liegt die Erklärung nahe genug: eine genauere Betrachtung auch nur der Abbildung in den *Nuove Memorie* macht es unzweifelhaft, dass der Krieger im Begriff ist, vorstürzend sein Schwert zu ziehen, und dass er daran von einem eilig herangeflogenen Erosen gehindert wird. Der Rest einer zweiten Figur vor dem Krieger ist meiner Erinnerung nach auch vor dem Originale zu undeutlich, um mit Bestimmtheit gedeutet zu werden; doch genügen die vorhandenen Elemente der Darstellung vollkommen, um das Ganze nicht nur ergänzend herzustellen, sondern auch zu deuten. Wir haben Menelaos vor uns, der im Begriffe ist, die wiedereroberte Helena zu bestrafen, dessen Zorn aber durch die Anmuth seines Weibes besänftigt wird — ein Eros fällt dem Helden in den Arm, ihn am Herausziehen des Schwertes zu hindern.

Unter den zahlreichen Darstellungen der Wiedergewinnung der Helena in der alten Kunst steht der hier behandelten wohl am nächsten das von Dilthey A. Ztg. 37 Taf. 7, 2 veröffentlichte Thonrelief — auch dort ist die Macht des Liebreizes

der Helena in der Gestalt von diesmal zwei Eroten symbolisirt. Aehnlich wie dort wird auch bei dem Thonrelief von Tegea vor Menelaos die knieende Figur der Helena zu ergänzen sein, die freilich hier ihre Hand nicht bis zum Kinn des Helden erhoben haben kann. Der wohl mehr rohen als burlesk gedachten<sup>1)</sup> Darstellung des spätrömischen Reliefs gegenüber zeigt das Fragment von Tegea entschieden die reinere Formgebung der griechischen Kunst. Die zahlreichen Variationen, die uns selbst für die eine Version des Mythos von Helenas Wiedergewinnung in der antiken Kunst begegnen, sind oft genug dargelegt worden, um hier nicht weiter berührt werden zu müssen<sup>2)</sup>.

4) Das Vasenbild, das zu Anfang dieser Zeilen nach einer s. Z. vor dem Original mit freundlicher Erlaubniss des Herrn Generalephoros Kabbadias angefertigten Skizze wiedergegeben ist, stammt von einer rothfigurigen Lekythos, die mit einer ganzen Reihe von Gefässen ähnlicher Art durch Schenkung des Herrn Andropulos in Eretria vor Kurzem ins Athenische Nationalmuseum gekommen ist. Höhe des Gefässes 18,5 cm; Bildhöhe 6 cm; Umfang des Gefässes in der Mitte der Bildhöhe 22 cm. Der Raum zwischen den Figuren ist mit schwarzer Farbe nur flüchtig ausgefüllt, so dass der rothe Thongrund an vielen Stellen deutlich durchschimmert; die Zeichnung der Figuren ist wenig sorgfältig, aber flott und gewandt.

Wir sehen einen Raum, der wie eine Felsengrotte aussieht, hinter der auf beiden Seiten die Zweige völlig entblätterter Bäume<sup>3)</sup> hervorragen. Innerhalb dieser Höhle erscheinen zwei Gestalten, die in völlig gleicher Weise auf menschlichem Leibe einen Schweinekopf zeigen. Die eine derselben kriecht von links her doch wohl aus dem Innern der Höhle hervor, indes die andere auf der rechten Seite des Ein-

---

1) Auch dem Vasenbilde Monum. XI 20 ist ein komischer Charakter schwerlich zuzuschreiben; die Bewegungen der eilenden Gestalten sind mit Uebertreibung dargestellt, aber gewiss ernst gemeint. Dass an Stelle des Götterbildes die Göttin — diesmal sitzend — selbst erscheint, hat an zahlreichen verwandten Darstellungen, z. B. der Kassandravase RML. II Sp. 979 f., seine Analogie.

2) Vgl. der Kürze halber über die Kunstdarstellungen von Helena's Wiedergewinnung RML. unter d. W. Helena. Was die s. Z. von mir veröffentlichte Schmalseite des Pester Sarkophages Arch.-epigraph. Mitt. Bd. XII S. 65 F. 19 betrifft, so kann ich auch nach dem Bekanntwerden der ähnlichen Darstellung am Nympheum von Side (s. Lanckoronski Städte Pamphyliens u. s. w. I S. 147 F. 102) nur an der Deutung des Pester Reliefs auf Menelaos und Helena festhalten; wenn die von Lanckoronski veröffentlichte Skizze des Reliefs von Side das offenbar stark zerstörte Bildwerk genau wiedergibt, so liegt eben eine eigenthümliche Typenübertragung vor; das Pester Relief wird man keinesfalls auf Ares und Aphrodite deuten dürfen.

3) Vgl. die Philoktetvase Castellani No. 64 und die Vase Mus. Gregoriano no. 133 (Helbig II S. 268).

ganges der Grotte hockt und den Kopf rückwärts, vielleicht ihrem Genossen zugewendet hat.

Die Deutung des Bildes kann kaum fraglich sein: wir sehen zwei der von Kirke verwandelten Gefährten des Odysseus vor uns; auch der Maler unserer Lekythos hat das aus anderen Kirkedenkmalern ja allbekannte Verfahren angewandt, durch die Mischfigur das Resultat der Verwandlung mit der Darstellung des Zustandes vor der Metamorphose zu verbinden.

Wenn das Gefäss demnach in der Darstellung der Metamorphose nichts Merkwürdiges bietet, so ist es doch in anderer Hinsicht von Interesse: wie haben wir die dargestellte Scene zu verstehen, für die sich in der homerischen Erzählung kein Anhaltspunkt findet und die auch auf den bisher bekannten Kirkedenkmalern meines Wissens nicht ihres Gleichen hat? Es giebt für die Erklärung dieser auf zwei Nebenfiguren des Mythos beschränkten Darstellung nur zwei Möglichkeiten: entweder hat der Vasenmaler das Bild als selbständiges Ganzes beabsichtigt und ein Genrebild aus dem Schweinedasein der Odysseusgefährten geben wollen, oder das Bild der Eretrienser Lekythos ist das Bruchstück einer grösseren Originalcomposition, von der der Vasenmaler aus sonderbarer Laune wie aus Raummangel nur eben diese Neben- gruppe aufgenommen hätte. Abzuweisen ist keine dieser beiden Möglichkeiten: wir begegnen in der attischen Vasenmalerei ja schon früh der Tendenz, neben einzelnen Hauptmomenten der Sage genreartig einzelne Momente aus dem Nebenwerk der Sagenvorgänge darzustellen; wenn wir statt des Oedipus der thebanischen Sphinx einen der namenlosen Jünglinge finden, die dem Ungeheuer zum Opfer gefallen sind, wenn uns Athena dargestellt ist, wie sie am Epeiospferde beschäftigt ist — in solchen und ähnlichen Fällen zeigt die Kunst schon früh die Neigung, an Stelle der prägnanten Hauptmomente des Mythos mehr situationslose Nebenvorgänge zur Darstellung zu wählen. Unmöglich würde diese Deutung auch bei unserer Vase nicht sein.

Immerhin ist es wahrscheinlicher, dass wir es bei dem Bilde der Lekythos aus Eretria mit dem Bruchstück einer grösseren Darstellung zu thun haben. Man kann zu Gunsten dieser Ansicht vor Allem anführen, dass der aus der Höhle herauskriechende Odysseusgefährte doch wohl durch einen aussen sich abspielenden Vorgang in Bewegung gesetzt ist. Die Gefährten würden dann ähnlich an dem Hauptvorgange, sicher der Begegnung des Odysseus mit der Zauberin, ihre Theilnahme bezeugen, wie das der eine am Boden liegende Gefährte des Vasenbildes Overbeck Heroengallerie Taf. 32, 2 in unzweifelhafter Weise thut. Freilich würde bei dem

Vorbilde unserer Lekythos die Gesamtdarstellung nicht so eng geschlossen gewesen sein können, wie sie es auf dem Vasenbilde bei Overbeck ist; Odysseus und Kirke bildeten neben der Höhle eine Gruppe für sich und die beiden Bildhälften mögen auf anderen Vasen ähnlich vertheilt gewesen sein, wie etwa die beiden Bildtheile der Klytämnestravase Monum. VIII 15 (= Engelmann Atlas z. Odys. no. 3 auf Taf. 1). Für das Vorkommen einzelner, offenbar aus einem grösseren Ganzen herausgenommener Figuren, die sicher nur Nebenfiguren der ursprünglichen Gesamtdarstellung gewesen sind, ist der fliehende Perser der Vase Arch. Jahrbuch 1891 S. 24 ein interessantes Beispiel. Nachweisbar ist eine grössere Darstellung der Art, wie sie das Original des Vasenbildes von Eretria bilden könnte, im Kreise der bisher bekannten Kirkedenkmäler meines Wissens nicht.

5) Sehr mit Recht hat Helbig Führer durch die Samml. Roms II no. 717 die Deutung des bekannten und oft publicirten Reliefs der Sammlung Albani mit der Darstellung des zusammenbrechenden schildtragenden Mannes auf Kapaneus unter Hinweis auf die mangelnde kriegerische Ausrüstung des Dargestellten abgelehnt. Freilich, was Helbig an die Stelle der bisher üblichen Deutung setzt, wird nur zum Theil auf Sicherheit Anspruch machen können. Dass die Einzelfigur des Albanischen Reliefs durch die breite Binde als König oder Priester bezeichnet ist, wird schwerlich anzufechten sein, vielmehr den Ausgangspunkt jeder weiteren Interpretation des Bildwerkes zu bilden haben. Sehr fraglich aber sind die weiteren Ausführungen Helbig's: »vielmehr scheint es, dass der dargestellte Mann, während er ungerüstet war, wider Erwarten von Feinden überfallen worden ist, und nur eben Zeit gefunden hat einen Schild zu ergreifen. Man könnte beispielshalber an die Ermordung Agamemnon's denken«. Was die Deutung des Reliefs erschwert, ist die vollständige Isolirtheit der Figur, zu der wir eine den dargestellten Vorgang bedingende Umgebung ja sicher hinzuzudenken haben; nur wird es darauf ankommen, die Ergänzung so zu wählen, dass ihr Fehlen in der vorliegenden, auf die Einzelfigur beschränkten Darstellung am ehesten zu erklären ist. Dies letztere ist nun bei der von Helbig vorgeschlagenen Deutung wenig der Fall. Eine Darstellung der Ermordung Agamemnon's lässt sich schwerlich ohne die handelnden Personen, ohne zum mindesten Ägisthos oder Klytämnestra, denken. In diesem Betracht bot die alte Erklärung auf Kapaneus, den der Blitz des unsichtbaren Himmelsgottes trifft, weniger Bedenken. Lassen wir uns diesen Vorzug der älteren Deutung nicht entgehen und machen von Helbig's Hinweis auf die Binde als Abzeichen eines Priesters oder Königs Gebrauch, so bietet sich ziemlich ungezwungen die Deutung auf Salmeoneus, den schon in der homerischen Dichtung



(Odyss. 11, 235) bekannten König von Elis, der sich dem Zeus gleichzustellen sucht und deshalb von diesem mit dem Blitze getroffen und in der Unterwelt der Strafe überliefert ward<sup>1)</sup>).

Ein Epigramm der griechischen Anthologie (II 255, 3 SQ. 1064) bezeugt uns, dass von Polygnot ein Bild des vom Zeus bestraften Salmoneus existirt hat; die Situation, auf die der Dichter mit seiner epigrammatischen Wendung abzielt, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen<sup>2)</sup>. Es ist eigenthümlich, dass ein anderes Werk desselben Polygnot nach der Beschreibung des Plinius (s. SQ. 1063), wie das von Urlichs geschehen ist, auf Kapaneus gedeutet werden konnte. Ziemlich sicher ist, dass sowohl die in der Anthologie beschriebene Figur wie die des plinianischen Bildwerkes, *in qua dubitatur an ascendentem cum clipeo pinxerit an descendentem*, Einzelfiguren waren.

6) Mit Staunen liest man bei dem von Vielen gar nicht mehr zur antiken lateinischen Litteratur gerechneten Byzantiner Corippus, dem sonderbaren Epigonen der grossen römischen Epiker, dem man — nicht ganz mit Recht — so sehr übel nimmt, dass er acht Regierungstage seines Beschützers, des Kaisers Justin, in nicht weniger als drei Büchern seines Lobgedichtes behandelt hat, an einer Stelle seiner *Johannis* (IV 320 ff.) folgenden Vergleich:

*cursu rapido Maurusia turba  
confluit, et nigrae facies tentoria complent.  
ut quondam Ditem moturum proelia divis  
concilium fecisse ferunt et mille per amplas  
monstra vias venisse, Hydram tristemque Megaeram,  
atque Charona senem deserta currere cymba,  
Tisiphonen validam flammis et pondere pinum  
quassantem, Alecto tortis saevisse chelydris,  
quaeque sub ingenti facies monstrantur Averno.*

1) Vgl. über Salmoneus Verg. Aen. VI 585 ff. mit Schol.; Manil., Astronom. V 91 ff. Hygin. f. 60; 61 und 250. Appollod. I 9, 7. Lukian Timon. 2; Philopatr. 4. Es ist wahrscheinlich, dass die römische Sage vom Tode des Tullus Hostilius (s. Cic. *de re publ.* 2, 17; Dion. Hal. III 35) unter dem Einflusse des Salmoneusmythos entstanden ist. Uebrigens kommt das Motiv, dass ein irdischer König sich so weit überhebt, dem Götterkönig sich gleichzustellen, auch sonst in der griechischen Mythologie gelegentlich vor.

2) Brunn K. G. I 217 lässt das Epigramm des Tullius Geminus 'von einer Darstellung des noch in der Unterwelt vom Blitze des Zeus heimgesuchten Salmoneus handeln'; eine fortwährende Bestrafung dieser Art in der Unterwelt ist nirgends bezeugt und schwerlich anzunehmen; der Epigrammatiker wird wohl nur die in der Kunstdarstellung verewigte Tödtung meinen.



Die mythologische Anspielung, die dieser Vergleich enthält, wird schwerlich aus der classischen Mythologie sonstwie zu belegen sein; von Kämpfen, die Hades im Verein mit den Göttern gegen Herakles besteht, weiss die geographisch ausdeutende Version des Streites um Pylos zu erzählen<sup>1)</sup>; von einer Auflehnung und einem Kriege des Unterweltgottes gegen die Himmelsgötter ist meines Wissens in der antiken Litteratur sonst nirgends die Rede. Die Ausführlichkeit, mit der Corippus den Vorgang zu schildern weiss, giebt uns vielleicht einen Fingerzeig, wo wir die Quelle des sicher nicht von ihm selbst erfundenen Mythos zu suchen haben; das Wahrscheinlichste scheint mir, dass ein Epiker aus der Schule des Nonnos in einem uns verloren gegangenen Gedicht diesen gewiss erst in spätgriechischer Zeit entstandenen Sagenstoff behandelt hat. Dass die ganze Art der Darstellung des byzantinischen Dichters auf eine anderweit vorliegende genaue Erzählung von des Hades Empörung schliessen lässt, scheint mir unzweifelhaft.

---

1) Preller Griech. Myth. II 240. Welcker Bulletino 1831, S. 132 ff. hat das Münchener Marpessavasenbild Jahn No. 745 auf den Kampf des Hades mit den Göttern bei Pylos gedeutet und bei dieser Gelegenheit über diese Sage die nöthigen Auseinandersetzungen gegeben; Spuren einer alten Sage von einem Kampfe zwischen Hades und Ajas hat Usener *de carmine quodam Phocaico* nachgewiesen.