

TP 483 P15

J. SIX

**ATHENION VON MARONEIA**

---

Sonderabdruck aus: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*. Band XXXVI/XXXVII 1921/22.

---

Bibliothèque Maison de l'Orient



071880



## ATHENION VON MARONEIA.

Als ich beim Zusammenstellen des Werkes des Theon von Samos<sup>1)</sup> gezwungen wurde, zwei verwandte, obgleich genügend von einander abweichende Darstellungen der Entdeckung des Achill unter den Töchtern des Lykomedes auf ihn und Athenion von Maroneia zu verteilen, habe ich mich nicht allein leiten lassen von meiner Ansicht, daß in der einen die Hand des Samiers zu erkennen sei, sondern auch von der Überzeugung, daß Woermanns Zuweisung der anderen an den berühmten Maroniten annehmbar sei.

Was sie gemeinsam hatten, machte keine Schwierigkeiten; denn bei der allmählichen Entwicklung der griechischen Kunst lag es nahe, an Polygnots Gemälde in den Propyläen als beider Vorbild zu denken, wozu wohl stimmt, was uns davon der Gorytos von Nikopol<sup>2)</sup> zu lehren scheint, obschon Theon beim Achill jedenfalls, Athenion vielleicht bei dem fliehenden Mädchen sich näher an den großen Vorgänger gehalten hat.

Wichtiger aber schien mir noch die Frage, ob die Fassung, die wir in einem pompeianischen Gemälde zu Neapel<sup>3)</sup> und auf der Tensa Capitolina<sup>4)</sup> finden, und in der der Achill auch auf römischen Sarkophagen<sup>5)</sup> fortlebt, durch ihre Kunstart als Arbeit Athenions zu begründen sei. Damals meinte ich schon dafür Belege gefunden zu haben, die für mich überzeugend, für andere ungenügend sein mußten. Da sie sich seitdem allmählich nicht unbeträchtlich vermehrt haben, wage ich es, sie der Öffentlichkeit zu übergeben<sup>6)</sup>.

<sup>1)</sup> In Röm. Mitt. XXXII 1917, 172.

<sup>2)</sup> Minns, Scythians and Greeks, 164.

<sup>3)</sup> Helbig. no. 1296, Giorn. degl. scavi 1861. Tav. X. Woermann, Gesch. d. K. I. § 349.

<sup>4)</sup> Bulletino Comunale V 1876, Tav. XII. XIII. 2.

<sup>5)</sup> Robert, II Taf. XVIII. 27, 28, 31.

<sup>6)</sup> Es freut mich, daß Fornari (Bull. Comm. XLV 1916, 55 ff.) unabhängig von dem, was ich in meinem Aufsatz über Theon vermutet habe,

Von Apelles heißt es: „*Melanthio de dispositione cedebat*“, und die Zweiteilung seiner Kompositionen hat es mir ermöglicht, ihm sein Bild Hero und Leander zurückzugeben, an das eine Erinnerung nur in den geringeren Handschriften des Plinius aufbewahrt war<sup>1)</sup>.

Es scheint mir also nicht zu verwegen, mich bei dem, was ich für Athenion beanspruchen zu dürfen meine, hauptsächlich auf die Kompositionsweise zu berufen. In schlechten Nachbildungen geht davon gewiß nicht soviel verloren, wie von den malerischen Vorzügen eines Werkes.

Auch scheint es mir in der Kunstgeschichte, sofern ich sie übersehe, kaum einen bedeutenden Künstler gegeben zu haben, der der Anforderung eines meiner Nachfolger an der hiesigen Akademie, des Malers N. Roland Holst, mehr gerecht wird: daß man nämlich aus seinem Werke sein Kompositionsprinzip ablesen kann.

Im Gegensatz zu unseren heutigen Gemälden, bei denen Höhe und Breite sich im großen und ganzen wie drei zu vier oder vier zu fünf verhalten, waren in der klassischen Kunst die quadratischen Tafeln bei weitem in der Mehrzahl.

In der älteren Zeit herrscht in dem von Figuren ganz ausgefüllten Bilde, wie uns die Metopen lehren, ein einfaches Nebeneinander einer Dreizahl vor. Als nachher reichere Belebung eintritt, wird häufig die Zahl der Figuren auf zwei beschränkt, die, je mehr sie den Raum ausfüllen, desto mehr sich den Diagonalen nähern, wie Herakles mit dem Stier in der olympischen Metope.

Eine Erhöhung der Zahl kommt kaum vor<sup>2)</sup>, scheint grundsätzlich fast unmöglich, solange nicht Halbfiguren zugelassen werden wie in dem herculanensischen Gemälde des Alexandros<sup>3)</sup> oder in dem Telephosbilde, das ich Apelles zuschrieb<sup>4)</sup>, und scheint bei Ganzfiguren eigentlich nur wichtige Gründe angeführt hat, um die beiden Gruppen von Gemälden des Achill auf Skyros in derselben Weise auf Athenion und Theon zurückzuführen. Auch was er weiter über Theon vorbringt, deckt sich in mancher Beziehung mit meiner Ansicht.

<sup>1)</sup> Recueil Milliet, A. Reinach Textes grecs et latins no. 414 Note I.

<sup>2)</sup> Das Viergespann gerade von vorne gesehen zu Selinus ist eine Ausnahme, die die Regel bekräftigt.

<sup>3)</sup> Robert, die Knöchelspielerinnen des Alexandros, XXI. hall. Winckelmannsprogramm.

<sup>4)</sup> Jahrbuch XX 1905, 172. Vgl. die feinen Bemerkungen von Fr. Matz: Zum Telephosbilde aus Herculaneum, Athen. Mitt. XXIX 1914, 65 ff. Was

denkbar in der Lösung, die ich für unseren Maler nachzuweisen hoffe: einer peripheralen Komposition.

Soweit sind wir aber noch nicht, und unser Weg führt nicht sofort zum Ziele. Wir wissen von Athenion nur durch Plinius<sup>1)</sup>, dessen ganze Mitteilung ich ausschreibe: *Niciae comparatur et aliquando praesertur*



Abb. 1. Bestrafung der Dirke, Haus der Vettier.

*Athenion Maronites Glaucionis Corinthii discipulus, austerior colore et in austeritate iucundior, ut in ipsa pictura eruditio eluceat. Pinxit in templo Eleusine Phylarchum et Athenis frequentiam quam vocavere syngenicon, item Achillem virginis habitu occultatum*

Matz anführt, gewinnt an Bedeutung, wenn das Original, wie ich meine, ein berühmtes Bild des Apelles war.

<sup>1)</sup> N. H. XXXV. 134.

*Ulixē dependente et in una tabula VI signa<sup>1)</sup>, quae maxime inclaruit agasonem cum equo. quod nisi in iuventa obiisset, nemo compararetur.*

Das ist nicht viel, obgleich schon das zutrifft, daß auch der Achill sechs Figuren hat.



Abb. 2. Tod des Pentheus, Haus der Vettier.

Mir fiel dann die kompositionelle Verwandtschaft der beiden schon von Rodenwaldt<sup>2)</sup> zusammengestellten Bilder, der Bestrafung der Dirke<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> Die Handschrift hat: ET IN VNATABVLAM VTSIGNA, die aufgenommene Lesung wird aber allgemein angenommen.

<sup>2)</sup> Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde. S. 214 ff.

<sup>3)</sup> Herrmann Taf. 43; M. Gusman, Pompei Taf. VIII. farbig.

(Abb. 1) und des Pentheustodes<sup>1)</sup> (Abb. 2) mit der Überraschung auf Skyros auf, besonders die Übereinstimmung der Dirke in Stellung und Lage mit der Deidameia. Da habe ich mir gesagt, daß ein so berühmtes Motiv wie der Pferdeknecht mit dem Pferde in der griechischen Kunst notwendigerweise seine Spuren hinterlassen haben müsse, und als erste Probe der Zuverlässigkeit für die Zuschreibung jener Werke an Athenion suchte ich nach einem Schema (*figura*), das dies bestätigen möchte. Das fand sich



Abb. 3. Pferdeknecht. Detail vom Alexandersarkophag.

alsbald, denn am Alexandersarkophag, an der Seite mit der Pantherjagd<sup>2)</sup>, ist ein prachtvolles, sich bäumendes Pferd, von einem Perser in ganz ungewöhnlich feiner Körperbewegung gehalten, der Jagd ganz äußerlich hinzugefügt (Abb. 3). Und die Linienführung dieses Mannes deckt sich Zug für Zug mit dem Spiegelbilde der rechten Bacchantin, die den Pentheus ergriffen hat, in den von der Anstrengung durchgebohenen Knien, in der eingezogenen Umrißlinie des Körpers, ja sogar in der Armbewegung, obgleich der rückwärtsdrängende Perser ab-, die reissende Mänade zugewandt steht.

<sup>1)</sup> Herrmann Taf. 42.

<sup>2)</sup> Winter, Taf. 15.

Einigermaßen verwandt ist auch die Dirke; mehr als die Deidameia, obgleich das bei ihrer halbliegenden Stellung kaum auffällt.

So befriedigend diese Stichprobe ausfiel, wagte ich es doch noch nicht, damit hervorzutreten. Es schien wünschenswerter, mehr Stoff zusammenzutragen. Das Pentheusbild, das auch wieder sechs Figuren hat, hilft denn auch weiter. Einer der beiden Dionysostempel zu Athen hatte nach Pausanias<sup>1)</sup> eine Vierzahl von Gemälden, deren Maler er zu nennen versäumt, während er kurz ihren Inhalt mit den Worten angibt: *Διώνυσός ἐστιν ἀνάγων Ἑφαιστον ἐς οὐρανόν* . . . . . *Διώνυσος δὲ — μάλιστα γάρ ἐς τοῦτον πιστὰ ἦν Ἑφαιστῷ — μεθύσας αὐτὸν ἐς οὐρανὸν ἤγαγε· ταῦτά τε δὴ γεγραμμένα εἰσὶ καὶ Πενθεὺς καὶ Ἀνκοῦργος ὧν ἐς Διώνυσον ἔβρισαν διδόντες δικας, Ἀριάδνη δὲ καθεύδουσα καὶ Θεσεὺς ἀναγόμενος καὶ Διώνυσος ἤκων ἐς τῆς Ἀριάδνης τὴν ἀρπαγὴν.*

Lassen sich mehrere von diesen Darstellungen in übereinstimmender Kompositionsweise aufzeigen, so scheint es mir, daß einerseits die Zuweisung an Athenion genügend begründet ist, andererseits seine Stilart als festgestellt gelten darf. Es pflegen, wenn man auf einer richtigen Spur ist, die Anzeichen sich sozusagen von selbst zu ergeben; es kommen die Belege fast ungerufen auf einen zu. So hatte ich schon die Darstellungen mit Dionysos und Ariadne, nicht nur die aus der Casa dei Vetti — und diese nicht wegen ihrer Herkunft — sondern auch die aus der Casa del Citarista<sup>2)</sup> mit dem Pentheus und der Dirke wegen der engen Verwandtschaft des im Vordergrunde halb nackt schlafenden Weibes mit der Dirke und der Tochter des Lykomedes zusammengelegt.

Freilich sieht man die schlafende Ariadne in Rückenansicht, die beiden anderen Gestalten von vorne, die erhobenen Arme aber, der halb aufgerichtete Körper, das in das Knie gebogene Bein, verleihen dem Ganzen so große Ähnlichkeit, daß an Verwandtschaft kaum zu zweifeln ist und eine gemeinschaftliche Herkunft der Vorlagen auf der Hand liegt.

<sup>1)</sup> I. 2. 3. A. v. Salis hat im Jahrbuch XXV 1910, 126 ff. schon das Pentheusbild mit den Wandgemälden dieses Dionysostempels in Verbindung gebracht. In diesem Aufsatz zog er auch bereits die pompeianischen Ariadnebilder heran. Wo unsere Auffassungen weiterhin nicht unbeträchtlich auseinandergehen, scheint es mir, daß meine Ansicht für sich selbst sprechen muß, und es keinen Sinn hat, die abweichenden Vermutungen meines Vorgängers im einzelnen zu bekämpfen.

<sup>2)</sup> Herrmann, Taf. 40 und 114.

Selbstverständlich nur der Vorlagen; denn sonst mahnen die vielen Abweichungen der beiden Ariadnebilder untereinander ja schon zur Vorsicht. Die Nachbarschaft zu den anderen Bildern im Vettierhause könnte der einen Darstellung bessere Gewähr zu leisten scheinen, und der abseggelnde Theseus, zur Zeit des Athenion, nach dem Paralos und der Hammonias des Protogenes, sehr gut denkbar, würde zum Text des Pausanias vortrefflich stimmen. Dieser Dionysos jedoch, in seiner praxitelischen Ruhe, läßt sich mit keiner der bewegten Figuren, an denen wir Athenion zu erkennen vermeinen, vergleichen, während der Dionysos der Casa del Citarista aufs engste mit dem Achill verwandt und dem einen der Söhne Antiopes nicht unähnlich ist.

Schwerlich würde es angehen, den ganzen Wirrwarr von Hintergrundfiguren der Vorlage mit zuzuschreiben. Nur für den geflügelten Hypnos mit der Schale, auf dessen Knien die Verlassene schläft und für das Lüften des Gewandes, obgleich das hier Eros, dort ein Satyr tut, mag das Original Vorbildlich gewesen sein, von dem es sonst aber kaum gelingen wird, ohne nähere Anweisungen eine vollständige Vorstellung zu gewinnen.

Sind hier also wohl die erhaltenen Reste der ursprünglichen Komposition, die an sich bezeichnend genug sind, von späteren Elementen überwuchert, so besitzen wir von dem Wahnsinn des Lykurg in Bildern nur ganz winzige Auszüge, die wohl nur die Hauptfiguren wiedergeben. Matz<sup>1)</sup> hat ein schlecht erhaltenes pompeianisches Gemälde und ein nicht hervorragendes herculanensisches Mosaik veröffentlicht und auf den rasenden Lykurg gedeutet, der mit der Axt Ambrosia bedroht, die von Dionysos in einen Weinstock verwandelt wird. In dem Gemälde kommen nur die beiden erstgenannten vor. Dort aber ist die ganze Bewegung der halbhingegesunkenen Frau, mit ihrem entblößten Oberkörper und den erhobenen Armen, so auffallend übereinstimmend mit den schon behandelten, daß an Zufall kaum zu denken ist. Was sie unterscheidet, ist nur die gespreizte Beinstellung, und diese stimmt zu jener des Pentheus.

In beiden Bildern hat Lykurg, soweit erhalten, dieselbe Gestalt. Nur ist er im Gemälde fast ganz bekleidet, im Mosaik beinahe ganz nackt. Das Ausschreiten des Wahnsinnigen ist kräftiger als das des rechten Stier-

---

<sup>1)</sup> Arch. Zeit. XXVII 1869, 53 Taf. 21. 2 und 3.

bändigers auf dem Dirkebild, die erhobenen Arme der Dirke bilden ein Gegenstück zu denen seines Opfers. Der Dionysos, der nur im Mosaik anwesend ist, mag im Motiv des Oberkörpers demselben Sohn der Antiope verwandt gewesen sein. Wie sich die Darstellung des Weinstocks zur Kunst des Athenion verhalten kann, entzieht sich unserer Beurteilung.

Von der Rückkehr des Dionysos kenne ich leider keine Darstellung aus der späteren Zeit, die mit diesem Zyklus in Verbindung gebracht werden könnte. Es scheint, wenn man sich der älteren Bilder entsinnt, sogar unmöglich, daß sich hier eine zu Boden gestürzte Figur einfügen lassen sollte.

Es gibt eine späte Vase mit einem auf dem Maultier gelagerten Hephaist, zwei Horizontalen zwischen den Vertikalen der führenden Bacchanten; es ist das aber, auch wenn ein Zusammenhang denkbar wäre, kaum zur Wiedergewinnung eines verlorenen Bildes genügend.

So bleibt nur noch ein Kontrollmittel anzuwenden. Wie wir gesehen und wie auch Robert<sup>1)</sup> nachgewiesen hat, lebt in den römischen Sarkophagen das Motiv des Achill fort und läßt sich das Pentheusbild in verschiedenen Brechungen erkennen<sup>2)</sup>. So scheint es angezeigt, nachzuforschen, ob sich auch andere Reste dieser Kunst dort finden. Und unsere Suche ist nicht vergebens.

Schlagend paßt zu ihr, soweit das zu erwarten ist, die Raserei des Lykurg in der Mittelgruppe der Langseite des borghesischen Sarkophages<sup>3)</sup>, wo um den König, der im wesentlichen dieselbe Haltung hat, der schmale Mantel ganz ähnlich wie im Mosaik sich windet, und wo Ambrosia in Stellung und Bekleidung zu dem Gemälde stimmt, nur mit Ausnahme ihres linken Armes, den der Sarkophagarbeiter auf den Boden gestemmt hat, weil ihm die Weise, wie der Maler ihn dargestellt hatte, doch zu verwegen war. Auch die Rebe ist da; selbst der Panther des Mosaiks fehlt nicht, und man kann nur zweifeln, ob nicht die Frau, die Lykurg mit dem Zauberstab berührt, und der Dionysos beide in dem Gotte des Mosaiks zusammengeschmolzen sind und uns also das Relief noch die beste Erinnerung an das Gemälde bewahrt hat, wobei es allerdings schwer zu entscheiden bleibt, ob auch noch die Lyssa mit den Fackeln in ein volles

<sup>1)</sup> Die ant. Sarkophagreliefs III 2, 146/7.

<sup>2)</sup> a. a. O. III. 3, 520.

<sup>3)</sup> Zoega Abhandlungen Taf. I. I. Roscher II. Sp. 2201/2.

Tafelbild als sechste Figur hat hineingezwängt sein können, wie ich meine, oder ob sie nur eine Zutat des Bildhauers ist.

Da wir hier im Relief eine jedenfalls vollständigere Überlieferung finden als in den farbigen Nachbildungen, muß wenigstens die Frage gestellt werden, ob nicht mindestens das malerische Motiv der in Flachrelief gehaltenen Mänade mit dem Aste<sup>1)</sup> der Pentheusdarstellung auf den Sarkophagen dem Original vielleicht näher stehe, als das des weniger großartigen der Steinwerferin im Gemälde. Daran aber werden wir uns nicht irren lassen, daß dieses letztere durch seine quadratische Form die Komposition am getreuesten aufzeigen muß.

Von Äußerlichkeiten darf man absehen. Ob der Maler die Felsmassen schon mehr als angedeutet haben kann, möchte ich zwar bezweifeln, ist aber, da die ausführende Hand der beiden Bilder überhaupt von den Kunstgewohnheiten der pompeianischen Zeit beeinflusst sein muß, ganz gleichgültig.

Daß es leicht fällt, noch in der „pergamenischen“ Kunst Anklänge an diese Werke nachzuweisen, stimmt vollkommen zu der eklektischen Richtung jener Zeit. Wenn Rodenwaldt dazu die Gewandbehandlung der Aphrodite vom Gigantenfries mit der linken Mänade des Pentheustodes vergleicht, so hätte er diese Formen mit viel mehr Recht von dem Stil der *Aurae* am Heroon von Xanthos, die der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts angehören, oder gar von der Nikebalustrade aus dem Ende des V. herleiten können. Besonders vergleiche man den Faltenwurf der *Aura*, die über den Delphin hinwegsegelt<sup>2)</sup>, und versuche sich die Plastik in Malerei umgesetzt zu denken.

Die gedrängte Fülle der Tafeln des Athenion haben wir erschlossen aus den sechs Figuren in einem Bilde, die Plinius erwähnt, wobei es unentschieden bleiben kann, ob wir mit Brunn diese Nachricht auf sein Familienbildnis, wozu die Analogien in den attischen Grabreliefs und den thessalischen Grabgemälden, die aber diese Zahl kaum erreichen, zu suchen sind, oder auf ein anderes seiner Werke zu beziehen haben. Sonst vernehmen wir nur, daß der Maler mit Nikias verglichen und ihm bisweilen vorgezogen wurde, ja daß, wenn er nicht jung gestorben wäre,

<sup>1)</sup> Robert a. a. O. Fig. a und b und Taf. CXXXIX. 434 c.

<sup>2)</sup> Brunn-Bruckmann Taf. 211.

ihm niemand zu vergleichen sein würde. Denn das spielende Wort über seine ernstere Farbe, die in ihrem Ernste anmutiger wäre, so daß aus seiner Malerei selber seine Eruditio herausleuchte, ist, wo Originalwerke fehlen, schwer zu verstehen. Am wahrscheinlichsten dünkt es mir, daß koloristische Eigenschaften nicht gerade sich aufdrängen, um nicht zu sagen fehlten, und also auch nicht die Aufmerksamkeit des Beschauers von dem Bau und der Durchbildung des Werkes ablenkten. Eruditio ist *παιδεία*, die Schulung, die im Altertum mehr als heute als notwendiges Komplement zur Begabung gefühlt wurde.

Dazu stimmt, daß, soweit wir Nikias kennen, seine Kompositionen, die meistens nur aus zwei Figuren bestanden, viel einfacher waren. Da er aber besonders als Frauenmaler berühmt war und es sich um Farben handelt, gilt der Vergleich wohl an erster Stelle dem Inkarnat des nackten weiblichen Körpers; darin kann Nikias farbiger gewesen sein, Athenion feiner bei stillerer Farbe.

Ihn einer Schule einzureihen, geben unsere Nachrichten keine Veranlassung, da von seinem Lehrer Glaukion nur verlautet, daß er aus Korinth sei.

Nur daß seine Schulung gerühmt wird, könnte auf Zusammenhang mit der sikyonischen Schule zu verweisen scheinen, obschon das einzige Werk, das durch die Überlieferung lokalisiert ist, sich zu Eleusis auf attischem Boden befand und wir andere für Athen in Anspruch genommen haben.

Dem steht allerdings gegenüber, daß Verkürzungsprobleme keine hervorragende Rolle in seinem Werke spielen, auch da nicht, wo sie fast zu erwarten wären, wie in dem springenden Stier — bei Pausias hätte der ganz anders ausgesehen — oder den oberen Figuren beim Pentheusbilde.

Das Fehlen der so eigentümlichen Hintergrundfiguren, die für die Alexanderschlacht, möge sie von Philoxenos sein oder von Aristeides, und für Theon von Samos so bezeichnend sind, — eine Spur davon wäre höchstens bei den Töchtern des Lykomedes zu suchen — scheint einen Zusammenhang mit der Schule des thebanischen Nikomachos fast auszuschließen.

So mag er der attischen Malerei seiner Zeit auch wegen der Vergleichung mit Nikias wohl am nächsten gestanden haben, Vorläufer von

Apelles, oder wahrscheinlicher schon von jenem beeinflusst, der mindestens auch in seinem Leander einen nackten Körper im Vordergrund ausgestreckt hat.

Wann er gelebt hat, ist dafür nicht gleichgültig. Brunn und Overbeck haben längst auf eine Stelle des Pausanias hingewiesen, wo ein Gemälde in Eleusis zu Ehren eines Olympiodoros erwähnt wird, in dem sie den Phylarchen im Tempel von Eleusis vermuten, der unter den Werken Athenions erwähnt wird. Die Gründe, die Adolphe Reinach<sup>1)</sup> dagegen anführt, wiegen nicht allzuschwer.

Da Olympiodoros 294 Archon war und der Grund zur Stiftung des Bildnisses in das Jahr 283 zu fallen scheint, würde die Wirksamkeit des Malers an den Anfang des III. Jahrhunderts zu stellen sein. Wenn Nikias bis zum Ende des IV. lebte, so darf der Vergleich bei Plinius nicht wundernehmen.

Es ist nichts in dem, was wir von seiner Kunst festgestellt zu haben meinen, was diesem Zeitansatz widerspricht.

Zusammenfassend haben wir also bei einer Gruppe von Werken einen halb am Boden hingestreckten, meist weiblichen, Körper gefunden, seitlich eingerahmt, soweit ersichtlich, von zwei bewegten Gestalten, überragt von mindestens einer Halbfigur in der Mitte, wie der Bacchantin über dem Pentheus, der fliehenden Lykomedestochter, dem springenden Stier. Letzterem verwandt ist das sich bäumende Roß des berühmten Pferdeknechts, das doch wohl auch kaum so ganz im Profil gemalt war, wie es im Relief erscheint.

Die beiden anderen Halbfiguren in den oberen Ecken des Pentheusbildes finden auch eine Analogie in dem Telephosbilde, das ich Apelles zuschrieb. Das Dirkebild ist oben zerstört, man würde dort mindestens die Antiope erwarten, die auf den etruskischen Aschenurnen nicht fehlt<sup>2)</sup>. Der Tubabläser und die feine Rückenansicht einer abgewandten Lykomedestochter schließen in dem Bilde, das wir besitzen, die Komposition nicht gleichwertig ab, wie sie es im Original doch wohl getan haben müssen. Trotzdem fühlt man auch in diesem Bilde die leere Mitte, in

<sup>1)</sup> Textes grecs et latins I. p. 299 note 2.

<sup>2)</sup> Brunn-Körte, Urne etrusche III, Taf. IV 1 u. 2. Lippold im Jahrbuch XXIX 1914, 174.

die der Kopf der Deidameia noch eben hineinragt, wie der der Dirke, des Pentheus, der Ambrosia.

In dieser Beziehung ist noch der Vergleich lehrreich mit den Schmalheiten des bemalten Cornetaner Sarkophages zu Florenz<sup>1)</sup> deren aufs Knies gefallener Krieger so sehr an Pentheus, deren nackt am Boden hingestürzte Amazone mehr an Deidameia wie an Dirke erinnert, jedenfalls so, daß man an die Kunst des Athenion gemahnt wird.

Und das ist desto wertvoller, da dieses Werk der Zeit des Meisters soviel näher steht als die kampanischen Wandbilder und eher geeignet ist, uns von der Ausführung seiner Kunst eine gewisse Ahnung zu geben. Leider ist diese Malerei nichts weniger als tadellos erhalten und rührt auch kaum von einem Künstler ersten Ranges her. Und doch: was von der Amazone auf weißem Pferde auf der Langseite noch übrig ist, kann schon in der farbigen Wiedergabe des *Journal of Hellenic Studies* uns einen Schimmer dieser Kunst vor Augen führen. So groß gesehen haben die pompeianischen Dekorationsmaler die Formen niemals mehr.

Es bleibt eine Frage zu erörtern, die ich gerne auf sich beruhen lassen möchte. Wir kennen einen Gemmenschneider *ΑΘΗΝΙΩΝ*, oder meinen ihn zu kennen, aus einem prachtvollen Cameo mit Zeus im Gigantenkampf<sup>2)</sup> und einer zu drei Vierteln erhaltenen Paste<sup>3)</sup>: einen König auf einem von Athena gelenkten Zweigespann darstellend, unter sich grundverschieden im Stil. Kann er mit dem Maler identisch gewesen sein?

Die Zeit scheint es nicht unbedingt auszuschließen, die Kompositionsweise der Gemme ebensowenig, aber der Stil des Viergespanns erinnert viel mehr an Nikomachos als an unseren Meister, und auch die ungewöhnliche Armhaltung, mit der Zeus den Blitz wirft, findet sich unter den bei unserem Maler vorkommenden Bewegungen nicht, wohl aber am Alexander des Mosaiks, der dieselbe Stilrichtung aufweist. Noch weniger Anhalt bietet das ruhig schreitende Gespann des Königs oder seine steile Figur. Höchstens könnte man den gebogenen Arm der vorgebeugten Athena mit dem des Odysseus, zur Not auch des linken Stierbändigers vergleichen.

<sup>1)</sup> Mon. d. Inst. IX. Tav. LX. Journ. of Hell. Stud. IV 1883, T. XXXVI—XXXVIII.

<sup>2)</sup> Furtwängler I. Taf. LVII. 2.

<sup>3)</sup> a. a. O. III 158. Fig. 110.

Und wenn dies, was ich kaum glaube, genügen sollte, drängt sich dann nicht die nächste Frage auf, ob nicht etwa *Αθητιων(ος)* zu verstehen sei und der oder die Steinschneider Werke des Malers wiedergeben?

Aber ich bin mehr geneigt, dies alles mit einer Verneinung als mit einem *non liquet* zu beantworten.

Amsterdam.

J. Six.









