

51  
5359  
9. (H. 1. 1. 1.)  
Lohman

# HERAKLES

DER SATYR UND DREIFUSSRÄUBER

EIN GRIECHISCHES VASENBILD.

*Ernie Aubrey*

Bibliothèque Maison de l'Orient



135631

# HERAKLES

## DER SATYR UND DREIFUSSRÄUBER

EIN GRIECHISCHES VASENBILD

ERLÄUTERT VON

**ERNST CURTIUS.**

MIT EINER NACHSCHRIFT

VON

**EDUARD GERHARD.**

---

ZWÖLFTES PROGRAMM.

DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN

ZUM GEDÄCHTNISSTAG WINCKELMANN'S.

NEBST EINER ABBILDUNG.

BERLIN 1852.

GEDRUCKT AUF KOSTEN DER ARCHÄOLOGISCHEN GESELLSCHAFT.

IN COMMISSION BEI W. HERTZ. (BESSERSCHE BUCHHANDLUNG.)

Jedes ansehnlichere Denkmal, das aus dem verschütteten Schatzhause der hellenischen Kunst an das Tageslicht tritt, pflegt auf uns einen doppelten Eindruck zu machen. Es spricht uns an wie ein Altbekanntes, denn es begegnet uns dasselbe Gesetz der Form, es wehet uns derselbe Hauch des Lebens an, welcher im Grossen wie im Kleinen alle Schöpfungen der Hellenen durchdringt. Andererseits ist von allen Werken alter Kunst keines dem anderen gleich. Je gründlicher die antiken Bildwerke oder die heiligen Bauwerke der Hellenen untersucht werden, desto mehr taucht aus der scheinbaren Gleichförmigkeit die reichste Mannigfaltigkeit hervor, und selbst in den untergeordneten Gattungen des Kunstbetriebes finden wir nirgends eine fabrikmässige Wiederholung. Die eigenthümliche Kraft des bildenden Geistes der Hellenen offenbart sich gerade darin, dass er, ohne das Althergebrachte muthwillig zu verlassen oder im Haschen nach Originalität Gesetz und Ueberlieferung zu verschmähen, dennoch in unerschöpflicher Frische immer Neues hervorgebracht und der Natur gleich Gesetz und Freiheit, Einheit und Mannigfaltigkeit zu verbinden gewusst hat.

Jenen zwiefachen Eindruck, der uns in das eigenthümliche Wesen griechischer Kunst einführt, macht auch das Doppelbild eines unteritalischen Thongefässes; es ist vor längerer Zeit in der Fontana'schen Sammlung in Triest für Gerhard abgezeichnet worden, welcher es mir zur Herausgabe für die archäologische Decemberfeier freundlichst anvertraut hat<sup>1)</sup>. Es sind zwei Darstellungen, die sich ihrer Gruppierung wie dem Inhalte nach genau entsprechen. Das Lokal, in welchem die Handlung des oberen Bildes gedacht werden soll, ist durch einen Lorbeerbaum angedeutet; er bezeichnet den Hain, in welchem der delphische Apollotempel lag, denselben Hain, von dem noch jetzt ein Baum sich erhalten hat, dessen immergrüne Zweige benutzt werden, an den christlichen Festen die Kapelle zu schmücken, welche sich oberhalb des Apollinischen Heiligthums erhoben hat. Es ist also der delphische Tempelhof, auf welchem ein breitköpfiger, bärtiger Satyr, geschwänzt und ziegenohrig, den aus dem Heiligthume entwendeten Dreifuss forttragen will. Die Ringe zwischen den Füßen desselben sind über der rechten Schulter des Satyrs angedeutet; der vordere Ring aber, welcher einen Theil der Figur verdeckt haben würde, ist der freieren und kla-

reren Zeichnung zu Liebe weggelassen worden. Dem Tempelräuber folgt auf dem Fusse der bekränzte Apollon, dem bei eilendem Schritte das leichte Gewand rückwärts flattert. Mit geschwungener Keule bedroht er den Fliehenden, welcher, wie aus seiner Haltung deutlich hervorgeht, gleich nach verübter That angstvoll und verzagt die Strafe des zürnenden Gottes über sich herankommen sieht. Er verkriecht sich gleichsam zwischen den Füßen des Tempelgeräthes; ihm gebricht es an Muth zur Gegenwehr, ja selbst zur Flucht; er sieht nur rückwärts und sucht in sklavenmässiger Feigheit sich so gut es gehen mag, vor der wohlverdienten Züchtigung zu schützen.

Auf der anderen Seite sind es ebenfalls zwei Figuren, welche die einfache Handlung bilden. Ein Satyr kommt von der Linken auf Perseus zugelaufen. Aber mitten im Laufe hält er inne; er bedeckt sein Gesicht, der rechte Fuss haftet wie eingewurzelt am Boden; der rechte Arm ist mit ausgereckten Fingern in die Höhe gestreckt — jede Bewegung zeigt, dass ihm etwas Unerhörtes entgegentritt, das ihn in vollster Bewegung plötzlich lähmt und aller Besinnung beraubt. Dies Schreckniss ist das Medusenhaupt, das ihm Perseus entgegenhält. Perseus bildet dem Satyr gegenüber den vollkommensten Gegensatz. Mit der heiteren Ruhe des Heros, voll Anmuth und Würde, in der Gewissheit des leichten Sieges steht er da, ohne nur den überwundenen Feind eines Blickes zu würdigen. Der über der Brust zusammengehaltene Mantel fällt hinter dem Rücken nieder und lässt die jugendliche Gestalt frei, welche durch Helm, Schwert, Harpe und Jagdstiefel näher bezeichnet ist. Von oben trägt eine Eule die Siegerbinde herbei; eine zweite Binde ist, wie herabfallend, vor den Füßen des Satyr angebracht; aus dem Boden spriessen blumenartige Verzierungen auf; der blätterlose Baum endlich, welcher zwischen Perseus und dem Satyr steht, scheint anzudeuten, wie auch in der Natur dem Medusenhaupte gegenüber alles Leben erstarrt. Es ist ein ähnlicher Gedanke, wie wenn die Sage meldet, ganz Seriphos sei durch Perseus in eine dürre Steinklippe verwandelt worden.

Wir sehen, es entsprechen sich die beiden Bilder nicht bloss in der Zahl der handelnden Personen, in der äusseren Symmetrie und dem auf beiden Seiten wiederkehrenden Gegensatze von Feigheit und Muth, Sieg und Niederlage — sondern es haben beide Darstellungen auch den gemeinsamen Inhalt, dass sie Göttern und Heroen Satyrn gegenüberstellen.

Warum Satyrn die Lieblinge der bildenden Künstler waren, lehrt auch ein nur oberflächliches Kunstverständniss. Es waren nach der griechischen Vorstellung Naturkinder, deren Bewegungen durch kein Pathos, wie es den heroischen Gestalten eigen

war, durch keine Convenienz der Sitte gehemmt, in jeder Lage mit voller Naivität alle Stimmungen ausdrückten. Angst und Schrecken, Uebermuth und Laune, lüsterne Begierde und Widerwillen, Staunen, Schmerz und Jubel konnte der Künstler, sei es in der Zeichnung, sei es in freier Gestalt, nicht völliger zum Ausdrucke bringen, als in Darstellung von Satyrn. Daher diese Fülle bacchischer Schwärme und Tänze, in deren Darstellung die alte Kunst nicht müde wurde; ein unerschöpfliches Feld für künstlerisches Studium und erfreuende Anschauung.

Es giebt aber eine andere Gattung satyresker Darstellungen, welche der Forschung nach reicheren Stoff darbietet; es sind solche, welche Satyrn ausserhalb des dionysischen Thiasos mit Scenen der Götter und Heroengeschichte in Verbindung setzen, und zwar lässt sich, wie ich glaube, eine dreifache Art unterscheiden, in welcher sich Satyrn bei nicht dionysischen Scenen betheiligen.

Zuerst giebt es eine Reihe von Darstellungen, wo sich im Hintergrunde Satyrn in ganzer Gestalt, als Kopf oder Brustbild blicken lassen. Hier beweist schon ihre zurückgeschobene und unausgeführte Gestalt, dass sie als Nebenwerk zu betrachten sind; mit dem Hintergrunde verwachsen, sind sie eine symbolische Andeutung der Gegend, in welcher die den Vorgrund einnehmenden Figuren handeln. Sie bezeichnen die Wildniss des Landes, welche der höheren Kultur, dem durch heroische Thaten begründeten Stadtleben voranging. Daher sind sie am Orte z. B. bei dem Drachenkampfe des Kadmos, dem Vorspiele der Gründung von Theben.

Wichtiger ist eine zweite Gattung von Denkmälern, wo die Satyrn in den Vordergrund treten, um sich mit den handelnden Heroen in lebendige Beziehung zu setzen. Die Zahl der Satyrn ist dabei gleichgültig; lehrreich aber ist es, die verschiedenartigen Beziehungen in das Auge zu fassen, welche nun zwischen der satyresken und heroischen Welt eintreten. Das Natürlichste ist, dass die Heroen, sobald sie in den Kreis der nichtsnutzigen Satyrn eintreten, durch ihre blosse Erscheinung Schrecken und Angst hervorrufen. So sehen wir Herakles Ankunft bei einem Zechgelage des Dionysos und seiner Gefährten, welche von dem unerwarteten Anblicke überwältigt, im Gefühle ihres Nichts, zu Boden stürzen. Anders zeigen sie sich, wenn der thatenmüde Herakles ausruht und sie in vorwitzigem Uebermuth die Gelegenheit benutzen, ihm die abgelegten Waffen fortzutragen und allerlei Possen zu spielen. Treten endlich die Heroen den Satyrn im Kampfe gegenüber, so fliehen diese bei dem ersten Angriffe und flehen um Gnade in widerstandsloser Feigheit, oder der Held, der sie keines ernstlichen Angriffs würdigt, benutzt ihre Feigheit, um sie durch blosse Schrecknisse zum Besten zu haben.

Zu dieser zweiten Gattung gehört das untere Bild der vorliegenden Tafel, dessen Verständniss, an sich einfach, durch Vergleichung ähnlicher Darstellungen gefördert wird. Am meisten entsprechend ist das Vasenbild, wo Perseus zwischen zwei Satyrn steht und dem Einen derselben, der sich mit Entsetzen abwendend auf die Kniee stürzt, das Medusenhaupt vorhält<sup>2)</sup>.

Bei dieser ganzen Gattung von Darstellungen ist die Analogie mit dem Satyrdrama der attischen Bühne unverkennbar, so misslich es auch ist, Nachbildungen bestimmter Bühnenspiele darin zu erkennen. Denn je ebenbürtiger sich in Griechenland die verschiedenen Kunstgattungen neben einander entwickelt haben, desto weniger ist in guter Zeit zu erwarten, dass eine Kunst nachbildend sich der andern angeschlossen habe. Aus gleichem Quelle entsprungen, von gleichen Ideen getragen, stellte jede die Sagenwelt in der ihr entsprechendsten Form dar. Wie sollte die bildende Kunst nicht in ihrer Weise die Vortheile ausgebeutet haben, die sich aus der Verbindung der heroischen und satyresken Welt ergeben mussten! Wo sie aber die Mythen gleichsam aus zweiter Hand empfangen hat, dort pflegt diese Entlehnung durch Bühnendekoration und Masken deutlich genug ausgesprochen zu sein. Bei der vorliegenden Darstellung kann nur von einer Analogie mit entsprechenden Darstellungen des attischen Dramas die Rede sein; diese aber tritt auch um so entschiedener hervor, wenn wir in der Eule, welche die mit aufgesticktem Blätterkranze gezierte Tania herbeiträgt, eine Anspielung auf Athen erkennen. Dann würde also der Sieg, der in zwiefachem Symbole auf dem Bilde angedeutet ist, nicht der Sieg des Perseus selbst sein, sondern der von einem Dichter in der Behandlung dieser Sage errungene Preis.

In der sachlichen Erklärung des Bildes kann nur die Frage streitig sein, ob die Abentheuer des Perseus mit den Satyrn von den Dichtern ersonnen seien, oder ob sie sich an einen Hintergrund örtlicher Sage anlehnen. Das Letztere ist deshalb das Wahrscheinlichere, weil ein Kampf des Perseus gegen den Dionysosdienst in griechischen Sagen vorkam, namentlich in Argos, wo die von den Inseln herüberschwärmenden Bacchantinnen, die „Meerfrauen“ genannt, von Perseus niedergeworfen wurden. Er erscheint hier, dem Eindringen fremder Kulte wehrend, als ein Vorkämpfer einheimischer Sitte, obgleich er selbst auch auf unserem Bilde durch seine Kopfbedeckung — einen, wie es scheint, mit buntem Felle überzogenen Helm — als ein Ausländer bezeichnet ist. Sein Kampf mit dem Dionysos und dessen Gefolge stellt also den Conflict dar, welcher einst zwischen asiatischen Einflüssen verschiedener Zeit und verschiedener Herkunft auf dem Boden der Inachosebene ausgefochten worden ist<sup>3)</sup>.

Während die Verbindungen von Heroen und Satyrn, wie sie der zuletzt bespro-

chenen Gattung angehören, durch Analogie des Dramas leicht verstanden und mit Hülfe gleichartiger Denkmäler, die sich gegenseitig erklären, durch Welcker, Jahn und Andere hinlänglich erläutert worden sind, so giebt es noch eine dritte Gattung hierher gehöriger Darstellungen, welche in einer bisher noch nicht näher erwogenen Weise satyreskes und heroisches Wesen mit einander in Verbindung setzen. Hier erscheint der Satyr weder im Hintergrunde heroischer Scenen, noch als Gegensatz der Heroen bei gemeinsamem Handeln, sondern der Heros selbst im satyresken Gewande.

Der antike Polytheismus gestattete den Sagen gegenüber einen sehr verschiedenen Standpunkt. Während das religiöse Bedürfniss im eifrigen Cultus der Haus- und Staatsgottheiten seine Befriedigung suchte, während die Weiseren des Volks, so lange sie auf dem Boden des vaterländischen Glaubens standen, aus dem Chaos der überlieferten Sagen die bedeutenderen hervorzuheben und den sittlichen Kern derselben möglichst gereinigt aus der Mythenhülle herauszuschälen suchten, nahm die bildende Kunst, so weit sie nicht unmittelbar im Dienste des Tempelkults arbeitete, die Göttergeschichten hin, so wie sie durch Volkssage und Dichterwort gestaltet waren, und je mehr die Götter und Heroen in die Sphäre der Menschlichkeit hereingezogen wurden, desto freier und kecker wurden ihre Gestalten von der Kunst behandelt. Die Parodie wagte sich in solchen Punkten zuerst an den Mythos heran, wo der Contrast zwischen göttlicher Natur und menschlichen Zuständen am grellsten hervortritt, wie bei Göttergeburten, bei Zänkereien und Liebesgeschichten. Solche Scenen, wie des Zeus Werbung um die Gunst Alkmenens, der er als Lockspeise Halsband und Goldbecher entgegenhält, können wir uns, selbst auf dem Kasten des Kypselos, kaum ohne einen Anflug von Parodie dargestellt denken. Ja dass man kein Bedenken trug, in eine noch tiefere Sphäre hinabzusteigen und sich der Olympier Höchsten in dem Typus zu denken, welcher sinnliche Lüsternheit in thierischer Zügellosigkeit darstellt, beweist die Sage von Zeus, der als Satyr die Antiopa überfällt \*).

In jedem Typus, den die Kunst geschaffen, liegt der Trieb sich auszudehnen, sich anderen Kreisen zu nähern und sich mit verschiedenen Gestalten zu verbinden. Dass alle mit dem Dionysosdienste zusammenhängenden Zustände und Genüsse, sobald sie persönlich gedacht werden, wie Komos, Hedyoinos, Tyrbas, Dithyrambos u. A. als Satyrn dargestellt werden, bedarf keiner Rechtfertigung oder Erklärung. Aber auch fernstehende Figuren, wie Midas, wie Marsyas und Andere, die ursprünglich mit dem dionysischen Thiasos nichts zu thun hatten, wurden in diesen Kreis der Bildung hereingezogen. Man verkleidete Götter in Silenstracht, wie den Hermes in der alexandrinischen Prozession; so erwuchs aus der Parodie die Travestie und am Ende

travestirte man ganze Mythen im satyresken Stile, wie dies auf einem Vasenbilde geschehen ist, wo der sitzenden Sphinx kein Oedipus gegenübersteht, sondern ein alter Silen. Dieser Darstellung schliesst sich unter allen mir bekannten am nächsten das obere Bild der vorliegenden Tafel an; denn so wenig man bei dem vor der Sphinx Stehenden an einen Anderen als Oedipus denken kann, eben so wenig kann man im Dreifussräuber den Herakles verkennen; seine im Tempel zurückgelassene und dann von Apollon aufgenommene Keule lässt keinen Zweifel — also in beiden Fällen wird ein bekannter Vorgang der heroischen Mythologie in der Weise parodirt, dass der Held zu einer satyresken Figur wird <sup>5</sup>).

Die lange Reihe von Darstellungen des Dreifussraubes, denen hier eine so wichtige hinzugefügt werden kann, ist in neuester Zeit nach den verschiedenen Rücksichten auf Material, Stil und Gruppierung mit erschöpfender Gelehrsamkeit behandelt worden. Ausser den aus dem Alterthume erwähnten Denkmälern und den archaischen Reliefs kennen wir über sechzig Thongefässe älteren und jüngeren Stils, welche denselben Gegenstand darstellen. Jedes Denkmal, welches diesen Vorrath vermehrt, erregt von Neuem das Verlangen, in den Sinn dieser Kampfsage einzudringen, welche von epischen Dichtern behandelt worden ist, aber abgesondert von dem Cyklus der Heraklesthaten. In der uns erhaltenen Litteratur wird sie nur so gelegentlich erwähnt, dass wir ohne Hülfe der Denkmälerkunde gar keine Ahnung davon haben würden, wie diese Sage, so weit Hellenen wohnten, zu den allerbekanntesten gehörte, und zu den Lieblingsgegenständen der bildenden Kunst <sup>6</sup>).

Auf den zu Grunde liegenden Sinn der Sage hinzuleiten sind die Denkmäler nicht geeignet, da sie sich begnügen, in kurzer Bildsprache den thatsächlichen Gegenstand darzustellen. Wichtiger sind zu dem Zwecke die von Pausanias aufbewahrten örtlichen Ueberlieferungen, die Volkslegenden, in welche jener Streit verwoben ist oder mit denen er eine innere Verwandtschaft hat. Die einfachste Dreifusslegende, von welcher das Verständniss dieses Sagenkreises ausgehen muss, ist die, welche dem megarischen Tripodiskos den Namen gab. Koroibos hat sich nach Tödtung der Poine in Delphi sühnen lassen und kehrt von dort nach Argos zurück. Pythia entlässt ihn aber nicht anders in die Heimath, als dass er einen Dreifuss zu tragen erhält, welchen er nicht niedersetzen darf, bis derselbe von selbst entgleitend den Boden berührt. Wie Koroibos die Geraneia hinansteigt, fällt der Dreifuss von seiner Schulter und er gründet daselbst einen Apollotempel. Hier ist das Forttragen des Dreifusses ein Sinnbild delphischer Mission, der hieratische Ausdruck für eine dem Gotte wohlgefällige und unter seiner Autorität erfolgende Filialstiftung in Megara <sup>7</sup>).

Von diesem sicheren Ausgangspunkte führt uns die Ortssage der Gytheaten weiter, auf deren Stadtmarkte Herakles und Apollon neben einander standen, weil sie über den Dreifuss in Streit gekommen waren und nach Ausgleichung desselben die Stadt gegründet hatten. Ein stadtgründender Gott oder Heros ist aber nichts, als der religiöse Ausdruck für die jenem Gotte oder Heroen huldigenden Stämme und Geschlechter. Wenn Herakles also in den dorischen Staaten der Vertreter der Dorier ist, deren königliche Geschlechter sich auf den Herakles zurückführten, so ist Apollon der vor Ankunft der Dorier in Laconien einheimische Karneios, der Stammgott der Aegiden, die mit den Minyern nach dem Peloponnes gekommen sind. Da wir nun aus anderen Zeugnissen wissen, nicht nur dass die dorischen Herakliden ältere äolische Bevölkerung mit dem Apollon Karneios in Laconien vorfanden, sondern auch dass sie mit diesen im Streite waren, wie unter Anderem die minysche Besetzung des Taygetos beweist, bis endlich diese Minyer theils auswanderten, theils mit den Doriern zu gemeinsamen Gründungen sich vereinigten, so wird, glaube ich, mit hinlänglicher Sicherheit der Satz aufgestellt werden können, dass in Gytheion Kampf und Versöhnung der beiden Götter nichts Anderes ausdrücke, als die Vereinigung ursprünglich feindseliger Geschlechter minyscher und dorischer Abkunft zu gemeinsamer Stadtgründung. Darum stand als Dritter Dionysos neben ihnen, der Vertreter des Landvolks<sup>9)</sup>. Wie sehr es hellenischer Vorstellungsweise entspreche, Herakles dem Apollon gegenüber als ein historisches Symbol aufzufassen, bestätigt ein anderes Beispiel, welches aus örtlichen und geschichtlichen Verhältnissen seine volle Erklärung findet; ich meine das Weihgeschenk der Phokeer, welche nach dem thessalischen Kriege Herakles und Apollon im Kampfe um den Dreifuss darstellten. Denn wenn Pindar Lakedaimon und Thessalien zusammen selig preist, weil beide aus des Herakles Stamme Könige haben, so kann kein Zweifel darüber sein, dass der den Apollon bekämpfende Herakles selbst der Vertreter des thessalischen Volks sei, wie dies durch die Begleitung der Athena noch mehr bestätigt wird<sup>9)</sup>.

Nachdem so das Symbol des Dreifusstragens wie der historische Charakter des Herakles durch Beispiele erwiesen ist, kann man sich mit sicherem Schritte den Sagen und Bildern des Dreifussraubes nähern. Herakles trägt den Dreifuss fort — also es gilt die Stiftung eines apollinischen Heiligthums; er trägt ihn aber gewaltsam fort — d. h. zu dieser Stiftung fehlt die Sanktion, wie sie dem Koroibos geworden war; er trägt ihn endlich nach dem Peloponnes — er ist also, wie es scheint, der Vertreter der dorischen Staaten, welche in der Halbinsel gegründet waren. Darnach könnte der historische Inhalt etwa so gefasst werden, dass in der ganzen Sage ein Versuch pelo-

ponnesischer Herakliden, sich von der delphischen Autorität loszusagen und ohne Sanktion des pythischen Dreifusses apollinische Heiligthümer zu gründen, der über diesen Abfall entfachte Zorn des Gottes, das Verstummen seines Orakels bis zur endlichen Wiederherstellung der delphischen Autorität mythisch dargestellt sei.

Gegen diesen Erklärungsversuch erheben sich verschiedenartige Bedenken. Zuerst wird er durch keine Ueberlieferung entsprechenden Inhalts unterstützt. Dann ist die Sage vom Dreifussraube unter allen peloponnesischen Orten vorzugsweise in Pheneos zu Hause. Denn dorthin entführt Herakles nach dem Berichte des besten Kenners delphischer Alterthümer, nach Plutarchos, den Dreifuss. Der Bannfluch des erzürnten Gottes trifft die Pheneaten, deren Fluren nach Vernichtung der herakleischen Dämme und Kanäle überfluthet werden. Auch hier tritt Versöhnung ein; die Abzüge öffnen sich, die pheneatischen Gewässer fließen nach Elis ab (was die Sage als einen Heereszug des Herakles von Pheneos nach Elis darstellte) und darum wird erst nach dem elischen Feldzuge d. h. nach Entwässerung von Pheneos, 15 Stadien vor der Stadt der Pheneaten, ein Tempel des pythischen Apollon gegründet. So weisen alle Züge der Sage nach Pheneos hin und mit Pheneos haben dorische Herakliden nichts zu schaffen. Endlich aber ist man überhaupt durchaus nicht berechtigt, den peloponnesischen Herakles überall für den dorischen zu nehmen. Seine Gestalt ist in sehr verschiedener Weise und an verschiedenen Orten in den hellenischen Sagenkreis verwebt worden, wie das Sprichwort „Wieder ein anderer Herakles“ beweist, und wenn die alten Mythologen mehrere Personen des Herakles unterscheiden, so hat diese Ansicht, richtig gefasst, ihre volle Wahrheit. Nirgends tritt diese Verschiedenheit merkwürdiger und deutlicher hervor als in Sikyon, wo die dorischen Herakliden als Stiftung einer älteren Heraklidendynastie orientalischen Herakleskultus vorfanden. Seit durch die Verdienste von Movers die phönizischen Colonialmythen in ihrem geschichtlichen Zusammenhange klar zu werden anfangen, wissen wir, dass die tyrischen Wanderungen als Herakleszüge dargestellt werden und dass der ägyptische oder kanobische Herakles von dem libysch-phönizischen nicht wesentlich verschieden ist. Pausanias aber wusste von dem Vater des Sardos, Makeris, der von Libyern und Aegyptern Herakles genannt werde, dessen berühmteste That der Zug gegen Delphi gewesen sei. Wenn nun Phönizier tief in das böotische Land eingedrungen sind, wenn sie am ganzen Gestade des krisäischen Meeres einmal geherrscht haben — was ist denn weniger unwahrscheinlich, als dass das apollinische Heiligthum von den Barbaren und ihren Göttern bedrängt und seine Autorität bekämpft wurde? Orientalische und hellenische Weissagung treten hier in den heftigsten Conflict. Darum stösst Herakles des Apollon

mantischen Dreifuss um und richtet, wie Apollodor sagt, statt dessen sein eigenes Orakel ein; er höhnt den Gott durch freche, gottlose Fragen, er verwüftet das ganze Heiligthum, damit seine Stätte auf Erden vergessen werde — man sieht leicht, es handelt sich hier nicht um eine einzelne Auflehnung gegen eine sonst anerkannte Autorität, sondern um grosse nationale Gegensätze, wo nur die Vernichtung des einen oder des andern den Kampf entscheiden kann. Erwägen wir nun, dass in dem peloponnesischen Herakles zu Pheneos und seinen Thaten offenbar nicht die dorische Zeit, sondern die allerfrüheste Culturperiode des Landes dargestellt ist, ebenso wie in dem elischen Herakles, der die Diesteln ausrodet, ferner dass in seiner Geschichte die Schuld in Form einer Krankheit auftritt, wie es so häufig in semitischen Mythen ist; dass endlich von der Befeindung Delphi's durch Phönizier sich ganz bestimmte örtliche Ueberlieferungen erhalten haben, so ist die einfache Schlussfolgerung die, dass die ganze Kampfsage, welche sich an Pheneos anschliesst und die doch aller Wahrscheinlichkeit nach, auch den bildlichen Denkmälern vorzugsweise zu Grunde liegt, aus uralten Kämpfen der Hellenen und Barbaren, ihrer Cultusformen und Orakelstätten hervorgegangen sei. Dass die Phönizier von der achäischen Küste, an welcher ich ihr vorhellenisches Treiben nachgewiesen zu haben glaube, in das nahe überragende Hochland Arkadiens hinaufgestiegen sind, wohin hochstämmige Waldung und reiches Getreideland sie locken musste, hat nichts Ueberraschendes. Das Merkwürdigste aber ist, dass sich hier wirklich in der Nähe der Pheneaten Herakles als Orakelgott in einem wohlbekannten Heiligthume nachweisen lässt; das ist das Herakleion bei Bura und dass dieser buräische Herakles der phönizische sei, glaube ich durch die bei dem Orakel übliche Benutzung der Würfel, dieser palamedischen Erfindung, bestätigen zu dürfen. Dies Heraklesorakel, welches dem krisäischen Meerbusen und dem Parnasse wie ein Trotz-Delphi gegenüber lag, mag von den antiapollinischen Orakelstätten im Peloponnes, welche von den Tyriern herkommen, durch Zufall allein übrig geblieben sein <sup>10)</sup>.

Der Herzog von Luynes besitzt einen Bronzehelm, auf welchem der Kampf nicht um den mantischen Dreifuss, sondern um ein anderes Symbol der apollinischen Gottheit, um das Reh, geführt wird. In der Abhandlung, welche die Herausgabe dieser merkwürdigen Darstellung begleitet, hat er dem hyperboreischen Gotte gegenüber Herakles als Tyrier aufgefasst und so denselben Grundgedanken ausgesprochen, dessen weitere Begründung und Ausführung hier versucht worden ist <sup>11)</sup>.

Wenn wir bei Durchmusterung der alten Darstellungen des Dreifussraubes nur die Haltung derselben in das Auge fassen, so treten uns, während auf den Reliefs eine

hieratische Feierlichkeit durchaus vorherrscht, in den Bildern schalkhafte Züge entgegen, wie sie so leicht bei einem lebhaften Kunstwerke sich auch den ernsthaftesten Darstellungen anhängen, schon um der Langweiligkeit ermüdender Wiederholung zu entgehen. Dazu gab nicht nur die Handlung selbst Anlass, welche, je lebhafter sie aufgefasst wurde, um so leichter in eine komische Scene, in ein neckisches Hin- und Herzerren umschlug, sondern auch die Person des Herakles, der seiner vielen Schicksale, seines landstreicherischen Abentheuerlebens, seiner derben Sinnlichkeit wegen der Kunst zu Spässen allerlei Art Veranlassung gab. Wenn ihn die Komödie als Vielfrass und Prahlhans parodirte, so lag es nicht mehr weit, den Heros als Satyr darzustellen, wie es auf unserem Bilde geschehen ist. Alles Grossartige herakleischer Natur ist abgestreift, es ist nur die Keckheit des unberufenen Eindringens, die Frechheit des Tempelraubes und die Feigheit nach Ausführung der diebischen That dargestellt.

Wenn ich in dem Satyr keine ernsthaftere Beziehung auf delphische Mythologie und den Antheil dionysischer Religion an derselben erkenne, sondern nichts als eine satyreske Parodie des Dreifussraubes, so werde ich darin, glaube ich, von Seiten Sachverständiger keinen Widerspruch erfahren. Denn jene Rechte des Dionysos waren zu sehr sanktionirt, um als Gegenstand des Raubes, zu heiliges Dogma, um als Posse behandelt zu werden. Bedeutsamer ist die Frage, ob sich für solche Parodie, wie die vorliegende, in der poetischen Litteratur etwas Entsprechendes finde. Denn so wenig auf unserm Doppelbilde Nachahmung dramatischer Aufführung nachgewiesen werden kann, so liegt doch die Voraussetzung sehr nahe, dass wie im unteren Bilde eine durchaus im Geiste des Satyrspiels gedichtete Scene vorliegt, so auch der Dreifussraub einer Art antiker Theaterspiele entspreche.

Freilich scheint, was hier verbunden ist, im Drama durchaus getrennt gewesen zu sein. Wie wir das attische Satyrdrama kennen, so ist es sein Zweck nicht, tragische Stoffe zu parodiren; die mythologische Parodie hingegen, wie sie auf der komischen Bühne beliebt war, hat nichts mit dem Satyrwesen zu thun; wenigstens möchte es schwer sein, unter den Fragmenten der alten und neuen Komödie eines zu finden, aus dem hervorginge, dass ein Heros als Satyr angeredet oder von ihm, als einem solchen, die Rede sei. Dass aber diese beiden Sphären der Auffassung und Darstellung nicht vollkommen getrennt geblieben sind, das zu erkennen ist der Gewinn, der sich aus diesem Vasenbilde ergibt. Eine entsprechende Verbindung ist auch auf der Bühne anzunehmen, begegneten sich doch Satyrspiel und Komödie in denselben Stoffen! War nicht die Rückführung des aus dem Olymp entwichenen Hephaistos (dem es gerade so erging, wie den nach Tibur ausgewanderten Musikanten, auf deren dur-

stige Kehlen der wohlberechnete Plan angelegt war, sie im Rausche zurückzuführen) ein herrlicher Stoff für die Komödie und findet sich nicht die Komödie selbst im Thiasos? Derselbe Stoff war aber Inhalt eines Satyrspiels des Achaios<sup>12)</sup>.

Dass man überhaupt das Satyrspiel zu scharf gegen die Komödie abgegränzt und im Satyrspiele zu ausschliesslich den Satyrn die Orchestra, den Heroen die Bühne angewiesen habe, scheint aus mehreren Spuren hervorzugehen. Silen ist schon unter den Schauspielern erkannt worden; die von Pollux aufgezählten Satyrmasken sind offenbar Charakter- also Bühnenmasken und endlich wurden die Heroen selbst vom satyresken Wesen ergriffen. Wenn der Grammatiker Diomedes sagt: die römischen Atellanen unterschieden sich dadurch von dem griechischen Satyrspiele, dass in diesem meistens Satyrpersonen eingeführt würden oder die als satyrähnlich lächerlich wären, wie Autolykos, Busiris — so muss doch dieser Ueberlieferung etwas Sichereres zu Grunde liegen, um so mehr, da bestimmte Dramen genannt werden. Wenn wir uns darnach also den Busiris satyresk auf der Bühne vorzustellen haben, warum denn nicht auch die dem Busiris oder Burris verwandten Persönlichkeiten eines Kerkyon, Amykos, Skiron? Ebenso die dem Autolykos entsprechenden verschmitzten, diebisch gearteten Heroennaturen, wie etwa Sisyphos, Odysseus und endlich den delphische Herakles? Wie mannigfaltig man im Drama mit Silen- und Satyrkostüm schaltete, können wir unter Anderem auch aus dem bekannten, von Welcker auf die Psychostasie gedeuteten Vasenbilde schliessen, wo die Genien des Lebens und Todes auf Silenen reitend dargestellt sind. Eine noch treffendere Analogie hätten wir, wenn sich Panofkas Vermuthung erweisen liesse, dass zwei Silene, die auf dem Halse einer Münchener Hydria sich um einen Hirsch reissen, eine Travestie von Herakles und Apollo wären. Gewiss ist, dass in sehr verschiedener Weise das Satyrspiel auf das Gebiet der Komik übergehen und umgekehrt die Komödie die Satyrmaske benutzen konnte. Es gab in der That Mischgattungen, wenn auch frühere Versuche, ein komisch-satyrisches Drama in der griechischen Litteraturgeschichte einzubürgern, darum nicht gutgeheissen werden sollen<sup>13)</sup>.

Endlich ist zu bedenken, dass die scharfe Abgränzung des Satyrdramas gegen die Komödie, wie sie namentlich durch Welcker gemacht worden ist, doch jedenfalls nur dem Gebrauche der attischen Bühne entlehnt ist. Von Sicilien und Unteritalien, wo aus denselben Elementen des Volkswitzes, wie im eigentlichen Griechenland, eine reichgestaltige Komik erwuchs, wissen wir nicht, dass jemals solche Gränzen bestanden haben und je mehr gerade dort, wie ein Ueberblick epicharmischer Titel lehrt, die mythologische Komik überwog, desto freier benutzte diese alle, zu diesem Zwecke brauchbaren Mittel. Der Phylakographie des Rhinthon wird es als hauptsächliche Ten-

denz zugeschrieben, tragische Stoffe in das Lächerliche umzusetzen und in solchen dorischen Satyrpossen Unteritaliens oder Siciliens mag auch, wie auf unserem Bilde, des Herakles Dreifussraub in satyresker Travestie behandelt worden sein.

So knüpfen sich mancherlei Betrachtungen, die auf das Gebiet der Denkmälerkunde, der Religionsgeschichte, der Litteraturgeschichte der Griechen sich erstrecken, an das vorliegende Vasenbild, zu weiterer Ausführung anregend. Auf die Bedeutung desselben hingewiesen zu haben, genügt der Aufgabe dieser Zeilen, die zur Jahresfeier unsrer archäologischen Gesellschaft einladen. Von jedem Denkmale aus in das Gesamtleben des Alterthums einzudringen war das Streben Winckelmanns, aus dem die Schöpfung einer neuen Wissenschaft hervorgegangen ist. Darum gilt uns jede Gedächtnissfeier des Meisters als ein neues Gelöbniss, nirgends an der Schale kleben zu bleiben und die Wissenschaft von der alten Kunst nicht auf den von Winckelmann überwundenen Standpunkt antiquarischer Vielwisserei zurücksinken zu lassen; als ein Gelöbniss, die Kunst mit sauberen Händen zu pflegen und ihren geschichtlichen Inhalt, ihren innern Zusammenhang und ihre organischen Gesetze nach Kräften an das Licht fördern. Das heisst Winckelmann feiern!

1) Was die Herkunft der Vase betrifft, so bemerkt Gerhard wie folgt: „Diese zunächst dem archäologischen Apparate des hiesigen Königlichen Museums (L. 302) entnommene Zeichnung ist treue Kopie einer anderen, welche im Jahre 1832 von dem verstorbenen Hrn. Carlo d'Ottavio Fontana zu Triest, unvergesslichen Angedenkens, zugleich mit anderen Zeichnungen von Vasen seines Besitzes mir nach Rom gesandt und dort dem archäologischen Institute von mir überreicht worden war. Der reiche Herrscherr hatte öfters Gelegenheit, von Bari her unteritalische Vasen zu erlangen, welche neben seinen berühmten Münzschatzen bald eine achtbare, jetzt längst zersplitterte, Vasensammlung bildeten. Da ein Theil dieser Sammlung nach England gegangen, ein anderer aber in Triest verblieben ist, so blieb die Veröffentlichung gegenwärtiger Zeichnung bis jetzt in der Hoffnung verschoben, zugleich aus Anschauung des Originals über Gefässform und über durchgängige Treue der Zeichnung berichten zu können —, was nun auf Anlass dieses Programms auch anderen archäologischen Freunden empfohlen werden kann. Im Ganzen dürfte für die Treue der von geschickter Hand ausgeführten Zeichnung einzustehen, als Gefässform aber eine Amphora oder Pelike voraussetzen sein.“

2) Millingen Peintures de vases 3. Ueber die Darstellung des Perseus mit Satyrn ist vor Allem zu vergleichen O. Jahn „über eine Vase des archäologischen Museums der Universität Leipzig“ in den Berichten über die Verhandlungen der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Band 1. — Herakles beim bacchischen Zechgelage: Gerhard Auserlesene Vasenbilder I, 59, 60. Neckereien mit dem *Ἡρακλῆς ἀναπαύμενος* Millingen peintures de vases etc. 35. Vgl. Jahn a. a. O. S. 293 f.

3) Ueber die argivische Perseusfabel s. Paus. II, 23, 8. Jahn S. 290.

4) Ovid. Metam. VI, 110: Satyri celatus imagine — Jupiter etc. Vgl. Müllers Archäologie. 3. Aufl. S. 521.

5) Ueber die satyrisirten Midas, Marsyas s. Welcker Nachtrag S. 301. Silen mit Petasos und Kerykeion: Athenaeus V, 198 a. Silenopappos vor der Sphinx: Mus. Borb. XII, 9. Jahn S. 294.

- 6) Welcker: Der Dreifussraub des Herakles im dritten Theile der „Alten Denkmäler“ S. 268.  
 7) Gründung von Tripodiskos: Paus. I, 43, 8.  
 8) Ueber die Gründung von Gytheion s. Peloponnesos II, 270, vgl. 210, 246.  
 9) Paus. X, 13, 7. Herod. VIII, 27. Vgl. Müllers Archäologie der Kunst § 89. Pind. Pyth. X: *Ὀλβία Λακεδαιμῶν, μάκαιρα Θεσσαλία.*  
 10) *Ἄλλος Ἡρακλῆς* Zenob. V, 48. Doppelter Herakles in Sikyon Peloponnesos II S. 494 und 585. Movers Phönicier. Gesch. der Colon. S. 122. Pausan. X, 17, 2. Apollod. II, 6, 5. Plut. Sera num. vind. c. 12: *ἀνασπάσας τὸν τρίποδα τὸν μαντικὸν εἰς Φενεὸν ἀπήνευχε.* Vgl. c. 17: *ἀναρεῖν καὶ διαφθεῖρειν τὸ χρησιμῆριον.* Ueber die *ἱερά νόσος* siehe Starke Gaza S. 313.  
 11) Duc de Luynes: Nouvelles Annales de l'Institut Archéologique, 1836.  
 12) Ueber Hephaistos von Achaïos: Welcker Nachtrag S. 300.  
 13) Silen als Schauspieler: Fr. Wieseler, das Satyrspiel, 1848, S. 28. Pollux IV, 132. Wieseler S. 31. Diomedes in Gramm. lat. auct. vet. ed. Putsch, p. 488. Sisyphos als Satyr: Panofka Zeus und Aigina S. 14. Psychostasie nach Welcker Nachtrag S. 290. Panofka in der Archäol. Zeitung 1847. 17\*. Man könnte nach Analogie des *Ἡρακλειοξανθίας* in den Fröschen V. 499 unsern Herakles einen *Ἡρακλειοσιληνός* nennen.

### NACHSCHRIFT.

WINCKELMANN, den Geschichtschreiber, Lehrer und Erklärer der Kunstleistungen des Alterthums, an seinem Gedächtnisstag neu zu ehren, hat unsere „Archäologische Gesellschaft“ auch dieses mal, wie in elf früheren Programmen, weniger der Kunst das Wort zu reden gehabt, deren Götter- und Menschengestalten offenem Sinn und beharrlicher Anschauung, alles stylistischen Unterschieds ungeachtet, nicht leicht sich entziehen, als vielmehr dem Alterthum, dessen tiefere Kenntniss nie fehlen darf, so oft es als Aufgabe gilt, schönen und lebensvollen Reliquien der klassischen Kunst aus der Fülle antiken Lebens, der sie erwachsen, den Schlüssel ihres Verständnisses darzubieten. Denkende Künstler, welche der an und für sich erhebenden Anschauung unserer grössten plastischen Muster — solcher wie in den Werken des Parthenon, in der Statuenreihe der Niobe, im Laokoon, im farnesischen Stier, in den gefeiertsten Statuen Apollo's oder der Liebesgöttin Kunst- und Alterthumsfreunde zu fesseln pflegen — am liebsten auch mit dem Verständnisse nachgehn, das aus der in Leben, Religion und Dichtung gegebenen Grundlage jedes antiken Kunstwerks erwächst, werden jenen von uns eingeschlagenen Weg nie gemissbilligt haben. Sie werden, wie in der That von hochachtbaren Künstlern auch aus dem Schosse unsres Vereins uns bewusst ist, selbst Schlangenwindungen, die, von dem ruhigen Anblick des Kunstwerks ablenkend, zu vollem Verständniss desselben erforderlich waren, der unmittelbarsten ästhetischen oder antiquarischen Analyse vorgezogen haben, mit welcher die deutsche Archäologie

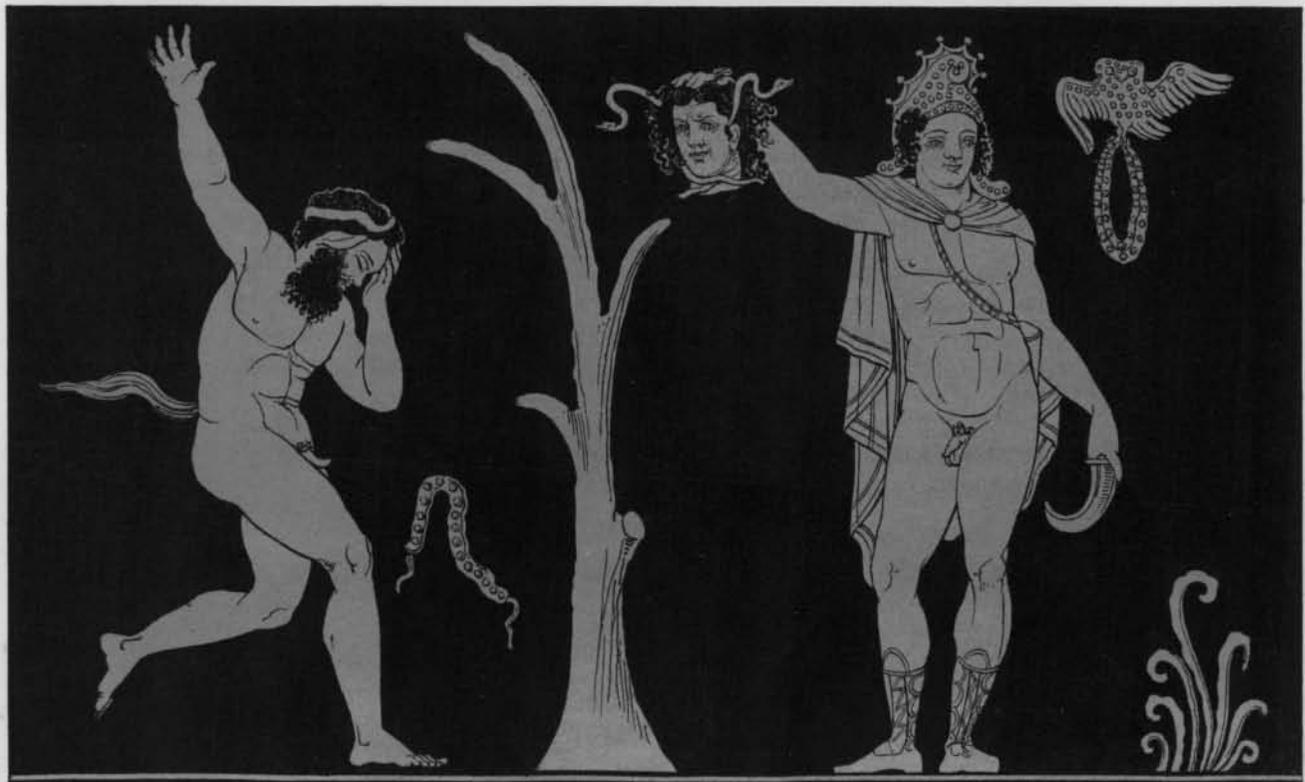
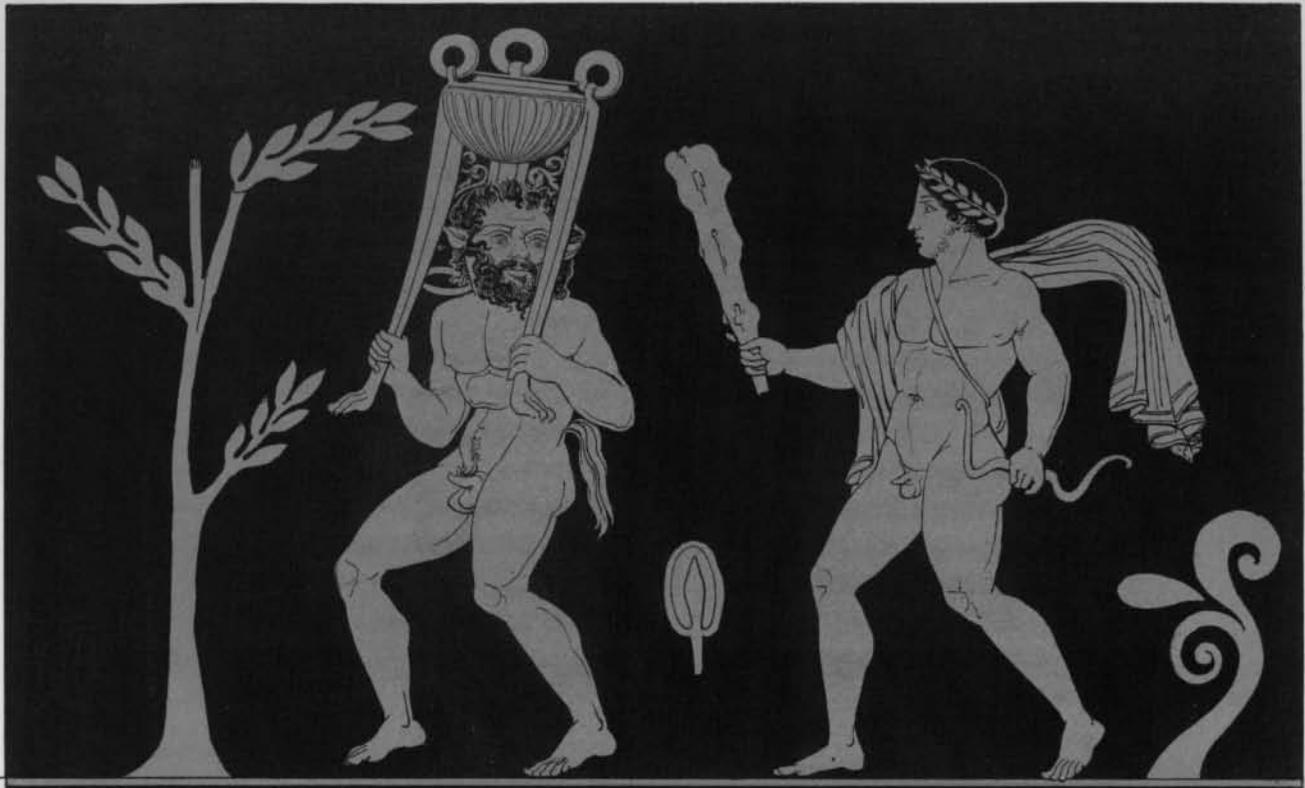
früherhin allzuoft sich genügen liess, und wie wir die Reihenfolge früherer Programme<sup>1)</sup> hindurch, vom Anblick gewählter Kunstüberreste ausgehend, Sinn und Verknüpfung alter Kunstdarstellungen und Mythen in ihrem ganzen Zusammenhang günstigen Beschauern und Lesern darlegen durften, wird auch die obige Ausführung eines aus alter Tempelsage ins heiterste Satyrspiel hinweisenden Kunstwerks, aller antiquarischen Gründlichkeit ungeachtet, bei Freunden der Kunst wie des Alterthums ihrer geneigten Aufnahme nicht verfehlen.

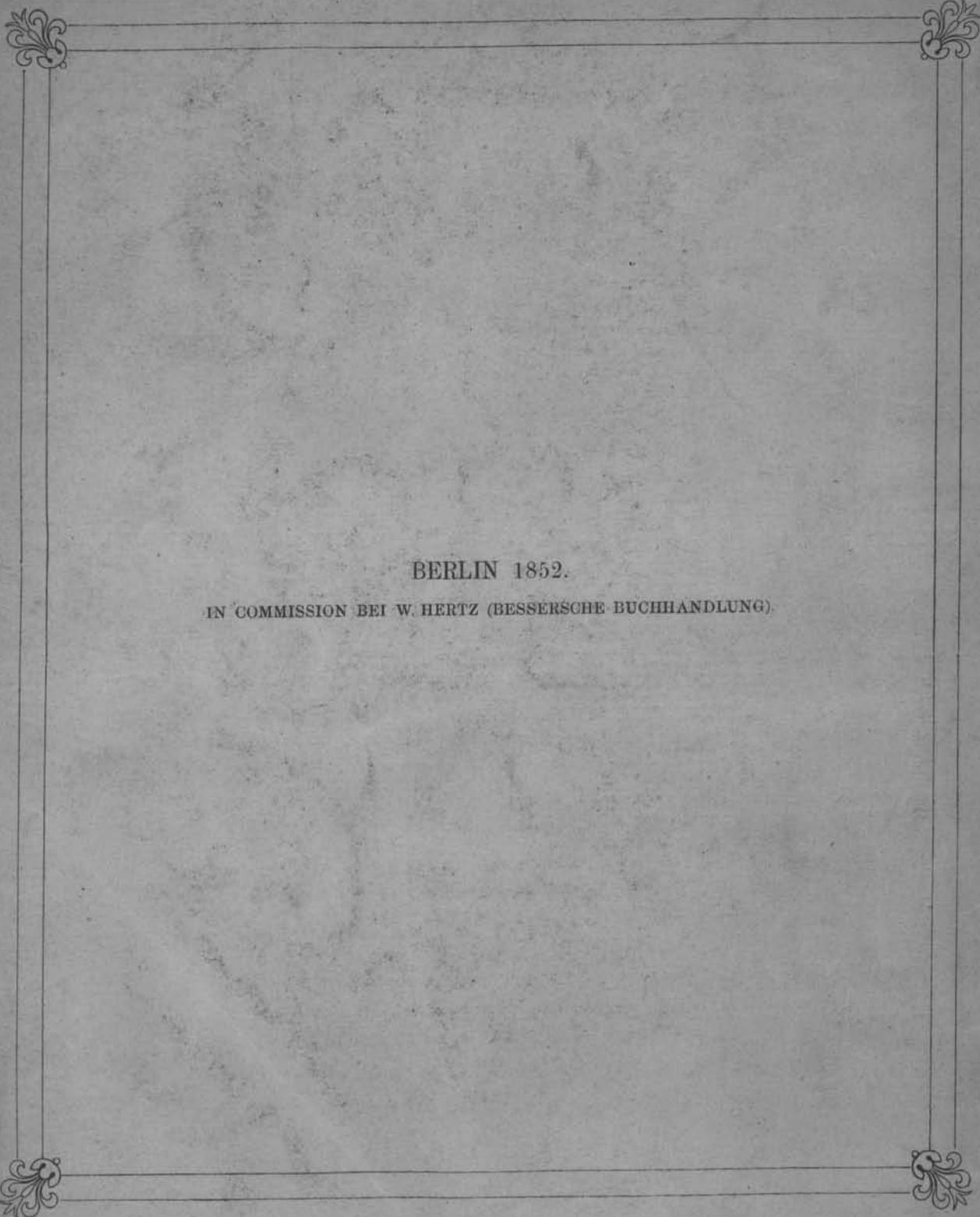
Haben nun in solcher, auf stete Verknüpfung der Kunst- und Alterthumsforschung gestützter, innerhalb unsres Vereins zwei Lustra hindurch bewährter, Zuversicht die Versammlungen und Mittheilungen unsrer Gesellschaft ihren bisherigen regelmässigen Fortgang auch ferner zu verhoffen, so bleibt innerhalb des Vereins unsre Einladung zum bevorstehenden Jahresfest Winckelmanns und seiner Verehrer<sup>2)</sup>, ausserhalb unsres Kreises aber, für das Publikum theilnehmender Leser und Korrespondenten, die Nachricht übrig, dass auch das ihnen bekannte wissenschaftliche Organ<sup>3)</sup> dieses Vereins, mit demselben zugleich, ins dritte Lustrum seines Bestehens übergeht. E. G.

1) Die archäologische Gesellschaft hat bisher folgende elf Programme veröffentlicht, in denen allen der Bezug auf mythologische Kunsterklärung überwiegend war, nämlich von *E. Gerhard* die Programme *Festgedanken an Winckelmann* (darin ein Pandorabild), 1841; *Phrixos der Herold*, 1842; *Die Heilung des Telephos*, 1843; *Die Schmückung der Helena*, 1844. Sodann von *Th. Panofka* und *E. Gerhard* in wechselnder Folge: *Antikenkranz* (Apollo und Thyia, Hyagnis u. a. m.), 1845; *Das Orakel der Themis*, 1846; *Zeus Basileios* und *Herakles Kallinikos*, 1847; *Zwei Minerven*, 1848; *Delphi und Melaine*, 1849; *Mykenische Alterthümer* (Io die Mondkuh), 1850; *Atalante und Atlas*, 1851.

2) Hiesige Mitglieder der Gesellschaft sind gegenwärtig die Herren *Abeken*, *Beuth*, *Bötticher*, *E. Curtius*, *Dirksen*, *J. Friedländer*, *Gerhard*, *W. Grimm*, *M. Hertz*, *Koner*, *Kortüm*, *Kramer*, *Lepsius*, *Lohde*, *v. Olfers*, *Panofka*, *Parthey*, *Pinder*, *Frhr. v. Prokesch-Osten*, *Rauch*, *Remy*, *v. Schlözer*, *Schnaase*, *Stier*, *Strack*, *Stüler*, *Trendelenburg*, *Waagen*, *Wattenbach*, *Wichmann*, *Wiese*, *G. Wolff*, *Zahn*.

3) Die „Archäologische Zeitung“ fährt fort unter Mitwirkung sowohl des römischen archäologischen Instituts als auch des mehrgedachten Vereins in hiesigem *G. Reimer'schen* Verlag zu erscheinen. Mit dem nah bevorstehenden Abschlusse ihres zehnten Jahrganges ist diese Zeitschrift einestheils als ein aus 120 auserlesenen Abbildungstafeln und zahlreichen Aufsätzen achtbarer Verfasser bestehendes archäologisches Magazin, andererseits als eine für das archäologische Bedürfniss Deutschlands berechnete und in der bisherigen Sonderung der „Denkmäler und Forschungen“ vom „Archäologischen Anzeiger“ noch länger fortzuführende Zeitschrift zu betrachten. Zu dem gedachten nächstens vollendeten zehnten Jahrgange haben ausser dem Herausgeber *E. Gerhard* insonderheit die Herren *Birch*, *Bursian*, *E. Curtius*, *Henzen*, *Jahn*, *Lepsius*, *Mommsen*, *Osann*, *Panofka*, *v. Paucker*, *Petersen*, *Pyl*, *Stälin*, *Welcker*, *A. W. Zumpt* Beiträge geliefert, welche vor erfolgter Veröffentlichung grösstentheils auch der geselligen Kenntnissnahme und Besprechung unsres Vereines zu Statten kamen.





BERLIN 1852.

IN COMMISSION BEI W. HERTZ (BESSERSCHE BUCHHANDLUNG).