

Ueber ein
in den Besitz des königl. Antiquariums
übergegangenes
s i l b e r n e s G e f ä s s
mit Darstellungen
aus der griechischen Heroengeschichte.

Vorgetragen
in der Sitzung der ersten Classe der k. Akademie der Wissen-
schaften am 4. Juni 1848

von

Friedr. Thiersch.

Mit einem Kupferstiche.

aus der griechischen Heroengeschichte.
mit Darstellungen
silbernes Gefäß
übergegangenes
in den Besitz des k. k. Hofmuseums
über ein

Vorgelesen
in der Sitzung der ersten Classe der k. Akademie der Wissen-
schaften am 4. Juni 1848

von
Friedr. Thiersch.

Mit einem Kupferstiche.

bei näherem im Auftrage des historischen Vereins durch den königl.
 k. k. Antiquarischen Herrn Gerstner über Herkunft und Besitzer dieses
 Kunstwerkes eingeleiteten Nachforschungen zeigte sich, dass
 in den Besitz des königlichen Antiquariums übergegangenes
silbernes Gefäss
 mit Darstellungen
 aus der griechischen Heroengeschichte.

Vorgetragen
 in der Sitzung der ersten Classe der k. Akademie der Wissen-
 schaften am 4. Juni 1848
 von
Friedr. Thiersch.

Zu Anfange des gegenwärtigen Jahres (1848) gelangte zu
 Kunde des historischen Vereins von Schwaben und Neuburg ein
 silbernes Gefäss, welches ringsum mit Relieffiguren geschmückt und
 in den Besitz des Gold- und Silberarbeiters Hrn. *Peter Constantin*
 zu Ingolstadt übergegangen sey, mit der wiewohl noch unbeglau-
 bigten Meldung, dass es von einem Bauer zu Manching, Land-
 gerichts Neuburg, beim Ackern auf seinem Felde wäre gefunden
 worden, und mit dem Ansinnen an den historischen Verein, dasselbe
 für seine Sammlungen käuflich zu erwerben.

Die Angabe des Fundorts schien dadurch beglaubigt zu werden,
 dass bei Manching, wie Hr. Regierungsdirector v. *Raiser* in seiner
 sehr schätzbaren und reichhaltigen Schrift: „Der Oberdonaukreis
 unter den Römern“ Thl. III, p. 44 mit der ihm eigenen Sachkunde
 gezeigt hat, der aus dem *Antoninischen Itinerar* und der *Notitia*
Imperii bekannte Römerort Valladum gewesen und die Gegend um-
 her durch Reste des römischen Alterthums und als Fundort von
 Münzen und anderen antiken Merkwürdigkeiten berühmt ist. Indess

bei näheren im Auftrage des historischen Vereins durch den königl. Landrichter Herrn *Gerstner* über Herkunft und Besitzer dieses Kunstwerkes eingeleiteten amtlichen Erhebungen zeigte sich, dass Hr. Constantin dasselbe nicht von einem Bauer aus Manching, sondern von einem Mithürger in Ingolstadt, dem Glockengiesser Hrn. *Pascolini*, erworben hatte. Dieser hatte ihm die Vase nach dem Silberwerth bei einer mit ihm gepflogenen Abrechnung für 41 fl. überlassen. Hr. Pascolini aber erklärte, er habe das Gefäß aus der Verlassenschaft seines erst vor einem Jahre zu Eichstädt verstorbenen Bruders, welcher das gleiche Geschäft wie er getrieben, mit anderen Metallstücken unter alter Glockenspeise, demnach durch Erbschaft als rechtmässiges Eigenthum bekommen. In der Meinung, dass es aus Messing bestehe, habe er es seinem Lehrling zum Behuf des Zerschlagens und Einschmelzens übergeben. Dieser nun bemerkte beim Anfange des Zerschlagens, dass das Gefäß von Silber sey, und durch diesen Umstand erst wurde man veranlasst, es näher zu betrachten und die Figuren wahrzunehmen, mit denen es geschmückt ist.

Wir hielten für nöthig, diese Notizen über die letzten Schicksale eines Werkes, das sich beim ersten Anblick sogleich als eines der edelsten Erzeugnisse der griechischen Törentik ankündigt, hier näher anzugeben, nicht nur weil in ihnen ein neuer Beweis vorliegt, wie nahe dem Untergange solche kostbare Werke des Alterthums selbst in unserer Zeit durch Unachtsamkeit oder Unkunde können gebracht werden, sondern auch weil sie auf die Herkunft desselben hindeuten. Mit Recht bemerkt Hr. Gerstner in seinem Schreiben (Ingolstadt 29. Jänner) an den Hrn. Regierungsdirector v. Raiser: „Die Vase werde von einem der säkularisirten eichstädtischen Klöster stammen, wo man sie wahrscheinlich als kirchliches Geräth, etwa als Weihrauchgefäß, gebraucht oder als Antiquität aufbewahrt habe. Bekanntlich seyen sämtliche Effecten der Klöster Redderf,

Maria-Stein, der Dominikaner u. a. im Jahre 1805/6 öffentlich verkauft und nach allen Seiten hin zerstreut worden.“ Auch erklärt sich aus ihrem letzten Schicksale der gegenwärtige schadhafte Zustand der Vase. Der untere Theil der Hauptgruppe ist fast ganz zerstört; nur die hinter der Hauptfigur am Boden mit zurückgebundenen Händen sitzende Figur hat sich davon erhalten, und zwar als Bruchstück, das die Aufmerksamkeit des darauf schlagenden jungen Glockengiessers auf sich zog und dadurch gerettet wurde. An diese Lücke schliessen sich die drei anderen kleineren der rechts gezeichneten Gruppe, die zum Glück in der Grundfläche liegen, und von denen nur zwei Figuren unwesentlich beschädigt sind. Die Brüche sind überall frisch, auch an dem grösstentheils verschwundenen Boden des Gefässes, dessen Ueberreste Spuren von mehreren im Kreise laufenden Vertiefungen zeigen, mit denen er verziert war. Es besteht darum wohl kein Zweifel, dass das Gefäss bis dahin sich ganz erhalten hatte, und nur erst durch den Hammer jenes Knaben zu seinen gegenwärtigen Beschädigungen gekommen ist. Das von ihm eingelieferte Bruchstück N. 14 ist in der Zeichnung an der Stelle eingefügt, in die es genau einpasst.

Der historische Verein von Augsburg hatte gleich auf die erste Kunde die Einsendung des Gefässes begehrt und von dem Besitzer erhalten. Zum Ankauf desselben war er um so mehr geneigt, als dieser leicht zu erwirken stand, wenn das Gefäss in der That beim Pflügen ausgeackert worden war. Es konnte dann von der öffentlichen Behörde um den Metallwerth erworben werden, zu dem gewöhnlich als Entschädigung des Finders noch ein mässiger Zusatz als Honorar bewilligt wird. Dagegen machte Hr. Constantin, der indess den Werth des Kunstwerkes erkannt hatte, sein Recht als Besitzer an einem Gegenstande geltend, den er in gesetzlicher Weise aus der Erbschaft eines Mitbürgers erworben hatte. Er werde darum die Sache an S. Majestät den König Ludwig brin-

gen, den Verkauf des Gefässes für die königl. Sammlung beantragen, und vorbehaltlich seiner Zustimmung die Schätzung nur dem Conservator desselben anvertrauen. So gelangte das Gefäss nach München. Durch höchstes Ministerialrescript vom 6. Februar wurde die Akademie aufgefordert, darüber zu berichten. Ehe dieses geschah, trat ich mit Hrn. Constantin über die Bestimmung der Kaufsumme in brieflichen Verkehr, schrieb ihm, dass, wenn das Gefäss unverletzt geblieben, ich seinen Werth auf 100 Ducaten schätzen würde und ihn auf 75 stelle, da es so beträchtliche Beschädigungen erlitten habe. Auf diese Schätzung hin, mit welcher Hr. Constantin sich einverstanden erklärte, wurde der Kauf eingeleitet, vom königl. Ministerium des Innern für Cultus und Unterricht unterm 9. Mai genehmigt und sofort vollzogen.

Die ursprüngliche Bestimmung des Gefässes unterliegt wohl keinem Zweifel. Es zeigt einen einfachen „Weitling“, und die schlichteste Form der Becher, welche unter dem Namen σκύφος, δέπας begriffen werden und ebenso an Grösse, wie an Gestalt und Ausstattung mit Untersatz und Henkeln oder Ohren (ὠτὰ) verschieden waren. Athenäus, welcher (XI. S. 498 A. ff.) davon ausführliche Nachricht gibt, führt als poetische Form σκύφος, σκύφωμα, σκύφειον δέπας, und für den mit Henkeln σκύφος ὠτόεις an, erwähnt solcher Geschirre aus Holz, Gold und Silber, und unterlässt nicht zu bemerken, dass ursprünglich die Trinkgeschirre der Hirten und Bauern so genannt wurden, die einfachsten nämlich, bis die Kunst sich ihrer bemächtigte und die feineren Formen bildete, von denen unten zwei Arten: der σκύφος βοιωτικός und Ἡρακλειωτικός, mit dem Ἡρακλειος ἀνάδεσμος zur Erwähnung kommen werden. Exemplare aus Silber haben sich mehrere erhalten, wie der einfache kleine Becher mit der Apotheose des Homer im bourbonischen Museum, und der schlanke mit Henkeln in der Bibliothek der Familie Corsini zu Rom, und andere, die in Paris und Petersburg aufbewahrt werden.

Der untere Rand zeigt eine Hohlkehle mit starker wulstähnlicher Erhöhung am Boden und einer feineren Linie, auf welcher die Figuren der Gruppe rechts neben dem Schilde stehen. Unter der Gruppe links dem Schilde ist diese Erhöhung ungleich, was für die Erklärung des Pokals nicht ganz ohne Bedeutung ist. Der obere Rand ist wulstähnlich übergebogen und wird in der Tiefe durch ein etwas eingebogenes Stäbchen geschlossen. Die beiden Ränder sowohl als die am meisten hervorstehenden Theile der Figuren zeigen dadurch, dass sie zum Theile bedeutend abgegriffen sind, von dem langen und häufigen Gebrauche dieses Trinkgeräthes; doch hat derselbe ihrem Werthe keinen wesentlichen Abbruch gethan, wie von andern Silbergefäßen solcher Art Plinius erwähnt (XXXIII, c. 12. S. 55 § 157): usque adeo attritis caelaturis, ne figura discerni possit, auctoritas constat.

Die Figuren zeigen fast ohne Ausnahme noch die volle Modellirung ihrer Glieder; nur die Gesichtszüge sind bei vielen nicht unbedeutend abgerieben; doch tritt auch hier aus dem, was noch übrig ist, der ursprüngliche Charakter fast überall noch deutlich hervor. Ueber die Art seiner Verfertigung äusserte sich nach einem den Acten beiliegenden Bericht des historischen Vereins von Augsburg Hr. *Hundertpfund*, ein hochgeachteter Maler daselbst, nicht ohne Grund dahin, dass die Figuren weder gegossen noch getrieben, sondern frei ausgeschnitten seyen; man sehe dieses besonders aus dem eingewickelten Kinde der aufrecht stehenden Frau und dem Schilde mit den vier kleinen Figuren. Die Arbeit selbst geschah wie bei den geschnittenen Steinen mit Hilfe der Drehscheibe, des *τόρνος*, und des Aus- und Abschleifens (*τορεύειν*), wovon die Toreutik (*τορευτική τέχνη*, caelatura) ihren Namen hat. Die Stifte oder Bohrer (*terebrae*), deren der Künstler beim Schneiden sich bedient, enden nach dem Bedürfniss der Arbeit in eine Spitze, einen Bart, eine gerade oder gebogene Scheibe und werden mit einem Rad in Ver-

bindung gebracht, das von der um die Drehscheibe geschlungenen Schnur beim Umdrehen derselben wie das Spinnrad in rasche Bewegung gesetzt wird, und wie dieses die Spuhle, so die eingefügten terebrae dreht (terebrarum fervor bei Plinius). Bei geschnittenen Steinen mussten die terebrae wegen der Härte des Stoffes das Ganze verrichten, bei Metallen war es leicht, mit freier Hand in dem Feinen nachzuhelfen. Die stärksten Erhöhungen waren, wie es Hrn. Hundertpfund nicht entgangen ist, aufgelöthet, und wurden durch Schnitt und Abdrehen dann mit den übrigen Stücken in Harmonie gesetzt. An einigen Stellen, wie am linken Schenkel und am Kopfe des als Bruchstück erhaltenen Kriegers ist der Ansatz ausgefallen, und der Grund an diesen Stellen noch mit kleinen perlenähnlichen Erhöhungen bedeckt. Auch aus den Stücken des an dem Boden knieenden und gefesselten Kriegers, der sich der Frauengruppe anschliesst, ist fast die ganze Fläche des Rückens ausgesprungen und sind noch Spuren der Punktirung des Grundes übrig.

Der der Abhandlung beigegebene Kupferstich enthält in dem oberen Rande eine genaue Zeichnung des ganzen Reliefs mit übergeschriebenen Zahlen, nach denen bei der Beschreibung die Figuren sollen bezeichnet werden. Darunter ist Nr. I und II eine perspektivische Ansicht der beiden Seiten des Gefässes gezeichnet und Nr. IV die Breite, die Tiefe und die Ausbiegung derselben in Linien angegeben.

Gehen wir auf den Inhalt über, so ist bald wahrzunehmen, dass eine Vereinigung von drei zu einander gehörigen Gruppen sich vor uns entfaltet, von denen die mit den Kriegern sich gleich als die vorwaltende und darum als die Mitte der ganzen Darstellung kenntlich macht. Zu beiden Seiten sind weibliche Gruppen, sitzende und stehende Frauen, zum Theil mit Kindern und mit Ausnahme

von Einer sämmtlich den tiefsten Schmerz ausdrückend. Wie aber in der Hauptgruppe selbst über die Männer entschieden wird, so zeigt der tiefe Schmerz der Frauen, der Trost, den die Greisinnen unter ihnen zu spenden bemüht sind und die stumme Verzweiflung anderer, dass diese die Entscheidung ihres Looses eben vernommen haben, und von welcher Art dasselbe sey, deutet nicht nur der Ausdruck der Frauen, sondern auch vor der rechten Gruppe die Gestalt eines mit der Chlamys bekleideten und aufrecht stehenden Kriegers, der das noch in der Scheide ruhende Schwert mit gezogenem Arme in der Rechten hält. Alles das weist mit Entschiedenheit auf Vorgänge nach Eroberung einer Stadt, wo über das Loos der gefangenen Männer und Frauen gerichtet wird. Die Entscheidung selbst aber geht von dem jungen Krieger aus, der mit der Chlamys um den linken Arm geschlungen, mit dem Riemen des Schwertes (balteus) um Nacken und Brust, die Hand nach einem Krieger hinstreckt, der aufmerksam nach ihm blickt, während dessen aber das Schwert zurückhält, das bestimmt ist, einen Gefangenen zu treffen, der mit rückwärts gebundenen Händen von ihm abgewendet auf den Knien liegt, und dem er zum Behufe des tödtlichen Streiches mit der Linken das Haupthaar gefasst und das rechte Knie in den Rücken über die gefesselten Arme gestemmt hat. Der Vorgang selbst aber tritt in die heroische Zeit zurück. Dieses ist daraus klar, dass die handelnden Männer unbekleidet, oder nur mit Chlamys, Helm und Parazonium ausgerüstet sind. Auch Götter fehlen bei dem Vorgang nicht. Dem Gebietenden zur Seite steht ganz flach erhaben Pallas Athene, an Helm und Lanze leicht zu erkennen; eine ähnliche Gestalt erhebt sich hinter der mit einem Kinde auf dem Schoosse am Boden sitzenden Frau. Sie ist fast ganz erloschen; aber das Parazonium über Schulter und Brust, einige Umrisse von dieser und von dem ausgestreckten rechten Arme sind noch zu unterscheiden. Die Figur war also eine männlich-heroische. Die Geradheit ihrer Stellung deutet darauf hin, dass sie als Theil

eines Tropäon, von dem dann Reste des Panzers und der grade abstehenden Bekleidung des Oberwamses übrig wären, wenn nicht als Statue zu betrachten war, und dieser Umstand ist zur weitem Erklärung von Wichtigkeit. Bezüglich der Pallas bemerkte Herr Hundertpfund bei ihrer, Erwägung und Theilnahme ausdrückenden Stellung mit vollem Rechte, dass sie nicht als Statue, sondern als die zum Schutze oder Rathe dem Sieger nahe Gottheit gegenwärtig sey. Sie ist wie in grosser Entfernung gehalten und als ob sie dem gewöhnlichen Blicke sich entziehen wollte, ungefähr wie im Anfange der Iliade, wo sie bei ihrer Erscheinung im Streite der Helden (Il. α, 194) dem Achilles allein sichtbar ist, den sie berathen und von Gewaltthätigkeit abmahnen soll, von keinem der Andern aber gesehen wird. Ist sie auch hier erschienen, den Zorn eines jungen Helden zu ermässigen? Fast scheint es so; ihre friedsame, gegen den Unglücklichen, der den Todesstreich erwartet, hingewendete Stellung lässt es vermuthen. Der Umstand aber, dass der Held die Fläche der vorgestreckten Hand nach oben wendet, deutet auf Erwägung und milde Gesinnung. Es ist dieselbe Haltung der Hand, welche die Götter, wenn auch bei herabgesenktem Arme, zeigen, der Ausdruck wohlwollender Beachtung und Geneigtheit gegenüber denen, die sich ihnen mit Gebeten nahen, was Aristophanes in muthwilligem Spott dahin deuten lässt, dass sie die Hand nach den Gaben wenden, die man ihnen darbietet. Ist diese die richtige Deutung, so erschien hier die Göttin ihrem siegreichen Schützling, um seinen Zorn zu ermässigen, den die Gefangenen der besiegten Stadt zu erdulden im Begriffe waren, und die Wirkung ihrer Nähe und ihres Willens ist dann dadurch ausgedrückt, dass der Held dem auf ihn blickenden und horchenden Krieger bedeutet, das gezückte Schwert zurückzuhalten und des Gefangenen zu schonen, der mit vorgebeugtem Haupte seinen letzten Augenblick erwartet.

Damit sind wir auch der Begebenheit selbst auf der Spur, die in diesem schönen Werke verherrlicht wird. Es ist *Pyrrhus* oder *Neoptolemus*, der Sohn des Achilles, der Besieger von Troja, der nach Eroberung der Stadt über troische Gefangene Gericht hält. Hinter ihm, umgeben von Frauen und in tiefem Grame am Boden sitzend, *Polyxena*, welche zum Opfer für Achilles gefordert wird, und in der Frauengruppe linker Hand, in gleicher Weise an der Erde sitzend und vom Grame gebeugt, *Andromache*, welche das Loos vernommen, das ihrem Kinde, dem Sohne des Hector, bestimmt ist, der vor ihr am Boden sitzt und der Mutter die Arme entgegenstreckt. Beide Frauengruppen sind durch das Schild zwischen ihnen getrennt, welches auch seinerseits andeutet, dass die Scene in ein Feldlager verlegt ist. Es trennt die beiden Gruppen an der Stelle, die dem Mittelpunkte der Hauptgruppe im Diameter entgegensteht. Dadurch wird die Anordnung vollends klar; die Gruppe der Krieger und des Gerichts rechtfertigt sich auch durch diese Anordnung als die vorwaltende und entscheidende, und die weiblichen, welche durch das Schild getrennt werden, sind ebenso durch ihre Stellung wie durch ihren Inhalt den andern untergeordnet und sie ergänzend.

Dass der Sohn des Achilleus, welcher nach des Vaters Tode vor Troja auftrat, als Jüngling von sehr frühen Jahren unter den Ersten in der Schlacht und im Rathe geglänzt, bei Eroberung der Stadt aber die höchste Tapferkeit und Unerschrockenheit bewiesen, und einen herrlichen Theil der Beute und ein gleiches Ehrengeschenk erworben hat (*μοῖραν καὶ γέρας ἰσθλὸν ἐλὼν*), erfährt bereits der Schatten seines Vaters von Odysseus in der Unterwelt (*Odyss. A, 534*). Die späteren epischen Dichter haben dieses Thema zum Theil wohl aus alter Sage des Weiteren ausgeschmückt, und in den Meldungen aus ihnen, denen Virgilius folgt (*Aen. II, v. 469 ff.*) erscheint er als der Held jenes Entscheidungstages, der

die eigentliche Burg der Dardaniden stürmt, ihre Pforten und Mauern bricht und über ihren Trümmern und den Leichen der heldenmüthigen Vertheidiger zum König Priamos vordringt und den vom Blute seines jüngsten Sohnes bespritzten Greis durchbohrt. Er war also, wie der Erbe des Namens und Ruhmes, so der Fortsetzer der Thaten seines grossen Vaters, und es erscheint dieser Stellung ganz entsprechend, wenn er in der Scene nach der Eroberung, die in unserem Werke als der Mittelpunkt der bedeutendsten auf sie bezüglichen Vorgänge auftritt, die hervorragende Persönlichkeit bildet, zumal der Inhalt der weiblichen sich auf sein Ehrengeschenk, wenigstens einen Theil desselben und auf die Ehrung seines Vaters bezieht. Hinter ihm (N. 11) stehen (N. 12, 14, 15) zu einer schönen Gruppe vereinigt drei Myrmidonen, der erste davon ein Jüngling mit Helm und Schild gerüstet, dessen Spuren noch sichtbar sind, der andere bärtig und bis über die Schulter mit breitem Schilde bedeckt ohne Helm, beide zu Pyrrhus hingewandt, der dritte wider ein Jüngling, ohne Helm, aber mit der Lanze in der Linken, und ebenfalls von dem grossen Schilde bedeckt, das Haupt nach einem Gefangenen zurückwendend. Von grosser Merkwürdigkeit und Bedeutsamkeit ist der Schild, dessen Fläche der ganzen Ausdehnung nach von vier unbekleideten und zu einer Gruppe vereinigten Gestalten angefüllt ist. Die mittlere bedeckt das Haupt mit einem von der linken Hand emporgehobenen Schilde, umschlingt mit dem rechten Arme einen Getödteten, der zurückgebogen und mit gesunkenen Armen überhängt, und schreitet über einen Leichnam hinweg, während ein ganz unbekleideter und unbewaffneter Mann in aufrechter Stellung nachschreitet, die Hand ebenfalls über das Haupt emporhebend, und mehr in der Haltung eines Wehklagenden als eines an dem Kampfe Betheiligten. Es wird also der Leichnam eines gefallenen Kriegers während noch andauernden Kampfes aus der Schlacht getragen. Aber wessen Tod ist es, der hier in diesem ausnehmend schönen und bedeutungsvollen Symplegma gerettet wird? Ist die Hauptfigur auf Pyr-

rhus zu beziehen, so würde dieser Umstand schon hinreichen, in der Gruppe den Tod des Patroklos zu erkennen, dessen Leichnam von Menelaos aus der Schlacht getragen wird. Die Schilderung, eine der lebendigsten und bewegtesten der Iliade, steht Il. ϱ , 717 ff., wo im Kampfe um den Leichnam Ajas dem Menelaos zuruft:

„Aber du selbst und Mérionés duckt unter den Leichnam
 „Schnell und hebt ihn empor und traget ihn aus dem Getümmel,
 „Während die Troer ich selbst abwehr' und den göttlichen
 Hektor.“

Es wird also Menelaos seyn, der den Patroklos emporgehoben hat und davonträgt. Diese aus der Sache selbst gezogene Deutung findet ihre volle Bestätigung durch die berühmte Marmorgruppe, welche denselben Gegenstand darstellt und sich in einem Exemplar ganz und in Bruchstücken eines andern erhalten hat. Die ganze steht jetzo in der untern Halle des Pallastes Pitti in dem nach dem Garten geöffneten Raume; die Bruchstücke der andern, das Haupt des Menelaos, die Schenkel des Patroklos und einzelne andere Reste liegen im hintern Grunde der langen Statuengallerie (galleria delle statue) des Vatikan. Dazu der Torso, der in die Mauer eines Hauses der Strasse del Pasquino eingefügt wurde, selbst Pasquino genannt wird, und der Strasse den Namen gegeben hat. Er ist von Visconti (Museo Pio-Clement. τ IV. S. 21 — 31) als ein zu jener oder einer dritten solchen Gruppe gehöriger Torso des Menelaos erkannt worden und ein Werk vom höchsten Style der Skulptur. Ist aber dieses der Inhalt des Schildreliefs auf unserer Schale, so tritt es dadurch in nähere Beziehung zu Pyrrhus und verstärkt die Schlussfolgerung, durch welche wir zur Erklärung des jungen Heros geführt wurden. Der Künstler hat dadurch, dass er auf einem Schilde, vielleicht auf des Helden eigenem Schilde, welchen der Krieger als sein Diener (*θεράπων*) ihm während des ganzen Vor-

ganges trägt, eine in den Schicksalen seines Vaters hervorragende Scene und den Tod des Patroklos darstellt, zugleich den Achilles, der durch jenen Tod zur Entfaltung seiner ganzen Heldengrösse geführt wurde, schon die Beziehung der Gruppe auf jene Scene näher bezeichnen wollen.

Ehe wir in ihrer Deutung weiter gehen, ist beizuziehen, was sie an Gefangenen enthält. Hinter dem Schildträger steht ein Greis (N. 16) in faltiger, nicht hellenischer Kleidung und dadurch als Nichtachäer bezeichnet, mit vorgehogenem Haupte, die Hände auf den Rücken gefesselt und rückwärts von einem Krieger gehalten, der allein mit Helm und Parazonium gerüstet ist. Das also ist ein Gefangener aus Troja, einer der Demogeronten, die um Priamus zu Rathe zu sitzen pflegten, der hier seinem Schicksale entgegengeführt wird. Mit ihm hängen innerlich die zwei Gestalten am Boden (N. 9 und 13) zusammen; beide sind in gleicher Weise gefesselt, der eine knieend unter dem Schwerte des Achäers (N. 8), der andere ein ähnliches Loos erwartend. Pyrrhus also ist hier in dem Augenblicke dargestellt, wo er über das Loos gefangener Feinde verfügt, Dass er sie dem Tode bestimmt hat, ist klar. Aber zu welchem Tode? wozu diese Grausamkeit nach vollendetem Kampfe? Oder lag hier eine Ueberlieferung zum Grunde, über welche die Sage bei den uns übrig gebliebenen Sängern der *Ἰλιον νέσους* ebenso schweigt, wie die aus ihnen geschöpften bei den attischen Tragikern? Und handelte es sich dabei nicht sowohl von einem blossen Acte schonungsloser und ruchloser Härte, als vielmehr von einer Sühne, so konnte diese sich nur auf den frühen Tod seines Vaters beziehen, dessen Asche neben der des Patroklos in Troja zurückblieb und vielleicht durch blutige Todtenopfer der Gefangenen sollte geehrt werden. Die Scene träte dann derjenigen zur Seite, welche Homer bei Beerdigung des Patroklos schildert. Achilles hatte bei dem Rachekampfe für seinen gefallenen Freund, als die feindlichen Schaa-

ren in den Fluss gedrängt wurden, des Mordens müde, zwölf troische Jünglinge, welche sich in dem Ufergeklippe bargen, ausgelesen (Il. φ , 27 f.) und geschont, um sie bei der Bestattung des Freundes zu seiner Sühne neben dem Scheiterhaufen zu schlachten und mit ihm zu verbrennen.

„Sühne bereitend dem Tode des Menoitiden Patroklos.“

Diese führt er heraus, die erzitterten ähnlich den Rehen, Ihnen zurück die Hände mit zierlichen Riemen umschlingend, Welche sie selbst getragen auf reichlich gefaltetem Leibrock, Gab sie darauf den Genossen, sie nach den Schiffen zu führen.“

Als nun die Verbrennung des Patroklos vollzogen wurde, und um den Scheiterhaufen Schafe und Rinder geopfert und mit ihrem Fette der Leichnam bedeckt, auch mit Honig und Salben umgeben war, wurden noch vier Pferde und zwei Hunde des Patroklos geschlachtet und auf den Scheiterhaufen gelegt. Dann fährt der Dichter fort (Il. ψ , 175):

„Auch zwölf treffliche Söhne dazu der muthigen Troer, Die er mit Erze getödtet; denn schreckliche Thaten erwog er.“

Diesem analog finden wir die Scene unseres Gefässes. Auch hier Jünglinge, gleich jenen gefesselt und im Begriffe, wenn nicht von Pyrrhus, aber doch auf dessen Geheiss den tödtlichen Streich zu erwarten, ein Greis noch neben ihnen, und in der Lücke hinter ihnen ein Dritter gefesselt am Boden sitzend. Wahrscheinlich ist noch ein vierter hinter diesen gewesen, der in dem Bruche verloren ging. Die Vermuthung liegt also nahe, dass es hier auch auf eine Sühne ($\pi ο ι ν ῆ$), und zwar das Vaters, durch troische Gefangene abgesehen sey, die nach Eroberung der Stadt und vor Abfahrt des Heeres dem gefallenem Helden von seinem Sohne sollen geopfert

werden. Ist aber dieses der Fall, und wird die Ausführung, wie oben angegeben ward, noch im entscheidenden Augenblicke durch das Vorwiegen anderer Erwägungen des Siegers gehemmt, so muss dafür ein weiterer Grund nachgewiesen werden, der in der andern Gruppe angedeutet seyn wird.

Zunächst für diesen Zweck bietet sich die rechts angeschlossene, welche durch den das Schwert haltenden und von der Hauptgruppe abgewendeten Krieger (N. 19) zweckmässig angefangen, und durch eine am Boden sitzende Frau (N. 20), die ihr Kind säugt, und dann durch vier Frauen (21, 22, 23, 24) fortgesetzt wird. Als Hauptgestalt wird man leicht die sitzende (22) erkennen, an ihrer edlen Haltung und an ihrem tiefen Schmerz; die hinter ihr stehende (21) zeigt sich durch ihre Haltung mehr als Dienerin. Selbst in Trauer versenkt blickt sie auf diese gegen sie hingebogene Alte, die als in lebhafter Rede begriffen durch die Vorbeugung ihrer Gestalt und die halb vorgestreckten und geöffneten Hände sattsam angedeutet wird. Es ist demnach eine Leidensgruppe mit heftiger Erregung über das Ereigniss, von dem die am Boden Sitzende getroffen wird. Die letzte (N. 24), die ihren Säugling trägt, erscheint durch Haltung und reiche Kleidung über die andern im Ganzen hinausgehend, und ist wohl als Stellvertreterin der andern edlen troischen Mütter, als eine von vielen in der Scene gegenwärtig, welche nur wenig Gestalten zuliess. Zu näherer Deutung führt der mit dem Schwerte bewaffnete Krieger, der die Gruppe beginnt. Seine Haltung, das Schwert selbst in seiner Rechten, obwohl noch in der Scheide, deutet darauf hin, dass er es ist, der die Trauerbotschaft gebracht hat, von der die Frauen erschüttert werden, und dass er Folgeleistung für den Befehl erwartet, zu dessen Ausrichtung er gesandt wurde. Ist, wie nicht zu zweifeln, die am Boden Sitzende davon getroffen, und deutet das bereit gehaltene Schwert, dass es auch eine arge That und

weil es Frauen sind, Sühne oder blutige Opfer gilt, die einem Gefallenen bestimmt worden, so ist bei der Nähe des Pyrrhus wohl, wie wir gethan, mit Nothwendigkeit an Polyxena, die Tochter des Priamus, zu denken, welche nach Troja's Fall als ein letztes Ehrengeschenk dem Achilles an seinem Grabe geopfert wurde. Euripides hat diese Scene zweimal geschildert, in den Troaden (v. 624 ff. ed. Matthiae) und in der Hekabe (v. 216 seq.), wo Odysseus eingeführt wird, die Botschaft zu melden, und dass er zum Begleiter und Führer (πομπὸς und κομιστήρ) der Jungfrau bestellt sey: "Ἐδοξ' Ἀχαιοῖς παῖδα σὴν Πολυξένην Σφάζαι πρὸς ὄρθον χῶμ' Ἀχιλλέϊον τάφου. Ἥμᾱς δὲ πομποὺς καὶ κομιστήρας κόρης Τασσοῦσθαι εἶναι, dass die Erscheinung des Achilles (φάντασμά Ἀχιλλέως) dieses Opfer begehrt habe, wird aus alter Sage (v. 366) beigelegt, der auch die nachhomerische Epik bis auf Quintus Calaber herab gefolgt ist. Dieser lässt (Paralip. XIV, v. 180 ff.) den Schatten des Achilles dem Sohne selbst erscheinen. Er stand ihm zu Haupte:

„so wie er einst noch
Lebend den Troern Leid und Lust den Achäern gewähret.“

Wir werden dadurch zur Erklärung der schattenhaften d. i. ganz flachen und nur wie angedeuteten grossen Gestalt geführt (N. 19), die, wie wir oben bemerkt, sich hinter der am Boden sitzenden Frau erhebt und den Raum zwischen dem wartenden Krieger und der ersten abgewendeten Frau ausfüllt. Die Beziehung derselben auf Achilles wird wohl kaum zweifelhaft seyn, obgleich das Wenige, was von ihren Umrissen übrig ist, nähere Bestimmung nicht gestattet. Es bleibt unbestimmt, ob die aufrechte Gestalt mit dem erhobenen und ausgestreckten Arme das Phantasma selbst, den sein Opfer fordernden Helden, bezeichne, oder ob in ihr sein Bild, wie auf dem oben erläuterten Schilde das Schicksal seines Freundes, dargestellt sey, um der Scene ihre Deutung zu sichern, oder

ob nur ein Tropäum als ein Denkmal seines Sieges gebildet war. Die Statue, wenn es eine solche war, würde auf die Ehrung des Helden hinweisen, welche durch das Opfer der königlichen Jungfrau vermehrt wird. Der Anachronismus, nach welchem Bildsäulen zu Ehren und zum Schmucke des Verstorbenen vor Troja aufgestellt werden, wäre bei einem Künstler nicht so bedeutend, da schon das homerische Zeitalter, wie die Schilderung der Werkstatt des Hephästos zeigt, die Kunst wohl verstand, wenigstens Reliefe aus edlerem Metalle zu bilden.

Die nähere Deutung der Frauen, von welchen die am Boden über ihr Schicksal trauernde Polyxena umgeben ist, lässt sich kaum mit Bestimmtheit geben. Das Gesicht der über sie hin und nach der andern vorgebogenen ist zwar stark abgegriffen, zeigt aber doch noch alternde Züge. Sie wird darum als Amme der dem Tode bestimmten und mit den Dienerinnen oder Schwestern derselben im Gespräche begriffen zu denken seyn. Die Haltung zeigt zugleich Bestürzung und Unmöglichkeit der Hilfe. Die beiden jungen Mütter mit ihren Kindern sind dann wohl Schwestern oder Schwägerinnen ebenderselben, welche zur Vollendung der Scene dienen, zwei vortreffliche Gestalten in reicher Kleidung, die Eine im Schrecken zurückgebogen und ihr Kind fester umschlingend, die Andere sorgloser am Boden sitzend, das ihrige säugend, und mit dem Antlitz nach den Uebrigen zur Seite gewendet, wodurch die Einheit der Bewegung und die Mannichfaltigkeit der Handlung vermehrt wird. Dass der Krieger als *προπομπός* und *κομιστής* der Jungfrau steht und ihres Aufstehens wartet, ist wohl klar, nicht aber, ob er als Odysseus zu denken sei, da ihm die diesen, wenn auch nicht immer, doch glücklich kennzeichnende Schifferkappe fehlt.

Die Scene zur linken Hand hängt mit der mittleren durch zwei Gefangene zusammen, von welchen der eine (N. 6) stehend und

zu den Frauen hingewendet, der andere (N. 7) auf den Knien liegend und gegen Pyrrhus gekehrt ist, beide mit auf den Rücken gebundenen Händen. Daran schliesst sich die Gruppe der vier Frauen (N. 1, 2, 3, 4), zwei sitzend, zwei in gebogener Stellung, mit dem Kinde (N. 5), das am Boden sitzend nach der vor ihm Sitzenden, also wohl nach seiner Mutter, die Arme verlangend hebet. Diese jedoch, den Schleier bis über die Stirne gezogen, ganz verhüllt und die Arme über die Kniee gelegt, stellt das Bild einer in tiefem Schmerz trostlos Versunkenen dar. Dass das Kind Gegenstand desselben sey, deutet die hinter ihm Stehende, welche mit der Linken einen Theil des Gewandes gegen das Auge hebt, also ihre Thränen trocknet, die Rechte aber nach dem Kinde herabsenkt, als ob sie es als Gegenstand ihrer schmerzlichen Theilnahme bezeichnen wolle. Gleiche Theilnahme, wenn auch in anderer Weise, wird auch durch die andere am Boden sitzende Frau (N. 1), welche das Haupt auf die emporgezogenen Kniee stützt, deutlich ausgedrückt, die Alte aber hinter der unglücklichen Mutter, ebenfalls in reicher Verhüllung und der in der eben erklärten Gruppe (N. 23) fast gleich an Stellung und Ausdruck, drückt wohl, wie ihre Haltung und die halb vorgebreitete und geöffnete Linke zeigen, den Schmerz aus, der die ganze tragische Leidensgenossenschaft durchdringt und um so inniger ist, als er rathlos und hilflos zugleich erscheint.

Das Schild, welches die Gruppe von der andern trennt, und die in den Linien noch erkennbare Draperie, die von ihm ausgeht, deutet wohl an, dass die Scene in ein Zelt verlegt ist, welches nur das des Pyrrhus seyn kann, und dieser Umstand leitet dazu, ihren Inhalt verständlich zu machen. Wir thun dieses mit Bezug auf Euripides Troaden. Andromache war auf dem Wagen, umgeben von der troischen Beute des Pyrrhus, in die Scene geführt worden. Sie berichtet der Hekabe, dass sie Zeugin von dem Opfer der Poly-

xena gewesen sey und die Jungfrau nach dem Tode verhüllt habe. Ihr Loos ist, dem Sohne des Achilles als Magd nach dem Lande der Myrmidonen zu folgen; aber das ist nicht der härteste Theil desselben. Bald erscheint Talthybius (v. 711 ff.), ihr zu melden, dass Odysseus die Versammlung der Könige bewogen habe, ihren Sohn zu tödten. Es schien gefährlich, den Sprössling des grössten der troischen Helden am Leben zu lassen, und man weiss, wie dieses Urtheil an dem unmündigen Knaben vollzogen würde. Ist die Scene auf dasselbe zu deuten, so erklärt sich Alles von selbst. Das Urtheil ist verkündigt, und die Mutter darüber in jenen tiefen Schmerz gesunken, der nicht einmal durch das Vorbeugen des Kindes nach ihr in Bewegung und zum Ausbruche in Klagen und Thränen gebracht wird. Derselbe spiegelt sich in der abgewendet sitzenden Gestalt, in dem Ausdruck der jungen Frau, wahrscheinlich der Amme des Kindes, in den Mienen und Gebärden der Alten, in der man sofort Hekabe erkennen wird, die auch bei Euripides in der Scene dieses Jammers ihrer Schwiegertochter zur Seite steht. Selbst der gefangene und gefesselte Jüngling scheint seines eigenen Looses zu vergessen, denn er hat sich von der Seite, wo ihm selbst der Tod bereitet wird, weggewendet und blickt mit gesenktem Haupte nach der Gruppe der trauernden Frauen.

Nach dieser Erläuterung ist nicht nur das Einzelne deutlich, sondern auch das Ganze stellt sich in der Bezüglichkeit seiner Theile dar. Um die Person des Pyrrhus vereinigen sich die beiden am meisten tragischen Ereignisse nach der Vertilgung von Troja, die Opferung der Polyxena und der Tod des Astyanax, der von den durch Hektor geschützten Mauern in das Verderben geschleudert wurde. Beide stehen mit Pyrrhus in Verbindung. Polyxena wird seinem Vater geopfert, Andromache ihm selbst als Magd übergeben; durch den Tod jener wird sein Vater, durch das Geschenk von Hektors Wittve wird der Sohn geehrt. Er selbst aber thront

umgeben von diesen Gruppen in jener Handlung, die wir erläutert haben, und, ist ihr Moment richtig bezeichnet, wendet er unter dem Einflusse der mildernden Gegenwart der Pallas Athene das letzte Schicksal von den gefangenen Troern ab, so scheint er selbst zu sagen: „Genug ist an dem, was geschehen, genug der Ehre, die dem Vater gebühret und die mir geworden. Nicht braucht es weiteren Blutes. Darum sollen diese leben, dass sie mir und der Andromache zum Dienste in die Heimath folgen.“ Die Andromache des Enripides zeigt diese nach der Heimkehr des Pyrrhus, von Pyrrhus geliebt, durch ihn Mutter, umgeben von troischen Frauen und durch die Ehre und Neigung, die sie bei ihrem Herrn fand, der Eifersucht und der Rache seiner Gemahlin, der Tochter des Menelaos und der Helena, ausgesetzt, welche durch Stolz und Eifersucht die Liebe ihres Gatten verloren hatte.

Die Vortrefflichkeit der Anordnung, die Reinheit der einzelnen Figuren, die Grossartigkeit, welche zumal die Gestalten der Andromache, der Polyxena und der beiden Mütter zeigen, ihre Verbindung unter einander und zu einem reichen Ganzen, die Mannichfaltigkeit der Lagen und Stellungen, der Gefühle und des Ausdrucks zeigen das Werk eines Künstlers von hohem Range, Arbeit und Styl sind dessen würdig. Ueberall, in allen Formen der edelste Ausdruck reiner Schönheit, und über den tiefsten Schmerz jenes hellenische Maass ausgebreitet, welches auch dem Herzergreifenden die Anmuth beizugesellen weiss.

Darum ist kein Zweifel, dass wir ein Werk ächt hellenischer Kunst vor uns haben, das auf unbekannten Wegen aus seiner Heimath nach Italien, und von da aus wohl in den Besitz eines geistlichen Stiftes oder Bischofsitzes gekommen ist, dem es nach der Umdeutung seines Inhalts in christliche Ueberlieferung (wie nahe lag für jene Zeit die Beziehung auf Herodes und Bethlehem!) zu hei-

ligem Gebrauche diene, bis es unter altes Metall und zuletzt unter den Hammer eines Knaben gerieth, um, gleich den auf ihm abgebildeten Troern, noch in dem letzten Augenblicke, wo ihm der vernichtende Schlag drohte, Rettung und neues Leben zu gewinnen.

Um aber für die Untersuchung über Zeit, Alter und Herkunft des Werkes festen Grund und Boden zu erhalten, wird es nöthig seyn, über die hellenischen Silberarbeiten hier das Wesentlichste um so mehr zusammenzustellen, da dieser Gegenstand in den neuen Werken über Archäologie gewöhnlich nur nebenher behandelt wird. Ist Toreutik oder Caelatur, wie oben bemerkt wurde, Bearbeitung des Metalls durch Abarbeiten und Eingraben zu bestimmten Gestalten und Geräthen im Allgemeinen, so reicht ihr Ursprung und ihre erste Ausbildung bis in die Zeit zurück, in welcher Geräth und Geschirr aus Metall gemacht wurden. Cälatur ist so alt, wie die Herstellung kostbaren Geräthes überhaupt, und die homerischen Schilderungen von den aus Gold, Silber und Elfenbein gebildeten Geräthschaften, stellen ihre Uebung bis in den Ursprung der hellenischen Bildung zurück, vorzüglich aber die Meldung vom Becher des Nestor (Il. λ, 652 *δέπας περικαλλές*) mit vier Ohren (offenbar zu zwei Paaren an beiden Henkeln geordnet) um deren jedes zwei goldne Tauben weideten ((*δοιαί δέ πελειάδες, ἀμφὶς ἕκαστον χρούσαι*)). Zu besonderen Ehren jedoch gelangten einzelne Meister in ihr erst zur Zeit der vollendeten Plastik, als man die durch langen Gebrauch erworbene Kunstfertigkeit auf Ausstattung von Trinkgeschirren, besonders aus Silber, übertrug. Plinius gibt von den Meistern (Il. N. XXXIII, c. II, S. 52 ff.) derselben da, wo er vom Silber und seinem Gebrauche handelt, erwünschte Nachricht, welche S. 53 mit der Bemerkung eingeleitet wird, es sey seltsam, dass in Gold Niemand mit Ruhm gearbeitet habe. Gold war in Griechenland vor der macedonischen Zeit überhaupt selten, dagegen Silber, vorzüglich aus den attischen Bergwerken von Laurion, zu Athen namentlich in

Ueberfluss. Die silbernen Gefässe, die Becher und Schalen (*οζύφη, φιάλαι*) besonders, wurden zum Theil nach den Meistern, die ihre Form mit besonderem Glück ausgebildet hatten, zum Theil auch noch zu Plinius Zeiten nach den Werkstätten genannt, Sect. 49: *Vasa ex argento mira inconstantia humani ingenii variant, nullum genus officinae diu probando, nunc Firmiana, nunc Clodiana, nunc Gratiana.* Die ältesten Cälatoren des Silbers, die er nennt, reichen, so weit man ermitteln kann, in die Zeit des Phidias hinauf, *Mys* nämlich und *Calamis*. Denn *Mys* soll nach Paus. 1, 28, 2 den ehrenen Schild der Athene des Phidias mit dem Kampfe der Lapithen und Centauren und anderen Zierden toreutisch geschmückt haben (*τορευσσαι*), und *Calamis*, der auch als Urheber von Bildsäulen unter den Meistern ersten Ranges glänzt, scheint sogar, wenn auch nicht viel, über ihn hinauszureichen, da er von Cicero (in Brut. 18, 17) und Quintilian (XII, 10) unter den Sculptoren aufgeführt wird, die in ihren Werken noch nicht ganz die Härte des altüberlieferten Styles besiegt hätten. Indess wird er von Plinius nach *Mys* und den mit ihm Verbundenen gesetzt. Von *Calamis* führt er kein Werk namentlich an, von *Mys* aber im Bacchustempel zu Rhodus einen *Silenus* und *Amorinen* (*Silenus et Cupidines*), nach dem Zusammenhang auf einem silbernen Scyphus. Einen gleichen von ihm, einen herakleotischen (*οζύφος ήρακλειωτικόν*) erwähnt Athenäus (l. XI, p. 792 B), auf welchen wir später zurückkommen. Dem *Mys* werden an Ruhm gleichgestellt *Acragas* und *Boethus*, und mit dem *Calamis* werden *Antipater* und *Stratonicus* verbunden, aber allen an Ruhm *Mentor* vorangestellt: . . . inclaruisse . . . argento multi. Maxime tamen laudatus est Mentor. Von ihm besass der Redner L. Crassus zwei Becher (l. l. Sect. 53, § 148): *duos scyphos Mentoris artificis manu caelatos*, die um Sestertius C, d. i. 100,000 HS. = 10,000 fl. gekauft waren; doch bemerkte Crassus, dass er sie aus Scheu niemals zu brauchen wage. Derselbe hatte vier Paare (Sect. 55. § 154) gemacht: *quatuor paria* (sc. scypho-

rum) ab eo *omnino* facta sunt, ac jam nullum exstare dicitur Ephesiae Dianae templi et (add. Jovis) Capitolini incendiis . . ., wo *omnino* unhaltbar und der Satz am Ende lückenhaft ist. Jenes ist wohl aus einem Geräthnamen entstanden, die Lücke aber durch *consumpta* zu ergänzen. In jenem Tempel nämlich waren des grossen Meisters Werke geweiht und hatten sich darum in den Tempelschätzen unter dem Schirme der Heiligthümer erhalten. Vergl. Plin. VII, 38, Sect. 39 § 127: *Phidiae* Jupiter Olympiae quotidie testimonium perhibet, *Mentoris* Capitolinus et Diana Ephesia, quibus fuere consecrata artis ejus vasa. Zwei Becher von seiner Hand und nach dem Urheber ihrer Form Therikleische genannt (*duo pocula, quae Thericlea nominantur*), Werke von der höchsten Kunst (*summo artificio facta*), hatte Verres dem Diodorus aus Lilybaeum entrissen (Cic. Verr. IV, 18, § 38). Eine Schale (*phiala*) von seiner Hand mit einer Eidechse, so dass, wie der Dichter sagt, man das Silber fürchtete, preiset Martialis (III, 41): *Inserta phialae, Mentoris manu ducta, lacerta vivit et timetur argentum.* (Diese war also im Innern des flachen Gefässes, auf dessen Grunde, als ein *ἐμβλημα* gebildet,) und mit dem des Mys verbindet seinen Ruhm *Propertius* (III, 9, 13). Dazu aber kommt die Meldung zu beleuchten, dass von ihm eine besondere Art von Bechern *μεντορουγγής* genannt worden sey, welche von Sillig (Catol. Artif. v. Mentor. p. 272) angenommen wird. Doch ist diese Benennung an sich nicht wahrscheinlich. Sie wäre dann *Μεντόρειον* (*ποτήριον*) gewesen, und folgt nicht aus Lucian, auf den er sich beruft (Lexiph. § 7, Opp. T. II p. 332 ed. Reiske): *Ποτήρια δε ἔχειτο παντοῖα ἐπὶ τῆς δελφίνιδος τραπέζης ὁ χρυσιμέτωπος καὶ τρυήλης μεντορουγγής.* Der Eine Scholiast, den Sillig anführt und der Mentor zu einem Glasschmelzer, *ὑαλοψός*, umwandelt, sagt: *Μεντορουγγής δὲ ἀπὸ Μέντορος τινὸς ὑαλοψοῦ, τούτω καταχρησάμενον τῷ εἶδει,* doch auf eigene Hand, und der andere erklärt ganz richtig: *ἀπὸ (ὑπὸ) Μέντορος πεποιημένον.* Lexiphanes, „der Wortkünstler“, hat nach seiner Weise diese Phrasis in Ein Wort

zusammengezogen, um die Zahl der künstlichen Wortgebilde und seltenen Termini zu vermehren, von denen die Erzählung strotzt und ihren parodischen Character erhält. Das Gefäss war *τροπήλης*, zum Rühren wohl geeignet, am Schweife bequem zu fassen: *εὐλαβῇ ἔχων τὸν κέρκον*, also ein in einen *κέρκος* ausgehendes Trinkhorn, und darum *τρονσιμέτωπος*, d. i. auf der Stirn liegend, weil ein solches Trinkgeschirr nicht zum Stehen geeignet ist und auf die Stirn gestellt werden muss, ferner *βομβυλεός* mit engem Halse, der das Getränk unter häufigen *βόμβοις* durchfliessen liess, jedoch wie der *τρονσιμέτωπος* zeigt, in ein weites Mundstück sich öffnet, darum aber ein *δειροκύπελλον*, ein Halsbecher, d. i. einer mit langem und schmalem Halse. Wie dies seltsame Gebild ein *μεντορονογής*, so werden von diesem Wortkünstler darauf die irdenen therikleischen Becher *erdgeborene* (*γηγενῆ*) genannt. Uebrigens ist zu bedauern, dass, abgesehen von der bei Martialis erwähnten Schale mit einer Eidechse, des Inhaltes der Darstellung auf den übrigen Bechern dieses grossen Meisters mit keinem Worte gedacht wird.

Die neben Mys genannten Meister werden mit einzelnen Werken angeführt. Neben den Arbeiten des Mys zu Rhodos werden vom Plinius a. a. O. genannt: *Boethi apud Lindiam Minervam, Acragantis in templo Liberi patris, in ipsa Rhodo (in der Hauptstadt), Bacchas Centaurosque (add. habentes) caelati scyphi. Acragantis et venatus in scyphis magna fama.*

Antipater neben Kalamis ist ohne Angabe eines Werkes genannt; aber *Stratonicus* mit einer berühmten Schale, *qui Satyrum in phiala gravatum somno collocavisse verius quam caelavisse dictus est.* Der war also ebenfalls ein im Innern der Trinkschale auf ihrem Grunde angefügtes *ἐμβλημα*. Es ist bekannt, dass der barbarinische Faun unserer Glyptothek, das Werk eines der grössten Meister der alten Sculptur, denselben Gegenstand wie die

Schale des Stratonikus darstellt, der also, wie die Cälatoren und Daktylioglypten häufig gethan, eine Statue grossen Namens nachgebildet haben wird. Ueber sein Zeitalter gestattet Plinius dadurch einen Schluss, dass er (XXXIV, 8 p. 19) ihn unter den Künstlern nennt, welche für Attalus und Eumenes die Kämpfe gegen die Gallier gemacht haben, und darum Ol. CXXVI, zur Zeit des zweiten punischen Krieges gesetzt ward. Boethus war auch als Bildhauer ausgezeichnet. Da er nach Pausanias (V, 17, 1) ein Karthager war, so hat er vor Karthago's Fall gelebt. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass er, wie der Kunst, so der Zeit nach dem Stratonikus nahe stand.

Die chronologische Folge dieser Meister geht also von Mys und Kalamis, d. i. von Phidias bis Stratonikus, oder bis auf die pergamenischen Könige herab. Acragas steht wohl auch der Zeit nach über Mys, da Plinius den Kalamis erst nach diesen (post hos) setzt, wenn ihm nicht die Namen chronologisch durch einander gerathen sind. Nach Stratonikus tritt die chronologische Folge bestimmter hervor. *Bald (mox) nachher wurden Tauriskus aus Cyzikus*, (welcher allein in dieser Stelle genannt wird), *Ariston*, (der auch XXXIV, 8, 19 neben *Calliades* als *argenti caelator* wiederkehrt), *Eunikus aus Mytilene* (auch XXXIV, 8, p. 19 genannt) und *Hekataeus* gelobt.“ Diese rücken also der römischen Zeit näher, in welche wir mit *Pasiteles* mitten hineintreten. Plinius (H. N. XXV, c. 12 S. 45 § 156) meldet von ihm, dass er in der Toreutik (caelatura) und in Bildsäulen aus Erz und Marmor von höchster Auszeichnung gewesen (cum esset in omnibus his summus), und berichtet (XXVI, c. 5 § 39), dass er fünf Bücher über die berühmten Kunstwerke sämtlicher (griechisch-römischen) Länder geschrieben habe (quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe). Ihm folgt, wie mir scheint, Plinius vor Allem bei Aufzählung der Künstler und ihrer Werke, und weiss darum wenig zu

berichten, wo ihn dieser verlässt. Deshalb kennt er auch die Werke des Pasiteles selbst nicht einzeln, (quae fecerit, nominatim non refertur), offenbar, weil Pasiteles verschmäht hat, von sich selbst zu berichten. Dessen wird hier darum gedacht, weil es uns auf die Quelle der plinianischen Nachrichten über die Silberarbeiten hinweist, die darum von grosser Bedeutung ist, da sie offenbar von keinem andern, als dem eben genannten grossen Meister in dieser Kunst selbst ausgeht.

Mit Pasiteles verbindet Plinius fünf Namen der gleichen Kunst, von denen er also in den fünf Büchern dieses Meisters Nachricht gefunden hat, und welche darum in seiner Zeit oder unmittelbar vor ihm gelebt haben: *Posidonius* aus Ephesus, *Leostratides* (oder *Lysistratides* „qui proelia armatosque caelavit“), *Zopyrus*, qui *Areopagitas* et *judicium Orestis* in duobus scyphis, H. S. XX aestimatis. Ein Gefäss letztern Inhaltes, ein schlanker Becher mit zwei aufsteigenden Handhaben und einem Einsatz, der als eigentlicher Becher dient, und den äusserlich sichtbaren mit den Reliefs nur als Hülle um sich hat, welche durch Schliesen mit jenem zusammenhängt, wird in der Bibliothek der Familie Corsini zu Rom aufbewahrt und ist von Winkelmann (monumenti inediti N. 152) herausgegeben, der es unentschieden lässt, ob man in ihm das Original des *Zopyrus* oder eine Nachbildung desselben hat. Letzteres ist wahrscheinlich, weil die Figuren bei allen Vorzügen doch in der Form nicht fein entwickelt sind. Es fehlt die den Werken ersten Ranges eigene freie und feine Eurythmie der Modellirung. Dargestellt ist der Moment, wo Pallas Athene für Orestes den Stein in die Urne legt. Ferner *Pythagoras*, „cujus duae unciae (Silbergefäss von diesem Gewicht) X venierunt. *Ulysses et Diomedes* erant in phialae emblemate, Palladium surripientes. Der Gegenstand ist durch die Behandlung grosser Daktylioglypten berühmt, von denen die Namentragenden Stosh geliefert hat, Pierres antiques gravées, N. 39. ΔΙΟΣΚΟΠΙΔΟΥ zu

Paris, N. 35 ΚΑΛΠΟΥΡΝΙΟΣ ΣΕΟΥΗΡΟΣ ΨΗΛΙΞ (d. i. felix) ΕΠΟΙΕΙ, der wohl ein Freigelassener war, in der arundelischen Sammlung, N. 44 ΠΟΛΥΚΛΕΙΤΟΥ, Diomedes ohne Ulysses mit dem Palladium, sitzend. N. 61 ΣΟΛΩΝ ΕΠΟΙΕΙ, Diomedes wieder allein, zum Kampfe bereit, und das Palladium in der linken zurückgezogenen Hand. Auch die Steinschneider pflegten für ihre kleine Arbeit nicht selten berühmte Werke der Vorgänger und Zeitgenossen nachzubilden, und dass so hervorragende Meister der Daktylioglyptik wie Dioskorides und Solon, die durch sichere Werke mit ihren Namen bekannt sind, als solche auftreten, welche den von Pytheas behandelten Gegenstand darstellten, zeigt von dem Ruhm, den sich jenes Werk erworben hatte. Von demselben heisst es: Fecit idem et cocos, magiriscia appellatos (μαγεισκος, μαγειροσκοπος, wovon μαγειροσκοπιον, Köchlein), parvulis potoriis, *sed e quibus ne exemplaria quidem licet exprimere.* Tam opportuna injuriae subtilitas erat. Das waren also κύαδοι, kleine Trinkbecherchen und um sie her noch kleinere Köche, die offenbar mit Zubereitung des Mahles beschäftigt waren.

Der letzte, *Teucer*, wird mit den Worten kurz abgethan: „Habuit et Teucer famam“, ganz gegen die Art des Plinius. Dazu ist in mehreren Handschriften dem Namen noch crustarius beigelegt, ein Wort, das nicht zufällig ist. Crustarius ist der, welcher crustas macht, d. i. Verzierungen an Gefässen, welche Cicero (c. Verr. IV, 23) neben *emblemata* stellt, und die gleich jenen von den Gefässen konnten abgenommen werden (iis, nämlich vasibus, crustae vel emblemata detrahuntur). Es hat also Teucer den Beinamen von der Geschicklichkeit, mit welcher er solche crustas oder emblemata machte, und Plinius hat dennoch geschrieben: „Habuit et Teucer famam, *crustarius apellatus*“, vielleicht mit Angabe des Grundes. Es ist also wahrscheinlich derselbe Künstler, welcher den schönen

Amethyst (*TEYKPOY*) mit Herkules und Jole geschnitten hat (Stosh N. 68).

Plinius endet seinen Bericht von den Cälatoren nach Erwähnung des Teukros mit den Worten: Subitoque ars haec ita exolevit, ut sola jam vetustate censeatur usque adeo attritis caelaturis, (add. us) ne figura discerni possit auctoritas constet. Die Gestalten waren meist abgegriffen, aber das Ansehen dieser alten Werke, ihr Ruhm behauptete sich. Das plötzliche Aufhören jener Kunst in römischer Zeit ging wohl daraus hervor, dass der Geschmack der Römer sich von den silbernen Geräthen auf die pocula gemmata und die *Murrinen* gewendet hatte, neben welchen die silbernen als geringfügiger konnten betrachtet werden. Dass übrigens Plinius in jenen drei Gruppen von Cälatoren, die sich den Namen von Mys, Kalamis und Pasiteles anschliessen, und von Mentor überragt werden, nicht alle namhaften Meister dieser Cälatur in Silber aufgeführt hat, geht sowohl aus der unermesslichen Menge von so geschmückten Silbergeräthen hervor, von denen die Schatzkammern der Könige von Alexandria, Seleucia, Pergamos, von Pontus, Macedonien u. a. voll waren, als auch aus der Meldung bei Athenäus (L. XI, p. 782 B.), wo eine Gruppe berühmter Toreuten aufgeführt wird, unter denen neben einzelnen Namen des Plinius noch andere hervortreten: Ἐνδοξοὶ δὲ τοξευταί, Ἀθηνοκλῆς, Κράτης, Στρατόνιζος, Μυρμηκίδης ὁ Μιλήσιος, Καλλικράτης ὁ Λέκων καὶ Μῦς. Neben Athenokles wird dann ein anderer, *Kimon*, erwähnt (ibid. p. 782 C.): ὅτι διὰ σπουδῆς εἶχον οἱ ἀρχαῖοι ἐγκολάπτους ἱστορίας ἐν ἐκπώμασιν. Ἐν ταύτῃ δὲ τῇ τέχνῃ εὐδοκίμησαν Κίμων καὶ Ἀθηνοκλῆς. So viel zur historischen Grundlage für unsere weitere Erwägung.

Dass auf solchen Trinkgeschirren *Geschichten*, nämlich mythische und heroische, von denen in Werken der antiken Kunst fast allein die Rede seyn kann, dargestellt wurden, ist aus den eben

erwähnten Stellen des Athenäus klar, und diese Geschirre treten dadurch in unmittelbaren Zusammenhang mit den irdenen und bemalten Schalen, deren, wie bekannt, sehr viele ebenfalls Darstellungen aus der Götter- und Heldensage enthalten, zur Erinnerung an die Heroen alter Zeit, von denen das Leben der Späteren umgeben war, und auf denen sie Beispiele der Ermunterung zu gleicher Tugend oder das Vorbild der Tugenden und Thaten erblickten, nach denen sie selbst trachteten, oder die sie in ihrem Leben dargestellt hatten, und so konnte zumal für einen jungen Helden der späteren Zeit die Darstellung eines solchen Siegers und der Belohnung, durch welche der Sohn des Achilles war geehrt worden, ungeachtet des tragischen Inhaltes, selbst auf einem Trinkbecher nicht als ein dem Becher ungeziemender Gegenstand betrachtet werden. Ziehen wir aber den Styl und die Behandlung des Werkes zur Erwägung, so werden wir, im Fall nach der Zeit seines Ursprungs gefragt wird, über die Gebilde der römischen Epoche, die vorzüglich durch grosse geschnittene Steine bekannt sind, zurück in die der schönsten hellenischen Kunstblüthe geführt, welche von Kalamis und Mys beginnt, und über Mentor sich bis in die Zeit nach Alexander fortsetzt. Die ideale Form der Gestalten, die Reinheit der Zeichnung und Modellirung, die edle und grossartige Haltung, sowohl der einzelnen Gestalten, wie der Gruppen und der ganzen Composition, erinnern zunächst an die grossen Werke der Schule des Phidias und Iktinus, die von dem Tempel der Nike an der Akropolis, von dem Parthenon und dem Tempel des Apollon Epicurius bei Phigalia in Arkadien übrig sind. Wir werden dadurch in die erste Zeit der vollendeten hellenischen Kunst selbst geführt, und aus ihr tritt uns eine Meldung bei Athenäus über Mys entgegen, welche zu weiteren Schlüssen Veranlassung gibt. Athenäus nämlich endet (XI, c. 4 p. 782 B) die oben erwähnte Liste der Toreuten mit der Bemerkung, welche an ihren letzten Namen, den des Mys, geknüpft wird: οὐ εἶδομεν σκύφον Ἡρακλεωτικόν, τεχνικῶς ἔχοντα Ἴλιου ἐντετορευμένην πόρθη-

σιν, ἔχοντα (vielleicht bloss καὶ oder dieses doch dem Particip nachzusetzen) τὸ ἐπίγραμμα τόδε.

Γράμματα Πηρασίοιο, τέχνη Μυός· ἔμμι δὲ ἔργον
Ἴλιον αἰπεινῆς, ἂν ἔλον Αἰαντίδαι.

Σκύφος Ἡρακλεωτικός erklärt Athenäus (p. 500 A) neben dem Βοιωτίος als einen Becher, dessen sich zuerst Herakles in den Feldzügen bedient habe, und von dem die gleichen benannt wären: Χρησαμένου διὰ τῆς στρατείας πρῶτον Ἡρακλέους τῷ γένει, worüber Bentley (Dissert. de Phalaridis epist. S. 64 der lateinischen Uebers.) ganz richtig bemerkt, der Name sey wohl von *Heraklea* herzuleiten (in dem Falle, welchen Athenäus oder sein Gewährsmann annimmt, würde das Gefäss Ἡράκλειος heissen), und der eine Skyphos hat von der erwähnten Stadt eben so den Namen, wie der andere, der Βοιωτίος vom Lande; auch wird das Ἡράκλειον δέπας von Athenäus eigens behandelt (p. 469C). Dass beide σκύφοι, der böotische und herakteotische, von besonderer Form waren, zeigt auch der Zusatz: ἔχουσι μέντοι πρὸς τοὺς ἄλλους διαφορὰν ἔπεστι γὰρ ἐπὶ τῶν ὠτων αὐτοῖς ὁ λεγόμενος Ἡράκλειος δεσμός. Ohren sind die hervorstehenden Henkel des Gefässes, wie dergleichen der corsinische Becher hat, doch ohne den herkulischen Knoten (δεσμός, ἀνάδεσμος, nodus). Dieser ist nach Macrobius (Saturnalia I, 19) eine Verschlingung, wie sie über dem Mercuriusstabe die zwei über ihm emporragenden Schlangen zeigen, und die Erscheinung dieses Knotens auf den Henkeln des herakleotischen Bechers hängt mit der magischen Wirkung zusammen, die man ihm beilegte (Plin. H. N. XXVIII, c. 6 S. 16 § 63: *Vulnera nodo Herculis praeligare mirum quantum ocior medicina est. Atque etiam quotidiani cinctus tali nodo vim quandam habere dicuntur, quippe qua Hercules eum praediderit.* — Die Henkel werden demnach aus

zwei zierlich gearbeiteten gebogenen und sich gegen die Mitte in Knoten durchschlingenden Stäben bestanden haben.

Indess die metrische Inschrift des herakleotischen Bechers von Mys, welchen Athenäus sah, hat ihre Schwierigkeiten. Die *Γράμματα Πηρασίου* zwar werden als *γραφαί*, als Zeichnung, leicht und sicher erklärt. Es galt also: *Πήρασις ἔγραψε, Μῦς ἐτόρνευσε*. Vergl. Hesych. *Γράμματα τὰ γεγραμμένα καὶ συλλεβὰ καὶ τὰ ζωγραφήματα*. Demnach stand an dem Becher in Versen ausgedrückt, was in ähnlicher aber einfacher Weise auf irdenen bemalten Vasen sich findet, auf denen die Namen des Zeichners und des Töpfers unter Beifügung von *ΕΓΡΑΨΕΝ* und *ΕΠΟΙΕΣΕΝ*, geschrieben stehen. War beides von Einem Meister gemacht, so kommen beide Zeitwörter in Verbindung: *ΕΓΡΑΨΕΚΑΠΟΙΕΣΕΝ*, wie auf der Vase Dipoletti (Vgl. Hrn. Raoul-Rochette Lettre à Mr. Schorn. Paris 1845. S. 44). Uebrigens wird gewöhnlich das *ποιεῖν* allein auf die Töpferei bezogen; aber das Verhältniss zwischen Mys und Parrhasius zeigt, dass *γράφειν* nur auf Herstellung der Zeichnung ging, dem andern Meister also die Ausführung derselben im Kunstwerke zufiel. Theilung der Arbeit, selbst bei den bedeutendsten Werken, ist auch unter den Alten sehr gewöhnlich gewesen. Die attischen Bauinschriften auf der Akropolis lehren z. B., dass die Herstellungen der Zeichnungen zu plastischen Werken, die Modellirungen von Säulenköpfen u. a. besonders verdungen und bezahlt wurden, und besonders wieder die Ausführung in Marmor, die Bemalung, die Vergoldung. Wenn übrigens nach Plinius *Zeuxis* Töpfergeschirre gemacht hat (H. N. XXXV, S. 36 *Fecit et figlina opera*), so ist das eben so zu verstehen. Wie sein Zeitgenoss und Nebenbuhler Parrhasius für die Erzarbeiter, so hat er für die Töpfer und Vasenmaler die Zeichnungen geliefert. Daraus, dass Meister so hohen Ranges sich bei Ausstattung der Vasen aus gebrannter Erde in dieser Art betheiligten, erklärt sich die hohe Vortrefflichkeit von nicht wenigen ihrer Darstellungen, die man gewohnt ist als

Nachahmen berühmter Kunstwerke zu betrachten; doch widerstreitet diese Annahme wenigstens bei einem Theil derselben, z. B. bei den Compositionen auf dem gebogenen äusseren Rande der grossen Schalen, Anordnung und Ausführung des graphischen Werkes, die offenbar auf Raum und Gestalt des Gefässes berechnet sind, welche zu schmücken sie bestimmt waren. Aber wer ist *Πήρασος*? Pausanias (Attic. I, c. 28 § 67) da, wo er bemerkt, dass Mys dem Phidias die Arbeiten am Schilde der Pallas gemacht habe, die Schlacht der Kentauren und Lapithen, (*καὶ ὅσα ἄλλα ἐστὶν ἐπιγεγραμμένα λέγουσι τορεῦσαι Μῦν*) fügt bei: *τῷ δὲ Μῦν ταῦτά τε καὶ τὰ λοιπὰ τῶν ἔργων Παρράσιον καταγράψαι τὸν Εὐήνηρος*. Das also wäre der grosse Maler, und es liegt die Vermuthung nahe, dass mit *Jakobs* (Exercit. crit. Tom. II, p. 152) *Παρράσιος* statt *Πήρασιος* hier einzusetzen sey, wenn nicht *Πήρασιος* eine mildere ionische Namensform des ephesinischen Meisters ist. Einen andern sonst ungenannten und darum unberühmten Zeichner, Perasius, statt des grossen Parrhasius mit Mys und Phidias in Verbindung zu bringen, wie Sillig thut, leidet weder der grosse Ruhm der Werke dieser Schule, noch der Umstand, dass ein Theilhaber an ihm in einer Zeit, aus der alle Namen berühmter Künstler in erwünschter Vollständigkeit sich erhalten haben, bis auf jene dunkle Spur des Epigrammes erloschen seyn sollte. Indess erheben sich chronologische Zweifel gegen die Gleichzeitigkeit von Parrhasius und Mys, welche von Sillig (Cal. artiff. v. Mys und Parrhasius) nicht glücklich behandelt sind. Sie liegen nicht in den That-sachen aus dem Leben des Parrhasius, sondern in den Zeitangaben und Zeitberechnungen. Von den That-sachen sind allein sicher seine Beihilfe an dem Schilde des Mys, also seine Gleichzeitigkeit mit Phidias, dann des berühmten Malers Gespräch mit Sokrates, welches von Xenophon (Memor. III, 10) erwähnt wird. Sokrates ist aber schon zu Anfang des peloponnesischen Krieges

ein in den Waffen und durch Weisheit berühmter Name, und in die Anfänge jenes Krieges reicht auch Phidias.

Es steht gar nichts entgegen, wenn man den Parrhasius in seinen jungen Jahren mit dem im Alter schon vorgerückten Phidias zusammenbringt, um dann mit dem Maler auch auf spätere Zeiten herabzureichen, auf welche sein Name sich zu erstrecken scheint. Auf keinen Fall hat man nöthig, mit Ottfr. Müller (de Min. Poliad. sacr. p. 19) anzunehmen, Mys habe erst 30 Jahre nach Aufstellung der Bildsäule mit Parrhasius Hülfe ihr Schild gemacht, um mit diesem in eine spätere Zeit herabzukommen.

Die Darstellungen auf dem Becher des Mys waren aus der Zerstörung Iions. Ἰλίου πέρις oder πόρθησις aber ist ein weiter Begriff, der auch die nach der Eroberung eingetretenen Begebenheiten bis zum Anfang der Heimkehr umfasst: Die Ἰλίου πέρις des Arktinos scheint sogar die Unfälle der Heimfahrt der Achäer noch enthalten zu haben. Das Bruchstück einer alten Ἰλίου πέρις in Heeren's Bibl. d. alt. Litt. II, S. 35, welches der Herausgeber auf des Lesches Gedicht dieses Namens bezieht, begriff namentlich des Astyanax Tod durch Odysseus und der Andromache Uebergabe an Neoptolemos und schloss mit der Polyxena Opferung an des Achilles Grab (ἔπειτα μοιρήσαντο τὴν πόλιν. Πολυξένην σφαγιάζουσιν ἐπὶ τῷ τοῦ Ἀχιλλέως τάφῳ), was also gerade die Stoffe der Darstellungen auf unserem Becher inbegreift. Das Epigramm selbst ist am Ende des Hexameters: εἰμὶ δὲ ἔργον verdorben, wie der Hiatus nach δὲ und die Verbindung ἔργον Ἰλίου αἰπεινῆς zeigt; denn ἔργον kann in dieser Folge nicht argumentum operis heissen, wie Schweighäusser annimmt; doch ist dessen Conjectur: εἰμὶ δὲ πέρις auch unstatthaft und wenigstens zu gewaltsam. Kaum scheint zweifelhaft, dass εἰμὶ δ' ἑπαρχῶν Ἰλίου αἰπεινῆς zu lesen ist: Ἀπαρχαί, primitiae, mit Ἰλίου in Verbindung sind die Ehrengeschenke, welche die

Einzelnen empfangen, die Gaben, welche den Heroen und den Göttern vor den Uebrigen ausgewählt wurden, und ist die Conjectur zulässig, so war auf dem Becher ein Theil solcher ἀπαρχαὶ Ἰλίου dargestellt.

Dieses vorausgesetzt dürfen wir den Inhalt unseres Bechers mit den eben erläuterten Darstellungen unbedenklich in Verbindung setzen. Die Scenen gehören zur Ἰλίου πέποις, sie sind die hervorstechendsten aus den Begebenheiten, welche zwischen der Einnahme der Stadt und der Einschiffung des Heeres stehen, oder beziehen sich doch auf dieselben, und es ist nicht ohne Bedeutung für unsere Sache, dass das Epigramm die *Aiakiden* als Eroberer von Ilien nennt: ἐν ἔλῳ Αἰακίδαι. Von den Aiakiden war nach Achilles und Ajas Tode, wenn Teukros, der Bastard, ausgenommen wird, nur Pyrrhus gegenwärtig. Er ist also vor allen gemeint. Diese Nennung in einem solchen Zusammenhang rechtfertigt die Annahme, dass das Werk selbst dazu Veranlassung gab, und in ihm Scenen, die auf Pyrrhus und seinen Antheil an den Thaten und der Siegesbeute sich beziehen, dargestellt gewesen sind. Dadurch wird der silberne Becher des Antiquariums mit dem τόρνευμα des Mys und der Zeichnung des Parrhasius in unmittelbaren Zusammenhang gebracht.

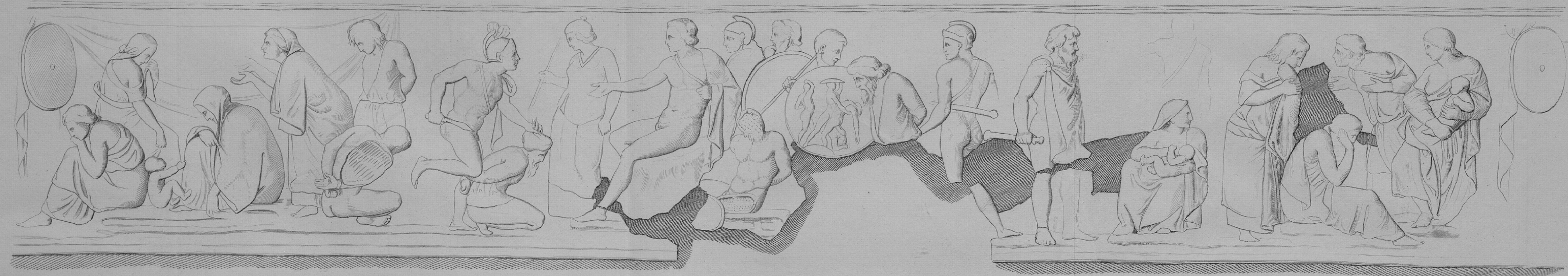
Wir glauben natürlich nicht, in ihm das gepriesene Werk jener beiden grossen Meister aus der schönsten Blüthezeit der griechischen Kunst erhalten zu haben. Schon die Form unseres σκύφος, die einfachste von allen, welche die vielgestaltigen Gefässe dieses Namens haben konnten, schliesst diese Vermuthung aus, da des Mys Becher, welchen Athenäus beschreibt, ein *herakleotischer* mit Henkeln und mit dem herakleischen Knoten in ihnen, geschmückt war. Desto sicherer aber ist nach dem Vorhergehenden die Annahme, dass wir auf ihm eine Wiederholung der Composition des Parrha-

sus und des Toreuma haben, das Mys nach ihr bildete, weil der Aiakide selbst, dessen Geschlecht das Epigramm nennt, im Mittelpunkt erscheint, in Gegenwart der Pallas Athene, Gericht über die gefangenen Troer haltend, und ihm zu beiden Seiten in besonderen Gruppen Andromache und Polyxena, die eine ihm selber, die andere seinem Vater bestimmt, beide als Theil und Ehrenpreise (*ἀπαρχαί*), welche die Aiakiden aus der troischen Beute davontrogen.

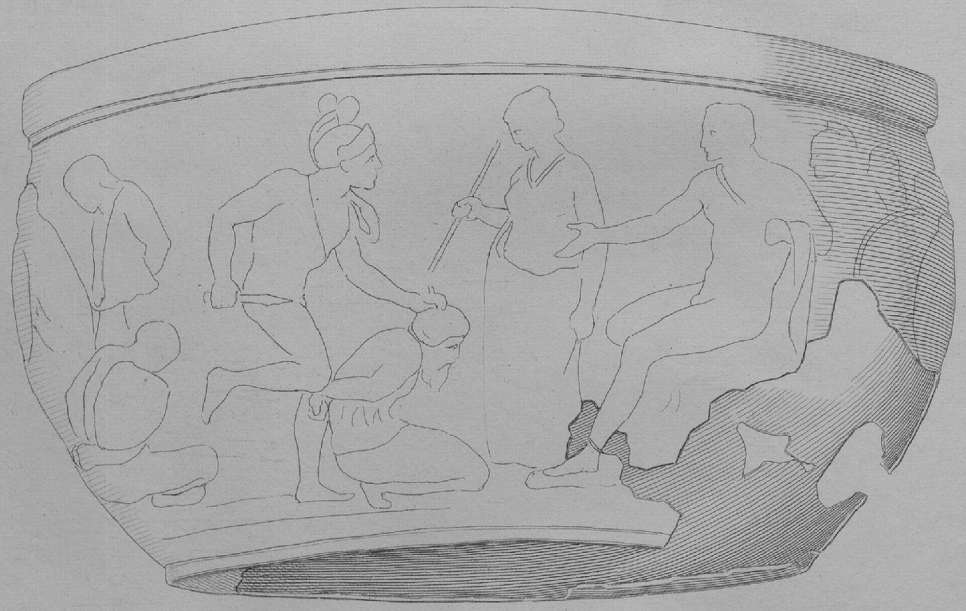
Dass Werke, welche durch Schönheit und Namen der Urheber, Ruhm erlangt hatten, durch Nachbildungen vervielfältigt wurden, unterliegt keinem Zweifel, und die oben aus Plinius angeführte Meldung, man habe nicht gewagt, von den Werken des Pytheas wegen ihrer Kleinheit und feinen Behandlung Abdrücke machen zu lassen, deutet nicht nur auch in Beziehung auf die Silberarbeiten eben dahin, sondern bezeichnet auch das Verfahren als ein gewöhnliches, indem sie die Kleinheit und Zierlichkeit der genannten Becher als den Grund einer Ausnahme anführt. Der Anblick des Toreuma aber lehrt, dass die Nachbildung vollkommen im Geiste der Schule, aus der es stammt, mit vollendeter Meisterschaft ausgeführt wurde, und uns darum in treuer Darstellung eine Composition jenes grossen Meisters erhalten hat, der würdig geachtet wurde, in den Zeiten des Phidias für die zum Schmucke seiner erhabenen Werke bestimmten Darstellungen die Zeichnungen zu liefern, und der selbst als Maler zu den hervorragendsten gehörte, welche die ältere Schule vor Apollodorus und Zeuxis hervorgebracht hat.

N^o 1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24



N^o 2



N^o 3



N^o 4

Abhandlungen der I Classe der
k. Akad. d. Wiss. Bd. V. Ath. C. II.

Pyrrhos nach der Eroberung von Troja.
auf einem silbernen Gefäße im K. Antiquarium zu München.

Thiersch, silbernes Gefäß aus der
griech. Heroengeschichte.

Gez. von Ludw. Thiersch

Gez. von C. Geyzenbach