

Sitzungsberichte der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-historische Abteilung

Jahrgang 1943, Heft 5

SATYRTÄNZE
UND
FRÜHES DRAMA

Von

Ernst Buschor

Mit 80 Abbildungen

Vorgetragen am 5. Februar 1943

München 1943

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

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

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei
in Nördlingen

SATYRTÄNZE

I.

Der Tanz der Satyroi, von Menschen am Götterfest in kultlicher Begehung dargestellt, ist bekanntlich der Ausgangspunkt des griechischen Dramas, der Tragödie sowohl als der Komödie gewesen. Kann man von diesem Tanz eine Vorstellung gewinnen?

Dazu wäre eine gewisse Hoffnung vorhanden, wenn es sich um einen einzigen bestimmten Kulttanz handelte, der ungefähr in gleichbleibender Weise durch das ganze Altertum als Tanz der Satyrn gedacht und aufgeführt wurde. Aber von einem solchen Tanz kann keine Rede sein. „Tanz der Satyroi“ kann nur ein Sammelname sein und ungefähr das bezeichnen helfen, was im vierten Jahrhundert Platon in seinen „Gesetzen“ (VII 815 C) als dritte Kategorie der Tanzarten unter dem Namen βακχεῖα ὄρχησις zusammenfaßte, Tänze, „bei denen angeblich Nymphen, Pane, Silene, trunkene Satyroi dargestellt wurden, wobei der Tanz auf gewisse Reinigungs- und Weiheakte abzielte“, und noch dazu Platons vierte Kategorie (816 D f.), die komödienhaften Grotesktänze.

Schon die ausübenden dämonischen Wesen waren kein einheitliches Geschlecht. An der Spitze stehen die besonders tanzfreudigen eigentlichen Satyroi (**Abb. 3-30, 32, 33**), jene Dämonen, die Hesiod (fr. 198) als nichtsnutziges, täppisches Volk bezeichnet, verschwistert mit den Bergnymphen und den in Spiel und Tanz bewanderten Kureten. Sie erscheinen in menschlicher Gestalt, selten ithyphallisch, häufig als füllige Dickbäuche und Dicksteiße, was, wie wir sehen werden, gerade mit ihrem tänzerischen Wesen zusammenhängt. Neben ihnen stehen die eng verwandten halbtierischen Wesen, bocksartige (Tragoi) und hengstartige (Silenoi, **Abb. 1, 2, 35-80**). Diese letzteren nehmen immer mehr überhand, verdrängen die Satyroi, übernehmen ihren Namen, auch den Tanz und den Umgang mit den Bergnymphen; für den Dichter des Aphroditehymnus (262) waren sie wohl im Grund dasselbe, was die Satyroi für Hesiod. Und es kommen gewiß

noch andere Dämonen hinzu, deren Tänze zu Ehren der Artemis und anderer Gottheiten getanzt wurden und allmählich in den dionysischen Kreis übergegangen sind.

So stehen wir einer Fülle von kultlichen Begehungen gegenüber, die mit diesen verschiedenartigen dämonischen Wesen und ihren verschieden benannten Darstellern zu verbinden sind; Tänzen, die nicht einmal im Grundcharakter auf eine gemeinsame Formel zu bringen sind; Tänzen, die auch an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten selbst dann verschieden getanzt worden sind, wenn sie denselben Namen trugen; Tänzen, die jeder Tänzer, jede Tanzgruppe abwandeln oder mit Elementen anderer Tänze verquicken konnte; Tänzen, deren Sinn und Ausübung sich im Laufe des Altertums geradezu in ihr Gegenteil gewandelt haben: aus den zauberkräftigen Begehungen der Vorzeiten wurden schließlich die lasziven Solotänze der Hafenschenken.

Und wie sollen wir überhaupt von Tänzen grauer Vorzeit eine wirkliche Anschauung gewinnen? „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze“, noch weniger dem Tänzer, seine Kunst stirbt mit ihm. Was Momentphotographie und Film heute bis zu einem gewissen Grad ermöglichen, oder doch vortäuschen können, ist uns hier für immer verwehrt: ein Einblick in den gesamten Ablauf des Tanzes und den Bewegungsablauf im Einzelnen. Doch gibt es einige Kunde von diesen Tänzen in Wort und Bild, und diese gilt es zu prüfen.

Wenig hilft uns die wörtliche Überlieferung weiter, zu der man die Bücher von Schnabel (Kordax) und Pickard-Cambridge (Dithyramb, Chapter III) vergleiche. Die ältere Dichtung schweigt, Satyrspiel und Komödie verraten nicht viel mehr. Wichtig sind einige Äußerungen der Philosophen über den Grundcharakter der Satyr- und Satyrspieltänze, aufschlußreich vor allem die versprengten Notizen der späten Wörterbücher zu den Namen von Tänzen und Tanzbewegungen. Diese späten Autoren haben freilich die Tänze nicht mehr oder nur in entstellter Form gekannt, vermischen alte und späte Elemente, reißen die Tanz Tatsachen aus ihrem Zusammenhang, begreifen oft grobe Irrtümer und Verwechslungen. Trotzdem sind diese Nachrichten in ihrer Gesamtheit lehrreich. Wir erfahren vom alten dionysischen Kultlied

satyrhafter Chöre, dem Dithyrambos, und von verwandten Chor-tänzen wie dem Ithymbos, der Tyrbasia und der Sikinnotyrbe; von dem charakteristischen Tanz des Satyrspiels, der Sikinnis; von den peloponnesischen Bockstänzen und von Gemeinschaftstänzen der halbtierischen Silenoi mit den furchtsamen Satyroi; von peloponnesischen Tänzen, die erst allmählich aus dem Kultus der Artemis und anderer Gottheiten in den dionysischen Kreis übergingen und zu Satyrtänzen wurden. Zu diesen gehörte vor allem der Kordax, der lakonische Mothon, wohl auch die lakonische Bibasis und Kallabis, in ihren Kreis wohl die Tänze Igdīs, Makter, Droite, Konisalos (Mörser, Trog, Wanne, Staubwirbel), wenn sie überhaupt nicht nur Tanzteile, Tanzfiguren sind. Ähnlichen Charakter wie die peloponnesischen Tänze haben offenbar jonische, sizilische, italische gehabt. Phallisch waren wohl die Kyrittoi, die lakonischen Bryllichistai und Lombai, gewisse Waffentänze der Frauen. Diese Tänze waren teils Vortänzersoli, teils Chortänze; teils Männer-, teils Frauentänze. Darstellungen des anderen Geschlechtes haben des öfteren eine Rolle gespielt: Männer tanzten als Weiber, Frauen mit vorgebundenen Phalloi; alte Vorstellungen aus der Zeit des allmächtigen fruchtbaren Frauenbildes scheinen hier hereinzuspielen, Übergänge zum eigentlich griechischen männlichen Fruchtbarkeitsträger sich abzuzeichnen. Das darstellende Element ging oft noch über den Fruchtbarkeitsbereich hinaus in das Gebiet der reinen Groteske: Greise, Fremdsprachige, ertappte Diebe scheinen gerade auch im Zusammenhang mit solchen Tänzen, pantomimisch oder in einseitiger Rede, vorgeführt worden zu sein. Solche Darstellungen konnten leicht auf die nichtsnutzigen Satyrn übergehen, konnten später im Sinn des Satyrspiels oder der Komödie ausgebaut werden.

Leider erfährt man nur selten etwas Anschauliches über die Ausführung der Tänze im Einzelnen. Daß gerade in den Satyrtänzen die Beweglichkeit des Tänzers zum Höchstmaß gesteigert wurde, daß hier die wildesten Wirbel und Sprünge vorkamen, die Schenkel sich in der tollsten Weise teilten und hochflogen, ist ohnehin selbstverständlich, wird auch für einige Tänze ausdrücklich überliefert, die mit den Satyrtänzen in Beziehung stehen, z. B. für den „Tanz des Phrynichos“ (Aristoph. Wespen

1492, 1525 f.), in dem das Ausschlagen und Hochwerfen der Schenkel Triumphe feierte, oder für lakonische Frauentänze, in denen die Fußsohlen gegen das Gesäß schlugen oder sogar über die Schulter hochflogen (Pollux IV 102 ἐκλακτίσματα, βίβασις; Aristophanes, Lysistrate 82), oder für den lakonischen Mothon, in dem das gleiche πυδαρίζειν (= πυγαρίζειν?) oder ῥαθαπυγίζειν, das Anschlagen des Gesäßes mit der Fußsohle vorkam (Aristoph. Ritter 697, Schol.). Mit den Hochsprüngen müssen Kniebeugen (ὀκλάσματα) abgewechselt haben, auch das Scheren der Beine und Wechseln im Sprung (σχιστάς ἔλκειν; θερμοαυστρίς? – Poll. IV 105, 102. Athen. XIV 630 A) wird in solchen Tänzen seine Stelle gehabt haben.

Zu den Tanzbewegungen allgemeiner Ausgelassenheit kommen solche aus dem Bereich der zeugenden und empfangenden Fruchtbarkeit; es sind dieselben, die in der Spätzeit als üble Lastträger- und Matrosentänze in Verruf kamen. Hierher gehört offenbar ein mehrfach genanntes Tanzschema, das Hinausbiegen und Verdrehen von Hüfte und Gesäß durch Haltung oder Handgriff, das Steißwedeln bei gebückter Haltung (λυγισμός, ῥικνοῦσθαι), das im Kordax, in der Igdis und Kallabis, in Komödiensolotänzen und wohl auch sonst vorkam. Dem Steiß Tanz wird des öfteren ein Bauchtanz entsprochen haben; jedenfalls werden Gesäß und Bauch in solchen Tänzen mit der flachen Hand geschlagen (ῥαθαπυγίζειν, γαστρίζεσθαι) und durch solche Schläge ähnlich betont wie durch Herausrecken. Dazu (oder vorher und nachher) machten die Beine manchmal den ποδισμός, der wohl mit dem διποδισμός identisch ist. Dieser „Koppeltanz“, der in lakonischen und in Komödientänzen vorkam, bestand vielleicht im Ein- und Auswärtsdrehen der Unterschenkel bei geschlossenen Knien (oder der Beine überhaupt) und gehörte also einem ähnlichen Bereich wie das ῥικνοῦσθαι an. Dagegen ist das „Säbeln“ der Arme (ξιφισμός), das einmal in einem Komödientanz zu ποδισμός und ῥικνοῦσθαι hinzutritt, ganz offenbar nicht auf Satyrtänze beschränkt gewesen. Die starre, gegen den Arm nicht abgewinkelte Handhaltung war auch ernsten und feierlichen Tänzen eigen. Wie sich solche Bewegungen mit Stehen, Schreiten, Hüpfen, Springen, Drehen, Wirbeln verbanden, darüber werden keine Angaben gemacht.

So gering und verzettelt diese Nachrichten über die Satyrtänze sind, so scheinen sie doch einen Doppelcharakter zu ergeben: neben den rein bewegungsmäßigen ausgelassenen Dreh- und Springtänzen, zu denen vor allem auch die Sikinnis des klassischen Satyrspiels gehört haben dürfte, stehen die aus dem Fruchtbarkeitsbereich entwickelten Bauch-, Steiß- und Schenkeltänze der Kordax-Art. Diese beiden Arten, auf der Stufe des vierten Jahrhunderts, hat sichtlich Platon im Auge, wenn er in seiner Viergliederung der Tanzarten (Gesetze VII 814–816) der friedlichen Emmeleia und der kriegerischen Pyrriche einerseits die Satyrtänze, andererseits die Komödientänze gegenüberstellt, so wie auch sein Enkelschüler Aristoxenos (FHG II S. 283 f.) noch im gleichen Jahrhundert zwischen der Emmeleia der Tragödie, der Sikinnis des Satyrspiels und dem Kordax der Komödie scharf unterschieden hat, und andere (Athen. XIV 630 D) die Ähnlichkeit der blitzschnellen Sikinnis mit der Pyrriche betonen.

Der sehr kümmerlichen und zufälligen wörtlichen Überlieferung steht eine fast überreiche bildliche zur Seite, eine unübersehbare Fülle von Bildern des Satyrtanzes aus mehreren Jahrhunderten. Sie zeigen uns an, wie Künstler verschiedener Zeiten, vor allem die Gefäßmaler, das Tanzen der Satyroi gedacht haben oder welche Bildtypik ihnen für solche Darstellungen zur Verfügung stand. Prägnante Darstellungen eines bestimmten Tanzes sind wohl in den seltensten Fällen gemeint, die Figuren sind auch niemals Momentbilder aus dem Tanz, sondern gleichsam „Ideen“ des Tanzes, in der Kunstsprache ihrer Zeit vorgetragen. Man darf nie vergessen, daß die verschiedenen Zeiten mit Tanzbildern etwas Verschiedenes besagen wollten und daß auch eine und dieselbe Tanz-Idee zu verschiedenen Zeiten eine sehr verschiedene bildliche Niederschrift gezeitigt hat. Der bekannte, in Marmorkopieen überlieferte späthellenistische eherne Silen, der tanzend sich auf den Zehenspitzen dreht und die Doppelflöte bläst, gibt sicher eine Spätphase des Satyrtanzes wieder, gibt aber auch das Bild des Tänzers überhaupt in ganz neuer gleitender Bewegung und tiefenhaltiger Schraubenbewegung. Die Flächenkunst des siebenten Jahrhunderts würde den gleichen Wirbeltanz als akzentuiertes, ruhiges Flächenbild vorführen und Unkundige darüber hinwegtäuschen, daß kreiselartig wirbelnde

Einzeltänzer in der Frühzeit eine ebenso große, ja vielleicht noch eine größere Rolle spielten als später. Die Ausbreitung des Körpers in der Fläche, das Herumbiegen des Kopfes, ja jede Fingerstellung ist bei einer frühen Figur anders zu bewerten als bei einer späten, und so auch die Darstellung des Bewegungszusammenhangs. Eine Fülle von Mißverständnissen bahnt sich für den unvorbereiteten, „unbefangenen“ Betrachter an, und so hat sich auch in die heutige Nachahmung altgriechischer Tänze immer wieder aus der Unkenntnis der frühen Flächenkunst heraus eine falsche Reliefmäßigkeit und Bewegungszerteilung eingeschlichen, ähnlich wie sogar in den Diskuswurf. Und ebenso wenig wie die Einzelfiguren sind ihre Zusammenstellungen als Momentbilder der Tänze, als Ausschnitte aus dem Tanzvorgang anzusprechen. Sie geben z. B. über die Frage, wieviele Tänzer sich gleichzeitig gleichmäßig bewegt haben, ob sie ringförmig oder geradlinig angeordnet waren, sich gestaffelt oder auf Lücken gedeckt gruppierten, keinen Aufschluß, auch hier liegt nur das Bestreben einer ideenmäßigen Wiedergabe des ganzen Tanzvorgangs vor, bei der auch die dekorativen Bedürfnisse der Abwechslung und Flächenfüllung ihr Wort mitsprechen. Vollends von dem ganzen Ablauf des Tanzes, von der Folge der Teile, der Abwicklung der einzelnen Bewegungen geben diese Tanzbilder keine Vorstellung, so sehr gerade ihr ideenmäßiger Charakter die Phantasie über den Einzelmoment hinaus in den Gesamtvorgang hineinführt. In jedem Fall ist es nötig, die Aussagekraft eines solchen Bildes geduldig zu prüfen und zu belauschen, und gerade dazu möchten diese Betrachtungen anregen.

II.

Die Reihe der Satyrntanzbilder beginnt im späteren siebenten Jahrhundert, aber es ist zu ihrem Verständnis nützlich, ja unerläßlich, nach den Voraussetzungen der Satyrdarstellung überhaupt zu fragen. Gab es zu der Zeit, als Hesiod von den Satyroi, Nymphen und Kureten sang, schon Abbilder solcher Wesen in der Kleinplastik oder der Flächenkunst? Wie haben sie sich im Laufe des siebenten Jahrhunderts gewandelt? Was haben diese Bilder zu besagen?

Die erste dieser Fragen läßt sich wohl dahin beantworten, daß Bilder der Satyroi in geometrischer und noch in hesiodischer Zeit sich kaum von menschlichen unterschieden haben dürften. Die Geschwister der rein menschlich gebildeten Nymphen und Kureten waren von Haus aus weder durchwegs ithyphallisch noch halbtierisch noch irgendwie unmenschlich gedacht. Lag ein Grund zu ihrer Darstellung vor, so kam kaum ein besonders auffälliges, charakteristisches Bild zustande. Es läge z. B. nicht außer dem Bereich der Möglichkeit, daß die bekannte Reigentanzgruppe aus Olympia (IV 263 Taf. 16) Nymphen darstellt und der sitzende Mann in Sparta und Baltimore (Orthia Taf. 77 a; Walters Art Gallery = Buschor, Plastik der Griechen S. 8) einen Satyros. Hier kann auf die frühesten lakonischen „Satyros“-terrakotten (Orthia S. 156 Taf. 40) verwiesen werden, die erst durch ihre jüngeren ithyphallischen Brüder ihre Deutung ermöglichen.

Das siebente Jahrhundert charakterisierte schärfer. Die mythologischen Gestalten, die die geometrische Epoche groß und stark erlebt, aber noch in kein prägnantes Bild gezwungen hatte, werden von den bildenden Künstlern zu eindeutigen Figuren verdichtet. Es ist bekannt, daß die Fülle vom Orient geprägter Gestalten bei diesem Vorgang eine gewisse Hilfestellung bot, und so griff die frühgriechische Kleinplastik zur Verdeutlichung des Satyros ägyptische und ägyptisierende Bilder von mythologischen Wesen und anderen Gestalten auf, die infolge ihrer Haltung und Bildung ihnen das Wesen der Satyroi auszudrücken oder anzudeuten schienen. Sehr verschiedene Eindrücke kamen zusammen. Da waren hockende, knieende, stehende Gestalten, die die Hände auf die Kniee oder an den Leib hielten; Figuren mit quer über den Leib laufenden Hautfalten; Zwerge mit dicken Bäuchen; fellbekleidete Dämonen mit dickem Gesäß und groteskem Gesicht; Dämonen, die mit Tieren oder großen Gefäßen umgingen; geknickt stehende Gestalten mit kurzen verdrehten Beinen. Aus all diesen fremden Gestalten konnte der frühe Grieche, in schöpferischem Mißverstehen, Züge herauslesen, die ihm seinen Satyros bezeichnen halfen.

Einen frühen Versuch, ein solches Wesen darzustellen, kann man vielleicht in einem korinthischen Salbgefäß der Münchner

Sammlung (M. J. Maximova, Vases plastiques Taf. 45 Nr. 167) erkennen, wenn man sich dazu entschließt, in der Bekleidung eine Art Fell zu erkennen. Man erhielte dann eine Art Seitenstück zu dem aus Rhodos stammenden (jonischen?) Salbgefäß des Britischen Museums A 1100, einem (knieenden?) Bärtigen, der ganz mit Schuppen bemalt und wohl haarig zu denken ist. Durch fleckengefüllte Quadrate ist wohl Behaarung oder übergelegtes Fell bei dem Hockenden des Louvre (CV III Cc Taf. 1, 1-3, aus Korinth) ausgedrückt, der freilich auch wieder an den eher gewandeten Hockenden eines lakonischen Elfenbeinreliefs (Orthia Taf. 160, 3a) erinnert. Deutlicher wird das Bild des Satyros im dritten Jahrhundertviertel. In Sparta wird aus alteinheimischer Überlieferung (Orthia Taf. 77a) ein Hocker entwickelt, den sein dickes Gesäß wohl als Satyros kennzeichnet (Elfenbein, Orthia Taf. 123, 5 = 170, 4); er ist unbärtig, trägt „Schurz“ und Schuhe. Ähnliches vollzieht sich in Korinth. Ein Münchner Salbgefäß (Maximova Taf. 45 Nr. 168) stellt den fetten Hocker her, indem es Arme und Beine auf den kugeligen Gefäßkörper aufmalt; die Arme umspannen betont die Leibesfülle. Das macht ein aus Böotien stammendes Salbgefäß des Louvre (CV III Cc Taf. 1, 4-6; **Abb. 5**) noch deutlicher: der haarige Hocker legt die Arme auf den Bauch, der sich über und unter dem Nabel in fettige Falten legt. Dahinter steckt noch ein gewisser inhaltlicher Ernst, der sich in etwas abgeschwächter Form bei einem korinthischen Fellträger aus einem rhodischen Grab des späten siebenten Jahrhunderts (Clara Rhodos VI/VII Taf. 4 S. 88 f.) und einem ziemlich gleichzeitigen zweiten rhodischen Fundstück korinthischer Fabrik (Clara Rhodos III S. 111) wiederholt.

Im Zusammenhang mit solchen korinthischen Hockern müssen nun auch sicher ähnliche Figuren aus anderen Landschaften betrachtet werden, so die tönernen lakonischen Figuren aus dem Heiligtum der Orthia (Taf. 40, 9 und S. 156 Nr. 3), von denen manche ins siebente Jahrhundert hinaufreichen werden und neben denen auch halbtierische Wesen ähnlichen Charakters (S. 156 Nr. 4) geweiht wurden; oder der Hockende von Malesina, der auf einem ringförmigen Gerät einem Krater gegenüber sitzt (Athen 2067, Nicole 858; Payne, *Necroc.* S. 204; **Abb. 4**); oder ein gliedfassender ithyphallischer grotesker Mann des mittleren Jahr-

hundertdrittels aus dem samischen Heraion, der als Spendekrug seine Dickbäuchigkeit und Fruchtbarkeit demonstrierte. Dasselbe Wesen muß jeweils gemeint sein.

Die korinthischen Geräte des sechsten Jahrhunderts gehen etwas spielerischer vor, treten vom alten Ernst der Darstellung etwas zurück. Die hockenden Dämonen werden gleichsam in Dienst gestellt, bekommen etwas zu fassen oder zu halten, so daß die Armhaltung für den ursprünglichen Sinn bedeutungslos wird. Das bekannteste Beispiel ist der Satyros des Louvre, der gierig vor einem großen Krater hockt und dessen Henkel packt (BCH 1895 Taf. 19 f.; CV III Cc Taf. 3 f.; Payne, *Necroc.* S. 176 Taf. 44 und 48; **Abb. 3**). Diesem prächtigen, etwa um 580 geschaffenen Vexiergerät stellt sich eine große Anzahl von Salbgefäßen zur Seite, hockende Satyroi, deren vor die Brust gelegte Hände die Aufhängeschnur des Salbgefäßes gehalten haben. Waren bei dem rhodischen Fundstück des Britischen Museums A 1100 nur die Oberarme, bei dem böotischen des Louvre (CV III Cc Taf. 1, 4–6) und den beiden rhodischen Neufunden aus dem späten siebenten Jahrhundert nur die seitlichen Halspartieen durchbohrt, so läuft jetzt die Schnur auch noch durch die Hände, die manchmal noch unsymmetrisch (Korinth, *Am. J.* 1906, 423; München 6635), meist aber symmetrisch vor die Brust gelegt sind, in einigem Abstand (Boston 503 Taf. 49, ehemals Slg. Bourguignon; Bonn, *Jahrb.* 1906 S. 125; Slg. Scheurleer CV III c Taf. 1, 5; *Brit. Mus.* A 1101, 1102?) oder enger genähert (Bologna 90, Pellegrini S. 14; *Brit. Mus.*, Payne fig. 84; Würzburg 145, Langlotz Taf. 19; Louvre, CV III Cc Taf. 7, 8/9) oder sich übereinanderschiebend (Syrakus, *Not. d. sc.* 1895 S. 154; Naukratis II Taf. 15; London A 1103); bei dem Stück der früheren Sammlung Calvert (Winter, *Terrakotten* I 214, 4) scheinen beide Hände vor der rechten Brust zu liegen, von dem Oxforder Stück (CV III c Taf. 8, 7) ist nur der Unterteil erhalten. Überblickt man die ganze Reihe, so gewinnt man den Eindruck, daß sie sich im Wesentlichen über das erste Viertel des sechsten Jahrhunderts verteilt und jedenfalls nicht weit darüber hinausreicht. Die Bildung der Gestalt stimmt überein, stets ist der Bauch und offensichtlich auch das Gesäß hervorgehoben; letzteres besonders drastisch durch illustrierende Bemalung bei dem Würzburger Stück. Zwei

der Satyroi, in Bonn und Oxford, sind ithyphallisch. Das Hocken zeigt, im Verein mit der Behaarung oder der Felltracht, die Kinder der Natur und der Wildnis an. Damit kontrastieren bis zu einem gewissen Grad die fast durchgängig getragenen Schuhe, die sich vielleicht von darstellenden Tänzen in das Bild der Satyroi eingeschlichen haben. Die überwiegende Mehrzahl ist bärtig, bartlos scheinen z. B. der Syrakusaner, der Korinther, der Calvert'sche. Zur Deutung der Figuren trägt wohl die Tatsache bei, daß ganz ähnliche Hocker mit Tierohren oder Tierköpfen erscheinen (Berlin 1317 = Winter 214, 6; Berlin 3395, Maximova 175 Taf. 47; **Abb. 2**), vor allem aber, daß sich die Reihe der dickbäuchigen Hocker in einer gewaltigen Fülle hockender Silene geradezu fortsetzt (Winter 215, 3–8; 216 ff. Lindos 2319 ff.).

Zu den hockenden Satyroi kommen eine große Anzahl stehender. Sie lassen sich für das siebente Jahrhundert vor allem in Lakonien, als Weihgeschenke für die Artemis Orthia nachweisen. In ihrem Heiligtum sind Hunderte von kleinen Tonfiguren gefunden worden, die nach der Feststellung der Ausgräber vom achten bis ins fünfte Jahrhundert herabreichen, im siebenten und sechsten besonders dicht gesät sind (Orthia Taf. 40, 1–8 und 10, S. 155 f.). Wenn diese Figürchen ithyphallisch gebildet sind oder wie der samische (S. 10f.) mit der Hand zum Glied greifen, dürfte die Deutung auf den Satyros feststehen; aber sie muß natürlich auch für nicht-ithyphallische Figuren erwogen werden, zumal für die frühesten, die in der Charakteristik noch zurückstehen. Solche Figürchen werden manchmal auch in Kalkstein hergestellt, wie ein bärtiger Ithyphalliker mit fülligen Gesäßformen (Orthia Taf. 63, 7) anzeigt. Und vor allem darf die Deutung auf den Satyros auch ausgesprochen werden angesichts der eingeknickt dastehenden unbärtigen Figuren mit herausgerecktem Gesäß und dem fülligen Bauch, dessen Speckfalten von den Händen des Dämons festgehalten werden; sie lassen sich von den hockenden Dickbäuchen, unter denen ja gerade auch das Anfassen der Bauchfalten nachgewiesen ist (**Abb. 5**), nicht trennen. Die Mehrzahl dieser überaus häufigen Votivfiguren und Salbgefäße scheint im mittleren Drittel des sechsten Jahrhunderts auf Samos (**Abb. 6**) und Rhodos hergestellt worden zu sein, von

wo sie nicht nur über den griechischen Osten (Kleinasien, Südrußland, Naukratis, Kypros) und die Inseln der Ägäis (Melos, Ägina), sondern auch aufs griechische Festland (Böotien, Argolis) nach Unteritalien (Cumä, Rhegium, Lokroi, Tarent), Etrurien (Corneto) und Sizilien (Selinus, Akragas, Gela, Megara Hyblaea, Syrakus) verbreitet wurden (Winter 213, 1–7; Blinckenberg, Lindsos Sp. 559 ff.; Knoblauch, Studien zur arch.-griech. Tonbildnerei Nr. 169, 176, 189, 190, 195, 218–222). Die Abnehmer aus allen Gauen Griechenlands haben gewiß in dem jonischen Dickwanst keinen anderen Dämon erblickt als in dem korinthischen Hocker, und es ist das Nächstliegende, daß auch die Verfertiger mit ihm den Satyros meinten (Böhlau, Nekropolen 157; Ath. Mitt. 1928 S. 105; anders Heuzey, Furtwängler, Blinckenberg, vgl. Lindsos Sp. 560 f.). Dagegen spricht nicht, wenn der Dämon einen Hut oder eine hohe Mütze trägt, denn das tun auch lakonische Satyroi (Orthia Taf. 42, 5; 42, 1?) oder die Tänzer der chiotischen Vasen (JHSt. 1924 Taf. 5 und 11; **Abb. 21**) oder hockende Silene (Winter 218, 1; 216, 7), und es mag wie bei den Schuhen der korinthischen Hocker mit darstellenden Tänzen zusammenhängen, wenn die Dämonen mit Mütze, oder mit Mütze und Beutel ausgestattet sind. Auch das einige Male von ihnen geschulterte Lebewesen braucht an der vorgeschlagenen Deutung kaum irrezumachen; schon der frühe korinthische Hocker des Louvre (III Cc Taf. 1, 1–3) trägt ein Tier, so trägt der jonische Dickbauch London B 90 einen Affen, der von Lindsos 2318 ein Kind, der aus der Gruppe London B 280 ein kleines männliches Lebewesen, der Münchner (Arch. Rel. Wiss. 1907 S. 324 Taf. I) ein anscheinend klagendes menschliches Wesen. Wenn sich auch nicht mehr ausmachen läßt, in welchen Beziehungen die Dämonen zu den geschulterten Lebewesen standen, ob die Zusammenstellung auf darstellende Aufführungen zurückgeht, auf ägyptisierende Vorbilder mit ähnlichen Motiven oder auf die Vorstellungen, die zur Weihung in Heiligtümer und Gräber geführt haben – die Deutung auf Satyroi wird kaum dadurch in Frage gestellt.

Was den stehenden Dickbäuchen recht ist, ist den sitzenden (Winter 214, 5) billig. Aber auch die knieenden bärtigen und unbärtigen Männer jener jonischen Werkstätten (Winter 214, 1

und 2; Maximova Taf. 16, 66 und 67; Mon. Linc. I 2 Taf. 6, 5; XXXII Taf. 41, 8; BM B 283 f. Taf. 18; Buschor, Altsam. Standbilder Abb. 179) können kaum von diesem Kreis getrennt werden, selbst wenn der Dickbauch weniger ausgeprägt erscheint und keine Falten wirft. Vorläufer sind wohl die schon genannten frühen Salbgefäße in München (Maximova Taf. 45, 167) und London (A 1100), sodann der Wiener aus Tanagra (Winter 214, 3 = Maximova Taf. 42, 157) und der Florentiner C. V. III Ce Taf. 3, 1, Nachfolger wieder eine Fülle von knieenden Silenen (Winter 215, 2; Maximova S. 139 Fig. 29; Taf. 17, 69; Taf. 42, 158; A. A. 1936, 390; Mon. Linc. I 2 Taf. 7, 7?). Diese Silene sind in Herstellung, Vertrieb und Kultgebrauch so sehr die unmittelbaren und echten Erben der knieenden Männer wie die hockenden Silene die der hockenden Satyroi und der geknickt stehenden Dickbäuche. Es wird schwer zu umgehen sein, die knieenden Männer als Satyroi anzusprechen, und man wird auch geneigt sein, die Dämonen-Masken, die den lakonischen und samischen Silensmasken vorangehen (Orthia Taf. 50 ff.; 56, 1; 62, 1; Altsam. Standbilder III Abb. 195; Abb. 200 f.) oder bärtige Köpfe von Tondächern, die später durch Silensköpfe ersetzt worden sind wie die Antefixe des Apollontempels von Thermos (Ant. Denkm. II Taf. 53), aus dem gleichen Kreise zu deuten.

In der spätarchaischen Reihe der Antefixe des Apollontempels von Thermos wechseln Silensköpfe mit weiblichen Köpfen, also Nymphenköpfen, ab. Das gleiche Nebeneinander zeigten auch die älteren Zustände des Daches, und wir haben demgemäß allen Grund, in den älteren bärtigen Köpfen und ihren weiblichen Genossinnen die Satyroi mit den Nymphen zu erkennen, ja für die Erbauungszeit des Tempels, also die Zeit um 630–620, auch einen solchen Wechsel von Satyros-Antefixen mit Nymphen-Antefixen vorauszusetzen und unter den Bruchstücken aufzusuchen. Dieses frühe Tondach mit seinen dichtgedrängten großen plastischen Köpfen ist gewiß einer der gewichtigsten und eindrucksvollsten Zeugen für die Geltung des Satyrbildes gewesen. Zeitlich führt es nahe an die ältesten Hocker der Kleinplastik und an die frühesten Bilder der Flächenkunst heran.

Wo die begleitenden Nymphen oder die ersetzenden Silene fehlen, ist natürlich die Deutung der Einzelköpfe auf den Satyros

gewagt. In manchen Fällen kann sie wenigstens als Möglichkeit in Erwägung gezogen werden wie bei den korinthischen Salbgefäßen in der Art des Erlanger Kopfgefäßes (Schumacher-Festschrift S. 199) oder den jonischen Salbgefäßen, die man als Ausschnitte aus den genannten knieenden Figuren betrachten kann (Slg. Scheurleer CV II d Taf. 2, 13), und manchen anderen.

Jedenfalls sind wir von der Seite der Kleinplastik in eine überaus reiche Welt von Denkmälern eingeführt worden, die von dem frühgriechischen Satyrosbild Zeugnis ablegen. Aus echtgriechischen Vorstellungen hat sich, etwa im dritten Viertel des siebenten Jahrhunderts, manchmal mit Zuhilfenahme fremder Schöpfungen, ein echtgriechisches Bild entwickelt, das bis ins mittlere Drittel des sechsten als Votivfigur und Gerät eine bedeutende Rolle spielt, die dann von den Silensbildern übernommen wird. Von diesen Statuetten läßt sich nun die Brücke zu den Tanzbildern schlagen, die sie nicht nur sinnvoll begleiten, sondern auch wesentlich erläutern.

III.

Die Satyrbilder der Flächenkunst haben eine ganz andere Aufgabe als die der Kleinplastik, wie ja auch die übrigen mythologischen Wesen in der Reliefkunst und Gefäßmalerei ein ziemlich anderes Gesicht zeigen als in der Rundplastik. Die statuarische Kunst, und in ihrem Gefolge bis zu einem gewissen Grad auch die Kleinplastik, hat in dieser frühen Zeit noch das Bestreben der Verewigung des Lebewesens im ruhig-feierlichen Bilde; die erzählenden Flächenbilder führen stärker in das Zeitliche, in das Leben des Augenblicks hinein, schildern das Tun und Treiben der dargestellten Wesen in drastischer Anschaulichkeit. So kommt es, daß die Neuprägung der Satyroi, die die Kunst des siebenten Jahrhunderts vornimmt, hier andere Wege geht, Anderes zum Ausgangspunkt nimmt – und doch im Grunde dasselbe meint und besagt. Wenn hier ruhig hockende, dort ausgelassen bewegte, hier meist nackte, dort häufig bekleidete Wesen erscheinen, so ist dies kein Widerspruch: die Kleinplastik hat statuarische Anregungen benützt; die Flächenkunst hat ihre Phantasie aus dem lebhaften Treiben, das vor Augen stand, aus den darstellen-

den Tänzen und Begehungen gespeist, hat die Satyroi mit Vorliebe in Fruchtbarkeitstänzen, im dionysischen Komos, in den Gewändern des Alltags vorgeführt. Die nichtsnutzigen täppischen Genossen der Nymphen, die Nutznießer und Spender der fruchtbaren Natur, bleiben dieselben. Es ist bezeichnend, daß sich auch unter die Satyroi der Flächenkunst gelegentlich fellbekleidete, ithyphallische und silensartige Wesen mischen, daß auch ihr Geltungsbereich sich vor allem auf die Zeit vom späten siebenten Jahrhundert bis zum mittleren Drittel des sechsten erstreckt und daß auch sie dann fast auf der ganzen Linie von den Silenen abgelöst werden. Es geht nicht an, die Satyroi der Flächenkunst in der Deutung von denen der Kleinplastik zu trennen, sie als „Komasten“ abzusondern.

Auch hier ist wieder die lakonische Gegend, besonders das Heiligtum der Artemis Orthia mit offenbar frühen Zeugen vertreten. Die frühesten, die den Satyros noch nicht charakteristisch bezeichnen, müssen freilich unkenntlich bleiben und es besteht nur die Möglichkeit, daß „menschliche“ Flötenbläser, Tänzer und andere Figuren schon den Satyros bedeuten; zumal die doch schon grotesk gemeinten Tänzer des Elfenbeinreliefs Orthia Taf. 155, 2 und 4 wären hier zu nennen. Ganz ähnliche Tänzer erscheinen dann unter den Bleifiguren mit fülligem oder herausgerecktem Gesäß, also deutlich als Satyroi gekennzeichnet (Orthia Taf. 183, 25; Taf. 197, 30 f. und 35–37). Manche dieser Tänzer blasen die Doppelflöte (Taf. 183, 21–24; 189, 12–15; S. 273j), womit weniger Gleichzeitigkeit der momentanen Aktion ausgesagt werden soll als die Tatsache, daß die Satyroi zur Flöte tanzten. Ein bleierner Satyros vom Menelaion (Orthia S. 263 Fig. 122c) hockt am Boden, mit dem Trinkhorn in der Hand; er ist betont phallisch gebildet und scheint eine Art Kopfbedeckung zu tragen.

Diesen lakonischen Satyroi reihen sich die der korinthischen Gefäßmalerei an. In den vielfigurigen erzählenden Bildern dieser Friese, die im späten siebenten Jahrhundert einsetzen, kann sich natürlich die Flächenkunst viel mannigfaltiger äußern als in den kleinen einfigurigen Votivreliefs, und so eröffnen erst sie einen reichen Einblick in das Tun und Treiben der Satyroi und vor allem auch in ihren Tanz. Die Erscheinung dieser mythologi-

schen Wesen wird auch im Sinne der Zeit intimer gestaltet. Das bewerkstelligen die korinthischen Gefäßmaler (im Gegensatz zu den meisten lakonischen Flächenbildnern) durch Zufügung einer Tracht, die offensichtlich den kultlichen Darstellern der Satyroi abgesehen ist, was bekanntlich zu manchen Mißverständnissen Anlaß gegeben hat.

Aus der Fülle der Denkmäler (Greifenhagen, Eine attisch-sf. Vasengattung S. 37 ff., 57 ff., 76 ff.; Payne, *Necrocor.* S. 118 ff., 194 ff.; Brommer, *Satyroi* S. 20 ff.) sollen hier nur einige herausgegriffen werden, und zwar zunächst solche, die etwa in dem Zeitraum von 620–590 entstanden sind. Die Reihe der eindeutig gekennzeichneten Satyroi wird hier wohl durch einen Einzelgänger im Tierfries eines Syrakusaner Alabastrons (Payne 457 Taf. 20, 1) eröffnet, einen bärtigen Dickbauch und Dicksteiß, der in seiner durchgebogenen Haltung zweifellos an die Nachrichten über das $\rho\iota\kappa\nu\omicron\sigma\theta\alpha\iota$ erinnert. Die gesenkte Hand scheint nicht nur zurückgeworfen, sondern das Gesäß zu schlagen, ähnlich wie die der Satyroi auf dem Alabastron Casuccini (*Mon. Linc.* 1925 S. 534 Fig. 4), bei denen auch die Haltung des anderen Armes und des Oberkörpers übereinstimmen, oder wie die des Satyros eines Alabastrons im Louvre (Payne 382 = C. V III Ca Taf. 32, 5 und 10), der offenbar sein Gesäß anfaßt und vielleicht auch seinen Bauch schlägt; man denkt an $\rho\alpha\theta\alpha\pi\upsilon\gamma\acute{\iota}\zeta\epsilon\iota\nu$ und $\gamma\alpha\sigma\tau\rho\acute{\iota}\zeta\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$. Für die Grundstellung des Tanzes ist wohl die Haltung mit vorgebeugtem Oberkörper noch charakteristischer, wie sie ein anderer Einzelgänger, auf dem Münchner Aryballos 307 (Sieveking-Hackl S. 23 Abb. 35), vertritt, und es führt wohl auch eine Strecke Wegs, wenn auch nur eine kurze, vom Syrakusaner zum Münchner Satyros. Dieser wird glänzend erläutert durch ein etwa gleichzeitiges vielfiguriges Bild auf einem Alabastron, das in einem rhodischen Grab des ausgehenden siebenten Jahrhunderts gefunden wurde (*Clara Rhodos* VI/VII Fig. 5–9 Taf. I; **Abb. 7**). Hier umtanzen sieben Satyroi zwei Frauen, von denen die eine den Arm der anderen anfaßt. Es handelt sich kaum um ein Paar hoher Gottheiten, sondern eher um einen Ausschnitt aus einem Nymphenchor, das Anfassen des Armes wird nicht viel anders zu deuten sein als das Händefassen oder Handwurzelfassen auf älteren und späteren Reigendarstellungen (*Bonner Jahrb.* 130

S. 130 ff.). Die sieben Satyroi gleichen stark dem Münchner. Die vier rechts befindlichen bewegen sich ziemlich einheitlich und chormäßig, sie scheinen im Takt das Gesäß zu schlagen. Von den drei anderen hält der dritte ein Trinkhorn, der vorderste streckt wie der Münchner beide Arme vor, vielleicht zu den Nymphen. Bemerkenswert ist sein einwärtsgedrehter linker Fuß, der wie ein Klumpfuß aussieht, aber offenbar nur als verrenkt bezeichnet ist; man darf hier vielleicht an den *ποδισμός* erinnern. Auf jeden Fall haben diese korinthischen Satyroi, und nicht minder die der lakonischen Reliefs, etwas mit den aufgeführten Nachrichten über altpeloponnesische Tänze zu tun, wenn sie hier auch gleichsam nur in der „Grundstellung“ vorgeführt sind und nicht im freien Tanz. Ja, man wird fragen dürfen, ob die füllige Bildung von Bauch und Gesäß, die sie sofort als Brüder der genannten kleinplastischen Satyroi ausweist, nicht überhaupt erst gleichsam den Inbegriff der Tanzbewegungen ausdrücken soll. Jedenfalls stehen hier extreme Tänzer vor uns, auch wenn nicht eigentlich getanzt wird. Den Vorgang des letztgenannten Bildes wird man sich choreographisch etwa so denken, daß ein innerer Ring der Nymphen von einem äußeren der Satyroi in lebhaften Tänzen der Begehrlichkeit und Fruchtbarkeit umtanzt wird, wobei alle Teilnehmer jeweils die gleiche Bewegung ausführen; bei den darstellenden Tänzen, durch die solche mythologischen Bilder angeregt sind, haben die Nymphen wohl gefehlt.

Nicht viel später als dieses Alabastron aus Rhodos ist ein Aryballos des Britischen Museums entstanden (A 1437; Payne 515 Taf. 21, 8; Rev. arch. 1911 I S. 1; Pickard-Cambridge, Dithyramb Fig. 37–39; Abb. 8). Hier hockt wappenartig unterm Henkel mit ausgespreizten Armen und Beinen ein langhaariger reichbebarteter Sohn der Wildnis, mit dem Pantherfell bekleidet, während vier bärtige Satyroi der bekannten Grundhaltung und Ausstattung das eigentliche Bildfeld bestreiten. Der Tänzer links vom Fellträger hält die Flöten, sein linker Fuß scheint verdreht; das Mittelpaar, in dem wieder der Tänzer mit dem verrenkten Fuß begegnet, bildet eine gestikulierende oder vielmehr sich gegenüber tanzende Gruppe, die offenbar nicht nur als Anordnungsprinzip des Vasenmalers, sondern auch in der Choreo-

graphie der darstellenden Tänze eine große Rolle gespielt hat; der vierte läuft mit Trinkhorn und Fleischstück, sei es als Dieb, sei es als rechtmäßiger Besitzer dahin. Es ist völlig klar, daß keine einheitliche Szene gemeint ist. Man könnte etwa so beschreiben: die Satyroi schenken sich Wein ein, stibitzen sich Essen, dann tanzen sie zum Klang der Doppelflöte ihre besonderen Tänze in Paaren, die sich anfeuern, reizen, umkreisen. Der Sohn der Wildnis, der nicht eigentlich zur Szene gehört, ist entweder der Herr der Satyroi selbst, Dionysos, dessen maskenhafte Epiphanie die tanzenden Dämonen feiern; oder eine andere Erscheinungsform der dionysischen Satyroi.

Eine Epiphanie des Dionysos könnte man auch auf einem zeitlich nahestehenden korinthischen Alabastron des Louvre erkennen (Payne 461; CV III Ca Taf. 33, 1–6; **Abb. 9**). Der untere Figurenfries enthält neben einer Löwenjagd als zweites Thema einen Satyrchor, in dessen Mitte ein bärtiger, diesmal nicht lockiger oder struppiger Kopf aus dem Boden aufzutauchen scheint. Man hat an eine sinnlose Füllfigur gedacht, aber es kann doch mit gutem Recht an die auftauchenden Götterköpfe spätarchaischer Bilder (Buschor, *Feldmäuse* S. 4 ff.) erinnert werden, in denen die Epiphanie des Dionysos unter den Silenen eine so große Rolle spielt. Den Satyrchor beschließt am rechten Ende ein Tänzer, der zwei Flöten hält und einen Unterschenkel tanzend oder stampfend nach hinten hochhebt; es ist die gleiche Bewegung, deren Steigerung zum *πυδαρίζειν* oder *ῥαθαπυγίζειν* führt. Es folgt ein schlecht erhaltener laufender Satyros, dann eine Raufszene, schließlich ein abgewandter, auffällig silenshafter, gestikulierender Satyros der „Grundstellung“. Die Raufszene enthält wieder den Fußverrenker, der in großem Satz dahinläuft, also weder ein lahmer Klumpfuß noch gerade in der Ausübung des Verrenkens begriffen ist; dazu einen zweiten Tänzer in „Grundstellung“, der mit beiden Armen am verdrehten Schenkel reißt und den Tänzer zu Fall bringen will. Auch dieser Satyrchor bringt also ein Nebeneinander charakteristischer Szenen aus dem Treiben der Satyroi: Tanz zum Flötenklang (zu Ehren des erscheinenden Gottes?), Lauf (Davonlaufen?), paarweise Gruppierung, ausgelassene Raufszene; und wenn er silenshafte Gesichter unter die Satyroi mischt, zeigt er wie das Ton-

gerät (**Abb. 1**) die frühe Geltung dieses Dämons, seine kultliche Verwandtschaft mit dem Satyros an.

Auf einem verwandten korinthischen Alabastron in Syrakus mit drei Satyrfriesen (Payne 460 Fig. 44 A) wird ein Mischkessel umtanzt. Die einzigen beiden veröffentlichten Figuren sind wichtig genug: der eine ist wieder ein Fußverrenker, der beide Arme hinter dem vorgereckten Körper herabhängen läßt, also zugleich eine Art Bauchtänzer; der ihm gegenüber stehende Musiker, in „Grundstellung“, ist diesmal ein Kitharاسpieler. Auch dieses Instrument wird aus den darstellenden Tänzen in die mythologische Szene übernommen worden sein. Die dem Stesichoros von Suidas zugeschriebene Neuerung, Chöre von der Kithara begleiten zu lassen, scheint gelegentlich auch auf besondere Satyrchöre übergegriffen zu haben. Damit kam aber ein dem Wesen der Satyroi fremder, sie veredelnder Zug in diese Chöre, der sie in ihrer Gesamtheit nicht bestimmen durfte. Die Vorherrschaft der Flöte wurde ja auch in keiner Weise erschüttert.

Aufschlußreich sind auch die drei Bilder eines korinthischen Kothons in Würzburg (Langlotz 118 Taf. 12; Payne Fig. 44 B, S. 122). Das Hauptbild zeigt in der Mitte einen großen Mischkessel mit Schöpfgefäß, umtanzt von zwei bärtigen Satyroi in „Grundstellung“, die rechts vom Kessel erscheinen. Links schreitet ein unbärtiger Satyros mit geschultertem Schlauch oder Traubenzweig, von einer Ziege (oder Bock?) begleitet. Das rechts folgende Bild bringt einen Satyros in tollem beidbeinigem Luftsprung, ein Paar von beinespreizenden „Bauchtänzern“ mit nach hinten herabhängenden Armen und ein zweites Tänzerpaar in Grundstellung. Das dritte Bild wird mit einem „stehenden“ Bauchtänzer eröffnet, es folgt Grundstellung, Lauf, Grundstellung und eine anscheinend fallende Figur, wobei vielleicht die drei oder zwei letztgenannten eine zusammenhängende Gruppe (Raufszene? Faustkampf?) bilden. Sämtliche zwölf Satyroi scheinen bärtig zu sein, als betont andersartig steht ihnen der Trauben- oder Schlauchträger gegenüber, der vielleicht auch als Empfänger oder Darbringer eines Bocksofers gekennzeichnet ist.

Dieser Weinträger ist nicht zu trennen von der Hauptperson des Amphoriskos Athen 664 (Ath. Mitt. 1894 Taf. 8, C.-C. Taf. 26; Payne 1073, S. 122¹; **Abb. 10**), der am Ende des Zeitraums ent-

stand; und diese Hauptperson, der Weinstockträger, ist wohl identisch mit dem Schlauchträger der etwa zehn Jahre jüngeren lakonischen Schale aus Rhodos (Clara Rhodos III Fig. 115 f. Taf. B = Rodi, C. V. III D tav. 1), den man wohl auch als zweite Hauptfigur der Handlung erklären wird. Der Weinstockträger des korinthischen Amphoriskos eröffnet, nahe dem einen Henkel, den Zug. Ihm folgen Trabanten verschiedener Art: ein Bärtiger mit Weinkrug; anders gewendet und dorthin gestikulierend ein phallischer Dämon mit langem struppigem Bart; sein Partner, ein umblickender phallischer Satyros mit silensartigem Kopf, den Trinknapf erhebend; Hephaistos auf dem Maultier; ein Bärtiger mit Traube. Am Ende, unterm andern Henkel, blickt Thetis dem scheidenden Schützling nach. Zu dem mythischen Gefolge des Dionysos gehören also außer Begleitern reiner Menschengestalt noch phallische Wesen, struppige silenshafte Dämonen und die Satyroi.

So sehr ein unbekleideter Dionysos dem späteren Bilde des reichgewandeten Gottes zu widersprechen scheint, so wird man doch für das siebente Jahrhundert und seine Ausläufer mit einem wilderen, naturhafteren Bild rechnen dürfen; jedenfalls fügen sich die drei Weinträger des Kothons, des Amphoriskos und der lakonischen Schale zu einer Gruppe zusammen, die zu denken Anlaß gibt; den Fellträger des Londoner Aryballos (**Abb. 8**) könnte man fragend anschließen. Aber auch wenn man die Deutung der vier Figuren auf Dionysos ablehnt, in den Bildern des Amphoriskos und der lakonischen Schale Hephaistosrückführungen ohne Dionysos, in dem auftauchenden Kopf des Pariser Alabastrons (**Abb. 9**) nur eine sinnlose Füllfigur erblickt, so kann man doch an dem dionysischen Charakter der korinthischen Satyroi nicht zweifeln. Das Amphoriskosbild setzt sie nun einmal in einen dionysischen Zug mitten hinein, und auch sonst zeigen die Handlungen und Geräte einwandfrei, daß die Satyroi mindestens seit dem ausgehenden siebenten Jahrhundert und wahrscheinlich schon früher zum dionysischen Kreis gehören. Das Alabastron aus Rhodos (**Abb. 7**) brachte schon das Trinkhorn, das auch auf dem Londoner Aryballos (**Abb. 8**) wiederkehrt; und auf einer Reihe von Bildern wird der große Mischkessel von den Satyroi umtanzt und ausgeschöpft. Er findet sich auf dem

Syrakusaner Alabastron und auf dem Würzburger Kothon; auf einem Bonner Aryballos (Payne 514) ist er von nackten Tänzern umgeben; auf einem Aryballos aus Delos (Payne 630 = Delos X 328 Taf. 26) von fünf sich umtanzenden Satyrpaaren, die jeweils einen Arm einzustützen scheinen, den andern erheben. Auf einem vatikanischen Aryballos (102 Taf. 8) umtanzen zwölf Satyroi einzeln und paarweise mit hoch erhobenem und rückwärts geführtem Arm, mit vorgestellten Knien und zurückgelegtem Körper den Mischkrug, nach dem einer greift; sein Gegenüber, der „Chorführer“, scheint im Gegensatz zu den elf anderen, so wie der Anführer des Alabastrons aus Rhodos (Abb. 7) und des dreifriesigen Syrakusaner Alabastrons (Payne fig. 44 A), fußverrenkend einwärts zu tanzen. Die Tanzgruppen solcher Bilder sind natürlich um die Kessel herumgeführt zu denken, die flächigen Bilder geben nur dem kundigen Betrachter einen Einblick in die ringförmigen Tänze und in das Kreisen und Wirbeln der Tänzerpaare und Tänzergruppen.

Aber auf diesen frühen Bildern folgt nicht nur die Wiedergabe der Tanzbewegung eigenen, uns fremden Gesetzen, die Metamorphose geht noch tiefer. Hier ist nicht nur gleitende kreisende Bewegung in akzentuierte stehende Flächenbilder gebannt: die Bilder meinen mit ihren Satyrtänzen etwas, das weit über einen momentanen Eindruck, über einen Ausschnitt aus dem Tanzgeschehen hinausgeht. Es wird, wie schon angedeutet, in der Figurenfolge gleichsam die Idee des Treibens der Satyroi gestaltet, so wie die Einzelfigur immer in erster Linie ein drastisches Zeichen für den Satyros sein soll. Als fülliges groteskes Wesen, als *ῥικνοόμενος* wird er vor Augen gestellt. Mit dieser Grundidee wird seine Tanzlust, Trinklust, nichtsnutzige Begehrlichkeit im Bilde verbunden gezeigt, und erst auf dieser Grundlage ist das Situationsmäßige des Tanzes aufgebaut, das sich durch Nachbarfiguren zwar verstärken, aber nie zu einem momentanen Gesamtvorgang ergänzen läßt. So werden wir auch durch figurenreiche Szenen nicht über die Abfolge der Chorbewegung unterrichtet, aber wir gewinnen im Grunde mehr: das Wesen der Satyroi, ihrer Bewegung, ihrer Tänze, ihres Treibens ist in diesen frühen Bildern in starken Formeln verdichtet, stärker als je nachher.

Hier erhebt sich aber eine schwerwiegende Frage. Das Wesen des frühen Satyrtanzes ist durchaus verschieden von dem des Satyrspieltanzes, wie er uns in so vielen Bildern des fünften Jahrhunderts entgegentritt, dagegen hat es engste Beziehungen zum Tanz der Komödie und seinen Verwandten, so wie ja auch die Tracht der frühen Tänzer sich unverkennbar in der Komödie fortsetzt. Auch die antike Überlieferung trennt den Tanz des Satyrspiels scharf vom „Kordax“ der Komödie, und was sie über den Kordax und verwandte Tänze berichtet, treffen wir im Tanz unserer frühen Satyroi an. Wie kommt die Komödie zu diesem Erbe? Wie geht es dem Satyrspiel verloren? Oder wäre doch denen recht zu geben, die jede Beziehung unserer Tänzer zu den Satyroi leugnen und sie für durchaus „weltliche“ Zecher des Alltags oder für Komasten, *κωμῳδοί*, erklären? Die Antwort auf diese drei Fragen wird durch die weitere Entwicklung der Satyrbilder und Satyrtänze erteilt.

IV.

Betrachten wir eine Auswahl von Vasenbildern, die in der Hauptsache in den beiden folgenden Jahrzehnten, zwischen 590 und 570 und in den angrenzenden Jahren in

Korinth

gemalt sind. Um einen Überblick über diese Bilder zu gewinnen, sei vom Inhaltlichen ausgegangen.

Wir treffen die Satyroi in der gleichen Umgebung wie vorher, doch ist diese jetzt weiter ausgebaut. Die Berliner Pyxis (Schaal, Griech. Vasen I Abb. 18; Bonner Jahrb. 1925 Taf. 3, 1; Licht, Sittengeschichte III S. 114; Payne 876) verteilt ihr Rund auf drei Arten von Wesen: Satyroi, die zum Flötenklang den Kessel umtanzen; einen Mädchenchor, der als Reigen der verschwisternten Nymphen gelten kann; eine Reihe von acht bekleideten Männern, die man kaum nach dem Hesiodfragment auf die dritten Geschwister, die Kureten, deuten darf, sondern eher als eine eingeschobene Prozession von Mantelmännern ansehen wird. Der Reigen auf dem Omphalos der Athener Phiale (C.-C. 571

Taf. 23; Payne 1004; **Abb. 12**) darf vielleicht als umtanzt vom Hauptfries der Satyroi, und damit als Nymphenreigen gelten, und weitere Nymphen finden sich wohl auf dem Athener Teller 951 (Benndorf, Vasenb. Taf. 7, Payne 1030). Die Deutungen dürften sich gegenseitig stützen und dartun, daß das Bild des frühen Alabastrons aus Rhodos (**Abb. 7**) in diesem Zeitraum weiter ausgesponnen erscheint.

Der Athener Teller bringt auch unzweideutig den bärtigen, langhaarigen und langbekleideten Weingott, vor dem der große Kessel steht; ein kleinerer Kessel steht vor seiner Gattin Ariadne, die auf der Kline ausgestreckt ist und wie ihr Gemahl das Trinkgerät in der Hand hält. Noch deutlicher als auf diesem flüchtig gemalten Bild erscheint Dionysos auf dem Londoner Kolonettenkrater B 42 mit der Rückführung des Hephaistos (Payne 1176). Die beiden Satyroi am rechten Ende des Bildes sind vom Gefolge des Dionysos nicht zu trennen, auch wenn sie nicht zur Hauptszene gehören. Man könnte sich fragen, ob mit den Satyrtänzen nicht auch pantomimische Darstellungen in der Art der Hephaistosrückführung verbunden waren, zumal es auch einen burlesken Poseidon (A. D. II 40, 3) und eine Art Speerkampf (Gaz. arch. 1880 S. 107) in diesem Kreise gegeben zu haben scheint und die Hephaistosrückführung noch öfter mit den Satyroi verbunden ist (Jahrb. 1937, 218).

Jedenfalls aber wurde das Treiben der Satyroi in ihrem engeren Kreis vielfältig dargestellt. Dionysosmaske, Altar, Kessel werden umtanzt worden sein; Fleischstücke, Früchte verschwanden vom Altar, und Wein wurde aus dem Kessel gestohlen; die ertappten Diebe wurden von anderen Chorteilnehmern oder Hilfspersonen gebrandmarkt, verprügelt, gefesselt, befreit. Das führte zu mythologischen Bildern wie denen des „Dümmler’schen Kraters“ (Louvre E 632, Annali 1885 Taf. D und E, Payne 1178), auf dem übrigens die dionysischen Dämonen in vierfacher Gestalt abgewandelt sind: neben den üblichen bekleideten, nichtphallischen, menschlichen Satyroi stehen nackte, phallische und silensköpfige. Dieses Nebeneinander von nichtphallischen und phallischen, von menschlichen und silenshaften Satyroi ist uns schon aus Flächenkunst und Kleinplastik bekannt; es zeigt uns in diesem Fall besonders deutlich, daß diese Bilder nicht Ein-

malig-Situationsmäßiges wiedergeben, sondern gerade den Reichtum der Möglichkeiten erschöpfen wollen.

Das nichtsnutzige Treiben der Satyroi tritt besonders kraß zutage in gewissen sehr wenig hoffähigen Nebenschößlingen des Komostanzes. Es heißt wirklich den Sinn und Witz dieser mythologischen Bilder verkennen, wenn man Alltagsszenen aus dem Leben trunksüchtiger Bürger aus ihnen macht: gerade die Essenz, der Duft der Satyroi sollte mit ihnen bezeichnet werden. Wir trafen schon in der Frühzeit den Beinwedler, auf den sich der Nachbar stürzt (**Abb. 9**); solche Gruppen werden jetzt gelegentlich variiert und reicher ausgebaut. So wird auf dem Genfer Kolonettenkrater (Payne 1159, Taf. 34, 2), der noch dem ersten Jahrzehnt angehören dürfte, ein Satyros an Arm und Bein gepackt und der stark phallische Beinfasser wird vom nächsten Tänzer rückwärtig beklatscht. Auf einem etwa gleichzeitigen Pariser Kolonettenkrater (Louvre E 620, Payne 1158) wird in drei Gruppen jeweils ein rückwärtig Operierender von seinem Partner umtanzt. Die Bewegung des Beinspreizers der Mitte besagt offenbar etwas anderes als die des wappenhaften Fellträgers auf dem frühen Londoner Aryballos (**Abb. 8**): sie ist eher aus der Nachbarfigur und aus dem Hocker der genannten Athener Phiale (**Abb. 12**) zu erklären. Diese Phiale gibt ein groteskes, reich ausgebautes Bild von den unflätigen Nebentrieben des Komostanzes. Auf den stark phallischen Beinspreizer stürzt sich gierig sein Nachbar, der seinerseits wieder am Steiß gefaßt wird. Rechts von dieser Dreiergruppe arbeitet eine Sechsergruppe: zwei Satyroi mit eingestütztem Arm umtanzen sich, das Trinkhorn schwingend, beklatscht von zwei Genossen, die von zwei weiteren am Steiß gefaßt werden. Dann kommt ein kopfstehender Beinspreizer, ähnlich vom Nachbar angefaßt, und ein kreisendes Tanzpaar von Hornschwingern ähnlicher Gesinnung. Von den dreizehn Satyroi werden sechs am Steiß angefaßt, drei fassen sich selbst an. Das $\rho\iota\kappa\nu\omicron\sigma\theta\alpha\iota$ ist in höchstkomischer, unflätiger Weise variiert, wie es der Erfindungsgabe dieser Dämonen zukommt. Diese intime Differenzierung der alten einfachen Bildzeichen ist für die jüngere Stufe bezeichnend, und wohl auch, daß unbärtige und silenshafte Köpfe eine größere Rolle spielen.

Aber diese übergrotesken Bilder sind eine Ausnahme. Hauptthema bleibt der kanonische Komos der Satyroi zum Flötenklang, der Tanz um den Kessel; und hier bricht eine neue Darstellungsweise durch. Die Tanzbewegung wird gleichsam selbständig gemacht. Die Frühzeit hatte vor allem die „Grundstellung“ gebracht, das Stehen mit geknickten Beinen und vorgebeugtem Oberkörper ($\rho\acute{\iota}\kappa\nu\omicron\sigma\theta\alpha\iota$) oder mit zurückgelegtem Oberkörper (Bauchtanz), hatte die Arme vorstrecken, hochpendeln, zurückfallen, auf Bauch oder Gesäß klatschen lassen; hatte daneben eine Sonderart mit einwärts gedrehten Beinen ($\pi\omicron\delta\iota\sigma\mu\acute{o}\varsigma$?) zu veranschaulichen gesucht, weil sie wie das $\rho\acute{\iota}\kappa\nu\omicron\sigma\theta\alpha\iota$ von kultlicher Wichtigkeit war. Zu einer freieren Beinbewegung kommt es auf diesen ideenhaften Frühbildern nicht, höchstens daß die Beine laufartig gespreizt oder die Satyroi überhaupt im vollen Lauf gezeigt werden. Auch jetzt noch, im neuen Jahrhundert, bleibt große Vorliebe für die Grundstellung, nicht nur für ruhig stehende und sich unterhaltende Satyroi, für Flötenbläser und Weinschöpfer, sondern auch zur Darstellung des Komostanzes. Die beiden grotesken Tanzbilder der Kolonettenkratere in Genf und Paris (Payne 1159, 1158), denen sich der Londoner Aryballos A 1042 (Payne 805 Taf. 31, 7 und 8) anreihet, stehen noch unter diesem Zeichen; sehr schöne Beispiele des normalen Tanzes sind der Londoner Kolonettenkrater B 44 (Payne 1175 = Pickard Fig. 41; **Abb. 11**) mit seiner eindrucksvollen Choreutenreihe und die genannte Berliner Pyxis. Man sieht hier, um 590 herum, noch ganz die starke Geltung des $\rho\acute{\iota}\kappa\nu\omicron\sigma\theta\alpha\iota$ für die Gesamtprägung des Tanzbildes, so wie auch der merkwürdige „ $\pi\omicron\delta\iota\sigma\mu\acute{o}\varsigma$ “ noch einige Male im Bilde vorgeführt wird, z. B. auf den jüngeren Tellern in Athen und Kopenhagen (Payne 1030 und 1055) oder auf einer Athener Schale (Ephimeris 1885 Taf. 7; Payne 995).

Daneben aber geht schon im Anfang des Jahrhunderts das Bestreben zur freieren Lösung der Tanzbewegung. Auf einem Aryballos aus Delos (Payne 620 = Delos X 327 Taf. 25) wird aus dem alten Laufschemata ein Drehen und Hüpfen entwickelt, und immer mehr verdrängen die freieren Beinbewegungen die alte Grundstellung und ihre Verwandten. Man kann etwa folgende Lieblingshaltungen beobachten: der Oberschenkel wird

hochgezogen, wobei der Unterschenkel herabhängt (hier „Knieheber“ genannt) oder vorgeschleudert wird („Beinschleuderer“); oder aber der Unterschenkel wird angehoben („Fersenheber“) oder ganz heraufgezogen („Fersenzieher“). Der Beinschleuderer entspricht wie auch der Beinrückschleuderer wohl weitgehend dem ἐκλακτιζῶν, der Fersenzieher dem πυγαρίζων der antiken Terminologie. Diese Beinhaltungen sind nicht neu erfunden, so findet sich der Fersenheber schon auf dem Pariser Alabastron mit dem auftauchenden Kopf (s. o. S. 19) und der Beinschleuderer auf dem eben genannten Aryballos aus Delos. Aber offenbar erst nach 590 erringen die neuen Motive die Führung. Einige Beispiele sind die Mastoi in Paris und Athen (Payne 999 und 1000), die genannte Athener Phiale 536 (Abb. 12), die beiden Schalen in Athen (Payne 995) und im Louvre (Payne 989 = C.V. III Ca Taf. 12, 4–6), die beiden Skyphoi in Kopenhagen (Payne 952 Taf. 33, 8 und 9) und Berlin (Payne 953 Taf. 33, 10), der Dümmler'sche Krater (Payne 1178), der Aryballos in Cambridge (Payne 837). Es ist geradezu ein Gradmesser der Entwicklung (oder der Fortschrittlichkeit des Malers), wie die neuen Motive die alte Grundidee des Tanzes durchsetzen und ablösen. Gehören der Londoner Krater B 44 (Payne 1175; Abb. 11) und die Berliner Pyxis (Payne 876) noch den Anfängen unseres Zeitraums, dem ersten Jahrzehnt oder der Zeit um 590 an, so führt der Dümmler'sche Krater und die Schale des Louvre (Payne 989) sichtlich weiter herab, und eine noch jüngere Phase vertreten die beiden Skyphoi (Payne 952/3), auf denen wenig mehr von der alten Grundidee übrig geblieben ist; sie mögen etwa um 575–570 herum geschaffen sein.

Daß es sich tatsächlich nicht um ein Beweglichermachen der Tanzfiguren, sondern um das Aufgeben der alten Grundidee handelt, ist völlig klar. Auf den beiden Skyphoi begegnet zwar noch der durchgeknickt Stehende mit den geschwungenen Armen, aber der Bewegung fehlt die wirklich satyrhafte Kraft der alten ῥικνούμενοι; zudem sind die beiden Figuren völlig übertönt von den Läufern, Kniehebern, Beinschleuderern, Fersenhebern, Fersenziehern. Ja, bezeichnenderweise ist mit den ῥικνούμενοι auch die alte wahrhaft füllige Steiß- und Bauchbildung untergegangen, in der, wie wir sahen, ja überhaupt nur der Inbegriff jener frucht-

baren Tanzbewegungen zu sehen ist und die den Satyr vor allem als Tänzer in jenem Sinn, nicht etwa als gemästeten Fresser bezeichnen sollte. Die so viel dünneren Gestalten dieser späteren, beweglicheren Satyroi leiten schon ziemlich weit von ihrem mythologischen Ursinn ab und bereiten das Ende vor.

Die Veränderung, die sich hier anzeigt und die das alte Wesen des Satyros spaltet, ist auch auf anderem Felde und wohl auch schon in früherer Zeit zu erweisen. Wenn auf dem frühen Syrakusaner Alabastron ein Satyros zu den Tänzen seiner Genossen die Kithara spielt, so ist damit wohl schon eine Veredelung gegenüber den Flötentänzern angezeigt, und es mögen, wie wir sahen, besondere Satyrchöre zum Saiteninstrument als Anregung dahinterstehen. Im Zuge der hier angebahnten Entwicklung liegen auch die Reformen der Tyrannen von Korinth und Sikyon, die gerade in die Zeit und Gegend unserer Gefäßbilder fallen. Kleisthenes von Sikyon hat Dionysosfeste mit mythenverkündenden Bockschören geschaffen; Periandros von Korinth förderte die Neuerungen des Arion, der offenbar am Dionysosfest Dithyramben mit bestimmtem mythologischem Inhalt von kyklischen Satyrchören sprechen ließ. Man sieht: aus den alten Fruchtbarkeitstänzern werden bei bestimmtem Anlaß festliche Mythen-sänger; die Alleinherrschaft der alten Funktionen schwindet dahin und damit der besondere Charakter der Tänze und die von ihm geprägte Gestalt der Dämonen. Und: die „Tiere“, die Silene werden eine Art kultlicher Brüder der Satyroi, so daß es nicht wunder nimmt, wenn die Gesichter der Satyroi auf den korinthischen Bildern manchmal von der tierischen oder silenshaften Seite her mitgeprägt werden.

Lakonien

Dieser Vorgang braucht sich natürlich keineswegs in allen Landschaften in gleicher oder ähnlicher Weise abgespielt zu haben. Lakonien, das Stammland der Satyrtänze, scheint andere Wege gegangen zu sein. Wir können diese Wege erst in den folgenden Jahrzehnten deutlicher ablesen, da die Kleinreliefs und die noch spärlichen Gefäßbilder des frühen sechsten Jahrhunderts zu wenig bündigen Aufschluß geben. An der großen Geltung der Satyrgestalt auch für diesen Zeitraum ist natürlich kein Zweifel

möglich, und der Nachweis von Denkmälern wird sich gewiß noch erweitern (BSA XXXIV S. 160 Anm. 6 Nr. 1). Herausgegriffen sei nur ein einziges, das gewiß wie die korinthische Phiale in Athen (**Abb. 12**) stark aus seiner Umgebung herausfällt. Eine Schale aus dem Heiligtum der Orthia, die ihr Herausgeber (BSA XXXIV Taf. 39a und 40, S. 137 und 160) ins dritte Jahrzehnt verweist, vereinigt im Außenbild Satyroi, Nymphen und schwanzlose, phallische silensartige Gestalten; ein bärtiger Mann im Mantel schaut dem Treiben zu. Die Nymphen nehmen an der Körperbildung der Satyroi, ihren Tänzen und ihrem unflätigen Wesen teil, und sowohl Satyroi als Silene machen Jagd auf sie, nehmen sie zur Beute. Als besonderer lakonischer Zug darf wohl die Gruppe der tanzenden Nymphen gelten: es tanzen zwar auch in anderen Landschaften die Nymphen nach Satyrart, aber mit den Satyroi gruppiert, von ihnen umtanzt und umworben. Hier scheint ein weiblicher Chor von Bauchtänzerinnen aufzutreten, was an die Nachrichten über lakonische Tänze von Frauen und von Männern in Frauenkleidung erinnert. Man hat, wohl besonders wegen der Mäntel der Satyroi, an einen rein menschlichen Komos gedacht; aber der Grundton ist wie auf der korinthischen Phiale durch das Wesen der Satyroi bestimmt, und die Mitwirkung der Silene erweist klar den mythischen Bereich.

Athen

Weder Satyroi noch Tiere waren auf die peloponnesischen Kulte und den peloponnesischen Glauben beschränkt. Sie haben wohl von dort ihren Ausgang genommen, aber sich über ganz Griechenland verbreitet. Wir wissen nicht, wann und in welchen Etappen dies geschehen ist; wir können nur feststellen, wann die Denkmäler erstmalig von ihnen berichten.

In Athen trifft uns die erste Kunde im zweiten Jahrzehnt des sechsten Jahrhunderts, kurz nach der Zeit, in der in Korinth der Londoner Krater B 44 (**Abb. 11**) und die Berliner Pyxis gemalt wurden. Das früheste Beispiel ist wohl der Meleagerkessel von der athenischen Agora (*Hesperia* 1935 S. 435 Fig. 4), auf dem ja auch die attischen Silene erstmalig nachzuweisen sind (Fig. 5); im gleichen Jahrzehnt folgt der Dreifußkothon Athen 12688 (Payne S. 196 Nr. 30; **Abb. 26**) und der Skyphos in Cam-

bridge (Payne Nr. 27; C. V. III H Taf. 2, 8 = Pickard, Dithyramb, Titelblatt). Um 580 scheinen auch die Schalen einzusetzen, von denen als frühe Beispiele die im Louvre (Payne S. 194 Nr. 1, Taf. 52, 1), in Athen 1106 (Payne Nr. 2, Taf. 51, 1) und in London (Payne Nr. 3 = Pickard Fig. 34/5) genannt seien; Werke wie der Skyphos Athen 1109 (Payne Nr. 23, Taf. 51, 7 = Greifenhagen Taf. 3, 1) oder der fragmentierte Kolonettenkrater in London-Oxford (JHSt. 1929 Taf. 15, 2 = Oxford CV III H Taf. 2, 3) scheinen hier anzuschließen. Die Schalen in New York (Payne Nr. 8, Taf. 51, 6 = Greifenhagen Taf. 1) und Syrakus (Payne Nr. 9 = Mon. Linc. 19 S. 96 Fig. 4; Dioniso 1935 S. 60 Fig. 1/2) führen dann wohl mehr ins spätere dritte Jahrzehnt, wie der feine Skyphos Athen 940 (Payne Nr. 26 = Greifenhagen Taf. 4), der gröbere Skyphos aus Vurva (Athen 996, C.-C. 595 = Ath. Mitt. 1890 Taf. 12, 2) und der Kolonettenkrater in Rom (Payne Nr. 34).

Diese Auswahl dürfte das Wichtigste erkennen lassen. Auch der attischen Vorstellung ist der Satyros geläufig, und er ist mit nicht minderer Bereitwilligkeit auf die Gefäße gemalt worden wie in Korinth. Im Zuge einer breiteren starken Einwirkung korinthischer Kunst haben auch solche Satyrbilder oft ein korinthisierendes Gepräge. Dazu gehört die Übernahme der korinthischen Satyrtracht und der Bärtigkeit, die den ältesten attischen Darstellungen fremd ist und auch keineswegs auf der ganzen Linie erfolgt. Der Meleagerkessel bringt die Satyroi nackt und unbärtig, nackt zeichnet sie aber auch die Gruppe der New Yorker Schale, der Skyphos aus Vurva und andere der späteren Gefäße, und unbärtig sind alle zehn Satyroi des Dreifußkothons (Abb 26), alle drei Tänzerpaare des Kolonettenkraters in Rom. Es ist wohl kein Zweifel, daß die attische Auffassung der nackten Satyroi, die auch der lakonischen im wesentlichen entspricht, den Charakter der Dämonen besser kennzeichnet als die durch die darstellenden Tänze beeinflusste korinthische.

Im übrigen stimmt das Aussehen, das Gehaben, der Umkreis der attischen Dämonen mit dem der korinthischen Genossen ziemlich überein. Wiederholt treffen wir die Satyroi in der Gesellschaft der Nymphen. Auf dem Kopenhagener Skyphos (Payne Nr. 22 = CV III c Taf. 91, 7), einem ziemlich frühen attischen

oder böotischen Beispiel, wird eine Nymphe von zwei Satyroi umtanzt, denen sie die Hand freundschaftlich ans Kinn legt; auf einem Londoner Fragment (JHSt. 1929 Taf. 15, 15) tanzt eine Nymphe neben einem Satyros; auf dem Athener Dreifußkothon (Abb. 26) werden fünf Nymphen, die durchaus an dem schwellenden Wuchs und der Tracht der Satyroi teilnehmen, jeweils von zweien dieser Dämonen umtanzt. Daß die Satyroi in dieser Zeit nicht wie in Korinth und wie dann öfters in Athen mit dem stehenden Dionysos gruppiert sind, wird am Zufall der Erhaltung liegen. Der Skyphos aus Vurva läßt zwei gelagerte Paare von Satyroi umtanzen; man wird – wie auf den korinthischen Seitenstücken – Dionysos und Ariadne vermuten dürfen bei einem festlichen Gelage mit Gästen. Jedenfalls wird das dionysische Wesen der Dämonen völlig klar aus ihrem Treiben. Der Tanz zur Flöte um den Kessel oder Krater, das Schöpfen, das Schwingen von Horn und Becher ist dasselbe wie in Korinth.

Die Körperbildung der attischen Satyroi ist auf den ältesten Beispielen völlig unzweideutig. Aber gemäß der auch in Korinth greifbaren Entwicklung tritt die „Grundstellung“ und das eigentliche *ῥικνοῦσθαι* zurück, so wie ja auch Bauchtanz und „ποδισμός“ kaum nachzuweisen sind. Hier tritt sogar ein gewisser Unterschied zu den korinthischen Bildern auf: die peloponnesischen Kulttänze scheinen in Attika nicht so heimisch gewesen zu sein wie in Sparta und Korinth. Um so deutlicher ist die Abschleifung der Grundidee im Gefolge der Neuerungen vor allem des dritten Jahrzehnts. Spätere Gefäße wie der Athener Skyphos 940 unterscheiden sich durch ihre „menschlichere“, „gesittetere“ Haltung doch erheblich von den Werken des zweiten Jahrzehnts. Ja, es ist vielleicht, um 575 herum, schon zu einer völlig menschlichen Darstellung der Satyroi gekommen: auf dem Skyphos Athen 640 (Payne Nr. 25; Greifenhagen Taf. 3, 2; Ath. Mitt. 1937, Taf. 57, 2 und Taf. 58) erscheint eine Prozession von völlig „edlen“ Männern und Jünglingen, die man nur schwer von den gleichzeitigen attischen Satyrbildern abtrennen kann. Einem Leierspieler folgen, offenbar in gemessenem Schritt, sieben Träger von Trinkgerät und zwei Gestikulierende, von denen der letzte als Taktschläger gedeutet worden ist. Es wäre wirklich denkbar, daß hier ein bedeutender Meister einmal den sog. Komastensbildern alles

Groteske abgestreift hat (Ath. Mitt. 1937 S. 113), in der Epoche, in der solche Chöre auch vom Saiteninstrument begleitet wurden und ernsthafte Dithyramben sangen.

Der Tanz selbst steht in seiner Wiedergabe auf der Stufe des gleichzeitigen korinthischen. Auf dem Athener Dreifußkothon (Abb. 26) begegnet einmal der tolle beidbeinige Luftsprung, hier und auf dem Skyphos aus Vurva das Steißfassen, auf beiden Gefäßen erscheint auch noch die „Grundstellung“, aber ohne ihren prägnanten Sinn. Sonst wird immer der kanonische dionysische „Kesseltanz“ zur Flöte getanzt, von Stehenden und Laufenden, von Knie- und Fersenhebern, von den heftigeren Beinschleuderern und Fersenziehern, die im dritten Jahrzehnt zunehmen. Überaus beliebt sind auch hier wieder die Tänzerpaare, die sichtlich mehr sind als nur ein Einteilungsprinzip der Gefäßmaler: wo drei Figuren die Fläche füllen müssen, wird eine Art Dublette hinzugefügt (Payne Nr. 1 und 2) oder das Paar über den Henkel hinweggezählt (Payne Nr. 8). Auch die Erweiterung des Komos durch den Weindiebstahl scheint vorzukommen: auf dem Skyphos von Vurva steht unter dem einen Henkel der große Krater, unter dem anderen Henkel schleicht sich ein Satyros heran.

Einhellig bezeugen uns die attischen Denkmäler die Geltung der Satyroi auch auf diesem Boden, und wir würden diese Geltung wohl in allen griechischen Gauen antreffen, wenn diesen eine so klare und reiche Äußerung zu Gebote gestanden hätte wie Korinth und Athen in ihrer figurenreichen Gefäßmalerei. Mehrere dieser Gaue erschließen sich erst im zweiten Viertel des sechsten Jahrhunderts diese Möglichkeit im weiteren Ausmaße: und sofort steht eine Fülle von Satyrgestalten vor unseren Augen. Böotien, die Inseln, die ostjonischen Bereiche bringen ihren Beitrag und zeugen davon, daß die Vorstellung längst mit diesen mythischen Wesen vertraut und gesättigt war. Und das gleiche darf mit Fug für die Gebiete angenommen werden, die überhaupt nicht durch Gefäßmalerei oder eine andere Art von Flächenkunst zu uns gesprochen haben. Es wäre ein Trugschluß, aus diesem Schweigen eine Ablehnung der Satyros-Vorstellungen erschließen zu wollen: diese Dämonen waren spätestens in archaischer Zeit in ganz Griechenland zu Hause.

Neben ihnen standen von alters her Tierchöre, vor allem die Bockschöre der Peloponnes (Brommer, Satyroi Abb. 1/2) und die Silene, die mindestens für Korinth und Athen für diese Zeit und noch früher bezeugt sind. Wir sahen silenshafte Gesichter unter den korinthischen Satyroi (S. 19, 21, 24) und besitzen korinthische Gefäße in Gestalt tierohriger bärtiger Männer (Berlin 3395, Maximova 175 Taf. 47, **Abb. 2**, Athen, JHSt. 1935 Taf. 9, **Abb. 1**); es scheint, daß der Silen dort nicht nur im Volksglauben lebendig war, sondern daß auch seine Maske in Chören nach Art der Satyrchöre beliebt war. Auf der anderen Seite begegnen wir in Athen dem Silen in der gleichen Gesellschaft wie dem Satyros. Auf den Londoner Bruchstücken aus Naukratis (Ath. Mitt. 1934 Beil. 10,1) bläst er die Flöte zum Tanz, auf dem Kessel von der Agora (Hesperia 1935 S. 437) und dem Bruchstück aus Lindos (Lindos I 2629 Taf. 126 f.) macht er, getreu seiner Artbeschreibung im Aphroditehymnus, Jagd auf eine Nymphe. So werden auch in anderen Landschaften, in Sparta, Jonien und sonst, die Silene eine gewisse Verwandtschaft mit den Satyroi aufgewiesen haben, so grundsätzlich sie sich ihrer Herkunft, ihrem Charakter und ihrem Äußeren nach von ihnen unterschieden.

V.

Wir wenden uns, ohne scharfe Einteilung, den folgenden drei Jahrzehnten (570–540) oder dem mittleren Jahrhundertdrittel zu. Hier erstet uns zunächst ein großer Gewinn für

Lakonien,

das Stammland der Satyrtänze. Zwei fein gezeichnete Schalen (Florenz: Boll. d'arte I, 1921 S. 169; Paris, Bibl. nat.: C. V. III D Taf. 23, 4, **Abb. 15**) und ein nahestehender kleiner Glockenkra-
 ter in Sparta (B. S. A. XXVIII S. 71 Fig. 13d), dann eine Hydria aus Rhodos (Clara Rhodos VIII tav. IV, Fig. 72–74, 78) vertreten die Zeit vor der Jahrhundertmitte. Es folgt der Kessel im Louvre (E 662, C. V. III Dc Taf. 7, 1; Taf. 8, 2), zwei besser gezeichnete Schalen von einer Hand (Leipzig: Arch. Anz. 1923/4 Sp. 86; Würzburg 166 Taf. 28) und drei flüchtiger gemalte (Flo-

renz: Boll. d'arte I, 1921, S. 165; Tarent: BSA XXXIV Taf. 47, 48a, **Abb. 16**; Vatican: Raccolta Guglielmi 3, Taf. 1). Unveröffentlichtes (BSA XXXIV S. 143, Brüssel) kommt hinzu.

Die Satyroi sind, obwohl auch diese Bilder den Ursprüngen schon ferner gerückt sind, an ihrer Körperbildung und Bewegung ohne weiteres kenntlich. Rein menschliche Gestalten in ähnlichen Verrichtungen heben sich klar von ihnen ab; man wird kaum auf den Einfall kommen, die beiden Jünglingsgestalten der Londoner Schale B 3 (BSA XXXIV Taf. 46a) unter die lakonischen Satyroi, und sei es auch als veredelte Vertreter, einzubeziehen. Selbst die schlanken Tänzer des spartanischen Glockenkraters geben ihre Satyrosnatur zu erkennen, noch mehr tun es die übrigen, unter denen die plumpen Gesellen des Pariser Kessels besonders hervorstechen. Bei diesen und einem Tänzer der jüngeren Florentiner Schale sind wilde Schnurrbärte zu sehen. Bärtige und Unbärtige scheinen sich im übrigen gleichmäßig zu verteilen; ebenso Bekleidete und Unbekleidete, wenn man von der sehr vagen Chitonangabe einiger Bilder absieht. Ein ganz kurzes, befranstes Wams scheinen die beiden Tänzer des Pariser Kessels zu tragen, die auch sonst (samt der ganzen Zeichnung des Gefäßes, BSA XXXIV S. 147) aus der Reihe fallen.

Es wird Zufall sein, daß auf keinem dieser Gefäße die Nymphen mit den Satyroi erscheinen, wie auf der frühen Schale aus dem Heiligtum der Orthia (S. 29). Dagegen ist es unverkennbare lakonische Eigentümlichkeit, daß die Satyroi nicht nur im Dienste des Dionysos stehen. Die Fülle von Satyrosbildern, die im Heiligtum der Artemis Orthia zutage kamen, die dort den Silensmasken sichtlich voraufgehenden Satyrosmasken lassen darauf schließen, daß die Satyroi und ähnliche Dämonen in diesem Heiligtum zu Ehren der Göttin tanzten, so wie man ja auch für Kordax-Tänze zu Ehren der elischen Artemis, für Bockstänze zu Ehren des sikyonischen Heros Adrastos gute Zeugnisse besitzt (Paus. VI 22, 1; Herodot V 67, 5). Dazu stimmt, daß zwei Satyroi auf der vatikanischen und der jüngeren Florentiner Schale offenbar den leierspielenden Apollon umtanzen und daß auf der Würzburger Schale ein gelagertes Paar von einem Flötenspieler und einem tanzenden Satyros umgeben ist. In dem gelagerten Mann einen seligen Heros zu erkennen, liegt um so näher, als die ganz

vom Heroenkult durchtränkte Landschaft auch in ihrer Flächenkunst immer wieder das Bild des Heros vorführt; so werden die von Genien bekränzten reitenden, schmausenden, weinschöpfenden Männer und Jünglinge im heroischen Bereich zu suchen sein. Auf der Tarentiner Schale, deren Mitte wieder der leierspielende Apollon einnimmt, erscheint neben ihm ein gelagerter Zecher, der aus der Hand eines geflügelten Genius einen Trinkbecher entgegennimmt, auf der andern Seite ein „menschliches“ Tänzerpaar mit wohl adorierender Geste, im Sockelbild (**Abb. 16**) vielleicht noch eine inhaltliche Erweiterung durch vier zur Flöte tanzende Satyroi und einen ähnlich tanzenden schwanzlosen Silen.

Die anderen Bilder verraten nichts Sicheres über den jeweiligen Herrn der Satyroi. Das früheste auf der älteren Florentiner Schale zeigt den Tanz zur Schalmei ohne Trinkgerät, was vielleicht noch mit der alten vordionysischen Tradition der Satyroi zusammenhängen mag. Auf der Pariser Schale (**Abb. 15**), dem spartanischen Krater, dem Pariser Kessel, der Leipziger und Tarentiner Schale (**Abb. 16**) wird der Mischkrug und anderes Trinkgerät umtanzt; auf dem spartanischen Krater wird ein Kantharos, auf der rhodischen Hydria ein Trinkhorn geschwungen; die Flöte ertönt auf dem spartanischen Krater, der Leipziger, Würzburger und Tarentiner Schale. Es ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß die lakonischen Satyroi im Zuge der Zeit dionysischen Charakter annahmen, auch wenn sie nicht dem Dionysos unterstanden. Die beiden Satyrpaare der rhodischen Hydria, die mit Blüten und Granatäpfeln, aber auch mit dem Trinkhorn einhertanzen, können gut im Dienste eines anderen Herrn als des Weingottes stehen, und so auch die Kessel- und Weinkrugtänzer. Aber ganz selbstverständlich hat Dionysos auch in Sparta sich dieser Naturgeister bemächtigt; bei dem Gelagerten der Tarentiner Schale hat man übrigens an ihn gedacht.

Stark lakonisch sind nun vor allem auch die Tänze selber, die sich aus allen gleichzeitigen Satyrtänzen der griechischen Landschaften herausheben; und zwar ist es die Grundidee der Tänze, die hier, in ihrem Stammland, noch weiterlebt. Die nach vorne durchgebeugten *πίκνοῦμενοι* leben zum Teil in diesen laufenden und hüpfenden Gestalten weiter, und die waagrechte

Haltung der gesenkten Oberarme, die der linke Tänzer der Pariser Schale (**Abb. 15**) zeigt, ist wohl für diesen Tanz besonders charakteristisch; auch das Schlagen des Gesäßes mit Hand und Fußsohle scheint wiedergegeben (ältere Florentiner Schale, Krater Sparta, Hydria Rhodos), ja sogar die Fußverrenkung (den vermutlichen ποδισμός) zeigt noch einer der Tänzer der Tarentiner Schale (**Abb. 16**). Und vor allem hat es der Bauchtanz diesen Malern angetan. Er kehrt auf allen Gefäßen wieder, manchmal in Verbindung mit Lauf, mit Knieheben, mit Fersenheben oder auch mit beidbeinigem geknicktem Stand; in reiner Prägung wohl dann, wenn die Arme hinter dem mächtig vorgestreckten Körper herabfallen (Pariser Schale, **Abb. 15**). Sehr beliebt sind natürlich auch die Tänzer-Paare, die besonders gut auf der älteren Florentiner Schale, der Pariser Schale und der rhodischen Hydria beobachtet sind; auch sie scheinen einen besonderen lakonischen Zug an sich zu tragen. Und überaus anschaulich ist der Bauchtänzerchor um den Krater der Tarentiner Schale (**Abb. 16**) herum.

In der Folgezeit scheinen die lakonischen Satyrbilder zurückzutreten, was offenbar nicht nur mit dem Verfall der Figurenmalerei, sondern auch mit der nachlassenden Geltung des Satyros zusammenhängt. Der Silen läuft ihm den Rang ab. Wir sahen ihn schon früh (BSA XXXIV Taf. 39a, 40), dann wieder auf der Tarentiner Schale (**Abb. 16**) sich unter die Satyroi mischen. Schon früh erscheint auch seine Gefangennahme durch die Phryger (Boll. d'arte XXX 1937 S. 155 = A. A. 1937 Sp. 406) oder der Aufmarsch „im Walde“, vielleicht mit den Nymphen als Ziel (BSA XXVIII S. 71 Fig. 13 b = BSA XXXIV Taf. 39d). Diese Silensbilder, die den Dämon meist haarig, schwanzlos und mit riesigem Phallos zeigen, sind im mittleren Jahrhundertdrittel neben den Satyrosbildern eine Seltenheit, im letzten war wohl das Umgekehrte der Fall. Zwar werden wohl noch Satyroi auf die Schalen gemalt (BSA XXXIV Taf. 48 b 3), aber ihre Stelle können auch Silene einnehmen (b 2); eherne Silensfiguren werden dem amykläischen Apollon geweiht (Athen, de Ridder Taf. III 1), tönerner Silensmasken der Artemis Orthia (Orthia Taf. 54, 1 und 2; Taf. 56, 1). Jedenfalls ist mit einem Rückgang der Geltung des Satyros auch im Stammland der Satyroi zu rechnen.

Korinth

Ein wesentlich anderes Bild stellt sich vor Augen, wenn wir uns nach Korinth zurückwenden. Eine gepflegtere, formdurchtränktere Kunst kommt hier zu Wort, aber auch die Satyrtänze haben einen weniger urtümlichen und heftigen, einen fast konventionellen und ämönischen Charakter. Wir entfernen uns deutlich vom Stammland.

Die Zeugnisse sind eine Reihe von Salbgefäßen, die meist nur Älteres weiterschleppen, daneben aber ein sehr eigenartiger Amphoriskos (B. M. B 41; Payne 1359 Taf. 38, 1 und 5) und einige größere Gefäße: die beiden Halsamphoren in London (B 36; Payne 1438; Greifenhagen Taf. 5) und Brüssel (Payne 1439; CV III c Taf. 5, 3; **Abb. 13**) und die Kolonettenkratere in Bari (Payne 1459; Gervasio, *Bronzi e ceramica di Bari* S. 50), Dresden (Payne 1477; Fränkel, *Satyr- und Bacchennamen* Taf. 1 = Buschor, *Griech. Vasen* Abb. 80), Leipzig (Payne 1460; Arch. Anz. 1923/4 S. 74; Abb. 13) und Ägina (Payne 1460 A). Der Weg führt etwa vom Krater in Bari über den in Dresden und die Londoner Amphora zu der späten, um die Jahrhundertmitte entstandenen Brüsseler Amphora.

In diesen beiden farbenprächtigen Jahrzehnten der korinthischen Gefäßmalerei werden die Gesamtsituationen reicher ausgesponnen, intimer erzählt, durch Farbkontraste belebt. So sind auf der Mehrzahl der genannten Gefäße die Satyroi mit den weißgemalten Nymphen gruppiert; auf dem Amphoriskos, der Londoner Amphora, wohl auch dem Leipziger Krater wird eine Nymphe von je zwei Satyroi umtanzt, auf dem Dresdener Krater und der Brüsseler Amphora erscheint der Tanz in Paare von Satyroi und solche von Satyros und Nymphe aufgelöst. Der Kessel, von einem Satyros bedient, erscheint auf dem Amphoriskos, und zwar neben der Kline, auf deren anderer Seite der Flötenbläser in Festtracht steht; es liegt nahe, in dem Paar Dionysos und Ariadne zu erkennen.

So reich der Personenstand ausgebaut ist, die Originalität der Tänze selbst geht zusehends verloren. Der Krater in Bari läßt sich an Lebhaftigkeit noch mit den Skyphoi des späten dritten Jahrzehnts (Payne 952/3) vergleichen; ruhiger stehende Satyroi stehen jeweils tanzenden Kniehebern gegenüber, von denen einer

sogar eine sehr eigenartige Bewegung macht: er scheint die Oberschenkel zu überkreuzen. Man ist versucht, dieses Motiv, das wohl auch bei der Mittelfigur des Dresdener Kraters gemeint ist, mit dem $\sigma\chi\iota\sigma\tau\acute{\alpha}\varsigma \ \acute{\epsilon}\lambda\kappa\epsilon\iota\nu$ (Pollux IV 105) oder mit der „Zange“ in Verbindung zu bringen. Im übrigen zeigen diese Gefäße keine große Abwechslung, Stehende und Knieheber beherrschen das Bild, der Pendelschlag der Arme dient vor allem der Raumanordnung, die Reihe schließt mit dem einförmigen Chor der Brüsseler Amphora.

Es liegt in der Natur der Sache, daß mit der Ursprünglichkeit der Tanzbewegung auch die eigentliche Körperbildung der Satyroi abflaut: beides bedingt sich, wie wir sahen, wechselseitig. Vom Krater in Bari führt hier ein Weg über den Dresdener Krater und die Londoner Amphora zur Brüsseler Amphora (**Abb. 13**).

Die Satyroi sind meist bärtig, auf dem Krater in Bari und dem Amphoriskos durchwegs unbärtig. Die Tracht ist die alte, neu ist nur die Festtracht des Flötenspielers, die offensichtlich ebenfalls den darstellenden Tänzen entnommen ist. Sie kehrt dreimal wieder am Halsfries eines jüngeren sizilischen Bronzekeraters, dessen Satyrtanz unter korinthischem Einfluß steht (Mon. Linc. XX Taf. 8, Payne S. 124).

Wir können den Kreis der korinthischen Denkmäler noch durch ein gut gearbeitetes sizilisches Kalksteinrelief erweitern, das offensichtlich aufs engste mit korinthischer Kunst zusammenhängt (Mon. Linc. XX Taf. 9, S. 827 Fig. 81; Payne S. 124). Sechs nackte Satyroi – Steher, Knieheber, Fersenheber in der Art des mittleren sechsten Jahrhunderts – umtanzen den Krater, aus dem einer von ihnen schöpft. Es ist nicht unwichtig, festzustellen, daß das korinthische Steinrelief in der Darstellung der Satyroi das Wams der Gefäßmalerei abstreifte und sich damit der Kleinplastik anschloß. Ja, es ist wohl möglich, daß die korinthische Gefäßmalerei selbst noch zu den nackten Jünglings-satyroi überging: ein Kolonettenkrater der ehemaligen Sammlung Calvert (Phot. Inst. Athen 125, **Abb. 14**), entweder korinthisch oder ganz korinthisierend, bringt sechs solche Gestalten.

Um die Mitte des sechsten Jahrhunderts verläßt uns leider der Faden der korinthischen Gefäßmalerei, der uns so ergiebig

durch sieben Jahrzehnte geführt hat. Die Frage nach den weiteren Schicksalen des Satyrbildes und des Satyrtanzes läßt sich daher nur aus allgemeinen Erwägungen heraus beantworten, und diese sprechen dafür, daß von einem längeren Nachleben der Satyroi wohl keine Rede sein kann. Die Prägung des Dämons und seines Tanzes hatte ja um die Jahrhundertmitte schon den Ursinn weitgehend verleugnet, hatte sich dem bürgerlichen Kosmos genähert. Auf der anderen Seite setzten sich die Darstellungen der kultverwandten Silene schon im zweiten Jahrhundertviertel immer stärker durch. Auf einem Brüsseler Aryballos (Payne 1258; CV III c Taf. 1, 26) läuft der Silen noch schwanzlos wie die lakonischen dahin; auf dem Berliner Salbgefäß 3243 (Payne 1372 Taf. 38, 3 und 6) paaren sich kanonische Silene mit Nymphen; weitere Beispiele zählt Brommer auf (Satyroi S. 28 und 56). Es ist augenscheinlich, daß auch hier die Silene in der zweiten Jahrhunderthälfte die Satyroi immer stärker verdrängt haben: es kam die Zeit, in der am Dach des thermischen Apollontempels die Satyrköpfe gegen Silensköpfe ausgetauscht wurden (S. 14) und Silene korinthisches Gerät verzierten, zahlreiche Silensvotive in den korinthischen Werkstätten für die Heiligtümer gefertigt wurden (**Abb. 37**) und das Bild des Satyros immer mehr in Vergessenheit geriet.

Athen

Athen tritt in diesem Zeitraum mit einer erstaunlichen Fülle von Satyrbildern hervor, und wenn diese auch schließlich hinter die Silensbilder zurücktreten, so kann doch keine Rede davon sein, daß hier die Geltung des Satyros geringer gewesen sei als in anderen Landschaften. Die attischen Bilder sind umso wichtiger, als sie Zeugnis ablegen von der Vorstufe des Dramas, das sich jetzt aus den Satyrtänzen entwickelte. Weit über hundert Gefäßbilder geben Aufschluß, von denen hier der größere Teil, nach Gefäßformen geordnet, aufgeführt werden soll.

Auf mehrfriesigen Kesseln und Krateren hatten wir die ersten attischen Darstellungen sowohl der Satyroi als der Silene gefunden, so sollen sie auch hier an der Spitze stehen, obwohl sie in diesem Zeitraum stärker zurücktreten. Dem Schulterbild des Meleagerkessels von der Agora folgt im fünften Jahrzehnt,

also drei Jahrzehnte später, wieder ein Kratertanz der Satyroi auf der Schulter eines Kessels, des dreifriesigen im Louvre (E 876, C. V. III Hd Taf. 21–23). Wie ihre Vorgänger von der Agora sind auch diese Satyroi meist nackte Jünglinge, aber stärker vermenschlicht. Geknickte oder verrenkte Stellung, ithyphallische oder silenshafte Bildung des einen oder anderen Teilnehmers weist deutlich in die dämonische Sphäre, auch die unmittelbare Nachbarschaft der den Hephaistos geleitenden Silene ist gewiß nicht zufällig. Einige der Satyroi haben die weiße Kranzbinde des Komos am Arm hängen. In diesem männlichen Chor fehlt auch nicht die in dieser Zeit beliebte Zweimännergruppe, zu der wohl die sich umtanzenden Männerpaare älterer Bilder als Vorstufen anzusprechen sind. Daß der Kesseltanz der Satyroi gerade einen Kessel verziert, ist sinnvoll; das Thema trafen wir schon auf dem lakonischen Kessel des Louvre (S. 33), es ist besonders auch auf jonischen Kesseln (S. 64) beliebt.

Auf diesen mehrfriesigen Kesseln und Krateren sind, wie wir sahen, auch die Silene längst zu Hause. Wir trafen sie auf den Kesseln von der Agora und von Lindos als geile Nymphenjäger; auf dem Kessel von Naukratis (Ath. Mitt. 1934 Beil. 10) bläst ein Silen die Flöte, vielleicht zur Rückführung des Hephaistos. Diese Bilder finden in unserm Zeitraum auf dem Hauptstück der Gruppe, dem Volutenkrater des Klitias (Furtw.-Reichh. Taf. 11 f.), ihre Krönung. Es ist lehrreich, wie auf dem dreifriesigen Pariser Kessel der Kesseltanz der Satyroi sich mit der Rückführung des Hephaistos durch Dionysos und seine Silene verbindet. Eine gewisse Verschiedenheit des Tanzcharakters in beiden Gruppen ist trotz der Geringwertigkeit der Ausführung unverkennbar.

In manchem aufschlußreicher als die friesförmig verzierten Kratere sind die Kolonettenkratere mit ihrem ausgesparten Bildfeld, das man geradezu als Tafelbildträger ansprechen kann. Jedenfalls ist hier ein unmittelbarer Vergleich mit den korinthischen Krateren dieser Zeit wie dem Dresdener (S. 37 f.), aber auch mit den anderen größeren Gefäßen wie den Halsamphoren in London und Brüssel (Abb. 13) gegeben. An der Spitze stehen die Kolonettenkratere in Athen (441, aus Kaja = C. C. 655; Zervos, *l'art en Grèce* Fig. 97) und Oxford (aus Naukratis, C. V. III H Taf. 2, 1), die wohl bald nach 570 gemalt sind. Die Satyroi

tanzen hier ganz wie auf den korinthischen Gefäßen, die offenbar als Vorbilder gedient haben, mit nackten Nymphen. Ins folgende Jahrzehnt, noch vor die Jahrhundertmitte, wird der einfriesige Krater aus Falerii in der Villa Giulia (C. V. III He Taf. 15, 1 und 2) gehören, dessen Nymphen halblange Chitone tragen und dessen jugendliche Satyroi noch stärker vermenschlicht scheinen als die des Pariser Kessels. Die Nymphen bewahren in Wuchs und Bewegung auf diesen Bildern das satyrhafte Gepräge noch stärker als die Satyroi selber.

Auf den Kolonettenkrateren fehlen auch die Bilder der Silene nicht. Jedenfalls sind Reste von großfriesigen Krateren auf der Akropolis gefunden worden, die in diese beiden Jahrzehnte gehören und die Silene mit den Nymphen vorführen (Gräf, Akrop. I 625 und 639, Taf. 38 und 43). Leider ist der Zusammenhang nicht mehr zu erkennen. Vielleicht sind es Vorläufer des großen dionysischen Zugs, mit dem Lydos bald nach der Jahrhundertmitte auf seinem einfriesigen New Yorker Kolonettenkrater (Metr. Stud. IV S. 169 ff.; Rumpf, Sakonides Taf. 21 f.) die Hephaistosrückführung ausgestattet hat. Daß in diesem figurenstrotzenden Fries die Satyroi sich nirgends im Gefolge des Gottes bemerkbar machen, daß die Silene noch dazu nicht mehr von Nymphen, sondern von Mänaden mit Fellen und Schlangen umgeben sind, erweist den fortschrittlichen Maler.

Inhaltsschwere Bildfelder liefern jetzt in steigender Zahl die Bauchamphoren, häufig finden wir sie mit Satyrbildern gefüllt. Die Zweimännergruppe einer Amphora aus Rhodos (Clara Rhodos VIII S. 56 und 58), ein flüchtiges, etwa gegen 550 entstandenes Werk, muß man, als Auszug aus größeren Satyrkomoi, dazu rechnen; Haltung und Verrenkung geht über das Maß der in dieser Zeit auch sonst üblichen Oberschenkel- und Glutäenfreudigkeit hinaus, und man braucht nur die Zweimännergruppen des Phrynos auf seiner Würzburger Amphora (241 Taf. 64 f.) daneben zu stellen, um den Satyroscharakter der Tänzer aus Rhodos wahrzunehmen. Aber auch in viel gemäßigeren Gestalten müssen die Satyroi erkannt werden. Auf der frühen Berliner Amphora des Amasis (1690, Ath. Mitt. 1931 Beil. L) naht sich eine Prozession dem Dionysos, der von einem Bärtigen (Ikarios?) begleitet und von zwei nackten bärtigen Satyroi umtanzt ist;

auf einer etwa gleichzeitigen Amphora des Louvre (F 36, C. V. III He Taf. 15, 8 und 17, 3) umtanzen den Weingott zwei Nymphen und wiederum zwei bärtige Satyroi. Es ist lehrreich, wie dann Amasis bald darauf, einige Jahre nach der Jahrhundertmitte, auf seiner Münchner Amphora (1383 C. V. Taf. 21 f., **Abb. 30**) die Satyroi im Gefolge des Dionysos zu schlanken, rein menschlich gebauten Jünglingen macht, oder wie dann ein geringerer Maler auf einer Münchner Amphora (1401 C. V. Taf. 32, 2) neben die bekleideten Dionysosgenossen am rechten Bildrand noch einen bewegten nackten Jüngling, einen Satyros stellt.

Diese vier Bauchamphoren erleichtern die Deutung durch die Anwesenheit des Herrn der Satyroi. Wo die Diener unter sich sind und in menschlich gemäßigter Gestalt erscheinen, wird das Urteil starken Schwankungen ausgesetzt. In einigen Fällen ist vielleicht die Gegenüberstellung von Silensbildern aufschlußreich wie bei den Weinlesern und Honigdieben auf den Amphoren im Louvre (C. V. III He Taf. 29, 3 und 6) und London (C. V. III He Taf. 32, 1), zumal das Inhaltliche zur Deutung auf Satyroi verlockt. Oder es hilft die Unflätigkeit der Tänzer auf die Spur: auf der Amphora Castellani 466 (Taf. 62, 2) tanzen vier bindenbehangene Männerpaare dahin, für deren unbürgerlichen Charakter die teilweise noch verrenkten Stellungen und die Entladung des Zweiten aufschlußreich sind. Ohnehin wird man sie ungern von der Tradition der alten Kessel- und Nymphentänzer abspalten wollen. Andere Fälle sind schwieriger zu entscheiden. Die Männergruppen des Phrynos auf der genannten Würzburger Amphora und die erweiterten Männergruppen einer Pariser Amphora (Bibl. nat. 206, C. V. III He Taf. 34, 8 = Rumpf, Sakonides Taf. 26b), einer vatikanischen Amphora (352 Taf. 45) sind dem bürgerlichen Leben entnommen; sind es auch die Komosbilder der Amphora in Nikosia (Rumpf, Sakonides Taf. 26a und 27b) mit den bindenbehangenen bärtigen Tänzern und dem Zweimänner-Intermezzo? Oder soll man diese Gestalten nach den ganz vermenschlichten Satyroi der Münchner Amasisamphora deuten? Vor ähnliche Fragen stellen Amphoren in Würzburg 458 Taf. 122), in München (1398 C. V. Taf. 29, 4; 1366 C. V. Taf. 11, 1; 1387 C. V. Taf. 24, 1), aus Rhodos (Clara Rhodos VIII S. 145) und manche andere.

Jedenfalls verschwinden die Satyroi auf diesen Amphoren seit den vierziger Jahren ganz offensichtlich aus dem offiziellen Gefolge des Dionysos und auch aus der Kameradschaft der Nymphen, die Silene erobern die Alleinherrschaft. Wie wir sie auf den Kesseln und Krateren mit den Nymphen tanzen sahen, so treffen wir sie auch hier. Auf der verschollenen mehrfriesigen Bauchamphora Gerhard Vasenb. 95/6 aus dem fünften Jahrzehnt umtoben sie satyroshaft-unflätig den sitzenden Dionysos und reitenden Hephäst. Auf der Münchner Amphora 1372 (C. V. Taf. 8, 1 und 2), auf den Vorderseiten der genannten Amphoren mit Weinlesern und Honigdieben tanzen die Silene, z. T. mit Binden behangen und fast satyrosmäßig gestaltet, satyrosmäßig um die Nymphen: es sind offenbar die Jahre um die Jahrhundertmitte, die sich hier äußern. Unfern steht die Würzburger Amphora 252 (Taf. 69) mit ihren haarigen Silenen und felltragenden Mänaden, oder die Londoner Psykter-Amphora des Lydos (JHSt. 1899 Taf. 6 = C. V. III He Taf. 25, 5) mit ihren ähnlichen Gestalten im Dionysosgefolge. Jetzt, in der Zeit auch des New Yorker Kolonnenkraters des Lydos, setzt sich das Tafelbild des Dionysos und seiner Silene siegreich durch. Amasis geht zu ihm über auf der reifen Berliner Amphora Inv. 3210 (Adamek, Unsignierte Vasen des Amasis Taf. 1) und der Würzburger (265 Taf. 73 f.), zahlreiche andere Maler versuchen sich von den vierziger Jahren bis zum Jahrhundertende immer wieder an ihm. Einige Beispiele der alten Amphorenform seien genannt: Louvre F 3 und F 5 (= Pottier II Taf. 63); Louvre, C. V. III He Taf. 10, 3 und 6; 10, 8; 15, 2; 15, 9; München 1371, 1374, 1394 = C. V. Taf. 6 und 12, 8 und 9, 26 und 29; Würzburg 250 (Taf. 71); Kopenhagen (C. V. III H Taf. 102, 1); Clara Rhodos VIII S. 132 ff.

Auf den mehrfriesigen eiförmigen Hydrien der Zeit vor der Jahrhundertmitte scheinen Satyroi kaum nachgewiesen; selten sind sie auf den sie ablösenden bauchigen Hydrien mit abgeplatteter Schulter, die über dem Bildfeld den kleinen Schulterfries tragen. Von den Bildfeldern ist die Rüpelszene der Hydria Castellani 438 (Taf. 48, 1) bemerkenswert. Die Unbürger, die Satyroi, sind durch Wuchs, Bewegung und Benehmen deutlich genug gemacht, sind echte Nachfahren der alten unflätigen Dämonen. Das langgezogene Glied des Pissers kehrt bei einer der sechs

Rahmenfiguren der Pariser Tritonhydria (Louvre F. 51; Pottier Taf. 67; C. V. III He Taf. 67, 3–6; B. S. A. XXXII Taf. 5, 2) wieder; das legt nahe, in diesen bindenbehängenen Päderasten, Steißfassern und Groteskänzern eher unsere Dämonen als Bürger zu erkennen. Häufiger als im Bildfeld scheinen die Satyroi im Schulterfries, dem Ort konservativer Gestalten, aufzutauchen. Ein noch frühes, vor der Jahrhundertmitte gemaltes und darum noch ziemlich deutliches Beispiel des Satyrntanzes bietet die Hydria des Louvre E 870 (C. V. III Hd Taf. 12, 2 und 5) mit ihren acht bärtigen Tänzern, aber auch die manirierte Bostoner Hydria (Hambidge, *Dynamic Symmetry* S. 56; *Papers Brit. School Rome* 1929 S. 5) wiederholt in den acht Tänzerpaaren des Schulterbildes unzweideutig das alte Thema der Satyroi und Nymphen, in sichtlich gewolltem Zusammenhang mit dem Hauptbild, das die Rückführung des Hephaistos durch Dionysos und seine Silene zum Gegenstand hat. Es dürfte schwer fallen, selbst das Bild der späteren Hydria aus Rhodos (Clara Rhodos VIII S. 140) anders als aus dieser Tradition heraus zu deuten; Wuchs und Bewegung sprechen noch dazu ihre deutliche Sprache.

Dutzende von Satyrbildern liefern die Halsamphoren, zumal die gestreckten eiförmigen aus dem Jahrzehnt 565–555 und den umgebenden Jahren. Obwohl sie mit einer gewissen Schwerfälligkeit in der Entwicklung stehen, sind sie doch lehrreich für Wesen und Wandel der Satyrbilder und Satyrtänze: die ältere Gruppe mit behäbig-rundlicher Gefäßform, breitsaftigem Pflanzenornament und gewichtigem Tierfries bringt andere Bilder als die jüngere mit zugespitzterem Gefäßkörper, dünnerem Ornament und zierlicheren Tierfriesen. Der Überblick soll von der Verzierung ausgehen.

Eine kleine Gruppe übernimmt von den Bauchamphoren das Bildfeld; zu ihr gehört die Amphora des Louvre E 827 (C. V. III He Taf. 9, 4) mit vier Satyroi, ein wohl etwas rückständiges Werk des fünften Jahrzehnts. Fortschrittlicher wirkt in Form und Zeichnung die ähnlich verzierte gleichzeitige Münchner Amphora 1447, die einen Silen vor dem Weingott tanzen läßt (**Abb. 35**). Ein altes und ein neues dionysisches Thema stehen sich in diesen beiden Gefäßen gegenüber: der tanzende Silen ist dem Gott mit solcher Betontheit gegenübergestellt, daß sich ernstlich

die Frage erhebt, ob nicht schon zu dieser Zeit am Dionysosfest Silenschöre nach Art der Satyrchöre in der Orchestra des Heiligtums auftraten oder auftreten konnten. In den frühen vierziger Jahren folgt in dieser Gruppe die Münchner Amphora 1467 (J. 608) mit Silenen und Mänaden und die in Castle Ashby (Papers Brit. School Rome 1929 S. 3 und Taf. 2, 1–3) mit zwei Silenen um Dionysos und Ariadne im Halsbild, von Amasis wohl nach den frühen Satyrampforen in Berlin und München, vor den reifen Silensamphoren in Berlin und Würzburg gemalt. Die Satyroi scheinen in dieser Gruppe, die freilich zahlenmäßig sehr beschränkt ist, nicht mehr vorzukommen.

Charakteristischer sind die friesverzierten Halsamphoren, von denen die einfriesigen hier voranstehen sollen. Sie liefern, offenbar noch aus dem vierten Jahrzehnt, die bedeutsame Darstellung der Amphora des Louvre E 860 (Pottier Taf. 60; C. V. III Hd Taf. 6, 2 und 9; Taf. 8, 4 und 5): Dionysos, mit Ariadne vor einem mächtigen Weinstock stehend, wird von zwei (teilweise ergänzten) Satyroi umtanzt; auf der Rückseite folgt eine Art Hephäst-Rückführung, eskortiert von Silenen und Satyroi. Diese Dämonen erscheinen wie mythische und kultliche Brüder; und man darf dem Bild gewiß entnehmen, daß in jenen Jahren die Satyroi noch die eigentlichen Tänzer des Dionysos gewesen sind. Weniger bedeutsam sind die Kranzschwinger auf der Rückseite der Tityos-Amphora des Louvre (E 864, C. V. III Hd Taf. 6, 4 und 11) oder die Tänzer der Madrider Amphora (C. V. III Hd Taf. 1, 6); wichtiger für die Darstellung des Satyrtanzes im fünften Jahrzehnt der stürmisch dahinbrausende Chor von vier Satyroi und einer gleichartigen Nymphe auf der Amphora des Louvre E 865 (C. V. III Hd Taf. 9, 9; 10, 1; 11, 1 und 2). Daß erst ein etwas jüngerer Nachfolger dieser drei Gefäße (Louvre E 862, C. V. III Hd Taf. 6, 10) den Satyros durch den Silen ersetzt, ist kaum Zufall zu nennen, wenn auch gleichzeitige Gefäße wie die Oxforder Halsamphora mit Schulterfries (C. V. III H Taf. 4, 1; Taf. 9, 1 und 2) die Hephästrückführung mit dem Silen ausstatten.

Von den zweifriesigen Amphoren mit Satyrbildern muß die Florentiner Paris-Amphora (JHSt. 1886 S. 197; Rumpf, Sakonides Taf. 3; **Abb. 29**), die auch am Hals einen Tierfries trägt, voranstehen als ein Werk, das wohl noch im vierten Jahrzehnt

entstanden sein wird. Wie auf der einfriesigen Amphora des Louvre E 860 ist Dionysos und Ariadne hier von Satyroi (und Nymphe?) umtanzt, das göttliche Paar ist hier wie auf dem älteren Skyphos von Vurva (S. 30 f.) auf der Kline gelagert. Diesem geschmeidigen Prachtstück folgt in einigem Abstand eine etwas geringere altmodischere zweifriesige Amphora in Leiden (Brants Taf. 19, 1) mit drei noch kräftig derben Satyroi zwischen Sphingen.

Zwischen dieser noch behäbigen Leidener Amphora und der dünneren Pariser mit dem Silen (C. V. III Hd Taf. 6, 10) stehen drei dreifriesige Halsamphoren, die als Sockelfrieze ein Palmettenlotosgeschlinge und einen Tierfries zeigen: eine zweite Leidener (Brants Taf. 19, 2), eine in Goluchow (C. V. III Hd Taf. 8) und eine im kapitolinischen Museum (Phot. Mosciani 8930). Die Satyroi, die jeweils zwischen Sirenen oder Sphingen stehen, sind schlanker und beweglicher, aber noch keineswegs bürgerlich geworden; die Nymphen der Amphora Goluchow sind noch satyrohaft gebaut, die spiralige Einrollung des Chitons am Gesäß erinnert an den älteren Kolonettenkrater aus Kaja in Athen (S. 40). Die Nymphen mögen, wie wiederholt behauptet wurde, erst jetzt, um 560, auf diesen Amphoren auftauchen: von anderen attischen Gefäßen sind sie uns schon zwanzig Jahre länger bekannt (S. 31, vgl. auch 40 f.).

Die stärkste Gruppe bilden die Halsamphoren mit zwei Sockel-Tierfriesen. Unter ihnen stehen offenbar die als Werke des vierten Jahrzehnts voran, die noch am Hals ein Figurenbild tragen wie die Kentauren-Amphora des Louvre (C. V. III Hd Taf. 4, 8 und 16) oder ein noch altertümlich-schweres Palmettenlotosgeschlinge wie die Londoner Polyxena-Amphora (JHSt. 1898 S. 283; Wedeking, Vasenornamentik Abb. 8), oder die überhaupt ihre Sockelfrieze noch in breiter alter Gewichtigkeit vortragen wie die Bostoner Andromache-Amphora (Gsell, Vulci Taf. 5/6) oder die Kampf-Amphora des Louvre (C. V. III Hd Taf. 3, 6 und 12), von der die Würzburger Amazonen-Amphora (168 Taf. 30) nicht weit abliegen kann. Auf all diesen Gefäßen erscheinen die Satyroi zwischen Hähnen, Schwänen, Sphingen oder Sirenen, einzeln oder zu vieren, am altertümlichsten auf der Pariser Kentaurenamphora (am Hals); dann schon bald gelockerter mit Binden

oder Kränzen; die Würzburger Amphora, die ganz an die vorausgenannte Gruppe (Leiden-Goluchow-Kapitol) erinnert, fügt wieder die trinkhornschwingende Nymphe hinzu. Sichtlich später ist die figurenreiche Satyramphora des Louvre (E 838, C. V. III Hd Taf. 3, 2 und 8) entstanden, die auf Vorder- und Rückseite elf Satyroi vereinigt, im Hauptbild zu Dreiergruppen geschart. Ihr folgt die Minotauros-Amphora im Louvre (E 850, C. V. III Hd Taf. 5, 2 und 10; Taf. 7, 2) mit einem fünffachen Chor, dessen dünne, maniert bewegte Gestalten wie ein Abglanz der bedeutenderen einfriesigen Halsamphora des Louvre E 865 wirken. Hier kann man wohl, als etwas älter oder jünger, vier Gefäße anschließen: die Prozessionsamphora des Louvre (C. V. III Hd Taf. 4, 2 und 10) mit ihren ziemlich ergänzten sechs Tänzern und „Kind“; die Silensamphora des Louvre (C. V. III Hd Taf. 3, 5 und 11) mit Satyroi, „Kind“ und Nymphen; eine Kampfbildamphora des Louvre (C. V. III Hd Taf. 4, 3 und 11; Taf. 7, 1) mit vier Satyroi und Nymphe; schließlich ein älteres Stück der Punktbandserie: München 143 a (J. 150), auf dem die Satyroi, zum Teil mit schräg umgehängten Binden, noch sehr lebhaft und satyrosgemäß den Krater umtanzen. Dem vollen Dutzend von Satyrfriesen stehen in dieser Gruppe nur zwei Silensbilder gegenüber; das eine befindet sich auf der Reiteramphora des Louvre (C. V. III Hd Taf. 3, 3 und 9) und zeigt fünf Silene um eine peplosbekleidete Nymphe, etwa auf der Stufe des frühen fünften Jahrzehnts; die andere, schon genannte Silens-Amphora des Louvre (C. V. III Hd Taf. 3, 5 und 11), etwas jüngeren Datums, umrahmt eine noch nicht gedeutete Szene (Frauen, Kessel, Läufer) mit drei Silenen und stellt auf der Rückseite ein Satyr-Nymphen-Bild gegenüber.

Mit der Münchner Amphora 1430 hängt die Haager Nessosamphora (Jahrb. 1890 S. 244, **Abb. 28**) eng zusammen; die sieben Satyroi der Rückseite, meist Steißfasser, sind in ihren lebhaften und unverkennbar satyrmäßigen Bewegungen eng verwandt. Das Haager Stück gehört zu den figurenüberladenen vierfriesigen Halsamphoren des fünften Jahrzehnts, die auch die figurenreichsten Satyrbilder liefern. Nur wenige von ihnen lassen die Satyroi ohne Nymphen, außer der Haager z. B. eine Kampfbild-Amphora des Louvre (C. V. III Hd Taf. 2, 2 und 8), deren sieben

Tänzer weit weniger charakteristisch sind. Eine Nymphe erregt die sechs Satyroi einer anderen Louvre-Amphora (C. V. III Hd Taf. 2, 12) und einer Berliner Amphora (Micali, Storia Taf. 83), zwei mischen sich jeweils unter die Tänzer einer dritten Amphora des Louvre (E 830, C. V. III Hd Taf. 2, 1 und 7; Phot. Alinari 23704), am ausgiebigsten sind die Begegnungen auf einer Kopenhagener und zwei Münchner Amphoren (C. V. Copenhagen Taf. 101, 1; München 1432 [J. 175] und 1431 [A 895] = Vorberg, Erotik Taf. 65–70). Es ist bezeichnend, daß auf der Kopenhagener Amphora Silene dem obszönen Treiben der Satyroi gesellt sind: nach den bildlichen Darstellungen der vorausgehenden Jahrzehnte zu schließen sind sie hier die Lehrmeister der Satyroi gewesen. Und es ist auch kein Zufall, daß diese dem fünften Jahrzehnt angehörige Gruppe auch sonst noch eine Reihe von Silensbildern liefert: auf der Krieger-Amphora in Brüssel (C. V. III Hd Taf. 1, 2); der Kampfildamphora Castellani 453 (Taf. 55, 2); der unveröffentlichten sechsfriesigen Florentiner Amphora 1786 (Alinari 17072, nr. 5; Milani, Guida II Taf. 40, 2), auf der Dionysos in kurzem weibischem „Nymphengewand“ dem Treiben des Gefolges zusieht und die Silene sich obendrein mit dem Maultier des Gottes zu schaffen machen (Thiersch, Tyrrhen, Amphoren S. 24). Auch die Mänaden erscheinen in dieser Gruppe zum erstenmal statt der Nymphen: auf der Rückseite der Achilleus-Memnon-Amphora des Louvre (C. V. III Hd Taf. 2, 4 und 10) sitzt Dionysos auf dem Klappstuhl zwischen Frauen mit Schlangen, Pantheren und Fackeln (Thiersch S. 24). Aber trotz aller Neuerungen, die in dieser fortschrittlichen Gruppe auftreten, behalten doch auch hier noch die Satyroi weitaus den Vorrang vor den Silenen.

Auf die schlanken, hochgestreckten eiförmigen Halsamphoren, die wir hier vorangestellt haben, folgen nach der Jahrhundertmitte die kugeligen, die den Hauptfries fast über den ganzen Körper herabziehen. Zu dieser Gruppe leiten die jüngeren Halsamphoren mit Bildfeld (wie München 1467 oder die des Amasis in Castle Ashby) sichtlich über, und es ist bezeichnend, daß hier Silene und Mänaden, Silene um Dionysos auftreten. Ein anderes Zwischenglied ist die gedrungene einfriesige Halsamphora München 1444 (Jacobsthal, Ornamente griech. Vasen Taf. 12) mit

zwanzig Silenen um Dionysos, die noch überaus stark in ihrem Treiben an die Satyroi des fünften Jahrzehnts erinnern. Die Satyroi selbst finden sich zwar noch auf jüngeren Amphoren mit dem scheibenförmigen Fuß, aber bezeichnenderweise von streng konservativen Meistern gemalt wie dem „affektierten“ Maler (Würzburg 176 Taf. 35 f.) oder seinem Geistesverwandten, dem „Ellbogen-Maler“ (Castle Ashby, Papers Brit. School Rome 1929 Taf. 1, 2 und 3, 1), auf Gefäßen, die auch in ihrer Formung aus den kanonischen der Zeit um 540 herausstechen. Die wirklich fortschrittlichen Amphoren schwelgen schon bald in den fortschrittlicheren Silensbildern, wofür Stücke im Vatikan (Racc. Guglielmi 15 Taf. 4) und Cambridge (C. V. III H Taf. 10, 2; **Abb. 36**) benannt seien. Auch der „affektierte“ Maler geht in seiner späteren Zeit, wie die Londoner Bauchamphora B 149 (C. V. III He Taf. 25, 4) zeigt, zu den Silensbildern über.

Das Trinkgerät stellt naturgemäß den Hauptbeitrag zu den Darstellungen der Dionysosdiener, mehrere Dutzend Schalen sind mit ihnen verziert. Überblickt man den Zeitraum, so wird man an den Anfang die altertümlichen Schalen mit abgesetztem, ornamentiertem Rand (S. 30), die hier sog. „Knickschalen“ setzen, von denen die Mehrzahl in diese Epoche herabreicht; der Rand trägt manchmal noch Rosetten, am liebsten ein Netzmuster, späterhin auch Lotosornamentik oder Zweige. Fünfzehn Stück mit Satyrtänzen hat Payne (Necrocor. S. 194 Nr. 11–21ter) aufgezählt; Nachträge haben Beazley und Payne (JHSt. 1929 Taf. 15, 7; 16, 10 in London aus Naukratis), Gotsmich (Sudeta 1930 S. 143 ff., in Prag und Bonn), Greifenhagen (S. 9 ff. Nr. 8 und 11, in Heidelberg und im Kunsthandel), das Oxforder Corpus Vasorum (III H Taf. 2, 4), Beazley (JHSt. 1931 S. 283 Fig. 27 = C. V. III He Taf. 75, 7 im Louvre) genannt und veröffentlicht, und manches andere wird noch hinzugekommen sein. Diese Knickschalen beweisen eine überaus starke Geltung des Satyrbildes um 570 und im vierten Jahrzehnt. Die Satyroi sind fast immer unter sich, es fehlt aber durchaus nicht an mittanzenden Nymphen (Payne 19; 20; Prag). Wenig sinnvoll sind auf der letztgenannten Schale des Louvre die Satyroi von speerhaltenden Mantelfiguren umstellt; es handelt sich bezeichnenderweise um ein spätes Stück aus den Jahren der Jahrhundertmitte, aus

der Zeit der abnehmenden Geltung und Deutlichkeit der Satyrbilder. Es muß darauf hingewiesen werden, daß ebensolche Speerträger auf ebensolchen Schalen (z. B. Würzburg 452, Taf. 128), offenbar wenig sinnvoll, im Gefolge des Dionysos erscheinen; auch der Dionysos eines Skyphos aus Rhodos (Clara Rhodos VIII S. 111, S. 121 ff.) und der noch zu nennenden Lekythos des Kerameikos (Ath. Mitt. 1934 Taf. 4) ist von ihnen umgeben. Eine dieser Knickschalen, die Krakauer (C. V. Taf. 4, 3) aus dem fünften Jahrzehnt, stellt im Innenbild den tanzenden Silen dem Gott so bedeutsam gegenüber wie die Münchner Halsamphora 1447 (Abb. 35).

Im Durchschnitt etwas jünger ist die Schalengruppe, die den abgesetzten Rand höher führt und den Bildfries über beide Stockwerke greifen läßt („Knickfries-Schalen“). In dieser Gruppe, die in der Hauptsache im vierten und fünften Jahrzehnt entstanden sein wird, werden die Satyrbilder seltener. Sechs Satyroi erscheinen jeweils auf den Schalen aus Syrakus (Metr. Stud. V S. 108 Nr. 41) und Tarent (Not. d. scavi 1936 S. 184), ähnliche vielleicht auf unveröffentlichten Schalen beider Fundorte (Metr. Stud. V S. 108 Nr. 30, 31, 36, 41). Mit Nymphen tanzen sie auf den Schalen in London (JHSt. 1929 Taf. 16, 2 aus Naukratis) und Göttingen (Jacobsthal 13 Taf. 4). Auf der vatikanischen Schale 335 (Taf. 34 und 36) sind zwei Silene und ein Jüngling (Satyros?) sehr merkwürdig in das Gorgonenabenteuer des Perseus verwoben, auf einer Florentiner Schale (Heydemann, 3. Hall. Winckelm. Progr. Taf. 2; Studi e Mat. 2 Abb. 262 zu S. 78) ist eine Phallophorie mit Satyros einer solchen mit Silen gegenübergestellt, und so begegnen selbstverständlich auf dieser Schalengruppe die Silene auch als Alleinherrscher, z. B. auf der Kopenhagener Schale (C. V. III H Taf. 113, 3, mit Dionysos und Nymphen) oder auf einer unveröffentlichten Schale aus Tarent (JHSt. 1931 S. 280 Nr. 10).

Die genannte Florentiner Schale verdient besondere Beachtung, weil sie uns kultliche Begehungen vor Augen führt. Auf beiden Bildern tragen Satyroi einen großen reich geschmückten Phallos, besonders die Ithyphalliker der einen Seite sind ganz unverkennbar. Es handelt sich also um einen Reflex von Prozessionen, in denen die Teilnehmer als Satyroi auftraten. Auf dem

Phallosgerüst steht jeweils der Hauptteilnehmer, in dessen übergroß gezeichneter Gestalt man eine Erinnerung an den Anführer, den Chorführer, erblicken kann. Dieser Chorführer ist in einem Fall deutlich als Satyros, im anderen Fall als Silen gekennzeichnet, und dieser trägt wiederum einen Satyros auf dem Rücken. Die Gleichordnung der beiden Wesen, die kultliche Gleichwertigkeit und Vertauschbarkeit der Satyrchöre und der Silenschöre tritt in diesem Bild, das dem fünften Jahrzehnt angehören dürfte, klar zutage.

Eine andere Knickfriesschale mit bedeutsamer satyrhafter Darstellung muß offenbar von den eigentlichen Satyrbildern abgetrennt werden: die Schale der Sammlung Scheurleer im Haag (C. V. III He Taf. 2, 4 und 5). Ein Chor bärtiger Männer mit halblangem oder langem Chiton, buntem Überrock und spitzigen Mützen tanzt zum Flötenspiel Tänze in drei verschiedenen Stellungen, die teilweise sehr an die Satyrtänze erinnern. Es handelt sich bei diesen „Weibersatyroi“ offenbar um Dämonen besonderer Art oder um ihre Darsteller im bürgerlichen oder rituellen Komos. Wir erinnern uns der lakonischen Weibermasken aus dem Heiligtum der Orthia, der Nachrichten über die Tänze der Bryllichisten (Pickard-Cambridge, Dithyramb S. 256 f.), dazu auch des stark weibischen Charakters mancher Kordaxtänze und ihrer vorgriechischen Wurzel (Ath. Mitt. 1928 S. 105). Von hier aus eröffnet sich ein Verständnis für das argivische Fest Hybristika und andere spätere Komossitten (Plutarch., virt. mul. 245 F = Philostrat., imag. 766 p. 381). Die ostjonischen Mützenträger (S. 13, 62) sind mit den Gestalten der Haager Schale offenbar nicht auf die gleiche Stufe zu stellen.

Haben die Knickfriesschalen sich, unbekümmert um die gebrochene Wandung, einen größeren Bildraum verschafft, so versucht sich zur selben Zeit eine kleine Schalengruppe schon an der Schaffung einer einheitlichen Wandung, wohl nach dem Vorgang metallener Gefäße. In dieser Gruppe, die den Fuß öfters wegläßt und den langen Henkeln häufig knopfartige Griffe hinzufügt, erscheinen, etwa um 560 herum, unzweideutige Satyrbilder. Auf einer Londoner Schale (C. V. III He Taf. 10, 4) erscheint der Tanz mit den Nymphen und auch auf einer Berliner (1666, Mon. X Taf. 52, 4 und 5; Abb. 27) wird eine Nymphe

umtanzt, während andere der hier sehr betont wiedergegebenen Satyroi sich um den Kessel drängen. In diesen Kessel strömt aus der Wasserleitung der Zauberwein des Dionysos wie später auf der Phineusschale (Würzburg 164 Taf. 27), und auch dieses Wunder führt klar in die mythische Sphäre. Wesentlich gemäßiger sind die komastischen Gestalten der Berliner Ergotimosschale (Inv. 3151; Lücken, Gr. Vasenb. Taf. 68; Arch. Anz. 1941 S. 38 Abb. 1). Man ist vielleicht zuerst geneigt, ihnen jede Beziehung zu den Satyroi abzusprechen. Überlegt man sich aber die große Ähnlichkeit des Bildes, seiner Tänze und der geknickten flötenspielenden Mittelfigur mit den Gestalten der so zahlreichen gleichzeitigen Satyrschalen und die Gegenüberstellung zu dem mythologischen Bild aus der Silenssage, so kommt man doch zu dem Schluß, daß hier entweder ein Alltagsbild auf Satyrosart erzählt ist oder daß einem Satyrbild in witziger Absicht Namen des attischen Tages beigeschrieben sind. Diese beiden Berliner Schalen gehören etwa der Zeit um 560 an. Dann, besonders nach der Jahrhundertmitte, ziehen auch hier die Silenstänze ein. So sind die frühen vierziger Jahre durch die Münchner Knopfhenskelschale 2016 (J. 335, Ath. Mitt. 1934 S. 6 Anm. 2 Nr. 7) vertreten, auf der die Silene mit den Mänaden den Gott umtanzen und seinen Wein im Schlauche schleppen. Der Umbruch der Vorstellungen im fünften Jahrzehnt liegt deutlich zwischen der Berliner Schale mit dem Zauberwein und diesem Münchner Thiasosbild, dem sichtlich der Kolonettenkrater des Lydos die Bahn gebrochen hat.

Die Stunde der Schalen einheitlicher Wandung hatte noch nicht geschlagen, die Führung übernehmen die zweistöckigen Knickschalen mit kleinen Figuren, die Kleinmeisterschalen. Und auch auf dieser etwa um 560 einsetzenden Schalengruppe halten sich die Satyrbilder noch eine geraume Zeit, sowohl als Randverzierung der „Randschalen“ wie als Henkelstreifverzierung der „Bandschalen“. Zu den ersteren kann man auch die etwas abweichende Schale aus Pitigliano (Not. d. sc. 1913 S. 340) rechnen, auf der zahlreiche Begegnungen und Begattungen von Satyroi und Nymphen aufgemalt sind, kanonisch sind Stücke wie das Cambridger (C. V. III H Taf. 21, 16). Ganz besonders beliebt sind die Satyrbilder auf den Bandschalen. Da wird z. B. Dionysos von bindenbehangenen Satyroi umtanzt (Louvre F 74,

C. V. III He Taf. 81, 1 und 2); oder die Satyroi tanzen, meist paarweise, mit den Nymphen. Diese können ganz nackt erscheinen wie auf einer Schale aus Samos (Böhlau Taf. 10, 11) oder einer Kopenhagener Schale (C. V. III H Taf. 118, 1) oder einer von der athenischen Agora (Hesperia VII S. 391); oder sie tanzen im langen Peplos wie auf einer Schale der Sammlung Scheurleer (C. V. III He Taf. 4, 1), im langen Chiton wie auf einer Pariser Schale (Bibl. nat. 318, C. V. Taf. 47, 3); im kurzen Chiton zeigt sie eine zweite Kopenhagener Schale (C. V. Taf. 118, 2), eine Cambridger (C. V. III H Taf. 21, 18) und eine unveröffentlichte Schale aus dem samischen Heraion, die sie mit unbekleideten mischt. Ein Versuch, diese jüngeren Schalenfriese von den voraufgehenden der Knickschalen zu trennen, die tanzenden Paare aus anderem Kreise zu deuten als die Dionysosdiener der erstgenannten Pariser Schale, in den Tänzern und Tänzerinnen Gestalten des bürgerlichen Alltags zu erkennen, scheint angesichts der sehr geschlossenen Tradition der Bilder, der Bewegungen und des oft sehr satyrosmäßigen Körperbaus der Frauen ausgeschlossen, auch entbehren solche Alltagsbilder der inneren Wahrscheinlichkeit. Auch die Begattungsszenen der beiden Würzburger Schalen 400 und 401 (Taf. 111 und 112) und der vatikanischen der Raccolta Guglielmi (64 Taf. 20 f.) sind gewiß als mythologische Gegenstücke der ähnlichen Silensbilder aufzufassen. Vor eine besondere Frage stellen einige Klinenbilder. Wenn auf einer Frankfurter Schale (Schaal Taf. 18b) eine Kline mit einem gelagerten Paar von vier unverkennbaren Satyroi umtanzt wird, so wird man hier alte, wenn auch etwas ausgeleierte Tradition dionysischer Bilder erkennen. Dagegen bringt eine jüngere vatikanische Schale (326 Taf. 38; **Abb. 34**), die vielleicht wie andere genannte über unseren Zeitraum schon hinabreicht, ein ausgedehntes Männersymposion, zu dem stehende Mantelfiguren, nackte Mundschenken und einige satyroshafte Tänzer hinzukommen. Hier ist also entweder ein Göttermahl dargestellt, zu dem die Satyroi ihre Tänze tanzen; oder ein bürgerliches Symposion mit Tänzern, die sich wie Satyroi bewegen. – Selbstverständlich rücken in dieser Schalengruppe die Silene noch stärker als auf den Knickfries-Schalen an die Stelle der Satyroi. Sie umtanzen Dionysos und Ariadne und geleiten Hephäst

(New York, Jahrb. 1937 S. 205; Krakau, C. V. Taf. 5, 1); sie stellen den Nymphen nach (Vatikan 330 Taf. 36; Brüssel, C. V. III He Taf. 2, 2; Clara Rhodos VIII S. 194; Louvre F 75 = C. V. III He Taf. 81, 3, 5, 6) oder tanzen mit ihnen ganz wie die Satyroi (Agora: Hesperia VII S. 390). Doch scheinen auf den Schalen, zumal auf den traditionellen Kleinmeisterschalen, die Silene sich nicht ganz so stark in den Vordergrund zu drängen wie auf den fortschrittlicheren Amphoren.

Zum Trinkgerät gehören außer den Schalen vor allem die Skyphoi, die ja zwischen 590 und 570 so zahlreiche Satyrbilder geliefert haben. Nach dieser stark korinthisierenden Zeit tritt die Gefäßform mehr in den Hintergrund. Als jüngeres Beispiel, Seitenstück zu den Bandschalen, sei der „Bandskyphos“ aus Syrakus (Not. d. sc. 1925 S. 298) mit seinen verrenkten Tänzern und Steißfassern genannt, dessen Satyroi noch auf den Skyphoi des letzten Jahrhundertdrittels (**Abb. 33**) eine Schar von unverkennbaren Nachfahren haben, also in ihrer Deutung gesichert sind. Merkwürdig bleibt der schon genannte, auf Rhodos gefundene Skyphos des fünften Jahrzehnts (Clara Rhodos VIII S. 111; S. 121–124): die bindenbehangenen Silene sehen wie Jünglingssatyroi aus, die mit Bärten ausgestattet sind.

Die Salbgefäße sind mit guten Satyrbildern vertreten. Vielleicht noch vor seiner Münchner Amphora und jedenfalls nicht viel später hat Amasis die Lekythos des Kerameikos (Ath. Mitt. 1934 Taf. 4) gemalt, die die Satyroi noch als Bauchtänzer und als eigentlichstes Gefolge des Dionysos vorführt. Von einem Zeit- und Geistesgenossen stammt die Würzburger Lekythos 357 (Taf. 107) mit ihren satyrhaften Tänzern, die man kaum anders deuten darf als die Satyroi, die auf der Lekythos Castellani (556, Taf. 86, 1 und 8; 87, 6; 88, 3) mit den Mänaden zur Leier einherziehen oder tanzen. Der klare Sinn löst sich dann freilich auf: ein Salbgefäß besonderer Form, der Amphoriskos der Sammlung Gallatin (C. V. Taf. 2, 9 und 11) umgibt den Dionysos der Vorderseite mit Silen und Nymphe und läßt auf der Rückseite, offenbar als Fortsetzung, den Satyros wenig sinnvoll vor einem jugendlichen und einem bärtigen Speerträger tanzen: eine Abwandlung des von den Schalen bekannten Bildes mit Dionysos, Satyroi und Speerträgern (S. 49 f.).

Von den noch übrigen Gefäßen seien noch zwei bauchige Pyxiden aus Eleusis genannt, die wohl von einer Hand bald nach der Jahrhundertmitte bemalt sind (Hesperia VII S. 408 f.). Die eine zeigt einen Chor bindenbehängener jugendlicher Satyroi, der vielleicht vor einem Anführer tanzt; die andere (**Abb. 31**) einen kostümierten, darstellenden Tanzchor von Jünglingen mit kurzem Chiton und umgelegtem Fell vor einem Flötenspieler, der anscheinend auf einem Podium steht. Daß diese Bildchen durch kultliche Aufführungen angeregt sind, scheint klar, auch im Hinblick auf ein drittes Stück der gleichen Gruppe (Hesperia VII S. 394 f.): wenn hier Herakles ein Kentaurenpaar vor seinen Wagen gespannt hat, so steckt dahinter eher eine ausgelassene Komos-Pantomime als eine uns unbekannte dichterische Fassung der Pholoësa. Wenn aber dieses Stück eher in den Vorbereitungsbereich der Komödie gehört, so wird man bei den beiden andern an den Vorbereitungsbereich der Tragödie und des Satyrspiels denken. Die veredelten „Jünglingssatyroi“ der vierziger Jahre waren wohl ohne groteske Maske und ohne Fettpolstertrikot aufgetreten, also im Schurz oder kurzen Chiton oder Fell. Die Möglichkeit scheint gar nicht ausgeschlossen, daß das zweite Bildchen uns einmal ausnahmsweise aus der rein mythischen Darstellung des Satyrntanzes herausführt und uns einen Blick in die Aufmachung solcher Chöre gewährt, wobei dahingestellt sei, ob die Felle etwas mit der Bezeichnung „Tragoi“ zu tun haben.

Schließlich muß noch eines steinernen Werkes der attischen Flächenkunst gedacht werden, des Giebelreliefs vom alten kleinen Tempel des Dionysos Eleuthereus, der um die Jahrhundertmitte erbaut sein dürfte (Heberdey, *Altatt. Porosskulptur* S. 75 ff. und 163). Im erhaltenen Teil umtanzen Silene und bekleidete Nymphen nach Satyr-Art den verlorenen, vielleicht Hephaistos zurückführenden Dionysos. Satyroi scheinen gefehlt zu haben: das Relief steht offenbar auf der fortschrittlichen Seite der Gefäßbilder, die wir der Jahrhundertmitte zuwiesen.

Die große Fülle der attischen Bilder gibt natürlich auch wieder einen gewissen Einblick in die Veränderung des Tanzcharakters dieser Jahrzehnte. Es zeigt sich, daß der Zusammenhang mit den alten Satyrtänzen des siebenten Jahrhunderts nur mehr sehr lose ist. Es gibt noch durchgeknickt dastehende Flötenspieler

und Tänzer, gibt noch zahlreiche Fersenzieher und Gesäßfasser, aber sie entbehren meist der ursprünglichen Kraft und Deutlichkeit. Bei weitem überwiegen die Knieheber und Fersenheber, also die Tänzer schlechthin. Die Knieheber strecken das Bein leicht vor, heben es etwas an, heben den Oberschenkel waagrecht oder schleudern das Bein kräftig empor, womit eine Art „Lauf“ verbunden sein kann; auch die Fersenheber kennen verschiedene Arten der Heftigkeit, bis zum kräftigen Ausschlagen nach hinten. Daneben gibt es einfache „Läufer“ und noch mehr „Steher“, alle diese mit vorgestreckten, rückwärts oder hochfliegenden Armen. Je nach der Situation gibt es auch Anschleicher oder Rüpelhafte; aus den Gruppentänzen der Männer entwickeln sich päderastische Szenen, aus den Nymphentänzen vielfältige Begattungsszenen. Die Silenstänze (**Abb. 35, 36**) unterscheiden sich meist nicht grundsätzlich von den Satyrtänzen (**Abb. 27–29**).

Sieht man von den Rüpel Szenen der Betrunknen und von der Nymphenjagd ab, so ergeben sich zwei Hauptarten des Tanzes, die sich ablösen: an die Stelle des alten „kordazistischen“ Tanzes schiebt sich, besonders im offiziellen Kult des Dionysos, ein bewegungsmäßigerer, temperamentvoll sich selbst entladender Tanz, der „sikinnistische“, der seinerseits uralte sein kann, aber eine andere Wurzel hat und dem hier die Zukunft gehört. Es scheint, daß die „Kordaxtänze“ mehr mit den Satyroi, die „Sikinnistänze“ mehr mit den Silenoi zu tun haben. Jedenfalls ist es kein Zufall, daß die Kordaxtänze mit dem alten Wesen der Satyroi zusammen zurücktreten; sie wurden, wie wir sahen, in ihrem Stammland Lakonien und gewiß auch an anderen entlegenen Orten bei kultlichen Begehungen noch weiter getanzt, an Orten höherer Entwicklung wie Korinth und Athen scheiden sie aus den staatlichen Kultakten aus und führen, wie die vatikanische Bandschale zeigte, ein mehr bürgerlich-komastisches Dasein weiter. Die Sikinnistänze werden sowohl von den veredelten Satyroi als von den vordrängenden Silenen getanzt, von diesen in ununterbrochener Tradition bis ins klassische Satyrspiel hinein. Wirft man einen Blick auf die Klinenszene der zweifriesigen Florentiner Halsamphora (**Abb. 29**), auf den Silen der Münchner Halsamphora mit Bildfeld (**Abb. 35**), auf die frühe Berliner Bauchamphora des Amasis (S. 41) und auf seine Leky-

thos aus dem Kerameikos (S. 54), auf den New Yorker Kolonettenkrater und die Londoner Bauchamphora des Lydos (S. 41, 43), auf die Cambridger Halsamphora der vierziger Jahre (**Abb. 36**), auf die Schulterfriese der reifen Bauchamphoren des Amasis (S. 43), so bekommt man von dieser neuen Art des Satyrtanzes und Silenstanzes einen ziemlich deutlichen Begriff. Diesem neuen Tanz gehörte fortab die Orchestra des Dionysos.

Aus den attischen Satyrtänzen dieser Zeit ist noch vor Ablauf des mittleren Jahrhundertdrittels das Drama erwachsen. Als der Tempel des Dionysos Eleuthereus und die große Orchestra entstanden, wurden die altattischen Begehungen gewiß in festere Form gebracht, zwei Arten von „Satyrtänzen“ eingesetzt. Die fast ganz vermenschlichten jugendlichen Satyroi werden die Mythenverkündigung geübt haben, die hier wie in der Peloponnes als Tragodia einen Hauptteil des Festes bedeutete. Neben den Satyroi alter Ordnung standen die grotesken Chöre der tierischen Silene, die immer mehr die Lieblinge der Gefäßmaler und der ganzen Stadt wurden. Die Satyroi bedurften im Grund keiner Maske. Auch den alten Trikot, der zur Aufnahme der beiden Fettpolster diente, haben sie wohl mit leichterem Kleid oder Fell (S. 55) vertauscht, so daß der Schritt zu den nichtsatyrhaften Chören des Thespis erleichtert war. Die Silene dagegen brauchten von Anfang an die Kopfmaske, trugen auch wohl zottige Felle, an denen Roßschweif und Glied befestigt waren. Ihre Tänze überdauerten als kyklische „Satyr“tänze, dann auch im Satyrspiel die Jahrhunderte, während die Tänze der eigentlichen Satyroi nach der Begründung des Dramas nicht mehr im alten Rahmen erneuert wurden.

Wie mit den „Jünglingssatyroi“ hat diese Zeit dem Drama offenbar auch mit der freien Beweglichkeit des Chorführers vorgearbeitet. Der Vorsänger und Vortänzer, den böotische Gefäßbilder (**Abb. 17**) besonders deutlich machen, trat dem Chor, ähnlich wie der Flötenspieler der eleusinischen Pyxis (S. 55, **Abb. 31**), häufig auf einem niedrigen Tisch oder Podium gegenüber, der im Satyrspiel noch lange bewahrt scheint (Furtw.-Reichh. Taf. 47, 2 = **Abb. 76**; III Abb. 63). Doch ist der Schauspieler des Thespis nicht aus dem Chor hervorgegangen; der Gott trat zuerst seinem Gefolge gegenüber. Von einem Silen

als Urschauspieler neben dem Chor der Satyroi kann vollends keine Rede sein: nie spielt auf unseren Bildern ein Silen eine Führerrolle im Satyrkreis.

Böotien

Das vielfältig-reiche Bild der attischen Darstellungen wiederholt sich in keiner anderen Landschaft, dafür hat der Rang, die gesteigerte Hervorbringung, der weite Absatz der attischen Tongefäße gesorgt. Aber wo sonst bemalte Tongefäße auftauchen, zeigen sie, wenigstens im Ausschnitt, die gleiche Geltung der Satyroi im betrachteten Zeitraum. Dies läßt sich z. B. an der Nachbarlandschaft Böotien zeigen. Dutzende von Gefäßen bringen die Satyroi, und ganz offenbar wegen des noch bedeutungsvollen Inhaltlichen, nicht nur in unverstandener Weitergabe korinthischer und attischer Bildtypen. Eine Auswahl, nach Gefäßformen aufgereiht, kann genügen.

Das beliebteste Trinkgerät ist in Böotien der Kantharos, und so stehen die böotischen „Komastekantharoi“ den attischen „Komastenschalen“ und „Komastenskyphoi“ zur Seite. Ein prächtiges frühes Stück aus Rhitsona, von Ure nach dem Grabinhalt in das dritte Jahrzehnt gesetzt (Ure, *Aryballoi* 86, 274 Taf. 11), zeigt in seinen vier sich umtanzenden Satyrospaaen noch kräftige Urtümlichkeit der Tänze; die Satyroi scheinen auch nach korinthischer Art bekleidet. Bald darauf, auf zwei Kantharoi von Rhitsona, auf denen die Satyroi von Nymphen begleitet erscheinen (Ure, *Black Glaze Pottery* 267 und 265, Taf. 7; Ure, *Aryballoi* S. 51; B. S. A. XIV Taf. 10 a, f, g), legen sie die Gewandung oder ihre Andeutung fast restlos ab; bemerkenswert ist der Tanz zur Kithara, der uns schon früher gelegentlich im korinthischen Kreis begegnet. An solche zweifriesige Kantharoi schließen sich die beiden Stücke in München (419, Sieveking-Hackl S. 40 Abb. 52 und 53; **Abb. 17**) und Athen (623; C.-C. 630 Taf. 26; *Ath. Mitt.* 1922 Taf. 12, 2), der kantharosähnliche Becher in Athen (624; C.-C. 601 Taf. 24 = Zervos, *L'art en Grèce* Abb. 96), der einfriesige Kantharos in Karlsruhe (Welter, *Aus der Karlsruher Vasensammlung* Taf. 3, 7). Es ist überaus anschaulich und offenbar durch gesehene böotische Aufführungen angeregt, wie die Satyroi hier in geschlossenen Chören tan-

zen, begleitet vom Flötenspieler und angefeuert vom Chorführer, der dem Chor in freierer Beweglichkeit gegenübergestellt ist. Die Wiedergabe des Tanzes, das Arm- und Beinschleudern, entspricht attischen Darstellungen aus den Jahrzehnten um 560, die Einfügung des mittanzenden Silens auf dem Münchner Kantharos solchen des fünften Jahrzehnts. Den flüchtig bemalten zweistöckigen Kantharos in Athen (C.-C. 617³ = JHSt. 1929 S. 161 Nr. 19 Taf. 13) wird man von den sorgfältiger bemalten nicht weiter abrücken wollen; er liefert Kratertanz, Gesäßfasser, also des Satyrosmäßigen genug.

Von den Skyphoi zeichnet sich einer aus Rhitsona (Ure, Sixth century pottery S. 26 III A: 31. 187, Taf. 9 und Ephemeris 1912 Taf. 6, 2) durch eine besondere Form und eine vielfigurige Darstellung aus: Rüpel- und Tanzszenen der Satyroi, ein Mänadenreigen um den Maultierreiter Dionysos zeigen klar die mythische Sphäre und etwa die Stufe der Bandschalen nach der Jahrhundertmitte. Satyroi tanzen auch sichtlich im oberen Fries des kanonischeren Berliner Skyphos Inv. 3320 (JHSt. 1929 S. 161 Nr. 8 Taf. 11) zum Göttersymposion und um den Krater. Einige von ihnen tragen Kränze wie die Festzugsteilnehmer des unteren Frieses, deren langer Fries durch Tiergruppen und eine Faustkämpferszene unterbrochen ist. Eine mythische Deutung auch dieser Szene, etwa auf eine Huldigung an Ariadne wie auf der Würzburger und Cambridger Amphora (**Abb. 18; 36**), liegt gewiß näher als eine aus dem täglichen Leben, zumal auch die Satyroi des oberen Frieses in Körperbildung und Tanzbewegung stark vermenschlicht erscheinen wie auf attischen Bildern der vierziger Jahre.

Zum Trinkgerät gehört auch der fuß- und henkellose Napf Athen 418 (B. C. H. 1898 S. 289; B. S. A. XXXIV S. 96) mit dem kranichtötenden Dionysos (?). Der Gott ist von einer sitzenden flötenspielenden Gestalt, neun Satyroi und einem Silen umgeben; das erinnert an den Münchner Kantharos mit sieben Satyroi und einem Silen; doch ist der Napf sichtlich noch später entstanden.

Die schüsselartigen „Lekanai“ sind wegen ihrer Randbildung kaum als Trinkgerät anzusprechen, aber häufig mit dionysischen Szenen verziert. Auf dem noch frühen Tübinger Stück (D 32

Taf. 13; Metr. Stud. IV S. 30 Nr. 32) umtanzt der Satyros eine langgewandete Nymphe, auf einem entwickelteren der Britischen Schule in Athen (JHSt. 1929 Taf. 10, 4) sind die verrenkten Steißfasser noch völlig deutlich. Abgeschwächter erscheint der Satyrtanz um den Krater auf der Heidelberger Lekane (JHSt. 1929 S. 163). Sie leitet über zu der Londoner Lekane B 80 (JHSt. I Taf. 7; C. V. III He Taf. 7, 4; JHSt. 1929 S. 160 Nr. 1), aus deren oft besprochener Darstellung sich neben einem Athenafest wohl ein dionysisches mit Satyroi herauslösen läßt. Das Bild ist dem des Berliner Skyphos (JHSt. 1929 Taf. 11) besonders verwandt und muß in seine Zeit gehören. Dann ziehen auf den Lekanai immer häufiger die Silene ein (Metr. Stud. IV S. 19 Fig. 2 in Berlin; S. 26 Fig. 11 in Heidelberg; Fig. 13 in Theben).

Der beineschleudernde Satyrchor der Kantharoi in Athen und München begegnet wieder auf dem Dreifußgefäß in Berlin (1727; Arch. Ztg. 1881 Taf. 3 = Schaal, Griech. Vasen I 30 Taf. 16), ein ähnlicher Tänzer auf dem Dreifußgefäß aus Rhitsona (B. S. A. XIV Taf. 10d). Diese Satyroi ziehen die Beinheber auf dem Bostoner Dreifußgefäß (559 Taf. 67) und den Unflat des Athener Dreifußgefäßes (938, C.-C. 616 Taf. 25) nach sich; in einigem Abstand wird der Kratertanz des Athener Dreifußgefäßes (C.-C. 617⁴ = Sitz.-Ber. d. Sächs. Ges. 1893 Taf. 3; JHSt. 1929 S. 161 Nr. 11) folgen, der aus dieser Bildtradition nicht zu lösen ist und ins dritte Jahrhundertviertel hinabführt.

Einige kleinere Gefäße sind nur anhangsweise zu nennen: die Lekythen in Leiden und Athen (JHSt. 1929 S. 167 und 169), das Ausgußgefäß aus Rhitsona (B. S. A. XIV S. 258 = JHSt. 1929 Taf. 13). Das Berliner Schwein (Maximova, Les vases plastiques 173 Taf. 47) mag unsere Auswahl beschließen.

Was diese Auswahl gelehrt hat, ist einiges Anschauliche zur Aufführung der Satyrchöre, vor allem aber die Geltung der Satyrvorstellungen in Böotien. Wir können, ja müssen folgern, daß Dionysos auch in seiner Heimat Theben von den Satyroi umtanzt worden ist, wenschon dort sein eigentliches mythisches Gefolge die Mänaden waren. Diese rasenden Frauen, deren Darstellungen auf attischen Gefäßen sich gegen die Jahrhundertmitte allmählich an die Stelle der Nymphen schieben (S. 48, 41, 43), haben wohl von Böotien ihren Ausgang genommen.

Jonien, Italien

Gehen wir weiter nach Osten, so finden wir in der Heimat der chalkidischen Gefäße die Satyroi in den vierziger Jahren auf dem Rückzug vor den übermächtigen Silenen. Ein Fries von Kniehebern und Läufern verziert die Schulter der Leidener Halsamphora (Roulez, *Vases peints* Taf. 5, 2 a und b; weniger deutlich Brants Taf. 17 und Rumpf Taf. 2–5). Die 16 Tänzer, sämtlich bartlos, tragen kurze rote Wämser und folgen sichtlich der korinthischen Bildtradition, sind aber keineswegs Nachahmungen gleichzeitiger korinthischer Bilder. Ihre Sonderstellung ist zu augenscheinlich, als daß man daran zweifeln könnte, daß auch in dieser Landschaft die Satyrvorstellungen heimisch waren, und wenn sie nicht häufiger auf den chalkidischen Gefäßen begegnen, so hängt dies offenbar vor allem mit der Zeitstufe dieser Bilder zusammen. Verwandten Gefäßen des gleichen kykladischen Kreises sind die Satyroi durchaus bekannt (Halsamphoren in Wien und Bonn: Rumpf Taf. 209 und 212), und offensichtlich nicht etwa nur durch korinthische Bildvorlagen, sondern aus eigenen, abweichenden Vorstellungen heraus. Der Zeitstufe gemäß stehen hier völlig nackte, unbärtige, fast ganz normale Menschen, komastische Jünglinge, vor uns. Daß diese Spät-Satyroi von den Silenen abgelöst werden, entspricht dem gesamtgriechischen Vorgang. Wohl schon vor der Leidener Halsamphora war die der Sammlung Castellani mit der Belaucung der tanzenden Nymphe (Rumpf Taf. 118, 119) entstanden, die Leidener Amphora trägt selbst als Hauptfries den Tanz der Silene und Nymphen, den noch lebhafter bewegt der Brüsseler Krater (Rumpf Taf. 27–30) wiederholt; und auch in der verwandten Gruppe melden sich statt der Satyroi die Silene zum Wort (Halsamphora des Vatikan 224 Taf. 18 = Rumpf Taf. 206). Daß die chalkidischen Silene Namen tragen, die wir schon von den Satyroi des korinthischen Kraters in Dresden kennen (Fränkel, *Satyr- und Bacchennamen* S. 16), kann nicht verwundern: die Silene sind hier, wie allerorts, die echten Erben der Satyroi, und es sind wohl auch hier ihre kultlichen Tänze unter dem Namen Satyrtänze gegangen.

Die Ostjonier sahen wir in diesem Zeitraum immer wieder das tönernerne Bild des geknickt stehenden dickbäuchigen und

dicksteißigen Satyros (**Abb. 6**) in Heiligtümer und Gräber weihen oder zum Salbgefäß umformen, wir sahen sie knieende Figuren, sahen sie Protomen und Masken ähnlichen Charakters verfertigen, und so müssen wir Satyrbilder in reicher Zahl in ihrer Flächenkunst, auf ihren bemalten Tongefäßen erwarten. Diese Erwartung wird nicht enttäuscht: eine Fülle solcher Bilder haben sie auf ihre Gefäße ausgegossen. Der Satyros ist eines der beliebtesten Themen dieser Kunst.

Mit Chios stehen einige bemerkenswerte Stücke in Zusammenhang. Ein Teller aus Naukratis (Naukr. II Taf. 11, 1 und 2; **Abb. 20**) bringt bärtige, z. T. dickbäuchige und groteske Männer, die sich umtanzen, dazu einen Reigen von fünf Männern, die sich am Handgelenk fassen: neue, jonische Abarten des Satyrntanzes stehen vor uns. Diesem frühen Stück folgen mehrere fragmentierte Becher aus Chios und Naukratis (Deltion II S. 196; Naukr. I Taf. V 40, 42, 49; JHSt. 1924 Taf. 5, 13 = **Abb. 21** und Taf. 11; Cambridge C. V. II D Taf. 17, 63–66 und 68; Berlin, **Abb. 22**). Die Tänzer sind, wie es scheint, zuerst vorwiegend bärtig, dann unbärtig. Sie tragen gefaltete Mützen und schräg umgelegte Binden, die oft wie Fransensäume eines einseitigen Chitons aussehen, dazu eine Art Schurz hose. Sie tanzen meist verrenkte Tänze in weicher Kniestellung, fassen sich manchmal am Handgelenk, auch Steißfassen kommt vor. Die Satyroi der jüngeren Stufe sind unverkennbar, bei den Mützen kann man wohl an die Kopfbedeckungen mancher Tonfiguren (S. 13) erinnern.

Diesen chiotischen Satyroi kann man die samischen gegenüberstellen; sie finden sich auf besonders prächtigen Schalen und Amphoren aus Samos und auf den „Fikellura-Amphoren“, die wohl von Samiern auf Rhodos gefertigt sind. Die feinste und reichste Amphora, durch Fragmente aus dem samischen Heraion vertreten, zeigt bärtige und unbärtige nackte Männer, die einen Kessel auf hohem kunstvollem Untersatz umtanzen; auf einer einfacheren aus der Westnekropole von Samos trägt der erhaltene Tänzer einen Schurz. Diese Tracht kehrt wieder auf einer fragmentierten Amphora im Berliner Privatbesitz (B. S. A. 34 Taf. 9) und der Altenburger Amphora (Boehlau, Nekropolen Abb. 26 ff., B. S. A. 34 Taf. 5 f. und 11 c; **Abb. 23**), während das Cambridger Fragment aus Naukratis (C. V. II d Taf.

18, 10) anscheinend nackte Figuren um den Kessel tanzen läßt, andere (B. S. A. 34 Taf. 8 a, Huckepackgruppe) mit dem Schurz bekleidet. Die Schurztracht kehrt dann offenbar noch auf jüngeren, über unseren Zeitraum herabreichenden Fikellura-Amphoren wieder; auf der Amphora Lanckoronski (B. S. A. 34 Taf. 13) und einer anderen im Louvre, auf der der Tänzer einen Hasenkopf aufhat, also als Tier verummmt ist (Merlin, Vases grecs Taf. 19). Zu diesen Amphoren kommt dann noch eine besonders feine und reiche Schale aus dem samischen Heraion mit verrenkten Tänzern (Ath. Mitt. 1934 Beil. 11).

Man könnte in all diesen chiotischen und samischen Komasten Zecher des Alltags sehen wollen, die in ausgelassener Stimmung groteske Tänze aufführen, aber dagegen spricht sofort die geschlossene Tradition der älteren Bilder anderer Landschaften, die hier nur fehlt, weil die Jonier sich erst spät zu mythologisch-menschlichen Bildern entschlossen haben. Hätte die jonische Gefäßmalerei in der Darstellerfreudigkeit mit dem Westen Schritt gehalten, so würden diese Tanzchöre sicher eine ganz ähnliche Vorgeschichte aufweisen wie die korinthischen und attischen. Die Kostümierung tritt als schwerwiegendes Moment hinzu. Die Schurzhosen der chiotischen und samischen Tänzer sind aus dem Alltag der trinklustigen Bürger nicht zu erklären. Hinter diesen Gewandstücken müssen die Kostümierungen aufgeführter mythischer Tänze stecken, mit anderen Worten: dargestellte Satyrtänze. Ein Amphorenfragment aus Berezan (B. S. A. 34 Taf. 8e) zeigt das Eindringen der Silene. Wie sich schon ungefähr aus der Verbreitung der Tonfiguren schließen ließ, wurden aber die Satyroi nicht so rasch verdrängt. Sie haben sich, in sehr menschlicher Gestalt, offenbar im dritten Jahrhundertviertel ihren Platz noch eine Zeitlang behauptet.

Wenn unter diesen Tänzern Bärtige eine Seltenheit sind, so haben einige Situlen und ähnliche Gefäße aus Klazomenä und Daphne (Ant. Denkm. II Taf. 57, 3; Jahrb. 1895 S. 43 Abb. 6, = Abb. 24; Rev. arch. 1909 II S. 360; S. 361) ihren verrenkten nackten Komasten dichte, z. T. struppige und sogar monströse Bärte verliehen und damit ihre Unbürgerlichkeit unter Beweis gestellt. Wäre hier noch ein Zweifel an der Deutung, so würde er durch die gleichartigen Bilder mit Silenen und Nymphen

(Jahrb. 1895 S. 42 f. Abb. 5; Fölzer, Hydria Taf. 6 Nr. 83) aufgehoben. Diese Silene, zu denen auch die einer Bonner Bauchamphora aus Ägypten (Arch. Anz. 1936 S. 394 f.) hinzugehören, sind die Genossen und Nachfolger jener bärtigen Tänzer, die wir nicht anders als Satyroi nennen können. Auf der fragmentierten Oxforder Amphora aus Karnak (C. V. II d Taf. 10, 24) scheinen Satyroi und schurzbekleidete Silene im selben Bild aufzutreten; eine andere Oxforder Amphora, aus Naukratis (C. V. II d Taf. 10, 6) bringt Jünglingssatyroi.

Damit sind drei ziemlich verschiedene Arten ostjonischer Satyroi namhaft gemacht, und es verwundert nicht, wenn auch unter den Tonfiguren verschiedene Gestalten, bärtige und unbärtige, dickbäuchige und reiner menschliche begegnen.

Eine ziemlich geschlossene vierte Gruppe liefern die schwarzfigurigen, in Italien gefundenen und vielleicht auch z. T. dort hergestellten Kessel. Zwei von ihnen (Louvre E 737, B. C. H. 1893 S. 427; Boston: Am. Journ. 1919 S. 279, Baldwin Coolidge Phot. 15388-91) sind mit Satyroi, zwei andere (Louvre E 736; Merlin, Vases grecs Taf. 27b; Wien, Masner 215 Taf. 5) mit Silenen verziert. Sowohl der Zusammenhang mit den vorhin genannten „klazomenischen“ Gefäßen als der vier Kessel unter sich ist deutlich und verleitet dazu, diese unbärtigen Tänzer als Genossen jener bärtigen und als Vorläufer der Silene anzusehen. Aber auch die Gestalten selbst, zumal die des Pariser Kessels, widerraten den Gedanken an Bürger. Selbst wer sie dafür nähme, müßte zugeben, daß sie Satyrtänze tanzen, daß sie wie Satyroi gebaut oder verrenkt sind, daß also Satyroi in Jonien wohlbekannt und heimisch waren.

Die Silene dieser Kessel erinnern lebhaft an die der Northampton-Amphora in Castle Ashby (Papers Brit. School Rome 1929 Taf. 2, 4), deren jüngerer Schwesterstück in Würzburg (131 Taf. 16) immer noch Satyroi und Nymphen vor Augen stellt; denn die Verfolgung und Bedrohung des flichenden Mädchens in der zweiten Gruppe von links ist wohl kaum aus dem Kreis betrunkenen Bürger und ihrer Zechgenossinnen zu erklären.

Diesem „klazomenischen“ Kreis sind noch einige sehr lebendige und drastische Satyrtanzbilder anzugliedern. Der Berliner Becher Inv. 3220 (Führer S. 36 Taf. 20; **Abb. 25**) bringt bärtige

Satyroi, von denen einer den Steißanz des struppigen Genossen beklatscht. Den Tanz um das Trinkgerät vollführen zwei bärtige Satyroi im Schurzcostüm auf einem Askos in Kiew (Arch. Anz. 1929 S. 239 ff.). Auf einer Kanne aus Olbia in der Ermitage (Izvestija 1927 Taf. 13) wird eine Nymphe von einem unbärtigen bemützten, ithyphallischen Satyros ekstatisch im Zehentanz umworben. Es scheint klar, daß solche Bilder noch neben den Silensbildern hergehen: das letztgenannte Kannenbild ist sichtlich jünger als etwa der Londoner Krater aus dem äolischen Kyme (Röm. Mitt. 1888 Taf. 6) oder die Berliner Amphora aus Rhodos (Inv. 2932 = Buschor, Griech. Vasen Abb. 106), deren Silene übrigens auch untereinander abweichen und wohl eine Entwicklung widerspiegeln. Becher, Askos und Kanne können uns noch einmal die besonders labile und akzentlose Art des jonischen Tanzes veranschaulichen, die auf allen diesen östlichen Tanzbildern wiederkehrt und nicht nur mit dem Maler, sondern sicher auch mit den Tänzern zu tun hat.

An diese ostjonischen Werke kann man einige anreihen, deren Herkunft nicht festzulegen ist. Der schon genannte Kolonnenkrater der Sammlung Calvert (S. 38, **Abb. 14**) mit sechs jugendlichen Tänzern ist wohl in der trojanischen Gegend gefunden; er erinnert stark an Korinthisches und jedenfalls ist die Deutung der verrenkten Tänzer auf die Satyroi gegeben. Sie ist gesichert für eine Würzburger Bauchamphora (454 Taf. 131, **Abb. 18 f.**), die mit diesem Krater in Verbindung gebracht wurde: die umtanzte, feierlich gekleidete, verschleierte Frau ist keine Hetäre, sondern Ariadne (vgl. S. 49 und S. 59). Das Bild der Vorderseite setzt sich auf der Rückseite fort: ein wichtiger Fingerzeig für die Möglichkeiten einer mythischen Deutung solcher bindenbehängener tanzender Jünglinge, die, wie wir sahen, sich in den vierziger Jahren in allen Landschaften ausbreiten. Zu ihnen gehören auch die zwölf stark verrenkten Tänzer des Kraters Castellani (392 Taf. 32), weit gröber gezeichnet als die des Kraters Calvert und vom Katalog wohl mit Recht als italisches Werk bezeichnet. Der Satyrcharakter dieser Steißfasser steht wohl außer allem Zweifel.

Ein kurzer Blick auf den italischen Boden zeigt, daß hier jedenfalls im Griechenkreis und auf Gefäßen, die Griechisches zum

Vorbild nehmen, die gleichen Vorstellungen, die gleichen Abwandlungen wiederkehren. Die „pontischen“ Amphoren liefern Beispiele für Satyrtänze (Wien, Masner 216 Taf. 3; Würzburg 780 = Ducati, Pont. Vasen Taf. 5; München 839 S. 104 Abb. 109, Orvieto = Ducati Taf. 3) und für ganz eng verwandte Silenstänze (München 840 Abb. 110; 841 Abb. 114; Würzburg 771 = Ducati Taf. 4; Louvre E 703 = Gerhard, Ant. Vas. Taf. 185). Die Übereinstimmung, besonders auch im Kostümlichen, ist so groß, daß die mythische Deutung der Tänzer außer allem Zweifel steht. Diese Satyroi ziehen nun auch andere italische Genossen nach sich, z. B. die Tänzer der Hydria München 894 (Abb. 135 und 138), die der Münchner Kanne 925 (Abb. 165), des Napfes 983 (Abb. 193), der Halsamphora 877 (Taf. 38), den stark verrenkten Tänzer des Bechers 975 (Abb. 186) und viele ähnliche Figuren von Gefäßen aus anderen Sammlungen. Manche dieser Tänzer reichen sichtlich ins letzte Jahrhundertdrittel herab, in dem dann als offenkundige Ablösung dieser Gestalten sich die Silene ausbreiten, auf den Halsamphoren München 878, 880, 881 (Taf. 38), auf der Satyrhydria 894 (Abb. 137), auf den Bechern 955, 956 (Taf. 42), 967, 978 (Taf. 43, Abb. 189). Wenn für diese italischen Werke auch nicht immer volles Verständnis der griechischen Mythologie vorausgesetzt werden kann, so tritt doch im ganzen dasselbe Bild wie in den griechischen Landschaften zutage: die Satyroi werden im dritten Jahrhundertviertel zu tanzenden Jünglingen und treten dann völlig hinter den Silenen zurück.

VI.

Im letzten Jahrhundertdrittel und den benachbarten Jahren sehen wir die alten Tänze gelegentlich noch im bürgerlichen oder rituellen Komos auftauchen. Auf einer vatikanischen Bandschale (S. 53, Abb. 34) sahen wir sie zum Symposion getanzt und etwas Ähnliches begegnet wohl auf der Kanne der Sammlung Spencer-Churchill (JHSt. 1931 S. 262 f., Taf. 8, 3 und 4), die ein Werk des späten Amasis oder seiner Schule darstellt. Eine Art jugendlicher Dionysos schreitet zum Spiel einer Flötenbläserin im ekstatischen Schritt daher, umwirbelt von zwei jugendlichen Bauch-

tänzern. Was die frühe Lekythos des Amasis (Ath. Mitt. 1934 Taf. 4) als mythisches Bild vorgeführt hat, erscheint hier offenbar im Spiegel des Komos. Dann geht ja die spätarchaische Darstellung des bürgerlichen Komos ihre neuen eigenen Wege, wie ein Blick auf einige herausgegriffene Beispiele lehren kann, etwa auf die Schale des Hegesibulos und den euphronischen Volutenkrater in Arezzo (Furtw.-Reichh. Taf. 93 und 61 f.), auf die euthymideische Hektoramphora in München (Furtw.-Reichh. Taf. 14) und die besonders prächtige spätschwarzfigurige Bauchamphora in München (1416, C. V. Taf. 50).

Wenn nun im Gegensatz zu diesen originelleren Bildern eine ältere Gruppe der dreißiger und zwanziger Jahre (die natürlich auch ihre Ausläufer hat) den bürgerlichen Komos in die Tradition der echten Satyrbilder stellt, so ist eine Unterscheidung oft schwer, ja unmöglich, und wir haben schon in einer Reihe von Fällen die Frage offen gelassen. Aber es gibt auch, worauf wir schon bei den attischen Bandschalen (S. 53) und den italisch-jonischen Gefäßen (S. 66) aufmerksam machten, eine Reihe unverkennbarer Satyrbilder aus den letzten vier Jahrzehnten. Auf der nikosthenischen Halsamphora Castellani 462 (Taf. 59, **Abb. 32**) machen jünglingshafte Satyroi neben einem mehr silenshaften Jagd auf die Mänaden, und noch auf den weißgrundigen flüchtig bemalten kleinen Halsamphoren Würzburg 236, 235, 238 (Taf. 63) umtanzen die Satyroi in alter Weise den Gott und verfolgen seine Mänaden. Auf der Syrakusaner Augenschale (Not. d. scavi 1925 S. 302) erscheint nicht Bürger und Hetäre, sondern Satyros und Nymphe. Auf den Skyphoi der Sammlungen Gallatin (C. V. III H Taf. 8, 2 „böotisch?“) und Castellani (584 Taf. 88, 7; **Abb. 33**) werden nicht Hetären von Bürgern, sondern Nymphen von den Satyroi verfolgt und begattet, und auch auf den Skyphoi der Pariser Nationalbibliothek (341 Taf. 10, C. V. Taf. 70, 1 und 2) und der Sammlung Castellani 589 (Taf. 88, 7) umtanzen ohne allen Zweifel jugendliche Satyroi in alter Weise die Nymphen und Mänaden.

Diese unzweideutigen späten Satyrbilder werfen natürlich ein Licht auf die Bilder, die die Tänzer unter sich, ohne den Gott oder sein weibliches Gefolge zeigen, wie auf den schon genannten jüngeren Bauchamphoren (S. 42) oder der Hydria aus Rhodos

(Clara Rhodos VIII S. 140). Die nackten Jünglinge der weißfigurigen Lekythos Athen 2246 (Haspels, Att. blackf. lek. Taf. 19, 4 a und b) sind kaum weniger mythisch als die Nymphenverfolgung durch den Silen auf der jüngeren Pariser Lekythos (Bibl. nat. 492, C. V. Taf. 95, 1, 3, 4). Der Chor von Jünglingen und Männerpaaren auf der Bauchamphora der Villa Giulia (C. V. III He Taf. 2, 4 und 6) ist vielleicht trotz des gegenübergestellten Dionysosbildes für sich und als bürgerlicher Komos zu betrachten; aber auf der Würzburger Halsamphora 207 (Taf. 41 und 52) greift die Tänzergruppe, in der sich unverkennbare Bauchtänzer befinden, auf ein Vorderseitenbild über, das wohl auf Dionysos und sein weibliches Gefolge zu deuten ist. Mit diesem Würzburger Bild hängen auch die Halsamphoren Castellani (494 Taf. 76, 5) und Guglielmi (25 Taf. 9) sichtlich aufs engste zusammen. Tauchen auf solchen Gefäßen wieder bärtige Tänzer auf, so wird man auch bei Bildern wie dem Napf Ricketts-Shannon (Cambridge C. V. Taf. 3, 3 a-c.) und der Lekythos aus Rhodos (Clara Rhodos IV S. 129 f., C. V. III He Taf. 13, 1) die Frage, ob mythische, ob bürgerliche Komasten, aufwerfen dürfen. Und sind die Männer im Weinberg auf einer Pariser Augenschale (Bibl. nat. 324, C. V. Taf. 82, 2 und 4) nicht echte Nachfahren der Satyroi der Pariser Bauchamphora aus der Jahrhundertmitte (S. 42)?

Überblickt man diese späten Satyrbilder, so gewahrt man außer den inhaltsarmen Ausläufern der alten Tradition wohl etwas wie ein gelegentliches Wiederaufleben der alten Tänze und Gestalten, sei es im bürgerlichen Komos oder wiederum in mythischer Spiegelung. Man darf daran erinnern, daß sich in diesen Jahrzehnten allmählich die Komödie vorbereitet, die sich wieder der Satyrkostümierung und der Satyrtänze alten Stils bedient hat.

Eine Art Vermummung stellen wohl auch die Hauben der Komasten dar, die jetzt des öfteren begegnen. Sie haben hier vielleicht, wie die Weiterentwicklung zeigt, einen prägnanteren Sinn als auf den älteren chiotischen Darstellungen (S. 62, **Abb. 21**); man darf sie wohl an die „Weibersatyroi“ der genannten Schale Scheurleer (S. 51; C. V. III He Taf. 2, 4 und 5) anschließen und vermuten, daß hier alte Begehung sich im bürgerlichen Komos auflöst, um dann wieder in festere Form des Ritus, gelegentlich

auch des komischen Dramas aufzusteigen. Das glänzendste spätarchaische Beispiel ist die Kanne des Xenokles und Kleisophos aus dem athenischen Dionysosheiligtum (Athen 1045 = Ath. Mitt. 1889 Taf. 13 f.). Ob es sich bei diesen wildbärtigen dickbäuchigen Gesellen, die ihr Gelage zu ebener Erde begehen und mit echtbürtigen Rüpelszenen beleben, um echte „Weibersatyroi“ oder um ihre bürgerlichen Nachahmer handelt, sei dahingestellt. In den bürgerlichen Komos werden wir dann des öfteren durch die Haubenträger versetzt, und zwar sind es selten jugendliche Tänzer wie auf der Hegesibulos-Schale (Furtw.-Reichh. Taf. 93), die diese Tracht tragen, sondern vor allem bärtige Männer, zum Symposion gelagert wie auf dem vatikanischen Stamnos 415 (Taf. 62), mit dem Trinkgerät schreitend wie auf der Berliner Hischylosschale (2100; JHSt. 1909 Taf. 9), die Leier spielend wie auf der Münchener Epeleiosschale (Furtw.-Reichh. 155) oder dem Stamnos Gallatin (C. V. Taf. 3, 2). Diese Komosbilder haben nun eine feierliche Fortsetzung in einer Reihe von Bildern, die ein attisches dionysisches Fest widerspiegeln und weit ins fünfte Jahrhundert hinabreichen (Jahrb. 1923/4 S. 129 ff.; Deubner, Att. Feste S. 49 und 132). Frühe Beispiele sind die Florentiner Pelike mit dem Dionysos der Vorderseite, die Pelike aus Rhodos (Clara Rhodos IV S. 124 f.), die schwarzfigurige Lekythos Gallatin (C. V. Taf. 7, 8) mit drei ver mummt en Leierspielern und vier Mädchen. An dem hier wiedergespiegelten Fest haben sich Frauen als Männer, Männer als Frauen verkleidet; jedenfalls wurde eine Verbindung von Männerbart und Frauentracht zur Schau getragen.

Der Vorgang wiederholt sich ähnlich in den Tierversummungen. Die alten Fruchtbarkeitstänze der Böcke und Hengste werden im bürgerlichen Komos weitgehend variiert und „profaniert“ und steigen dann wieder in die Komödie auf. Pferde, Hähne und andere Vögel, Fische, zum Teil mit Reitern, sind nachgewiesen (Bieber, Theaterwesen Taf. 66 und S. 128; History of the theater S. 66 ff.; Arch. Anz. 1942 S. 68); eingeschrirnte Kentaur en be gegnen auf einer schon genannten Pyxis (Hesperia VII S. 394 f.).

So haben sich verschiedene satyroshafte Beghungen der Frühzeit im Komastischen aufgelöst und sind auf dem Umweg über Komos und Komödie wieder zu Dionysos und seinen großen

Festen zurückgekehrt. Es hat nichts Verwunderliches, wenn in der Komödie gelegentlich der Kordax getanzt wird oder wenn die komischen Schauspieler mit einigen Abänderungen die alte Tracht der Satyroi übernehmen, während der Chor sich in bürgerlicher, mythischer, tierischer Vermummung bewegt. Die Tracht der Satyroi, die die beiden Fettpolster und das Phallische zu zeigen hatte, war gewiß an manchem dorischen und nichtdorischen Ort bewahrt worden. Die attische Komödie muß sie schon früh aufgegriffen haben, und es ist durchaus möglich, daß der von H. Schnabel veröffentlichte Cornetaner Kolonettenkrater aus dem zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts (Schnabel, Kordax Taf. 1 f.; Bieber, Theaterwesen S. 176, History S. 84) nicht durch bürgerliche Maskenkomoi, sondern durch Komödienfiguren der bezeichneten Art angeregt war, ohne daß die Trikothen im einzelnen gezeigt werden. Für die aristophanische Zeit erfahren wir alles Nötige aus dem meidiasischen Aryballos der Ermitage, aus den frühesten tarentinischen Komödiengefäßen und vor allem aus dem Dichter selbst (Jahrb. 1893 S. 63 ff., S. 69; Bieber, Theaterwesen S. 137, Taf. 82; History S. 85, Fig. 362, 380, 397 u. a.).

Inzwischen waren die Satyroi selbst schon durch die Silene aus dem offiziellen Gefolge des Gottes und den großen Begehungen seines Heiligtums verdrängt. Im letzten Jahrhundertdrittel haben sie die Alleinherrschaft, ihr Bild hat sich alle Gauen Griechenlands erobert (Brommer, Satyroi S. 28–32), und vor allem in Athen ist das Bild des Dionysos mit seinen Silenen durch Tausende von Darstellungen vertreten, die klar erweisen, daß eben dieses Bild auch im Kultus des Gottes, wie schon früher, so jetzt mit größerer Ausschließlichkeit, immer wieder vor Augen gestellt wurde, sei es daß die Maske oder das Bild oder die Person des Gottes von Tänzern mit Silensmaske umtanzt wurde. Wen diese Bilder nicht belehren, den klären die Schiffskarrenprozessionen und ihre mythischen Spiegelungen (Jahrb. 1912 S. 61 ff., 76 f.) auf; oder die Silene, die den auftauchenden Gott umtanzen (Sitz.-Ber. Bayer. Akad. 1937, Feldmäuse S. 4 ff.); oder besonders eindringlich fünfzehn Gefäße, die wohl noch vor der Erfindung des Satyrspiels einsetzen, freilich dann vor allem das vorletzte Jahrzehnt füllen: sie zeigen, meist zwischen Augen, als Haupt-

schmuck die Maske des Gottes oder die des Silens oder beide in Gegenüberstellung oder die Maske des Gottes von Silensgestalten umgeben. Der Kolonettenkrater in New York (Vente Coll. Canessa 226, Taf. 14 und 16; Ath. Mitt. 1928 S. 66: Silen) ist wohl das stattlichste dieser Gefäße. Zu ihm treten sechs Halsamphoren, in Corneto (Phot. Alinari 26042: Dionysos), Florenz (Boll. d'arte VIII 1928 S. 177: Dionysos), Kopenhagen (C. V. III H Taf. 107, 1 a-c: zweimal Dionysos), London (B. M. B 266, C. V. III He Taf. 65, 2 a-c: zweimal Dionysos), Madrid (C. V. III He Taf. 21, 2 a-c: zweimal Dionysos, zweimal Silen) und München (Buschor, Griech. Vasen S. 130: Silen; **Abb. 39**). Die Kanne ist vertreten in der Sammlung Vlastos (Haspels, Att. Blackf. Lek. Taf. 25, 6: Dionysos). Von den Augenschalen tragen vier diesen Schmuck, in München (Ath. Mitt. 1900 S. 58: zweimal Dionysos), Berlin (ebenda S. 61: Dionysos), im Louvre (F 130, Pottier II Taf. 74: Silen) und in Florenz (frührotfigurig, C. V. III J Taf. 1, 7 und Taf. A 1: Dionysos). Dazu kommen noch drei Lekythen mit Dionysosmaske in Palermo, München und Athen (Haspels Taf. 23, 3 a-c; Taf. 31, 1 a und b; Ath. Mitt. 1928 Beil. 28, 5). Nicht nur die Silensmasken des New Yorker Kraters, der Madrider und der Münchner Halsamphora, der Pariser Schale weisen auf auftretende Silenschöre, sondern auch das Tanzen der Silene um die Maske des Gottes.

Die Florentiner Schale bringt, wie eine etwa gleichzeitige schwarzfigurige in Paris (Bibl. nat. 332, C. V. Taf. 56, 11) im Innenbild eine Silensgestalt besonderer Art, die aber gerade in dieser Zeit, gegen 510, keineswegs allein steht: den Kitharaspieler. Auf der Londoner Hydria des Antimenesmalers (B 302, C. V. III He Taf. 74, 3) spielt ein Silen zum Gelage des Dionysos, auf einer Pariser Halsamphora (F 220, C. V. III He Taf. 40, 10) zum Komos des Gottes. Wenn auf dem Kolonettenkrater des Louvre F 305 (C. V. III He Taf. 3, 5) Kithara und Flöte zum Gelage des Dionysos ertönen, auf der Londoner Pamphaiohydria (B 300, C. V. III He Taf. 74, 1) und der Würzburger Halsamphora 209 (Taf. 51) beide Instrumente zum Komos gespielt werden, so bedeutet dies natürlich kein Zusammenklingen, sondern zwei Möglichkeiten, von denen das Flötenspiel immer noch voransteht. Etwas Besonderes bringen andere Bilder: der Kolo-

nettenkrater aus Rhodos (C. V. Taf. 2, 3 und 4), die Halsamphoren Vatikan 399 (Taf. 58), Inghirami I Taf. 38 und München 1527 (J. 397; Beazley, Att. Blackf. S. 48) stellen den Gott in einen Zug von zwei kitharaspielenden Silenen hinein, ein anderes Gefäß (Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 52; **Abb. 40**) bringt den Gott (vielleicht im Anschluß an ein Satyrspiel) mit drei solchen Silenen in Verbindung. Solche Kitharisten sind nicht von den Malern und auch nicht vom Satyrspieldichter erfunden, sie müssen zu dieser Zeit bei kultlichen Begehungen vor Augen gestanden sein; drängt sich doch der kitharaspielende Silen sogar in das Bild des Schiffszuges, der sonst nur vom Flötenspiel begleitet ist (Jahrb. 1912 S. 76 f.). Wie die Silene, die den schiffkarrenfahrenden Gott, den auftauchenden Gott, die Maske des Gottes umtanzen, sind auch die Kitharisten besondere Hinweise auf Silenschöre dieser Zeit. Aber auch alle die Bilder, die den stehenden, schwärmenden, gelagerten Gott von Silenen umtanzt zeigen, besagen im Grunde das gleiche.

Von der Art, wie diese Silenstänze getanzt wurden, spiegeln die Gefäßbilder einiges wider, wenschon in den Ablauf der Bewegungen und in den Aufbau der Chöre kein Einblick gewährt wird. Obwohl die „Sikinnis“ im wesentlichen so wie im voraufgehenden Zeitraum getanzt wird, läßt sich doch ein Unterschied aufzeigen, der über den weiterentwickelten Darstellungsstil hinausweist. Die durchgebogenen und verrenkten Gestalten verschwinden, auch die tumultuarischen Fersenzieher und Beinschleuderer werden selten, und es gehen nicht nur die „kordazistischen“ Elemente, sondern auch etwas von der wilden Urkraft des Tanzes verloren. Er wird abgerundeter, versammelter, steiler, gepflegter. Steher, Schreiter, Zehengänger, gemäßigte Knieheber sind häufiger als heftig ausfahrende Gestalten. Überaus beliebt ist der eingestützte oder beinahe eingestützte und der lotrecht nach oben geführte Arm. Tänzer wie der der Würzburger Halsamphora des Lysippidesmalers (184 Taf. 42; **Abb. 38**) sind überaus häufig, sie kehren auch in der peloponnesischen Kleinplastik wieder (Carapanos, Dodone Taf. 9; **Abb. 37**), und man kann sagen, daß sie das Ende des Jahrhunderts so markant bezeichnen wie die $\rho\iota\chi\nu\omicron\upsilon\mu\epsilon\nu\omicron\iota$ den Anfang. Zwischen dem Chor des Londoner Kolonnenkraters B 44 (**Abb. 11**) und diesen Si-

kinnisten liegt der Weg des Jahrhunderts. Sorgfältige Bilder unterscheiden, auch bei sehr ähnlicher Bewegung, den Tanz der Silene von dem der Satyroi: die satyrhaften Tänzer der Würzburger Halsamphora 207 (Taf. 52) sind grundsätzlich anders in Gang gesetzt als der Lysippidestänzer.

Der neue verfeinerte Charakter der Tanzchöre, der sicher auch sein Gegenstück in der steigenden Geltung der Kitharabegleitung hat, muß wie diese mit dem neuen Geist der kultlichen Begehungen des Dionysosheiligtums zusammenhängen. Auf dem gleichen Schauplatz wie die kyklischen Silenschöre traten in diesen Jahrzehnten die nichtsatyrhaften Tragödienchöre auf. Mögen diese Tragödienchöre von den „σάτυροι“ sich auch im Grundcharakter scharf unterschieden haben, so standen doch beide im Bann des sehr ausgeprägten Formenwesens des ausgehenden Jahrhunderts, das jedem Gebilde eine prächtigere Erscheinung, einen zugespitzteren Umriß, eine intimere Beseelung, eine flüssigere Beweglichkeit, eine sprühendere Entladung verlieh. Unter diesem Bann standen aber gewiß auch die jetzt neu auftretenden dramatischen Gebilde aus Chören und Wechselreden mit dem Schauspieler, die „kleinen Mythen“ von spätarchaischer Pracht und Beseeltheit, die zwar in Metrum und Sprache noch mannigfach mit den alten Dithyramben der Satyrchöre zusammenhingen und sich noch nicht zur Wucht und Würde der „tragischen“ Tragödie erhoben hatten, aber immer stärker zur neuen, wahrhaft dramatischen Form drängten. Tänze, Musik, Dramen müssen gleicherweise vom spätarchaischen Geist erfüllt gewesen sein.

Die beginnende Dramatisierung hat auch die kyklischen Silenschöre ergriffen. Ist der einzige einigermaßen erhaltene Silenschor dieser Zeit, das grandiose Hyporchema des Pratinas (Athen. XIV 617c), Teil eines Dithyrambus, dann ist er ein bemerkenswertes Zeugnis für heftigstes dramatisches Leben, das in die kyklischen Chöre selbst getragen werden konnte. Die Vehemenz des Angriffs eines einziehenden Silenschors auf einen anderen, von der Flöte beherrschten, ist von so praller Anschaulichkeit, daß man sogar an ein zweichöriges Satyrspiel gedacht hat.

Jedenfalls hat mit dem Satyrspiel selbst der dramatisierende attische Geist dieser Zeit auch die von der Tragödie abgespal-

tenen Silenschöre ergriffen. Als Pratinas von Phlius am Beginn des vorletzten Jahrzehnts der Tragodia dieses neue Drama zur Seite setzte, mag er von manchen Erinnerungen an mimetisches Treiben peloponnesischer Satyrchöre gespeist worden sein; erwachsen ist dieser Baum als attisches Gewächs auf dem attischen Boden dieser Jahre. Mit dieser „Erfindung“ war den Satyrchören eine neue und glänzende Zukunft eröffnet.

FRÜHES DRAMA

I.

Nach frühen griechischen Dramen fragen, heißt den Anfängen der gesamten abendländischen Dramatik nachgehen, so sehr hat sich deren Entfaltung mit dem griechischen Vorbild verflochten. „Das ganze seitherige Drama verdankt seine Würde und Bedeutung wesentlich der Würde und Bedeutung, welche das Drama bei den Griechen und besonders in Athen hatte“, sagt Jakob Burckhardt, und diese Würde und Bedeutung hängt offenbar wiederum wesentlich mit den Anfängen, der Frühform, der ursprünglichen kultischen Verbundenheit des griechischen Dramas zusammen. „Auf die ganze Entwicklung einer Kunstgattung wirkt deren Entstehungsart nach“, fährt Burckhardt fort und verweist auf die lange weiterwirkende voräschyleische Stufe des griechischen Dramas, in der nicht der Schauspieler und der Dialog, sondern der Chor alles war; und viele andere suchen mit ihm in jener Frühzeit die Wurzel der Größe der antiken Tragödie.

Diese Auffassung scheint im Widerspruch zu stehen zur Aussage des Aristoteles. Nach ihm ist die Tragödie aus einer Art Satyrspiel hervorgegangen, in dem Vorsänger und Chor den Dithyrambos sangen. Zuerst, zumal in der Zeit, in der nur ein einziger Schauspieler dem Chor gegenübertrat, waren die Dramen ziemlich kleine Gebilde und behandelten beliebige, nicht besonders ausgewählte Sagen. Erst späterhin gewann das Drama an Umfang, und zwar an äußerer und innerer Größe: hatte sich die Herkunft vom Satyrchor zuerst noch im Stil und in der unfeierlichen Sprache bemerkbar gemacht, so erreichte die Tragödie erst auf einer gewissen Reifestufe das, was Burckhardt rühmt: Würde und Bedeutung.

Beide Auffassungen haben ihre Berechtigung. Der hohe und bedeutende tragische Stil ist erst von Aischylos im frühen fünften Jahrhundert geschaffen worden, aber er hat seine Voraussetzungen im Ernst alter Mythenverkündigung, in den mythologischen Dithyramben der Satyrchöre des sechsten Jahrhunderts. Denn

daß diese Dithyramben die großen Ereignisse der Vorzeit in würdiger Form besingen konnten und auch oft genug besangen, ist selbstverständlich und auch gut bezeugt. Die großen Sagenstoffe mußten im Mund der Satyroi nicht zur Groteske werden. Die Satyroi der vordramatischen Zeit, rein menschengestaltige Tanzdämonen, sind mit den tiergestaltigen Waldteufeln, den Silenen, nicht zu verwechseln. Mit der Abmilderung der alten verrenkten Fruchtbarkeitstänze hat auch die groteske Gestalt der Satyroi im mittleren Drittel des sechsten Jahrhunderts eine Veredelung, eine Vermenschlichung erfahren; von diesen Sängern des Dithyrambos war zu den Choreuten der frühen Tragödie kein allzu großer Schritt. Der groteske Teil der Satyrtänze scheint in jenen Jahrzehnten vor allem auf die Silene übergegangen zu sein, die auch den Satyrnamen der Tänze erbten. Bunte Fülle vereinfachend könnte man sagen: damals standen zwei Arten von Satyrchören nebeneinander, die veredelten Satyroi als Vorläufer der Tragödienchöre und die groteskeren Silenstänze als Vorläufer des Satyrdramas.

Auf diese Vorform des Dramas folgte die Frühform, das Chordrama mit nur einem einzigen Schauspieler. Durch die freiere Beweglichkeit des Vorsängers und Vortänzers war diese Frühform gewiß schon einigermaßen vorbereitet, aber die Tat des Thespis, der dem Chor eine von ihm verschiedene Schauspielerrolle gegenüberstellte, war neu und kühn genug. Hauptdarsteller blieb freilich noch der gewichtige und personenreiche Chor, der dann wohl bald von Satyroi zu menschlich-mythologischen Männerrollen, später auch mitunter zu Frauenrollen überging. Er trug die Handlung, leitete sie im Prolog ein, sprach das Schlußwort. Thespis scheint ihm schon die für später gut bezeugte Maske verliehen zu haben. Diese trug vor allem auch der Schauspieler, der nicht eigentlich aus dem Chor herauswuchs, sondern gleichsam seine eigene Sprache sprach. Obwohl nichtdionysische Stoffe dem älteren Dithyrambus geläufig waren, war offenbar der Gott die erste Gestalt, die als Maske dem Chor der Satyroi, dann anderer Personen gegenübertrat. Mit anderen Stoffen folgten auch andere Schauspielerrollen, schließlich auch weibliche. Dabei verlief wohl die Entwicklung so, daß der Schauspieler zuerst nur eine einzige Rolle spielte und erst später durch ein-

maligen oder wiederholten Maskenwechsel die reichere Handlung eines Dramas ermöglichte.

Denn gewiß war die Urform des Dramas einfach. Es ist durchaus denkbar, daß in den ersten Jahren nur Kurzdramen mit einer einzigen Dialogpartie gespielt wurden. Der Chor sprach einen Prolog, dem ein ausgedehntes Chorlied folgte; der Schauspieler setzte sich in Bericht und Wechselrede mit dem Chor in Beziehung; wieder folgte ein längeres Chorlied und das Schlußwort. Aus solchen und ähnlichen Kurzformen werden sich allmählich reichere Szenenfolgen entwickelt haben. Die Rhythmik der Gesänge und der Sprechpartien, die Verknüpfung der beiden Bestandteile, muß zuerst von der uns bekannten der folgenden Stufe ziemlich verschieden gewesen sein; erst allmählich kam es mit der Rollenvermehrung des Schauspielers, dem Ausbau der Szenen und der Entfaltung der Gesamtrhythmik zu Gebilden, die als Vorläufer der äschyleischen „Schutzflehenden“ gelten können. Schließlich wird auch wieder die zunehmende Verstärkung der Chorführerpartie, gelegentlich auch die Spaltung des Chors zur Dramatisierung des alten Zwiegesprächs beigetragen haben; die Rolle des Danaos in den „Schutzflehenden“, der Begleitchor der Mägde im selben Stück scheinen nach dieser Richtung zu weisen. Und auch die Trilogien und Tetralogien der Folgezeit werden schon in der Frühzeit ihre Wurzel haben: wenn den anschwellenden Sagenstoffen ein Chor nicht Genüge tun konnte, wurde dem Dichter ein zweiter, ein dritter bewilligt.

In welchem Zeitraum hat die Frühform das Drama beherrscht? Daß sie in spätsolonische Zeit hinaufreicht, daß Thespis den Tadel Solons erlebte, ist kaum denkbar. Die Anfänge der Frühform scheinen vielmehr im letzten Jahrhundertdrittel zu liegen; als Thespis 534 als erster dem Satyrchor des städtischen Dionysosfestes die Schauspielerrolle einfügte, stellte er offenbar eine neue Erfindung vor Augen. Überwunden hat sie Aischylos, der den zweiten Schauspieler und damit den Dialog zwischen zwei Rollen außerhalb des Chors einführte. Diese kühne Neuerung, die das Drama auf eine völlig neue Grundlage stellte, war wohl kaum das Werk des Anfängers und wurde dem Dichter vom Staat auch wohl kaum in seiner erfolgsarmen Anfängerzeit bewilligt. In den „Schutzflehenden“ ist sie durchgeführt; aber dieses Stück liegt

der zwischen 472 und 458 geschaffenen Gruppe der übrigen Werke doch kaum in schwer erklärbarer Einsamkeit um 2-3 Jahrzehnte voraus, man wird es im zweiten Jahrzehnt, nicht allzufern vom ersten Sieg des Dichters im Jahr 484, ansetzen, und wohl auch damit rechnen dürfen, daß die Einführung des zweiten Schauspielers erst um 490 oder im zweiten Jahrzehnt erfolgte. Als in den ersten Jahren des fünften Jahrhunderts beim Wettbewerb des Choirilos, Pratinas und Aischylos die Sitze der Zuschauer einstürzten, wird noch die Frühform geherrscht haben. Ja auch noch die „Eroberung Milets“, mit der Phrynichos 492 an das Gewissen der Athener rührte, mag sich der alten Form bedient haben, während die meisten Werke der früheren Tragödiendichter, die der Nachwelt überliefert wurden, in die Spätzeit dieser Dichter, in die Zeit nach der äschyleischen Reform gehören dürften.

Man wird also für die Herrschaft der Frühform mit einem Zeitraum von nahezu einem halben Jahrhundert rechnen dürfen. In diesem Zeitraum hat der griechische Geist einen Wandel erfahren, aus dem man immer wieder mit innerer Notwendigkeit auf die verlorenen Dramen zurückgeschlossen hat. Die feine Aufspaltung und lyrische Neubeseelung aller Form, die reichere und flüssigere Beweglichkeit des ausgehenden sechsten Jahrhunderts kann an den Dramen der Frühform so wenig vorübergegangen sein wie die herbere, akzentvollere Gegenstellung der Teile im beginnenden fünften, die dann bald zum kontrapostischen Bauen führte. Hinter diesem Formenwandel steht ein innerer Vorgang, ein neues Bewußtwerden, das die tragische Haltung erst ermöglichte. Auf festliche Heiterkeit folgt trübe Schwere, herber Ernst, inneres Gewicht; folgt gewiß auch im Drama jene „Würde und Bedeutung“ im tieferen Sinn, die im plastischen und im dramatischen Schaffen zur Sprengung der Frühform führte, sich zum Kontrapost verdichten mußte.

Etwa 15 Jahre nach ihrer Erschaffung erhielt die Tragödie der Frühform eine andersgeartete, doch echtbürtige Schwester; eine Schwester, die man auch als ihre Mutter oder als ihre Tochter bezeichnen könnte: das von Pratinas begründete Satyrspiel mit dem obligaten Silenschor. Aus dem Satyrchorspiel war ja die Tragödie hervorgegangen, freilich, wie wir sahen, nicht

aus dem grotesken Silenstanz, sondern dem Chorspiel der veredelten echten mythenverkündenden Satyroi. Die Silenstänze, nunmehr Erben des Namens „Satyroi“, wurden als kyklische Chöre dem Gotte weiterhin begangen. Aber es regte sich das Bedürfnis, auch im dramatischen Teil der Festaufführung, der sich in den ersten 15 Jahren der Frühform immer öfter von den dionysischen Themen entfernt hatte, den Gott im Gegenstand des Dramas oder jedenfalls durch seine Diener im Chor, also dem Hauptdarsteller, zur Geltung zu bringen. Für diese Zeit waren die echten Satyroi längst in den Hintergrund getreten. Der Gott galt als umtanzt von den Silenen, sie hatten mit Macht die offiziellen Satyrtänze an sich gerissen. Das neue Spiel, ein echtes Drama der Frühform, wurde der jungen Tragödie nachgebildet, ging aus ihr hervor; und gewiß stand es zunächst der Tragödie ebenbürtig zur Seite. Nichts zwingt zu der Annahme, daß das Satyrspiel in seinen frühesten Jahren eine kürzere Ausdehnung oder einen reduzierteren Aufbau hatte als eine gleichzeitige Tragödie; oder daß es damals schon Anhängsel einer Dreizahl von Tragödien oder überhaupt ein Anhängsel war. Das Satyrspiel mag sogar an den Aufführungen manchmal die Tragödie überragt oder sich zu gleichen Teilen mit ihr geteilt haben. Selbst in der Zeit der „Schutzfliehenden“, in der doch das Satyrspiel schon längst Anhängsel der Tragödienfolge geworden war, blieb dieses in Umfang und Aufbau nicht allzuweit hinter der Tragödie zurück; die Spannung kann noch nicht so groß gewesen sein wie zur Zeit der sophokleischen „Ichneuten“ und des euripideischen „Kyklops“. Wenn also das Satyrspiel auch in seinen Anfängen mit der Tragödie Schritt zu halten versuchte und an der Entwicklung des Schwesterdramas lebhaftesten Anteil nahm, so muß doch schon bald, spätestens zur Zeit der Jahrhundertwende, eine gewisse Vereinfachung, Bewahrung älterer Formen eingetreten sein. Es wurden mehr Tragödien als Satyrspiele geliefert und an einem Tage aufgeführt, das Satyrspiel trat in die zweite Rangstelle und wurde bei der staatlichen Neuregelung der dramatischen Wettbewerbe kultlicher Pflichtteil der Dramentage.

Man hat geglaubt, eine Hauptfigur des frühen Satyrspiels zu kennen. Die Vorform der Tragödie, der alte Satyrchor, hatte,

wie sich vermuten ließ, dem Chorführer allmählich zu freierer Beweglichkeit verholfen, womit der Einführung des Schauspielers bis zu einem gewissen Grad vorgearbeitet war. Diese Stellung des Chorführers soll nun dem Satyrspiel im ganzen Verlauf seiner Entwicklung treu geblieben sein. Man glaubte sie wiederzuerkennen in der allerdings sehr merkwürdigen Rolle des Silens in den „Ichneuten“ und im „Kyklops“. In einer Zeit, die es schon auf drei Schauspieler gebracht hatte, erscheinen hier neben dem sehr frei beweglichen Silen nur zwei Schauspieler. Silen ist also dritter Schauspieler oder das Satyrspiel hat die Erhöhung der Schauspielerzahl auf drei nicht mitgemacht und den Silen als Chorführer, als Führer seiner „Kinder“ gerechnet. Die zweite Annahme wird durch die Tatsache gestützt, daß die anstatt eines Satyrspiels aufgeführte „Alkestis“ des Euripides gleichfalls nur zwei Schauspieler kennt, nach den Tragödien den dritten Schauspieler abtreten ließ. Noch eines kam hinzu. In der Zeit der beiden genannten Satyrspiele war der von Aischylos auf 12 Tänzer beschränkte Chor auf 15 erhöht, und ein figurenreiches Bild des frühen vierten Jahrhunderts, auf der berühmten Pronomosvase, zeigt den alten Silen umgeben von elf Silenen, also vielleicht im Rahmen des nicht verstärkten Chors von zwölf Tänzern als Chorführer. Der Schluß lag nahe, daß das Satyrspiel, den Neuerungen der Tragödie abhold, alte Züge bewahrt und daß die merkwürdige Zwischenstellung des alten Silens zwischen Chorführer und Schauspieler einen dieser alten Züge darstellt, der möglicherweise über die Frühform in die Vorform zurückreicht. Der alte Silen wäre dann der Urschauspieler des Dramas überhaupt gewesen, im Satyrspiel als Chorführer besonderer Art bewahrt. Für unsere dürftige Kenntnis der Frühzeit wäre damit ein wesentlicher Zug gewonnen.

Aber der Schluß läßt sich heute nicht mehr halten. Die Satyrchöre der vordramatischen Form wurden ja nicht von Silenen, sondern von „echten“ Satyroi getanzt und gesungen, während der Chor des Satyrspiels von Anfang an aus Silenen bestand. Der Schauspieler des frühesten Dramas ist nicht aus dem Chor hervorgegangen. Das Satyrspiel ist dem frühen Drama nachgestaltet, seine Anfänge sind durch eine Zeitspanne von der Vorform des Dramas getrennt. Es geht also nicht an, dem frühesten

Satyrspiel neben dem eigentlichen Schauspieler einen besonders beweglichen, fast schauspielermäßigen Chorführer zuzuschreiben, der sich noch von der Vorform herleiten würde. Das Satyrspiel würde damit die Tragödie an reicher Beweglichkeit und Fortschrittlichkeit weit überstrahlt haben. Nähme man aber den vermuteten alten Silen als einzigen Schauspieler des frühen Satyrspiels, so würde sich das Spiel in Silenen erschöpfen und keine Handlung ermöglichen. Natürlich kann der Chorführer der Silene im Satyrspiel der Frühform allmählich an freierer Beweglichkeit zugenommen haben, aber nicht über das durch die Tragödie gegebene Maß hinaus.

Anders verhielt es sich natürlich nach Einführung des zweiten Schauspielers. Die meisten Dichtungen werden die beiden Rollen mit Nichtsilenen besetzt haben, um die Möglichkeiten des mythologischen Spiels nach Kräften auszunützen; aber es stand frei, die eine der beiden Stellen mit einem Silen besonderer Art, etwa dem Vater-Silen, zu besetzen, zumal diese Zeit gerne die Altersstufen der Silene unterschied und in ihr Familienleben hineinleuchtete. Daß ein solcher freier Silen keineswegs obligatorisch war, liegt auf der Hand. Ebenso, daß er auf die Zweizahl der Schauspieler angerechnet wurde; sonst hätte wiederum das Satyrspiel die Tragödie um einen Schauspieler übertrumpft.

Nach der Einführung des dritten Schauspielers scheint nun allerdings der alte Silen, der „Papposilen“, eine feste Figur des Satyrspiels zu werden. Selbstverständlich waren neben ihm nicht drei Schauspieler möglich, er war ständiger dritter Schauspieler, lösbar vom Chor seiner Kinder, die ihren eigenen Sprecher hatten. Aber er blieb doch ihr Vater und Führer, und so wäre es denkbar, daß er, was „Alkestis“ und Pronomosvase anzudeuten scheinen, auf den Chor angerechnet wurde im Rahmen eines Spiels, das sich als Bewahrer älterer, einfacherer Formen gab.

Das früheste Satyrspiel hat also weder einen greisen Vater-Silen noch einen besonders herausgehobenen Chorführer gekannt. Man darf vielmehr vermuten, daß sein Erfinder Pratinas einem geschlossenen Silenschor zuerst den Herren Dionysos gegenüberstellte, ähnlich wie vermutlich Thespis eine halbe Generation früher dem veredelten Satyrchor der ersten Tragödie.

Diese Gegenüberstellung war ja im Kultus, in Begehungen verschiedener Art, schon vorweggenommen; Silene umtanzten das Bild, die Maske des Gottes, den erscheinenden, im Schiff heranahenden Gott. Und der Sinn des Satyrspiels, dieser Dramatisierung der Silenschöre, dieser Silenisierung der Tragödienchöre war ja, dem dionysischen Element weitgehend zu seinem Recht zu verhelfen. So wird das Spiel, solange es nur irgend ging, den Herrn des Festes vor Augen gestellt haben. Wie schwierig es freilich auf die Dauer war, die Silenschöre immer wieder sinnvoll einzugliedern und wie die Satyrspiele zu immer kühneren Sagenvariationen griffen, ist bekannt, um so gewisser ist es, daß am Anfang alle engeren Möglichkeiten erschöpft wurden. Der Thiasos, das Gefolge des Gottes, muß nach allen Seiten hin in phantasievollster Weise dramatisiert worden sein. Die wenigen Abenteuer des Gottes, vor allem seine Kämpfe mit Pentheus und Lykurgos, müssen hier so gut wie in der Tragödie des öfteren den Gegenstand gebildet haben, der Anteil am Gigantenkampf kann nicht gefehlt haben. Der Kreis muß erweitert worden sein durch die Freunde des Gottes, den zurückgeführten Hephaistos, den Halbbruder Herakles, den Wanderer Hermes und andere, die als Gäste des Gottes erscheinen konnten. Anzuschließen waren allerhand Begebenheiten der Wildnis, die nicht eigentlich mit dem Gott zusammenhingen, aber vom Silenschor als Hauptdarsteller getragen werden konnten. Von hier aus konnte der Kreis der Satyrspielthemen auch innerhalb der Frühform allseitig erweitert werden.

II.

So zwangsläufig sich solche Betrachtungen über Art und Entwicklung des frühgriechischen Dramas einstellen: sie bleiben schemenhaft, solange sämtliche Werke verloren sind, keines seinem Inhalt oder seinem Titel nach sicher bekannt ist. Zum Glück läßt sich aber eine Quelle erschließen, die das Erschlossene vielfach bestätigt, das dürftige Bild belebt und bereichert, ja eine Reihe der Dramen im Auszug leibhaftig vor uns hinstellt und so das Gedankenschema mit Fleisch und Blut erfüllt: die attische Gefäßmalerei, in der sich das frühgriechische Drama mannig-

fach widerspiegelt. Freilich versagt auch sie für die höhere der beiden Dramenformen, die Tragödie. Wir können etwas über den Geist erfahren, in dem in dieser Zeit Sagen erzählt, Mythen verkündigt, Gestalten einander zugeordnet wurden; aber über die besondere Thematik der Tragödie, über Charakter, Aufbau und Entwicklung der Dichtwerke läßt sich bisher noch nichts Sicheres gewinnen. Um so deutlicher wird die Schwesterkunst, das Satyrspiel, beleuchtet durch eine Reihe von Gefäßbildern, die, von einem bestimmten Zeitpunkt ab, das alte Thema der Silene in auffällig veränderter Gestalt und offensichtlich unter dem Eindruck gesehener Satyrspiele behandelt. Die Maler bringen keineswegs Szenenbilder, schalten vielmehr sehr frei mit ihren Theatererinnerungen, spinnen auch von anderen Gesehenes weiter, trotzdem bleibt der Zusammenhang völlig deutlich. Glatzen, Kleider, Ausrüstung, Gerät, Handlungen, Begleitpersonen der Silene führen aus dem alten Bereich der Waldteufel und ihres dionysischen Reigens heraus und stellen das immer wieder erneute Spiel, die zwangsläufigen gewaltsamen Variationen des Satyrdramas vor Augen. Der Gewinn ist vielfach. Schon die Tatsache, daß das Satyrspiel im Chorteil von Silenen gespielt wurde, ist eine hochwichtige, unumstößliche Aussage dieser Bilder. Das erste Auftreten solcher Bilder etwa in den Jahren nach 520 gibt einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der dramatischen Gattung. Die Kostümierung des Chors wird gelegentlich schon in der Frühzeit veranschaulicht: die Silene, meist glatzköpfig, tragen Gesichtsmaske und einen Lendenschurz, an dem Roßschweif und Glied befestigt waren; der Schauspieler war kaum in die feierliche Tracht der Tragödie gehüllt. Das für die Vorform der Tragödie bezeugte tischförmige niedrige Podium des Chorführers scheint bewahrt. Vor allem gewinnen wir auch einen Einblick in die Themen und ihre Entwicklung. Obwohl die Bilder nur freie Reflexe und eine sehr zufällige, kärgliche Auswahl aus der Fülle des Gesehenen vorführen und obwohl von diesen Nachklängen wieder nur eine sehr zufällige, kärgliche Auswahl auf uns gekommen ist, erfahren wir doch Wichtiges über die Gegenstände des ganzen und auch des frühen Satyrspiels, und werden noch dazu in unmittelbarster Weise in den Geist eingeführt, in dem sie behandelt wurden.

Es sollen im Folgenden, ohne Anspruch auf Erschöpfung der Möglichkeiten, die aus den Bildern zu erschließenden frühzeitlichen Satyrspiele, also die Satyrspiele mit nur einem Schauspieler, vorgeführt werden. An der Spitze soll eine Gruppe stehen, die man als einfache Dramatisierung des Thiasos bezeichnen könnte.

Das Gelage des Dionysos

Schon in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts begegnen vereinzelte Bilder des auf der Kline gelagerten Gottes, der von seiner Gattin Ariadne begleitet und von seinem Gefolge umtanzt ist. Das späte Jahrhundert, das solche Zustandsbilder liebt, bringt sie in dichter Folge. Selbst wenn hier nur der Gott und seine Silene erscheinen, wird dies niemand vom Drama herleiten; die Bilder heben sich nicht aus dem breiten ununterbrochenen Strom der Thiasosdarstellungen heraus. Aber sie erinnern an ein Thema, das dem frühesten Drama nicht gefehlt haben kann. Der Erfinder des Satyrspiels hat in seiner peloponnesischen Heimat gewiß noch Satyrchöre oder vielmehr, der jüngeren Zeit entsprechend, Silenschöre gesehen, deren Teilnehmer in altüberlieferter Pantomime nicht nur den Weinkessel umtanzten, sondern auch unaufgefordert aus ihm naschten, Fleischstücke vom Opferaltar oder sonstwoher stahlen und anderen Unfug verübten. Als der Dichter im Satyrdrama dem Silenschor den Gott gegenüberstellte, ließ er sich diese Möglichkeit der Dramatisierung des Chores kaum entgehen, zumal sie keinen Rollenwechsel des Schauspielers erheischte. Solche Frühdramen stünden sinnvoll in der Mitte zwischen den altpeloponnesischen Satyrpantomimen und den etwas entwickelteren Satyrspielen des letzten Jahrzehnts, in denen Herakles, Hermes und andere Gäste des Dionysos, durch Rollenwechsel aus ihm hervorgegangen, von den nichtsnutzigen Silenen beim Gelage bedient und begaunert werden. Mit solchen dramatischen „Dionysosgelagen“ wird es zusammenhängen, wenn die Waldschräte im vorletzten Jahrzehnt auf einmal zu glatzköpfigen Lebemännern werden, wenn sie den am Boden gelagerten Gott umtanzen wie auf dem Kantharos des Nikosthenes (Abb. 41, Röm. Mitt. 1890 Taf. 12) oder wenn sie sich, wie auf der Schale des Epiktetos in Baltimore (Abb. 42; Jahrb. 1891 Taf. 5, 1), auf regelrechten Klinen mit Kissenbelag zum Zechen niederlassen.

Die Silene haben ihren Herrn nicht nur durch ihre Streiche geärgert und belustigt; wie die folgenden Bilder zeigen, haben sie ihm auch gewichtigere Unterhaltung in Gestalt ganzer Agone geliefert.

Die Sänger zur Kithara

Auf einer verschollenen schwarzfigurigen Halsamphora (**Abb. 40**; Gerhard, Auserl. Vasenb. 52), die aus den Jahren gegen oder um 510 herum stammen dürfte, sieht man einen Chor von drei Silenen, zum Teil im Tanz bewegt, die Kithara spielen und singen. Die Wahrscheinlichkeit, daß das Bild von einem Satyrspiel angeregt wurde, ist sehr groß, zumal ein etwa hundert Jahre jüngeres Bild (New York 155 Taf 155; Röm. Mitt. 1932 S. 130) uns einen ganz ähnlichen Chor von unverkennbaren Bühnensilenen (Papposilene mit Flötenspieler in Festtracht) vor Augen stellt. Die New Yorker Silene treten zum musischen Wettbewerb des Panathenäenfestes an, so werden auch die älteren in einem ähnlichen Wettkampf stehen. Schiedsrichter des Agons und Inhaber der Schauspielerrolle war wohl Dionysos, dem die Silene vielleicht im selben Stück auch mit dem üblicheren Flötenspiel aufwarteten. Halbchor mag gegen Halbchor gestanden sein. Das Stück führt uns wohl hinein in die Rivalität zwischen Flöte und Kithara, zwischen verschiedenen umstrittenen Arten von Musik, Gesang und Tanz, und erinnert unmittelbar an ein prächtiges Chorlied jener Zeit, das bekannte „Hyporchema“ des Pratinas, das aus einem Dithyrambos oder Satyrspiel dieser Jahre stammt. Ein in der üblichen Weise zur Flöte singender und tanzender Chor wird hier abgelöst und bekämpft von einem einziehenden Silenschor, der seinen Gesang, vielleicht sogar seine Kitharodie, gegen die Flöte ausspielt.

Die Rennfahrer

Etwas früher, aber gewiß nicht vor 520, ist die schwarzfigurige Bauchamphora München 1389 (**Abb. 43**; C. V. Taf. 24 und 27) entstanden; die Gefäßform weist wohl eindeutig ins vorletzte Jahrzehnt. Vorder- und Rückseite zeigt gleicherweise einen Silen als Lenker eines Wagens, vor den zwei andere, galoppierende Silene gespannt sind. Ohne an ein einheitlich umlaufendes Bild zu denken, wird man die Wiederholung in diesem besonderen

Fall als sinnvoll betrachten: der Maler bringt zwei Ausschnitte aus dem, was er einmal in der Orchestra des Dionysostheaters vor Augen sah, aus einem großen Wettfahren des Silenschors vor dem Spielleiter und Schiedsrichter Dionysos. Die Erinnerung an diese Aufführung hat wohl auch der Maler einer etwa gleichzeitigen Schale der Sammlung Forman Nr. 331 (**Abb. 44**); bewahrt. Hier laufen zwei Wagen hintereinander; vor den einen sind Mänaden, vor den anderen Silene gespannt; eine Mänade gibt das Posaunensignal; der Silen mit dem Silensgespann hat den Vorsprung und blickt nach dem Verfolger um. Mänaden gab es natürlich in der Orchestra nicht zu sehen, die hat der Schalenmaler aus eigener Vollmacht mit dem Bild verbunden. Dagegen hat er mit den Glatzen seiner Silene eher das Richtige getroffen als der schwarzfigurige Kollege mit dem üppigen Stirnhaar.

Ein halbes Jahrhundert später treffen wir auf einer Gruppe von Bildern die Silensgespanne wieder an, mit einem neuen Sinn: sie fahren in die Gigantenschlacht. Die beiden früheren Bilder, die doch gerade anschaulich erzählen wollen, bringen nichts von Waffen und Kriegslärm; ihre Fahrt geht nicht übers Schlachtfeld, sondern über die Rennbahn.

Wettreiten auf Schläuchen

Die gleiche Schale der Sammlung Forman bringt im anderen Außenbild neben einem tanzenden und einem weinschleppenden Silen zwei weitere, die hintereinander her sich rittlings auf Schläuchen fortbewegen (**Abb. 45**). Die Reitergruppe bildet eine Art Gegenstück zur Rennfahrergruppe des andern Außenbilds, und es liegt nahe, sie aus einem Satyrspiel herzuleiten. Vielleicht hat das gleiche Spiel beide Agone enthalten. Die Schlauchreiter sind dann in freien Varianten noch öfters gebracht worden, z. B. von Epiktetos und dem Panaitiosmaler in reizvollen Schalen-Innenbildern (Jahrb. 1929 S. 179; Hartwig, Meisterschalen Taf. 7). Das Antreiben und Fortbewegen der Rösser ist hier nicht mehr dargestellt, der Zusammenhang mit dem Spiel völlig gelockert.

Die Athleten

Nicht nur Pferde-Wettbewerbe fochten die Silene vor den Augen ihres Gottes aus, sie haben sich auch als Leicht- und Schwer-

athleten betätigt. Pratinas hat sie als Ringer auftreten lassen in einem Satyrspiel, das erst nach seinem Tod von einem Sohn aufgeführt wurde und das wohl schon über die Frühform hinausging. Man hat es mit dem Riesen Kerkyon in Verbindung gebracht, der die Wanderer zum Ringkampf zwang und dem Theseus erlag, doch könnte es sich auch um einen Silenschor handeln, der in der geschilderten Weise vor den Augen des Gottes einen Agon veranstaltete. Jedenfalls ist für die Frühzeit des Pratinas ein solches Satyrspiel erwiesen durch zwei Bilder, die dem vorletzten Jahrzehnt angehören dürften. Auf einem schwarzfigurigen Napf der Münchner Sammlung (1984, **Abb. 46**) sind drei Silene zu sehen, die sich offenbar als Springer betätigen; zwei von ihnen halten die Sprunggewichte in Händen. Solche Sprunggewichte hielt wohl auch der Silen einer rotfigurigen Schale in Chicago (Bulletin 23 S. 140). Das athletische Thema hat dann im letzten Jahrzehnt das Halsbild eines Münchner Volutenkraters (2381, Jahn 542, Philologus 1868 Taf. 4, 2; **Abb. 47**) weiter ausgesponnen; die Silene werfen Diskus, springen, boxen und werfen Speer unter Aufsicht bärtiger Männer im Mantel. Daß erstmalig das Satyrspiel die Silene aus der Wildnis in die Palästra versetzt hat, ist völlig klar. Die Frage ist nur, was der Maler des jüngeren Bildes vor Augen sah, was er hinzufügte. Daß mehrere Kampfarten in dem Stück zum Austrag kamen, ist denkbar. Vielleicht vertritt das Bild schon eine entwickeltere Stufe des Satyrdramas mit Rollenwechsel; Dionysos konnte sich in einer Neufassung in den Trainer und wieder zurück verwandeln. Doch kann auch die Phantasie des Malers das alte Thema erweitert haben.

Solche Spiele waren nicht auf die Frühzeit beschränkt, noch in reifäschyleischer und frühsophokleischer Zeit erzählen die Bilder, offenbar auf Grund neuer Eindrücke, von den athletischen Silenen.

Eine zweite Gruppe von Bildern, die ebenso weit zurückreicht, führt in die Abenteuer des Gottes hinein.

Dionysos mit den Werkzeugen des Hephaistos

Es ist nicht ganz ausgeschlossen, daß schon die Pantomimen der altpeloponnesischen Satyrchöre die Rückführung des He-

phaistos vor Augen stellten, der die im Olymp auf einen Thron gefesselte Hera wieder lösen sollte und von Dionysos durch Trunkenheit gefügig gemacht wurde. Dieser Lieblings Sage der alten Zeit, einer der ganz wenigen mit Dionysos als Hauptfigur und dem Silenschor als notwendigem Geleit, mußte sich natürlich auch das Satyrdrama sobald wie möglich bemächtigen. Aber wie konnte die Rückführung des Schmiedegottes mit einem einzigen Schauspieler bewerkstelligt werden? Wenn die Rolle wechselte, kam wenigstens ein Nacheinander des Auftretens der beiden Götter in Frage. Solange aber der Rollenwechsel noch nicht erfunden war, blieb nichts übrig, als Dionysos völlig aus der Szene auszuschalten oder aber seinen Triumph in der Weise darzustellen, daß er, nach vollbrachter Bändigung des Schmiedes durch den gespendeten Wein, sich seiner Werkzeuge bemächtigte. Er konnte etwa die Silene in seinen Plan einweihen, dann während eines Chorliedes abtreten, um dann wieder mit den Werkzeugen zu erscheinen und im großen Gefolge in den Olymp abziehen. Daß das früheste Satyrdrama tatsächlich diesen Weg beschritt, geht wohl aus einer spätschwarzfigurigen Halsamphora in Neapel (Mon. Linc. 22 Taf. 64, 3; Jahrb. 1937 S. 206; **Abb. 48**) hervor; Dionysos reitet hier, von Silenen begleitet, auf seinem Stier dahin, das Trinkhorn und den Schmiedehammer haltend. Das Bild scheint nicht allein zu stehen, eine Reihe gleichzeitiger von Silenen umtanzter Maultierreiter scheint Dionysos mit dem Hammer darzustellen und die Geläufigkeit dieser Sagenwendung anzuzeigen; doch ist keines dieser Bilder so eindeutig wie das Neapler. Daß die Regienöte des Satyrspiels hinter dieser Fassung stehen, ist kaum zu bezweifeln, und es ist lehrreich, daß das früheste Spiel hier lieber auf Hephäst als auf Dionysos verzichtete. Das Neapler Bild mag schon in einigem Abstand von der Uraufführung, um 510 oder im letzten Jahrzehnt gemalt sein. Das Maultier der Bilder gehört natürlich (so gut wie der Stier) der Sphäre der Gefäßmaler und nicht der Aufführung an.

Die Gigantenkämpfer

In die allerersten Anfänge des Satyrspiels führt eine Augenschale des Epiktetos mit schwarzfigurigem Innenbild und rot-

figurigen Außenbildern hinauf (**Abb. 49, 50**; London E 3; Hop-
pin, Handbook of Attic Redf. Vases I S. 308). Das Werk ist
deutlich um 520 oder in den unmittelbar folgenden Jahren ent-
standen; da kein anderes Satyrspiel mit Sicherheit früher an-
gesetzt werden kann, gibt es einen wichtigen Fingerzeig für die
Entstehungszeit des Satyrspiels überhaupt.

Zwischen den Augen ist jeweils ein Silen zu sehen, der zugleich
als Zecher und Krieger fungiert. Der eine, mit Schild und Wein-
kanne einherrennend, bläst die Posaune zur Schlacht, der andere,
glatzköpfig, mit Schild und Trinkhorn, geht geduckt vor. Der
Feldzug, an dem die Silene teilnehmen, ist offenbar der ihres
Herrn und der anderen Götter gegen die Giganten. Nach der
Sage der Zeit waren dem Zeus bei diesem Kampf seine beiden
Söhne von sterblichen Müttern Dionysos und Herakles unent-
behrlich, und der Anteil des Dionysos an dieser Schlacht wird
von der attischen Kunst des öfteren mit Betonung dargestellt.
Das frühe Satyrspiel konnte an diesem Stoff nicht vorübergehen.
Dionysos mobilisiert seine Silene, bildet sie aus, sucht sie mit
in die Schlacht zu ziehen. Die einfache Handlung der Urfassung
kann man sich verschieden ausmalen; die Feigheit, Fahnen-
flucht und falsche Renommisterei der Helden wider Willen wird
eine Rolle gespielt haben. Dionysos als einzige Schauspieler-
rolle genügte; doch mag das Stück späterhin durch Rollen-
wechsel des Schauspielers weiter ausgebaut worden sein.

Im gleichen vorletzten Jahrzehnt des sechsten Jahrhunderts
begegnen die bewaffneten Silene noch auf vier weiteren rotfigu-
rigen Schalen und zeugen von der schlagenden Wirkung der
Erfindung. Dreimal, auf den beiden Schalen des Louvre G 73
und G 89 (**Abb. 51, 52**; Pottier, Louvre II Taf. 97/8) und einer
Schale der früheren Sammlung Canino (Gerhard, Auserl. Vasenb.
Taf. 50/1) läuft der Silen nach links mit dem gleichen halb-
mondförmigen Schild, den er auch auf der epiktetischen Schale
trägt; zweimal bläst er die Posaune, einmal hält er eine heute
nicht mehr kenntliche Waffe. Der innige Zusammenhang dieser
Bilder unter sich und mit der epiktetischen Schale liegt auf der
Hand. Er besteht auch für die Schale in Florenz (C. V. III J
Taf. 4, 46 und 78 a/b = Beazley, Campana Fragments Taf. 4,
28 und 44/5; Taf. 20, 35) mit ähnlichen Schildträgern, die zum

Klang der Flöte in die Schlacht ziehen, also auf den Thiasos oder geradezu auf die Aufführung hinweisen. Zu dieser älteren Gruppe von Gigantenkämpfern muß dann auch noch der Silen eines Alabastrons in Providence (Am. Journal 1931 S. 299) gerechnet werden.

Die zweiten Gigantenkämpfer

An und für sich war es durchaus im Bereich der Möglichkeit, daß das Thema des bewaffneten Silens innerhalb der Gefäßwerkstätten weitergereicht wurde. Wir haben aber einen sicheren Anhaltspunkt für eine neue Aufführung oder Variation des Spiels, wohl noch in der Frühzeit: das verschollene, nur in mäßiger Umzeichnung bekannte Innenbild einer Schale (Abb. 53; Hartwig, Meisterschalen S. 637; Beazley, Att. Vasenm. S. 53). Der glatzköpfige Silen, der hier Panzer und Speer hält und statt des Schildes ein Pantherfell vorstreckt, trägt den Schurz der aufführenden Choreuten, an dem Glied und Roßschweif befestigt sind. Mit diesem Rückgriff auf die Realien der Bühne ist deutlich genug angezeigt, daß das Bild unter dem frischen Eindruck eines Spieles entstanden ist. Auch diese Aufführung hat weiter ausgestrahlt; genannt seien nur die Strickhenkelamphora des Kleophradesmeisters in Harrow (J. H. St. 30 Taf. 7 = Beazley, Kleophr. Taf. 29, 1 und 2) und die Pelike des Deepdener Malers in London (E 377; Panofka, Cab. Pourtalès Taf. 9; Philologus 1868 Taf. 4, 4; Beazley, Att. Vasenm. S. 294, 4) mit den sich rüstenden Silenen sowie der Kämpfer des Brygosmalers auf dem thebanischen Skyphos (B. S. A. 14 Taf. 14; Beazley, Att. Vasenm. S. 180, Nr. 70).

Das Bild des gewappneten Silens wird den Gefäßmalern immer mehr eine Selbstverständlichkeit, zu seiner Darstellung braucht es keinen neuen Anstoß von der Orchestra her. Auf Gefäßen des vierten Jahrzehnts reicht der Silen nicht nur seinem Herrn die Waffen, er kämpft auch an seiner Seite gegen die Giganten. An die frühen Silensgespanne erinnert eine Gruppe von Bildern vorwiegend des vierten Jahrzehnts, auf denen Silene den Streitwagen eines zur Gigantenschlacht fahrenden Genossen ziehen. Das reizvollste und wohl auch früheste Beispiel ist die niedrige Schale der früheren Sammlung Napoléon (Abb. 54; Fröhner Taf. 5, Musées de France Taf. 6), die A. Peredolski dem Sotades zu-

gewiesen hat (Ath. Mitt. 1928 S. 13); daneben steht der Stamnos in Orvieto (Mayer, Giganten und Titanen Taf. 2 = Beazley, Att. Vasenm. S. 143), ein schwarzfiguriges Bruchstück der Akropolis (Gräf I 885 Taf. 54) und der Bostoner Stamnos des Altamura-Malers (Beazley, Attic Redf. Vases S. 143). Die Frage, ob hier ein neues Satyrspiel nachwirkt, das seine Silene mit solchen Gespannen in die Gigantenschlacht fahren ließ, ist wohl zu verneinen. Die Schwierigkeit, die Silene zugleich ausfahren, zugleich auf der Orchestra bleiben zu lassen, wäre wohl zu groß, ein solches Spiel auch kaum der Zeit angemessen. Wenn schon der Bostoner Stamnos des Altamura-Malers im waffenlosen Wagenlenker mit den frühen Silensgespannen übereinstimmt, so ist doch offenbar von ihm kein Schluß auf jene zu ziehen: die Waffenlosigkeit ist hier weniger gewichtig als dort. Sotades und seine Zeitgenossen haben wohl erst von sich aus, vielleicht mit Kenntnis der frühen Wagenrennen der Silene, aus dem Fußvolk der bewaffneten Silene die Wagenfahrer gemacht.

Das Gelage des Herakles

Die Satyrspiele konnten nicht lange im engsten Kreise des Dionysos und seines Thiasos verharren. Besonders mit dem Rollenwechsel des Schauspielers waren neue Möglichkeiten, nicht nur der Thematik, sondern auch des dramatischen Aufbaus gegeben. Etwa ein Jahrzehnt nach der mutmaßlichen Erfindung treffen wir die ersten Anzeichen solcher Neuerungen auf den Gefäßbildern an, und zwar ist es die brüderliche Gestalt des Herakles, die hier zuerst im Kreis des Dionysos erscheint. Die dramatische Technik der Frühform erlaubte keine leibhaftige Begegnung der Brüder, kein Zwiegespräch von Mund zu Mund. Solche Kühnheiten lagen noch in weiter Ferne. Aber Dionysos konnte zum Beispiel seinen Silenen den kommenden Gast ankündigen, den er nicht selbst empfangen konnte; oder er konnte sich selbst ein Mahl richten lassen und inzwischen abtreten. Dann konnte Herakles erscheinen, sich an die Tafel setzen, von den Silenen bedient und begaunert werden, sie durch seine Erscheinung oder seinen Unmut erschrecken, sie bestrafen. Er konnte abgehen und einem zweiten Auftreten des Dionysos Platz machen; noch eine Fülle anderer Variationen läßt sich

ausdenken. Natürlich läge auch eine Begegnung der Silene mit Herakles ohne Vermittlung des Dionysos im Bereich der Möglichkeit; wahrscheinlicher bleibt der Besuch des Herakles beim Bruder.

Das Gelage des Herakles fängt ja überhaupt in dieser Zeit an, ein beliebtes Thema der attischen Kunst zu werden. Es ist natürlich noch nicht das Gelage des heroisierten Halbgottes, das die Gefäße des vierten Jahrhunderts so häufig schmückt, aber auch keine Alltagsszene, sondern offensichtlich eine Siegesfeier, nach vollbrachten Taten oder nach Vollendung der ersten schweren Tat, der Erwürgung des nemeischen Löwen. Die Angehörigen bekränzen den glücklich Heimgekehrten, der das Löwenfell aufgehängt oder umgelegt hat; seine Beschützer Athena und Hermes, auch andere Götter besuchen und beglückwünschen ihn in seinem Hause oder im Gelände der Tat. Es genügt, an die anschauliche Darstellung der schwarzfigurigen Londoner Hydria (B 301 = Corp. Vas. Taf. 74, 2) zu erinnern, auf der Herakles zuhause im Beisein seiner Mutter Alkmene sein Gelage feiert und von Athena und Hermes besucht wird, oder an die einfacheren Bilder des Theseusmalers (Haspels, Att. Blackf. Lek. S. 249, 10; Arch. Anz. 1900 S. 112), auf denen Athena dem sitzenden Herakles einschenkt, wie dann auf der schönen Münchner Durisschale (Furtw.-Reichh. 24); Vorläufer der stimmungsgesättigten olympischen Löwenmetope.

An diesen Besuchen nimmt nun im späten sechsten Jahrhundert immer häufiger auch Dionysos teil; auf einer schwarzfigurigen Halsamphora in Madrid (Leroux Taf. 10, C. V. Taf. 22) zieht er sogar Arm in Arm mit einem Silen ein, der Weinschlauch und Trinkhorn herbeibringt. Hier mußte zwangsläufig das Satyrspiel einsetzen. Tatsächlich zeigen auch die Gefäßbilder, daß sich etwa um 510 herum das Spiel des Themas bemächtigt hat, wobei natürlich die Begegnung des Herakles mit den Silenen in den Mittelpunkt gestellt werden mußte. Die Gefäßmaler konnten sich auf das Gesehene, auf diese Begegnung beschränken, konnten aber auch von Anfang an das Brüderpaar Herakles-Dionysos vereint unter die Silene stellen.

Das tun erstmalig die Außenbilder einer verschollenen Schale (Abb. S. 93), die in diese Zeit gehören dürfte, vor allem aber die



Verschollene rotfigurige Schale
(Vollständigere Zeichnung im Archäologischen Institut Rom,
Braunscher Apparat XII 6 = Neg. 43, 125/6)

prächtige Schale des Skythes mit dem Preis des schönen Knaben Epilykos (**Abb. 55**; Louvre G 11; Mon. Piot 9 Taf. 15), die der Maler bald nach 510 gemalt hat. Die Mitte des einen Außenbildes nimmt Herakles ein, der im Freien zecht, von jungen Männern, Silenen und Mänaden umgeben; sein Gegenstück wird Dionysos gewesen sein, in der Mitte seines Gefolges. Unweit von diesen Schalen sind die Bilder des Nikoxenosmalers auf einer Lenigrader Hydria (B. S. A. 19 S. 237) und des Euthymides auf einer Hydria von Salerno (B. C. H. 1936 S. 157 Anm. 6) entstanden, die sich auf Herakles und Silen beschränken; Euthymides zeigt den Helden eingeschlafen. Selbst in die einfachen Gruppen des sitzenden Herakles und der einschenkenden Athena mischen sich die Silene. Der Theseusmaler bringt auf den beiden Bildern eines Londoner Skyphos (Haspels S. 249 Nr. 9; J. H. St. 1911, S. 4 und 6) diese seltsame Zusammenstellung; der Silen ist einmal abgewandt, einmal mit Anteilnahme dem Fellträger und seinen Waffen zugewandt. Auf einem etwas jüngeren Neapler Skyphos (**Abb. 56**; Heydemann 2468, Haspels Nr. 6; Mem. Accad. d. Linc. 1925 Taf. 9, 2) zeigt derselbe Maler zweimal den Helden zum Trunk gelagert und mit einem Silen gesellt, den er auf dem einen Bild mit der Keule bedroht. Das erinnert an die zeitlich benachbarte Athener Lekythos aus dem frühen fünften Jahrhundert (**Abb. 57**; B. C. H. 1936 Taf. 20 f.), auf der Herakles die Silene mit der Sandale bedroht und gefesselt abführt, und an die etwas spätere Cambridger Lekythos (C. V. Taf. 22, 9), auf der die Silene mit der Keule verprügelt werden.

Demnach muß es schon in der Frühzeit ein Satyrspiel oder mehrere gegeben haben, in denen Herakles als Gast des Dionysos von Silenen bedient wurde oder bei seinem Gelage von anschleichenden Silenen belästigt wurde. Die Nichtsnutze müssen allerhand verübt, auch den Schlaf des Helden mißbraucht, wohl auch seine abgelegten Waffen gestohlen haben. Die Strafe folgte auf dem Fuße, wahrscheinlich auch die Befreiung durch den zuletzt wieder auftretenden Dionysos. Leider lassen sich die erschlossenen Szenen nicht auf bestimmte Dramen verteilen, doch ergibt sich ganz augenscheinlich ein reicherer Szenenaufbau als im vorletzten Jahrzehnt.

Ein zweites Heraklesgelage

Die drei letztgenannten Bilder mit der Bedrohung und Bestrafung der Silene könnten auch auf ein im Anfang des fünften Jahrhunderts gespieltes Stück zurückgehen, das aus einem Psykter in Compiègne (**Abb. 58**; C. V. Taf. 13, 15, 16; Am. J. 1936 S. 104 ff.) mit Sicherheit erschlossen werden kann. Der Maler, wohl der jugendliche Kleophradesmaler, stellt wieder die Begegnung der Brüder vor Augen, ohne daß er sie bei der Aufführung gesehen zu haben braucht; die Einführung des zweiten Schauspielers muß ja, wie wir sahen, nicht in den Beginn der Tätigkeit des Aischylos fallen. Was der Maler aber sicher gesehen hat, war der Chor der erschreckten Silene, die bei einem Heraklesgelage vor dem gewaltigen Fellträger in einheitlicher Bewegung Reißaus nehmen; nur ein frisches Orchestra-Erlebnis konnte das frappante Bild erzeugen, das geradezu ein Stück attischer Choreographie vor unsere Augen stellt.

Es ist wahrscheinlich, daß die Silene im selben Stück wieder Mut gefaßt haben, ja frech geworden sind und zurechtgewiesen werden mußten. Daß zu den Untaten der Diebstahl der Ausrüstung des Herakles gehört hat, läßt sich nicht nur aus reichlich späteren Bildern (B. C. H. 1936 Taf. 17–19) vermuten, sondern auch aus einem zeitlich ziemlich nahestehenden Gefäß desselben Malers (**Abb. 59**; Akrop. II 730 Taf. 58), auf dem ein flötender Silen, vielleicht aus dem Chor herausgehoben, mit dem Löwenfell des Herakles einherstolziert. Friedlicher ist das Beisammensein auf dem frühen Pariser Glockenkrater des Berliner Malers (Louvre G 174, C. V. Taf. 6 f.; 12), der wie der Psykter in Compiègne in die ersten Jahre des fünften Jahrhunderts gehören dürfte: der zechende Herakles hat Fell, Mantel und Waffen abgelegt und läßt sich von dem dienenden Silen eine Leier reichen. Auf dem jüngeren Pariser Stamnos G 114 (Taf. 107, C. V. 6 f., 12) ist der Gast des Dionysos nicht eindeutig gekennzeichnet, die Situation verallgemeinert.

Die Begegnung der Brüder im Rahmen der Silene erscheint noch geraume Zeit auf den Gefäßen, die vielleicht noch durch weitere Satyrspiele gespeist wurden. Eine im dritten Jahrzehnt gemalte Londoner Schale (**Abb. 60**; E 66, Furtw.-Reichh. Taf. 47) zeigt das nichtsnutzige Treiben der Silene so anschaulich, daß

man mit einem neuen Stück rechnen möchte. Dieses würde schon der neuen Stufe angehören und mit zwei Schauspielern gespielt worden sein. Nur wenig weiter herab führt der Londoner Doppelkopf-Kantharos (**Abb. 61, 62**; E 786, C. V. Taf. 36; 39); auf dem nicht sehr deutlichen Bild scheinen die Silene dem Dionysos entsetzt das Nahen des furchtbaren Gastes zu verkündigen, diesen dann aber kecker zu bedienen, wobei wieder die Leier gereicht wird. Der Chorführer hebt sich als würdevolle Gestalt heraus, die am Treiben der anderen nicht gleichermaßen beteiligt ist; hier zeichnet sich vielleicht schon der freie Silen ab, der als zweiter oder dritter Schauspieler dem von ihm geführten Chor gegenübersteht. Der turbulente Tanz des Silenschors entsetzt auf einer Pariser Pelike (**Abb. 63**; *Bibl. nat.* 397, de Ridder fig. 62) den Helden, der das erbeutete Löwenfell in beiden Händen hält. Man wird sich fragen müssen, ob diesen drei Bildern ein Satyrspiel der siebziger Jahre, vielleicht sogar der „Löwe“ des Aischylos, als Ausgangspunkt gedient hat; und ob der Waffendiebstahl der zeitlich folgenden Gefäße (*B. C. H.* 1936 Taf. 17–19) noch in diesen Zusammenhang gehört.

Das Opfer des Herakles

Herakles hat nicht nur Siegesgelage gefeiert, sondern vor und nach seinen Taten auch den Göttern fleißig geopfert, vor allem sich immer wieder bittend und dankend an seinen Vater Zeus gewendet. Hatte er einmal im Satyrspiel durch Dionysos mit den Silenen Bekanntschaft gemacht, so konnten diese den Opfern so gut beiwohnen wie den Gelagen, zumal wenn solche Opfer im Freien, in der Einsamkeit stattfanden. Ein solches Opfer konnte auch mit dem Löwensieg, mit dem Gelage verbunden gewesen sein. Daß ein solches Opfer tatsächlich in einem Satyrspiel der Zeit um 510 oder der unmittelbar folgenden Jahre zu sehen war, legt eine Berliner Schale mit dem Lob des schönen Knaben Epidromos (**Abb. 64**; *Jahrb.* 1893 Taf. 2) nahe. Herakles betet und spendet am Altar, während ein knieender Silen den Bratspieß als Ministrant bedient. Im Rahmen solcher Szenen wird die Angst der Silene vor dem Feuer oder ihr allzu keckes Umgehen mit dem Element eine Rolle gespielt haben.

Im frühen fünften Jahrhundert werden solche Kultszenen weitergeführt oder wieder aufgenommen. Wenn Herakles auf einer Wiener Lekythos (Laborde II 12, Haspels S. 256 Nr. 52) zwischen zwei Silenen die Flöte bläst, so liegt wohl die gleiche Handlung wie auf anderen spätschwarzfigurigen Bildern vor: Musik zur Opferprozession. Ein solcher Herakles wird auf der genannten Akropolisscherbe (**Abb. 59**) vom löwenfelltragenden Silen kopiert.

Ein noch jüngeres Gefäß aus dem dritten Jahrzehnt führt zwar über die Frühzeit hinaus, kann aber hier wohl die Opferhandlungen des Herakles und der Silene veranschaulichen helfen: die Pelike des Gerasmalers in der Sammlung Hoppin (**Abb. 65**; C. V. Taf. 12). Silen, mit Stirnbinde und Schürze, scheint als Opferdiener zu fungieren; er schöpft Wasser aus dem Ziehbrunnen, um die von Herakles herbeigeschleppten Krüge zu füllen. Um Weinkrüge und einen Zauberbrunnen wird es sich nicht handeln.

Ob sich etwa die drei Opferbilder paarweise mit den erschlossenen Gelagebildern verbinden lassen, ob sie überhaupt alle als unmittelbare Spiegelungen von Aufführungen zu gelten haben, bleibe dahingestellt.

Die Rückführung des Hephaistos

Nachdem der Alleinschauspieler gelernt hatte, seine Rolle zu wechseln, konnte die alte Lieblingssage aus dem Bereich des Gottes und seiner Silene, die Rückführung des Hephaistos, neu bearbeitet, oder vielmehr in ihre alte Fassung zurückgebracht werden: Hephaistos selbst konnte vor den Augen der Zuschauer im Zustand völliger Betrunkenheit von den Silenen in den Olymp geleitet werden. Die Szenenfolge kann man sich verschieden denken, am anschaulichsten wohl so, daß Hephaistos nach dem ersten Chorlied auftrat und den Silenen von seinem Schelmenstück, der Zusendung des bösen Throns, berichtete. Nach seinem Abgang und einem weiteren Chorlied konnte Dionysos erscheinen und den Silenen seinen Plan enthüllen, die ihn nach seinem Abgang drastisch im Liede ausmalen und nach Wiedererscheinen des Hephaistos zur glänzenden Ausführung bringen. Gegen 500 scheinen die ersten Spuren eines solchen Satyrspiels in der Ge-

fäßmalerei aufzutauchen. Auf einer verschollenen rotfigurigen Bauchamphora, die durch eine ziemlich gute Zeichnung (Jahrb. 1937 S. 208 f.) bekannt ist, erscheint zweimal die Rückführung des Schmiedes, der seine Zange in der Hand hält, unter Vorantritt eines flötenden Silens. Das ausführlichere Bild der Vorderseite gibt das, was der Maler im damaligen Spiel nicht gesehen haben kann: das eng verschlungene trunkene Brüderpaar; die Rückseite (Abb. 66) läßt Dionysos weg und gibt damit einen getreueren Einblick in die vermutete Schlußszene des angenommenen Satyrspiels. Daß der Maler, unmittelbar oder mittelbar, unter der Wirkung einer Aufführung stand, ergibt sich wohl daraus, daß der trunkene Schmied hier nicht mehr auf das Maultier gesetzt wird, sondern zu Fuß von den Silenen geleitet wird, die ihn gewiß vom Gelage auf die Beine stellten und ihm auf seinem schweren Gang Hilfestellung leisteten. Aber selbst wer jeden Zusammenhang des Amphorenbildes mit einem Satyrspiel bestritte und es restlos aus der Bildüberlieferung der Gefäßmalerei erklärte, würde nicht leugnen können, daß das Thema in jenen Jahren zwangsläufig unter den Satyrspielen auftreten mußte, so wie es ja auch für spätere Jahrzehnte in mehreren Fassungen gesichert ist.

Hermes und die Böcke

Der nächste Gast, den nach unserer Kenntnis das Satyrspiel zum dionysischen Gelage heranzog und so mit den Silenen in Verbindung brachte, war Hermes, der bewegliche Götterbote, der auf seinen vielfachen Fahrten leicht die Pfade der Kinder der Wildnis kreuzen konnte. Zudem war er ein bewährter Anführer von Götterzügen, von Opferzügen, auch ein Freund der Herden, nicht nur der Widder, sondern besonders der auch von Dionysos geliebten Böcke. So sieht man auf spätarchaischen Bildern sowohl Hermes als Dionysos und sein Gefolge vom Bock begleitet oder auf dem Bock reiten, und es hat nichts Verwunderliches, wenn Hermes auf einer Karlsruher Lekythos des beginnenden fünften Jahrhunderts (Welter Taf. 5, 13; Haspels S. 218, 55) zum Thiasos gesellt wird.

In dieser Zeit zieht er auch ins Satyrspiel ein. Kronzeuge dieses Vorgangs ist ein Bologneser Skyphos des Theseusmalers

(Abb. 67; Zannoni, Certosa Taf. 76; C. V. Taf. 42). Auf beiden Seiten sieht man Hermes am Boden gelagert, sichtlich als Gast des Silens, mit dem er spricht und dessen Bock er streichelt. Die aufgehängte Hirtentasche ist offenbar Eigentum des Gottes; der aus ihr herausschauende Bock oder Bockskopf scheint von Hermes entwendet zu sein und wirft ein schiefes Licht auf die Ehrlichkeit des Gastes. Das Bild gemahnt an die gleichzeitige Oxforder Halsamphora (Abb. 68; Gardner Taf. I A), auf der sich Hermes hinter einem Altar, auf dem ein Silen die Flöte bläst, an eine Bocksherde heranzuschleichen scheint. Auch die wohl nur wenig jüngere Oxforder Pelike (Abb. 69; J. H. St. 1908 Taf. 30 B; C. V. Taf. 8, 7) möchte man hier einbeziehen: der Chorführer sitzt neben der Bocksherde auf einem Felsen, eine Art Kästchen auf den Knien und lebhaft einredend auf Hermes, der hier wieder als schlichter Wanderer erscheint. Sind diese Deutungen richtig, so hat hier ein Satyrspiel des beginnenden fünften Jahrhunderts, wohl noch in der Frühform des Dramas, den „Ichneuten“ des Sophokles vorgearbeitet, nur war hier offenbar Dionysos selbst der Begaunerte oder Bestohlene. Die Silene mit der Bocksherde auf der Pariser Kanne (Bibl. nat. 273, C. V. Taf. 84, 2) wirken wie ein Auszug aus solchen Darstellungen.

Den drei schwarzfigurigen Bildern stehen einige sehr schöne rotfigurige von namhaften Meistern zur Seite, die im gleichen ersten Jahrzehnt vom Zusammentreffen des Hermes mit den Silenen berichten. Ein Stamnos des Berliner Malers im Louvre (G 185; Mon. VI/VII Taf. 67, C. V. Taf. 20, 2 und 5) zeigt Hermes als Gast des Dionysos; beide ziehen, von Silenen begleitet, als berittene Zecher dahin, der eine auf dem Widder, der andere auf dem Bock. Hier ist offenbar frei mit Erinnerungen des „Hermesgelages“ geschaltet, das die Götter kaum schon zusammen auf die Szene brachte, die Überführung des göttlichen Diebes wohl durch den Chor vornahm und vielleicht zuletzt Dionysos seine Diener und den schalkhaften Bruder loben ließ. Die Krone dieser Bilder ist dann die berühmte Berliner Amphora desselben Malers (Abb. 70; Furtw.-Reichh. Taf. 159; J. H. St. 1911 Taf. 15 f.; Beazley, Berl. Maler Taf. 1–5); der Chorführer, der neben dem zechenden Hermes durch den Wald schreitet, spielt ihm die Leier

und wendet sich um nach dem mit Trink- und Musikgerät folgenden Chor. Das Thema: Hermes als Gast der Silene, ist hier zu märchenhafter Poesie geläutert.

Die Silens-Prozession

Für das um 490 anzusetzende Berliner Bild ließe sich noch eine andere Anregung als die des älteren Hermesspielles denken. Es gibt einen Anhalt dafür, daß etwa zur Zeit der Amphora in einem Satyrspiel Hermes von den Silenen bis zur Betrunkenheit bewirtet und dann wie Herakles seiner Ausrüstung beraubt wurde. Der Chorführer spielte dann den bewährten Anführer der Götter- und Opferzüge, die Silene stellten das Gefolge dar. Den Hinweis gibt der Londoner Psykter des Duris (**Abb. 71**; Furtw.-Reichh. Taf. 48; C. V. Taf. 105), auf dem der Chorführer mit Mantel, Stiefeln und Heroldsstab ausstaffiert ist und einem Zug voranschreitet, der zu seinem höchsten Unwillen alles andere als geordnete Gefolgschaft leistet. Das Bild könnte, wie das der Berliner Amphora, frei inspiriert sein durch ein Satyrspiel, in dem der Chorführer unter den oben angegebenen Umständen tatsächlich sich mit dem Stab und den Kleidern des Gottes als Hermes aufführte. Jedenfalls ist das Bild des Duris unter dem frischen Eindruck eines Satyrspiels, nicht als entfernter Nachklang des Hermes- und Böckespiels, entstanden.

Es scheint kein Zufall zu sein, daß in dieser Zeit, gegen 490, der Chorführer von den Satyrspielbildern stärker herausgehoben wird. Auf der Berliner Amphora, dem Londoner Psykter schreitet er in besonderer Rolle den Silenen voran und das Gleiche darf für den Löwenfellträger des Kleophrades-Malers vermutet werden, den wir mit dem zweiten Heraklesgelage in Verbindung brachten. Der Chorführer hat sich vielleicht tatsächlich in jenen Jahren neben dem Allein-Schauspieler zu stärkerer Dramatik verdichtet und so die große Tat der Einführung des zweiten Schauspielers bis zu einem gewissen Grad vorbereitet.

Der Themenkreis muß sich in diesem Jahrzehnt, das schon das dritte des Satyrspiels und das Ende der Frühform bedeutet, mächtig erweitert haben, über die Dramatisierung des Thiasos und seiner Gäste hinaus, durch Szenen der Wildnis und der Einsamkeit, in denen die Silene auftreten konnten. Das in der

Folgezeit so beliebte Motiv der Bindung der Silene an einen bestimmten Ort durch ein erzwungenes Dienstverhältnis, scheint der Frühform noch fremd gewesen zu sein.

Die Orakelbefrager

Auf einer flüchtig gemalten kleinen schwarzfigurigen Hydria, deren Entstehung etwa rund um 490 herum liegen dürfte (**Abb. 72**, Arch. Anz. 1909 S. 31, Sitz.-Ber. Bayer Akad. 1937 Heft 1 S. 9), erblickt man eine Art Grabhügel, auf dem ein Adler hockt; zwei Silene nahen sich ihm mit sichtlicher Anteilnahme. Auf ähnlichen Bildern sieht man Krieger, die Vogelzeichen zu beobachten scheinen, und so darf man hier vielleicht auch an Zukunftsverkündigung oder Geheimnisenthüllung, an ein Heroengrab mit Orakel, an einen weissagenden Vogel denken. Wenn hier die Silene für die Krieger eintreten, so geht dies offenbar auf ein Satyrspiel zurück. Das Stück, dessen Hauptperson und Verlauf wir nicht mehr erraten können, wurde wohl vom Chor und einem Schauspieler getragen.

Die Grabzerstörer

Die Silene, die auf einen Grabhügel loshacken, könnten im gleichen Stück aufgetreten sein. Sie finden sich auf zwei Kolonnenkratern im Louvre und in Florenz (Mon. Piot 29 Taf. 5f. Florenz: **Abb. 73**), die gewiß unweit von der Hydria und jedenfalls noch vor 480 entstanden sind. Als vermeintlicher Orakelvogel würde dann die steinerne Sphinx auf dem Grabmal fungieren, über deren Schweigen entrüstet die Orakelsucher sich an die Zerstörung des Bauwerks machen, bis sie, durch eine Stimme oder durch die herausschlagenden Flammen erschreckt, ängstlich die Flucht ergreifen. Das Bild läßt freilich noch viele andere Deutungen zu, auch ist der Zusammenhang mit den Orakelbefragern ganz unsicher. Aber daß die beiden Maler der Kratere, die ihre gleichlautenden Bilder wohl unabhängig voneinander malten, dem frischen Eindruck einer Aufführung folgten, ist außer allem Zweifel. Ob dieses Satyrspiel noch der Frühform angehörte, ist nicht mehr auszumachen; doch möchte man gerne glauben, daß diesem sehr aktiven Chor und seinem Führer nur ein einziger Schauspieler gegenüberstand.

Die Silene am Ziehbrunnen

Unter den Heraklesbildern trafen wir den Silen am Ziehbrunnen auf einem Gefäß, das schon jenseits der Frühzeit des Dramas liegt. Es hat aber offenbar ein älteres Satyrspiel gegeben, in dem der Ziehbrunnen eine Rolle spielte, im Zusammenhang mit einem wasserholenden Mädchen. Darauf weist eine schwarzfigurige Berliner Pelike (Abb. 74; Pfuhl Abb. 276), auf der ein Sklave den Brunnen bedient und ein unflätiger Silen sich unter die wasserholenden Mädchen mischt. Das Bild, das (mit Spielraum) um 490 herum gemalt sein dürfte, kann natürlich auch ohne ein bestimmtes Drama der Phantasie des Malers entsprungen sein. Andererseits gab es Brunnenszenen im Satyrspiel des öfteren zu sehen, außer dem genannten Heraklesbrunnen noch den der Amymone in dem Satyrspiel des Aischylos, das vermutlich der Danaidentrilogie (mit den „Schutzfliehenden“) folgte. Die Regie des Dichters hat die Quelle der Sage gewiß mit Vorteil durch den Brunnen ersetzt. So liegt es nahe, hinter dem Pelikenbild ein den Maler frei anregendes Satyrspiel zu vermuten, in dem die Silene eine Wasserholerin umtanzten und belästigten, bis der Chorführer dem Treiben ein Ende machte. Eine Neufassung des Spiels oder eine Wiederholung scheint im dritten Viertel des fünften Jahrhunderts aufgeführt worden zu sein, nach einem Tübinger Glockenkrater (Abb. 75; E 105) zu schließen, auf dem eine Wasserholerin am Ziehbrunnen von Silenen umschlichen und umtanzt wird. War es eine Wiederholung, so wird man an ein Satyrspiel des Aischylos denken, das zusammen mit den vorausgehenden Tragödien nach seinem Tode wieder aufgeführt wurde; denn gerade für diesen Dichter wurden solche Wiederholungen gestattet. Ja, es käme geradezu die „Amymone“ in Frage, in der die Silene die wasserholende Königstochter belästigen, bis Poseidon sie befreite und seinerseits zu seiner Geliebten machte. Aber hinter dem Berliner Pelikenbild kann auch ein älteres Spiel stehen, ein Vorläufer der „Amymone“ aus der Frühzeit, ein Stück, in dem die Wasserholerin sich den Zudringlichkeiten der Silene durch die Flucht entzog und eine andere Person strafend, berichtend, ankündigend das Spiel zu Ende führte. Die „Amymone“ hatte vielleicht, nach einem etwas jüngeren Brunnenbild zu schließen, einen stärkeren szenischen

Rahmen. Dagegen stellt sich der Ziehbrunnen zum Grabhügel der „Orakelsucher“ und Grabzerstörer“; wie dieser wird er die Mitte der Orchestra eingenommen haben, wird er im Kreis umtanzt worden sein.

Es muß festgestellt werden, daß dieses Satyrspiel in unserer Liste das erste ist, das auf eine Frauenrolle weist. Das mag Zufall sein; aber man wird auch mit der Möglichkeit rechnen müssen, daß die dem Phrynichos zugeschriebene Einführung weiblicher Rollen verhältnismäßig spät, am Ende des sechsten oder gar erst im fünften Jahrhundert erfolgte.

Der Überfall auf Iris

Von jetzt ab wird des öfteren eine Frau vom Chor der Silene belästigt. Gegen Amymone, Hera, Iris werden sie in Spielen und Bildern des zweiten Jahrzehnts zudringlich, andere Opfer folgen. Der Überfall auf die Götterbotin lag nahe; sie mußte täglich vom Olymp herabfliegen und von den Altären die fetten Schwanzstücke der Opfertiere einsammeln. Die von Brygos signierte Londoner Schale (E 66; **Abb. 76**; Furtw.-Reichh. Taf. 47) läßt die Götterbotin in einem Heiligtum des Dionysos (mit Altar und Vorsängerpodium) ihres Amtes walten. Die Silene, die ihr aufgelauert haben und auf sie eindringen, werden von dem Herrn des Heiligtums und des Spielfestes schließlich zurechtgewiesen worden sein.

Das weist wohl auf zwei Schauspieler, auf eine regelrechte Befreiung der Götterbotin durch Dionysos. Daß wir uns jetzt, in den achtziger Jahren, nicht mehr im Rahmen der Frühform bewegen, zeigt vor allem unwiderleglich das andere Außenbild derselben Schale (**Abb. 77**):

Hera auf dem Ida

Wir sehen drei Szenen zusammengezogen und gewinnen Einblick in die dramatische Szenenfolge. Hermes hat Hera in die Waldeinsamkeit geführt, offenbar in alter Weise auf den Berg Ida zum Urteil des Paris. Alleingelassen, wird die Himmelsgöttin hier vom Chor der Silene überfallen. Ihr gehaßter Stiefsohn erscheint und befreit sie mit Polizeigewalt. In dem sehr anschaulich vorgeführten Satyrspiel des zweiten Jahrzehnts müssen zu

Anfang, besonders aber am Schluß zwei Schauspieler aufgetreten sein. Die Schale ist das erste vollgültige Zeugnis für die Überwindung der Frühform, und es bleibt zu fragen, ob ihr die große dramatische Neuerung weit vorausliegt.

Die Silene am Laufbrunnen

Später, im dritten Jahrzehnt sind die Bildchen einer rotfigurigen Berliner Pelike (2173; **Abb. 78**) gemalt, die zusammen eine Satyrspielszene ergeben. Ein Silen läuft auf ein Brunnenhaus zu, in dem Löwenköpfe ihr Wasser auf untergestellte Krüge herabspeien. Ein Mädchen naht dem Quellhaus. Dies könnte Amymone sein, das Brunnenhaus der Schauplatz des aischy-leischen Satyrspiels. Man wird nach dem großen Altaraufbau der „Schutzflehenden“ und den vorauszusetzenden Palastfassaden der folgenden Dramen im Schlußstück gewiß eine etwas reichere Szenerie als eine Quelle oder einen Ziehbrunnen erwarten, ein kleines Quellhaus mag für dieses Satyrspiel am Rand der Orchestra errichtet worden sein. In diesem Spiel sprach Poseidon mit Amymone, der zweite Schauspieler ist also bezeugt wie auch für die vermutlich zugehörige Danaidentrilogie. So ist die Möglichkeit nicht von der Hand zu weisen, daß das Berliner Bildchen dort Gesehenes nach einiger Zeit in freier Weise wiederspiegelt.

So kommen wir mit Iris, Hera und Amymone deutlich über den Rahmen der Frühzeit-Satyrspiele hinaus, der Schlußpunkt der alten Form ist gefunden. Es erübrigt nur noch, zweier schwarzfiguriger Lekythenbilder zu gedenken, die vielleicht mancher gern mit der alten Zeit verbinden möchte.

Kore und die Ackerknechte

Aus einer Pariser Lekythos (**Abb. 79**; *Bibl. nat.* 298; *C. V. Taf. 84 f.* = *Sitz.-Ber Bayer. Akad. d. Wiss.* 1937 Heft 1 S. 11, *Abb. 5.*) ist ein Satyrspiel erschlossen worden, in dem die Silene als Knechte des Königs von Eleusis den Acker bearbeiten, als die Herrin der Unterwelt dem Boden entsteigt; sie wird vom König empfangen. Das Stück enthält zwei neue zukunftsreiche Motive: die Knechtschaft der Silene, die am Schluß des Stückes, etwa durch Dionysos, aufzuheben war; und das Auftauchen einer

Gestalt aus der Versenkung. Man darf die dazu nötigen Her-richtungen des Bodens vielleicht zusammenbringen mit einer Neugestaltung des Spielplatzes nach dem Persersturm, bei der die Orchestra stark verkleinert und der Chor eingeschränkt wurde. In diese Zeit weist wohl auch die Gefäßform und der Bildcharakter der Lekythos.

Die tropische Insel

Unweit von der Pariser Lekythos wird die Athener mit der Folterung einer nackten Frau (Abb. 80; Ath. Mitt. 1891 Taf. 9 und 1927 S. 230 ff.; Haspels S. 170 Taf. 49 f.) entstanden sein. In dem vermuteten Satyrspiel waren die Silene auf eine völlig einsame tropische Insel verschlagen, wo sie schwer unter Nymphenmangel zu leiden hatten. Ein dort landender Schiffskapitän mußte den Unholden ein an Bord befindliches Barbarenweib preisgeben, um seine Frauen vor den Attacken der Silene zu retten. Zum Schluß mußte der Kapitän oder Dionysos die Silene aus ihrer Inselhaft erlösen. Das Stück konnte zur Not mit einem Schauspieler und einer Puppe auskommen; wahrscheinlicher ist, daß es von den dramatischen Möglichkeiten seiner Zeit Gebrauch machte und zwar mit Hilfe des alten Silens. Die freiere Loslösung des Chorführers, die um 490 zur Einführung des zweiten Schauspielers drängte, hatte offenbar auch den Boden vorbereitet für eine andere, vom späteren Satyrspiel reich ausgenutzte Neuerung: einer der beiden Schauspieler, später einer der drei Schauspieler, konnte mit der Rolle des dem Chor frei gegenüberstehenden Vater-Silens, des Papposilens bedacht werden. Der besondere Silen, der auf der Rückseite der Athener Lekythos, unbeteiligt am wüsten Treiben der anderen, sich auf seinen Stock lehnt, ist offenbar der früheste kenntliche Silensvater; ein Vorläufer des Chorführers des „dritten Heraklesgelages“ (S. 96, Abb. 61); ein Vorläufer auch der zottigen Papposilene, die gegen die Jahrhundertmitte in ihrer besonderen Tracht kanonisch werden.

Die neue Kindschaft der dem alten Vater unterstellten Silene erschüttert aber weder ihre Glatzköpfigkeit noch ihre Vollbärtigkeit. Das Erbe der Frühform wurde bewahrt. Das zeigen die Lekythos und die späteren Bilder, zeigt vor allem auch der Spott der Kyllene in den „Ichneuten“ (357 ff.). Der Silensvater hatte

es am Ende der vorigen Szene (197 ff.) mit der Angst bekommen, zwar noch die Nymphe mit einem Solotanz (auf dem Chorführerpodium, siehe S. 57 und 83) herausgetrampelt, bei ihrem Erscheinen aber das Weite gesucht. Kyllene steht offenbar seinen Kindern gegenüber, wenn sie den „jungen Mann mit Bocksbart und Glatze“ verhöhnt. Nur so erhält ihr Ausspruch seinen Sinn. Die bewahrende Art des Satyrspiels äußert sich in diesem Beibehalten des alten Aussehens des Chors, und hat sich gewiß im fünften Jahrhundert noch in manchem anderen Zug geäußert.

III.

Der Rundgang durch die Galerie der frühen Satyrspielbilder kann uns über den völligen Verlust aller Stücke nicht hinweghelfen, aber er hat doch erfreulichen Gewinn gebracht, Einblick in die Themen und ihre Abfolge, in das Szenische und die Tanzart, in die Entwicklung des dramatischen Aufbaus. Können wir von diesem Spiel auf die größere Schwester, die Tragodia Schlüsse ziehen?

Bei dem sehr verschiedenen Grundcharakter der beiden Dramengattungen ist es völlig klar, daß dies nur mit großer Vorsicht geschehen kann. Aber einiges wird doch deutlicher. So wird man angesichts des sinnvollen Ablaufs der Entwicklung von 520–490 der Tragödie kaum eine lange Frühgeschichte zuerkennen, in der sie dieselben Stufen vierzig Jahre früher durchlaufen hätte. Die angebliche Begegnung Solons mit der Frühform des Dramas wird noch unglaublicher als sie war, und das Thespis-Jahr 534 bewährt sich als die Entstehungszeit der Form. Auch die Vermutung, daß die ersten Tragödien dionysische Stoffe und den Gott als Schauspieler zeigten, erhält durch das Satyrspiel Gewicht, das gleichsam dieses früheste Stadium wieder aufzunehmen, seine unterbrochene Tradition fortzuführen hatte. Die Allmacht des Chors, die schließliche Verdichtung des Chorführers, der Übergang zum Rollenwechsel und zu Frauenrollen, der Ausbau der Szenenfolgen, der szenische Rahmen wird sich hier und dort entsprochen haben, zumal die Frühzeit das Satyrspiel noch nicht in die zweite Stelle gerückt zu haben scheint. So hat ja wohl auch die ganze Frühzeit den großen Chor in der großen

Orchestra auftreten lassen, nur die nötigen Versatzstücke in der Orchestra und die Schauspielerbude am Rand, aber noch keine eigentlichen Hintergründe gekannt. Die Sagen, die diese frühe Tragödie verkündete, müssen vor allem vom Chor, erst in zweiter Linie vom Schauspieler getragen gewesen sein. Schicksale einer Personengruppe, Erlebnisse der Bürgerschaft oder einer anderen Gemeinschaft müssen bei der Stoffwahl oder bei der Umformung der Sage stark im Vordergrund gestanden sein.

Und darüber hinaus: die strengere und die leichtere Schwester müssen in jener Zeit auch tiefere Verwandtschaft in ihren Zügen getragen haben. So verschieden ihre Aufgabe, bald auch ihre Rangstufe war, beide, Tragödie und Satyrspiel, waren doch Kinder derselben festlich heiteren Spätzeit des sechsten Jahrhunderts, die allem Ding seine dumpfe Schwere nahm, über alles den Zauber einer Stimmung, den Lichtschein einer Märchenwelt ergoß. In diesem Lichtschein stehen die frühen Satyrspielbilder, standen die Satyrspiele, standen gewiß auch die Tragödien der Frühform. Erst als diese Form überwunden wurde, trennten sich die Wege entschiedener. Die Tragödie wurde in ein neues, schweres Halbdunkel gestellt, das Satyrspiel trägt den Lichtschein jener Zauberjahre in die kommenden Zeiten.



1



2



3



4



5



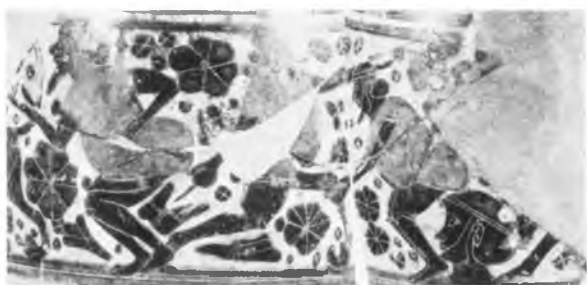
6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



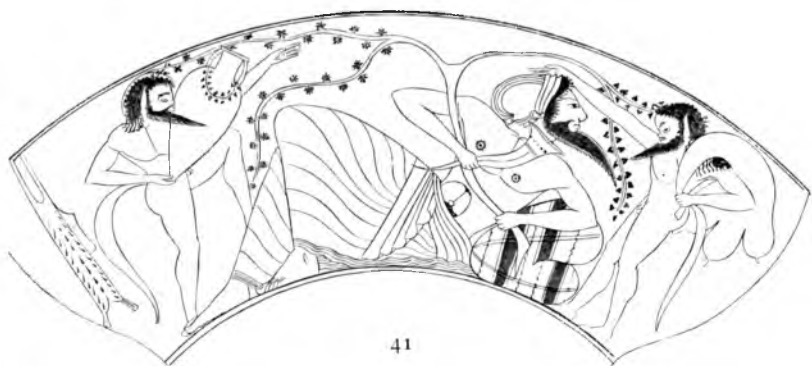
38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49



50



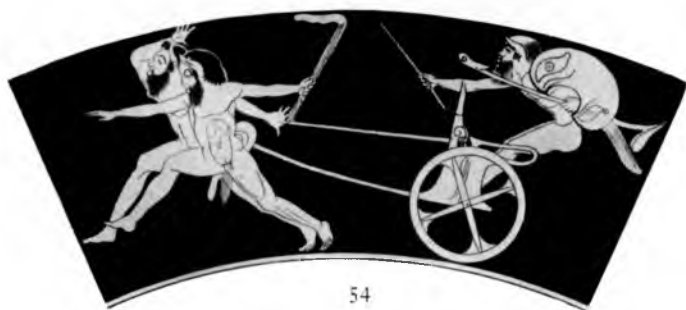
51



52



53



54



55



56



57



58



59



60



61



62



63



64



65



66



67



68



69



70



71



72



73



74



75



76



77



78



79



80

