

Luise Seemann

Transformation eines Apollon-Marsyas-Bildes

Rezeption der Antike

Herausgegeben von

Klaus Freitag

Jörg Fündling

Penelope Goodman

Martin Lindner

Susanna Phillippo

Martina Treu

Band 7

Luise Seemann

Transformation eines Apollon-Marsyas-Bildes

Vom Marsyas-Maler über Jacques-Louis David,
Wilhelm Tischbein und Franz Catel bis zu
den Brüdern Mollica

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von

Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein

mobile

*Gesellschaft der Freunde
von Möbel- und Raumkunst e.V.*

GEFÖRDERT DURCH

oldenburgische



landschaft

MIT MITTELN

DER REGIONALBANKEN

ORCID – ID: 0000-001-6025-6292

wbg Academic ist ein Imprint der Verlag Herder GmbH

© Verlag Herder GmbH, Freiburg im Breisgau 2024

Alle Rechte vorbehalten

www.herder.de

Satz und E-Book: Arnold & Domnick GbR, Leipzig

Umschlaggestaltung: Verlag Herder

Umschlagsabbildung © Ella_Ca / shutterstock

Printed in Germany

ISBN Print: 978-3-534-64004-1

ISBN E-Book (PDF): 978-3-534-64047-8

Inhalt

Dank	9
Rezeption der Antike	11
1 Vorwort	13
1.1 Einführung in die Thematik	13
1.2 Forschungsgeschichte	15
Athen 5. und 4. Jh. v. Chr.	17
2 Antike Vasen mit Apollon und Marsyas	19
2.1 Keramik als Objekt des gesellschaftlichen Diskurses und der eschatologischen Grenzüberschreitung	19
2.2 Versionen des Apollon-Marsyas-Mythos.	20
2.3 Ikonographie und Bildstruktur in der attischen Vasenmalerei des 5. Jh. v. Chr.	23
2.4 Hintergründe der Apollon-Marsyas-Bilder des 5. Jh. v. Chr..	33
2.5 Der besiegte Marsyas in Vasenbildern vom Anfang des 4. Jh. v. Chr.	44
2.6 Phrygische Mythenversion: Die Pelike in St. Petersburg (Mitte 4. Jh. v. Chr.)	48
2.7 Attische Mythenversion: Der Hamilton-Glockenkrater (Mitte 4. Jh. v. Chr.)	55
Neapel 1779 und 1795	59
3 Frühe Rezeption des Hamilton-Glockenkraters.	61
3.1 Die Vorgeschichte in Neapel	61
3.2 Das Vorbild von Jacques-Louis Davids <i>Paris</i> (1779?)	64
3.3 Tischbeins Kupferstich (1795).	71
3.4 Italinskys Kommentar zu Tischbeins Stich	73

Potsdam 1802–1804	77
4 Die Stuckarbeiten der Brüder Catel für das Preußische Königspaar	79
4.1 Zwei Volutenkratere aus dem Königlichen Palais im Neuen Pavillon	79
4.2 Die Catelschen Stuckvasen im Etrurischen Kabinett des Potsdamer Stadtschlosses	91
4.3 Die musivischen Paneele und die Deckenbilder im Etrurischen Kabinett	114
4.4 Die Paradekammern – eine apollinische Suite	135
4.5 Das Bildprogramm des Etrurischen Kabinetts und seiner Stuckvasen im historischen Kontext	138
4.6 Krieg und Frieden – Der Apoll vom Belvedere contra Apollon Kitharodos	144
4.7 Im Gegensatz zu Potsdam: Apollon im Weimarer Schloss	149
Eutin / Oldenburg 1820	153
5 Tischbeins Interpretation des Apollon-Marsyas-Bildes	155
5.1 Das Idyllen-Projekt	155
5.2 Die Federzeichnung in Weimar und das Ölgemälde der Idylle 4 (1819 oder früher)	158
5.3 Raumgestaltung: das Idyllenzimmer	163
5.4 Das Programm: Tischbeins Kommentar	168
5.5 Idyllentheorie um 1800 und Tischbeins Romantisieren	182
Neapel um 1870	185
6 Der Volutenkrater aus der Manufaktur Mollica	187
6.1 Keramikproduktion nach antiken Vorbildern im 18. und 19. Jh. in Neapel	187
6.2 Paris und Helena: Der Mollica-Volutenkrater und sein Pendant	190
Zusammenfassung	201
Abstract	207
Anhang	211
I Literatur	211
II Katalog	234
III Katalog der Apollon-Marsyas-Wettkampf-Vasen	239

IV	Zeittafel241
V	Liste der Szenen im Etrurischen Kabinett (nach den <i>Engravings</i>).	243
VI	Die Decken- und die Fensternischen-Bilder des Etrurischen Kabinetts	245
VII	Fotografien des Etrurischen Kabinetts chronologisch mit Diskussion der Datierungen	250
VIII	Fotografien des Etrurischen Kabinetts nach Archiven	252
IX	Fotografien der Blauen und Gelben Paradekammer der SPSG	254
X	Abbildungsnachweise	255

Volker Michael Strocka † gewidmet

Dank

Mein Dank gilt den Kollegen, die mich durch Hinweise und Fotobeschaffung unterstützt haben:

Sven Adelaide, Oldenburg
Sarah Applegate, Los Angeles
Katrin Bemann, Heidelberg
Christoph Clermont, Oldenburg
Joanna Day, Dublin
Sebastian Dohe, Weimar
Alexandra Eckert, Göttingen
Matthias Forster, Potsdam
Thomas Fröhlich, Rom
Stefan Heinlein, Saarbrücken
Florent Heintz, London
Anna Heinze, Oldenburg,
Helmut Hühn, Jena
Saskia Hüneke, Potsdam
Silke Köhn, Beverungen-Wehrden
Katharina Krügel, Weimar
Silke Kiesant, Potsdam
Joachim Kuke, Potsdam
Manuela Laubenberger, Wien

Thomas Martin, Saarbrücken
Die Mitarbeiter des Royal Maritime
Museum, Greenwich
Jan Mende, Berlin
Hermann Mildener, Weimar
Astrid Mikoleietz, Zossen
Helmut Mojem, Marbach
Annette Otterbach, Marburg
Stefanie Rehm, Oldenburg
Hartmut Schiller, Bremen
Rüdiger Splitter, Kassel
Achim Stiegel, Berlin
Volker Michael Strocka, Freiburg
Ceri Sugg, Eton
Andreas Teltow, Berlin
Michael Thimann, Göttingen
Tanja Woebs, Bremen
Claudia Zachariae, Berlin
Evelyn Zimmermann, Potsdam

Luise Seemann
März 2022

Rezeption der Antike

Herausgegeben von Klaus Freitag, Jörg Fündling, Penelope Goodman, Martin Lindner, Susanna Philippo und Martina Treu

Nachwirkung, Resonanz, Weiterverarbeitung und Impulsfunktion antiker Phänomene stehen im Fokus der Reihe „Rezeption der Antike“. Dabei legt sie den Begriff der Antikenrezeption in der vollen Breite ihres Spektrums zugrunde, die sich im Dialog der klassischen Altertumswissenschaften und ihrer Nachbargebiete entwickelt hat. Auf diesem Weg will die Reihe zugleich Begegnung und Austausch mit jener wachsenden Zahl von Disziplinen vorantreiben, die sich dem Rezeptionsgeschehen anderer Zeiten und Fachgebiete verschrieben haben.

Neben der Neuaufnahme älterer Themen in späteren Abschnitten der Antike selbst steht hierbei gleichberechtigt das Betrachten nachantiker Zugriffe und Anverwandlungen – sei es als abgeschlossener historischer Vorgang oder als noch in der Gegenwart andauernde Entwicklung in Denkweisen und Diskursen. Ebenso sollen begriffs-, identitäts- und ideengeschichtliche Ansätze, der Griff zu antiker oder antikisierender ‚Sprache‘ in Text und Bild, aber auch Kern- und Versatzstücke populärer Antikebilder sowie Beiträge zur Geschichte der modernen Altertumswissenschaften und ihres Begriffs vom Forschungsgegenstand ihren Platz in der Reihe finden.

Diese offene Konzeption trägt der Idee Rechnung, dass ein komplexes und vielgestaltiges Phänomen, wie die Antike als historisch-kultureller Bezugspunkt es darstellt, nicht aus sich heraus verständlich wird und adäquat zu beschreiben ist: Der Weg dazu führt über eine Gesamtsicht der Vorlagen, Traditionslinien und Rezeptionskontexte quer durch die nachantiken Epochen.

1 Vorwort

1.1 Einführung in die Thematik

Im Oldenburger Schloss befindet sich, vom Herzog Peter Ludwig von Oldenburg in Auftrag gegeben, der so genannte Oldenburger Idyllenzyklus von 1819/20. Es handelt sich um dreiundvierzig kleine und ein größeres Gemälde des Malers Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829). Zentrales Bild (Abb. 47) (Kat. 6) des Idyllenzyklus, der „Schlüssel zum Ganzen“¹ ist nach Aussage seines Schöpfers, dasjenige des Kithara spielenden Apollon². Die Szene zeigt den musikalischen Wettkampf zwischen Apollon und Marsyas, der im Mythos für Marsyas tödlich endet. Was dieses Bild zwischen den harmlosen, romantischen Naturszenen der übrigen Bilder zu bedeuten hat, erschließt sich heute, wie aber auch zu Anfang des 19. Jh., nicht ohne Weiteres.

Tischbein, der seit 1808 als Hofmaler des Herzogs in dessen Sommerresidenz Eutin ansässig war, hatte zuvor viele Jahre in Italien gelebt und war zehn Jahre (1789–1799) Direktor der Königlichen Zeichenakademie (Real Accademia del Disegno) von Neapel gewesen. Er war daher mit antiker Kunst, die er in den Sammlungen Roms und Neapels studiert hatte, gut vertraut.

Für die Konzeption des zentralen Apollon-Gemäldes sparte sich Tischbein die Mühe eines eigenen Entwurfes und griff auf das Bild eines attischen Glockenkraters (Abb. 3) (Kat. 2) aus dem mittleren 4. Jh. v. Chr. zurück, das ihm als Kupferstich vorlag. Das Gefäß war ihm aus der Sammlung des William Hamilton, des britischen Gesandten in Neapel, bekannt, den Stich hatte er selbst angefertigt oder von einem seiner Schüler anfertigen lassen³. Denn Tischbein war 1790 von Hamilton beauftragt worden, für dessen zweite Sammlung antiker Vasen einen Katalog (4 Bände) herzustellen. Hamiltons Absicht war es, mit der *Collection of Engravings from Ancient Vases* Künstlern in ganz Europa die griechische Vasenmalerei zugänglich zu machen, die Lebenswelt der Antike zu vermit-

1 Reindl 1982, 16. 117. Anm. 37, nach Friedrich von Alten 1872, 276. 308 bzw. Brief von Tischbein an Alexander von Rennenkampff vom 2. März 1820. Es handelt sich um ein Ölgemälde auf Eichenholz, 42 × 33 cm.

2 Anscheinend ist dies auch konkret auf die Hängung zu beziehen, denn unter den Grazien im Mittelpunkt sollte das Apollonbild platziert werden: Reindl 1982, 115 Abb. 3. 117. Zum Zyklus insgesamt Dohe – Falk – Stamm 2017, 453–459 (S. Dohe).

3 Hamilton – Tischbein, Bd. 3, 1795, Taf. 5. Der Fundort ist nicht bekannt, aber wohl in Kambanien oder auf Sizilien.

teln, den Geschmack zu bilden und so den nach der Jahrhundertmitte begonnenen klassizistischen Stilwandel zu unterstützen, der durch die Entdeckungen von Pompeji und Herculaneum und die Schriften Johann Joachim Winckelmanns entfacht worden war.

Die vorliegende Studie verfolgt nicht nur die Rezeption des Vasenbildes und seinen Bedeutungswandel ab den späten 70er Jahren des 18. Jh. bis in die zweite Hälfte des 19. Jh., sondern blickt auch auf die ikonographische Genese des Apollon-Marsyas-Bildes im 5. und 4. Jh. v. Chr. Im zweiten Teil des Buches werden die ersten attischen Vasenbilder des Apollon-Marsyas-Wettkampf-Themas analysiert und ihr plötzliches Auftauchen um 440–430 v. Chr. in ihrem musikhistorischen und politischen Kontext innerhalb der Stadtgeschichte Athens mittels einer neuen These erläutert. Anschließend wird der ikonographische Umschwung der Bilder am Ende des 5. Jh. v. Chr. (bis in die Mitte des 4. Jh. v. Chr.), zu denen der spätklassische Glockenkrater (Abb. 3) (Kat. 2) und sein – mythologisch abweichendes – Vorbild, eine Pelike (Abb. 2) (Kat. 1) des Marsyas-Malers⁴, gehört, in den Blick genommen.

Der dritte Teil der Publikation widmet sich der Rezeption des Vasenbildes bei Jacques-Louis David, dem Tischbein-Stich und seinem Verständnis im späten 18. Jh. bei William Hamilton bzw. Andrej Italinsky.

Im Detail war eine Beurteilung, inwieweit Tischbein sich an das antike Vorbild gehalten hat, was und warum er etwas verändert hat, bisher schwer möglich, da der Aufenthaltsort der antiken Vase nicht bekannt und nur eine alte, undeutliche Aufnahme publiziert war.

Über Tischbeins Kupferstich – die Vase war nach England gelangt – adaptieren die Berliner Künstler Franz und Louis Catel in den Jahren 1802 bis 1804 den Bildentwurf des Glockenkraters und damit speziell das Thema Apollon als Kitharodos (Kitharaspieler, der zu seinem Spiel selbst singt) auf dreien ihrer technisch raffinierten Stuckvasen und in einem Stuckbild, die sie für das preußische Königshaus schufen. Von besonderer Bedeutung ist die Aufnahme des Apollon-Motivs in das Etrurische Kabinett des Potsdamer Stadtschlusses. Der spezifische zeitgeschichtliche und politische Hintergrund wird erstmals im vierten Teil dargelegt.

Eine genaue Untersuchung des Raumes war dadurch behindert, dass er vor der Zerstörung des Stadtschlusses 1945 nur in wenigen Aufnahmen dokumentiert wurde. Es gelang dennoch fast alle Vorlagen der Wandpaneele und Bodenvasen – alle sind ursprünglich Vasenbilder – zu identifizieren.

Aus dem reichen Motivschatz der antiken Vasenbilder schöpfte Tischbein fast fünf- und zwanzig Jahre nach dem Erscheinen des dritten Katalogbandes der Hamilton-Samm-

4 Der Maler bekam den modernen Hilfsnamen Marsyas-Maler nach dem Thema dieser Pelike.

lung 1795, als er längst Hofmaler des Herzogs von Oldenburg geworden war, indem er in drei Fällen im Jahre 1819/20 für den Idyllen-Auftrag antike Vasenbilder adaptierte⁵. Zu den Idyllen ist ein persönlicher Kommentar des Künstlers erhalten, der eine Metaebene eröffnet.

Tischbeins Beschäftigung mit dem Thema Apollon, das Verwenden von drei Vasenbildern für den Gemäldezyklus der Idyllen gründet selbstverständlich auf seinen künstlerischen Eindrücken, seinen literarischen Ambitionen und persönlichen Erfahrungen in Italien. Dazu gehörte auch das Nicht-Zustandekommen des von ihm zusammen mit Goethe erträumten Idyllenbuches, das er offensichtlich bis dahin noch immer nicht verschmerzt hatte.

Die sich wandelnde Darstellung und Deutung der Figuren des Apollon-Marsyas-Vasenbildes geht auch im Laufe des 19. Jh. weiter. Die Manufaktur Giovanni Mollica und Söhne in Neapel greift in den späten 60er oder 70er Jahren den Bildentwurf für einen modernen Volutenkrater auf, nicht ohne Veränderungen in der Bildkonzeption vorzunehmen und mittels einer zweiten zugehörigen Vase die Aussage erheblich zu verschieben.

Somit erschließt sich nicht nur der lange Weg eines Bildentwurfs und seiner formalen Wandlungen vor dem jeweiligen historischen Hintergrund, sondern auch der Umgangs mit einem immer wieder aktualisierten Mythos und der vorbildhaften Figur des Gottes Apollon, die gerade in der Zeit um 1800 reflektiert wurde.

1.2 Forschungsgeschichte

Anfang des 21. Jh. erfuhr das Thema der Anfänge der Vasenforschung und ihrer Auswirkung auf die Kunst des Klassizismus im späten 18. und im 19. Jh. unter Archäologen ein starkes Interesse. Das Wiederaufgreifen der Formen und Motive antiker Vasen mittels Katalogwerken sowohl durch Prunkvasen und Keramik-Service veranschaulichte eine Reihe von Ausstellungen⁶. Speziell die Details der Reproduktionen antiker Vasen durch

-
- 5 Reindl 1982, Nr. 4, 42 und 43. Tischbein in einem Brief vom 15. 4. 1818 an Alexander von Rennenkampff: Reindl, 1982, 106: „Hier ist nun alles angebracht, was ich Zartes und Gefälliges in Kunst und Natur sah, und das, was mir die Dichter gaben, Herculaneum und die Logen des Raffael.“ Die Vasen werden nicht explizit erwähnt. Darüber hinaus hat er auch Vorbilder aus der antiken Skulptur und Wandmalerei verarbeitet. Bezeichnend ist es, dass Tischbein Goethe keine Vorzeichnungen von diesen drei Idyllenbildern schickte, denn ihnen fehlte natürlich Originalität bzw. da für diese drei schon Stiche vorhanden waren, bedurfte es keiner Vorzeichnungen.
- 6 Flashar 1999. Rouillard – Verbanck – Piérard 2003. Walker 2004. Cain 2004. Reinsberg – Deoudi 2006. Pawlizky 2009. Zu den Anfängen des Sammelns und Erforschens: Schmidt – Steinhart

Tischbein untersuchte bisher nur Stefan Schmidt⁷. Umfassend bearbeitet wurde dieses Thema bisher nie, da der große und verstreute Tischbein-Nachlass bis heute nicht wissenschaftlich aufgearbeitet ist.

Die im Folgenden zusammengetragenen Erkenntnisse stützen sich auf diese und andere Vorarbeiten einer Reihe von Archäologen und Kunsthistorikern⁸.

2014.

⁷ Schmidt 2005, 32–35.

⁸ Adolf Furtwängler hat zuerst die Verwandtschaft zwischen der Pelike und dem Glockenkrater beschrieben. Erika Wünsche, die sich mit den Idyllen als Ensemble und ihrer Hängung beschäftigte, erkannte 1956, dass Idylle 4 auf ein Vasenbild zurückgeht und es sich bei der sitzenden Figur im Vordergrund um Marsyas handelt; sie hielt dies aber nur in einer Anmerkung des Anhangs fest und scheint den Glockenkrater nicht gekannt zu haben. Katharina Kulke trug in ihrem zweiten Aufsatz zum Etrurischen Kabinett von 2003 vor, dass es sich bei den Szenen der Oberzone um Adaptionen aus Tischbeins Katalog handele, und an der Decke Figuren aus d'Hancarvilles Katalog der ersten Hamilton-Vasensammlung vorkamen. Sie identifizierte bereits einige Figuren bzw. Vasenbilder. Anja Klöckner beschrieb z. T. die Veränderungen zwischen dem Vasenbild und Tischbeins als auch Inghiramis Kupferstich, hatte aber wohl kein aktuelles Foto des Kraters zur Verfügung und kannte noch nicht die Federzeichnung in Weimar. Sie ging erstmals auf den literarischen Hintergrund ein und hat das Verdienst, die Vase der Manufaktur Mollica vorgestellt zu haben.

Athen 5. und 4. Jh. v. Chr.

2 Antike Vasen mit Apollon und Marsyas

2.1 Keramik als Objekt des gesellschaftlichen Diskurses und der eschatologischen Grenzüberschreitung

Mit der Übernahme der Sitte des Symposions aus Phönizien in Griechenland im 7. Jh. v. Chr. entwickelt sich ein großes Spektrum von Gefäßformen zum Verwahren, Mischen, Ausschütten und Trinken von Wein⁹. Dass das Symposion weit mehr als ein bloßes Trinkgelage gewesen ist, sondern im religiösen als auch sozialen Sinne eine große Bedeutung hatte, spiegelt sich sowohl in den Vasenbildern als auch in der Verwendung der Gefäße. Bei Diskussionen, Gesängen und Trinkspielen während des Symposions demonstrierten die männlichen Teilnehmer, die der aristokratischen Oberschicht angehörten, ihren gesellschaftlichen Rang, rhetorische Kompetenz, geistige Regsamkeit und Bildung oder auch nur ihre Männlichkeit. Die Zusammenkunft bot Gelegenheit zum politischen Austausch, zur Entspannung und zur Stärkung des Gruppenzusammenhalts. Sie war auch die Bühne, auf der Dichtung präsentiert und reflektiert werden konnte. Das Vortragen von Mythen weckte die Auseinandersetzung mit den Grundbedingungen und Problemen des Lebens¹⁰.

Die für das Weintrinken dabei vom Anfang des 6. bis zum Ende des 4. Jh. v. Chr. verwendete aufwändig bemalte attische Keramik ist somit auch weit mehr als ein Handwerksprodukt oder prestigeträchtiges Luxusgut für den Haushalt¹¹. Das Gefäß an sich dient nicht nur ganz praktisch dem Weingenuss des Symposiasten, sondern auch dem Opfer, welches beim Symposion und bei anderen Festen stets ausgeführt wurde. Damit pflegte man den Kontakt zu den Göttern und zeigte Frömmigkeit. Die Keramik und ihr Inhalt, Wein oder auch Speisen, stellten eine Beziehung zwischen den Gebenden und den Nehmenden, den Menschen und den Göttern im Sinne des *do ut des* her. Sie ermöglichte die unüberwindliche Grenze zwischen Mensch und Gott zumindest symbolisch zu

9 Matthäus 1999/2000, 41–64.

10 Schäfer 1997. Lang-Auinger – Trinkl 2021, 13–20.

11 Die Funktion bemalter Keramik wird bis heute unterschiedlich beurteilt: Fless 2002, 4–8, bes. Anm. 12. 13.

überschreiten¹², denn Weinkonsum, Tanz und Rausch bewirkte Ekstase, das Aus-sich-Heraustreten und erlaubte den *Enthusiasmós* (von en theo, wörtlich: in Gott), die Verschmelzung mit dem Weingott Dionysos¹³.

Gefäße unterstützten auch die Bindung an die Ahnen, denn eine weitere ihrer Funktionen war es, dem Opfer am Grab und als Grabbeigabe zu dienen. Die Grabbeigabe ist eine Zuwendung der Hinterbliebenen, ermöglicht zudem dem Verstorbenen im Jenseits ein ewiges Symposion¹⁴. Das galt umso mehr, als der gespendete Wein für Lebenskraft und Unsterblichkeit stand. Die Thematik von Tod und Vergänglichkeit ist denn auch vielen attischen Vasenbildern mehr oder weniger offensichtlich immanent.

Die im Folgenden erwähnten Gefäße haben fast alle die Form des Kraters (in den Unterformen Voluten-, Kelch- oder Glockenkrater). Diese größte Gefäßform der Symposionskeramik, die dem Mischen von Wein und Wasser diente, bot auf dem Gefäßbauch ausreichend Platz für figurative, erzählende Szenen. Wenn dies im Einzelnen auch nicht immer bekannt ist, so stammt diese Keramik, die in großen Mengen nach Italien exportiert wurde, fast immer aus Gräbern.

Die Mythenbilder auf den Gefäßen unterstützten und aktualisierten offensichtlich als *Exempla* den gesellschaftlichen Diskurs und die Bewältigung menschlicher Konflikte. Der Trojanische Krieg auf vielen Symposionsgefäßen etwa ist Sinnbild jeden Krieges schlechthin.

In den Bildern wird häufig mit der symbolischen Bedeutung ihrer Elemente bzw. mit mehreren Bedeutungsebenen gespielt. In jedem Falle wurden in den häufig mythischen Bildern Wert- und religiöse Vorstellungen verbreitet¹⁵, aber natürlich auch die reale Lebenswelt gespiegelt.

2.2 Versionen des Apollon-Marsyas-Mythos

Der Mythos des Satyrs Marsyas, der durch Athena in den Besitz von Auloi gelangt, Apollon zum Wettstreit herausfordert, verliert, die Haut abgezogen bekommt und schließlich zum Flussgott wird, wurde nicht nur in den literarischen Quellen vom 5. Jh. v. Chr. bis

12 Hoffmann 1980. Hoffmann 1988.

13 Wetzig 2013, 56–58. Schlesier – Schwarzmaier 2008, bes. 18–41.

14 Effenberger 1972, 130. 138. 151 f. 162.

15 Hoffmann 1980, 127–154.

in die Spätantike immer wieder erwähnt, sondern hat auch in der Bildenden Kunst der Antike und Neuzeit einen reichen Niederschlag gefunden¹⁶.

Die ausführlichste Version des Mythos, die zugleich mit den Darstellungen anderer antiker Schriftsteller die meisten Übereinstimmungen hat, ist diejenige in (Pseudo-) Hyginus' (2. Jh. n. Chr.) Fabeln 165, 4, 57:

„Minerva soll als erste eine Flöte aus einem Hirschknochen gefertigt haben und zum Mahl der Götter gekommen sein, um zu spielen. Juno und Venus lachten sie aus, weil sie blau wurde und ihre Backen aufblies. Weil sie hässlich ausgesehen hatte und beim Spiel verspottet worden war, ging sie in den Wald Ida zu einer Quelle. Dort betrachtete sie sich beim Flöten im Wasser und sah sich zu Recht verspottet. Daher warf sie die Flöte weg und sprach die Verwünschung aus, dass wer sie aufhebe, schwer bestraft werden solle. Der Hirt Marsyas, (ein Sohn des Oiagros,) ein Satyr, fand die Flöte. Durch ständiges Üben brachte er von Tag zu Tag einen süßeren Klang hervor, so daß er Apollo zum Wettstreit mit seinem Kitharaspield herausforderte. Als Apollo gekommen war, nahmen sie die Musen zu Schiedsrichterinnen. Marsyas schien bereits als Sieger aus dem Wettkampf hervorzugehen, da drehte Apollo die Kithara um, und der Klang war derselbe. Dies konnte Marsyas mit der Flöte nicht tun. Deshalb band Apollo den besiegten Marsyas an einen Baum und übergab ihn einem Skythen, der ihm gliederweise die Haut abzog. Den übrigen Körper übergab er seinem Schüler Olympos zum Begräbnis. Nach seinem Blut hat der Fluss Marsyas seinen Namen bekommen¹⁷.“

Allerdings ist zu bedenken, dass der Mythos zur Zeit des Hyginus bereits eine wohl mehr als fünfhundertjährige Entwicklungsgeschichte hinter sich hatte und in den Details – wie üblich – immer wieder anders erzählt wurde¹⁸. Eine erhebliche abweichende Version bot der in der ersten Hälfte des 1. Jh. v. Chr. lebende griechische Geschichtsschreiber Diodor in seiner *Bibliotheké historiké* (3, 58, 1–59,6):

58,1) „Nach der Erzählung der Einwohner nämlich herrschte über Phrygien ein König namens Meon. Aus seiner Ehe mit Dindyme ging ein Kind weiblichen Geschlechts hervor. Aber da er es nicht aufziehen wollte, setzte er es auf einem Berg namens Kybelos aus.

16 LIMC VI (1992) 367–378 s. v. Marsyas I (A. Weis). Seemann 2006, 13–19. 162–164; zuletzt Arnold 2018.

17 Übersetzung Franz-Peter Wirth.

18 Der erste Teil, in dem Athena erst die Auloi oder zumindest eine Melodie erfindet und dann das Instrument angeekelt wegwirft, hat ursprünglich nicht zu dem aus Phrygien stammenden Mythos dazugehört: Seemann 2009, 1–18.

Dort nun boten durch göttliche Fügung Panther und andere Tiere von besonderer Stärke dem Kinde die Brust und ernährten es auf diese Weise. 2) Frauen, die in der Nähe Vieh hüteten, entdeckten es; verwundert über ein solches Schicksal nahmen sie den Säugling mit sich und nannten das Kind Kybele nach dem Orte. Das Mädchen wuchs heran, durch Schönheit und Verstand ausgezeichnet, und seine Klugheit erregte Verwunderung. Denn Kybele soll es gewesen sein, die die Syrinx aus mehreren Rohren ersann und auch Zimbeln und Tympanon zu Scherz und Reigenspiel erfand. Dazu lehrte sie Sühneriten gegen Krankheit von Vieh und kleinen Kindern.

3) Und als durch ihre Zaubersprüche die Säuglinge geheilt wurden, indem sie diese meist auf den Arm nahm, wurde sie wegen der Mühe, die sie sich bei all dem gab, und ihrer Sorgsamkeit Mutter der Berge genannt. In Freundschaft verkehrte sie sehr viel mit dem Phryger Marsyas, einem Manne von bewunderungswürdig klugem Verstand, wofür man die Tatsache anführt, dass er die Töne der vielrohrigen Syrinx nachzuahmen vermochte und das ganze Tonsystem auf die Flöte übertrug. Als Zeichen seiner Weisheit aber gilt, dass er bis zu seinem Tode auf den Genuss körperlicher Liebe verzichtete.

4) Kybele verliebte sich, als sie in die Blüte ihrer Jahre kam, in einen Jüngling aus dem Lande namens Atthis, später Papa genannt. Sie traf heimlich mit ihm zusammen und wurde von ihm schwanger. Um die gleiche Zeit aber ereignete es sich, dass auch die Eltern erkannten, wer sie war.

59,1) Man führte sie darauf zum königlichen Palast zurück, wo sie der Vater als Jungfrau aufnahm. Als er aber ihre Vergehen erkannt hatte, da tötete er ihre Zieheltern und auch Atthis und ließ ihre Leichen unbestattet auf die Erde werfen. Aus Liebe zu dem jungen Mann und zu den Pflegeeltern sei Kybele daraufhin wahnsinnig geworden. Schreiend unter Paukenschlag und mit aufgelösten Haaren durchzog sie einsam die Gegend, Marsyas aus Mitleid mit ihrem Schicksal folgte ihr freiwillig und irrte aus alter Freundschaft mit ihr zusammen umher.

2) So kamen sie zu Dionysos nach Nysa und trafen dort auch Apollon, der wegen seiner Kithara großes Ansehen genoss. Diese hatte zwar Hermes erfunden, wie es heißt, Apollon aber war der erste, der sie richtig zu spielen verstand. Marsyas nun ließ sich mit Apollon auf einen Wettkampf ihrer Fertigkeiten ein, wobei man die Nysier zu Kampfrichtern bestimmte. Als erster spielte Apollon vor, und zwar ohne zu singen; dann hob Marsyas mit seiner Flöte an und brachte die Gastgeber zum Erstaunen: Mit seiner Musik schien er den Vorgänger weit in den Schatten zu stellen. 3) Da sie aber ausgemacht hatten, im Wechsel den Richtern ihre Kunst zu zeigen, begann nun Apollon zum zweiten Male, und zwar jetzt mit einem Gesang, der zur Zitherbegleitung passte, und erntete diesmal mehr Zustimmung als vorher Marsyas mit seinem Flötenspiel. Der war verärgert und belehrte seine Zuhörer, er sei zu Unrecht auf den zweiten Platz verwiesen worden. Denn es gehe doch um eine Kunstfertigkeit, nicht aber um Gesang. Dementsprechend habe man

daher Harmonie und Melodie von Flöte und Kithara zu beurteilen, und es sei einfach ungerecht, wie Apollon zwei verschiedene Künste einer einzigen entgegenzuhalten. 4) Ihm soll Apollon geantwortet haben, Marsyas habe ihm durchaus nichts voraus, denn er tue doch etwas ganz Ähnliches wie er selbst, wenn er in eine Röhre blase. Entweder nämlich müsse es jedem freistehen, beides miteinander zu verbinden, oder keiner von beiden dürfe bei seinen Darbietungen den Mund verwenden, sondern müsse allein mit den Händen seine Fähigkeiten beweisen.

5) Die Zuhörer fanden, was Apollon sage, habe mehr für sich, und daher müssten die Künstler nochmals ihre Proben ablegen. Marsyas unterlag, Apollon aber, durch den Zank in übermäßige Wut geraten, zog dem unterlegenen Gegner lebendig die Haut ab; schnell freilich kam die Reue über ihn, und voll Zorn über die eigene Tat nahm er die Kithara, zerriss die Saiten und zerstörte so die entdeckte Harmonie. Diese wurde später in ihren Teilen wieder aufgefunden, und zwar die Mese von den Musen, der Lichnos von Linos, Hypate und Parhypate durch Orpheus und Thamyras.

6) Apollon aber soll Kithara und Flöte in der Höhle des Dionysos niedergelegt haben und von Liebe zu Kybele ergriffen, mit dieser zusammen bis zu den Hyperboreern umhergeirrt sein. 7) Als aber in Phrygien eine Seuche die Menschen befiel, das Land keine Früchte mehr hervorbrachte und die Menschen Gott fragten, wie sie von diesen Übeln los kämen, da befahl er ihnen, den Leichnam des Attis zu bestatten, Kybele aber als Göttin zu verehren.¹⁹

2.3 Ikonographie und Bildstruktur in der attischen Vasenmalerei des 5. Jh. v. Chr.

Um 460 v. Chr. wird der erste Teil des Mythos, das Fortwerfen der Auloi durch Athena im Beisein des Marsyas, in der antiken Kunst zunächst durch die berühmte Bronzegruppe des Bildhauers bzw. Bronze gießers Myron auf der Akropolis von Athen fassbar²⁰.

19 Übersetzung G. Wirth – O. Veh.

20 Der Oberkörper der vatikanischen Kopie des Marsyas ist in der straff gespannten Oberfläche, dem prägnant ausgearbeiteten, buckeligen Muskelbild und stilisierten Linien des Brustmuskels und der Lendenwulste direkt dem Aristogeiton vom Kapitol der Tyrannenmördergruppe des Kritios und Nesiotes von 477/6 v. Chr. vergleichbar (Daltrop – Bol, 1983 29–43, ein deutlicher Unterschied ist jedoch, dass Letzterer noch eine stilisierte Darstellung des Schamhaars mit Buckellocken aufweist, was der Satyr nicht mehr hat. Die frühklassische komplette Stilisierung des Kopf- und Schamhaars ist aufgegeben zugunsten einzelner, momentaner Elemente wie dem hoch gestauchten Haarbüschel über der Stirn und den nach hinten gewehten Strähnen rund um

Etwa zur gleichen Zeit hat der Dichter Melanippides von Melos den Dithyrambos *Marsyas* auf die Bühne gebracht²¹. Beide Kunstwerke reagieren auf die musiktheoretischen, pädagogischen und vermutlich auch politischen Diskurse der Zeit, was im Folgenden noch erläutert wird²².

Das Thema des Wettstreits zwischen Marsyas und Apollon, der zweite Teil des Mythos, erscheint erst in den 30er Jahren des 5. Jh. v. Chr. in der attischen Vasenmalerei, also mit einem Abstand von einer Generation²³.

Im Einzelnen sind schon die Bilder des 5. Jh. v. Chr. zu unterschiedlich, als dass man von einem gemeinsamen Vorbild ausgehen könnte. Dennoch gibt es eine verbindende Einheitlichkeit, was die auftretenden Personen betrifft. Untersucht man, wie im Folgenden dargelegt, diese Bilder in strukturaler Weise darauf, welche Personen auftreten, an welcher Position und mit welchen Haltungsmustern und Attributen, so ergeben sich Aufschlüsse zu Inhalt und Entwicklung der Mythenerzählung.

Spielender Marsyas und lauschender Apollon

Unbedingt nötig für das Erkennen des Mythos durch den Betrachter sind nur Marsyas und Apollon und mindestens ein Instrument, nämlich die Auloi. Diese minimale Ver-

Stirn und Schläfen. Straffe Spannung der Muskulatur und Haut und starke Körperspannung sind wie zuvor vorhanden, aber die Bewegung ist jetzt kontrapostisch gelöst. In der Haarbehandlung und im Gesamteindruck ist der Marsyas den Riace-Bronzen äußerst nahe, während die Parthenonskulpturen (447–432 v. Chr.) deutlich eine weichere, weniger durchstrukturierte Körperoberfläche mit mehr Sfumato bei entspannterer Bewegung und natürlich-wirrem Fall der Haare aufweisen (s. z. B. der Jüngling 133 am Nordfries). Deshalb überzeugt eine späte Datierung der Myrongruppe auf 440 v. Chr., anscheinend in der Absicht die Vasenbilder als direkte Reaktion auf sie zu erklären, nicht. Vielmehr ist sie in die 60er Jahre oder in die frühen 50er Jahre des 5. Jh. v. Chr. zu datieren. Auf die politischen Implikationen des Mythos anlässlich der Auseinandersetzung zwischen Athen und Böotien wurde bereits mehrfach hingewiesen (zuletzt Seemann 2009, 3.6f.) Ob diese auch ein Anlass für die Aufstellung der Gruppe waren (etwa nach der Schlacht von Oinophytai 457 v. Chr., bei der Athen die Hegemonie über Böotien erreichte) oder doch ausschließlich die musikpädagogische Debatte, lässt sich nicht abschließend beurteilen.

21 Dass das Stück einer anderen Gattung als dem Dithyrambos zugehörig gewesen sein könnte, wie Heinemann 2016, Anm. 728 meinte, ist unwahrscheinlich, da Melanippides als Dithyrambendichter berühmt war und das Stück *Marsyas* aufgrund der Auloi-Thematik ideal geeignet war, die Neuerungen im Dithyrambos vorzuführen: Zimmermann 1992, 124–126. 129–132. Froning 1971, 35–36. Weyer 2011, 249.

22 Seemann 2009, 1–18.

23 Clairmont 1957, 164; nicht vor 435 v. Chr. Heinemann 2016, 304; um 430 v. Chr.

sion zeigt nur der Kelchkrater des Kleophon-Malers in Caltanisetta²⁴. Die Kontrahenten müssen einander zugewandt sein, sonst würde das Zuhören nicht deutlich.

Auf allen frühen Gefäßen sitzt Marsyas immer links im Bild nach rechts gerichtet und spielt auf den Auloi, während Apollon rechts davon meist stehend zuhört und einen Lorbeerstecken in der Hand hält²⁵. Nicht in allen Fällen hält der Gott sein Saiteninstrument in der anderen Hand²⁶. Der Eindruck, dass es sich deshalb gar nicht um einen Wettkampf handele, ist jedoch falsch²⁷. Die Wettkampfsituation wird meist entweder durch die Anwesenheit von Athena oder beim Pothos-Maler durch die der Musen deutlich. In den mythographischen Quellen werden sie als Schiedsrichter genannt²⁸. Außerdem erscheinen auf vier Vasen Dreifüße, der übliche Siegespreis bei Dithyramben-Wettbewerben²⁹.

Abgesehen von dem Krater in Caltanisetta lassen sich nach den Beifiguren drei Gruppen von Bildern unterscheiden: mit Artemis-Hekate und Hermes, zusätzlich mit Athena oder statt dieser mit Musen.

-
- 24 Beazley database 215160. Es handelt sich um die einzige der Vasen um 430 v. Chr., auf der Apollon bekleidet ist. Vgl. sehr ähnliche Haltungsschemata auf dem Orpheus-Krater in Berlin: Beazley database 216168.
- 25 Zwei Ausnahmen, wo Marsyas steht: Erbach: Beazley database 215391 u. Berlin F 2638: Froning 1971, Kat. 39. Den Glockenkrater in Ruvo (Beazley database 3373) kann man nicht zum Wettkampftema zählen. Nach dem typischen Zurückweichen des Marsyas mit hochgerissenem Arm ist hier die Szene der Aneignung der Auloi gemeint. Auf drei Vasen spielt Marsyas Kithara oder Lyra: Ruvo: Beazley database 215689, Syrakus ebd. 215692 und Heidelberg ebd. 215753. Angenommen wurde eine zweite Wettkampfrunde vor dem Hintergrund einer eigenständigen literarischen Version: Froning 1971, 31–36.
- 26 Bei 24 attischen Vasen fehlt ein Saiteninstrument nur in vier Fällen: Caltanisetta, Hillsborough, Athen 1442, Erbach und London E490; in sechs Fällen ist dies aufgrund des Erhaltungszustandes nicht zu beurteilen: Agora, Amsterdam, Frg. Oxford, Sarajewo und Kelchkrater Oxford; in vierzehn Fällen ist es vorhanden, nämlich in der Hand Apollons oder einer Muse oder am Boden liegend, s. Anhang III.
- 27 Heinemann 2016, 310–313.
- 28 Apul. flor. 3.1 ff. Von dieser ikonographischen Gruppe lassen sich die Gefäße des Pothos-Malers klar abtrennen, denn bei ihm taucht niemals Athena auf, sondern stattdessen Musen bzw. Moiren: Seemann 2006, 62–64.
- 29 Marbach (Cotta-Archiv, Inv. 184: Zeichnung von Tischbein, unpubliziert), Ruvo (Beazley database 21568), Hillsborough (ebd. 215701), Oxford (ebd. 3700) und Syrakus (ebd. 215692) B-Seite, falls es sich wirklich um das Marsyas-Thema handelt.

