

8

ÜBER DARSTELLUNGEN  
**GRIECHISCHER DICHTER**

AUF

**VASENBILDERN**

VON

**OTTO JAHN.**



Die grosse Menge bemalter Vasen, welche an den verschiedensten Orten, die griechischer Cultur und griechischem Handelsverkehr zugänglich waren, aus den Gräbern hervorgegangen unsere Museen füllen, hat — man mag die künstlerische Bedeutung der Mehrzahl anschlagen wie man will — unserer Kunde von griechischer Kunst und griechischem Leben nach zwei Seiten hin eine unbestreitbare und nicht genug zu schätzende Bereicherung gebracht. Wir haben durch dieselben eine lebendige und umfassende Vorstellung von dem Reichthum des Stoffes erhalten, welcher dem Mythos wie dem täglichen Leben entnommen, durch die Poesie ausgebildet, von der bildenden Kunst ergriffen und auf die mannigfachste Weise gestaltet, dem gesammten Volke zugänglich und geläufig gemacht worden war in einer Ausdehnung und Fülle, von welcher man sich früher durchaus keinen einigermaßen entsprechenden Begriff machen konnte. Sodann gewähren diese Erzeugnisse des Handwerks, welche dem Bedürfnisse des täglichen Gebrauchs, den Anforderungen der Mode und des Handels entsprechen mussten und daher von den Einflüssen der Zeit ungleich abhängiger waren als selbständige, namentlich monumentale Kunstwerke, dadurch dass wir die Fabrikation derselben durch mehrere Jahrhunderte der eigentlich griechischen Cultur hindurch verfolgen können einen Einblick in die allmählich vorgegangenen Wandlungen der Anschauung und Auffassung wie des Lebens der Nation, soweit sie einen Ausdruck durch die bildende Kunst erhalten haben, wie ihn die einzelnen Werke der grossen Künstler, theilweise auch die Litteratur weder so anschaulich noch so vollständig gewähren können. Von diesen Gesichtspunkten aus betrachtet sind die Vasenbilder eine noch unerschöpfte Fundgrube interessanter Aufschlüsse.

Bei dem unmittelbaren Zusammenhange, in welchem dieselben mit der vorübergehenden Strömung der Gegenwart standen, und bei der Vorliebe, mit welcher sie auch die Gegenstände des Alltagslebens in ihren

Bereich zogen, kann es auffallend erscheinen, dass historische Personen und historische Begebenheiten auf Vasenbildern so überaus selten zum Vorschein gekommen sind. Hier ist aber der Unterschied zwischen eigentlich monumentaler Kunst — und dieser gehören die geschichtlichen Darstellungen wesentlich an — und der zum Schmuck von Gefäßen verwendeten ganz besonders bedeutsam, und auch die unzweifelhaften Beispiele historischer Vasenbilder sind so eigener Art dass sie einerseits erklären, warum sie nur ausnahmsweise angebracht wurden, andererseits über den eigenthümlichen Charakter der griechischen Historienmalerei dankenswerthe Belehrung bieten.

Sieht man ab von der Darstellung des Kodros, welcher dem Seher Ainetos gegenübersteht um von ihm den Spruch zu erfahren, der ihm den Tod fürs Vaterland auferlegt<sup>1)</sup> — und schon die Zusammenstellung mit den zum Kampf ausziehenden Heroen Theseus und Aias<sup>2)</sup> auf den Aussenseiten derselben Schale weist darauf hin dass alle drei für den attischen Beschauer derselben Kategorie angehörten —, so haben die übrigen historischen Vasenbilder ausländische Personen zum Hauptgegenstand, was ebensowohl eine gewisse Freiheit in der Behandlung als durch Benutzung des fremden Costumes eine bequeme Charakteristik gestattete.<sup>3)</sup>

Eine ganz eigene Stelle nimmt die Darstellung des Königs Arkesilas von Kyrene<sup>4)</sup> durch ihren von Welcker<sup>5)</sup> nachgewiesenen kari-

1) Braun, Die Schale des Kodros. Gotha 1843. Bergk, Ztschr. f. Alterth.-Wiss. 1844 p. 929 ff. O. Jahn arch. Aufs. p. 181 ff.

2) Nach der Angabe Lenormants (ann. XIX p. 368) steht auf der Vase nicht **ΑΙΑΣ**, sondern **ΛΕΩΣ**. Leos, der Heros eponymos der Leontis, war in der attischen Sage berühmt wegen des freiwilligen Todes, welchen seine Töchter für das Vaterland starben (Schwenk rhein. Mus. VI p. 532 ff.), und wird von Libanius deshalb mit Kodros zusammengestellt. Auch kannte man ihn als einen dem Theseus befreundeten Heros, der ihm die Pläne der Gegenpartei verrieth (Plut. Thes. 13), und da Melite als die erste Gemahlin des Aigeus genannt wird (schol. Eurip. Med. 668), so würde es nicht schwer fallen auch diese Darstellung mit der gegenüberstehenden des ausziehenden Theseus in eine verständliche Verbindung zu bringen.

3) Lenormants Vermuthung (cat. étr. 154), dass Sardanapal und Parsondas auf einem Vasenbild dargestellt seien, darf wohl als beseitigt gelten (O. Jahn arch. Beitr. p. 373 ff. R. Rochette Herc. assyr. p. 258).

4) M. I. d. I. I, 47. Micali storia 97. Inghirami vasi fitt. 250. Panofka Bilder ant. I, c. b. 16, 3. Birch hist. of anc. pottery I Titelkupfer.

5) Welcker alte Denkm. III p. 488. Panofka Parodien und Karikaturen p. 20 ff., dessen ausgespinnene Thiersymbolik ich freilich nicht annehmen kann.

katurartigen Charakter ein. Offenbar war den Athenern der König Silphionkramer eine komische Figur und als solcher erscheint er auf dem Vasenbilde, das sich, von jeder eigentlich historischen Charakteristik fern, begnügt den feierlich thronenden Herrscher seinem Materialgeschäft, in dem es sehr lebhaft hergeht, präsidiren zu lassen und durch ausländische Hausthiere das Local zu bezeichnen. Ob aber auch ein Athener die ganze Karikatur, wenn sie ihm nicht durch das Tagesgespräch klar war, ohne die Inschriften verstanden hätte, lässt sich wohl bezweifeln.

Ein ganz anderes Interesse bietet die auch durch ihre vorzügliche Zeichnung und Ausführung hervorragende Vase dar, welche Kroisos auf dem Scheiterhaufen vorstellt.<sup>6)</sup> Auf einem sorgfältig aufgebauten Scheiterhaufen, der in vollen Flammen steht, sitzt auf einem prächtigen Thronessel mit Fusschemel Kroisos (**ΚΡΟΙΣΟΣ**), im langen gestickten Chiton mit faltenreichem Ueberwurf, das zierlich aufgebundene Haar mit dem Lorbeerkranz geschmückt. In feierlicher Haltung stützt er mit der Linken ein stattliches Scepter auf, während er aus einer mit der Rechten emporgehaltenen Schale eine reichliche Spende auf den Holzstoss ausgiesst, dessen Flammen ein davorstehender bekränzter Mann, »Wohlgemuth« (**ΕΥΘΥΜΟΣ**), der wie gewöhnlich die Diener bei Cultusverrichtungen nur mit einem Schurz bekleidet ist, mit zwei Wedeln anfacht. Es ist offenbar nicht der gefangene, vom Sieger auf den Scheiterhaufen gebrachte, König Kroisos der gewöhnlichen griechischen Tradition, den man hier mit priesterlicher Würde eine heilige Handlung verrichten sieht; mit Recht ist darauf aufmerksam gemacht, dass ein durch ganz Vorderasien verbreiteter Cultusgebrauch, nach welchem der in der griechischen Uebertragung gewöhnlich Herakles benannte Gott auf einem kostbar geschmückten Scheiterhaufen feierlich verbrannt wurde, den die historisirende Sage, wie sie nach Griechenland gelangte, meistens auf die Landesherrscher übertrug, hier dargestellt worden ist.<sup>7)</sup> So zeigt uns dies Vasenbild die lydische Sage von Kroisos in demselben Geiste frei aufgefasst und in hellenische Form gebracht, wie dies mit der nahe verwandten von Herakles und Omphale so vielfältig geschehen ist.<sup>8)</sup>

6) M. I. d. I. 1, 54. D. de Luynes ann. V p. 237 ff. Welcker alte Denkm. III Taf. 33 p. 481 ff. Inghirami vasi fitt. 349.

7) R. Rochette Herc. assyr. p. 271 ff. vgl. p. 206 ff.

8) O. Jahn Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1855 p. 215 ff.

Auf rein historischem Boden befinden wir uns bei der vielbesprochenen Vase des Dareios;<sup>9)</sup> aber die Auffassung und Darstellung ist offenbar von der poetischen Durchbildung des geschichtlichen Vorganges durch die Tragödie, vielleicht des Phrynichos, angeregt worden.<sup>10)</sup> Die Hauptszene, die Berathung vor dem König über den zu unternehmenden Krieg, hat ohne ängstliche Nachbildung des nationalen Costumes doch eigenthümliche Motive genug der Realität entnommen, um unter den Bedingungen einer künstlerisch concentrirten Composition eine wirkliche Begebenheit darzustellen, wie ja auch der dramatische Dichter ähnliche Elemente in gleicher Weise zu bühengemässen Gruppen ausbildet. Schon die untere Gruppe, welche die tributpflichtigen Provinzen um den Schatzmeister schaaft, um den Charakter des Königs als grossen Finanzmannes und seine Macht vor Augen zu stellen, hat eine typisch-poetische Bedeutung und ihre Verbindung mit der mittleren ist eine rein gedankenmässige. Vollkommen in das ideale Element erhebt uns aber die oberste Reihe, in welcher Asia und Hellas einander gegenübergestellt sind, und diese unter dem Schutz der Athene zu Zeus geleitet wird, bei dem sie Nike findet, wie auch Apollon und Artemis ihm zur Seite stehen. Wird hier die Entscheidung schon dem Bereiche menschlicher Kraft, und somit dem eigentlich geschichtlichen Boden entzogen, so ist vollends die Anschauung, welche diese drei Vorstellungen zu einem Ganzen einigt, eine so wesentlich und tief poetische, dass von einer historischen Darstellung in dem Sinne, dass dieselbe das Factische und Wirkliche möglichst getreu vor Augen stellen will, nicht die Rede sein kann.<sup>11)</sup>

9) Arch. Ztg. XV Taf. 403.

10) O. Jahn, Tod der Sophoniba p. 44 f. arch. Ztg. XVIII p. 44 ff.

11) Hier mag die Vermuthung Platz finden, ob in einem leider stark verstümmelten Vasenbilde bei Tischbein (II, 2) die Trümmer einer Perserschlacht zu erkennen sind. In der oberen Reihe ist die sitzende Athene welche sich auf ihren Schild stützt noch wohl erhalten, ihr zur Rechten sass Apollon die Leier spielend, neben sich die Hindin, zur Linken sitzt auf einem Altar eine stattlich bekleidete weibliche Figur, welche mit der erhobenen Rechten eine Tunic gefasst hielt und neben dieser ist noch ein beschuhter Fuss erhalten. Im unteren Raume sieht man auf einem mit zwei Pferden bespannten Wagen, den ein Jüngling mit phrygischer Mütze lenkt, einen bärtigen Mann im langen gestickten Aermelchiton mit Ueberwurf und der hohen gezackten Tiara, der sich angstvoll umsieht, indem er die Rechte mit derselben ausdrucksvollen Geberde des Schmerzes an die Stirn legt, wie ein Perser neben dem Wagen des Dareios auf dem pompejanischen Mosaikbilde der Alexanderschlacht. Er

Nach Persien versetzt uns ebenfalls das in jeder Hinsicht merkwürdige, in Pantikapaion gefundene, durch reichen Farben- und Goldschmuck ausgezeichnete Gefäß des Atheners Xenophantos,<sup>12)</sup> das eine Jagd von asiatisch gekleideten Männern zu Wagen, zu Pferde und zu Fuss nicht nur auf Eber und Rehe, sondern auch auf Greife und gehörnte Sphinxen darstellt. Ein Reiter führt den Namen Dareios, zwei andere Jäger die auch aus Aischylos Persern (313. 329) bekannten Namen Atramis und Seisames, ein vierter heisst Abrokomas — denn so ist wohl gewiss statt **ΑΕΡΟΚΟΜΑΣ** zu lesen — wie nach Herodotos (VII, 224) ein Sohn des Dareios; die übrigen Namen sind nicht ganz sicher und haben mehr griechischen Klang. Ein erhöhtes Interesse hat diese Darstellung gewonnen, seitdem auf einem in Canosa gefundenen Gefäß von gleicher Form, gleich reicher Ausführung und Technik eine genaue Wiederholung der Hauptszene nur ohne Inschriften zum Vorschein gekommen ist;<sup>13)</sup> ein neuer und interessanter Beleg für die Wahrnehmung, wie die Erzeugnisse der attischen Fabriken nach Unteritalien und dem Pontus in gleicher Weise verführt wurden. Dass hier die Jagd eines persischen Fürsten dargestellt sei erkannte der Herzog von Luyne und vermuthete dass dieser Dareios der Sohn des Artaxerxes Mnemon sei, indem er die übrigen Namen als Zeitgenossen des jüngern Kyros angehörige nachzuweisen suchte.<sup>14)</sup> Dagegen hat Minervini in demselben vielmehr Dareios Hystaspis erkannt und an die Jagd desselben erinnert, auf welcher er sich den Fuss verletzte und dann den griechischen Arzt Demokedes zu Hülfe rief.<sup>15)</sup> Wie dem auch sein mag — und vielleicht gelingt es die Einzelheiten noch treffender und überzeugender zu erklären als bis jetzt geschehen ist —, so bleibt es unzweifelhaft, dass der attische Vasenmaler die Jagd eines persischen Fürsten darstellen wollte, und von grossem Interesse ist es

---

wird nämlich von einem härtigen Reiter in Helm, Harnisch und Chlamys, der im Begriff ist ihn zu ereilen, mit gezückter Lanze bedroht. Mir ist kein mythischer Vorgang bekannt, auf welchen diese Figuren passend bezogen werden könnten, unter der Voraussetzung einer Perserschlacht sind sie verständlich.

12) Ant. du Bosph. Cim. 45. 46. arch. Ztg. XIV, 86. 87.

13) Minervini Bull. Nap. N. S. VII p. 49 ff. arch. Ztg. XVIII p. 46 ff.

14) Bull. archéol. de l'Athénæum français 1856 p. 17 f. Den Nachweis, dass eine persische — nicht, wie man früher annahm, eine skythische — Darstellung anzuerkennen sei, lieferte auch Osann Ztschr. f. Alterth. Wiss. 1856 p. 527 ff.

15) Herodot. III, 129.

wahrzunehmen, wie sich nicht allein in der Wahl des Gegenstandes, der auf asiatischen Kunstwerken so überaus häufig ist, sondern auch in der Behandlung des Costumes und in der Einführung der phantastischen Unthiere der Einfluss der asiatischen Kunst unverkennbar zeigt. Vergleicht man aber mit diesem Vasengemälde die wirklich asiatischen Darstellungen, wie sie uns jetzt ebenso gut wie den Griechen zugänglich sind, so überzeugt man sich leicht, dass auch hier eine völlige Umbildung durch die griechische Auffassung des fremden Gegenstandes vor sich gegangen ist, dass die einzelnen herübergenommenen Merkmale des persisch Nationalen nur als Mittel einer andeutenden Charakteristik, wie sie jede poetische Darstellung gebraucht, verwendet worden sind, ohne dass es auf eine Nachbildung der realen Wirklichkeit, auf eine historische Darstellung in diesem Sinne abgesehen ist.<sup>16)</sup> Diese Beobachtung bestätigt sich, wenn man von der anderen Seite Darstellungen verwandter Art, wie Amazonen- oder Arimaspenkämpfe vergleicht, bei denen es nicht auf eine historisirende Illusion sondern auf eine poetisch-typische Charakteristik ankommt, denen sich die Vasenbilder vollkommen anreihen. Und endlich dient es zur Bestätigung, wenn auf dem Gefäss von Pantikapaion Kämpfe mit Giganten und Kentauren als entsprechende Parallelvorstellungen mit der persischen Jagd vereinigt sind.

Dies sind die bis jetzt bekannten Vorstellungen auf Vasenbildern, welche in der besprochenen Beschränkung auf die Bezeichnung historischer Anspruch haben; es lässt sich danach nicht erwarten dass die der Litteratur angehörigen Persönlichkeiten mit grösserer Vorliebe in den Kreis dieser bildlichen Darstellungen gezogen worden seien. Allein die Vasenbilder beschäftigen sich vielfach mit den verschiedenartigsten Beschäftigungen und Begebenheiten des täglichen Lebens, und von den musischen Bestrebungen und Genüssen sind berühmte Dichter und Künstler unzertrennlich, so dass es nicht zu verwundern ist wenn in ähnlicher Weise, wie den mythischen Darstellungen historische sich anschlies-

<sup>16)</sup> Wenn bei dem grossen Interesse das in Athen für die Perser herrschen musste und bei der vielfachen Gelegenheit von ihnen äusserliche Kunde zu bekommen auch in bildlichen Darstellungen einige Kenntniss von persischem Costum gelegentlich hervortritt, so ist das sehr begreiflich. Interessant ist in dieser Beziehung die Vase welche den König (**ΒΑΣΙΛΕΥΣ**) mit der Königin (**ΒΑΣΙΛΕΪΣ**) in einem annähernd charakteristischen Costum darstellt (mus. Greg. II, 4, 2), allein die Erwägungen, welche Lenormant bewogen Xerxes und Atossa zu erkennen (ann. XIX p. 351. 370. 386), scheinen mir durchaus nicht stichhaltig.

sen, so litterarische Persönlichkeiten mit den Vorstellungen des Alltagsverkehrs in Verbindung gesetzt werden. Sehen wir von den Darstellungen der Dichter Orpheus, Thamyras, Linos, Musaios ab, welche man der Geschichte sowenig zurechnen kann wie etwa Kodros, so bleibt eine kleine Anzahl Vasenbilder, welche in der That historische Dichter zur Anschauung bringen, und diese werden einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen sein um den Geist und die Richtung, in welcher auch diese Aufgabe gelöst ist, zu erkennen.

---

## 1.

Eine in Agrigent gefundene, oft herausgegebene und viel besprochene Vase,<sup>17)</sup> gleich ausgezeichnet durch Grösse<sup>18)</sup> und Form<sup>19)</sup> wie durch die Schönheit der Darstellung und das Interesse des Gegenstandes, bildet jetzt eine der hervorragendsten Zierden der Vasensammlung König Ludwigs in München (753).

---

17) Sie wurde herausgegeben von Steinbüchel in einer besonderen Schrift: Sappho und Alkaios, ein altgriechisches Vasengemälde, Wien 1822 (fol. mit fünf Kupfertafeln) und in italiänischer Uebersetzung *Dissertazione intorno ad una pittura greca antica che rappresenta sopra un vaso Alceo e Saffo* (Padova 1824. 8.); nach dieser sind die Abbildungen wiederholt bei Millingen anc. uned. mon. I, 33. 34. Dubois Maisonneuve introd. à l'étude des vases grecs 81. Horner Bilder des griech. Alterth. Taf. 24. Welcker alte Denkm. Taf. XII, 21. 22, und hier Taf. I, 3—5. Die Vorderseite ist auch mitgetheilt von Panofka Griechinnen 10 (manners and cost. pl. 5), Bilder ant. Leb. Taf. 4, 71, über *Καλός* Taf. 4, 11.

18) Das Gefäss hat eine Höhe von 19,7 rh. Z., einen Durchmesser von 14,2 rh. Z. Die Figuren sind in einer Grösse gezeichnet, wie sie auf den schönsten Prachtgefässen von Vulci nicht häufig ist.

19) Die Form des Gefässes ist schlank, ohne alle Ausbauchung, erst nach oben hin erweitert sich dasselbe ein wenig. Dicht unter dem oberen Rande sind zwei Handhaben ungewöhnlicher Art angebracht; sie sind hohl, so dass man hineinfassen und das schwere Gefäss bequem emporheben und tragen kann. Am Boden desselben, über dem kurzen und breiten Fuss, auf dem es sehr fest steht, ist eine Oeffnung mit runder etwas vorspringender Mündung angebracht, um die Flüssigkeit abzulassen. Panofka glaubte den bei Athenaeus (V p. 198 D) erwähnten *κρατήρ λακωνικός* zu erkennen, wofür er folgende Gründe geltend machte (rech. sur les vérit. noms des vas. gr. p. 11, 18): *La forme dorique de ce vase répond parfaitement à l'edit de Lycurgue, qui prescrivait de n'employer que les vases les plus nécessaires et les plus simples, en évitant tout luxe inutile. Ce cratère est si pesant qu'il paraît avoir été primitivement exécuté en bois et se rattacher ainsi à l'origine de la poterie.* Später schloss er sich der Vermuthung Rathgebers (Bull. 1838 p. 17 ff.) an, dass das Gefäss als Blumentopf gebraucht worden sei, während Thiersch (über die hellen. bemalten Vasen p. 36) dasselbe für ein Kühlgefäss, *ψυκτήρ*, erklärte, über deren gewöhnliche Gestalt Ussing (ann. XXIX p. 139 ff.) gehandelt hat.

Wir sehen einen Mann von schlankem aber kräftigem Wuchs vor uns, mit einem bis auf die Füße reichenden, ärmellosen Chiton von so feinem Zeug bekleidet, dass die Umrisse des Körpers vollkommen durchscheinen,<sup>20)</sup> über welchen ein kurzer Mantel von derberem Stoff so geworfen ist, dass die Zipfel über beiden Schultern vorn herabhängen. Er trägt einen langen, wohlgepflegten Bart; das Haupthaar, das in zierlichen Locken lang herabhängt, ist mit einer breiten Binde umwunden, deren am Hinterhaupt durchgezogene Zipfel bis auf die Schultern herabfallen.<sup>21)</sup> Eine einfache siebensaitige Leier hält er mit der Linken, welche die Saiten berührt, aufrecht indem er sie gegen die Hüfte drückt, mit der gesenkten Rechten hat er das mit einem Band an der Leier befestigte Plektron gefasst. Er steht ganz ruhig da, das Haupt ist gesenkt, der Blick niederwärts gerichtet, im Ausdruck des edelgeformten Gesichtes wie in der Haltung des Körpers spricht sich nicht allein sinnende Ueberlegung, sondern Zurückhaltung und Scheu fein aber vernehmlich aus. Ihm gegenüber steht eine hohe Frauengestalt im langen, feinen, mit breiten Säumen zierlich eingefassten Aermelchiton, mit einem über die linke Schulter darüber geworfenen Mantel; auch ihr in langen Locken herabfallendes Haar ist von einer Binde umwunden, deren lange Zipfel auf den Nacken herabhängen, während sie vorn, wo zierlich gekräuselte Löckchen die Stirn umgeben, noch mit einer Reihe aufgesetzter Blätter verziert ist.<sup>22)</sup> Sie hält ebenfalls mit der Linken eine einfache, achtsai-

20) Dies Hineinzeichnen der körperlichen Gestalt in das feingefaltete Gewand, dass sie bis ins Detail durch dasselbe durchscheint und dem Gewande gegenüber gewissermassen ihre Selbständigkeit behauptet, findet sich auch sonst bei sorgfältig ausgeführten Vasenmalereien des Stils, dem das vorliegende angehört, in welchem eine durchaus freie, aber ernste und edle Behandlung hervortritt, die mit der Auffassung des Bedeutenden in den wesentlichen und grossen Zügen die Aufmerksamkeit für das Einzelne glücklich verbindet. So ist auf einem schönen Vasenbilde der Berliner Sammlung (844. Gerhard *etr. u. kamp. Vasenb.* 6. 7), das durch edle Darstellung dem vorliegenden sehr nahe steht, der Körper des Theseus und der Ariadne durch das Gewand so vollständig angedeutet, dass sogar die Schamhaare der Ariadne angegeben sind, was lediglich in dem Bestreben die Natur sorgfältig wiederzugeben begründet ist. Aehnliche Beispiele siehe bei Gerhard *Trinkschalen* 9, 1; 14. 15. *Trinksch. u. Gef.* 4. 5. Vgl. *Brunn Gesch. d. gr. Künstl.* II p. 29, der hierin eine Eigenthümlichkeit der polygotischen Malerei erkennt.

21) Solche Binden sind, namentlich bei Dionysos, aber auch sonst, keineswegs selten zu finden; vgl. Gerhard *Trinksch. u. Gef. Taf.* II.

22) Auch dieser Kopfschmuck ist häufig; Gerhard *etr. u. kamp. Vas.* 6. 7; 26. 27.

tige Leier, aber abgesetzt in horizontaler Lage, und in der Rechten das Plektron. Sie ist im Begriff fortzugehen, wendet aber das Gesicht noch einmal dem neben ihr stehenden Manne zu, wodurch es beinahe ganz in die Vorderansicht gebracht wird — was die Vasenmaler zu vermeiden pflegen, wie ihnen denn auch andere als Profilansichten sehr selten gelungen sind —, und sieht ihn so fest und bestimmt nicht ohne eine Beimischung von Stolz und Missbilligung an, dass jener vor diesem ihn messenden Blick sein Auge niederschlagen scheint.

Wenn es durch den Augenschein klar ist dass hier eine Sängerin einem Sanger gegenüber gestellt wird, welchen sie im Gefühl ihrer Ueberlegenheit durch ein ernstes Wort in seine Schranken mit Erfolg zurückweist, so gewinnt diese Situation dadurch ein um Vieles erhöhtes Interesse, dass die Inschriften uns in ihnen die berühmten Lyriker Alkaios (**ΑΛΚΑΙΟΣ**) und Sappho (**ΣΑΦΩ**)<sup>23)</sup> erkennen lassen.<sup>24)</sup> Man

23) Ein von Böttiger (kl. Schr. II p. 277 f.) und Müller (Arch. 420, 5) angedeuteter Zweifel an der Echtheit der Inschriften ist schon von Gerhard (Kunstblatt 1825 p. 15) zurückgewiesen und ganz unbegründet. Die Schreibart **ΣΑΦΩ** wird durch Münzen bestätigt (Taf. VIII, 2), würde aber auch, wenn sie hier allein stünde, bei der geringen Sorgfalt der Vasenmaler für Orthographie, keinen Verdachtsgrund abgeben können. Zu vergleichen sind von Vaseninschriften **ΗΙΑΧΟΣ**, *Ίακχος* (Münch. 371), **ΒΡΙΑΧΟΣ**, *Βρίακχος* (Brit. Mus. 790).

24) Die zwischen beiden Figuren stehende Inschrift **ΔΑΜΑ ΚΑΙΟΣ** (C. I. Gr. 7759) hat ohne Noth zu schaffen gemacht. Ciampis Erklärung (in einem Aufsatz in der *Antologia di Firenze* 1824 Luglio XV p. 3 ff., den ich nicht habe einsehen können) *δαμᾶ καλῶς vicit pulchre*, oder *δάμα καλῶς vince pulchre* bedarf keiner Widerlegung. Gerhard (Kunstbl. 1825 p. 15) glaubte der Name sei verstümmelt, etwa *Αμφιδάμας* oder ähnlich. Allein nicht allein *Δαμᾶς* (*Δαμάτριος* Bentley ep. ad Mill. p. 81 ff. Winckelmann zu Plat. Euthyd. p. XL f. Lobeck prolegg. p. 505 f.) ist als Name von Sklaven und Freigelassenen aus römischen Schriftstellern und Inschriften bekannt (Ausll. Pers. V, 76), der Name *Δάμας* wird von Quintus (VIII, 303) einem Griechen gegeben und, um den Vater des Alkman (Suid.) unerwähnt zu lassen, bei Diodor (XIX, 3) wird *Δάμας τις τῶν ἐνδόξων ἀριθμούμενος ἐν Συρακούσαις* zur Zeit des Agathokles erwähnt, auch findet sich derselbe auf Inschriften von Chalkedon (C. I. Gr. 3794) und Attika (C. I. Gr. 284. Rangabe ant. hell. 1703). Das Weglassen des **Σ** ist auf Vasen nicht unerhört, z. B. **ΕΥΘΥΜΟ** (Anm. 6), **ΚΕΥΕΟ** (Politi cinque vasi tav. 7. El. cer. III, 62), **ΙΟΥΕΟ** (Münchn. Vas. 373), **ΕΚΤΟΡΟ** (Münchn. Vas. 53), **ΙΠΠΟΤΕΙΕ ΚΑΙΟ** (Münchn. Vas. 10). Panofka (über *Καλός* p. 13 f.) vindicirt dieser Inschrift eine um so grössere Beachtung, »als einerseits der Rebkalbfuss zum Plektron für Alkaios dienend auf *δάμαλις*, *dama*, die Hirschkuh hinweist, somit eine Hinweisung auf Damas verbirgt, und andererseits die bisher übersehene Synonymie von *Alkaios* Starke und *Δαμας* Bändiger genau dieselbe ist, welche bereits an Alkimachos und Damastes nachgewiesen wurde.«

würde dieselbe als Darstellung eines Wettstreites, der allein die dichterischen und musikalischen Leistungen beider angeht, allenfalls erklären können,<sup>25)</sup> obwohl dann das auffallend bescheidene Zurückhalten des Alkaios vor der mit einer gewissen Vornehmheit ihm gegenüberstehenden Sappho weder aus dem dichterischen noch dem persönlichen Charakter beider hinreichend gerechtfertigt erschiene; allein eine von Millingen zuerst geltend gemachte Stelle des Aristoteles weist auf ein bestimmtes Verhältniss zwischen ihnen hin, das offenbar der Darstellung des Vasenbildes zu Grunde liegt. Es heisst dort (rhet. I, 9 p. 1367): τὰ γὰρ αἰσχρὰ αἰσχύνονται καὶ λέγοντες καὶ ποιοῦντες καὶ μέλλοντες, ὅσπερ καὶ Σαπφῶ πεποιήκεν, εἰπόντος τοῦ Ἀλκαίου ἄθελω τι Φειπῆν ἀλλά με κωλύει αἰδώς

αἰ δ' ἤχες ἔσλων ἴμερον ἢ κάλων  
καὶ μὴ τι Φείπην γλῶσσ' ἐκύνει κάκον,  
αἰδῶς κέ σ' οὐ κίχανεν ὄππαι',  
ἀλλ' ἔλεγες περὶ τῷ δικαίως.<sup>26)</sup>

Es ist nicht schlechtthin nothwendig diese Wechselrede auf einen Liebesantrag zu beziehen,<sup>27)</sup> Alkaios konnte auch andere unehrerbietige Aeusserungen auf solche Weise versteckt und dadurch die Zurechtweisung der Sappho hervorgerufen haben, allein dass man im Alterthum ein solches Verhältniss wahrscheinlich fand beweisen die Worte des Hermesianax (46 ff.):

25) So fasst Panofka die Darstellung der Vase auf (Bilder ant. Leb. p. 6 f.; über *Καλός* p. 13).

26) Ich gebe die Verse nach Bergks Lesart (fr. 29).

27) Ein solches nimmt O. Müller (Gesch. der griech. Litt. I p. 304 f. 311) als beglaubigte Thatsache an. In den Scholien des Stephanos zu der Stelle des Aristoteles heist es (Cramer anecd. Paris. I p. 266): εἴτε ὁ Ἀλκαῖος ὁ ποιητῆς ἤρα κόρης τινὸς ἢ ἄλλος τις ἤρα, παράγει οὖν ὅμως ἢ Σαπφῶ διάλογον, καὶ λέγει ὁ ἐρῶν πρὸς τὴν ἐρωμένην „θελῶ τι εἰπεῖν πρὸς σέ, ἀλλ' ἐντρέπομαι, αἰδοῦμαι, αἰσχύνομαι“. εἴτ' αὐθις ἀμοιβᾶδης ἢ κόρη λέγει πρὸς ἐκεῖνον „ἀλλ' εἰάν τις ἀγαθὸς καὶ ὁ ἔμελλες πρὸς με εἰπεῖν ἦν ἀγαθόν, οὐκ ἂν ἤδοῦ καὶ ἡσχύνου οὕτως· ἀλλὰ μετὰ παρρησίας ἔλεγες ἀνβλέπων πρὸς με ἀνερευθριάστως.“ Mit dieser Annahme, dass beide Aeusserungen einem Gedichte der Sappho in dialogischer Form entlehnt seien, stimmt allerdings die bei Bergk angeführte Stelle der Anna Komnena (Alex. XV, 486) ἐβουλόμην δὲ καὶ πᾶσαν τὴν τῶν Βογομίλων διηγῆσασθαι αἴρεσιν ἀλλὰ με κωλύει καὶ αἰδῶς, ὡς που φησὶν ἢ καλῆ Σαπφῶ überein; allein sie scheint doch nur auf einer ohne Kenntniss der betreffenden Gedichte unternommenen Auslegung der aristotelischen Worte zu beruhen.

*Λέσβιος Ἄλκαῖος δὲ πόσους ἀνεδείξατο κόμους  
Σάπφους φορμίζων ἡμερόεντα πόθον  
γιγνώσκεις.*

Freilich dass Hermesianax kein zuverlässiger historischer Zeuge sei zeigt sein ganzes Gedicht und an eben dieser Stelle die Fiction, durch welche er Anakreon zum Liebhaber der Sappho und zum Nebenbuhler des Alkaios macht, mit einem chronologischen Irrthum, den auch Athenäus (XIII p. 599 C) hervorhebt. Allein man darf daraus doch schliessen dass in den Gedichten Aeusserungen sich fanden, welche auf ein persönliches Liebesverhältniss gedeutet werden konnten, und so hat man allerdings mit grosser Wahrscheinlichkeit den Vers des Alkaios

*ἰόπλοχ' ἄγνα μελιχόμειδε Σάπφω*

mit dem obigen in Verbindung gesetzt (fr. 55 Bergk).<sup>28)</sup>

Dass die Vorstellung von einem solchen Verhältniss zwischen Sappho und Alkaios populär war beweist ein anderes Kunstwerk, welches auf dieselbe zurückzuführen ist. Ein kleines, etwa handgrosses, ziemlich flach gearbeitetes Relief aus gebranntem Thon, — wie sie in Griechenland mehrfach gefunden sind, meistens durch Stil und Gegenstand interessant<sup>29)</sup> —, das aus Borrells Besitz ins britische Museum überge-

28) Vgl. Welcker (kl. Schr. I p. 111. alte Denkm. II p. 229 f. rhein. Mus. N. F. XI p. 233 f.), welcher den anekdotenhaften Charakter dieses Verhältnisses, wie sie aus allzu wörtlicher Auffassung und phantastischer Combination von Dichterstellen hervorgegangen in der griechischen Litteraturgeschichte eine grosse Rolle spielen, hervorhebt.

29) Diese kleinen Reliefs, welche wie die durchgebohrten Löcher beweisen, in der Regel bestimmt waren, an der Wand als architektonischer Schmuck befestigt zu werden, zeigen meistens einen noch etwas strengen Stil, der sich in der einigermaßen harten Gesichts- und Körperbildung, in der zierlichen Behandlung des Haars und der regelmässigen Faltenlegung der Gewänder ausspricht, aber die geistige Freiheit in der Wahl und Auffassung des künstlerischen Motivs nicht beeinträchtigt, vielmehr durchgehends grosse Naivität und Wahrheit verräth. Die architektonische Bestimmung kann etwas zum Festhalten des strengeren Stils beigetragen haben, indessen mag auch die Anwendung der Terracotta später mehr in Abnahme gekommen sein. Die merkwürdigsten Beispiele sind der kitharspielende Apollon aus Athen (Stackelberg Gräber der Hell. 56, 4); Hekate und Eros aus Aigina (Welcker alte Denkm. II, 1. 70); Todestgöttin einen Knaben entführend aus Kreta (R. Rochette ant. chrét. III pl. 4); Sphinx einen Jüngling fortragend aus Tenos (Stackelberg Gräber der Hell. 56, 1); Perseus und Bellerophon (Millingen anc. uned. mon. II, 2. 3), eine Frau auf dem Widder (arch. Ztg. III Taf. 27), ein Troer im Kampf mit einem Achäer (R. Rochette ant. chrét. III p. 25), die kalydonische Jagd (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1848 p. 123), sämmtlich aus Melos. Unbekanntes Fundort ist wie unser Relief, Apollon unter den Hirten (Welcker alte Denkm. II p. 225), eine Tänzerin mit Krotalen (cat. Pourtalès 829. Panofka cab. Pourt. 28).

gangen ist, stellt wie Welcker auf den ersten Blick erkannte<sup>30)</sup> dieselbe Situation, nur etwas anders motivirt vor. Auf einem leichten Stuhl sitzt Sappho, in einen fein gefältelten Aermelchiton gekleidet, über den um die Mitte des Leibes noch ein Mantel gelegt ist, dessen einer Zipfel auf ihren Knien liegt; das ohne Kunst geordnete Haar ist mit einem schmalen Band umwunden. Sie stützt den linken Fuss auf einen Schemel und hat in bequemer Haltung das rechte Bein übergeschlagen; sie drückt die Leier<sup>31)</sup> an die linke Seite und berührt mit der Linken die Saiten, in der gesenkten Rechten hält sie das Plektron. Den Kopf hat sie aufgerichtet und sieht mit festem und ernstem Blick auf den vor ihr stehenden Alkaios, der mit ausgestreckter Rechten ihre Leier anfasst. Dieser, mit langem Bart und starkem Haupthaar, ist mit einem einfachen Mantel bekleidet, dessen Zipfel über die linke Schulter geworfen ist, so dass Brust und rechter Arm frei bleiben; er stützt sich auf einen langen Stab<sup>32)</sup>

30) Welcker rhein. Mus. N. F. II p. 432. alte Denkm. II p. 225 ff., mit der Abbildung auf Taf. XII, 20 (danach Overbeck Gesch. d. Plastik I p. 135); die auf Taf. II, 2 gegebene ist nach einem Abguss neu gezeichnet.

31) Die Leier, welche hier wie auf dem Vasenbild, und in ähnlichen Darstellungen regelmässig wiederkehrt, eine etwas ausgebildete Form der Schildkrötenleier, ist von C. v. Jan (arch. Ztg. XVI p. 184 f., de fidibus Graec. p. 15 f. 26 ff.) mit Wahrscheinlichkeit für das Barbiton erklärt worden. — Fünf Punkte oder kleine Kreise, welche auf dem Vasenbild neben der Leier des Alkaios sichtbar werden, fassten Steinbüchel und Millingen als Andeutung der Melodie auf, Böttiger (kl. Schr. II p. 278) als einen Schnörkel des Vasenmalers, Gerhard (Kunstbl. 1825 p. 14) und Welcker (alte Denkm. II p. 227) als Perlen, welche das zum Tragen des Instruments nothwendige Schulterband (das indessen meines Wissens nur bei der künstlicheren und schwereren Kithar in Anwendung kam) besetzen und andeuten. Nach Panofka's Ansicht (über *Καλός* p. 14) »bezeichnen sie Alkaios als Sieger, sei es dass sie den wollenen Siegerbinden sich assimiliren, oder dass sie durch Horaz (epp. II, 2, 99) *discedo Alcaeus puncto illius, ille meo quis?* und (ep. ad Pis. 343) *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* einig Licht erhalten.«

32) Dieser Stab bedarf freilich keiner näheren Erklärung, da Männer gewöhnlich einen solchen trugen; es ist indessen bemerkenswerth dass derselbe nach unten zu stärker wird, nach Art einer Keule (was in Welckers Zeichnung schärfer angegeben ist). Auch Stesichoros stützt sich auf der Münze von Himera (Visconti Iconogr. gr. III, 7), welche ihn, übereinstimmend mit der von Cicero (Verr. II, 35, 86) beschriebenen *statua Stesichori poetae senilis, incurva, cum libro*, als Chorodidaskalos, nach Welckers treffender Bemerkung (kl. Schr. I p. 162) vorstellt, auf einen ähnlichen keulenartigen Stab. Nun sieht man auf Vasenbildern (Gerhard ant. Bildw. 66. Panofka Bilder ant. Leb. 18, 6) tanzenden Mädchen gegenüber in den Händen einer Frau, die offenbar als Lehrerin anzusehen ist, einen auffallend schweren Stab, dem man mit

und hat bequem die Füße gekreuzt<sup>33)</sup> — offenbar hat er der Sappho aufmerksam zugehört und unterbricht sie nun im Gesange, indem er sie aufmerksam ansieht und die Worte an sie richtet, welche sie ernst und nicht ohne Befremden anhört. Man konnte das Motiv, welches in den von Aristoteles angeführten Versen angegeben ist, nicht naiver durch die bildende Kunst ausdrücken als es hier geschehen ist; das Anfassen der Laute versinnlicht auf die einfachste und sprechendste Weise die Situation, während in dem Vasenbilde mehr für das durch dieselbe erregte Gefühl des Stolzes und der Schaam der Ausdruck gesucht ist.

Hier wie dort fällt der Charakter der schlichten Einfachheit und würdigen Ruhe auf, in welchem dies Verhältniss zweier dichterischer Persönlichkeiten gehalten ist, welche in der Litteratur als Vertreter der heftigen, ja zügellosen Leidenschaft galten. Man sieht wie weit die im Publicum gültigen Vorstellungen, welche solche bildliche Darstellungen hervorriefen, von den später durch die Spässe der Komödie und leichtfertige Auslegung der Gedichte erzeugten entfernt waren. Zieht man dabei auch den allgemeinen Charakter der bildenden Kunst, welche auf Ernst und Ruhe, Zierlichkeit und Anstand gerichtet ist, gebührend in Betracht, so ist doch nicht zu verkennen, dass eben diese Richtung aus den geltenden Anschauungen, aus der lebendigen Sitte hervorgegangen ist, die Eindrücke derselben wiedergiebt, wenngleich die von der bildenden Kunst ausgeprägten Formen in mehr als einer Richtung länger festgehalten wurden, als sie der unmittelbaren Gegenwart entsprachen.

Eine um etwas veränderte Auffassung lässt uns ein Vasenbild gewahren, das auch der Form des Gefässes wie der Ausführung nach einer viel späteren Zeit angehört.<sup>34)</sup> Sappho ( $\Sigma\text{ΑΠΦ}\Omega$ )<sup>35)</sup> ist

---

Recht die Bestimmung den Takt anzugeben zugeschrieben hat (hyperb. röm. Stud. I p. 168). Sollte daher ein solcher Stab als ein auszeichnendes Attribut des Chorodidakalos gelten können? Vgl. Panofka über  $\chi\alpha\lambda\acute{o}\varsigma$  p. 15 f.

33) Um sich den Unterschied eines noch theilweise gebundenen Stils und einer vollkommen freien und in ihrer Freiheit behaglichen Kunstübung klar zu vergegenwärtigen darf man nur mit der Figur des Alkaios einige in ganz ähnlicher Stellung gebildete Männer auf dem Fries des Parthenon (anc. marbl. VIII, 5. 36. mon. ined. d. inst. V, 27) oder den Lykos der Kodrosschale vergleichen.

34) J. de Witte, welcher diese Vase als der Sammlung Hrn. Middletons in Paris angehörig zuerst erwähnte (cat. Durand p. 160), hat mir gütigst die Zeichnung mitgetheilt, nach welcher die Abbildung Taf. I, 1. 2 gegeben ist.

35) Das  $\Omega$  vor  $\Phi$  ist aus einem etwas nachlässig geschriebenen  $\Pi$  entstanden.

auch hier auf einem Stuhl sitzend, die Füße auf den Schemel gestützt, vorgestellt; sie ist nur mit einem dorischen Chiton bekleidet, dessen durch die Gürtung und den Ueberwurf hervorgebrachter Faltenwurf ganz dem durch die attische Sculptur so schön ausgebildeten Typus entspricht. Perlenbänder schmücken ihren Hals und die Handgelenke, das Haar ist einfach durch eine Kreuzbinde zusammengehalten. Hier ist es aber nicht die Leier, welche sie als Dichterin charakterisirt, sondern die Schriftrolle, welche sie in der ausgestreckten Linken hält, und dies ist bedeutsam für eine spätere Zeit, welche die Dichterin von der Sängerin glaubte unterscheiden zu müssen.<sup>36)</sup> Die Art ihrer Dichtung ist ferner allegorisch angedeutet. Ein nackter, geflügelter, bekränzter Knabe eilt raschen Schrittes auf sie zu und reicht ihr mit der ausgestreckten Rechten einen Kranz dar: wir würden daraus schliessen dürfen dass es der Gott der Liebe ist, welcher sie zu ihren Gedichten begeisterte und welcher ihnen Ruhm verlieh. Allein diese Vorstellung wird noch genauer bestimmt durch die Inschrift ΤΑΛΛΑΣ, welche andeutet dass es die unglückliche Liebe ist, die den Inhalt ihrer Lieder ausmacht; und dass dies später die allgemeine Auffassung der Sappho war ist bekannt.<sup>37)</sup> Die Weise des künstlerischen Ausdrucks, sehr verschieden von der vorher beobachteten, welche von einer bestimmten, auf dem Charakter und den persönlichen Beziehungen der Dichterin beruhenden Situation ausging, entspricht durchaus der Richtung, welche wir in den späteren Vasenbildern wahrnehmen können. Eros, als der unzertrennliche Begleiter dessen, was Anmuth und Liebreiz besitzt, theiligt sich an allen Unternehmungen der männlichen und weiblichen Jugend, an ihrer täglichen Beschäftigung, ihren Spielen und Unterhaltungen wie an den leidenschaftlichen Erregungen, er ist namentlich auch jeglicher musischen Uebung befreundet<sup>38)</sup> und schon deshalb gehört er in die Gesellschaft der Dichterin. Er ist aber nicht allein der Daemon, welcher Neigung wie

36) Da nach späterer Sitte die ψάλτρια ziemlich auf einer Stufe mit der ἐταίρα stand, fand die Unterscheidung der angeblichen Hetaere Sappho von der Dichterin auch hierin eine Stütze. S. Welcker kl. Schr. II p. 129 ff.

37) Hor. c. II, 13, 24 (*vidimus*) *Aeoliis fidibus querentem Sappho puellis de popularibus*. Ovid. am. II, 18, 25 *quodque tenens strictum Dido miserabilis ensem Dicit et Aeoliae Lesbis amica lyrae*. Vgl. Sappho fr. 40 Ἔρως δ' αὐτὲ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπειον.

38) Auf einem Vasenbild bei Gerhard (auserl. Vasenb. 287) bringt Eros einem Eplieben eine Leier, welche anderemal Nike ihm bringt (él. céram. I, 98. 99).

Abneigung erweckt und im Herzen der Menschen herrscht, sondern so wie er jeden Reiz der Schönheit und Jugend, welche Liebe erregen, selbst besitzt, so erscheint er auch selbst als der Träger aller der beseeligenden und zerstörenden Empfindungen, welche die Liebe hervorruft, wie dies in den Vorstellungen von Eros und Psyche auf die mannigfachste Weise ausgedrückt wird. Daher bleibt auch der Daemon der unglücklichen Liebe, der durch das Beiwort *τάλας* bestimmt bezeichnet wird, immer derselbe Eros, der nur diese eine Seite seines Wesens und seiner Macht hervorkehrt,<sup>39)</sup> wie auch andere Seiten desselben durch andere Beiwörter herausgehoben und demgemäss personificirt werden.<sup>40)</sup> Demnach ist die hier gewählte Ausdrucksweise für den mit jenem Kreise von Vorstellungen Vertrauten im Allgemeinen wohl verständlich; ihre Schwäche beruht darin dass das genaue Verständniss mit Sicherheit weder aus der Situation noch aus dem Ausdruck der Personen, sondern erst aus den Beischriften zu entnehmen ist. Dies gilt von allen, so sehr zahlreichen Vasenbildern später Zeit, auf welchen allegorische Figuren an der Handlung theilhaftig erscheinen; nirgend sind diese so bestimmt charakterisirt dass man sie ohne den beigeschriebenen Namen erkennen würde.<sup>41)</sup> Weiss man denselben, so erhält die dargestellte Situation meist von allgemeinem Charakter einen neuen eigenthümlichen Reiz, der aber nicht durch die ursprüngliche künstlerische Conception bedingt wird. Man erkennt darin die Richtung einer Zeit, welche das vorherrschende Bedürfniss nach geistiger Unterhaltung auch durch die bildende Kunst auf leichte Weise zu befriedigen trachtete und deshalb auf eigenthümliche, aus dem Wesen der bildenden Kunst geschöpfte Erfindungen,

39) So ist auch der *Lethaeus Amor* bei Ovid (rem. am. 551), *qui pectora sanat inque suas gelidam lampadas addit aquam* zu verstehen, den man fälschlich für einen Todtengenius erklärt hat.

40) Auf einem von Minervini (Bull. Nap. II p. 44) beschriebenen Vasenbilde wird ein Mädchen, die sich in eiliger Flucht umsieht, von Eros verfolgt, dem der Name **ΙΤΥΛΟΣ** beigeschrieben ist. Mit Recht hat Welcker (ebend. p. 83. alte Denkm. III p. 369 f.) bemerkt dass hier an den Mythos von Prokne und ihrem Sohne Itylos nicht zu denken, sondern eine der so häufigen Scenen zu erkennen ist, in welchen Eros in einem leicht verständlichen Spiel Frauen verfolgt (archäol. Beitr. p. 37). Zur Erklärung des Namens hat Cavedoni (Bull. Nap. III p. 63) auf Ilesychius aufmerksam gemacht, der *ιτύλος* durch *νέος, ἀπαλός* erklärt, so dass also der mit zarten Jungfrauen tändelnde Eros selbst als der jugendlich zarte bezeichnet ist.

41) Vgl. Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1854 p. 260 ff. Ann. d. inst. XXIX p. 140 f.

deren Genuss und Verständniß nicht ohne tieferes Eingehen zu erlangen ist, verzichtend sich begnügte, wenn künstlerisch unbedeutenden und gewöhnlichen Vorstellungen durch einen geistreichen Einfall von aussen her eine Pointe gegeben wurde, die sich mit einer gewissen geistigen Bildung auffassen liess.

In einem ganz anderen Sinne aufgefasst ist endlich Sappho auf einem offenbar der römischen Zeit angehörigen Terracottarelief.<sup>42)</sup> Sie ist auch hier sitzend vorgestellt; ein weites faltenreiches Gewand verhüllt den unteren Theil ihres Körpers und lässt den ganzen Oberleib völlig nackt, das Haupt ist mit einem Kopftuch bedeckt, wie es Frauen trugen, wenn sie auf ihren Kopfsputz keine Sorge wenden wollten oder konnten.<sup>43)</sup> Ihre Haltung aber drückt nicht allein ein Ergriffensein, sondern ein völliges Aufgelöstsein von Leidenschaft aus. Die linke Hand lässt die Leier sinken, der rechte Arm fällt schlaff und kraftlos herab, das rechte Bein ist zurückgezogen, als habe sie aufstehen wollen, aber die Neigung des Oberleibes zeigt dass sie kaum noch die Kraft habe sich aufrecht zu halten; das zurückgeworfene Haupt, der schwärmerisch nach oben gerichtete Blick geben die Leidenschaft kund, welche sie ganz und gar beherrscht: kurz wir sehen das lebendige Bild des Zustandes, welchen Sappho selbst so ergreifend schildert, beim Anschauen des Geliebten<sup>44)</sup>

τό μοι μάν  
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόασεν·  
ὅς γὰρ εἰσίδω βροχέως σε, φώνας  
οὐδέν ἔτ' εἶκει·

42) Es ist ein Bruchstück eines Gefässes im Besitze des Bildhauers Steinhäuser in Rom, zuerst bekannt gemacht von Welcker (ann. d. inst. XXX p. 42 f. tav. B), wiederholt Taf. II, f.

43) Archäol. Beitr. p. 204. 335.

44) Sappho fr. 2. Catull. 51, 5

*misero quod omnis  
eripit sensus mihi: nam simul te,  
Lesbia, aspexi, nihil est super mi  
\* \* \*  
lingua sed torpet, tenuis sub artus  
flamma demanat, sonitu suo  
tintinnant aures geminae, teguntur  
lumina nocte.*

ἀλλὰ καὶ μὲν γλῶσσα ἔαγε, λέπτον δ'  
 αὐτίκα χρωῖ πῦρ ὑπαεδρόμακον,  
 ὀππότεσσι δ' οὐδὲν ὄρημ' ἐπιρρόμ-  
 βεισι δ' ἄκουαι.  
 ἅ δέ μ' ἴδρως κακχέεται, τρόμος δέ  
 πῦσαν ἄγει, χλωροτέρα δέ ποίας  
 ἔμμε, τεθνύκην δ' ὀλίγω ἔπιδευήν  
 φαίνομαι.

»Dem geöffneten Munde scheinen die letzten Töne zu entfliehen« sagt Welcker sehr schön, der auch mit Recht hervorhebt dass man sich die Sängerin nicht etwa einem Manne gegenüber sondern allein für sich singend zu denken habe.<sup>45)</sup> Dass aber in der That Sappho selbst dargestellt sei wird man schwerlich bezweifeln, wenn man sich erinnert dass sie als ein Typus leidenschaftlicher Liebe und unübertroffener Meisterschaft in der dichterischen Darstellung derselben galt, wie auch in dieser Vorstellung beides auf das glücklichste veranschaulicht ist. Welche Wandlungen mussten Sitte, Bildung und Kunst durchmachen um von jenem Vasenbilde bis zu dieser Darstellung zu gelangen.<sup>46)</sup>

Dass wir in diesen Vorstellungen kein eigentliches Porträt der Sappho erwarten dürfen ist längst mit Recht bemerkt worden.<sup>47)</sup> Ein bei

45) Es ist nicht ohne Interesse damit die Vorstellung der liebesseichen Phaidra zu vergleichen, welche die Dienerinnen durch Musik zu erheitern suchen, aber ihr Leiden nur tiefer aufregen (arch. Beitr. p. 303).

46) Wo kein bestimmtes Moment hervorgehoben ist, welches uns Sappho deutlich erkennen lässt, muss man wie mir scheint die besonders von Lenormant vorgeschlagene und festgehaltene Deutung leierspielender Frauen, wie sie auf Vasenbildern nicht selten sind (cat. Dur. 423 ff. cat. Pourt. 307. Neap. ant. Bildw. p. 352, 61. 379, 2016. mus. Greg. II, 15, 2. 26. Münch. 2), auf Sappho (ann. XIX p. 352) zurückweisen. Es ist mit einem Namen nichts gewonnen, wenn er nicht Aufklärung gewährt für künstlerische Motive, welche ihn zugleich rechtfertigen; Beschäftigungen und Vorgänge, welche im griechischen Frauenleben gewöhnlich waren, ohne bestimmten Grund auf historische Personen zurückzuführen, ist kein Gewinn sondern eine Beschränkung für das Verständniss der Kunstwerke.

47) Gerhard, der dies hervorhebt (Kunstbl. 1825 p. 15), geht aber zu weit, wenn er in dem Vasenbilde »nicht sowohl eine Darstellung eines Wettkampfes zwischen Alkaios und Sappho, als vielmehr das Leierspiel musikliebender Personen, denen die beiden Namen als rühmender Beinamen wurde« erkennt; dawider spricht eben der prägnant gewählte Moment. Ebenso wenig wird man der auch von Böttiger (kl. Schr. II p. 277) ausgesprochenen Ansicht zustimmen, dass die Figuren der Rückseite (Taf. I, 5) — Dionysos, bärtig, im langen Gewande, mit Weinranken und erhobenem Kantharos

Lebzeiten der Sappho gemachtes Bild, das ihre körperliche Erscheinung getreu wiedergab, ist nicht bekannt und gewiss nicht wahrscheinlich; die späteren bildlichen Darstellungen gehörten sicherlich zu denen, von welchen Plinius sagt (XXXV, 9) *pariunt desideria non traditos voltus*. Es könnte sich also nur darum handeln, ob in den erhaltenen Kunstwerken etwa eine Reminiscenz früherer Bildwerke zu erkennen wäre, welche Sappho darstellten.

Wir erfahren von einer Statue der Sappho, welche der Erzarbeiter Silanion gemacht hatte;<sup>48)</sup> Verres fand sie im Prytaneion in Syrakus und nahm sie fort. Cicero (Verr. IV, 57, 126) rühmt sie in allgemeinen Ausdrücken als *Silanionis opus tam perfectum, tam elegans, tam elaboratum*, als *egregie facta* und fügt als einen Umstand, welcher den Werth der Statue in den Augen der Syrakusaner sehr erhöht habe, hinzu: *epigramma Graecum pernobile incisum est in basi, quod iste eruditus homo et Graeculus, qui haec subtiliter iudicat, qui solus intellegit, si unam litteram Graecam scisset, certe una sustulisset. nunc enim quod scriptum est inani in basi declarat quid fuerit et id ablatum indicat*. Dies Epigramm prius also ohne Zweifel das Kunstwerk, indem es hervorhob, wie es dem Künstler gelungen sei den Charakter der Dichterin wiederzugeben, wie dergleichen so manche, wenn auch meistens nachgeahmte aus späterer Zeit auf uns gekommen sind. Von den Epigrammen der Anthologie, welche sich auf Sappho beziehen, weist keines auf das syrakusanische zurück.<sup>49)</sup> Christodoros erwähnt einer Statue der Sappho im Zeuxippos zu Konstantinopel (69 ff.)

*Πιερικὴ δὲ μέλισσα, λιγύθροος ἔζητο Σαπφῶ  
 Λεσβίως, ἡρεμέουσα· μέλος δ' εὐνυμον ὑφαίνειν  
 σιγαλέαις δοκέεσκεν ἀναψαμένη φρένα Μούσαις.*

Aus seinen Worten lässt sich aber nur abnehmen, dass sie sitzend dargestellt war, und das ausdrücklich hinzugefügte *ἡρεμέουσα* weist darauf

---

einer vollständig bekleideten Frau mit Epheuzweig und Oinichon gegenüberstehend — dieselben seien mit denen der Vorderseite, um »eine Vereinigung bakchischen und apollinischen Dienstes« anzudeuten.

48) S. Beilage A.

49) Das Epigramm des Antipater (anth. Pal. VII, 15)

*οὐνομά μιν Σαπφῶ· τόσπον δ' ὑπερέσχον αἰοιδῶν  
 θηλειῶν, ἀνδρῶν ὅσπον ὁ Μαιονίδης*

soll in Pergamos auf der Basis einer Statue gefunden sein (C. I. Gr. 3555).

hin, dass wenigstens keine auffallende Geberde eine eigenthümliche Situation bezeichnete. Dass in Konstantinopel die Statue des Silanion selbst oder eine Copie derselben aufgestellt gewesen sei, dafür könnte allenfalls nur der Umstand sprechen, dass diese die einzige eines berühmten Meisters ist, von der wir wissen. Was uns von der Richtung des Silanion bekannt ist lässt uns schliessen, dass seine Sappho ein höchst lebendiges Charakterbild war. Er hatte ein Bildniss des Apollodoros verfertigt, von dem Plinius (XXXIV, 81) Bericht giebt: *Silanion Apollodorum fudit, fictorem et ipsum sed inter cunctos diligentissimum artis et iniquum sui iudicem, crebro perfecta signa frangentem, dum satiari cupiditate artis non quít, ideoque insanum cognominatum: hoc in eo expressit nec hominem ex aere fecit sed iracundiam*<sup>50)</sup> — einen Bericht, der wie

50) M. Hertz hat (arch. Anz. 1851 p. 246\*), indem er nach dem Vorgange anderer diesen Apollodoros für identisch erklärt mit dem von Plinius (XXXIV, 86) erwähnten Bildhauer, welcher Philosophen bildete, darauf hingewiesen, wie vortrefflich die Charakteristik des Plinius mit derjenigen übereinstimmt, welche uns von dem Phalereer Apollodoros, dem Schüler des Sokrates überliefert ist (Groen von Prinsterer prosopogr. Plat. p. 202 f. Cobet prosop. Xen. p. 63 f.). Auch er hiess *μανικός*; und von ihm sagt ein Bekannter *αίτι γὰρ παντὸν τε κακηγορεῖς καὶ τοὺς ἄλλους — παντὶ τε καὶ τοῖς ἄλλοις ὑποταίνεις πλὴν Σωκράτους* (Plato symp. p. 173 C. E). Hertz hält deshalb beide für eine Person: „unzufrieden mit sich und seinen Werken flüchtete er sich, wie einst sein Meister, von der Kunst zur Philosophie, und wenn er auch hier Genuss und Beruhigung und in Sokrates eine und die einzige ihm genügende Persönlichkeit fand, er blieb immer wunderlich, selbstquälerisch und mit der ganzen übrigen Welt unzufrieden.“ Wenn man diese scharfsinnige Hypothese annehmen will, so muss man sich den Entwicklungsgang des Apollodoros doch etwas anders denken. Denn er war nach seiner eigenen Angabe beim ersten Siege des Agathon Ol. 91, 1 (416) noch ein Knabe (Plato symp. p. 176 A), konnte also beim Tode des Sokrates Ol. 95, 2 (399) höchstens 25 Jahre alt sein; damals war er aber schon mehrere Jahre beständig in dessen Gesellschaft gewesen, und vorher konnte er es nicht wohl in seiner Kunst zu irgend einiger Bedeutung gebracht haben. Dies müssen wir aber annehmen, nicht nur weil ihn Plinius in sein Verzeichniss aufgenommen hat, sondern weil es die notwendige Voraussetzung für Silanions Kunstwerk ist. Denn dass dieser einen unbedeutenden und unbekanntem jungen Bildhauer nur seiner leidenschaftlichen Selbstquälerei wegen dargestellt habe ist gewiss nicht wahrscheinlich, nur bei einem durch bedeutende Leistungen anerkannten Künstler gewann dieser psychologische Zug ein rechtes Interesse. Auch die Zeit Silanions ist dieser Annahme nicht günstig. Er konnte von Sappho, Korinna, auch von Platon sehr wohl ein Charakterbild entwerfen ohne ihr Zeitgenosse zu sein; bei einem so eigenthümlich individuellen Vorwurf ist es wenigstens am natürlichsten in dem persönlichen Eindruck den Impuls zu suchen. Nun wird allerdings Plinius Angabe, der Silanion um Ol. 113 (328) ansetzt, eher das Ende als den Anfang seiner künstlerischen Wirksamkeit bezeichnen, allein nicht ohne die äus-

seine ganze Fassung bezeugt einem Epigramm entlehnt ist, welchem auch das von Cicero bezeugte auf die Sappho zur Bestätigung dient.<sup>51)</sup> Jedenfalls geht daraus hervor dass Silanion es sich zur Aufgabe gestellt hatte, einen leidenschaftlichen Charakter von sehr eigenthümlicher Art grade in dieser Besonderheit anschaulich zu machen, was er ohne ein sehr lebhaftes Individualisiren nicht erreichen konnte. Ferner hatte man von ihm eine Statue des Platon, welche ein Perser Mithridates in der Akademie aufstellte.<sup>52)</sup> Hier war nun zu solcher Charakteristik wohl kaum Veranlassung geboten, allein wenn Em. Braun die von ihm aufgefundene Statuette des sitzenden Platon mit Recht auf Silanions Original zurückgeführt hat,<sup>53)</sup> so tritt in dieser allerdings ein Hervorheben der porträtmassigen Züge, die etwas gebeugte Haltung,<sup>54)</sup> die breite Brust<sup>55)</sup> neben der im Allgemeinen keineswegs idealistischen, aber lebendigen, man möchte sagen gemüthlichen Auffassung deutlich hervor.<sup>56)</sup> Endlich ist noch ein Bild der Korinna von Silanion bekannt,<sup>57)</sup> über welches aber gar nichts Näheres berichtet wird. Bedenkt man,

serste Willkühr kann man ihn schon in der Jugendzeit des Apollodoros thätig sein lassen. Daher wird anzunehmen sein, dass der Bildhauer Apollodoros, wenn er mit dem Schüler des Sokrates wirklich eine Person ist, nach dem Tode des Sokrates erst seine eigentliche Thätigkeit entfaltet habe.

51) Berichte d. sächs. Ges. d. Wiss. 1850 p. 122 ff.

52) Diog. Laert. III, 25: *ἐν δὲ τῷ πρώτῳ τῶν ἀπομνημονευμάτων Φαβωρίνου γέγραται ὅτι Μιθριδάτης ὁ Πέρσης ἀνδράγατα Πλάτωνος ἀνέθετο εἰς τὴν Ἀκαδημίαν καὶ ἐπέγραψε· Μιθριδάτης ὁ Ῥοδοβάτων (Ὁροντοβάτου Marres de Favorino p. 102) Πέρσης Μούσαις εἰκόνα ἀνέθετο Πλάτωνος, ἣν Σιλανίων ἐποίησε. Diese Widmung passt zu der Angabe der Biographen Platons: διδασκαλεῖον ἐν τῇ Ἀκαδημίᾳ συνεστήσατο, μέρος τι τούτου τοῦ γυμνασίου τέμενος ἀγορεύσας (l. ἀφιερῶσας) ταῖς Μούσαις (p. 387, 52. 393, 54 West.), wie des Diogenes von Speusippos (IV, 1) Λαρίτων ἀγάλματ' ἀνέθηκεν ἐν τῷ μουσείῳ τῷ ὑπὸ Πλάτωνος ἐν Ἀκαδημίᾳ ἰδρυθέντι (vgl. IV, 19). So bestimmte Theophrastos in seinem Testament (Diog. L. V, 54) τὰ περὶ τὸ μουσεῖον καὶ τὰς θεὰς συντελεσθῆναι — εἴτετα τὴν Ἀριστοτέλους εἰκόνα τεθῆναι εἰς τὸ ἱερόν.*

53) Braun ann. d. inst. XI p. 213 f. M. I. d. I. III, 7.

54) Plat. aud. poet. p. 26 B: ὥσπερ οἱ τὴν Πλάτωνος ἀπομιμούμενοι κυρτότητα. *actul.* p. 53 C: καὶ Πλάτωνος ἀπομιμῆσθαι φασὶ τοὺς συνήθεις τὸ ἐπίκρυτον.

55) Hermann Gesch. u. Syst. d. platon. Philos. p. 92.

56) Eine Statue des Platon erwähnt Christodoros (97):

ἐστήκει δὲ Πλάτων θεοεικέλος, ὁ πρὶν Ἀθήναις  
δείξας κρηπτὰ κλενθα θεοκράντων ἀρετῶν

wo auf den Ausdruck *ἐστήκει* schwerlich Gewicht zu legen ist; eine andere ohne nähere Bezeichnung Cicero (Brut. 6, 24).

57) Tatian. or. 512 p. 114.

dass Pausanias in Tanagra, dem Geburtsort der Korinna, keine Statue des Silanion sondern nur ein Gemälde im Gymnasion, welches sie darstellte, vorfand (IX, 22, 3), dass die Statue des Platon von einem Privatmann in der Akademie aufgestellt war, die der Sappho sich in Syrakus befand, so wird es wahrscheinlich dass Silanions Porträtstatuen nicht vom Staat bestellte und öffentlich aufgerichtete Ehrendenkmale, sondern Aufgaben waren, welche der Künstler sich selbst stellte, bei deren Ausführung er also auch ungleich freier verfahren konnte. Auch lassen sich unter den erhaltenen Statuen grosser Männer diejenigen, welche den entschiedenen Charakter der öffentlichen Monumente tragen, wie die des Sophokles, Aischines, Demosthenes, von anderen mehr privater Natur noch recht wohl unterscheiden.

Ein Bild der Sappho von einem übrigens unbekanntem Maler Leon erwähnt Plinius;<sup>58)</sup> es steht dahin ob das Gemälde dazu irgend eine Beziehung habe, auf welches Damocharis, ein Grammatiker zur Zeit Justinians, folgendes Gedicht gemacht hat:<sup>59)</sup>

αὐτῇ σοι πλάστειρα Φύσις παρέδωκε τυπῶσαι  
 τὴν Μιτυληναίαν, ζωγράφει, Πιέριδα.  
 πηγάζει τὸ διανγὲς ἐν ὄμμασι· τοῦτο δ' ἐναργῶς  
 δηλοῖ φαντασίην ἔμπλεον εὐστοχίης.  
 αἰτομάτως δ' ὀμαλή τε καὶ οὐ περιέργῃ κολῶσα  
 σὰρξ ὑποδεικνυμένην τὴν ἀφελειαν ἔχει.  
 ἄμμιγα δ' ἐξ ἰλαροῖο καὶ ἐκ νοεροῖο προσώπου  
 Μοῦσαν ἀπαγγέλλει Κύπριδι μιγνυμένην.

Eine bestimmte Vorstellung gewinnen wir allerdings auch nicht durch dasselbe.

Dass die Mitylenaier das Bild der Sappho auf ihre Münze prägten wird ausdrücklich berichtet<sup>60)</sup> und durch die Münzen selbst bestä-

58) In dem Verzeichniss bei Plinius (XXXV, 441) *Leontiscus Aratum victorem cum tropaeo, psaltriam, Leon Sappho* ist die *psaltria* neben *Sappho* freilich auffallend; Brøndsted (voy. et rech. II p. 282) glaubte, man könne sie mit einander verbinden, Millingen (anc. uned. mon. I p. 84) stellte um *Leon Sappho psaltriam*.

59) Anth. Pal. II p. 720, 310. Dass Vers 5 f. keinen Sinn giebt ist längst bemerkt; statt *κολῶσα* schlug Brunck *λιπῶσα*, Jacobs *χαλῶσα* vor. Damit scheint nicht viel geholfen, einen passenderen Sinn gäbe *κομῶσα θριξ*; das glatt gestrichlene, nicht künstlich gelockte Haar zeigt die Einfachheit.

60) Poll. IX, 84: *Μιτυληναῖοι μὲν Σαπφῶ τῷ νομίσματι ἐνεχαράξαντο*. Darauf

tigt.<sup>61)</sup> Von diesen ist die älteste, in einem Exemplar bekannte, aus der Sammlung Borrells in die kaiserliche zu Paris übergegangen; Herr A. de Longpérier hat mir einen Abdruck derselben mitgetheilt.<sup>62)</sup> Die Rückseite zeigt neben der Umschrift ΜΥΤΙΛΗΝΑΙΩΝ eine Schildkrötenleier, die Vorderseite den Kopf der Sappho, kenntlich durch die Beischrift ΨΑΠϕΩ (das ϕ war in dem Abdruck nicht erkennbar), welche den Namen in der dialektischen Form giebt, die sich auch in den Bruchstücken der Dichterin noch erhalten hat (fr. I, 20. 59 Bergk). Dieser Kopf zeichnet sich durch seinen sehr individuellen Charakter aus, der in der Form der Nase, dem kräftigen Zuge neben dem Munde und dem unter der starken Braue tief liegenden Auge hervortritt: alles vereinigt sich zu einem energischen, belebten Ausdruck ohne dass das Gesicht auf regelmässige Schönheit der Form Anspruch machen könnte. Auch die eigenthümliche Art von Haube, welche den Hinterkopf bedeckt und wahrscheinlich in Lesbos üblich war, trägt dazu bei die Vorstellung zu individualisiren. Dagegen ist der im Wesentlichen identische Kopf einer anderen Münze von Mytilene<sup>63)</sup> mit der Beischrift ΣΑΦΟΥΣ<sup>64)</sup> schon etwas mehr idealisch gehalten. Die Inschriften dieser Münzen lassen keinen Zweifel zu dass auch auf den mytilenäischen Münzen, wo die Rückseite eine Leier, und die Vorderseite einen Frauenkopf zeigt,<sup>65)</sup> in dem letzteren Sappho zu erkennen ist, zumal da derselbe nicht nur durch

---

bezieht man auch die Aeusserung des Aristoteles (rhet. II, 23): *Μυτιληναῖοι (τετιμῆ-  
κασι) Σαπφῶ καίπερ γυναικᾶ οὐσαν.*

61) Vgl. Brøndsted voy. et rech. II p. 280 ff. Welcker kl. Schr. II p. 137 ff. Bei der auf Taf. VIII gegebenen Zusammenstellung habe ich mich der Unterstützung Jul. Friedländers zu erfreuen gehabt.

62) Taf. VIII, 1. Vgl. Borrell numismat. chronicle VII p. 54. Welcker kl. Schr. II p. 139. alte Denkm. II p. 230.

63) Taf. VIII, 2 nach Sestini Mus. Hedervarianum II Add. III, 17. p. 151, 21—23. Mionnet Suppl. VI p. 60, 52—54.

64) Die Schreibart mit ϕ stimmt mit der Vase überein. Auffallend ist der Genetiv der dargestellten Person, der auf Vasenbildern so ungemein häufig (Einleitung zur Vasens. Kön. Ludw. p. CXV), auf Münzen sonst nicht vorzukommen scheint.

65) Eine Münze dieser Art gaben schon Ursinus imag. p. 38. carmina ill. fem. p. 2. Bellori imag. 63; ein Exemplar der Wiener Sammlung ist, offenbar sehr ungenügend, abgebildet, Catal. mus. Caes. tab. III, 13 und danach bei Visconti Icon. gr. pl. 3, 4. 5. Clarac mus. de sc. 1024, 2908. Bessere Abbildungen ähnlicher Münzen s. Mus. Hunter. 39, 1. 2. cab. Allier de Hauteroche 14, 3; vgl. Mionnet III p. 43 ff. 80—82. 85. 86. Suppl. VI p. 60, 55—59.

eine Haube ausgezeichnet ist,<sup>66)</sup> sondern in den Zügen und im Charakter eine unverkennbare Verwandtschaft mit dem der zuerst besprochenen Münze verräth.

Es liegt nahe den Kopf der Sappho auf den Münzen von Mitylene auf ein dort errichtetes Ehrendenkmal zurückzuführen, und diese Vermuthung scheint durch andere Münzen eine Unterstützung zu erhalten. Hieber gehört die Münze der Berliner Sammlung (Taf. VIII, 3), über welche mir Jul. Friedländer Folgendes mittheilt. »Sie ist ein unicum, und befand sich früher in der Sammlung Casp. v. Pfau in Stuttgart, in dessen Katalog p. 31 sie beschrieben, sowie in Gessners Sammelwerk unter den Viri illustres Taf. 4, 23\* abgebildet ist. Im Jahr 1805 hat Sestini, damals in Berlin, sie beschrieben (lettere VIII p. 71, danach Mionnet). Aber in seinen 1826 erschienenen falsificatori moderni hat Sestini dieses Exemplar, dessen Echtheit er als es ihm vorlag nicht bezweifelt hatte, für verdächtig erklärt; wiedergesehen seit jener ersten Beschreibung hat er es nicht, also beruht die Verdächtigung, welche Bröndsted (voy. et rech. II p. 284) und andere auf Sestinis Autorität wiederholen, auf irgend welcher Verwechslung. Die Münze ist unzweifelhaft echt.« Die Schreibung ΣΑΦΦΩ, welche Allier Hauteroche und Gerhard (Kunstbl. 1825 p. 43) Bedenken erregte, kann nicht als Verdachtsgrund gelten. Auf einem von John Lee im Jahr 1812 auf Ithaka gefundenen prächtig gearbeiteten goldenen Halsschmuck, dessen zierlich geschlungener Knoten die Form einer Leier bildet, ist innen die Inschrift ΣΑΦΦΟΥ ΛΑΟΔΑΜΙΑΣ angebracht,<sup>67)</sup> der Name ΑΦΦΕΙΝ (Ἀπφειν statt

66) Das Kopftuch scheint die Veranlassung gewesen zu sein, eine sehr anziehende Marmorbüste in der Wiener Sammlung (früher 128, dann 109) Sappho zu benennen. Dieses reizende Köpfchen ist mit einem (an der linken Seite restaurirten) zusammengefalteten Tuch bedeckt, das bis über die Ohren geht, unter welchem lange Locken zum Vorschein kommen, die aus dem Haarwulst über den Nacken hervorgleiten. Der Kopf ist ein wenig nach rechts geneigt, von sanftem Ausdruck mit einer eigenthümlichen Mischung von Schmachten und Schelmerei, wie es keineswegs der Vorstellung von Sappho entspricht, vielmehr dem Charakter einer Zofe aus der Komödie (arch. Anz. 1854 p. 454), deren eigentliche Tracht das Kopftuch war (Iuv. III, 94). Anderen Büsten, welche den Namen der Sappho tragen (Bellori imag. 63. marm. Oxon. I, 63. mus. Capit. I, 58. 60. mus. Worsl. 13, 4. ant. di Ercl. V, 37. 38. Nibby mon. sc. d. villa Borghese p. 105 tav. 34. Beschrbg Roms II, 2 p. 56, 254), fehlt es an näherer Beglaubigung für denselben. Vgl. Welcker Sappho p. 8 ff. akad. Kunstmus. p. 91. Nachtr. p. 9.

67) Eine Abbildung gab Lee in seinem Reisebericht (Archaeol. XXXIII p. 50), die Inschrift war auch mitgetheilt von Hughes travels I p. 164. C. I. Gr. 1927.

Ἀσπριον) kommt auf einer Inschrift von Smyrna (C. I. Gr. 3167) vor, und ähnliche Verdoppelungen der Aspirata finden sich auch sonst.<sup>68)</sup> Auf dieser Münze ist Sappho sitzend vorgestellt, indem sie den linken Arm auf die Leier stützt, welche auf dem Sessel steht, während sie in der ausgestreckten Rechten das Plektron hält. In der Haltung nicht übereinstimmend ist eine vollständig bekleidete sitzende Frau, welche die Leier auf den Knien hält und mit der Rechten die Saiten berührt auf Münzen von Mytilene aus der Kaiserzeit,<sup>69)</sup> in der man unzweifelhaft richtig Sappho erkannt hat. Dass diese Abweichung der Münzen berechtige auf verschiedene Statuen der Dichterin in Mytilene zu schließen möchte ich nicht annehmen, es scheint den Stempelschneidern nicht immer auf eine ganz genaue Wiedergabe der Motive angekommen zu sein, und hier war der ganz allgemein gehaltene Typus der Sängerin gegeben, wie denn auch beide Münzvorstellungen gleich gut auf die Worte des Christodoros passen. Ein Einfluss der Statue auf die zuerst erwähnten Darstellungen des Vasenbildes und Thonreliefs ist aber schon um deswillen nicht wahrscheinlich, weil diese hervorgegangen sind aus der persönlichen Berührung der Sappho mit Alkaios, welche in der Statue keine Andeutung finden konnte; die prägnante Wiedergabe des Grundmotivs liegt der alten Kunst näher als porträtmässige Darstel-

68) Franz elem. epigr. p. 247f.

69) Zwei Münzen bieten die nach einem Exemplar der Berliner Sammlung Taf. VIII, 4 gegebene Vorstellung (Plehn Lesb. p. 191f.). Die eine zeigt auf der Vorderseite einen Frauenkopf mit der Umschrift ΙΟΥ. ΠΡΟΚΛΑΝ ΗΡΩΙΔΑ, auf der Rückseite um das Bild der sitzenden Sappho ΕΠΙ ΣΤΡΑ ΑΠΟΛΛΩΝ ΜΥΤΙ (Visconti icon. gr. 37, 3); die andere auf der Vorderseite einen anderen Frauenkopf mit der Umschrift ΝΑΥΣΙΚΑΑΝ ΗΡΩΙΔΑ, auf der Rückseite um das Bild der Sappho ΕΠΙ ΣΤΡΑ ΙΕΡΟΙΤΑ ΜΥΤΙΛ (Visconti icon. gr. 37, 4). Sappho ist schon von Spon richtig erkannt worden (misc. erud. aut. p. 431), die Heroinen Julia Procula und Nausikaa sind ganz unbekannt, denn die Julia Procula einer smyrnäischen Grabschrift (C. I. Gr. 3370) mit Hahn auf dieselbe Person zu beziehen sehe ich keinen Grund. Von dem ungewöhnlichen Accusativ — während die ähnlichen Inschriften mytilenäischer Münzen ΛΕΣΒΩΝΑΞ ΗΡΟΣ ΝΕΟΣ (Mionnet III p. 48, 116), ΘΕΟΦΑΝΗΣ ΘΕΟΣ - ΑΡΧΕΔΑΜΙΣ ΘΕΑ (Cab. Allier de Haute-roche 14, 5) den Nominativ zeigen — geben weitere Belege die Beischriften **ΣΕΞΤΟΝ ΗΡΩΑ** auf einer Münze von Mytilene (Visconti icon. gr. 37, 4) und **ΘΕΟΝ ΣΥΝΚΛΗΤΟΝ** auf Münzen von Apollonidea (numm. mus. Brit. 10, 22, womit das *Volcanom* der Münzen von Aesernia (Carelli num. velt. 64, 1—3) zu vergleichen ist.

lung der Hauptfiguren.<sup>70)</sup> — Eine etwas andere Auffassung als in den besprochenen Sapphoköpfen spricht sich in dem Kopf der Sappho auf der Münze von Eresos aus,<sup>71)</sup> welche auf der Vorderseite das Bild des Commodus mit der Beischrift **ΑΥ ΚΑ ΚΟΜΜΟΔΟΣ**, auf der Rückseite mit der Beischrift **ΣΑΠΦΩ ΕΡΕΣΙ** einen weiblichen Kopf zeigt, dessen schlicht zurückgestrichene Haare am Hinterkopf in einen Knoten zusammengebunden sind. Der Ausdruck des Auges und des leise geöffneten Mundes soll offenbar die von unglücklicher Liebe begeisterte Sängerin andeuten, und so tritt diese Münze dem römischen Relief verhältnissmässig am nächsten.

## 2.

Eine in Vulci gefundene Schale in der Sammlung des britischen Museums (821)<sup>72)</sup> zeigt auf der einen Aussenseite einen bärtigen bekränzten Mann, der einen faltigen Mantel so umgeworfen hat dass der rechte Arm frei bleibt; er hält mit der Linken ein siebensaitiges Barbi-

70) Eine Münze von Mytilene, ehemals im Besitz des Fulv. Ursinus (Fabri imag. 3, 111), jetzt in der Pariser Sammlung, zeigt auf der Rückseite den Kopf des Pittakos mit der Beischrift **ΠΙΤΤΑΚΟΣ** (Visconti icon. gr. 11, 12), auf der Vorderseite den des Alkaios mit der Umschrift **ΑΛΚΑΙΟΣ ΜΥΤΙΛ** (Visconti icon. gr. 3, 23 und nach einer Paste Taf. VIII, 6). Der Ausdruck des Kopfes ist charakteristisch und bezeichnet, namentlich im Gegensatz zu dem ruhigen Ernst des weisen Pittakos, die leidenschaftliche, herausfordernde Heftigkeit des Dichters treffend genug; dass man in Mytilene die Statuen der beiden politischen Gegner neben einander aufgestellt habe ist zwar nicht überliefert, aber wahrscheinlich.

71) Sie war im Besitze von Allier de Hauteroche, welcher sie publicirt hat (Notice sur la courtisane Sappho. Par. 1822. Journ. asiat. I p. 225 ff. Cab. Allier de Hauter. pl. 14, 2), danach wiederholt Taf. VIII, 5 f. Dass sie dem besonders von Visconti (icon. gr. I p. 70 f.) begründeten Unterschied zwischen der Dichterin Sappho von Mytilene und der Hetaere Sappho von Eresos nicht, wie der Herausgeber meinte, eine entscheidende Stütze bringe, ist wohl ebenso allgemein anerkannt, als dass die Dichterin in Eresos geboren war und in Mytilene lebte, was beiden Städten hinreichende Veranlassung bot das Bild derselben auf ihre Münzen zu setzen (Plehn Lesb. p. 177 ff. Welcker kl. Schr. II p. 124. 129 ff.).

72) Nach einer durch die Güte der Herren S. Birch und G. Scharf jun. mir mitgetheilten Zeichnung abgebildet Taf. III. Sie war bereits beschrieben von de Witte cat. Durand 428 und sehr verkleinert abgebildet bei Birch history of ancient pottery I p. 279. Ueber die anderen Vorstellungen auf derselben und eine Anzahl zugehöriger Vasen s. Beil. B.

ton,<sup>73)</sup> in der gesenkten Rechten das Plektron; der geöffnete Mund lässt ihn als Sänger erkennen. Dem vorwärts schreitenden tritt in lebhafter Bewegung ein bekränzter Jüngling, der die Chlamys über die Schultern gehängt hat, entgegen und streckt wie überrascht die Rechte gegen ihn aus. Hinter ihm eilt noch ein zweiter Jüngling herbei, ebenfalls bekränzt, der den Mantel so um sich geschlagen hat dass er den Zipfel über dem linken Arm trägt, auch er erhebt in lebhafter Bewegung die Rechte.

Die Scene einer freudigen Begrüssung eines Kitharoden durch zwei Jünglinge würde für uns ein untergeordnetes Interesse haben, wenn nicht die beigelegte Inschrift denselben als **ANAKREON (ANAKPEON)** bezeichnete, nach welcher der berühmte Dichter des Weins und der Liebe, der vom Alterthum her durch gleichen Ruhm wie Sappho für alle Zeiten sprichwörtlich geworden ist, nicht verkannt werden kann. Sehen wir ihn hier von Jünglingen umgeben, die dem Sänger frohlockend entgegenkommen — die bildliche Darstellung des Gedankens, welchen das Epigramm des Theokritos ausspricht (16):

Θᾶσαι τὸν ἀνδριάντα τοῦτον ὃ ξένη  
 σπουδᾷ, καὶ λέγ' ἐπήν ἐς οἶκον ἐνθης·  
 Ἀνακρέοντος εἰκόν' εἶδον ἐν Τέῳ  
 τῶν πρόσθ' εἴτι περισσὸν ᾠδοποιῶ.  
 προσθεῖς δὲ χῶτι τοῖς νέοισιν ἄδετο  
 ἑρεῖς ἀτρεκέως ὄλον τὸν ἄνδρα —

so werden wir sogleich an die vielgepriesenen Lieblinge, an Bathylos, Smerdies, Megistes, Kleobulos, Simalos erinnert, oder an jenen Leukaspis, den er anredet (fr. 18 B.)

ψάλλω δ' εἴκοσι [Ἀνδόν]

χορδῆσιν μαγάδην ἔχων, ὃ Λεύκασπι, σὺ δ' ἠβᾶς·

allein statt dieser bekannten Namen finden wir den dem Dichter entgegen tretenden Jüngling als einen sonst unbekanntes Nymphes (**ΝΥΦΕΣ**)<sup>74)</sup> bezeichnet. Die Annahme dass dieser Name mit histori-

73) Ueber das Barbiton als Instrument des Anakreon vgl. Bergk Anacr. carm. rel. p. 250 ff.

74) Die Schreibart *Νύφης* statt *Νύμφης* kehrt in demselben Namen auf der Beil. B, 4 erwähnten Münchner Schale (404) wieder. Auch auf der Françoisvase ist *Νύφαι* geschrieben (C. I. Gr. 8185), wie auf einem Felsen in Siphnos *Νυφεῖον ἱερὸν* (C. I. Gr. II p. 1080, 2423 c); dazu stimmt *Νυφώδωρος* auf einer Inschrift (C. I. Gr. 3455, 8).

scher Gelehrsamkeit gewählt sei und uns mit einem in der Litteratur zufällig nicht genannten Liebling Anacreons bekannt mache, würde gewiss fehlgehen; <sup>75)</sup> der Maler wollte so wenig den Dichter als seine Zuhörer porträtiren, sondern eine andeutende Vorstellung von dem allbekannten Verkehr des Sängers mit der Jugend geben, welche ein durch die berühmte Persönlichkeit zu höherer Bedeutung gesteigertes Spiegelbild der gewohnten Lebensverhältnisse zu bilden geeignet war. Bemerkenswerth ist wie dabei die Motive durchaus nicht betont sind, welche als die vorzugsweise charakteristischen geltend gemacht werden konnten, Anacreon ist nicht als der betagte Greis dargestellt und weder von Trunkenheit noch von Liebesglut ist irgend ein Zug bemerklich, einzig der Gesang des Dichters, dem die zuhörenden Jünglinge freudig zustimmen, ist dem Beschauer lebendig veranschaulicht, ganz übereinstimmend mit der Schilderung des Maximus Tyrius (XXIV, 9): πάντων ἐρεῖ τῶν καλῶν καὶ ἐπαινεῖ πάντας· μεστὰ δὲ αὐτοῦ τὰ ἔσματα τῆς Σμέρδιος κόμης καὶ τῶν Κλεοβοῦλου ὀφθαλμῶν καὶ τῆς Βαθύλλου ὄρας, ἀλλὰ καὶ τούτοις τὴν σωφροσύνην ὄρα· „Ἐραμαί τοι σνηιβᾶν“, φησὶ „χαριὲν γὰρ ἔχεις ἦθος“· καὶ αὐθις καλὸν εἶναι τῷ ἔρωτι τὰ δίκαια φησὶν· ἤδη δὲ πον καὶ τὴν τέχνην ἀπεκαλύψατο· „ἐμὲ γὰρ λόγων εἶνεκα παῖδες ἂν φιλοῖεν· χαριέντα μὲν γὰρ ἄδω, χάριεντα δ' οἶδα λέξαι“.

Individueller aufgefasst war begreiflicherweise eine ehernen Statue des Anacreon auf der Akropolis von Athen, über welche Pausanias in der Kürze berichtet (I, 25, 1): τοῦ δὲ τοῦ Ξανθίου (ἀνδριάντος) πλησίον ἔστηκεν Ἀνακρέων ὁ Τῆιος, πρῶτος μετὰ Σαυφῶ τὴν Λεσβίαν τὰ πολλὰ ὧν ἔγραψεν ἐρωτικὰ ποιήσας. καὶ οἱ τὸ σχῆμά ἐστιν οἷον ἄδοντος ἂν ἐν μέθῃ γένοιτο ἀνθρώπων. Die Andeutung, seine Haltung sei die eines in der Trunkenheit singenden Mannes gewesen, findet ihre Erläuterung in drei Epigrammen der Anthologie auf ein Bild des Anacreon

womit Keil (spec. on. p. 57 f. anal. epigr. p. 173) die Namen Ὀλυπικός (C. I. Gr. 284 I, 34) und Ὀλυπιόδωρος (mus. Greg. II, 8, 2. C. I. Gr. 7842) verglichen hat, denen man noch Λάπων, den Namen eines der Pferde der Eos (Gerhard auserl. Vas. 80. C. I. Gr. 7258), ΤΥΤΑΡΕΟΞ d. i. Τυνδαρέως (Gerhard Trinksch. u. Gef. 11. 12) beigesellen kann.

75) Panofka ist der Ansicht (arch. Ztg. III p. 128 üb. Καλός auf Vasenb. p. 57), dass der zweite Jüngling unseres Vasenbildes, bei welchem er einen Lorbeerkranz annimmt, Βαθυλλος vorstelle, den Anacreon mit Apollon vergleiche, und dass der Name Νύμφης „den Charakter der männlichen νυμφή andeute, den der myrtenbekränzte Eromenos bei Anacreon bekleidete.“

(anth. Plan. IV, 306—308). Das erste dem Leonidas von Tarent zugeschriebene lautet:

*Πρόσβυν Ἀνακρείοντα χύδαν σεσαλαγμένον οἴνω  
 θάεο, δινωτοῦ στρεπτόν ὑπερθε λίθου,<sup>76)</sup>  
 ὡς ὁ γέρον λίσνοισιν ὑπ' ὀμμασιν ὑγρά δεδορκῶς  
 ἄχρι καὶ ἀστραγάλων ἔλκεται ἀμπερόναν·  
 δισσῶν δ' ἀρβυλίδων τὰν μὲν μίαν οἶα μεθυπλήξ  
 ὤλεσεν, ἐν δ' ἑτέρα ῥικνὸν ἄραρε πόδα.  
 μέλπει δ' ἦε Βάθυλλον ἐφίμερον ἢ Μειγιστέα  
 αἰωρῶν παλάμη τὰν δυσέρωτα χέλυν.  
 ἀλλά, πάτερ Διόνυσε, φύλασσε μιν· οὐ γὰρ ἔοικεν  
 ἐκ Βάχου πίπτειν Βακχικὸν θέραπα*

und das zweite spricht in anderer Form genau dieselben Pointen aus, wie es denn auch den Namen desselben Dichters trägt:

*ἴδ' ὡς ὁ πρόσβυς ἐκ μέθης Ἀνακρέων  
 ὑπεσκέλισται καὶ τὸ λῶπος ἔλκεται  
 ἐσάχρι γνίων· τῶν δὲ βλαυτίων τὸ μὲν  
 ὅμως φυλάσσει, θάτερον δ' ἀπώλεσεν.  
 μελίσδεται δὲ τὰν χέλυν διακρέκων  
 ἦτοι Βάθυλλον ἢ καλὸν Μειγιστέα.  
 φύλασσε Βάχχε τὸν γέροντα μὴ πέση.*

Auch das dritte Epigramm, das von einem unbekanntem Eugenēs herührt, hebt dieselben Motive hervor:

76) Das Wort *στρεπτόν* hat mit Recht Anstoss erregt, denn Brunns Erklärung (ann. XXXI p. 166 vgl. p. 182), der es von der künstlich verdrehten Stellung in dem Sinne fasste, wie Quintilian (II, 13, 8) Myrons Diskuswerfer *distortum opus* nennt, scheint mir sprachlich nicht gerechtfertigt. Wakefields (del. trag. II p. 14) und Schneiders Verbesserung *στεπτόν* würde an sich passend sein, da Anakreon gewiss bekränzt dargestellt war, allein man erwartet neben *δινωτοῦ ὑπερθε λίθου* ein Beiwort, das hierzu in einer unmittelbaren Beziehung steht. Zwar kann dies von Meinekes (del. epigr. p. 120) Vorschlag *γραπτόν* gelten, wenn man mit ihm *δινωτὸς λίθος* von einem Relief versteht, allein dies hat ausser dem auffälligen *ὑπερθε* noch andere Bedenken gegen sich. *Δινωτὸς λίθος* aber von einem kunstreichen Sessel mit Jakobs und Brunn zu verstehen scheint, abgesehen von der aus der ganzen Beschreibung hervorgehenden Anschauung, auch der Ausdruck selbst nicht zuzulassen. Denn wenn auch *δινωτὰ λέχη* (II. I', 391), *κλισίη δινωτή* (Od. τ, 56), *δινωτὸς θρόνος* (Apoll. Rhod. III, 43) verständlich sind, so drückt *λίθος δινωτὸς* doch noch nicht den aus Stein kunstvoll gearbeiteten Sessel aus, vielmehr ist es am einfachsten von der zierlich bearbeiteten Basis zu verstehen.

τὸν τοῖς μελιχροῖς Ἰμέροισι σύντροφον,  
 Ἀναί', Ἀνακρείοντα Τήιον κύκνον  
 ἔσφηλας ὑγρῇ νέκταρος μελήδονι.  
 λοξὸν γὰρ αὐτοῦ βλέμμα καὶ περὶ σφυροῖς  
 ῥιφθεῖσα λώπευς πέζα καὶ μονοζυγές  
 μέθην ἐλέγχει σάνδαλον· χέλυσ δ' ὁμῶς  
 τὸν εἰς Ἐρωτας ὕμνον ἀθροίζεται.  
 ἀπτῶτα τήρει τὸν γεραιόν, Εὐΐε.

Allerdings kann bei einem späteren Dichter der Zweifel geltend gemacht werden, ob er das Kunstwerk selbst oder nur ein darauf sich beziehendes Epigramm vor Augen gehabt habe, im vorliegenden Fall ist das jenen beiden Epigrammen gegenüber gleichgültig.

Das charakteristische Moment ist die stark hervortretende Trunkenheit, die schon durch die Ausdrücke *σεσαλαγμένος οἶνω*<sup>77)</sup> und *μεθυπλήξ* bezeichnet wird und in zwei bestimmten Motiven ausgesprochen ist. Das Gewand, welches bei einem Manne der auf Anstand hielt über die Schulter gelegt und in wohlgeordnetem Faltenwurf den Oberleib verhüllte, war bis auf die Knöchel heruntergeglitten und schleppte nach, ein deutlicher Beweis völliger Selbstvergessenheit.<sup>78)</sup> Noch bezeichnender ist das zweite. Anakreon hat im Gehen den einen Schuh verloren, ohne es zu merken, den anderen ist er bei seinem schwankenden Gange auch zu verlieren in grosser Gefahr; dies wird durch *ὁμῶς φιλάσσει* und lebendiger durch *ἐν δ' ἑτέρῳ ῥικνὸν ἄραρε πόδα* anschaulich gemacht, denn dadurch wird der unsichere Schritt der durch irgendwelche Ursache schwach gewordenen Füße bezeichnet.<sup>79)</sup> Der Haupteindruck war also der eines Mannes, der ohne Acht auf sich zu geben unsicher im Rausch daher schwankt, man fürchtet, er möchte fallen, und so

77) Anth. VI, 56: *κισσοκόμαν Βρομίῳ Σάτυρον σεσαλαγμένον οἶνω  
 ἀμπελοεργὸς ἀνὴρ ἀνθετο Αἰναγόρας.  
 τῷ δὲ κερηβαρέοντι δορὴν τρίχα κίσσον ὀπώρην  
 πάντα λέγοις μεθύειν, πάντα συνεκλείεται.*

78) Donat. Ter. Eun. IV, 6, 31 *adtolle pallium] vel quia simplex est vel quia ebrīus pallium trahit Chremes.*

79) Hom. h. Ap. Pyth. 139 *παῖς ἕμὸς Ἥφαιστος, ῥικνὸς πόδας.* Apoll. Rh. I, 668  
*αὐτὰρ ἔπειτα φίλη τρόφος ὤρω Πολυξῷ  
 γήραι δὲ ῥικνοῖσι ἐπισκάζουσα πόδεσσιν,  
 βάκτρον ἐρειδομένη.*

II, 198 von Phineus *βάκτρον σκηπτόμενος ῥικνοῖς πόσιν ἦε θύραζε.*

schliessen denn auch alle Epigramme mit dem Gedanken, dass der Gott des Weines seinen Sänger nicht dürfe zu Fall kommen lassen. Dies weist deutlich darauf hin dass die Statue Anakreon stehend oder vielmehr schreitend vorstellte; nur so konnten diese Motive, diese Gesamtaufassung zur vollen Geltung kommen, darauf weisen auch, wie Meineke bemerkt, die Worte der Dichter, namentlich der Ausdruck *ὑπεσκέλισται* hin. Aber auch der Dichter war über dem trunkenen Greise nicht vergessen, er spielte auf der Leier und in seinem feuchten Blick drückte sich nicht nur die Erregung des Weins<sup>80)</sup> sondern auch der sehnsüchtigen Liebe aus, deren Lied man von seinen Lippen zu vernehmen glaubte.<sup>81)</sup>

Dass die Epigramme nur näher ausführen was Pausanias kurz andeutet und dieselbe Statue auf der Akropolis genauer beschreiben, wie auch Jacobs annahm, ist an sich wahrscheinlich, obwohl eine so drastische Darstellung des trunkenen Dichtergreises in einem statuarischen Werk auffällt.<sup>82)</sup> Indessen würde es dabei wesentlich auf die Zeit ankommen, in welcher dasselbe entstanden ist, worüber uns Pausanias leider nicht belehrt. Dass Anakreon neben Xanthippos, dem Vater des Perikles aufgestellt worden sei, weil sie befreundet waren deutet Welcker an (kl. Schr. I p. 255), allein daraus darf man schwerlich auch mit Brunn (ann. XXXI p. 183 ff.) schliessen dass Perikles mit der Statue seines Vaters auch die des Anakreon habe verfertigen und aufstellen lassen. Ehrenstatuen von Dichtern und Schriftstellern gehören meines Wissens hauptsächlich erst einer späteren Zeit an, und es ist nicht wahrscheinlich dass man mit Anakreon, der doch vor allen mit

80) Dies hebt ein Epigramm eines unbekanntes Dichters hervor (anth. Plan. IV, 309)

*Τῆμον ἀμφοτέρων με βλέπεις ἀκόρεστον ἐρώτων  
πρέσβυν, ἴσον κόρυσις, ἴσον ἔδοντα κόρυσις·  
ὄμμα δέ μιν Βρομίου βεβαρημένον, ἠδ' ἀπὸ κόμων  
τερπνὰ φιλαργύπων σήματα παννυχίδων.*

81) Hor. epod. 14, 7 non aliter Samio dicunt arsisse Bathyllo

*Anacreonta Teium,  
qui persaepe cava testudine flevit amorem  
non elaboratum ad pedem.*

82) Welcker, welcher zugiebt dass die Epigramme von einer ähnlichen Statue sprechen wie die auf der Akropolis war (kl. Schr. I p. 258), nahm an den starken Zügen derselben so grossen Anstoss, dass er glaubte, sie seien frei erfunden ohne sich auf eine wirkliche Statue zu beziehen, und rührten nicht von dem Tarentiner Leonidas, sondern dem späteren Alexandriner her (a. a. O. p. 266).

den Pisistratiden befreundet war, frühzeitig eine Ausnahme gemacht habe, ebensowenig dass Perikles neben das Denkmal seines Vaters die Statue eines Freundes aufstellte, der den Eindruck eines Trunkenen machte, denn Pausanias Ausdruck weist deutlich darauf hin dass ihm die Haltung des Erzbildes sehr auffiel. Später dagegen als man litterarische Grössen statuarisch darzustellen liebte, strebte man auch, wie schon Silanions Beispiel zeigen kann, nach möglichst lebendigem Ausdruck des persönlichen und individuellen Charakters, und dieser Richtung entspricht die Auffassung, welche sich in den Worten des Pausanias und der Beschreibung der Epigramme kund giebt, sehr wohl.

Es ergibt sich aus dem Bemerkten, dass ich nicht mit Brunn<sup>83)</sup> übereinstimmen kann, wenn er nach Brauns Vorgang<sup>84)</sup> in der schönen Marmorstatue der Villa Borghese eine Copie der Statue auf der Akropolis erkennt und die in den Epigrammen hervorgehobenen Motive in derselben wiederfindet, so sehr ich die Feinheit und Wärme anerkenne, mit welcher das künstlerische Verdienst derselben gewürdigt und dargelegt ist.

Auf einem stattlichen von Löwenfüssen gestützten Sessel sitzt hier der bejahrte Dichter, die Füsse übereinander geschlagen, an welchen Sandalen mit zierlichem Riemenzeug befestigt sind. Ein Mantel von starkem, derbem Zeug — wohl gewählt für das höhere Alter, das wärmerer Kleidung bedarf — verhüllt den Unterkörper; der eine von der rechten Schulter herabgeglittene Zipfel ist über den Schooss gesunken. Dies ist die natürliche Folge von der Bewegung des rechten Arms, welcher vorgestreckt ist damit die Hand mit dem Plektron die Saiten der Leier berühre, welche die erhobene Linke von der anderen Seite her oben an den Hörnern berührte, so dass dieser Arm das Gewand festhalten konnte. Mit dem Kopf macht er eine Wendung seitwärts, welcher auch der Oberkörper folgt, wodurch nicht nur die ganze Haltung lebendiger wird, sondern die für den Liebesdichter bezeichnende Vorstellung dass er sein Lied an einen Anwesenden richte im Beschauer hervorgerufen wird. Die Meisterschaft, mit welcher in dem nackten Oberkörper die *viridis senectus* anschaulich gemacht ist, steigert sich

83) Die Statue ist mit Brunns Erklärung publicirt zu Welckers Jubiläum in der Schrift: *Anacreonte, al ch. Cav. P. T. Welcker strenna festosa offerta dell' istituto di corr. arch.* (Rom 1859 fol.), wiederholt ann. XXXI p. 155 ff. M. I. d. I. VI, 25.

84) E. Braun Bull. 1836 p. 10 f. 1853 p. 19 ff. Ruinen u. Museen Roms p. 543 ff.

in dem lebendigen Ausdruck des bärtigen Kopfes, welcher mit dem unverkennbaren Charakter des Alters soviel Kraft und Feuer, soviel Geist und Gemüth vereinigt, dass eine ganz eigenthümliche, hochbedeutende Individualität mit unwiderstehlicher Anziehungskraft hervortritt.

Dass diese Statue Anakreon darstelle ist seit Auffindung derselben<sup>85)</sup> ohne Widerspruch angenommen worden und gewiss hat diese Erklärung die höchste innere Wahrscheinlichkeit, wenn sie auch durch die Zurückführung auf das athenische Original keine<sup>86)</sup> und durch Vergleichung einer Münze von Teos nur schwache Unterstützung findet. Auf dieser ist nämlich ein bärtiger Mann im faltenreichen Gewande auf einem Lehnstuhl sitzend vorgestellt, der die Leier spielt<sup>87)</sup>, und es hat mit Recht Niemand gezweifelt dass Anakreon gemeint sei, dem in Teos, wie auch das oben angeführte Epigramm des Theokrit beweist, eine Statue errichtet war. Die kleinen Verhältnisse der Münze lassen einen Vergleich mit der Marmorstatue im Einzelnen nicht zu, allein wenn auch keins der feineren Motive auf der Münze wiederzufinden ist, so spricht schon der Umstand dass in Teos eine sitzende Statue des Anakreon errichtet war dafür, dass die unserige als eine Nachbildung dieses Ehrendenkmals zu gelten habe.

85) Die Statue ist im Jahre 1833 bei Montecalvo in der Sabina an der Strasse von Rieti gefunden, an derselben Stelle, wo früher eine Reihe von Musenstatuen, und mit dem Anakreon zugleich eine zweite Portraitstatue, welche früher für Tyrtaios jetzt für Alkaios erklärt worden ist, und eine Statue des Zeus zum Vorschein kamen. Bull. 1836 p. 9 ff.

86) Nur in der Kürze mache ich noch ausdrücklich darauf aufmerksam dass die Statue der Villa Borghese an beiden Füßen Sandalen trägt und dass das bequeme Ueberschlagen der Füße beim Sitzen mit dem Schleppen des einen Fusses im Epigramm nichts gemein hat, dass auch das Herabgleiten des Gewandes, wie es bei sitzenden Statuen überhaupt häufig vorkommt, hier nicht als Folge einer trunkenen Nachlässigkeit erscheint, dass endlich beim Anblick dieses behaglich sitzenden Mannes Niemand auf den Gedanken kommt dass er in Gefahr sei zu fallen — ganz abgesehen davon dass, wenn ein im Gehen Schwankender diese Befürchtung erregt, dies schon an die Grenze des der Kunst Erlaubten streift, ein Mann aber der im Rausch vom Stuhl zu fallen droht ganz unerträglich sein würde.

87) Taf. VIII, 8 nach Pellerin Supplém. III, Taf. IV, 12, wonach sie auch bei Visconti Iconogr. gr. Taf. 3, 6 und M. I. d. I. VI, 25 wiederholt ist. Die Umschrift, welche hier **CT· TI· ΠΕΠΩΝΕ· ΤΗΙΩΝ** lautet, lesen Tayl. Combe (numi mus. Brit. p. 175) **ΕΠ· ΓΕΓΑ...Κ· ΤΗΙΩΝ**, Ch. Combe (mus. Hunter. p. 320, 18) und Mionnet (Suppl. VI p. 381, 1923) **CT· TI· (T· K· Combe) ΠΕΙΩΝΕ· ΤΗΙΩΝ**, und diesen Namen haben auch andere Münzen von Teos.

Uebrigens war dies nicht die einzige Statue Anakreons in Teos, denn eine andere Münze zeigt einen bärtigen, aufrecht stehenden Mann, ganz nackt, da die kleine Chlamys in der Luft flattert, der in der Linken die Leier hält, und die Rechte in die Seite stemmt; daneben die Inschrift **ΤΗΩΝ ΑΝΑΚΡΕΩΝ**.<sup>88)</sup> Mit der athenischen Statue ist auch hier keine Aehnlichkeit.

Eine andere Darstellung des Anakreon, welche durch eine Anspielung auf eine bedeutsame Begebenheit seines Lebens ihn charakterisire, hat Sam. Birch auf einem Vasenbilde zu finden geglaubt.<sup>89)</sup>

Auf einer vulcentischen Amphora im britischen Museum (794)<sup>90)</sup> ist auf der einen Seite ein mit Lorbeer bekränzter Mann, nackt bis auf die über die Arme geschlungene Chlamys vorgestellt, der im Vorwärtsschreiten die Leier spielt und mit stark zurückgelehntem Kopfe laut dazu singt; neben ihm läuft ein kleiner Hund her. Auf der anderen Seite ist ein epheubekränzter, ebenfalls bis auf die Chlamys nackter Jüngling dargestellt, der auf der linken Schulter eine Amphora trägt, die er mit der linken Hand hält und, indem er die Rechte in die Seite stemmt, rüstig vorwärts schreitet.

Den Grund bei diesem Leierspieler an Anakreon zu denken fand Birch in dem Hündchen welches ihn begleitet, indem er an eine von Tzetzes<sup>91)</sup> erzählte Anekdote erinnert, nach welcher einst Anakreon von einem Sklaven und seinem Hund begleitet nach Teos gegangen sei um Ein-

88) Taf. VIII, 7 nach Numismata antiqua coll. Thomas Pembrokiac et Montis Gomerici comes II, Taf. 80. In dem Versteigerungskatalog der Pembrokeschen Sammlung ist diese Münze unter N. 997 beschrieben, aber **ΑΝΑΚΡΕΩΝ** angegeben.

89) Sam. Birch observations on the figures of Anacreon and his dog as represented upon some greek fictile vases in the British Museum. Lond. 1845 (Archaeologia XXXI p. 257 ff.)

90) Taf. IV, 3. 4 nach der Abbildung bei Birch.

91) Tzetz. chil. IV, 131, 234 ff. *Τῷ Τείῳ Ἀνακρέοντι πρὸς Τείον ἐρχομένῳ μετὰ οἰκέτου καὶ κυνὸς ἀνήσασθαι χρεωῶδη, ὡς ὁ οἰκέτης ἐξ ὁδοῦ πρὸς ἔκκρισιν ἀπῆλθε, καὶ τὸ κυνάριον αὐτῷ ἐκτὶ σινηκολούθει, ὡς δὲ γε τὸ βαλάντιον λήθῃ σχεθεὶς ἀφῆκεν, ἰξήσαν τὸ κυνάριον ἐφύλαττεν ἐκεῖνο. ὡς δ' ἐκ τῆς Τείου τὴν αὐτὴν ὑπέστρεφον ἀπράκτως, κατῆλθε τὸ κυνάριον ἀπὸ τοῦ βαλαντίου, τὴν παραθήκην δείξαν τε ἀπέφυξεν ἐπιθίως, πολλαῖς ἡμέραις ἄσιτον ἐκέισε διαμεῖναν.*

käufe zu machen; unterwegs habe der Sklave im Gebüsch die Geldbörse abgelegt und als er weiter ging liegen lassen, der Hund aber sei um sie zu bewachen zurückgeblieben und bei der Rückkehr des Herrn sterbend neben dem treu behüteten Gelde gefunden. Allein diese auf den ersten Blick sehr ansprechende Deutung, welche auch mehrere Gelehrte gebilligt haben,<sup>92)</sup> ist auf ein unsicheres Fundament begründet, denn ohne Zweifel hat Tzetzes, wie schon Schneider (*peric. crit.* p. 98) bemerkte, eine von Aelian<sup>93)</sup> erzählte Anekdote nur aus Missverständniß auf Anakreon übertragen, während sie von einem unbekanntem Kaufmann aus Kolophon berichtet wird. Aber selbst wenn das Geschichtchen bessere Gewähr für Anakreon hätte, würden sich Bedenken gegen die Richtigkeit der Deutung erheben.

Die Darstellung ist nämlich keineswegs eine vereinzelt sondern wiederholt sich mit mancherlei Modifikationen auf mehreren Vasenbildern. Eine in Nola gefundene schlanke Amphora mit rothen Figuren stellt auf der einen Seite einen bärtigen, und mit einer Chlamys bekleideten Mann vor, der die Leier spielt, neben ihm einen Hund; auf der anderen einen bärtigen Mann im Mantel mit einem Krückstock, der die Rechte wie im Gespräch ausstreckt.<sup>94)</sup> Diese auf Vasenbildern so ungewein häufige Figur würde für die Deutung der Hauptperson allerdings

92) Panofka *arch. Ztg.* III p. 127 f. Welcker *Bull.* 1846 p. 81.

93) Aelian. *h. an.* VII, 29 *Κολοφώνιος ἀνὴρ παραγίνεται εἰς τὴν Τέων συνωνησόμενός τινα· καὶ γὰρ ἦν ἱστορικός· καὶ τὴν ἐκ τῶν οἴνων κατηλείαν τε καὶ μεταβολὴν πρόσωπον εἶχεν· ἀργύριον δὲ ἐπήγετο καὶ οἰκέτην καὶ κύνα. ἔφερε δὲ τὸ ἀργύριον ὁ δοῦλος· ἐπεὶ δὲ πρὸ ὁδοῦ ἦσαν, ὁ οἰκέτης ἐξετέραπετο, ἤπειγε γὰρ τι αὐτὸν τῶν κατὰ φύσιν, ἠκολούθησε δὲ καὶ ὁ κύων. τὸ τοῦτον φασκάλιον ἀνέπαισεν ὁ νεανίας καὶ ἀνελέσθαι πάλιν οὐκ ἐνενόησεν, ἀλλὰ ὤχετο ἀπιών· ὁ δὲ κύων ἑαυτὸν κατακλίνας ἐπὶ τῷ ἀργυρίῳ ἔμενεν ἠσυχός. ἐλθόντας δὲ εἰς τὴν Τέων ὁ τε δεσποτὴς καὶ ὁ οἰκέτης εἴτα μέντοι ἄφρακτοι ἐπανήλθον, ὅτεν ὠνήσονται οὐκ ἔχοντες· τὴν αὐτὴν γὰρ μὴν ἐκτρέπονται πάλιν, ἔνθα ὁ οἰκέτης ἀπέλιπε τὸ βαλάντιον καὶ κατακαμβάνουσι τὸν σφίτερον κύνα ἐπικείμενον αὐτῷ καὶ μόλις ἐμπνέοντα ὑπὸ τοῦ λιμοῦ· ὁ δὲ ὡς εἶδε τὸν δεσπότην καὶ τὸν ὁμόδοιλον, ἑαυτὸν ἀποκλίνας τοῦ φασκαλίου κατὰ τὸν αὐτὸν χρόνον καὶ τὴν φρουρὰν καὶ τὴν ψυχὴν ἀφῆκεν. οὐκοῦν οὐδὲ Ἄργος ὁ κύων μυθοποιήμα ἦν, ᾧ θεῖε Ὀμηρε, σὸν οὐδὲ κόμπτος ποιητικός, εἶπερ οὖν καὶ τῷ Τητῷ ταῦτα ἀπήτησεν ὅσα προεῖπον. Offenbar haben die letzten Worte dem Tzetzes Veranlassung gegeben, den Teier für Anakreon zu nehmen.*

94) *Cat. Durand* 259, wo eine ganz unhaltbare Deutung auf Linos, der von den Hunden zerrissen wurde, vorgeschlagen ist. Käme es auf einen Namen an, könnte man eher an Hesiodos erinnern, dessen Mörder nach der Sage durch seinen Hund verrathen wurden, *Markscheffel Hesiodi frgm.* p. 26 f.

keinerlei Schwierigkeiten machen; allein bedenklicher ist es, dass auf zwei anderen vulcentischen Vasenbildern<sup>95)</sup> der von seinem Hündchen begleitete Kitharod als ein Jüngling erscheint, denn Anakreon jugendlich zu bilden wäre eine durch keine nachweisbare Veranlassung zu erklärende Abweichung von der überlieferten Tradition. Die Schwierigkeit wächst, wenn auf einer nolanischen Amphora im britischen Museum (880)<sup>96)</sup> der bekränzte bärtige, in gleicher Weise mit der Chlamys bekleidete und von seinem Hündchen begleitete Mann im Vorwärtsschreiten auf der Doppelflöte bläst, während er an dem über die linke Schulter gelegten langen Krückstock das Barbiton trägt, denn die Flöte ist dem Anakreon ganz fremd, den Kritias

*αἰλῶν ἀντίπαλον, φιλοβάρβιτον, ἡδὺν, ἄλυπον*

nennt.<sup>97)</sup> Ja im Innenbild einer vulcentischen Schale der Campanaschen Sammlung (IV, C, 564) finden wir eine stattlich bekleidete Frau, welche die Leier spielt, und neben ihr das bekannte Hündchen.

Es kann demnach wohl keinem Zweifel unterliegen dass dieses Hündchen keine individuelle Bedeutung für einen bestimmten Dichter haben kann, es ergibt sich bei weiterer Vergleichung dass dasselbe nicht einmal eine ausgesprochene Beziehung zur Musik habe. Diese langhaarigen kleinen Spitzhunde, die wir nach der Inschrift eines Vasenbildes<sup>98)</sup> für die oft genannten, beliebten *συνίδια Μελιταία*<sup>99)</sup> halten dür-

95) a. Dubois notice Canino 148. Vor einem jugendlichen bekränzten Kitharoden, dem ein Hund folgt, steht ein bekränzter Ephebe, der sich auf seinen Stock stützt.

b. Bull. 1846 p. 81: *giovane clamidato con lira, che vien accompagnato da un suo cagnuolo.*

96) Taf. IV, 5 nach d'Hancarville III, 78 [57]. Panofka Bilder ant. Leb. Taf. 4, 3. Das Vasenbild findet sich auch auf den von Tischbein gestochenen nicht herausgegebenen Tafeln. Auf der Rückseite steht ein Jüngling in seinen Mantel gehüllt, aus dem er die rechte Hand mit einer Trinkschale hervorstreckt.

97) Athen. XIII p. 800 D. Auf der Rückseite eines schönen in Agrigent gefundenen Kraters bei Politi (Cinque vasi di premio Taf. 3) schreitet ein bärtiger bekränzter Mann, die Chlamys über dem linken Arm, vorwärts, indem er in der erhobenen Linken eine Schale, in der Rechten den Knotenstock hält und sich nach einem bekränzten Jüngling mit Chlamys und Stiefeln umsieht, der die Doppelflöte bläst; neben ihm läuft ein Hund. Aber dieser ist keiner von den kleinen Spitzhunden, sondern mehr Windspielartig.

98) Ann. d. inst. XXIV tav. T. Auf der einen Seite einer kleinen Amphora steht vor einem bekränzten Jüngling im Mantel ein langhaariges Spitzhündchen mit der Inschrift **ΜΕΛΙΤΑΙΕ**, die wie ich glaube *Μελιταίε* zu lesen ist (Münchn. Vasens. p. CXIII, 826); auf der anderen Seite steht ein bärtiger Mann im Mantel auf seinen Stab

fen, begegnen uns auch sonst auf Vasenbildern als Hausgenossen und Begleiter von Frauen, Jünglingen und Männern.

Neben Frauen welche sich mit Schaukeln vergnügen springt es munter einher,<sup>100)</sup> oder erhebt sich auf den Vorderfüßen zur Seite einer Gauklerin, die nach dem Klang der Flöte ihre Kunststücke ausführt, als wollte es auch seine Kunst zeigen,<sup>101)</sup> springt bellend einer Dienerin entgegen, die eilig einen Kalathos herbeiträgt,<sup>102)</sup> oder schaut aufmerksam zu der in Nachsinnen verlorenen Herrin in die Höhe;<sup>103)</sup> ein andermal hält ein junges Mädchen dem Hündchen etwas hin das sich begierig danach aufrichtet.<sup>104)</sup> So hält ein Knabe eine Schildkröte an einem Faden, den er an ihren Fuss gebunden hat, dem vor ihm stehenden Hund, der schon zum Sprung ansetzt, neckend entgegen, hoch genug dass er sie nicht erreichen kann,<sup>105)</sup> oder dasselbe läuft neben dem Knaben her, der mit Reif und Stab davon eilt,<sup>106)</sup> mitunter sind es zwei Epheben die sich gemeinsam mit dem Hunde unterhalten.<sup>107)</sup> Auf einer vulcentischen Schale, die in mannigfachen Scenen den Verkehr der Männer und Jünglinge in der Palästra veranschaulicht, sehen wir auf der einen Seite einen Epheben, der einem von ihm an der Leine gehaltenen, zu ihm aufspringenden Hündchen liebkosend die Rechte entgegenstreckt, zwischen zwei in den Mantel gehüllten härtigen Männern, von denen einer eine Blume in der Hand hält; auf der anderen Seite tritt er, sein Hündchen an der Leine mit sich führend, in eine Versammlung von Männern und Jünglingen ein. Das Innenbild zeigt ihn einem härtigen

---

gestützt und spricht mit erhobener Rechte lebhaft dem vor ihm sitzenden Hunde zu, der ihn aufmerksam anschaut, daneben die mir unverständliche Inschrift **IQPOROI**. Der Gegensatz zwischen den Hundarten ist sicher beabsichtigt, wie die *μελιταια* oft als unnütze Thiere den Jagd- und Hirtenhunden gegenübergestellt werden. (Arsen. p. 251. Psell. p. 164 Briss. Apost. XI, 24 das. Leutsch.)

99) Archäol. Beitr. p. 303 f.

100) Gerhard ant. Bildw. 54. Panofka Griechinnen 7.

101) Bull. Nap. V p. 98.

102) *Elite céram.* II, 23 A.

103) *Cat. Pourtalès* 319.

104) *Minervini mon. ined.* 12, 3.

105) Millingen vas. Coghill 44. Dies Motiv durch Hinhalten eines Gegenstandes den Hund aufzureizen ist auf Kunstwerken verschiedener Art angewendet, vgl. R. Rochette *mém. de numism.* p. 236.

106) *Münch. Vas.* 275.

107) a. *Münch. Vas.* 789; b. *Berl. Vas.* 878.

Mann gegenüber stehend, jeder führt ein ähnliches Hündchen am Strick und beide sind bemüht die Thiere zurückzuhalten, die auf einander loszufahren im Begriff sind, was auch in ihren Geberden deutlich ausgedrückt ist.<sup>108)</sup>

Bei der in solcher Weise hervortretenden Vorliebe für diese Hündchen, die es begreiflich macht dass man sie auf Vasenbildern sogar bei mythologischen Szenen einfuhrte,<sup>109)</sup> darf man sich nicht wundern, wenn sie auch bei musikalischer Unterhaltung als gerngesehene Begleiter sich einfinden, und wird darin nichts mehr als einen jener die Darstellungen des täglichen Lebensverkehrs individualisirenden Züge finden, welche die alte Kunst mit so grosser Anspruchslosigkeit zu verwenden liebt.<sup>110)</sup>

## 3.

Eine vulcentische Vase mit rothen Figuren,<sup>111)</sup> schon durch die seltene Form merkwürdig,<sup>112)</sup> zeichnet sich auch durch die gute sorgfältige Zeichnung und einen eigenthümlichen Charakter aus, der mit grosser Lebhaftigkeit in Bewegungen und Geberden eine gewisse ernste Tüchtigkeit und derbe Kraft verbindet, so dass man den gesunden, un-

108) Gerhard auserl. Vasenb. 278. 79. Das Innenbild ist auch von Roulez herausgegeben (mél. V, 4 aus dem Bull. de l'acad. roy. de Brux. XII, 2).

109) Auf unteritalischen Vasen sieht man ein Spitzhündchen nicht nur an einer Muse in die Höhe springen (Minervini mon. ined. p. 62) und neben Bellerophon auf Stheneboia zulaufen (M. I. d. I. IV, 21), es zeigt sich auf einem vielbesprochenen Vasenbild (Bull. Nap. N. S. I, 6. arch. Ztg. XIV Taf. 88) sogar auf dem Kampfplatz.

110) Ohne jede Spur einer Begründung scheint mir die Ansicht Birchs, wenn er in dem bärtigen auf einer Kline gelagerten Manne der die Leier spielt im Innenbild einer vulcentischen Schale des britischen Museums (828 cat. Durand 344) mit der Beischrift *Ἰππαρχος καλός*, oder in dem bärtigen Manne mit Barbiton dem ein Jüngling eine Schale bietet auf einer vulcentischen Amphora derselben Sammlung (798) Anakreon erkennt. Ebenso wenig berechtigt erscheint mir auch Longpériers Vermuthung (revue arch. VIII p. 621), nach welcher ein bärtiger reichbekleideter Mann der einen Epheben küsst im Innenbild einer vulcentischen Schale im Louvre (a. a. O. pl. 168) für Polykrates mit Bathyllos zu halten wäre, der auch Panofka seine Zustimmung versagt hat (arch. Anz. X p. 156 f.).

111) Nach einer von Herrn de Witte mir mitgetheilten Durchzeichnung abgebildet Taf. V, beschrieben cat. Magoncourt 81, cat. Pourtalès 322.

112) Aehnlich, nur etwas bauchiger und ohne Henkel, ist die Form der berühmten agrigentinischen Vase in München 745.

gesuchten Ausdruck des Alterthümlichen wahrzunehmen glaubt, und sich der Worte des ἄδικος λόγος bei Aristophanes erinnert:

*ἀρχαῖά γε καὶ Λιπολιώδη καὶ τεττίγων ἀνάμεστα  
καὶ Κηκείδου καὶ Βουφονίων*

auf welche der δίκαιος erwiedert:

*ἀλλ' οὖν ταῦτ' ἐστὶν ἐκεῖνα*

*ἐξ ὧν ἄνδρας Μαραθωνομάχους ἤμῃ παιδεύσεις ἐθροψεν.<sup>113)</sup>*

Ein bärtiger, etwas kahlköpfiger, mit Weinlaub bekränzter Mann, dessen Oberleib durch einen über die rechte Schulter doppelt geworfenen Mantel grösstentheils bedeckt ist, schreitet mit vorwärts gebeugtem, ein wenig geneigtem Kopfe etwas unsicheren Schrittes wie es scheint vorwärts. Eine Schildkrötenleier, an welche eine Tanie gebunden ist, hält er mit dem linken Arm gegen die Seite gedrückt und berührt mit der Hand die Saiten, die Rechte ist etwas zurückgezogen, offenbar in Bereitschaft um zu rechter Zeit in die Saiten zu greifen. Vor ihm her hüpfet ein myrtenbekränzter nackter Knabe, das linke Bein hoch erhoben, den rechten Arm rückwärts gestreckt, den linken gesenkt, in aufgeregter Lustigkeit. Hinter dem Leierspieler kommt ein bärtiger, in seiner ganzen Erscheinung demselben ganz ähnlicher Mann, der in der Linken eine Schale mit hohem Fuss, in der Rechten einen Knotenstab trägt und sich mit rückwärts gewandtem Gesicht nach den beiden Männern umsieht, welche hinter ihm herschreiten. Auch sie sind beide bärtig und tragen einen ziemlich grossen Mantel, sowie Stiefel, die sich von denen der zuerst erwähnten Männer nur durch einen breiteren Rand unterscheiden, sie haben aber volles Haupthaar, das mit einem Myrtenkranz umwunden ist. Der erste von ihnen schreitet geneigten Hauptes vorwärts, indem er in der ausgestreckten Linken eine ähnliche Schale wie sein Vormann, in der Rechten eine tiefe zweihenklige Schale ohne Fuss hält, der letzte bläst auf einer Doppelflöte.

Wir haben also eine dem täglichen Leben entnommene Scene vor uns, die mit dem allgemeinen Namen eines Komos<sup>114)</sup> bezeichnet werden kann, das Schwärmen aufgeregter Zecher nach einem heiteren Gelage. Dergleichen Darstellungen sind auf Vasenbildern ungemein häufig und man kann, wenn man den mit der stilistischen Entwicklung Schritt

113) Aristoph. nub. 984 ff.

114) Welcker zu Philostr. imag. p. 202 ff.

haltenden Wechsel in dem kleinen Detail der Sitte und Mode verfolgt, einen kleinen Abschnitt der griechischen Culturgeschichte vollständig und anschaulich aus diesen Vasenbildern darlegen. Hier tritt uns in Uebereinstimmung mit der sorgfältigen und tüchtigen Darstellungsweise<sup>115)</sup> auch die Sitte der älteren Zeit entgegen.<sup>116)</sup> Es sind Männer im kräftigen Lebensalter, welche sich an dem Komos betheiligen, keine Jünglinge gegenwärtig, welche in den späteren Darstellungen bei weitem häufiger erscheinen, geschweige dass Frauen, welche später selten fehlen, dabei eine Rolle spielten. Ueberhaupt tritt keinerlei erotische Beziehung hervor, die Wirkung des Weins, welche nicht zu verkennen und äusserlich auch durch die Trinkschalen bezeichnet ist, wird nur durch die Musik erhöht, und wie es scheint sind es die Theilnehmer des Komos selbst nicht gemiethete Künstler, welche durch Saitenspiel und Doppelflöte die Stimmung heben. Beide Arten der Musik sowohl jede einzeln, als vereinigt sind beim Komos gewöhnlich.<sup>117)</sup>

Eine eigenthümliche Bedeutung erhält aber auch diese Vorstellung

---

115) Um etwas Einzelnes hervorzuheben so ist neben der sorgfältigen Zeichnung des nackten Knabenkörpers — wodurch das *lineas intus spargere* bei Plinius recht deutlich wird — die Andeutung der Haare auf der Brust, wie der Warzen zu bemerken.

116) Ausser dem wohlgepflegten langen Spitzbart ist der weite Mantel von starkem Zeug, an dessen Stelle später die leichte Chlamys tritt, zu beachten, so wie die derben Stiefel, welche überhaupt selten, nur bei Darstellungen des Komos sowohl von Männern (Panoška Dion. u. d. Thyiad. Taf. 3, 10. Münch. Vas. 42. 379) als Jünglingen (mus. Greg. II, 54, 1. *Politi cinque vasi di premio 3*) gefragen werden. Doch findet man sie auch von Frauen gebraucht, aber allein beim Waschen (Gerhard auserl. Vas. 295. 96, 6. cat. Pourtalès 288. Münch. Vas. 349), offenbar zum Schutz gegen Feuchtigkeit. Das Tragen eines Knotenstocks, das in gewissen Zeiten für affektirten Lakonismus und unschickliche Derbheit galt Casaubonus zu Theophr. char. 5. Böttiger Vasengem. II p. 61 ff. Becker Charikles I p. 159) ist auf Vasenbildern, die Komasten vorstellen, ganz gewöhnlich (mus. Greg. II, 71, 4. 78, 2. *Politi a. a. O. Münch. Vas. 50. 296. 605*), wobei mitunter angedeutet wird, dass die Aufregung von dem Stocke auch wohl einen drohenden Gebrauch machen liess (Taf. VI. Gerhard auserl. Vas. 488. mus. Greg. II, 84, 2). Ebenso bestimmt scheint die Sitte ausgeprägt gewesen zu sein die Schale so zu halten und zu tragen, wie es hier vorgestellt ist, da sie sich bei ähnlichen Szenen genau so wiederholt (mus. Greg. II, 71, 4. 78, 2. *Politi a. a. O. Münch. Vas. 50. 296. 605*).

117) Flöten finden sich wohl häufiger (z. B. mus. Greg. II, 71, 4. 78, 2. *Politi a. a. O. Münch. Vas. 50. 747. mus. Campana XI, 117*) als das Barbiton (Taf. VI. mus. Camp. XI. 114); beide Instrumente vereinigt sieht man Taf. IV, 1 und auf der schönen Amphora in München (379), wo neben Melichos (**ΜΙΛΙΧΟΣ**) Telokles mit der Schildkrötenleier, Musaios (**ΜΟΥΣΑΙΟΣ**) zur Kithar singend, Diodoros mit Krotalen und Chremes die Doppelflöte blasend erscheinen.

durch die beigesetzten Inschriften. Neben dem Barbitonspieler steht der Name **Kydias** (**ΚΥΔΙΑΣ**) und auf jeder Seite der Zuruf **χαῖρε**,<sup>118)</sup> auf der anderen Seite liest man die ungewöhnliche Inschrift **κάρτα δίκαιος Νίκαρχος**,<sup>119)</sup> denn der Name **Nikarchos** ist sicher in dem **NIXAPXON** der Vase zu erkennen.<sup>120)</sup> O. Müller<sup>121)</sup> hat zuerst auf den alten lyrischen Dichter **Kydias** von **Hermione** hingewiesen, dessen **Platon**<sup>122)</sup>

118) Auf der schönen Vase bei Gerhard (auserl. Vas. 22. cat. Beugnot 4) ist die Darstellung von **Apollon** und **Artemis**, welche der durch **Tityos** bedrängten **Leto** zu Hülfe kommen, ein wiederholtes **χαῖρε**, auf der Rückseite bei einer palästrischen Scene neben anderen Namen **Δημόστρατε χαῖρε** beigeschrieben; auf einer anderen, welche die Entführung der **Helena** vorstellt (Gerhard auserl. Vas. 168. Münch. Vas. 410), ist ausser den Namen noch **χαῖρε Θεσείας** hinzugesetzt. Neben der Vorstellung ausziehender Krieger finden sich die Zurufe **Χάρες Σωστράτου χαῖρε, καὶ χαίρειω Εὐθυμίδης** (de Witte cat. étr. 71).

119) Aehnlich findet sich **Σώστρατος καλός, κάρτα** (de Witte cat. étr. 89. C. I. Gr. 7598); **ὁ παῖς καλός — καίχι κάρτα** (M. I. d. I. I, 27, 39. Münch. Vas. 1238. C. I. Gr. 7920); **καλός κάρ[τα]** (Brit. mus. 599). Bergk (üb. d. älteste Versm. d. Griech. p. 10) erkannte metrische Fassung **χαῖρε, χαῖρε Κυδίας.**

*Νικάρχων κάρτα δίκαιος.*

120) Der Gebrauch des **χ** statt **κ** findet sich — abgesehen von den zahlreichen Fällen, wo in flüchtiger Schreibweise beide Buchstaben leicht verwechselt werden — nicht selten so dass volksmässige Aussprache als Grund betrachtet werden muss, wofür die Schreibung der Töpfernamen **Χόλχος**, **Χαχυλιών** als Beleg dienen mag, ferner **Ἐχθωρ** statt **Ἐπτωρ** (C. I. Gr. 7673), **λάχυθος** statt **λάκυθος** (C. I. Gr. 8498) auf Vasen, **θυηχός** statt **θυηχός** (C. I. Gr. 160, 7), **χάικαι** statt **κάικαι** (Rangabé ant. hell. 56 A, 50) auf attischen Inschriften, und die verwandte Erscheinung in den Namen von Vasenmalern **Θυπειθίδης** (d. h. **Θευπειθίδης**), **Φανφ** . . . — was schwerlich für **Πανφαῖος** zu nehmen ist, da dieser Name siebzehnmal mit **Π** geschrieben und mit **ἐποίησεν** vorkommt, während dieses einmal (Gerhard auserl. Vas. 115) mit **ἐποίηε** verbunden sich findet, und ebensogut z. B. **Πάμφιλος** sein kann —, **Θυλθύβιος** statt **Ταλθύβιος** (M. I. d. I. VI, 19), **θρόφος** statt **τρόφος** (C. I. Gr. 8139. 8185); vgl. **Lobeck** prol. patiol. p. 341. **Σ** und **Ν** werden sehr gewöhnlich, namentlich am Ende der Wörter, so geschrieben dass nur der Sinn entscheiden kann, welcher Buchstabe gemeint sei, vgl. arch. Ztg. X p. 415. Münch. Vas. 6. 124. 374. 378. So wird auch auf der Anm. 117 erwähnten Münchner Vase (379) nicht **Μοσάων** sondern **Μο[υ]σαῖος** gemeint sein. Dagegen ist nicht nöthig auf der schönen Amphora des britischen Museums (799. Gerhard auserl. Vas. 319) statt **Ἰέλος καλός** zu lesen **Ἰέλων καλός**, denn durch die Inschrift einer attischen Grabstele **Ἰέλος χρηστός (ἐπιγραφαὶ ἑλλην. 1860 n. 74)** ist dieser Name hinreichend beglaubigt.

121) O. Müller kl. Schriften II p. 522 f. vgl. **Lenormant** ann. XIX p. 406.

122) **Plato Charmid.** p. 155 D **τότε δὴ, ὅ γε γένναδα, εἶδον τε τὰ ἐντὸς τοῦ ἱματίου καὶ ἐφλεγόμεν καὶ οὐκέτ' ἐν ἔμμαντοῦ ἦν καὶ ἐνόμισα σοφώτατον εἶναι τὸν Κυδῖαν τὰ ἐρωτικά, ὃς εἶπεν ἐπὶ καλοῦ λέγων παιδός, ἄλλῃ ὑποτιθέμενος, εὐλαβεῖσθαι μὴ κείναντα λιόντος νεβρόν ἐλθόντα μοῖραν αἰρεῖσθαι κρεῶν. αὐτὸς γάρ μοι ἐδόκουν ὑπὸ**

und Plutarch<sup>123)</sup> erwähnen und der für den Verfasser eines Liedes galt, das mit den Worten *τηλέπορόν τι βόαιμα* anfing und bei Aristophanes als ein Gedicht angeführt wird, das in der guten alten Zeit die Jugend in der Schule lernte.<sup>124)</sup> Sodann hat Bergk<sup>125)</sup> auch einen Flötenbläser Nikaarchos nachgewiesen, gegen welchen Lysias eine Rede gehalten hatte,<sup>126)</sup> welcher hier dem Kitharoden Kydias gegenübergestellt wäre. Allerdings hat es ganz den Anschein, als ob hier eine Art von Wettkampf Statt fände.<sup>127)</sup> Während der Flötenbläser im vollen Spiel begrif-

*τοῦ τοιοῦτου φρεμίματος ἐλωκέναι* (Bergk fr. lyr. p. 960, 4). Dass der von Kydias angewandte, auch sonst oft wiederholte Vergleich auch in die Symbolik der Vasenmaler übergegangen sei weist Welcker nach (alte Denkm. III p. 526 ff.).

123) Plutarch. de facie in orbe lunae 19 p. 931 E *Θέων ἡμῖν οὗτος τὸν Μίμνεργμον ἐπάξει καὶ τὸν Κυδῖαν καὶ τὸν Ἀρχίλοχον, πρὸς δὲ τούτοις τὸν Στήσιχορον καὶ τὸν Πίνδαρον ἐν ταῖς ἐκλείψεσιν ὀλοφρομένους ἄστρον φανερώτατον κλεπτόμενον καὶ μέσῳ ἅματι νύκτι γενομένην καὶ τὴν ἀκτῖνα τοῦ Ἰλίου σκότους ἀτραπὸν φάσκοντα* (vgl. Pindar. fr. 84 Bgk.).

124) Zu Aristophanes Versen (nubb. 966 ff.)

*εἶτ' αὐ' προμαθεῖν ἄσμι' ἐδίδασκεν τὸ μῆρὸν μὴ ξυνέχοντα  
ἢ Παλλάδα περσέπολιν δεινὰν ἢ Τηλέπορόν τι βόαιμα  
ἐντειναμένης τὴν ἁρμονίαν ἣν οἱ πατέρες παρέδωκαν*

ist in den Scholien die interessante Notiz aufbewahrt: *τὸ δὲ Τηλέπορόν τι βόαιμα καὶ τοῦτο μέλους ἀρχή. φασὶ δὲ μὴ εὐρίσκεισθαι ὅτου ποτ' ἐστίν· ἐν γὰρ ἀποσπάσματι ἐν τῇ βιβλιοθήκῃ εὗρεῖν Ἀριστοφάνη. τινὲς δὲ φασὶ Κυδίου τινὸς Ἐρμιονέως Τηλέπορόν τι βόαιμα λόγος. Die Lesart der Handschriften *Κυδίου* ist von Bernhardy (bei Buttmann Plat. dial. I p. 67. vgl. griech. Litt. Gesch. II, 1 p. 561) richtig verbessert, denn der später von Aristophanes (984 f.)*

*ἀρχαῖά γε καὶ Διολοιάδῃ καὶ τεττίγων ἀνάμεστα  
καὶ Κηκείδου καὶ Βουφονίου*

genannte Dichter ist offenbar ein anderer; dort aber war, wie Schneidewin (rhein. Mus. N. F. V p. 289 ff.) nachgewiesen hat, schon bei den Alten der Name verschieden überliefert *Κηκείδης* und *Κηδείδης*. Die vielbesprochene auf der Akropolis gefundene Inschrift *·λκιβιος | ἀνέθηκεν | κίθαρωδὸς | Νησιώτης* (Ross arch. Aufs. p. 176), welche Bergk (Ztschr. f. Alt. Wiss. 1845 p. 975 ff.) durch eine, wie er selbst sagt unsichere, Vermuthung zu einer neuen Entscheidung der streitigen Lesart anwenden wollte, gehört sicher nicht hieher (vgl. Nauck rhein. Mus. N. F. VI p. 434 f.).

125) Bergk Ztschr. f. Alt. Wiss. 1845 p. 979.

126) Harpocr. *Ἀντιγενίδας· Λυσίας ἐν τῷ πρὸς Νίκαρχον τὸν ἀλλήτην, εἰ γνήσιος. υἱὸς οὗτος ἦν Διονυσίου, ἐνδοξότατος ἀλλήτης* (vgl. Harp. ἀκμάξεις). Diese (de Antigenida p. 26) vermuthet die Inschrift, welche sich unter so vielen Namen an dem Votivfelsen in Thera findet (Böckh üb. die in Thera entd. Inschr. 22), *Νίκαρχ[ος] Διονυσί[ου]* sei auf diesen Flötenspieler zu beziehen, der demnach für einen Bruder des Antigenidas zu gelten habe: wofür die blossen Namen noch keinen genügenden Anhalt gewähren.

127) Müllers Ansicht dass hier ein Wettkampf vor Agonotheten Statt finde, dass

fen ist, horcht der Barbitonspieler mit gespannter Aufmerksamkeit danach und scheint den Moment abzuwarten, wo er mit seinem Instrument einfallen kann,<sup>128)</sup> die lebhaften Geberden der Zuhörenden, namentlich die Art wie der eine sich unwillig nach dem anderen weinselig Fortschreitenden umwendet, findet in den beigeschriebenen Ausrufungen eine um so treffendere Erläuterung, wenn diese als Ausdruck der Vorliebe für verschiedene Künstler, welche gegen einander gerichtet sind, aufgefasst werden.<sup>129)</sup> Soweit wird man freilich nicht gehen dürfen hier die Vorstellung einer historischen Begebenheit, eines wirklich Statt gehaltenen Wettstreits anzunehmen, wie dies in Beziehung auf Sappho und Alkaios unzweifelhaft war, oder gar die Absicht vorzusetzen die bestimmten Persönlichkeiten zu porträtiren; vielmehr wird man sich darauf beschränken müssen anzunehmen, dass der Vasenmaler einer Scene, welche dem täglichen Leben entnommen war, einen erhöhten Reiz geben wollte, indem er die Namen bekannter Personen, welche im Allgemeinen passend waren, darauf übertrug, und dadurch einem ganz gewöhnlichen Vorgang einen gewissermassen anekdotenhaften Charakter verlieh. Bei einem solchen Verfahren gab die zufällige Kenntniss oder die Neigung des Vasenmalers den Ausschlag, wie auch andere Inschriften bezeugen, die uns in die Privatverhältnisse der Vasenmaler einen Blick thun lassen, wie uns das vorliegende die litterarische Bildung eines solchen charakterisiren würde.<sup>130)</sup>

der Becher in der Hand des angeblichen Agonotheten sich auf den Gebrauch der Libation beziehe, dass der hüpfende Knabe einen Knabenchor andeuten solle ist allein dadurch erklärlich, dass er die Vase nur aus einer Beschreibung kannte. Das Wort *δίκαιος* ist also nicht auf ein gerechtes Urtheil zu beziehen, sondern, vom Flötenspieler gesagt, von der Tüchtigkeit zu verstehen, wie ja *δίκαιος* das dem Zweck entsprechende, Tüchtige bei Sachen und Personen bezeichnet; vgl. Ruhnken zu Xen. mem. IV, 4, 5.

128) Das aufmerksame Zuwarten um zur rechten Zeit den Spielenden abzulösen ist auch in der Musendarstellung der schönen Münchner Vase (805 arch. Ztg. XVIII Taf. 439. 40) ausgedrückt.

129) Zunächst kann man mit diesen correspondirenden Inschriften die dialogische Lobpreisung schöner Jünglinge auf der vielbesprochenen Münchner Vase (334. M. I. d. I. I, 39) vergleichen

*Καλὸς, Νικόλα, Δωρόθεος.*  
*Καλὸς καὶ μοὶ δοκεῖ, ναί.*  
*Χᾶττερος παῖς καλὸς, Μέμνων*  
*Καὶ μοὶ καλὸς φίλος*

nur dass sie dort durch keine Darstellung illustriert ist.

130) Vgl. Beil. B z. E. Noch unmittelbarer in die persönlichen Verhältnisse der

So erwünscht aber auch dieses Zeugniß aus dem Volk — interessanter als so viele aus der Litteratur — sein würde, so ist doch die grösste Vorsicht rathsam, bevor man ein solches zulässt. Die längst gemachte Beobachtung dass die Namensinschriften der gemalten Vasen uns mitten in die bekannten Geschlechter und Familien Attikas versetzen hat sich je länger je mehr bestätigt, und man darf nur einen Blick auf die Namensliste (C. I. Gr. IV p. XI ff.) werfen, um sich zu überzeugen ein wie grosser Theil der auf dem Gebiet des Staatslebens, der Kunst und Litteratur berühmt gewordenen attischen Namen auch auf Vasen zu finden sind. Der Name kann daher an sich noch nichts für die Identität der Person beweisen, wenn nicht andere entscheidende Gründe hinzutreten. Wenn auf einem Vasenbilde (Taf. VI) die Namen Solon und Chilon verbunden erscheinen, so würde man an sich gewiss geneigt sein an die berühmten Weisen zu denken; allein ein Blick auf die Vorstellung selbst zeigt, wie unrichtig diese Annahme sein würde, denn Niemand wird glauben dass hier etwa eine Scene aus dem Jugendleben der beiden Männer dargestellt sei oder in dem Umstande dass ein Xanthos ihnen gesellt ist eine Zeitbestimmung des alten lyrischen Dichters dieses Namens<sup>131)</sup> finden. Dagegen ist es sehr begreiflich dass die Vasenmaler da, wo sie an sich gleichgültige Scenen durch beigesetzte Namen individualisiren wollten, berühmte Namen, die ihnen wie Jedermann im Sinne lagen, wählten, und man darf sich nicht wundern, dass diese Wahl nicht immer auf die passendsten Namen fiel. Wenn ein von aufgeregten Zechern umgebener Kitharode mit dem Namen Musaios bezeichnet ist (Münch. Vas. 379), so ist die Reminiscenz an den alten Dichter unverkennbar; ihn selbst zu erkennen verbietet der durchaus im Stil des Alltagslebens gehaltene Charakter der ganzen Scene, sowie die Reihe der übrigen Namen Melichos, Telokles, Diodoros und Chremes, während wir da, wo der thrakische Sänger wirklich vorgestellt ist, ihn in der Gesellschaft der Musen<sup>132)</sup> oder des Linos<sup>133)</sup> finden. Ob das interessante Vasenbild, das die Vorbereitung zu einem

---

Arbeiter eingreifend ist die bekannte Inschrift der Münchner Vase (378. Gerhard auserl. Vas. 188) *ἔγραψεν Εὐθυμίδης ὁ Πολίου, ὡς αὐδέποτε Εὐφρόνιος.*

131) Athen. XII p. 513 A. Ael. v. h. IV, 26.

132) M. I. d. I. V, 37. Welcker alte Denkm. III p. 462 ff.

133) Mon. ed. ann. d. inst. 1856, tav. 20.

Satyrdrama vorstellt,<sup>134)</sup> für ein wahrhaft historisches Bild zu halten, die sich an der Aufführung beteiligenden Personen als der Wirklichkeit entnommene zu betrachten seien, ist mir sehr zweifelhaft, daher es mir auch keineswegs sicher scheint dass der als Pronomos bezeichnete Flötenbläser den berühmten Musiker dieses Namens vorstellen solle. Auf jeden Fall aber ist der allen bekannte Name eben deswegen hier gewählt, weil er die bestimmte Vorstellung eines grossen Künstlers hervorrief und auf die an sich allgemein gehaltene bildliche Darstellung übertrug, und dieser Fall würde also die analoge Auffassung der Namen Kydias und Nikarchos unterstützen.

Eben den Namen Kydias finden wir aber auch an einer Münchner Schale (1096 Taf. IV, 4) bei einer ähnlichen Scene wieder. Ein bärtiger Mann, mit dem über die linke Schulter geworfenen Mantel bekleidet, in der gesenkten Linken die Schildkrötenleier, in der erhobenen Rechten das Plektron schreitet, umgeben von vier lebhaft aufgeregten Jünglingen, rasch vorwärts. Er sieht sich um nach Kallias (ΚΑΛΛΙΑΣ), der die Weinkanne in der erhobenen Rechten sich ebenfalls nach einem forteilenden Jüngling erstaunt umschaut, welcher in der Linken eine Schale trägt und die Rechte wie abmahnd erhebt. Von der anderen Seite eilt ein Jüngling herzu, der die Doppelflöte bläst und hinter diesem kommt der vierte mit Krotalen<sup>135)</sup> in beiden Händen herbei.<sup>136)</sup> Könnte man den Namen ΚΥΔΙΑΣ auf den bärtigen Mann mit der Leier beziehen, so wäre dadurch ein neuer Beweis gewonnen, dass das Andenken des berühmten Kitharoden sich lebendig in weiteren Kreisen erhalten habe;<sup>137)</sup> allein man wird vielmehr den auf der anderen Seite desselben

134) M. I. d. I. III, 31. Wieseler Denkm. des Bühnenw. Taf. 5, 2. C. I. Gr. 8382. vgl. Wieseler Satyrspiel p. 20 ff.

135) Vgl. Mus. Greg. II, 71, 4. 78, 2.

136) Die Rückseite stellt fünf Jünglinge vor, die den lustigen Komos fortsetzen. Dem ersten, der seine Chlamys über das Hinterhaupt gezogen hat und die Doppelflöte bläst, kommt ein zweiter entgegen, der die Rechte auf die Brust legt und sich von dem dritten, welcher tanzend eine Amphora im linken Arm hält, aus einer Kanne Wein in seine Schale giessen lässt. Der vierte hält ein Horn in der Rechten und sieht sich mit erhobener Linken nach dem fünften um, der in der Rechten eine Schale vorhält und mit der Linken einen Stock schwingt. Namen sind hier nicht beigeschrieben.

137) Wenn sich für eine Flötenbläserin der Name Κλειδοξία auf mehreren Vasen (C. I. Gr. 8044. 8450) wiederholt, so ist daraus für eine berühmte Persönlichkeit nichts zu schliessen; in den Kreisen des Hetairenwesens kehren wie beim Handwerk dieselben Namen, namentlich die von vollem Klang und guter Bedeutung, häufig wieder.

nur in der letzten Silbe ... **VES** erhaltenen Namen als diesem zugehörig betrachten und Kydias für den Namen des Flötenbläusers ansehen müssen. In diesem Fall aber haben wir einen neuen Beleg für die zur Vorsicht mahnende Beobachtung, dass berühmte Namen ohne alle bestimmte Beziehung zu ihren berühmten Trägern angewendet werden.

## 4.

In einen Kreis verwandter Darstellungen und ähnlicher Betrachtungen führt uns eine interessante vulcentische Schale des britischen Museums (852\*).<sup>138)</sup>

Eine dorische Säule, welche auf jeder Seite die ringsumlaufende Darstellung begrenzt, deutet an dass das Symposion, das wir vor uns sehen, in einem geschlossenen Raum gehalten wird. Neben einer derselben steht in bequemer Haltung, die rechte Hand gegen die Säule gelehnt, ein nackter bekränzter Ephebe, den die lange Schöpfkelle<sup>139)</sup> und das Sieb<sup>140)</sup> in der Linken als Mundschenk<sup>141)</sup> erkennen lassen, und sieht

138) Besprochen ist die Schale von Birch (arch. Anz. IX p. 367 f.), abgebildet Taf. VII nach einer durch die Güte der Herrn Birch und G. Scharf jun. mir mitgetheilten Zeichnung; die Inschriften C. I. Gr. 8076<sup>b</sup>.

139) Den Gebrauch der Schöpfkelle macht das schöne Vasenbild im Museo Borbonico anschaulich, auf welchem Dione mit derselben aus der auf dem Opfertisch stehenden Amphora Wein zu schöpfen im Begriff ist (mus. Borb. XII, 21. Panofka Dionysos u. d. Thyiaden Taf. I, 1. Bilder ant. Leb. 13, 9), wie das entsprechende Rogers'sche (Panofka Dion. u. d. Thyiaden Taf. 2, 1) und Campanasche (IV, 70 vgl. 62).

140) Poll. X, 108 σκεῦος δὲ μαγειρικὸν καὶ ἡθμός, Εὐριπίδου ἐν Εὐρουσθίῃ σατυρικῶ ἐπόντος (fr. 375)

ἢ κύαθον ἢ χαλκήλατον

ἡθμὸν προσίσχων τοῖσδε τοῖς ὑπωπίοις.

ἐν μέντοι τοῖς Δημοσπράταις καὶ ἡθμός τις ἐπιζρητηρίδιος πέτραται, ὃς ἴσως τοῖς περὶ τὸν οἶνον μᾶλλον προσήξει. Vgl. C. I. Gr. κρατῆρα κάπιστατον καὶ ἡθμὸν ἐς προτανεῖον ἔδωκα. Dass auch bei Euripides das Weinsieb gemeint sei wird schon durch die Zusammenstellung mit dem κύαθος wahrscheinlich. Digg. XXXIV, 2, 21 in argento pоторio utrum id duntaxat sit in quo bibi possit, an etiam id quod ad praeparationem bibendi comparatum est, veluti colum nivarium et urceoli, dubitari potest. Weinsiebe der Art sind erhalten, zwei von Venuti publicirt, der das liquare vinum (Hor. c. I, 11, 6) ausführlich erläutert (atti dell' acad. di Cortona I p. 84 ff.), andere mus. Borb. III, 31. Minervini mon. ined. 11, 2. Bull. Nap. N. S. V, 3.

141) Der Mundschenk, ein jugendlicher Knabe, wie in so manchen Sagen und Erzählungen, ist auch auf den Vasenbildern bei Symposien gewöhnlich mit dem be-

mit gespannter Aufmerksamkeit auf das was vorgeht hin; neben ihm steht *ὁ παῖς καλός*. Die Gäste sind bequem nach der Vorschrift des Bde-lykleon bei Aristophanes (vespp. 1212)

*τὰ γόνατ' ἔκτεινε καὶ γυμναστικῶς*

*ὑγρόν χύτλασον σεαυτὸν ἐν τοῖς στρώμασιν*

gelagert auf vier Klingen, oder vielleicht richtiger zwei Doppelklingen, denn die Füße je zweier nahe an einander gerückten Klingen ruhen auf demselben Untersatz. Sie bilden ein ganz einfaches Gestell; am Kopfende ist eine Erhöhung angebracht, welche einem grossen Kissen, auf dem Arm und Rücken ruhen, zur Stütze dient. Neben jeder Kline hängt an der Wand ein grosser Korb, wie sie sich auf Vasenbildern nicht selten finden um mancherlei Geräth darin zu bewahren,<sup>142)</sup> nach Panofkas wahrscheinlicher Vermuthung<sup>143)</sup> um anzudeuten dass es sich um einen Eranos (*δείπνον ἀπὸ σπυρίδος*) handelt.<sup>144)</sup> Auf der Kline zunächst dem Mundschenk ist ein bärtiger bekränzter Mann gelagert, dessen Unterkörper wie der linke Arm von dem weiten Mantel bedeckt ist; an der

zeichnenden Geräth ausgerüstet zugegen (d'Hancarv. II, 74. mus. Greg. II, 79, 1. Münchn. Vas. 596. 982. 1234). Mitunter fehlt auch der auf einem hohen Fuss aufgestellte Krater nicht (mus. Greg. II, 65, 2. 90. Münchn. Vas. 354. 388), auch sieht man den Knaben aus demselben schöpfen, mus. Greg. II, 81, 1 (vgl. Panofka cab. Pourt. 34, 2. Bilder ant. Leb. 12, 2). mus Borb. V, 51 (Panofka Bilder ant. Leb. 12, 3).

142) Diese Körbe, welche immer in derselben Weise gebildet sind, so dass man sieht wie das Korbgewebe mit einem dichten Zeug gefüllt ist, sind bei Symposien und verwandten Scenen ungemein häufig angebracht; gewöhnlich hängen sie an der Wand (Millingen vas. Cogh. 8. mus. Chius. 166. mus. Greg. II, 81, 1. 83, 1. 84, 1. 89, 2. Cat. Magnonc. 89. Münchn. Vas. 272. 354. 596. 673. 705. 1234. mus. Camp. VI, 611. 651. cat. Pourt. 378), auf einer Vase (cat. Thorvaldsen 115) trägt ein Jüngling einen Korb auf der Schulter zum Gelage herbei. Dass sie nicht allein für diesen Zweck benutzt wurden sieht man daraus dass sie auch neben badenden Frauen aufgehängt sind, offenbar um mancherlei Toilettegegenstände darin zu bewahren (Gerhard auserl. Vas. 295. 96, 5. 6).

143) Panofka Griechen p. 21. Gerhard auserl. Vas. III p. 69.

144) Athen. VIII p. 365 A. *οἴδασι δὲ οἱ ἀρχαῖοι καὶ τὰ νῦν καλούμενα ἀπὸ σπυρίδος δείπνα. ἐμφανίζει δὲ Φερικράτης περὶ τούτων ἐν Ἐπιλήσμονι ἢ Θαλάτῃ οὕτως*

*συσκευασάμενος δείπνον ἐς τὸ σπυρίδιον*

*ἐβάδιζεν ὡς πρὸς Ῥαφελίαν.*

*τοῦτο δὲ σαφέως δηλοῖ τὸ ἀπὸ σπυρίδος δείπνον, ὅταν τις αὐτὸς αὐτῷ σκενάσας δείπνον καὶ συνθεῖς εἰς σπυρίδα παρὰ τινα δειπνήσων ἦ.* Die gewöhnliche *sportula* der Kaiserzeit ist zwar bekanntlich etwas ganz anderes, dass man aber auch ein Picknick *sportula* nannte zeigt Juvenalis III, 249, wie Buttman richtig bemerkt hat (Seebode krit. Bibl. 1821. I p. 396.

Wand über ihm ist eine Leier aufgehängt, daneben die Inschrift *Αἰφίλος* (*ΔΙΠΙΛΟΣ*) *καλός*. Neben der Kline steht ein Paar Stiefel,<sup>145)</sup> und zu Füßen derselben sitzt auf einem einfachen Feldstuhl eine mit Ober- und Untergewand züchtig bekleidete, bekränzte Frau, welche auf der Doppelflöte bläst. Der Mann aber wendet den Kopf von ihr ab und bietet mit der ausgestreckten Rechten eine tiefe Schale dem bekränzten Jüngling dar, der auf der anderen Kline gelagert ist. Allein dessen Sinn ist ausschliesslich einem Mädchen zugewendet, das auf seinem Lager Platz genommen hat; mit der Linken hält er ihren Arm am Handgelenk, mit der Rechten fasst er sie an der Schulter und sucht sie so näher an sich heranzuziehen, während sie die Rechte an seinen Arm legt um seinem Ungestüm einigen Widerstand entgegenzusetzen;<sup>146)</sup> über ihr *Νικοφίλη* (*ΝΙΚΟΦΙΛΕ*) *καλή*. Neben der Kline steht auf der Erde ein grosses, auf drei derben Löwenklauen ruhendes Becken.<sup>147)</sup>

Neben der anderen Säule steht ein bekränzter Jüngling im Mantel, der in der ausgestreckten Rechten eine Leier hält, über ihm *Φίλων* (*ΠΙΛΩΝ*) *καλός*. Vor beiden Klinen steht hier ein niedriger Tisch. Auf der ersten sitzt eine züchtig bekleidete, bekränzte Frau, welche auf der Linken eine Schale mit der Inschrift *ΚΑΙΕ*<sup>148)</sup> hält, deren Henkel sie

145) Auch diese sieht man oft neben der Kline an der Erde stehen (cat. Magnonc. 89. Pourf. 377. brit. Mus. 851. Münchn. Vas. 371. 749).

146) Vgl. Millin peint. de vas. I, 38. Museo Borb. V, 51 (Panofka Bilder ant. Leb. 12, 3).

147) Ganz ähnlich geformte Becken stehen mitunter neben der Kline, nicht allein bei einem Symposion (Millingen vas. Cogh. 8. mus. Greg. II, 81, 1), bei erotischen Scenen (Münchn. Vas. 849. Millingen peint. de vas. 26), sogar neben dem gelagerten Zeus, welchem Nike die Spende bringt (mus. Greg. II, 19, 4). Ursprünglich diente dasselbe wohl zum Fusswaschen, wie die *λεοντοβάμων σκάφη χαλκήλατος*, welche Sisyphos im Satyrdrama des Aischylos zum Fussbade fordert (fr. 221. Welcker aesch. Tril. p. 558) und ähnliche Geräthe sehen wir bei den Darstellungen des Skiron angebracht (M. I. d. I. III, 47. Gerhard auserl. Vas. 232. 33). Zu welchem Gebrauche es bei Trinkgelagen erniedrigt wurde zeigen Vasenbilder, auf welchen Trunkene sich ihres Ueberflusses in dieselben entledigen (mus. Greg. II, 81, 1. Münchn. Vas. 982. ann. d. inst. 1856 p. 83. Bull. 1840 p. 54 vgl. 1841 p. 35). Nicht minder unbefangen werden die Verse des Eupolis (Athen. I p. 17 E)

*εἶεν· τίς εἶπεν „ἀμίδα παῖ“ πρῶτος μεταξὺ πίνων;  
παλαμηδικόν γε τοῦτο τοῦξέρισμα καὶ σοφόν σου*

durch ein Vasenbild illustriert (mus. Greg. II, 85, 2), welches bestätigt, wie sehr die Begriffe von Anstand wechseln (Welcker Nachtr. zur Tril. p. 162 ff.).

148) Vasen mit *καλός* beschrieben sind auch sonst mitunter auf Vasenbildern an-

mit der Rechten anfasst, um sie vorsichtig dem Jüngling, der auf demselben Lager unterwärts mit seinem Mantel bedeckt liegt, etwa mit den Worten der Lemniselenis bei Plautus (Pers. 775)

*bene omnibus nobis! hoc mea manus tuae poculum donat  
ut amantem amanti dare decet*

zu reichen.<sup>149)</sup> Allein er hat sich von ihr abgewendet und die Art, wie er mit der Linken den langen Zipfel seiner Kopfbinde gefasst hält, macht den Eindruck, als sei dies eine Geberde, um die Vernachlässigung der neben ihm sitzenden Frau mit Absicht auszudrücken. Sein Blick ist dem bärtigen bekränzten Manne zugewandt, der auf der vierten Kline liegt und in der erhobenen Rechten eine tiefe Schale hält, als sei er im Begriff ihm aus derselben zuzutrinken. Vor ihm steht ein vollständig bekleidetes Mädchen mit einer Haube, das auf der Doppelflöte bläst. Neben dem Bette angelehnt steht ein langer Krummstab;<sup>150)</sup> über den beiden Männern liest man die Namen *Δημόνικος* (**ΔΕΜΟΝΙΚΟΣ**) und *Ἀριστοκράτης* (**ΑΡΙΣΤΟΚΡΑΤΗΣ**).

Das Innenbild zeigt uns den bekränzten Jüngling *Φίλιππος* (**ΦΙΛΙΠΠΟΣ**) gelagert, der in der Linken eine Doppelflöte hält, deren Futteral an der Wand hängt, während er seinen Gesang mit einer Geberde der lebhaft vorgestreckten Rechten begleitet. Nach dem Takt desselben tanzt ein ganz junges, bekröntes Mädchen mit langem Haar, im langen Gewand von feinem Zeug, wobei sie die Hände eigenthümlich hält, als ob sie in denselben etwas trüge;<sup>151)</sup> neben ihr steht der Name *Καλλιστώ* (**ΚΑΛΛΙΣΤΟ**). Auf dem Tischchen vor der Kline steht eine tiefe Schale,

---

gebracht z. B. Gerhard auserl. Vas. 316, 2. Millingen anc. uned. mon. I, 6. Wien. Vas. IV, 72.

149) Auf zierliches Anfassen und Darreichen der Trinkgefäße wurde grosser Werth gesetzt (Becker Charikles II p. 235), was man in den Darstellungen auf Kunstwerken durchweg beobachtet sieht.

150) Auch die *καμπύλη*, welche Sophokles als eine besondere Auszeichnung auf die Bühne gebracht haben soll, die auf Vasenbildern späteren Stils stets in den Händen der Paedagogen ist und in der Komödie zur regelmässigen Ausstattung gehörte, kommt wie der derbere Knotenstock bei Szenen des täglichen Lebens auf Vasenbildern vor (mus. Greg. II, 84, 1. Gerhard auserl. Vas. 284).

151) Aehnlich ist die Haltung eines tanzenden jungen Mädchens welche Krotalen in den Händen hält auf einem Vasenbild (Gerhard ant. Bildw. 66. Panofka Griechinnen 41). Ein anderes mit Krotalen bei einem Symposion tanzendes Mädchen (Millingen vas. Cogb. 8) stimmt in ihrer Haltung ganz mit einer Terracottafigur (cab. Pourt. 28) überein.

daneben liegen Zweige,<sup>152)</sup> angelehnt an die Wand ist auch hier ein langer Krummstab.

Auch diese Vorstellung tritt in keiner Weise, wie man sieht, aus dem Kreise des alltäglichen Lebens heraus, bietet keinen hervorstechenden Zug dar, welcher auf bestimmte Persönlichkeiten, auf individuelle Verhältnisse hinweisen könnte. Trinken und Zutrinken, musikalische Unterhaltung sind ebensowie die Gegenwart von Flötenbläserinnen, Tänzerinnen, Hetaeren bei Darstellungen des Symposion gewöhnlich, und auch die Motive einer mehr oder weniger gesteigerten Neigung und Abneigung, freundschaftlicher oder spottender Theilnahme sind die allgemein gültigen, aus der Situation natürlich hervorgehenden, die auch auf den Vasenbildern in lebendiger Mannigfaltigkeit und mit feinem Sinn und Takt behandelt uns entgegnetreten. Ein eigenthümliches Interesse gewähren aber auch hier die beigeschriebenen Namen, die zunächst schon durch die Sonderbarkeit auffallen, dass überall  $\pi$  statt  $\varphi$  geschrieben ist, *Αίπιλος, Νικοπίλη, Πίλων, Πίλιππος*. Unter den zahlreichen Beispielen von Incorectheiten in Wortformen und Orthographie, welche die gemalten Vasen<sup>153)</sup> als lehrreiche Zeugnisse für den Bildungsstand der Handwerker in Athen darbieten, finden sich auch sonst Wörter, in denen, offenbar unter dem Einfluss einer härteren Aussprache, die tenuis an die Stelle der aspirata getreten ist,<sup>154)</sup> obgleich viel häufiger die den Attikern gewöhnliche Neigung für die Aspiration hervortritt.<sup>155)</sup> Allein es sind das meistens einzelne Fälle von Incorectheit, eine gewissermassen systematische Consequenz wie bei dem vorliegenden Vasenbilde

152) Zweige auf den Tischen neben der Kline finden sich nicht selten auf Vasenbildern (mus. Greg. II, 19, 1. 79, 1. 83, 1. Münchn. Vas. 596. brit. Mus. 852); sie konnten in mehr als einer Art verwendet werden.

153) Der Maler Hieron, der durch treffliche und bedeutende Malereien ausgezeichnet ist (Brunn Gesch. d. griech. Künstler II p. 694 ff.) zeigt sich mit der Orthographie sehr gespannt. Er lässt Buchstaben aus und schreibt **ΑΝΕΧΣΝΔΡΟΣ, ΦΟΝΙΧΣ, ΝΙΚΟΤΡΑΤΕ, ΝΙΚΟΘΕΝΕΣ**. versetzt sie **ΚΑΝΙΤΡΑΣΤΕ** (*Καλλιστράτη*), **ΚΑΝΙΤΟΣ** (*Καλλιστώ*), erschreibt **ΑΦΡΟΤΙΔΕ, ΤΥΤΑΡΕΟΣ, ΑΓΑΜΕΣΝΟΝ** (auf zwei Vasen), **ΘΑΪΒΒΒΙΟΣ**, anderes was mehr dialektischer Natur scheint nicht zu erwähnen.

154) Dahin gehören **ΤΑΑΕΙΑ** (arch. Ztg. VI p. 247. C. I. Gr. 8075) **ΒΑΤΥΑΛΟΣ** (R. Rochette lettr. arch. pl. 2. C. I. Gr. 8439), **ΣΜΙΚΥΤΟΣ** (not. Canino 118. C. I. Gr. 7878), **ΒΙΠΡΟΣΤΕΝΕΣ** (mus. Brit. 429). Auf einer attischen Grabstele ist geschrieben **ΕΥΠΡΟΣΥΝΗ** (Bull. 1858 p. 180, 27).

155) Vgl. Anm. 103 und die sorgfältige Erörterung K. Keils. schedae epigr. p. 6 ff.

kommt natürlich selten vor, wie sie der wunderliche Steinmetz der Bau-  
rechnung vom Erechtheion im Aspiriren durchzuführen gesucht hat,<sup>156)</sup>  
oder wie der Vasenmaler Epiktetos mit Vorliebe *ἔγραψεν* statt  
*ἔγραφεν* schreibt!<sup>157)</sup> Sodann tritt die Bedeutsamkeit der Namen in auf-  
fallender Weise hervor. Vier sind von *φιλέω* abgeleitet *Φίλων*, *Δίφιλος*,  
*Φίλιππος*, *Νικοφίλη*; dem letzteren steht *Δημόνικος* zur Seite, und die-  
sem ist schwerlich unabsichtlich *Ἀριστοκράτης* gegenübergestellt, end-  
lich schliesst sich auch der Name *Καλλιστώ* durch seine Bedeutung  
wenigstens im Allgemeinen den übrigen Namen von gutem Klange an.  
Alle diese Namen waren gebräuchlich, allein ihre Zusammenstellung  
deutet auf eine gewisse Absichtlichkeit hin, wie wir denn auch sonst  
auf Vasenbildern sowohl Namen von gleichem Stamme als von guter  
Vorbereitung mit Vorliebe zusammengestellt sehen.<sup>158)</sup>

Nun hat Birch an den Komiker Diphilos<sup>159)</sup> erinnert und die übrige  
Namen als gleichzeitigen Personen angehörige nachzuweisen gesucht.  
Ein Komiker Demonikos wird ohne nähere Zeitbestimmung ge-  
nannt,<sup>160)</sup> er kann also ein Zeitgenosse des Diphilos gewesen sein; wenn  
aber Philippus der Sohn des Aristophanes ist,<sup>161)</sup> wie Birch an-  
nimmt, so fällt es auf dass dieser, der doch älter als Diphilos war, als  
ein Jüngling, jener dagegen als bärtiger Mann vorgestellt ist. Die Hetaere  
Kallisto, mit welcher Sokrates eine Unterredung gehabt haben

156) Rangabé ant. hell. 56—60. ann. d. inst. XV tav. L.

157) Brunn Gesch. der griech. Künstler II p. 671 ff.

158) Auf der Meidiasvase treten die von *χρυσός* abgeleiteten Namen auffallend  
hervor (arch. Aufs. p. 136); auf einer anderen sind mit Wagen und Pferden *Καλλι-  
πος*, *Εφίππος*, *Χαιμίππος* beschäftigt (Münchn. Vas. 64), oder es kämpft *Δει-  
νόμαχος* mit der Amazone *Ευμάχη* (cat. Beugnot. 41), oder neben *Κλεόφας*  
erscheint die Flötenbläserin *Κλεόφονις* (Gerhard ant. Bildw. 71), mit *Νικόν* und  
*Νικόσθενης* sind *Νικοstrate*, *Καλλistrate*, *Καλλιστώ* verbunden (cat. étr. 12).  
Unverkennbar ist auch die Absicht, mit welcher bei der Vorbereitung zum Satyrdrama  
(M. I. d. I. III, 31. Wieseler Theatergeb. Taf. 6, 2. C. I. Gr. 8382) als Namen der  
Choreuten *Ευνίκος*, *Νικόμαχος*, *Νικόμεδης*, *Ευάγον*, sodann *Χαρίας*,  
*Χαρίνος*, *Καλλίας*, *Φίλιππος*, endlich *Δοροθέος* und *Δίων* zusammengestellt  
sind.

159) Meineke fr. com. I p. 446 ff.

160) Athen. IX p. 410 D *Δημόνικος ἐν τῷ Ἀγελώῳ τὸ πρὸ τοῦ δείπνου —  
κατὰ χειρὸς φησι.*

161) Meineke fr. com. I p. 340 ff.

soll,<sup>162)</sup> konnte wohl als Gesellschafterin des Philippo s erscheinen,<sup>163)</sup> indessen auch hier wäre es bedenklich sie als ein noch ganz junges Mädchen dargestellt zu sehen.<sup>164)</sup> Für die Namen Philon und Aristokrates weiss Birch weder Komiker noch überhaupt Personen nachzuweisen, welche mit den vorhergenannten in einer näheren Beziehung standen,<sup>165)</sup> und für sie verliert daher die Deutung jede Wahrscheinlichkeit. Allein welche Bedeutung man auch dem immerhin bemerkenswerthen Umstand beilegen mag, dass hier die Namen von drei komischen Dichtern, welche man als Zeitgenossen betrachten darf, vereinigt sind, auf keinen Fall wird man das Vasenbild als eine historische Darstellung, etwa eines von Diphilos gegebenen Festmales, wie Birch annahm, ansehen dürfen; auch hier kann man kaum über die Annahme hinausgehen dass ein Vasenmaler bei seiner Darstellung eines Symposions, wie es musisch gebildete Athener zu halten pflegten, zu Repräsentanten derselben Dichter wählte, deren Namen ihm geläufig waren, ohne allen Anspruch diesen dadurch ein Denkmal zu setzen.

162) Aelian. var. hist. XIII, 32 *ἡρώσι Ξενοφῶν, ὅτι Θεοδότῃ τῇ ἑταίρῃ εἰς λόγους ἀφίκετο Σωκράτης, καλλίστη γυναικὶ οὖσῃ. ἀλλὰ καὶ τῇ Καλλιστοῖ ἤλθεν εἰς λόγους, ἢ ἔλεγεν· ἐγὼ μὲν, ὦ Σωφρονίσκου, κρείττων εἰμί σου· σὺ μὲν γὰρ οὐδένα τῶν ἐμῶν δύνῃ ἀποσπᾶσαι, ἐγὼ δὲ, εἴαν βούλωμαι, τοὺς σοὺς πάντα. ὁ δὲ· καὶ μάλα γε εἰκότως· σὺ μὲν γὰρ ἐπὶ τὴν κατάντη αὐτοὺς ἄγεις, ἐγὼ δὲ ἐπὶ τὴν ἀρετὴν ἦκειν βιάζομαι· ὁρθία δὲ ἡ ἀνοδὸς ἐστὶ καὶ ἀήθης (vielmehr ἀηδῆς) τοῖς πολλοῖς.*

163) Birch legt Gewicht darauf dass Kallisto eine Zeitgenossin der witzigen Gnathaina, der Geliebten des Diphilos, gewesen sei. Allein in den Versen des Machon (Athen. XIII p. 583 A)

*Καλλιστοῦς δὲ τῆς ὑδὸς καλουμένης  
πρὸς τὴν ἑαυτῆς λοιδορουμένης ποτὲ  
μητέρα, κορώνη δ' ἐπεκαλεῖτο τοῦνομα,  
διέλυεν ἢ Γνάθαιν'. ἐρωτηθεῖσα δὲ  
τί διαφέρονται, τί γάρ, ἔφησεν, ἄλλο πλὴν  
ἀλλ' ἢ κορώνη, θάτερον ἐκείνη μέμφεται;*

hat Meineke (exerc. critt. II p. 31) statt des verderbten *Καλλιστοῦς* mit Recht *Καλλιστίου* hergestellt, und es ist die von der Kallisto verschiedene auch sonst genannte Hetaire Kallistion (Athen. XI p. 486 A. XIII p. 585 B) zu verstehen.

164) Der Name Kallisto ist nicht selten; er kommt auf Inschriften in Attika (Rangabe ant. hell. 1322. 1579. 2462), Delphi (Curtius anecd. Delph. 5, 14. Rangabe 907), Theben (Rangabe 2060) und auf Vasenbildern vor (cat. étr. 12. C. I. Gr. 8219; Bull. Nap. V, 1. C. I. Gr. 8449 b).

165) Birch erinnert an Philon, den Freund des Pheidippides (Arist. nubb. 25), an Aristokrates, Sohn des Skellios (Thuc. V, 19. 24. Arist. avv. 126) oder den Kitharoden aus Theben (Athen. XII p. 538 F).

Aus dem bisher Gesagten geht deutlich hervor, dass das Vorkommen eines in der alten Litteratur bekannten Namens auf einem Vasenbilde noch keineswegs zu der Annahme berechtige, diese Persönlichkeit habe wirklich dargestellt werden sollen, dass vielmehr deutlich ausgesprochne individuelle Motive allein dieselbe ausser Zweifel zu stellen vermögen. Bei dem häufigen Vorkommen der meisten dieser Namen würde ohne solche bestimmte Bezeichnung sicherlich für die Alten der Name allein ebenso undeutlich gewesen sein als für uns, denen gar manche Namen aus der alten Litteraturgeschichte wahrscheinlich geläufiger sind als selbst dem attischen Publicum.<sup>166)</sup> Noch weit geringere Ansprüche auf Ueberzeugung haben die besonders von Ch. Lenormant unternommenen Versuche, Darstellungen auf Vasenbildern, die weder durch deutlich ausgesprochne Motive oder bezeichnende Charakteristik noch durch beigesetzte Namen der Erklärung einen Anhalt bieten, auf litterarisch berühmte Personen zu beziehen. Ein kahlköpfiger Greis im Mantel, der sich auf einen Krückstock stützt, gefolgt von einem jungen negerartigen Sklaven mit einem Paket, wird für Gorgias, ein junger Mann auf der Rückseite derselben Vase mit einer Börse in der Hand, der auf eine vor ihm stehende Amphora blickt, für Kritias ausgegeben;<sup>167)</sup> bei der Darstellung eines bärtigen Kitharoden, welchem ein bekränzter bärtiger Mann mit aufmerksamer Theilnahme zuhört, wird die Wahl zwischen Apollon und Pindaros gelassen.<sup>168)</sup> Gestützt auf diese Erklärungen, deren Werth unsicheren Vermuthungen (*vagues conjectures*) gegenüber betont wird,<sup>169)</sup> deutet er die Vorstellung einer in Kyrene gefundenen Vase, auf welcher ein bekränzter Mann im langen gestickten Mantel auf seinen Stab gestützt vor einer sitzenden Frau mit

---

166) Longpérier hat neben der Figur eines in seinen Mantel gehüllten und auf den Krückstock gestützten bärtigen Mannes auf der Rückseite einer von Millingen (anc. uned. mon. I, 34) publicirten Vase die von diesem übersehene Beischrift **TEISIAS KAIOS** gefunden (rev. arch. 1852 pl. 167). Er hat sich berechtigt gehalten sie auf den berühmten Rhetor Tisias zu beziehen, wofür ich ebenso wenig einen haltbaren Grund finde, als für die allerdings noch kühnere Vermuthung, dass die auf der Vorderseite neben einem spendenden Eros angebrachte Inschrift **XAPMIΔΕΣ KAIOS** auf Phidias Vater und das Vasenbild selbst auf eine Skizze des grossen Künstlers zurückzuführen sei.

167) J. de Witte cat. étr. 153. cat. Magnonc. 65.

168) Elite céram. II, 16 p. 39.

169) Ann. XIX p. 353.

einem Spiegel steht, der Eros einen Kranz über dem Haupt hält, während in seinem Rücken eine zweite Frau mit einer kleinen Amphora auf der Hand steht, für Aristippos mit Lais und Arete.<sup>170)</sup> Da ein Hinweis auf künftig mögliche Entdeckungen<sup>171)</sup> nicht wohl als Beweis gelten kann, so wird ein allgemeines Verständniss dieser und ähnlicher Vorstellungen, soweit es aus unserer Kenntniss griechischer Sitte und griechischen Lebens zu schöpfen ist, einer specielleren Deutung vorzuziehen sein, welche ausser dem Wunsch eine geistige Beziehung aufzufinden keine thatsächliche Begründung hat.

---

170) M. I. d. I. IV, 47. ann. XIX p. 392 ff. él. cér. III p. 52. Welcker, der übrigens von Lenormants Deutung abweicht, hält doch die Vermuthung dass Aristippos gemeint sei für eine glückliche (alte Denkm. III p. 334), welche Panofka wie mir scheint mit Recht ganz abweist (Antikenschau p. 17).

171) *«Pourquoi en effet»* sagt de Witte (cat. Magnonc. p. 56) *«le rheteur Gorgias ne pourrait-il pas paraître sur un vase aussi bien que les poètes Anacréon, Alcée et Sappho? Certes, si des inscriptions n'accompagnaient pas ces figures, on n'aurait jamais osé leur donner les noms qu'on est bien obligé d'admettre d'après les inscriptions antiques. Qui sait, si un jour on ne trouvera pas un vase avec le nom de Gorgias?»*

## Beilage A.

Tatian führt an einer merkwürdigen Stelle (or. ad Graecos 52 p. 113) mit der Einleitung *καὶ διὰ γυναικωνίτιδος ἀσχημονεῖτε* eine Reihe von Frauen auf, welche von berühmten Erzarbeitern in Statuen dargestellt waren, und schliesst sie mit den Worten *ab ταύτας δὲ εἰπεῖν προθυμήθην, ἵνα μηδὲ παρ' ἡμῖν ξένον τι πράττεσθαι νομίζητε· καὶ συγκρίναντες τὰ ὑπ' ὅψιν ἐπιτηδεύματα μὴ χλευάζητε τὰς παρ' ἡμῖν φιλοσοφούσας*· es waren also litterarisch bekannte Frauen. In der That finden wir in dieser Reihe

Praxilla	von Lysippos
Learchis	„ Menestratos
Sappho	„ Silanion
Erinna	„ Naukydes
Myrtis	„ Boiskos
Moïro	„ Kephisodotos
Praxagoris	„ Gomphos
Kleitō	„ Amphistratos
Anyte	„ Euthykrates und Kephisodotos
Telesilla	„ Nikeratos
Mystis	„ Aristodotos
Mnesarchis	„ Euthykrates
Korinna	„ Silanion
Thaliarchis	„ Euthykrates

zunächst die Namen der neun berühmten Dichterinnen, welche Antipater aufzählt (anth. Pal. IX, 26)

*Πρηξίλλαν, Μοιρώ, Ἀνίτης στόμα, θῆλυν Ὀμηρον,  
 Δεσβιάδων Σαπφῶ κόσμον εὐπλοκάμων,  
 Ἥρινναν, Τηλεσίλλαν ἀγακλία, καὶ σέ, Κόριννα,  
 οὔριν Ἀθηναίης ἀσπίδα μελψαμένην,  
 Νοσσίδα θηλύγλωσσον, ἰδὲ γλυκυαχία Μύρτιν,  
 πάσας ἀενάων ἐργαίδιας σελίδων*

bis auf Nossis. Da nun Mystis ganz unbekannt ist, so muss man wohl statt dieses Namens mit Brunn (Gesch. der griech. Künstler I p. 525) *Νοσσίδος* lesen. Kleitō, welche ebenfalls nicht bekannt ist — an Euripides Mutter wird hier Niemand denken —, ist vielleicht die Dichterin, welche sonst *Kleitagora* genannt wird (Bergk *rell. com. ant.* p. 228 f.), da die Alten die Namen auf *ω* ja als *ὑποκοριστικά* der längeren, von demselben Stamme durch Zusammensetzung gebildeten, anzusehen pflegten (Lobeck *ῥήματ.* p. 347 ff.). Die noch übrigen Learchis, Praxagoris (wie Keil *anal. epigr.* p. 459

*Πραξιγορίδου* verbessert), *Mnesarchis* und *Thaliarchis* (wie statt *Μνησιαρχίδος* und *Θαλαρχίδος* zu schreiben ist) werden sonst nicht genannt, weder unter den Dichterinnen noch unter den Philosophinnen, wohin sie dem Zusammenhange nach ebenso füglich gerechnet werden können. Von den Bildhauern sind *Boiskos*, *Gomphos* (wenn der Name richtig ist), *Aristodotos* unbekannt, unter denen welche sonst erwähnt werden ist *Naukydes*, der Schüler des *Polykleitos* (Brunn Gesch. der griech. Künstl. I p. 279 f.) der älteste, und man möchte deshalb wohl ein öffentliches Denkmal der *Erinna* annehmen, deren ruhig sitzende Statue *Christodoros* beschreibt (108 ff.):

παρθενική δ' Ἑριννα λιγύθροος ἔξετο κόρυνη,  
οὐ μίτον ἀμφαφώσωσιν πολύπλοκον, ἀλλ' ἐνὶ σιγῇ  
Πιερικῆς ῥαθάμιγγας ἀποσταλάουσα μελίσσης.

Uebrigens setzt *Plinius Lysippos*, *Silanon*, *Amphistratos* Ol. 113, *Kephisodotos* und *Euthykrates* Ol. 121; *Menestratos* fällt schwerlich vor *Alexander*, da man im Tempel zu *Ephesos* Statuen von ihm zeigte (Plin. XXXVI, 32). *Nikeratos* wird nachher von *Tatian* (53 p. 115) Sohn des *Euktemon* und *Athener* genannt, wo er eine von ihm gefertigte Statue der *Glaukippe* erwähnt, welche einen *Elephanten* geboren hatte. Die Vermuthung, dass die von *Plinius* (VII, 35) angeführte Statue der *Alkippe*, welche einen *Elephanten* geboren hatte, mit jener identisch sei, leidet wohl keinen Zweifel, um so weniger, da die ebenfalls dort von ihm genannte Statue der *Eutychis*, welche Mutter von 30 Kindern war, auch von *Tatian* (54 p. 119), wiederum mit Angabe des Bildhauers *Periklymenos*, angeführt wird. Sie befanden sich beide unter den *mirabiles fama effigies, ob id diligentius magnorum artificum ingenii elaboratae*, welche *Pompejus in ornamentis theatri* aufgestellt hatte. *Periklymenos* rechnet *Plinius* (XXXIV, 91) unter diejenigen welche *athletas et armatos et venatores sacrificantesque* bildeten, von *Nikeratos* sagt er (XXXIV, 88): *omnia quae ceteri adgressus* (worunter ausser den eben genannten Gegenständen namentlich *philosophi* und *adorantes* gehören) *repraesentavit Alcibiadem lampadumque accensu matrem eius Demaraten sacrificantem*. Da bekanntlich *Alkibiades* Mutter nicht *Demarate* sondern *Deinomache* hiess, so muss in den Worten *lampadum — eius* eine *Corruptel* stecken, die schwerlich mit Sicherheit zu heben sein wird; wer *Demarate* war kann ich nicht angeben, doch mag daran erinnert werden dass *Athenäus* (XV p. 685 B) eine Dichterin *Demarete* erwähnt, welcher man ein Gedicht *τριφυλλον* beilegte. Der Zusatz *sacrificantem* würde noch nicht gegen eine solche Person sprechen, denn offenbar sind die Ausdrücke *athletae, armati, venatores, adorantes, sacrificantes*, mit denen *Plinius* ganze Gattungen bezeichnet, als allgemeine Benennungen von *Votiv- und Porträtstatuen* gebraucht, sowie unter *philosophi* unzweifelhaft auch *Dichter, Redner* überhaupt *litterarisch berühmte Persönlichkeiten* begriffen sind. Diese Art *Porträt- und Charakterbilder* wurden aber erst seit *Alexander* allgemein, namentlich als *Schmuck von Museen und Bibliotheken*, und in diese Zeit gehört daher gewiss mit den übrigen auch *Nikeratos*. Wie zahlreich und beliebt diese *litterarischen Porträts* später waren davon legt auch *Christodor* Zeugnis ab, der unter 90 Statuen welche im *Zeuxippos* in *Byzanz* aufgestellt waren 28 *Porträtstatuen berühmter Schriftsteller* aufführt, nämlich

- Epiker: Homeros (311); Hesiodos (38).  
Lyriker: Terpanndros (111); Alkman (393); Stesichoros (125); Simonides (45); Pindaros (382); Sappho (69); Erinna (108).  
Tragiker: Euripides (32); Homeros von Byzanz (407).

Komiker: Kratinos (357); Menandros (364).

Historiker: Herodotos (377); Thukydides (372); Xenophon (388).

Philosophen: Pherekydes (354); Pythagoras (120); Demokritos (131);  
Herakleitos (354); Platon (97); Aristoteles (17).

Redner: Isokrates (256); Anaximenes (50); Demosthenes (23),  
Aischines (13).

Römer: Vergilius (414); Apuleius (303).

Schwerlich war bei dieser Auswahl ein System befolgt, sondern man hatte genommen was grade zur Hand war.

---

## Beilage B.

In den Ausgrabungen von Vulci ist nach und nach eine Reihe von gemalten Schalen mit rothen Figuren auf schwarzem Grund zum Vorschein gekommen, welche eine auffallende Uebereinstimmung schon in dem äusserlichen Umstande zeigen dass sie die Inschrift **MEMNON KAIΘΣ** tragen, was bei dem nicht grade häufigen Vorkommen dieses Namens nicht wohl zufällig sein kann. Sie wird aber auch durch die Gleichmässigkeit des Stils wie der Technik und das Zusammentreffen mancher Besonderheiten in der Ausführung bestätigt, so dass wir diese Schalen einer Fabrik und einem Arbeiter zuzuweisen berechtigt sind, wie es in anderen Fällen durch die Namensinschrift der letzteren ausdrücklich bezeugt wird.

Folgende Exemplare sind mir bekannt geworden. Zunächst die bereits besprochne Schale

1 im British Museum (821. cat. Durand 428. C. I. Gr. 7760).

A. Anakreon (**ANAKPEON**) singend und das Barbiton spielend vor zwei Jünglingen, von denen einer mit dem Namen **NVΘEΣ** bezeichnet ist; ausserdem sind von einem doppelten **KAIΘΣ** einzelne Buchstaben erhalten.

B. Herakles (**HEPAKVEΣ**) mit der über den engen kurzen Chiton geknüpften Löwenhaut bekleidet eilt mit dem blossen Schwert in der Rechten auf eine fliehende Amazone zu, die mit gezückter Lanze sich nach ihm umsieht, während er mit der Linken den Rand ihres runden Schildes packt, der zum Zeichen einen Vogel hat. Sie ist nur mit Wamms und kurzem Chiton bekleidet und trägt einen Helm mit hohem Busch; ihre Gefährtin Lykopsis (**AVKOΠIΣ**), welche hinter Herakles Rücken davoneilt, ist mit Bogen und Köcher bewaffnet und mit der den Amazonen gewöhnlichen dreizipfeligen phrygischen Mütze versehen.

I. Eine nackte, mit einer Haube versehene Frau bückt sich um mit beiden Händen die Bänder an dem Schuh des zu diesem Zweck etwas erhobenen rechten Fusses zuzuschnüren; umher **MEMNON KAIΘΣ**.

Ferner

2 in Berlin in Gerhards Besitz (auserl. Vas. II p. 61. Musée etrusque 798. C. I. Gr. 7576).

A. Herakles (**HEPAKVEΣ**) in gleicher Tracht wie auf der vorigen Vase stürmt auf eine behelmte Amazone zu, welche mit vorgehaltenem Schild, die Lanze in der Hand zusammensinkt. Hinter ihr wendet eine mit phrygischer Mütze und Anaxyriden bekleidete Amazone sich im Fliehen um und schiesst einen Pfeil gegen ihn ab, daneben **ANΔPOMAXE**; auf der anderen Seite flieht eine dritte Amazone mit Helm und Schild und sieht sich mit gezückter Lanze um, daneben **AVKOΠIΣ**.

B. Iolaos (**ΙΟΛΕΟ**) leitet das Viergespann des Herakles.

I. Ein nackter Jüngling der sich die Beinschienen anlegt; umher **ΜΕΜΜΟΝ** (so wird ausdrücklich im Text angegeben, obwohl das Facsimile **ΜΕΜΜΟΝ** hat) **ΚΑΙΟΣ**.

3 im British Museum (833. mus. étr. 1617. C. I. Gr. 7855).

A. Ein Krieger mit Helm und rundem Schild (Sz. ein fliegender Vogel) zückt das Schwert gegen eine Amazone mit phrygischer Mütze und Beinkleidern, Bogen und Köcher, die vor ihm zu Boden gestürzt ist, daneben ist ein gerüsteter Krieger auf die Knie gefallen und sucht sich mit seinem Speer gegen einen andern mit dem Speer auf ihn eindringenden gerüsteten Krieger zu vertheidigen. Darüber **ΣΙΜ[1]ΑΔΕΣ** **ΚΑΙ[Ο]Σ**.

B. Zwei Paare kämpfender gerüsteter Krieger, von denen je einer zu Boden gestürzt ist und sich zu vertheidigen sucht; einer der Angreifer hat ein sichelförmiges Schwert. Daneben **ΜΕΜΜΟΝ ΚΑΙΟΣ**.

I. Ein nackter bekränzter Jüngling schreitet, eine Oinochoe in der rechten Hand, vorwärts; umher **ΜΕΜΜΟΝ ΚΑΙΟΣ**.

4 in München (404. de Witte cat. étr. 144. Inghirami gal. Om. II, 238. [Overbeck Gall. her. Bildw. 20, 3]. 239. 258. C. I. Gr. 7679).

A. Achilles (**ΑΧΙΛΛΕΥΣ**), bärtig und bekränzt, liegt mit einer Schale in der Hand auf einer reich geschmückten Kline, vor der ein gefüllter Tisch steht. Er wendet das Haupt einer vollständig bekleideten Frau zu, die ihm so eben den Kranz aufgesetzt zu haben scheint, hinter ihr steht ein gerüsteter jugendlicher Krieger, der verwundert die Rechte gegen den Kopf erhebt; daneben **ΚΑΙΟΣ**. Vor der Kline steht Priamos (**ΠΡΙΑΜΟΣ**) mit grauem Haar und Bart, im langen Mantel, und streckt flehend gegen Achilles die Rechte aus; unter der Kline liegt lang ausgestreckt die nackte Leiche des bärtigen Hektor. Hinter Priamos entfernt sich Hermes (**ΗΕΡΜΕΣ**), indem er sich umsieht und die Linke erhebt, auf ihn zu schreitet ein Jüngling (**ΕΡΟΔΟΡΟΣ**) im Mantel, der eine Amphora auf der Schulter und in der Rechten drei Schalen trägt, als Lösung für Hektor.

B. Drei Jünglinge hinter einander führen jeder ein Pferd am Zügel; der erste ist nackt, daneben **ΚΑΙΟΣ**, hinter ihm schreitet eine ganz bekleidete Frau, die ein flaches Kästchen auf dem Kopfe trägt, daneben **ΚΑΙΟΣ**; der zweite ist in phrygischer Tracht mit der Beischrift **ΝΥΦΕΣ**, der dritte im Chiton und daneben **ΚΑΙΣΟΕΝΕΣ**.

I. Ein mit Weinlaub bekränzter Jüngling sitzt, die Chlamys um die Hüften geschlungen, auf einem Feldstuhl vorwärts gebeugt und hält in der Linken einen Zweig; umher **ΜΕΜΝΟΝ ΚΑΙΟΣ**.

5 in der Sammlung Campana (IV, C, 607. O. Jahn Tel. u. Troil. u. k. E. Taf. 2 p. 7 ff.).

A. Der jugendliche Troilos (**ΤΡΟΙΛΟΣ**), gerüstet, ist aufs Knie gesunken und zückt das Schwert um sich gegen den mit der Lanze auf ihn eindringenden Achilles zu vertheidigen, hinter ihm eilt der gleichfalls gerüstete Aineas (**ΑΙΜΕΑ**) zur Hilfe herbei; ausserdem ist zweimal **ΚΑΙΟΣ** angeschrieben.

B. Ein bekränzter Jüngling Autobolos (**ΑΥΤΟΒΟΛΟΣ**) im langen Chiton leitet vorsichtig ein Viergespann; daneben **ΚΙΜΕΑΣ ΚΑΙΟΣ**.

I. Eine Tänzerin in lebhafter Bewegung mit Krotalen in den Händen; umher **MEMMOM KAIOS**.

6 im British Museum (815. cat. Durand 392. C. I. Gr. 7655).

A. Aias (**AIAS**) ganz gerüstet nimmt Abschied von einem Greis, der sich auf einen Stab stützt, wahrscheinlich Telamon (daneben **PAION** und weiterhin **XPTZO**, etwa *καλος χρυσο.*?). Hinter Aias hält ein Viergespann, von einem Jüngling im langen Chiton geleitet, daneben eine reichbekleidete Frau welche demselben eine Blume entgegenhält (vor ihr **ΒΕΤΥΚ**) zur Seite des Wagens ein gerüsteter Krieger und vor ihm **ΜΕΜΜΟΜ ΚΑΙΟΣ**.<sup>1)</sup> Hinter dem Wagen folgt ein Bogenschütze in der gewöhnlichen skythischen Tracht, daneben **ΑΥΚ** (**ΤΕΥΚΡΟΣ?**), und ein gerüsteter Jüngling mit einem Helm in der Hand.

B. Dionysos, bärtig, langbekleidet, mit Kantharos und Epheuzweig, umgeben auf jeder Seite von zwei tanzenden Mainaden, in deren Mitte ein ithyphallischer Satyr sich befindet; je eine der Mainaden ist mit Krotalen versehen, die anderen haben eine Nebris umgegürtet und die eine hält eine Schlange in der Hand, die andere hat eine Schlange durch das Haar geflochten. Daneben mehrfach wiederholt sich **EVA**.

I. Ein nackter epheubekrönter Jüngling hält in beiden Händen eine dreihenklige Hydria; umher **MEMMOM KAIOS**.

7 ehemals im Besitz Basseggios (Bull. 1847 p. 114. arch. Anz. 1847 p. 7\*). C. I. Gr. 7473.

A. Ein bärtiger Silen mit der Beischrift **ΣΙΜΑΙΟΣ** ergreift ein ithyphallisches Maulthier beim Zügel, hinter welchem eine mit Wamms und Chiton bekleidete Frau berläuft und mit einer Art von Thyrsos gegen dessen Schenkel stösst; daneben **ΟΑΝΕΙΑ ΚΑΙΕ**.

B. Eine zierlich gekleidete Frau mit der Beischrift **ΛΙΛΑΙΑ** tanzt mit Krotalen in den Händen zwischen zwei Satyrn, von denen der eine ein Trinkhorn hält, daneben **ΚΑΝΙΑΣ ΚΑΙΟΣ**.

I. Eine Tänzerin mit Krotalen in den Händen; umher **MEMMOM KAIOS**.

8 in München (1087).

A. Dionysos, bärtig, langbekleidet, mit Kantharos und Rebzweig sitzt auf einer Basis, vor ihm bäumt sich ein ithyphallischer Esel; darüber **ΔΙΟΝΥΣΟΣ**. Von der anderen Seite sprengt auf einem ithyphallischen Esel ein bekrönter Satyr heran; daneben **NI**.

B. Ein bärtiger bekrönter Mann im Mantel (mit der Ueberschrift **ΚΑΚΑΣ**) steht auf einen Stab gestützt zwei reitenden Jünglingen gegenüber, daneben **E. MON**.

I. Eine knieende nackte Frau mit einer Haube auf dem Kopf drückt mit der rechten Hand einen Schwamm aus; umher **ΜΕΜΜΟΝ ΚΑΙΟΣ**.

9 im British Museum (821\*. mus. étr. 1434. arch. Anz. 1849 p. 54. C. I. Gr. 7854), abgebildet nach einer durch die Güte der Hrn. S. Birch und G. Scharf jun. mir mitgetheilten Zeichnung Taf. VI.

A. Ein epheubekrönter Jüngling, nackt bis auf die über die linke Schulter geworfene Chlamys schreitet mit vorgestreckten Händen wie im Tanzschritt vorwärts;

<sup>1)</sup> Meine auf de Wille's Beschreibung gegründete Ergänzung **ΜΕΝΕΘΘΕΥΣ** (Arch. Ztg. X p. 443 f. ist durch Birchs Angaben wegfällig geworden. Die Inschriften dieser Vase müssen undeutlich und verloschen sein.

daneben **NIKON**. Vor ihm eilt ein mit Myrten bekränzter Jüngling fort, der sich nach ihm umsieht und den linken Arm über welchem die Chlamys hängt ihm entgegenstreckt, indem er mit der rechten Hand einen Knotenstock schwingt; daneben **XILON**. Diesem entgegen eilt ein ebenfalls nackter myrtenbekränzter Jüngling, der seine Chlamys über einen Krückstock gehängt hat den er auf der linken Schulter trägt, und streckt wie begütigend die rechte Hand aus; daneben **SOION**. An jedem Ende steht noch **KAIOS**. Die Scene macht mehr den Eindruck einer freundschaftlichen Neckerei, wie sie unter Jünglingen beim Baden oder in der Palästra häufig vorkommen mochten, als eines ernsthaften Streits. Im Gegensatz zu dem Muthwillen der Jugend begegnen wir auf der Rückseite der musischen Unterhaltung des reifen Alters.

B. Ein epheubekränzter bärtiger Mann im langen Mantel hält vorwärtsschreitend mit der Linken das siebensaitige Barbiton, in der Rechten das Plektron, vor ihm **ΘΑΥΝΟΣ**;<sup>2)</sup> auf ihn zu schreitet ein anderer bärtiger myrtenbekränzter Mann im Mantel, der in der gesenkten Rechten eine Blume trägt, hinter ihm **XSANOOS**. Von der anderen Seite her kommt ein Mann im Mantel herzu, der in der erhobenen Linken einen Knotenstab trägt, der Kopf ist zerstört; davor **ΜΟΜΠΙΣ** (**ΜΟΜΜΙΣ** auf der Abbildung ist ein Versehen).

I. Ein jugendlicher Krieger mit Helm, Harnisch, Beinschienen, rundem Schild (Schildzeichen: Adler mit einer Schlange im Schnabel), den Köcher an der Seite, kniet nieder und drückt den Bogen ab; umher **MEMNON KAIOS**.

Weniger bedeutend durch ihre Darstellungen sind zwei einander den Aussenseiten nach sehr ähnliche Schalen.

10 ehemals im Besitz des Fürsten von Canino (not. étr. 125. C. I. Gr. 7856).

A. Zwischen zwei grossen Augen ein Maulthier.

B. Zwei Augen mit einem Blatt in der Mitte.

I. Ein junger Krieger mit dem Helm der sich vorbereitet mit der Schleuder zu werfen; umher **MEMNON KAIOS**.

11 in München (1021).

A. Zwischen zwei grossen Augen ein wieherndes ithyphallisches Maulthier.

B. Zwei Augen mit einer Nase.

I. Ein bärtiger Satyr, der sich im Laufen umsieht; umher **M. E MEMNON Kaios**. Diese Schale ist vor allen übrigen durch den Umstand ausgezeichnet, dass das Innenbild mit schwarzer Farbe in plumper Zeichnung ausgeführt ist, während die Aussenseite rothe Figuren in zierlicher und feiner Ausführung zeigt, eine nicht uninteressante Erscheinung in der Reihe verwandter Fälle, wo die verschiedenen Arten der Technik auf einem Gefäss angewendet sind, die bekanntlich in der Geschichte der Vasenmalerei ein schwieriges Problem bietet, das auch von Bruun (Gesch. der griech. Künstler II p. 654) dem Nachdenken der Kundigen empfohlen ist.

Die Verwandtschaft in der Darstellung der mythischen wie der alltäglichen Gegenstände auf diesen Schalen fällt in die Augen, auch ist die saubere und feine technische Behandlung, der Stil, der noch einige Spuren von Strenge und Steifheit z. B.

2) Dieser Name hat Anstoss erregt. Welcker glaubte (alte Denkm. III p. 464), es habe ursprünglich **ΚΑΑΟΣ ΑΙΝΟΣ** dageslanden, im C. I. Gr. ist **Φιλίνοσ** geändert. Die Existenz desselben ist durch das freilich späte Zeugniß einer römischen Inschrift (Mommson I. R. N. 6769, V, 49) *Iegina Thalinos* hinreichend geschützt.

im Faltenwurf verräth, die Anordnung der Figuren, namentlich die Weise, wie in das innere Rund der Schale jedesmal eine Figur in einer etwas gekrümmten Stellung gebracht worden ist, ganz übereinstimmend. Allerdings kann diese Uebereinstimmung recht wohl in der Uebung einer bestimmten Zeit, einer Fabrik ihren Grund haben, wie denn ja auch auf anderen Vasen die Einzelheiten ganz ähnlich wiederkehren, und weist nicht nothwendig auf einen Maler hin. Eigenthümlicher schon ist die Vorliebe bedeutsame und sorgfältig gewählte Namen beizuschreiben, wie *Αιλαια*, die als Tochter des *Κεφισσος* genannt wird (Paus. X, 33, 4. schol. II. B, 523), neben einer *Mainade* (7) *Ἡρόδωρος* neben dem die Lösung tragenden *Phrygier* (4), zumal wenn sonst nicht vorkommende Namen wie *Λυκῶπις* (1. 2), *Νύμφης* (1. 4) sich grade hier wiederholen. So sind auch *Μόλπις*<sup>3)</sup> und *Θάλινος*, obwohl dem wirklichen Gebrauch entlehnte Namen, neben einer fröhlichen Gesangsscene gewiss ebenso absichtlich hingeschrieben als neben den scherzenden Jünglingen die berühmten Namen *Σόλων* und *Χίλων* zu dem bedeutsamen *Νίκων* (9), ohne dass man die Absicht historische Personen darzustellen, welche als Träger dieser Namen bekannt sind, anzunehmen hätte. Dazu kommt endlich die gleichmässige Wiederholung der Inschrift **ΜΕΜΝΟΝ ΚΑΛΟΣ**. Der Name *Memnon* ist selten im gewöhnlichen Verkehr,<sup>4)</sup> obwohl nicht unerhört;<sup>5)</sup> auch in einer vielbesprochenen dialogischen Inschrift einer Münchner Vase (334. C. I. Gr. 7853) wird ein *Memnon* neben einem schönen *Dorotheos* gepriesen. Neuerdings hat Brunn (Bull. 1859 p. 220) auf eine Vase der Sammlung Campana (IV, 14) aufmerksam gemacht, welche ausser der Inschrift *Τιμαγόρας ἐποίησε* noch die zweite *Ἀνδοκίδης καλὸς δοκεῖ Τιμαγόρα* zeigt und also beweist dass in diesem Falle wenigstens ein ganz individuelles Verhältniss des Malers jenem Zuruf zu Grunde lag. Mit vollem Recht hat er darin eine Bekräftigung seiner Vermuthung (Bull. 1859 p. 126 ff.) gefunden, dass der Zuruf *τὴν τάνδε λατάσσω Δίαγρε*, welche auf einer anderen Vase derselben Sammlung (XI, 119) einer *Kottabos* spielenden Frau beigeschrieben ist, die Gesinnung des Malers *Euphronios* ausdrücke, von dem mehrere Vasen mit der Inschrift *Δίαγρος καλός* bekannt sind.<sup>6)</sup> So wird auch der nicht mehr mit Sicherheit zu lesende Name in der Inschrift einer Berliner Vase (1936. arch. Ztg. XII Taf. 68) *Αἰσιμίδης καλὸς δοκεῖ Σύν...* wohl auf den Maler zu beziehen sein. Demnach darf in unserem Fall neben den anderen Umständen auch der stets wiederholte Zuruf *Μέμνων καλός* wohl als ein Grund gelten, für sämmtliche Schalen einen Verfertiger anzunehmen.

3) Ausser dem von den Grammatikern erwähnten Athener *Molpis* (Scheibe olig. Umwältz. p. 64) findet sich der Name auf einer attischen Inschrift bei Rangabe ant. hellén. II, 878, B.

4) Ausser dem rhodischen Feldherrn und dem Historiker von Heraklea kommt ein *Memnon* auf Inschriften von Chalkedon (C. I. Gr. 3794) und *Pantikapaion* (C. I. Gr. 2114 c) vor.

5) Welcker (ep. Cycl. II p. 216) nahm an *Μέμνων καλός* sei figurlich gemeint, ein *παῖς καλός*, ein *Memnon*. Wunderliche Deutungen giebt *Panofka* die griech. Eigenn. mit *καλός* auf Vasenb. p. 57 ff. Gemmen mit Inschr. p. 42.

6) Dass auf der Münchner Vase (6) die richtige Lesung der Inschrift sei *τοὶ τήνδε Εὐθύμειδες* bezweifle ich nicht, die weiteren Combinationen, welche Brunn daran knüpft, erscheinen mir unsicher und auf die Identität des Namens hier wie in anderen Fällen zu grosses Gewicht gelegt. Dieselbe Formel *τοὶ τήν[δε]* »dir gilt« ist auch auf einer anderen Münchner Vase (272) einer gelagerten Frau, welche die Schale in der Rechten erhebt, beigeschrieben, sowie neben dem liegenden *Dionysos* mit der Schale auf einer Campanaschen Vase (IV, 862) *τοὶ τήνδε* steht, wo das seitwärtsstehende *ΑΥΚΙΟΙ* den Namen dessen an welchen der Maler den Zuruf richten wollte, *Λυκίω*, angiebt.



1

3  
1



2.



3.



4



5

4  
2

A. Schütze Lith. in Berlin.









1



2

Lith. v. A. Schübner.

$\frac{2}{3}$



3

A. 1892



1



2



3

3.

A. Schwarz lith. in Berlin

Fig. 11



1.



2.



1.  
2.  
3.

1914

