

Sitzungsberichte der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-historische Abteilung

Jahrgang 1937, Heft 1

Feldmäuse

Von

Ernst Buschor

Mit 12 Abbildungen

Vorgetragen am 6. Februar 1937

München 1937

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

in Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung

„Seit wann gibt es ein solches Ungetüm von Feldmaus?“, fragt jemand im „Ausreißer Sisyphos“, einem Satyrspiel des Aischylos. Die Situation ist längst erkannt. Sisyphos kehrt aus der Unterwelt zurück, ist im Begriff, aus dem Boden aufzutauchen. Er wird bemerkt, vermutlich von den Satyrn, die den Chor des Stückes gebildet haben. Die Gestalt, die sich ans Licht schiebt, wird zuerst von einem für eine Wühlmaus gehalten; wie sie aber an Größe zunimmt, läßt sich die Erklärung nicht mehr aufrecht erhalten. Schließlich steigt der ganze Kerl heraus und berichtet von seinen üblen Erfahrungen im Reiche der Schatten.

Daß Gestalten dem Boden entsteigen, ist im griechischen Drama und zumal im Satyrspiel nicht selten gewesen. Es sollen hier einige dieser „Feldmäuse“ aus der bildlichen Überlieferung namhaft gemacht werden. Der Versuch ist alles andere wie neu, scheint aber trotzdem zu lohnen.

Beginnen wir mit einer der wichtigsten Urkunden, der unscheinbaren, flüchtig bemalten Lekythos der Pariser Bibliothèque nationale (de Ridder 298, Abb. 5). Das Bild ist konventioneller, als der erste Blick lehrt; es steht in einer geschlossenen Überlieferung, die zwar nicht alle Rätsel der Deutung löst, aber doch einiges erläutert. Dem soll hier zunächst nachgegangen werden. Es gibt zwar Interpreten genug, die es grundsätzlich ablehnen, ein Bild der Vergangenheit aus der Sphäre seiner Entstehung erklären zu wollen. Sie betrachten „unbefangen“, das heißt: in der modernen Art befangen; sie beschränken sich auf das, was sie „sehen“, das heißt: auf einen möglichst kleinen Ausschnitt von dem, was man sehen kann. Eine Unterscheidung zwischen dem Betrachter von heute und dem von damals wird unterlassen oder verpönt. Dies soll uns nicht abhalten.



Abb. 1 (Neapel)

Götterköpfe

Im dritten Viertel des sechsten Jahrhunderts hatten die sogenannten Kleinmeister auf die Ränder ihrer Schalen, in Fortsetzung älterer Darstellungen, öfters Büstengemalt (Jahrbuch 1907, 103 ff.). Diese Büsten, Abkürzungen ganzer Figuren, kehren auch, in größerem Format, auf den ungeteilten Schalen wieder, die dann mit Vorliebe die Augenverzierung tragen; auch auf andere Gefäße, mit und ohne Augen, werden sie aufgemalt, und besonders die Salbgefäße stellen die Verbindung her zu unserer erst nach 480 gemalten Lekythos. Ein Prachtstück ist die augenlose Neapler Schale Sant' Angelo 172 (Gerhard, Akad. Abh. Taf. 68, 1. 2; vollständiger: Bull. Nap. N. S. VI 13 = Abb. 1) mit Dionysos und Semele zwischen Weinstöcken auf der einen, Dionysos und drei Mänaden auf der anderen Seite. Von den Augenschalen seien nur vier herausgegriffen. Louvre F 137 (Pottier, Album Taf. 74) setzt das Oberteil eines Kriegers zwischen die Augen, in die Henkelgegend Silene; zwei Büsten, etwa Dionysos und Ariadne, bringen Louvre F 136 (Pottier, Album Taf. 74) und Berlin 2056 (Gerhard, Akad. Abh. Taf. 67, 4); drei Büsten, des Hermes, der Athena und des Herakles, erscheinen auf der vatikanischen

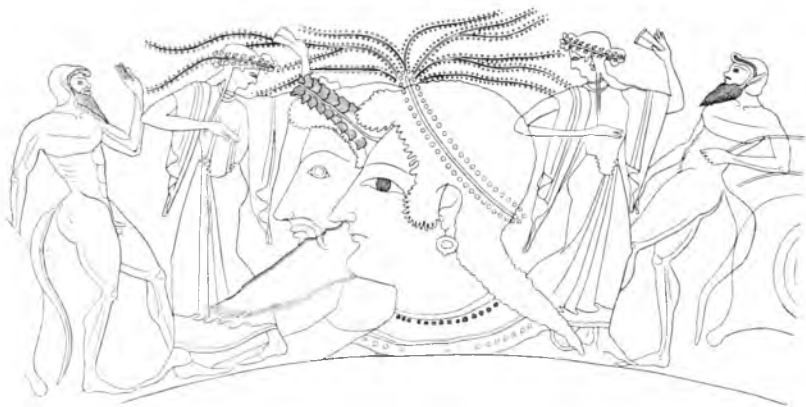


Abb. 2 (Louvre)

Augenschale Museo Gregoriano II 66, 3. Den Augenschalen gleichzeitig ist ein Kolonettenkrater des Louvre (F 311; Gerhard, Taf. 68, 3; Corp. Vas. III He Taf. 5 = Abb. 2), der zwischen die Augen ein von ganzen Silenen und Mänaden umringtes Köpfepaar, Dionysos und wohl Ariadne, setzt. Ähnlich stehen auf der Lekythos Tübingen D 72 (Watzinger Taf. 14) die Köpfe von Dionysos und Athena zwischen ganzen Silengestalten. Die Lekythos Wien, Hofmuseum IV 84 (Laborde II Taf. 23, 1; Rép. II 214, 226) läßt die Köpfe von Herakles, Athena und einer Göttin (Hebe?) von Niken bekränzen. Diese Salbgefäße leiten schon ins fünfte Jahrhundert hinüber.

Dem „unbefangenen“ Betrachter muß auffallen, daß manche dieser Büsten von ganzen Figuren umgeben sind, so daß nicht nur ein starker Unterschied der Größe, sondern auch der Standlinie entsteht. Das hat zu der Auffassung geführt, daß die nur im Oberteil dargestellten Personen dem Boden enttauchen, daß also hier die ältesten, noch rein archaischen „Anodos-Bilder“ vorliegen, wie sie in so großer Zahl aus der klassischen Zeit bekannt sind. So hat Gerhard (Akad. Abh. II 209) auf der Neapler Schale eine sonst unbekannte zweifache Epiphanie des chthonischen Dionysos, mit der heraufgeführten Semele und mit Horen, erkennen wollen, und für die eine Seite der Schale ist ihm L. Heuzey (Mon. Grecs II S. 28) und J. E. Harrison (Prolegomena S. 407) gefolgt. Nun enthält aber die vierköpfige Schalenhälfte überhaupt

keine Begleitfiguren, und auch die zweiköpfige Seite (Abb. 1) ist ohne „Zuschauer“; die Silene unter den Henkeln zählen nicht, der rechts im Weinstock kletternde rückt zwar eine Kleinigkeit näher an Dionysos und Semele heran, hat aber nichts mit irgendeiner Epiphanie der Götter zu tun, die sich ohnedies genau so gegenübergestellt sind, als ob sie auf dem Boden stünden. Der „damalige“ Betrachter hat gewiß hier nichts anderes gesehen als auf den gleichzeitigen Kleinmeisterschalen: abgekürzte Darstellungen ganzer Gestalten; ein Seitenstück ist die Kanne Hope (Tillyard Taf. 7 Nr. 66), die auch mißdeutet wurde. Etwas schwieriger liegt der Fall des Pariser Augenkraters (Abb. 2). Daß die Götterköpfe gleichgerichtet und gestaffelt sind, wird man angesichts der genannten Pariser, Berliner und vatikanischen Augenschale nicht befremdlich finden. Aber zwei Silene und zwei Mänaden nehmen in sichtlicher Erregung am Erscheinen dieser Götter teil, und so hat man von Gerhards Zeiten (Akad. Abh. II 203) bis zur Veröffentlichung des Katalogs und Albums des Louvre, Reinachs Répertoire (I 144) und darüber hinaus (Mon. Piot 29, 159) hier aus dem Boden auftauchende Götter gesehen. Für die weibliche Gottheit kam natürlich vor allem der Name Kore in Frage, aber die seltsame Nachbarschaft des Dionysos ließ auch wieder an die „heraufgeführte“ Mutter Semele denken. Der Text des Corpus Vasorum spricht nur noch von Köpfen des Dionysos und der Ariadne, scheint also die Vorstellung vom Auftauchen fallen zu lassen. Dies dürfte auch die einzig mögliche Erklärung der Gestalten sein. Die Silene der Henkelzone, wie sie auf der Neapler Schale und der Pariser Augenschale F 137 erscheinen, sind hier zwischen die Augen, in nächste Nähe der Büsten gerückt. Aber damit sollen sie gewiß nicht ein Stockwerk höher gedacht sein als die Götter; was sie sehen, kommt nicht aus dem Boden, sondern ist abgekürzte, im Eindruck gesteigerte Darstellung der ganzen Gestalten inmitten des Thiasos. Die Tübinger Lekythos, so flüchtig sie gemalt ist und so wenig sinnvoll sie ihre Figuren zusammenstellt, gibt hier einen klaren Hinweis, und nicht minder die Wiener: trotz des Aufsprießens einer Blüte wird niemand diese drei Köpfe als aus der Erde auftauchend erklären wollen, Pottiers von Reinach (Rép. II 226, 1) mitgeteilte Deutung auf Herakles' olympische Hochzeit trifft offenbar das Richtige.

Die Büstenlekythen gehen noch weiter und bilden nach 480 eine dichtere Gruppe. Gerade die Göttin Athena, die auf der vatikanischen Augenschale und den Lekythen in Wien und Tübingen begegnete, kehrt wieder, z. B. auf einer rotfigurigen und zwei weißgrundigen Lekythen (Beazley, Attische Vasenm. S. 140 Nr. 40 f.; Fairbanks, Lekythoi I S. 54 Nr. 22 f.). Sie ist gewiß nicht auftauchend zu denken, wie gelegentlich gesagt wurde (Mon. grecs II 34 u. a.), so wenig wie die unbenannte Figur der Frau mit Haube, von der Fairbanks acht weißgrundige Darstellungen in Umrißzeichnung aufzählt (I S. 54 Nr. 21 und 21 a; S. 87 Nr. 48–53). Wenn diese Frau Leier spielt, so ist die Abkürzung der im Hause musizierenden Frau, einem Lieblingsthema der Zeit, völlig deutlich; für die übrigen gilt dasselbe. Das Weilen im Hause wird sowohl bei den ganzfigurigen Frauen als bei den abgekürzten häufig durch eine oder mehrere Säulen angedeutet; Fairbanks zählt fünf solche auf, von denen zwei abgebildet sind: Mon. Grecs II Taf. 7 = Rayet-Collignon Taf. 10 (Abb. 4) und Arch. Zeit. 1885, 198. Durch diese zugefügte Architektur wird eine ähnliche Unstimmigkeit der Größenverhältnisse und der Standlinien erzeugt wie durch die „Zuschauer“ der älteren Büstenbilder.

Zu diesen Büsten-Lekythen des strengen Stils gehört nun als schwarzfiguriges Exemplar die Lekythos der Bibliothèque nationale (Abb. 5), von der wir ausgehen wollen, und es wird nun deutlich sein, was sie der bildlichen Tradition verdankt: die überlebensgroße Büste der haubengeschmückten Frau mit erhobenen Händen, die silensartigen umgebenden Gestalten, den Rahmen der Säulenarchitektur. Aber in den alten Formenapparat ist sichtlich ein neuer Geist gefahren. Die Aktion der Begleitfiguren trägt sich nicht mehr mit der Annahme, die für alle bisher betrachteten zwanzig Büstenbilder gelten mußte. Es kann sich nicht mehr um eine abgekürzte Gestalt handeln, die mit den Säulen und Begleitfiguren auf derselben Standlinie denkbar ist. Der alte Bildtypus ist von einem späten schwarzfigurigen Maler verwendet für etwas, was dann die rotfigurige Vasenmalerei mit ganz neuen Mitteln darstellt: für das Auftauchen einer Figur aus dem Boden. Es ist wahrscheinlich, daß unser Maler noch gar kein Bild einer aufsteigenden Gestalt gekannt hat. Das gäbe seinem Bildchen einen besonderen Wert.

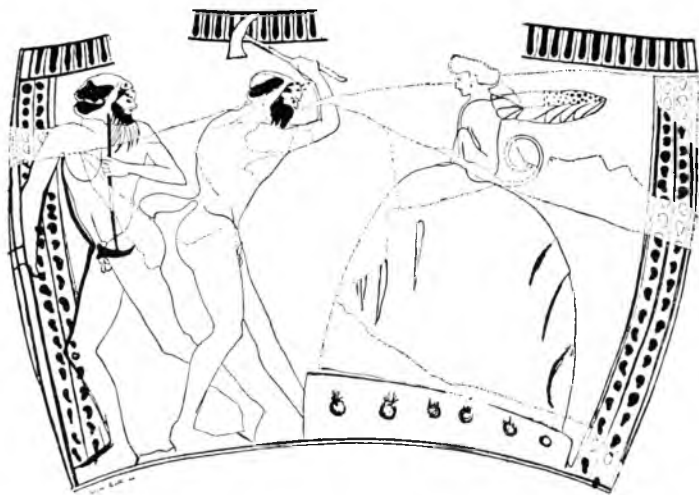


Abb. 3 (Florenz)

Die „Grabzerstörer“

Man hat von einer ganz anderen Seite her diese Darstellung in eine bestimmte bildliche Tradition einreihen wollen. Zwei Männer hämmern von rechts und links auf ein Etwas in der Mitte los. Dies schien manchen dasselbe zu sein, was zwei Silene auf zwei älteren Kolonettenkratern im Louvre und Florenz tun (Mon. Piot 29, 149ff. Taf. 5–6, Abb. 3). Diese zerstören mit Spitzhacken einen Rundhügel, auf dem eine Sphinx hockt. Nachdem man vorübergehend die Attacke der Silene auf die Sphinx bezogen hatte (Stud. e Mat. I 65; Arch. Anz. 1909, 33) oder überhaupt in der Sphinx die Hauptperson des Bildes gesehen hatte (Harrison, J. H. St. 1899, 235 ff.; Proleg. S. 211), ist man nach Milanis Vorgang (Stud. e Mat. I 71) übereingekommen, in dem Rundhügel einen Grabhügel mit steinerner figürlicher Bekrönung zu erkennen. Es hat sich auch immer mehr herausgestellt, daß aus diesem Tymbos Flammen schlagen; die Zeugen sind von Pottier (Mon. Piot 29, 151–155) aufgezählt. Diesen brennenden Grabhügel suchen die Silene beider Kratere mit Spitzhacken zu demolieren, auf dem Florentiner bricht einer seine Tätigkeit jäh ab und rennt davon. Wir wissen nicht, ob er vor der Sphinxfigur

oder vor dem Feuer erschrak, ob die Silene das Feuer löschen oder rauben oder sich der Reste des Toten bemächtigen wollen, vor allem auch nicht, wer hier bestattet ist. Man hat sogar an Unsterbliche gedacht, die hier verbrannt werden, an die Erdgöttin (Antike VI 6; Corp. Vas. Oxford S. 19) oder den alten Silen (Mon. Piot 29, 129 ff.), mit schwacher Begründung: die begrabene Erdgöttin ist nirgends bezeugt, der Tod des Silen durch ein angeführtes, dreißig Jahre jüngeres Bild mit Silen auf einem Felsen (Mon. Piot 29 Taf. 7, 1–3; Corp. Vas. Louvre III Jd Taf. 32, 1–6) nicht erwiesen. Aber auch losere Verbindungen zu den „Anodos-Bildern“ (Hermes 1914 S. 21 Anm. 1) darf man nicht fordern. Was diese Silene mit ihren Spitzhacken verrichten, ist etwas ganz anderes als das Hämmern unseres Lekythosbildchens mit dem auftauchenden Kopf. Die Absicht der Zerstörung, die Rolle des Feuers sind klar genug. Ja, selbst die Zuweisung des Bruchstücks mit dem hämmernden Silen (Mon. Piot 29 Taf. 7, 4) an denselben Darstellungskreis würde das Bild nicht verschieben, zur Zerstörung des Tymbos könnte auch ein Hammer mithelfen; dem Bruchstück fehlt freilich zur Einreihung die Hauptsache. Eines aber dürfte nicht bestritten werden: die merkwürdige Geschichte geht auf ein Satyrspiel zurück, wie schon Milani sah und Pottier wieder betonte (Mon. Piot 29, 151). Die gewaltsame Einbeziehung der Silene in alle möglichen und unmöglichen Sphären und Situationen war den Dichtern der Spiele einfach auferlegt (Furtw.-Reichh. III 272, 301, 304; Ath. Mitt. 1927, 230), und es ist gewiß kein Zufall, daß die Vasenbilder gerade zur Blütezeit des Satyrspiels immer wieder solche Merkwürdigkeiten verraten. Die Ausrüstung mit den Werkzeugen, die Verbindung mit der Gräberstätte läßt vielleicht darauf schließen, daß der Satyrchor, wie so oft, in menschlichen Diensten stand. Als Aufführungszeit ergeben sich etwa die Jahre um 490, die Zeit des frühen Äschylus. Der Eindruck muß überwältigend, der Witz erschütternd gewesen sein.

Silene am Tymbos: die Zusammenstellung kehrt ungefähr zur selben Zeit auf einer schwarzfigurigen Hydria wieder (Arch. Anz. 1909, 31), und es muß gefragt werden, ob nicht eine weitere Szene jenes Satyrspiels wiedergewonnen werden kann. Die Handlung spielt in der Waldeinsamkeit oder jedenfalls nicht in der Nähe

der menschlichen Behausungen: ein Reh springt vor dem Tymbos vorbei. Bedeutungsvoller ist der Adler, der auf dem Rundhügel sitzt; er scheint eine Orakelstätte in Omphalosform anzuzeigen, an die sich die beiden Silene mit Fragen wenden. Der Herausgeber Roesse hat mit Recht zwei spätschwarzfigurige Gefäße herangezogen. Auf dem Neapler Skyphos (J. H. St. 1899, 227; Harrison, *Proleg.* 330) beobachten zwei Krieger zu den Seiten einer Grotte Vogelzeichen, etwas Ähnliches wird das noch flüchtiger gezeichnete Bildchen einer Lekythos des Britischen Museums (Hermes 37, 1902, 265) bedeuten, wo die Stelle der Höhle von einem mit Binden behangenen, regelmäßig geformten Rundhügel eingenommen wird. Das schlägt die Brücke zum Silensbild der Hydria, aber kaum zu den Silenen am sphinxgekrönten Grabhügel, man müßte denn annehmen, daß die Krieger der Lekythos an Gräbern auf Vogelzeichen lauern (Hermes 1902, 266), und daß die Silene der Hydria und der Kratere dasselbe tun oder taten. Vorsichtiger ist es, die „Orakelbefrager“ von den „Grabzerstörern“ zu trennen. Geist des Satyrspiels weht auch aus dem Bild der Hydria, gleichviel ob es auf ein bestimmtes zurückgeht oder nicht.

Kore und die Ackerknechte

Die bisherigen Deutungen der Pariser Lekythos scheiden sich in zwei Gruppen. Die ältesten Erklärer beschrieben, „was sie sahen“: zwei Männer hämmern auf einen überlebensgroßen Kopf. Das waren für Welcker (1830) die Paliken, die, eben von der Erdmutter geboren, ihr hämmerndes Wesen ausüben. Panofka (1832) ersann eine Amboßgöttin, um das Treiben der Söhne zu rechtfertigen. Hermann (1837) dachte an das Satyrspiel des Sophokles „Pandora“ oder die „Hämmerer“ und sah hier zwei Schmiedeknechte des Hephaistos am Tonbild des ersten Weibes arbeiten (vgl. Welcker, *Alte Denkm.* III 226 f.). Auch für Strube, im „Bilderkreis von Eleusis“ (1870, S. 73), sind hier Gehilfen am Werk: sie entschlagen dem Haupte der Ge den kosmogonischen Eros. Bestimmte hephästische Dämonen erkannte



Abb. 4 (Louvre)

Furtwängler (Jahrb. 1891, 115 ff.) in den hämmernden Männern: die Kyklopen; ihr Hämmern auf das Haupt der Ge war ihm ein Symbol für die Erweichung der winterlich harten Erde durch die Blitze und Frühlingsstürme des Himmelsgottes. Die Formung der Pandora durch den Hammer spielt noch in J. E. Harrisons abweichende Deutung (J. H. St. 1900, 107) herein, der die Erde



Abb. 5 (Paris)

mit Blitzen bestürmende Himmelsgott wird von M. C. Waites (Am. J. 1923, 35) übernommen. Schließlich hat sich M. Guarducci (Mon. Linc. 1929, 21 ff.) wieder nachdrücklich für den passiven Charakter der Göttin ausgesprochen: es ist die Erde, die in bestimmten Zauberriten mit Ackerhämmern zur Beschwörung der Erdgeister geschlagen wird (vgl. J. E. Harrison, J.H.St. 1900, 107).

Die andere Gruppe von Erklärern setzt sich kühn über das, „was man sieht“, hinweg. Es wird nicht auf Ge (oder was es ist) geschlagen, sondern das Hämmern geht dem Auftauchen des Kopfes zeitlich und ursächlich voraus, der Maler hat zwei aufeinanderfolgende Szenen in eine zusammengezogen. Auf diesem Standpunkt steht vor allem die Deutung auf die aufsteigende Kore, die Fröhner (Choix de vases 35) 1867 begründet und Annali 1884 (S. 216) nochmals verteidigt hat; das „Umgraben“, „Hacken“ der Männer erleichtert der Göttin den Aufstieg. Die Deutung fand viele Anhänger. Pottier (Mon. Piot 29, 159) hat sich für sie ausgesprochen, bedingt auch der Text des Corpus Vasorum (Bibl. nat. III Ja Taf. 84, 10; 85, 2. 3). J. E. Harrison (Proleg. 282) dachte mehr an eine rituelle Zeremonie, bei der das Aufsteigen der Kore vorbereitet und nachgeahmt wurde. Bloch (Roscher II 1379) und Nilsson (Arch. f. Rel. 32, 134) sehen den Zusammenhang zwischen Feldarbeit und Aufsprießen der Saat (= Kore) dargestellt, wobei der eine wieder das Aufhacken des Bodens, der andere aber das Breitschlagen der Schollen als grundlegend für dieses Aufsprießen wiedergegeben sieht. Außer Kore hat man hier noch andere Gottheiten dem Boden entsteigen sehen, so dachte Robert 1886 in den „Archäologischen Märchen“ (S. 200) vorübergehend an das Schlagen einer Quelle und das Auftauchen der Quellnymphe. Besonderer Beliebtheit erfreute sich eine Zeitlang die Deutung auf die auftauchende Pandora, die dabei als alte Göttin Erde gedacht ist. J. E. Harrison brachte diese Benennung im JHSt. 1900 (S. 107), wobei sie die Hämmer sowohl mit schlagenden Zauberstäben als mit bäuerlichen Spitzhacken, sowohl mit schollenbrechenden Schlegeln als mit figurenformendem Gerät des Hephaistos in Beziehung setzte. Im Hermes 1914 (S. 22) begründete dann Robert eingehend die Deutung auf einen angeblich vorhesiodischen Pandoramythus: Mutter Erde wird

aus ihrem winterlichen Gefängnis durch ihren künftigen Gemahl Epimetheus und dessen Bruder Prometheus befreit. Ihm folgen Langlotz (*Antike* VI S. 3 f.), Beazley (*Corp. Vas.*, Oxford S. 19), Wilamowitz (*Glaube der Hellenen* II 96). Schon vor Sophokles' „Pandora“ habe eine bedeutende und verbreitete Sage dieser Art existiert.

Es ist klar, daß die Befreiung der Göttin aus dem Boden oder das Erleichtern des Aufsteigens eine Spitzhacke erfordert und durch einen Hammer nicht bewirkt werden kann. Folgerichtig hat M. Guarducci die „Befreiung“ durch den Hammer abgelehnt, und ebenso folgerichtig haben alle Anhänger der „Anodos-Deutung“ die Unterschiede zwischen Hammer und Spitzhacke verwischt oder den Hammer ausdrücklich in eine Hacke oder Doppelaxt umgedeutet; nur Nilsson kann seine allgemeine Beziehung zwischen Feldbereitung und Saat-Aufsprießen auch mit dem Hammer bestreiten. Daß Hämmer wirklich deutlich dargestellt sind, kann angesichts der genannten Abbildungen im *Corpus Vasorum* nicht mehr bezweifelt werden.

Diese Abbildungen geben auch Aufschluß über die Wesensart der Hämmerer, über die Streitfrage, ob Silene dargestellt sind oder nicht. Im allgemeinen werden sie nur als „bärtige Männer“ bezeichnet, und eine Reihe von Erklärern spricht sich ausdrücklich gegen Silene aus, zieht daraus sogar wichtige Schlüsse. Ihnen steht Fröhner gegenüber, der sie schwanzlose Silene nennt und mindestens das silenshafte Wesen des linken gegen Einwände verteidigt hat; Pottier, das *Corpus*, Nilsson sprechen ohne Vorbehalt von zwei Silenen. Die Abbildungen lassen rechts einen normalen Bärtigen, links einen (allerdings schwanzlosen) Silen erkennen. Wie sehr die Unterscheidung der beiden dem Maler am Herzen gelegen hat, ist schwer zu beantworten. Daß er aber überhaupt an Silene gedacht hat, geht wohl auch aus einem von Furtwängler beschriebenen schwarzfigurigen Kannchen hervor, dessen Bild geradezu eine Replik des unseren gewesen sein muß und zwei hämmernde Silene zeigte (*Furtw.-Reichh.* II S. 60 Anm. 5). Die italische Nachahmung *Mon. Linc.* 1929, 19 (*Antike* VI 5, Kanne in Neapel) fällt dagegen nicht ins Gewicht.

Schließlich muß noch von der verschiedenen Bewertung der dargestellten Säulen gesprochen werden. Von vielen nicht gewürdigt, waren sie für andere (Fröhner, Furtwängler, Harrison, Guarducci) ausdrückliche Bezeichnung eines Heiligtums, in welchem jährlich rituelle Handlungen der angedeuteten Art vorgenommen wurden; Nilsson, dessen Szene auf den Feldern spielt, glaubt an die Möglichkeit ornamentaler Rahmung oder sinnloser Zutat (S. 136).

Wie wir sahen, gehören die Säulen zur Bildtypik der Büsten-Lekythen, was vielleicht ihre Bedeutsamkeit mindert, aber nicht aufhebt. Es gibt sogar eine Möglichkeit, Darstellung von Feldbau sinnvoll mit dem Hintergrund eines Gebäudes zu verbinden: die dramatische Darstellung. Ohnedies werden wir durch das Auftreten der Silene geradezu gezwungen, das Bildchen von einem Satyrspiel herzuleiten. Silene vor einem Haus, Silene mit großen Holzhämmern in der Hand, Silene in merkwürdigster mythologischer Verknüpfung, und das alles zur höchsten Blütezeit des Satyrspiels: es ist nicht zulässig, den Zusammenhang abzustreiten; und so möchte ich dem guten Dutzend verschiedener Deutungen unseres Vasenbildes eine neue anhängen, die viel mythologische Spekulation abtut und alle Fragen einfacher löst.

In der Erklärung der Handlung stelle ich mich weder zur ersten Gruppe, die auf den Kopf der Göttin hämmern läßt, noch zur zweiten, die das Hämmern als Voraussetzung des Auftauchens des Kopfes betrachtet, immerhin in die Nähe der zweiten. Es scheint mir richtig, daß der Maler zwei aufeinanderfolgende Szenen in ein Bild zusammengezogen hat. Ähnliches tat ja auch der Maler des Florentiner Kraters mit den „Grabzerstörern“ (Abb. 3); während der des Pariser Kraters beide Silene auf den Tymbos einhacken läßt, zeigt der andere zwei aufeinanderfolgende Szenen: das gemeinsame Einhacken und die gemeinsame erschreckte Flucht. In unserem Fall ist das Hämmern der Männer vereinigt mit dem Auftauchen der Göttin. Beides braucht nicht in einem ursächlichen Zusammenhang zu stehen, wie alle bisherigen Erklärer der zweiten Gruppe annehmen. Es handelt sich vielmehr offenbar um ein zeitliches Nacheinander zufälliger Art, und das ist gerade der Witz der Sache, der sprin-

gende Punkt: als die Silene des Spiels, die Satyrn, auf den Boden hämmerten, rührte sich etwas in der Erde, hörte man die Stimme eines Wesens, das sich gerade anschickte, dem Boden zu enttauchen. Diese Silene mit ihren Hämmern haben das Aufsteigen der Göttin nicht erleichtert, sondern eher nichtsahnend erschwert. Die Komik der Situation mag sich jeder nach Belieben ausdenken. Als aufsteigende Göttin kommt natürlich in allererster Linie Kore in Betracht.

Das Hämmern des Bodens hat Nilsson als landwirtschaftliche Verrichtung erläutert (Arch. f. Rel. 32, 134ff.), nachdem schon J. E. Harrison (J. H. St. 1900, 107) und M. Guarducci (Mon. Linc. 1929, 24) an die schollenzerkleinernden Hämmer gedacht hatten. Zur Ebnung der aufgehackten und aufgepflügten Erde dienten in alten Zeiten offenbar große hölzerne Schlegel (σφύραι) und Stößel (βωλοκόποι). Wenn hier die Silene mit den Schlegeln ausgerüstet sind, so sind sie damit in keiner Weise als „Vertreter ländlichen Lebens“ oder gar als „Verkörperungen der den Boden zerreißenen Wildbäche“ gekennzeichnet. Die Verrichtung hat mit ihrem Wesen nicht das mindeste zu tun. Im Gegenteil: sie sind dazu gezwungen, und darin besteht wiederum der Witz der Sache. Wie in so vielen Satyrspielen stehen die Satyrn hier im unfreiwilligen Dienst eines Brotherrn, aus dem sie am Schluß des Stückes erlöst werden. Man darf hier an den König von Eleusis denken, kann sogar, wenn man will, in dem Hämmerner rechts eine Erinnerung an einen Vorgesetzten, in den Säulen eine solche an den Königspalast finden. Über den Verlauf der Handlung ist sonst nichts zu erschließen; daß Hermes, der Geleiter der Kore, eine Rolle spielte, ist möglich.

Die Aufführung mag etwa 10 bis 20 Jahre nach den „Grabzerstörern“, nicht allzu fern vom Jahre 475, stattgefunden haben. Sie und nicht irgendeine völlig unbekannte Sage oder Zeremonie oder Agrarsymbolik muß unser Bildchen hervorgerufen, in die Typik der Büstenlekythen einen neuen, originellen Ton gebracht haben.



Abb. 6 (Rhodos)

Aphrodite und die Pane

Die nächste Feldmaus unserer Vasenbilder ist eigentlich eine Wassermaus. In einem Satyrspiel um 460 entstieg Aphrodite dem Grunde, und auch dieses Spiel hat sich in der Vasenmalerei ausgewirkt. Sicherstes Zeugnis ist eine schon vom Herausgeber Jacopi mit dem Satyrspiel verknüpfte Pelike, auf der die auftauchende Aphrodite inschriftlich gesichert ist (Clara Rhodos IV 103 ff.; C. V. Rodi III Jc Taf. 1 und 2 = Abb. 6). Der Maler dieses Gefäßes (ich vermute in ihm den späten „Aischines-Meister“, Beazley, *Att. Vasenm.* S. 320) war offenbar in der Hauptsache Lekythenmaler, aber er steht in einer ganz anderen Tradition als der ältere Meister der Pariser Lekythos, das Auftauchen der Göttin ist nicht mehr im Typus der Büstenbilder, sondern in neuer, freier Art gestaltet; die Göttin erscheint auch in ihrer ganzen oberen Hälfte.

Dargestellt ist offenbar die Meergeburt, so gut wie auf der Genueser Hydria (Röm. Mitt. 1899, 154), bei deren Bild freilich J. E. Harrison (Prol. 311 f.) flüchtig, Studniczka (Jahrb. 1911, 112) und Beazley (Att. Vasenm. S. 281) ernsthaft an das Auftauchen der Kore gedacht haben. Wie sich die Bühne mit dem Meer abgefunden hat, bleibt zu erraten; man wird an Felsklippen und Grotten denken dürfen. Der Satyrchor hat diesmal offenbar aus pansartigen Gestalten bestanden, jedenfalls umtanzt eine solche Figur, mit eingestützter Linken und erregt erhobener Rechten, auf unserm Bild die Erscheinung der Liebesgöttin. Der Chor muß gegen das bezaubernde auftauchende Wesen zudringlich geworden sein. Das naheliegende Motiv ist schon von Satyrspielen des frühen fünften Jahrhunderts bekannt: die Satyrn belästigen Iris, die als Götterbotin Opferfleisch von Altären sammelt, ja sogar Hera, vermutlich auf dem Gang zum Ida (F.-R. Taf. 47 und III S. 272). Dionysos, Herakles müssen einschreiten; hier ist es Hermes, der den allzu Aufgeregten mit Stock- und Rutenhieben zur Besinnung bringt.

Freilich hat es auch an anderen Erklärungen des dargestellten Vorgangs nicht gefehlt (Röm. Mitt. 1932, 125 Anm. 5; Phil. Wochenschr. 1932, 1227 f.; Gött. gel. Anz. 1933, 10). Der Schlag des Hermes soll ein Zauberschlag auf die Erde gewesen sein, mit dem er die in der Erde hausende Göttin beschwor; der Pan soll der Beschwörung Einhalt geboten oder als eine Art geburts helfende Gottheit fungiert haben; Aphrodite soll jedenfalls der Erdtiefe, nicht dem Meer entstiegen sein. Die Folge solcher Deutung war die Annahme eines „absolut neuen Aphroditemythus“, einer mit Pan verehrten chthonischen Aphrodite, oder – eines Versehens des Vasenmalers, der Aphrodite und Kore verwechselte.

Es liegt nahe, einige in den folgenden Jahren gemalte Vasenbilder mit dem Satyrspiel von der Aphroditegeburt in Verbindung zu bringen. An der Spitze steht der herrliche Skyphos des Penthesileameisters in Boston (Annali 1884 M; Am. J. 1915, 413; Beazley, Attic redf. Vases 130; Diepolder, Penth.-M. Taf. 22). Die von den Panen umtanzte Gestalt, die mit beiden Händen ihr Gewand hochzieht, kann sehr wohl Aphrodite sein, und nicht minder die erst mit dem Kopf aufgetauchte Göttin auf der Florentiner Schale, die wiederum ein Pan umhüpft (Boll. d'arte 1927 S. 318).

Eine Schale der Sammlung Vlastos in Athen stellt im Innen- und Außenbild die Göttin mit Pan zusammen, in offensichtlicher Erinnerung an jenes Satyrspiel, zeigt auch wieder den einschreitenden Hermes, und so muß auch der Berliner Kelchkrater mit dem Pans-Chor (Röm. Mitt. 1897 Taf. 4, 5) in diesen Zusammenhang gerückt werden: das Treiben der zugleich über das Wunder erschrockenen, zugleich begehrliehen Tänzer wird Hermes auch hier zum Einschreiten zwingen.

Gehört auch der Londoner Kelch-Krater E 467 (J. H. St. 1890 Taf. 11 f. ?) hierher, den der Niobidenmaler zwischen 460 und 450 gemalt hat? Er zeigt vier Bilder. Auf der Vorderseite erscheint im oberen Fries die Schmückung einer Frauengestalt durch Athena im Beisein der Götter. Trotz des Fehlens des Hephaistos ist sein Kunstprodukt Pandora so deutlich gemacht wie auf anderen Pandorabildern dieser Jahrzehnte, der Londoner Schale D₄ (White Athenian Vases Taf. 19) und dem Londoner Krokodilgefäß E 789 (J. H. St. 1888 S. 221); der Wille des Zeus, die Willfähigkeit seiner Boten, die Teilnahme der Olympier treten in Erscheinung. Dazu kommen auf Vorder- und Rückseite noch drei weitere Bilder, ein bühnenmäßiger Pans-Chor, ein Mädchenreigen, spielende Silene. Man wird den Pans-Chor in keine bestimmte Beziehung zum oberen Bild bringen wollen, darf ihn aber mit gutem Recht als Nachklang der nur wenige Jahre vorausliegenden Aufführung des Aphroditesspiels, die bühnenmäßige Herrichtung als willkommenen Hinweis auf den Ort ihrer Prägung betrachten. Ja, selbst die mit der Rückführung der Kore verbundenen drei Pane des Dresdener Kelch-Kraters (Arch. Anz. 1892, 166) gehören gewiß noch in diesen Zusammenhang: hatte das Satyrspiel das Aufsteigen der Kore mit den Satyrn, das der Aphrodite mit den Panen verbunden, so konnten auch die würdevolleren Darstellungen der Vasenmaler sich dieser Erfindungen frei bedienen.



Abb. 7 (Ferrara)

Neuaufführung des Kore-Spiels

Enge Beziehung zu einem bestimmten und greifbaren Satyrspiel hat ein anderes Vasenbild dieses für unser Thema so fruchtbaren Jahrzehnts zwischen 460 und 450: das Halsbild eines Volutenkraters aus Comacchio (Abb. 7), das M. Guarducci veröffentlicht hat (Mon. Linc. 1929, 5 ff.; vgl. Messerschmidt in Röm. Mitt. 1932 S. 123 ff. und 149 ff.; Nilsson in Arch. f. Rel. 32, 133; Wilamowitz, Glaube II 96). Hier taucht Kore, die Herrscherin



Abb. 8 (München und Brüssel)

der Unterwelt, mit Krone, Schleier und langem Szepter aus der Tiefe. Hinter ihr steht ein würdiger bärtiger bekränzter Mann, der reich gewandet ist: über dem langen, bis zum Boden reichenden Ärmelchiton trägt er ein kürzeres gegürtetes Gewandstück von buntem, festerem Stoff. Die beiden Fackeln in seinen Händen erweisen ihn als den Oberpriester von Eleusis, wie er ähnlich auf der Münchner Heraschale (Furtw.-Reichh. Taf. 65) und einem Brüsseler Skyphos (A 10, Coll. Somzée 45) erscheint (Abb. 8). Ein zweiter, im Bühnenbild überzähliger bärtiger Mann steht am rechten Rand des Bildes; auch er wird zur königlichen Familie von Eleusis gehören. Der Chor, dem der festlich gewandete Flötenspieler des Theaters aufspielt, besteht aus Satyrn; ein Satyrknäblein, schwanzlos, wie es gelegentlich auch sonst vorkommt (Hartwig, Meisterschalen S. 666 Anm. 3), aber sonst ein echter Sproß seines Vaters, ist vom Vasenmaler unter die Erwachsenen gemischt. Die Satyrn tragen große Hämmer, soweit sie sie nicht aus Schrecken zu Boden fallen lassen. Voll Furcht und Staunen betrachten sie das Wunder, die einen es vorsichtig beschleichend, die anderen ängstlich zurückschreckend oder fliehend; andere tanzen die Sikinnis. Die inhaltliche Übereinstimmung mit dem aus der Pariser Lekythos erschlossenen Anodos-Satyrspiel ist so deutlich und so geschlossen, daß man am Zusammenhang nicht mehr zweifeln wird; wie könnte allein die Verbindung der hämmernden Satyrn mit Kore und Eleusis zweimal erfunden sein! Dabei wird man weniger an lang bewahrte Erinnerung als an eine Wiederaufführung jenes Satyrspiels aus Äschylus' Zeit denken, nach Äschylus' Tode!

Noch andere Nachklänge dieser Aufführung lassen sich erfassen oder wenigstens vermuten. Wenn ein würdevolles Bild der Rückführung der Kore auf einem Kolonetten-Krater (Bologna 236; Mus. Ital. II Taf. 1; C. V. III J c Taf. 25) der Göttin ihre heilige Ciste unbedenklich durch einen Satyr nachtragen läßt, so sind einer solchen Verbindung die Wege offenbar durch das alte oder neue Satyrspiel gebahnt worden, auch wenn dieses das besondere Motiv gar nicht enthielt. Besonders sprechen aber zwei jüngere Glocken-Kratere in Matera (Boll. d'arte 28, 1934/5, S. 436) und Stockholm (Robert, Arch. Märchen Taf. 5 c; Antike VI S. 7 Abb. 10) für eine neue Geltung des Kore-Spiels. Beide

bringen die auftauchende Frau im Gelände, das durch einen Baum bezeichnet ist, dazu Satyrn mit Hämmern. Wenn auch für diese Hämmerer, wie sich S. 27 zeigen wird, noch eine andere Deutung in Frage kommt oder sich in das Bild ein anderer Inhalt gemischt hat, so wird man doch als Ausgangspunkt für diese im freien Felde spielenden Szenen vor allem an die „Ackerknechte“ denken dürfen. Wer schon auf der Pariser Lekythos (Abb. 5) den Aufstieg der Kore sah, erkannte ihn hier wieder (z. B. Pottier, *Mon. Piot* 29 S. 159; Nilsson S. 133), auch M. Guarducci, die die Hämmer aus anderer Quelle herleitet, dachte an Kore (S. 35). Einen Pariser Kelchkrater (Louvre G 481; Pottier Taf. 151; Corp. Vas. III J d Taf. 31), in dem man eine bühnenmäßige Anodos der Kore erkennen wollte (vgl. auch *Mon. Linc.* 1929 S. 34), wird man völlig ausschalten, seine Bilder lassen sich aus dem Thiasos erklären (Beazley, *Att. Vasenm.* S. 402).

Nun sind freilich diese Bilder, und gerade das sehr deutliche des Voluten-Kraters aus Comacchio, sehr verschieden gedeutet worden. Der feierliche Fackelträger ist als kurzbeleideter Handwerker und Wanderer bezeichnet worden, auch an ein Dionysos-Idol mit Fellkleid hat man gedacht. Das Satyrknäblein galt als menschliches Wesen, die aufsteigende Göttin als eine aus dem Gefängnis befreite Königin. Besonders einleuchtend schien manchen die Deutung auf Pandora und die Verknüpfung mit Sophokles' gleichnamigem Satyrspiel, zumal in diesem Spiel der Chor Hämmer trug, Pandora aus dem Boden tauchte und das Vasenbild in der Zeit des Sophokles gemalt wurde. Aber es ist nicht zu leugnen, daß auf unserm Bild die wesentlichen Züge der Pandora-Sage fehlen. Auch ergeben sich unlösbare Schwierigkeiten. In dem Fackelträger den Bräutigam Epimetheus, in dem Mann am rechten Bildrand den Göttervater zu erkennen, ist nicht möglich. Die königlich-göttliche Gestalt der Auftauchenden mit dem Szepter kann das von den Göttern zur Strafe entsandte erste Weib nicht bedeuten; wer sie Pandora nannte, mußte diese entgegen der Sage als göttliche Braut, als mächtige Herrscherin, als die gewaltige Erdgöttin auffassen (*Mon. Linc.* 1929, 27). Das geht nicht an.

Pandora und die Schmiede

Daß Pandora von Haus aus eine Erdgöttin, ja sogar mit der Erdmutter identisch sei, ist freilich eine weit verbreitete Annahme. Sie stützt sich einzig und allein darauf, daß Ge und Demeter gelegentlich „gabenreich“ oder „gabensendend“ genannt werden und daß das von Zeus zur Strafe entsandte erste Weib in der Sage den Namen „Gabenreich“, auf einem Schalenbild „Gabensenderin“ trägt (London D 4). Daraus wurde ein Urmythos von der Erdmutter Pandora erschlossen, den erst Hesiod sozusagen novellistisch umgedichtet habe; dieser Dichter habe „in gewaltigem Wagnis“ aus der großen Erdgöttin das erste Weib, das von Zeus entsandte berückende Übel, das tönernen Gebilde des Hephaistos gemacht (Preller, *Mythologie* I⁴ S. 97 Anm. 2; Roscher III 1524 ff.; Harrison, *Proleg.* 284; Robert, *Hermes* 1914 S. 23 f.). Wem das Wagnis des Hesiod doch allzu kühn erschien, der dachte an ein Nebeneinander zweier Pandoren, das sich in gegenseitiger Berührung von Sagen und Bildern äußerte (Mon. Linc. 1929, 15 ff.). Nachdem die Gleichung Ge = Pandora einige Jahrzehnte Triumphe gefeiert hatte, scheint jetzt ihre Wirkung abzuflauen. Nilsson (*Arch. f. Rel.* 32, 138 f.) hält zwar an der alten Erdgöttin Pandora fest, bemerkt aber gegenüber der landläufigen Meinung, der Name sei gar kein wirklicher Göttername, sondern nur ein zufälliges Epitheton. Der Rückzug kann noch weiter gehen, wenn man bedenkt, wie einfach sich der Beiname für Ge und Demeter ergab, wie einfach auch die vieldeutige, um nicht zu sagen: farblose Benennung des hesiodeischen Weibes, die noch um 470 dem Maler der weißgrundigen Schale mit dem Synonymum zusammenschmolz.

Die Anhänger der Erdgöttin Pandora haben folgerichtig die von ihnen vermutete unhesiodische Variante in den bildlichen Darstellungen der Sage wieder zu entdecken geglaubt. Auf der eben genannten Anesidora-Schale (London D 4; White *Athenian Vases* Taf. 19) hat man z. B. den Hammer des Hephäst als unhesiodisch angesprochen, da er dem Tonbildner nicht zieme (*Arch. f. Rel.* 32, 138), andere haben sogar geleugnet, daß die Schaffung des ersten Weibes dargestellt sei, und hier die Schmük-

kung der Erdgöttin gesehen (Roscher III 1525), wo doch das Kunstprodukt des Hephäst und der Athena wirklich augenfällig ist (vgl. oben S. 18 und die beiden anderen dort genannten Londoner Pandorabilder). Selbst die Deutung des Sockelreliefs der Athena Parthenos (Paus. I 24, 7) auf die hesiodische Pandora wurde angezweifelt (Roscher III 1526), da die Beschreibung nur von der „Genesis“ der Pandora, nicht von ihrer Schaffung spreche. Aber auch abgesehen von der verkürzten Pergamener Kopie (Perg. VII Beibl. 3; Schrader, Phidias Abb. 270), auf der man das Kunstprodukt wiederzufinden glaubt, ist doch die von Plinius beschriebene stattliche Götterversammlung ganz offenbar Zeuge der Schaffung und Schmückung der Pandora durch Athena und Hephäst. Man darf nicht einwenden, der Vorwurf sei nicht erhaben genug für ein Bild an dieser Stelle. Es war doch eine Tat der Athena, im Beisein aller Götter getan, im Bilde gedelt durch die Formensprache der Parthenonkunst und ihre menschlichen Tiefen. Was hier über Hesiod hinauswies, war nicht der völlig veränderte Charakter der Pandora, sondern die Wiedergeburt des alten Mythos aus dem Geist des Phidias. Auch der andere Große, in dessen Hand der Mythos nach Jahrtausenden noch einmal verwandelte Gestalt gewann, wäre hier besser aus dem Spiel geblieben (Hermes 1914 S. 21).

Nun gibt es freilich noch ein fünftes Pandorabild dieser Jahrzehnte, um 450 oder bald danach gemalt, dem Entwurf des phidiasischen Sockelbildes ungefähr gleichzeitig und ganz in die Größe phidiasischen Sagengeistes getaucht; ein Bild, das von den anderen Darstellungen abweicht und den vorhesiodischen Naturmythos (oder seine Einwirkung) klar erweisen soll: auf dem Oxforder Volutenkrater (J. H. St. 1901 Taf. 1; Corp. Vas. III J Taf. 21 und 32; Abb. 9). Das Bild stellt diesmal nicht die Schaffung der Pandora und ihre Entsendung dar, sondern vereinigt zwei andere Szenen: eine olympische (Entsendung des Hermes durch Zeus) und eine irdische (Ankunft der Pandora in der Schmiede des Prometheus). Zug um Zug entspricht der hesiodischen Sage. Der Wille des Zeus ist eindringlich dargestellt. Hermes verkörpert mit der Blüte in der Hand sowohl die Schmückung als die Entsendung des Hephaistosgeschöpfes. Er vermittelt zur rechten Hälfte des Bildes, wo Epimetheus trotz der War-



Abb. 9 (Oxford)

nung des Bruders das Geschenk des Zeus, das betörende Weib, aufnimmt, nicht ohne Zutun von Eros' Allgewalt. Auffällig ist nur das Auftauchen der Pandora aus der Erde; allenfalls noch, daß Epimetheus den Hammer des Bruders trägt.

Das Aufsteigen der Pandora schien für die Anhänger der Gleichung Pandora = Ge eine glänzende Rechtfertigung. So hat schon der Herausgeber Gardner geurteilt, und viele andere sind ihm gefolgt (Harrison, *Proleg.* 281; Furtwängler in *Furtw.-Reichh.* II S. 61; Robert, *Hermes* 1914, 17 ff.; Langlotz, *Antike* VI 3; Guarducci, *Mon. Linc.* 1929, 9; 15 ff.; Beazley, *Corp. Vas.* S. 19; Nilsson, *Arch. f. Rel.* 32, 138 u. a.). Zwei Gruppen sind zu unterscheiden. Die eine, deren Wortführer Robert ist, erkennt einen völlig einheitlichen vorhesiodischen Mythos, in dem auch Epimetheus, als Himmels- oder Feuergott und als Befreier der Erdgöttin aus winterlichem Gefängnis, seine Stelle hat; Zeus segnet den Liebesbund, indem er Hermes mit einer Blume entsendet (vgl. auch *Archäol. Hermeneutik* S. 267). Andere haben an der Ehe zwischen Epimetheus und der Mutter Erde Anstoß genommen und eine Kontamination des Naturmythus mit dem hesiodischen vorausgesetzt.

Wenn diese Fassung der inschriftlich gesicherten Sage unter den bildlichen Darstellungen auch einzig dasteht, so schien sie doch manchen ein dichterisches Gegenstück zu haben in dem schon genannten sophokleischen Satyrspiel „Pandora“ oder die „Hämmerer“. Schon Gardner hat die Frage flüchtig aufgeworfen; Robert, Langlotz, Beazley, M. Guarducci u. a. haben sie entschieden bejaht. Die Brücke schlägt vor allem der Hammer des Epimetheus. Nimmt man die Beziehung zum Satyrspiel an, so ergibt sich wohl unzweideutig, daß die „Hämmerer“ nicht Schmiedeknechte des Hephaistos waren, die ihm bei der Herstellung der Pandora halfen (Pearson, *Fragments of Sophocles* II 137; Christ-Schmid I 2, 427), sondern zum Hause des Epimetheus gehörten. Die Anhänger des Naturmythus sahen in den Hämmern die Werkzeuge der Befreiung der Erdgöttin; ganz offenbar gehören sie aber hier einfach zur Schmiede des Prometheus, in dessen Dienst die Satyrn standen. Eine andere, freilich nicht ganz gesicherte Beziehung ergibt das Stecken der Pandora in der Erde; ein Ausruf: „meine Füße sind fest verankert“ wird sich so erklären (Pearson S. 139 fr. 486). Was wir sonst von dem Stück wissen, weist, abzüglich der durchs Satyrspiel erforderten Abwandlungen und Witze, durchaus auf Hesiod. Unverkennbar ist in fr. 482 der Befehl des Zeus an Hephaistos, den Ton für sein Kunstwerk anzurühren, eine Metaphrase von Hesiod *Op.* 60; die Lösung von Robert (S. 35 ff.), hier lehre die befreite Erdgöttin den Prometheus, Frauen zu bilden, ergibt große Schwierigkeiten, auch ein anderer Gegenstand (Guarducci S. 35) wird sich schwer ausfindig machen lassen. Frg. 483 erinnert ohne weiteres an Hermes' Unterricht in der Schamlosigkeit (Hesiod *Op.* 67), der „Nachttopf“ (frg. 485) wird nichts anderes sein als der verhängnisvolle Pithos, den ohnehin nach Proclus' Kommentar zu Hesiod *Op.* 94 Prometheus von den Satyrn ausgehändigt erhielt. Das alles macht wahrscheinlich, daß Sophokles keinen vorhesiodischen Naturmythus dramatisiert hat, sondern einzig und allein die übliche Version der Pandorasage in ein Satyrspiel umgoß. Zu den schlagendsten Witzen des Spiels gehörte offenbar die Art, wie das tönernen Kunstwerk zu Epimetheus gebracht wurde. Es wurde nicht einfach von Hermes vorgeführt, sondern von den hämmernden Schmiedeknechten mit großem Halloh

entdeckt, sei es, daß es von Hermes in einer Höhle oder Grube verankert war, sei es, daß es aus einer unterirdischen Schmiede des Hephaistos ans Licht befördert wurde. Ob die Schmiedehämmer zur völligen Lösung irgendwie beitrugen, ist eine Frage für sich. Das Lebendigwerden des Bildes, die Betörung des Epimetheus werden eine Rolle gespielt haben. So ergibt sich neben der Kore des dritten Jahrzehnts und neben der Aphrodite von 460 noch eine dritte „Feldmaus“, die Pandora des Sophokles. Daß Sophokles dabei der Gedanke an eine alte Erdgöttin Pandora irgendwie vorgeschwebt wäre, ist durch nichts wahrscheinlich zu machen: das Geschöpf des Hephaistos, das von Zeus gesandte große Übel, die Verwahrerin des Pithos, die Betörerin des Epimetheus, das und nichts anderes war offenbar die Titelheldin dieses Satyrspiels.

Der Oxfordter Volutenkrater aber ergibt sich ungezwungen als Nachklang der Aufführung (M. Guarducci, *Mon. Linc.* 1929, 34). Es ist nicht so, daß diese beiden Werke, Vasenbild und Satyrspiel, als einzige Zeugen gemeinsam eine vorhesiodische Sage bekunden. Der Maler des Bildes hat offensichtlich das Hammertragen des Epimetheus aus den „Hämmerern“ übernommen, „die Hämmer auf einen, in der Hand des Epimetheus beschränkt“ (M. Guarducci). Aber ebenso muß auch das Motiv der im Boden steckenden Pandora aus dem Satyrspiel übertragen sein, nicht aus unbekannten Sagen oder aus irgendwelchen Darstellungen des Aufstiegs der Kore entlehnt (Nilsson S. 138); wo wäre das Vorbild der Epimetheusgestalt oder des Liebesmotivs zu suchen? Man darf nicht einwenden, daß hier nichts an die Bühne und den Satyrchor erinnere. Der Maler gibt kein Bühnenbild, sondern den mythischen Gehalt des Dramas, wie M. Guarducci mit Recht betont. Dieser Gehalt wird sogar von dem Zeitgenossen des Phidias in große und hohe Form gegossen, die zunächst nicht an Satyrspiele erinnert, trotzdem sich mit dem Wesen des sophokleischen Urbilds berühren wird. Das Weglassen der Satyrn ergab sich dabei wie von selbst. Es gibt Fälle, wo die Einwirkung des Satyrspiels deutlich ist, ohne daß die Satyrn des Chors zur Darstellung gelangen (Furtw.-Reichh. III 272 f.); die von den Satyrspieldichtern gewaltsam herbeigeholten Dämonen werden als überflüssig oder störend von solchen Vasenmalern weggelas-



Abb. 10 (Stockholm)

sen, denen es in der Hauptsache um die übrigen Erfindungen des Bühnenspiels zu tun ist. Gerade wegen der Deutlichkeit des Widerhalls liefert denn auch der Oxfordter Krater einen wichtigen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der sophokleischen „Pandora“: um 450 oder bald darauf, nicht lange nach der vermuteten Wiederaufführung des Kore-Spiels.

Hält man unter den zeitlich benachbarten unbeschrifteten Vasenbildern nach weiteren Reflexen des sophokleischen Stückes Umschau, so kommt vor allem eine frühkampanische Amphora des Britischen Museums in Frage (F 147; Robert, *Hermes* 1914 S. 36; Nilsson, *Arch. f. Rel.* 32 S. 136 u. a.). Nicht ohne eine gewisse Verballhornung erscheinen hier zwei Szenen einander gegenübergestellt, in denen man wohl Meister Hephäst (oder Prometheus?) und die vor Epimetheus auftauchende Pandora erkennen darf; das brauchen nicht zwei heterogene Elemente zu sein, wie M. Guarducci (S. 36) und Nilsson annehmen, es können vielmehr beide Bilder auf Sophokles zurückgehen. Eine andere Frage ist die, ob auch die Auftauchende der Glockenkratere in Matera und Stockholm (S. 20 Abb. 10) Pandora genannt werden darf. Das Kriterium Roberts (*Hermes* 1914 S. 19), wonach Kore vertragsgemäß und ohne „Hammerhilfe“ aufsteige, kommt für uns nicht in Betracht. Wir rieten oben auf Kore, doch kann zumal das Stockholmer Bild sehr wohl vom szenischen Ur-

bild des Oxforders abhängen. Ja, es ist sogar mit dem Fall zu rechnen, daß in den Werkstätten der Vasenmaler die „Ackerknechte“ allmählich nicht mehr klar von den „Hammerschmieden“ geschieden wurden, daß Züge aus den einen auf die andern übergingen. Hatte doch Sophokles' Spiel zwei augenfällige Motive, Hämmern der Satyrn und Auftauchen der Frau, mit dem älteren Satyrspiel, sagen wir: des Äschylus, gemeinsam. So nahe es lag, den Chor eines Satyrspiels, das in der Schmiede des Prometheus spielte, aus hämmernden Schmiedeknechten zu bilden: die Verbindung dieser Hämmerer mit der Auftauchenden hatte wohl der Dichter in Anlehnung an das Korespiel vollzogen. So konnte es auch leicht geschehen, daß die jüngeren Vasenmaler die Spiele nicht mehr deutlich trennten.

Späteres

Die aufgezeigten Bilder waren alle in zeitlicher Nähe ihrer dramatischen Vorbilder und Anregungen entstanden, sie sind wohl sämtlich in den wenigen Jahren von 475 bis 440 unterzubringen. In der nächsten Generation verschwindet für unsere Kenntnis diese besondere Art von Darstellungen aus der Vasenmalerei. Erst um die Jahrhundertwende und in den ersten Jahrzehnten des 4. Jahrhunderts treten sie wieder auf, vereinzelt und in ihrem Sinn verändert. Jetzt, im Zeitalter der Bilder aphrodischer Seligkeit und dionysischen Traumlebens, begegnen nicht mehr die drastischen Reflexe der Satyrspiele und ihrer Ausläufer. Die Epiphanie der Götter wird jetzt von den Vasenmalern, ähnlich wie in spätarchaischer Zeit, oft genug durch die aufgemalten Götterköpfe, mit und ohne Begleitfiguren, wiedergegeben, und unter diesen Götterköpfen nimmt der von Eroten umflatterte Aphroditekopf eine hervorragende Stellung ein (Fröhner, *Choix de vases Grecs* S. 26 ff. J–M, P–S, X; Schefold, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen* S. 148). Die Frage, ob ein Auftauchen gemeint ist, läßt sich nicht immer mit Sicherheit beantworten, ist auch minder wichtig als angesichts der alten Darstellungen. Von diesem Hintergrund aus müssen die späteren Bilder der Reihe betrachtet werden.



Abb. 11 (Jena)

Aus der alten Tradition stammt noch das Bild der Jenaer Schale (Jahrb. 1891 S. 114; Hahland, Att. Vasenm. um 400 v. Chr. S. 59 Nr. 6; Abb. 11): eine halbentblößte Gestalt steigt aus dem Boden auf, von einem hammerschwingenden Satyr umtanzt. Man wird die weibliche Gestalt Aphrodite nennen müssen, aber gewiß liegt diesem Bild weder ein bestimmtes neues oder altes Aphrodite-Spiel zugrunde, in dem das Auftauchen der Göttin von hämmernden Satyrn begleitet war. Elemente älterer Bildtypik, deren Wurzeln wir freigelegt haben, sind hier vereinigt, um den Eindruck hervorzurufen, der dem Maler wesentlich war: die Epiphanie der Liebesgöttin im Rahmen der dionysisch durchwobenen Naturwelt. Sinnvoller ist es, wenn der Fröhnersche Skyphos (Annali 1884 N; Hermes 1912, 540) auf den Hammer des Satyrs verzichtet. Wichtig ist vor allem die Veränderung, die die Brüsseler Hydria des 4. Jahrhunderts (Fröhner, Choix de vases Grecs Taf. 6; Schefold, Untersuchungen Taf. I Nr. 146; Abb. 12) mit der alten Bildtypik vornimmt. Es ist ein Bild seligen Naturlebens, das der Maler vor uns hinzaubert, kein Reflex dramatischen Geschehens. Wieder ist es die von Erogen umflatterte



Abb. 12 (Brüssel)

Liebesgöttin, die in der Natur erscheint, umtanzt von zwei Satyrn. Auch diese schwingen noch Werkzeuge in den Händen, aber es sind nun keine Hämmer mehr, sondern Spitzhacken. Die Spitzhacken der „Grabzerstörer“, die Schollenhämmer der „Ackerknechte“, die Schmiedehämmer der Prometheusgehilfen waren im Charakter der Chöre begründet gewesen. Je mehr die Kenntnis der Dramen dahinschwand, desto mehr mußte die im Grunde zufällige Verbindung der Acker- und Schmiedehämmer mit dem Auftauchen der Göttin mißdeutet werden. Diese Instrumente, die mit dem Aufsteigen in keinem ursächlichen Zusammenhang standen, wurden von den Malern jetzt zu Befreiungswerkzeugen umgedeutet, die das Loslösen der Göttin vom Boden erleichtern sollten. Vielleicht hat der Maler der Jenaer Schale seinen Hammer so verstanden; folgerichtiger ist es, wenn der der Brüsseler Hydria wirkliche Befreiungswerkzeuge, mit denen der Boden gelockert werden kann, an die Stelle der Hämmer setzt. Damit ist die Erinnerung an den Charakter der alten Satyrchöre, der Ackerknechte und Hammerschmiede, ausgelöscht; die Erklärung steht auf derselben Stufe wie die der Heutigen, die sich ja auch allermeist die Werkzeuge der Satyrn als eine Art Ausgrabungsgerät zur Befreiung der im Boden steckenden Göttin dachten.

Mit zwei Glockenkrateren des 4. Jahrhunderts sei die Reihe beschlossen. Auf dem Berliner Krater (F. 2646, Mon. XII 4) steigt Aphrodite vor Pan und dem flötenden Eros aus dem Meere empor, auf dem eng verwandten Hope'schen (Tillyard Nr. 163; Harrison, Proleg. S. 405) erhebt sich ein von Nike begrüßter jugendlicher chthonischer Gott aus der Tiefe. Dionysos und sein Thiasos umrahmen beidemale die Wunderszene, die besonders auf dem Berliner Krater noch einen Zusammenhang mit den Satyrspielbildern erkennen läßt. In den höhlenartigen Hintergründen dieser Auftauchenden hat man Erinnerungen an Bühnenrequisiten zu erkennen geglaubt (J. E. Harrison in *Essays and Studies presented to W. Ridgeway* S. 137). Man wird in dieser Zeit neuer Blüte dionysischer Mystik (F. R. III S. 172), die alles mythologische Geschehen mit dem dionysischen Thiasos durchsetzt, gewiß nicht mehr aus der Anwesenheit der Satyrn auf ein Satyrspiel zurückschließen; doch bleibt die Möglichkeit der Bühnenerinnerung bestehen und zwingt dann dazu, sich den Charakter des späten Satyrspiels ganz verschieden von dem des älteren, ganz vom neuen Zeitgeist durchtränkt, vorzustellen. Die Loslösung des Chors von den Schauspielern, die Verwandlung der Chorpartien in musikalische Einlagen hat gewiß auch solch dramatische Szenen wie das Umtanzen der Auftauchenden unmöglich gemacht. Die Hämmerer haben hier keine Stelle mehr.

So führt eine über zwei Jahrhunderte ausgedehnte bildliche Überlieferung der griechischen Vasenmalerei in ihrem letzten Drittel wieder gewissermaßen zu den Grundvorstellungen des ersten Drittels der Entwicklung zurück: was die archaischen Maler mit ihren von Satyrn umgebenen Götterköpfen besagen wollten, wiederholt sich, wenn auch mit stark veränderter Naturauffassung, in den vielen Götterkopfbildern des vierten Jahrhunderts. Dazwischen stehen die vom Drama berührten Bilder aus der Zeit des Äschylus und Sophokles. Bilder wie das der Pariser Lekythos Abb. 5 führen die alte Bildtypik in die neue Welt über, Werke wie die Jenaer Schale Abb. 11 führen wieder aus dieser Welt heraus, sosehr sie bildliche Elemente der dramatischen mittleren Epoche weitertragen. Die echten „Feldmäuse“ haben, wie die echten Hämmerer, ihre Stelle nur dort, wo das Drama wahrhaft dramatisch war und das Satyrspiel blühte.

Szenisches

Wir haben drei „Feldmäuse“ aus Satyrspielen kennengelernt, es hat ihrer noch viel mehr gegeben, und aus dem Boden aufsteigende oder im Boden versinkende Gestalten hat auch die Tragödie und die Komödie in großer Zahl gekannt. Die Erdmutter kommt an erster Stelle in Betracht, dann alle in der Unterwelt hausenden Götter, Heroen und Dämonen; die aus der Tiefe auftauchenden Meer- und Lichtgottheiten, die schaumgebornene Aphrodite; die beschworenen Schatten der Toten und die Rückkehrer von Hadesfahrten; der vom Erdsplatt verschlungene Amphiaros und der in den Tartaros versinkende Prometheus; unterirdische Gefangene wie Aristophanes' „Eirene“ und Höhlenbewohner wie die Kyllene der sophokleischen „Ichneuten“ (Robert, *Hermes* 1912, 536; Wilamowitz, *Neue Jahrb.* 1913, 8). Gerade in der Zeit unserer Vasenbilder und Satyrspiele, im zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts, muß das Kommen und Gehen dieser Tiefenbewohner ein eindrucksvolles und beliebtes Motiv gewesen sein, und es erhebt sich die schwierige Frage, an welcher Stelle und in welcher Höhenlage die Auftauchszenen des Theaters vor sich gingen. Man hat natürlich an die Charonstiegen und Senkböden gedacht, auf denen nach Pollux (IV 132) Geister, Flußgötter, Furien nach oben gelangten. Das sind aber Einrichtungen späterer Zeit, deren frühklassische Vorläufer erst noch zu suchen sind. Eine Hauptfrage ist die, ob Hohlräume, aus denen die Gestalten auftauchten, vorhanden waren und wo sie sich befanden. Die geäußerten Vermutungen gehen nach drei Richtungen: Hohlräume unter Orchesteraniveau, Hohlräume über Orchesteraniveau, gar keine Hohlräume. Die letztgenannte Vermutung umgeht nach Kräften eine Bewegung der auftauchenden Schauspieler in vertikaler Richtung, läßt sie vielmehr gleichsam zur Türe hereinkommen (Dörpfeld-Reisch, *Theater* 248 f.; Bethc, *Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss.* 1919, 17). Selbst die Erz-Feldmaus Sisypchos wird davon nicht ausgenommen. Aber wären die Witze der Satyrspiieldichter, all die genannten Vasenbilder mit ihrer eindeutigen Situationsdrastik denkbar, wenn wirklich die Auftauchenden nicht senkrecht aufgestiegen wären? So hat man denn, wenn nicht für alle, so doch für einige dieser Gestalten ein

Aufsteigen aus überirdischen Hohlräumen angenommen. Darcios steigt aus dem Dach seines Grabbaues, Kyllene aus dem Gipfel eines Hügels heraus, Prometheus versinkt in den Unterteil seines Felsens. Aber wenn der Chorführer der „Ichneuten“ die Nymphe aus ihrer Höhle heraustrampelt, wenn auf den Vasenbildern der Satyrchor einen zu seinen Füßen aufsteigenden Kopf umtanzt oder um ein Haar mit dem Hammer zerschlägt, so kann nur ein Auftauchen aus ebener Erde, allenfalls aus ganz niedriger Stufe angenommen werden. Aus denselben Erwägungen verbietet sich auch die Annahme einer mehrstufigen Bretterbühne, aus der die Gestalten aufgetaucht wären; ist eine so hohe Bühne für das frühklassische Drama mit seinem Wechselspiel von Chor und Schauspielern überhaupt undenkbar, so ist sie es noch ganz besonders für unseren drastischen Fall.

So drängt sich immer eindeutiger die Annahme unterirdischer Hohlräume auf. Eine Art Übergang zu dieser Annahme kann man in einem Vorschlag von Wilamowitz erkennen (Neue Jahrb. 1913, 9); er ersann einen schräg ansteigenden Orchestra-Holzboden, der an seinem Südrand den auftauchenden Schauspielern genügenden Raum geboten haben soll; eine technisch sehr schwer durchführbare Lösung, die viel Ablehnung gefunden hat (Bethe 17). Ein ebenso künstlicher Ausweg wurde gefunden, indem man den Felsen des Prometheus oder die Höhle des Sisyphos bis zu einer angenommenen Terrainstufe nach Süden verschob (Dörpfeld-Reisch 248 f.); diese Lösung würde auch nur auf die sog. „ältere Orchestra“ zutreffen, deren Gestalt zweifelhaft geworden ist (Fiechter, Dionysostheater I 38 ff., III 66 ff.). Die einfachste Lösung, der Hohlraum unterm Tanz- oder Spielplatz, wurde zwar oft genug theoretisch gefordert, selten aber wirklich in der Ruine des athenischen Dionysostheaters nachgewiesen und mit Bestimmtheit als solche szenische Herrichtung erklärt; ja es wurde wiederholt ausgesprochen, daß geeignete Hohlräume weder vorhanden noch wahrscheinlich seien (vgl. Dörpfeld-Reisch 57 f., 249; Robert, Hermes 1912, 539; Frickenhaus, Altgr. Bühne 61 f., 82 Anm. 68; Wilamowitz 9 Anm. 1; Bethe 17; Bulle, Untersuchungen an griech. Theatern 20 ff., 292 Anm. 2; Fiechter I 52 f.). Der Befund zeigt jedenfalls ausgedehnte und tief herabreichende Felsarbeiten unter der

späteren Orchestra und südlich des Phaidrosbemas, von denen besonders die letzteren als szenische Herrichtungen in Frage kommen, wenn auch über ihre ursprüngliche Form und ihre Entstehungszeit sich nichts Genaues ermitteln läßt. Sie gehören in vorlykurgische Zeit, das Theater des Lykurg hat sie nicht mehr verwendet. Dörpfeld hat eine Benützung im älteren Theater für durchaus möglich gehalten, auch Bulle und Fiechter haben nicht unbedingt widersprochen.

Konnte man über den ursprünglichen Zweck der Einarbeitungen und über ihre Entstehungszeit schwankender Meinung sein, so treten jetzt die auftauchenden Gestalten unserer Frühzeit beweisend in die Lücke. Für sie ist ja kein anderer Ausweg vorhanden. Mag eine solche szenische Herrichtung für die vorausgehende Zeit unwahrscheinlich sein, mögen sich spätere Zeiten mit ihrer veränderten Bühneneinrichtung anders geholfen haben, die Tiefenbewohner unserer Satyrspiele und dieses Zeitraums überhaupt müssen aus diesem Hohlraum emporgestiegen sein. So haben uns die „Feldmäuse“ des Satyrspiels nicht nur eine große Reihe vielmißdeuteter Bilder erläutert, sie haben uns zu guter Letzt noch ihr Schlupfloch verraten.