

SECHSZEHNTEES HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM.

---

# DIE NEKYIA DES POLYGNOT

VON

CARL ROBERT

---

MIT EINER TAFEL UND SECHS TEXTABBILDUNGEN.

---

HALLE <sup>A/S.</sup>

MAX NIEMEYER.

1892.



„Die unwiderstehliche Begierde nach unmittelbarem Anschauen, die in dem Menschen durch Nachrichten von entfernten Gegenständen erregt wird, das Bedürfniss allem demjenigen, was wir geistiger Weise gewahr werden, auch ein sinnliches Bild unterzulegen, sind ein Beweis der Tüchtigkeit unserer Natur, die das Einseitige flieht und immerfort das Innere durchs Äussere, das Äussere durchs Innere zu ergänzen strebt.“ So leitete am Anfang des Jahrhunderts Goethe seine Besprechung des ersten Versuches ein, den die Gebrüder Riepenhausen mit der Reconstruction des Iliupersis Polygnots gemacht hatten, und er schliesst seine schönen und tiefen Gedanken über die Lesche-Bilder mit der eindringlichen Mahnung an die Altertumswissenschaft, dass sie immer mehr dem wünschenswerten Ziele nachstreben solle, „die Vorzeit überhaupt, besonders aber die Kunst der Vorzeit zur Anschauung zu bringen.“

Wenn wir heute am Schluss des Jahrhunderts uns eines ganz unvergleichlich reicheren Besitzstandes an antiken Kunstschöpfungen erfreuen als Goethe und seine Zeit, so darf und wird die Freude über das Gewonnene uns nicht hinwegtäuschen über die unermessliche Fülle dessen, was noch immer fehlt und was grösstentheils für immer verloren ist. Auch von dem Besten, was uns wieder geschenkt ist, auch von dem Hermes des Praxiteles und den Sarkophagen von Sidon, wird sich der Blick immer wieder der Betrachtung der ganzen Kunstentwicklung, die wissenschaftliche Arbeit dem Ausbau der gesamten Kunstgeschichte zuwenden müssen. Dabei aber wird man mit Freuden inne, dass das neu Gewonnene auch von dem für immer Verlorenen Neues und Wichtiges zu melden hat.

Wer der Entwicklung der Archäologie in dem letzten Jahrzehnt, unbeirrt von dem Gerede des Tages, mit ruhigem Blick und selbständigem Urteil gefolgt ist, dem wird nicht entgangen sein, dass einer der grössten von jenen für immer verloren gegebenen und in gewissem Sinne auch wirklich verlorenen, immer greifbarere und festere Gestalt gewonnen hat, eben jener, an den die Worte Goethes zunächst anknüpfen, der Maler Polygnotos von Thasos. Zwei Momente haben in wesentlich gleicher Weise dazu beigetragen, sein Wirken und seine Schöpfungen aus der Dämmerung der litterarischen Überlieferung in helleres Licht zu rücken. Um das Jahr 1881 wurde in Orvieto ein rotfiguriger Krater gefunden, der sich sowohl durch seine Darstellung wie durch gewisse Eigentümlichkeiten der Zeichnung als in engster Beziehung zu einem Gemälde Polygnotischer Schule stehend auswies;<sup>1)</sup> auf diese Thatsache gestützt durfte sich die Vermutung an die Öffentlichkeit wagen, dass die hier vorliegende, übrigens schon aus zahlreichen älteren

---

<sup>1)</sup> *Mou. d. Inst.* XI 38—40, *Ann. d. Inst.* 1882, 273 ff.

Beispielen bekannte Compositionsweise eben die des Polygnot sei. Zur Gewissheit wurde diese Vermutung, als ein ähnlicher etwa zu derselben Zeit in Bologna gefundener, aber erst mehrere Jahre später veröffentlichter Krater ganz dieselben Beziehungen zu einem zweiten Gemälde der Polygotischen Schule aufwies.<sup>2)</sup> Hier griff nun weiter aufs glücklichste die Wiederauffindung des Heroons von Gjölbaschi ein, die wir Benndorfs eiserner Beharrlichkeit verdanken. Nun stand es mit einem male klar vor aller Augen, was bisher nur schüchtern vermutet worden war, dass der Einfluss der Schöpfungen Polygnots das ganze Kunstleben des fünften Jahrhunderts in übermächtiger Weise durchdringt, dass er sich auch nicht etwa auf die monumentale Wandmalerei beschränkt, sondern ebenso auf die Plastik und das Kunsthandwerk erstreckt, dass Reliefs und Vasen wichtige und reichhaltige Fundgruben sind für Polygotische Motive und Figuren. Benndorf hat selbst in seinem gehaltreichen Commentar zu den Friesen von Gjölbaschi dieses Verhältniss in ausgiebiger Weise verwertet; aber damit ist es, wie gewiss Niemand besser empfunden hat als Benndorf selbst, nicht genug. Wir dürfen uns nicht darauf beschränken, bei diesem und jenem Werk einfach die Abhängigkeit von Polygnot zu constatiren. Die neue Erkenntnis legt uns auch neue Pflichten auf. Wir müssen, jener Mahnung Goethes eingedenk, zur Reconstruction der Polygotischen Originale selbst übergehen und aufs neue den Versuch, den früher Graf Caylus, die Gebrüder Riepenhausen, und vor allem F. G. Welcker mit vielfach ungentügenden Mitteln gemacht haben, wieder aufnehmen, mit reicherem und gesichteterem Material, aber nicht ohne das Gefühl dankbarer Verehrung für jene Männer und vor allem mit dem Bewusstsein, dass es sich nur um eine Etappe in dem Fortschritt unserer Erkenntniss handeln kann, um einen Versuch, dem hoffentlich bald andere und bessere folgen werden.

Benndorf hat selbst vor fünf Jahren einen solchen Versuch gemacht, und zwar mit der Iliupersis.<sup>3)</sup> Meinen Bedenken gegen das hierbei befolgte Compositionsprincip habe ich schon früher Ausdruck zu geben Anlass gehabt<sup>4)</sup> und auch jetzt werde ich die Frage im zweiten Abschnitt nochmals ausführlicher zu erörtern haben. Ich habe aber diesmal absichtlich, um nicht die Principienfrage mit Detailfragen zu vermengen, das andere Bild, die Nekyia, zur Behandlung gewählt, indem ich mir vorbehalte, meinen Reconstructionsversuch der Iliupersis im nächsten Jahre vorzulegen. Im wesentlichen entspricht die Reconstruction, die unsere Tafel im Bilde zeigt, derjenigen, die ich bereits vor vier Jahren in Worten zu geben versucht habe,<sup>5)</sup> nur in unwesentlichen Details sind Änderungen getroffen, die theils durch andere Interpretation des Pausaniastextes, theils durch die bei der Aufzeichnung gemachten Beobachtungen veranlasst sind.

Die Untersuchung beginnt, wie das durch die Natur der Sache geboten, mit der Prüfung der bei Pansanias erhaltenen Beschreibung, giebt dann über die Grundlage des Reconstructionsversuches Rechenschaft und sucht endlich zu ermitteln, was das reconstruierte Bild uns lehrt.

---

<sup>2)</sup> Ghirardini im Museo italiano di antichità classica III 1890, p. 1, tav. I: Mon. d. Inst. Suppl. tav. XXI. XXII.

<sup>3)</sup> Wiener Vorlegeblätter 1888 Taf. 12.

<sup>4)</sup> Arch. Anz. 1889, 142 ff.

<sup>5)</sup> Beschreibung der Gemälde des Polygnotos von Thasos in der Lesche zu Delphi, 1888. Ich habe auf die Brochüre, obgleich sie als Manuscript gedruckt ist, im folgenden wiederholt Bezug genommen, da ich sie seiner Zeit allen Fachgenossen zugesandt habe.

# I.

## Die Beschreibung des Pausanias.

Für die im folgenden gegebene Textesrecension standen mir genaue Collationen des Leidensis A durch die Güte der Herren W. N. du Rieu und F. Spiro zur Verfügung; ich habe sie, um von dieser wichtigen Handschrift eine deutliche Vorstellung zu geben, in ihrem ganzen Umfang abdrucken lassen, also auch solche Varianten gegeben, die für unsern nächsten Zweck belanglos sind und lediglich auf der Nachlässigkeit oder orthographischen Unarten des Schreibers beruhen. Für einige verzweifelte Stellen hatte H. Hitzig die Freundlichkeit, mir die Lesarten der beiden Wiener Handschriften, der beiden Laurentiani, des Riccardianus und des Venetus mitzuteilen. In der Bezeichnung der Handschriften bin ich der grossen Ausgabe von Walz und Schubart gefolgt, deren Collationen sich übrigens nach den mir von den genannten Gelehrten gemachten Mitteilungen als recht zuverlässig erweisen. Da es sich vor allem darum handelte, für die Verdeutschung und die bildliche Reconstruction eine Grundlage zu schaffen, bin ich in der Herstellung der zahlreichen verderbten Stellen und der Ausfüllung der Lücken rücksichtsloser vorgegangen, als es bei einer kritischen Ausgabe erlaubt gewesen wäre, häufig das nur denkbare und mögliche in den Text setzend, wo eine sichere Heilung zu finden mir nicht gelungen ist. Vollständig vertrete ich hingegen die neue Paragrapheneinteilung, von der ich behaupte, dass sie den Intentionen des Schriftstellers besser gerecht wird, als die beiden bisher versuchten; die in Klammern stehenden Zahlen sind die Paragraphen der Schubartschen Ausgaben.

XXVIII. 1. Τὸ δὲ ἕτερον μέρος τῆς γραφῆς Die zweite Abteilung der Wandmalerei, die τὸ ἐξ ἀριστερᾶς χειρὸς ἐστὶν Ὀδυσσεὺς κατα- zur linken Hand, stellt Odysseus dar, wie er in βεβηκῶς ἐς τὸν Ἄϊδην, ὅπως Τειρεσίου τὴν den Hades hinabgestiegen ist, um den Schatten ψυχὴν περὶ τῆς ἐς τὴν οἰκίαν ἐπέρηται σωτη- des Teiresias wegen der Rückkehr in die Heimat 5 ρίας. ἔχει δὲ οὕτω τὰ ἐς τὴν γραφήν· zu befragen. Hier die Beschreibung des Gemäldes:

2. ὕδωρ εἶναι ποταμὸς ἔοικε, δῆλα ὡς ὁ Ἀχέ- Stromartiges Wasser ist dargestellt, offenbar ρων, καὶ κάλαμοι τε ἐν αὐτῷ πεφυκότες καὶ der Acheron, mit Schilfgewächs und solch schemen- ἀμυδράροῦτῳ δὴ τι τὰ εἶδη τῶν ἰχθύων — σκιας haften Fischen, dass sie mehr Schatten von Fischen, μᾶλλον ἢ ἰχθύς εἰκάσεις, καὶ ναῦς ἐστὶν ἐν als wirklichen Fischen gleichen, und ein Boot ist . 10 τῷ ποταμῷ καὶ ὁ πορθμεὺς ἐπὶ ταῖς κώπαις. auf dem Strom mit dem Fährmann auf der Ruder- (2) ἐπηκολούθησε δὲ ὁ Πολύγνωτος ἐμοὶ δοκεῖν bank. Hierbei hatte Polygnot meiner Ansicht nach ποιήσει Μινυάδι· ἐστὶ γὰρ δὴ ἐν τῇ Μινυάδι die Minyas vor Augen, in der es von Theseus und ἐς Θησέα ἔχοντα καὶ Πειρίθουν· Peirithoos heisst:

ἐνθ' ἦτοι νεα μὲν νεκράμβρατον, ἦν ὁ γεραίος  
πορθμεὺς ἦγε Χάρων, οὐκ ἔλλαβον ἐνδοθεν ὄρμιον.

ἐπὶ τούτῳ οὖν καὶ Πολύγνωτος γέροντα ἔγραψεν  
ἤδη τῇ ἡλικίᾳ τὸν Χάρωνα.

5 (3) 3. οἱ δὲ ἐπιβεβηκότες τῆς νεῶς οὐκ ἐπιφανεῖς  
ἐς ἅπαντάς εἰδιν οἷς προσήκουσι, Τέλλις μὲν  
ἡλικίαν γέρων ὡς φαιῆς ἄν, Κλεόβοια δὲ  
ἔτι παρθένος, ἔχει δὲ ἐν τοῖς γόνασι κιβωτὸν  
ὁποίας ποιεῖσθαι νομίζουσι Διμήτρι· ἐς μὲν  
10 δὴ τὸν Τέλλιν τοσοῦτον ἤκουσα ὡς ὁ ποιητὴς  
Ἄρχιλοχος ἀπόγονος εἶη τρίτος Τέλλιδος, Κλεό-  
βοιαν δὲ ἐς Θάσον τὰ ὄργια τῆς Διμήτρος  
ἐνεγκεῖν πρώτην ἐκ Πάρου φασίν.

(4) 4. ἐπὶ δὲ τοῦ Ἀχέροντος τῇ ὄχθῃ μάλιστα  
15 τῷ Θεασαμένῳ μνήμης ἄξιον, ὅτι ὑπὸ τοῦ  
Χάρωνος τὴν ναῦν ἀνήρ οὐ δίκαιος ἐς πατέρα  
ἀγχόμενός ἐστιν ὑπὸ τοῦ πατρός. περὶ πλεί-  
στου γὰρ δὴ ἐποιοῦντο οἱ πάλαι γονέας, ὥσπερ  
ἐστὶν ἄλλοις τε τεκμήρασθαι καὶ ἐν Κατάνῃ  
20 τοῖς καλουμένοις Εὐσεβέσιν· οἷς ἠνίκα ἐπέρρει  
[τῇ Κατάνῃ] πῦρ τὸ ἐκ τῆς Αἴτνης, χρυσὸν

Da trafen sie den Charon, den greisen Schiffersmann,  
Mit seinem Totennachen nicht an dem Ufer an.

Darum hat auch Polygnot den Charon schon  
in vorgerücktem Alter gemalt.

Die Insassen des Schiffes, der sozusagen greisen-  
hafte Tellis und die noch mädchenhafte Kleoböia,  
die eine runde Kiste, wie sie im Cult der Demeter  
üblich sind, auf den Knien hält, sind in ihrer  
Beziehung nicht allen verständlich. Darum mag  
darauf hingewiesen werden, dass Tellis dem Ver-  
nehmen nach der Ahnherr des Dichters Archi-  
lochos im dritten Gliede ist und dass Kleoböia  
nach der Legende die erste war, die die Weihen  
der Demeter von Paros nach Thasos brachte.

Höchst beachtenswerth ist es für den Be-  
schauer, dass am Ufer des Acheron gerade unter  
dem Boot des Charon, ein ruchloser Sohn dar-  
gestellt ist, der von seinem eigenen Vater ge-  
würgt wird. Denn auf die Ehrfurcht vor den  
Eltern legten die Alten das höchste Gewicht.  
Das zeigt vor Allem die Erzählung von den „guten  
Söhnen von Katania“. Als bei einem Ausbruch

2 Ἐρμού codd.; corr. Sylburg. — 6 ἐς ἅπαντας scripsi; ἐς ἅπαν La, ἐς ἅπανσαν RVabn. — 7 post ἡλικίαν: ἐφῆβου omnes praeter La; γέρων ὡς Wilamowitz; γερονός codd. — φαιῆς ἄν Va, φαίαν FabVn. φαίνουσι ἄν Facius, φαίνεται Porson. — 9 νομίζουσιν La. — 15 θεασαμένῳ μνήμης supplevi; μάλιστα ἄξιον ὅτι La, μάλιστα ἄξιον ὅτι τῷ VbR (ἄξιον ὅτι in marg.); μάλιστα τῷ FabVn. — 19 τε om. La. — 20 οἱ Va. — 21 τῇ Κατάνῃ delevi.

ΤΕΣΤΙΜΟΝΙΑ 19: Lycurg. Leocrat. 95 λέγεται γοῦν ἐν Σικελίᾳ (εἰ γὰρ καὶ μυθωδέστερόν ἐστιν, ἀλλ' ἀρμόσει καὶ ἡμῖν ἴτασι τοῖς νεωτέροις ἀκοῦσαι) ἐκ τῆς Αἴτνης ῥύακα πρὸς γενέσθαι τοῦτον δὲ ῥεῖν φασιν ἐπὶ τὴν ἄλλην χώραν καὶ δὴ καὶ πρὸς πόλιν τινὰ τῶν ἐκεῖ κατοικουμένων. τοὺς μὲν οὖν ἄλλους ὁρμήσαι πρὸς φυγὴν, τὴν αὐτῶν σωτηρίαν ζητοῦντας, ἓνα δὲ τινὰ τῶν νεωτέρων, ὄρωντα τὸν πατέρα πρεσβύτερον ὄντα καὶ οὐχὶ δυνάμενον ἀποχωρεῖν ἀλλὰ ἐγκαταλαμβανόμενον, ἀράμενον φέρειν. φορτίον δ' οἶμαι προσγενομένου καὶ αὐτὸς ἐγκατελήφθη. ὅθεν δὴ καὶ ἄξιον θεωρεῖσθαι τὸ θεῖον, ὅτι τοῖς ἀνδράσι τοῖς ἀγαθοῖς εὐμενῶς ἔχει. λέγεται γὰρ κίκλω τὸν τόπον ἐκεῖνον περιρρεῦσαι τὸ πῦρ καὶ σωθῆναι τούτους μόνους, ἀφ' ὧν καὶ τὸ χωρίον ἐτι καὶ νῦν προσαγορεύεσθαι τῶν Εὐσεβῶν χωρὸν· τοὺς δὲ ταχέϊαν τὴν ἀποχώρησιν ποιησαμένους καὶ τοῖς ἑαυτῶν γονεῖς ἅπαντας ἐγκαταλιπόντας ἀπολέσθαι. Strab. VI 269 ὑπέρεται δὲ μάλιστα τῆς Κατάνης ἢ Αἴτνης καὶ τῶν περὶ τοὺς κρατῆρας παθῶν πλείστον κοινωεῖ· καὶ γὰρ οἱ ῥύακες εἰς τὴν Καταναίην ἐγγυτάτω καταφέρονται καὶ τὰ περὶ τοὺς Εὐσεβεῖς ἐκεῖ τεθροῦνται τὸν Ἀμφίνομον καὶ τὸν Ἀνασίαν, οἱ τοὺς γονέας ἐπὶ τῶν ὤμων ἀράμενοι διέσωσαν ἐπιφερομένον τοῦ κακοῦ. ὅταν δ' ὁ Ποσειδώνιος φησι, γίνηται τὰ περὶ τὸ δρος κτλ. Philostrat. v. Apollon V 17 χωρὸς δ' Εὐσεβῶν, περὶ οὓς τὸ πῦρ ἐρῶν, λεγέσθω μὲν κἀνταῦθά τις. Epigr. Cyzic. 17 ἐν δὲ τῷ ἰζ' Ἀναπὶς καὶ Ἀμφίνομος, οἱ ἐκραγόντων τῶν κατὰ Σικελίαν κρατῆρων διὰ τοῦ πρὸς οὐδὲν ἕτερον ἢ τοὺς ἑαυτῶν γονεῖς βασιτάσαντες ἔσωσαν. Conou. 43. [Aristotel.] π. κόσμου 6 p. 400. [Aristotel.] π. θανμασιῶν ἀκουσμ. p. 6 Westerm. Solin 5. Lucilius Aetna 625 ff. Senec. d. benefic. III 37. VI 36, Hygin fab. 254. Cf. Wernsdorf Poet. lat. min. IV 369 sqq.; Hoefler Conou 82 sq.

μὲν καὶ ἄργυρον ἐν οὐδενὸς μερίδι ἐποιήσαντο, des Aetna die feurige Lava auf sie zuströmte, οὗ δὲ ἔφευγον ὃ μὲν ἀράμενος μητέρα, ὃ δὲ lud der eine die Mutter, der andere die heilige αὐτὸν τὸν πατέρα· προϊόντας δὲ οὐ σὺν ῥα- Person des Vaters sich auf den Rücken und so σταῶνῃ κατελάμβανε σφᾶς τὸ πῦρ ἐπειγόμενον flohen sie, all' ihr Gold und Silber im Stich lassend. 5 τῇ φλογὶ καὶ (οὐ γὰρ κατετίθεντο οὐδὲ οὕτω Aber die Schwere der Last liess sie nur langsam τοὺς γονέας) διχῆ σχισθῆναι λέγεται τὸν ῥύακα vorwärts kommen, und so drohte der Glutstrom καὶ αὐτοὺς τε τοὺς νεανίσκους σὺν δὲ αὐτοῖς der Lava sie dennoch zu ereilen, sie aber wollten die τοὺς γονέας τὸ πῦρ οὐδὲν σφισι λυμηνάμενον Eltern um keinen Preis niedersetzen und im Stich lassen. Da theilte sich, so erzählt die Legende, die (5) παρεξήλθεν. οὗτοι μὲν δὴ τιμὰς καὶ ἐς ἐμὲ Lava in zwei Arme, und die Glut strömte zu beiden 10 ἔτι παρὰ Καταναίων ἔχουσιν. Seiten an den Jünglingen und ihren Eltern vorbei, ohne ihnen Schaden zu thun. Darum werden beide noch heutigen Tages zu Katania als Heilige verehrt.

5. ἐν δὲ τῇ Πολυγνώτου γραφῇ πλησίον τοῦ Weiter ist auf dem Bilde des Polygnot nahe ἀνδρὸς, ὃς τῷ πατρὶ ἐλυμναίετο καὶ δι' αὐτὸ bei der Bestrafung des gottlosen Sohnes die Busse ἐν Ἄιδου κακὰ ἀναπίμπλησι, τούτου πλησίον eines Tempelräubers dargestellt, und zwar ist die ἱερὰ σεσυληκῶς ἀνὴρ ὑπέσχε δίκην· ἡ δὲ γυνὴ Vollstreckerin der Strafe als Giftmischerin charak- 15 ἡ κολάζουσα αὐτὸν φάρμακα ἄλλα τε καὶ terisiert. Zur Zeit des Polygnot herrschte nämlich (6) ἐς αἰκίαν οἶδεν ἀνθρώπων. περισθῶς δὲ ἄρα noch grosse Gottesfurcht. Das bewiesen die Athener, εὐσεβεία θεῶν ἔτι προσέκειντο οἱ ἄνθρωποι, als sie bei der Eroberung von Syrakus die Weih- ὡς Ἀθηναῖοι δὴλά τε ἐποίησαν, ἡνίκα εἶλον geschenke im Tempel des olympischen Zeus unbe- Ὀλυμπίου Διὸς ἐν Συρακούσαις ἱερὸν, οὔτε rührt liessen und sogar den einheimischen Priester 20 κινήσαντες τῶν ἀναθημάτων οὐδὲν, ἱερέα δὲ selbst zu deren Wächter bestellten, und bewies τὸν Συρακόσιον φύλακα ἐπ' αὐτοῖς ἐάσαντες, nicht minder der Perser Datis durch die Worte, ἐδήλωσε δὲ καὶ ὁ Μῆδος Δᾶτις λόγοις, οὗς die er zu den Deliern sprach, und durch die That:

2 ὃ μὲν om. Va — 4 καταλαμβάνει omnes praeter LaVb. — 20 τὸν ἱερέα τε τὸν Σ. omnes praeter La. — 22 ἐδήλωσαι La. — λόγους Va, λόγοι La.

FONTES 22: Herodot VI 97 ἐν ᾧ δὲ οὗτοι ταῦτα ἐποίουν, οἱ Δῆλιοι ἐκλιπόντες καὶ αὐτοὶ τὴν Δῆλον οἴχοντο φεύγοντες ἐς Τήνον. τῆς δὲ στρατιῆς καταπλωούσης ὁ Δᾶτις προσπλώσας οὐκ ἔα τὰς νέας πρὸς τὴν νῆσον προσορμίζεσθαι, ἀλλὰ πέρην ἐν τῇ Ῥηγνῇ, αὐτὸς δὲ πυθόμενος ἵνα ἦσαν οἱ Δῆλιοι, πέμπων κήρυκα ἠγόρευε σφι τάδε· ἄνδρες ἱεροί, τί φεύγοντες οἴχεσθε, οὐκ ἐπιτήδεα καταγρόντες κατ' ἐμεῦ; ἐγὼ γὰρ καὶ αὐτὸς ἐπὶ τοσοῦτό γε φρονέω καὶ μοι ἐκ βασιλέως ὤδε ἐπέσταλται, ἐν τῇ χώρῃ οἱ δύο θεοὶ ἐγένοντο, ταύτην μηδὲν οἰνεσθαι, μήτε αὐτὴν τὴν χώρην μήτε τοὺς οἰκήτορας αὐτῆς. νῦν ὦν ἅπιτε ἐπὶ τὰ ὑμέτερα αὐτῶν καὶ τὴν νῆσον νέμεσθε. ταῦτα μὲν ἐπεκρηκεύσατο τοῖσι Δηλίοις, μετὰ δὲ λιβανωτοῦ τριηκόσια τάλαντα κατανήσας ἐπὶ τοῦ βωμοῦ ἐθυμίησε.

TESTIMONIA 18: Diod. XIII 6, 4 οἱ δὲ Ἀθηναῖοι παραπλεύσαντες εἰς τὸν μέγαν λιμένα τῶν Συρακοσίων μετὰ πολλῆς ἠσυχίας τοῦ τε Ὀλυμπίου κύριοι κατέστησαν καὶ πάντα τὸν περικείμενον τόπον καταλαβόμενοι παρεμβολὴν ἐποιήσαντο. οἱ δὲ στρατηγοὶ τῶν Συρακοσίων . . . . προσέβαλον τῇ παρεμβολῇ τῶν Ἀθηναίων. ἐπεξεληθόντων οὖν τῶν πολεμίων συνέστη μάχη, καθ' ἣν οἱ Ἀθηναῖοι τετρακοσίους τῶν ἐναντίων ἀνελόντες φυγεῖν ἠνάγκασαν τοὺς Συρακοσίους. οἱ δὲ τῶν Ἀθηναίων στρατηγοὶ θεωροῦντες τοὺς πολεμίους ἱπποκρατοῦντας καὶ βουλόμενοι βέλτιον τὰ πρὸς τὴν πολιορκίαν κατασκευάσασθαι πάλιν ἀπέπλευσαν εἰς τὴν Κατάνην. Plut. Nic. 16 τοῦ δὲ Ὀλυμπείου πλησίον ὄντος ὤρμησαν οἱ Ἀθηναῖοι καταλαβεῖν. Vid. Thucyd. VI 70.

εἶπε πρὸς Δηλίου, καὶ τῶν ἔργων εἵνεκα· das Cultbild des Apollon, das er auf einem eroberten  
 ἐν Φοινίσσῃ νηὶ ἄγαλμα εὐρῶν Ἀπόλλωνος phönikischen Schiffe fand, gab er den Tanagräern  
 ἀπέδωκεν αὐτοῖς Ταναγραίοις ἐς Δήλιον. οὕτω für ihr Delion zurück. In dieser gottesfürchtigen  
 μὲν τὸ θεῖον καὶ οἱ πάντες τότε ἦγον ἐν τιμῇ Gesinnung, wie sie damals alle beseelte, hat  
 5 καὶ ἐπὶ λόγῳ τοιούτῳ τὰ ἐς τὸν συλλήσαντα Polygnot die Gruppe mit dem ruchlosen Priester  
 ἱερέα ἔγραψε Πολύγνωτος. angebracht.

(7) 6. ἐστὶ δὲ καὶ ἄνωτέρῳ τῶν κατειλεγμένων Weiter ist oberhalb der beschriebenen Figuren  
 Εὐρύνομος· δαίμονα εἶναι τῶν ἐν Ἄιδου Eurynomos dargestellt, ein Unterweltsdämon,  
 φασὶν οἱ Δελφῶν ἐξηγηταὶ τὸν Εὐρύνομον καὶ wie die delphischen Ciceroni sagen, der den Leichen  
 10 ὡς τὰς σάρκας περιεσθίει τῶν νεκρῶν μόνα das Fleisch abfrisst und nur die Knochen übrig  
 σφίδιν ἀπολείπων τὰ ὀστά· ἢ δὲ Ὅμηρου ποίησις lässt. Doch wissen weder Homers Epos von  
 ἢ ἐς Ὀδυσσέα καὶ ἢ Μινυάς τε καλουμένη Odysseus noch die Minyas noch die Nosten, in  
 καὶ οἱ Νόστοι (μνήμη γὰρ δὴ ἐν ταύταις καὶ denen ja auch von der Unterwelt und ihren  
 Ἄιδου καὶ τῶν ἐκεῖ δειμάτων ἐστίν) ἰσασιν Schrecknissen die Rede ist, etwas von einem Dämon  
 15 οὐδένα Εὐρύνομον δαίμονα. τοσοῦτον μέντοι Eurynomos. So will ich mich auf die Schilderung  
 δηλώσω ὁποῖός τε ὁ Εὐρύνομος καὶ ἐπὶ ποίου seiner Gestalt und seiner Stellung beschränken.  
 γέγραπται τοῦ σχήματος· κυανοῦ τὴν χροάν Seine Hautfarbe hält zwischen Blau und Schwarz  
 μεταξύ ἐστὶ καὶ μέλανος, ὁποῖαι καὶ τῶν die Mitte, ähnlich der Farbe der Schmeißfliegen,  
 μυῶν εἶδιν αἱ πρὸς τὰ κρέα προσιζάνουσαι, die auf dem Fleisch zu sitzen pflegen, er bleckt  
 20 τοὺς δὲ ὀδόντας φαίνει, καθεζομένην δὲ ὑπέ- die Zähne und sitzt auf einem Luchsfell.  
 στρωταὶ οἱ δέρμα λυγκός.

7. ἐφεξῆς δὲ μετὰ τὸν Εὐρύνομον ἢ τε ἐξ Auf ihn folgen die Arkadierin Auge und  
 Ἀρκαδίας Αὖγη καὶ Ἴφιμέδεια ἐστὶ· καὶ ἢ μὲν Iphimedeia. Von diesen beiden kam Auge zu  
 παρὰ Τεύθραντα ἢ Αὖγη ἀφίκετο ἐς Μυσίαν Teuthras nach Mysien und von allen Weibern, mit  
 25 καὶ γυναικῶν ὁπόσας ἐς τὸ αὐτὸ Ἰρακλέα denen Herakles Umgang pflog, hat keines einen

1. τῶ ἔργῳ. ἠρίκα ἐν Porson. — 5 συλλήσαντα Vab, συλλόσαντα La teste Walzio, tacent du Rieu et Spiro. —  
 9 ἐξηταὶ La. — 12 ἢ αὐτε ἐς om. LaVab. — 13 δὴ om. Va. — 16 ὁ om. La. — 17 τοῦ om. Va — 19 μὴ in fine  
 inae La. — 21 λυγκός scripsi; γυπός LaFabVu. πυγός MVa, <sup>σ π</sup>πυγός R, αἰγός Va in margine e coniectura, αἰγυπιού  
 Siebelis, — 24 Τεύθραντα ἢ δὲ ἐς Va alii. — 25 ὁπόσας La.

FONTES 2: Herodot VI 118 Δάτις δὲ πορευόμενος ἕμα τῷ στρατῷ ἐς τὴν Ἀσίην, ἐπειτε ἐγένετο ἐν Μυκόνῳ, εἶδε  
 ὄψιν ἐν τῷ ὕπνῳ. καὶ ἦτις μὲν ἦν ἡ ὄψις, οὐ λέγεται· ὁ δὲ, ὡς ἡμέρη τάχιστα ἐπέλαμψε, ζήτησιν ἐποιεῖτο τῶν νεῶν, εὐρῶν  
 δὲ ἐν Φοινίσσῃ νηὶ ἄγαλμα Ἀπόλλωνος κεχρωσμένον ἐπινθάνετο, ὁκόθεν σεσυλημένον εἶη· πυθόμενος δὲ ἐξ οὗ ἦν ἱερῶ, ἐπλεε  
 τῇ ἐωντοῦ νηὶ ἐς Δήλιον. καὶ ἀπύκατο γὰρ τῆνικαῦτα οἱ Δῆλιοι ὕπσιω ἐς τὴν νῆσον, κατατίθεται τε ἐς τὸ ἱερὸν τὸ ἄγαλμα,  
 καὶ ἐντέλλεται τοῖσι Δηλίοις ἀπαγαγεῖν τὸ ἄγαλμα ἐς Δήλιον τὸ Θηβαίων· τὸ δ' ἐστὶ ἐπὶ θαλάσῃ Χαλκίδος καταπίον. Δάτις  
 μὲν δὴ ταῦτα ἐντελλόμενος ἀπέπλεε, τὸν δὲ ἀνδριάντα τοῦτον Δῆλιοι οὐκ ἀπήγαγον, ἀλλὰ μιν δι' ἐτέων εἴκοσι Θηβαῖοι αὐτοὶ ἐκ  
 θεοπροπίου ἐκομίσαντο ἐπὶ Δήλιον. Cf. Paus. I 29, 3 ἐν Δηλίῳ τῶν Ταναγραίων; IX 20, 1 ἔστι δὲ τῆς Ταναγραίας ἐπὶ  
 θαλάσῃ καλούμενον Δήλιον.

ἀφινέσθαι λέγουσι μάλιστα διὴ παῖδα ἰομότα Sohn geboren, der so dem Vater gleich, wie der ihre.  
(8) ἔτεκε τῷ πατρί· τῇ δ' Ἰφιμεδείᾳ γέρα δέδοται Iphimedeia geniesst in der karischen Stadt Mylasa  
μεγάλα ὑπὸ τῶν ἐν Μυλάσοις Ἰαρωῶν. grosse Verehrung.

XXIX. 1. Τῶν δὲ ἤδη μοι κατειλεγμένων XXIX. Noch höher als die bisher beschriebenen  
5 εἰδὴν ἀνώτεροι τούτων ἱερεῖα οἱ ἐταῖροι τοῦ Figuren sind die Gefährten des Odysseus Peri-  
'Οδυσσέως Περιμήδης καὶ Εὐρύλοχος φέροντες· medes und Eurylochos dargestellt, die Opfer-  
τὰ δὲ ἔστι μέλανες κριοὶ τὰ ἱερεῖα. thiere herbeibringen. Es sind dies schwarze  
Widder.

2. μετὰ δὲ αὐτοὺς ἀνὴρ ἔστι καθήμενος, ἐπί- Auf diese folgt ein sitzender Mann, den die  
γραμμά δὲ Ὀκνον εἶναι λέγει τὸν ἄνθρωπον· Beischrift als Oknos bezeichnet. Er ist ein Seil  
10 πεποιήται μὲν πλέκων σχοινίον, παρέστηκε δὲ flechtend dargestellt. Neben ihm steht eine Eselin,  
θῆλεια ὄνος ὑπεσθίουσα τὸ πεπλεγμένον ἀεὶ die immer heimlich auffrisst, was er an dem Seil  
τοῦ σχοινίου. τοῦτον εἶναι τὸν Ὀκνον φίλεργόν geflochten hat. Das Märchen sagt, dieser Oknos  
φασιν ἄνθρωπον, γυναῖκα δὲ ἔχειν δαπα- sei ein arbeitsamer Mann gewesen; er habe aber  
νηράν, καὶ ὁπόσα συλλέξαιτο ἐργαζόμενος eine verschwenderische Frau gehabt und alles, was  
15 οὐ πολὺ διὴ ὕστερον ὑπὸ ἐκείνης ἀνήλωτο. er mit seiner Arbeit zusammengebracht habe, sei  
(2) τὰ οὖν ἐς τοῦ Ὀκνου τὴν γυναῖκα ἐθέλουσιν von ihr in kurzer Zeit verzettelt worden. Eine An-  
αἰνίξασθαι τὸν Πολύγνωτον. οἶδα δὲ καὶ ὑπὸ spielung auf diese Geschichte vom Weib des Oknos  
τῶν Ἰώνων, ὅποτε ἴδοιεν τινα πονοῦντα ἐπὶ will man bei Polygnot sehen. Auch kenne ich ein  
οὐδενὶ ὄνησιν φέροντι, ὑπὸ τούτων εἰρημένον, ionisches Sprichwort, wenn Jemand um unnütze  
20 ὡς ὁ ἀνὴρ οὗτος συνάγει τοῦ Ὀκνου τὴν Dinge sich müht: „der flicht das Seil des Oknos“.  
θώμιγγα. ὄκνον οὖν καὶ μάντεων οἱ ὄρωντες Auch ein Vogelname ist Oknos in der Termino-  
τοὺς οἰωνοὺς καλοῦσι τινα ὄρνιθα, καὶ ἔστιν logie der Vogelschaner: es ist die grösste und  
οὗτος ὁ ὄκνος μέγιστος μὲν καὶ κάλλιστος schönste Species des Reiher, aber von äusserster  
ἐρωδιῶν, εἰ δὲ ἄλλος τις ὄρνιθων σπάνιος Seltenheit.  
25 ἔστι καὶ οὗτος.

3 Μυλασσοῖς LaVb. — 4 κατειλεγμένων La. — 5 post ἱερεῖα: καὶ codd., expunxerunt Schubart et Walz. —  
11 ἐπεσθίουσα LaVab. — 14 συλλέξαιτο LaVb — 15 διὴ Wilamowitz, ἄν codd. — ἀνείλωτο La. — 17 ἐνολεῖσθαι La. —  
18 τῶν om. omnes praeter La. — 19 φέροντα La — εἰρημένον id. — 21 ὄκνον δ' οὖν omnes praeter La. — 23 μὲν om.  
La; μέγιστον Va.

ΤΕΣΤΙΜΟΝΙΑ 9: Cratinus fr. 348 Kock (Phot. Suid. v. Ὀρον πόκαι) Ἀρίσταρχος δὲ διὰ τὸ Κρατῖνον ἐποθέσθαι ἐν  
Αἶδον σχοινίον πλέκοντα, ὄνον δὲ τὸ πλεκόμενον ἀπεσθίουσα. Aristophanes Rau. 186 ἢ ὅς Ὀκνον πλοκάς (Ὀρον πόκας libri,  
corr. Meineke). Plin. XXXV 137 Socrates iure omnibus placet, tales sunt eius . . . . et piper qui appellatur Ocnos,  
spartium torquens quod asellus adrodit. Propert. V 3, 19 occidat, immerita qui carpsit ab arbore vallum et struēt  
querulas rauca per ossa tubas, dignior obliquo funem qui torqueat Oeno aeternusque tuam pascat, aselle, famem. Diod. I 97.  
Plut. d. tranqu. animi 473 C. — 21: Aristotel. hist. an. IX 18 p. 616 b 33 τῶν δ' ἐρωδιῶν . . . ὁ δ' ἀστερίας, ὁ  
ἐπικαλούμενος ὄκνος μυθολογεῖται μὲν γενέσθαι ἐκ δούλων τὸ ἀρχαῖον, ἔστι δὲ κατὰ τὴν ἑλληνικὴν τοῦτον ἀργότατος. Aelian.  
d. nat. an. V 36 ὀνομά ἐστιν ὀρνιθὸς ἀστερίας, καὶ τιθασέεται γε ἐν τῇ Αἰγύπτῳ, καὶ ἀνθρώπου φωνῆς ἐπάει. εἰ δὲ τις  
αὐτὸν ὀνειδίξων δούλον εἶποι, ὃ δὲ ὀργίζεται· καὶ εἴ τις ὄκνον καλέσειεν αὐτὸν, ὃ δὲ βρογνέεται καὶ ἀγανακτεῖ, ὡς καὶ ἐς τὸ  
ἀγενεῖς σκαωπτόμενος καὶ ἐς ἀργίαν εὐθιγνόμενος.

- (3) 3. γέγραπται δὲ καὶ Τιτυὸς ὁ [γῆγενής] Auch Tityos der Erdgeborene ist dargestellt, κολαζόμενος ἔτι, ἀλλὰ ὑπὸ τοῦ συνεχοῦς τῆς wie er noch immer büssen muss. Doch ist er von τιμωρίας ἐς ἅπαν ἐξανηλωμένος, ἀμυδρὸν καὶ der ewigen Pein schon ganz verzehrt, ein verschwimmendes und verstümmeltes Schattenbild. οὐδὲ ὀλόκηλον εἶδωλον.
- 5 4. ἐπιόντι δὲ ἐφεξῆς τὰ ἐν τῇ γραφῇ ἐστὶν ἐγ- Wenn man die Darstellung auf dem Gemälde γυτάτω τοῦ στρέφοντος τὸ καλώδιον Ἀριάδνη weiter verfolgt, findet man ganz in der Nähe des κἀθηται μὲν ἐπὶ πέτρας, ὁρᾷ δὲ ἐς τὴν ἀδελφὴν Seildrehers Ariadne. Sie sitzt auf einem Felsen Φαίδραν τὸ τε ἄλλο αἰωρουμένην σῶμα ἐν und blickt auf ihre Schwester Phädra, die auf σειρᾷ καὶ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις ἐκατέρωθεν einer Schaukel in der Luft schwebt und mit 10 τῆς σειρᾶς ἐχομένην· παρείχε δὲ τὸ σχῆμα καί- beiden Händen die Seile zu beiden Seiten fasst. περ ἐς τὸ εὐπρεπέστερον πεποιημένον συμ- Die Haltung darf man trotz aller ihrer Anmuth βάλλεσθαι τὰ ἐς τῆς Φαίδρας τὴν τελευταίην. doch wohl als eine Anspielung auf ihre Todesart betrachten. Ariadne ward von Dionysos dem (4) τὴν δὲ Ἀριάδνην ἢ κατὰ τινὰ ἐπιτυχῶν δαιμόνα Theseus geraubt, indem er vielleicht in Folge einer ἢ καὶ ἐπίτηδες λοχίσσας ἀφείλετο Θησέα ἐπι- glücklichen Fügung, vielleicht auch in der Ab 15 πλεύσας Διόνυσος στόλῳ μείζονι, οὐκ ἄλλος κατά ἐμὴν δόξαν, ἀλλὰ ὁ πρῶτος μὲν ἐλάσας ἐπὶ Ἴνδοῦς στρατεία, πρῶτος δὲ Εὐφράτην γεφυρώσας ποταμόν· Ζεῦγμά τε ὠνομάσθη nach meiner Ansicht derselbe Dionysos, der πόλις, καθ' ὃ τι ἐξεύχθη τῆς χώρας ὁ Εὐφρά- 20 τῆς, καὶ ἐστὶν ἐνταῦθα ὁ κάλως καὶ ἐς ἡμᾶς die Stadt Zeugma, die von jener Brücke den Namen ἔτι, ᾧ τὸν ποταμὸν ἐζευξεν, ἀμπελίνοις ὁμοῦ hat, und man zeigt dort noch heutigen Tages das (5) πεπλεγμένον καὶ κισσοῦ κλήμασι. τὰ μὲν δὴ ἐς Διόνυσον πολλὰ ὑπὸ τε Ἑλλήνων λεγόμενα Tau, das bei jener Überbrückung gedient hat, aus καὶ ὑπὸ Αἰγυπτίων ἐστίν. Reben- und Ephenzweigen geflochten, wie es ja überhaupt von Dionysos gar viele Sagen giebt bei den Griechen sowohl wie bei den Ägyptern.
- 25 5. ὑπὸ δὲ τὴν Φαίδραν ἐστὶν ἀνακειλιμένη Unter Phaidra ruht zurückgelehnt Chloris Χλωρίς ἐπὶ τοῖς Θυίας γόνασιν· οὐκ ἄμαρτήσεται auf den Knieen der Thyia. Man wird nicht μὲν δὴ οὔτε ὅστις φησὶ φιλίαν εἶναι ἐς ἀλλήλας, fehlgehen mit der Vermutung, dass zwischen ἡνίκα ἔτυχον αἰ γυναικῆς ζωῆσαι· ἦσαν γὰρ beiden Frauen Freundschaft bestanden habe, als δὴ ἢ μὲν ἐξ Ὁρχομενοῦ τοῦ ἐν Βοιωτία, ἢ sie noch am Leben waren, da die eine, die Chloris,

1 γῆγενής inserui. 2 — ὁ κολαζόμενος La, οὐ κολαζόμενος reliqui. — 8 ἄλλον La. — αἰωρουμένη La; ἐωρουμένην FabRVu. — 9 γῆρα La, γήρα reliqui: corr. Sylburg. — ἀμφοτέρωθεν Va. ἐκατέρωθεν om. etiam Vb. — 10 δειρᾶς La. — καὶ περὶ τό VaLa; καὶ ἐπὶ τὸ Vb; corr. Schubart et Walz. — 14 λοχίσσασα (ἀφείλετο Θησέα om.) La. — 17 Ἐφράτην, 19 Ἐφράτης La — 20 κάλης id. — 21 ἐν Wilamowitz, ἐν codd. — 26 ὑπὸ codd., corr. Clarier. — τῆς codd., corr. Cozaes. — 27 γησὶν La.

ΤΕΣΤΙΜΟΝΙΑ 18: Paus. IX 36, 8 Νηλεῖς Κρηθέως βασιλείῳ Πύλου γυναῖκα ἔσχεν ἐξ Ὁρχομενοῦ Χλωρίν Ἀμφίονος τοῦ Ἰασίου.

Χλωρίς, ἡ δὲ Κασταλίου θυγάτηρ ἀπὸ τοῦ aus dem boeotischen Orchomenos, die andere, eine Παρνασοῦ, εἶπον δ' ἄν καὶ ἄλλοι τὸν ἐς Tochter des Kastalios, am Parnas zu Hause war; αὐτὰς λόγον, τῇ μὲν συγγενέσθαι Ποσειδῶνα andererseits könnte man als Grund für die Verbindung auch die Sage anführen, dass mit der τῇ Θυίᾳ, Χλωρίν δὲ Ποσειδῶνος παιδί Νηλεΐ bindingung auch die Sage anführen habe, während Poseidons Sohn Neleus der Gatte der θυνοικῆσαι. einen, der Thyia, Poseidon Umgang gepflogen habe, während Poseidons Sohn Neleus der Gatte der Chloris war.

(6) 6. παρὰ δὲ τὴν Θυίαν Πρόκρις τε ἐστῆκεν ἢ Neben Thyia steht Prokris, die Tochter des Ἐρεχθέως καὶ μετ' αὐτὴν Κλυμένη, ἐπιστρέφει δὲ Erechtheus, und hinter dieser Klymene, ihr den αὐτῇ τὰ νῶτα ἢ Κλυμένη. ἐστὶ δὲ πεποιημένα Rücken wendend. In den Nosten steht, dass ἐν Νόστοις Μινύου μὲν τὴν Κλυμένην θυγα- Klymene die Tochter des Minyas gewesen sei, sich 10 τέρα εἶναι, γήμασθαι δὲ αὐτὴν Κεφάλῳ τῷ mit Kephalos, dem Sohn des Deion, vermählt und Δηίονος καὶ γενέσθαι σφίσιν Ἴφικλον παιδα, ihm den Iphiklos geboren habe; von Prokris ist es τὰ δὲ ἐς τὴν Πρόκριν καὶ οἱ πάντες ἴδουσιν, allgemein bekannt, wie sie vor Klymene die Gattin ὡς προτέρα Κεφάλῳ ἢ ἢ Κλυμένη συνώκησε des Kephalos war und auf welche Art sie durch καὶ ὃν τρόπον ἐτελεύτησεν ὑπὸ τοῦ ἀνδρός. ihren eigenen Gatten den Tod fand.

15 (7) 7. ἐσωτέρῳ δὲ τῆς Κλυμένης Μεγάραν τὴν Von Klymene weiter nach der Mitte hin ἐκ Θηβῶν ὄφει' ταύτην γυναῖκα ἔσχεν Ἴρακλῆς blickt man die Thebanerin Megara. Diese hatte τὴν Μεγάραν καὶ ἀπεπέμψατο ἀνὰ χρόνον, Herakles zum Weibe, schied sich aber später von ἅτε παιδῶν τε ἐστερημένος τῶν ἐξ αὐτῆς καὶ ihr, da er der Kinder, die sie ihm geboren hatte, 20 γῆμαι. beraubt wurde und darum glaubte, die Ehe unter einem bösen Stern eingegangen zu haben.

8. γυναικῶν δὲ τῶν κατελειγμένων ὑπὲρ τῆς Über den Köpfen der beschriebenen Frauen sitzt κεφαλῆς ἢ τε Σαλμωνέως θυγάτηρ ἐστὶν ἐπὶ die Tochter des Salmones [Tyro] auf einem Fel- πέτρας καθεζομένη καὶ Ἐριφύλη παρ' αὐτὴν sen und neben ihr steht Eriphyle, mit den Finger- ἐστῶσα ὣαν μὲν τοῦ χιτῶνος ἀνέχουσα ἄκροισ spitzen der einen Hand den Zipfel ihres Gewandes bis

1 χώρας VaLb. — Κασταλίου θυγάτηρ ἀπὸ τοῦ Παρνασοῦ addidi. — 2 ἄλλοιον La, ἄλλοι ὃν LbVab, corr. Aldina. — 6 τε om. La. — 7 ἐπιστρέφει La; om. VaLb. — 9 Μινύου La. — 12 αὐτὴν Πρ. Va. — 13 ἐγκλυμένη La. — συνώκησεν La. — 16 γυναῖκαν La. — 20 γῆμαι om. omnes praeter La. — 21 κατηλεγμένων La. — 22 ἐστὶν post θυγάτηρ omittunt, aute ἐστῶσα ponunt omnes praeter La. — 24 ὣαν scripsi, διὰ codd. — 25 ἄκροισ — τοῖς δακτύλοις scripsi, ἄκροισ — τοῖς δακτύλοις codd.

ΠΑΡΑΛΗΦΟΜΕΝΑ 16: PAUS. IX 11, 2 ἐπιδεικνύουσι δὲ Ἡρακλέους τῶν παιδῶν τῶν ἐκ Μεγάρας μνήμα, οὐδὲν τι ἄλλο ὧς τὰ ἐς τὸν θάνατον λέγοντες ἢ Σιγήρορος ὁ Ἰμεραῖος καὶ Πανύασσις ἐν τοῖς ἔπειν ἐποίησαν.

ΤΕΣΤΙΜΟΝΙΑ 1: PAUS. X 6, 4 οἱ δὲ Καστάλιόν τε ἄνδρα αὐτόχθονα καὶ θυγατέρα ἐθέλοντι αὐτῷ γενέσθαι Θυίαν καὶ ἱεράσθαι τὴν Θυίαν Διονύσω πρώτον καὶ ὄργια ἀγαγεῖν τῷ θεῷ ἀπὸ ταύτης δὲ καὶ ὕστερον ὅσαι τῷ Διονύσω μαίνονται Θυάδας καλεῖσθαι φασὶν ὑπὸ ἀνθρώπων Ἀπόλλωνος δ' οὖν παῖδα καὶ Θυίας νομίζουσιν εἶναι Δελφόν. οἱ δὲ μητρός μὲν Μελαίνης φασὶν αὐτόν, θυγατρὸς Κηφισοῦ. Herodot VII 178 μετὰ δὲ ταῦτα οἱ Δελφοὶ τοῖσι ἀνέμοισι βωμόν τε ἀπέδεξαν ἐν Θυίῃ, τῇ περ τῆς Κηφισοῦ θυγατρὸς Θυίης τὸ τέμενός ἐστι, ἐπ' ἧς καὶ ὁ χώρος οὗτος τὴν ἐπωνυμίην ἔχει καὶ θυσίησί σφέας μετήσαν. Hesiod. fr. 25 Rzsch. Μακεδονία ἢ χώρα ὠνομάσθη ἀπὸ Μακεδόνο; τοῦ Διὸς καὶ Θυίας τῆς Δευκαλίωνος, ὧς φησὶν Ἡσίοδος ὁ ποιητής.

- παρὰ τὸν τράχηλον τοῖς δακτύλοις, τοῦ χιτῶνος  
 δὲ ἐν τοῖς κοίλοις εἰκάσεις τῶν χειρῶν θάτερρα  
 τὸν ὄρμον αὐτὴν ἔχειν.
- (8) 9. ὑπὲρ δὲ τὴν Ἐριφύλην ἔγραψεν Ἑλπίνορα  
 5 τε καὶ Ὀδυσσεῖα δηκάζοντα ἐπὶ τοῖς ποσίν, ἔχοντα  
 ὑπὲρ τοῦ βόθρου τὸ ξίφος· καὶ ὁ μάντις Τει-  
 ρεσίας πρόεισιν ἐπὶ τὸν βόθρον· μετὰ δὲ τὸν  
 Τειρεσίαν ἐπὶ πέτρας ἢ Ὀδυσσεῶς μήτηρ Ἀντι-  
 κλειά ἐστιν· ὁ δὲ Ἑλπίνωρ ἀμπέχεται φορμὸν  
 10 ἀντὶ ἐσθῆτος, σύνηθες τοῖς ναύταις φόρημα.
- (9) 10. κατατέρω δὲ τοῦ Ὀδυσσεῶς ἐπὶ θρόνων  
 καθεζόμενοι Θησεὺς μὲν τὰ ξίφη τό τε Πειρίδου  
 καὶ τὸ ἑαυτοῦ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις ἔχει, ὁ  
 δὲ ἐς τὰ ξίφη βλέπων ἐστὶν ὁ Πειρίδου·  
 15 εἰκάσαις ἂν ἀφθεσθαι τοῖς ξίφεσιν αὐτὸν ὡς  
 ἀχρεῖοις καὶ ὄφελός σφισιν οὐ γεγενημένοις ἐς  
 τὰ τολμήματα. Πανύασσις δὲ ἐποίησεν ὡς  
 Θησεὺς καὶ Πειρίδου ἐπὶ τῶν θρόνων παρά-  
 σχοινοτο σχῆμα οὐ κατὰ δεσμώτας, προσφύεσθαι  
 20 δὲ ἀπὸ τοῦ χρωτὸς ἀντὶ δεσμῶν σφισιν ἔφη  
 (10) τὴν πέτραν. Θησεῶς δὲ καὶ Πειρίδου τὴν λεγο-  
 μένην φιλίαν ἐν ἀμφοτέραις ἐδήλωσεν Ὅμηρος  
 ταῖς ποιήσεσι, καὶ Ὀδυσσεὺς μὲν πρὸς Φαίαιας  
 λέγων ἐστίν·
- 25 καὶ γὰρ ἔτι προτέρους ἴδον ἀνέρας, οὐς ἐθελόν περ,  
 Θηοῖα Πειρίθοόν τε, θεῶν ἐρικυδέα τέκνα,  
 πεποιήται δὲ αὐτῶ καὶ ἐν Ἰλιάδι ὁ Νέστωρ  
 ἄλλα τε ἐπὶ Ἰγαμέμνονος καὶ Ἀχιλλέως νου-  
 θεσία καὶ ἔπη τάδε εἰρημῶς·
- 30 οὐ γὰρ πω τοίους ἴδον ἀνέρας οὐδὲ ἴδωμαι  
 οἷον Πειρίθοόν τε Δρύαντά τε ποιμένα λαῶν  
 Καινεῖα τ' Ἐξάδιόν τε καὶ ἀντίθεον Πολύφημον  
 Θηοῖα τ' Αἰγείδην ἐπιείκελον ἀθανάτοισιν.
- zur Höhe des Nackens emporziehend, während man  
 vermuthen möchte, dass sie mit der anderen Hand die  
 Halskette im Bausch des Gewandes verborgen hält.  
 Über Eriphyle hat der Maler Elpenor dar-  
 gestellt und Odysseus, der in die Kniee gebeugt  
 das Schwert über die Grube hält. Auf die Grube  
 schreitet Teiresias zu, und hinter Teiresias be-  
 findet sich auf einem Felsen die Mutter des Odysseus  
 Antikleia. Elpenor trägt statt des Gewandes  
 eine Binsenmatte, die gewöhnliche Schiffertracht.  
 Über Odysseus sitzen auf Sesseln Theseus  
 und Peirithoos; ersterer hält in jeder Hand ein  
 Schwert, das des Peirithoos und sein eigenes;  
 Peirithoos blickt auf diese Schwerter, und man  
 möchte vermuthen, dass der Anblick ihn verdriesst,  
 da sie sich bei den Abenteuern als unnütz und  
 wertlos erwiesen haben. Bei Panyassis steht, dass  
 Theseus und Peirithoos auf ihren Sitzen nicht  
 den Eindruck von Gefesselten machten, vielmehr  
 sei statt der Fesseln der Fels ihnen an den  
 Leib festgewachsen. Des bekannten Freundschafts-  
 bundes des Theseus und Peirithoos gedenkt  
 Homer in beiden Epen. Odysseus sagt zu den  
 Phaeaken:  
 Schaut' ich der Vorzeit Helden, so ich zu schaun begehrt,  
 Peirithoos und Theseus, die Göttersöhne hochgeehrt;  
 und in der Ilias lässt er den Nestor zur Be-  
 ruhigung des Agamemnon und Achillens unter  
 anderem sagen:  
 Nie sah ich jemals Recken noch werd' ichs jenen gleich;  
 Da war Peirithoos und Dryas völkerreich,  
 Der stolze Polyphemos, der Held Exadios,  
 Kaineus und Theseus, des Aigeus göttergleicher Spross.

2 κόλποις Schubart et Walz — θάτερρα scripsi; ἐκείνον codd. — 3 ὄρμον Fab. ὄρμον RVabn. — 4 Ἑλπίνορα, 9 Ἑλπίνωρ La. — 5 ποσὶ La. — 8 Τηρεσίαν La — 11 θρόνον LaVa; θρόνου Vb. — 14 τὰ om. La. — 17 Πανύασσις LaVa — 19 προσφύεσθαι Wilamowitz, προσφερές La; προσφύες rel. — 26 Θηοῖα Πειρίθοόν La. — 27 καὶ αὐτῶ La. — 30 τοίους La. — 31 Πειρίθοόν τε La.

FONTES 25: Od. λ 630 s. — 30: Il. A 262 s.

ΤΕΣΤΙΜΟΝΙΑ 11: Paus. IX 31, 5 ὡς πολὺν τινα ἐπὶ τὸν Ὅμηρον ἀριθμὸν ποιήσειεν . . . . . καὶ ὡς Θηοῖς ἐς τὸν Αἰθιαν δμοῦ Πειρίθω καταβαίη.

XXX. 1. Ἐφεξῆς δὲ τὰς Πανδάρειω θυγατέ-  
 ρας ἔγραψεν ὁ Πολύγνωτος. Ὀμήρω δὲ ἐν Πηνε-  
 λόπης λόγοις ἐστὶν ὡς ἀποθάνοιεν μὲν ταῖς  
 παρθένοις οἱ γεινάμενοι κατὰ μῆνιμα ἐκ θεῶν,  
 αὐτὰς δὲ ὄρφανὰς τραφῆναι μὲν ὑπὸ Ἄφρο-  
 δίτης, λαβεῖν δὲ καὶ παρ' ἄλλων θεῶν, Ἥρας  
 μὲν φρονεῖν τε ἱκανὰς εἶναι καὶ εἶδος καλὰς,  
 μήκος δὲ τοῦ σώματος Ἄρτεμιν φησὶν αὐταῖς  
 δωρησάσθαι, ἔργα δὲ γυναιξὶν ἀρμόζοντα  
 ὑπὸ Ἀθηναῖς διδάχθῆναι Ἄφροδίτην μὲν οὖν  
 ἐς οὐρανὸν ἀνέρχεσθαι παρὰ Διὸς γάμον  
 εὐδαίμονα ἐθέλουσαν ταῖς παισὶν εὐρᾶσθαι,  
 τὰς δὲ ἀπούσης ἐκείνης ἀρπασθῆναι τε ὑπὸ  
 Ἄρπυιῶν καὶ Ἐρινύσιν ὑπ' αὐτῶν δοθῆναι.  
 15 τὰδε μὲν ἐστὶν ἐς αὐτὰς Ὀμήρω πεποιημένα,  
 Πολύγνωτος δὲ κόρας τε ἐστεφανωμένας ἀνθεσι  
 καὶ παιζούσας ἔγραψεν ἀστραγάλοις ὄνομα  
 δὲ αὐταῖς Καμειρῶ τε καὶ Κλυτίη. τὸν δὲ  
 Πανδάρειων Μιλήσιόν τε ἐκ Μιλήτου τῆς Κρη-  
 20 τικῆς ὄντα ἴστω τις καὶ ἀδικήματος ἐς τὴν  
 κλοπὴν Ταντάλω καὶ τοῦ ἐπὶ τῷ ὄρκῳ μετα-  
 σχόντα σοφίσματος.

(3) 2. μετὰ δὲ τοῦ Πανδάρειω τὰς κόρας Ἀντίλοχος  
 τὸν μὲν ἕτερον ἐπὶ πέτρας τῶν ποδῶν, τὸ δὲ  
 25 πρόσωπον καὶ τὴν κεφαλὴν ἐπὶ ταῖς χερσὶν

XXX. Weiterhin hat Polygnot die Töchter  
 des Pandareos gemalt. Homer lässt die Pene-  
 lope erzählen, es seien die Eltern dieser Mädchen  
 durch den Zorn der Götter gestorben; da habe  
 Aphrodite die verwaisten erzogen und von anderen  
 Göttinnen hätten sie gute Gaben erhalten, von  
 Hera verständigen Sinn und schöne Gestalt, von  
 Artemis hohen Wuchs, von Athena Geschicklich-  
 keit in Frauenarbeit. Dann sei Aphrodite hinauf  
 in den Himmel gegangen, um ein glückliches Ehe-  
 bündniss von Zeus für die Mädchen zu erbitten;  
 aber während sie fort war, hätten die Harpyien  
 sie geraubt und den Erinynen überliefert. So hat  
 Homer von ihnen gedichtet; Polygnot hat sie als  
 Mädchen gemalt, die Blumenkränze tragen und  
 mit Knöcheln spielen. Die beigeschriebenen Namen  
 lauten Kamiro und Klytie. Ihr Vater Pandareos  
 war, was man beachten möge, ein Milesier aus dem  
 kretischen Milet, ein Mitschuldiger des Tantalos  
 bei dessen ruchlosem Diebstahl und hinterlistiger  
 Umgehung des geleisteten Eides.

Nach den Pandareostöchtern folgt Antilochos,  
 den einen Fuss auf einen Fels, Gesicht und Kopf  
 auf beide Arme gestützt. Auf Antilochos folgt

8 αὐτὰς La — 9 γυναιξὶ La — 13 ἀποίσας La. — 14 Ἐρινύσιν La.

Fontes: 9 Od. v 66 ff.

ὡς δ' ὅτε Πανδάρειον κοῖρας ἀνέλοντο θύελλαι.  
 τῆσι τοκῆας μὲν φθῖον θεοί, αἱ δὲ λίποντο  
 ὄρφαναι ἐν μεγάροισι, κόμισσε δὲ δὴ Ἄφροδίτη  
 τρυφῶ καὶ μέλιτι γλυκερῶ καὶ ἡδέϊ οἴνω.  
 Ἥρη δ' αὐτῆσιν περὶ πασῶν δάκε γυναικῶν  
 εἶδος καὶ πινυτήν, μήκος δ' ἔπορ' Ἄρτεμις ἀγνή,

ἔργα δ' Ἀθηναίη δέδαεν κλυτὰ ἔργαζεσθαι.  
 εὐτ' Ἄφροδίτη δια προσέστιχε μακρὸν Ὀλυμπον  
 κοῖρησ' αἰτήσουσα τέλος θαλεροῦ γάμοιο,  
 ἐς Δία τερπικέρανον· ὁ γὰρ τ' εὐ οἶδεν ἅπαντα,  
 μοῖρᾶν τ' ἄμμορῆν τε καταθνητῶν ἀνθρώπων·  
 τόφρα δὲ τὰς κόρας Ἄρπυιαι ἀνθρῆϊγαντο  
 καὶ ῥ' ἔδοσαν στιγεροῖσιν Ἐρινύσιν ἀμφιπολεῦειν.

18 Schol. Od. v 66 Πανδάρειος ὁ Μέροπος καὶ νύμφης ὁρείας παῖς, Μιλήσιος τὸ γένος, γήμιας Ἀρμαθῆν τὴν Ἀμφιδάμαντος  
 ἔσχε παιδὰς τρεῖς, Ἀηδόνα καὶ Κλεοθήραν καὶ Μερόπην, ἃς τρέφουσι Ἄφροδίτη καὶ Ἀθηναῖα καὶ Ἥρα. Πανδάρειος δὲ  
 παραγενόμενος εἰς Κρήτην κλέπτει τὸν τοῦ Διὸς κῖνα καὶ αὐτὸν οὐκ ἠνεγκεν εἰς Μίλητον δέσας τὸν Δία, παρὰ Ταντάλω δὲ  
 εἰς Φρυγίαν κατατίθεται γάμενος ἄγειν ἐκ Φοινίκης τοῦτον. ὁ δὲ Τάνταλος δεξάμενος ἐφύλασεν. ἔπειτα κελεύσαντος τοῦ Διὸς  
 ἔρευνᾶν τὸν κῖνα παραγίνεται πρὸς τὸν Τάνταλον ὁ Ἔρμις. ὁ δὲ ἀρνείται καὶ δύνουσι τὸν Δία καὶ τοὺς ἄλλους θεοὺς μὴ συνειδέναι  
 τι περὶ τοῦ κινός. ὁ δὲ Ἔρμις εὐρίσκει αὐτὸν παρ' αὐτῷ. ὡς δὲ ὁ Πανδάρειος ἐπύθετο, φερίγει ἐκ τῆς πατρίδος σὺν τῇ γυναικὶ  
 Ἀρμαθῆ καὶ ταῖς θυγατρῶσιν ἀγάμοις οὖσαις Κλεοθήρα τε καὶ Ἀηδόνα καὶ Μερόπην εἰς Ἀθήνας, ἐκ δὲ Ἀθηναίων εἰς Σικελίαν κτλ.  
 67 δι' ἔλεον δὲ αὐτὰς αἱ θεαὶ ἀνεθρέψαντο ἀγνοοῦσαι τὸ πεπρωμένον. cf. Schol. τ 518 et Schol. Pind. Ol. I 97 (infra p. 21).

ἀμφοτέραις ἔχων ἐστίν· Ἀγαμέμνων δὲ μετὰ Agamemnon, mit der linken Achselhöhle auf τὸν Ἀντίλοχον σκῆπτρω τε ὑπὸ τὴν ἀριστερὰν das Scepter gestützt und mit beiden Händen noch μασχάλην ἐρειδόμενος καὶ ταῖς χερσὶν ἔτι ἄλλην einen andern Stab haltend. Dann Protesilaos ἔχων ῥάβδον· Πρωτεσίλαος δὲ πρὸς Ἀχιλλέα sitzend und auf Achilleus blickend — in solcher 5 ἄφορᾷ καθεζόμενος· καὶ ὁ Πρωτεσίλαος τοιοῦ- Haltung ist also Protesilaos dargestellt, und über τον παρέχεται σχῆμα· ὑπὲρ δὲ τὸν Ἀχιλλέα Achilleus steht Patroklos. Alle diese Figuren Πάτροκλός ἐστιν ἐστηκώς. οὗτοι πλὴν τοῦ sind mit Ausnahme des Agamemnon unbärtig.

Ἀγαμέμνονος οὐκ ἔχουσι γένεια οἱ ἄλλοι.

(4) 3. γέγραπται δὲ ὑπὲρ αὐτοῦς Φῶκός τε ἡλι- Über diesen sind Phokos und Iaseus dar-  
10 κίαν μεираίον καὶ Ἰασεὺς ἐλαίαν μὲν ἀνέχων, gestellt, der eine in knabenhaftem Alter, der δακτύλιον δὲ ἐκ τῆς ἀριστερᾶς τοῦ Φώκου andere mit einem erhobenen Ölweig, und er περιαιρούμενος χειρὸς ἐπὶ τοιῶδέ ἐστι λόγῳ· nimmt aus der linken Hand des Phokos einen Ring. Φώκῳ τῷ Αἰακοῦ διαβάντι ἐξ Αἰγίνης ἐς τὴν Das beruht auf folgender Legende: Als Phokos, νῦν καλουμένην Φωκίδα καὶ ἀνδρῶπων τε der Sohn des Aiakos, aus Aigina in die Landschaft 15 ἀρχὴν τῶν ἐν τῇ ἡπειρῷ ταύτῃ κτήσασθαι καὶ kam, die jetzt Phokis heisst, um sich diesen Teil αὐτῷ θέλοντι ἐνταῦθα οἰκῆσαι, ἀφίκετο ἐπὶ des griechischen Festlandes zu unterwerfen und πλειστον ὁ Ἰασεὺς φιλίας καὶ οἱ δῶρα ἄλλα sich selbst dort anzusiedeln, da schloss Iaseus mit τε ὡς τὸ εἰκὸς ἐδωρήσατο καὶ λίθου σφραγίδα ihm innigste Freundschaft und schenkte ihm neben ἐνδεδεμένην χρυσῶ· Φώκῳ δὲ οὐ μετὰ πολὺν anderen üblichen Geschenken auch einen in Gold 20 χρόνον ἀνακομισθέντι ἐς Αἶγιναν Πηλεὺς αὐ- gefassten Siegelstein. Als dann Phokos nicht lange τίκα ἐβούλευσε τοῦ βίου τὴν τελευτήν· καὶ τοῦ- nachher wieder nach Aigina ging, bereitete ihm δε ἔνεκα ἐν τῇ γραφῇ ἐς ἀνάμνησιν ἐκείνης Peleus alsbald hinterlistig den Tod. Deshalb ist τῆς φιλίας ὃ τε Ἰασεὺς τὴν σφραγίδα ἐστὶν auf dem Bilde zum Gedächtnis jener Freundschaft ἐθέλων θεάσασθαι καὶ ὁ Φῶκος παρὲς λαβεῖν Iaseus dargestellt, wie er den Siegelring betrachten 25 αὐτήν. will und Phokos, wie er ihn ihm zum Beschauen überlassen hat.

(5) 4. ὑπὲρ τούτους Μαῖρά ἐστιν ἐπὶ πέτρα καθε- Über diesen Figuren sitzt Maira auf einem  
ζομένη· περὶ δὲ αὐτῆς πεποιημένα ἐστὶν ἐν Felsen. Von ihr steht in den Nosten, dass sie  
Νόστοις ἀπελθεῖν μὲν παρθένον ἔτι ἐξ ἀνδρῶ- noch als Mädchen aus dem Leben geschieden sei;

3 ἔτι ἄλλην scripsi; ἐπὶ Λα; ἐπὶ Λβ; ἐς πᾶν ΛβVabvR; ἐπαρέχων Fa. — 5 καθεζόμενον Fab, καθεζόμενα ΛβVη. Πρωτεσίλαος codd., Ἀχιλλεύς Wilamowitz — 9 τε om. La. — 10 Ἰασεὺς· ἐλαίαν μὲν ἀνέχων scripsi; ἐς εὐγένειαν δὲ εὐ ἔχει codd.; Ἰασεὺς· γενεῶν δὲ εὐ ἔχει Siebelis Bekker; Ἰασεὺς· γενεῶν ὅδε εὐ ἔχει Schubart. — 11 δακτυλίδιον Va. — 14 νῦν La. — 18 σφραγίδα Λα. — 19 ἐνδεδεμένην VabLb — 23 ἐστὶν om. La. — 24 παρὲς Coraes. — 26 τούτου La. — 27 αὐτοῖς La.

ΤΕΣΤΙΜΟΝΙΑ: 13 Paus. X 1, 1 ἔτεσι δ' ὕστερον οὐ πολλοῖς ἐξενίκησε καὶ ἀπάση γενέσθαι τῇ ἐφ' ἡμῶν καλουμένη Φωκίδι (scil. τὸ ὄνομα), Αἰγινητῶν ναοῖν ἐς τὴν χώραν διαβάντων ὁμοῦ Φώκῳ τῷ Αἰακοῦ. X 33, 12 (de Drymaea) κα οἰκιστὴν οἱ ἐνταῦθα γενέσθαι φασὶ Φῶκον παῖδα τοῦ Αἰακοῦ. II 29, 2 Πηλεῖ μὲν συμβᾶν καὶ Τελαμῶνι ἐπὶ φόνῳ φεύγει τῷ Φώκῳ, τῶν δὲ αὐτῶν Φώκου παίδων περὶ τὸν Παρνασσὸν οἰκησάντων ἐν τῇ νῦν καλουμένη Φωκίδι. II 29, 9 καὶ ἦνίκα Φῶκον Τελαμῶν καὶ Πηλεὺς προηγάροντο ἐς ἀγῶνα πεντάθλου καὶ περιῆλθεν ἐς Πηλέα ἀφείναι τὸν λίθον (οὗτος γὰρ ἀντὶ δίσκου σφίσειν ἦν), ἐκὼν τυγχάνει τοῦ Φώκου.

πων, θυγατέρα δὲ αὐτὴν εἶναι Προΐτου τοῦ  
Θερσάνδρου, τὸν δὲ εἶναι Σισύφου.

sie sei die Tochter des Proitos, des Sohnes des  
Thersandros, und dieser der Sohn des Sisyphos  
gewesen.

5. ἐφεξῆς δὲ τῆς Μαΐρας Ἀκταίων ἐστὶν ὁ  
Ἀρισταίου καὶ ἡ τοῦ Ἀκταίωνος μήτηρ, νεβρὸν  
5 ἐν χερσὶν ἔχοντες ἐλάφου καὶ ἐπὶ δέρματι  
ἐλάφου καθεζόμενοι, κύων τε θηρευτικὴ παρα-  
κατάκειται σφισι βίου τοῦ Ἀκταίωνος εἶνεκα  
καὶ τοῦ ἐς τὴν τελευτὴν τρόπου.

Auf Maira folgen Aktaion, der Sohn des Ari-  
staios, und die Mutter des Aktaion [Autonoe];  
beide halten ein Hirschkalb in den Händen und  
sitzen auf Hirschfellen. Ein Jagdhund liegt neben  
ihnen mit Beziehung auf die Lebensweise des  
Aktaion und auf seine Todesart.

(6) 6. ἀποβλέψαντι δὲ αὐδὶς ἐς τὰ κάτω τῆς  
10 γραφῆς ἐστὶν ἐφεξῆς μετὰ τὸν Πάτροκλον οἶα  
ἐπὶ λόφου τινὸς Ὀρφεὺς καθεζόμενος, ἐφάπ-  
τεται δὲ καὶ τῇ ἀριστερᾷ κισάρας, τῇ δὲ ἑτέρᾳ  
χειρὶ ἰτέας ψαύει· κλώνες εἰσὶν ὧν ψαύει, προσ-  
ανακλίεται δὲ τῷ δένδρῳ· τὸ δὲ δένδρον

Blickt man nun wieder auf den unteren Teil  
des Gemäldes, so folgt auf Patroklos Orpheus;  
er sitzt auf einer Art von Hügel, greift auch mit  
der Linken in die Leier und berührt mit der  
andern Hand eine Weide, das heisst er berührt  
die Zweige und lehnt sich an den Stamm. Mit  
diesem Baume scheint der Hain der Persephone  
angedeutet zu sein, in dem nach der Meinung

15 ἄλλος εἶοικεν εἶναι τῆς Περσεφόνης, ἐνθα αἰγει-  
ροι καὶ ἰτέαι δόξῃ τοῦ Ὀμήρου πεφύκασιν·  
Ἑλληνικὸν δὲ τὸ σχῆμά ἐστι τῷ Ὀρφεῖ, καὶ  
οὔτε ἡ ἐσθῆς οὔτε ἐπίσημά ἐστιν ἐπὶ τῇ κε-

Homers Schwarzpappeln und Weiden wachsen. Die  
Erscheinung des Orpheus ist durchaus griechisch;  
nichts von thrakischer Gewandung oder thrakischer  
Kopfbedeckung. An den Weidenstamm lehnt sich

(7) φαλῆ θράκιον· τῷ δένδρῳ δὲ τῇ ἰτέᾳ κατὰ  
20 τὸ ἕτερον μέρος προσανακλιμένος ἐστὶν αὐτῇ  
Προμέδων. εἰδὶ μὲν δὴ οἱ νομίζουσι καθάρ-  
περ ἐς ποίησιν ἐπεισῆχθαι τὸ Προμέδοντος  
ὄνομα ὑπὸ τοῦ Πολυγνώτου, τοῖς δὲ εἰρημένον  
ἐστὶν ἄνδρα Ἑλληνα ἐς τε τὴν ἄλλην ἅπασαν

Kopfbedeckung. An den Weidenstamm lehnt sich  
auf der andern Seite Promedon. Einige be-  
haupten, Polygnot habe diesen Promedon frei er-  
funden, andere er sei eine historische Persönlich-  
keit, ein Grieche, der für Musik überhaupt, vor

5 δέρμασιν La. — 6 παράκειται VbLa. — 14 δένδρον La; δένδρῳ rel. — δένδρον addidi. — 16 τῇ Lb. —  
18 αἰσθῆς La. — 20 προσανακλιμένος La. — 22 ἐπισῆχθαι La — τοῦ codd.; corr. Coraes.

FONTES 16: Hom. Od. \* 509

ἐνθ' ἀκτὴ τε λάχεια καὶ ἄλσρα Περσεφονείης,  
μακροὶ τ' αἰγίροι καὶ ἰτέαι ὠλεοίκαρποι.

ΠΑΡΑΛΙΠΟΜΕΝΑ: 8 PAUS. IX 2, 3 Στησίχορος δὲ ὁ Ἰμεραῖος ἔγραψεν ἐλάφου περιβαλεῖν δέσμα Ἀκταίωνι τὴν θεὸν  
παρασκευάζουσάν οἱ τὸν ἐκ τῶν κυνῶν θάνατον, ἵνα δὴ μὴ γυναῖκα Σεμέλην λάβοι.

TESTIMONIA: I Schol. Od. λ 326 Μαῖρα ἡ Προΐτου τοῦ Θερσάνδρου θυγάτηρ καὶ Ἀντιᾶς τῆς Ἀμφιάνακτος ἐγένετο  
κάλλιε διαπρεπεστάτη. ἡγουμένη δὲ περὶ πλείονος τὴν παρθενίαν εἶπετο τῇ Ἀρτέμιδι ἐπὶ τὰ κνηγέσια. ταύτης ἔρασθεις Ζεὺς;  
ἀφικνεῖται ὡς αὐτὴν καὶ λανθάνων διαφθείρει. ἡ δὲ ἔγκνος γενομένη τίκει Λοκρὸν τὸ ὄνομα παῖδα, ὃς Θήβας μετ' Ἀμφίλοιο;  
καὶ Ζήθου οἰκίζει. τὴν δὲ Μαῖραν λέγεται τοξευθῆναι ὑπὸ Ἀρτέμιδος διὰ τὸ μηκέτι παραγίνεσθαι εἰς τὰ κνηγέσια. ἡ δὲ  
ἱστορία παρὰ Φερεκύδῃ. Paus. VIII 12, 7 (prope Mantineam) κόμης ἐρείτια καλουμένης Μαΐρας, εἰ δὴ ἐπαύθα καὶ μὴ  
ἐν τῇ Τεγεατῶν ἐτάφη· Τεγεαταῖς γὰρ τοῦ λόγου τὸ εἰκὸς καὶ οὐ Μαντινεῦσιν ἔπεται, Μαῖραν τὴν Ἀτλαντος παρὰ σφίσι  
ταφῆναι· τάχα δ' ἂν καὶ ἀπόγονος τῆς Ἀτλαντος Μαΐρας ἑτέρα Μαῖρα ἀφίκετο ἐς τὴν Μαντινικὴν. — 2 Paus. II 4, 3 Σισύφου  
δὲ οὔτι Γλαύκος μόνον ὁ Βελλεροφόντου πατήρ, ἀλλὰ καὶ ἕτερος υἱὸς ἐγένετο Ὀρνυτίων, ἐπὶ δὲ αὐτῷ Θέρσανδρός τε καὶ Ἄλμος.  
IX 34, 7 Θερσάνδρου τοῦ Σισύφου.

- γενέσθαι φιλήκοον μουσικὴν καὶ ἐπὶ τῇ ᾠδῇ  
μάλιστα τοῦ Ὀρφέως.
- (8) 7. κατὰ τοῦτο τῆς γραφῆς Σχεδῖος ὁ Φωκεῦσιν  
ἡγήσάμενος ἐς Τροίαν καὶ μετὰ τοῦτον Πελίας  
ἔστιν ἐν Θρόνῳ καθεζόμενος, τὰ γένηα ὁμοίως  
καὶ τὴν κεφαλὴν πολίος, ἐνορᾷ δὲ ἐς τὸν  
Ὀρφέα· ὁ δὲ Σχεδῖος ἐγχειρίδιόν τε ἔχων καὶ  
ἄγρωστὴν ἔστιν ἐστεφανωμένος.
8. Θαμύριδι δὲ ἐγγυὺς καθεζομένῳ τοῦ Πελίου  
διεφθαρμένοι αἱ ὄψεις καὶ ταπεινὸν ἐς ἅπαν  
σχῆμά ἐστι, καὶ ἡ κόμη πολλὴ μὲν ἐπὶ τῆς  
κεφαλῆς, πολλὴ δὲ αὐτῷ καὶ ἐν τοῖς γενείοις·  
λύρα δὲ ἔρριπται πρὸς τοῖς ποσὶ, κατεαγότες  
αὐτῆς οἱ πῆχεις καὶ αἱ χορδαὶ κατερρωγυῖαι.
- 15 9. ὑπὲρ τοῦτου ἔστιν ἐπὶ πέτρας καθεζόμενος  
(9) Μαρσύας, καὶ Ὀλυμπος παρ' αὐτὸν παιδὸς  
ἔστιν ὠραίου καὶ αὐλεῖν διδασκόμενου σχῆμα  
ἔχων. οἱ δὲ ἐν Κελαιναῖς Φρύγες ἐθέλουσι μὲν  
τὸν ποταμὸν ὃς διέξεισιν αὐτοῖς διὰ τῆς πόλεως  
20 ἐμεινόν ποτε εἶναι τὸν αὐλητὴν, ἐθέλουσι δὲ  
καὶ εὕρημα εἶναι τοῦ Μαρσύου τὸ Μητρώον  
αὐλημα· φασὶ δὲ ὡς καὶ τὴν Γαλατῶν ἀπώ-
- allem aber für den Gesang des Orpheus überaus  
begeistert gewesen sei.
- An dieser Stelle des Gemäldes ist ferner  
Schedios dargestellt, der der Führer der Phoker  
gegen Troja war, und hinter ihm auf einem Sessel  
sitzend Pelias mit greisem Haupt- und Barthaar.  
Pelias blickt auf Orpheus, Schedios hält ein Schwert  
und trägt einen Kranz von Wegekraut.
- Nahe bei Pelias sitzt Thamyris. Seine Augen  
sind ausgestochen, sein ganzes Aussehen jammer-  
voll; dichtes Haar bedeckt sein Haupt und sein  
Kinn; seine Leier liegt mit zerbrochenem Gestell  
und zerrissenen Saiten weggeworfen zu seinen  
Flüssen.
- Über ihm sitzt Marsyas auf einem Felsen,  
und neben ihm steht Olympos als schöner Knabe  
gebildet, der im Flötenspiel Unterricht nimmt.  
Die Phryger von Kelainai wollen wissen, dass der  
Fluss Marsyas, der durch ihre Stadt fließt, einst  
jener Flötenspieler gewesen sei, und dass er das  
Flötenspiel, wie es zum Dienst der grossen Mutter  
gehört, erfunden habe, und sie behaupten, dass

2 τῇ Ὀρφέως omnes praeter La. — 7 Ὀρφέαν La. — 8 ἐστεφανωμένος LaVb. — 9 Θάμυρις δὲ ἐγγυᾶται  
καθεζομένῳ VabLb; ἐγγύτατα Siebelis — 14 κατερρωγυῖαι La. — 17 ὄραίου La.

FONTES: 4 Hom. II. B 517

αὐτὰρ Φωκίων Σχεδῖος καὶ Ἐπίτροφος ἤρχον.

ΠΑΡΑΛΙΠΟΜΕΝΑ: 9 PAUS. IV 33, 7 Πρόδικος δὲ Φωκαεὺς (εἰ δὴ τοῦτου τὰ ἐς τὴν Μινυάδα ἐπι) προσκεῖτοθαί  
φθοι Θαμύριδι ἐν Ἄιδου δίκην τοῦ ἐς τὰς Μούσας ἀρχήματος. διεφθάρη δὲ ὁ Θάμυρις, ἐμοὶ δοκεῖν, ἐπὶ νόσου τοῖς ὀφθαλμοῖς.  
τὸ δὲ αὐτὸ καὶ Ὀμήρῳ συνέπεσον ὕστερον. ἀλλ' ὁ μὲν καὶ ἐς ἕταν διετέλει ποιῶν· οὐ γὰρ τι εἶχε τῆ συμφορᾷ, Θάμυρις δὲ  
καὶ τὴν ᾠδὴν ὑπὸ κακοῦ τοῦ παρόντος ἐξέλιπεν. IX 5, 9 κατὰ δὲ τὴν τιμωρίαν τοῦ Ἀμφίονος ἐστὶ ποιήσεως Μινυάδος, ἔχει  
δὲ ἐς Ἀμφίονα κοινῶς καὶ ἐς τὸν Θράκα Θάμυριν. IV 33, 3 γενέσθαι δὲ τὸ ὄνομα τῷ ποταμῷ [τῇ Βαλύρα] λέγουσι Θαμύριδος  
τὴν λύραν ἐνταῦθα ἀποβαλόντος ἐπὶ τῇ πηρώσει· παῖδα δὲ αὐτὸν Φιλάμμωνος καὶ Ἀργιόπτης τῆς νύμφης εἶναι. τὴν δὲ Ἀργιόπτην  
τέως μὲν περὶ τὸν Παρνασσὸν οἰκεῖν, ἐπει δὲ εἶχεν ἐν γαστέρι ἐς Ὀδρύσας λέγουσι μετακῆσαι· Φιλάμμωνα γὰρ οὐκ ἐθέλειν ἐς  
τὸν οἶκον αὐτὴν ἄγεσθαι, καὶ Θάμυριν μὲν Ὀδρύσῃν τε καὶ Θράκα ἐπὶ τοῖτω καλοῦσιν. Cf. X 7, 2 Χρυσοθέμδος δὲ ὕστερον  
Φιλάμμωνά τε ᾠδῇ μνημονεύουσι νικῆσαι καὶ ἐπ' ἐκείνῳ Θάμυριν τὸν Φιλάμμωνος, Ὀρφέα δὲ σεμνολογία τῇ ἐπὶ τελεταῖς  
καὶ ὑπὸ φρονήματος τοῦ ἄλλου καὶ Μουσαῖον τῇ ἐς πάντα μιμῆσει τοῦ Ὀρφέως οὐκ ἐθέλησαι φασὶν αὐτοὺς ἐπὶ ἀγῶνι  
μουσικῇ ἐξετάζεσθαι.

ΤΕΣΤΙΜΟΝΙΑ: 16 PAUS. II 7, 9 (de Apollinis templo Sicyonio) λέγουσι δὲ καὶ τάδε, ὡς Μελέαργος ἐς τοῦτον τὸν ναὸν  
ἀνέθηκε τὴν λόγην, ἣ τὸν ὕν κατεργάσατο· καὶ αὐλοὺς ἀνατεθῆναι φασὶν ἐνταῦθα τοῦ Μαρσύου· γενομένης γὰρ τῷ Σιληνῷ  
τῆς συμφορᾶς τὸν ποταμὸν τὸν Μαρσύαν κατενεγκεῖν αὐτοὺς ἐς τὸν Μαϊάνδρον, ἀναφανέντας δὲ ἐν τῷ Ἄσωπῳ καὶ κατὰ τὴν  
Σικυωνίαν ἐκπεσόντας ὑπὸ ποιμένος τοῦ εὐρόντος δοθῆναι τῷ Ἀπόλλωνι.

σαιντο στρατείαν τοῦ Μαρσύου σφίσιν ἐπὶ τοὺς  
βαρβάρους ὕδατι τε ἐκ τοῦ ποταμοῦ καὶ μέλει  
τῶν αὐλῶν ἀμύναντος.

sie die Abwehr der keltischen Invasion diesem  
Marsyas zu verdanken hätten, der ihnen sowohl  
mit dem Wasser seines Stromes als mit der  
Melodie seines Flötenspiels zu Hilfe gekommen sei.

XXXI. 1. Εἰ δὲ ἀπίδοις πάλιν ἐς τὸ ἄνω  
5 τῆς γραφῆς ἔστιν ἐφεξῆς τῷ Ἀκταίῳ Αἴας  
ὁ ἐκ Σαλαμῖνος, καὶ Παλαμίδης τε καὶ  
Θερσίτης κύβοις χρώμενοι παιδιᾶ, τῷ Παλα-  
μήδους εὐρήματι. Αἴας δὲ ὁ ἕτερος ἐς αὐτοὺς  
ὄρα παίζοντας· τούτῳ τῷ Αἴαντι τὸ χρώμά  
10 ἔστιν οἷον ἂν ἀνδρὶ ναυηγῶ γένοιτο ἐπαν-  
(2) θούσης τῷ χρωτὶ ἐτι τῆς ἄλλης· ἐς δὲ τὸ  
αὐτὸ ἐπίτηδες τοῦ Ὀδυσσεῶς τοὺς ἐχθροὺς  
ἤγαγεν ὁ Πολύγνωτος· ἀφίκετο δὲ ἐς Ὀδυσ-  
σεῶς δυσμένειαν ὁ τοῦ Ὀϊλέως Αἴας, ὅτι  
15 τοῖς Ἑλλησίν Ὀδυσσεὺς παρήνει καταλιθῶσαι  
τὸν Αἴαντα ἐπὶ τῷ ἐς Κασβάνδραν τολμή-  
ματι· Παλαμίδην δὲ ἀποπνιγῆναι προελ-  
θόντα ἐπὶ ἰχθύων θήραν, Διομήδην δὲ τὸν  
ἀποκτείναντα εἶναι καὶ Ὀδυσσεῖα ἐπιλεξάμενος  
20 ἐν ἔπεσιν οἶδα τοῖς Κυπρίοις. τούτοις πλὴν  
τῷ Παλαμίδει γένειά ἐστι τοῖς ἄλλοις.

XXXI. Blickt man nun wieder auf den oberen  
Teil des Bildes, so findet man auf Aktaion folgend  
den Salaminier Aias und weiter Palamedes  
und Thersites, die sich am Würfelspiel, der  
Erfindung des Palamedes, ergötzen. Der andere  
Aias schaut ihrem Spiele zu; seine Hautfarbe  
scheint wie die eines Schiffbrüchigen noch gerötet  
von der Salzflut zu sein. Polygnot hat in dieser  
Gruppe offenbar mit Bedacht die Feinde des  
Odysseus zusammengestellt. Sein Verhältniss zu  
Thersites und dem älteren Aias ist allgemein  
bekannt; der jüngere Aias, des Oileus Sohn, ward  
sein Feind, weil Odysseus den Griechen riet, ihn  
wegen seines Frevels an Cassandra zu steinigen;  
Palamedes wurde, als er auf den Fischfang ge-  
gangen war, von Odysseus und Diomedes erdrosselt,  
wie ich in den Kyprien gelesen habe. Alle diese  
Figuren mit Ausnahme des Palamedes sind bärtig.

(3) 2. Μελέαγρος δὲ ὁ Οἰνέως ἀνωτέρω μὲν  
ἢ ὁ τοῦ Ὀϊλέως Αἴας ἔστιν ἐν τῇ γραφῇ,  
ἔοικε δὲ ὄρωντι ἐς τὸν Αἴαντα· ἐς δὲ τοῦ  
25 Μελεάγρου τὴν τελευταίην Ὀμήρω μὲν ἔστιν  
εἰρημένα, ὡς Ἐρινὺς καταρῶν ἀκούσαι τῶν  
Ἀλθαίας καὶ ἀποθάνοι κατὰ ταύτην ὁ Με-  
λέαγρος τὴν αἰτίαν, αἱ δὲ Ἥοιαι τε καλού-  
μεναι καὶ ἡ Μινυὰς ὠμολογήμασιν ἀλλή-  
30 λαις· Ἀπόλλωνα δὲ αὐταὶ φασιν αἰ ποιήσεις  
ἀμῦναι Κούρησιν ἐπὶ τοὺς Αἰτωλοὺς, καὶ

Etwas höher als Aias, der Sohn des Oileus,  
steht auf dem Bilde Meleagros, der Sohn des  
Oineus, der auf Aias zu blicken scheint. Vom Tod  
des Meleagros steht bei Homer, dass die Erinys  
den Fluch des Althaia erhört habe und deshalb  
Meleagros gestorben sei. Dagegen berichten die  
Eoeeen und die Minyas übereinstimmend, Meleagros  
sei von Apollon, der den Kureten gegen die  
Aitioler beigestanden habe, getötet worden. Die  
Geschichte von dem Holzschreit, das von den

7 τοῦ Παλ. τῷ εὐρήματι omnes praeter La — 10 ἂν om. codd., inseruit Porson — ναύρω omnes praeter La.  
— 12 τοὺς om. La. — 18 θύραν La. — 20 τούτοις — τοῖς ἄλλοις huc traieci; in codd. post 24 τὸν Αἴαντα leguntur. —  
26 Περίνους VabLb — ἀκούσαι LabVb — 27 ἀποθάνει La. — 30 γὰρ post Ἀπόλλωνα omnes praeter La. -- δὴ om. Va.

ΤΕΣΤΙΜΟΝΙΑ: 17. Prokl. ἔπειτά ἐστι Παλαμίδους θάνατος.

FOENTES: 25 Homer. Il. I 566 sqq.

ἐξ ἀρέων μητρὸς κεχολωμένος, ἢ ἕα θεοῖσιν  
πόλλ' ἀχέουσ' ἤρατο κασιγνήτοιο ἠρόσιο,  
πολλὰ δὲ καὶ γαῖαν πολυφρόσβην χερσὶν ἄλοια

κικλήσκουσ' Ἄιδην καὶ ἐπαινῆν Περσεφόνην,  
πρόχην καθεζομένην, δεύοντο δὲ δάκρυσι κόλποι,  
παιδὶ δόμεν θάνατον· τῆς δ' ἠεροφῶτις Ἐρινὺς  
ἔκλυεν ἐξ Ἐρφέσφιν, ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσα.

- (4) ἀποθανεῖν Μελέαγρον ὑπὸ Ἀπόλλωνος τὸν Moiren der Althaea mit dem Schicksalsspruch  
 δὲ ἐπὶ τῷ δαλῶ λόγον, ὡς δοθεῖη μὲν ὑπὸ übergeben wird, dass Meleager nicht eher sterben  
 Μοιρῶν τῇ Ἰλθαία, Μελεάγρῳ δὲ οὐ πρό- solle, als bis dies Scheit von den Flammen verzehrt  
 5 ὑπὸ πυρὸς ἀφανισθῆναι τὸν δαλὸν, καὶ ὡς ὑπὸ sei, und das dann Althaea im Zorn verbrennt, diese  
 τοῦ θυμοῦ καταπρήσειεν αὐτὸν ἢ Ἰλθαία, Polyphradmon in seiner Tragödie „Die Pleuro-  
 τοῦτον τὸν λόγον Φρύνιχος ὁ Πολυφράδμονος nierinnen“ berichtet:  
 10 πρῶτος ἐν δράματι ἔδειξε Πλευρωνίασι  
 10 *χοιρῶν γὰρ οὖκ*  
 ἤλπιζεν μῦθον, ὠκεία δὲ τιν ἠλὼς καταδαίσατο  
 ἡλπιζεν μῦθον, ὠκεία δὲ τιν ἠλὼς καταδαίσατο  
 δαλοῖ περθομένον ματρὸς ἐπ' αἰνῆς κακομηχάνον.  
 οὐ μὴν φαίνεταιαί γε ὁ Φρύνιχος προαγα- Weiter führt Phrynichos die Geschichte nicht aus,  
 γῶν τὸν λόγον ἐς πλεόν, ὡς εὖρημα ἄν τις wie er es ohne Zweifel gethan hätte, wenn es  
 15 οἰκειὸν, προσαψάμενος δὲ αὐτοῦ μόνον ἄτε seine eigene dichterische Erfindung gewesen wäre;  
 ἐς ἅπαν ἤδη διαβεβοημένου τὸ Ἰλληνικόν. er spielt nur darauf an, wie auf eine Sage, die da-  
 mals bei allen Hellenen verbreitet und populär war.
- (5) 3. ἐν δὲ τοῖς κάτω τῆς γραφῆς μετὰ τὸν Auf dem unteren Teil des Bildes folgt auf  
 Θρακῆ εἰσι Θάμυριν Ἰκτωρ μὲν καθεζόμενος den Thraker Thamyris Hektor; er sitzt, beide  
 — ἀμφοτέρας ἔχει τὰς χεῖρας περὶ τὸ ἀρι- Hände um das linke Knie geschlungen, in einer  
 20 στερὸν γόνυ ἀνωμένου σχῆμα ἐμφαίνων — Stellung da, die Trauer ausdrückt; auf ihm folgt  
 μετὰ δὲ αὐτὸν Μέμνων ἐστὶν ἐπὶ πέτρα Memnon, auf einem Felsen sitzend, und mit diesem  
 καθεζόμενος καὶ Σαρπηδῶν συνεχῆς τῷ ist Sarpedon zu einer Gruppe verbunden. Sarpe-  
 Μέμνονι ἐπιπέκλιται δὲ τὸ πρόσωπον ἐπὶ τὰς don stützt das Gesicht mit beiden Armen, während  
 χεῖρας ἀμφοτέρας ὁ Σαρπηδῶν, ἢ δὲ ἑτέρα Memnon die eine Hand auf seine Schulter legt.  
 25 τῶν χειρῶν τοῦ Μέμνονος ἐπὶ τῷ ὤμῳ τοῦ Alle diese Figuren sind bärtig. In die Chlamys  
 (6) Σαρπηδόνος κεῖται. γένεια μὲν πασίν ἐστὶν des Memnon sind Vögel eingewebt; es sind dies  
 αὐτοῖς, ἐν δὲ τοῦ Μέμνονος τῇ χλαμύδι die Memnoniden, von denen am Hellespont die  
 καὶ ὄρνιθές εἰσιν ἐπειρασμένοι. Μεμνονίδες Sage geht, dass sie jährlich an bestimmten Tagen  
 ταῖς ὄρνιθιν ὄνομα κατὰ δὲ ἔτος οἱ Ἑλλησ- zum Grabe des Memnon ziehen und den Boden  
 30 πόντιοι φασιν αὐτὰς εἰρημέναις ἡμέραις ἰέναι ringsum, soweit er nicht mit Bäumen und Rasen

9 Πλευρῶνι: ἐς codd.; corr. Facius. — 11 ὠκεία VaLa. — 17 τῆς pro τοῖς La. — 21 αὐτῶν La. — πέτραν La. — 22 συνεχῆς — 24 Σαρπηδῶν om. La. — 26 Σαρπηδῶνος La. — 29 ἐστὶν post ὄρνιθιν omnes praeter La. — 30 ἐν ante εἰρημέναις omnes praeter La.

TESTIMONIA: 29 Aelian n. a. V 1 γῆν τὴν Παριανῶν καὶ τὴν γείτονα Κρύζικον ὄρνιθας οἰκεῖν μέλας ἰδεῖν φασί, τὸ δὲ σχῆμα εἴποις ἰερακας αὐτοῖς ἄν. . . ὅταν δὲ ἐπάροξηται τὸ μετόπισθον, ἐς τὴν Ἰλιάδα γῆν ἀγέλη τῶνδε τῶν ὄρνιθων (καλοῦσι δὲ αὐτοὺς Μέμνονας) εὐθὺς τοῦ Μεμνονείου τόγον φοιτῶσι. λέγονται δὲ οἱ τὴν Τηωάδα ἔτι οἰκοῦντες ἠρόιον εἶναι τι τῷ τῆς Ἥουδς Μέμνονι ἄνετον. Plin. n. h. X 74 auctores sunt omnibus annis advolare Ilium ex Aethiopia aves et confligere ad Memnonis tumulum, quas ob id Memnonidas vocant. Servius Aen. I 751 hic (Memnon) in tanto amore apud suos socios fuit, ut post eius mortem cum eum nimium deslerent miseratione in aves conversi dicantur et quotannis venire ad tumulum eius et ibi lamentatione et stetibus se dilacerare, donec aliquantae ibidem moriantur. cf. Ovid. Met. XIII 500 sqq.

τε ἐπὶ τοῦ Μέμνονος τὸν τάφον καὶ δόσον bepflanzt ist, reinfegen und mit ihren Flügeln, τοῦ μνήματος δένδρων ἐστὶν ἢ πόας ψιλὸν, die sie mit dem Wasser des Aisepos benetzt haben, τοῦτο καὶ σαίρουσι [ὄρνιθες] καὶ ὑγροῖς τοῖς besprengen. Neben Memnon steht auch ein nackter πτεροῖς τοῦ Αἰσθήπου τῷ ὕδατι ραίνουσι. Aithiopierknaube, weil Memnon König der 5 παρὰ δὲ τῷ Μέμνονι καὶ παῖς Αἰθίοψ πε- Aithiopier war. Doch kam er nach Ilion nicht (7) ποίηται γυμνός, ὅτι ὁ Μέμνων βασιλεὺς ἦν τοῦ von Aithiopien, sondern von Susa in Persien und Αἰθιοπίων γένους· ἀφίκετο μέντοι ἐς Ἴλιον οὐκ ἀπ' Αἰθιοπίας, ἀλλὰ ἐκ Σούσων τῶν Περσικῶν dorthin wohnen, dienstbar gemacht hatte. Die καὶ ἀπὸ τοῦ Χοάσπου ποταμοῦ, τὰ ἐθνη πάντα Phryger zeigen auch noch den Weg, den er mit 10 ὅσα ᾤκει μεταξὺ ὑποχείρια πεποιημένος· Φρύ- seinem Heere gezogen ist, stets die kürzesten γες δὲ καὶ τὴν ὁδὸν ἐτι ἀποφαίνουσι, δι' ἧς τὴν Pfade benützend; seine Halteplätze finden sich στρατιὰν ἤγαγε, τὰ ἐπίτομα ἐκλεγόμενος τῆς dort in regelmässigen Zwischenräumen. χώρας· τέτμηται δὲ οἰὰ τῶν μονῶν ἢ ὁδός.

(8) 4. ὑπὲρ δὲ τὸν Σαρπηδόνα τε καὶ Μέμ- Über Sarpedon und Memnon ist Paris dar- 15 νονα ἐστὶν ὑπὲρ αὐτοὺς Πάρις οὐκ ἔχων πω gestellt, noch ohne Bart; er klatscht mit den γένεια, κροτεῖ δὲ ταῖς χερσὶν οἷος ἂν γένοιτο Händen, wie es die Bauern zu thun pflegen, und ἀνδρὸς ἀγροίκου κρότος· εἰκέναι τὸν Πάριν es hat den Anschein, als ob er durch dies Händε- φήσεις τῷ ψόφῳ τῶν χερῶν Πενθεσίλειαν παρ' klatschen die Penthesileia zu sich heranlocken αὐτὸν καλοῦντι. ἐστὶ δὲ καὶ ἡ Πενθεσίλεια wollte. Diese blickt zwar auf ihm, giebt aber 20 ὀρῶσα ἐς τὸν Πάριν· τοῦ προσώπου δὲ ἔοικε durch die stolze Hebung des Kopfes zu erkennen, τῷ νεύματι ὑπερορᾶν τε αὐτὸν καὶ ἐν οὐδενὸς dass sie ihm aufs tiefste verachtet. Dargestellt ἰδέσθαι λόγῳ· τὸ δὲ σχῆμά ἐστι τῆ Πενθεσι- ist Penthesileia als Mädchen mit einem Bogen in λεία παρθένης τόξον ἔχουσα τοῖς Σκυθικοῖς der Hand, dessen Form an die skythischen erinnert, ἐμπερὲς καὶ παρδάλεως δέρμα ὑπὲρ τῶν ὤμων. und mit einem Pantherfell um die Schultern.

25 5. αἱ δὲ ὑπὲρ τὴν Πενθεσίλειαν φέρουσαι Über Penthesileia sind zwei Frauen dargestellt, (9) μὲν εἶδιν ὕδωρ ἐν κατεαγόσιν ὀστράκοις· die Wasser in zerbrochenen Krügen tragen, die πεποιήται δὲ ἡ μὲν ἐτι ὠραία τὸ εἶδος, ἡ δὲ eine noch von blühender Gestalt, die andere in ἥδη τῆς ἡλικίας προήκουσα· ἰδίᾳ μὲν δὴ vorgeschrittenem Alter. Sie haben keine beson- οὐδὲν ἐπίγραμμα ἐπὶ ἑκατέρᾳ τῶν γυναικῶν, deren Namensbeischriften, sondern sind beide zu- 30 ἐν κοινῷ δὲ ἐστὶν ἐπ' ἀμφοτέραις εἶναι σφᾶς sammen als „Uneingeweihte“ bezeichnet. τῶν οὐ μεμνημένων.

(10) 6. τῶν γυναικῶν ἀνωτέρω τούτων ἐστὶν Oberhalb von diesen Frauen befinden sich ἡ Λυκάονος Καλλιστῶ καὶ Νομία τε καὶ ἡ Kallisto und Nomia mit der Tochter des Neleus

3 ὄρνιθες delevi. — 11 ἐτι om. La. — 12 στρατεῖαν codd.; corr. Sylburg. — ἡ;ε La. — 15 αὐτοῦ La. — 21 αὐτῆς La. — ἐν om. La. — 23 ἐστὶν ἢ Πενθεσίλεια Schubart Walz. — 24 ὑπὲρ La: ἐπὶ ceteri — 30 ἀμφοτέραις codd.: corr. Facius. — 32 τῶν om. La.

ΤΕΣΤΙΜΟΝΙΑ: 8 Herodot II 106. V 52—54. Paus. IV 31, 5 τὰ Μεινόνεια τὰ ἐν Σούσοις τεύχη. Steph. B. v. Σούσα. Μέμνονος κτίσμα.

Νηλέως Πηρώ' ταύτης ἕδνα τῶν γάμων Pero, für deren Hand ihr Vater von den Freiern  
 βουῆς ὁ Νηλεὺς ἤτει τὰς Ἰφίκλου' τῇ Καλλι- die Rinder des Iphiklos verlangte. Kallisto dient  
 στοῖ δὲ ἀντι μὲν στρωμνῆς ἐστὶν αὐτῇ δέρμα statt einer Decke ein Bärenfell zur Unterlage,  
 ἄρκτου, τοὺς πόδας δὲ ἐν τοῖς Νομίας γό- und ihre Füße ruhen auf den Knien der Nomia.  
 5 νασὶν ἔχει κειμένους· ἐδήλωσε δέ μοι τὰ πρό- Schon an einer früheren Stelle habe ich gesagt,  
 τερα τοῦ λόγου φάναι τοὺς Ἀρκάδας Νομίαν dass die Arkadier die Nomia für eine bei ihnen  
 εἶναι ἐπιχώριον νύμφην, τὰς νύμφας δὲ εἶναι heimische Nymphe halten, und von den Nymphen  
 πολὺν μὲν τινα ἀριθμὸν βιούσας ἐτῶν, οὐ singing die Dichter, dass sie zwar eine grosse  
 μέντοι παράπαν γε ἀπηλλαγμένας θανάτου, Zahl von Jahren leben, keineswegs aber un-  
 10 ποιητῶν ἐστὶν ἐς αὐτὰς λόγος. sterblich sind.

7. μετὰ δὲ τὴν Καλλιστώ καὶ ὄσαι σὺν Hinter der Kallisto und den mit ihr gruppierten  
 ἐκείνη γυναῖκες κρημνοῦ τε σχῆμά ἐστι καὶ Frauen ist ein Abhang dargestellt und Sisyphos,  
 ὁ Αἰόλου Σίσυφος ἀνωῶσαι πρὸς τὸν κρημνὸν wie er diesen Abhang hinauf den Stein wälzen muss.  
 βιαζόμενος τὴν πέτραν.

15 (11) 8. ἐστὶ δὲ καὶ πίθος ἐν τῇ γραφῇ, πρεσ- Auch ein Fass ist auf dem Bilde dargestellt  
 βύτης δὲ ἄνδρωπος, ὁ δὲ ἔτι παῖς, καὶ γυ- und ein alter Mann, ein Knabe und zwei Frauen,  
 ναῖκες, νέα μὲν ὑπὸ τῇ πέτρᾳ, παρὰ δὲ τὸν eine jüngere unterhalb des Steins des Sisyphos  
 πρεσβύτην ἰοικυῖα ἐκείνῳ τὴν ἡλικίαν· οἱ und eine alte neben dem alten Manne. Alle tragen  
 μὲν δὴ ἄλλοι φέρουσιν ὕδωρ, τῇ δὲ γρὰι Wasser, doch ist der Alten ihr Wasserkrug zer-

7 σφισον vel φασιν ante ἐπιχώριον omnes praeter La. — 8 πολλόν La. — 9 ἀπηλλαγμένας La. — 12 ἐστι om. La. — 13 ὁ om. La. — 14 βιαζόμενοι La — 17 ἢ μὲν La, εἰ μὲν Vb, εἰ μὲν Va, corr. Siebelis — ὑπὸ Welcker, ἐπὶ codd. — τὴν πέτραν La; τῆς πέτρας Va. — δὲ om. La — 18 ἰοικυῖα δ' La. — 19 φέροντες VabLb alii. — ἐπὶ τῇ δὲ Lb; ἐπὶ δὲ τῇ Va. ἔτι· τῇ δὲ Schubart Walz.

FOENTES: 1. Od. λ 287 sqq.

τοῖσι δ' ἐπ' ἰγθύιην Πηρώ τέκε, θαῦμα βροτοῦτον,  
 τὴν πάντες μνώοντο περικίτται· οὐδὲ τι Νηλεῖς  
 τῷ ἐδίδου δὲ μὴ ἔλικας βόας εὐρυμετώπουσ

5 Paus. VIII 38, 11 κληθῆναι δὲ τὰ ὄρη Νόμια προχειρότατον μὲν ἐστὶν εἰκάζειν ἐπὶ τοῦ Πανὸς ταῖς νομαῖς, αὐτοὶ δὲ οἱ Ἀρκάδες νύμφης εἶναι φασιν ὄνομα. — 7 Hymn. hom. in Ven. 259 sqq.

αἱ δ' οὔτε θνητοῖς οὔτ' ἀθανάτοισιν ἔπονται,  
 δηρὸν μὲν ζῶουσι καὶ ἄμβροτον εἶδαθ' ἔδουσι,  
 καὶ τε μετ' ἀθανάτοισι καλὸν χρὸν ἐρρῶσαντο,  
 τῆσι δὲ Σίληνοί τε καὶ εὐσκοπος Ἀργειφόντης  
 μίσγοντ' ἐν φιλότῃ μυχῷ σπειῶν ἐρσέντων.  
 τῆσι δ' ἄμ' ἢ ἐλάται ἡδὲ δρυῖς ἑνικάρηνοι  
 γεινομένην ἔφρουσαν ἐπὶ χθονὶ βοττανεῖρη,

ἐκ Φυλάκης ἐλάσει βίης Ἰφικλεεῖης  
 ἀργαλέας· τὰς δ' οἶος ὑπέσχετο μάντις ἀμίμων  
 ἐξέλαιαν· χαλεπὴ δὲ θεοῦ κατὰ μοῖρα πέδησεν.

καλαί, τηλεθάουσαι· ἐν οὔρεσιν ὑψηλοῖσιν  
 ἑστᾶσ' ἡλίβατοι· τεμένη δὲ ἔ κικλήσκουσιν  
 ἰθανάτων· τὰς δ' οὔτι βροτοὶ κείρουσι σιδήρω·  
 ἀλλ' ὅτι κεν δὴ μοῖρα παρεστήκη θανάτοιο,  
 ἀζάνεται μὲν πρῶτον ἐπὶ χθονὶ δένδρεα καλά,  
 φλοιοὺς δ' ἀμφιπεριφθινύτει, πίπτονται δ' ἄπ' ὄζοι,  
 τῶν θ' ὁμοῦ ψυχὴ λείπει φάος ἡελίοιο.

Hesiod. Χίρωνος ὑποθῆκαι fr. 183 Rzach (Plut. d. def. oracul. p. 415 C)

ἐννέα τοι ζῶει γενεὰς λακέρυζα κορώνη  
 ἀνδρῶν ἡβῶντων· ἔλαφος δὲ τε τετρακόρωνος·  
 τρεῖς δ' ἐλάφους ὁ κόραξ γηράσκειται· αὐτὰρ ὁ φοῖνιξ  
 ἐννέα τοὺς κόρακας· δέκα δ' ἡμεῖς τοὺς φοῖνικας  
 νύμφαι ἐνπλόκαμοι, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο.

κατεᾶχθαι τὴν ὑδρίαν εἰκάσεις· ὅσον δὲ ἐν brochen, und so schüttet sie nur noch den in dem  
 τῷ ὄστράκῳ λοιπὸν ἦν τοῦ ὕδατος ἐκχέουσά Scherben enthaltenen Wasserrest in das Fass.  
 ἐστὶν αὐθις ἐς τὸν πίθον. ἐτεκμαιρόμεθα Auch diese Personen wird man als solche auffassen  
 δ' εἶναι καὶ τούτους τῶν τὰ δρώμενα Ἐλευ- dürfen, die die eleusinischen Weißen verschmählt  
 5 σῖνι ἐν οὐδενὶ θεμένων λόγῳ· οἱ γὰρ ἀρχαι- haben. Denn die alten Griechen stellten die eleu-  
 ὅτεροι τῶν Ἑλλήνων τελετὴν τὴν Ἐλευσινίαν sinischen Mysterien so hoch über allen anderen  
 πάντων ὁπόσα ἐς εὐσέβειαν ἦκει, τοσοῦτ' ἦγον Gottesdienst, wie die Götter über die Heroen.  
 ἐντιμότεραν, ὅσῳ καὶ θεοὺς ἐπίπροσθεν ἡρώων.

(12) 9. ὑπὸ τούτῳ δὲ τῷ πίθῳ Τάνταλος καὶ Unter diesem Fass ist Tantalos dargestellt,  
 10 ἄλλα ἔχων ἐστὶν ἀλγεῖνὰ ὁπόσα Ὅμηρος ἐπ' wie er ausser den von Homer geschilderten Leiden  
 αὐτῷ πεποίηκεν, ἐπὶ δὲ αὐτοῖς πρόσεστίν οἱ auch noch von steter Angst vor dem Felsblock  
 καὶ τὸ ἐκ τοῦ ἐπηρητημένου λίθου δεῖμα. gepeinigt wird, der drohend über ihm hängt.  
 Πολύγνωτος μὲν δῆλός ἐστιν ἐπακολουθήσας Polygnot folgt hier offenbar der Erzählung des  
 τῷ Ἀρχιλόχου λόγῳ· Ἀρχιλοχος δ' οὐκ οἶδα Archilochos, mag dieser nun die Geschichte von  
 15 εἴτε ἐδιδάχθη παρ' ἄλλων τὰ ἐς τὸν λίθον dem Stein von andern überkommen oder selbst  
 εἴτε καὶ αὐτὸς ἐς τὴν ποίησιν ἐσηνέγκατο. erfunden haben.

3 ἢ τεκμαιρόμεθα Va — 5 θέμων La — 7 ἦσον La — 8 ἐντιμότερον Va; ἐντιμότερον Lb; ἐντιμότερα Vb.

ΤΕΚΤΙΜΟΝΙΑ: 3 Platon Gorgias 493 B. τῶν ἀμύτων τοῦτο τῆς ψυχῆς, οὗ αἱ ἐπιθυμίαι εἰσὶ, τὸ ἀκόλαστον αὐτοῦ  
 καὶ οὐ στεγανὸν ὡς τετρημένος εἴη πίθος, διὰ τὴν ἀπλήσιαν ἀπεικάσας. τὸναντίον δὲ οὗτος σοι, ὦ Καλλίκλεις, ἐνδείκνυται,  
 ὡς τῶν ἐν Ἄιδου — τὸ αἰδὲς δὲ λέγων — οἷτοι ἀθλιώτατοι ἂν εἴεν οἱ ἀμύητοι, καὶ φοροῦν ἐς τὸν τετρημένον πίθον ὑδωρ  
 ἐτέρῳ τοιοῦτῳ τετρημένῳ κοσκίνῳ. τὸ δὲ κοσκίνον ἄρα λέγει τὴν ψυχὴν εἶναι. Xenoph. Oeconom. VII 40 οὐχ ὄρις, οἱ εἰς  
 τὸν τετρημένον πίθον ἀντλεῖν λεγόμενοι ὡς οἰκτίρονται, ὅτι μάτην ποιεῖν δοκοῦσιν. Philetaerus Φιλαίλ. ap. Athen. XIV 633 F  
 εἰς τὸν πίθον φέρουσι τὸν τετρημένον. — 14 Athen. VII 281 b φιλήδονον δ' οἱ ποιεῖται καὶ τὸν ἀρχαῖον φασὶ γενέσθαι  
 Τάνταλον· ὁ γοῦν τὴν τῶν Ἀτρειδῶν ποιήσας κάθοδον ἀφικόμενον αὐτὸν λέγει πρὸς τοὺς θεοὺς καὶ συνδιατρίβοντα  
 ἔξουσίας τυχεῖν παρὰ τοῦ Διὸς αἰτήσασθαι ὅταν ἐπιθυμῇ. τὸν δὲ πρὸς τὰς ἀπολαύσεις ἀπλήστως διακείμενον ὑπὲρ αὐτῶν τε  
 τούτων μνεῖαν ποιήσασθαι καὶ τοῦ ζῆν τὸν αὐτὸν τρόπον τοῖς θεοῖς. ἐφ' ὅς ἀναγκάστησαν τὸν Δία τὴν μὲν ἐνζῆν ἀποτελέσαι  
 διὰ τὴν ὑπόσχεσιν, ὅπως δὲ μηδὲν ἀπολαύῃ τῶν παρακειμένων, ἀλλὰ διατελεῖ ταραττόμενος, ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς ἐξήρησεν αὐτῷ  
 πέτρον, δι' ὃν οὐ δύναται τῶν παρακειμένων τυχεῖν οὐδενός. Schol. Pind. Ol. I 97 περὶ τῆς τοῦ Ταντάλου κολάσεως ἑτεροῦ  
 ἐτέρως λέγουσιν. οἱ μὲν γὰρ αὐτὸν φασὶν ὑποκεισθαι Σπέλιῳ τῷ Λυδίας ὄρει, αἰτίαν τινὰ προστιθέντες, ὡς Πανδάρεος ὁ  
 Μιλήσιος ἀποκλέψας τὸν κύνα τῆς Κρήτης, ὃν ὁ Ζεὺς φύλακα τοῦ ἱεροῦ κατέστησε, παρέθετο αὐτὸν τῷ Ταντάλῳ· τὸν δὲ Δία  
 ἀποστελεῖται Ἐρμῆν περὶόμενον τοῦ ὑποδεξαμένου· τὸν δὲ μᾶλλον ἠρεδόμενον ἐλέσθαι ἐπισηκῆσαι, ὡς οὐκ ὄντος παρ' αὐτῷ τοῦ κυνός  
 [cf. supra p. 13 FOKTES 18]. καὶ οὕτω τὸν Δία ἐπιθεῖναι κατ' αὐτοῦ Σίπυλον τὸ ὄρος, ὅπερ εἶναι τὸν λίθον. ἔνιοι δὲ εἰσι καὶ  
 Εὐρυπιδῆς, ὡς ἀκόλαστον ἔσχε γλώσσαν αἰσχίστην νόσον [Orest. 107]. Ὅμηρος δὲ αὐτὸν ἐτέρως ὑποτίθησι τιμωρεῖσθαι [l. 582].

ἐστατό' ἐν λίμνῃ, ἣ δὲ προσέπλαζε γενεῖω·

στεῦτο δὲ διγῶων· πύειν δ' οὐκ εἶχεν ἐλέσθαι

καὶ τὰ ἐξῆς· πλὴν εἰ μὴ κατὰ τὸν Ἀρίσταρχον νόθα εἶσι τὰ ἔπη ταῦτα. Ἀλκαῖος δὲ καὶ Ἀλκμῶν λίθον φασὶν ἐπαιωρεῖσθαι  
 τῷ Ταντάλῳ, ὁ μὲν Ἀλκαῖος· ἄσθαι περ κεφαλῆς μέγας, ὦ Αἰσιμίδα, λίθος, ὁ δὲ Ἀλκμῶν οὕτως· ἄνηρ δ' ἐν ἀρμένιοισιν  
 ἀλιγρός ἦσ' ἐπὶ θάκῳ κατὰ πέτρας ὄρεων μὲν οὐδὲν δοκίαν δέ. ἐποίησε δὲ καὶ Ἀρχιλόχος· μὴδ' ὁ Ταντάλον λίθος τῆςδ'  
 ὑπὲρ νήσου κρεμάσθω'. ἔνιοι δὲ ἀκούουσι τὸν πέτρον ἐπὶ τοῦ ἡλίου κτλ. Pind. Ol. I 91 πατήρ ὑπερκρέμασε καρτερόν αὐτῷ λίθον,  
 τὸν αἰετὸν κεφαλῆς βαλεῖν εὐφροσύνας ἀλάται; Isthm. VIII 21 ἐπειδὴ τὸν ὑπὲρ κεφαλῆς γε Ταντάλου λίθον παρὰ τις  
 ἔτριψεν ἄμμι θεός. Eurip. Orest 50 Τάνταλος κορυφῆς ὑπερτέλλοντα δαιμαίνων πέτρον ἀέρι ποτάται. Plat. Cratyl. p. 395 D.  
 Hyperid. fr. 176. Antipatr. Sid. in Anth. Plan. IV 131 Τάνταλε καὶ σε γλώσσα διώλεσε καὶ σέο κοῖραν· χά μὲν ἐπετρώθη,  
 σοὶ δ' ἐπὶ δεῖμα λίθος. Plut. d. superst. p. 170 F. Lucret. III 993. Cicero d. fin. I 18, Tuscul. disp. IV 16.

10. *τοσαύτη μὲν πλῆθος καὶ εὐπρεπείας ἔς τοσοῦτόν ἐστιν ἱριουσα ἢ τοῦ Θεοῦ γραφή.* Nach dieser Schilderung wird man sich von der Fülle der Motive auf dem Gemälde des thasischen Malers und von seiner grossen Schönheit eine Vorstellung machen können.

Die hier vorliegende Beschreibung beginnt beim linken Ende des Bildes und verfolgt in ununterbrochener Aufzählung, nur an mehreren Stellen von dem unteren Teil des Gemäldes zum oberen überspringend, die einzelnen Figuren bis zum rechten. Sie verzichtet dadurch von vornherein darauf, dem Leser oder Hörer eine klare Vorstellung von der Composition zu geben; ja noch mehr, der Verfasser selbst vermag, indem sein Auge am Einzelnen haftet und sein Intellect nur Figur auf Figur äusserlich aneinanderreicht, sich zu keinem wirklichen Verständnis der Composition zu erheben. Ein solches war nur zu gewinnen, wenn zuerst untersucht und festgestellt ward, wo das Centrum der Composition oder die Centren, denn sie konnte deren auch mehrere haben, liegen an welcher Stelle die eigentliche Handlung sich abspielt, oder, wenn eine solche überhaupt nicht dargestellt war, an welcher Stelle sich die Hauptfiguren befinden; hier musste sowohl die Beschreibung wie die Erklärung ansetzen. Wenn also wirklich Pausanias den Gegenstand des Bildes richtig als die Hadesfahrt des Odysseus bezeichnet, was wenigstens in gewissem Sinne zutrifft, wenn es auch den Inhalt keineswegs erschöpft, so musste er mit der Figur des Odysseus beginnen. Nicht von einem Punkte der Peripherie aus ins Innere und von da zum anderen Ende der Peripherie durfte die Beschreibung langsam fortschreiten, sie musste gleich in das Herz der Composition eindringen, und von hier aus wellenförmig zurückgehen.<sup>1)</sup> In der That finden wir sonst auch im Altertum, z. B. bei Pausanias selbst in der Beschreibung der olympischen Giebel und vor allem in den meisterhaften Schilderungen Lucians, die allerdings Gemälde kleineren Umfangs zum Gegenstand haben, das richtige Princip befolgt. Bei den Polygotischen Gemälden mochten allerdings die Fülle der Figuren und der Umfang der Composition selbst einem Polemon, zumal bei noch nicht ausgebildeter Methode, es erheblich erschweren, sich von dem elementarsten und bequemsten Weg der Beschreibung zu emancipieren. Wir sind um so weniger berechtigt, hier zu tadeln, als es noch gar nicht lange her ist, dass die moderne Archäologie denselben elementaren Standpunkt verlassen hat; aber unsere wissenschaftliche Pflicht ist es, diesen Mangel zu constatieren.

Bei dieser Art der Beschreibung verfährt nun Pausanias weiter so, dass er bei jeder neuen Figur angiebt, welchen Platz sie auf dem Bilde im Verhältniss zu den unmittelbar vorher beschriebenen Figuren einnimmt. Nur dreimal<sup>2)</sup> wird von diesem Princip abgewichen. XXIX 3 wird Tityos nach der Besprechung des Oknos mit den Worten *γέγραπται δὲ καὶ Τιτύος* ohne jede nähere Bezeichnung des Platzes eingeführt; und dass es sich hierbei in der That um eine Unterbrechung der localen Reihenfolge handelt, ergibt sich mit absoluter Sicherheit daraus, dass der Platz der

<sup>1)</sup> Ich freue mich, dieselbe Bemerkung schon bei Caylus *Description de deux tableaux de Polygnote* (*Histoire de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* XXVII 34) zu finden.

<sup>2)</sup> XXX 2 *Πρωτεσίλαος δὲ πρὸς Ἀχιλλεῖα ἀφ' ὧν* möchte ich nicht hierher rechnen, da dort der ganze Zusammenhang keinen Zweifel darüber lässt, dass Protesilaos seinen Platz zwischen Agamemnon und Achilleus hat.

nach Tityos zur Besprechung kommenden Ariadne XXIX 4 wieder mit Rücksicht auf den Oknos bestimmt wird; *ἐπιόντι δὲ ἐφεξῆς τὰ ἐν τῇ γραφῇ ἔστιν ἐγγυιάτω τοῦ στρέφοντος τὸ καλώδιον Ἀριάδνη*. Ohne nähere Bezeichnung des Platzes wird ferner Schedios beschrieben XXX 7; *κατὰ τοῦτο τῆς γραφῆς* heisst es von ihm ganz allgemein, während vorher von Orpheus und Promedon die Rede war. Und endlich heisst es gegen den Schluss, nachdem vorher von Sisyphos gehandelt war, XXXI 8 *ἔστι δὲ καὶ πῖθος ἐν τῇ γραφῇ*. Aber auch abgesehen von diesen drei Fällen gelingt es der Beschreibung nicht, die Figuren in ununterbrochener Kette aneinander zu reihen. Dreimal wird nicht an die unmittelbar vorhergehende, sondern an eine in einem weiter zurückliegenden Abschnitt besprochene Figur angeknüpft. XXX 6 wird die Stelle des Orpheus nach dem XXX 2 erwähnten Patroklos bestimmt; XXXI 1 die des Aias und seiner Genossen nach dem XXX 5 erwähnten Aktaion und endlich XXXI 3 die des Hektor nach dem XXX 8 erwähnten Thamyris. Abgesehen von diesen sechs Fällen sind es aber stets die unmittelbar vorhergehenden Figuren, nach denen die Stelle der folgenden bestimmt wird, und zwar bald in horizontaler, bald in verticaler Richtung, bald auch nur mit einer allgemeinen Bezeichnung der räumlichen Nähe.

Das Nebeneinander, wobei man noch nicht notwendig an eine Anordnung auf gleicher Grundlinie zu denken braucht und, wie wir später sehen werden, nicht einmal denken darf, wird bald durch *ἐφεξῆς*, bald durch *μετὰ*, auch durch *ἐφεξῆς μετὰ*, seltener durch *παρὰ* und die Verbindung zu einer Gruppe durch *συνεχῆς* bezeichnet;

*ἐφεξῆς* findet sich

XXX 1 von den Töchtern des Pandareos, während vorher von Theseus und Peirithoos gesprochen ist,

XXX 5 von Aktaion und Autonoe mit Bezug auf Maira,

XXXI 1 von Aias, Thersites und Palamedes mit Bezug auf Aktaion;

*μετὰ* XXIX 2 von Oknos mit Bezug auf Perimedes und Eurylochos,

XXIX 6 von Klymene mit Bezug auf Prokris,

XXIX 9 von Antikleia mit Bezug auf Teiresias,

XXX 2 von Antilochos mit Bezug auf die Töchter des Pandareos,  
von Agamemnon mit Bezug auf Antilochos,

XXX 7 von Pelias mit Bezug auf Schedios,

XXXI 3 von Hektor mit Bezug auf Thamyris,  
von Memnon mit Bezug auf Hektor,

XXXI 7 von Sisyphos mit Bezug auf Kallisto, Nomia und Pero;

*ἐφεξῆς μετὰ* XXVIII 7 von Auge und Iphimedeia mit Bezug auf Eurynomos,  
XXX 6 von Orpheus mit Bezug auf Patroklos;

*παρὰ* XXIX 2 von der Eselin mit Bezug auf Oknos (*παρέστηκε*),

XXIX 6 von Prokris mit Bezug auf Thyia,

XXIX 8 von Eriphyle mit Bezug auf Tyro,

XXX 5 vom Jagdhund mit Bezug auf Aktaion und Autonoe (*παρανατάκειται*),

XXX 9 von Olympos mit Bezug auf Marsyas,

XXXI 3 von dem Aithiopierknaben mit Bezug auf Memnon,

XXXI 8 von der wassertragenden Alten mit Bezug auf den wassertragenden Greis;

*συνεχής* XXXI 3 von Sarpedon mit Bezug auf Memnon.

Einer gleichen Abwechslung des Ausdrucks bedient sich Pausanias, um die Übereinanderstellung der Figuren zu bezeichnen, und hier allerdings könnte es zuweilen scheinen, als ob durch die Verschiedenheit der Partikeln ein verschiedenes Verhältniss angedeutet werden sollte. Am bestimmtesten und mit Ausschluss jeder Zweideutigkeit wird die Stelle der Figuren durch *ὑπο* bezeichnet:

XXVIII 4 vom *πατραλοίας*: *ὑπὸ τοῦ Χάρωνος τὴν ναῦν*,

XXIX 5 von Chloris und Thyia: *ὑπὸ τὴν Φαίδραν*,

XXXI 9 von Tantalos: *ὑπὸ τούτῳ τῷ πίδακι*.

Es kann in diesen drei Fällen nicht zweifelhaft sein, dass es sich um eine directe Übereinanderordnung der Figuren handelt, dass also die Gruppe des *πατραλοίας* unmittelbar unter dem Kahn des Charon, die Gruppe von Chloris und Thyia unter der schaukelnden Phaidra, der büssende Tantalos unter dem Fass der *ἀμύητοι* ihren Platz hatten. Dagegen bezeichnet das einmal XXIX 10 von Theseus und Peirithoos mit Bezug auf Odysseus gebrauchte *κατωτέρω* nicht notwendig, dass die Freunde ihren Platz unmittelbar unter den Füßen des Odysseus, sondern nur dass sie ihn an einer tieferen Stelle der Bildfläche hatten.

Sehr bestimmt wird XXIX 8 der Platz der sitzenden Tyro und der stehenden Eriphyle als *ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς τῶν κατειλεγμένων γυναικῶν*, d. s. Prokris, Klymene und Megara, bezeichnet. Ebenso lässt XXX 9 *ὑπὲρ τούτου (Θαμύριδος) ἐστὶν ἐπὶ πέτρας καθεζόμενος Μαρσύας* keinen Zweifel, dass Marsyas direct über Thamyras sass. Wohl aber lässt *ὑπὲρ* mit dem Accusativ, das sich sechsmal findet, zunächst eine verschiedene Auffassung zu. Es steht

XXIX 9 von Elpenor und Odysseus mit Bezug auf Eriphyle,

XXX 2 von Patroklos mit Bezug auf Achilleus,

XXX 3 von Phokos und Iaseus: *ὑπὲρ αὐτούς* d. h. den im vorhergehenden Paragraphen XXX 2 aufgeführten Helden, Antilochos, Agamemnon, Protesilaos, Achilleus und Patroklos,

XXX 4 von Maira mit Bezug auf Iaseus und Phokos,

XXXI 4 von Paris mit Bezug auf Sarpedon und Memnon,

XXXI 5 von den beiden *ἀμύητοι* mit Bezug auf Penthesileia.

Es ist bekannt und namentlich in letzter Zeit öfters betont worden, dass *ὑπὲρ* mit dem Accusativ bei Pausanias nicht notwendig „darüber“, sondern nur „darüber hinaus“ bedeutet.<sup>3)</sup> Steht es auch hier nur in diesem Sinne, so würde es im wesentlichen dasselbe bedeuten wie *μετὰ* und *ἐφεξῆς*, von denen oben gehandelt ist. Die Unrichtigkeit dieser Auffassung lässt sich für drei Fälle schlagend beweisen. Heisst *ὑπὲρ* darüber hinaus, so würde Patroklos rechts neben Achilleus stehen, auf Patroklos würden rechts Iaseus und Phokos folgen, und an diese sich rechts die sitzende Maira anschliessen. Hier wäre nun zunächst sehr auffallend, dass der Platz der Gruppe von Phokos und

<sup>3)</sup> Wachsmuth, Stadt Athen I 175 ff.

Iaseus nicht nach ihrem Nachbar Patroklos, also *ὑπὲρ αὐτόν*, sondern nach der ganzen vorhergehenden Reihe von Antilochos bis Patroklos bestimmt würde. Den Ausschlag aber geben folgende beiden Erwägungen. Erstens: Phokos und Iaseus können nicht rechts von Patroklos gestanden haben, da dieser Platz durch Orpheus und Promedon besetzt ist, wie die Worte XXX 6 *ἐφεξῆς μετὰ τὸν Πάτροκλον ἐπὶ λόφου τινὸς Ὀρφεὺς καθεζόμενος* unwiderleglich darthun. Zweitens: Mairas Platz ist auf dem oberen Teil der Bildfläche; das folgt aus ihrer Nähe bei der Aktaiongruppe (XXX 5 *ἐφεξῆς δὲ τῆς Μαιράς Ἀκταίων ἐστὶ καὶ ἡ τοῦ Ἀκταίωνος μήτηρ*), und deren Platz in der Höhe ist gesichert, durch die Worte, mit denen XXX 6 von ihr zur Orpheusgruppe übergegangen (*ἀποβλέψαντι δὲ αὐθις ἐς τὰ κάτω τῆς γραφῆς*) und XXXI 1 wieder an sie angeknüpft wird (*εἰ δὲ ἀπίδοις πάλιν ἐς τὸ ἄνω τῆς γραφῆς ἔστιν ἐφεξῆς τῷ Ἀκταίωνι Αἴας*). Patroklos aber steht auf dem unteren oder mittleren Teil der Bildfläche, und an der schon wiederholt citierten Stelle wird sein Platz mit dem des Aktaion in einen gewissen Gegensatz gebracht XXX 6 *ἀποβλέψαντι δὲ αὐθις ἐς τὰ κάτω τῆς γραφῆς ἔστιν ἐφεξῆς μετὰ τὸν Πάτροκλον οἷα ἐπὶ λόφου τινὸς Ὀρφεὺς καθεζόμενος*. Somit muss an diesen Stellen *ὑπὲρ* mit dem Accusativ den höheren Platz auf der Bildfläche bezeichnen,<sup>4)</sup> wenn auch nicht notwendig ein directes Darüberstehen; also ähnlich wie das gleich zu besprechende *ἀνωτέρω*. Für die drei übrigen Fälle wird man zunächst die gleiche Auffassung postulieren dürfen; später wird sie sich im Zusammenhang des Reconstructionsversuchs als die einzig mögliche ergeben.

Das dem *ὑπὲρ* mit dem Accusativ wesentlich synonyme *ἀνωτέρω* findet sich an folgenden Stellen:

XXVIII 6 von Eurynomos: *ἀνωτέρω τῶν κατελεγμένων* d. h. Charon mit seinem Kahn und der Gruppe des *πατραλοίας* und *ιερόσυλος*,

XXIX 1 von Perimedes und Eurylochos mit den Widdern: *τῶν ἤδη μοι κατελεγμένων ἀνώτεροι* d. h. Eurynomos, Auge und Iphimedeia,

XXXI 2 von Meleagros mit Bezug auf den jüngeren Aias,

XXXI 6 von Kallisto Nomia und Pero: *τῶν γυναικῶν ἀνωτέρω τούτων*, d. h. den wassertragenden *ἀμύητοι*.

Einmal steht auch *ἐσωτέρω* XXIX 7 von Megara mit Bezug auf Klymene in nicht ganz klarer Verwendung. Es kann damit gesagt sein sollen, dass Megara mehr nach dem Centrum des Bildes hin stehe;<sup>5)</sup> es würde dann wesentlich auf dasselbe hinauskommen, wie *ἐφεξῆς* oder *μετά*. Denkbar wäre auch, dass es die Richtung nach der horizontalen Achse des Bildes bedeuten und einen höheren Platz auf der Bildfläche bezeichnen, also wie sonst *ὑπὲρ* oder *ἀνωτέρω*, stehen sollte. Aber ganz unwahrscheinlich ist es mir, dass es „in die Bildfläche hinein“ heissen und anzeigen sollte, dass die Figur der Megara von der der Klymene überschritten und zum Teil verdeckt wurde.

Dreimal wird nur ganz im allgemeinen die Nähe der Figuren angegeben ohne genaue Bezeichnung, ob sie darüber, darunter oder daneben standen. Es geschieht dies

<sup>4)</sup> Dies hat auch Gebhardt Komposition der Gemälde Polygnots 7 richtig hervorgehoben.

<sup>5)</sup> Diese Auffassung wird empfohlen durch den Vergleich mit *τὸ ἔσω τῆς μάχης* bei der Beschreibung der Schlacht von Marathon Paus. I, 15, 3, worauf O. Jahn Kiel. Stud. 108 aufmerksam macht. Dort bedeutet *τὸ ἔσω* ohne Zweifel das Centrum des Bildes.

durch *πλησίον* XXVIII 5 von dem *ιερόσυλος* mit Bezug auf den *πατραλοίας*,  
*ἐγγύς* XXX 8 von Thamyris mit Bezug auf Pelias,  
*ἐγγυτάτω* XXIX 4 von Ariadne mit Bezug auf Oknos.

Ausser durch diese lokalen Partikeln wird die räumliche Nähe auf dem Bild durch Zusammenfassung einzelner Figuren in der Aufzählung angegeben. Selbstverständlich ist das bei den Gruppen, sowohl den geschlossenen wie dem *πατραλοίας* und seinem Vater XXVIII 4, dem *ιερόσυλος* und der angeblichen *φαρμακίς* XXVIII 5, der Chloris und Thyia XXIX 5, dem Aktaion und der Autonoe XXX 5, als den offenen, wie Tellis und Kleoboia im Nachen des Charon XXVIII 3, Perimedes und Eurylochos mit den Opfertieren XXIX 1, Theseus und Peirithoos XXIX 10, den Pandareos-töchtern Klytie und Kamiro, die mit Astragalen XXX 1, dem Thersites und Palamedes, die mit Würfeln spielen XXXI 1, dem Phokos und Iaseus XXX 3, dem Promedon, der hinter Orpheus am Baum lehnt XXX 6 und den wassertragenden *ἀμύητοι* XXXI 5. Aber auch sonst werden in der Beschreibung zwei oder mehrere Figuren zusammengefasst, ohne dass damit zunächst eine sichere Gewähr für ihre Zusammengehörigkeit gegeben wäre, so Auge und Iphimedeia XXVIII 7, Tyro und Eriphyle XXIX 8, Elpenor und Odysseus XXIX 9, der ältere Aias mit der Gruppe von Palamedes und Thersites XXXI 1, endlich Kallisto, Nomia und Pero XXXI 6. Gesichert ist eine Verbindung nur da, wo hervorgehoben wird, dass die eine Figur die andere anblickt, wie Ariadne ihre Schwester Phaidra XXIX 4, Protesilaos den Achilleus XXX 2, der jüngere Aias die Würfelspieler XXXI 1, Meleagros den jüngeren Aias XXXI 2, Penthesileia den Paris XXXI 4. Die Stelle des Teiresias endlich ergibt sich daraus, dass von ihm gesagt wird, er schreite auf die Grube zu, an der Odysseus kniet XXIX 9.

Bei einem grossen Teil der Figuren giebt die Beschreibung auch über die Stellung bestimmten Aufschluss.

Sitzend waren, wie ausdrücklich gesagt wird, dargestellt:

Aktaion, Ariadne, Autonoe, Chloris, Eurynomos, Hektor, Maira, Marsyas, Memnon, Oknos, Orpheus, Peirithoos, Pelias, Phaidra, Thamyris, Theseus, Thyia, Tyro,  
 ferner entweder Achilleus oder Protesilaos oder alle beide,

kauernd: Odysseus,

stehend: Antilochos, Eriphyle, Klymene, Patroklos, Prokris,

schreitend: Teiresias.

Ausserdem ergibt sich, teils aus den Andeutungen des Pausanias teils aus der Situation, dass dargestellt gewesen sein müssen

sitzend: Charon im Kahn *ἐπὶ ταῖς κώπαις*,

Kleoboia im Kahn; ausserdem hält sie die Cista auf den Knien,

Tellis im Kahn,

Sarpedon, da der sitzende Memnon ihm die Hand auf die Schulter legt,

Nomia und Kallisto: (*Καλλιστώ*) *τοὺς πόδας ἐν τοῖς Νομίας γόνασιν ἔχει κειμένους.*

kauernd: die Töchter des Pandareos beim Astragalenspiel,

kauernd oder sitzend: Palamedes und Thersites beim Würfelspiel,

liegend: Tityos,

liegend oder in die Knie gesunken: der *πατραλοίας* und der *ιερόσυλος*,

stehend: Agamemnon: *σκήπτρω ὑπὸ τὴν ἀριστερὰν μασχάλην ἐρειδόμενος*,

Olympos *παιδὸς ... ἀυλεῖν διδασκομένου σχῆμα ἔχων*,

Paris *κροτεῖ ταῖς χερσίν*,

die *γραῦς ἀμύητος*: *ὅσον ἐν τῷ ὀστράκῳ λοιπὸν ἦν τοῦ ὕδατος, ἐκχέουσα ἔστιν αὐθις ἐς τὸν πίθον*,

Tantalos: *ἔχων ἔστιν ἀλγεινὰ ὅποσα Ὅμηρος ἐπ' αὐτῷ πεποίηκεν. Od. λ 582 καὶ μὴν*

*Τάνταλον εἰσεῖδον κρατέρ' ἄλγε' ἔχοντα ἔστεωτ' ἐν λίμνῃ· ἡ δὲ προσέπλεζε γενεῖω.*

schreitend: Perimedes und Eurylochos *ιερεῖα φέροντες*,

Teiresias *πρόεισιν ἐπὶ τὸν βόθρον*,

die übrigen fünf *ἀμύητοι XXXI 5 φέρουσαι μὲν εἶδιν ὕδωρ, XXXI 8 οἱ μὲν δὲ ἄλλοι φέρουσιν ὕδωρ.*

steigend: Sisyphos *ἀνωθαί πρὸς τὸν κρημνὸν βιαζόμενος τὴν πέτραν.*

stehend oder vorgebeugt in bewegter Angriffsstellung: der Vater des *πατραλοίας*: *ἀνὴρ*

*οὐ δίκαιος ἐς πατέρα ἀγχόμενός ἐστιν ὑπὸ τοῦ πατρός*,

die angebliche *φαρμακίς*: *ἡ γυνὴ ἢ κολάζουσα αὐτόν.*

Fünfzehn Figuren bleiben übrig, deren Stellung weder von Pausanias ausdrücklich angegeben wird, noch sich aus der Situation ohne weiteres entnehmen lässt; sie können also ebenso gut sitzend wie stehend dargestellt gewesen sein. Es sind die folgenden:

Die beiden Aias, der Aithiopierknabe, Antikleia, Auge, Elpenor, Iaseus, Iphimedeia, Megara, Meleagros, Penthesileia, Pero, Phokos, Promedon, Schedios.

Auch genaueren Aufschluss über Haltung und Geberde der Figuren giebt die Beschreibung öfters; Oknos flicht ein Seil, Phaidra sitzt auf einer Schaukel, Eriphyle zieht mit der einen Hand den Zipfel ihres Gewandes über die Schulter in die Höhe und scheint unter dem Gewand verborgen den Halsschmuck zu halten, Odysseus kniet mit gezücktem Schwert an der Opfergrube, Theseus hält in jeder Hand ein Schwert, die Töchter des Pandareos spielen mit Astragalen, Palamedes und Thersites mit Würfeln, Antilochos tritt mit dem einen Fuss auf einen Stein und stützt Gesicht und Kopf auf beide Arme, Agamemnon stützt sich mit einem Stock unter die linke Achsel und hält in beiden Händen einen Stab, Iaseus nimmt von Phokos einen Ring in Empfang, Aktaion und seine Mutter halten in den Händen ein Hirschkalb, Orpheus spielt die Zither, Promedon lehnt sich an die Weide, vor der Orpheus sitzt, Schedios hält in der Hand ein Schwert, Thamyris hat das Aussehen eines Verzweifelten, Olympos nimmt Unterricht im Flötenspiel, Hektor schlägt beide Hände um das eine Knie, Memnon legt die eine Hand auf die Schulter des Sarpedon, dieser stützt das Gesicht mit beiden Händen, Paris klatscht in die Hände, die *ἀμύητοι* tragen Wasser in zerbrochenen Krügen, die greise *ἀμύητος* leert ihr Gefäß in das Fass aus, Sisyphos wälzt den Stein und Tantalos bangt unter den von Homer geschilderten Qualen in beständiger Angst vor dem überhängenden Felsen.

Weitere Notizen betreffen das Lebensalter der Figuren. Charon ist ein Greis, ebenso Tellis, wenn ich die verderbte Stelle richtig interpretiere; auch König Pelias hat weisses Haupt- und

Barthaar. Kleoboia ist ein junges Mädchen, ebenso Klytie und Kamiro sowie Penthesileia, Phokos und Olympos sind Knaben; von den männlichen ἀμύητοι ist der eine ein Greis, der andere ein Knabe, von den vier weiblichen sind zwei alt,<sup>6)</sup> die beiden anderen jung. Thamyris hat verwildertes Haupt- und Barthaar und ist blind. Die Unbärtigkeit wird bei Antilochos, Protesilaos, Achilleus, Patroklos, Palamedes hervorgehoben, während Agamemnon, beide Aias, Thersites und, nach der überlieferten aber höchst verdächtigen Satzfolge (s. S. 17 Z. 20 und unten), auch Meleagros bärtig sind.

Sehr spärlich sind die Angaben über die Gewandung. Elpenor trägt eine Binsenmatte nach Schifferart;<sup>7)</sup> von Orpheus wird hervorgehoben, dass er kein thrakisches, sondern ein hellenisches Costüm hat; Memnon trägt eine Chlamys, die mit eingewebten Vögeln verziert ist. Am genauesten wird die Ausrüstung der Penthesileia beschrieben: ein Pantherfell und ein skythischer Bogen. Ausserdem wird hervorgehoben, dass Theseus und Peirithoos sowie Pelias auf Sesseln, Eurynomos (nach der sicher verderbten Lesung) auf einem Geierbalg (s. unten), Aktaion und Autonoe auf Hirschfellen, Kallisto auf einem Bärenfell sitzen.

Ganz vereinzelt sind Notizen über das Colorit. Die Hautfarbe des Eurynomos ist schwarzblau, wie die der Schmeissfliegen, die des Lokrischen Aias lässt noch die Einwirkung des Meerwassers, in der die Leiche umhergetrieben ist, erkennen, ist also vermutlich rotbraun. Tityos Aussehen wird wie das der Fische im Acheron, als ἀμυδρόν, d. i. wahrscheinlich grau, bezeichnet.

Die Ungleichheit und Inconsequenz der Angaben, wie sie diese Übersicht erkennen lässt, kann nur den befremden, der von Pausanias eine exacte Beschreibung im Sinne der modernen Wissenschaft erwartet. Nichts lag ihm ferner, als eine solche geben zu wollen. Diese Unvollständigkeit aber muss uns eine Warnung sein, hier und sonst aus dem Schweigen des Pausanias irgend welche Schlüsse zu ziehen. In dieser Hinsicht ist der behelmte Pelops des olympischen Ostgiebel eine Mahnung, die hoffentlich beherzigt wird. Man wird es, denke ich, nicht vergessen, wie lange der Pelopskopf fälschlich für den des Oinomaos galt, weil Pausanias nicht für diesen, sondern nur für jenen den Helm bezeugt. So können auch in der Nekyia des Polygnotos noch andere Figuren wie Antilochos den einen Fuss auf eine Erhöhung gesetzt, noch andere wie Hektor die Hände um das emporgezogene Knie geschlungen, noch andere wie Schedios ein Schwert geführt haben, auch wenn die Beschreibung nichts davon berichtet. Das einzige, was für Pausanias massgebend ist, hier ausführlich zu beschreiben, dort knapp zu referieren, ist das stilistische Gefühl und ist die Rücksicht auf den λόγος, der sich an diese oder jene Einzelheit anknüpfen lässt; nur dieser Rücksicht verdanken die Vögel auf der Chlamys des Memnon die Ehre der Erwähnung. Irgend welches Kunstinteresse an den Monumenten liegt dem Pausanias völlig fern; die Bildwerke und in unserem Falle die einzelnen Figuren des Werkes sind für ihn nur das Substrat des rhetorischen Excurses. Er sagt das ja selbst an vielen Stellen mit dankenswerter Deutlich-

<sup>6)</sup> Durch ein Versehen, auf das ich erst, nachdem die Tafel schon gedruckt ist, aufmerksam werde, sind in unserem Reconstructions-Entwurf die über Penthesileia stehenden ἀμύητοι beide jung gezeichnet, während die eine alt sein müsste. Die Anordnung der Figuren wird hierdurch selbstverständlich nicht berührt.

<sup>7)</sup> Vergl. das pseudo-theokriteische Gedicht XXI Ἀλλεῖς v. 13 νέρθεν τᾶς κεφαλᾶς φορμὸς βραχύς· εἶμα τάπησ ἦν (so Ahrens, εἶματα πύσοι d. Hdschr.).

keit;\*) auch in der Beschreibung der Lesche lesen wir von Eurynomos: *δαίμονα εἶναι τῶν ἐν Ἴδου φασὶν οἱ Δελφῶν ἐξηγηταὶ τὸν Εὐρύνομον καὶ ὡς τὰς σάρκας περιεσθίει τῶν νεκρῶν μόνα σφίσιν ἀπολείπων τὰ ὄσπᾶ· ἢ δὲ Ὀμήρου ποιήσις ἢ ἐς Ὀδυσσεῖα καὶ ἢ Μινυᾶς τε καλουμένη καὶ οἱ Νόστοι (μνήμη γὰρ δὴ ἐν ταύταις καὶ Ἴδου καὶ τῶν ἐκεῖ δειμάτων ἐστίν) ἴσασιν οὐδένα Εὐρύνομον δαίμονα. τοσοῦτον μέντοι δηλώσω ὁποῖός τε ὁ Εὐρύνομος καὶ ἐπὶ ποίου γέγραπται τοῦ σχήματος.* Was heisst das anders, als: da es in der Litteratur keinen λόγος von Eurynomos giebt, beschränke ich mich auf die Schilderung der dargestellten Figur. Das wird noch besonders augenfällig, wenn man einen Blick auf die einzelnen Abschnitte der Beschreibung wirft, die sich genau so gliedern wie ich es durch die neue Paragraphierung anzudeuten versucht habe, während allerdings durch die üblichen Paragrapheneinteilungen, sowohl die von Facius als die von Walz und Schubart eingeführte, hier und an sehr vielen anderen Stellen des Werkes der Überblick erschwert und nicht selten der Gedankenzusammenhang verdunkelt wird.<sup>9)</sup> Die vierunddreissig Abschnitte, in die die Beschreibung, abgesehen von der einleitenden und abschliessenden Bemerkung, zerfällt, sind hinsichtlich der Figurenzahl sehr verschieden. Allbekannte Figuren, deren Mythen zu populär sind, um sie zu erzählen und deren Vorstellung der Beschreibung keine Besonderheiten bietet, werden zu vier bis fünf in denselben Paragraphen zusammengedrängt. Vorzugsweise trifft das natürlich die homerischen, der Nekyia entnommenen Gestalten; so Odysseus, Elpenor, Teiresias, Antikleia XXIX 9, Antilochos, Agamemnon, Protesilaos, Achilleus, Patroklos XXX 2. Sonst umfasst ein Abschnitt in der Regel, gemäss der Vorliebe des Pausanias für Antithesen und Parallelen, zwei Figuren, öfters auch nur eine. Schon dies beweist die Unmöglichkeit der von Benndorf vertretenen und in seiner Reconstruction der Iliupersis bildlich durchgeführten Hypothese (Wiener Vorlegebl. 1888 Taf. 12), dass die Abschnitte der Beschreibung den πίνακες, aus denen das Gemälde nach der Vorstellung dieses Gelehrten besteht, entsprechen sollen. Wie kann man sich denken, dass Meleagros XXXI 2 und Megara XXIX 7 je eine ganze Platte einnehmen sollten, während andere Platten vier bis fünf Figuren enthielten. Auch mit der Iliupersis hat es ganz die gleiche Bewandnis. Die scheinbare Übereinstimmung der Gliederung in der Reconstruction der Wiener Vorlegeblätter mit der stilistischen Gliederung in der Beschreibung ist nur dadurch erreicht, dass bei letzterer ein wesentlicher Bestandteil, die λόγοι, weggelassen sind. Doch muss dieser Punkt wie die übrigen die Iliupersis betreffenden Fragen für eine spätere besondere Behandlung dieses zweiten Bildes aufgespart bleiben. In der Beschreibung der Nekyia fehlt also, wie gesagt, bisweilen der λόγος, namentlich bei den der Odyssee entnommenen

\*) Z. B. als abschliessende Bemerkung nach der Schilderung Athens I 39, 3 *τοσαῦτα κατὰ γνώμην τὴν ἐμὴν Ἀθηναίους γνωριμώτατα ἦν ἐν τε λόγοις καὶ θεωρήμασιν· ἀπέκρινε δὲ ἀπὸ τῶν πολλῶν ἐξ ἀρχῆς ὁ λόγος μοι τὰ ἐς συγγραφήν ἀνήκοντα* und mit Bezugnahme auf diese Stelle als Einleitung zur Schilderung Spartas III 11, 1 *ἐμοὶ γὰρ ἐξ ἀρχῆς ἠθέλησεν ὁ λόγος ἀπὸ πολλῶν καὶ οὐκ ἀξίων ἀφηγήσεως, ἃ ἕκαστοι παρὰ σφίσι λέγουσιν, ἀποκρῖναι τὰ ἀξιολογώτατα.* Damit vergleiche man die Besprechung der Athenischen Kepoi I 19, 2 *ἐς δὲ τὸ χωρίον ὁ Κήπους ὀνομάζουσι καὶ τῆς Ἀφροδίτης τὸν ναὸν οὐδεὶς λεγόμενός σφίσι ἐστὶ λόγος, οὐ μὴν οὐδὲ ἐς τὴν Ἀφροδίτην, ἢ τοῦ ναοῦ πλησίον ἔστηκε* und andererseits die Einleitung des Abschnitts über die Moluris-Klippe und die skironischen Felsen I 44, 7 *λόγοι δὲ εἰσὶν ἐς τὰς πέτρας αἱ κατὰ τὸ στενὸν τῆς ὁδοῦ μάλιστα ἀνέχουσι κτλ.*

<sup>9)</sup> Das Gleiche gilt von der auf Joachim Kühn zurückgehenden Capiteileinteilung; vgl. auch meine Bemerkungen im Hermes XXIII 446 A 1.

Figuren. Zu den beiden oben angeführten Fällen kommen noch Perimedes und Eurylochos XXIX 1, Tityos XXIX 3 und Sisyphos XXXI 7; es wird dann in der Regel, um der Magerkeit des Paragraphen abzuweichen, die Beschreibung der Figur etwas ausführlicher gegeben. Umgekehrt kommt es vor, dass die Besonderheit der Darstellung zu einer ausführlichen Beschreibung nötigt und dann der *λόγος* weggelassen wird, so bei Thamyris XXX 8, bei Paris und Penthesileia XXXI 4. Die *λόγοι* selbst sind sehr verschiedener Art. Von hohem Wert sind zunächst die Angaben über diejenigen Figuren, die nicht auf Homer zurückgehen, wo dann untersucht wird, woher sie Polygnot genommen und welche Bedeutung sie für das Gemälde haben. Hier hat man ganz den Eindruck, Bruchstücke eines streng wissenschaftlichen, durch Gelehrsamkeit und Scharfsinn gleich ausgezeichneten Commentars<sup>11)</sup> vor sich zu haben, der leider flüchtig und nur zu rhetorischen Zwecken, nicht zu antiquarischen, wie noch Welcker sagte, excerpiert wird.<sup>12)</sup> Hierher gehören zunächst die Bemerkungen über Tellis und Kleoboia XXVIII 3, Phokos und Iaseus XXX 3, Schedios und Pelias XXX 7. Letzterer Fall ist für die Flüchtigkeit, mit der excerpiert wird, besonders lehrreich. *Σχεδιός ὁ Φωκεῦσιν ἠγησάμενος ἐς Τροίαν* heisst es, aber das, wofür diese Bemerkung die Grundlage bildet, dass darum Schedios als Vertreter der homerischen Phoker einen hervorragenden Platz auf diesem delphischen Bilde hat, ist weggelassen, und ebensowenig wird die Anwesenheit des Pelias motiviert. Weiter gehören hierher die Excuse über Oknos XXIX 2, wo die lose und jetzt jedes logischen Zusammenhangbare Anknüpfung der Notiz über den Vogel *ἄκνος* so recht den Epitomator verrät, und über Charon XXVIII 2, wo wieder der Darlegung die Spitze fehlt; denn nicht nur die Greisenhaftigkeit des Charon, sondern die ganze Gestalt des Totenschiffers überhaupt soll doch offenbar nach der Meinung der Quelle der *Minyas* entnommen sein. Andere Bemerkungen motivieren die Gruppierung der Figuren. Zur Erklärung der engen Verbindung von Chloris und Thyia XXIX 5 werden zwei Hypothesen aufgestellt, erstens ihre Freundschaft im Leben, zweitens die Beziehungen beider Mädchen zu Poseidon. Dass Klymene der Prokris den Rücken kehrt, wird darauf zurückgeführt, dass beide im Leben demselben Mann angehört haben, daher ihre Nebenbuhlerschaft noch im Tode fort dauere XXIX 6; die Zusammenstellung der beiden Aias mit Thersites und Palamedes wird durch die Feindschaft dieser vier Helden gegen Odysseus begründet XXXI 1. Bei Eurynomos und Promedon, wo die litterarische Tradition versagt, wird der Versuch gemacht, die Figuren aus sich selbst zu erklären XXVIII 6, XXX 6. Bei Nomia, die als arkadische Nymphe gedeutet wird, war die Schwierigkeit zu lösen, wie eine Nymphe in die Unterwelt kommt XXXI 6. Bei Tantalos wird dargelegt, dass die homerische Version mit der des Archilochos combinirt ist XXXI 9. Auch bei Theseus und Peirithoos war das Panyassis-Citat wohl ursprünglich mehr als ein mythologischer Excurs; es soll für die Darstellung des Theseus und Peirithoos auf Sesseln ohne sichtbare Fesseln einen litterarischen Beleg geben XXIX 10. Andere Bemerkungen suchen in gewissen Details der Darstellung tiefere Beziehungen, über deren Richtigkeit man zwar verschiedener Ansicht sein kann, die aber unleugbar mit einem gewissen Scharfsinn ersonnen sind. Das Schaukeln der Phaidra soll ihren Tod durch Erhängen

<sup>11)</sup> Vgl. v. Wilamowitz-Möllendorff *Homerische Untersuchungen* S. 345.

<sup>12)</sup> Kalkmanns Ansicht (*Pausanias der Perieget* S. 116), dass Pausanias seine Vorlage im wesentlichen vollständig wiedergebe, erledigt sich durch die im folgenden gegebenen Proben von selbst.

XXIX 4, das Hirschfell, auf dem Aktaion sitzt, seine Verwandlung in einen Hirsch andeuten XXX 5, und die decorativen Vögel auf der Chlamys des Memnon werden als die *Μεμνονίδες* gedeutet XXXI 3. Je mehr dies alles den nachdenkenden und unterrichteten Interpreten verrät, um so mehr muss es befremden, dass an anderen Problemen, zu der die Darstellung Anlass bot, mit Stillschweigen vorübergegangen wird. Wer an der Anwesenheit einer Nymphe im Hades Anstoss nahm, musste es den nicht noch mehr befremden, einen Silen, den Marsyas, dort zu finden? Und würde nicht auch für Thamyris ein Wort der Erklärung oder ein kurzer Hinweis auf die doch sonst herangezogene Minyas am Platz gewesen sein? Und wer dem Hirschfell des Aktaion eine symbolische Beziehung giebt, sollte der nicht auch das Bärenfell der Kallisto auf deren Verwandlung bezogen haben XXXI 6? Ich meine, alles dies kann nur der oben geäußerten Ansicht zur Bestätigung dienen, dass wir es hier nicht mit dem geistigen Eigentum des Pausanias, sondern mit flüchtig und inconsequent gemachten Excerpten aus einem Commentar, sei es nun der des Polemon oder eines anderen, zu thun haben, um so mehr, als sich versprengte Bruchstücke aus demselben Commentar, wie längst bemerkt, in anderen Büchern des Pausanias finden und oben an gehöriger Stelle unter dem Text als Paralipomena aufgeführt sind.

Auch die übrigen mythologischen Excuse, obgleich sie bei Pausanias nur lose mit der Darstellung zusammenhangen und, ohne zur Erklärung des Bildes etwas beizutragen, sich jetzt nur als ein leeres Prunken mit mythologischem Wissen darstellen, wird man zum grössten Teil mit Rücksicht auf die auserlesene Gelehrsamkeit, die darin zu Tage tritt, geneigt sein, auf dieselbe Quelle zurückzuführen. Es ist ja möglich, dass dort der Zusammenhang ein engerer war und wirklich irgend ein Detail der Darstellung durch die angeführten Versionen erklärt werden sollte. Eben-sowohl aber ist es denkbar, dass der gelehrte Verfasser jenes Commentars zu jeder Figur des Bildes einen ausführlichen mythologischen Excurs gegeben hat. Hierhin gehören die Bemerkungen über Auge und Iphimedeia XXVIII 7, über Megara XXIX 7, über Meleagros XXXI 2, zumal in den beiden letzten Fällen andere Pausaniasstellen ergänzend hinzutreten; s. die Rubrik PARALIPOMENA.

Etwas anders steht die Sache bei den Pandareostöchtern XXX 1. Der *λόγος* besteht hier lediglich aus einer Paraphrase der bekannten Odysseestelle, die durch die *ἱστορία* von Pandareos, die wir genau so in den Scholien zu den betreffenden Versen lesen, erweitert wird. Es kann billig nicht bezweifelt werden, dass Pausanias sie einer commentierten Homerausgabe entnommen hat, wie ich denn fest überzeugt bin, dass solche commentierte Ausgaben bei der Quellenanalyse des Pausanias auch in vielen anderen Fällen an die Stelle des imaginären „mythologischen Handbuchs“ zu treten haben. Aber dass Klytie und Kamiro, wie die Beischriften die Mädchen benannten, Töchter des Pandareos sind, war weder aus diesen Beischriften noch aus dem Odysseecommentar, der andere Namen und eine andere Zahl giebt, zu entnehmen. Die Namen *Κλυτίη* und *Καμρώ* zu belegen, das war die Aufgabe des antiquarischen Interpreten, und wer wollte bezweifeln, dass er sie erfüllt hatte? Bei Pausanias aber ist die gelehrte Darlegung der Quelle durch billige Schulweisheit ersetzt; nur ein kleiner Rest ist geblieben, der nachdrückliche Hinweis darauf, dass das Milet, wo Pandareos zu Hause war, nicht wie in dem Odyssee-Commentar das ionische, sondern das kretische sei; die Wichtigkeit dieses Hinweises wird später klar werden. Ähnlich hat bei Megara XXIX 7 eine

allgemeine Phrase die Abhandlung des Commentars, von der, wie Wilamowitz Homer. Unters. S. 340 gesehen hat, IX 11, 2 ein versperrtes Stück erhalten ist, verdrängt.

Bei Maira XXX 4 deckt sich die mitgeteilte Genealogie wieder mit den Odysseescholien, nur dass aus anderen schon früher benutzten Quellen auch der Urgrossvater Sisyphos hinzugesetzt wird. Man wird deshalb zu dem Zweifel angeregt, ob Pausanias das Nostencitat mit Recht auch auf die Genealogie ausdehnt und ob er nicht vielmehr die dem Commentar entnommene Angabe mit seinem eigenen Zusatz rein rhetorisch verknüpft.

Die Geschichte von den Memnonsvögeln XXXI 3 war, wie die z. d. St. S. 18 angeführten Zeugnisse lehren, in der Kaiserzeit ungemein populär, aber in anderer Fassung, als sie Pausanias giebt; und da hier überdies ein Detail der Darstellung den Anknüpfungspunkt bot, möchte man diese übrigens die populäre Version an Schönheit weit übertreffende Fassung gern auf den Commentar zurückführen; über den Schluss des Excurses, der von Memnon als Eroberer Asiens handelt, enthalte ich mich des Urteils.

Dagegen sind andere Excurse mythologischer Art so gewaltsam herbeigezogen und zeigen so augenscheinlich das Bestreben durch *καινοτομία* zu imponieren, dass man sie unmöglich auch nur zum Teil jenem guten Commentar zuschreiben darf, sondern ausschliesslich als eigene Zusätze des Pausanias zu betrachten hat, wie dies bereits von Wilamowitz Homer. Unters. 340 A. 8 geschehen ist. Ich meine damit die Angaben über Ariadne oder vielmehr Dionysos XXIX 4 und über Marsyas XXXI 1; am charakteristischsten aber tritt uns der Geist des sophistischen Periegeten entgegen in der Geschichte von den beiden Brüdern aus Katania, zu deren Erzählung die Gruppe des *πατραλοίας* den Anlass giebt XXVIII 2, in den aus Herodot und einem unbekanntem Autor entlehnten Geschichten, die an die Gruppe des *ιερόσυλος* angeknüpft werden XXVIII 5, und in der Lobpreisung der eleusinischen Mysterien bei Erwähnung der *ἀμύητοι* XXXI 5. 8.

Missverständnisse der Darstellung lassen sich nur in zwei Fällen nachweisen. Wenn es von Orpheus heisst, dass er mit der rechten Hand die Zweige der Weide berühre (XXX 6 *τῇ δὲ ἐτέρᾳ χειρὶ ἰτέας ψάυει κλώνες εἰσιν, ὧν ψάυει*), so wird in Wahrheit nur ein tief herabhängender Zweig die rechte, ohne Zweifel das Plektron haltende Hand des Orpheus berührt haben, vielleicht auch mit dem Bande des Plektron für ein ungeübtes Auge zusammengeflossen sein. Und wenn die Füsse der Kallisto angeblich auf den Knien der Nomia ruhen XXXI 6, so beruht dies Missverständnis offenbar auf einer ähnlichen Gruppierung, wie sie uns die rechte Eckgruppe des Bologneser Theseus-Kraters (M. d. Inst. Suppl. tav. XXI s. S. 41) zeigt; die Füsse der höher sitzenden Kallisto berührten scheinbar die Kniee der Nomia.

Die Beischriften sind durchaus correct gelesen. Nur einmal liegt die Möglichkeit eines Irrtums vor, AYΛH für ΛΗΔH, worüber im dritten Abschnitt ausführlicher zu handeln sein wird.

## II. Die Reconstruction.

---

Der erste, der, auf die Beschreibung des Pausanias gestützt, die Gemälde der Lesche graphisch herzustellen versuchte, war der feinsinnige und geschmackvolle Graf Caylus,<sup>1)</sup> ein Organisator der wissenschaftlichen Arbeit, wie er sein soll, ein Mann, den sein hoher geistiger Standpunkt vor jedem Stäubchen bürokratischer Pedanterie bewahrte. Aber befangen in der Vorstellung, dass das mangelhafte Kunstverständniss und die geringe Schilderungsgabe des Pausanias die Bilder unvollkommener erscheinen liessen, als sie in Wirklichkeit gewesen wären, unfähig von den technischen Errungenschaften der zweitausendjährigen Zwischenzeit zu abstrahieren und sich auf die ersten Entwicklungsstufen der Malerei oder richtiger der Zeichenkunst zurückzusetzen, trägt er kein Bedenken, dem Polygnot bereits Perspective, wenn auch eine ziemlich plumpe, und coloristische Effekte, wenn auch ohne Farbenharmonie, zuzuschreiben;<sup>2)</sup> und so machen denn seine auf reichem landschaftlichen Hintergrund entworfenen Reconstructionen, die er von le Lorrain in Kupfer stechen liess, durchaus den Eindruck von Gemälden des siebzehnten Jahrhunderts und haben heute lediglich ein historisches Interesse.

Ein halbes Jahrhundert verging, ehe die Frage aufs neue in Fluss kam. Winckelmann hatte, wie die Malerei überhaupt, so namentlich Polygnot nur mit wenigen Worten behandelt. Es waren die Gebrüder Riepenhausen, die einer in Göttingen empfangenen Anregung folgend, 1803 den Versuch unternahmen, für die Weimarer Kunstausstellung eines der Gemälde in Umrisszeichnungen zu reconstruieren. Sie wählten die Ilipersis, der sich auch in der Folgezeit die Reconstructionsversuche mit Vorliebe zugewandt haben.<sup>3)</sup> Dieser Versuch bezeichnet gegenüber dem von Caylus einen ungeheueren Fortschritt. Mit dem landschaftlichen Hintergrund ist so gut wie völlig gebrochen; die Figuren sind übereinander in drei allerdings nicht ganz streng innegehaltenen Reihen angeordnet; Perspective ist zwar nicht völlig vermieden, aber doch sehr discret verwandt. Die augenfälligsten Fehler sind einmal die Zerlegung der Composition in einzelne, in sich geschlossene, von einander streng abgesonderte Gruppen, und dann die grossen leeren Stellen in den oberen Ecken des Bildes,

---

<sup>1)</sup> Description de deux tableaux de Polygnote, donnée par Pausanias (Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres XXVII 1757 p. 34 ff.).

<sup>2)</sup> Gegen diesen Grundirrtum wandte sich bekanntlich Lessing im 9. bis 12. seiner antiquarischen Briefe.

<sup>3)</sup> Der Entwurf erschien 1805 unter dem Titel: Gemälde des Polygnot in der Lesche zu Delphi, nach der Beschreibung des Pausanias gezeichnet von F. u. J. Riepenhausen, mit Erläuterungen von Chr. Schlosser (wiederholt Wien. Vorlegebl. 1888 Taf. XI 2) und rief den Gegenentwurf der Weimarer Kunstfreunde in der Jenaer Litter. Zeit. 1805 (wiederh. Wien. Vorlegebl. 1887 Taf. X 2) hervor.

wodurch an der rechten Seite die Composition beinahe giebelartig ansteigt, Fehler, die übrigens auch den folgenden Reconstructionsversuchen in gleicher Weise anhaften.

Dieser erste Riepenhausensche Versuch bot Goethe Anlass zu einer Besprechung, die 1804 in der Jenaer Litteraturzeitung erschien.<sup>4)</sup> Zum ersten Male ist hier der Versuch gemacht, die Frage nach dem Wesen der Polygotischen Malerei wirklich zu erfassen, und keiner war auch wie Goethe berufen, die Grösse des alten thasischen Meisters ahnend zu verstehen. Wir freuen uns nicht bloss der mächtigen Förderung, die seine Darlegung einer wichtigen kunsthistorischen Frage gebracht hat, wir freuen uns vor allem darüber, dass Goethe dem Würdigsten auch das köstliche Stück antiker Schönheit, das das Schaffen des Polygot einschliesst, nicht verschlossen geblieben ist. Goethe ist der erste, der das Problem wirklich vertieft und in den Geist der Composition nachfühlend und nachdichtend einzudringen versucht. Die Figurenreihe der Beschreibung wird harmonisch abgeteilt und das Einzelne zur allgemeinen Weihe geführt. Gruppen von Dichtern und Gönnern, Lehrern und Schülern, Freundinnen und Nebenbuhlerinnen, ehrwürdiges Alter und jung Verstorbene, unglückliche Gattinnen und glücklich Liebende, Besucher und Stürmer des Hades findet sein Seherauge auf dem Bilde zusammen- und entgegengestellt, und der Dichter feiert des Malers hohen poetischen Sinn, „der weit umfassend, tief eingreifend sich anmassungslos mit unschuldigem Bewusstsein und heitrem naiver Bequemlichkeit darzustellen weiss“. Er vermutet, dass die Vorzüge Polygotischer Malerei bestanden haben „in der Würde der Gestalt, der Mannigfaltigkeit des Charakters, ja der Mienen, im Reichtum von Gedanken, Keuschheit in den Motiven und einer glücklichen Art, das Ganze, das für die sinnliche Anschauung zu keiner Einheit gelangte, für den Verstand, für die Empfindung durch eine geistreiche, fast dürfte man sagen witzige Zusammenstellung zu verbinden“, und er vergleicht Polygot darin „mit den älteren Meistern der in unserem Mittelalter auflebenden Kunst, besonders den Florentinischen“. Zugleich aber dringt er darauf, dass man vor allem von den technischen Errungenschaften der modernen Malerei abstrahieren müsse, wenn man eine richtige Vorstellung von den Gemälden Polygot's erhalten wolle. „Von der Höhe, auf welche sich in der neueren Zeit die Malerei geschwungen hat, wieder zurück auf ihre ersten Anfänge zu sehen, sich die schätzbaren Eigenschaften der Stifter dieser Kunst zu vergegenwärtigen und die Meister solcher Werke zu verehren, denen gewisse Darstellungsmittel unbekannt waren, welche doch unsern Schülern schon geläufig sind, dazu gehört schon ein fester Vorsatz, eine ruhige Entäusserung und eine Einsicht in den hohen Wert desjenigen Stils, den man mit Recht den wesentlichen genannt hat, weil es ihm mehr um das Wesen der Gegenstände, als um ihre Erscheinung zu thun ist“. Am schwersten falle es ja, sich vorzustellen, dass die Gruppen keineswegs perspectivisch, sondern neben, über und unter einander gestellt gewesen seien, aber gerade dies müsse man durchaus im Auge behalten. Am besten könne man sich diese Art darzustellen vergegenwärtigen, wenn man die Vasengemälde vor sich nehme, und diesen, d. h. vorzugsweise den sog. apulischen, wie wir jetzt wissen, tarentinischen Prachtgefässen entlehnt Goethe, ohne es direct auszusprechen, auch das Princip seiner eigenen Reconstructionsverschlage, die sich über die Riepenhausen hinausgehend auch auf die Nekyia erstrecken, namentlich die Einteilung in drei Reihen, oder wie Goethe sagt, drei Stockwerke. Auch

<sup>4)</sup> Werke XLIV 97 ff.

hierbei hat ihn ja insofern ein richtiges Gefühl geleitet, als diese Compositionsweise in der That ein Ausläufer der Polygotischen ist, aber in schematischer Erstarrung, daher nicht unmittelbar verwendbar und zunächst notwendig irreführend. Böttiger (Ideen zur Archäologie der Malerei II 312 ff.) und H. Meyer (Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen II 138) betonen diese Anordnung auf drei Linien, die sie sich streng parallel denken, noch entschiedener, und diese Vorstellung beherrscht durchaus die folgenden Besprechungen bis zu O. Jahn.

Auch die Gebrüder Riepenhausen wollen in ihrer zweiten berühmteren Reconstruction,<sup>5)</sup> die nun auch die Nekyia umfasste, das Princip der drei horizontalen Linien befolgen, sind aber, da es sich künstlerisch als undurchführbar erweist, gezwungen, einzelne Figuren, namentlich in der Nekyia, zwischen die Reihen zu stellen.

Streng durchgeführt hat das Princip der drei Reihen auch im Bilde F. G. Welcker, wozu der noch lebende jüngere Joh. Riepenhausen seine Hilfe lieh.<sup>6)</sup> Das Verlangen nach einer klaren Symmetrie der Composition, die die Beziehung und Bedeutung der einzelnen Gruppen bestimmt für das Auge hervortreten lässt, dasselbe Verlangen also, das Goethe empfand und K. O. Müller in seiner gedankenvollen Anzeige der Riepenhausenschen Entwürfe<sup>7)</sup> ausgesprochen hat, ist für Welcker das leitende Motiv bei dieser Untersuchung gewesen, die Kekulé mit Recht als eine seiner schönsten archäologischen Arbeiten bezeichnet. Wie er die Darstellung in horizontalem Sinne in drei Reihen gliedert — man könnte fast von Friesen sprechen, da die Andeutung des Terrains auf das Äusserste beschränkt ist und die Füße der Figuren meist die horizontalen Trennungslinien direct berühren, — so zerlegt er die Bildfläche durch imaginäre vertikale Linien in sieben an Figurenzahl sehr ungleiche Gruppen, und ist nicht abgeneigt, dieser Siebenzahl symbolische Bedeutung zuzuschreiben. Aber von dieser Spielerei abgesehen, steht Welckers Aufsatz durch die Tiefe und Schönheit der Gedanken, die er dem alten Meister leiht, durch die Feinheit der Beziehungen, die er zwischen den Gruppen findet, unmittelbar neben dem Goethes.

Der Reconstructionsversuch, den Watkiss Lloyd drei Jahre später mit Benutzung der Welcker-Riepenhausenschen Figuren in dem Museum of classical antiquities I p. 103 ff. veröffentlicht hat, unterscheidet sich von dem Welckerschen nur dadurch, dass die Trennung durch Verticallinien aufgegeben ist, was es ermöglicht, einzelne Gruppen nach links oder rechts zu verschieben. Ausserdem ist Tityos aus dem unteren in den oberen Streifen versetzt, Teiresias nicht aus der Erde aufsteigend, sondern in ganzer Figur dargestellt und der Baum zur Befestigung von Phaidras Schaukel aus dem früheren Reconstructionsversuch der Gebrüder Riepenhausen beibehalten. Die drei Friesen bleiben bestehen.

Aber noch bevor Welcker seinen Reconstructionsversuch veröffentlichte, hatte ein junger Archäologe sich mit Entschiedenheit gegen diese fast zum Dogma gewordene dreireihige Compositionsweise gewandt, O. Jahn.<sup>8)</sup> Eine genaue Erwägung der Worte des Pausanias führte ihn zu der Ansicht,

<sup>5)</sup> Erschienen 1826 unter dem Titel *Peintures de Polygnote à Delphes dessinées et gravées après la description de Pausanias* par F. et J. Riepenhausen.

<sup>6)</sup> In den Abhandlungen der Berliner Akademie 1847 (= Kleine Schriften V 62 ff.)

<sup>7)</sup> Göttinger gelehrte Anzeigen 1827 S. 1307 ff.

<sup>8)</sup> In den Kieler Studien I S. 81 ff.

dass die Iliupersis nur zwei Figurenreihen enthalten habe, und er findet bei dieser Anordnung, die er leider nicht in bildlicher Darstellung, sondern nur in einem Namensschema veranschaulicht, eine äussere und innere Symmetrie in beiden Reihen, aber zwischen den Reihen keine Verbindung; auch hat er die obere Reihe nicht bis zu den beiden Endpunkten fortführen können, sondern so abbrechen müssen, dass sowohl über der äussersten Gruppe am linken Ende als über den beiden äussersten am rechten ein leerer Raum bleibt. Der Versuch aber, auch die Nekyia nach demselben Princip anzuordnen, erwies sich bald als undurchführbar. Hier constatiert O. Jahn (S. 121) eine grössere Anzahl über einander geordneter Linien, von denen keine die ganze Länge des Bildes einnehme, vielmehr die untere stets durch die obere fortgesetzt werde. „Es tritt“, so bemerkt er, „dieses beständige Streben in die Höhe in voller Deutlichkeit hervor, wenn man die einzelnen Gruppen in ihrem Zusammenhang betrachtet, wo sich ergibt, dass ein Kreis zusammengehöriger Figuren sich nicht auf einer und derselben Linie abschliesst, sondern dass man durch den inneren Zusammenhang immer in die höheren Linien hingeleitet wird.“ Man sieht, wie nahe hier O. Jahn dem Richtigen war, er brauchte nur die Vorstellung der durchgehenden Linien fallen zu lassen, und die Lösung war gefunden. Noch näher kam dieser Heinrich Brunn, als er in der Künstlergeschichte II S. 35 darauf hinwies, dass „die Anordnung der Figuren in mehreren Abstufungen über einander nicht in streng von einander getrennten Reihen, gewissermassen Stockwerken, welche sich durch die ganze Breite des Bildes hinziehen, durchgeführt werden dürfe, sondern dass sich diese Reihen durch Vermittlungsglieder in auf- und absteigenden Linien unter einander verbinden“. Aber die Worte des Meisters verhallten wenig beachtet. Auch haftet selbst diese Anschauung noch allzu sehr an der Vorstellung von Reihen und Linien.

Mit diesem Linienprincip und der darauf beruhenden Anordnung in zwei oder drei übereinander laufenden Friesen von Grund aus gebrochen zu haben ist das bleibende Verdienst von W. Gebhardt.<sup>\*)</sup> Aber das Bild, das er auf Grund einer sorgfältigen Pausanias-Exegese, deren Resultate „der Zeichenstift sofort lebendig vor Augen stellt“, mit Benutzung der Welcker-Riepenhausenschen Figuren gewinnt, entspricht, von jeden „ästhetischen Einwendungen“, die Gebhardt mit Recht ablehnt, ganz abgesehen, dem Compositionsprincip des fünften Jahrhunderts so wenig, dass es trotz der im Ganzen genauen Übereinstimmung mit dem Texte des Pausanias nicht für die richtige Lösung gelten kann. Leere Räume, wie sie uns hier, z. B. zu beiden Seiten des Weidenbaums, links vom Sisyphos und über den Astragalenspielerinnen entgegenstarren, sind nicht nur in der Kunst des fünften Jahrhunderts, sondern in der antiken Kunst überhaupt unerhört. Noch weniger aber entspricht die Bildung der Gruppen, die in sich viel zu geschlossen und unter einander zu wenig verbunden sind, dem Compositionsprincip der Zeit des Pheidias und Polygnot. Auf der weiten Bildfläche erscheinen die Figuren wie *rari nantes in gurgite vasto*.

Neuerdings ist O. Benndorf wieder zu dem alten Reihenprincip zurückgekehrt. In dem bereits erwähnten Reconstructionsversuch der Iliupersis in den Wiener Vorlegeblättern 1888 Taf. XII 3 combinirt er die Zweireihen-Theorie O. Jahns mit den vertikalen Trennungslinien

<sup>\*)</sup> Die Komposition der Gemälde des Polygnot in der Lesche zu Delphi. 1872.

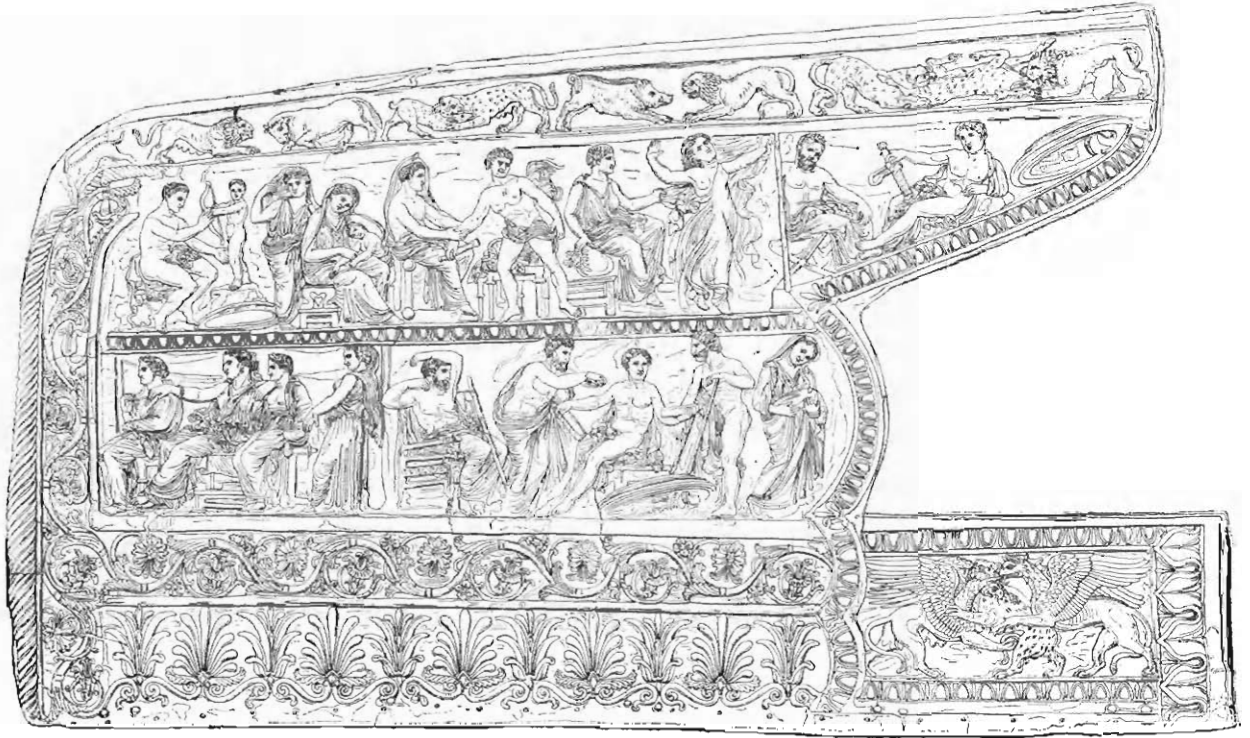
Welckers. Obgleich Benndorfs Vortrag, zu dessen Illustration der Reconstructionsversuch zunächst entworfen wurde, meines Wissens nie publiciert ist, lässt sich doch aus seinen in der Abhandlung über des Heroon von Gjölbaschi S. 246 gegebenen Andeutungen und selbst ohne diese leicht erraten, auf welchem Wege er zu seiner Theorie gekommen ist. Es ist ja nur zu begreiflich, dass ihm in seiner berechtigten Entdeckerfreude die Friese von Gjölbaschi nicht nur in den Motiven, sondern auch im Compositionsprincip von Polygnot abhängig erschienen, zumal die bekannten Zeugnisse des Synesios,<sup>10)</sup> deren Glaubwürdigkeit neuerdings wieder Wachsmuth (Stadt Athen II S. 715 A. 2. II S. 504) nachdrücklich betont hat, die Annahme nahe legen, dass die Bildfläche für die Gemälde Polygnots aus einzelnen Tafeln zusammengesetzt war. Aber dieser scheinbar identische Charakter der Bildfläche enthält keineswegs dieselben Bedingungen für die Composition. Die beiden Plinthenreihen, die in Gjölbaschi dem Reliefschmuck eingeräumt waren, zwangen den Künstler gebieterisch, auch die Composition in zwei Figurenreihen zu zerlegen. Ganz anders stand es mit den Bildflächen Polygnots. Selbst wenn Polygnot nicht, was ich mit Letronne und Brunn trotz Synesios noch immer für das Wahrscheinlichste halten muss, unmittelbar auf den Marmor der Wände in der Technik, die wir von den bemalten attischen Grabstelen her kennen, gemalt haben sollte, so mussten die als Verkleidung dienenden Thon- oder Holztafeln, aus denen dann die Bildfläche bestanden hätte, dem Princip der Architektur des fünften Jahrhunderts gemäss so scharf aneinander gepasst sein, dass die Fugen nicht sichtbar waren; und waren sie es doch, so war es gerade die Malerei, die suchen musste sie zu verdecken; von einem Zwang, die Gruppen in zwei Reihen über einander zu ordnen, war hier keinesfalls die Rede. Es war also vielmehr zunächst die Frage aufzuwerfen, ob nicht die Reihencomposition in Gjölbaschi lediglich durch die Übertragung eines Gemäldes in Relief bedingt war, wie sie denn überhaupt nur zweimal, bei der Ilias und dem Leukippidenraub, angewandt ist, während andere Darstellungen, die theils sicher, wie der Freiermord, theils wahrscheinlich, wie die kalydonische Jagd, gleichfalls auf Polygnotische Vorbilder zurückgehen, die Composition in eine einzige Reihe zusammendrängen. Die Plastik war eben bei der Verwendung Polygnotischer Motive zu mancherlei Änderungen genötigt und traf diese mit Geschmack und feinem künstlerischen Sinn. Die Lokalheroen und Lokalnymphen wurden von der Höhe des Gebirgskammes in die Giebelecken versetzt; der hinter dem Bergzug hervorschauende Helios taucht im Giebel aus den Meeresfluten auf. Dass nun aber die Doppelreihe wirklich erst bei der Übertragung der Gemälde in Relief eingeführt ist, lehrt am klarsten der Gorytos von Nikopol,<sup>11)</sup> den die Abbildung auf S. 38 zeigt. Hier ist die Gruppe am linken Ende der unteren Reihe, drei sitzende nach links, also aus der Composition herausblickende Figuren jetzt gänzlich beziehungslos und unverständlich. Sie hat aber ihre Beziehung zweifellos zu der die Mitte des oberen Streifens einnehmenden Gruppe, Achill und Deidameia; denn dass diese hier gemeint sind, und zwar ebenfalls nach einem Polygnotischen Gemälde, habe ich an anderer Stelle gezeigt.<sup>12)</sup> Auf jenem Bilde befand

<sup>10)</sup> Ep. 54 *καὶ τὴν ἐν ἧ Ζήνων ἐπιλοοῦσαι ποικίλην, νῦν οὐκέτι οὔσα ποικίλην ὁ γὰρ ἀνθύπατος τὰς σανίδας ἀφείλετο.* *ibid.* 135 *ὁ γὰρ ἀνθύπατος τὰς σανίδας ἀφείλετο, αἷς ἐγκατέθετο τὴν τέχνην ὁ ἐκ Θάσου Πολύγνωτος.*

<sup>11)</sup> Stephani *Compte rendu* 1864 pl. IV, danach Wiener Vorlegeblätter Ser. B Taf. 10, 1.

<sup>12)</sup> *Arch. Anz.* 1889 S. 151.

sich die sitzende Gruppe unzweifelhaft rechts von der Hauptgruppe. Hier zeigt uns also gerade die Ungeschicklichkeit des Künstlers, dass die Verteilung in zwei Reihen lediglich sein eigenes Werk ist, wie sich auch eben dieser Ungeschicklichkeit wegen das zu Grunde liegende Polygnotische Original mit leichter Mühe reconstruieren lässt, ein Versuch, der einem späteren Programm vorbehalten bleiben muss. Gerade so steht es in Gjölbaschi, nur dass hier die Künstler ungleich geschickter und besonnener verfahren und deshalb die Reconstruction der nachgebildeten Polygnotischen Gemälde um vieles schwieriger und unsicherer ist.<sup>18)</sup>



Die Unmöglichkeit, fortlaufende Figurenreihen herzustellen, ergibt sich aber am deutlichsten aus Pausanias, zu dessen Betrachtung wir nach diesem Blick auf die geschichtliche Entwicklung des Problems uns nunmehr wenden. Am linken Ende der Darstellung finden wir vier Staffeln übereinander; denn unter dem Kahn des Charon (*ὑπὸ τοῦ Χάρωνος τὴν ναῦν*) befindet sich die Gruppe des *πατραλοίας* und mit dieser verbunden (*πλησίον*) die des *ιερόσυλος*. Über diesen beiden Staffeln — denn *ἀνωτέρω τῶν κατελειγμένων* kann sich unmöglich bloss auf die Gruppe des *ιερόσυλος* beziehen, der Platz über dem *πατραλοίας* ist aber schon durch Charon besetzt, so dass dieser notwendig mit zu den *κατελειγμένοι* zu rechnen ist, wie man auch allgemein gethan hat — über den beiden unteren Staffeln also sind in der dritten Staffel Eurynomos und auf ihm folgend (*ἐφεξῆς*) Auge und Iphimedeia und in der vierten Staffel (*τῶν ἤδη μοι κατελειγμένων ἀνωτέρω*) Perimedes und Eurylochos dargestellt.

<sup>18)</sup> Über den Freiermord s. Hermes XXV 422 ff.

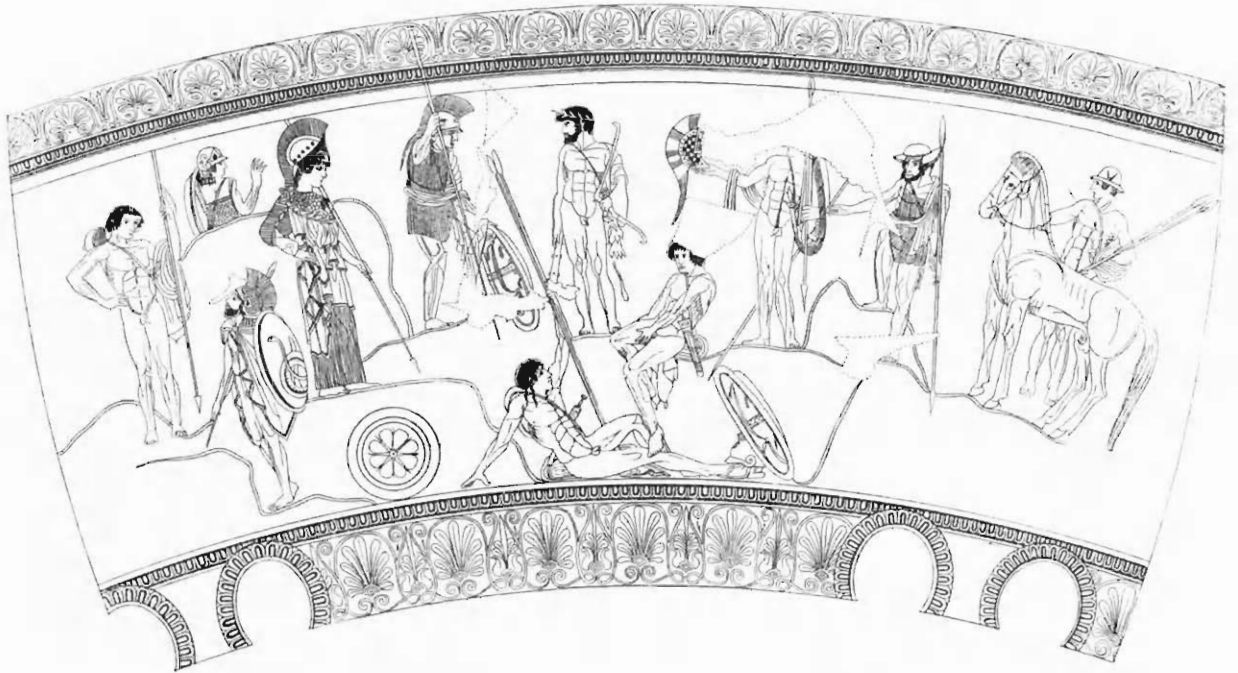
Dann finden wir plötzlich drei Staffeln: Elpenor und Odysseus über Eriphyle (*ὑπὲρ τὴν Ἐριφύλην*), diese mit ihrer Nachbarin Tyro (*παρ' αὐτήν*) über Prokris, Klymene und Megara (*γυναικῶν τῶν κατειλεγμένων ὑπὲρ τῆς κεφαλῆς*); dann wieder und zwar am häufigsten zwei Staffeln: Chloris und Thyia unter Phaidra (*ὑπὸ τὴν Φαίδραν*), Theseus und Peirithoos unter Odysseus (*κατωτέρω τοῦ Ὀδυσσεύως*), Marsyas über Thamyras (*ἑπὲρ τούτου*), Tantalos unter dem Fass (*ὑπὸ τούτῳ τῷ πιάτῳ*). Dann aber auch nur eine Staffel; denn welche Figuren füllten z. B. den Raum über den Pandareostöchtern oder über Hektor aus?

Diese Proben beweisen zur Genüge, dass von fortlaufenden Figurenreihen keine Rede sein kann. Ganz besonders tritt das noch bei der Achaeergruppe hervor. Patroklos steht über Achilleus (*ὑπὲρ τὸν Ἀχιλλέα*), Iaseus und Phokos aber nicht bloss über Patroklos, sondern über Patroklos, Achilleus und den mit diesem verbundenen Helden (*ὑπὲρ αὐτούς*), und über Phokos und Iaseus (*ὑπὲρ αὐτούς*) sitzt Maira. Haben wir hier nun vier oder drei Staffeln anzusetzen? oder ist es nicht vielmehr klar, dass Patroklos zwar etwas höher wie Achilleus, aber doch noch tiefer als Iaseus und Phokos stand? Mit einem Wort, keine Figur stand mit der anderen auf der gleichen Grundlinie. Hätte man die Füße der einzelnen Figuren durch Linien mit einander verbunden, so würde man Zickzacklinien oder Curven mannigfacher Art, aber keine einzige Horizontale erhalten haben.

Eine derartige Compositionsweise, wie sie einfach durch die Exegese des Pausanias gefordert wird, steht uns nun auf einer Reihe attischer Vasen, die der ersten Hälfte und der Mitte des fünften Jahrhunderts angehören,<sup>14)</sup> lebhaftig vor Augen. Die erste Stelle unter diesen nehmen die beiden schon in der Einleitung erwähnten Kratere ein, die beide auf Gemälde des Mikon, des berühmten Genossen und Schülers des Polygnot,<sup>15)</sup> zurückgehen, der eine (S. 4 A. 1) auf das Bild im Theseion, das den jugendlichen Theseus auf dem Grund des Meeres bei seinem Vater Poseidon darstellte, der zweite (S. 3 A. 1) auf ein Bild im Anakeion, das den Aufbruch der Argonauten zum Gegenstande hatte; s. die Abbildungen S. 40. 41. Ich habe versucht, beide Vasengemälde möglichst getreu in der Weise des Pausanias zu beschreiben, wobei ich mir erlaubt habe, die Argonauten und Nereiden nach Gefallen zu benennen; ich hoffe damit zugleich den Beweis geliefert zu haben, wie angemessen

<sup>14)</sup> Wenn Percy Gardner Journ. of hell. stud. X. 117 ff. mich belehren zu müssen glaubt, dass die Argonauten-Vase nicht dem Anfang des vierten, sondern der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts angehört, so hätte er sich diese Bemühung füglich sparen können. Zur Zeit als ich den Krater publicirte, rückte man Vasen dieses Stils in die Mitte des vierten Jahrhunderts, ja in die Alexanderepoche herab, und mein Ansatz zu Anfang des vierten Jahrhunderts erschien damals als sehr kühn. Dass ich jetzt nach der Aufdeckung des Perserschutts die Vase um 460—450 ansetze, versteht sich von selbst, und ich hatte keine Veranlassung etwas so selbstverständliches noch besonders auszusprechen. Die François-Vase habe ich 1879 Anfang des fünften Jahrhunderts angesetzt (Comment. Mommsen. 144); man setzte sie damals allgemein etwa fünfzig Jahre später. Mich wundert nur, dass noch Niemand mich meines falschen Ansatzes wegen gerügt und mich belehrt hat, dass Klitias in die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts gehöre. Den Versuch P. Gardner's, die Darstellung der Vorderseite auf die Landung der Argonauten bei Kyzikos zu beziehen, kann ich nicht für glücklich halten.

<sup>15)</sup> Ich sehe keinen Grund Mikon, wie das neuerdings geschehen ist, für einen Coetanen des Polygnot zu halten, der schon vor dessen Auftreten in Athen selbstständig thätig wäre, und sich erst als schon gereifter Künstler an Polygnot angeschlossen hätte. Vergl. Arch. Anz. 1889, 142.



Πολυδεύκης γέγραπται ὁ Τυνδάρεω καὶ κατωτέρω αὐτοῦ Περικλύμενος ὁ Νηλέως·  
 ᾧ οὐκ ἐδὲ ὄρωντι ἐς τὸν Πολυδευκίην. Ἰσίδος δὲ ἐς τὸν Περικλύμενον ἐποίησεν, ὡς παρὰ  
 Ἰοσειδῶνος εἴληφε δῶρον τὸ ἀλλαγῆναι τὴν μορφήν ἐς ὄρνιθα ἢ ἐς οἶον ἂν βούλοιο ἄλλο  
 ζῷον· Ἰρακλῆς δὲ ὡς μεγάλῳ στόλῳ τῇ Πύλῳ ἐπεστρατεύσατο ἀπέκτεινεν αὐτὸν εἰς μίαν  
 μεταβληθέντα. ὑπὲρ δὲ αὐτοὺς Βούτης ἔστηκεν ὁ Τελέοντος. τοῦτον κάλλιστον γενόμενον  
 φασιν ὑπὸ Ἀφροδίτης ἐρασθείσης σωθῆναι ἐκ τῆς θαλάσσης ἐς τὸ Μιλυβαῖον. ἐφεξῆς δὲ  
 τῶν ἡδὴ μοι κατελεγμένων ἢ τε Ἀθηναῖ ἔστηκε καὶ Ἰάσων ἐπιεῖμενος κράνος τῇ κεφαλῇ· ὑπὸ  
 δὲ τὴν Ἀθηναῖν ἄσπίς ἐστι γεγραμμένη. κατωτέρω δὲ τοῦ Ἰάσονος Τελαμών τε ὁ Αἰακοῦ καὶ  
 ὁ τοῦ Τελαμώνος ἀδελφὸς Πηλεὺς εἰσι καθεζόμενοι· μετέσχον γὰρ καὶ οὔτοι Ἰάσωνι τοῦ πλοῦ  
 τοῦ ἐς Κόλχους· εἰσι δὲ ἡλυκίαν νεανία· ὁ δὲ Τελαμών δόρατα ἔχει. ὑπὲρ δὲ τὸν Τελαμώνά  
 τε καὶ τὸν Πηλέα ἔστιν ὑπὲρ αὐτοὺς Ἰρακλῆς τόξον τε καὶ ῥόπαλον ἔχων καὶ λέοντος δέρμα  
 ἐπὶ τοῦ ὤμου καὶ ἐλαία ἐστεφανωμένος. μετὰ δὲ τὸν Ἰρακλέα Πολύφημος ἔστιν ἐστηκώς ὁ  
 Ἑλάτου· καὶ ὅτι μὲν ἐν Μυσίᾳ κατελείφθη ὁ Πολύφημος ἐπὶ τῇ τοῦ Ἰλα Ζητήσει πολλοῖς ἔστιν  
 εἰρημένον· ᾧ οὐκ ἐδὲ καὶ πόλιν ἐν ταύτῃ τῇ χώρᾳ τὴν Κίον. ἐφεξῆς δὲ τοῦ Πολυφήμου Τίφους  
 ἔστιν ὁ τῆς Ἀργούσ κυβερνήτης, τῇ τε κεφαλῇ ἐπιεῖμενος τὸν καλούμενον πέτασον καὶ ἐν τῇ  
 χειρὶ δόρυ ἔχων· ὄρα δὲ ἐς τὸν Τελαμῶνα. καὶ γενέσθαι μὲν τὸν Τίφυν Ἰγνίου υἱὸν, ἀπο-  
 θανεῖν δὲ ὅτε ἡ ναὺς αὐτοῖς ἐν τοῖς Μαριανδυνοῖς ἐγένετο, ποιητῶν ἔστιν ἐς αὐτὸν λόγος.  
 ἐδήλωσε δὲ καὶ τὰ πρότερά μοι τοῦ λόγου ἀποφαίνειν τοὺς ἐν Βοιωτίᾳ Τιφαιεῖς τόπον, ἔνθα τοὺς  
 τὴν Ἀργῶ ἐπιβεβηκότας ὀρμίσασθαι λέγουσιν. πλησίον δὲ τοῦ Τίφους Κάστρω τε ἔστηκε καὶ  
 ἵππος παρ' αὐτόν. Σησίχορος δὲ ὁ Ἰμεραῖος δοθῆναι μὲν τοῦτον τὸν ἵππον τῷ Κάστορι ὑφ'  
 Ἰρμού ἐποίησεν, ὄνομα δὲ ἔστιν αὐτῷ Κύλλαρος.



Θησέα ἡλικίαν ἐφηβου ἔχοντα Τρίτων ἀνέχει ἀμφοτέραις ταῖς χερσίν· καὶ τὸν μὲν Τρίτωνα Ποσειδᾶνός τε εἶναι υἷὸν καὶ Ἀμφιρίτης Ἰσιόδου ἐστὶ λόγος. οἱ δὲ Ἀλαλκομενεῖς καὶ ποταμόν τινα Τρίτωνα καλούμενον παρ' ἑαυτοῖς ἀποφαίνουσι καὶ τραφήναι τὴν Ἀθηνᾶν παρὰ τούτῳ τῷ ποταμῷ ἐθέλουσιν. αὐτὸς δὲ Τρίτωνας ἐν τῇ Τανάγρα πόλει καὶ ἐν τοῖς Ῥωμαίων θάυμασιν ἰδῶν οἶδα οὐδὲν ὁμοίους τῷ ἐνταῦθα γεγραμμένῳ. τὸν δὲ Θησέα γεγονέναι μὲν τῷ Ποσειδῶνι ἐκ τῆς Αἰθρας, ὀνόματι δὲ εἶναι Αἰγέως υἷὸν πολλοῖς ἐστὶν εἰρημένον. μετὰ δὲ τούτους Ἀμφιρίτη ἐστὶ καθεζομένη ἐπὶ πέτρας σπηπτρον μὲν ἔχουσα, ταῖς δὲ χερσίν στέφανον χρυσοῦν δίδωσι τῷ Θησεῖ. ἐποίησε δὲ Ἐπιμενίδης ὁ Κρήσις τοῦτον τὸν στέφανον ὑπὸ Διονύσου δοθῆναι τῇ Ἀριάδῃ, παρὰ δὲ ταύτης τὸν Θησέα λαβόντα τοῦ χρυσοῦ τῷ φέγγει ἐκ τοῦ λαβυρίνθου σωθῆναι. ὑπὲρ δὲ τοὺς ἤδη κατειλεγμένους Ἰλιός ἐστι γεγραμμένος ἄρματι ἐπιβεβηκῶς ἵππων· εἰσὶ δὲ τέσσαρες οἱ ἵπποι· Εὐμήλος δὲ ὁ Ἀμφιλύτου λέγει ἐν Κορινθιακοῖς, εἰ δὴ Εὐμήλου ταῦτα τὰ ἔπη, ὀνόματα εἶναι τοῖς ἵπποις Βρόντην τε καὶ Στερόπην, τῷ δὲ ἄλλῳ Ἐῶν καὶ Αἰθίοπα τῷ τετάρτῳ. κατὰ τοῦτο τῆς γραφῆς καὶ ναῦς ἐστὶν οὐχ ὀλόκληρος, καὶ οὔτε ὁ κυβερνήτης ἐντὸς γεγραμμένος ἐστὶν οὔτε οἱ ναῦται· ἡ δὲ πρύμνη τῆς νεῶς στεφάνῳ κεκόσμηται ἐλαίας. εἰ δὲ ἀπίδοις πάλιν ἐς τὸ κάτω τῆς γραφῆς, ἐστὶ κατώτερω τῆς Ἀμφιρίτης καὶ ὁ Ποσειδῶν ἐπὶ κλίνης ἀνακειλιμένος, ἐνορᾷ δὲ ἐς τὸν Θησέα. καὶ κρατήρ ἐστὶν, οἷοι ἐν τοῖς συμποσίοις τῶν Ἑλλήνων νομίζονται, καὶ Ἔρωσι παρ' αὐτόν· ἐστὶ δὲ ἐκχέων ὁ Ἔρωσι ἀμφορέα οἴνου πλήρη ἐς τὸν κρατήρα. μετὰ δὲ τὴν Ἀμφιρίτην Ψαμάθῃ τε ἐστηκυῖά ἐστὶν καὶ Πανόπη, θυγατέρες καὶ αὐταὶ τοῦ Νηρέως· ἐποίησε δὲ ὁ Ἡσίοδος τῷ μὲν Νηρεῖ πενήτημοντα ἐκ Λαορίδος γεγονέναι κόρας, τῇ δὲ Ψαμάθῃ Αἰακὸν συγγενέσθαι φασὶ καὶ τεκεῖν αὐτὴν υἷὸν τῷ Αἰακῷ τὸν Φῶκον, περὶ οὗ ἐν τοῖς Φωκικοῖς ἐροῦμεν. ἐφεξῆς δὲ ἢ τε Γαλάτεια καὶ ἢ Καλυψῶ ἐπὶ πέτρας καθεζόμεναί εἰσι· καὶ τῆς μὲν τὸν Κύκλωπα ἐπιθυμησαί φασι, Καλυψῶ δὲ θυγατέρα εἶναι Ἰτλαντος Ὅμηρος ἐποίησεν. ἔχει δὲ ἢ Καλυψῶ τύμπανον ἀμφοτέραις ταῖς χερσίν.

Ausdrücke wie *ὑπέρ* und *ἀνωτέρω*, *ὑπό* und *κατωτέρω*, *πλησίον* und *ἐγγύς* sich gerade für diese Compositionsweise verwenden lassen.

Die Vasen lehren, dass, um die Übereinanderstellung der Figuren zu motivieren, das Local als der Abhang eines Berges gedacht ist, hier eine Anhöhe bei Pagasai, dort die Klüfte des Meeres. Sie zeigen ferner, wie gerade diese Compositionsweise es möglich machte, durch geschicktes Ineinanderfügen der Figuren jeden leeren Raum zu füllen, wie es der strenge Stil jener Zeit verlangt; sie zeigen weiter, wie die Profilinien des Vorhügels in geistreicher Weise dazu benutzt werden konnten, bei einzelnen Figuren die unteren Teile zu verdecken und so ein störendes Gewirr der Füße zu vermeiden, und lehren uns so verstehen, was es mit dem sprichwörtlich gewordenen Butes des Mikon, von dem man nur den Kopf sah, für eine Bewandtnis hatte.<sup>16)</sup>

Die Compositionsweise tritt aber in der Vasenmalerei plötzlich mit einem Schlage auf, völlig ausgebildet, ohne Vorstufe; noch Hermonax kennt sie nicht; Beweis genug, dass sie nicht im Kreise der Vasenmaler entstanden und ausgebildet sein kann, wie denn auch ihre Verwendung auf Vasen eigentlich dem streng decorativen Sinn, den wir hier erwarten und fordern müssen, widerstrebt.<sup>17)</sup> Sie muss also notwendig von einer anderen Kunstgattung übernommen sein. Dass dies nicht die Plastik gewesen sein kann, bedarf keines Beweises. Dort findet sie sich zum ersten Mal bei der Amazonomachie auf dem Schild der Parthenos, unbestreitbar unter dem Einfluss des Polygnot; denn wenn Pheidias, wie glaubhaft berichtet wird, anfangs Maler war, so wird er wohl, wie sein Bruder Panainos, bei Polygnot in die Schule gegangen sein. Nur aus der grossen Malerei und zwar der Wandmalerei, kann diese Compositionsmanier in die Vasenmalerei eingedrungen sein, und wenn die litterarische Überlieferung von Polygnot gänzlich schwiege, müssten wir auf Grund dieser Vasen seine Existenz postulieren.

Die Anzahl der Vasen mit solcher Compositionsweise ist eine sehr beträchtliche, sich täglich mehrende; sie beschränkt sich auch keineswegs auf den Krater, sondern bemächtigt sich gleichermaßen der kleineren Gefässformen, zuletzt selbst der Trinkschale, wenigstens insoweit, als die Füße der Figuren nicht mehr auf dem Ornamentstreifen, sondern auf Terrainlinien stehen,<sup>18)</sup> wofür die Kodrosschale und die des Aristophanes und Erginos als Beispiele dienen mögen. Natürlich ist es nicht gesagt, dass in allen diesen Fällen Vorbilder aus der Polygnotischen Schule zu Grunde liegen. Häufig mag der Vasenmaler einen altüberkommenen Typus oder auch eine eigene Erfindung in der Weise Polygnots gestaltet haben. Aber öfter, als wir es heute nachweisen können, wird auch

<sup>16)</sup> Vergl. über alles dieses meine früheren Ausführungen, Ann. d. Inst. 1882, 273 ff.; Arch. Anz. 1889, 141 ff. 151 ff.; Hermes XXII 445 ff.. XXV 422 ff. Zugestimmt haben mir Furtwängler Sammlung Saburoff I II 5, Winter die jüngeren attischen Vasen 44 ff. und Kopp in seiner Anzeige von Benndorfs Gjölbashi (deutsche Litteratur-Zeitung).

<sup>17)</sup> Ganz anders steht es mit der Anordnung in zwei Friesen, die sich um dieselbe Zeit öfters auf rothfigurigen Vasen findet und von Benndorf Gjölbashi S. 246 zur Stütze seiner Theorie herangezogen wird; denn diese streifenförmige Anordnung ist ja nicht etwas neues, der Vasenmalerei fremdes, sondern etwas längst in ihr gebräuchliches, das sich entweder in ununterbrochener Tradition bis zu den Perserkriegen erhalten hat oder damals wieder aufs Neue aufgenommen wird.

<sup>18)</sup> Terrainlinien giebt übrigens auch Benndorf für Polygnot zu, ich verstehe nur nicht, wie er sie mit seiner zweireihigen Compositionsweise combiniren will.

der Fall vorliegen, dass eines der zahlreichen Gemälde von der Hand oder ans der Schule Polygnots, deren wir ja durch die litterarische Überlieferung nur sehr wenige kennen, von dem Vasenmaler in



abgekürzter, auf das wesentliche beschränkter Gestalt mit aller dem griechischen Handwerker eigenen künstlerischen Freiheit wiedergegeben ist. Zuversichtlich möchte ich das von den Darstellungen auf der Rückseite der beiden oben angeführten Kratere behaupten. Die Niobidendarstellung auf der Rückseite des Argonautenkraters zeigt schon im Keim dieselben Motive, die später in der plastischen Gruppe weitergebildet erscheinen, also einem Werk der monumentalen Kunst entnommen sein müssen. In der



Darstellung des Herakles mit der Hindin auf der Rückseite des Theseuskraters hat die Figur der Athena mit der sog. trauernden Athena des berühmten Reliefs von der athenischen Akropolis eine so augenscheinliche Verwandtschaft, dass beide auf das gleiche Vorbild zurückgehen müssen (s. die beistehenden Abbildungen), wie ja auch die Heraklesgruppe in der Plastik des fünften Jahrhunderts häufig in leichter Umbildung für andere Szenen, wie die Kentauiromachie oder die stiertötende Nike, verwandt wird.

Die folgende Aufzählung weiterer „Polygotischer Vasen“ will in keiner Weise Anspruch auf Vollständigkeit erheben; es ist eine Auswahl besonders charakteristischer Beispiele, an denen man die eben besprochene Compositionsweise in ihren verschiedenen Formen studieren kann.

- 1) Atalante-Krater im Museo civico zu Bologna; abgeb. Museo italiano di antichità classica II tav. II a b; vgl. Hermes XXII 445 ff.
- 2) Phineus-Krater; abgeb. Mon. d. Inst. III 49, vergl. Ann. d. Inst. 1843, I sqq. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass einzelne Argonauten-Figuren dieses Kraters demselben Mikonischen Gemälde entlehnt sind, auf das der Pariser Argonauten-Krater zurückgeht; eine Polygotische Originalcomposition scheint nicht zu Grunde zu liegen.
- 3) Tanzende Mänaden, Lekythos im Berliner Museum, früher bei Saburoff. Abgeb. Furtwängler Samml. Saburoff I Taf. 55; Dumont et Chaplain La céramique de la Grèce propre pl. 12. 13.

- 4) Amazonenschlacht. Lekythos aus Cumae. In der Raccolta Cumana des Museums zu Neapel; abgeb. Fiorelli Vasi Cumani VIII, Bull. arch. n. s. IV 8, Mus. Borb. XVI 18, beschrieben von Heydemann Neapl. Vasens. 239 S. 884 f.
- 5) Krater in der Sammlung Jatta zu Ruvo, auf der Vorderseite (abgeb. Heydemann Satyr- und Bakchennamen, V Hall. Winckelmanns-Progr. 1880) Dionysos und sein Thiasos; auf der Rückseite (abgeb. Mon. d. Inst. VIII 42) Marsyas und Apollon.
- 6) Amphora in der Ermitage zu St. Petersburg. Auf der Vorderseite die eleusinischen Gottheiten, auf der Rückseite Dionysosgeburt, im Stil schon jünger. Stephani Comptes rendu 1859 Tafel I. II. Gerhard Bilderkreis von Eleusis Tafel I. (Abhandl. d. Berlin. Akad. 1863 — Ges. Abhandlungen Taf. 76. 77.) Die Rückseite auch Arch. März. Taf. II.
- 7) Krater aus Kertsch in der Ermitage zu St. Petersburg. Auf der Vorderseite Parisurteil, auf der Rückseite Dionysos und Apollon in Delphi. In der Zeichnung macht sich bereits der Einfluss des Zeuxis geltend. Stephani Comptes rendu 1861 Taf. 3.; danach Wiener Vorleibl. Ser. II Taf. VII. Ser. E Taf. XI 1.
- 8) Krater im Museum zu Bologna, auf der Vorderseite Dionysischer Komos, auf der Rückseite die Rückkehr des Hephaistos in den Olymp. Abgeb. Antike Denkmäler I 36
- 9) Io-Krater der Sammlung Jatta in Ruvo, abgeb. Mon. d. Inst. II 59; danach Wiener Vorleibl. 1890/91 Taf. XII 2. Mus. Jatta 1498. In der Zeichnung ebenfalls schon stark von Zeuxis beeinflusst, aber in der Composition noch ganz Polygotisch.

An der Hand dieser Vorbilder ist der Versuch gemacht worden, die Beschreibung des Pausanias aufs neue graphisch zu fixieren, wie es die beigegebene Tafel zeigt. Herrn Maler H. Schenck, der sich dieser Aufgabe nach meinen Angaben unterzogen hat, fühle ich mich für den Eifer und die Unverzagtheit, mit der er sich der Arbeit hingeeben hat, zum grössten Danke verpflichtet.

Zwei Vorfragen waren methodisch zunächst zu erledigen, deren Beantwortung freilich jetzt gewöhnlich für selbstverständlich gilt und es in der Tat ist. Erstens: beschreibt Pausanias alles, was auf dem Bilde dargestellt war? Hinsichtlich der Figuren ist diese Frage unbedingt zu bejahen; die Art wie mit verschwindenden Ausnahmen die Stellung jeder folgenden Figur zur vorhergehenden bestimmt wird, bietet dafür eine ausreichende Garantie, vergl. S. 22. Mit nichten aber haben wir die Sicherheit, dass er auch alles Beiwerk, wie es Polygot und seine Schüler nach Ausweis der Vasen zwischen die Figuren raumausfüllend einzustreuen liebten, peinlich genau aufzählt. Es ist keineswegs gesagt, dass ausser der Weide, unter der Orpheus sitzt, keine andern Bäume angebracht waren, dass nicht mancherlei Waffenstücke und andere Gerätschaften neben und unter den einzelnen Figuren lagen.<sup>19)</sup> Hier hat also die Reconstruction ein freies Feld, in dessen Ausnutzung wir indessen grundsätzlich so zurückhaltend wie irgend möglich waren. Zweitens ist die Frage aufzuwerfen, ob die Beschreibung am rechten oder am linken Ende beginnt. Graf Caylus entscheidet sich für die erstere, alle übrigen für die andere Möglichkeit, mit Recht, wie sich gleich zeigen wird. Es unterliegt nämlich keinem Zweifel, dass die Iliupersis, die die Wand zur Rechten des Ein-

<sup>19)</sup> Vergl. auch was S. 28 über die Beschreibung der Figuren selbst gesagt ist.

tretenden einnahm,<sup>20)</sup> von rechts nach links beschrieben wird. Die Nekyia aber befand sich auf der dem Eintretenden zur linken liegenden Wand des Gebäudes, dessen Grundriss man sich doch wohl ähnlich dem der Skeuothek des Philon, nur von geringerer Länge und grösserer Breite, zu denken haben wird.<sup>21)</sup> Denkt man sich die Periegese des Pausanias, wie es ja noch immer vielfach geschieht, als ein genaues Abbild seiner Wanderung, so wäre allerdings die nächste Annahme die, dass Pausanias von dem linken Ende der rechten sich gleich dem gegenüberliegenden rechten Ende der linken Wand zugewendet habe und also die Beschreibung der Nekyia von rechts nach links gäbe. Für diese Ansicht könnte auch geltend gemacht werden, dass Orpheus auf den weiter unten zu besprechenden Vasen, deren Abhängigkeit von Polygnots Nekyia in hohem Grade wahrscheinlich ist, stets nach rechts gewandt sitzt, während er, wenn die Beschreibung von links nach rechts geht, nach links sitzen muss. Entschieden gegen die Annahme spricht aber die Symmetrie mit der Iliupersis. Wie weit diese selbst bei den einzelnen Figuren ging, wird sich freilich erst dann ganz zeigen, wenn es mir vergönnt sein wird, auch meine Reconstruction der Iliupersis im Bilde vorzulegen. Dann soll sich, so hoffe ich, auch die Richtigkeit des Brunn'schen Satzes erweisen, „dass sich in der älteren wie in der neueren Kunst kaum etwas anderes finden dürfte, was hinsichtlich strenger Gesetzmässigkeit der Composition mit den Gemälden des Polygnot den Vergleich aushielte, ohne dass dieser Künstler dadurch seine höhere künstlerische Freiheit geopfert hätte.“ Aber schon jetzt ist klar, dass die ganze Einteilung der Bilder in eine grössere Abteilung, hier mit Orpheus, dort mit Cassandra als Mittelpunkt, und eine etwas kleinere hier mit Phaidra, dort mit Helena in der Mitte, streng mit einander correspondiert, dass dem Hellespont mit dem Schiffe des Menelaos in der Iliupersis der See mit dem Kahn des Charon in der Nekyia entspricht, und dass folglich beide einander direct gegenüber gestanden haben müssen. Diese schwer ins Gewicht fallende Rücksicht ist es auch, die mich wesentlich bestimmt, an der Anbringung der Gemälde auf gegenüberstehenden Wänden festzuhalten, da nur so die Symmetrie der Composition zu ihrer vollen Wirkung kommen konnte. Es läge sonst ausserordentlich nahe, sich die Lesche als eine einfache Stoa zu denken, die Säulen unmittelbar an den Rand einer Terrasse gerückt, mit Aussicht auf das Pleistosthal, die Hinterwand mit einer grossen Thür, die allein den Zutritt zu der Lesche ermöglichte, und zu beiden Seiten dieser Thüre, also neben einander an derselben Wand die Gemälde, die bei solcher Anbringung den von unten heraufsteigenden Pilger schon von ferne begrüsst hätten. Aber dann würden die sich entsprechenden Gruppen und Figuren so weit auseinandergerückt sein, dass die Symmetrie für das Auge nicht mehr fühlbar gewesen wäre. Es wird also bei der herkömmlichen Vorstellung von der Gegenüberstellung der Bilder sein Bewenden haben müssen. Die Beschreibung aber auch der Nekyia begann wieder beim Eingang<sup>22)</sup> und schreitet von links nach rechts vor.

<sup>20)</sup> Paus. X 25, 2 τὸ μὲν αἴματι τὸ ἐν δεξιᾷ τῆς γαργῆς Ἥλιός τε ἴσται ἐλαωννῖα καὶ ἀπόλωνι τῶν Ἑλλήνων.

<sup>21)</sup> Neuerdings ist die Frage nach der Gestalt der Leschen in den Mitt. d. Ath. Inst. XVII 1892 S. 147 ff. aus Anlass der von Dörpfeld zwischen Areopag und Pnyx gefundenen Inschrift ὄρος λέσσης von Dragumis besprochen worden. Hoffen wir, dass die vielversprechenden Ausgrabungen der Franzosen in Delphi hier bald Gewissheit schaffen werden.

<sup>22)</sup> Es ist wohl nur ein Versehen Welckers, wenn er S. 101 behauptet, bei der Aufzeichnung angenommen zu haben, dass Pausanias, als er aus Ende gekommen war, ohne zurückzukehren, die Gemälde an der anderen Wand auf der entgegengesetzten Seite zu betrachten fortfuhr. Seine Reconstruction steht mit diesen Worten nicht im Einklang.

An der linken Ecke des Bildes hat auch unser Reconstructionsversuch, der Beschreibung des Pausanias folgend, angesetzt. Der Platz unter dem Totennachen, der wegen seiner drei Insassen eine beträchtliche Grösse erhalten musste,<sup>23)</sup> wurde durch die Gruppen des *πατραλοίας* und *ιερόσυλος* vollständig in Anspruch genommen. Eurynomos musste darum auch, abgesehen von den oben geltend gemachten exegetischen Gründen, seinen Platz oberhalb des Kahns erhalten, da unmittelbar über den Büssergruppen kein Platz mehr blieb. So weit stimmt unsere Reconstruction mit allen früheren überein. Dann aber durften Auge und Iphimedeia (*ἐφεξῆς μετὰ τὸν Εὐρύνομον*) nicht mit Welcker und Watkiss Lloyd in gleiche Höhe mit Charons Kahn gerückt werden, sondern mussten, wie bei Gebhardt, rechts von dem gelagerten Eurynomos zu stehen kommen. Der Text des Pausanias bietet allerdings auch die Freiheit, die eine oder beide sitzen zu lassen, in den disponiblen Raum aber ordneten sich stehende Figuren, wie sie auch die früheren Reconstructionsversuche gaben, am besten ein. Dass die Gefährten des Odysseus oberhalb des Eurynomos anzubringen waren, verlangt, wie Gebhardt gegen Welcker und Watkiss Lloyd richtig betont und auch schon K. O. Müller und O. Jahn gesehen hatten, gebieterisch der Wortlaut des Pausanias *τῶν ἤδη μοι κατειλεγμένων ἀνώτεροι*. Wollte man sie aber beide hier in ganzer Gestalt anbringen, so würde die Bildfläche eine Höhe erhalten, der bei der Reconstruction der übrigen Parteien des Gemäldes nicht genügt werden kann. Wir sahen uns daher genötigt, hier gleich von dem oben besprochenen Polygnotischen Auskunftsmittel Gebrauch zu machen, indem wir die Beine der beiden Figuren durch eine Terrainerhöhung verdeckt sein liessen. Es wird sich weiter unten zeigen, dass, was zunächst ein Notbehelf schien, auf feiner künstlerischer Berechnung beruht und die einfache Lösung einer viel behandelten Schwierigkeit ist.

Auf die Gefährten des Odysseus folgt (*μετὰ αὐτούς*) Oknos mit seiner Eselin; er musste also in dem oberen Raum der Bildfläche untergebracht werden, über Auge und Iphimedeia wie bei Gebhardt und Jahn, nur noch höher, und nicht neben ihnen, wie bei Welcker und W. Lloyd. Aber der sitzende Mann und die Eselin, die natürlich hinter seinem Rücken steht, so dass er ihr Treiben nicht bemerkt, musste über die Gruppe von Auge und Iphimedeia nach rechts noch bedeutend übergreifen, so dass unterhalb von Oknos zunächst noch für eine Figur Platz blieb.

Nach Oknos erwähnt Pausanias den Tityos ohne nähere Bezeichnung seiner Stelle. Gebhardt hat ihn über Oknos angebracht, wo schlechterdings kein Platz ist, W. Lloyd gar links von Eurynomos, Welcker in seiner untersten Reihe rechts vom *ιερόσυλος* und ist er damit dem Richtigen sehr nahe gekommen. Methodisch ist es, zunächst abzuwarten, ob nicht irgendwo ein leerer Platz bleibt, in den er sich einfügen lässt. Man könnte an den unter Oknos disponiblen Raum denken, aber da Pausanias in der Reihenfolge der Figuren fortfahrend in nächster Nähe des Oknos (*ἐγγυτάτω*) die sitzende Ariadne erwähnt, so ist es das gegebene, diese hier anzubringen. Sie blickt die schaukelnde Phaidra an, die also rechts von ihr dargestellt gewesen sein muss, und hier zeigt es sich, wie leicht sich die Beine der sitzenden in den Raum über den Knien der schaukelnden einfügen und wie trefflich die nach dem Zeugnis des Pausanias unterhalb von Phaidra befindliche Gruppe von Chloris im Schosse der Thyia das hier verbleibende Dreieck ausfüllt. Aber links von

<sup>23)</sup> Schon darum ist Benndorfs Gedanke Gjölbashi S. 239, dass der Kahn nur zur Hälfte sichtbar gewesen sei, nicht haltbar.

dieser Gruppe, unter Ariadne, Auge und Iphimedeia und über der Gruppe des *ιερόσυλος* bleibt noch ein grosser Raum frei, in den keine der übrigen von Pausanias erwähnten Figuren passt — ausser dem noch nicht untergebrachten Tityos; ihn also haben wir hier unbedenklich eingesetzt einen Teil seines riesigen Körpers durch eine Terrainwelle verdeckend, wofür diesmal sogar auch der Wortlaut des Pausanias einen Anhalt zu bieten schien (s. unten). Pausanias, der bei dem Anfang des Gemäldes zunächst von den unteren Figuren zu den oberen aufstieg, hatte für die Beschreibung dieser Gestalt keinen rechten Platz, zumal er die Reihe Ariadne, Phaidra, Chloris, Thyia nicht unterbrechen wollte. Er schob sie also zwischen Oknos und Ariadne ein.

Neben Thyia steht, so lesen wir bei Pausanias, Prokris und hinter dieser, ihr den Rücken kehrend, also nach rechts gewandt, Klymene. Giebt man, wie es in allen bisherigen Reconstructionsversuchen geschehen ist, auch der Prokris die Wendung nach rechts, so erscheinen beide hintereinander stehend oder hintereinander herschreitend, und man begreift nicht recht, wie ein antiker Interpret auf den Einfall, mag er nun richtig oder verkehrt sein, gekommen sein soll, in der Rückenwendung der Klymene einen Ausdruck ihrer Feindseligkeit gegen Prokris zu sehen. Wir haben daher Prokris nach links ins Profil gestellt, wodurch sie der schaukelnden Phaidra zugewandt wurde. Wir haben aber auch weiter der Verlockung nicht widerstehen können, sie mit dieser in nahe Beziehung zu bringen, indem wir sie die Schaukel in Bewegung setzen liessen, wie es auf bekannten Vasenbildern von *Παιδιά* oder einem Satyr geschieht. Eine Stütze für diese engere Verbindung, wenn es ihrer bedarf, bieten ja, ausser dem Odysseever *λ 321 Φαίδρην τε Πρόκριν τε ἴδον καλήν τ' Ἀριάδην*, die bekannten Beziehungen der Prokris zu Kreta und König Minos, die ihre Verbindung mit dessen Töchtern rechtfertigen.

Von Klymene, die abgewendet hinter Prokris steht, war schon die Rede; auf sie folgt rechts Megara, deren Stellung mit *ἔσωτέρω* bezeichnet wird, dessen Bedeutung, wie oben S. 25 gezeigt, nicht ganz sicher ist. Um jeder Möglichkeit Rechnung zu tragen, haben wir sie rechts neben Klymene und etwas höher gestellt.

Über den Köpfen dieser drei Frauen befinden sich nach Pausanias Tyro und Eriphyle; es leuchtet ein, dass diese beiden Figuren nicht den ganzen Raum über Prokris, Klymene und Megara eingenommen haben können. Für die sitzende Tyro bot sich über Prokris ein sehr passender Platz, rechts von dieser war die stehende Eriphyle einzusetzen, so dass über Megara immer noch für eine Figur Raum blieb.

Elpenor und Odysseus befinden sich über Eriphyle, und wieder unterhalb des Odysseus, wie wir später hören, haben Theseus und Peirithoos ihren Platz; daraus ergab sich, dass Odysseus nicht unmittelbar über Eriphyle, sondern mehr nach rechts anzubringen war, und der Platz über Eriphyle dem Elpenor eingeräumt werden musste. Nun bleibt aber über Phaidra und Tyro eine bedenkliche Lücke, die nur unwesentlich verringert wird, wenn Elpenor noch mehr nach links gerückt wird, was natürlich auch erwogen worden ist. Zur Lösung dieser Schwierigkeit verhilft uns eine bisher absichtlich nicht erörterte Frage: wie sollen wir uns die Seile von Phaidras Schaukel befestigt denken? Die Vasenmaler pflegten in solchen Fällen die Seile sich an dem oberen Ornamentstreifen totlaufen resp. dahinter verschwinden zu lassen; ähnlich lässt sie Welcker mit der fast horizontalen Terrainlinie abschneiden, die seinen zweiten und dritten Streifen scheidet. An eine

solche Terrainlinie, jedoch in geschwungener Form, habe ich auch zunächst gedacht; aber wo sich solche auf Polygnotischen Vasen finden, bedeuten sie stets den oberen Contur eines Bergvorsprungs, niemals, wie es hier der Fall sein müsste, den unteren eines überragenden Felsens.<sup>24)</sup> So blieb nur die Riepenhausen'sche Lösung übrig, der sich auch W. Lloyd angeschlossen hat. Sie ist in der That eine sehr glückliche. Die Seile der Schaukel waren an den Zweigen eines Baumes befestigt, einen solchen bot die Niobidendarstellung auf der Rückseite der Argonautenvase, und dieser Baum füllt zugleich den leeren Raum über Phaidra rechts von Oknos in erwünschtester Weise aus.

Elpenor also bleibt rechts vom Kopf der Eriphyle; ihn stehend darzustellen, was der Text des Pausanias erlaubt und die früheren Reconstructionsversuche vorgezogen haben, verbietet der disponible Raum. Sitzend erscheint er auch auf dem Unterweltsbild der esquilinischen Odysseelandschaften, was ich natürlich nur der Analogie wegen bemerke.

Die Beschreibung bleibt zunächst im oberen Teil der Bildfläche. Odysseus kniet rechts von Elpenor mit gezücktem Schwert vor der Grube. Es lag nahe, hier zur Andeutung der Totenspende eine Lekythos anzubringen. Nun hat man früher daran Anstoss genommen, dass Eurylochos und Perimedes mit den Opfertieren von Odysseus so weit entfernt sind. Um dieser Schwierigkeit zu begegnen, rücken Welcker und Lloyd den Oknos in ihre mittlere Reihe hinab. Aber dieses Hilfsmittel ist einmal durch den Wortlaut des Pausanias schlechterdings ausgeschlossen, und weiter hilft es nicht allzuviel, da zwar die trennende Figur entfernt wird, der grosse Abstand aber bleibt. Wie sich Polygnot die Sache gedacht hat, das lehrt ein Blick auf die Terrainlinien. Über dem Acheron erhebt sich ein hoher Berg, auf dessen Kamm Oknos sitzt und an dessen Abhang Eurynomos liegt und die Heroinen der Odyssee stehend und sitzend verteilt sind. Hinter diesem Berg zieht sich ein zweiter Bergrücken hin, dessen Kamm links und rechts sichtbar wird; hier verrichtet Odysseus sein Opfer, hier befinden sich der unbestattete Elpenor und Teiresias, der zuerst aus der Grube trinken wird, und an dem links sichtbaren Abhang desselben Berges steigen Eurylochos und Perimedes mit den Opfertieren hinan.

Die Beschreibung bleibt auch fernerhin im oberen Teil des Bildes. Auf die Grube schreitet Teiresias zu, also nach links im Profil; gegen Welckers Annahme, dass er wie auf der bekannten Vase von Pisticii (Mon. d. Inst. IV 19, danach Welcker Alt. Denkm. III 29, Overbeck Her. Gall. XXII 12) aus der Erde aufgestiegen sei, spricht der unzweideutige Ausdruck des Pausanias: *πρόεισιν ἐπὶ τὸν βόθρον*, abgesehen von der Absonderlichkeit der Vorstellung, dass Teiresias allein auch im Hades unter der Erde hausen soll, während alle übrigen Schatten auf der Oberfläche weilen. Diese schreitende Figur musste aber tiefer herabreichen als der knieende Odysseus, so dass hier unter diesem und über Megara zunächst ein leerer Raum bleibt. Rechts hinter Teiresias, also noch in der Höhe, folgt Antikleia; die Bemerkung *ἐπὶ πέρας* zeigt, dass unter ihr eine Terrainlinie sichtbar war, der Abhang eines weiteren Berges. Ob sie sass oder stand, sagt Pausanias nicht, aber die Rücksicht auf den auszufüllenden Raum gebot, sie stehend darzustellen, wie es auch der Situation am besten entspricht.

Unterhalb von Odysseus sitzen Theseus und Peirithoos; sie also sind es, die den eben constatirten leeren Raum einnehmen aber nicht ausfüllen; da links unten noch Megara steht, so

<sup>24)</sup> Ganz anders liegt die Sache natürlich beim Felsen des Tantalos, s. unten.

muss der eine, links vom Beschauer, vermutlich Theseus, etwas höher gesessen haben als der zweite, vermutlich Peirithoos. Nach rechts aber ragte die Gruppe über. Es folgen (*ἐφεξῆς*) die Astragalenspielerinnen. Da die Figur des Peirithoos nicht bis zum untern Rande gereicht haben kann, so darf das sehr allgemeine *ἐφεξῆς* nicht so verstanden werden, als ob Klytie und Kamiro ihren Platz unmittelbar rechts neben Peirithoos gehabt hätten. Vielmehr muss der leere Raum unter ihm von dem links kauern den Mädchen ausgefüllt worden sein. Auch so kann man noch mit vollem Rechte sagen, dass die Gruppe der Astragalenspielerinnen auf die der „Hadesstürmer“ folge. Rechts schliessen sich an die Pandareostöchter Antilochos und Agamemnon, Protesilaos und Achilleus, die beiden ersten stehend; die beiden letzten haben wir, wie es der disponible Raum empfahl, beide sitzend dargestellt, obgleich der jetzige Zustand des Textes es nicht klar erkennen lässt, ob nicht nur einer und welcher von beiden sass. Doch scheint mir der Gedanke von Wilamowitz, dass in dem Satze *καὶ ὁ Πρωτεσίλαος τοιοῦτον παρέχεται σχῆμα* der Name *Πρωτεσίλαος* eine verkehrte Wiederholung aus dem vorhergehenden und statt dessen *Ἀχιλλεύς* einzusetzen sei, in hohem Grade bestechend (s. oben S. 14, 5). Dem Princip Polygnots entsprechend sind diese vier nach Pausanias neben einander befindlichen Figuren nicht auf eine gerade, sondern auf eine wellenförmige Grundlinie gestellt worden, am höchsten Antilochos, um den Raum unter Antikleia auszufüllen.

Höher als Achilleus stand Patroklos. Da er sich dem Orpheus ungefähr gegenüber befand, musste er möglichst weit nach rechts gerückt werden. In den links von ihm über Protesilaos und Agamemnon verbleibenden Raum musste zunächst die Gruppe von Phokos und Iaseus eingesetzt werden, die nach Pausanias oberhalb jener fünf homerischen Helden standen. Dabei ergab es sich von selbst, dass der knabenhafte Phokos über dem stehenden Agamemnon, Iaseus hingegen, der Erwachsene, in dem Intervall zwischen Agamemnon und Protesilaos anzubringen waren. Doch blieb dann noch immer über Protesilaos zwischen Iaseus und Patroklos ein leerer Raum.

Mit der oberhalb der Gruppe von Iaseus und Phokos sitzenden Maira gelangen wir wieder zum oberen Teil des Bildes, den wir bei Antikleia verlassen hatten. Maira muss also rechts von dieser gesessen haben. Auf Maira folgt rechts die Gruppe von Autonoe und Aktaion. In die zwischen dieser Gruppe und Protesilaos verbleibende Lücke konnte der von Pausanias ausdrücklich bezugte Jagdhund eingesetzt werden.<sup>25)</sup> Doch reicht er zur Ausfüllung nicht aus, so dass nach Polygnots Art noch ein Bäumchen darunter angebracht werden musste.

Die Beschreibung kehrt jetzt wieder zu dem untern Teil des Bildes zurück und nennt hier zuerst als auf Patroklos folgend den unter einer Weide sitzenden Orpheus. Man könnte zunächst geneigt sein, diesen bis zum unteren Rand der Bildfläche herabzurücken, wie es in allen bisherigen Reconstructionsversuchen geschehen ist. Aber dann bleibt kein Platz für König Pelias, der notwendig auf dem untern Teil des Gemäldes unterzubringen war. Wir müssen, um

<sup>25)</sup> Polygnot hat offenbar öfters solche Tiere zur Raumauffüllung verwandt. Der sprichwörtlich gewordene Hase *Πολυγνώτου λαγώς* (Paroemiogr. graeci II p. 768) war selbstverständlich kein besonderes Gemälde, sondern auf einem Wandbild angebracht, als Spielzeug eines Mädchens oder Knaben oder in anderer Weise, denn vielerlei lässt sich denken. Eine hübsche Illustration bietet das Häschen auf der Iovase (s. oben S. 44 Nr. 9), das vor einem Satyr seine Männchen macht. Auch der Hund auf dem Phineuskrazer (S. 43 Nr. 2) lässt sich vergleichen.

diesen wesentlichen Punkt klar zu stellen, den Faden der Periegeese auf eine Weile unterbrechen und schon jetzt auf eine Reihe von Figuren eingehen, die Pausanias erst später aufzählt. Von Thamyris heisst es, er sitze in der Nähe des Pelias (*ἐγγύς τοῦ Πελίου*) und unterhalb des Marsyas; an Thamyris schliesst sich weiter Hektor an, mit dem Sarpedon und Memnon ungefähr in gleicher Höhe sitzen. Von Pelias heisst es ferner, dass er auf Orpheus blicke. Nun ist zunächst klar, dass er nicht gegenüber dem Orpheus gesessen haben kann, da hier Patroklos steht. Und selbst wenn für Pelias allein hier noch Platz wäre, so doch nicht für die unlösbar mit ihm verbundenen Figuren Thamyris, Hektor u. s. w. Setzt man aber Pelias rechts von Orpheus und ungefähr in gleiche Höhe mit ihm, wie es bisher meistens geschehen ist, so würde er erstens streng genommen nicht Orpheus, sondern Promedon anblicken, oder vielmehr Schedios, denn auch dieser müsste dann rechts von Orpheus eingefügt werden, zweitens aber — und das ist durchschlagend — erhält man dann auf dem unteren Bildteil eine lange Reihe von vier Figuren, Schedios bis Hektor, während für den mittleren Teil nur zwei Figuren, Marsyas und Olympos, übrig bleiben, die zur Ausfüllung nicht genügen. So kommt es, dass gerade diese Stelle des Bildes in den bisherigen Reconstructionen so wenig befriedigend ausgefallen ist. Pelias oberhalb des unten sitzenden Orpheus, also in die Mitte der Bildfläche zu setzen, wird wohl Niemandem einfallen, da er dann die ganze Figurenreihe bis zu Sarpedon mit hinauf ziehen und der ganze untere Teil des Gemäldes zwischen Promedon und Tantalos vollständig leer bleiben würde. So bleibt also sein einzig möglicher Platz unterhalb von Orpheus, etwa so wie auf dem Theseuskrazer (s. S. 41) Poseidon unterhalb von Amphitrite sitzt. Orpheus selbst aber muss höher gerückt werden, so dass er ungefähr die Mitte zwischen dem oberen und unteren Rande einnimmt, überragt von der Weide. Promedon, der sich nach Pausanias an die andere Seite der Weide lehnt, also rechts von Orpheus seinen Platz hat, kann sowohl stehend als sitzend dargestellt gewesen sein. Wir haben teils aus Rücksicht auf die Composition und den disponibeln Raum, teils aus Gründen, die weiter unten noch zur Sprache kommen, in Übereinstimmung mit den Riepenhausen, angenommen, dass er sich stehend an die Weide lehnte. Ohne nähere Bezeichnung des Platzes wird Schedios aufgeführt. Da es aber heisst, dass König Pelias auf ihn folge, und der Platz rechts von diesem durch Thamyris occupiert ist, so kann er nur links von Pelias gestellt werden, und da weiter gerade unter Orpheus für eine stehende Figur unmöglich Platz sein konnte, so muss er noch weiter nach links, zwischen Orpheus und Achilleus und unterhalb von Patroklos gerückt werden; denn es muss der Eindruck bestehen bleiben, dass dieser dem Orpheus zunächst steht.

Über König Pelias ist schon gehandelt worden. Er fügt sich vortrefflich in die Composition ein, so dass sein nach oben gewandter Kopf unter Promedon zu stehen kommt. Rechts von ihm erhält dann der sitzende Thamyris seinen Platz, und über diesem, also rechts von Promedon und Orpheus und ungefähr in gleicher Höhe mit ihnen, Marsyas und Olympos. Doch leuchtet ein, dass diese Gruppe nach rechts über Thamyris hinaus vorspringen musste.

Die Beschreibung wendet sich nun wieder zum oberen Teil der Bildfläche, den sie bei der Aktaion-Gruppe verlassen hatte. Rechts von Aktaion befinden sich der ältere Aias, weiter Thersites und Palamedes beim Würfelspiel. Die beiden letzteren mussten also sitzen oder kauern.

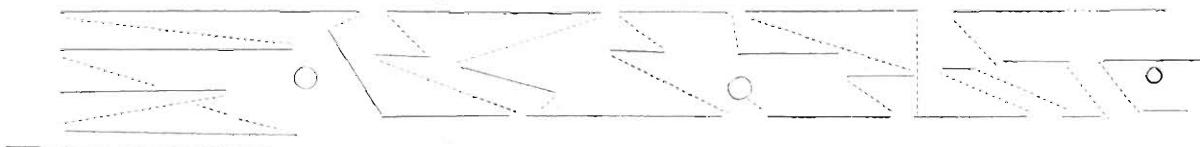
Es springt sofort in die Augen, dass für diese Gruppe mit der Würfelplatte in der Mitte über der Krone der Weide der gegebene Platz ist, wo sie denn auch die früheren Versuche richtig placieren. Dann aber bleibt zwischen dem links sitzenden Würfelspieler und Aktaion kein Platz für eine sitzende Figur. Aias der Salaminier muss also, wie bei Welcker und Lloyd, stehen und darf nicht wie bei Gebhardt sitzen; er bekommt dann von selbst einen tieferen Standpunkt wie die Würfelspieler, so dass die Lücke zwischen den Zweigen der Weide und dem Jagdhund sehr gut ausgefüllt wird. Einen noch tieferen Standpunkt muss der rechts auf die Würfelspieler folgende jüngere Aias bekommen, da der hinter ihm befindliche Meleagros höher stehen soll als er. Daraus ergibt sich, dass die Füße des jüngeren Aias den Zwischenraum zwischen Marsyas und Promedon eingenommen haben müssen, Meleagros aber gerade über Olympos zu stellen ist.

Nun wendet sich die Beschreibung nach unten. Auf Thamyris folgen Hektor, Sarpedon und Memnon, alle drei sitzend, Sarpedon und Memnon zu einer geschlossenen Gruppe verbunden. Auch hier ist in der Reconstruction die dem Polygnot fremde horizontale Grundlinie möglichst vermieden. Hektor muss, da die Marsyasgruppe, wie oben bemerkt, nach rechts übersteht, seinen Platz unterhalb des Olympos bekommen. Ausserdem erwähnt die Beschreibung noch einen jungen äthiopischen Sklaven bei Memnon, der zwischen Memnon und Sarpedon einzuschieben war, da zwischen Memnon und Hektor kein Raum bleibt. Paris muss, da er nach der Beschreibung oberhalb von Memnon und Sarpedon steht, seinen Platz ungefähr in gleicher Höhe mit Olympos und Marsyas rechts von diesen erhalten. Es liegt also ausserordentlich nahe, sein Händeklatschen mit dem Flötenspiel des Marsyas in Verbindung zu bringen. Rechts von ihm muss Penthesileia gestanden haben, doch lässt die Beschreibung des Pausanias nicht erkennen, ob in seiner unmittelbaren Nähe oder in weiterer Entfernung und ob in gleicher Höhe oder tiefer. Wir kommen damit zu derjenigen Partie des Bildes, die der Reconstruction die grössten Schwierigkeiten bereitet; denn oberhalb der Penthesileia sollen sich die beiden wassertragenden Frauen befinden, die, da sie eine gemeinsame Beischrift, vermutlich ἀμύητοι hatten, nicht etwa zu beiden Seiten des Kopfes der Penthesileia verteilt werden dürfen, sondern zusammen bleiben müssen. Und wieder oberhalb von diesen Frauen befanden sich nach der Beschreibung Kallisto, Nomia und Pero, also im obersten Teil der Bildfläche, aber doch musste wenigstens die Figur der Nomia tief herabreichen, da die Füße der Kallisto auf den Knien der Nomia zu ruhen schienen. Diese Gruppe, deren Schema uns, wie schon wiederholt hervorgehoben worden ist, in den rechten Eckfiguren des Theseuskrauers (S. 41) vorliegt, muss sich unmittelbar rechts an Meleagros angeschlossen haben, die letzte Figur aus dem oberen Teil des Bildes, die Pausanias erwähnt hat. Hiermit ist also ein fester Punkt für die Weiterführung der Reconstruction gewonnen. Kallisto füllt den Platz über Paris vortrefflich aus, unter der tiefer sitzenden Nomia mussten entweder die beiden ἀμύητοι oder Penthesileia untergebracht werden; letzteres erwies sich sofort als unausführbar, da ja die ἀμύητοι oberhalb von Penthesileia stehen sollen, dieser Platz dann aber schon von Nomia und Pero besetzt sein würde. Also müssen die ἀμύητοι hierher unter Nomia und Pero und über Sarpedon placiert, Penthesileia aber rechts von diesem ziemlich tief gestellt werden. In der Tat sagt ja auch Pausanias keineswegs, dass sie in gleicher Höhe mit Paris, noch dass sie in seiner unmittelbaren Nähe gestanden hätte; nur ihre Blicke waren

auf Paris gerichtet, und dass dieser sie durch sein Händeklatschen, wie Pausanias meint, zu sich heranlocken wollte, bedingt sogar geradezu einen gewissen Zwischenraum zwischen beiden Figuren. Um die Büsserinnen<sup>26)</sup> hier einsetzen zu können und sie zugleich von den troischen Helden zu scheiden, sind ihre Füsse durch Terrainlinien verdeckt worden, wodurch auch die Verbindung von Paris und Penthesilea schärfer hervorgehoben wird; sie schreiten also eine Art von Schlucht hinauf.

Auf Pero folgt der Abhang, den hinauf Sisyphos seinen Stein wälzt; wir sind am Ende der Bildfläche angelangt. Dass wir hier den Sisyphos in die rechte obere Ecke gesetzt haben, und zwar nicht nach rechts, wie die früheren Reconstructionsversuche, sondern am Abhang desselben Berges, auf dem Pero sitzt, nach links gewandt, rechtfertigt sich wohl von selbst. Die untere Ecke nahm nach der Beschreibung Tantalos ein; da er die in der Odyssee geschilderten Qualen erduldet, muss ihn Polygnot gebildet haben: *ἔστατότ' ἐν λίμνῃ ἢ δὲ προσέπλαζε γενεῖω*. Demgemäss haben wir ihn bis zur Brust im Wasser stehen lassen, unter dem dann unmittelbar das Bild abschliesst; den Baum haben wir links von ihm angebracht, den Berg aber an dieser Stelle unterhöhlt gebildet, um den drohenden Stein anzudeuten. Für das Fass und die vier übrigen *ἀμύητοι* bleibt nun zwischen Tantalos und Sisyphos noch ein beträchtlicher Platz. Das Fass<sup>27)</sup> und die Alte, die den Inhalt ihres zerbrochenen Kruges hineinschüttet, sind so weit als möglich an den rechten Rand gerückt; auch dass der Greis links von der Alten anzubringen war, konnte nach der Beschreibung nicht zweifelhaft sein. Von der zweiten Büsserin heisst es nach der handschriftlichen Überlieferung, dass sie sich *ἐπὶ τῇ πέτρῳ* befinde; vorher ist nur von einem Felsen die Rede gewesen, dem des Sisyphos. Dass die Büsserin nicht auf oder über diesem gestanden haben kann, ist klar. An eine Terrainlinie kann nicht gedacht werden, es müsste dann, wie stets in solchem Fall, *ἐπὶ πέτρῳ* heissen, vergl. XXIX 7 und 8, XXX 5 und 9, XXXI 5. Daher darf Welckers Änderung (Kleine Schrift. V 109 A. 1) *ὑπὸ τῇ πέτρῳ* für sicher gelten. Damit ist denn in der Tat der Stein des Sisyphos gemeint, unter dem gerade noch ein leerer Raum für eine Figur ist. Für den vierten knabenhaften Büsser bietet sich unter dieser Büsserin zwischen Penthesilea und dem Alten ein sehr angemessener Platz; man sieht nun auch, dass diese vier Büsser mit den zwei vorher erwähnten Büsserinnen zusammengehören, und dass sich die Beischrift *ἀμύητοι* offenbar nicht bloss auf diese beiden, sondern auf sämtliche sechs Figuren bezog.

Es ist vielleicht nicht uninteressant, sich den Weg, den die Beschreibung des Pausanias auf dem Bilde genommen hat, in einem Linienschema zu vergegenwärtigen, wobei die Übergänge durch Punkte, die ohne Anknüpfung behandelten Partien durch Kreise bezeichnet sind:



<sup>26)</sup> Siehe S. 28 A. 6.

<sup>27)</sup> Rhode, *Psyche*, S. 202 A 1 meint, es beruhe lediglich auf der Nachlässigkeit des Pausanias, dass von der Durchlöcherung des Fasses nicht die Rede sei. Denkbar ist das gewiss; erwägt man aber, dass die Alten ihre Fässer bis zur Schulterfläche in die Erde einzugraben pflügten, und sie auf Bildwerken guter Zeit stets so dargestellt erscheinen, so kommt man zu dem Schluss, dass das Loch des Fasses auf dem Gemälde nicht sichtbar sein konnte. Für den antiken Beschauer bedurfte es auch dessen nicht. Dass übrigens die ganze Vorstellung auf einem etymologischen Spiel mit *ἀρετέῃ* beruhen sollte, wie Rhode a. a. O. annimmt, kann ich nicht glauben.

Nachdem so die Composition festgestellt war, galt es nach Vorbildern für die einzelnen Figuren zu suchen. Directe Nachbildungen einzelner Gruppen, wie sie die Vasen und der Fries von Gjölbaschi für den Freiermord und den Leukippidenraub, für die Argonauten, für Theseus, für die Amazonenschlacht, oder der Gorytos von Nikopol für Achill auf Skyros bieten, sind bis jetzt nicht aufgefunden worden. Wohl aber scheinen vielfach die einzelnen Gruppen des berühmten Gemäldes in freier Umbildung für neue Scenen verwandt worden zu sein.

Zunächst kommt hier jene Gruppe von Vasen in Betracht, die Orpheus unter Thrakern singend und spielend zeigen. Das schönste und dem Polygnot zeitlich und stilistisch am nächsten stehende Berliner Exemplar hat A. Furtwängler im 50. Berliner Winckelmanns-Programm (1890 Taf. II. S. 154) mit gewohnter Umsicht und Feinheit behandelt.<sup>28)</sup> Doch empfiehlt es sich nicht diese, sondern die etwas jüngere Neapler Vase zum Ausgangspunkt zu nehmen (abgeb. R. Rochette Mon. inéd. 13, 14; Overbeck Her. Gallerie 16, 18; vergl. Heydemann Neapl. Vasens. 2889, Robert, Arch. Zeit. 1881, 149). Hier und auf den verwandten Vasen sitzt Orpheus, wie bei Polygnot, auf einem Hügel die Leier spielend, und auch hier ist er wohl, wie auf der Berliner Vase, singend zu denken. Von den zuhörenden Thrakern hat der eine dieselbe Stellung, in der bei Polygnot Hektor dargestellt war, nur ist er nach der andern Seite gewandt; und weiter erinnert der auf seinen Speer gestützte Thraker, der auf der Rückseite mit geringen Veränderungen wiederholt ist, an den Agamemnon der Nekyia.<sup>29)</sup> Dies Zusammentreffen kann nicht zufällig sein. Entweder hat ein Schüler Polygnots ein eigenes Gemälde, Orpheus unter den Thrakern, mit starker Benutzung der Nekyia gemalt, und von diesem sind dann die Vasen abhängig, aus denen sich ganz leicht eine Polygnotische Composition — natürlich auch mit den heranstürmenden thrakischen Frauen — herstellen liesse, oder die Vasenmaler selbst haben für ihre lauschenden Thraker die Figuren der Nekyia benutzt. Für letzteres entscheidet sich Furtwängler mit der Einschränkung, dass er nur im allgemeinen beliebte Motive der Polygnotischen Zeit anerkennen will; mir scheint ersteres wahrscheinlicher, da ich sonst die constante Rechtswendung des Orpheus nicht zu erklären weiss. Auf jeden Fall aber haben wir nach den bei der Neapler Vase gemachten Erfahrungen das Recht, auch bei den übrigen Vasen Abhängigkeit von Polygnot zu vermuten, und so sind denn in unserer Reconstruction zwei Thraker der Berliner Vase im Gegensinn und mit den sonst gebotenen Abänderungen als Patroklos und Promedon verwandt worden. Wie ferner auf der einstmals Castellanischen Vase (abgeb. Arch. Zeit. 1868 Taf. 3) der staunende Thraker, der hoffentlich auf dem Original nicht den stupiden Ausdruck hat, den ihm die Publication giebt, so mag in der Nekyia Schedios den Orpheus angeblickt haben; wir haben es aber vorgezogen, unseren Schedios nach dem Muster des Hermes auf der Berliner Parisvase zu gestatten. Der auf derselben Vase lauschend hinter Orpheus stehende Satyr gemahnt an Pro-

<sup>28)</sup> Von früheren Besprechungen dieser Vasengruppe vergl. namentlich Diltbey Ann. d. Inst. 1867, 167 ff., Heydemann Arch. Zeit. 1868, 3 ff.

<sup>29)</sup> Dies habe ich schon 1888 in meiner Beschreibung S. 12 hervorgehoben und finde es auch bei Furtwängler a. a. O. 163 A. 23. bemerkt. Dass Polygnot diese Motive bereits vorfand (vergl. Arch. Zeit. 1881, 144), ist richtig, aber dass sie auf den Vasen wie bei Polygnot in Verbindung mit dem spielenden Orpheus erscheinen, ist für die Abhängigkeit ausschlaggebend.

medon, gemahnt aber auch nicht minder an den abgewandt von Orpheus sitzenden Marsyas. Auf der Vase ist er natürlich gedacht als der Gebirgsbewohner, der vom Gesang und Saitenspiel gelockt herangeschlichen ist, und soll gewiss nicht, wie Furtwängler glaubt, die nahe Beziehung des Orpheus zu Dionysos ausdrücken. Auch der südetruskische Maler, der gleichfalls einen Silen hinter den singenden Orpheus stellt, während an Stelle der Thraker obscoene Gruppen von Satyrn und Nymphen erscheinen (Anm. d. Inst. 1845 tav. M.), hat gewiss nicht an die Mysterien gedacht.

Auf einer jüngeren in Boiotien gefundenen Vase des Polytechnion, die von Dumont und Chaplain *Céramiques de la Grèce propre* pl. 14 vortrefflich publiciert, aber im Text p. 374 irrig auf Thamyris unter den Amazonen gedeutet wird, steht hinter Orpheus, der hier schon phrygisches Gewand hat, ein Thraker, der sich mit beiden Händen auf den Speer stützend durch Platz und Stellung wieder an Promedon erinnert. Eine noch jüngere Orpheusvase, die in Ruvo gefunden ist und sich in der dortigen Sammlung Caputi befindet, zeigt der beistehende Zinkdruck nach einer



Zeichnung Heinrich Heydemanns, die mit seinem ganzen übrigen Nachlass von Zeichnungen und Abbildungen durch die hochherzige Schenkung seiner Wittwe in den Besitz unseres archäologischen Univeristäts-Muscums übergegangen ist. Auch hier erscheint Orpheus schon im

phrygischen Costüm und sogar sein Spiel mit Tanzbewegungen begleitend, ganz wie später auf den tarentinischen Unterweltvasen. Links hinter ihm steht, mit dem linken Fuss hochauftretend, ein Thraker, der von uns für Patroklos verwandten Figur der Berliner Vase in der Stellung, wenn auch nicht in der Armhaltung, entspricht, wie auch das Motiv des Lauschers mit geschlossenen Augen hier bei dem sitzenden Thraker in der linken oberen Ecke, dort bei dem hinter Orpheus stehenden Thraker wiederkehrt. Neu aber und bedentsam sind die beiden rechts und links von Orpheus am Boden sitzenden Figuren. Dreht man sie nach der andern Seite und rückt sie dicht zusammen, so erhält man eine Gruppe, die der des Protesilaos und Achilleus in der Nekyia mindestens sehr ähnlich gewesen sein muss und daher unbedenklich von uns für diese verwandt werden konnte.

Die Gruppen der mit offenbar beabsichtigter Symmetrie zu beiden Seiten des Orpheus im unteren Teil des Bildes angebrachten griechischen und troischen Helden erinnern — und wohl nicht bloss zufällig — an die zu beiden Seiten der Peplosübergabe symmetrisch gestellten Göttergruppen am Ostfries des Parthenon. Gewiss nicht zufällig, denn nicht bloss das Compositionsschema, das natürlich dem Reliefstil entsprechend hier noch strenger erscheint, als es auf dem Gemälde gewesen sein wird, sondern auch die einzelnen Motive kehren wieder. Ares erscheint, worauf ich schon (Beschreib. S. 12) hingewiesen habe, in der Stellung des Hektor; wie Memnon und Sarpedon erscheinen Dionysos und Hermes vereinigt,<sup>30)</sup> der eine den Arm auf die Schultern des andern legend, und wie Protesilaos den Achilleus, so blickt Apollon den Poseidon an. Zeus erscheint in ähnlicher Haltung und an ähnlicher Stelle wie Pelias, und der eine der alten Athener (43 bei Michaelis) hat dieselbe Stellung, die wir für den Agamemnon der Nekyia voraussetzen müssen. Auch für die Einschiebung kleiner stehender Figuren, des Eros und der Iris, neben den sitzenden Gottheiten bot die Nekyia in dem Aithiopierknaben neben Memnon das Vorbild. Nicht als ob Pheidias, den ich trotz Freund Puchsteins sehr wohl erwogenen und sehr gewichtigen Gründen eben wegen dieser Abhängigkeit von Polygnot nach wie vor für den Schöpfer des Frieses halten muss, nicht als ob Pheidias slavisch copiert hätte, aber in bewundernswürdiger Weise hat er seines grossen Meisters Motive neu gestaltet. Den Einfluss der Nekyia auf die Giebel zeigt klar die nie genug gepriesene Gruppe der beiden „Thauschwester“, deren Ähnlichkeit mit Chloris und Thyia schon O. Jahn betont hat. Wir werden kein Bedenken tragen, auch hier nicht bloss Ähnlichkeit, sondern directe Abhängigkeit zu constatieren, wie sie sich ja vor allem auch in der Amazonenschlacht am Schild der Parthenos zeigt und gewiss ebenso sehr in der Gigantenschlacht auf deren Innenseite aussprach.<sup>31)</sup>

<sup>30)</sup> Ich darf mir wohl erlauben, bei dieser Gelegenheit darauf hinzuweisen, dass die Gesticulation mit den Händen bei den Göttern des Parthenonfrieses eine viel grössere Rolle spielte, als gemeinlich angenommen wird. Nicht nur wies, wie allgemein zugegeben wird, Aphrodite mit dem Finger auf den nahenden Zug, auch Poseidon, der in der Linken kein Attribut gehabt haben kann (soweit hat v. Duhn Arch. Zeit. 1885 S. 99 ff. S. 167 Recht), macht mit erhobenem Finger seinen Nachbar Apollon auf den Zug aufmerksam. Artemis spielt in ungeduldiger Erwartung mit den Fingern der rechten Hand; Iris erhebt bewundernd die Rechte und Dionysos wird wohl mit den Fingern der erhobenen Hand lustig geknallt haben.

<sup>31)</sup> Ich muss trotz Mayer Giganten und Titanen S. 268 daran festhalten, dass die Gigantenvase von Melos und nicht die Neapler uns die beste Vorstellung von der Composition des Pheidias giebt.

Den letzten Nachklang endlich finden wir am First des ergreifend schönen sidonischen Sarkophags mit den trauernden Frauen; s. Hamdy Bey et Th. Reinach Une Nécropole royale de Sidon pl. XI. Von den beiden trauernd dasitzenden Männern hat der eine die Stellung des Hektor, der andere die des Sarpedon, während die vor ihnen stehenden Jünglinge an Antilochos und unseren Patroklos erinnern. Auch die Frauen der Giebelgruppe zeigen einen durchaus Polygnotischen Charakter, so dass wir kein Bedenken getragen haben, die eine als Maira zu verwenden.

Unter den zahlreichen Darstellungen des die Flöte blasenden Marsyas war es vor allem die schöne aus Kreta stammende Vase des athenischen Polytechnion (*Ἰφ. ἀρχ.* 1886 πίν. 1), die nicht nur durch ihre Schönheit, sondern noch mehr durch ihren Polygnotischen Charakter in Stil und Motiven zur Verwendung einlud. Marsyas sitzt hier, wie Orpheus in der Nekyia, unter einem Baum, an dessen Stamm sich, wie dort Promedon, so hier Artemis lauschend anlehnt.<sup>32)</sup> Dem Marsyas<sup>33)</sup> gegenüber steht Athena in der Stellung, die wir nach Massgabe der Orpheusvasen dem Patroklos gegeben haben, und wie hier Apollon, mag dort Meleager dagestanden haben.

Für das Händeklatschen des Paris boten zwei Vasen Analogien. Die eine aus Boiotien stammend befindet sich in der Sammlung des athenischen Polytechnion und ist bei Dumont und Chaplain a. a. O. pl. 17 publiciert. Zum Flötenspiel eines Satyrs tanzt eine phrygische Mänade, die Hände klatschend erhoben und den Kopf nach Dionysos umwendend, der dem Tanz, auf einen Thyrsos gestützt, zusieht — wie Penthesileia auf Paris blickte. Weiter ladet die linke Eckgruppe der interessanten Marsyasvase, die Jatta in den Ann. d. Inst. 1879 tav. D. publiciert hat, unmittelbar zum Vergleich ein. Während Apollon der flötenspielenden Athena einen Spiegel vorhält und rechts Marsyas in einer aus der Myronischen Statue entwickelten Stellung das Spiel bestaunt, schleicht von links ein anderer Silen händeklatschend heran, und über ihm steht, lebhaft an den Dionysos der vorigen Vase erinnernd, eine Mänade.

Für die auf dem Kamm des Gebirges über Orpheus und am Abhang unter Oknos stehenden, sitzenden, liegenden Heroinen bieten die Vasen des fünften und vierten Jahrhunderts bis herab zu den die dreireihige Composition schematisch durchführenden tarentinischen<sup>34)</sup> eine fast überreiche Fülle von Vorbildern dar, ohne dass sich die Abhängigkeit gerade von der Nekyia auch nur in

<sup>32)</sup> Dieses Motiv begegnet überhaupt häufig in der Vasenmalerei des fünften und beginnenden vierten Jahrhunderts, und es ist sehr wohl möglich, dass in allen diesen Fällen ein wenn auch nur mittelbarer Einfluss des Polygnot vorliegt. So sitzt auf einer Neapler Vase (Heydemann 1762, abgeb. Millingen Peint. 29) Artemis, an einen Baumstamm gelehnt, hinter dem musiciirenden Apollon; auf einer andern gleichfalls in Neapel befindlichen (Heydemann 2369, abgeb. Mus. Borb. II 45) steht ähnlich die Mänade *Χοῖρος* hinter dem leierspielenden Satyr *Κῶμος*.

<sup>33)</sup> Für Olympos bietet eine hübsche Parallele die Gruppe auf der bei Gerhard Trinkschalen C 10 abgebildeten Vase, ein Satyrknabe, der nach den Flöten, die sein älterer Bruder spielt, verlangend die Hände erhebt.

<sup>34)</sup> Dass die hier in der Regel die oberste Reihe einnehmenden olympischen und localen Gottheiten in letzter Linie auf Polygnot zurückgehen, wird sich, um mit Kopp zu sprechen, vielleicht auch schon andern ergeben haben, ohne dass es meines Wissens schon einmal gedruckt worden wäre. Auch in der Schlacht von Marathou nahmen diese Götter gewiss den oberen Raum ein, und ich glaube allerdings, dass die kürzlich von Kopp Arch. Anz. 1892, 124 ff. besprochenen Vasen in den Göttergruppen, namentlich in der specifisch attischen Zusammenstellung, Aphrodite, Peitho, Eros, Pan, von dem Gemälde in der Poikile abhängig sind, nur dass sie das Vorbild schematisch verflachen und modernisieren.

einem einzigen Falle streng erweisen oder wahrscheinlich machen liesse. Dies gilt auch für die spielenden Gruppen. Es ist ja möglich, dass Alexandros von Athen (wohl Anf. d. 4. Jahrh.), von dessen einem Gemälde uns in dem schönen Niobebild aus Herculaneum eine auf Marmor gemalte Copie vorliegt,<sup>85)</sup> für seine Astragalenspielerinnen die Gruppe von Kamiro und Klytie stark benutzt hat, wie wir das Gleiche für den Oknos des Sokrates unbedenklich annehmen dürfen (Plin. XXXV 137, s. S. 9 TESTIMONIA); es ist möglich, dass die Vasenmaler, wenn sie schaukelnde Mädchen (Gerhard, Antike Bildw. I 54, 55, Trinkschal. u. Gefässe II 27) oder den schaukelnden Eros (O. Jahn, Ber. d. sächs. Ges. 1854 Taf. 11) darstellten, sich der Phaidra mittelbar oder unmittelbar als Muster bedienten; aber da es sich hier um Motive des täglichen Lebens handelt, lässt sich die Abhängigkeit nicht beweisen. Immerhin durften die genannten Bildwerke für die Reconstruction benutzt werden, zumal sie sämtlich in die Zeit nach Polygnot fallen.

Umgekehrt liegt uns die Würflergruppe<sup>86)</sup> nur in dem älteren Typus vor, an den Polygnot selbst anknüpfte, wie beim Hektor und Agamemnon. Bis jetzt ist meines Wissens kein Bildwerk gefunden, das uns von der Umgestaltung, die er jedenfalls auch hier vorgenommen haben wird, eine Vorstellung geben könnte.<sup>87)</sup>

<sup>85)</sup> Helbig Wandgemälde Campavians Nr. 170 b, abgeb. Pitture d'Ercolan. I 1, Mus. Borb. XV 48, Panofka Bild. ant. Lebens 19, aber niemals geäußert.

<sup>86)</sup> Zuletzt hat L. Kjellberg de cyclo epico (Upsaliae 1890) p. 28 ff. diesen Typus, der nach Ausweis der Beischriften Achilleus und Aias darstellt, mit Fleiss und Scharfsinn behandelt; trotzdem muss ich meine im Jahrbuch des archäolog. Instituts III 1888 S. 62 A. 8 gegebene Bedeutung in ihrem ganzen Umfang aufrechterhalten, und möchte, ohne auf Kjellbergs Darlegungen hier im Einzelnen eingehen zu können, nur folgende wesentliche Punkte meiner früheren Auseinandersetzung ergänzend hinzufügen. Die Scene spielt nicht im Lager, sondern auf Vorposten, denn im Lager würden die Helden keinen Panzer tragen; s. die Illustration des A der Ilias auf der rothfigurigen Vase Gerhard Auserles. Vasenb. 239 nebst meinen Bemerkungen in der Arch. Zeit 1881 S. 152, sowie die Darstellungen der *Προσβεία*. Die griechische Kunst hat auch schon im sechsten Jahrhundert für das Schickliche und der Situation Angemessene eine feine Empfindung; sie lässt nicht die homerischen Helden mit Helm und Panzer spazieren gehen, wie das Märchen seine Könige mit Scepter und Krone. Auf dem Wachtposten also, der *φρουρά*, ergötzen sich die Führer an der Erfindung des Palamedes, Würfel- oder Brettspiel, das macht für die Sache keinen Unterschied, und es ist ein methodischer Fehler, die Vasen nach der Art des Spiels in zwei Classen scheiden zu wollen. Schon die ältesten Exemplare markieren durch die abgelegten Schilde die Situation mit voller Deutlichkeit und beweisen, dass ein dichterisch ausgebildeter Vorgang zu Grunde liegen muss. Erläuterend tritt dann wohl die Figur der Athena hinzu, nicht als Orakelgöttin, wie man gemeint hat, sondern als Ruferin zum Streit, den in ihr Spiel vertieften Helden das Nahen der Feinde verkündend. Die rothfigurigen Schalen malen dann die Situation noch näher aus; da sehen wir bald die griechischen Vorposten, wie sie sich vor den andringenden Troern auf das Replis zurückziehen, Gerhard a. a. O. 195. 196, bald die andringenden Troer selbst, mit Hektor und Telephos an der Spitze, Gerhard a. a. O. 186. Und das zu Grunde liegende Epos, das noch Euripides kannte fr. 888 βέβληκ' Ἀχιλλεύς δύο κύβω και τέσσαρα? Die Kyprien können es wegen der verschiedenen Version der Telephossage nicht gewesen sein; wie aber wäre es mit der aus Mnaseas fr. 25 a bekannten *Παλαμήδεια*?

<sup>87)</sup> Dagegen könnten die bekannten Verse des Euripides in der aulischen Iphigenia 160

κατεῖδον δὲ δὺ' Αἴαντε συνέδρω τὸν Οἰλέως  
 Τελαμῶνός τε γόνον, τὰς Σαλαμῖνος στέφανον, Πρω-  
 τεσίλαόν τ' ἐπὶ θάκοις πεσῶν ἠδομένους μορ-  
 φαῖσι πολυπλόκοις Παλαμήδεά θ', ὃν τέκε παῖς ὁ Ποσειδάων

sehr wohl eine Auspielung auf die Gruppe des Polygnotischen Gemäldes enthalten, wobei aus nahe liegenden Gründen Thersites durch Protesilaos ersetzt wäre.

Im übrigen sind für die Heroen nach Möglichkeit die „Polygotischen Vasen“ benutzt worden, ohne dass damit natürlich die Abhängigkeit gerade von der Nekyia in den einzelnen Fällen behauptet werden soll.

Die tarentinischen Unterweltvasen haben sich, wie zu erwarten war, als ziemlich unergiebig erwiesen. Namentlich war die Gruppe von Theseus und Peirithoos schlechterdings nicht zu brauchen. Verwandt werden konnte nur der Sisyphos, ohne dass dadurch ein auch noch so lockerer Zusammenhang der Vasen mit Polygot, wie ihn noch Hartwig, Arch. Zeit. 1884, 271 annehmen zu dürfen glaubt, wahrscheinlicher würde.

Hiermit ist ungefähr das bildliche Material bezeichnet, mit dem wir gearbeitet haben. Wohl hätte ich gewünscht, dass es möglich gewesen wäre, die einzelnen Figuren noch strenger im Polygotischen Stil, den wir ja nun hinlänglich kennen, geben zu können, als es Herrn Schenck gelungen ist. Aber wer die Schwierigkeiten ermisst, die es einem modernen Künstler, namentlich einem solchen, der sein Lebelang nur unteritalische Vasen gezeichnet und von den massgebenden Polygotischen Vasen keine jemals im Original gesehen hat, bereitet, zunächst sich nur in den Stil Polygot's überhaupt hineinzudenken, dann aber in diesen Stil sowohl ältere als jüngere Bildwerke zurückzuübersetzen, wird für das Geleistete mit mir meinem treuen Mitarbeiter dankbar sein.

Dass auf jede Andeutung des Colorits verzichtet werden musste, lag in der Natur der Sache. Hätte man die rotbraune Körperfarbe des jüngeren Aias, die schwarzblaue des Eurynomos, die graue des Sisyphos, die schwarze der Widder etwa durch Schattierung andeuten wollen, so würden sie sich von den übrigen Figuren stärker unterschieden haben als es auf dem Original der Fall war, auf Kosten des einheitlichen Eindrucks. Darüber, dass die coloristische Wirkung die gleiche war, wie auf den gleichzeitigen oder wenig älteren Vasenbildern mit Pfeifenthonunterlage, z. B. der Münchener Europavase und der Orpheusschale von der Akropolis, wird unter denen, die ernstlich über diese Frage nachgedacht haben, keine Meinungsverschiedenheit bestehen. Der Grund des Gemäldes war auf alle Fälle weiss; selbst wenn es nicht auf den Marmorquadern, sondern auf Thon- oder Holztafeln hergestellt gewesen sein sollte, werden diese sicherlich einen Überzug von weisser Farbe gehabt haben. Die Beischriften haben wir in ionischem Dialect und thasischem Alphabet gegeben; für den Dialect bot die Namensform *κλυτήη* bei Pausanias eine erwünschte Gewähr.

Zum Schlusse mag ein kurzer Commentar über die Reconstruction der einzelnen Figuren Rechenschaft geben, soweit dies nicht in den bisherigen Darlegungen bereits geschehen ist. Ich befolge dabei zunächst noch die Reihenfolge des Pausanias, mit der wir erst im nächsten Capitel brechen wollen, da aber gründlich.

XXVIII 2) Da Charon *ἐπὶ ταῖς κώπαις* ist, musste er sitzend und rudermüde gebildet werden, was weiter zwang ihn im vorderen Teil des Schiffes, also rechts, unterzubringen. Ich kann mich nicht entschliessen, hier mit Welcker von dem Text abzuweichen; die typische Darstellung zeigt ihn überhaupt nicht mit einem Ruder, sondern mit der Ruderstange. Eine Ausnahme macht nur das von Duhn herausgegebene, gefälschte Terrakotta-Relief (Arch. Zeit 1885 Taf. 1). Dass die Fische im Acheron ihrer grauen Farbe wegen als Fischschatten *σκιᾶς*, also als verstorbene Fische bezeichnet werden, ist ein rhetorischer Scherz, den O. Jahn a. a. O. S. 106 nicht hätte ernst nehmen dürfen.

3) Tellis. Τέλλης μὲν ἡλικίαν γεγωνῶς φαίης ἄν hat der massgebende Leidensis A. Alle übrigen Handschriften schieben nach ἡλικίαν: ἐφήβου ein, was nicht richtig sein kann; einmal weil zu dem ἔτι παρθένος ein stärkerer Gegensatz gefordert wird, wie ihn Pausanias liebt — vergl. z. B. I 27, 4 die pointirte Gegenüberstellung der kleinen Marmorstatue der uralten Lysimache und der ehernen Colossalgruppe des Erechtheus und Eumolpos: πρὸς δὲ τῷ ναῶ τῆς Ἰθηνᾶς ἔστι μὲν γυνή (εὐρήρις La, εὐήρις rel.) πρεσβῦτις ὅσον τε πήχεος μάλιστα τῆς θεοῦ (add. Benndorf) φαρμένη διάκονος εἶναι Λυσιμάχη, ἔστι δὲ ἀγάλματα μεγάλα χαλκοῦ, διεστῶτες ἄνδρες ἐς μάχην καὶ τὸν μὲν Ἐρεχθέα καλοῦσι, τὸν δὲ Εὐμόλπον; doch das wird vielleicht manchem, der die Weise des Pausanias nicht kennt, nicht genügen; aber Tellis wird im Folgenden als Ahnherr des Archilochos bezeichnet und Epheben pflegen doch im Allgemeinen keine Söhne zu haben. Also ist ἐφήβου Glossem; die Heilung fand Wilamowitz ἡλικίαν γέρων ὡς φαίης ἄν.

4) Vater und Sohn. Woher weiss Pausanias oder seine Quelle, dass der Büsser ein ruchloser Sohn, der Rächer sein Vater ist? Die bildliche Darstellung allein konnte das nicht zum Ausdruck bringen. Folglich werden Beischriften dagestanden haben, und hier sind wieder verschiedene Möglichkeiten denkbar. Einmal kann dagestanden haben υἱός und πατήρ, aus der Art der Strafe wäre dann das Verbrechen des Sohnes erschlossen worden. Weit wahrscheinlicher aber ist, dass der Sohn die Beischrift πατραλοίας trug; diese Beischrift würde dann Pausanias nach seiner Weise mit ἀνὴρ οὐ δίκαιος ἐς πατέρα und τοῦ ἀνδρός ὅς τῷ πατρὶ ἐλιμαίνεται umschreiben; die πατραλοῖαι im Schlamm des Acheron sind hinlänglich bekannt<sup>38)</sup> aus Aischylos Eumenid. 269

ἄγει δὲ καὶ τις ἄλλος ἤλιτεν βοσῶν  
ἢ θεὸν ἢ ξένον τιν' ἀσεβῶν ἢ τοκέας υἱόνος  
ἔχονθ' ἕκαστον τῆς δίκης ἐπάξια,

Aristophanes Fröschen 146

εἶτα βόρβορον πολὺν

καὶ σκόθ' ἀνίων· ἔν δὲ τούτῳ κειμένους  
εἰ που ξένον τις ἠδίκησε πρόποτε  
ἢ μητέρ' ἠλοήσεν ἢ πατρός γνάθον  
ἐπάταξεν ἢ πύρρον ὄγκον ὠμοσεν,  
κατείδες οἷν που τοὺς πατραλοίας ἀντίθι  
καὶ τοὺς ἐπιώχους;

und 274

Vergl. Plat. d. re publ. II 363 D τοὺς δὲ ἀνοσίους αὐ καὶ ἀδίκους εἰς πηλὸν τινα κατορῦττουσιν ἐν Αἴδου.

Dass der Rächer der Vater war, konnte man, auch wenn die Beischrift fehlte, einfach erschliessen. Wenn es aber wirklich ein blosser Schluss war, dem keine Beischrift zu Hilfe kam, so sind wir, wie sich gleich zeigen wird, berechtigt, an seiner Richtigkeit zu zweifeln. ἀγχόμενος braucht übrigens durchaus nicht unbedingt von einem wirklichen Würgen verstanden zu werden; vergl. Hesych v. ἄγχων· ὁ δῆμιος ὁ τοὺς καταγνωσθέντας ἀναιρῶν. Dennoch haben wir bei dem Reconstructionsversuch uns an den nächstliegenden Sinn gehalten.

5) Der Tempelräuber. Zunächst muss constatirt werden, dass Pausanias vielleicht nicht von einem Tempelräuber im Allgemeinen, sondern von einem tempelräuberischen Priester spricht, denn bei der zweiten Erwähnung hat die gute handschriftliche Überlieferung τὸν συλήσαντα ἱερέα, was in

<sup>38)</sup> Vergl. Rhode Psyche 287 f.

τὸν συλήσαντα ἱερά zu ändern kein Grund ist. Dass es ein Tempelräuber war, konnte wieder nur die Beischrift zu erkennen geben, also *ἱερόσυλος*, was Pausanias mit *ἱερά σεσυληκῶς ἀνὴρ* umschreibt; ob Polygnot selbst wirklich an einen Priester gedacht hat, ist freilich sehr zweifelhaft. Was aber sollen wir von dem Weibe denken, das die Strafe an ihm vollzieht; *ἡ δὲ γυνὴ ἡ κολάζουσα αὐτὸν φάρμακα ἄλλα τε καὶ ἐς αἰκίαν οἶδεν ἀνθρώπων*. Woher konnte der Beschauer das wissen? Trug sie etwa die Beischrift *φαρμακίς*? Und wie kommt diese Zauberin dazu, selbst eine Verbrecherin, den verbrecherischen Tempelräuber zu strafen? Und wie sollen wir uns die Art der Bestrafung vorstellen? Welcker (Kl. Schrift. V S. 103) dachte sich, dass die Pharmakis dem Missethäter einen Trank reiche, dessen Wirkung durch Scheusslichkeit der Züge, vielleicht auch in der Gestalt sichtbar gewesen sei, ein seltsamer und durch keine Analogie zu belegender Gedanke. Böttiger hatte (Ideen zur Geschichte d. Malerei S. 350) die ganz richtige Empfindung, dass nicht eine Verbrecherin, sondern eine Strafgöttin hier zu erwarten sei. Aber wie kommt Pausanias dazu, von einer Giftmischerin zu sprechen? Eine vielbesprochene Stelle in der Beschreibung des Kypselokastens,<sup>89)</sup> die wir unbedenklich heranziehen können, da diese Partie gewiss derselben Quelle entnommen ist, wie die Behandlung der Leschebilder,<sup>90)</sup> giebt den gewünschten Aufschluss V 18, 2: *δύο δὲ ἄλλας γυναῖκας ἐς ὄλμους καθικνουμένας ὑπέροις φάρμακα εἰδέναι σφᾶς νομιζουσιν. ἐπεὶ ἄλλως γε οὐδὲν ἐς αὐτάς ἐστιν ἐπίγραμμα*. Die Verwandtschaft des Ausdrucks und des Gedankens springt in die Augen. Wenn man also demnach die *φαρμακίς* am Mörser und der Mörserkeule erkennt, könnte es nicht eben eine von jener Frau geschwungene Mörserkeule gewesen sein, die den Anlass bot, sie für eine Giftmischerin zu halten? Die Mörserkeule als Waffe wüthender Weiber ist ja aus gleichzeitigen oder wenig älteren Bildwerken hinlänglich bekannt; Andromache führt sie bei der Iliupersis, die wüthenden Thrakerinnen bei der Tötung des Orpheus. Nach Analogie dieser Bildwerke haben wir die Gruppe der Nekyia reconstruiert. Sehr fraglich ist es aber, ob die Auffassung als *φαρμακίς* richtig ist. Die Keule als Werkzeug der Rachedgötter ist ja jetzt durch die schöne Darlegung von Wilamowitz (Herakles II 197) hinreichend gesichert. Wir werden also zu der alten Auffassung von Böttiger zurückkehren, nur dass statt *Ποινὴ* die Benennung *Δίκη* vorzuziehen sein wird. Auffallend bleibt allerdings, dass der Figur die Beischrift gefehlt haben, oder in diesem einen Fall übersehen worden sein sollte. Wenn nun aber hier ein göttliches Wesen die Strafe vollzieht, so liegt es nahe auch in dem vermeintlichen Vater der ersten Gruppe einen Rachedämon zu sehen, für den ich die Benennung *Ἀλάστωρ* vorschlagen möchte. Übrigens könnte man auch bei den beiden Figuren an *Κράτος* und *Βία* denken, die ja bei Aischylos an Prometheus das Rächeramt üben, wie denn überhaupt die Wechselbeziehungen zwischen Aischylos und Polygnotos viel enger sind, als wir uns es heute träumen lassen. Die Kinder der Styx im Hades zu finden kann nicht befremden.

6) Eurynomos. Der Name liess sich in der Litteratur nicht nachweisen. Was uns Pausanias als Deutung der Periegeten d. h. natürlich nicht der Ortsführer, sondern der Schriftsteller über Delphi berichtet, ist handgreiflich nicht dem Volksglauben, weder dem delphischen noch sonst einem

<sup>89)</sup> Vergl. Kern, Arch. Jahrb. 1888, 234 f. Roscher Philologus I n. F. 703 ff.

<sup>90)</sup> Vergl. Kalkmann Pausanias der Perieget S. 114.

anderen entnommen, sondern lediglich aus der Darstellung selbst erschlossen;<sup>41)</sup> danach soll es der Dämon sein, der den Leichen das Fleisch abfrisst bis auf die Knochen. Geschlossen ist das aus den bleckenden Zähnen<sup>42)</sup> und aus der blauschwarzen Hautfarbe, die an die Aasfliegen erinnern soll. Ein drittes Indicium glaubte Welcker S. 116 in dem Geierbalg zu finden, auf dem Eurynomos nach der Lesart der Handschriften sitzt, da der Geier wie die Schmeißfliege der Leichen Feind sei (Ailian d. n. a. II 46, vergl. Plut. Romul. 9). Ob der griechische Volksglaube je einen solchen Dämon gekannt hat, ist mehr als fraglich;<sup>43)</sup> hier, wo die Verstorbenen nicht als Gerippe, was bekanntlich die antike Kunst überhaupt perhorresciert,<sup>44)</sup> sondern mit einem, wenn auch wohl schattenhaft gedachten Leibe erscheinen, wäre er jedenfalls sehr deplaciert;<sup>45)</sup> auch würde man eine charakteristischere Benennung erwarten. Ich hatte Beschr. S. 19 daran gedacht, dass es vielleicht der Dämon sei, der das Fleisch der Totenopfer verzehre, wie Thanatos in Euripides Alkestis (V. 845 *πίνοντα τύμβου πλησίον προσφαγμάτων*). und auf diese Hypothese gestützt, angenommen, dass er gierig auf die Opfertiere geblickt habe, die Eurylochos und Perimedes über ihm herbeischleppen. Aber wenn man einerseits die Bildung erwägt, ein schreckhafter Dämon mit mächtigen Zähnen und dunklem Teint, andererseits den doch gewiss euphemistisch gesetzten, auf eine gewaltige Wirksamkeit deutenden Namen *Εὐρύνομος* der Weitwaltende, so erscheint es als die einfachste Lösung in diesem Weitwaltenden den Todesgott selbst, den Thanatos, zu erkennen. Phrynichos hatte ihn ja kurz vorher auf die attische Bühne gebracht, wohl noch ohne Flügel, während er bei Euripides und in den Bildwerken geflügelt erscheint;<sup>46)</sup> und kein Platz kann passender für ihn sein, als der Eingang der Unterwelt. Aber dieser Eurynomos soll auf einem Geierbalg sitzen; *καθεζομένῳ δὲ ὑπέστρωται οἱ δέρμα γυπός* lautet die handschriftliche Überlieferung. Der Ausdruck ist ebenso befremdend wie die Sache. In naturwissenschaftlichen Abhandlungen mag man immerhin vom *δέρμα* der Vögel reden; für das Auge sind das Charakteristische die Federn, und so würde Pausanias, wie mir Wilamowitz treffend bemerkt, gewiss *πτερὰ* oder *πτέρυγες γυπός* geschrieben haben. Wer hat aber je gehört, dass man sich das Gefieder eines Vogels zum Sitz wählte? Der Schreiber des Vindobonnensis A hat ganz richtig empfunden, wenn er bemerkt *δοκεῖ μοι αἰγὸς κρεῖσσον*. Ich habe als das paläographisch näher liegende *λυγκός* geschrieben, freilich ohne dass mir die Beziehung klar wäre. Wo sonst auf dem Gemälde Tierfelle als Unterlage angebracht sind, scheinen sie, wie das Bärenfell der Kallisto und das Hirschfell des Aktaion, die im Tode abgestreifte Verwandlung zu bedeuten. Auch an *κυνός* könnte man denken.

<sup>41)</sup> S. auch Rohde Psyche 293 A. 1.

<sup>42)</sup> Vergl. Plinius XXXV 59 *Polygnotus Thasius . . . . instituit os adaperire, dentes ostendere*.

<sup>43)</sup> In des Aristophanes Fröschen 195 wird bekanntlich der *Αἰαίρον λίθος* als ein Ort der Unterwelt erwähnt. Man hält diesen *Αἰαίρον*, den verdörrenden Dämon, soviel ich sehe allgemein für eine freie Erfindung des Aristophanes. Wäre er mehr als das, etwa wirklich eine Figur des Volksaberglaubens, so könnte er als eine Analogie zu dem gelten, was sich Pausanias resp. seine Quelle unter Eurynomos vorstellte.

<sup>44)</sup> S. Treu de ossium humanorum larvarumque imaginibus p. 42 sqq.

<sup>45)</sup> Rohde a. a. O. verweist auf Sophokles El. 543 und das späte Epigramm bei Kaibel 647, wo Hades als Kinderfresser und die Toten das Mahl des Charon bezeichnet werden, was für die vorliegende Frage schlechterdings nichts beweist.

<sup>46)</sup> Vergl. Thanatos S. 33 ff.; Arch. Märchen S. 170 f.

7) Auge und Iphimedeia. Über die Frage, ob *Αὔγη* für *Λίδη* verlesen ist, s. das dritte Capitel.

XXIX 1) Perimedes und Eurylochos. *φέροντες* ist wohl schwerlich von einem wirklichen Tragen, sondern nur allgemein von dem Herbeibringen der Opfertiere zu verstehen. Dennoch lassen wir den einen der Gefährten nach dem Muster einer bekannten Pelopsvase (Ann. d. Inst. 1851 tav. QR; Wiener Vorlegeblätter Ser. I Taf. 10, 2) den Widder tragen. An der Composition wird übrigens nichts wesentliches geändert, wenn auch der andere Gefährte seinen Widder trug, nur glaube ich nicht, dass dies, wie die früheren Reconstructionsversuche annehmen, auf der Schulter geschehen ist. Trotz Milchhöfers gegentheiligter Ansicht (Ann. d. Inst. 1880, 214) muss ich daran festhalten, dass diese Art des Tragens in der griechischen Kunst stets ein sorgsames Hüten bedeutet und zum Opfer niemals ein Tier in dieser Weise getragen wird. Wenn man sich vorstellt, dass die Tiere getrieben und nicht getragen wurden, hätte man bei dem allgemeinen Ausdruck des Pausanias (*τὰ δὲ ἐστὶ μέλανες κριοὶ τὰ ἱερεῖα*) auch die Freiheit, mehr als zwei Opfertiere einzusetzen; doch spricht die Odyssee nur von zweien κ 527 *ἐνθ' ὄν ἀρνεῖον ῥέζειν θήλυν τε μέλαιναν* allerdings von einem Widder und einem Schaf, nicht von zwei Widdern wie Pausanias, und an die Odyssee wird sich gewiss Polygnot in diesem Detail gehalten haben.

2) Oknos. Furtwängler hat (Arch. Anz. 1890, 25) scharfsinnig gezeigt, dass die älteste Form der Oknosfabel die ist, die Apuleius Met. VI 18 berichtet<sup>47)</sup> und eine schwarzfigurige Vase des Palermitaner Museums illustriert (Arch. Zeit 1870 Taf. 31, 22). Oknos hat von seinem lahmen Esel ein Bündel Holz verloren und liest es träge Scheit für Scheit auf. Das muss er tun in alle Ewigkeit, bis sich einer findet, der ihm zu helfen bereit ist; findet sich der, so ist er erlöst, jener aber muss nun statt seiner das Holz auflesen. Es leuchtet ein, wie weit besser diese Fassung zu dem Namen *Ὀκνος* passt, während die von Polygnot befolgte Version nur den Fleiss, der durch Unachtsamkeit seines Lohns beraubt wird, illustrieren würde. So versteht es auch das ionische Sprichwort, während die von Pausanias an erster Stelle gegebene Erzählung von dem fleissigen Mann und der läuderlichen Frau ein frostiger Pragmatismus ist, der nichts erklärt. Aber auch bei der ionischen Auffassung bliebe der Name *Ὀκνος* schief, was um so unbegreiflicher wäre, als gerade diese Version im fünften Jahrhundert sehr populär war — kennen doch auch die Frösche des Aristophanes 186 die *Ὀκνου πλοκάς* in der Unterwelt — und es bis in das späteste Altertum geblieben ist.<sup>48)</sup> Giebt es wirklich keine andere Erklärung und keine Möglichkeit, zwischen den beiden Versionen eine Verbindung herzustellen? Und wozu überhaupt flicht der Mann den Strick? Ich denke mir die ursprüngliche Form der Fabel etwa so: Ein Mann ging mit seinem Esel in den Wald, um Holz zu holen. Da dachte er: halt, erst musst du einen Strick drehen, um das Holz zusammenzubinden; er setzte sich also hin und flocht einen Strick. Aber während dessen hatte er nicht Acht, dass sein Esel das Geflochtene frass, und so flocht er immer fort und muss zur Strafe für seine Umständlichkeit und Unaufmerksamkeit auch in der Unterwelt in alle Ewigkeit weiterflechten.<sup>49)</sup> Als ich durch

<sup>47)</sup> Vergl. K. O. Müller Hdb. § 391 A. 9. §. 397 A. 1.

<sup>48)</sup> S. O. Jahn, Arch. Beitr. 125 ff.; Ber. d. sächs. Ges. VIII 1856, 267; Abh. d. bayer. Akad. VIII 2, 245 ff.

<sup>49)</sup> Dazu stimmt Plutarch. d. tranquill. an. p. 478 D *οἱ μὲν γὰρ ἀνόητοι καὶ παρόντα τὰ χρησιτὰ παρορῶσι καὶ ἀμελοῦσιν ὑπὸ τοῦ συντετάσθαι πρὸς τὸ μέλλον ἀεὶ ταῖς φροντίων· οἱ δὲ φρόνιμοι καὶ τὰ μηκέτ' ὄντα τῷ μνημονεῖν ἐναργῶς*

anderweitige und von der Oknossage ganz unabhängige Erwägungen mich veranlasst sah, oberhalb von Phaidra einen Baum anzubringen (s. oben S. 48), hatte ich diese Erklärung noch nicht gefunden. Um so mehr freut es mich, dass Oknos nun wirklich einem Baum gegenüber sitzt, wenn auch das Zusammentreffen vielleicht ein rein zufälliges ist. Übrigens ist es sehr möglich, dass es auch eine Fabel gegeben hat, die von seiner Verwandlung in den Vogel *ὄκνος*, die Rohrdommel, erzählte, und diese mag sogar mit den bei Ailian erhaltenen Zügen in der periegetischen Vorlage des Pausanias erzählt gewesen sein.

3) *Tityos οὐ κολαζόμενος ἔτι, ἀλλὰ ὑπὸ τοῦ συνεχοῦς τῆς τιμωρίας ἐς ἅπαν ἐξανηλωμένος* so alle Hdschen, ausser La, der *ὁ κολαζόμενος* hat. Der hier zu Grunde liegende Gedanke, dass die Höllenstrafen den Frevler schliesslich ganz verzehren und dann aufhören, ist ohne Beleg und an sich absurd, da es gerade auf die Ewigkeit der Pein ankommt. La. wird wieder die nicht interpolierte Lesart haben; nur muss nach *ὁ* eine Lücke angenommen werden, in der *γηγενῆς, Γῆς υἱός* oder etwas ähnliches gestanden haben wird; *Γαίης ἐρικυδέος υἱός* heisst es in der Odyssee λ 576. Vielleicht ist *ἔτι* in *μὲν* zu ändern oder dieses vor *ἔτι* einzuschieben. Jedenfalls habe ich in der Reconstruction den Geier einsetzen zu sollen geglaubt, der auf Grund der Vulgata in den früheren Reconstructionsversuchen weggeblieben ist. *ἀμυδρόν καὶ οὐδὲ ὀλόκληρον εἶδωλον. ἀμυδρόν* deutet auf eine Hautfärbung wie sie z. B. der Hypnos auf der von mir Thanatos Taf. 2 publicierten Vase hat. Über *οὐδὲ ὀλόκληρον* äussert sich Welcker S. 118 so: „Das Unvollständige des Schattenbildes konnte nicht wohl darin bestehen, dass es stellenweise nicht ausgezeichnet war, als ob Teile ganz eingeschwunden wären, sondern in Verfallenheit der Gestalt, wobei sie im Ganzen doch im Ungeheuren erhaben sein konnte.“ Aber *οὐδὲ ὀλόκληρον* kann nun einmal doch schlechterdings nichts anderes heissen, als „nicht einmal vollständig“; also müssen ganze Körperteile wirklich oder scheinbar gefehlt haben. Wie aber kann das die Folge der Zerfleischung der Leber sein und wie soll man sich die Sache überhaupt vorstellen? Ich glaube die Schwierigkeit löst sich sehr einfach durch die Annahme, dass Polygnot hier sein beliebtes Mittel, einzelne Teile der Figur durch eine Terrainerhöhung zu verdecken, angewendet hatte, ein Mittel, das in diesem Fall durch die Riesenhaftigkeit des Körpers noch besonders empfohlen wurde. Die Interpreten übersahen die Terrainlinien und hielten die ganze Figur für unvollständig. Auf dieser Annahme beruht unsere Reconstruction.

4—6) Über Ariadne, Phaidra, Chloris, Thyia, Prokris, Klymene s. oben S. 46 ff.

---

*ὄντα ποιῶσιν ἑαυτοῖς· τὸ γὰρ παρὸν τῷ ἐλαχίστῳ τοῦ χρόνου μορίῳ θιγεῖν παρασχόν, εἶτα τὴν αἰσθησὶν ἐκφυγόν οὐκέτι δοκεῖ πρὸς ἡμᾶς οὐδ' ἡμέτερον εἶναι τοῖς ἀνοήτοις, ἀλλ' ὥσπερ ὁ ἐν Αἴδου ζῆγραφοῦμενος σχοινοστρόφος ὄνω τινὶ παρήσῃ ἐμβροσκομένῳ καταναλίσκεν τὸ πλερόμενον, οὕτω τῶν πολλῶν ἀνάσθητος καὶ ἀχάριστος ὑπολαμβάνουσα λήθη καὶ κατανεμομένη πρᾶξιν τε πᾶσαν ἀφανίζουσα καὶ κατόρθωμα καὶ σχολὴν ἐπίχαριν καὶ συμπεριφορὰν καὶ ἀπόλαυσιν οὐκ ἐν τὸν βίον ἕνα γενέσθαι, συμπλεκόμενων τοῖς παροῦσι τῶν παρωχημένων.* Wilamowitz' Erklärung (Homer. Unters. S. 202), dass Oknos den Mangel an sittlichem Mute zu thun, was man für recht hält, darstelle, ist sehr schön und tief gedacht, aber wohl für den Banausen oder Sklaven, als der Oknos in der Volksvorstellung erscheint, zu hoch gegriffen; auch erklärt sie wohl den Namen, nicht aber die Handlung. Und wenn Rohde Psyche S. 291 auf Oknos Goethe's „Der bildet ab das menschliche Bestreben“ anwendet, so trifft das für das menschliche Bestreben wohl zu, lässt aber gleichfalls den Zusammenhang des Namens mit der Handlung unaufgeklärt.

7) Megara muss nach derselben Seite hin gewandt gewesen sein, wie Klymene. Da hier rechts die Töchter des Pandareos folgten, ist es sehr wahrscheinlich, dass beide dem Astragalenspiel dieser Mädchen zuschauten.

8) Tyro und Eriphyle können sowohl nach rechts als nach links gewandt gewesen sein. Da sie aber in ersterem Fall auf Theseus und Peirithoos blicken würden, zu denen sie keine Beziehung haben, empfahl es sich mehr, sie der schaukelnden Phaidra zuschauen zu lassen. Die Stelle über die Armhaltung der Eriphyle ist noch nicht mit Sicherheit geheilt; über den Sinn kann indessen kaum ein Zweifel bestehen. Die eine Hand zog mit jener beliebten und graziösen Bewegung den Chiton über die eine Schulter empor, die andere schien unter dem Chiton das Halsband verborgen zu halten. Dass diese Hand selbst unter dem Überschlag oder, falls das Gewand ein ionischer Chiton war, unter dem Kolpos verborgen gewesen sein sollte, kann man sich schwer vorstellen. Die geschlossene Hand wird wirklich oder scheinbar eine Falte des Gewandes gefasst haben, wie wir es bei der Hippodomeia des olympischen Westgiebels sehen. Das brachte die Interpreten auf die Vermutung, — denn nur von einer solchen spricht ja auch Pausanias — sie halte von dem Gewand verdeckt den Halsschmuck. Ob sie damit freilich die Meinung des Polygnot getroffen haben, ist mir sehr fraglich.

9) Über Elpenor s. oben S. 47. Odysseus hält über der Grube das Schwert, und doch werden die Opfertiere erst eben herangebracht, und somit kann die Grube auch nicht mit Opferblut gefüllt gewesen sein. Einen allmählichen Fortschritt der Handlung, wie bei der Schlacht von Marathon und dem Parthenonfries,<sup>50)</sup> anzunehmen, kann ich mich nicht entschliessen. Es wäre doch eine etwas starke Zumuthung an den Beschauer, sich die vom linken Ende herbeigeschleppten Widder in der Mitte bereits geschlachtet zu denken. Es kann also höchstens um die Grube herum die *χοή* ausgegossen sein, zu deren Andeutung wir hinter Odysseus die Lekythos angebracht haben. Möglich ist es auch, dass die Handlung des Odysseus überhaupt missverstanden ist, dass er nicht das Schwert über die fertige Grube hielt, sondern erst im Begriff war, sie zu graben, entsprechend der Schilderung der Odyssee λ 24

*ἐγὼ δ' ἄορ ὄξιν ἐρυσσάμενος παρὰ μηροῦ  
βόθρον ὄρξ' ὄσσον τε πυγούσιον ἔνθα καὶ ἔνθα,  
ἀμφ' αὐτὴν δὲ χοὴν χεόμεν πᾶσαν νεκύεσσιν.*

Dass Teiresias bereits herankommt, würde also einen zeitlichen Fortschritt der Handlung voraussetzen, aber einen leicht verständlichen und künstlerisch gebotenen. Übrigens befinden sich diese drei Figuren auf demselben zurückliegenden Bergrücken, der in der linken oberen Ecke des Bildes sichtbar war. Antikleia hingegen steht noch auf einem benachbarten Hügel und wird erst später zur Grube hinübersteigen.

10) Theseus und Peirithoos. Das Motiv mit den Schwertern ist nicht ganz klar, und die Angabe über den Gesichtsausdruck des Peirithoos, wie stets wenn ein Schriftsteller der hellenistischen oder römischen Zeit von Bildwerken des fünften Jahrhunderts spricht, natürlich mit Vorsicht aufzunehmen. Die orphische Interpolation λ 630

*καὶ γὰρ ἔτι προτέρους ἴδον ἀνέρας, οὓς ἔθελόν περ  
Θησέω Πειριθούον τε, θεῶν ἐρικυδέα τέκνα*

<sup>50)</sup> S. Bild und Lied S. 18 A. 13.

denkt sie offenbar nicht als Büsser. Da aber sowohl ein hesiodisches Gedicht als die Minyas (s. oben S. 5 Z. 11; S. 12 TESTIMONIA) ihren Frevel und somit auch ihre Strafe kannten, und die Minyas hier unzweifelhaft die Quelle für Polygnot ist, so erscheint in der Tat die Folgerung unabweislich, dass sie auch in dem Gemälde als Büsser gedacht sind, dann aber natürlich wie bei Panyassis beide; denn die Version, dass Theseus aus Freundestreue freiwillig ausharrt, die von Kritias dramatisch behandelt<sup>51)</sup> und in dem von Helbig so glücklich hergestellten Albanischen Relief<sup>52)</sup> verbildlicht ist, darf für Polygnot nicht angenommen werden. Auch auf dem Albanischen Relief hält übrigens Theseus ein Schwert. Hier liegt also ein noch ungelöstes Rätsel vor.

XXX 1) Über Klytie und Kamiro siehe das dritte Capitel.

2) Antilochos. Über das echt polygnotische Motiv des aufgestützten einen Fusses siehe Dümmler Jahrb. des arch. Inst. 1887, 170, Furtwängler Samml. Saburoff zu Taf. 114 und im 50. Berl. Winckelmannsprog. 161. Bekanntlich hat es Pheidias zweimal am Westfries des Parthenon verwandt (Michaelis Taf. IX, 12. 29). Wenn es weiter heisst *τὸ δὲ πρόσωπον καὶ τὴν κεφαλὴν ἐπὶ ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις ἔχων ἐστίν*, ein Ausdruck, der später ähnlich bei Sarpedon wiederkehrt XXXI 3 *ἐπιπέλιται δὲ τὸ πρόσωπον ἐπὶ τὰς χεῖρας ἀμφοτέρας ὁ Σαρπηδῶν*, so kann ich mich nicht entschliessen, das der antiken Kunst, so viel ich weiss, überhaupt, jedenfalls aber im fünften Jahrhundert fremde Motiv, dass das Gesicht in beiden Händen ruht, einzusetzen. Ich meine, es soll jene beliebte Stellung bezeichnet werden, in der das Gesicht in der Hand des einen Armes ruht, während die andere Hand diesen Arm und also mittelbar auch das Gesicht stützt. Dass Agamemnon ausser dem „Scepter“, mit dem er sich unter der Achsel stützt, noch einen Stab in der Hand hält, ist auffällig, lässt sich aber, auch wenn man meinen Vorschlag *ἔτι ἄλλην ἔχων ῥάβδον* nicht billigt, auf keine Weise weginterpretieren. Klar ist zunächst, dass, was Pausanias *σκῆπτρον* nennt, nicht wirklich das Königscepter ist, das in dieser Weise nie gebraucht wird, sondern der lange Spazierstock, wie ihn Athener und Boiotier tragen und häufig in der von Pausanias angegebenen Weise verwenden. Dann würde also der in der Hand gehaltene Stab das Königscepter sein, und ich hatte Beschr. S. 12 angenommen, dass Agamemnon dieses, das berühmte Atridenscepter, stolz dem Achilleus zeige, als Nachspiel ihres Zwistes im Leben, indem Polygnot II. A 234 ff. und B 101 ff. in einen pointierten Gegensatz gebracht hätte. Aber auffällig bleibt die Bezeichnung *ῥάβδος*; Welcker (a. a. O. S. 124) erinnerte sich des Kerykeions, das Agamemnon auf der Dodwellvase trägt, und setzte dieses ein. Eine andere, wie mir scheint treffendere Erklärung verdanke ich meinem Freunde Ed. Meyer. Das Atridenscepter wurde in Chaironeia gezeigt und göttlich verehrt (Paus. IX 40, 11): es hiess *δόρυ*, war also ein einfacher Stab.<sup>53)</sup> Vielleicht hat Polygnot dieses dem Agamemnon mit localer Beziehung in die Hand geben wollen. Da es aus dem Besitz des Hermes stammt, könnte es übrigens auch als Hirtenstab gebildet gewesen sein. Protesilaos: *καθεζόμενος* haben alle guten Handschriften, *καθεζόμενον*, also auf Achilleus bezüglich, die schlechten, und es muss allerdings ebenso sehr auffallen, dass über die Stellung des Achilleus gar nichts gesagt, wie dass die kurze Schilderung

<sup>51)</sup> S. Wilamowitz Herakles I 39 f.; *Analecta Euripidea* 165.

<sup>52)</sup> *Monumenti antichi pubblicati d. R. Accademia dei Lincei* I 673 sqq.

<sup>53)</sup> Vergl. auch Wernicke unter Agamemnon in der neuen Ausgabe von Pauly's Reallexicon.

des Protesilaos nochmals mit einem gewissen Nachdruck recapituliert wird: *καὶ ὁ Πρωτεσίλαος τοιοῦτον παρέχεται σχῆμα*. Dieser doppelte Anstoss wird gehoben, wenn man sich entschliesst, mit Wilamowitz (vergl. oben S. 49) in diesen Worten *Ἀχιλλεύς* für *Πρωτεσίλαος* einzusetzen. Auch Achilleus würde danach sitzend und den Protesilaos anblickend dargestellt gewesen sein. Leider konnte dieser schöne Gedanke für unsere Reconstruction nicht mehr verwertet werden.

3) Phokos und Iaseus. Ob Polygnot wirklich den von Pausanias erzählten *λόγος* im Sinne hatte, wird weiter im dritten Capitel zu erörtern sein. Ich glaubte früher annehmen zu dürfen dass *Ἰασεύς* für *Νιρειός* verlesen sei. Auf dieser Annahme beruht einerseits die Unbärtigkeit des Iaseus auf unserem Bilde, andererseits die mir von Anfang an sehr bedenkliche Änderung *ἐλαίαν μὲν ἀνέχων* in meinem Text, wobei ich mir dachte, dass sich Iaseus mit dem Bittzweig dem Vertreter des delphischen Gottes nahe. Mittlerweile habe ich mich aber überzeugt, dass an Iaseus festgehalten werden muss, s. unten im dritten Capitel. Demnach werden die Vorschläge von Siebelis und Bekker *γενείων δὲ εὖ ἔχει* oder der von Schubart *γενείων ὅδε εὖ ἔχει* dem Sinne, wenn auch schwerlich dem Wortlaut nach, das Richtige treffen, zumal zu der Bezeichnung des Phokos als *μειράκιον* ein Gegensatz verlangt wird. Iaseus hätte also bärtig gezeichnet werden müssen.

4) Über Maira s. unten und Maass Anal. Eratosthen. p. 124 ff.

5) Aktaion und Autonoe. Wenn neben Aktaion ein Jagdhund liegt, so folgt daraus, dass er seine Lieblingsbeschäftigung im Hades weiter treibt, wie Orpheus spielt, Marsyas flötet, die Pandareostöchter mit Astragalen sich ergötzen, Thersites mit Palamedes würfelt. Also ist das Hirschkalb ein Beutestück, das er seiner Mutter zeigt. „Aktaion und seine Mutter mit gleicher Lust am Weidwerk teilnehmend“ sagt sehr treffend Goethe. Es ist kein Grund vorhanden, mit Bethe Genethl. Gott. 48 anzunehmen, dass ein ausgewachsener Hirsch gemeint sei, der nur, wie auf den Thetisvasen die Verwandlungstiere, klein gebildet gewesen wäre. Dort handelt es sich um die im Moment sichtbare Verwandlungsform, hier ist die Tiergestalt mit dem Tode längst abgestreift. Nur das Hirschfell, auf dem Mutter und Sohn sitzen, kann auf die Verwandlungsform bezogen werden, aber weder das Hirschkalb mit Bethe noch der Hund mit Pausanias.

6) Orpheus. Dass es ein Missverständnis sein muss, wenn die Beschreibung den Orpheus mit der einen Hand einen Zweig der über ihm stehenden Weide fassen lässt, habe ich schon S. 32 gesagt und ist so selbstverständlich, dass es keines weiteren Beweises bedarf. Da der Hain der Persephone nach der von Pausanias mit Recht herangezogenen Odysseestelle aus Weiden und Schwarzpappeln bestand, braucht man eine besondere Beziehung auf Orpheus nicht anzunehmen; namentlich ist jeder Gedanke an Eurydike fern zu halten. Orpheus ist ja im Hades und würde also, wenn Polygnot überhaupt jenen Mythos im Sinn gehabt hätte, wieder mit seiner Gattin vereinigt sein. Dass der Hügel nicht, wie selbst Goethe glaubte, das Grab der Eurydike sein soll, bedarf somit keiner näheren Auseinandersetzung. Wenige Terrainstriche werden zu seiner Andeutung genügt haben.

7) Promedon liess sich nicht litterarisch belegen. Man ging sogar so weit, ihn für eine freie Fiction des Polygnot zu halten; und mehr als ein Schluss ist es offenbar nicht, wenn andere ihn für einen leidenschaftlichen Musikliebhaber und feurigen Verehrer des Orpheus erklärten. Aber dazu musste das Gemälde selbst die Handhabe bieten; Promedon musste begeisternd lauschend

dargestellt sein. So versucht ihn unsere Reconstruction zu zeigen, stehend an den Baum gelehnt; denn dass er sass, folgt aus *προσανακλιμένος* durchaus nicht. Was nun die Persönlichkeit angeht, so ist natürlich der Gedanke, als ob es sich um eine freie Erfindung des Polygnot handle, durchaus abzuweisen. Schon Welcker S. 126 wurde an Prometheus erinnert, aber der gehört in den Olymp; ich dachte, als ich Beschr. S. 11 von Promedon als ältestem Hellenen sprach, an die Möglichkeit, dass Promedon eine andere Namensform für Pronoos sei, den wir aus einem wenig beachteten Hekataiosfragment<sup>54)</sup> als Sohn des Hellen kennen. Ein Nordgriecher wäre hier in der Umgebung des Pelias, Schedios und Patroklos jedenfalls sehr am Platz.

8) Schedios trägt einen Kranz von *ἄγρωστις*, einer Pflanze, die wie Siebelis z. d. St. treffend bemerkt, gerade am Parnas häufig ist (Dioskor. IV 32; Plin. XXIV 178), wird also hierdurch direct als Localheros bezeichnet. Über Pelias s. das dritte Capitel.

9) Thamyris. Wir haben ihm den thrakischen Mantel gegeben, in dem er auf den gleichzeitigen Vasenbildern stets erscheint, wie Orpheus ebenda stets als Hellene. Das Schweigen des Pausanias, der bei Orpheus die nichtthrakische Tracht ausdrücklich hervorhebt, beweist freilich nach keiner Seite.

10) Marsyas und Olympos. Dass Marsyas der Silen nach seinem Tode in den Hades kommt, ist im Grunde nicht befremdlicher, als dass der Kentaur Chiron dorthin an Stelle des Prometheus hinabsteigt. Aber Dichtung und Kunst pflegen dieser Halbwesen bei der Schilderung der Unterwelt sonst nicht zu gedenken, wie sie sich z. B. auch nicht darum kümmern, was aus den toten Giganten wird, und so berührt die Anwesenheit des Silen in der Unterwelt zunächst absonderlich. Olympos war dargestellt *παιδὸς ὠραίου καὶ ἀυλεῖν διδασκομένου σχῆμα ἔχων*. Man hat dies meist so verstanden, dass Olympos die Flöten bläst und Marsyas ihn unterweist, wie auf dem schönen Bilde aus der Basilica von Herculaneum (Helbig Wandgemälde Campaniens 226), das auch den Riepenhausen als Vorlage gedient hat. Aber man wird doch auch andererseits nicht leugnen können, dass auch der Knabe auf die Schulvase des Duris (Arch. Zeit 1873 Taf. 1, Wiener Vorlegeblätter Ser. VI Taf. 6) *παιδὸς ἀυλεῖν διδασκομένου σχῆμα ἔχει*; man beachte, dass nicht *ἀυλοῦντος* dasteht. Darum haben wir den Marsyas selbst die Doppelflöte blasen lassen und Olympos ähnlich hingestellt, wie jenen Knaben des Duris. Dass eine Gruppe wie die auf jenem herculanensischen Bilde für Polygnot schlechterdings undenkbar ist, bedarf keiner langen Auseinandersetzung. Eine hübsche Parallele bietet die linke Eckgruppe im oberen Streifen des Gorytos von Nikopol (s. oben S. 38): ein Jüngling unterrichtet einen Knaben in der Führung des Bogens, gewiss nach dem Original, Polygnots Achill auf Skyros.

XXXI 1) Aias der Salaminier, Thersites und Palamedes. Dass auch Aias am Würfelspiel teilnimmt, liegt durchaus nicht in den Worten des Pausanias; nicht einmal dass er wie der jüngere Aias, dem Spiele zuschaut, ist sicher.

<sup>54)</sup> Müller Fr. hist. graec. I p. XVI. Bei Hesiod fr. 22 Rzsch hat Dindorf wahrscheinlich richtig *Προνοή* als Name von Prometheus' Mutter statt des überlieferten *Προνοή* hergestellt.

2) Meleagros. Wir haben ihn härtig gebildet, obgleich ich überzeugt bin, dass die Worte *τούτοις πλὴν τῆ Παλαμήδει γένειά ἐστι τοῖς ἄλλοις* an den Schluss des vorhergehenden Abschnitts gehören, vergl. XXXI 2.

3) Hektor. Über das Schema seiner Stellung vergl. Petersen Kunst des Pheidias S. 251 und meine Bemerkungen in der Arch. Zeit 1883 S. 144 ff. Die Behauptung des Pausanias, dass diese äusserst bequeme und behagliche Stellung Kummer bedeuete, ist ganz entschieden unrichtig. In dem Typus der *πρεσβεία*, dem sie Polygnot zunächst entnommen zu haben scheint, drückt sie bei Odysseus lauernde Aufmerksamkeit aus, das höchste Behagen beim Ares des Parthenonfrieses. Auch auf dem Argonautenkrater (s. oben S. 40) erscheint der unterhalb von Herakles sitzende Jüngling in dieser Stellung, nur hat er für einen Augenblick die Linke vom Knie gelöst, um sie gesticulierend auszustrecken. Von Trauer ist auch hier keine Spur. Dass der Gesichtsausdruck des Hektor Trauer verrieth, sagt Pausanias nicht, und wenn er es sagte, wäre nicht allzuviel darauf zu geben, vergl. oben S. 64. Dagegen war Sarpedon wirklich in tiefer Trauer dargestellt, über seine Armhaltung s. oben S. 65. Ob die decorativen Vögel auf der Chlamys des Memnon wirklich die *Μεμνονίδες* sein sollten, ist immerhin zweifelhaft, obgleich die Sage nach Ausweis der schwarzfigurigen Vase des Gregorianums (Mus. Gregor. II 49, 2a) schon im sechsten Jahrhundert bekannt gewesen sein muss. Reich decoriert werden wir uns auch die Gewänder, wenn nicht aller, so doch der meisten übrigen Figuren, zu denken haben, wenn auch Pausanias nichts davon sagt; schon die Grösse der Figuren — nach der Höhe und Breite der von Panainos mit je zwei Figuren bemalten Schranken im Zeustempel von Olympia müssen sie fast lebensgross gewesen sein,<sup>56)</sup> — machte eine Ausfüllung der leeren Flächen durch Ornamente, nicht bloss durch den Faltenwurf, unbedingt notwendig.

4) Paris *κροτεῖ ταῖς χερσὶν οἷος ἂν γένοιτο ἀνδρὸς ἀγροίκου κρότος*. Damit vergleiche man Eratosthenes Catast 28 über Krotos, den Heros des Klatschens: *συμμίσγοντα δὲ ταῖς Μούσαις καὶ ἀκούοντα αὐτῶν ἐπισημασίαις ἐπαινέσαι κρότον ποιῶντα*. Da er dem Marsyas gerade gegenüber zu stehen kommt, war es einfach das Gegebene, auch sein Händeklatschen als Tactschlag zum Flötenspiel des Satyrs aufzufassen; weiter haben wir uns erlaubt, ihn den *κρότος* der Hände mit dem *κρότος* der Füsse, also mit Tanzbewegungen, begleiten zu lassen, eingedenk der tanzenden Troer beim Einzug des hölzernen Pferdes.

5) Dass die Beischrift der beiden wassertragenden Frauen *ἀμύητοι* lautete, hat schon Welcker S. 134 bemerkt; wahrscheinlich bezog sie sich aber nicht bloss auf diese beiden Frauen, sondern auch auf die vier rechts folgenden Uneingeweihten.

6) Kallisto, Nomia, Pero. Dass die drei Figuren in dieser Reihenfolge von links nach rechts angeordnet waren, folgt daraus, dass nachher die Stelle des Sisyphos nicht bezeichnet wird, als *μετὰ τὴν Καλλιστώ*, sondern als *μετὰ τὴν Καλλιστώ καὶ ὄσαι σὺν ἐκείνῃ γυναῖκες*. Der Nomia haben wir das Tympanon, das ihre Doppelgängerin auf der Theseusvase (S. 41) trägt,

<sup>56)</sup> Zu dem gleichen Schlusse ist O. Jahn Kiel. Stud. 142 ff., zum Teil nach Osanns Vorgang, durch die Worte des Ailian v. h. IV 3 *Πολύγνωτος . . . ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἅθλα* geführt worden.

gelassen. Sie wurde bei der Reconstruction, ohne dass wir es vorher beabsichtigt hatten, dem Paris und dadurch mittelbar dem Marsyas so nahe gerückt, dass an der Zusammengehörigkeit der Nymphe mit dem Silen nicht zu zweifeln war, zumal Kallisto die Jägerin doch offenbar nicht mit Nomia, wie Pausanias glaubt, sondern mit dem Jäger Meleagros zusammenzufassen ist. Da schien es nicht unpassend, dass auch die Nymphe ein Musikinstrument spielte.

7) Über Sisypchos, Tantalos und die andern Büsser s. oben S. 52.

---

### III. Das Bild.

Wir haben uns bisher, so lange es galt, die Reconstruction zu gewinnen, von den Beziehungen der einzelnen Figuren zu einander, soweit solche nicht durch Pausanias ausdrücklich bezeugt sind, so wenig als irgend möglich beeinflussen lassen. Vereinzelt Ausnahmen, die wir uns bei Prokris und Paris über die Beschreibung des Pausanias hinaus erlaubt haben, kommen für die Gesamtheit kaum in Betracht. Ich hoffe dadurch der Reconstruction eine Objectivität gesichert zu haben, die gestattet, nun auch über die Einzelheiten der Composition, ihre Gliederung, ihren Aufbau, ihre Gesetze, sowie über den Inhalt des Bildes und die Beziehungen der Gruppen zu einander zuversichtlicher zu urteilen, als es früher möglich war.

Es springt sofort in die Augen, dass dem Bild ein eigentlicher Mittelpunkt fehlt; Odysseus, den wir nach den einleitenden Worten der Beschreibung im Centrum suchen würden, ist in der linken Hälfte und auch hier nicht im mittleren, sondern im oberen Teil angebracht. Die Gesamtcomposition ist also nicht symmetrisch; vielmehr unterscheidet man deutlich zwei ungleiche Abteilungen.<sup>1)</sup> Die kleinere linke reicht im oberen Teil von den Gefährten des Odysseus bis zu Teiresias, im unteren von der Gruppe des *παρραλοίας* bis zu den Pandareostöchtern, die grössere rechte reicht oben von Antikleia bis Sisyphos, unten von Antilochos bis Tantalos. Letzterer Teil entspricht also dem, was Pausanias den Hain der Persephone nennt, ersterer enthält, wie Charon lehrt, den Eingang zur Unterwelt. Wir wollen beide Teile vorläufig den Vorraum und das Innere des Hades nennen, obgleich sich diese Bezeichnung im weiteren Verlauf unserer Untersuchung als nicht ganz correct herausstellen wird. Dass wir aber diese Teilung nicht willkürlich in das Gemälde hineintragen, dass sie vielmehr tatsächlich von Polygnot beabsichtigt ist, lehrt ihre Wiederkehr bei der Iliupersis, die gleichermassen in zwei ungleiche Teile, das Ufer des Hellespont und die Burg von Troia, zerfällt. Dass etwa eine architectonische Gliederung der Halle zu dieser Teilung den Anlass gab, ist möglich, aber nicht erweislich, übrigens auch darum nicht sehr wahrscheinlich, weil die Stoffe selbst zu solcher Gliederung einluden. Von diesen beiden Teilen nun hat aber jeder unverkennbar seinen Mittelpunkt, so dass man das Compositionsprincip in dieser Hinsicht mit einer Ellipse vergleichen könnte. In dem rechten Teil bildet Orpheus, oder wohl richtiger Orpheus (nebst Promedon) und Marsyas (nebst Olympos), in der linken — nicht etwa Odysseus, — sondern die schaukelnde Phaidra das Centrum.

---

<sup>1)</sup> Der in der Beschr. S. 5 gezogene Vergleich mit dem Pronaos und Naos eines Tempels ist also aufzugeben.

Symmetrisch einander entsprechende Gruppen liessen sich schon aus der Beschreibung des Pausanias erkennen. Am Fuss des Berges links fünf achäische Helden der troischen Sage, Antilochos, Agamemnon, Protesilaos, Achilleus, Patroklos, rechts fünf asiatische, Hektor, Memnon, Sarpedon, Paris, Penthesilea, teils stehend, teils sitzend; und auf dem Kamm des Gebirges sitzend links Maira, Autonoe, Aktaion, rechts Kallisto, Nomia, Pero. Gewiss ist es kein Zufall, dass diese beiden Gruppierungen symmetrisch zu beiden Seiten der oben als Centrum des inneren Hades erkannten Figuren Orpheus, Promedon, Marsyas, Olympos gestellt sind.

Dass auch bei dem Centrum der linken Seite ein ähnliches Verfahren befolgt ist, liess sich aus der Beschreibung des Pausanias nicht erraten; die Reconstruction aber zeigt hier unverkennbar symmetrisch um die schaukelnde Phaidra gruppiert je eine sitzende und zwei stehende Frauen, links Ariadne, Auge und Iphimedeia, rechts Tyro, Eriphyle und Prokris.

Weiter aber lehrt uns die Reconstruction — und ich erachte dies für einen ganz besonders wichtigen Gewinn — dass die einzelnen Figuren in engerer Beziehung zu einander standen, als es die Beschreibung erraten liess, dass es sich nicht um ein blosses Nebeneinanderstellen von Heroenfiguren handelte, wie bei den *sagre conversazioni*, sondern dass, mochte auch die einheitliche Handlung fehlen, doch die Figuren weit mehr zu Gruppen, die durch ein gemeinsames Interesse zusammengehalten sind, verbunden erscheinen, als man früher annahm. Dem Klang der Leier und der Flöten lauschen die Heroen oder sie sehen dem Spiel ihrer Genossen zu. Centren für solche Gruppierungen bilden Orpheus, Marsyas, die Würfelspieler, die Astragalenspielerinnen, die schaukelnde Phaidra.

Wir beginnen mit Orpheus, dem Mittelpunkte nicht nur für eine dieser Gruppen, sondern für die ganze rechte Seite der Bildfläche.

Pausanias deutet freilich nur bei Promedon und Pelias an, dass sie seinem Leierspiel zuhören, aber wer möchte bei einem Blick auf die Gruppierung bezweifeln, dass das Gleiche auch von Schedios und Patroklos, wahrscheinlich auch von Achilleus und Protesilaos gilt, von denen der eine ja selbst das Saitenspiel übte. Die folgenden Figuren Agamemnon und Antilochos, obgleich durch Mythos und Gruppierung mit den drei letzten aufs engste verbunden, hören nicht mehr auf Orpheus, sondern scheinen beide das von Agamemnon gehaltene Scepter zu betrachten. Die Aufmerksamkeit auf sein Spiel schwächt sich mit der Entfernung der Figuren allmählich ab und erlischt endlich. Es ist dasselbe bewunderungswürdige Verfahren, wie wir es in den beiden Giebeln des Parthenon und dem östlichen des olympischen Zeustempels finden. Am Parthenon bei den sogenannten Thauschwestern: die eine blickt staunend nach der Mitte, wo Athena eben dem Haupte ihres Vaters entspringt; die zweite blickt gleichfalls dorthin und will sich eben erheben, während die dritte, die noch nichts bemerkt hat, behaglich im Schooss der Schwester lagernd, der untergehenden Selene nachschaut. Im Westgiebel bei der Kekropsgruppe: Herse eilt bestürzt herbei, Erysihthon flüchtet sich in den Schoos der Pandrosos, und Aglauros umfasst leidenschaftlich den ruhig dasitzenden, nur das Haupt der Mitte zuwendenden Kekrops, während sich Eridanos eben langsam aus seinem Bette aufrichtet. Im olympischen Ostgiebel bei der rechten Eckgruppe: der Alte, der sogenannte Seher des Oinomaos, schaut nachdenklich und besorgt dem Treiben in der Mitte zu, während seine beiden

Söhne, der kauernde Knabe und der sogenannte Kladeos, noch unbekümmert ihrem Spiel (ich vermuthe mit Astragalen) obliegen.<sup>2)</sup> Gewiss ist diese Art, eine Handlung oder Empfindung von einem Punkte aus durch eine Reihe von Figuren hindurch allmählich ausklingen zu lassen, eine Erfindung Polygnots; von ihm haben sie die Plastiker übernommen. Sie machte es ihm möglich, die Gruppen geschickt und ungezwungen mit einander zu verbinden oder richtiger eine scharfe Absonderung der Gruppen zu vermeiden. Dass es gerade nord- und mittelgriechische, thessalische, lokrische, phokische Helden sind, die Orpheus mit seinem Spiel ergötzt, ist, wie ich bereits Beschreibung S. 13 hervorgehoben habe, nicht ohne Bedeutung. Ich werde auf diesen Punkt unten nochmals zurückkommen müssen.

In deutlicher Beziehung zu Orpheus steht auch Thamyris; hinter dem gefeierten Liebbling der Musen, dem Sohn des Apollon, dem auch im Hades Gesang und Saitenspiel geblieben sind, und seinen lauschenden Verehrern, sitzt der Musen frevler Verächter, des Augenlichtes beraubt und — das bitterste, was dem Künstler widerfahren konnte — der Ausübung der Kunst, zu seinen Füßen die Leier, die er selbst zerschlagen.

Was wir bei Orpheus gelernt, auf Marsyas zu übertragen, ist einfach eine Forderung der Consequenz. Ihm ist im Hades das Flötenspiel gelassen. Polygnot kennt also nicht oder ignoriert die Version von seinem Wettstreit mit Apollon, denn sonst hätte er ihn hier im Centrum des Apolloncultes, wenn er ihn überhaupt darstellen wollte, gleich dem Thamyris als Büsser bilden müssen, ein weiterer Beleg für meine im Jahrbuch des archäologischen Instituts 1890 S. 229 vorgetragene Ansicht,<sup>3)</sup> dass neben der uns geläufigen Sagenform noch andere in der Litteratur bisher nicht nachgewiesene nebenher liefen, von denen eine sich den Gott der Leier und den Meister des Flötenspiels nicht als Feinde dachte. Auch der Maler des schönen Vasenbildes, dem wir die Figur des Marsyas entlehnt haben (*Ep. ἀρχ* 1886 πιν. 1), stellte sich das Verhältnis des Silens zu dem Gotte wie zu der Erfinderin der Flöten, Athena, offenbar als ein freundliches vor; sonst würde er nicht die Nike mit der Tanie auf Athena zufliegen und Apollon und Artemis ruhig und offenbar mit Befriedigung dem Spiele des Marsyas lauschen lassen. Die grosse Rolle, die bei den Pythien Aulodie und Auletik spielten, macht es doppelt begreiflich, dass man gerade in Delphi diese Version bevorzugte. Nur insoweit hat Polygnot dem typischen Gegensatz zwischen Leier und Flöte Rechnung getragen, als er die griechischen Helden zu Orpheus, die asiatischen zu Marsyas gestellt hat. Denn wenn sich auch aus den Worten des Pausanias zunächst nur soviel direct entnehmen lässt, dass Olympos und Paris in bestimmte Beziehung zu Marsyas gesetzt waren, der eine als aufmerksamer Schüler,

<sup>2)</sup> Es war meine Absicht, diese Auffassung der Eckgruppe, die ich seit vielen Jahren vorzutragen pflege, in einem besonderen Excurse zu begründen und daraus die nicht unwesentlichen Folgerungen für die Composition des Ostgiebels zu ziehen. Die Rücksicht auf Raum und Zeit zwingt mich von diesem Vorhaben abzustehen. Vielleicht ist es auch besser, erst das Erscheinen von Treus endgiltiger Publication abzuwarten. Einstweilen bitte ich nur, dass, wer sich für die Frage interessirt, sich die Figuren einmal so enge zusammenrücken möge, wie es die technischen Merkmale, vor allem die Rückenbearbeitung des Knaben, verlangen, um sich zu überzeugen, dass es sich um eine festgeschlossene Gruppe handelt und dass Knabe und Jüngling in einer gemeinschaftlichen Action begriffen sind.

<sup>3)</sup> Nachzutragen ist Paus. V 7, 10 ὡς τὸ μὲν ἱερόν τοῦ Ἀπόλλωνος τὸ αἶλημα ἔν.

der andere mit Händeklatschen, und, wenn meine Vermutung richtig ist, auch mit Tanzbewegungen das Spiel begleitend, so wird man doch kein Bedenken tragen, auch den behaglich dasitzenden Hektor als Zuhörer des Marsyas zu denken und die Bewegung des Memnon so aufzufassen, dass er den schwermütig dasitzenden Sarpedon auf das Flötenspiel aufmerksam machen will. Nur Penthesileia, die kriegerische Arestochter, zeigt sich dem Flötenspiel und Tanz abhold.

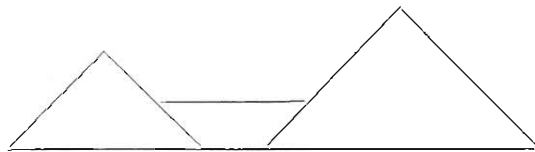
Auch Nomia wird man, wenn wirklich, was durchaus wahrscheinlich ist, die Arkadierin gemeint ist, mit Marsyas in Verbindung bringen, die Nymphe mit dem Silen, und vielleicht ist auch Meleagros nicht ohne Absicht dem Marsyas nahe gerückt, da Sikyon, die mit Delphi so mannigfach verbundene Stadt, die Reliquien dieser beiden in seinem Apollontempel bewahrte (Paus. II 7, 9 s. S. 16 TESTIMONIA).

Abgesondert von den übrigen achaeischen Helden sind im obern Teil des Bildes über Orpheus Thersites und Palamedes würfelspielend, und Aias der Lokrer sowie vielleicht sein salaminischer Vetter als Zuschauer angebracht, die Feinde des Odysseus, wie die Beschreibung richtig hervorhebt.

Diese drei Gruppen, die sich somit in der rechten Abteilung des Bildes unterscheiden lassen, schliessen sich zu einer Pyramide zusammen.<sup>4)</sup>

Einen ähnlichen Aufbau zeigt für sich allein betrachtet die vierte Gruppe, die die Mitte der linken Seite einnimmt; Phaidra auf einer Schaukel, die, wenn wir richtig vermutet haben, durch Prokris in Bewegung gesetzt wird, und links Ariadne, Auge und Iphimedeia, rechts Tyro und Eriphyle, unten Chloris und Thyia, alle offenbar dem Spiele zuschauend, obgleich die Beschreibung dies nur bei Ariadne hervorhebt.

Und so werden wir auch endlich bei der noch übrigen fünften Gruppe, den Astragalenspielerinnen, kein Bedenken tragen, uns Klymene und Megara als dem Spiele zuschauend zu denken.



In das durch diese fünf Gruppen gebildete Gerüst, wie es das beistehende Linienschema andeutet, sind nun weiter teils Gruppen von zwei eng mit einander verbundenen Figuren, teils Einzelfiguren eingefügt. Es ist wohl kein Zufall, dass sich je ein Figurenpaar gerade an der Grenze der beiden Abteilungen befindet; links im Vorraum Theseus und Peirithoos, rechts im Innern des Hades Phokos und Iasens. Ein drittes Figurenpaar, Autonoe und Aktaion, findet man links von den Würfelspielern, also neben der Spitze der grösseren Pyramide. Ihm entsprechen formell rechts

<sup>4)</sup> Vergleichen lässt sich das Compositionsschema auf der Vorderseite der berühmten Gigantenvase von Melos (Wien. Vorleget. VIII 7). Auch hier bilden die drei Hauptsieger über die Giganten, Zeus, Athena und Herakles, eine Pyramide, an deren Basis links Artemis, rechts Hermes und an deren Seiten links die Gespanne des Zeus und Apollon, rechts Dionysos auf dem Pantherwagen und Poseidon angeflügt sind. Ein ganz anderes Schema zeigt die Rückseite, zwei parallele Streifen, die links in der Figur der Hera zusammentreffen; über ihr kämpft ihre Dienerin Iris — denn so ist die vielgedeutete Figur zu benennen — vor ihr ihre Kinder, im oberen Streifen Ares, im unteren Hebe, und vor beiden je ein Dioskur.

Kallisto und Nomia, aber nicht der Zusammengehörigkeit nach; denn es ist klar, dass die Jägerin Kallisto mit dem Jäger Meleagros zusammengehört und dass dies Jägerpaar dem Gedanken nach der Gruppe von Autonoe und Aktaion entspricht; die Symmetrie des Gedankens deckt sich nicht sondern kreuzt sich mit der Symmetrie der Form, und dies ist gewiss die wolerwogene Absicht des Malers. Übrigens kennen wir Jäger und Hunde jetzt ja als integrierenden Bestandteil der Unterwelt aus attischen Inschriften<sup>5)</sup> und so begreift es sich, dass Polygnot ihnen diesen Ehrenplatz im Herzen des Hades anwies. Auch Maira, die ja in vieler Hinsicht eine Doppelgängerin der Kallisto ist (Schol. Od. λ 326, s. oben S. 15 TESTIMONIA), könnte man den Jägern zuzuzählen versucht sein; doch lässt sich, wie sich unten ergeben wird, nicht mit Sicherheit entscheiden, welche Vorstellung Polygnot mit ihr verband. Formell entspricht ihr Pero, die gewiss nicht als Jägerin gedacht war. Das Gleichgewicht zwischen den beiden Seiten wird dann dadurch ausgeglichen, dass dem stehenden Meleager der rechten Seite entsprechend links die stehende Antikleia angebracht ist; sie dient zugleich als Vermittlungsglied zwischen beiden Abteilungen, dem Innern des Hades, wo sie steht, und dem Vorraum, wohin sie schreiten wird.

Die Enden der Composition sind den Büssern und den Dämonen des Hades eingeräumt. Rechts die ausgedehnte Gruppe der ἀμύητοι, die sich zungenartig nach der Mitte ausstreckt, so dass die beiden letzten Figuren formell der Gruppe von Phokos und Iaseus auf der anderen Seite entsprechen. Darunter in der unteren Ecke Tantalos, in der oberen Sisypchos. Umgekehrt greift am linken Ende die Phaidragruppe durch Auge und Iphimedeia zungenartig in die Büsser- und Dämonengruppe ein. Über diesem Ausläufer ist Oknos, unter ihm Tityos und der *ιερόσυλος*, vor ihm Eurynomos angebracht. Der breite unten noch verbleibende Raum ist für den Acheron mit dem Totenkahn und dem Schlamm, in dem der *πατραλοίας* und der *ιερόσυλος* büssen, verwandt. Nun bleibt nur noch oben über der linken Abteilung des Bildes ein Streifen übrig, der indessen durch den Gipfel des Vorbergs, auf dem Oknos sitzt, zerschnitten wird. Hierhin sind die Figuren gesetzt, die die Träger der einzigen in dem Bilde enthaltenen Handlung sind, Odysseus zwischen Teiresias und Elpenor, rechts, in der anderen Abteilung des Bildes, Antikleia, links, durch den erwähnten Gipfel getrennt, die Gefährten mit den Opfertieren.

Überblicken wir nun noch einmal summarisch den Gegenstand des Bildes: Odysseus schickt sich an, das Totenopfer zu vollziehen; der unbestattete Elpenor blickt traurig nach ihm hin; Teiresias und Antikleia sind im Begriff, sich der Opfergrube zu nähern; die übrigen Heroen, auch die, mit denen er in der Odyssee Zwiesprache pflegt, haben Odysseus noch nicht bemerkt; sie sind ganz mit sich selbst beschäftigt, ergötzen sich an Spiel und Musik. Auch die Büsser sehen wir und den Todesgott, und Charon bringt auf seinem Kahn neue Bewohner.

Um aber den eigentlichen Gedankeninhalt des Gemäldes zu verstehen, müssen wir uns jetzt endlich der Frage nach den litterarischen Quellen zuwenden; — die bildlichen sind, soweit sie sich nachweisen lassen, bereits im zweiten Abschnitt erörtert worden s. S. 53. S. 57.

Naturgemäss haben wir mit der Odyssee zu beginnen; die Nekyia ist ja, so sagt die Beschreibung, der Inhalt des Bildes, und sie hat im Grossen und Ganzen Recht. Wie verhält sich nun das

<sup>5)</sup> Vergl. Archäol. March. 177; v. Wilamowitz Isyllos 100.

Bild zur Odyssee? Genau entsprechend der dichterischen Vorlage sind zunächst Odysseus und die übrigen beim Totenopfer zunächst beteiligten, Perimedes, Eurylochos, Elpenor, Teiresias und Antikleia dargestellt; diese Partie des Gemäldes lässt sich als getreue Illustration der Verse λ 1—224 bezeichnen.<sup>6)</sup> Dann nahen in der Odyssee die berühmten Frauen der Vorzeit der Opfergrube; Odysseus lässt eine nach der andern trinken, und eine nach der anderen erzählen sie ihm ihr Geschlecht und ihr Schicksal. Da kommen Tyro, Antiope, Alkmene, Megara, Epikaste, Chloris, Lede, Iphimedeia, Phaidra, Prokris, Ariadne, Maira, Klymene und Eriphyle. Zehn von diesen, die gesperrt gedruckten, hat Polygnot dargestellt, und zwar hat er sie mit einziger Ausnahme der Maira auf dem Vorberg, also links und unterhalb von Odysseus angebracht. Maira allein hat ihren Platz rechts hinter Antikleia erhalten, bildet also wie diese gewissermassen ein Verbindungsglied zwischen den beiden Abteilungen des Bildes. Auch für die Gruppierung ist die Odysseestelle mehrfach massgebend gewesen. Tyro, die Odysseus zuerst (λ 235 ff.), und Eriphyle, die er zuletzt anspricht (λ 326), sind neben einander gestellt und befinden sich dem Odysseus am nächsten; unter Eriphyle steht Klymene, die in demselben Vers mit ihr genannt wird (λ 326)

*Μαϊράν τε Κλυμένην τε ἴδον στυγερίν τ' Ἐριφύλην.*

Und wie Odysseus sagt λ 321

*Φαίδρην τε Πρόκριν τε ἴδον καλὴν τ' Ἀριάδην,*

so sehen wir auch im Bilde diese drei kretischen Heroinnen aufs engste verbunden zu einer diagonalen Gruppe, Phaidra auf der Schaukel, Ariadne ihr gegenüber, Prokris die Schaukel bewegend. Vier Figuren aus der Odyssee aber fehlen, Antiope, Alkmene, Epikaste, Lede; dafür sind in diesen Teil des Bildes, der sonst nur Frauen aus der Odyssee enthält, vier der Odyssee fremde Heroinnen eingesetzt, Auge, Thyia, Klytie und Ka'miro. An den drei letzten lässt sich nicht rütteln. Auge aber ist verdächtig; Polygnot konnte freilich aus anderer Dichtung oder mit besonderer uns unbekannter Beziehung oder nach eigenem Gefallen die berühmte Mutter des Telephos hier anbringen; erwägt man aber, wie leicht auch ein sorgfältiger und geübter Inschriftenleser ΑΥΛΗ und ΛΗΔΗ verwechseln konnte, erwägt man<sup>7)</sup> dass die fragliche Gestalt im Bilde mit Iphimedeia gepart ist, und dass es in der Odyssee heisst λ 298:

*καὶ Ἀήδην ἔιδον, τὴν Τυνδάρειω παράκοιτιν*

und weiter λ 503:

*τὴν δὲ μετ' Ἰφιμέδειαν Ἰλωῆος παράκοιτιν,*

bedenkt man, wie eng beide Heroinnen auch mythologisch zusammengehören, die eine als Geliebte des Zeus, die andere als die des Poseidon und beide als Mütter mächtiger Zwillingsbrüder, so ist, sollte ich meinen, die Vermutung nicht allzu kühn, dass die dargestellte Frau nicht Auge, sondern Lede war. Ist dies der Fall, so war der Schluss des Frauenkatalogs λ 281—332 vollständig illustriert, ebenso der Anfang λ 235—259;<sup>7)</sup> die Auslassung würde sich also auf das Mittelstück λ 260—280 beschränken; diese Partie enthält die Aufzählung thebanischer Heroinnen, der Antiope, Alkmene, Megara und Epikaste, von denen Polygnot nur Megara, (λ 269) aufgenommen hat. Dass diese Auslassung auf eine

<sup>6)</sup> Über die Frage, welchen speciellen Moment des Vorgangs Polygnot gemeint hat, ist S. 64 gehandelt.

<sup>7)</sup> Sehr nahe dem Richtigen kam F. Dümmler Rhein. Mus. XLV 183: über seine weiteren Folgerungen s. unten.

andere Recensio der Nekyia, in der der fragliche Abschnitt gefehlt hätte, zurückzuführen wäre, ist durch die bei Megara gemachte Ausnahme ausgeschlossen. Auch an eine bloss Willkürlichkeit des Polygnot zu denken fällt schwer; warum hätte er Eriphyle vor Epikaste, Tyro vor Antiope, Iphimedeia vor Alkmene bevorzugen sollen? Es müssen andere Motive, vermutlich politischer Art, gewesen sein, die die knidischen Stifter oder die Herren von Delphi auf den Ausschluss der thebanischen Heroinnen dringen liessen. Nun ist bekannt, dass Delphi von 458—447 in dem Besitz der Phoker, und diese mit den Thebanern bitter verfeindet waren. Schon Wilamowitz hat (Homer. Untersuchungen 223 A. 19) aus dem Ehrenplatz, den Schedios einnimmt, und aus der Anwesenheit des Phokos den Schluss gezogen, dass die Lesche vor 447 gemalt sein müsse. Das Fehlen der thebanischen Frauen tritt als willkommene Bestätigung hinzu. Die Leschebilder sind also jünger als die um 460 entstandenen Gemälde in der Poikile,<sup>8)</sup> nicht älter, wie man meistens wegen des mit Unrecht dem Simonides zugeschriebenen Epigramms der Iliupersis geglaubt hat, doch empfiehlt es sich mit Rücksicht auf das, was wir sonst von Polygnots Leben wissen, sie näher an 458 als 447 zu rücken, so dass sie dem Zeus von Olympia ungefähr gleichaltrig werden. Wenn unter den thebanischen Frauen Megara allein eine Ausnahme macht, so verdankt sie diese Bevorzugung wohl dem Umstand, dass man in ihr nicht sowohl die thebanische Königstochter und Gemahlin des Herakles, als die Eponyme der Stadt Megara sah, sowie sich die Anwesenheit von Autonoe und Aktaion im Innern des Hades vielleicht damit rechtfertigen lässt, dass man sie, die Gemahlin und den Sohn des Aristaios, als die Repräsentanten von Euböia betrachtete; auch der Umstand, dass Aktaion der Enkel des Apollon ist, könnte mitgesprochen haben.

Während bei den übrigen Heroinnen die Odyssee selbst über die Persönlichkeit hinreichenden Aufschluss giebt und bei Phaidra und Prokris ein Zweifel nicht möglich ist, muss bei Klymene und Maira die Frage aufgeworfen werden, welche Heroinnen dieses Namens nicht sowohl der Dichter der Odyssee als Polygnot eigentlich gemeint hat. Der gelehrte Commentar beantwortet die Frage beide Male mit Hilfe der Nosten. Danach soll Maira als Mädchen gestorben sein, aber die mit dem Namen des Pherekydes geschmückte Parallelerzählung der Odysseescholien, die sie zu einer Genossin der Artemis macht und von Zeus den Lokros gebären lässt, worauf sie die erzürnte Göttin erschießt, würde noch besser passen. Der Platz über Phokos wäre für die Mutter des Lokros besonders angemessen, und auch ihre Nachbarschaft mit dem Jäger Aktaion, dessen Tod gleichfalls Artemis bewirkt hat, würde eine sinnvolle Beziehung erhalten, beides zusammen aber erklären, warum sie Polygnot von den übrigen Heroinnen gesondert hier angebracht hat; doch lässt sich keine absolute Sicherheit gewinnen. Das aber darf behauptet werden, dass die Atlastohter Maira, auf die Paus. VIII 12, 7 den Odysseeverz bezieht, ebenso sicher ausgeschlossen ist als die Tochter des Ikarios.<sup>9)</sup>

<sup>8)</sup> S. Hermes XXV 421, vergl. Furtwängler 50. Berl. Wiuckelmausprogr. 162.

<sup>9)</sup> Vergl. über Maira die sorgfältige Zusammenstellung von E. Maass *Analecta Eratostheica* p. 124 ff., der jedoch an seiner dort geäußerten Ansicht, dass Polygnot mit der Maira den Sirius gemeint habe, jetzt bei gereifterem mythologischen Urteil wohl nicht mehr festhalten wird.

Klymene erklärt der Commentator mit Berufung auf die Nosten für die Tochter des Minyas, Gemahlin des Kephalos und Mutter des Iphiklos; die Richtigkeit dieser Auffassung vermögen wir nicht zu kontrollieren. An sich könnte man auch an die kretische Klymene, die Tochter des Katreus und Gemahlin des Nauplios denken (Apollod. II 1, 5, 14. III 2, 1), für die der Platz neben Prokris besonders passend wäre. Bei seiner Entscheidung für die Minyerin war der Verfasser des Commentars offenbar durch die Meinung beeinflusst, dass die abgekehrte Stellung von Prokris und Klymene eine feindselige Gesinnung bezeichnen sollte.

Auf den Frauenkatalog folgt in der Odyssee die Begegnung mit den alten Kriegsgefährten λ 385—565. Agamemnon kommt, und weiter Achilleus mit Patroklos, und endlich der ältere Aias. Polygnot hat die ersten drei im unteren Teil der rechten Abteilung angebracht, ist aber noch über die Odyssee hinausgegangen und hat den Kreis durch Hinzufügung anderer Helden, wie sie ihm die Dichtungen vom trojanischen Krieg boten, erweitert. Die Kyprien gaben den Protesilaos, Ilias und Aithiopsis den Antilochos, der eine dem Achill als Freund, der andere als Nachbar nahestehend, und endlich wurde aus localer Rücksicht der Führer der Phoker, Schedios, aus dem Schiffskatalog hinzugefügt. Der ältere Aias erscheint, wie er sich in der Nekyia von Achilleus abwendet, so auch hier von den Freunden des Odysseus abgesondert und mit seinen Gesinnungsgenossen gepaart; auch hier geht Polygnot über den Wortlaut der Nekyia hinaus und fügt den jüngern Aias und Thersites aus der Ilias, Palamedes wieder aus den Kyprien hinzu.

Auch Vertreter der Besiegten durften im Bilde nicht fehlen, wenn auch die Odyssee von ihnen schweigt, und so sehen wir denn als Gegenstück zur Achilleusgruppe die Haupthelden der Ilias und Aithiopsis, Hektor, Sarpedon, Paris, Penthesileia, Memnon. Man beachte wohl, dass für die Antehomerica lediglich die Kyprien, für die Posthomerica lediglich die Aithiopsis herangezogen ist, dagegen die kleine Ilias und ihre Helden gänzlich unberücksichtigt geblieben sind; so fehlt unter den Trojanern Eurypylos, dessen doch die Nekyia durch den Mund des Odysseus nachdrücklich gedenkt<sup>10)</sup> (λ 519), und Deiphobos, ein weiterer Beweis dafür, wie eng der Zusammenhang von Ilias und Aithiopsis im fünften Jahrhundert empfunden wurde,<sup>11)</sup> und auch für die Frage nach den poetischen Quellen der Iliupersis sehr beherzigenswert.

Aus dem Schluss der Nekyia, λ 567—627, der von Wilamowitz Homer. Unters. S. 142 ff. 199 ff. als orphische Interpolation erwiesen ist, hat Polygnot nur die Büsser Tityos, Tantalos, Sisyphos, aufgenommen, bei Tantalos die Version seiner thasischen Heimat mit der homerischen verbindend; weggelassen hat er aus einem unerfindlichen Grunde den Totenrichter Minos, und vielleicht aus demselben Motiv wie die thebanischen Heroinnen den Jäger Orion.

Noch drei weitere Figuren könnte man auf die Nekyia zurückzuführen versucht sein, Theseus und Peirithoos und Pero. Zwar sagt Odysseus nicht, dass er ihnen begegnet, sagt vielmehr von Theseus und Peirithoos ausdrücklich, dass er sie nicht gesehen habe, weil das zahllose Heer der Toten ihn mit fürchterlichem Geschrei umtobt und zur Rückkehr getrieben habe, λ 630 ff., und Pero wird

<sup>10)</sup> Darum würde es verkehrt sein, die Anwesenheit des Memnon auf λ 522 zurückzuführen zu wollen.

<sup>11)</sup> Vergl. Homerische Becher (50. Berl. Winkelmannsprogr.) S. 21 ff., Scenen der Ilias und Aithiopsis (XV. Hall. Winkelmannsprogr.).

nur bei der Begegnung mit ihrer Mutter Chloris *ἐν παρεμβάσει* erwähnt λ 287. Aber eben an diese Erwähnungen konnte ja Polygnot anknüpfen; doch macht das oben über Eurypylos Bemerkte diese Anknüpfung sehr unwahrscheinlich. Für Theseus und Peirithoos lässt sich überdies eine andere poetische Quelle nachweisen, und bei Pero wäre ihre Absonderung von den übrigen Frauen der homerischen Nekyia sehr auffallend. So wird man besser thun, diese drei Figuren denen zuzuzählen, die Polygnot nicht der Nekyia, beziehungsweise einem der drei oben genannten, zur Ergänzung herangezogenen Epen, sondern anderer Dichtung oder Tradition entnommen hat. Und deren finden wir noch eine grosse Anzahl. Da sind ausser Pero die Heroinen Thyia, Klytie und Kamiro, Autonoe, Kallisto, Nomia, ausser Theseus und Peirithoos die Heroen Phokos und Iaseus, Aktaion, Meleagros, Promedon, Pelias, ferner Thamyris, Marsyas und Olympos, Eurynomos, Charon nebst den Insassen seines Bootes Tellis und Kleoboia, endlich die Büsser, Oknos, der *πατραλοίας* und *ιερόσυλος* nebst ihren Peinigern, die sechs *ἀμύητοι*, im Ganzen 33, also fast die Hälfte aller Figuren. Die Frage, woher Polygnot diese Figuren entnommen habe, hat schon den gelehrten Commentator lebhaft beschäftigt. Er zieht vor allen zwei Epen heran, die gleichfalls eine Nekyia enthielten, die Nosten und die Minyas. Es ist nun zunächst gar nicht gesagt, obgleich es, soviel ich sehe, allgemein angenommen wird, dass die Nachrichten über Klymene und Maira, die im Verlauf des Commentars aus den Nosten gegeben werden, gerade der Nekyia dieses Gedichtes entnommen sind; beide Heroinen konnten auch in anderen Teilen der Dichtung und in anderem Zusammenhang vorkommen. Auf jeden Fall aber kommen diese beiden Heroinen auch in der Nekyia der Odyssee vor, so dass Polygnot nicht nötig hatte, sich an die Nosten zu wenden. Bei keiner der Figuren, die notorisch nicht aus der Odyssee stammen, werden die Nosten genannt, für keine von ihnen lässt sich die Herkunft aus ihnen erweisen, auch bei Eurynomos werden sie nur in negativem Sinne angeführt; hieraus folgt, dass sich die Nosten als Quelle Polygnots nicht erweisen lassen.

Zu einem wesentlich anderen Resultat ist vor einigen Jahren F. Dümmler gelangt (Rhein. Mus. XLV 178 ff.); indem er auf den genealogischen Zusammenhang zwischen λ 235—259. 281—297. 326. 7. hinweist, kommt er zu dem Resultat, dass diese Partien einst ein zusammenhängendes Ganze gebildet hätten und den Nosten entnommen seien, deren Nekyia nicht die Hadesfahrt des Odysseus, sondern die Ankunft des Agamemnon in der Unterwelt behandelt habe. Aus den Nosten und nicht aus der Odyssee habe auch Polygnot die in diesen Partien erwähnten Heroinen, also Tyro, Chloris, Pero, Maira, Klymene und Eriphyle entnommen. Ja, er ist geneigt zu glauben, dass Polygnot unter der Nekyia des λ gewissermassen die der Nosten gemalt habe. Ich will einmal Dümmler alle seine Voraussetzungen zugeben, die Nekyia der Nosten soll nicht, wie mir mit Wilamowitz a. a. O. S. 176 das Wahrscheinlichste ist,<sup>12)</sup> die *κατάβασις Ὀδυσσεύως*, sie soll die Ankunft des Agamemnon behandelt haben, und die von Dümmler bezeichneten Odysseeverse sollen dort entweder ihren Platz oder ihr Vorbild gehabt haben, was folgt daraus für Polygnot? Dass er den Heroinkatalog der

<sup>12)</sup> Auf die schwierige Frage nach den Quellen der Nekyia brauche ich nicht einzugehen, da Polygnot, wie oben gezeigt, sie ganz in derselben Gestalt las, wie wir. Wenn Klymene und Maira auch in den Nosten bei Gelegenheit der Hadesfahrt erwähnt wurden, so ist es ebenso möglich, dass der Dichter der Nosten den Odysseevers erweiterte und ausmalte, wie umgekehrt, dass der Dichter der Odyssee den ausführlichen Bericht der Nosten in einen Vers zusammenzog.

(Odyssee gekannt und benutzt hat, wird doch Dümmler selbst nicht in Abrede stellen; denn auch bei seiner Annahme müssten doch Megara, Iphimedeia, Phaidra, Prokris und Ariadne der Odyssee entnommen sein; und wie sehr sich Polygnot auch in der Gruppierung durch Homer beeinflussen liess, ist oben gezeigt. Sollen nun damals die angeblich den Nosten nachgebildeten Parteen noch nicht in der Odyssee gestanden haben? Wann sollen sie denn hineingekommen sein? Standen sie aber in der Odyssee, warum hätte dann Polygnot diese seine naturgemäss nächste Quelle verschmähen und sich an die Nosten wenden sollen, die ihm absolut nicht mehr boten, als jene? Und würden wir dann nicht zu der Erwartung berechtigt sein, dass diese innerlich zusammengehörigen und derselben Dichtung entnommenen Frauen auch zusammen gruppiert worden wären, wie Ariadne, Phaidra und Prokris? Diese Forderung stellt denn auch Dümmler selbst mit vollem Recht: „Die Vorlage erfordert durchaus, dass die von Tyro abstammenden Heroinen zusammen sichtbar sind, wie Polygnot sie gemalt hatte“. Aber Polygnot hat sie eben nicht so gemalt. Wol sitzt Tyro neben ihrer Ururenkelin Eriphyle und steht diese über der doch kaum zum Geschlecht zu rechnenden Klymene; aber Tyros Schwiegertochter Chloris sitzt schon weiter von ihr ab, ebenso weit die gleichfalls kaum zur Verwandtschaft gehörige Maira, und Tyros Enkelin Pero vollends hat ihren Platz an anderen Ende des Bildes, weit, ganz weit entfernt von Mutter und Grossmutter. Wäre es Dümmler gelungen, auch nur für eine der nicht in der Nekyia erwähnten Heroinen den Nachweis zu führen, dass sie in den Nosten vorkam, so liesse sich über die Frage eher reden. Aber dieser Nachweis ist nicht erbracht, er lässt sich nicht erbringen, und so bleibt es dabei, Benutzung der Nosten durch Polygnot ist unerweislich.<sup>13)</sup>

Ganz anders steht die Sache bei der Minyas. In ihr war nicht nur der Totenschiffer Charon, sondern auch Thamyris als Büsser und Theseus und Peirithoos wahrscheinlich ebenfalls als Büsser erwähnt, und ausserdem war Meleagers Tod erzählt, ob bei der Beschreibung der Unterwelt oder in anderem Zusammenhang, muss freilich zunächst ungewiss bleiben. Das sind fünf Figuren, die wir bei Polygnot wieder finden, ohne dass sie in der Odyssee erwähnt wären. Mit Recht hat der Schluss des alten Commentators, dass Polygnot die Minyas gekannt und benutzt habe, auch bei den Neueren allgemeine Billigung gefunden. War dies aber der Fall, so ist die Frage berechtigt, ob sich die Benutzung nur auf diese fünf Figuren beschränkte. Hier hat, den Spuren K. O. Müllers folgend, vor Allem Wilamowitz in seinen Homerischen Untersuchungen S. 222 ff. den Weg gebahnt; des Orpheus *κατάβασις εἰς Ἄιδου* wird, wie die Minyas, einem Prodikos zugeschrieben; der Schluss, den O. Müller und Wilamowitz gezogen haben, dass beidemale dasselbe Gedicht gemeint sei, ist im Grunde unabweisbar.<sup>14)</sup> Nur möchte ich nicht glauben, dass Minyas und *κατάβασις εἰς Ἄιδου* identisch sind; die *κατάβασις* war ein Teil der Minyas, ihre Nekyia, von Orpheus vorgetragen und daher später unter seinen Werken aufgezählt. Damit ist vor allem eine wichtige Figur für die Minyas gewonnen, Orpheus, und wir

<sup>13)</sup> Vergl. über Dümmlers Hypothese auch G. Ettig *Acheruntica* (Leipz. Stud. XIII 281 a 2) und Bethe *Thebanische Heldenlieder* S. 4 A. 9.

<sup>14)</sup> Rohdes Widerspruch (*Psyche* 278, 2) beschränkt sich im Grund auf reine Negation; Ettigs Einwand a. a. O. S. 284 ist von Wilamowitz S. 227 schon im Voraus entkräftet: „Dass Prokritos drei Vaterländer hat, wird nicht leicht einen Verständigen beirren“.

können jetzt ahnen, warum ihm Polygnot einen so hervorragenden Platz gegeben hat. Da nun der unterhalb Orpheus und offenbar in enger Beziehung zu diesem angebrachte Thamyris erwiesenermassen der Minyas entnommen ist, so liegt die Frage allerdings sehr nahe, ob nicht die hier im Centrum der zweiten Abteilung vereinigten Personen, soweit sie nicht der Odyssee und den Epen vom Krieg um Ilion entstammen, auf die Minyas zurückzuführen sind. Auszuscheiden ist von vornherein Promedon, dessen Name nach den Bemerkungen des Commentars in der Minyas nicht gestanden haben kann. Dagegen hat Wilamowitz den Minyer Pelias mit höchster Wahrscheinlichkeit der Minyas zugeteilt. Der ganz besonders hervorragende Platz, den ihm Polygnot angewiesen hat, muss in dieser Dichtung begründet gewesen sein; er würde sich verstehen lassen, wenn Orpheus, wie Wilamowitz vorschlägt, seine *κατάβασις* bei des Pelias Leichenfeier, oder woran man auch denken könnte, vor dem lebenden Pelias, etwa vor der Abfahrt der Argo oder bei der Hochzeit der Alkestis, vorgetragen hätte. Auch Pero, des Pelias Nichte, wird man vermutungsweise der Minyas zuteilen dürfen. Marsyas und Olympos, sowie die, wie oben gezeigt, wahrscheinlich zu beiden gehörige Nymphe Nomia wird man sich auch in der Dichtung gerne mit Thamyris gegensätzlich verbunden denken. Jedenfalls wird man für die immerhin der gewöhnlichen Vorstellung ferner liegende Anwesenheit des Silens und der Nymphe im Hades den Vorgang eines Dichters voraussetzen dürfen. Wenn die Erzählung von Meleagros Tod auch zur *κατάβασις* gehörte, Orpheus also im Hades mit ihm zusammentraf, so liegt es nahe, auch seine Nachbarin Kallisto und die entsprechende Jägergruppe der anderen Seite, Aktaion und Autonoe, auf dasselbe Gedicht zurückzuführen. Ein innerlicher Zusammenhang, auch abgesehen von der Liebe zur Jagd, ist ja leicht zu erkennen; alle haben sie durch den Groll der Artemis, beziehungsweise der Artemis und des Apollon, den Tod gefunden; und da dasselbe von Amphion und Orion gilt, die gleichfalls in der Nekyia der Minyas vorkamen (Paus. IX 5,8 s. oben S. 16 *ΠΑΡΑΛΙΠΟΜΕΝΑ*; Philodem *π. εὐσεβείας* p. 7 G.), so ist die Vermutung nicht allzu gewagt, dass die Aufzählung der von Artemis getöteten Heroen einen besonderen Abschnitt der *κατάβασις* gebildet habe. Trug Orpheus das Lied bei Alkestis Hochzeit vor, so lag darin noch eine besonders warnende Mahnung. Doch muss anderseitig zugestanden werden, dass Polygnot die Jägergruppen auch ohne dichterischen Vorgang lediglich auf Grund der religiösen Vorstellung von den *κύνες* und *κυνηγέται* im Hades anbringen konnte.

Von den Gestalten der linken Abteilung entstammen Theseus und Peirithoos und der Totenschiffer Charon sicher der Minyas. Damit ist aber der Kreis der Figuren, die sich auf dies Gedicht zurückführen lassen, erschöpft. Denn dass Oknos episch sei, lässt sich nicht erweisen, und dass er in der Minyas vorgekommen sei, ist um deswillen sehr unwahrscheinlich, weil diese in dem gerade hier ziemlich ausführlich excerpierten Commentar nicht erwähnt wird. Auch für die *ἀμύητοι* bedurfte es keiner poetischen Quelle, wengleich die Möglichkeit, dass sie in der *κατάβασις Ὀρφέως* erwähnt waren, nicht in Abrede gestellt werden soll.

Die Nekyia der Odyssee, die Kyprien, die Ilias, die Aithiopsis, die Minyas, das sind also die von Polygnot nachweisbar benutzten poetischen Quellen. Was nun an Figuren noch übrig ist, darin dürfen wir Beziehungen persönlicher und localer Art erwarten, Beziehungen auf Delphi, auf die knidischen Stifter, auf den Maler selbst.

Die schöne Künstlersignatur, die Polygnot diesem Bilde an Stelle des auf der Iliupersis angebrachten Epigramms in den Repräsentanten der Vorzeit seiner Heimat, Tellis und Kleoboia, gegeben hat, ist vielfach und mit Recht bewundert worden.

Beziehung auf Delphi oder richtiger auf Phokis haben wir schon oben darin constatirt, dass dem Phokerführer Schedios die Stelle unmittelbar vor Orpheus eingeräumt ist; auch kränzt ihn die charakteristische Pflanze des Parnas. Recht eigentlich aber als Repräsentantin von Delphi stellt sich Thyia, die Tochter des Kastalios, dar, mag sie sich nun Polygnot, wie der gelehrte Commentator glaubt, als Geliebte des Poseidon oder, was mir wahrscheinlicher ist, nach der Hesiodischen Version als Geliebte des Zeus gedacht haben. In der linken Abteilung des Bildes nimmt sie einen ähnlichen Platz nahe dem Centrum ein, wie Schedios in der rechten. Recht wie eine Localnymphe sitzt sie am Boden, und hält nach Art der Localgottheiten Chloris im Schooss, wie Nemea in dem Bilde von Aglaophon, dem Neffen Polygnots, den Alkibiades hielt und die noch unbenannte Göttin (Eleusis?) im Westgiebel des Parthenon den von Löscheke als Herakles gedeuteten Jüngling.

Aber wo bleiben die Stifter, wo bleibt Knidos, dessen Vertretung auf dem Bilde Wilamowitz, (Homer. Unters. S. 229 A. 19) mit vollem Recht fordert? Die bestimmte Antwort auf diese Frage wird durch die Dunkelheit, in die die Sagen und Heroen von Knidos gehüllt sind, ausserordentlich erschwert. Aber ich denke, es ist nur das Facit einer einfachen Rechnung, wenn wir die Vertreter von Knidos in den beiden noch allein übrigen Gruppen suchen, die sich weder einer der genannten poetischen Quellen zuweisen noch aus localen oder persönlichen Bezügen erklären lassen, Klytie und Kamiro, Phokos und Iaseus.

Dass es eine Überlieferung gab, nach der Klytie und Kamiro Töchter des Pandareos waren, müssen wir dem gelehrten Commentar einfach glauben. Kamiro ist selbstverständlich die Eponyme der rhodischen Stadt Kamiros, Klytie ist aus Theokrit VII 5 als Stammutter von Kos bekannt, freilich nach den Scholien nicht die Tochter des Pandareos, sondern die des Merops.<sup>15)</sup> Da haben wir die beiden grossen Nachbarinseln von Knidos, mit denen es durch den Cult des triopischen Apollon verbunden ist.<sup>16)</sup> Und der Vater Pandareos — diese eine wichtige Notiz hat Pausanias noch glücklicherweise aus dem gelehrten Commentar erhalten — war aus Kreta. Hier greift nun in überraschender Weise ein Zeugnis ein, auf das mich Wilamowitz aufmerksam macht. In den von Sakkelion veröffentlichten patmischen Demosthenes-Scholien lesen wir zur Erklärung des apollinischen Beinamens *Δελφίνιος* Bull. de corr. hell. I 1877 p. 138 *οὕτω δὲ ὁ θεὸς ἐκλήθη, ὅτι ὥφθη τοῖς ἀπὸ Κρήτης Κνιδίοις ἐπὶ μαντείαν πλέουσιν εἰς Δελφοὺς μεταβαλὼν τὴν μορφήν εἰς δελφίνα*. Aus Kreta also leiteten sich die Knidier ab, und wir können nun constatieren, dass wenigstens nach der von Polygnot befolgten Version Pandareos einer der Träger dieser Verbindung zwischen Kreta und Knidos war. Aphrodite erzieht die Mädchen, d. h. sie wachsen in ihrem berühmten Tempel in Knidos auf, bis sie ein früher Tod, die Harpyien, wie wir sie auf dem Grabdenkmal von Xanthos finden, dahinrafft. Daneben muss es dann aber noch eine andere Version

<sup>15)</sup> Vergl. H. Dibbelt Quaestiones Coae mythologicae (Diss. Gryphisw. 1891) p. 11 s.

<sup>16)</sup> S. Herodot I 14. Lindos Jalyos Kamiros Kos Knidos bildeten bekanntlich damals die um das Triopion vereinte dorische Pentapolis.

gegeben haben, nach der sie erwachsen und die eine nach Kos, die andere nach Rhodos gelangen, um dort Städtegründerinnen und Ahnfrauen der Königsgeschlechter zu werden. Das lehren einfach die Namen. Auch die in den Odysseescholien überlieferte Version steht übrigens der knidischen nicht so fern, wie man zunächst glauben möchte. Von den drei dort bezeugten Namen Aedon, Kleothera, Merope weist der letzte augenscheinlich nach Kos; Merope entspricht somit der Klytie, die ja nach anderer Version Tochter des Merops war; danach liegt es nahe, auch Kleothera mit Kamiro gleichzusetzen, wenn ich auch eine Beziehung des Namens zu rhodischen Culten oder Sagen im Augenblick nicht nachzuweisen vermag.

Weiter aber lehrt das Demosthenescholion, dass sich die Knidier mit den kretischen Priestern des homerischen Apollohymnos (V. 388—544) identifizierten. Die Knidier rechneten sich also zum alten dorischen Adel, sie rühmten sich alter und intimer Beziehungen zu Delphi, und gewiss waren es, wie Wilamowitz treffend bemerkt, eben diese Beziehungen, zu deren Bethätigung oder Erneuerung sie die Lesche erbauten, die durch Polygnots Schöpfungen unsterblich geworden ist. Man begreift jetzt, warum die Vertreterinnen der kretischen Herkunft auf dem Gemälde einen so hervorragenden Platz einnahmen.

Und Phokos und Iaseus? Sollte wirklich die Gruppe das bedeutet haben, was der Commentar auf Grund einer *ιστορία*, deren Herkunft wir nicht mehr kontrollieren können, annimmt? Sollte sie das Wiedersehen zweier Freunde im Hades darstellen? Ganz ohne unser Zuthun ist die Gruppe gerade in das Centrum der gesamten Bildfläche gekommen; wir dürfen daraus entnehmen, dass sie von ganz besonderer Bedeutung war. Phokos ist unzweifelhaft der Repräsentant von Phokis. Der Ring, der schwerlich in der *ιστορία* gegeben war, sondern um der Gruppe willen als eins der Geschenke, die Iaseus dem Phokos gab, postuliert wird, gemahnt an die Symbola der Gastfreunde. In Iaseus dürfen wir daher den Vertreter von Knidos erwarten. Ich hatte anfänglich geglaubt, dass  $\text{I}\alpha\text{S}\epsilon\text{Y}\Sigma$  für  $\text{N}\text{I}\text{R}\epsilon\text{Y}\Sigma$  verlesen sei, und dass dieser homerische Held, der Herr von Syme, den die spätere Mythographie zugleich zum König von Knidos macht (Diod. V 53), hier als mythischer Repräsentant der Stifter erscheine. Aber eine andere Auffassung liegt näher und erscheint mir darum jetzt plausibler. Hellanikos (fr. 37, vergl. Paus. II 16, 1) kennt Iasos als Bruder des Pelasgos und Sohn des Triopas. Triopas aber ist nach Pausanias X 11, 1 der Gründer von Knidos, der Stifter des berühmten Apollonheiligtums auf dem Triopion; sein Sohn also war vor Allem berufen, die Verbindung des delphischen mit dem triopischen Gotte anzuknüpfen oder zu erneuern. Dass unsere lückenhafte Überlieferung den Triopas-Sohn Iaseus nur in der Peloponnes, in Argos und Elis, kennt, wird keinen Urteilsfähigen beirren, dass man ihn auch in Karien gekannt haben muss, dafür giebt schon die Stadt Iasos genügende Bürgschaft. Iaseus und Phokos bilden also ganz eigentlich die die Stiftung der Lesche symbolisierende Gruppe, bei der es nun allerdings wahrscheinlicher ist, dass Iaseus den Ring gegeben hat, als dass er ihn, wie Pausanias meint, in Empfang nehmen will.

Hiermit schliesst die Quellenanalyse ab; denn über Promedon und Eurynomos eine Vermutung zu äussern, die über das S. 60 f. 66 f. Gesagte hinausginge, wage ich nicht. Aber ehe wir die Summe aus unsern Betrachtungen ziehen, muss noch die Frage aufgeworfen und zu lösen versucht werden, wie sich Polygnot die Topographie des Hades dachte, beziehungsweise ob er sich überhaupt

ein klares Bild von der Örtlichkeit gemacht hat. Wollte er dies, so stiess er von vornherein auf die Schwierigkeit, dass seine beiden poetischen Hauptquellen, Odyssee und Minyas, sich den Zugang zur Unterwelt verschieden dachten. Die Minyas kennt den Charon und den Totenfluss, den die Verstorbenen passieren müssen; die Odyssee kennt zwar auch den Acheron, ja seine Nebenflüsse Pyriphlegethon und Kokytos, aber weder braucht sie Odysseus zu überschreiten, noch thun es die Schatten, als sie sich der Grube nahen. Polygnot scheint diese Schwierigkeit so gelöst zu haben, dass er sich einen doppelten Zugang zur Unterwelt dachte, den einen, den alle Verstorbenen passieren müssen über den Acheron, oder wie wir mit Aufgabe dieser von Pausanias beliebten Bezeichnung wohl richtiger sagen müssen, über den Totensee, die *λίμνη*; den andern über einen niedrigen Hügel, von dem man zwar das Reich der Toten erblickt, aber es nicht betreten kann, während die Toten selbst den Hügel betreten dürfen. Diesen Hügel also hat Odysseus erstiegen, hier gräbt er die Opfergrube, hier bringen seine Gefährten die Opfertiere herbei. Es ist übrigens möglich, dass diese Vorstellung schon in der Minyas vorgebildet war; denn wenn es dort von Theseus und Peirithoos heisst, sie hätten den Totenkahn nicht am Seeufer gefunden, so müssen sie auf anderem Wege in die Unterwelt eingedrungen sein. Es ist daher vielleicht nicht ein blosser Scherz, sondern eine Reminiscenz an diese Vorstellung, wenn in den Fröschen Xanthias angewiesen wird, um die *λίμνη* herumzulaufen. Sehr gut passt ferner zu unserer Annahme, dass Theseus und Peirithoos, die lebend in den Hades hinabgestiegen sind, auf demselben Hügel wie Odysseus erscheinen. Diesseits der *λίμνη*, also nach der Oberwelt hin, befindet sich der tiefe Schlamm mit dem *πατραλοίας* und dem *ιερόσυλος*, der *βόρβορος πολύς* und das *σκάβρ ἀείνων* der Frösche, vergl. auch Plat. Phaed. 69 C. d. re publ. II 363 D; Plutarch de anima fr. 6, 2. Zwischen der *λίμνη* und dem Hügel erhebt sich der „Heroinnenberg“, wie wir ihn kurz benennen wollen. Auf seinem Gipfel sitzt der Oknos, an seinem Abhang lagert der Todesdämon Eurynomos, in einer seiner Schluchten liegt Tityos gefesselt. Nur durch eine schmale Erhöhung hängt mit ihm der grössere „Heroenberg“ zusammen; auch in ihn ist eine Schlucht eingeschnitten, durch die die Uneingeweihten ihre ewig einförmige Bahn wandeln zum Abhang, wo das Fass steht, wo Sisyphos seinen Stein wälzt und unter einer Aushöhlung des Felsens Tantalos büsset.

Der Auftrag, den die Knidier dem Polygnot erteilten, wird ohne Zweifel gelautet haben, ein Bild aus der Ilias und eins aus der Odyssee. Dieser Aufgabe ist er im höchsten Sinne gerecht geworden. Obgleich er für das erste Bild nicht eine Episode der Ilias, sondern den erst in den Fortsetzungen der Ilias geschilderten Ausgang des ganzen Krieges wählte, es ist doch die Ilias, die er gemalt hat. Und bei dem zweiten Bilde beschränkte er sich nicht auf die Odyssee, sondern benutzte in weitem Umfange ein Gedicht, das von zwei früheren Hadesfahrten erzählte und in diesen die wirksamsten Gegenstücke zu dem kühnen Unternehmen des Odysseus bot. Die „frevelhaften Stürmer der Unterwelt“, Theseus und Peirithoos, denen die Rückkehr in die Oberwelt auf ewig versagt ist, brachte er sinnvoll unmittelbar unter Odysseus an, dem die Rückkehr gelingen soll. Recht eigentlich als Vorbild des Odysseus setzt er Orpheus in das Centrum der zweiten Abteilung. Auch er war einst aus frommem Antrieb, wie jetzt Odysseus, lebend zur Unterwelt gestiegen, um seine Gattin wiederzugewinnen; denn dass dies auch im Epos das Motiv der *κατά-*

*βασις* war, bleibt doch immer das Wahrscheinlichste.<sup>17)</sup> Auch er hat, wie es Odysseus wird, die Rückkehr zur Oberwelt wiedergefunden und hat dort oben den Sterblichen gesungen, was er drunten geschaut. Nach seinem Tode ist er dann zum zweiten Mal in die Unterwelt hinabgestiegen und weilt jetzt hochgeehrt unter den Toten. Und ein gleiches Los erwartet Odysseus, denn nicht düster und dumpf, wie Homer sie schildert, malt Polygnot die Unterwelt, nicht schattenhaft, „ohne Körper, ohne Leben, ohne Bewusstsein, leidlos und freudlos, nichtig“ ihre Bewohner. Schon der Gegensatz zu den *ἀμύητοι*, denen Polygnot, der gewiss selbst der eleusinischen Mysterien teilhaftig war, einen so breiten Raum gegönnt hat, schliesst diese Auffassung aus. Polygnots Heroen treiben, was sie im Leben erfreut, auch im Schattenreich, sie spielen und jagen, und Orpheus singt ihnen das hohe Lied von der Unsterblichkeit.

---

<sup>17)</sup> Siehe v. Wilamowitz Homer. Unters. S. 224.

