

8

# GRIECHISCHE SATYRSPIELRELIEFS

VON

THEODOR SCHREIBER

---

DES XXVII. BANDES

DER ABHANDLUNGEN DER PHILOGISCH-HISTORISCHEN KLASSE  
DER KÖNIGL. SÄCHSISCHEN GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN

N<sup>o</sup> XXII

MIT 4 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 3 TAFELN

---

LEIPZIG

BEI B. G. TEUBNER

1909



# GRIECHISCHE SATYRSPIELRELIEFS

VON

THEODOR SCHREIBER



Unter den Denkmälern, welche ich in dem Werke „Die hellenistischen Reliefbilder“ zusammengestellt habe, befinden sich einige Serien musischer und szenischer Anatheme. Ich meine die sogenannten Kitharodenreliefs (Tafel XXXIV—XXXVI), die Reliefs, welche gewöhnlich auf die Einkehr des Dionysos bei Ikarios bezogen werden (Tafel XXXVII—XXXIX) und eine dritte Gruppe, welche durch die Figur einer sitzenden, eine Silensmaske betrachtenden Frau in das Gebiet des Theaterwesens gerückt wird. Diese letztere Serie, von der in dem genannten Werke nur die drei wichtigsten Darstellungen auf Tafel XLVI—XLVIII wiedergegeben sind, während die Veröffentlichung anderer Repliken dem noch nicht erschienenen Text vorbehalten blieb, soll in nachstehender Untersuchung auf ihre Bedeutung und Bestimmung hin geprüft werden.<sup>1)</sup> Ich werde sie als „Satyrspielreliefs“ bezeichnen und beginne mit der

#### Liste der erhaltenen Repliken.

##### A. Rom, Neues Capitolinisches Museum.

Abgeb. SCHREIBER, Hellenistische Reliefbilder Tafel XLVI. Danach Tafel I. Vgl. Bull. com. di Roma II 1874 p. 137 ff. (VESPIGNANI und VISCONTI). IV. 1876 p. 218 nr. 1. Arch. Zeit XXXV 1877 p. 85, 30 (MAU, mit Irrtümern in der Beschreibung, auch in der Fundangabe).

Relief aus griechischem Marmor, früher im sog. Auditorio di Mecenate auf dem Esquilin, jetzt im Korridor des neuen capitolinischen Museums aufgestellt. Gesamthöhe 0,655, größte Breite 0,41. Dicke der Platte rechts durchschnittlich 0,05, links an der dünnsten Stelle ca. 0,012. Höhe der unteren, etwas gerauhten

---

1) Durch CONZES Güte erhielt ich vor Jahren Einsicht in eine ungedruckt gebliebene Abhandlung, die HEINRICH HEYDEMANN über dieselbe Reliefgruppe für die Institutsschriften verfaßt hatte. Obiger Aufsatz, der das Material um ein wichtiges Stück (F) vermehrt, begegnet sich in vielen Punkten mit HEYDEMANN'S Ansichten, kommt aber zu abweichenden Schlußergebnissen.

Randleiste 0,04. Am rechten Rande sind neben der Gruppe der Küssenden und neben Korb und Steinblock unter der Priaphierme drei antike, einst zur Befestigung dienende Bohrlöcher von ca. 10 mm Durchmesser und ca. 20 mm Tiefe erhalten.

Was die Erhaltung betrifft, so ist der antike Rand oben, unten und auf der rechten Seite vorhanden, links abgebrochen. Es fehlt ein Teil der Baumkrone und ein größeres Stück des unteren linken Reliefrandes mit dem rechten Vorderarm und den Unterbeinen des voranschreitenden Satyrs. Außerdem ist die linke Hand desselben und der Rand der Maske im oberen Reliefstreifen bestoßen, aber nichts ergänzt. Im übrigen ist die Oberfläche vorzüglich erhalten. Die Arbeit ist äußerst sorgfältig, weich in der Modellierung der Körper, im einzelnen sehr fein, so in der Haarbehandlung, an den Händen und Füßen, im Ausdruck der Köpfe bestimmt individualisierend und lebendig.

Herkunft: rinvenuto fra le ruine degli orti mecenaziani (Bull. com. di Roma IV 1876 p. 219), und zwar diente es mit einem anderen Relief a copertura di antica fogna.

B. Neapel, Museo nazionale (Gabinetto secreto).

Abgeb. SCHREIBER, Hellenist. Reliefbilder Tafel XLVII. Darnach Tafel II. Photogr. G. SOMMER nr. 1511. ROUX, Herc. et Pompei VIII (Musée Secret) pl. 54, wo die obere und die untere Hälfte als besondere Reliefs getrennt sind. Vgl. GERHARD-PANOFKA, Neap. ant. Bildw. p. 455 nr. 1 („bakchisches Einweihungsrelief“). FIORELLI, Catalogo del Mus. naz. di Napoli. Raccolta pornografica nr. 43.

Weißer Marmor. H. 0,67. B. 0,48. Relieferhebung bis 0,05. Höhe der Einzelfigur im unteren Streifen 0,26. Die untere Randleiste ist bis zu 0,015 Breite erhalten, unten zur Einfügung in die Wand glatt abgeschnitten. Die obere Randleiste und die dunkle Umrahmung sind modern.

Auffällig ist die Übereinstimmung in der Verletzung des linken Randes mit dem vorigen und folgenden Exemplar. Wiederum ist der gesamte Rand mit einem Stück der Baumkrone, hier auch mit einem Teil des Stammes, und von der darunter befindlichen Figur, genau wie in A und C, die Hälfte des vorgestreckten rechten Armes verloren gegangen. Ergänzt (wie diese fehlenden Teile) ist auch die vordere Hälfte der von der sitzenden Frau gehaltenen

Maske und zwar falsch zu einer Bacchusmaske. Der Baumstamm ist völlig überarbeitet. Im übrigen ist die Oberfläche des Reliefs wenig bestoßen, nur stellenweise stark mit Kalksinter bedeckt. Die Arbeit ist sorgfältig, wenn sie auch an Feinheit dem römischen Exemplar A nicht gleichkommt.

Über die Herkunft sagt FIORELLI nur, daß das Relief aus farnesischem Besitz stamme. Eine genauere Angabe enthält das 1805 von Marchese HAUS aufgestellte Inventar, wonach es zuerst der in Capodimonte befindlichen Sammlung des Duca di Noja gehörte, dann mit dieser in das Museo dei vecchi studii in Neapel übergeführt wurde, also in den avanzi del Museo Farnesiano aufging (Documenti inediti per serv. alla storia dei Musei d'Italia IV p. VII und p. 197 nr. 9). Im Inventar wird das Relief beschrieben als: bassorilievo frammentato, rappresentante la Musa tragica seduta con maschera in mano, ed altre figure divise in due piani.

C. Rom, Capitol. Museum, Stanza degli uomini illustri.

Abgeb. SCHREIBER, Hellenistische Reliefbilder Tafel XLVIII. Darnach Tafel III. FOGGINI, Mus. Capit. IV, 36 (p. 209). RIGHETTI, Descr. d. Camp. II, 264. GERHARD, Etrusk. Spiegel I, 13. 1 (p. 397). Vgl. Beschreibung Roms III, 1 p. 207 (PLATNER). Nuova Descriz. d. Mus. Capit. 1882 p. 246 nr. 118.

Weißer (griechischer?) Marmor. H. 0,54. B. 0,44. Relief-erhebung bis 0,04.

Das Relief ist ebenso, wie die Exemplare A und B am linken Rande abgebrochen und ziemlich plump ergänzt worden. Die Bruchlinie der links fehlenden Teile hat (wie in B) die Hälfte des vorgestreckten Armes der darunter befindlichen Figur weggenommen und biegt dann stark nach rechts um, so daß der Unterkörper des Jünglings und die Füße der ihm nachfolgenden Gruppe verloren gegangen sind. Ergänzt sind außer diesem Reliefteil im oberen Felde der linke Arm (alt die aufgestützte Hand) der sitzenden Frau und Äste mit Laub des Baumes (die aber teilweise alt, nur durch Überarbeitung entstellt sind) bis auf die rechts platt auf dem Hintergrund aufliegenden Blätter, welche auch hier den Charakter des Ahorns tragen, auch Einzelheiten der Figuren des unteren Teiles (angegeben auf der Deckblattzeichnung der Tafel des Reliefbilderwerkes). Stumpfe, mäßig gute Arbeit.

D. Bologna, Museo dell' Università.

Abgeb. nach Photogr. in Textbild 1. Vgl. Arch. Anz. 1867 p. 89\* (CONZE) und HEYDEMANN, Mitteilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien. 3. Hall. Winckelmanns-

progr. p. 52, 2 (erwähnt D und E als „szenische Anathemata“).

Weißer, anscheinend griechischer Marmor. H. 0,51. B. 0,22.

Erhalten ist das Mittelstück der Reliefplatte mit dem entsprechenden Teil des oberen und unteren Randes, während links die ziemlich vertikal verlaufende Bruchlinie den größten Teil des Baumes bis auf die rechts überragenden deutlich Ahorncharakter tragenden Baumwipfel, sowie die Hälfte des Kastens abschneidet und von der Einzelfigur darunter nur die linke Hand und die Ferse des linken Fußes übrig gelassen hat. Lebendige, wie griechische Arbeit.

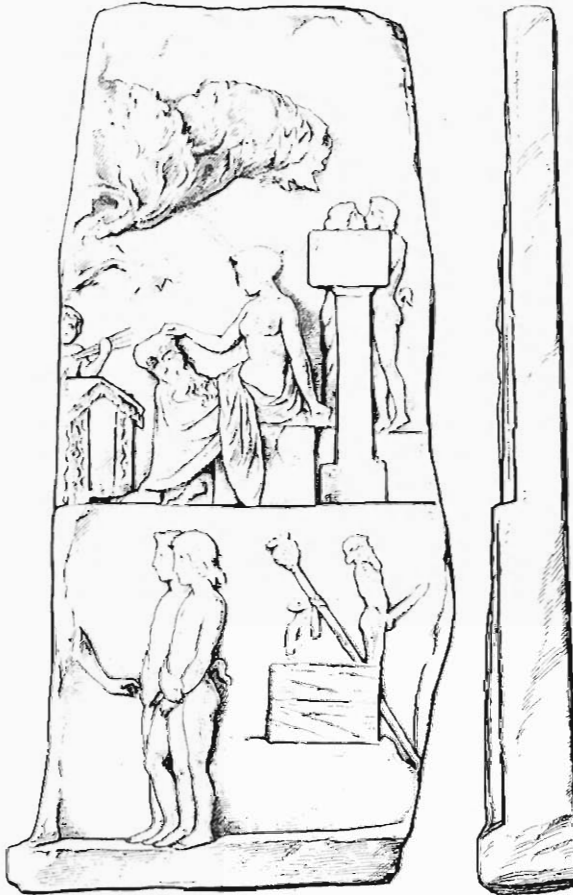


Abb. 1. D. Bologna, Museo dell' Università.

E. Bologna, Museo dell' Università.

Abgeb. nach Photogr. in Textbild 2. Vgl. die zu D notierte Literatur.

Weißer, wohl griechischer Marmor. H. 0,32. B. 0,39.

Das Relief gibt nur den oberen Teil der üblichen Darstellung wieder, es schließt unterwärts mit einer breiten Leiste ab. In Verlust geraten und durch ein glattes Ansatzstück ersetzt ist die linke untere Ecke der Reliefplatte. Abgestoßen und nicht ergänzt ist der linke aufgestützte Arm der sitzenden Frau und der Rand

ihrer Maske; stark beschädigt ihr Kopf und noch mehr der größte Teil des sie überragenden Baumdaches, von dem nur schwache, wohl durch Abarbeitung reduzierte Spuren erhalten sind. Arbeit wie in D.

F. Stuttgart, Fragment in Besitz des Bildhauers Bausch.

Abgeb. (nach einer durch Herrn Dr. Friedrich Hausers Güte erlangten Photographie) in Textbild 3.

Weißer Marmor. H. 0,165. B. 0,13. Plattendicke (ohne die Figuren) 0,05.

Erhalten ist nur ein Stück des unteren Streifens, welches den

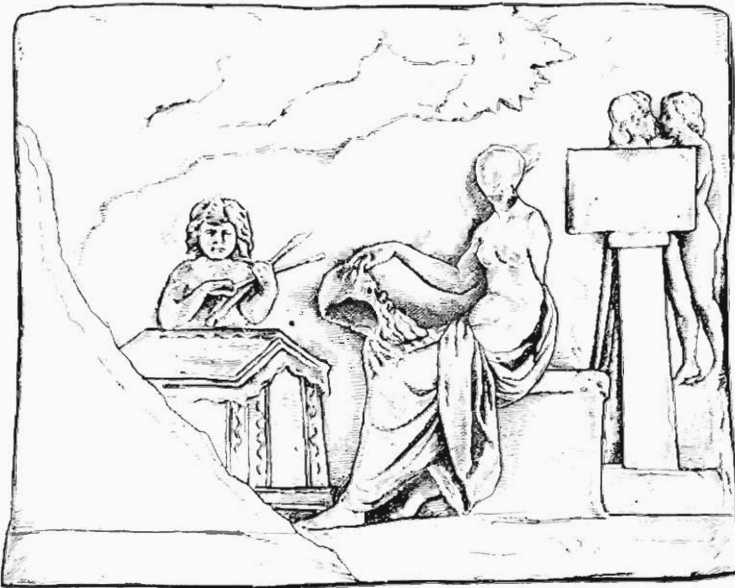


Abb. 2. E. Bologna, Museo dell' Università.

Oberkörper des Führers der Satyrgruppe zeigt, mit beiden ausgestreckten Armen. Hinter dem Handgelenk des rechten Armes geht eine scharf markierte, ein wenig gebogene Furche abwärts, offenbar keine moderne Überarbeitung des Hintergrundes, sondern eine Andeutung, daß hinter der Figur der Rand einer Felswand zu denken ist. Über dem Kopf des Jünglings, den sein Schwänzchen als Satyr charakterisiert, geht die gerade Horizontallinie, welche die Grenze zwischen beiden Streifen gebildet hatte, in diese Vertikalfurche über. Oberhalb derselben ist noch ein Stück vom Fuß der Platane sichtbar, weiter nach rechts der Untersatz des Kastens.

Mäßig gute Arbeit, die Oberfläche stark angegriffen. Am rechten Bruchrande ist modern eingeritzt: ROMA. 86, vielleicht Angabe von Ort und Jahr des Fundes.

#### Die Darstellung.

Vergleicht man die Einzelheiten des auf diesen Reliefs geschilderten Vorgangs untereinander, so findet man außer kleinen Auslassungen oder Zusätzen keine wesentlichen Abweichungen,



Abb. 3. F. Stuttgart, Fragment des Bildhauers Bausch.

noch weniger selbständige Fortbildungen, sondern stets dieselbe Darstellung, die mit mehr oder weniger Sorgfalt wiederholt ist. Es ergibt sich daraus, was auch HEYDEMANN (vgl. Anm. 1) nicht verkannt hatte, daß alle Reliefs auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen. Einigemal ist versehentlich ein Zug übergangen; so ist in C die flötenhaltende Figur hinter dem Kasten unter der Platane ausgelassen und in B zweimal das Satyrschwänzchen weggeblieben und zwar in dem oberen Streifen bei dem Liebhaber in der Gruppe der Küssenden und unterwärts an dem voranschreitenden Satyr. Andererseits hat der Kopist von C auf der

Votivstele, hinter welcher sich das küssende Paar vergnügt, eine Guirlande hinzugefügt, die nirgends weiter vorkommt. Es ist eine nichtssagende Zutat, und sie wird noch auffälliger durch die freiflatternde, an der linken oberen Ecke der Votivtafel zur Befestigung dienende Binde, die unüberlegter Weise an der anderen Ecke vergessen worden ist. Nach dieser Beobachtung wird man keinen Wert darauf legen, daß in der capitolinischen Replik C das Haar der Satyrn der unteren Reihe reicher geordnet ist, als in den anderen Exemplaren, daß es an dem Schopfe des ersten und letzten Satyrn in einen Knoten zusammengefaßt ist<sup>2)</sup> und daß auf dem Scheitel des zweiten und dritten eine Flechte von der Stirn nach rückwärts verläuft, wie es in römischen Bildwerken häufig bei Kindern erscheint. Hier trägt auch der Kopf der Priapherme eine Art Filzkappe mit breiter Krämpe(?), in der Neapler Replik B zeigt sich dafür ein breiter, kranzartiger Wulst, der welliges Scheitelhaar umgibt, in dem neuen capitolinischen Exemplar A meint man einen Blätterkranz zu sehen. Ähnliche kleine Differenzen lassen sich in der Darstellung des Thyrsosknaufes<sup>3)</sup> neben der Priapherme, in der Ausführung der Haube der sitzenden Maskenträgerin und in dem Zierrat der Seitenwände des Kastens neben derselben beobachten. Unbedingte Freiheit wahrte sich natürlich jeder Kopist in der Behandlung des Blätterwerkes und des Baumstammes der Platane, wo genauer Anschluß an das Original eine zwecklose Erschwerung der Arbeit bedeutet hätte. Andererseits fällt ins Gewicht, daß die Erfindung in allen Einzelheiten, die Figuren und Gruppen, vor allem die sitzende Frau im oberen Streifen und der Satyrzug im unteren in der ganzen Linienführung im Großen und selbst im Kleinen, wie in der Bewegung der linken Hand des Satyrführers und selbst in der Anlage des Gewandes der maskenhaltenden Frau und in der Anordnung der Binden des Opferkorbes sich genau entsprechen. Wir werden also gewiß nicht fehlgehen, wenn wir diese nebensächlichen Unterschiede nicht weiter berücksichtigen gegenüber der Tatsache, daß die Über-

2) In ähnlicher Weise scheint der Bart der Priapherme in B in einen Knauf zusammengebunden. Vgl. den Bart der sog. Julianbüste des Capit. Mus. (BERNOULLI, Röm. Icon. II, 3 Taf. 54).

3) Vgl. über die Bildung desselben W. W. TARN, Journ. of hell. stud. XXV. 1905, 202.

einstimmung aller wesentlichen Teile auf ein einziges Original zurückführt.

Versuchen wir uns nun den Vorgang dieser Darstellung verständlich zu machen. Die Szene ist in zwei Teile zerlegt, die sich wie Vorder- und Hintergrund übereinander ordnen. Im unteren Teile sehen wir rechts am Rande des Reliefs auf einem etwas zugerichteten Felsblock einen großen, augenscheinlich runden, mit breiten Binden unwundenen Korb, das bekannte Gerät zum Aufbewahren von Kultutensilien, das so oft auf Votivreliefs in Opfer-szenen von den Töchtern des Hauses auf dem Kopfe getragen wird.<sup>4)</sup> Hinter dem Korb ragt ein schräg angelehnter Thyrsosstab und eine ithyphallische, dem Innern des Bildes abgekehrte Priapherme hervor. Diese Gegenstände eines bakchischen Kultus sind Ausgangspunkt eines nach links gewendeten Zuges von drei Satyrn, eines Anführers und zweier in marschmäßiger Haltung, wie in Reihe und Glied hinter ihm stehender Gefährten. Die letzteren sind aktionslos, haben die Hände über dem Schoße aufeinander gelegt und sind — von der Haltung abgesehen — ihrem Äußeren nach von ihrem Anführer nicht unterschieden.<sup>5)</sup> Während aber ihre Stellung weder eine vorausgegangene Bewegung, noch eine künftige Handlung erkennen läßt, scheint der Vordermann in Haltung und Gestikulation eine heftige Erregung zu äußern, deren Ursache — vielleicht wegen der Verstümmelung des Reliefs gerade an dieser Stelle — nicht erkennbar ist.

Entspräche der lebhaften Tätigkeit der nach vorn und rückwärts ausgestreckten Arme eine gleichenergische Aktion des Unterkörpers — etwa so, wie sie einer kleinen Bronze der Wiener Hofmuseen<sup>6)</sup> gegeben ist —, so könnte man in dem Satyr einen

4) Vgl. SVORONOS, Das athenische Nationalmuseum Taf. XXXV, 1345. LIX, 1395. XCI, 1528. 1537 u. a. m.

5) PLATNER (vgl. zu C) hielt sie gegen den Augenschein beide für weiblich. Auch die hintere Figur ist durch Nacktheit und flache Brustbildung als männlich charakterisiert, was FIORELLI bei B verkannt hat. Es ist sicher, daß beide Satyrn nicht gefesselt sind, auch würden in diesem Falle die Hände auf dem Rücken liegen müssen. Vgl. Arch. Zeit. 1850 Taf. 18. MÜLLER-WIESELER, Denkm. daK. I, XXXVII. LXIX, 377. II, LIII, 679. LIV, 692. LV, 695 696 u. a. m. Der Zeichner des Deckblattes zu SCHREIBER, Hell. Reliefb. Taf. XLVII hat die linke Hand des vorderen Satyrs der Gruppe für einen zugespitzten Gegenstand gehalten, was nach der Heliogravüre verbessert werden kann.

6) ARNETTI, Bronzen des Wiener Hofmuseums Taf. 37, 3.

Tänzer vermuten; man könnte an eine in mythischem Gewande vor sich gehende orchestische Aufführung denken, bei welcher ein Protagonist den Anfang macht und zwei andere Mitwirkende, wenn jener geendet hat, nachfolgen werden. Einer solchen Erklärung widerspricht die Haltung des Kopfes. Er wird nicht in bakchantischer Lust in den Nacken geworfen, sondern ist nach vorn geneigt, als wenn der Blick sich auf einen in der Nähe am Boden befindlichen Gegenstand hefte, oder das Ohr von unerwarteten Melodien getroffen würde.<sup>7)</sup> Das Vorstrecken und Erheben der rechten Hand scheint Erstaunen, die Bewegung der linken Hand nach rückwärts, gegen die nachfolgende Gruppe, ein Zurückweisen der Gefährten, ein Haltgebieten auszudrücken. Die Stellung des Satyrführers, die besonders in B eigentümlich unentschiedene Ponderation, bei welcher das vorgesetzte rechte Bein ein begonnenes Schreiten<sup>8)</sup> anzudeuten scheint, das linke etwas zurücksteht, als wenn es nachgezogen werden sollte, erweckt in mir die Vorstellung, daß der Satyr plötzlich mit den Gesten lebhafter Überraschung Halt mache.

Der obere Streifen beginnt links über dem Satyrführer mit einer mächtigen, Äste und Laubwerk weit ins Bild hineinschickenden Platane. Neben ihr und zum Teil von dem Baumstamm verdeckt, steht am Boden eine gezimmerte, mit Giebeldach versehene Truhe.<sup>9)</sup> Über dem Dach dieses Gerätes wird die Halbfigur eines nackten Knaben oder Jünglings sichtbar, der in A durch Spitzohren, in B durch Stumpfnase als Satyr charakterisiert wird, in Vorderansicht erscheint und in der Linken zwei Flöten hält, deren eine er am Ende mit der rechten Hand berührt. Weiter nach rechts, dem Kasten zugewendet, sitzt auf einem mit einer Deckplatte versehenen Steinwürfel eine unterwärts

7) Daß ein solches Motiv dem Satyrdrama nicht fremd war, zeigt das später noch zu besprechende Relief von Ince Blundell Hall (Textbild 4), welches ich ebenfalls als Anathem für einen Sieg im Satyrdrama auffasse.

8) An ein Schreiten dachte auch der Ergänzter des Reliefs, der sich aber in der Herstellung des rechten Beines versah. Völlig erhalten ist es in B. Ganz verfehlt und eben durch B widerlegt war die Auffassung von MAU (Arch. Zeit. XXXV. 1877. p. 85) „der Jüngling, dem die Beine fehlen, schein Trauben auszutreten“.

9) Offenbar Schreinerarbeit sind die Eckpfosten mit dem ausgesägten Bogenornament. Der Kasten ruht an den Ecken auf würfelförmigen Füßen. Am Dachrand ist an den Seiten und im Giebel ein mit Fransen besetzter Zeug- oder Lederstreifen angesetzt.

bekleidete, mit einer Haube, dem sog. *κεκρύφαλος*<sup>10)</sup>, geschmückte Frau, welche sich mit der Linken rückwärts auf dem Sitz aufstützt und mit der Rechten eine, auf das Knie gestemmte, kolossale Silensmaske<sup>11)</sup> hält, in deren Betrachtung sie versunken ist. Endlich erscheint am rechten Rand hinter dem Sitz der Frauenfigur eine Votivstele mit einem sich dahinter versteckenden Liebespaar. Das Anathem besteht regelrecht aus Untersatz, Pfeiler und querliegender Votivplatte. Die sich küssenden Verliebten, welche (GERHARD) für Amor und Psyche hielt, werden durch das in A C D vorhandene Satyrschwänzchen der Jünglingsfigur in die Sphäre der Darstellung des unteren Reliefstreifens verwiesen. Wie ist der Inhalt dieses oberen Bildes zu verstehen? Sehen wir von der Liebesgruppe ab, so bietet die Mitte für sich der Deutung keine Schwierigkeit dar. Die sitzende Frau in ihrer ruhigen Haltung, mit dem ernstesten Ausdruck ihrer Züge kann nur eine Idealfigur sein, eine Personifikation, deren Wesen durch die ihr nicht zum Gebrauch dienende, weil viel zu große, also attributive Maske bestimmt wird.<sup>12)</sup> Es ist die Muse des Satyrdramas<sup>13)</sup> und die Truhe neben ihr ist nichts weiter als der Kasten<sup>14)</sup>, aus dem sie die Maske genommen hat. Dabei wird ihr der Satyrknabe geholfen haben, denn die Aufbewahrung des Theatergeräts — auch die Doppelflöte gehört dazu — erfordert einen Diener. Als ihr *παῖς ἀκόλουθος* steht er in müssiger Haltung da, ihrer Befehle gewärtig, die Flöten, die er doch nicht zu gebrauchen versteht, neugierig mit den Fingern betastend.

10) Über den Kekryphalos vgl. DAREMBERG, Diction. d. Antiq. s. v.

11) Der sileneske Typus ist scharf ausgeprägt durch Stumpfnase, ungepflegten Bart, gesträubtes Stirnhaar und Glatzköpfigkeit.

12) Die Größe der Maske ordnet die Frau ihr unter. Die Maske wird der wichtigere Teil, das Hauptelement der Personifikation.

13) OSKAR BIE führt sie, wenn ich recht sehe, in seinem umsichtigen Artikel „Musen“ in Roschers Lexikon nicht an. HEYDEMANN fand nur einige Parallelen in geschnittenen Steinen (bei TÖLKEN III, 1326 u. 1334. 1337. 1338 = FURTWÄNGLER 8227. 7674—7676), welche die sitzende Muse mit entblößtem Oberkörper, eine Maske in der Rechten, zum Teil mit Thyrsos und Priapidol darstellen. Vgl. HADACZEK, Röm. Mitt. XVII. 1903 p. 177 u. Jahrb. d. Inst. XI. 1896 p. 103.

14) Es ist wohl zu beachten, daß diese Gerätform gerade auf hellenistischen Vasen beliebt ist (z. B. STEPHANI, Comptes rendus 1860 pl. 1 p. 35 ff. 1872 pl. 6. 1881 pl. 3 = SAL. REINACH, Repert. d. vases peints. I pl. 2. 39. 52; vgl. Mon. dell' Inst. IV, 23 (REINACH I, 127), Mon. Ann. Bull. 1854 pl. 16 (R. I, 241)), aber weder früher, noch später vorkommt.

### Die bildliche Einheit, Zweck und Datierung der Reliefs.

Sind wir soweit gekommen in der Erklärung der einzelnen Teile der Darstellung, so dürfen wir uns nunmehr den schwierigeren Fragen zuwenden, ob die beiden Streifenszenen sich zu einer bildlichen Einheit zusammenschließen, welcher Art der künstlerische Gedanke des Ganzen und die Bestimmung und Entstehungszeit der Reliefs gewesen ist. Es sind Fragen, deren Beantwortung nur unter der Voraussetzung möglich ist, daß uns in den Repliken die Originalfassung im vollen Umfang ohne wesentliche Verkürzung überliefert ist, mit anderen Worten, daß die merkwürdigerweise in den Hauptrepliken ziemlich gleichverlaufende Bruchlinie am linken Reliefrande nicht größere Stücke der Darstellung mit weggenommen hat. Diese Voraussetzung scheint sich aus einer allgemeinen Erwägung zu ergeben und durch eine besondere Beobachtung bestätigt zu werden.

Es ist ein natürliches Gesetz antiker Bildanordnung, welches im hellenistischen Reliefbild fest ausgeprägt worden ist, daß Bäume, die nur zur Lokalbezeichnung dienen, nicht mitten in das Bild, sondern an den Rand zur Einfassung desselben gestellt werden. So sind Bäume als Bildabschluß verwendet in den ludovisischen Reliefs *Hell. Reliefb. Tafel XXIII und XXIV*, in dem Genrebild des Louvre mit dem ländlichen Opfer *Tafel LXX*, in dem Münchener Bauernrelief *LXXX*, in den Reliefs des Palazzo Spada *III. IV. VI*, in der Szene mit Pansgruppe im Neapler Museum *LIV*. Andere Beispiele geben das Berliner Kitharodenrelief *XXXV*, das Jägerrelief der Villa Albani *LXXVI* und die Griechische Zeichnung *LXXVII*. Daß dieses Ordnungsprinzip schon vorher bestand und eigentlich durch das ganze Altertum seine Geltung nicht verlor, wäre leicht zu erweisen. Ich begnüge mich, noch zwei Beispiele anzuführen, das boiotische, von HAUSSOULLIER (*Quomodo sepulcra Tanagraei decoraverint Taf. VII*) publizierte Heroenrelief, welches wohl dem 5. Jahrh. v. Chr. angehört und die aus dem 2. christl. Jahrh. stammende Stele des Artemidoros *LEBAS Mon. Fig. pl. 76*. Noch näher kommt unseren Satyrspielreliefs die Anordnung des capitolinischen Reliefs *XL*, wo ebenfalls ein heiliger Hain durch eine das Reliefbild nach links abschließende, breitstämmige Platane angedeutet wird und die Äste des Baumes ihr Blätterdach

weit in die Bildfläche hineinragen lassen. Nach demselben Prinzip ist ein zweites capitolinisches Relief (XLI) angelegt; hier wird ein heiliger Bezirk nach links begrenzt von einem Weinstock, der sein Geäst am oberen Reliefrande entlang nach rechts ausbreitet.

Ich glaube, daß diese angeführten Parallelen aus einer und derselben Denkmälerklasse uns berechtigen, auch in unserer Reliefgruppe die den heiligen Hain verdeutlichende Platane als Abschluß der Darstellung anzusehen. Eine Bestätigung dieser Vermutung finde ich in folgender Beobachtung.

Die sorgfältigste und besterhaltene Replik unserer Serie, das neue capitolinische Exemplar A, und das Stuttgarter Fragment F haben einen wenig in die Augen fallenden, aber bedeutsamen Zug bewahrt, der mit einer Einzelheit der Replik C kombiniert das richtige Verständnis für die Szenerie des unteren Reliefstreifens zu eröffnen scheint. Die Trennungslinie beider Streifen, jene die obere Darstellung tragende Terrainmarke, welche vom rechten Rande bis zum Fuß der Platane horizontal verläuft, beginnt von da an sich in einer sanften Kurve bis nahe an den vorgestreckten Arm des darunterstehenden Satyrführers zu senken und ist dann mit der Hälfte des Armes durch Bruch verloren gegangen. Die Fortsetzung dieser Linie findet sich in F, ein Stück davon auch in C, wo sie das Aussehen einer sich gabelnden Felsspalte gewonnen hat, während sie in F als energisch eingegrabene, in leichter Schwingung vertikal abfallende Furche erscheint, genauer ausgedrückt: als abgerundeter Rand, der eine linke, zurückliegende Fläche, einen zurückweichenden Hintergrund, von einer rechtsliegenden vorspringenden Fläche trennt. Dieser Vordergrund — die Wand, vor welcher sich die drei Satyrn befinden — wird in der Replik A durch sorgfältig eingegrabene, schräg parallel verlaufende Rillen<sup>15)</sup>, in C durch eine unterhalb der linken Hand des Satyrführers abbrechende Furche als zerklüftete Felswand charakterisiert.

Ich bin geneigt, diesen jäh abfallenden Rand, hinter dem der zurückstehende Fuß der Platane teilweise sichtbar wird, und die rechtsanschließende Felswand als Andeutung einer heiligen Grotte

---

15) Sie sind im Deckblatt von Tafel XLVI deutlicher, als in der Heliogravüre zu sehen.

zu verstehen, die in ihrem Inneren die Kultgeräte und die Satyrgruppe aufgenommen hat.<sup>16)</sup>

Der malerische Zusammenschluß der oberen und unteren Szene wird nun offenbar. Es zeigen sich von unten nach oben wenigstens vier Reliefpläne hintereinander: im Vordergrund unten die Wand der Grotte, welche den Fuß der Platane wenigstens zur Hälfte verdeckt, wie der Baumstamm seinerseits ein Stück der Maskentruhe und diese wiederum den Unterkörper des Satyrdieners. Ebenso schiebt sich in der oberen rechten Ecke der Steinsitz der Muse vor das Postament des Motivträgers und dieser vor die Terrasse, auf welcher das Liebespaar steht. Das ganze Reliefbild stellt einen sich mit Figuren und Gegenständen in die Tiefe verlierenden Hain dar, vorn unten als Schauplatz einer im geheimnisvollen Halbdunkel einer Grotte oder am Fuß des Felsens vor sich gehenden Szene eines Satyrdramas. In poetischer Umwertung wird der Bühnenvorgang als mythisches Ereignis gezeigt, oben (also im Hintergrund) die göttliche Patronin des Satyrdramas mit ihren Attributen, zu denen außer der Maske auch Flöten und Weihgeschenke gehören. Das Pärchen im hintersten Versteck des Haines ist nur ein Hinweis auf das, was im Satyrspiel den Grundton abgibt. Liebelei und Neckerei sind Charakterzüge im Tun und Treiben der Satyrn, sie kennzeichnen das *γένος οὐτιδαιρῶν Σατύρων καὶ ἀμυχανοεργῶν* nach der übermütig ausgelassenen Seite. Daß es auch ernste Züge in der Satyrdichtung gab, welche diese dramatische Gattung auf eine höhere Stufe erhob, lehrt die Szene des unteren Streifens. Welchen Gedanken sie aber ausdrückt, welchen Vorgang sie schildert, ist bisher nicht zu erklären gewesen und weiß auch ich nicht zu deuten. Halten wir die oben gewonnene Bestimmung fest, daß am linken Rande unserer Reliefs nicht viel verloren gegangen ist, ja gehen wir von der Annahme aus, daß in dem Stuttgarter Fragment F ein Stück des linken Randes erhalten ist, so bleibt in der linken unteren Ecke ein sehr geringer Raum für eine Ergänzung der Satyrszene

16) Allerdings weiß ich für eine derartige Form der Andeutung einer Grotte keine Analogie zu nennen. Es gilt den abfallenden Rand der vorspringenden Felswand zu erklären, über welche der Satyrführer seine Rechte in eine vertieft zurückliegende zweite Hintergrundsfläche vorstreckt. Vielleicht wollte der Reliefbildner auch nur zerklüftetes, seitlich ansteigendes Terrain darstellen.

übrig. War hier in den Repliken vor ihrer Verstümmelung ein am Boden liegender Gegenstand<sup>17)</sup> zu sehen, der dem Protagonisten beim Heraustreten aus der Grotte plötzlich in die Augen fiel und ihn veranlaßte, mit so lebhaften Gesten des Erstaunens still zu stehen? Wir haben keinen Anhalt für irgendeine Vermutung darüber und müssen die Aufklärung von künftigen Funden erhoffen. Auch wenn die eigentümliche Bewegung des Satyrführers das *σχῆμα* eines Tanzes des Satyrdramas wäre<sup>18)</sup>, etwa die *σίκυρις*, ist damit wenig geholfen, da wir über deren Eigenart nicht mehr wissen, als daß der Satyrtanz der Pyrrhiche verglichen wurde. Athen. XIV, 630 d: *Ῥαῖς δ' εἶδὶ τῆς σατυρικῆς ποιήσεως ὀρχήσεις, τραγική, κομική, σατυρική. ὁμοίως δὲ καὶ τῆς λυρικῆς ποιήσεως τρεῖς, πυρρίχη, γυμνοπαιδική, ὑπορχηματική. καὶ ἐστὶν ὁμοία ἢ μὲν πυρρίχη τῇ σατυρική.*

Nur in einer Richtung können wir unsere Vorstellungen erweitern, durch Heranziehung eines Reliefs, welches gegenständlich den Satyrspielreliefs verwandt ist, ersichtlich mit ihnen gleiche Bestimmung gehabt hat, offenbar auch derselben Epoche angehört, aber in der Darstellung seinen eigenen Weg geht. Ich meine ein Relief der Sammlung Ince Blundell Hall, welches MICHAELIS in seinen *Ancient marbles in Great Britain* p. 394, Nr. 290 beschrieben und in der *Archaeol. Zeit.* 1877 Taf. 12, 2 veröffentlicht hat.<sup>19)</sup> Es ist in Textbild 4 wiederholt worden.

Hier ist, um nur einen Überblick über die Darstellung zu geben, auf der querliegenden Reliefplatte ein Landschaftsbild zwischen zwei hochragenden Bäumen inszeniert, links der sitzende

17) Etwa ein am Boden liegendes Bakchuskind, das die leichtfertigen Nymphenpfegerinnen einen Augenblick allein gelassen haben? Für eine andere Ergänzung — etwa mit einem musizierenden Orpheus, dessen Klänge plötzlich den mit gesenktem Kopfe lauschenden Satyr überraschen — ist nicht Platz vorhanden. S. weiter unten.

18) Ein Vasenbild (DAREMBERG-SAGLIO, *Dict. des Antiqu.* VIII, 1044 fig. 6069) zeigt einen solchen, dem Satyrdrama entnommenen Tanz, den flötenspielenden Silen und den ihm vortanzenden Pan, dessen Tanzgeste (auseinandergeworfene Arme und auf die Brust vorfallender Kopf) an das *σχῆμα* des Satyrchorführers unserer Reliefgruppe erinnert. Aber der Unterkörper des Pan ist in heftigster Tanzbewegung, der des Satyrführers in vollkommener Ruhe.

19) Vgl. REISCH, *Griech. Weilgesch.* p. 23, Nr. 1 und p. 150. PAUL KNAPP, *Über Orpheusdarstellungen*, Tübinger Gymnasialprogramm 1895. Nr. 606). DIETERICH, *Pulcinella*, p. 216, 1. GURLITZS Bedenken (*Festschrift für E. CURTIUS*, p. 162, 2), daß die Echtheit nicht außer Zweifel stehe, sind durchaus unberechtigt.

Orpheus zu sehen, die Leier spielend, und vor ihm eine Schar anhängig zuhörender Satyrn (ein Führer und zwei hinter ihm stehende Genossen, wie in unserer Serie), während an dem Baume zur Rechten ein Satyrknabe bemüht ist, sich den Dorn aus dem Fuße zu ziehen, ein zweiter und dritter, hinter dem Baumstamm hervorblickend, den ungewohnten Tönen lauschen. Darüber erscheinen, aus Wolken hervorrangend, die Halbfiguren dreier Göttergestalten, wohl ideell der Satyrspielmuse entsprechend als die

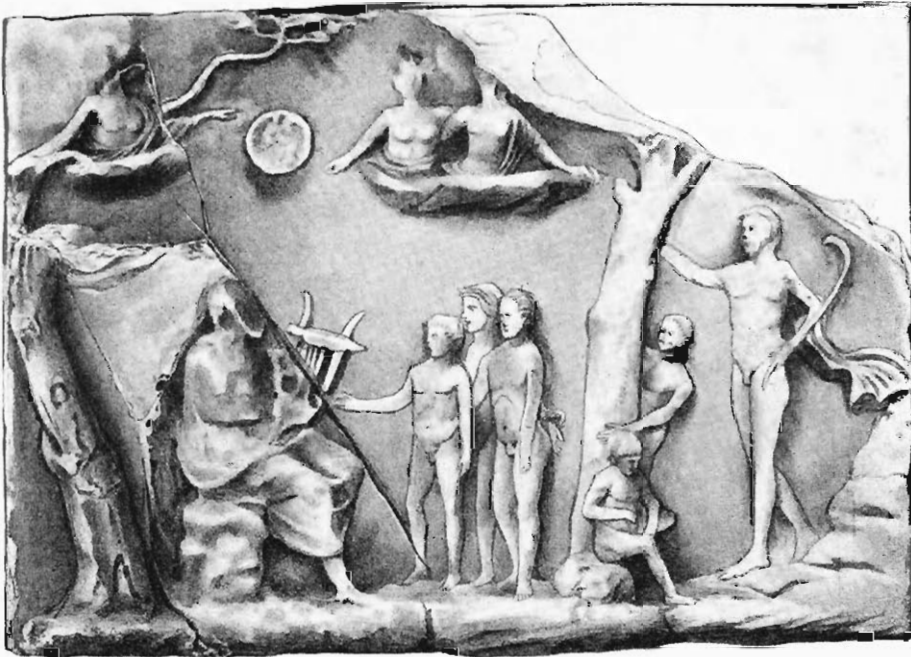


Abb. 4. Satyrspielrelief in Ince Blundell Hall.

Schutzpatrone eines szenischen Vorganges, der freilich als solcher durch keinerlei Attribute kenntlich gemacht wird.

Auch in diesem Relief ist offenbar kein mythisches Ereignis geschildert, auch nicht ein dramatischer Vorgang so, wie er auf der Bühne zu sehen war, sondern der Nachklang eines solchen, ein poetisch umgeformtes, mit genrehaftern Zügen ausgestattetes, aber mythisch bedingtes Lebensbild, was wir uns am besten als Entlehnung eines szenischen Vorganges erklären können.

Solche Reliefs, denen auch einige Vasenbilder und pompejanische Wandgemälde entsprechen, sind für einen besonderen Zweck geschaffen worden. Es ist längst erkannt und zuletzt von ALBRECHT DIETERICH in größerem Zusammenhange nachgewiesen

worden, daß es szenische Weihgeschenke waren, in denen der siegreiche Kitharode, der Dichter, Chorege oder Schauspieler der siegverleihenden Gottheit mit Hinweis auf göttliche Huld und auf seine eigene Schöpfung seinen Dank aussprach.

Mag es zweifelhaft bleiben, ob in dem Relief von Ince Blundell Hall der Nachdruck auf die Gestalt des Orpheus oder auf die ihm lauschenden Satyrn fällt, ob also ein Kitharode als Donator auf seine Kunstfertigkeit anspielen wollte oder ob der Dichter oder Chorege eines Dithyrambos<sup>19a)</sup> in der Darstellung verherrlicht werden sollte; jedenfalls macht die Hereinbeziehung der huldreichen Götter die Absicht der Weihung klar. Das Auftreten eines Satyrchores — eines Führers und zweier ihm nachgeordneter Gefährten — ist ein weiterer bedeutsamer Zug, der das englische Relief mit unseren Satyrspielreliefs verbindet. Diese göttliche Assistenz prägt den Grundcharakter des szenischen Anathems, so in diesen beiden, eben verglichenen Votivtypen, so in dem Relief des Piräus<sup>20)</sup>, wo die Paralia als Patronin einer gewiß im Piräus zu suchenden Schauspielergesellschaft erscheint, so auf der Neapler Satyrspielvase<sup>21)</sup>, in den Kitharodenreliefs und in besonders anziehender Form in den „Ikariosreliefs“, welche den Besuch des Theatergottes bei dem Dichter oder Schauspieler so ausführlich schildern.

Zwei Themen können also im szenischen Anathem in den Vordergrund treten: a) die Verherrlichung der Gottheit, die dem Weihenden als Vorbild, als ideelle Verkörperung seiner Kunst dient (Beispiele: das Piräusrelief, die Kitharoden- und Ikariosreliefs) oder b) eine Andeutung, sei es des Schaffens, sei es der Schöpfung des Künstlers als eines Aktes oder eines Werkes göttlicher Inspiration. Für letztere Klasse sind Beispiele das lateranische Dichterrelief<sup>22)</sup> und die Reliefgruppe, von der wir ausgegangen sind. Es ist eine Verstärkung des Gedankens der Weihung, wenn im oberen Streifen der Satyrspielreliefs die Göttin des Satyrdramas,

19a) BENNDORF bei REISCH, Griech. Weihgesch. p. 150.

20) Athen. Mitt. VII 1882, Taf. 14, p. 389 ff. (C. ROBERT), SVORONOS, Athen. Nationalmus. Taf. LXXXII, 1500; STUDNICZKA, Mélanges Perrot; MAASS, Jahrb. d. Inst. XI, 1896, p. 104. DIETERICH a. a. O., p. 198.

21) HEYDEMANN, Neapler Vasensammlung nr. 3240. Mon. dell' Inst. III, 31 von PROTTE in den Schedae criticae Hermanno Usener oblatae p. 47 ff.

22) SCHREIBER, Hell. Reliefb. LXXXIV, Kulturhist. Bilderatl. Taf. V, 4; BENNDORF u. SCHÖNE, Bildw. d. later. Mus. Nr. 245.

im unteren eine Szene aus einem solchen in einfachster, programmatischer Form dargestellt wird. Der Stifter und seine Zeit verstand gewiß in der uns unerklärbar gebliebenen Aktion des Satyrchores den Bezug auf ein bestimmtes, auf sein Drama. Er wollte sicher kein Dutzendwerk, sondern eine persönliche Gabe weihen. Die uns erhaltenen Wiederholungen sind Nachbildungen für die Freunde des Dichters, für Liebhaber seines Dramas, vielleicht auch nur für Liebhaber eines Schmuckreliefs, dessen Inhalt nicht sonderlich beachtet wurde. Daher unterscheiden wir hellenistische und römische Kopien, feinere der Entstehungszeit nahestehende, mit Verständnis des Inhalts ausgeführte Repliken und gröbere römische Nachbildungen, in denen Sinn und Stil des Originals beeinträchtigt worden ist. Schon diese Erkenntnis rückt die Erfindung und erste Bestimmung der oft kopierten Anatheme ab von Zeit und Ort der letzten römischen Verwendung, die uns allein bekannt ist.

Um weiter in der Datierung zu kommen, müßten wir langwierige Stilanalysen und Stilgruppierungen versuchen. Ich begnüge mich mit einer allgemeinen Bemerkung.

In der langen Liste solcher szenischer Votive — einen wesentlichen Teil, aber nicht alles findet man bei DIETERICH a. a. O. p. 201 ff. angeführt — verfolgen wir die Entwicklung einer der gedankenreichsten griechischen Denkmälergattungen von altklassischen Vorstellungen an bis tief in hellenistische Zeit hinein. Das Original unserer Satyrspielreliefs gehört meiner Empfindung nach nicht an das Ende, wenn auch nicht an den Anfang derselben. Trotz der Vermannigfaltigung der Reliefpläne erreicht die perspektivische Wirkung noch bei weitem nicht diejenige der Grimanischen Brunnenstücke, sind die Blätter der Platane noch nicht gelockert, sondern als kompakte Massen, nicht realistisch, sondern schematisch behandelt. Es ist noch nicht der reifste realistische Stil der hellenischen Epoche, den wir hier vor uns haben. Eine genauere Datierung oder gar eine Lokalisierung zu versuchen, halte ich für verfrüht, solange wir den Unterschied zwischen hellenistischer und römischer Kunst nicht klarer erkennen. Aber die Erfindung in augusteische Zeit vorzurücken, scheint mir ein aussichtsloses Bemühen. DIETERICH, der sich in diesen Dingen nicht für kompetent hielt<sup>23)</sup>, wagte doch unter dem Banne WICKHOFFScher Anschauungen

23) Pulcinella p. 218.

von der üblichen Ansetzung in augusteische Epoche nicht abzugehen. Wir sind inzwischen durch neue Tatsachen, durch STU-  
NICZKAS und MAUS schärfere Distinktionen über Stil und Arbeits-  
weise der römischen Reichskunst und über die Abhängigkeit  
pompejanischer Wandbilder von älteren Vorlagen eines Besseren  
belehrt worden.<sup>24)</sup> Ist nun Reliefbehandlung und Konzeption der  
Satyrspielreliefs ungezwungen in der Epoche des Augustus unter-  
zubringen? Ich bezweifle es ernstlich. Die römische Zeit kennt  
wohl Zusammenstellungen von Reliefstreifen mit mehr oder weniger  
betonten Zwischenstegen, wie in der Ara Casali<sup>25)</sup>; aber sie kennt  
nicht einheitlich verwobene Übereinanderordnungen, wie in unserer  
Reliefgruppe. Ein derartiges Kompositionsschema ist nochmals  
verwendet in der Homerapothese (hier aber realistisch umgedeutet,  
die Überordnung als Bergansicht motiviert) und in dem die Iliu-  
persis nach Stesichoros schildernden Mittelbild der tabula iliaca  
des „Fabrikanten“ Theodoros. Diese Tafel und was ihr gleich-  
kommt sind Erzeugnisse alexandrinischer Schulweisheit und Hand-  
werkskunst.<sup>26)</sup> Von der Homerapothese gilt dasselbe. Vielleicht  
wird uns mit dieser Paralle die Richtung bezeichnet, in der wir

24) Eben erst hat FRIEDRICH DREXEL (Alexandrinische Silbergefäße der Kaiserzeit in Bonner Jahrbücher, Heft 118, p. 176) sich auf Grund neuer Prüfung der inschriftlichen und Denkmälerzeugnisse zu denselben Anschauungen bekannt, die ich in der Abhandlung „Alexandrinische Toreutik I“ vor Jahren zu entwickeln versucht habe. Er übersieht nur, daß das Auftauchen des Alexandrinismus im römischen Weltreich überall kein Anschluß an gleichzeitige Phasen der Kunstproduktion des Ostens ist, sondern ein Rückgreifen auf alte, längst geschaffene Muster, genau so wie die augusteischen Dichter ihre alexandrinischen Vorbilder aus älterer Dichtung entlehnen. Wie toreutische Erfindung der Kaiserzeit von spezifisch römischem Charakter aussieht, lernt man aus den Rothschildischen Bechern des Silberfundes von Boscoreale kennen. Vgl. HÉRON DE VILLEFOSSE, le trésor de Boscoreale, Mon. et Mém. Piot V. 1899, pl. 31—35. Die alexandrinische Toreutik gibt nun auch einen positiven Anhalt für die Datierung der hellenistischen Votivreliefs, was hier nicht weiter verfolgt werden kann.

25) WIESELER, Ara Casali Taf. 2—4. Stele des Artemidoros LEBAS Mon. fig. pl. 76. ESPÉRANDIEU, Basreliefs de la Gaule Romaine I, p. 164, nr. 221 u. a. m.

26) Den Beweis liefert die Buchstabenspielerei der Rückseite von C<sup>2</sup> (O. JAHN, Griech. Bilderchron. Taf. III), wie WILHELM FROEHNER, N. Rhein. Mus. XLVII. 1892, p. 295, n. 8 erkannt hat. Nach dem Schriftcharakter setzt er Theodoros in die Zeit der letzten Ptolemäer. Für diese auf Schachbretter verteilten Inschriften gibt es auch nur in Ägypten Analogien. Vgl. Berliner ägypt. Museum Inv. 2135 (ausführl. Verzeichnis p. 329; PUCHSTEIN, Epigr. Graeca, p. 4 ff., tab. I; Pap. Paris. 1, Not. et Extr. XVIII, p. 25). BOTTE, Catal. du Mus. gréco-rom. d'Alexandrie, p. 477, Nr. 7 u. a. m.

die Heimat des Urbildes der Satyrspielreliefs zu suchen haben. Jedenfalls weisen Einzelheiten der Darstellung — besonders die nur in der Alexanderepoche nachweisbare Form der Maskentruhe, wohl auch die Haube der Muse — mit Bestimmtheit auf voraugusteische Entstehung dieses Theaterreliefs.

Endlich noch ein Problem, das hier nur angedeutet werden kann. DIETERICH verfolgt die Spuren des Satyrdramas durch die hellenistische Zeit bis in die römische, immer betonend, daß unsere Kenntnis von ihrer Entwicklung so gar gering ist. „Erst in alexandrinischer Zeit — sagt er S. 70 — können wir bemerken, wie durch Mischung mit anderen Dichtungsarten das Satyrspiel manchen neuen Weg einschlägt. Aber wer wüßte zu sagen, was die satyrischen Dramen des Kallimachos, was gar die zahlreicheren des Timon enthalten haben mögen?“ Er spricht dann von Sositheos, Lykophron und fährt fort: „in allen diesen Stücken scheint der Satyrchor<sup>27)</sup> nicht gefehlt zu haben. Für Sositheos beweist es ein Epigramm auf ihn, das unter dem Bilde eines Satyrn stand, für Lykophron beweisen es die Fragmente seines Menedemos. Und das Repertoire der Alexandriner hatte, wie Pollux bezeugt, eine Silen- und drei typisch verschiedene Satyrmasken.“ Wir wissen jetzt durch die Theaterinschriften aus Magnesia, daß dort noch im ersten vorchristlichen Jahrhundert bei den Wettspielen der *Ῥομῆα* neben den Tragödien und Komödien auch Satyrspiele aufgeführt wurden.<sup>28)</sup> DIETERICH sucht dann der Fortdauer dieser Dramen, der Fortbildung ihrer Stoffe nachzugehen, bis sie sich in Rom einbürgern. Denn (fügt er in einer Anmerkung hinzu) „das Bedenken, daß es in Rom keine Satyrspiele gegeben, ist eben für uns nicht vorhanden“ (S. 124, 1). Aber haben wir denn Beweise dafür, daß mit den griechischen Theaterstoffen auch die griechische Theatersitte, die Sitte der Chöre, der Festspiele und Anatheme in Rom eingezogen ist? Wir wissen doch, daß es da keine Agone gegeben hat, also auch keinen Anlaß szenische Votive zu verfertigen und aufzustellen.

27) ALFRED KÖRTE, Das Fortleben des Chors im griechischen Drama: N. Jahrb. f. d. klass. Alt. I. 1900 p. 81 ff.

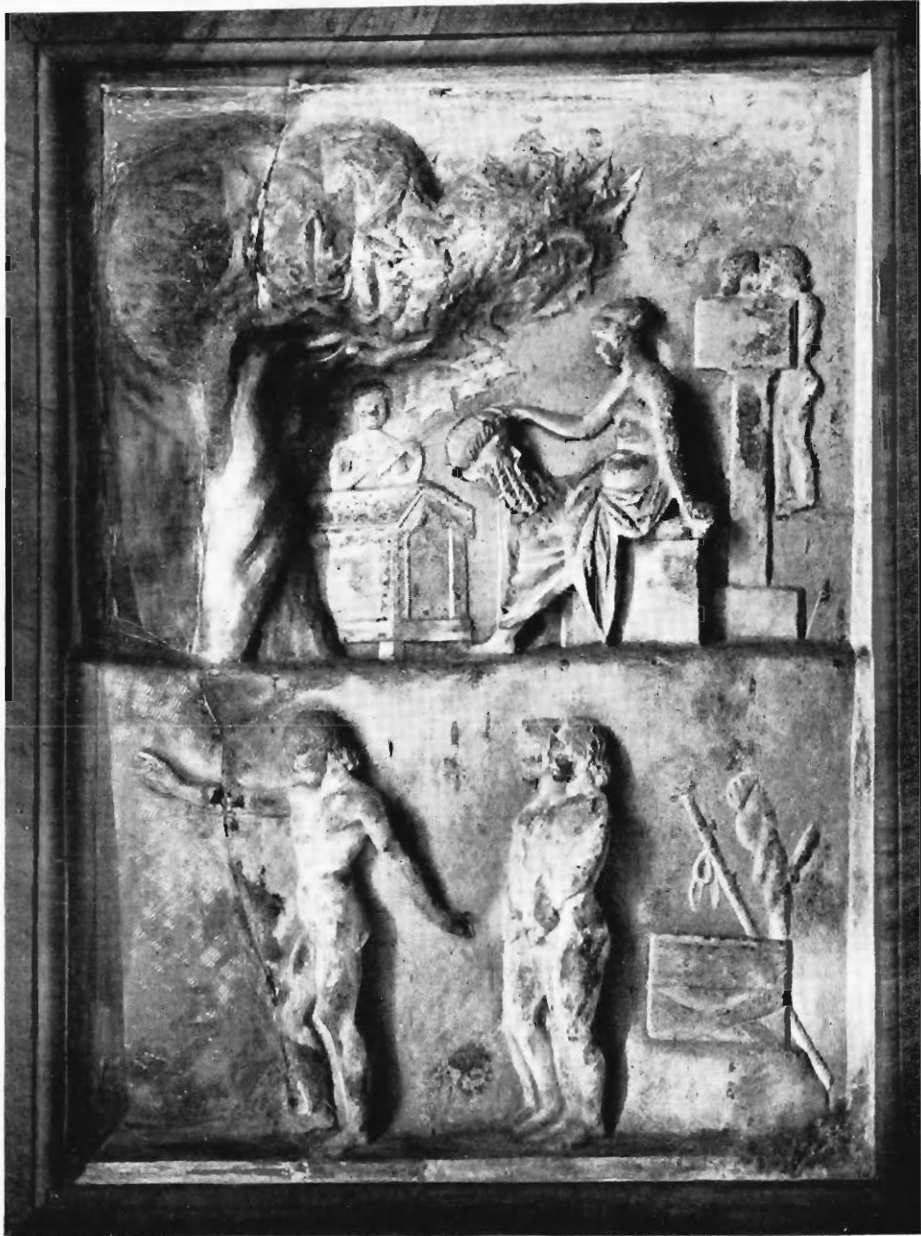
28) OTTO KERN, Athen. Mitt. XIX. 1894 p. 100.

[Manuskript eingegangen am 7. VI. 1909; druckfertig erklärt am 2. VII. 1909.]



A. Neues capitolinisches Museum.





B. Neapel, Museo nazionale.





C. Rom, Capitol. Museum.

