

DREIUNDZWANZIGSTES HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM

DER MÜDE SILEN

MARMORBILD AUS HERCULANEUM

NEBST EINEM EXCURS ÜBER DEN OSTFRIES DES SOG. THESEIONS

VON

CARL ROBERT

MIT EINER TAFEL UND SIEBZEHN TEXTABBILDUNGEN

HALLE A. S.  
MAX NIEMEYER

1899



## I.

Das fünfte und letzte der aus Herculaneum stammenden Marmorbilder, das wir in dem diesjährigen Winckelmanns-Programm besprechen wollen, ist an demselben Tage<sup>1)</sup> und wahrscheinlich auch in demselben Zimmer wie die Tragödienscene und der Kentaurenkampf gefunden worden, war indessen bereits bei seiner Aufdeckung so zerstört, dass sich nach der Versicherung der herkulanensischen Akademiker kaum noch die Umrisse erkennen liessen. Das „*esattissimo disegno*“ von Camillo Paderni, das dem Stich des Nicola Billy in den *Pitture d'Ercolano* I tav. 3 zu Grunde liegt, leidet denn auch an starken Missverständnissen, deren eines für die Deutung lange Zeit verhängnissvoll gewesen ist. H. K. E. Köhler,<sup>2)</sup> Inghirami<sup>3)</sup> und selbst noch Thiersch<sup>4)</sup> haben diesen Stich auf Treue und Glauben hingenommen und einfach nachstehen lassen. Die schlimmsten Fehler hat zuerst Gerhard in seiner Beschreibung berichtet<sup>5)</sup>, und auf ihm fussend brachte bald darauf Jorio<sup>6)</sup> in der zweiten Auflage seines *Guide* die erste in den wesentlichen Punkten exakte, wenn auch nicht stilistisch getreue Publication, die später von Gerhard<sup>7)</sup> und neuerdings von Paul Girard<sup>8)</sup> wiederholt worden ist. Den heutigen Zustand giebt mit peinlicher Genauigkeit das auf unserer Tafel reproducirte Aquarell von Gillieron wieder. Bei der kläglichen Erhaltung erschien es indessen hier noch mehr als bisher geboten, die früheren Original-Publicationen trotz ihrer offenkundigen Mängel gleichfalls zu Rathe zu ziehen. Ich habe sie deshalb auch in etwas grösserem Massstab auf S. 2 und 3 abbilden lassen. Ausserdem ist von besonderer Wichtigkeit die sorgfältige Beschreibung Helbig's<sup>9)</sup>, dem wieder Notizen von Heydemann zu Gebote standen, der das Bild unter besonders günstigen Umständen zu prüfen Gelegenheit hatte.

<sup>1)</sup> 24. Mai 1749. Vgl. Votivgemälde eines Apobaten, XIX. Hallisches Winckelmanns-Programm S. 2. Kentaurenkampf und Tragödienscene. XXII. Hallisches Winckelmanns-Programm S. 1.

<sup>2)</sup> *Description d'un vase de bronze et d'un tableau d'Herculanum*, 1810 (Ges. Abb. VI. S. 103. Taf. 12).

<sup>3)</sup> *Galleria omerica* I. 1828. Taf. 101.

<sup>4)</sup> *Dissertatio qua probatur veterum artificum opera veterum poetarum carminibus optime explicari* 1835, tab. III.

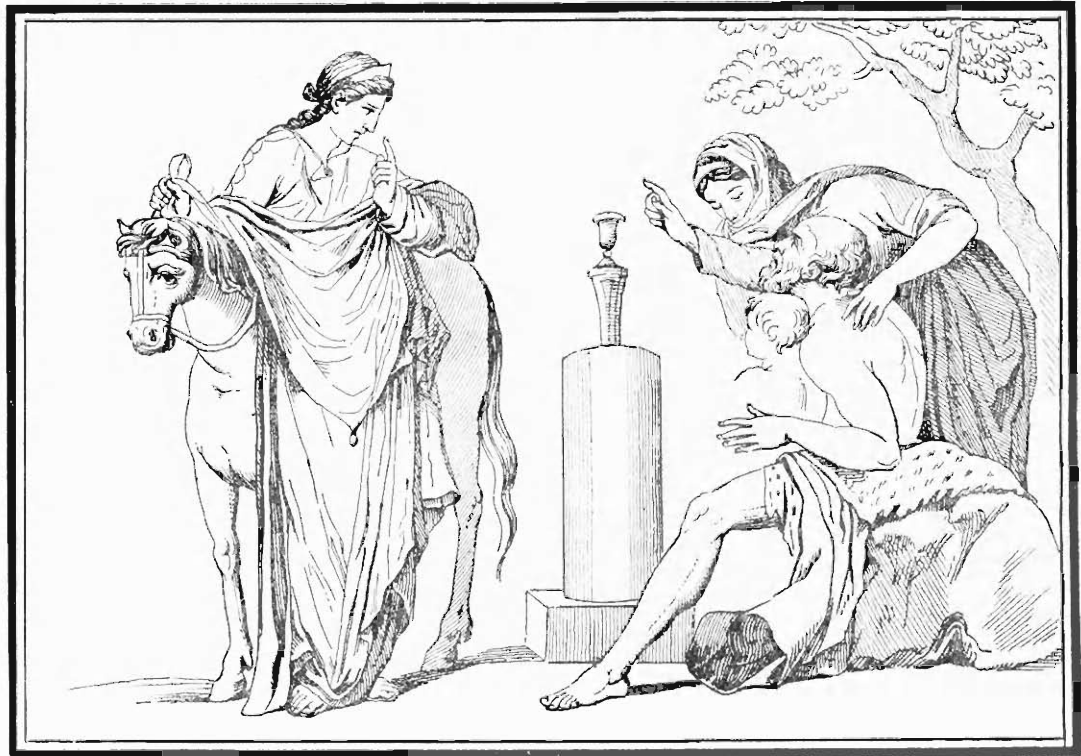
<sup>5)</sup> Neapels antike Bildwerke 1828. S. 430. Die in der Anmerkung versprochene Zeichnung sollte nachgeliefert werden (s. Vorrede XXXII), was aber wohl unterblieb, weil bald darauf Jorio die seinige veröffentlichte, die, da sie in einigen Punkten von Gerhards Beschreibung abweicht, nicht die von diesem erwähnte sein kann.

<sup>6)</sup> *Musée Royal Bourbon. Guide pour la Galerie des Peintures anciennes. Deuxième édition.* Naples 1830.

<sup>7)</sup> Abhandl. der Berliner Akademie 1863 = Bilderkreis von Eleusis (Taf. IV 3).

<sup>8)</sup> *Peinture antique* p. 211, fig. 119.

<sup>9)</sup> Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 327, Nr. 1405.



Nach Paderni.

Ich selbst habe das Gemälde zuerst im Jahre 1874 genau untersucht und, so oft ich später wieder nach Neapel gekommen bin, nie versäumt die Untersuchung zu wiederholen.

Trotz der sehr weit vorgeschrittenen Zerstörung erkennt man, dass Deckfarben reichlich angewandt waren. Vollständig bemalt waren an den menschlichen Figuren Gewänder und Schmucksachen, Haar und Bart, ferner der Esel und das landschaftliche Beiwerk, also die beiden Bäume und das Götterbild mit seiner Basis. Dagegen habe ich an den nackten Theilen der Figuren Spuren von Deckfarbe nicht constatiren können. Von der Strichschattirung hingegen scheint in ausgiebiger Weise Gebrauch gemacht zu sein. Deutliche Reste lassen sich noch am Gesicht der rechts stehenden Frau und am Schlüsselbein des sitzenden Mannes erkennen.

Wenden wir uns nun zur Prüfung der einzelnen Figuren und beginnen mit der Gruppe zur Rechten. Den sitzenden Mann lässt Paderni mit erhobenem Arm nach oben deuten. Dass hier ein Missverständniss vorliege, konnte schon der Umstand zeigen, dass dieser Arm in einem Aermel steckt, während die Figur im Uebrigen bis auf das um die Lenden geschlungene Pantherfell — Gerhard spricht irrthümlich von einem Ziegenfell — nackt ist. In der That hat Gerhard in diesem vermeintlichen Arm ein Trinkhorn erkannt, das allerdings ungewöhnlich tief gehalten wird, so dass sein unterer Rand fast das Kinn berührt. Die Richtigkeit von Gerhards Beobachtung ist von allen, die nach ihm das Bild geprüft haben, bestätigt worden. Auch den Contur des dieses Trinkhorn haltenden Armes hat



Nach Jorio.

Gerhard richtig gesehen, aber Jorio glaubte fälschlich auch einen Theil des Oberarmes zu erkennen und, da er nun auch noch die linke Schulter zu weit nach vorn setzte, erhielt die Figur bei ihm eine verrenkte Haltung und ein beinahe verkrüppeltes Aussehen. Von der Hand sind bei Jorio drei Finger gezeichnet, während Gilliéron nur einen, den kleinsten, zu erkennen vermochte. Von diesem Arm scheint auch Paderni den inneren Contur gesehen, ihn aber fälschlich für den äusseren Contur des Armes der stehenden Frau gehalten zu haben. In den Zwischenraum zwischen Arm und Brust zeichnet derselbe Paderni den abgewandten Kopf eines Knaben, offenbar getäuscht durch die Linie des erhobenen Kinnes und des Halses des sitzenden Mannes, die in der That eine entfernte Aehnlichkeit mit dem Umriss eines Schädels hat.<sup>10)</sup> Die Schraffirung der rechten Brustseite hielt er für Haare, der untere Theil der Brust erschien ihm als der Rücken des Knaben, während Hals und Schulter lediglich auf Phantasie beruhen. Einmal in dieser Täuschung befangen hat er dann die linke Hand des Sitzenden mit gespreizten Fingern gezeichnet. Offenbar denkt er sie sich auf dem Rücken des Knaben ruhend. So entsteht eine Gruppe, in der sich zur Noth ein Pädagoge mit seinem Zögling erkennen lässt und natürlich auch erkannt worden ist. Allerdings scheint die Hand nicht so fest geschlossen zu sein,

<sup>10)</sup> Gerhard irrt gewiss, wenn er annimmt, Paderni habe den Schlang für einen Knaben gehalten. Das ist einfach ein Ding der Unmöglichkeit.

wie sie bei Jorio gezeichnet ist. Aber das Zugreifen der Finger ist doch unverkennbar und namentlich der eingeschlagene kleine Finger ganz deutlich. Von dem linken Oberschenkel des Sitzenden fällt bei Paderni ein Gewandstück herab, das mit seinem oberen Theil auf dem Pantherfell aufliegt und in seinem unteren in seltsam geblähte Falten ausläuft, wie sie allenfalls verständlich wären, wenn plötzlich von unten ein heftiger Windstoss hineinführe. Wieder war es Gerhard, der in dem vermeintlichen Gewand einen Weinschlauch erkannte, den der Sitzende mit seiner Linken gefasst hält. An allen diesen Stellen haben Gerhard und Jorio schwerlich mehr gesehen, als sich auch heute noch erkennen lässt. Nur ob das rechte Bein wirklich so unter dem linken durchgesteckt war, wie es bei Jorio erscheint, lässt sich jetzt nicht mehr constatiren. Wofür man aber vor allem von den beiden älteren Publicationen Aufklärung erhofft, das ist der Kopf des Sitzenden, aber gerade hier findet man sich enttäuscht. Zwar bieten beide wesentlich mehr, als heute noch sichtbar ist, aber beiden Stichen gegenüber liegt hier der begründete Verdacht starker willkürlicher Interpolation vor, und zwar in entgegengesetzter Richtung. Paderni zeichnet einen edlen Philosophenkopf von freundlich ernstem Ausdruck mit edler Schädelbildung, hoher Stirn, feingebogener Nase, leicht geöffnetem Mund mit etwas vorspringender Oberlippe, wohlgepflegtem Schnurr- und Vollbart und kurzem lockigem Haar im Nacken, einen Kopf etwa im Typus des Neapler Lysias. Bei Jorio hingegen finden wir einen Kopf von einer an das Gemeine streifenden Gewöhnlichkeit in durchaus naturalistischer Wiedergabe. Die Stirne tritt stark zurück, und ist von, überdies ganz falsch gesetzten, Falten durchfurcht. Die über die Glatze gestrichenen dünnen Haarsträhne, die Stumpfnase mit geblähten Nüstern, der grosse Mund, der spärliche Kinnbart neben bartloser Oberlippe vollenden den Eindruck eines Mannes aus den niedersten Volksschichten, das Urbild des Banausentums. Euphronios hat in seiner realistischen Periode ähnliche Typen geschaffen z. B. im Innenbild der Londoner Eurystheusschale und auf seiner Komosvase. Der Castellanische Dornauszieher, wenn man sich ihn alt geworden denkt, müsste ungefähr so aussehen. Der Mund ist bei Jorio weitgeöffnet gezeichnet, nicht wie der eines Trinkenden, sondern eines Hauchenden oder Inhalirenden. Vergleicht man mit diesen diametral verschiedenen Auffassungen das Aquarell von Gilliéron, so erkennt man, dass bei Jorio zwar die Schädelform richtiger wiedergegeben ist, als bei Paderni, wird aber die Haarsträhne mit Bestimmtheit, die Stirnfalten mit Wahrscheinlichkeit für willkürliche Zuthaten von Jorios Zeichner halten, der den Charakter des Kopfes ebenso geflissentlich nach der realistischen Seite hin vergrößert, wie ihn Paderni nach der idealistischen hin veredelt, und man wird sich nicht scheuen daraus die Consequenz zu ziehen, dass Mund und Nase sowohl bei Paderni als bei Jorio willkürlich ergänzt sind und bereits bei der Auffindung so wenig zu erkennen waren, wie heutigen Tages. Das Ohr, auf das für die Benennung der Figur vieles ankommt, zeichnet Paderni als noch ganz erhalten und vollkommen menschlich gebildet. Bei Jorio fehlt der obere Theil, und man wird geneigt sein, diese Wiedergabe für die genauere zu halten.

Die sich zu dem Sitzenden niederbeugende Frau ist bei Paderni und Jorio im Wesentlichen übereinstimmend wiedergegeben. Man kann noch heute constatiren, dass sie ein gelbes Untergewand mit Halbärmeln und darüber einen violetten Mantel trug, der schleierartig über den Kopf gezogen, dann über die rechte Schulter vorgenommen und über die linke zurückgeworfen ist. Verwandt, aber

nicht identisch ist das Arrangement des Mantels bei der Tochter des Iobates auf der Capuaner Vase in Winterthur<sup>11)</sup> und bei der von Furtwängler „das Mädchen mit dem Fächer“ getauften, ehemals Sabouroffschen Tanagräerin<sup>12)</sup>. Beide Figuren bilde ich weiter unten ab. Man hat sich wohl vorzustellen, dass auch die Frau auf unserem Bilde ihren Mantel ursprünglich in ähnlicher Weise drapirt hatte, jetzt aber die Hauptmasse auf den Rücken geworfen hat, um beide Arme frei zu haben. Den unterhalb des linken Ellenbogens wieder sichtbar werdenden Theil des Mantels hat Paderni zum Untergewand gezogen, Jorios Zeichner hat ihn für einen Theil des Aermels gehalten. Bei Paderni verhüllt der über den Kopf gezogene Manteltheil auch Kinn und Mund, ein Motiv, das sich allerdings öfters bei Terrakotten findet<sup>13)</sup>, auf unserem Bilde indessen, wie noch heute der Augenschein lehrt, nicht beliebt war und auch mit der dargestellten Handlung kaum in Einklang stehen würde. Die Haarbinde ist schon in den beiden älteren Publicationen richtig wiedergegeben. Das Gesicht steht bei Jorio zu sehr im Profil, bei Paderni zu sehr in Dreiviertel. Die halbverlorene Ansicht des rechten Auges, wie sie Gilliérons Copie wiedergibt, wird sich als besonders charakteristisch für die Kunststufe des Bildes herausstellen. Von der linken auf der Schulter des Sitzenden ruhenden Hand hat Paderni auch den Daumen gezeichnet, der sich wenigstens heute nicht mehr erkennen lässt und auch bei Jorio fehlt. Die rechte Hand wollten Helbig und Heydemann am unteren Ende des Trinkhorns entdecken. So sehr dies Motiv, das Unterstützen des schweren Trinkgeräthes, sowohl zu der Situation als zu der Haltung der Figur passen würde und so wahrscheinlich es mir ist, dass es wirklich einst vorhanden war, so ist es mir doch niemals gelungen, auf dem Bilde eine Spur von dieser Hand zu entdecken.

Das Reitthier in der Gruppe links hat Paderni irrtümlich als Pferd gezeichnet, indem er offenbar das gesenkte linke Ohr für die Mähne hielt und das rechte ganz übersah. Dass es ein Esel ist, hat wieder zuerst Gerhard constatirt. Die mit dem Rücken an das Thier gelehnte weibliche Figur trägt einen grünen Chiton mit geknüpften Aermeln und einem breiten röthlichen Streifen am untern Saum, darüber einen violetten Mantel, der die rechte Brust freilässt, aber mit einem Zipfel noch auf dem rechten Unterarme ruht. Die ursprüngliche Drapirung ist also wohl etwas in Unordnung gerathen, und man wird vermuthen dürfen, dass der jetzt in Gestalt eines Dreiecks herabfallende Theil vorher in ähnlicher Weise über den Hinterkopf gezogen war, wie bei der Frau in der Gruppe rechts. Ganz wie diese trägt sie im Haar eine Binde, die von Paderni fälschlich als Stephane gezeichnet ist und auch bei Jorio einer solchen ähnelt. Gerhard wollte sogar eine Strahlenkrone sehen, wohl der einzige sachliche Irrthum, der ihm bei der Beschreibung dieses Bildes begegnet ist. Einige Schwierigkeit macht es, die Armhaltung dieser Figur zu ermitteln. Bei Jorio fehlt der rechte Unterarm ganz, offenbar dachte sich der Zeichner, dass er hinter dem Hals des Esels verschwinde. Bei Paderni ruht er auf dem Hals des Thieres und die geballte Hand scheint das Ende des Zügels zu halten. Hierzu stimmt Gerhards Beschreibung, und wenigstens die Lage des mit einer Spange geschmückten Unterarms wird durch

<sup>11)</sup> Wiener Vorlegeblätter Ser. VIII Taf. XI 1.

<sup>12)</sup> Furtwängler Sammlung Sabouroff II Taf. 104.

<sup>13)</sup> Furtwängler a. O. II Taf. 103. 105. Nach dem Kritiker Herakleides ist diese Drapirung des Mantels charakteristisch für die thebanischen Frauen, FHG II p. 257 fr. 59, 9.

Gilliérans Copie, Helbig's Angaben und meine eigenen Notizen bestätigt. Und wenn auch die Hand jetzt völlig zerstört ist, so lässt sich doch aus der Haltung des Unterarms entnehmen, dass sie nach unten gekehrt war. Falls sie also nicht in der That den Zügel hielt, so mag sie den Kopf des Esels geliebkost haben. Von dem linken Unterarm hat Gilliéron nichts mehr zu entdecken vermocht und auch Gerhard scheint ihn, nach seinem Ausdruck „die Linke etwa auf den Rücken des Thieres gelegt“ zu schliessen, nicht mehr gesehen zu haben. Paderni und Jorio lassen übereinstimmend den linken Ellbogen auf den Rücken des Esels gestützt sein, differiren jedoch darin, dass die Hand bei Paderni mit ausgestrecktem Zeigefinger in Schulterhöhe erhoben ist, mit einem Gestus sei es der Aufmerksamkeit sei es der Ermahnung, während sie bei Jorio, gleichfalls mit ausgestrecktem Zeigefinger, unter dem Kinn liegt. Helbig sagt, die Figur halte den linken Arm zur Schulter erhoben, woraus sich nicht entnehmen lässt, wie er die Hand gesehen hat. Mir schien es, dass sie, wie bei Jorio, unter das Kinn gelegt war, und bei gewisser Beleuchtung glaubte ich schwache Spuren eines von ihr gehaltenen Blattfächers wahrzunehmen. Mag dies auch vielleicht Täuschung gewesen sein, so viel lässt sich jedenfalls mit Bestimmtheit behaupten, dass jede energischere Action dieses Arms ausgeschlossen ist. Schliesslich bemerke ich, dass der auf Gilliérans Copie von dieser Figur aus im Bogen nach oben gehende schwarze Streifen ein zufälliger Flecken ohne Bedeutung ist.

Dem säulenartigen Untersatz im Hintergrund giebt Paderni ein viereckiges Bathron, das bei Jorio fehlt und auch heute nicht mehr zu erkennen ist, also sicherlich auf blosser Phantasie beruht. Auf diesem Untersatz zeichnet Paderni eine niedrige, sich nach oben verbreiternde Säule, die ein kleines becherartiges Gefäss trägt. Dass in Wahrheit ein Pallasidol dargestellt war, hat Gerhard gesehen, aber bei Jorio hat dieses eine etwas andere Gestalt als bei Gilliéron, mit dessen Wiedergabe meine Notizen übereinstimmen. Dort trägt das Idol einen dorischen Peplos mit langem gegürteten Ueberschlag, darüber vermuthlich die Aegis, die indessen mehr wie ein Panzer gezeichnet ist. Die Linke legt es auf den am Boden stehenden Schild, entspricht also insoweit der Parthenos, hat aber im Gegensatz zu dieser den rechten Arm erhoben und auf die Lanze gestützt. Auf dem Haupte trägt es einen Helm mit hohem, wie es scheint in einer Röhre steckendem, Busch. Speer und Helm erwähnt auch Gerhard, Speer und Schild Helbig, beide ohne sich über die Haltung des Idols näher zu äussern. Gilliérans Wiedergabe weicht zunächst in der Gewandung ab. Bei genauem Zusehen erkennt man den vom rechten Arm herabfallenden Zipfel eines kurzen Mantels, der also auch über den linken Arm geworfen war. Auch schliesst das Gewand sich enger an den Körper an. Der rechte Arm ist, wie bei Jorio, erhoben und wird also sicher die Lanze gehalten haben. Ob aber diese senkrecht auf den Boden gestellt oder wagerecht gezückt war, lässt sich nicht mehr erkennen. Ebenso wenig ist zu entscheiden, ob der sicherlich einst vorhandene Schild auf den Boden gestellt war oder am linken Arm getragen wurde.

Der Baum hinter der Gruppe rechts ist wohl gewiss eine Platane, als welchen ihn auch Gerhard bezeichnet. Den zweiten Baum links hinter dem Idol hat zuerst Gilliéron entdeckt. Leider lässt sich ausser dem Stamme nichts mehr von ihm erkennen.

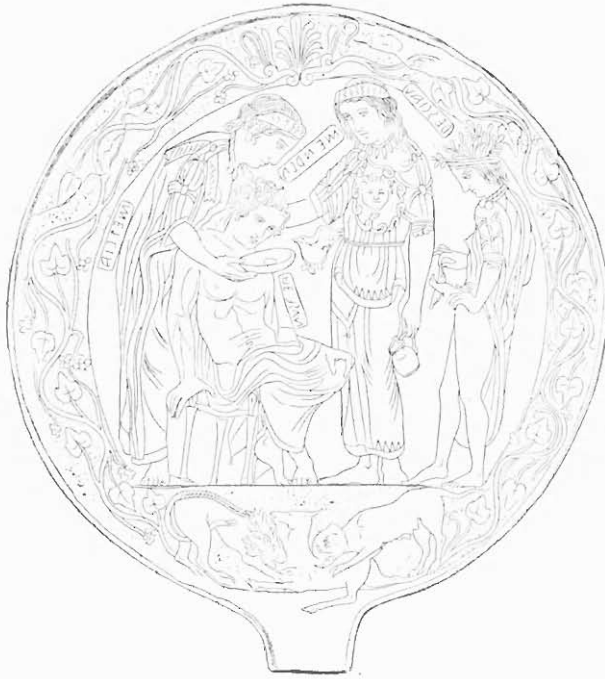
Zum Schluss sei noch darauf hingewiesen, dass die Marmorplatte, auf die das Bild gemalt ist, schief geschnitten ist. Bei einer Breite von 0,428 — 0,435 ist sie links 0,329, rechts 0,343 hoch.

## II.

Erst jetzt, nachdem wir den Thatbestand, soweit es der Zustand des Bildes und die älteren Abbildungen erlauben, festgestellt haben, können wir versuchen, den dargestellten Vorgang zu verstehen und nach Namen für die beteiligten Personen zu suchen. Die bisherigen Deutungen lasse ich dabei vorläufig unberücksichtigt, um sie später im Zusammenhang zu betrachten.

Die Hauptperson ist ohne Zweifel der rechts auf einem niedrigen Felsstück sitzende Alte. Er ist ein Gegenstand der Aufmerksamkeit für die eine, der Fürsorge für die andere der beiden Frauen. Ungeachtet der weitgehenden Zerstörung, die namentlich die Profillinie und das Ohr betroffen hat, lassen sowohl Schädelbildung und Gesichtszüge als die Attribute, das schurzartig umgelegte Pantherfell und der von der Linken gehaltene Schlauch, vor allem aber die Handlung, in der er begriffen ist, kaum einen Zweifel darüber, dass wir Silen vor uns haben. Wir werden also auch nicht zögern, in dem auf der linken Seite des Bildes dargestellten Esel nicht das Reitthier der daran gelehnten Frauengestalt, sondern das eben dieses Silen zu erkennen. Sehr müde ist das brave Thier, wie die gesenkten Ohren und der noch sehr wohl erkennbare Ausdruck des Auges bekunden. Und nicht minder ermattet und durstig ist sein Herr. Die Rechte vermag das allerdings in seiner Grösse dem Durste des Besitzers angepasste Trinkhorn nur mit Mühe zu heben und zu dirigiren; der untere Rand erreicht nicht die Lippe, so dass ein Theil der Flüssigkeit nothwendig verschüttet werden muss. Der nur noch zur Hälfte gefüllte Schlauch, den Silen ohne Zweifel auf seinem Esel mit sich geführt hat, zeigt uns, dass das Horn schon wiederholt geleert worden ist. Herr und Thier haben ohne Zweifel einen weiten Weg zurückgelegt, ehe sie in dem Temenos der Athena Rast machen konnten. Dass wir uns in einem solchen befinden, lehrt das kleine auf säulenartiger Basis stehende Palladion im Hintergrund, das, die rechte Hälfte der Composition links abschliessend, ein wenig rechts von der Mittellinie der Bildfläche sichtbar wird. Der daneben noch mehr in den Hintergrund gerückte Baum, von dem sich bei der starken Zerstörung nur sagen lässt, dass sein Stamm eine andere Struktur zeigt, als der der Platane, unter der Silen Platz genommen hat, nimmt genau die Mitte des Bildes ein. In diesem Heiligthum oder in seiner unmittelbaren Nähe müssen die beiden Frauen zu Hause sein, die wir um den Alten bemüht finden. Dass es nicht Begleiterinnen des Silen, also etwa die Ammen des Dionysos oder Mänaden sind, zeigt ihre Erscheinung, ihre Tracht und ihr Gebahren. Der ionische Aermelchiton, der Mantel, den die eine schleierartig über das Haupt gezogen hat, während er die andere bis auf die rechte Brust ganz

umhüllt, das sorgsam geordnete von einer Binde zusammengehaltene Haar bezeichnen beide als Frauen oder Mädchen von einem gewissen Rang. Die eine beugt sich, hinter Silen stehend zu ihm nieder, indem sie die Linke auf seine Schulter legt und ihm vielleicht mit der Rechten, wenn Helbig und Heydemann



richtig gesehen haben, das schwere Trinkhorn regieren hilft. So erinnert sie etwas an die dem Iason den Verjüngungstrank reichende Medea auf dem bekannten etruskischen Spiegel, den ich des Vergleichs halber nach *Mon. d. Inst.* XI 3 n. 7<sup>1)</sup> hier verkleinert abbilde. Die andere Frauengestalt steht mit dem Rücken gegen den Esel gelehnt, dessen Zügel sie mit der Rechten gehalten zu haben scheint. Ihre Blicke haften mit unverhohlenem Erstaunen auf dem trinkenden Silen. Unschwer erräth man, dass die beiden Frauen dem müden Silen von seinem Esel herabgeholfen, ihm auch wohl den Schlauch heruntergehoben und nun sich, die eine mit dem wunderlichen Gast, die andere mit seinem Reithier, beschäftigen.

Was sich über den der Situation zu Grunde liegenden Mythos aus dem Bilde selbst erschliessen lässt, ist Folgendes. Silen ist von Dionysos und

dessen Thiasos abgekommen, etwa wie damals, als er in die Rosengärten des Midas gerieth. Lange ist er umhergeirrt und kommt endlich in ein Athena-Heiligthum, wo ihn zwei Priesterinnen oder zwei Königstöchter — beide Auffassungen sind zunächst gleichberechtigt — in ähnlicher Weise finden und freundlich aufnehmen, wie die Töchter des Keleos die auf der *πέτρα ἀγέλαστος* am Parthenion-Brunnen rastende Demeter.

*Ἔστι δὲ λίθος οἱ μέγας, ἀλλ' ὅσον καθίξασθαι μικρὸν ἄνδρα ἐπὶ τούτῳ λέγουσιν, ἡγίτα Διονυσος ἦλθεν ἐς τὴν γῆν, ἀποπαίσασθαι τὸν Σιληρόν.* So lesen wir bei Pausanias in der Beschreibung der athenischen Burg I 23,5. Dass *μικρὸν* weder mit Schubart und Walz für corrupt zu halten noch mit O. Jahn zu tilgen sei, lehrt die einfache Erwägung, dass Silen in einem gewissen Typus als kleines Männlein erscheint<sup>2)</sup> und dass sich die Höhe des Sitzes nach der Grösse des Sitzenden bestimmt. Da hätten wir denn auch litterarisch bezeugt eine Situation, die der auf dem Bilde dargestellten durchaus

<sup>1)</sup> Vgl. Körte *Etruskische Spiegel* V 93.

<sup>2)</sup> Lukian *Bacch.* 2 *ἕνα μὲν τινα βραχύν, προσβέτην, ἐπόικον κτλ.* und von Bildwerken z. B. die pompejanischen Gemälde Helbig 1237. 1239.

entspricht. Die Akropolis wird dort durch das Palladion hinlänglich gekennzeichnet, bei dem der Maler gewiss das *διοικητικὸν ξόανον* des Poliastempels im Auge hatte. Ob er es auch im Typus genau wiedergegeben hat, ist leider nicht mehr festzustellen.<sup>3)</sup> Der Baum dahinter, der, wie wir sahen, genau das Centrum des Bildes einnimmt, ist natürlich der von Athena gepflanzte heilige Oelbaum. Dass sich der Maler die Burg in der Königszeit auch noch mit anderen Bäumen bestanden dachte und sich daher erlaubte rechts noch eine Platane anzubringen, wird uns ebenso wenig befremden, wie die künstlerische Freiheit, mit der er jenen nahe beim Burgaufgang, östlich von der Stelle wo sich später die Propyläen erhoben, befindlichen Stein in unmittelbare Nähe des im Pandroseion stehenden Oelbaums rückte. Wenn er weiter unter dem Oelbaum statt des Altars des Zeus Herkeios das Palladion anbringt, so war hierfür vor Allem der Wunsch, die Localität auf den ersten Blick kenntlich zu machen, massgebend. Möglich ist aber auch durchaus, dass er sich das Cultbild in jener Urzeit, in der wir uns befinden, nicht in einem Tempel oder einer Capelle, sondern im Freien aufgestellt dachte. In den beiden Frauen endlich werden wir nun entschiedener als bisher Glieder der Königsfamilie erblicken, die ihre Wohnung auf der Burg hatte.

Nach seiner leidigen Gewohnheit biegt Pausanias, statt uns über den der Legende zu Grunde liegenden Mythos näher zu unterrichten, zu einem Excurs über den Unterschied von Silenen und Satyrn und über einen geschwindelten Reisebericht von den *Σατυροὶδες ῥῆσοι* ab. Nur die Worte *ἦνίκα Διόνυσος ἦλθεν ἐς τὴν γῆν* geben einen schwachen Anhalt für weitere Combinationen.

„Als Dionysos nach Attika kam.“ Wann war das? Nach Athen lässt die attische Sage den Dionysos bekanntlich zum ersten Mal unter König Amphiktion kommen, der den Gott gastfreundlich aufnimmt und von ihm die Kunst lernt, das Feuer des Weines durch Wasser zu dämpfen. Ein Terracottabildwerk im ehemaligen Hause des Pulytion, das bekanntlich später den dionysischen Techniten eingeräumt war, stellte nach Pausanias I 2,5 dar, wie dieser König den Dionysos, neben ihm aber auch noch andere Götter, bewirthet. Wir können die Frage, ob es sich um ein Rundbild oder ein Relief handelt und ob im letzteren Fall das Kunstwerk nicht einfach eine Replik der sog. Ikariosreliefs, der Gastgeber also nicht Amphiktion, sondern ein siegreicher Dichter war, wie von verschiedenen Seiten ansprechend vermuthet worden ist,<sup>4)</sup> hier füglich auf sich beruhen lassen. Für uns genügt es, dass Philochoros<sup>5)</sup> die Sage gekannt und in doppelter Weise aetiologisch verwendet hat, einmal zur Begründung der ungemischten Spende und dann zur Erklärung der Epiklesis *Διόνυσος ὀρθός*, welchem derselbe Amphiktion nach der Sage in einem Heiligthum der Horen einen Altar geweiht hatte. Schwerlich hätte Philochoros dies gethan, wenn die Figur des attischen Amphiktion „erst seit make-

<sup>3)</sup> Vgl. Dümmler *Athena* bei Pauly-Wissowa II S. XX 2009, dem ich in der Auffassung des Typus jetzt beitrete. S. Göttinger Gelehrte Anzeigen 1899 S. 528.

<sup>4)</sup> Denekeu *de Theoxeniis* 32, Milani *Musco Italiano* I 92, Reisch *Griech. Weihgeschenke* 30, M. Mayer *Ath. Mittheil.* XVII 265 ff.; ähnlich auch Milchhöfer in den H. Brunn gewidmeten *Archäologischen Studien* 52. Vgl. die Commentare von Blümner und Frazer zu der betreffenden Pausaniasstelle.

<sup>5)</sup> Fr. 18 bei Athenaeus II 38 C. D.

donischer Zeit und der definitiven Auflösung des delischen Bundes einige Gestalt gewonnen hätte“, wie Milchhöfer<sup>6)</sup> annimmt. Vielmehr spricht alles für die Ansicht von Wilamowitz (Aristoteles und Athen II S. 126), dass dieser thessalische Eindringling bereits im sechsten Jahrhundert, als die Zugehörigkeit Athens zur delphischen Amphiktionie grosse politische Bedeutung hatte, in die attische Königsliste eingefügt worden ist. Bei Hellanikos braucht er keineswegs gefehlt zu haben, wie Milchhöfer annimmt, der zu meiner Ueberraschung auch nach den Darlegungen von Kirchhoff und Köhler noch an die Brandissche Reconstruction der Königsliste jenes Athidographen zu glauben scheint. Wo er bei Hellanikos eingesetzt werden könnte, hat kürzlich Sauer (Das sog. Theseion 128) gut gezeigt, und seinem Versuche Amphiktion auf dem Theseionfries zu erkennen stehen also chronologische Bedenken nicht im Wege, allerdings um so mehr Bedenken anderer Art.<sup>7)</sup> Auch glaube ich Wilamowitz gerne, dass Peisistratos, auf den ja auch die thessalischen Cultfilialen am Ilisos zurückgehen, bei der Verpflanzung dieser Figur nach Athen betheiligte war. Nur mit der Einführung des Cultes des Dionysos Eleuthereus, zu der ihn Wilamowitz in Beziehung setzen will, kann er nichts zu thun haben. Diese Annahme gründet sich auf die in neuerer Zeit aufgekommene Vorstellung, als ob Pegasos, den die Legende das Bild des Dionysos Eleuthereus aus Eleutherai nach Athen bringen lässt, ein Zeitgenosse des Amphiktion gewesen sei und mit ihm in irgend welcher Verbindung gestanden habe.<sup>8)</sup> Dieser Vorstellung liegt aber ein Missverständniss einer Stelle des Pausanias zu Grunde, der nach Erwähnung jener Darstellung von Dionysos' Einkehr sei es bei Amphiktion sei es bei einem siegreichen Schauspieler fortfährt: *ἐνταῦθα καὶ Πήγασός ἐστιν Ἐλευθερέως, ὃς Ἀθηναίους τὸν θεὸν εἰσέγγαγε· σκευάζετο δὲ οἱ τὸ ἐν Δελφοῖς μαντεῖον ἀναμνήσαν τὴν ἐπὶ Ἰλαρίον ποιεῖ ἐπιδημίαν τοῦ θεοῦ.* Hier bezieht man *ἐνταῦθα* auf das vorher erwähnte Bildwerk, das also auch die Figur des Pegasos enthalten haben soll. Aber diese Beziehung ist nicht nothwendig; ebenso gut kann es sich ganz im Allgemeinen auf den Ort die *Ποικυλίωνος οἰκία* beziehen, wie kurz vorher steht *ἐνταῦθα ἐστὶν Ἀθηναῶν ἀγάλμα Παιωνίας.* Und dass diese Auffassung die einzig zutreffende ist, zeigt folgende Erwägung. Dionysos findet bei Amphiktion — darin stimmen Philochoros und Pausanias überein — freundliche Aufnahme, Pegasos hingegen bei den Athenern heftigen Widerstand, der erst durch das Eingreifen des delphischen Orakels gebrochen wird. Pausanias deutet das freilich nur an, aber hier tritt das sachlich mit ihm ganz übereinstimmende Scholion zu Aristophanes Ach. 243 ergänzend ein. Wilamowitz, dem dieser Widerspruch natürlich nicht entgangen ist, nahm deshalb an, dass Philochoros gegen die bei Pausanias und dem Aristophanesscholiasten vorliegende Legende stillschweigend polemisiere. Aber der Widerspruch beschränkt sich keineswegs auf den eben besprochenen Punkt. In der Erzählung von Amphiktion

<sup>6)</sup> a. O. S. 53.

<sup>7)</sup> Vgl. den Excurs.

<sup>8)</sup> Ich finde diese Anschauung z. B. bei Mittelhaus *de Baccho Attico* (Diss. Vratisl. 1879) p. 7, Milchhöfer bei Baumeister unter Athen S. 162, Blümner zu Pausanias I 2,5, und leider habe ich selbst in der Bearbeitung von Prellers Mythologie I<sup>4</sup> S. 667 A. 2 den gleichen Irrthum begangen. Richtig urtheilt noch Ribbeck Anfänge und Entwicklung des Dionysoscultus in Attika S. 3 und S. 11 und, wenn ich seine dunkeln Andeutungen richtig verstehe, auch M. Mayer Athen. Mittheil. XVII 1892 S. 267.

liegt die Entscheidung beim König, in der von Pegasos beim Volk. Dort wird eine monarchische, hier eine demokratische Verfassung vorausgesetzt. Weiter aber — und das ist entscheidend — handelt es sich in beiden Geschichten um ganz verschiedene Culte. In der einen um den des Dionysos Eleuthereus im alten Tempel am Südfuss der Burg, in der anderen um den des Dionysos ὄρθος in einem Heiligthum der Horen, dessen Lage wir nicht kennen; denn die von M. Mayer (Ath. Mitth. XVII 1892 S. 270) versuchte Fixirung beim Hause des Pulytion ist doch sehr problematisch. Ob übrigens dieser Pegasos eine bloss mythische Figur ist, bleibt noch näher zu untersuchen. Wäre er eine Schöpfung des sechsten Jahrhunderts und seine Geschichte der mythische Reflex der Einführung des Dionysos Eleuthereus, so könnte sie kaum mit der Reception des Gottes schliessen. Denn gerade die Leute, die die Stiftung des Dionysostempels ἐν ἕστει miterlebt hatten, konnten doch am wenigsten glauben oder erzählen, dass schon in der Königszeit ein ländlicher Priester das Bild nach Athen gebracht habe. Und warum sollte die Tradition nicht den Namen des bei jener Stiftung in Peisistraticher Zeit beteiligten Priesters bewahrt und dieser wirklich Πήγασος geheissen haben? Mit dem Poseidonischen Ross hat die Figur natürlich nichts weiter gemein, als den Namen, der sich zu Ἰππασος, Λάμασος, Ἴεσος stellt. Amphiktion hat also nichts mit den Dionysos Ἐλευθερεῖς und folglich auch nichts mit den grossen Dionysien zu thun. Charakteristisch in seinem Verhältniss zu Dionysos bleibt die Beziehung zur Weinmischung und dass er ausser dem Dionysos ὄρθος auch den Nymphen einen Altar stiftet und zwar gleichfalls im Temenos der Horen. Das deutet eher auf den Ἀηραῖο als den Ἐλευθερεῖς. und wenn Amphiktion überhaupt mit irgend einem der attischen Dionysosfeste in Verbindung gebracht worden ist, so dürften das noch am ehesten die Anthesterien gewesen sein. Doch könnte auch diese Verbindung nur secundär sein, denn selbstverständlich sind die Anthesterien in Attika viel älter als Amphiktion.

Aber nur die Mischung des Weines lernt Amphiktion von Dionysos. Der Weinbau selbst wird als bereits bekannt vorausgesetzt: ihn hat Dionysos längst die Bauern Attikas gelehrt. Auf dem Lande ist er früher gewesen, als in der Stadt: aber durch seinen Besuch bei Amphiktion wird sein Cult gewissermassen erst hoffähig.

Dionysos' Ankunft in Attika fällt also vor Amphiktion. Es ist wahrscheinlich, dass man überall auf dem Lande, wo immer man die Rebe baute, von dem Besuch des Dionysos erzählte. Ueberliefert sind solche Sagen aus den Dörfern am Abhang des Pentelikon, Semachidai und Ikaria. In Semachidai wird Dionysos von den Töchtern des eponymen Heros Semachos gastfrei aufgenommen, wofür er sie zu seinen Priesterinnen bestellt und mit der Nebris ausstattet.<sup>9)</sup> Aber diese Localsage wird weit in Schatten gestellt durch die von Ikaria, die ihren grösseren Ruhm in der älteren Zeit ihrer Verknüpfung mit den Anfängen des Dramas, in der jüngeren dem Gedicht des Eratosthenes verdankt. Beachtenswerth ist, dass auch hier die Tochter des gastfreundlichen Landmanns eine hervorragende Rolle spielt. Natürlich wurden beide Sagen ursprünglich nur ganz im Allgemeinen in die graue Vorzeit verlegt. Ihre Datirung ist, wie fast stets in solchen Fällen, secundär. Der Besuch des

<sup>9)</sup> Steph. Byz. v. Σημαχίδα. Eusebius II p. 30 Schöne.

Dionysos bei Ikarios wird bei Apollodor II 19,7 unter König Pandion angesetzt, womit Eusebius insofern übereinstimmt, als er die Ankunft des Dionysos in Hellas unter demselben König verzeichnet (II 44 Schöne), während vorher (II 30) die Ansetzung des Besuches bei Semachos unter Amphiktion ausdrücklich als abweichende Erzählung einzelner Autoren gekennzeichnet ist. Die Datirung nach Pandion wird also wohl der attischen Chronik entnommen sein. Man darf daran erinnern, dass das Fest dieses Königs, die Pandia,<sup>10)</sup> den mit der ikarischen Sage engverbundenen städtischen Dionysien unmittelbar voranging. Danach ist dann wohl auch die Ankunft der Demeter in Eleusis, die man natürlich mit der des Dionysos in Attika synchronistisch zusammenbrachte, datirt worden, nicht etwa umgekehrt. Denn für den Synchronismus von Keleos und Pandion bietet, so viel ich sehe, die Sage keinen Anhalt. Man hat ja freilich die Gleichung Erechtheus-Eumolpos, obgleich auch an dieser im Alterthum durch Substituierung des Immarados gerüttelt worden ist. Aber Eumolpos ist bekanntlich entweder der Urenkel des Keleos,<sup>11)</sup> dann war dieser zwei Generationen älter als Pandion, oder er ist der Sohn des Poseidon und mit Keleos überhaupt nicht verwandt. Von der eleusinischen Königsliste aus liess sich also die Datirung von Demeters Ankunft unter Pandion schlechterdings nicht gewinnen. Der Besuch des Dionysos bei Semachos wird hingegen, wie wir sahen, schon unter Amphiktion angesetzt. Ribbeck könnte an sich Recht haben, wenn er meint, dass die Semachiden hiermit die Ikarier übertrumpfen wollten; aber das eigentlich Massgebende wird doch wohl gewesen sein, dass Dionysos, wenn er dem Amphiktion die Kunst der Weinmischung lehrt, schon vorher irgend einem anderen Attiker, also Semachos, die Weinbereitung gelehrt haben musste.

Auf die oben aufgeworfene Frage haben wir somit eine doppelte Antwort gefunden. Unter Amphiktion und unter Pandion ist Dionysos ins Land gekommen. Welchen der beiden Besuche hatte nun der Maler des Bildes im Auge? Constatiren wir zunächst, dass sowohl durch das Pallasidol und den vermuthlichen Oelbaum, als durch die Uebereinstimmung der Situation mit der Notiz des Pausanias, die Akropolis als Schauplatz gesichert, somit die Besuche bei Semachos und Ikarios ausgeschlossen sind. So bliebe also der Besuch bei Amphiktion; allein auch hier stossen wir auf Schwierigkeiten. Wir finden Silen allein, ohne Dionysos, ohne ein weiteres Mitglied des Thiasos. Wir müssten also, wenn es sich um den Besuch bei Amphiktion handelte, annehmen, dass der Alte seinem Herrn und Gebieter vorausgeeilt sei, gewissermassen als Quartiermacher, eine Rolle, die doch seinem bequemen Charakter wenig angemessen wäre. Vielmehr hat uns bereits die blosse Betrachtung des Bildes gezeigt, dass Silen sich von dem Thiasos verirrt und seinen Herrn verloren haben muss. So werden wir doch wieder auf die Sagen von Semachidai und Icaria zurückgeführt. Während Dionysos bei den Bauern weilt, wird sein alter Erzieher auf die Akropolis verschlagen, so dass auch die Stadt an seinem ersten Aufenthalt des Dionysos in Attika einen bescheidenen Antheil erhält. Diese Legende von dem auf der Burg rastenden Silen konnte natürlich ebensogut an die Sage von Semachidai als an die von

<sup>10)</sup> S. v. Wilamowitz Aus Kydathen 133.

<sup>11)</sup> So Istros. s. Wellmann *de Istro Callimachio* p. 5. 59. 160. Kalkmann Pausanias der Perieget 268 A. 1, Töpffer Attische Genealogie 26 ff.

Ikaria angeknüpft werden. Aber die letztere hat schon um ihrer grösseren Berühmtheit von vorne herein den besseren Anspruch. Dazu kommt, dass sich nur im Rahmen dieser Sage plausible Benennungen für die beiden Frauen finden lassen, die wir auf dem Bilde um Silen beschäftigt sehen. Von Amphiktion erzählt zwar Pausanias I 2,6, dass er mit einer Tochter des Kranaos vermählt gewesen sei, und diese liesse sich also zur Noth in der einen der beiden Frauen erkennen. Aber wer ist dann die zweite? Denn von einer Tochter des Amphiktion wird nirgends berichtet. Pandions Töchter hingegen sind allbekannt, Prokne und Philomele, und es trifft sich gut, dass diese auch sonst Beziehungen zu dem Lieblingsland des Dionysos, Thrakien, haben. Und wenn Ovid *met.* VI 587 die Prokne sich an einem Dionysosfest betheiligen lässt, so kann das freilich sein eigener Einfall sein, verdient aber doch immerhin notirt zu werden. Prokne und Philomele also sind es, die hier den ermatteten Silen pflegen. Den Mädchen fällt diese Aufgabe zu, gerade wie in Semachidai und Ikaria gegenüber dem Dionysos. Und nach dem oben Gesagten verstehen wir jetzt auch das Staunen der einen; denn nicht nur die Art des Trinkens, auch das Getränk selbst ist ihr etwas ganz Neues.

---

Die früheren Deutungen heranzuziehen haben wir bis jetzt, um uns die Unbefangenheit nicht zu trüben, absichtlich vermieden. Jetzt wo wir über die Bedeutung des Vorgangs und die Namen der dargestellten Personen ins Reine gekommen sind, lohnt es sich immerhin einen Blick auf sie zu werfen, nicht nur aus historischem, sondern vor allem aus methodischem Interesse. Da zeigt sich denn, dass Gerhard, dessen man ja am Winckelmannstage besonders gerne gedenkt, wie er zuerst den Thatbestand festgestellt hat, auch der richtigen Deutung ganz nahe gekommen ist und sich eigentlich nur in der Benennung der beiden weiblichen Figuren vergriffen hat.

Die ersten Deutungsversuche, die der herculanensischen Akademiker, nehmen jenen nur in der Einbildung des Zeichners Paderni existirenden Knaben, den übrigens einige für ein Mädchen halten, zum Ausgangspunkt. In dem Alten, der ebenso wohl ein Heros als ein Hirte sein könne, vermuthet man den Erzieher. Gegenüber der sich niederbeugenden und, wie man annahm, das Kind liebkosenden Frau schwankt man, ob sie eine Hirtin oder eine Nymphe sei; jedenfalls aber hält man sie für die Amme des Kindes. Die Frau aber, die sich an das von Paderni als Pferd gezeichnete Thier anlehnt, gilt für die Mutter des Knaben oder wenigstens für eine in hervorragender Weise an seinem Schicksal interessirte Persönlichkeit. Schon in dieser allgemeinen Charakteristik verräth sich das Hin- und Herschwanken der Meinungen; noch mehr aber bei den Versuchen, die einzelnen Figuren zu benennen, wobei übrigens die Unsicherheit der Erklärung offen eingestanden wird. Im Text werden drei Deutungen zur Auswahl gestellt. Die erste erkennt in der Gruppe rechts Phoinix und Achilleus. Der Alte weise den Knaben auf den Altar hin, um ihn zur Frömmigkeit zu ermahnen. Eine Amme des Achilleus werde allerdings niemals erwähnt, aber natürlich müsse er eine solche gehabt haben. Die Frau links aber sei die Personification von Phthia, dessen Rossereichtum durch das Pferd sym-

bolisirt werde. Die beiden anderen Deutungen messen diesem Pferd eine noch grössere Bedeutung zu. Die eine operirt mit der arkadischen Sage von der Geburt des Poseidon.<sup>12)</sup> Der Knabe ist ihr Poseidon, der Alte der Hirte, dem Rhea das Kind anvertraut habe und der mit erhobenem Zeigefinger Verschwiegenheit gelobe. Mit dieser Handbewegung correspondire der Schweigen gebietende Gestus der links stehenden Rhea, hinter der das Fohlen angebracht sei, das sie dem Kronos statt des Poseidon darbieten wolle. Die Frau rechts endlich sei die Nymphe Arne, die Amme des Poseidon. Der dritte Vorschlag sieht in dem Ross den Arion, in der daran gelehnten Frau dessen Mutter Demeter, in dem Kinde, das ein Mädchen sein soll, die Despoina, in dem Alten deren Erzieher Anytos und in der zweiten Frau eine Nymphe, die mit der Pflege der Despoina betraut werden solle. Also Demeter mit ihren Kindern, die sie dem Poseidon geboren hat. Ihr schweigengebietender Gestus beziehe sich auf den *monstruoso parto*. Eine vierte Deutung, die auf Melanippe, die ihre Zwillinge unter einer Pferdeheerde verbirgt, wird in der Anmerkung abgelehnt, merkwürdigerweise nicht, weil nur ein Knabe dargestellt ist, sondern mit der Motivirung, dass es auch noch andere Heroen gäbe, die unter Füllen aufgewachsen seien.

H. K. E. Köhler, der ein halbes Jahrhundert später mit nicht weniger als neun Interpretationsversuchen hervortrat, ist zwar von den früheren in den *Pitture* vorgetragenen Deutungen, nicht zum wenigsten von der dort abgelehnten auf Melanippe, stark beeinflusst, unterscheidet sich aber von den herculanensischen Akademikern ganz wesentlich durch die Tendenz, das Schwergewicht der Darstellung auf der linken Seite zu suchen und die Gruppe rechts durch die Hypothese, dass dort ein Alter die Geschichte der links dargestellten Heroine erzähle, in ihrer Bedeutung für den Vorgang herabzudrücken. Ihm beschäftigt also vor allem das Verhältniss der Frau zu dem Ross, und es ist nicht zu viel behauptet, wenn man sagt, dass er hinsichtlich der Beziehungen, die zwischen einem Pferd und einer Frau überhaupt denkbar sind, alle Möglichkeiten erschöpft hat — bis auf die beiden einfachsten, dass das Thier ihr Reitpferd oder ihrer Wartung anvertraut sei. Ihm ist das Ross bald eine Metamorphose dieser Frau selbst oder eine von ihr an einer andern Person vollzogene Verzauberung, bald der Gegenstand ihrer Rede, bald ihre Amme oder die ihres Kindes, bald ihre Mutter, ihr Liebhaber, ihr Bruder. Uebrigens muss zu seiner Ehre bemerkt werden, dass er acht von diesen Deutungen nur vorträgt, um zu beweisen, *combien il est facile d'expliquer les monuments de l'antiquité, lorsqu'on se borne à quelques probabilités*, und sich um so nachdrücklicher für die neunte zu entscheiden, die freilich um kein Haar besser ist als die übrigen. Zuerst denkt er an Melanippe, aber nicht die Tochter des Aiolos, sondern deren Mutter, die Tochter des Chiron, die von den Göttern wegen Missbrauchs ihrer Prophetengabe in eine Stute verwandelt wird. Sie wird also hier sowohl in ihrer natürlichen als in ihrer verwandelten Gestalt vorgeführt, etwa wie die älteren Vasenmaler Thetis zugleich in menschlicher Gestalt und in ihren Metamorphosen darstellen. Rechts befindet sich ihre Mutter Chariklo und — zwar nicht Chiron selber, aber ein Lehrer, den sich dieser für seine zahlreichen heroischen Zöglinge hält, und einem von diesen erzählt der Herr Magister eben die traurige Geschichte von der

<sup>12)</sup> Preller Griech. Mythologie I<sup>4</sup> 588, Wentzel Philol. L. 385.

Melanippe. Oder zweitens, es ist doch die Tochter des Aiolos, aber in dem Moment, wo sie Artemis, die in der Frau links zu erkennen ist, in eine Stute verwandelt hat. Die Deutung der Gruppe rechts bleibt dieselbe. Oder Cassandra neben dem trojanischen Pferd; rechts, diesmal ausnahmsweise als Zuhörer, Aeneas Kreusa und Askanios. Oder viertens, das Ross ist die Nährerin des Knaben, also haben wir Alope und rechts den kleinen Hippothoon bei dem Hirtenpaar, das ihn aufziehen soll. Oder die Frau selbst ist das Pflegekind des Rosses, also fünftens, Camilla und rechts ihr Vater Metabus mit anderen Familienmitgliedern. Oder sechstens, das Ross hat die Frau nicht nur genährt sondern auch geboren; dann ist diese Epona, aber diesmal nicht leibhaftig, sondern als Bildwerk zu denken, das ihr Vater Stellus den Seinigen zeigt. Ist aber das Ross, das, wie man sieht, bisher bald lebendig, bald aus Holz, bald aus Stein, stets aber als Stute gedacht wird, vielmehr ein Hengst, so bieten sich gleich zwei Deutungen, die siebente und achte. Wir haben entweder die Tochter des Hippomenes vor uns: *ἵππος καὶ ζώη*, und rechts Hippomenes mit seiner Frau und einem Knaben, dem er die Geschichte seiner älteren Schwester erzählt, oder Philyra, die Mutter des Chiron, die Kronos in Rossegestalt befruchtet hat; die Gruppe rechts ist dann dieselbe wie bei den beiden ersten Deutungen. In beiden Fällen aber sind Ross und Frau wieder als eine plastische Gruppe zu denken. Die Auffassung als Mutter und Sohn war durch die dritte Deutung der herculanensischen Akademiker schon vorweggenommen. Bleibt also die als Bruder und Schwester. Diese stellt nun in der That Köhler als die neunte und endgültige auf, indem er direct an jene Deutung der Akademiker anknüpft. Wie diese, sieht er in dem Ross den Arion, in der Frau aber nicht dessen Mutter Demeter, sondern dessen Schwester Despoina, und rechts hätten wir Adrast, der in Gegenwart seiner Gemahlin Amphikleia seinem Sohne Aigialeus von dem Siege erzählt, den er in Nemea mit dem Arion errungen hat; die Vase im Hintergrund ist das Denkmal dieses Sieges.

Aus diesen hohen Sphären hat Thiersch das Pferd wieder in das gewöhnliche Leben zurückversetzt, indem er es zuerst aussprach, dass es nichts sei als ein einfaches Reitthier. Dies erkannt zu haben ist sein entschiedenes Verdienst. Aber die weitere Folgerung, dass die daran gelebte Frau die Reiterin sein müsse, war voreilig, und die Deutung auf eine Scene aus dem Oidipus auf Kolonos völlig verfehlt. Rechts glaubte Thiersch nämlich Oidipus und Antigone, links Ismene erkennen zu dürfen, wofür der einzige Anhalt war, dass diese nach den Worten der Antigone auf einem Pferde geritten kommt: *Ἄντρας ἐπὶ πῶλον βεβῶσαν* V. 313. Der Knabe soll der Führer des blinden Oidipus sein, wofür auf den Knaben des Teiresias in der Antigone verwiesen wird. Aber neben Antigone wäre ein solcher zweiter Führer doch ein schwer verständlicher Pleonasmus.

Als Thiersch seine Abhandlung, eine Gratulationsschrift der Universität München zur silbernen Hochzeit des bayrischen Königspaares, schrieb, lag Gerhards Beschreibung und Jorios Abbildung, durch die die Interpretation auf eine ganz neue Basis gestellt wurde, bereits seit einer Reihe von Jahren vor, und es ist eigentlich schwer zu verstehen, wie sie Thiersch unbekannt bleiben konnten. Gerhard hat denn auch in den Neapler Bildwerken den Alten sofort richtig als Silen bezeichnet und bereits auf die Pausaniasstelle hingewiesen, die den Schlüssel für die Deutung enthält. Die Frauen liess er damals noch unbenannt und sprach nur im allgemeinen von einem „Cerealisch-bacchischen Mythos“.

Viele Jahre später aber<sup>13)</sup> hielt er es für denkbar, dass die dem Silen „traulich gesellte“ Frau Demeter sei, „welche in der Person des Silen den zukünftigen bacchischen Segen des Landes zuerst begrüsst und durch eine Athenerin, etwa Kraanae, deren Gemahl Amphiktyon den Dionysos zuerst gastlich aufnahm, zugleich auch das Thier des Silen ihrer Pflege empfohlen sein lässt.“ Dass in diesem Falle Demeter deutlicher charakterisirt sein müsste, dass überhaupt eine solche Begegnung der in vieler Beziehung exclusivsten unter allen Göttinnen mit dem derben Silen nur denkbar sein würde, wenn ein drastischer Effect beabsichtigt wäre, und selbst dann kaum, das noch besonders hervorzuheben lohnt sich eigentlich nicht, da Gerhard selbst die Deutung nur mit grosser Reserve ausspricht.

Helbig hat sie denn auch mit Recht abgelehnt und nur an der Bezeichnung des sitzenden Alten als Silen festgehalten. Er möchte am liebsten an eine Genrescene aus dem Leben dieses bacchischen Dämons denken und die Frauen für Bacchantinnen halten. Da sie aber als solche nicht charakterisirt sind, vielmehr ihre „ernste und würdige Erscheinungsweise“ dieser Auffassung direct widerspricht, so hält er es für gerathen, auf eine bestimmte Erklärung der Darstellung überhaupt zu verzichten.

Seitdem ist das Bild meines Wissens überhaupt nicht mehr beachtet worden.

---

<sup>13)</sup> Bilderkreis von Eleusis, Abh. d. Berl. Akad. 1863 S. 560 A. 346.



### III.

Welcher Zeit gehört das Original des Bildes an? Schon der erste Blick lässt erkennen, dass wir es mit einer ganz andern Kunstrichtung zu thun haben, wie bei den vier übrigen Bildern.<sup>1)</sup> Wir befinden uns in einer erheblich späteren Periode. Das lehrt zum Theil auch schon die ganze Erscheinung der drei Figuren, vor allem ihre Gewandung, mit deren Prüfung wir beginnen wollen.

<sup>1)</sup> Das Bild mit der Tragödienscene hat allerdings kürzlich A. Körte in die Zeit Alexanders herabrücken wollen (Deutsche Litteraturzeitung 1899, S. 1687). Er beruft sich dafür auf die Behandlung der Partie über den Augen, die den Einfluss des Skopas verrathe, und auf das Fehlen der reichen, bunten Stickereien, richtiger wohl Webereien, die angeblich für die Bühnentracht des 5. Jahrhunderts charakteristisch sein sollen. Nun, die für so frühe Zeit beanstandete Behandlung der Partie über den Augen findet sich ebenso bei dem Eurytion und der Hippodameia auf dem Bilde mit dem Kentaurenkampf, dessen Entstehung im 5. Jahrhundert Körte selbst zugiebt. Ich habe auf diese Uebereinstimmung auch in dem letzten Programm S. 36 hingewiesen, eine Stelle, die Körte übersehen zu haben scheint. Und die buntgewebten, d. h. mit figurlichen Streifen geschmückten Gewänder, wie sie auf der Neapler Satyrvasse und dem Berliner Andromedakrater erscheinen? Nun, zunächst muss betont werden, dass beide Bildwerke jünger sind als 428, in welches Jahr ich das Original des Tragödienbildes setze. Woher weiss man denn, dass diese Decoration der Theatergewänder nicht erst in der Zeit nach 428 aufgekommen ist, wo sie sich auch auf anderen Bildwerken findet, die mit der Bühne nicht das Geringste zu thun haben, wie z. B. die melische Gigantenvase (s. unten S. 22 A. 14) oder die Talosvase? Woher weiss man denn, dass solche kostbare Stoffe damals nicht wirklich auch im täglichen Leben getragen wurden? Zeigt doch die Sargdecke aus Kertsch, ohne Zweifel ein milesisches Fabrikat, dieselbe Decoration (*Compte-rendu* 1878, 1879, Taf. 4). Doch ich höre schon die Antwort: diese Bühnengewänder sind ja das alte prächtige Götterkleid; sie sind von den Götterbildern entlehnt und von Anfang an für die ursprünglich nur Götter agirenden Schauspieler charakteristisch, können mithin nie und nimmermehr erst am Ende des 5. Jahrhunderts aufgekommen sein. Diese Behauptung Bethes (*Prolegomena* 42, *Arch. Jahrb.* XI, 1896, S. 294) muss endlich einmal auf ihr richtiges Maass zurückgeführt werden, damit sie nicht noch mehr Unheil anrichte, als sie schon gethan hat. Das Eigenthümliche an der Theatertracht ist doch nicht sowohl die Buntheit, als der Schnitt, vor allem die langen Aermel. Man zeige mir nun doch einmal ein altes Götterbild, das den *χιτών χειριδωτός* trüge. Im 4. Jahrhundert allerdings trägt Dionysos auf choregischen Reliefs und Vasen diese „höchlich singulare“ Gewandung (Benndorf, *Oesterr. Jahreshfte* II, 261), aber hier ist gerade umgekehrt die Anlehnung an die Bühnentracht unverkennbar. Der Aermelchiton ist ganz zweifellos asiatisch, und wie und wann er auf die attische Bühne gekommen ist, diese Frage lässt sich mit aller Bestimmtheit beantworten. Die ältesten uns bekannten Dramen zeigen deutlich die Tendenz, dem Chor, dem damaligen Hauptträger der Handlung, aber auch den Schauspielern ein exotisches Gepräge zu geben. Man

Zuerst der Silen. Nicht einer aus der Schaar der Halbpferde ist es, wie sie den Chor im Satyrspiel bildeten, sondern der zu einer bestimmten Individualität verdichtete Erzieher und Begleiter des Dionysos, eine Entwicklung, die sich bekanntlich durch das Satyrspiel vollzog, das einen

denke an die Phoenissen des Phrynichos, die Hiketiden und die Perser des Aischylos. Damals wird der asiatische Schnitt der Theatergewänder eingeführt und bald verallgemeinert worden sein, während vorher die Bühnengestalten und gewiss auch die Götter unter ihnen wohl den langen ionischen Chiton, sicherlich aber nicht die *χιτῶνες* getragen haben, deren Einführung denn auch, wenigstens chronologisch gewiss richtig, dem Aischylos zugeschrieben wird. Und was die Muster anlangt, so beachte man wohl, dass sich die Figurenreihen zwar auf dem Obergewand, dem Peplos der Götterbilder, z. B. auf den Vasen des Hierou (Gerhard, Trinksch. u. Gef. 4. 5 = Wien. Vorlegebl. A 4, *Mon. d. Inst.* IX 43 = Wien. Vorlegebl. A 7) bei dem Dionysosidol und der Pherephatta, niemals aber auf dem Untergewand finden. Bethé hat dies nicht genügend auseinandergehalten. Die felderartige Musterung des dorischen Untergewandes, wie wir sie auf den Vasen des Klitias und Exekias, der Mittelstreifen, wie wir ihn an der Artemis der Nikandre u. a. sehen, sind etwas principiell Verschiedenes. Mit der Einführung des ionischen Chitons verschwanden auch die bunten Muster, und als nach den Perserkriegen wieder die dorische Tracht in veredelter Form die Herrschaft gewann, blieb auch diese zunächst ungemustert. Bald aber, etwa seit der Mitte des Jahrhunderts, kamen jene reich gemusterten und z. Th. auch schon mit Figurenreihen geschmückten Gewänder auf; aber sehr bezeichnend ist es zuerst der kurze, ärmellose, zuweilen über einem ionischen Unterkleid getragene Männerchiton, der in dieser Weise geschmückt wird, so bei den Dioskuren auf der Meidiasvase und der Talosvase, dem Dionysos auf dem Petersburger Krater mit Apollons Ankunft in Delphi (*Compte-rendu* 1861, Taf. 4 = Wien. Vorlegebl. II 7), dem Hephaistos auf dem Krater aus Chiusi (*Mon. d. Inst.* III 30 = Wien. Vorlegebl. III 2), alles Fälle, wo von einer Nachahmung alter Götterbilder oder von einem Einfluss des Theaters nicht die Rede sein kann. Die Entwicklung dieser Gewanddecoration, die immerhin auf das Festkleid beschränkt gewesen sein mag, zu verfolgen, würde eine interessante und lohnende Aufgabe sein. Aber so viel wird schon jetzt nach dem Gesagten klar sein, dass es sich in der That um eine in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts sich allmählich vollziehende Entwicklung, nicht um ein archaisirendes Festhalten an einer alten Götter- oder Theatertracht handelt. Auf die Bühnentracht muss diese Decoration vielmehr erst einmal übertragen worden sein und dass dies bereits um 428 geschehen sei, ist eine gänzlich ungerechtfertigte, durch den Charakter der damaligen Stücke und den damaligen Stand des Bühnenwesens mit nichten empfohlene Annahme. Auch die Stelzschuhe der Phaidra macht Körte gegen die Entstehung des Tragödienbildes im 5. Jahrhundert geltend, indem er jetzt meine frühere irrthümliche Ansicht adoptirt, als ob der Stelzschuh der alten Tragödie fremd gewesen sei. Bunte, gemusterte Gewänder und keine Stelzschuhe, das sollen die charakteristischen Zeichen für die Bühnentracht des 5. Jahrhunderts sein. Freilich, so sehen wir die Andromeda auf dem jetzt in Berlin befindlichen Krater (Arch. Jahrb. 1896, Taf. 2), aber dessen Bedeutung für unsere Kenntniss des antiken Bühnenwesens ist überhaupt gewaltig überschätzt worden, weshalb ich ihn auch in dem letzten Programm geflissentlich aus dem Spiel gelassen habe. Wie wenig der Vasenmaler sich hinsichtlich des Costüms an das Theater anlehnte, zeigt sich schon darin, dass Kepheus und Perseus nur mit Himation und Chlamys dargestellt sind. Und Andromeda ist gar mit blossen Füßen gezeichnet. Die Schuhe sollen ihr also vermutlich später, in der Scene, wo sie vom Felsen gelöst wird, vor den Augen der Zuschauer angezogen worden sein? Der Maler würde der Asiatic Andromeda genau dasselbe Costüm gegeben haben, auch wenn er den Stoff nicht aus einer Tragödie entnommen hätte. Er steht in dieser Hinsicht auf demselben Standpunkt wie der Maler der Talosvase. Ebenso hatte ich absichtlich bei Seite gelassen die Erzählung des Demochares von Aischines' Sturz in der Rolle des Oinomaos (vit. Aesch. 3, p. 269 Westerm.). die Körte wieder einmal zum Beweis dafür dienen muss, dass um die Mitte des 4. Jahrhunderts der Stelzschuh gebräuchlich war. In Wahrheit würde die Geschichte für den Stelzschuh gar nichts beweisen, selbst wenn sie authentisch wäre. „Aischines stürzte in der Rolle des Oinomaos zu Boden, als er den Pelops verfolgte“, so lautet der Bericht; dass der Stelzschuh die Schuld des Falles war, schieben die Interpreten unter; er kann ebenso gut bei dem heftigen Lauf über den Saum seines langen Theaterchitons gestolpert sein. „Und der Chorlehrer Sannion richtete ihn wieder auf“, heisst es weiter;

der Silene unter die Schauspieler aufnahm, und die in *Kyklops* des Euripides bereits abgeschlossen vorliegt. Bis auf die Spitzohren, die sich übrigens nur vermuthen, nicht constatiren lassen, ist alles Thierige abgestreift. Selbst das Schwänzchen fehlt, wenigstens ist es nicht sichtbar, und es ist nicht wahrscheinlich, dass es der Maler verborgen haben würde, wenn er sich den Silen damit ausgestattet gedacht hätte. Zuweilen fehlt das Schwänzchen auch in der Plastik, z. B. bei dem hellenistischen Torso des Berliner Museums Nr. 277, und an dem das Dionysoskind wartenden Silen ist es wenigstens nur ganz discret angedeutet. Das Pantherfell, das unser Silen um die Hüften trägt, findet sich vereinzelt schon bei den Silenen der rothfigurigen Vasen strengen Stiles<sup>3)</sup>, und zwar dort meistens chlamysartig um die Schulter getragen. Häufiger trägt es Silen auf den etruskischen Spiegeln.<sup>4)</sup> Auch auf der Ficoronischen Ciste finden wir es, sowie auf der Rückseite von Asteas' Heraklesvase. In der jüngeren Plastik sind die Beispiele zu gewöhnlich, um hier aufgezählt zu werden. Wichtiger ist aber, dass es auch der Silen auf der Neapler Satyrspielvase über die Schulter geworfen hat. Es gehörte also zur Bühnen-tracht; freilich wohl nicht immer. Endlich sein Reitthier, der Esel. Stephani hat einst die Behauptung aufgestellt, „die enge und bevorzugte Verknüpfung des Esels mit Silen sei eine erst in römischer Zeit ausgebildete Vorstellung“,<sup>4)</sup> und richtig ist allerdings, dass wir in der attischen Kunst des sechsten und fünften Jahrhunderts einen Silen auf dem Esel wenigstens auf den erhaltenen Bildwerken niemals finden. Dafür aber reitet auf den Vasen Dionysos selbst auf diesem Thier<sup>5)</sup>, ebenso Mänaden<sup>6)</sup> und

darans macht man „musste ihn aufrichten, weil er es allein nicht konnte“. Ich sollte meinen, schon der Chiton machte das Aufstehen nicht leicht; aber selbst wenn Aischines sich ohne Mühe selber wieder hätte erheben können, liegt es in der Natur der Sache, dass ihm Jemand von dem Theaterpersonal zu Hilfe kam. Aber die Geschichte ist nicht einmal wahr, sondern klärlieh will der Neffe die bekannten Stellen der Kranzrede (180. 242) durch weitere Ausführungen übertrumpfen, und das Misstrauen des Biographen: *εἰ ἄρα πιστευτέον αὐτῶν λεγόντι περὶ Αἰσχίνου* ist sehr am Platze. Wäre dem Aischines dergleichen passirt, so hätte sich Demosthenes es gewiss nicht entgehen lassen, den Vorfall drastisch auszumalen. Die Erfindung verräth sich in dem höchst ungeschickt aus der *Midiana* 58 entnommenen Chorlehrer Sannion und in der Bezeichnung des Schauspielers Ischandros als Dichter. Uebrigens lässt sich das oben angeführte Axiom Körtes sehr leicht durch die pompejanischen Friesbilder (*Mon. d. Inst.* XI tav. XXX—XXXII, vgl. das vorige Programm S. 25 ff.) ad absurdum führen. In welche Zeit er diese setzen will, hat er wohlweislich verschwiegen. Ins 4. Jahrhundert? Wo ist dann der nach ihm damals aufkommende Stelzschuh? Ins fünfte? Wo sind die bunten Gewänder? Man wird mir nicht zumuthen, auf solche Argumente hin die im vorigen Programm begründete Datirung des Tragödienbildes anzugeben. Es gehört, was übrigens jedem sein Stilgefühl von selbst sagen sollte, ins 5. Jahrhundert.

<sup>3)</sup> So z. B. Hartwig, Meisterschalen VI (Oltos?), XXXI (Hieron), XXXII, XXXIII (Brygos), LXXII (Meister mit der Ranke).

<sup>3)</sup> Gerhard 101. 102. 302. 313. 314. Körte V, 38.

<sup>4)</sup> *Compte-rendu* 1863 S. 239.

<sup>5)</sup> Ein schwarzfiguriges Beispiel Gerhard Anserlesene Vasenbilder 38, ein rothfiguriges Hartwig Meisterschalen XXXII (Brygos?). Vgl. ferner die Ravenser Vase *Compte-rendu* 1863 Taf. V 3, wo das Ruhebett, auf dem Dionysos mit einer Geliebten sitzt, von einem Esel getragen wird. Auch auf dem im fünften dieser Winkelmannsprogramme veröffentlichten Jattaschen Krater ist der Esel, mit dem sich der Satyrknabe beschäftigt, von Heydemann gewiss richtig als das Reitthier des Dionysos aufgefasst. S. auch Stephani *Compte-rendu* 1863 S. 229 ff.

<sup>6)</sup> *Mon. d. Inst.* VI 7, mehr bei Stephani a. O. S. 238 A. 1.

Satyrn.<sup>7)</sup> Hephaistos, den man sonst auch in diesem Zusammenhang zu nennen pflegt, lassen wir besser aus dem Spiel, da ihm als Handwerker-gott der Esel obnehin eignet. Aber die angeführten Beispiele zeigen bereits zur Genüge, dass der Esel schon seit dem sechsten Jahrhundert im bakchischen Thiasos kein Fremdling war. Dazu kommt dann die hübsche Geschichte, die bei Eratosthenes<sup>8)</sup> leider namenlos überliefert und daher für uns undatirbar ist, wie Dionysos mit seinem gesammten Thiasos zu Esel in den Gigantenkampf zieht, und die Riesen vor dem Gebrüll dieser Thiere die Flucht ergreifen. Wenn wir nun auf den Vasen keinen Silen zu Esel finden, so erklärt sich das daraus, dass er damals noch nicht zu einer individuellen Einzelfigur verdichtet war. Für die Vasen treten aber die Münzen ein, namentlich die von Mende und Nacona, die der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zugewiesen werden, s. die Vignetten S. 17<sup>9)</sup>. Sie zeigen Silen bald auf dem Esel reitend, in sitzender oder liegender Stellung, bald neben dem Thiere stehend und es am Ohr ziehend. Ein Motiv aber, das wir sowohl in Nordgriechenland als in Sicilien finden, dürfte auch in Athen nicht unbekannt gewesen sein. Die Frage ist überhaupt die: seit wann wird der Esel aus einem Gemeingut des Thiasos zu dem spezifischen Reitthier des Silen? Das ist er bekanntlich in der Kaiserzeit, wo der auf dem Esel reitende Silen eine beliebte Figur auf den Sarkophagen ist<sup>10)</sup>, und schon Ovid<sup>11)</sup> schildert gern, wie er *piger pandi tergo residebat aselli*. Aber darum braucht das Motiv noch lange keine römische Erfindung zu sein. Lukian in seiner Schilderung der beiden Unterfeldherren des Dionysos auf seinem indischen Feldzug sagt von Silen: ἐπ' ὄρου τὰ πολλὰ ἰππεύοντα (*Bacch.* 2). Dass er dabei ältere Gedichte im Auge hat, ist von Graef<sup>12)</sup> zwar mehr angedeutet als bewiesen, es ist aber ganz sicher, da Pan und Silen unbedingt zu den ältesten Theilnehmern am indischen Feldzug gehören müssen, der seine dichterische und bildliche Ausgestaltung bald nach Alexander, vielleicht sogar noch zu dessen Lebzeiten gefunden hat. Aber aufgekommen ist das Motiv sicher schon früher, denn es hängt ersichtlich nicht mit der Vorstellung von Silen als Krieger, sondern als bequemem Herrn zusammen.

<sup>7)</sup> Stephani a. O. S. 239. Besonders beliebt ist die Darstellung, wie die Satyrn die widerspenstigen Thiere vorwärts treiben, woran dann wieder der eine Münztypus von Mende anknüpft, s. die Vignette c.

<sup>8)</sup> *Catasterismi* p. 92 Rob., vgl. auch die nur in den lateinischen Uebersetzungen (a. O. p. 90) erhaltene Erzählung, wie sich Dionysos von einem Esel über einen Fluss tragen lässt.

<sup>9)</sup> a) Mende nach Percy Gardener *Types of greek coins* VII 7, vgl. Head *Hist. num.* 187; — b) u. c) Mende nach Imhoof-Blumer *Monnaies grecques* pl. C. 19, 20; — d) Nacona nach *Cat. of the greek coins in the Brit. Mus. Sicily* p. 119, vgl. Head *Hist. num.* p. 139. Ein ähnlicher Typus begegnet in der Kaiserzeit auf Münzen von Silandos, Imhoof-Blumer a. O. p. 389.

<sup>10)</sup> Aufrecht reitend auf einem nur in einer Zeichnung dal Pozzos (früher bei Franks, jetzt im britischen Museum) erhaltenen Sarkophagdeckel, mit beiden Händen eine Fruchtschüssel hebend in Pal. Doria (Braun *Ant. Marmorwerke* I 8, Matz-Duhn 2717), auf dem Esel gelagert und die Leier spielend im Vatican (Visconti *Mus. Chiaramonti* XXXV), meistens aber trunken und von zwei Satyrn gestützt, im Britischen Museum (*Ann. Marbl.* X 39), in Pal. Mattei (*Mon. Matth.* III 8, 2, Matz-Duhn 2300), weiter auf einem früher in Villa Gentili befindlichen Sarkophag (Gerhard *Ant. Bildw.* 109. 110) und sehr schön auf einem unpublicirten Sarkophag in Lyon; vgl. Stephani a. a. O. S. 239 A. 5.

<sup>11)</sup> *Fast.* I 399. III 749. VI 339. *Met.* IV 25.

<sup>12)</sup> *De Bacchi expeditione Indica* p. 5.

Bei Prokne und Philomele haben wir unser Augenmerk vornehmlich auf die Gewandung zu richten. Der feine ionische Chiton, der lange, die ganze Figur umhüllende Mantel, das ist die Tracht, wie wir sie bei vornehmen Frauen seit dem vierten Jahrhundert zu finden gewohnt sind, man denke z. B. an die Musen des Praxiteles. In derselben Zeit ist auch die Verhüllung des Hauptes durch den emporgezogenen Mantel, welche Drapirung wir bei der einen der Schwestern finden und bei der andern für einen früheren Moment voraussetzen haben, besonders beliebt, und zwar nicht nur bei Matronen, wie der Demeter von Knidos und der gewiss auf ein Vorbild dieser Zeit zurückgehenden Herculanenserin, sondern auch bei Mädchen, wie der Tochter des Iobates auf der bereits oben erwähnten Vase, die auch durch die Art, wie sie den Mantel über die linke Schulter zurückgeworfen hat, an die sich zu Silen niederbeugende Königstochter erinnert. Ich bilde sie daher hier ab und setze daneben zwei Terrakotten, bei welchen die besprochene Drapirung des Mantels bekanntlich besonders beliebt ist. Die eine ist eine Gruppe aus Korinth, die in den *Monuments grecs publiés par l'association pour l'en-*



*couragement des études grecques* 1876 pl. 1 veröffentlicht ist und dort auf Demeter und Kore gedeutet wird, schwerlich mit Recht. Es sind wohl, nach der Entblössung der einen und dem Ball, den sie in der Hand hält, zu urtheilen, zwei Hetären. Die andere Terrakotte ist die bereits oben erwähnte Figur aus Tanagra (Furtwängler Sammlung Sabouroff II Taf. 104). Auch auf attischen Grabreliefs des vierten Jahrhunderts ist das Gewandmotiv bekanntlich sehr gewöhnlich. Ich habe aber lieber die Terrakotten herangezogen, weil das links stehende Mädchen unseres Bildes in seiner lässig vornehmen Haltung selbst beinahe wie eine Tanagräerin wirkt.

Für die Datirung unseres Bildes hat uns diese Betrachtung leider nicht so viel gelehrt, als man wünschen möchte. Zwar dass es nicht älter sein könne als das vierte Jahrhundert, ergibt sich wohl aus dem Gesagten mit hinreichender Bestimmtheit, und man wird wohl am meisten geneigt sein,



es gerade dieser Epoche, der Zeit des Praxiteles, zuzuweisen. Sollte aber jemand mit der Datirung bis ins dritte Jahrhundert hinabgehen, so wüsste ich nicht, wie man ihn widerlegen wollte.

Auch die formelle Betrachtung wird kaum einen festeren chronologischen Anhalt ergeben. Zunächst ein Detail, die Profilstellung des Mädchens rechts, bei der das zweite Auge eben noch wie



verloren sichtbar ist. Aus dem fünften Jahrhundert kenne ich keine ganz entsprechende Analogie; aber etwas der Tendenz nach Verwandtes ist es doch, wenn der Versuch gemacht wird, bei Rückenansicht des Körpers das Gesicht in verlorenem Profil zu zeigen. Hierfür zwei Beispiele. Zunächst die dreimal wiederkehrende Figur eines gegen einen von oben kämpfenden Gott anstürmenden Giganten,<sup>13)</sup> die ich obenstehend abbilde. Sie findet sich a) auf der melischen Gigantenvase<sup>14)</sup>, b) auf der Tanagräischen Pelike, die zu einer Episode des Gigantenkampfes einzelne Figuren derselben Komposition verwendet<sup>15)</sup>, und c) auf dem ruveser Eimer.<sup>16)</sup> Die erste Vase habe ich,<sup>17)</sup> die dritte hat Max Mayer<sup>18)</sup> auf das Gemälde des Pheidias auf der Innenseite des Schildes der Parthenos zurückführen wollen. Das zweite Beispiel ist die fortschwebende Nereide (s. die beistehende Abbildung) auf der Thetisvase von Kamiros, die ich mit Parrhasios<sup>19)</sup> in Verbindung bringen möchte. Und für diesen, der *in lineis extremis palmam adeptus est*, wäre ein solches Experiment ganz besonders

<sup>13)</sup> Dieselbe Figur kehrt auch am Hals der Perservase zu einem Athener umgestaltet wieder, *Ann. d. Inst.* XLV 1873 tav. A. B, Wiener Vorlegebl. VII 6 b.

<sup>14)</sup> *Monuments grecs* 1875 pl. 2 (danach Wiener Vorlegebl. VIII 7).

<sup>15)</sup> *Ἐφημερίς ἀρχαιολογική* 1883 πίν. 7.

<sup>16)</sup> *Monumenti dell' Istituto* IX 6.

<sup>17)</sup> *Arch. Zeit.* 1884 S. 47, *Arch. März.* S. 24 A. 1.

<sup>18)</sup> *Titanen und Giganten* S. 268 ff.

<sup>19)</sup> In diesen Programmen XVIII S. 70, XXII S. 4.

passend; denn gerade vom verlorenen Profil gilt ja, was ihm Plinius XXXV 67 nachrühmt; *ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat*. Indessen, wenn auch, wie ich in den Archäologischen Märchen S. 73 gezeigt zu haben glaube, Parrhasios schon zur Zeit des peloponnesischen Krieges thätig gewesen sein muss, so hoch lässt er sich doch nicht hinaufrücken, dass er noch den greisen Pheidias beeinflusst haben könnte. Wenn also wirklich die melische Gigantenvase von jenem Gemälde des Pheidias abhängig ist, woran ich nach wie vor festhalten möchte, so kann das verlorene Profil nicht erst von Parrhasios erfunden, muss vielmehr schon in der nächsten Malergeneration nach Polygnot aufgekommen sein. In der folgenden Zeit versuchte man dann ähnliches bei der Vorderansicht des Gesichts; eine interessante Probe hiervon ist der Mädchenkopf auf unserem Bilde.

Weit wichtiger aber ist es, dass unser Bild auch hinsichtlich der Perspective einen bedeutenden Fortschritt bezeichnet. Wir haben zwar bereits bei den zwei Bildern, die wir dem Kreise des Zeuxis zuweisen zu sollen glaubten, der Quadriga und dem Kentaurenkampf, den Versuch gefunden, die dritte Dimension für die Malerei zu erobern<sup>20)</sup>, aber dort wuchs die ganze Komposition in derselben Richtung entweder in die Tiefe hinein oder aus ihr heraus. Sie liess sich schematisch als eine Linie denken, die zu der Bildfläche einen spitzen Winkel bildet. Wenn wir hingegen unser Bild in ein Linearschema umzusetzen versuchen, so erhalten wir zwei Linien, die nach der Mitte zu convergieren, also einen nach dem Beschauer hin offenen spitzen Winkel bilden, dessen Scheitelpunkt in der Tiefe der Bildfläche liegt. Der entfernteste Gegenstand, der Oelbaum, nimmt genau die Mitte des Bildes ein. Daran schliesst sich links, eine geschlossene Einheit bildend oder, wenn wir bei dem linearen Schema bleiben wollen, eine ungebrochene Linie darstellend, die Gruppe des Mädchens mit dem Esel, rechts das Palladion und die Gruppe des Mädchens mit dem Silen, also keine einheitliche, sondern eine intermittierende Linie. Durch diese zweite Gruppe kommt aber eine weitere Feinheit in die Komposition. Nur wenn wir sie als Einheit fassen, bezeichnet sie zusammen mit dem Palladion die Richtung nach links, dem Centrum des Bildes zu. In sich selbst zeigt sie eine Verschiebung nach rechts, die durch die auf dem dritten Plan angebrachte Platane noch verstärkt wird, läuft also der Richtung der linken Gruppe bis zu einem gewissen Grade parallel. Hierdurch wird der Eindruck, als ob man in eine Sackgasse blicke, paralysirt, indem sich am rechten Rande die Bewegung in die Ferne geltend macht. Ohne dies Correctiv würden wir, mit Hildebrand<sup>21)</sup> zu reden, das Nahe als das Weite und die Ferne als die Enge empfinden und uns in unserm Raumgefühl allzu sehr beengt fühlen. Eine solche Beengung entspricht allerdings bis zu einem gewissen Grade dem intimen Charakter des Vorganges; aber sie durfte nicht zu einseitig betont werden. Man sieht, der Maler gehört einer Schule an, die dem Problem der Anordnung der Massen nach der Tiefe zu eingehende Aufmerksamkeit schenkt.

Die Ausbildung der perspectivischen Malerei, zu der sich natürlich Ansätze schon im fünften Jahrhundert finden, muss in die Zeit zwischen Zeuxis und Apelles fallen. Durch wen und an welchem

<sup>20)</sup> Vgl. XXII. Hallisches Winckelmanns-Programm S. 4.

<sup>21)</sup> Problem der Form S. 56.

Ort sie erfolgt ist, darüber besitzen wir keine directe Ueberlieferung, aber wenn wir von Pamphilos hören, dass er *praecipue arithmetica et geometria eruditus* gewesen sei, *sine quibus negabat artem perfici posse*<sup>22)</sup>, so liegt es doch sehr nahe, ihm einen wesentlichen Antheil an dieser Entwicklung zuzuschreiben. Dazu passt die ganze Stellung der sikyonischen Schule. Die begabtesten Maler aus den verschiedensten Städten begaben sich dort in die Lehre, und ihrem Einfluss war es zu danken, dass das Zeichnen unter die Lehrgegenstände des Elementarunterrichts aufgenommen wurde. Offenbar war Sikyon im vierten Jahrhundert ebenso die hohe Schule für die Maler, wie Athen im fünften für die Bildhauer. Dass nun das Bild des „müden Silen“, falls nicht sein Maler geradezu der sikyonischen Schule angehören sollte, doch wenigstens stark von ihr beeinflusst ist, wird auch durch folgende Erwägung wahrscheinlich gemacht.

Für den Eindruck der Tiefenbeugung ist von erheblicher Wichtigkeit der in Verkürzung dargestellte Esel. Man weiss freilich, dass Verkürzungen, namentlich von Thierfiguren, bereits sowohl auf schwarzfigurigen Vasen als auf rothfigurigen strengen Stils zu finden sind<sup>23)</sup>, aber auch bei den am besten gelungenen Beispielen, ja selbst bei dem zeitlich unserem Bilde am nächsten stehenden, dem



berühmten Zweigespann auf der Jattaschen Kyknosvase<sup>24)</sup>, das ich des Vergleiches halber hier abbilde, wird der Eindruck einer Bewegung in die Tiefe kaum erreicht; alles bleibt Fläche. Auf unserem Bilde trägt zu der Tiefenvorstellung allerdings auch der in derselben Richtung angebrachte Oelbaum wesentlich bei.<sup>25)</sup> Die Hauptsache bleibt aber doch die correcte Zeichnung des verkürzten Thieres und die abgetönte Farbe. Da trifft es sich nun gut, dass das berühmteste Beispiel für solche Verkürzung, von dem uns unsere Quellen berichten, gerade einem Meister der sikyonischen Schule angehört. Ich meine natürlich die *bovm immolatio* des Pausias, die Plinius XXXV 126 zu folgendem Excurs veranlasst: *eam primus invenit picturam, quam postea imitati sunt multi, aequavit nemo. ante omnia cum longitudinem bovis ostendi vellet, adversum eum pinxit, non transversum, et abunde intellegitur amplitudo, dein, cum omnes quae volunt eminentia videri candicanti faciant colore, quae conduunt nigro, hic totum bovem atri coloris fecit umbræque corpus ex ipsa dedit, magna prorsus arte in uequo extantia ostendente et in confracto solida*

<sup>22)</sup> Plinius XXXV 76.

<sup>23)</sup> Vgl. Hartwig Meisterschalen S. 108 A. 1. Auch für den Esel auf der Iliupersis des Polygnot ist diese Verkürzung ausdrücklich bezeugt, XVII. Hallisches Winkelmanns-Programm S. 54.

<sup>24)</sup> *Bullettino napoletano* n. s. I 1853 tav. VI; danach Wiener Vorlegeblätter Ser. III Taf. IV 1. Vgl. Jatta *Catalogo* nr. 1088.

<sup>25)</sup> „Es darf nichts aus dem Bilde auf uns zukommen, sondern wir müssen in das Bild hineinschreiten, um eine einheitliche Tiefenbewegung zu behalten. Das gelingt nur dadurch, dass hinter der Verkürzung etwas ist, was den Blick und die Tiefenvorstellung stark nach hinten zieht, — also irgend eine Ferne. Indem sich so die Verkürzung nach hinten

*omnia*. Brunn<sup>26)</sup> hat zur Veranschaulichung auf das bekannte Pferd des Alexandermosaiks verwiesen, aber abgesehen davon, dass dieses von hinten gesehen wird, ist dort auch der Eindruck der Tiefenbewegung keineswegs so erreicht, wie bei unserem Bilde, — vielleicht durch die Schuld des Mosaicisten, aber jedenfalls ist zu beachten, dass ein Gegenstand im Hintergrund, der die Tiefenbewegung weiterführen könnte, fehlt. Helbig verweist auf das pompejanische Bild mit dem Stieropfer (Nr. 1911), dessen Veröffentlichung noch immer aussteht. Aber auch dort wird das verkürzte Thier vom Rücken gesehen und ist überdies von weisser Farbe. Sowohl hinsichtlich der Färbung als der Stellung ist der Esel auf unserm Bilde<sup>27)</sup> eine weit bessere Analogie zu jenem Stiere des Pausias. Wir dürfen also getrost den Maler des „müden Silen“ zu jenen von Plinius erwähnten Nachahmern des sikyonischen Meisters rechnen.

So sehr dies alles zu einer Datirung ins vierte Jahrhundert und zu einer Zuthellung des Bildes an die sikyonische Schule lockt, so muss doch immer wieder betont werden, dass wir von der Malerei des dritten Jahrhunderts zu wenig wissen, um diese Periode ohne weiteres ausschliessen. Und manches in dem Bilde athmet doch wirklich alexandrinischen Geist. Silen, den die frühere Zeit gern im obscönen Verkehr mit Mänaden zeigt, erscheint hier in Gesellschaft vornehmer Frauen. Jeder lascive Gedanke ist ausgeschlossen. Gerade in dieser für den alten Trinker so ungewöhnlichen Situation liegt das Neue und, wenn man will, Pikante. Und dann, das Staunen der Mädchen über den seltsamen Gast ist doch eine Art Kritik, wie sie die Epigonzeit den mythologischen Gebilden der Vorzeit gegenüber empfindet. Der Satyr wundert sich über sein Schwänzchen, der Knabe und sein Liebchen betrachten erstaunt das gefundene Erotennest. Aber freilich finden sich Vorläufer dazu schon ziemlich früh. Schon die Satyrn des Timanthes, die den Daumen des Kyklopen mit dem Thyrsos messen, gehören in gewisser Beziehung hierher.

Dass das Original des Gemäldes sich in Athen befand, wird man, wenn anders unsere Erklärung zutrifft, mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen. Ein Athener braucht der Maler darum natürlich nicht gewesen zu sein. Den Anlass der Weihung können wir selbstverständlich so wenig errathen, wie bei dem Kentaurenbilde. Dass das Anathem einem dramatischen Sieg galt, erscheint durch den Gegenstand ausgeschlossen; an einen lyrischen Sieg könnte man allenfalls denken. Aber andererseits genügt es ja, dass der Schauplatz der Legende die Burg war, um deren bildliche Verherrlichung auf einem Votivgemälde für die Burggöttin zu rechtfertigen.

---

stark fortsetzt, wird sie in die allgemeine Tiefenbewegung eingereiht und bezeichnet bloss eine zur gegenständlichen Anschauung gewordene Strecke. Andererseits übernimmt die durch den Hintergrund angeregte Tiefenbewegung die Arbeit, die Verkürzung zu verstärken, und entlastet damit die in der verkürzten Form liegenden Anregungen zur Tiefenvorstellung.“ Hildebrand a. O. 53.

<sup>26)</sup> Künstlergeschichte II 148.

<sup>27)</sup> Vergleichen liesse sich übrigens auch das in Vorderansicht verkürzte Pferd auf einem der schönen Bilder aus Stabiae Helbig 1389a (*Pitt. d'Erc.* IV 44, Ternite 3. Abth. I 5, *Strena Helbigiana* S. 269). Aber der Maler hat es in eine Thür gestellt und so auf alle Tiefenwirkung verzichtet.

## Excurs

### über den Ostfries des sog. Theseions.

Die schattenhafte Gestalt des attischen Königs Amphiktion, mit der wir uns oben S. 9 ff. eingehend beschäftigt haben, will Sauer auf dem östlichen Theseionfries erkennen. einem Bildwerke, das bisher den energischsten Deutungsversuchen auch der gewandtesten Interpreten beharrlichen Widerstand geleistet hat. Auch Sauer hat nach meiner Ansicht das Wort des Räthsels nicht gefunden, ebenso wenig bin ich selbst im Stande, eine abschliessende Lösung zu bieten, und wer von jeder archäologischen Interpretation fertige Resultate verlangt, der möge das Folgende ungelesen lassen. Wer aber mit mir der Ansicht ist, dass schon ein klarer Einblick in den Charakter des dargestellten Vorgangs ein nicht zu verachtender Gewinn und die scharfe Formulirung des Problems häufig der Interpretation bestes Theil ist, den darf ich vielleicht bitten, mit mir die Folgerungen zu ziehen, die sich aus den neuen von Sauer aufgestellten Gesichtspunkten ergeben. Denn in der That hat dieser der ganzen Frage eine neue Basis gegeben und der bisher in einer schweren, wenn auch verzeihlichen Täuschung befindlichen Exegese die richtige Bahn gewiesen, ein grosses Verdienst, fast grösser als das, auf dieser Grundlage nun die richtige Benennung der Figuren zu finden, worauf wir, wie ich überzeugt bin, nicht mehr lange zu warten haben werden. Eine kleine Förderung zu diesem Ziel hin hoffe ich durch die folgenden Betrachtungen zu bieten, die ich zwar schon in dem Litterarischen Centralblatt kurz angedeutet habe, aber gerade darum hier etwas näher ausführen und begründen möchte.

Zunächst also will ich nochmals in Kürze zeigen, warum Sauers eigene Deutung abzulehnen ist. Nicht darum, weil die nach ihm auf dem Fries dargestellte Sage uns in dieser Form nirgend auch nur annähernd überliefert, sondern von dem Interpreten selbst aus sehr dürftigen Elementen construirt ist. Dieses Recht gestehe ich vielmehr den Exegeten ohne Weiteres zu. Ja, ich muss behaupten, dass ich es im vorliegenden Falle als ein sicheres Resultat der stattlichen Reihe verfehlter Erklärungen betrachte, dass uns die Sage, um die es sich handelt, überhaupt nicht litterarisch überliefert ist. Der Interpret hat also geradezu die Pflicht, sie aus der Darstellung heraus zu reconstruiren. Nur muss der auf solche Weise gewonnene Mythos mit der uns ja hinreichend bekannten attischen Sagenanschauung des fünften Jahrhunderts im Einklang stehen und sich mit der bildlichen Darstellung möglichst vollkommen decken. An beidem gebricht es bei der Sauer'schen Deutung. Erichthonios, der von Hephaistos auf mystische Weise Erzeugte und von der Erde Geborene, soll in der Hauptfigur, dem stolzen und kühnen jugendlichen Vorkämpfer in der Mitte erkannt werden, und der Gegenstand der ganzen Darstellung soll sein, wie er den König Amphiktion, der sich die Herrschaft angemasst hat, bekämpft, besiegt und vertreibt. Den Hergang stellt sich Sauer folgendermassen vor. Amphiktion befindet sich auf der Burg, die ihm die Pelasger verschanzt haben. Erichthonios mit den Seinen ist eben im Begriff, das Pelargikon zu stürmen, das der Bildhauer in beispielloser Kühnheit durch vier steineschiebende Pelasger, „die lebendig gewordene Mauer“, symbolisch bezeichnet. Diese barbarischen Knechte des Amphiktion leisten allein noch Widerstand, seine attischen Anhänger wenden

sich zur Flucht: nur in der unmittelbaren Umgebung des bereits verzagenden Königs, der in der Mittelfigur der rechten Eckscene erkannt wird, bereitet man noch einen letzten Versuch der Gegenwehr vor. Diese Handlung, behaupte ich, steht im Widerspruch mit unverrückbaren Zügen der attischen Sage. Erichthonios wächst auf der Burg im Tempel der Athena auf, als Pflegesohn des Kekrops, aber von der Göttin selbst erzogen. Die älteste Sage, die von Amphiktion noch nichts wusste, wird erzählt haben, dass er, nachdem des Kekrops eigener Sohn Erysichthon gestorben war, einfach in dessen Rechte eingetreten sei. Später, als zwischen Kekrops und Erichthonios Amphiktion und obendrein noch Kranaos eingeschoben wurde, musste freilich der Pflegling der Athena, um die Herrschaft zu erlangen, erst den fremden Usurpator vertreiben, wie dies denn auch bei Apollodor III 19, 6, 6 und bei Pausanias I 2, 6 zu lesen steht. Schwerlich aber hat man sich diesen Vorgang näher ausgemalt; sollte man es doch gethan haben, so ist es gewiss nicht in der Form geschehen, dass Amphiktion den Erichthonios von der Burg und aus der Stadt vertrieb, dieser dann in einer der Domen oder gar ausserhalb Attikas Schutz suchte und darauf mit fremder, wenigstens nicht stadtathenischer Hilfe die Akropolis stürmte; denn das sind alles unmittelbare Consequenzen aus Sauer's Deutung, wenn er sie auch selbst nicht gezogen hat. Apollodor knüpft die Erlangung der Herrschaft unmittelbar an die Jugendpflege an: *ἐν δὲ τῷ τεμένει τραφεὶς Ἐριχθόνιος ἐπὶ αὐτῆς Ἀθηνᾶς, ἐμβαλὼν Ἀμφικτιόνα ἐβασίλευσεν Ἀθηνῶν.* Soll Athena geduldet haben, dass man ihren Schützling aus ihrem eigenen Tempel vertrieb? Nein, Erichthonios ist mit der Akropolis so eng verwachsen, dass er nicht einmal zeitweilig von ihr entfernt, am wenigsten aber als Stürmer auf die Burg und als Zerstörer der Burgmauer gedacht werden kann. Pausanias sagt: *ἐπὶ Ἐριχθονίου καὶ τῶν συνεπιστάτων ἐκπίπτει*, stellt sich also den Hergang als eine Revolution vor. Diese kann sich aber ganz gut auch innerhalb der Burgmauer abspielen, falls man sich Amphiktion dort oben wohnend vorstellte. Notwendig ist dies freilich keineswegs. Den Palast des Aigeus denkt man sich beim Delphinion gelegen<sup>1)</sup>, und Amphiktion, den kein Cult und kein Denkmal mit der Burg verknüpft, kann ganz wohl im Ilisosthal unter den thessalischen Cultstätten beim Grabe seines Vaters Deukalion wohnend gedacht worden sein. Und weiter, ist es überhaupt denkbar, dass die Sage von einer Zerstörung des Hortes der Burg, des Pelargikon, erzählt haben sollte, einer Zerstörung durch den eigenen Landeskönig und, wenn wir einer weiteren Hypothese Sauer's Glauben schenken, obendrein durch den Blitzstrahl des Zeus, was doch bedeuten würde, dass es nicht wieder aufgerichtet werden durfte? Aber lassen wir diese auch aus anderen Gründen unhaltbare Hypothese fallen, sehen wir auch von der bereits an anderer Stelle von mir aufgeworfenen Frage ab, wer denn dem Erichthonios die durch Wunderkraft errichtete Burgmauer wieder repariren soll, wenn er die Baumeister selbst erschlägt: die Sage konnte unmöglich in dieser Weise eines der ehrwürdigsten Denkmäler der Heimath schänden; mochte es auch thatsächlich in historischer Zeit gebrochen sein und nur noch in Trümmern daliegen, selbst diese Trümmer hat um diese Zeit noch der delphische Gott als heilig bezeichnet. Aber nicht nur die Sage, auch das Bildwerk selbst sträubt sich gegen die Erklärung von Sauer. Eine Mauer durch ihre Baumeister, die die einzelnen Bausteine

<sup>1)</sup> Phutarch *Thes.* 12, vgl. Wachsmuth, *Stadt Athen* I S. 411.



in der Luft vor sich herschieben, zu symbolisieren, ist nicht nur ein Wagestück, das Sauer selbst als eine Umschreibung des Undarstellbaren bezeichnet, sondern gelinde gesagt eine Unklarheit, die den schärfsten Tadel verdienen würde. Wie die Pelasger nach der Vorstellung des fünften Jahrhunderts die riesigen Steine handhabten, darüber bringt uns ein soeben in der *Strena Helbigiana* S. 116 f. von Hauser veröffentlichtes Vasenbild erwünschte Aufklärung. Sie schwingen sie keineswegs wie Federbälle in den Händen, sondern schleppen sie mühsam auf der Schulter herbei. Und wie sollen wir es verstehen, dass zwei dieser Pelasger, die doch als symbolische Mauer an die Stelle, wo wir uns diese denken sollen, gefesselt sein müssten, weit ausserhalb der Mauer gefangen und verwundet werden? Das zeigt doch, dass diese Riesen vor dem andringenden Helden langsam zurückweichen. Zuerst haben sie ganz links gestanden, dort wo wir die Scene der Fesselung sehen; der Held hat sie mächtig anstürmend bis zur Mitte des Frieses zurückgetrieben. Der Weg, den er zurückgelegt hat, wird sehr geschickt durch den Gefesselten und den Gefallenen bezeichnet. Endlich kommt bei Sauer's Erklärung ein sehr wesentlicher Punkt der Darstellung nicht völlig zu seinem Recht. Wie von der einen Seite nur die Riesen, so kämpft von der anderen nur der Hauptheld, der vermeintliche Erichthionios. Seine Gefährten, obgleich sie mit Helm und Schild, Speer und Schwert versehen sind, kämpfen gar nicht, sondern eilen nur hinter jenem Helden her. Das hat Sauer selbst namentlich hinsichtlich der beiden ersten Krieger auf dem oben abgebildeten Stück, die man sich früher gegen einander kämpfend dachte, sehr richtig festgestellt. Und selbst wenn sie die Waffen schwingen, was grösstentheils auf unsicherer Annahme beruht, thun sie es nicht zum Stoss oder Schlag. Zwar will Sauer zwei Löcher am Leibe des gefallenen Riesen als Speerwunden deuten, die ihm dann allerdings von einem seiner bewaffneten Gegner beigebracht sein müssten. Aber die Gestalt der Löcher ist einer solchen Auffassung keineswegs günstig, wenn ich sie auch nicht plausibel zu erklären vermag. Diese Krieger also ziehen ihrem Führer nach wie die Aehrenleser dem Schnitter. Selbst die ihm auf der Ferse Folgenden machen keine Miene, ihm bei seinem Kampfe zu helfen, am wenigsten in Sauer's Ergänzung; solcher Bundesgenossen hätte Erichthionios wahrscheinlich entzathen können.

Aber doch enthält Sauer's Besprechung einen ausserordentlich fruchtbringenden Gedanken. Sehr richtig sagt er, dass die gewaltigen Felsblöcke von den Riesen nicht, wie man bisher allgemein



annahm, geschleudert werden. Ein Vergleich mit den steinschleudernden Kentauren des Westfrieses stellt dies völlig ausser Frage. „Was vor Augen steht, ist, dass die Steine, als wenn sie an den Händen der Pelasger hafteten, von ihnen frei durch die Luft geschoben werden“, sagt Sauer, abgesehen von der Benennung der Gestalten, sehr richtig. Am deutlichsten ist dies Festhaften bei der zweiten dieser mächtigen Gestalten, die nicht schiebt, sondern die linke Hand, an der der Felsblock gleichsam festklebt, gesenkt hat oder vielleicht auch eben emporheben will. „Das Wunder ist da“, sagt Sauer wieder sehr richtig, aber sehr vorschnell nimmt er an, dass das Wunder einfach erfolglos und zwecklos sei, wenn man die Steine als Schutz- oder Trutzwaffen auffasse, da sie weder genügende Deckung gewähren noch den Gegner ernsthaft schädigen könnten. Suchen wir lieber zuerst zu verstehen, wie die Riesen mit jenen Felsen operiren, wobei ich den Leser bitte, die Textabbildungen zu Rathe zu ziehen, die, mit freundlicher Erlaubniss der Bruckmannschen Verlagsbuchhandlung nach Tafel 406. 407 der Brunn'schen Denkmäler verkleinert, den mittleren von den beiden Göttergruppen eingeschlossenen Theil des Frieses zeigen. Prüfen wir nun zuerst die Stellung der beiden Riesen — ich behalte der Einfachheit wegen diese Bezeichnung von allerdings sehr bedingter Richtigkeit bei — der beiden Riesen also, die allein noch energischen Widerstand leisten. In Rückenansicht, den linken Arm im Stoss oder nach dem Stoss weit vorgestreckt, den rechten zum Stoss ausholend gekrümmt und weit zurückgenommen, ist das nicht ganz und gar die Haltung von Faustkämpfern? Freilich stehen sie nicht wie am Boden festgewachsen da, wie wir sie auf Vasen zu sehen pflegen. Der vordere prallt vor dem Ansturm des Helden zurück, der zweite stürmt eben erst heran; es handelt sich ja auch nicht um Faustkampf in der Palästra, sondern um Faustkampf auf dem Schlachtfeld. Die an den Händen klebenden oder vielleicht sogar festgewachsenen Felsstücke sollen offenbar die Wucht des Stosses und des Schlages in's Grausige steigern; in dieser Fabelwelt der Riesen haben sie dieselbe Bedeutung wie im gewöhnlichen Leben die Faustriemen. Und nun vergleiche man damit die Stellung und Haltung des mit vorgestrecktem linken Arm mächtig andringenden Haupthelden; correspondirt sie nicht mit der der Riesen vollständig? Man denke sich bei dem vorderen Riesen die Felsblöcke, bei dem Helden das Himation weg, über das unten noch zu reden sein wird, und man hat die schönste Gruppe eines Faustkämpferpaares. Damit würde sich denn auch die Frage nach der Ergänzung des rechten

Armes sehr einfach lösen. Dass er erhoben gewesen sein muss, bedarf keines Beweises. Dass er keine Stoss- oder Hiebwaaffe geführt haben könne, hat Sauer S. 109 meines Erachtens zur Evidenz erwiesen. Aber ehe man sich entschloss, ihm das Symbol der Weltherrschaft, den Donnerkeil, zu geben, hätte man sich doch füglich erst überlegen sollen, ob er überhaupt eine Waaffe geführt habe. Wird die Figur in Haltung und Bewegung nicht mit einem Male verständlich, wenn wir sie uns mit geballter Faust zum Schlage ausholend denken? Zu Gunsten dieser Hypothese spricht auch, dass am Leibe des Gefallenen in dieser Gruppe keine Wunden sichtbar sind. Freilich könnten sie auch gemalt gewesen oder es könnte der Phantasie des Beschauers überlassen geblieben sein, ihr Vorhandensein zu errathen, aber es kommt noch ein Zweites hinzu: die bedeutende Entfernung zwischen dem Gefallenen und dem Sieger. Gerade dieser Umstand verleitet Sauer zu dem Schluss, dass der Held eine in die Ferne wirkende Waaffe geführt haben müsse. Aber wie, wenn er nur mit der Faust seine Gegner betäubt? Dann werden diese vielleicht eine Strecke weit zurücktaumeln und alsbald ihrer Sinne beraubt zu Boden stürzen. Und eben dieses Zurücktaumeln veranschaulicht uns der Riese zwischen dem Gefallenen und dem vordersten Kämpfer, dessen Bewegung Sauer sehr richtig als ein Wanken bezeichnet. Auch die von diesem vorgeschlagene Ergänzung des rechten Armes, dessen Hand an Stirn oder Oberkopf gefasst haben soll, können wir uns wohl gefallen lassen. Für einen, der durch einen Faustschlag an den Kopf getroffen ist, passt das vortrefflich. Wir würden also diese wichtigste Gruppe, die einzige des ganzen Frieses, in der wirklich gekämpft wird, so zu verstehen haben, dass die vier Riesen einer nach dem andern dem Helden zu dem ebenso eigenartigen als furchtbaren Faustkampfe gegenüberreten, der Reihe nach von ihm getroffen und, wenn nicht getödtet, so doch betäubt werden: zuerst der Gefallene, dann der Wankende, als dritter der jetzt zuvorderst stehende; und wenn dieser besiegt ist, muss auch noch der vierte, der eben erst herankommt, überwunden werden. Passt nun die gleiche Annahme auch für die beiden anderen gleichartigen Wesen, von denen der eine weit zurück hinter dem Sieger am Boden liegt, der andere in der nicht mit abgebildeten linken Eckgruppe eben gefesselt wird? Ich glaube dies getrost bejahen zu dürfen; wir müssen uns nur vorstellen, dass dem Helden auf seinem Wege vom linken Ende des Frieses bis zur Mitte schon zwei solcher Faustkämpfer entgegengetreten sind. Dass die angeblichen Wunden an dem Gefallenen auf der linken Frieshälfte sehr problematisch sind, haben wir schon oben constatirt. Dass er todt und nicht bloss betäubt sei, lässt sich nach seiner Lage gewiss nicht mit Bestimmtheit behaupten. Von dem Riesen in der linken Eckscene, dem ersten, den der Held getroffen hat, würden wir uns dann zu denken haben, dass er aus seiner Betäubung wieder erwacht ist und nun wehrlos und widerstandsunfähig von den Anhängern des Helden gefesselt wird, ein Loos, das vermutlich auch die übrigen Riesen erwartet.

Wenn sich, wie ich glaube, bisher alles gut zusammengeschlossen hat, so erhebt sich jetzt eine Frage, die ich zu lösen nicht im Stande bin. Was wird aus den Felsblöcken, die während des Faustkampfes an den Händen der Riesen festzuhaften scheinen, wie das Eisen am Magnet? Die beiden Gefallenen haben leere Hände, von dem Gefesselten ist dasselbe mit Bestimmtheit vorauszusetzen. Bei dem getroffenen Zurücktaumelnden haftet nur noch an der linken Hand der Stein, denn von einem an

der rechten Hand sitzenden müssten Spuren vorhanden sein. Nur der Kämpfende und der zum Kampf Herbeieilende haben noch an beiden Händen diesen wunderbaren Cestus. Also muss der Held die Macht haben diese Felsblöcke von den Händen seiner Gegner zu lösen und vielleicht gerade dadurch ihre Widerstandsfähigkeit zu brechen. Dass er, wenn er sich in den Kampf mit Zauberern einlässt, selbst mit Zauberkraft begabt gedacht wird, ist ja nicht befremdlich; aber man fragt sich, wo sind diese von den Händen der Riesen gelösten Felsblöcke hingekommen? Zergehen sie etwa unter der Berührung seiner Hand, wie Schnee in der Sonne?) und haben wir es so zu verstehen, dass er an den Felsen in der Rechten seines Gegners nur einfach seine Handfläche legt? Offenbar hängt diese Frage aufs engste mit der anderen ebenso unlösbaren zusammen, worauf denn das Festhaften der Steine an den Händen eigentlich beruhe. Vergeblich habe ich in der litterarischen Ueberlieferung und auch im Glauben anderer Völker nach einer ähnlichen Vorstellung gesucht. Wir können eben nur constatiren, dass der Künstler des Frieses dieses Wunder ganz unzweideutig dargestellt hat, unzweideutig wenigstens, nachdem uns Sauer die Augen geöffnet hat. Wer sich aber an die Lösung dieses Problems heranwagen will, der wird sich auch die Frage vorzulegen haben, ob diese wunderbaren Waffen denn wirklich Felsblöcke sind. Wenn ich sie mit den Steinsitzen der Götter vergleiche, so möchte ich das nicht unbedingt bejahen. Man könnte z. B. auch an Metallklumpen, vielleicht sogar in glühendem Zustand, denken, was durch Bemalung deutlicher gemacht sein konnte. Dass aber der Held thatsächlich über magische Kräfte gebietet, scheint mir noch durch einen anderen Zug unverkennbar angedeutet. Den Stein in der Linken seines Gegners, obgleich er ihm fast die Flanke berührt und schon die Falten seines Himations nach links und hinten drängt, scheint er gar nicht zu beachten, geschweige denn abzuwehren. „Er muss sich sehr sicher fühlen“, bemerkt Sauer durchaus treffend. Kein Zweifel, er ist unverwundbar. An seinem gefeierten Leib ist der von dem Riesen mit der Linken geführte Stoss abgeprallt; darum lässt dieser den linken Arm langsam herabsinken, holt aber gleichzeitig mit der Rechten zum Stoss aus. Diesen zweiten Stoss aber scheint der Held durch die blosser Berührung mit seiner linken Hand zu pariren, während er selbst die Rechte zum vernichtenden Schlage hebt.

Ehe wir unseren Weg, der von hier ab ins Reich des Problematischen führt, weiter verfolgen, empfiehlt es sich zuerst festzustellen, ob ausser diesen sechs Riesen noch andere Figuren des Frieses zu den Gegnern des Helden gehören. Für die Gewaffneten links von der Hauptfigur hat bereits Sauer dies mit so durchschlagenden Gründen abgelehnt, dass ich mich mit dieser Annahme hier nicht aufzuhalten brauche. Dagegen glaubt Sauer ebenso entschieden sowohl in den beiden Laufenden rechts hinter den Riesen als in den fünf Figuren der von mir nicht mit abgebildeten rechten Eckgruppe Parteigenossen der Riesen erkennen zu dürfen. Von jenen Laufenden sei es klar, dass sie fliehen. Warum? Die Bewegung und nach Sauers durchaus plausibeler Ergänzung auch die Kopfwendung sind ganz dieselben, wie bei der Figur gleich hinter dem Helden und dem dieser verblüffend ähnlichen

---

?) Den Gedanken, dass die Erhöhungen, auf denen die beiden Gefallenen liegen, die zu einer breiartigen Masse zermalnten Felsen, ihre einstige Waffe, seien, möchte ich a limine abweisen. Offenbar hat diese Terrainangabe nur den Zweck, die Körper höher zu legen, um sie dem von unten blickenden Auge besser sichtbar zu machen.

Krieger der linken Eckscene, der, gleich hinter der Göttergruppe, zur Mittelszene überleitet. Wie diese beiden im Vorwärtstürmen ihre Gefährten auffordern, ihnen zu folgen, so ist es auch denkbar, dass die beiden fraglichen Krieger an den durch den Haupthelden beschäftigten Riesen vorbeigeht sind und sich nach der Kampfgruppe oder nach ihren weiter hinten befindlichen Genossen umblicken. Hätte der Künstler Flihende darstellen wollen, so dürfte man erwarten, dass wenigstens einer von ihnen noch den Speer rückwärts schleudern würde. Nach meiner Auffassung veranschaulichen sie die Folge des Sieges — die von den Riesen versperrte Bahn ist frei — und zusammen mit den beiden ähnlichen Figuren weiter links bilden sie Einschnitte in der Composition, die den Fortschritt der Vorwärtsbewegung markiren. Ueber die rechte Eckgruppe ist es trotz Sauer's eingehender Analyse auch jetzt noch schwer ein bestimmtes Urtheil zu fällen, da die Ergänzung fast aller Figuren problematisch bleibt. So viel scheint indessen sicher, dass der der Göttergruppe zunächst befindliche Krieger eine Bewegung nach links, also jenen beiden Heranlaufenden entgegen macht. Dadurch scheint allerdings der Gedanke ausgeschlossen, dass diese fünf auch von links her gekommen und als die ersten am Ziele angelangt seien. Aber ein feindliches Verhältniss zu der Partei des Helden und ein freundliches zu den Riesen folgt daraus noch keineswegs. Man kann sich z. B. vorstellen, dass sie in die Gewalt der Riesen gerathen seien und der ganze Kampf geführt werde, um sie zu befreien. Man kann sich auch vorstellen, dass sie dem Helden und seiner Schaar entgegenziehen und die Riesen das hindern wollen. Die Bewaffnung würde dieser letzteren Annahme günstiger sein und auch die allerdings nicht ganz einwandfreie Ergänzung des einen als Trompeter, des andern als Bogenschützen, wie sie Sauer vorgeschlagen hat, sich ganz gut mit ihr vertragen. Jedesfalls scheint es mir methodisch, Figuren, die in Tracht und Bewaffnung völlig mit einander übereinstimmen, nicht verschiedenen Parteien zuzuweisen, und daher möchte ich an dem Satze festhalten: die feindlichen Mächte, die auf diesem Frieze überwunden werden, sind einzig und allein durch die sechs Riesen repräsentirt.

Aber wer sind nun diese Riesen? Da sie über Zauberkräfte verfügen, denkt man natürlich zuerst an die Telchinen und die vielleicht nicht bedeutungslose Sechszahl erinnert an die sechs Igneten, die Poseidon mit der Telchinin Halia erzeugt hat. Mit Rücksicht auf diese Benennung habe ich oben auf die Möglichkeit hingewiesen, dass die Masse an den Händen der Riesen Metall sein könne. Aber die Sage bietet wenigstens in der überlieferten Fassung<sup>3)</sup> kein Moment, das sich mit der Darstellung auf dem Frieze in Beziehung bringen liesse. Und wie käme überhaupt eine rhodische Sage an einen athenischen Tempel? Allerdings gab es auch in Arkadien, Sikyon und Böotien Telchinen, und einmal hören wir, dass Apollon sie, und zwar in Wolfsgestalt, vernichtet habe (Serv. Aen. IV 377), aber die Nachrichten sind zu fragmentarisch, um eine feste Anknüpfung zu gestatten. Immerhin ist es möglich, dass der verschollene Mythos in dieser Richtung zu suchen ist.

Erwägt man andererseits, dass die Riesen Faustkämpfer sind, so wird manchem der Phlegyerkönig Phorbas in den Sinn kommen, den Apollon im Faustkampfe überwindet.<sup>4)</sup> Allerdings weiss

<sup>3)</sup> S. Preller, Griech. Mythologie I<sup>4</sup> S. 607.

<sup>4)</sup> Bekanntlich schon im homerischen Hymnos V. 211 erwähnt, vgl. Schol. II. *V* 660 und Philostrat *imag.* II 19.

wenigstens Philostrate nichts von Zauberkünsten noch von Steinen oder Metallklumpen, die an den Händen haften, sondern lässt Phorbas sich nach der üblichen Weise die Hände mit Riemen umwinden; auch ist nach den allerdings sehr dürftigen Zeugnissen, nur Phorbas selbst Faustkämpfer, nicht auch sein Volk oder, woran man ja ebenfalls denken könnte, seine Söhne. Aber im Bereich des mythologisch Denkbaren liegen beide Vorstellungen durchaus, sowohl die Uebertragung der Eigenschaft des Königs auf sein Volk, als die märchenhafte Ausmalung der Art des Zweikampfes. Liesse sich eine Zusammenschmelzung der Phlegyer mit den Telchinen wahrscheinlich machen, oder liessen sich auch jene als Zauberer erweisen, so wäre viel gewonnen. Begrifflich stehen ja die „Feuermänner“ den „Erzarbeitern“ nahe genug. Als Sieger haben wir beide Male Apollon gefunden, und diese Benennung der Hauptfigur des Frieses hat doch wirklich ausserordentlich viel für sich. Auch Sauer hat sie vorgeschwebt S. 126; aber er hat sie abgelehnt, weil er keine für den Gott passende Waffe fand, ein für uns hinfällig gewordener Gegengrund. Für einen Gott passt die Unverwundbarkeit und die magische Kraft der Hand, für einen Gott und nur für einen solchen, dass seine Anhänger ihm die Arbeit des Kampfes allein überlassen oder, wie wir den Vorgang vielleicht richtiger auffassen werden, dass während sein Volk in den Kampf zieht, er selbst sich an die Spitze stellt und als *πρόμαχος* die Feinde schlägt, wie Hermes mit dem Schabeisen des Palästriten nach tanagreischer Legende die Eretrier (Paus. IX 22, 2). Auf Apollon passt die sonst bei einem Kämpfer, namentlich einem heroischen, sehr auffallende Ausstattung mit dem Himation, auf Apollon die ganze Erscheinung, und die „gewisse Derbheit der Körperbaus“, die Sauer zu bemerken glaubt, wäre hier, wo er als Faustkämpfer erscheint, besonders passend. Wie sehr endlich die ganze Situation für den Gott passt, der sowohl *βοηδρόμιος* als Meister im Faustkampfe<sup>5)</sup> ist, darüber brauche ich keine Worte zu verlieren. Nun wollen wir uns erinnern, dass bereits ein so ausgezeichnete Kenner der attischen Topographie wie U. Köhler das Theseion für Apollon *πατρῷος* in Anspruch genommen und damit bei Löscheke und Maass Zustimmung gefunden hat. Eine Zeit lang schien ja freilich die Hephaisteion-Hypothese besser begründet, der auch ich mich noch bis vor kurzem rückhaltlos angeschlossen habe, aber es lässt sich nicht verkennen, dass in den letzten Jahren ihre Chancen ausserordentlich gefallen und dadurch die der Identifizierung mit dem Apollon-Tempel sehr gestiegen sind. Also auch von topographischer Seite würde der Deutung der Hauptfigur als Apollon nichts im Wege stehen.

Ich würde meine Pflicht als Interpret nicht ganz erfüllen, wenn ich nun nicht auch zu zeigen versuchte, wie sich von dem gewonnenen Standpunkt aus der ganze Vorgang verstehen liesse. Dass es sich dabei nur um eine Möglichkeit handelt, brauche ich wohl kaum noch besonders zu betonen; aber wo die litterarische Ueberlieferung versagt, sind wir eben auf den Versuch angewiesen, den Mythos zu rekonstruieren. Dass die Heerschaar, der Apollon als *βοηδρόμιος* voranzieht, Athener sind, versteht sich bei einem athenischen Tempelschmuck von selbst. Von den Phlegyern heisst es, dass sie von Apollon *πλείονα . . . τολμῶντες ἀδικήματα* auf Geheiss des Zeus vernichtet worden seien

<sup>5)</sup> Preller, Griech. Myth. I<sup>4</sup> S. 273; vgl. auch Plut. *quaest. conv.* p. 724 D *πύστι μὲν Ἀπόλλωνι Δελφοῦς ἱστοροῦσι θύειν.*

(Schol. II. N 301); namhaft gemacht werden von ihren Frevlthaten die Eroberung von Theben und die Zerstörung des delphischen Tempels. Localisirt werden sie von Pherekydes in der thessalischen Stadt Gyrtou, von Ephoros aber in Daulis, also an der Strasse nach Delphi, und dass ihr König Phorbas den Weg nach dem pythischen Heiligthume sperrt, wie in einem anderen Mythos Kyknos, und Apollon mit ihm *ὑπὲρ τῶν παρόδων* kämpft, weiss selbst noch Philostrat *im.* II 19. Es ist klar, dass nach dem ersten heiligen Krieg diese Phlegyer für das mythische Prototyp der bösen Phoker gelten konnten und wohl auch gegolten haben. Die Passage nach Delphi frei zu machen sind die Athener ausgezogen, aber der Gott selbst stellt sich an ihre Spitze und überwältigt die Frevler. Sollte dies richtig sein, so würden wir in der rechten Eckgruppe die Bewohner von Delphi zu erkennen haben und in der mittleren Figur, für die Sauer mit Recht einen bestimmten mythischen Namen verlangt, vielleicht ihren König Delphos. Das Ganze verherrlicht die Verbindung Athens mit Delphi, wie das für den Tempel des Apollon *πατρῴιος* besonders passend ist, und ist zugleich eine mythische Einkleidung des ersten heiligen Krieges, der, wenigstens meiner Ueberzeugung nach, diese Verbindung zuerst geschaffen hat. Es ist ein anderer mythischer Ausdruck für denselben Gedanken, den auch die bei Aischylos Eum. 12 verschwebende Sage befolgt:

*πέμπουσι δ' αὐτὸν καὶ σεβίζουσιν μέγα  
κελευθοποιοὶ παῖδες Ἥραιστον, χθόνα  
ἀνήμερον τιθέντες ἡμερομένην,*

nur dass hier umgekehrt die Athener dem Gotte voranziehen und der Zug nach Delphi nicht als ein Kriegszug, sondern als eine Procession gedacht wird. Auf diese Weise fällt auch die Schwierigkeit weg, dass man die Göttergruppe rechts entweder als die Schützer der den Athenern feindlichen Partei betrachten oder als höchst ungeschickt angebracht bezeichnen müsste. Zeus, Hera, Athena in der Gruppe links repräsentiren deutlich Athen, die Gruppe rechts doch wohl das Durchgangsland nach Delphi, Boiotien; die dritte Gottheit aber, in der Sauer Hephaistos sehen will, wird wohl Dionysos sein, als welchen sie schon Schultz bezeichnet hat.

Ich muss es mir versagen, die politischen Bezüge, die dieser Darstellung ohne Zweifel zu Grunde liegen, an dieser Stelle weiter zu verfolgen. Aber aussprechen möchte ich noch, dass, falls die vorgetragenen Hypothesen einen richtigen Kern enthalten sollten, Heinrich Brunn den Grundgedanken der Darstellung ganz richtig als „Forcierung eines Engpasses“ bezeichnet haben würde.





