HUDDILSTON

DIE

GRIECHISCHE TRAGÖDIE

IM LICHTE DER VASENMALEREI

FREIBURG I. BR.
FRIEDRICH ERNST FEHSENFELD
1900

J. H. HUDDILSTON,
PROFESSOR OF GREEK

WITH THE AUTHOR'S COMPLIMENTS

Medeiavase in der alten Pinakothek, München.

Massstab 1 : 9.

DIE

GRIECHISCHE TRAGÖDIE

IM

LICHTE DER VASENMALEREI

VON

JOHN H. HUDDILSTON

NEU DURCHGESEHENE AUSGABE

ÜBERSETZT VON

MARIA HENSE

MIT 29 ABBILDUNGEN

FREIBURG I. BR.
FRIEDRICH ERNST FEHSENFELD
1900

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart

SEINEM TEUEREN LEHRER

HERRN PROFESSOR DR. CARL RIEMENSCHNEIDER

IN DANKBARER VEREHRUNG ZUGEEIGNET

VOM VERFASSER.

Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν. ἃς γὰρ οἱ ζωγράφοι πράξεις ὡς γινομένας δεικνύουσι, ταύτας οἱ λόγοι γεγενημένας διηγοῦνται καὶ συγγράφουσιν.

PLVTARCH *De gloria Athen.* c. 3.

Nec mirum, si ista, quae tamen in aliquo posita sunt motu, tantum in animis valent, cum pictura, tacens opus et habitus semper eiusdem, sic in intimos penetret adfectus, ut ipsam vim dicendi nonnumquam superare videatur.

QVINTILIAN *Inst. or.* XI 3, 67.

Vorrede.

Obgleich es vorwiegend die Archäologen und Mythologen sind, welche sich ernstlich mit griechischen Vasen befassen, so giebt es doch in der Zahl derer, welche sich dem Studium der griechischen Litteratur widmen, noch so manchen, für den die Vasen einen bleibenden Wert behaupten müssen. Beziehen sie sich doch vielmals gerade auf die Sagen, welche uns Homer, Pindar, Aischylos und Euripides erzählen. Man kann auf den Vasen des vierten, fünften und sechsten Jahrhunderts v. Chr. Illustrationen zu nicht wenigen berühmten Werken der griechischen Poesie finden. Nun können die Gemälde auf den gemeinsamen Stamm legendarischer Erzählungen zurückgehen und also ihren Ursprung im Volksmunde haben: in solchen Fällen sind sie unabhängig von der geschriebenen Litteratur und verbreiten sich sozusagen parallel mit der Darstellung der Dichter, welche ihrerseits aus derselben Quelle schöpften. Solche Malereien sind wertvoll als Illustrationen der Mythen, ganz abgesehen von irgend welcher litterarischen Ueberlieferung derselben. Aber eine andere, vielleicht noch interessantere Gruppe verdankt ihren Ursprung irgend einer speziellen Dichtung. Diese Gemälde beanspruchen, sofern sie als direkt durch dich-

terische Werke angeregt zu betrachten sind, eine hervorragende Bedeutung für denjenigen, der den Dichter voll verstehen will.

Die erste Klasse von Malereien der letzteren Art beruht auf Homer und den kyklischen Dichtern. Nach der epischen Litteratur wurde das tragische Drama die führende Macht in der Weiterbildung der griechischen Legende und für die künstlerische Darstellung derselben. Doch auch hier wieder, wie bei den kyklischen Dichtern, ist man genötigt, Malereien zu interpretieren, die durch Werke inspiriert sind, welche auf uns entweder nur als blosse Titel oder in wenigen dürftigen Bruchstücken gelangt sind. Die Verknüpfung solcher Gemälde mit der verloren gegangenen Litteratur ist von höchster Wichtigkeit, aber diese Untersuchung wird durch viele Hindernisse erschwert und wird grossenteils ein Feld für den Specialforscher bleiben. Doch auch erhaltene Tragödien und Vasenbilder berühren sich gegenseitig in so vielen Punkten, und die ersteren werden durch die letzteren der Art aufgehellt, dass jeder Studierende der klassischen Philologie wenigstens mit diesem Teil der griechischen Keramik bekannt werden sollte.

Das vorliegende Buch macht den Versuch, dies Material in einer geeigneten und zugänglichen Form vorzulegen. Das erste Kapitel, welches sich mit dem Einfluss der Tragödie auf andere Klassen von Denkmälern beschäftigt, soll anregend, nicht erschöpfend sein. Wenn es mir gelingen wird, den Studierenden zur Beachtung einiger neuen Gebiete zu veranlassen, die ihn schliesslich in direktere Berührung mit dem Altertum bringen wird und ihm zu einem besseren Verständnis der tragischen Poesie der Griechen und der Rolle,

welche sie in dem künstlerischen Leben der Griechen und Römer spielte, verhilft, so wird mein Zweck erreicht sein. Die beigefügten Anmerkungen beabsichtigen etwas vollere Verweise auf die Litteratur der einzelnen Kapitel zu bieten und denen, welche dies Studium weiter zu verfolgen wünschen, eine Art Führer zu sein.

Wer das Verhältnis der Vasengemälde zu den erhaltenen Tragödien ins Auge fasst, kann nicht umhin, ein Wort in Bezug auf die allgemeine Frage nach dem frühesten Einfluss des Dramas auf die Vasenmaler hinzuzufügen. Das ist geschehen, doch nur sehr kurz und nicht mehr als skizzenhaft. Man mag der Ansicht sein, der Gegenstand sei nicht eingehend genug behandelt worden, und in der That könnten viele Seiten über diese viel erörterte Frage mit Nutzen geschrieben werden, aber das hätte mich auch von der Aufgabe, die ich mir gestellt, weit abgeführt. Zudem schien es mir wenig geraten, das Buch mit einer Diskussion zu belasten, welche ihrer Natur nach eher den Archäologen als den Leser des Aischylos und des Euripides anginge. Die Bedürfnisse des letzteren habe ich vorwiegend im Sinne gehabt; für ihn habe ich in erster Linie, erst in zweiter für den Archäologen geschrieben.

Der Zweck des Buches war, alle die Vasenbilder zu sammeln und mitzuteilen, die sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die eine oder andere der erhaltenen Tragödien zurückführen lassen, sowie die gegenseitigen Beziehungen der Vasenbilder und Dramen in der Weise zu beleuchten, dass das grösstmögliche Licht auf die Interpretation der litterarischen Denkmäler fiele. Nicht wenige der Publikationen, in denen sich diese Malereien finden, sind so teuer und unzugänglich, dass nur eine

verhältnismässig kleine Zahl von Studierenden die Originalwerke benutzen kann. Die Folge war, dass diese wichtige Denkmälerklasse von Philologen nur sehr wenig herangezogen wurde. Wo es notwendig erschien, sind Inhaltsangaben der Stücke beigegeben worden, um den Studierenden in Besitz von allem zu setzen, was zur vollen Würdigung der Abbildungen erforderlich ist. Auch auf andere Denkmäler habe ich Bezug genommen, so weit sie Scenen darstellen, die sich an Dramen anlehnen, so dass diejenigen, welche weiter fortschreitend die Einwirkung des Dichters auf den Künstler im allgemeinem zu prüfen wünschen, eine Art archäologischen Kommentars erhalten. Man vergesse aber nicht, dass ich mich mit den dargestellten Mythen nur insoweit befasst habe, als sie die von den Tragikern eingeführten oder befolgten Versionen waren. Natürlich werden die Ansichten in Bezug auf die Interpretation mancher Gemälde auseinander gehen, aber wo immer ich der Abhängigkeit des Künstlers von einem Drama nicht sicher war, zog ich es vor, das Gemälde bei Seite zu lassen. Eine Anzahl dieser Art sind in einem besonderen Kapitel mitgeteilt, in welchem auch auf die Litteratur Bezug genommen wurde. Mein Bestreben war, mich von Vermutungen und gewagten Hypothesen, zu welchen man sich bei der Beschäftigung mit archäologischen Fragen nur zu leicht verleiten lassen kann, möglichst fernzuhalten. Unterlassungssünden sollten in einer derartigen Arbeit weniger gerügt werden als Begehungssünden, und obgleich ich nicht zweifle, beider für schuldig erachtet zu werden, hoffe ich doch eher auf dem Gebiete der ersteren gefehlt zu haben.

Für Archäologen wird es von besonderem Interesse

sein, das Gemälde der Medeiaamphora in München genau publiziert zu sehen. Abb. 23 giebt zum ersten Male die richtige Wiedergabe der Inschriften, und aus diesem Grund hätte ich gewünscht, dass der Raum eine weit grössere Abbildung gestattet hätte. Das Titelblatt bietet eine allgemeine Ansicht der ganzen Vase dar, und wird, wie ich denke, denen, welche keine Gelegenheit hatten, Originale zu sehen, einen Begriff von der Grösse und der herrlichen Ausführung dieser Klasse von Vasen geben können, die man in Deutschland so bezeichnend *Prachtamphoren* nennt. Ein anderes Vasengemälde, Abb. 3, ist hier zum ersten Male veröffentlicht, und Abb. 6, nach einer Photographie gegeben, ersetzt die Zeichnung in Jahns *Vasenbilder* (Hamburg 1839). Im übrigen sind die Illustrationen die gleichen, wie man sie auch anderswo sehen kann. Möglich war mir betreffs einiger weniger Vasen Auskunft zu geben, wo sie sich jetzt befinden.

Dank schulde ich Herrn Professor Otto Kern für die mir, während er noch an der Universität Berlin thätig war, gewährte Hilfe und Ermutigung. Herr Professor Carl Robert hat mich in wertvoller Weise unterstützt, und ich weiss kaum, ob ich mehr seinen belehrenden Antworten auf meine zahlreichen Fragen verdanke oder seinen Schriften, welche mir eine beständige Anregung gewesen sind. Herr Professor A. Furtwängler, dessen tiefe Kenntnis auf dem Felde griechischer Keramik ebenso wie auf jedem andern Gebiete der klassischen Archäologie bekannt ist, stand mir mit seinem Rate zur Seite und hat mir, um das ganze Manuskript durchzugehen, von seiner kostbaren Zeit geopfert. Diesen ausgezeichneten Gelehrten, wie auch Herrn Professor Charles B. Newcomer, Ph. D., der so gütig war, die Korrektur

zu lesen und mich mit manch wertvollem Wink bedacht hat, möchte ich meinen verbindlichen Dank ausdrücken. Mrs. Huddilston, welche mehr als sonst irgend jemand meine Arbeit begleitet hat, habe ich besonders zu nennen; es ist kaum eine Seite, die nicht von ihrem gesunden Urteil Zeugnis ablegt.

Ich hege die Hoffnung, dass das kleine Buch bei all seinen Mängeln (und ich bin mir wohl bewusst, dass es von solchen nicht frei ist) doch manches Nützliche bieten möchte auf einem Gebiete, auf dem dem Studierenden der klassischen Litteratur bisher wenig geboten worden ist. Längst wunderte ich mich, warum die Ausgaben der griechischen Tragödien nicht mehr durch Abbildungen von Kunstwerken, die zu der dargestellten Sage in Beziehung stehen, belebt wurden. Es liegt kein Grund vor, weshalb der Studierende, welcher an die Lektüre der *Choephoroi*, der *Eumenides*, der *Medeia* oder der *Iphigeneia unter den Tauriern*, um nicht andere Stücke zu erwähnen, herantritt, lediglich der litterarischen und philologischen Seite des Werkes sein Augenmerk zuwenden sollte. Betrachtet man es als dem Gelehrten nicht anstehend, Bücher dieser Art zu illustrieren, oder sind die gelehrten Herausgeber mit dem archäologischen Apparat nicht vertraut? Ich bin überzeugt, es kommt die Zeit, in der diese beiden Bereiche klassischer Studien nicht so getrennt sein werden, wie sie es jetzt noch sind, und wo die Denkmäler, welche sich auf einen Mythus beziehen, unseren Ausgaben eingefügt und mit der gleichen Genauigkeit wie der Dichtertext selbst geprüft werden. Wenn so die griechische Kunst herangezogen wird, das Studium der Poesie zu ergänzen, wird die letztere mit einem

noch grösseren Reiz, als sie ihn schon jetzt besitzt, ausgestattet sein. Mehr von dem Geist und weniger vom Buchstaben ist erforderlich, und das muss zu stande kommen, wenn die griechische Kunst in umfassenderer Weise in den Unterricht der griechischen Studien einbezogen wird. Ich vertraue, dass man diese Seiten als einen Beitrag zu dieser Art des Studiums der griechischen Tragödie ansehen werde, und dass die Dramen, welche in Frage kommen, mit erneutem Interesse von den Studierenden gelesen werden, mit Vergnügen und Nutzen auch von den Lehrern der klassischen Studien wieder durchgesehen werden, und dazu von jenen, welche auf den verschiedenen Lebenswegen noch Zeit und Neigung finden, sich gelegentlich zu den Meisterwerken der griechischen Litteratur zu wenden, — Werke, welche immer wesentliche Teile der grossen Weltlitteratur bleiben werden.

J. H. Huddilston.

London, im März 1898.

Für die deutsche Uebersetzung dieses Buches, welche man der Sorgfalt von Frau Maria Hense dankt, sind durch den Verfasser nur wenige Aenderungen mit dem englischen Text vorgenommen. Das Neue besteht vorwiegend in Modificationen des Ausdrucks und in der Verbesserung solcher Irrtümer, wie sie seit der vor zwei Jahren erfolgten Veröffentlichung des Buches zu Tage traten. Der einzige litterarische Beitrag über die Vasenmalereien und die Tragödie, welcher, soweit ich weiss, seither erschien, ist Karl Watzingers Dissertation, und diese lag mir vor (siehe S. 46 Anm. 1). In dem ersten Kapitel seiner Arbeit hat sich Watzinger um die Vasenchronologie verdient gemacht, indem er auf wichtige Thatsachen für die Datierung apulischer Vasen hinweist. Weniger überzeugte mich das zweite Kapitel, in welchem W. bemüht ist, hinsichtlich der Frage, in welchem Verhältnis die Vasenmalereien zum griechischen Drama stehen, zu einer Antwort zu gelangen. Die aus kaum zureichenden Gründen gezogene Schlussfolgerung ist die, dass Votivgemälde, entsprechend den attischen Votivpinakes, die der Erinnerung an die Aufführung der Dramen dienten und in dem Theater oder Heiligtum aufgehängt wurden, die Vorlagen abgaben, denen die Vasenmaler ihre Kompositionen

entlehnten. Diese Vermutung ist nicht neu und kaum von ernsten Einwänden frei. Dass solche πίνακες dargebracht wurden, ist richtig, aber dass sie irgend etwas enthielten, was zu ausgeführten Bildern, wie wir sie auf den Vasen finden, Anregung geben konnte, bleibt lediglich Hypothese. Plutarch zum Beispiel, *vita Them.* c. 5, der als Zeuge für diese Sitte angeführt wird, erwähnt nur, dass Themistokles solch einen Pinax weihte mit der Inschrift: »Themistokles von Phrearoi war Chorege, Phrynichos der Dichter, Adeimantos Archon.« Dass sich aber auf diesem Pinax auch die Skizze einer dramatischen Scene fand, ist meines Erachtens nicht zu erweisen. Thatsächlich lässt die Frage, woher die Vasenmaler ihre Anregungen für die auf der Tragödie beruhenden Bilder empfingen, noch keine sichere Beantwortung zu. Wurden sie direkt beeinflusst durch den Text des Dramas? Durch die Bühnenaufführung desselben? Durch Gemälde der grossen Malerei, welche die auch von den Dichtern befolgte Sagenversion zur Darstellung gebracht hatten? Oder boten die Hypotheseis der Stücke einen Anhalt, sodass die Vasenbilder nur eine Art Illustration solcher Einleitungen waren? Oder endlich, schöpften die Künstler aus den vorhin berührten Votivgemälden und führten dann die Entwürfe nach ihren Skizzenbüchern aus? Ob eine oder mehrere dieser Methoden befolgt wurden, wissen wir noch nicht mit Sicherheit und dürfen kaum hoffen es je zu wissen, obschon ich geneigt bin zu glauben, dass es die Bühnenaufführung, die wirkliche Darstellung des Stückes war, welche auf die Gestaltung des Charakters der Vasenbilder am meisten einwirkte. Indem ich mich bemühte, eine persönliche Ansicht zu stützen, konnte freilich eine Entscheidung nicht erwartet

werden. Wenn also ein Forscher im *Lit. Centralbl.* 1899 n. 11 den Einwand erhebt, dass ich nicht scharf dargelegt habe, »ob die Vasenbilder direkt von der Tragödie oder der Bühne abhängig sind oder durch Vermittlung eines grösseren Gemäldes oder durch Musterbücher«, so sagt er doch im Grunde nur, dass nicht das Unmögliche geleistet wurde.

Meiner Empfindung nach sollte ein Buch dieser Art, welches sich an die oben bezeichneten Leser wendet, so wenig wie möglich mit Diskussionen aus dem Bereich des Archäologen belastet werden. Auch über die Frage, welche Vasenbilder auf diesen und jenen Dramen beruhen, ist eine volle Einigung unter den Forschenden bisher nicht erzielt. Watzinger a. a. O. S. 36 Anm. 5 verweigert den Gemälden Abb. 1—4 einen Platz bei den *Choephoroi* des Aischylos und verwirft die Scenen der Medea, Abb. 23—25, während A. Körte (*B. ph. W.* 1898 S. 1460) nur gegen die Verwertung von Abb. 13, 14 und 23 Einspruch erhebt. Aber irgend welche entscheidende Argumente hat keiner dieser Gelehrten gegen meine Auswahl vorgebracht. Watzingers Bemerkung in Bezug auf Abb. 1—4: »die Zurückführung stützt sich nur auf den Namen des Agamemnon, der auf der einen Vase auf die Stele geschrieben ist« findet sich mit den Thatsachen zu leicht ab. Selbst wenn all die Namen auf Abb. 1 gefälscht sind, würde die Situation nichts desto weniger klar sein. Abb. 1 ist nicht das Hauptbild, weil hier lediglich eine Verkürzung der Darstellung in Abb. 2 vorliegt. Die Gegenwart des Hermes und des Fremden, welcher auf dem Gepäck sitzt, ist weit entscheidender für den Aischyleischen Charakter des Bildes, als es die Inschriften sind,

und bevor Watzinger diese Gruppe preisgab, hätte es mich interessiert, seine Ansicht über Abb. 2 genauer zu erfahren. Meiner Meinung nach giebt es in dem ganzen Bereich der Tragödie keinen deutlicheren Beweis für den Einfluss der Litteratur auf die Kunst, als er sich hier findet. Was aber die Beziehung zwischen Abb. 13 und der *Hekabe* und die zwischen Abb. 14 und dem *Hippolytos* angeht, habe ich nur zu sagen, dass, bis eine bessere Interpretation gefunden wird, die Gemälde den Platz behaupten können, wo ich sie untergebracht habe.

Auch meine Ansicht betreffs des Medeiabildes vermag ich bis jetzt nicht zu ändern. Die Medeiatragödie auf der Münchener Prachtamphora ist lange ein Zankapfel gewesen, und die beiden Lager — für und gegen die Abhängigkeit der Vase von Euripides — werden vermutlich fortfahren, etwas zur Verteidigung ihrer beiderseitigen Stellungen ins Feld zu führen. Es ist ja wahr, dass sich eine beträchtliche Anzahl von Personen vor uns auf dem Bilde bewegt, aber die Freiheiten, welche sich die Vasenmaler gegenüber der litterarischen Vorlage in anderen Fällen, wie z. B. in Abb. 20, nahmen, sind geeignet, die grosse Unabhängigkeit derselben darzuthun.

Gegen meine Eingangsbemerkung (»Die Malerei als grosse Kunst hat sich niemals unabhängig von der Litteratur zu einem bedeutenden Grade der Vollkommenheit entwickelt«) erhob Körte den Einwand, dass doch Dürer und Holbein und die vlämische Malerei unabhängig von zeitgenössischer Dichtung geschaffen haben. Aber da ich das Wort »Litteratur« gebraucht habe, sind wir nicht auf die Poesie beschränkt. Und wer will leugnen, dass die Bibel Litteratur ist, und dass nach

dieser die wichtigsten Schöpfungen der frühen deutschen und vlämischen Kunst entworfen sind? Parallel mit Dante lief der Einfluss der Bibel und der durch die Kirche dargebotenen Legenden. Während ich mit Dante und Homer nur die Poesie erwähnte, kann, glaube ich, der Litteratur in weiterem Sinne mit Recht die Stellung eingeräumt werden, die ich ihr in meinem Eingangssatze anwies.

Zum Schluss darf ich dankbar erwähnen, dass meinem Versuche, diese Klasse von Vasen den Studierenden und Freunden des Altertums näher zu bringen, eine sehr freundliche Aufnahme zu Teil wurde. Ich wiederhole, das Studium der Denkmäler sollte mehr und mehr in den griechischen Unterricht einbezogen werden. Bilden doch von all den verschiedenen Arten des Erhaltenen die Vasen nicht nur die zahlreichste Klasse, sondern auch die am meisten geeignete, beinahe über jede Phase griechischen Lebens und griechischer Sage zu belehren. Bei der Beschäftigung mit den Vasen sind es zwei Gesichtspunkte, die sogleich unsere Aufmerksamkeit fesseln, das äussere und das innere, das objektive und das subjektive Leben der Griechen. Wir sehen die Hellenen vor uns, durch ihre eigenen Zeitgenossen abgebildet, drei, vier, fünf, sechs, vielleicht sieben Jahrhunderte vor unserer Aera, wie sie sich dem Sport hingeben, der Arbeit, dem Krieg, dem Gottesdienst, dem Handel, und man braucht kein Archäolog von Fach zu sein, um diese Bilder zu erfassen. Hat jedoch der Studierende die Beschäftigung mit den Vasen im Hinblick auf das, was sie uns von dem griechischen Leben und Denken erzählen, aufgenommen, so ist es mehr als wahrscheinlich, dass er sich zu einer genaueren Erforschung ihrer Stellung

in der Geschichte der griechischen Kunst angezogen fühlt. Wer einmal in diese Studien eingetreten, wird sie nicht so leicht wieder verlassen. Alles andere, was uns erhalten ist, wird eine neue Bedeutung gewinnen, und die griechischen Studien werden anfangen sich in einer richtigern Perspektive darzustellen. Ueber die Bedeutung der Vasen für den, welcher das Leben der Griechen, ihre Litteratur, Geschichte, Sprache, Religion und Kunst erforscht, beabsichtige ich demnächst einige Winke zu geben und dieselben mit einer erschöpfenden Bibliographie der griechischen Keramik zu begleiten, hoffentlich nicht ohne dass dadurch das Interesse an den Vasen und an den sachlichen Ueberresten des Griechentums etwas erhöht wird.

Orono, Maine. U. S. A.

John Homer Huddilston.

Von der gütigen Erlaubnis des Herrn Universitätsprofessor Dr. Huddilston, sein Werkchen *Greek tragedy in the light of vase paintings* London 1898 ins Deutsche zu übertragen, hat die Unterzeichnete, dank auch dem Entgegenkommen der Londoner Verlagshandlung Macmillan u. Co. sowie insbesondere des geehrten Herrn Verlegers in Freiburg, gern Gebrauch gemacht. Fehlt es auch auf dem durch den kenntnisreichen Verfasser mit Glück betretenen Gebiete nicht an erheblichen Meinungsverschiedenheiten, so werden, denke ich, doch auch diejenigen, welche sich nicht mit jeder Einzelansicht identifizieren, das anregende Buch gern in den Händen auch deutscher Leser sehen, zumal derer, an welche Verfasser selbst mit so viel Wärme appelliert hat. »Auch ausserhalb Englands« urteilte A. Körte in der oben erwähnten Rezension der englischen Ausgabe »wird man die Vereinigung so wichtiger, bisher zum Teil sehr schwer zugänglicher Vasenbilder in einem handlichen, billigen Buche mit Freuden begrüssen.« Dass sich Wort und Bild gegenseitig erhellen sollen, hat man nachdrücklich und mit Recht gerade in unseren Tagen betont, in denen die Altertumsstudien beinahe ebensoviel an Einwirkung auf weitere Kreise zu verlieren scheinen, als sie selbst an Umfang und Vertiefung gewonnen haben.

Unterstützt wurde ich bei meiner Arbeit wie durch den Herrn Verfasser selbst, so durch einige Herren an hiesiger Universität. Mein lieber Mann, Professor Hense, stand mir mit seinem hilfreichen Rate zur Seite und unterzog sich auch der zeitraubenden Revision und Ueberwachung der litterarischen Nachweise, soweit das die Mittel der hiesigen Bibliothek irgend ermöglichten. Die Erwähnung eines erst nach Abschluss der Huddilstonschen Vorrede erschienenen Forschungsbeitrags wurde auf Seite 90 Anm. 1 durch eckige Klammern als ausnahmsweiser Zusatz der Uebersetzung kenntlich gemacht. Herr Professor Puchstein hat die ersten sechs Bogen (bis zu seiner Abreise nach Baalbek) seiner Durchsicht zu unterwerfen die grosse Freundlichkeit gehabt und es an fördernden Winken nicht fehlen lassen. Herr Privatdozent Dr. Wahl, dem das Englische die Muttersprache ist, las gütigst die Korrektur sogar sämtlicher Bogen. Allen den genannten Herren spreche ich meinen aufrichtigen Dank aus.

Freiburg im Breisgau, Oktober 1900.

Maria Hense.

Inhaltsangabe.

Kapitel I.

Der Einfluss der griechischen Tragödie auf die alte Kunst, abgesehen von den Vasen.

Kapitel II.

Der Einfluss der Tragödie auf die Vasenmalerei.

Kapitel III.

Aischylos und die Vasenbilder.

Kapitel IV.

Kapitel V.

Euripides und die Vasenmalerei.

Die in den Anmerkungen gewöhnlich gebrauchten Abkürzungen.

Annali d. Inst. = *Annali dell' Instituto di Corrispondenza archeologica* (Rom).

Arch. Anz. = *Archäologischer Anzeiger, Beiblatt zum Jahrbuch des Archäologischen Instituts* (Berlin).

Arch. Ztg. = *Archäologische Zeitung* (Berlin).

Athen. Mitth. = *Mittheilungen des deutschen Archäologischen Institutes in Athen.*

Baumeister *Denkmäler* = Baumeister *Denkmäler des klassischen Altertums* (München u. Leipzig 1889).

B. C. H. = *Bulletin de Correspondance Hellénique* (Athens).

Compte-Rendu = *Compte-Rendu de la Commission impériale archéologique* (St. Petersburg).

C. I. A. = *Corpus Inscriptionum Atticarum.*

Élite Céram. = Lenormant et De Witte *Élite des monuments céramographiques* (Paris 1844—61. IV).

F.-W. = Friederichs-Wolters *Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke* (Berlin 1885).

Furtwängler *Meisterwerke* = Furtwängler *Meisterwerke der griechischen Plastik* (Leipzig—Berlin 1893).

Gerhard *Auserl. Vasen.* = Gerhard *Auserlesene griechische Vasenbilder* (Berlin 1840—58. IV).

Helbig *Wandgemälde* = Helbig *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* (Leipzig 1868).

Inghirami *Vasi fitt.* = Inghirami *Pitture di vasi fittili* (Fiesole 1835—37. IV).

Jahrbuch = *Jahrbuch des K. deutschen Archäologischen Instituts* (Berlin).

J. H. S. = *Journal of Hellenic Studies* (London).

Mon. d. Inst. = *Monumenti inediti pubblicati dall' Instituto di Corrispondenza archeologica* (Roma).

Nauck *Fragmenta* = Nauck *Fragmenta tragicorum graecorum.* ed. sec. (Lips. 1889).

Overbeck *Bildwerke* = Overbeck *Die Bildwerke zum thebischen und troischen Heldenkreis* (Stuttgart 1857).

Overbeck *Schriftquellen* = Overbeck *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (Leipzig 1868).

Reinach-Millin *Peintures*
Reinach-Millingen *Peintures* } = Reinach, *Peintures de Vases antiques receuillies par* Millin (1808) et Millingen (1813).

Vogel *Scen. Eur. Trag.* = Vogel *Scenen Euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden* (Leipzig 1886).

Kapitel I.

Der Einfluss der griechischen Tragödie auf die alte Kunst, abgesehen von den Vasen.

§ 1. Einleitendes.

Die Malerei als grosse Kunst hat sich niemals unabhängig von der Litteratur zu einem bedeutenden Grade der Vollkommenheit entwickelt. Beide sind in gewissem Sinne abhängig, die eine regt die andre an und hilft ihr neue Aufgaben zu lösen. Weiterhin ist eine grosse Litteratur eine notwendige Vorläuferin grosser Leistungen in der Kunst, weil die letztere die abhängigere der beiden ist und ihre Inspiration beim Dichter sucht. Das mag dem nicht klar sein, der in unserm eklektischen Zeitalter auf die Malerei blickt und sich davon zu überzeugen sucht, dass Litteratur und Kunst derart verwandt sind, und dass jene nötig ist, um dieser den ersten Antrieb zu geben. Dieser Grundsatz kann jedoch deutlich werden, wenn man näher auf die Urquelle der modernen Litteratur und künstlerischen Entwicklung zurückgeht. Man muss sich an die italienische Renaissance des vierzehnten und fünfzehnten Jahr-

hunderts wenden — an die Periode, in der Dante der Lehrer und Führer der künstlerischen Ideen wurde — um die volle Bedeutung und mächtige Ueberlegenheit der Litteratur wahrzunehmen. Da, wo zum erstenmale in der modernen Welt ein grosser Genius den Gedanken von mehr als einem Jahrhundert gestaltete, kann man leicht die Macht des Dichters über den Künstler studieren. Dantes Einfluss auf künstlerische Vorstellungen, von Giotto bis auf die Gegenwart, ist in der That unberechenbar gross gewesen. Wenigstens kein Maler des *Quattrocento* arbeitete in einem andern als im Danteschen Geiste; bewusst oder unbewusst stand er unter dem Zauber des Vaters der italienischen Litteratur. Dantes Hölle und Paradies wurden die Hölle und das Paradies Signorellis und Michel Angelos. Botticelli, Flaxman, Doré und manche andere liessen ihre Leinwand und ihre Fresken die verborgenen Geheimnisse der *Divina Commedia* interpretieren. Das grosse christliche Epos, welches Cornelius auf Grund einer vieljährigen Versenkung in Dante zur Darstellung brachte, und welches er als das vollendetste Werk seines Lebens ansah, steht in dem Altar-Fresko der Ludwigskirche in München vor Augen. Und doch ist dies nur eines der vielen monumentalen Werke dieses Jahrhunderts, welches seine Existenz jenem Dichter verdankt. Delacroix' »Dantes Schiff«, im Pariser *Salon* von 1822 ausgestellt, ist das erste wirkliche Gemälde des Jahrhunderts genannt worden. Wendet man sich nach England, so ist da Rossetti mit »Beatrice und Dante«, »Dantes Traum« und verschiedenen anderen berühmten Gemälden, welche wieder von dem Einfluss des italienischen Dichters Zeugniss ablegen. Aber man kann einwenden, dass Dantes Stellung in der Geschichte des

menschlichen Fortschrittes einzig ist. Das ist richtig. Die Welt hat keinen andern gekannt, dessen Autorität sich so absolut, oder dessen Philosophie sich so entscheidend darstellte. Der Einfluss der Dichter von geringerer Bedeutung ist entsprechend mässiger gewesen. Der Grundsatz jedoch bleibt wahr. Der Dichter wagt sich dahin, wohin der kühnste Künstler nicht vordrang, und bereitet ihm sozusagen den Weg.

Die Parallele, welche dem Danteschen Einfluss auf die Richtung künstlerischer Ideen am nächsten kommt, muss im alten Griechenland gesucht werden, neben Dante muss Homer erwähnt werden. Die homerische Poesie hat eine Macht ausgeübt, welche die *Divina Commedia* kaum übertroffen hat. Die tausend und mehr befruchtender Quellen, welche in der epischen Litteratur der Griechen entsprangen, ergossen sich in alle Richtungen, die Gebiete der Kunst und Wissenschaften in Griechenland und Rom zu bewässern, und strömten wieder über in der Zeit nach Petrarca, und sind noch heute mächtige Gewalten. Ereignisse und Vorfälle aus der Ilias und Odyssee haben in der modernen Kunst so beständig einen Platz behauptet, dass man sich kaum noch die Zeit nimmt, daran zu denken, dass dieses oder jenes von Homer ist. Aber diese Gesellschaft von Personen, welche die Welt Homer nennt, war nicht die einzige lebenskräftige Macht, welche die Gedanken der Menschen gestaltete und den Künstler mit neuer Anregung versah. Zu Homer kommen die tragischen Dichter. Hätten nicht Aischyleische, Sophokleische und Euripideische Elemente in die antiken und modernen Kunstwerke Eingang gefunden, so würde die Welt einige der schönsten Monumente nie kennen gelernt haben.

Hier ist jedoch nicht der Ort, länger bei dem Einfluss der epischen und tragischen Litteratur der Griechen auf moderne Zeiten zu verweilen, so interessant dies auch sein würde. Im Altertum ist, insofern unter dem Volke noch ein besonderes Interesse für die mythischen Legenden herrschte, die Beziehung zwischen Dichter und Künstler am augenfälligsten. Es sind die drei griechischen Tragiker, die uns jetzt angehen, und einige Spuren ihrer Werke mögen, bevor wir die Vasengemälde untersuchen, in den verschiedenen Klassen der Monumente hervorgehoben werden.

§ 2. Tragische Einflüsse in der Skulptur.

1. Die griechische Skulptur.

Man erwartet nicht die Ideen des Bildhauers in ausgedehnter Weise durch eine bestimmte von der Poesie dargebotene Situation beeinflusst zu finden, da er wenig mit Illustration zu thun hat; seine Kunst ist zu ernst und zu beschränkt um das dramatische und pathetische mit grossem Erfolg wiederzugeben. Es findet sich demgemäss wenig direkter Einfluss der tragischen Litteratur der Griechen auf die alte Skulptur, ausgenommen auf die Sarkophage. Von den Monumenten, welche in das fünfte Jahrhundert v. Chr. gehören, und welche ihre Existenz indirekt dem Drama verdanken, nehmen drei Reliefs den ersten Platz ein. Es sind die drei wohlbekannten Reliefs des Orpheus[1], der Peliaden[2] und des Peiri-

---

[1] F.-W. No. 1198; abgeb. in Brunns *Vorlegeblätter* No. 18 und Baumeister *Denkmäler* II S. 1121.

[2] Benndorf und Schöne *Die Bildwerke des Lateranensischen Museums* No. 92=F.-W. No. 1200; abgeb. in Brunns *Vorlegeblätter* No. 17.

thoos[1], welche alle dem Parthenonfries zeitlich nahe stehen. Reisch hat es klar gestellt, dass diese Werke im Geiste des tragischen Dramas concipiert und ausgestaltet sind[2]. Sie werden in der That als Weihgeschenke zur Erinnerung an spezielle tragische Aufführungen erklärt, aber es ist kein Versuch gemacht, irgend einen Dichter oder eine Tragödie, mit welchen sie zusammenhingen, namhaft zu machen. Ob man nun im Recht ist, indem man diese Reliefs für ἀναθήματα hält, gewiss ist, dass sie in allem Einzelnen den Geist der Tragödie verraten. Die Dreizahl der Personen in jedem von ihnen hat man als den drei Schauspielern entsprechend bezeichnet. Dies ist jedoch nur ein äusseres Zeichen, das dazu dienen könnte, ihren Ursprung anzudeuten. Die Beziehung der Personen zu einander — der seelische Kampf, den man beobachten kann — das Pathos, welches die Gruppen durchdringt — das ist allem, was auf den früheren Monumenten vorkommt, so unähnlich, dass man sich unwillkürlich fragt, woher die Künstler ihre Motive genommen. Die Tragödie erteilt die Antwort. Die Abschiedsscene zwischen Alkestis und Admetos, welche Euripides so schön beschreibt, gehört in dasselbe Jahrzehnt wie das Orpheusrelief. Diese rührende Episode kann ganz wohl die Anregung zu einem solchen Werk, wie der Abschied zwischen Orpheus und Eurydike, gewesen sein. In allen drei Fällen war der Bildhauer jedenfalls mit den Problemen, welche

[1] F.-W. No. 1201; abgeb. in *Museo Torlonia* Taf. 93 No. 377. Dieses ist das jüngste unter den dreien, aber das Original gehört noch in die Periode, welche unmittelbar auf die Vollendung des Parthenon folgt.

[2] Vgl. *Griechische Weihgeschenke* S. 130 ff.

den tragischen Dichter angingen, beschäftigt, und er bot einen treuen Nachklang dramatischer Situationen.

Diesen Reliefs verwandt ist eine andre Klasse von Monumenten, welche aus den tragischen Aufführungen hervorgingen. Von der Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr.[1] wenigstens bis zum Schluss des dritten Jahrhunderts v. Chr.[2] war es Sitte, dass der siegreiche Choreg den Dreifuss, den er als Preis vom Staate erhalten hatte, als Weihgeschenk darbrachte. Die Kostspieligkeit und Sorgfalt, mit der man dies ausführte, lässt sich noch an dem bekannten Lysikratesmonumente wahrnehmen, auf welchem einst der Dreifuss stand, und in dessen Intercolumnien Dreifüsse in Relief dargestellt sind. Eine Strasse in Athen diente der Aufstellung dieser Preise. Pausanias erwähnt, dass sie aus Bronze waren und auf Tempeln standen[3]. Wichtiger noch ist für uns in diesem Zusammenhang die Thatsache, dass es Sitte war, zugleich mit dem Dreifuss, wahrscheinlich unter dem Kessel, die Figur eines Satyrs oder des Dionysos oder der Nike aufzustellen[4]. Diese Gewohnheit scheint nicht älter als die Zeit des Praxiteles gewesen zu sein. So erfährt man denn von seinem berühmten Satyr, welchen Pausanias im Zusammenhang mit einem der Dreifüsse erwähnt[5]. Der griechische Text dieser Stelle lässt keine befriedigende Interpretation zu, und es ist daher nicht möglich zu bestimmen, welches die Haltung der Figur war. Wahrscheinlich ist, dass die

---

[1] Vgl. Isaeus V 41 und Xen. *Hieron* IX 4.

[2] *Athen. Mitth.* 1878 S. 233; *Ἀθήναιον* B. VII p. 93.

[3] I 20, 1.

[4] Vgl. *C I A.* II 3, 1298, und *Anth. Pal.* VI 239.

[5] A. a. O.

Statue, die mit den Dionysischen Aufführungen so eng verknüpft war, der *περιβόητος* des Praxiteles war, der in so vielen Kopien existiert und überall als der ausruhende Satyr bekannt ist. Man begreift leicht, dass diese Klasse der choregischen Monumente von grosser Bedeutung war, und dass die tragischen Aufführungen durch diesen Kanal einen erheblichen Einfluss auf die Skulptur ausübten. Es gab eine grosse Anzahl Statuen aus Bronze und Marmor, die den Bedürfnissen des Theaters ihre Entstehung dankten. Neben diesen Werken mögen die zahlreichen Statuen erwähnt werden, welche als Schmuck für das Theater errichtet waren. So die *εἰκόνες*, welche Pausanias als in dem Dionysostheater zu Athen befindlich erwähnt. Der Perieget nennt die Statuen des Aischylos, Sophokles, Euripides und Menander[1].

Eine grosse Anzahl Reliefs, welche Dionysos darstellen, wie er die Anbetung der Sterblichen entgegennimmt, oder wie er mit einem Zug von Satyrn gegen einen Mann schreitet, der auf einem Ruhebett liegt, bildet eine andre Klasse von Skulpturen, welche wahrscheinlich ihren Ursprung dem Drama verdankt. Auf dem Peiraieusrelief[2] treten drei Personen, die tragische Masken in der Hand haben, vor den Gott, der auf einer Kline liegt. Das Werk mag möglicherweise schon aus dem Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. herrühren[3]. Es ist jedenfalls ein frühes Beispiel von dem Einfluss der tragischen Muse auf die Skulptur. Die sogenannten Ikariosreliefs, die Dionysos' erstes Erscheinen in Attika darstellen und

[1] I 21, 1 und 2.

[2] Abgeb. *Athen. Mitth.* 1882 Taf. 14; vgl. F.-W. No. 1135.

[3] Furtwängler *Sammlung Sabouroff* S. 31.

den sich daran anschliessenden Ursprung der Tragödie, brauchen sich durchaus nicht auf Ikarios zu beziehen, stehen aber dessenungeachtet in irgend welcher Beziehung zur Tragödie, wie die Masken klar zeigen[1]. Sie mögen rein dekorative Arbeiten gewesen sein, oder sie waren vielleicht Weihgeschenke von Schauspielern.

Es bleibt noch von wenigen Monumenten zu sprechen, welche noch direkter unter dem Einfluss einzelner Tragödien gestanden haben. Ueberliefert ist zum Beispiel, dass der Bildhauer Seilanion eine »Sterbende Iokaste« bildete[2]. Man möchte annehmen, es sei diese Idee aus einem Drama entlehnt; es lässt sich an den *Oidipus Tyrannos* von Sophokles denken oder an die *Phoinissai* des Euripides. Von weit grösserer Bedeutung ist das Relief auf einer der Säulen von Ephesos, welches jedermann bekannt ist[3]. Die befriedigendste Erklärung dieses Werkes, die bis heute gegeben wurde, sieht in der Darstellung die vom Tode befreite Alkestis. Die Heroine, von Thanatos durch Hermes befreit, soll wieder auf die Oberwelt geleitet werden. Leider herrscht bei den Archäologen keine Uebereinstimmung in dieser Deutung[4]. Bis eine bessere vorgebracht wird, mag jedoch dies wichtige Monument als Beleg für den Einfluss dienen, welcher durch Euripides' Behandlung dieses populären Mythus ausgeübt wurde. Die *Alkestis* ist bekanntlich ausnahmsweise gut aufgenommen worden.

---

[1] Vgl. F.-W. No. 1843, 1844, und Jahns *Archäologische Beiträge* S. 198 ff.

[2] Vgl. Overbecks *Schriftquellen* No. 1128.

[3] F.-W. No. 1242.

[4] Ich folge Robert. Vgl. *Thanatos* S. 37 ff.

Wenn tragische Einflüsse in dem Fragment von Ephesos nur möglicherweise vorliegen, haben hingegen die Ausgrabungen in Pergamon umfassende Reste von Reliefs ans Licht gefördert, welche durch die attische Tragödie beeinflusst waren. Der Telephosfries, jetzt in Berlin, ist direkt mit dem Drama verwandt. Der mythische Gründer Pergamons hatte eine lange und mannigfaltige Laufbahn, welche in dramatischer Form sowohl durch Sophokles als durch Euripides erzählt wurde. Die Anregungen für die in Frage stehenden Reliefs flossen aus der *Auge* und dem *Telephos* des letzteren und den *Mysoi* des ersteren [1]. In diesen Fragmenten kann man deutlich die hohe Schätzung wahrnehmen, in welcher das attische Drama am Hofe der Attaliden stand. Ich weiss von keiner griechischen Skulptur, die der Illustration der Tragödie so nahe kommt wie dieser Fries.

Ein anderes Werk monumentaler Grösse, welches etwa in dieselbe Periode gehört und untrügliche Zeichen tragischen Einflusses aufweist, ist der Farnesische Stier im Nationalmuseum zu Neapel [2]. Diese kolossale Gruppe, welche Dirke darstellt, wie sie durch Amphion und Zethos, die Söhne der Antiope, an den wütenden Stier gefesselt wird, ist durch eine Leidenschaft und Heftigkeit charakterisiert, welche erst spät in der griechischen Skulptur zur Darstellung kommen. Solche Motive zeigten sich zuerst im 4. Jahrhundert v. Chr. Niobe und ihre Kinder bieten die früheste Darstellung dieser dem Drama so verwandten Motive im grossen Stile. Derartige Kompositionen waren erst durch Praxiteles und Skopas möglich, welche mit den Traditionen des

[1] Vgl. Robert im *Jahrbuch* 1887 S. 244 ff.

[2] F.-W. 1402. Vgl. Plinius *Nat. hist.* 36, 34.

Pheidiasischen Zeitalters brachen. Die Generation, welche einen neuen Typus des Dionysos und der Aphrodite sah und die rasende Maenade des Skopas würdigen konnte, war gerade durch das Theater für diese neuen Motive in besonderm Masse vorbereitet. Das Drama hatte sich in hohem Grade damit befasst, dem Künstler und seinem Publikum die Wichtigkeit der Darstellung menschlicher Gefühle einzuprägen. In dem Fall der Niobegruppe würde man nicht versuchen einen speziellen Einfluss der *Niobe* des Aischylos oder des Sophokles nachzuweisen, und doch hege ich selbst nur geringen Zweifel, dass der Bildhauer mehr oder weniger durch die tragische Litteratur beeinflusst war. Können nicht Praxiteles oder Skopas, welche sich beide in den Ruhm der Niobegruppe teilen, zu dem pathetischen Ausdruck auf der Mutter Antlitz durch die Verse eines dieser verlorenen Dramen geführt worden sein? Diese neue Richtung in der Skulptur erreichte im Laokoon und im Farnesischen Stier ihren höchsten Ausdruck. Der letztere kann auf den Einfluss der *Antiope* des Euripides zurückgeführt werden, welche die Quelle aller Dirkemonumente antiker Kunst gewesen zu sein scheint; in Bezug auf das Anrecht des Euripides, die ihm so zugewiesene ehrenvolle Stellung einzunehmen, giebt es keine Meinungsverschiedenheit[1]. Auf Lao-

[1] Man kann zwei deutliche Momente in den Kunstwerken, die auf dem Mythus der Antiope fussen, unterscheiden. (1) Die beiden Söhne der Antiope haben die unglückliche Dirke beinah festgebunden an den Stier, welcher nur mit äusserster Anstrengung gehalten wird. (2) Die Katastrophe erfolgt. Das wütende Tier schleift sein Opfer über den Boden. Es braucht nicht gesagt zu werden, dass die berühmteste Darstellung von (1) der *toro farnese* ist. Für (2) vergleiche ein Wandgemälde, abgeb. *Arch. Ztg.* 1878 Tafel 9, a und b. Der Mythus

koon[1], insofern er den Höhepunkt der Tragödie in Marmor darstellt, wurde schon Bezug genommen. Die von Lessing und vielen andern vertretene Auffassung, dass Virgil die Autorität des Bildhauers war, ist längst verlassen. Der Fries des Pergamonaltars hat uns befähigt, das Zeitalter des Laokoon mit annähernder Genauigkeit festzustellen. Er ist sicher etliche Jahrhunderte älter als die Aeneïde und steht daher möglicherweise in Beziehung zum *Laokoon* des Sophokles. Aber auch hier gehen die Meinungen weit auseinander. Sophokles' Drama ist verloren, und die wenigen übrig gebliebenen Fragmente gewähren nicht die Möglichkeit einer genügenden Rekonstruktion. Die Geschichte stammte aus der epischen Litteratur und bedurfte, wie so viele Ereignisse beim Fall von Troja, keiner weiteren Popularisierung, um den Künstler anzuregen. Dass jedoch Sophokles' Tragödie gänzlich ohne Einfluss auf die rhodischen Bildhauer war, die so tragisch und realistisch Apollons Rache an seinem Priester darstellten, dünkt mich höchst unwahrscheinlich. Solch eine Auffassung, wie sie ihren Ausdruck in diesem Meisterwerk der Skulptur fand, kann ganz wohl ihren Ursprung in dem Meisterwerk der Poesie haben, das in Sophokles' Laokoon vorlag[2].

2. Die etruskischen Aschenkisten.

Die Reliefs auf den etruskischen und römischen Sarkophagen führen uns auf italischen Boden und

war höchst populär und findet sich auf Münzen, Gemmen, Reliefs etc., welche alle der Periode angehören, in der der tragische Einfluss in der Kunst vorherrschte. Vgl. Dilthey *Arch. Ztg.* 1878 S. 43 ff. und Jahn *ebend.* 1853 S. 65—105.

[1] F.-W. No. 1422. Vgl. Plinius *Nat. hist.* 36, 37.

[2] Robert *Bild und Lied* S. 192 ff. bestreitet den Einfluss des Sophokles.

bieten uns ein weit grösseres Feld unsern Gegenstand zu verfolgen, als es in der griechischen Skulptur gefunden werden konnte. Von allen italischen Volksstämmen, mit welchen die Griechen in Berührung kamen, waren die Etrusker die in der Zivilisation weitaus fortgeschrittensten, und während der Jahrhunderte reger Handelsbeziehungen zwischen den beiden Völkern kam diese Nation, deren Ursprung die Verlegenheit der Geschichtsforscher und deren Sprache die *Crux* der Philologen ist, mehr unter den Einfluss der griechischen Litteratur und Kunst, als irgend einer der lateinischen Stämme, die von der Hellenisierung unberührt blieben. Sie haben reichliche Belege für die griechischen Einflüsse hinterlassen. In verschiedenen Klassen von Monumenten, welche noch betrachtet werden mögen — Urnen, Spiegeln, Cisten, Grabgemälden und Vasen — entdeckt man griechische Mythologie und Poesie. Die nationale Mythologie der Etrusker ist so sehr eine Ausnahme in ihrer Kunst, und die griechische ist so allgemein adoptiert, dass man in Verlegenheit ist, wie man die seltsame Thatsache erklären soll. Auf Hunderten von etruskischen Monumenten sieht man Spuren griechischer Poesie, welche ihren Weg nach Etrurien fand, bevor Livius Andronicus 240 v. Chr. in Rom die erste Tragödie schuf. Dass das griechische Drama zum grössten Teil direkt und nicht durch das Medium der alten lateinischen Tragödiendichter Eingang fand, wird durch die Thatsache erwiesen, dass die letzteren im zweiten und ersten Jahrhundert v. Chr. blühten, während die Urnen, welche tragische Motive aufweisen, zum grössten Teil aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. stammen. Einige mögen sogar dem 4. Jahrhundert angehören.

Man kann nicht behaupten, dass, bevor Ennius, 204 v. Chr., nach Rom kam, die römische Tragödie wirklich irgendwie ein Gegenstand allgemeinen Interesses war. Er starb 169 v. Chr., und es ist schwer zu glauben, dass der Einfluss dieser lateinischen Bearbeitungen und Uebersetzungen griechischer Stücke auf die benachbarten Etrusker unmittelbar Boden gewann. Solche Elemente dringen nach und nach in die verschiedenen Schichten nationalen Lebens, nicht davon zu reden, wieviel Zeit es erfordert, ein fremdes Volk, dessen Sprache und Sitten so verschiedenartig sind, zu erfassen. Aber der *summus epicus poeta*[1] war nicht der populärste oder fruchtbarste Entlehner griechischer Dramen. Seine Tragödien belaufen sich nur auf etwa zwanzig. *In Accio circaque eum Romana tragoedia est*[2]; und die Richtigkeit dieser Behauptung wird durch die Liste der fünfzig Dramentitel, die unter Accius' Namen auf uns gekommen sind, gut bestätigt. Dieser Dichter war aber 170 v. Chr. geboren und führte zuerst Tragödien 140 v. Chr. auf. Es ist daher sehr zweifelhaft, ob man berechtigt ist von dem Einfluss der lateinischen Tragödie auf die etruskischen Künstler zu reden. Man darf um keinen Preis die Aschenurnen zu weit in das 2. Jahrhundert v. Chr. rücken, wie Brunn und diejenigen, die unmittelbar von ihm lernten. Neuere Forschungen haben die chronologische Unmöglichkeit bewiesen, diese Reliefs mit Hilfe von Ennius, Accius und Pacuvius zu interpretieren.

Ohne Zeit und Raum für die Prüfung der Argumente in Anspruch zu nehmen, auf welchen die Inter-

[1] Cic. *de opt. gen. orat.* I 1.

[2] Velleius I 17, 1.

pretationen der Reliefs fussen, wird es für meinen Zweck genügen, einfach eine Liste der Scenen zu geben, welche man verständigerweise auf die griechische Tragödie beziehen kann. Prüfen wir den ersten Band von Brunns *Rilievi delle urne etrusche*, welcher den Urnen mit Scenen aus dem troischen Cyklus gewidmet ist, so ergiebt sich, dass diejenigen, welche eine Version der den tragischen Dichtern zuweisbaren Geschichten darstellen, zahlreicher sind als jene, welche auf der Ilias und Odyssee und anderen Epen beruhen. Die Darstellung der Rückkehr des Paris in seine troische Heimat ist, mit einer Ausnahme [1], das häufigste Motiv. Die vierunddreissig Reliefs wurden selbst früher, zur Zeit der späten Datierung auf den Ἀλέξανδρος des Euripides zurückgeführt [2]. Das Schicksal des Telephos war, nach Aristoteles' Angabe, ein gewöhnlicher Vorwurf für Tragödien [3]. Wir sind der Geschichte schon auf dem Pergamonfries begegnet, und sie findet sich sehr häufig auf den etruskischen Urnen. Telephos ergreift den jungen Orestes und bedroht sein Leben auf dem Altar, nach Art des Dramas. Man kann an Aischylos' oder Euripides'. Einfluss denken, aber wenn man bei seinem Urteil die Popularität dieser Dichter in jener Periode in Vergleich zieht, dürfte man geneigt sein, dem letzteren den Vorrang einzuräumen [4]. Das Opfer der Iphigeneia begegnet auf sechsundzwanzig Urnen, welche beinahe alle in der

---

[1] Der Lieblingsgegenstand war der Tod des Troïlos.

[2] Brunn a. a. O. Taf. I—XVI; vgl. Schlie *Die Darstellungen des troischen Sagenkreises auf etruskischen Aschenkisten* S. 13 ff.

[3] *Poet.* 1453a, 21.

[4] Brunn *a. a. O.* Taf. XXVI—XXXIV giebt achtzehn Reliefs.

Nähe von Perugia gefunden worden sind[1]. Wieder gab fraglos die griechische Tragödie die Anregung zu diesen Darstellungen. Aischylos, Sophokles und Euripides können sich in den Ruhm teilen, die litterarische Quelle geboten zu haben. Eine kleinere Reihe von Urnen, die Odysseus' Abenteuer wie er Philoktet von Lemnos holt, darstellt, ist ebenfalls unter den Einfluss der Tragödie des fünften Jahrhunderts zu stellen[2]. Den *δόλιος Ὀδυσσεύς* sieht man seine Rolle so klug spielen, wie er es in dem erhaltenen Drama des Sophokles thut. Die Haltung des vor Neoptolemos stehenden Philoktet, der in zwei Fällen den Bogen in der Hand hält, stimmt trefflich zu dem vom Dichter geschilderten Charakter. Der gekränkte Heros entfaltet seinen Heldensinn und höhnt bei dem Gedanken durch den verhassten Odysseus weggeführt zu werden. Der Mord des Aigisthos und der Klytaimestra, der auf siebzehn Aschenkisten zur Darstellung kommt, ist durch Schlie als im wesentlichen Euripideisch[3] nachgewiesen worden. Die Ankunft des Orestes und Pylades im Bezirk der taurischen Artemis ist möglicherweise der Vorwurf von drei Reliefs[4]. Diese würden ebenfalls direkt auf Euripides hinweisen[5]. Die

---

[1] Vgl. unten Kap. V § 6.

[2] Brunn a. a. O. Taf. LXIX—LXXII; vgl. besonders No. 1, 2 und 3. Die übrigbleibenden vier sind nicht Sophokleisch und verraten ein Gemisch verschiedener Elemente. Odysseus badet den kranken Fuss des Philoktet auf No. 6 und 7.

[3] A. a. O. S. 155; vgl. Taf. LXXIV—LXXXIII.

[4] A. a. O. Taf. LXXXIV—LXXXV. Die Haltung der ‚Iphigeneia' verursacht einige Schwierigkeiten bei dieser Interpretation. Vgl. ihre Rolle auf den andern Monumenten.

[5] Vgl. unten Kap. V § 7.

folgenden sind im zweiten Bande der *Urne etrusche* von Körte publiziert. Medeia entflieht auf ihrem Drachenwagen, über die Leichname ihrer Kinder hinwegfahrend[1] — im Einklang mit der grossen Tragödie, welche auch auf andre Gebiete der Kunst einen so mächtigen Einfluss ausübte[2]. Die Bestrafung der Dirke auf vier Reliefs beruht ohne Frage auf der *Antiope* des Euripides[3]. Die Blendung des Oidipus durch die Diener des Laïos scheint eine Erfindung desselben Dichters gewesen zu sein und kann in einem andern Relief[4] erkannt werden. Der thebanische Brudermord und die Bestürmung der Stadt waren beide sehr beliebte Vorwürfe[5]. Körte weist auf manche Züge hin, die die zahlreichen Reliefs mit den *Phoinissai* des Euripides gemein haben[6]. Euripides' *Κρῆτες* sind auf sieben Reliefs nachweisbar, welche uns die Legende von Daidalos und Pasiphaë vor Augen stellen[7]. Theseus' Kampf mit dem Minotaur kommt viermal vor und erinnert uns an den *Theseus*[8] des Euripides. Der Tod des Hippolytos auf acht Reliefs zeigt keine wesentliche Abweichung von der erhaltenen griechischen Tragödie[9]. Perseus und Andromeda finden

---

[1] Körte a. a. O. Bd. II Taf. I 2.

[2] Vgl. unten Kap. V § 9.

[3] A. a. O. Bd. II Taf. IV 1, 2 und 3, und Taf. V 4.

[4] Vgl. schol. Eur. *Phoin.* 61, und Naucks *Fragmenta*, Eur. 541, und *a. a. O.* II Taf. VII 1.

[5] Alles in allem giebt es achtundzwanzig, die den Brudermord darstellen, und neun schildern den Angriff. Körte *I rilievi d. urne etrusche* II Taf. VIII—XXIV.

[6] A. a. O. II S. 32 ff.

[7] Taf. XXVIII—XXX.

[8] Taf. XXXI—XXXII.

[9] Vgl. unten Kap. V § 5.

wir ebenfalls, und sie lassen die grosse Popularität des Euripideischen Dramas deutlich erkennen[1]. Die berühmte Legende von Oinomaos' Tod und Pelops' Sieg kommt auf einunddreissig Urnen vor[2]. Es lässt sich darthun, dass diese durch eine oder mehrere der verlorenen Tragödien, welche den Stoff behandelten, beeinflusst waren[3]. Der *Μελέαγρος* des Euripides scheint die Quelle von mindestens drei der vielen Reliefs gewesen zu sein, welche die kalydonische Jagd darstellten[4]. Zu dieser langen Liste von Urnen, welche auf Euripideischen Tragödien beruhen, muss man noch sieben hinzufügen, welche wahrscheinlich durch die *Μελανίππη ἡ σοφή* dieses Dichters inspiriert waren, und drei weitere, welche seiner *Μελανίππη ἡ δεσμῶτις* folgen[5].

Mehr als zwei Drittel der über vierhundert etruskischen Urnen, die untersucht wurden, sind mit Skulpturen geschmückt, welche auf der griechischen Tragödie beruhen, und in nahezu allen Fällen war das in Betracht kommende Drama euripideisch. Das sind die lehrreichen Thatsachen, welche diese wichtige Klasse von Monumenten betreffen.

3. Römische Sarkophage.

Unter dem Ausdruck »römische Sarkophage« versteht man, falls derselbe nicht näher bestimmt ist, die

---

[1] Taf. 39—40. Drei im ganzen.

[2] Taf. 41—56.

[3] Man kann an Sophokles' *Oinomaos*, auch *Hippodameia* genannt, denken und an Euripides' *Oinom.* Accius scheint dem letzteren gefolgt zu sein.

[4] Taf. 62; vgl. auch a. a. O. II S. 150 ff.

[5] Taf. 100—104.

des ersten und zweiten Jahrhunderts nach Chr. Sarkophage aus der Zeit der Republik sind sehr selten, und sie sind zugleich bescheiden in ihrer Arbeit. Die reichen Verzierungen zur Zeit des Kaiserreichs und speziell der eben erwähnten Periode sind oft von geringerem Interesse, aber die Reliefs auf den Sarkophagen sind zum grössten Teil von hoher Bedeutung, da sie Reminiscenzen verlorener Tragödien und alter Malereien von grosser Berühmtheit bieten. Die Mehrzahl sind Kopien von sehr geringem Verdienst, während hie und da ein Sarkophagrelief eines griechischen Künstlers des vierten Jahrhunderts v. Chr. nicht unwürdig ist.

Es ist eine allgemein bekannte Thatsache, dass lange bevor der Laokoon oder der Farnesische Stier, oder der Apoll von Belvedere im sechzehnten und fünfzehnten Jahrhundert ausgegraben wurde, lange bevor die klassischen Antiquitäten von Rom, Florenz und Neapel Forscher und Liebhaber der Kunst angezogen hatten — die italienischen Künstler an den Skulpturen dieser Sarkophage, welche in Kirchen und Palästen zerstreut waren, zu lernen begannen, wie die menschliche Gestalt wirklich aussieht, und was Komposition und Dekoration sein sollten. Der Künstler der Renaissance lernte zuerst von diesen Kunstwerken den Reiz und die Einfachheit des antiken Kostüms und begriff, wie weit überlegen dies dem schweren konventionellen Kirchengewand war, welches die Umrisse der Gestalt verbarg und Anmut und Schönheit unmöglich machte. Das Studium der Antike war in der frühen Renaissance in weitgehendem Masse ein Studium dieser römischen Sarkophage.

Wir brauchen nicht in die Details einzugehen; es wird genügen, die bedeutendsten Denkmäler dieser Klasse

anzudeuten, welche von dem Einfluss der griechischen Tragödie nicht unberührt sind. Ob sie direkt aus den griechischen Dramen hervorgingen oder auf den lateinischen Uebersetzungen beruhen, oder ob sie Kopien griechischer Gemälde darstellen, welche ihrerseits auf die griechische Tragödie gegründet sind, das kommt für unsern jetzigen Zweck auf ein und dasselbe hinaus. Es ist nicht notwendig zu entscheiden, woher die Anregung kam. Die wichtige Thatsache, an die man sich zuerst halten muss, ist die, dass eine überraschend grosse Anzahl von Reliefs ihre Existenz dem Drama verdankt, und dass diese Skulpturen in das Studium der tragischen Dichter einbezogen werden sollten [1].

Die Reihe der Reliefs, welche die *Alkestis* des Euripides illustrieren, sind von hoher Bedeutung für denjenigen, der in der Kunst eine des Dichters würdige Darstellung sehen will [2]. Das rührende Lebewohl der Alkestis, wie sie auf dem Sterbebett ruht, ist in jedem Beispiel der Mittelpunkt der Gruppen auf der Langseite. Um sie versammelt sich die ganze Familie. Die Kinder stellen sich dicht an der Mutter Seite auf. Ihre Eltern sind auch anwesend, und das gewährt dem Anblick

---

[1] Die Publikation der Denkmäler, welche jetzt unter der Direktion des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts erscheint, wird, wenn sie vollendet ist, das ganze ungeheure Material allgemein zugänglich machen. Der entworfene Plan umfasst sechs Bände, von denen der zweite bisher erschienen ist: *Die antiken Sarkophag-Reliefs* II Berl. 1890, herausgegeben von Carl Robert. Der dritte Band soll drei Abteilungen umfassen, so dass in den *Antiken Sarkophag-Reliefs* III 1897, Carl Robert, nur die erste Abteilung vorliegt.

[2] Robert a. a. O. III 1 Taf. VI—VII. No. 22. 23. 24. 26 sind alle wirklich gut erhalten und stimmen nahe mit einander überein. No. 27—30 sind grössere oder kleinere Bruchstücke.

noch mehr Interesse, denn sie könnten kaum abwesend sein, obgleich der Dichter sie nicht in diesem Zusammenhang erwähnt. Die letzten Worte der Alkestis und Admetos' Antwort bilden den wahren Reiz des Dramas. Alles andre bleibt weit hinter diesen Gesprächen zurück, und indem der Künstler einen der Juwele der griechischen Litteratur wählte, konnte er seiner Darstellung den ersten Platz auf den Reliefs anweisen. Auf beiden Seiten sind die andern Vorgänge des Dramas gruppiert, welche sich mit beachtenswerter Treue dem Dichter anschliessen. In diesem Zusammenhang müsste das Relief in Florenz erwähnt werden, welches aus der gleichen Quelle stammt[1].

Die Hippolytossarkophage sind, so weit ich weiss, die zahlreichsten derer, die von der Tragödie abhängen. Wenn wir heute mehr als zwanzig entweder ganz oder in Bruchstücken besitzen, nachdem die zerstörenden Elemente seit dem Altertum an der Arbeit gewesen sind, so hat man Grund anzunehmen, dass es einst noch sehr viel mehr Exemplare gab. Kopien wurden in grosser Anzahl gefertigt, und mancher Römer wurde zur ewigen Ruhe bestattet hinter jener Tragödie in Marmor, dem *Hippolytos* des Euripides, welcher fortfuhr die Teilnahme der gebildeten Welt mit einigen Unterbrechungen mehr denn zweitausend Jahre zu erregen. Die Reliefs sind im Ganzen treue Illustrationen des Euripides. Eine oder zwei Situationen sind ihm fremd, und diese dürften den Einfluss eines römischen Dichters vermuten lassen. Es genügt hier auf das spätere Kapitel zu verweisen, wo die ganze Frage eine nähere Erörterung findet[2].

---

[1] Abgeb. *Arch. Ztg.* 1875 Taf. 9 = Robert a. a. O. III 1 Taf. VII 32 = Baumeister *Denkmäler* I S. 46.

[2] Kap. V § 5.

»Der Orestesmythus erscheint auf den Sarkophagen ausschliesslich in der Sagenform, die ihm das attische Drama gegeben hat, und zwar ist für den ersten Teil, die Tödtung des Aegisth und der Clytaemestra, die Oresteia des Aischylos, für den zweiten, die Wiederfindung der Iphigenia und den Raub des taurischen Idols, die taurische Iphigeneia des Euripides die massgebende litterarische Quelle«[1]. Nur eine Ausnahme ist bekannt und diese scheint den Einfluss eines späteren Dramas, welches den Stoff der Oresteia behandelte, aufzuweisen[2]. Die Darstellungen auf den andern Sarkophagen sind in der That Illustrationen des Aischylos. In jedem Fall ist die Schlussscene der *Choephoroi*, wo der Muttermörder die Furien auf sich losstürmen sieht, für die Mittelgruppe gewählt. Rechts und links von dieser sind die folgenden Vorgänge arrangiert. Die rechte Endscene stellt regelmässig Orestes dar, wie er im Begriff ist, aus dem Heiligtum des Apollon zu Delphi zu entfliehen und nach Athen zu gehen. Er sucht seinen Weg mit Vorsicht über die schlafenden Erinyen, und man wird so zu der Freisprechung in den *Eumenides* übergeleitet[3]. Robert hat sehr klar die Beziehung dieser Bildwerke zu Aischylos' Worten nachgewiesen, und es genügt auf seine Erörterung zu verweisen.

Die Iphigeneia-Orestessarkophage atmen vom ersten bis zum letzten den Geist des Euripides. Ihr Studium ist kaum weniger lehrreich als eine Lektüre des Stückes. Schritt für Schritt wird die Geschichte dargelegt. Orestes

---

[1] Robert a. a. O. II S. 165.

[2] Robert II Taf. LIV No. 154.

[3] Vgl. a. a. O. II Taf. LIV—LVI No. 155—166. Siehe auch unten Kap. III § 3.

und Pylades sind gefangen genommen und stehen vor der Priesterin, deren furchtbares Amt noch schrecklicher durch die Ueberreste der Menschenopfer erscheint, die um das Heiligtum aufgehängt sind. Es folgt die Wiedererkennungsscene durch den Brief. Dann erscheint Iphigeneia mit dem Götterbild in ihren Armen und bittet Thoas um Erlaubnis, gehen zu dürfen um es in der See zu reinigen. Die beiden Griechen stehen gefesselt, bereit ihr zu folgen, und zuletzt kommt der Kampf auf dem Schiff. Von den Barbaren wird einer nach dem andern durch die Kraft des Orestes und Pylades niedergestreckt. Iphigeneia ist mit dem Götterbilde sicher an Bord, und man sieht den Beginn der Heimreise, welche die Geschichte des Hauses Atreus abschloss [1].

Die Euripideische *Medeia* wird des längeren an anderm Orte besprochen, und ich habe dort die Stellung bezeichnet, welche die Sarkophage in der künstlerischen Wiedergabe dieser Tragödie einnehmen [2]. Die beiden Extreme rührender Zärtlichkeit und gewaltsamer Leidenschaft, welche niemand je erfolgreicher in einem Charakter vereinigte, als Euripides in seiner Medeia, treten in diesen Reliefs besonders in den Vordergrund. Ich kenne keine Monumente antiker Kunst, die den Geist einer griechischen Tragödie wirksamer erfassen als die Medeiasarkophage. Die fremdartige und geheimnisvolle Gewalt der Zauberin schwebt über dem Ganzen und durchdringt es. Die furchtbare Rache, welche die missachtete Königin nimmt, wird in der deutlichsten Art vor Augen gestellt. Steht man vor der

[1] Robert a. a. O. II Taf. LVII—LIX No. 167—180 und unten Kap. V § 7.

[2] Kap. V § 9.

Berliner Replik, der besterhaltenen und schönsten aller dieser Skulpturen, so kann man nur das Gefühl haben, eine wunderbare Illustration der grossen Tragödie vor sich zu sehen. Der Marmor atmet beinah; man möchte glauben die Drachen vor Medeias Wagen zischen zu hören.

Eine kleine Zahl andrer Monumente dieser Klasse gehört zu den »Sieben gegen Theben«, und wie bei den etruskischen Aschenkisten sind die *Phoinissai* des Euripides die Hauptquelle der Illustrationen. Vielleicht gewannen auch die *Phoenissae* des Seneca Einfluss auf die Darstellung. Robert vermutet, dass Euripides' *Oidipus* einige Anregung zu den Scenen gegeben haben könne[1].

Der *Philoktetes* des Sophokles ist auf einem Relief illustriert, welches der Art der schon erwähnten etruskischen Aschenkisten sehr ähnlich ist. Der fusskranke Philoktet steht am Eingang der Höhle und spricht zu Neoptolemos auf der rechten Seite. Odysseus bleibt links ausser Sicht[2].

Die Geschichte von Pasiphaës unlauterer Liebe schildert uns ein Bruchstück eines Sarkophags im Louvre[3]. Daidalos und sein erfindungsreiches Werk spielen die Hauptrolle dabei. Die letzte litterarische Autorität waren Euripides' *Κρῆτες*. Der Dichter mag nicht direkt benutzt worden sein, da der Mythus sich nach diesem Drama einer andauernden Popularität erfreute. Auf einem Ende stellt das Relief ein Fruchtopfer dar, und insofern dies mit dem vegetarischen Gelübde des Chors überein-

---

[1] Robert a. a. O. II Taf. LX No. 183, 184 und S. 191 ff.

[2] Robert a. a. O. II Taf. LI No. 139.

[3] Abgeb. bei Robert *Der Pasiphae-Sarkophag* (XIV. Hallisches Winckelmannsprogr.) 1890, Taf. I; auch *Die antiken Sarkophag-Reliefs* III 1 Taf. X No. 35, 35a 35b.

stimmen würde, zieht Robert vor, eine direkte Beziehung zu Euripides zu erkennen[1].

Zuletzt mag der Meleagersarkophage Erwähnung geschehen, welche, wie die etruskischen Aschenurnen vieles mit dem *Μελέαγρος* des Euripides gemein haben[2].

§ 3. Der Einfluss der Tragödie auf die Malerei.

Unsre Kenntnis der griechischen Malerei ist rein litterarischer Art. Keine Spur dieser Kunst ist uns überliefert, so dass man die Denkmäler selbst studieren könnte. Die Wandgemälde von Pompeji und Herculaneum sind jedoch eine Art Ersatz für diesen Verlust, und mit diesen und der Hilfe des Plinius und weniger andrer Schriftsteller kann man einige Kenntnis gewisser Meisterstücke antiker Malerei erlangen. Aber die Berichte sind im besten Falle sehr knapp, und der Forscher hat am Ende doch mit seiner Phantasie manche Lücken auszufüllen.

1. Die griechische Malerei.

Der früheste wahrscheinliche Berührungspunkt zwischen der Tragödie und der Malerei fällt in die Zeit des Polygnotos. Die Reihe von Gemälden, welche von Pausanias als in den Propylaeen befindlich erwähnt werden, kann unter dem Namen des grossen Malers aufgeführt werden, weil ausdrücklich konstatiert ist, dass

---

[1] Vgl. Naucks *Fragm.* 472.

[2] Vgl. Baumeister *Denkm.* II S. 917, wo das Louvrebruchstück abgebildet ist = Clarac *Musée de Sculpture* pl. 201 No. 270. Eine ähnliche Scene ist in No. 256 dargestellt.

zwei von den zehn von seiner Hand herrühren[1]. Unter den Sujets war der den Philoktet von Lemnos holende Odysseus; Orest, wie er den Aigisthos erschlägt; Polyxena, als sie eben an Achilleus' Grab geopfert werden soll. Es erhebt sich die Frage: haben diese Werke irgend eine Beziehung zum Drama? Wenn Polygnotos der Urheber all dieser Gemälde war, schliesst die Zeit seiner Thätigkeit sowohl Sophokles' wie Euripides' Einfluss in der Philoktetscene aus. Der *Philoktetes* des Sophokles wurde bekanntlich 409 v. Chr. aufgeführt, und das entsprechende Drama von Euripides kam in der Trilogie mit der Medeia 431 v. Chr. auf die Bühne. So bleibt Aischylos' Tragödie übrig, die Polygnotos benutzt haben kann. Die Darstellung, in welcher Orestes den Aigisthos tötet, könnte auch aus der *Oresteia* zu stammen scheinen, aber Pylades, der die zu des Thronräubers Beistand herbeigekommenen Söhne des Nauplios angreift, macht Aischylos als Quelle unwahrscheinlich. Polyxenas Opferung wird von Euripides in der *Hekabe*[2] beschrieben und war der Gegenstand von Sophokles' *Polyxene*[3]. Doch lässt sich aus den wenigen Fragmenten, welche zu dem letzteren Stück gehören, nichts erhärten. Der Charakter dieses Bildes, in welchem das ἦθος durch das πάθος ausgeschlossen wurde, veranlasste Robert[4], es in das vierte Jahrhundert zu verweisen und es auf den Einfluss des Euripides zurück-

---

[1] Paus. I 22, 6.

[2] Vgl. Kap. V § 4.

[3] Vgl. schol. Eur. Hec. 3 und Nauck *Fragm.* p. 245 ff.

[4] *Homerische Becher* S. 75. Aber S. 25 seiner Abhandlung *Die Iliupersis des Polygnot* (Halle 1893) bezieht Robert das Gemälde auf Polykleitos auf Grund des Epigramms von Pollianos (Anth.

zuführen. Alle diese Sujets gehören dem troischen Cyklus an und stimmen gut mit dem überein, was uns von Polygnotos' Geschmack in Auswahl seiner Stoffe bekannt ist. Man hat sich nur das Gemälde in der Lesche der Knidier zu Delphi zu vergegenwärtigen — *τὸ μέν σύμπαν τὸ ἐν δεξιᾷ τῆς γραφῆς Ἴλιός τέ ἐστιν ἑαλωκυῖα καὶ ἀπόπλους ὁ Ἑλλήνων*[1] — um zu erkennen, dass das Drama nicht nötig war um Polygnotos anzuregen. Auf der andern Seite lässt eine genauere Prüfung der Philoktetes- und Orestesgeschichte die Thatsache erkennen, dass die Rolle des listigen Ithakers, den Philoktet von Lemnos herbeizuholen, eine Erfindung des attischen Dramas war[2]. Die Tragiker setzten Odysseus an die Stelle, welche im troischen Cyklus Diomedes einnahm. Es ist daher durchaus notwendig, dies Gemälde unter den Einfluss der Tragödie zu stellen, ob es nun von Polygnotos stammte und durch Aischylos angeregt war, oder von einem späteren Künstler, und durch eine oder mehrere der drei Tragödien beeinflusst war. Wenn die Autorschaft des Polygnotos verworfen wird (und da sie auf reiner Konjektur beruht, steht nichts im Wege sie beiseite zu setzen), so ist es gestattet eine Verwandtschaft zwischen diesen Werken und der späteren tra-

---

Plan. 3,30). Die Frage dreht sich um die Lesart *Πολυκλείτοιο*, die man gewöhnlich für eine Corruptel aus *Πολυγνώτοιο* gehalten hat. Aber das beweist für mich nicht, dass Polygnotos das Werk nicht in den Propylaeen gemalt haben könnte. Man braucht die beiden Gemälde durchaus nicht als identisch zu betrachten, auch wenn *Πολυκλείτοιο* bleiben muss.

[1] Paus. X 25, 2.

[2] Dies wurde von Schneidewin nachgewiesen *Philol.* 1849 S. 645 ff.

gischen Litteratur zu betonen, wie dies schon in dem Falle der Polyxenascene geschehen ist.

In der letzten Hälfte des fünften Jahrhunderts v. Chr. scheint die Malerei ausgesprochen dramatische Motive widergespiegelt zu haben. Nachdem die Legenden der Heroenzeit im Schmelztiegel des tragischen Dichters geläutert waren, appellierten sie lebhafter an die Phantasie des Künstlers, der an epische Strenge und Ruhe gewöhnt gewesen war. Das Konventionelle und Regelmässige der Typen wich, und das tragische Drama blieb danach die lebendige Kraft in der Formung des Charakters der mit heroischen Geschichten sich befassenden Gemälde. In dieser Zeit hören wir von einem Telephos von Parrhasios, den man naturgemäss mit Euripides und Aischylos verknüpft [1]. Die Iphigeneia von Timanthes war ein Werk, das kaum möglich gewesen wäre ohne das frische Interesse, welches durch die drei Tragiker für den Stoff wachgerufen war [2]. Es ist zudem höchst wahrscheinlich, dass Euripides die Anregung zu der Andromeda des Nikias [3] und der Medeia des Timomachos gab [4]. Diese beiden waren Werke von grosser Berühmtheit. Das Gemälde des Apollodoros, die Herakliden darstellend, kann mit einiger Gewissheit auf Euripides' Tragödie zurückgeführt werden [5]. Theorus,

---

[1] Plinius *Nat. hist.* 35, 71.

[2] Vgl. Overbeck *Schriftquellen* 1735—39 und unten Kap. V § 6.

[3] Plinius *Nat. hist.* 35, 132 und Helbig *Wandgemälde* 1183 bis 1203.

[4] Plinius a. a. O. 35, 136, und Helbig a. a. O. No. 1189, 1262 bis 1264. Die Letztere ist von Herculaneum. Vgl. Overbeck *Schriftquellen* 2126—2135 für verschiedene Epigramme, welche das Gemälde von Timomachus berühren.

[5] Overbeck a. a. O. 1642. Vgl. Reisch *Griechische Weihgeschenke* S. 127.

ein Samier, malte Orestes, wie er den Aigisthos und die Klytaimestra erschlägt, und kann kaum unabhängig von Aischylos gearbeitet haben [1]. Das Schicksal des Pentheus und Lykurgos war in dem jüngeren der beiden Tempel im Bezirk des Dionysos südlich von der Akropolis gemalt [2]. Die Bauzeit dieses Tempels ist auf annähernd 400 v. Chr. fixiert worden [3]. Die Bestrafung des Pentheus war bei den Tragikern besonders beliebt, und die Abhängigkeit dieses Gemäldes von dem Drama des Aischylos oder Euripides ist nahezu gewiss. Die *Lykurgeia* des ersteren war die Quelle der zahlreichen Vasengemälde von Unteritalien, welche den Wahnsinn des thrakischen Königs darstellen [4], und man kann folgern, dass das bei Pausanias erwähnte Gemälde in der Hauptsache der Lykurgos des Aischylos war. An gleicher Stelle befanden sich zwei andere Darstellungen aus dem Leben des Dionysos. Ariadne war als von Theseus verlassen und vom Gotte heimgeführt dargestellt, und weiterhin noch Dionysos, wie er den Hephaistos zum Olympos zurückführt. Euripides' *Theseus* behandelte die Liebesepisode in dem ersten der beiden letztgenannten Gemälde, und dies Drama war wahrscheinlich nicht ohne Einwirkung auf die Popularität der Geschichte, der man häufig begegnete, besonders in Pompeji [5]. Die Gewalt dieses Dichters in der Behand-

---

[1] Plinius a. a. O. 35, 144; vgl. ein pompejanisches Wandgemälde, abgeb. *Arch. Ztg.* 1883 Taf. 9, 1.

[2] Paus. I 20, 3.

[3] Siehe Dörpfeld und Reisch *Das griechische Theater* S. 21 f.

[4] Vgl. unten Kap. III § 4.

[5] Vgl. Helbig a. a. O. Drei Gruppen lassen sich unterscheiden. (1) No. 1216–1240, Ariadne von Theseus verlassen. (2) 1222—1232, sie trauert in ihrer Einsamkeit. (3) 1233—1240, Dionysos kommt zu ihrer Rettung.

lung von Liebesabenteuern und der Ausmalung des traurigen Falles unerwiederter Liebe und der sie begleitenden Unglücksfälle war eine neue Macht in der Litteratur und ein nie versiegender Quell, aus dem der Maler schöpfen konnte. Diese Kompositionen hängen sämtlich mit Dionysos zusammen, während drei von ihnen mit Sujets, die in der Tragödie behandelt sind, parallel laufen. Solche Darstellungen waren nur möglich, nachdem das Drama die Stoffe popularisiert und für die künstlerische Wiedergabe derselben sozusagen den Weg gebahnt hatte. Selbst wenn man nicht so weit geht zu behaupten, dass diese Gemälde aus der Tragödie erwachsen sind, müssen sie als Beweis zunehmenden Interesses für Dionysos und seine Verehrung angesehen werden, — und es waren vornehmlich die grossen Dionysien, an denen die ersten Aufführungen griechischer Tragödien stattfanden. Dies war die Periode des Zeuxis und des Parrhasios — die Zeit, in der Euripideisches πάθος die Form künstlerischer Konzeptionen bestimmte.

2. Die Wandgemälde von Pompeji und Herculaneum.

Die pompejanischen Wandgemälde, welche Scenen aus der Tragödie darstellen, sind vielmals Reminiscenzen früherer Malerei, und viele berühmte Werke, auf die wir uns schon bezogen haben, sind zweifellos als mehr oder weniger genaue Kopien in diesen unschätzbaren Ueberresten enthalten. Neben der Medeia und der Andromeda, die oben erwähnt worden sind, ist eine Reihe von Gemälden vorhanden, welche sich auf des Hippolytos und der Phaidra Geschick beziehen [1], und eine andere

[1]) Helbig a. a. O. No. 1242—1247.

stellt die Opferung der Iphigeneia dar [1]. Die letztere zeigt eine bemerkenswerte Aehnlichkeit mit dem Werk des Timanthes wie mit der Schlussscene der *Iphigeneia in Aulis* des Euripides. Mehrere bedeutende Gemälde stellen die Begegnung des Orestes mit der Iphigeneia im taurischen Heiligtum dar, und hier kann keine Frage sein betreffs der entschieden dramatischen Färbung [2]. Zwei Bilder beruhen auf der Telephoslegende und erinnern wieder an den Pergamonfries und die Beziehung desselben zu Euripides und Sophokles [3]. Daidalos mit seiner hölzernen Kuh vor Pasiphaë war eine andre bevorzugte Euripideische Geschichte, welche uns in Pompeji vorgeführt wird [4]. Die Ausgrabungen von 1895 brachten eine ausserordentliche Anzahl unschätzbarer Kunstkleinode in der *casa dei Vettii* ans Licht. Unter den Gemälden stellte eins den Tod des Pentheus dar [5]. Die Mänaden schleudern Steine nach ihm und durchstossen ihn mit ihren Thyrsoi; die Wildheit der Landschaft und der Ton des ganzen Werkes machen es höchst wahrscheinlich, dass der Künstler die *Bakchai* des Euripides im Sinne hatte. Zuletzt sei noch die Bestrafung der Dirke erwähnt, welche uns mehrere Gemälde schildern [6]. Nach dem,

---

[1] Vgl. Helbig a. a. O. No. 1304. 1305.

[2] Vgl. Kap. V § 7 gegen den Schluss.

[3] Helbig a. a. O. No. 1142, 1143.

[4] Besonders schön ist das Gemälde, welches in der *casa dei Vettii* entdeckt ist, Phot. Alinari No. 12133; vgl. *Röm. Mitth.* 1896 S. 50 f.

[5] Vgl. *Röm. Mitth.* 1896 S. 45 f. und *Arch. Anz.* 1895 S. 121, Phot. Alinari No. 12134. Abgeb. *J. H. S.* 1896 S. 151.

[6] Helbig a. a. O. No. 1151—1153. Die Ausgrabungen 1895 fügten noch ein andres zu den schon bekannten hinzu. Siehe *Röm. Mitth.* 1896 S. 46, Phot. Alinari No. 12135. Vgl. auch *Arch. Ztg.* 1878 Taf. 9 *a* und *b* für zwei andere.

was über den Farnesischen Stier gesagt ist, scheint es unnötig wieder die Rolle hervorzuheben, welche in den Dirkemonumenten Euripides' *Antiope* spielte.

Ein flüchtiger Blick auf diese knappe Skizze alter Gemälde, welche auf tragische Sujets Bezug haben, muss uns von der beständigen und weit reichenden Einwirkung des tragischen Dichters auf den Maler überzeugen. Die auffallende Thatsache, welche über alle andern hervorragt, ist der sichere von Euripides geübte Einfluss. Man beachte die folgenden Werke: Andromeda, Dirke, Hippolytos, Iphigeneia in Aulis, Medeia. Jeder dieser Charaktere hat die Gestalt, die ihm dieser Dichter gegeben hatte. Andre nach ihm bearbeiteten seine Dichtung und übersetzten sie, aber die entscheidende Autorität bleibt nichts desto weniger der griechische Tragiker, und weder die alte noch die moderne Welt acceptieren eine andre Andromeda, Medeia oder Hippolytos als die des Euripides[1].

§ 4. Tragische Elemente auf den etruskischen Spiegeln.

Die Graveure der Spiegel waren weniger erfindungsreich als die Bildner der Aschenurnen, und sie bewegten sich in einer viel engeren Sphäre. Ihre Arbeit ist zum grössten Teil die des gewöhnlichen Mechanikers, dessen Hand nicht allzu sicher ist. Die der Tragödie entlehnten Kompositionen haben vieles mit denen gemein, die uns schon auf den etruskischen Sarkophagen begegnet sind.

---

[1] Livius Andronicus, Ennius und Accius, jeder schrieb eine *Andromeda*, Ennius übersetzte die *Medeia* und wählte über die Hälfte seiner Stücke nach Euripides.

Da sind Orestes und Pylades im Tempel der Taurischen Artemis[1]; die kalydonische Jagd, nach dem *Μελέαγρος*[2]; Daidalos, der die hölzerne Kuh verfertigt[3]; Polyxena, die Abschied von Hekabe nimmt[4]; drei Scenen aus der Telephossage[5]; die Abschiedsscene zwischen Alkestis und Admetos[6]; und der an den Kaukasus geschmiedete Prometheus[7]. Diese Belege wenigstens können beigebracht werden, um die Thatsache der weitgehenden Vertrautheit der Etrusker mit der Tragödie zu veranschaulichen. Es unterliegt durchaus keinem Zweifel, dass die Etrusker sowohl auf diesen gewöhnlichen Geräten des täglichen Lebens wie auf ihren Sarkophagen Illustrationen der tragischen Poesie hatten, die ihnen durch »Dionysische Künstler« zugetragen sein mag[8].

---

[1] Gerhards *Etruskische Spiegel* II Taf. 239 und V Taf. 117.

[2] A. a. O. IV Taf. 354, 2.

[3] Gerhard a. a. O. IV 367, 2. Vgl. Euripides' *Κρῆτες*.

[4] A. a. O. IV Taf. 401.

[5] A. a. O. II Taf. 229 = Overbeck *Bildwerke* Taf. 14, 1; IV Taf. 390, 2; V Taf. 108.

[6] A. a. O. V S. 217.

[7] *Wiener Vorlegeblätter* Ser. D Taf. 10, 4 und 5 = a. a. O. II Taf. 138, 139. Aischylos war der erste, der den Prometheus an Ketten legte, und alle die Denkmäler, die den Titanen so an den Felsen geschmiedet darstellen, hängen vom *Prometheus* ab. Vgl. Milchhöfer im *Berliner Winckelmannsprogramm* für 1882.

[8] Die Frage, woher und wie die Etrusker eine so umfängliche Kenntnis der griechischen Poesie erlangten, wird lange eine schwierige bleiben. Eins scheint klar, nämlich dass die Römer nicht als verbindendes Glied zwischen Griechenland und Etrurien dienten. Die griechische Kunst ebensowohl als die griechische Litteratur erreichten dies Volk direkt. Es ist kaum wahrscheinlich, dass Uebersetzungen der griechischen Dichter in so ausgedehnter Weise von den Etruskern gemacht wurden, dass die Künstler auf diese Weise zu so vielem, das von Euripides herrührt, gelangen konnten. Es giebt über-

§ 5. Die griechische Tragödie und die megarischen Schalen.

Vermittelnd zwischen Skulptur und Vasenmalerei steht eine ganz besonders interessante Klasse von Vasen oder vielmehr Schalen, welche mit Reliefbändern geschmückt sind. Einige von ihnen stehen in so naher Beziehung zum Drama und insbesondere zu Euripides, dass man sich wenigstens kurz hier auf sie beziehen muss. Exemplare dieser Ware sind in beinah jedem grossen Museum zu sehen, und ich habe es für angemessen erachtet, Reproduktionen von dreien in das vorliegende Buch aufzunehmen, ebenso ein kleines Fragment eines vierten[1]. Die Inschriften und der allgemeine Stil dieser Vasen führen in das zweite oder dritte Jahrhundert v. Chr. Gewiss datieren sie nicht aus späterer und auch nicht aus viel früherer Zeit. Sie verdanken ihren Ursprung einem weit verbreiteten Interesse für die älteren griechischen Dichter. Die Mehrheit der Reliefs stellen Scenen aus dem troischen und thebanischen Cyklus dar und illustrieren irgend ein poetisches Werk. Hier haben wir uns mit denjenigen zu beschäftigen, die sich auf die Tragödie beziehen. Wirft man gelegentlich einen Blick auf die Natur der Kompositionen, die der tragischen

---

dies in verschiedenen Reliefs gar manches, was eine Verwandtschaft mit den Scenen, wie sie thatsächlich im Theater aufgeführt wurden, verrät. Dies führt mich darauf, zu glauben, dass die umherziehenden Schauspielertruppen auch in Etrurien eingedrungen waren und die Stücke, welche die Etrusker so reichlich in ihrer Kunst ausnutzten, eingeführt hatten.

[1] Abb. 12. 16. 27. 28.

Litteratur entnommen sind, so wird deutlich, dass es nicht so sehr die Worte des Dichters sind, die den Künstler zu den Gestalten anregten, als die theatralischen Aufführungen selbst. Die Posen, Gebärden, Gruppierungen — kurz das vorherrschende Streben nach Effekt führt uns über das geschriebene Werk hinaus zur hellenistischen Bühne. Die Motive sind Euripides entnommen, wie er im Theater des zweiten und dritten Jahrhunderts gespielt wurde. Der bescheidene Künstler, der sich diese Zeichnungen entwarf, hatte die Vorstellungen der *Iphigeneia in Aulis* oder die der *Phoinissai* besucht und dort frische Anregungen für seine Arbeit empfangen. Es ist notwendig die Thatsache nachdrücklich zu betonen, dass diese kleinen Denkmäler aus der Zeit stammen, in der die herrschende Macht in der Kunst das tragische Drama war. Der Einfluss des Theaters war in allen Volksschichten fühlbar. Die Vereine der dionysischen Künstler reisten von einem Dorf zum andern und von einer Stadt zur andern und spielten ihr Repertoire der drei grossen Tragiker, und da, wo keine stehende Bühne vorhanden war, trugen sie von einem improvisierten Gerüst geringe und mittelmässige Fassungen der wohlbekannten Dramen vor[1]. Das Resultat war, dass die Tragödie die einzige populäre Form der Litteratur in der hellenistischen Periode war, und dies bedeutete praktisch, dass das Volk mit Euripides unterhalten wurde. Die »megarischen Schalen« sind kostbare Schätze aus dieser Periode, in der das Drama alle Klassen der Gesellschaft durchdrungen hatte. Die anspruchslosen Reliefs sind mit dem Geist erfüllt, dem man

[1] Siehe Lüders *Die dionysischen Künstler* Berlin 1873.

in eben der gleichen Zeit in Italien, in Kleinasien, in Athen und Alexandria begegnet. Sie sind direkte Belege der Thatsache, dass Euripides der Dichter des Volks war, und bestärken wiederum den Eindruck, den wir aus dem Studium aller andern Denkmälerklassen gewonnen haben.

Für mein Teil ziehe ich vor anzunehmen, dass diese Schalen die Stelle von Textillustrationen ausfüllten und unsern illustrierten Ausgaben poetischer Werke entsprachen. Man kann sich die Papyrustexte der alten Dichter nicht mit Illustrationen versehen vorstellen, aber diese »megarischen Schalen« entsprechen den Anforderungen an diese Kunstart. Um den Leser davor zu bewahren, dass er in der Interpretation irre gehen könnte, sind die Darstellungen oft von Inschriften begleitet, die jegliches Missverständnis ausschliessen. Die verschiedenen Gruppen, welche die aufeinander folgenden Scenen des Stückes darstellen, befriedigen in der That jeglichen Anspruch, den man an Illustrationen stellen kann. Ob nun die Vasen von den Lehrern benutzt wurden, um ihre Knaben in klassischer Dichtung zu unterweisen, oder ob sie ein Schmuck für das Haus waren, der Dichter musste zu seinen Bewunderern in einer neuen Art sprechen. Durch diese Mittel konnte man leicht an ihn erinnert werden, wenn künstliche Hilfe irgend notwendig war. Die Vasen hatten überdies den grossen Vorteil, wohlfeil zu sein; eine beliebige Anzahl konnte nach einem Modell gefertigt werden, und solche Duplikate existieren wirklich [1]. Wenn drei Repliken ein und desselben Werkes zufällig die Jahrhunderte überlebt haben und

[1] Vgl. Kap. V § 6.

noch heute als Textillustrationen des Euripides studiert werden können, wie umfassend muss dann die Produktion und Verwendung dieses Kunstzweiges in alter Zeit gewesen sein![1]

---

[1] Die ‚megarischen Schalen' haben vieles gemeinsam mit solch späteren Denkmälern, wie der *tabula iliaca*. Vgl. Jahns *Bilderchroniken* und Baumeister *Denkmäler* I No. 775.

Kapitel II.

Der Einfluss der griechischen Tragödie auf die Vasenmalerei.

§ 1. Die bisherigen Ansichten über die ältesten Berührungen.

Die Frage, zu welcher Zeit das tragische Drama zuerst die Vasenmaler beeinflusste, ist in den letzten Jahren viel erörtert worden. Als unsre Kenntnis der Vasenchronologie weit lückenhafter war als sie jetzt ist, und das schwarzfigurige Fabrikat als zum grossen Teil dem fünften Jahrhundert v. Chr. angehörig bezeichnet wurde, machte man den Versuch auf die Abhängigkeit gewisser Malereien dieses Stils von dem Drama hinzuweisen[1]. Später, als die Unwahrscheinlichkeit dieser Theorie mehr und mehr erkannt und für die schwarzfigurigen Vasen ein früherer Zeitpunkt festgesetzt wurde,

---

[1] Jahn *Telephos und Troilos* 1841 S. 46 ff. glaubte, dass Exekias dem *Telephos* des Euripides die Anregung zu seinen Würfelspielern verdankte; vgl. Overbeck *Bildwerke* Taf. 14, 4 und *Wiener Vorlegeblätter* 1888 Taf. 6, 1a. Wir wissen jetzt, dass Exekias beinahe 100 Jahre vor der Aufführung des *Telephos* gelebt hat.

bemühten sich andre Gelehrte zu erweisen, dass die Maler von Euphronios' Schule — die Meister der streng rotfigurigen Kylikes — unter dem Einfluss der drei Tragiker ständen[1]. Niemand würde jedoch wagen, heutzutage von dem Einfluss irgend eines der Dramatiker auf die Vasenmaler dieses Stils zu sprechen, die Ende des sechsten und zu Beginn des fünften Jahrhunderts blühten. Richtiger war das von Robert in seinem berühmten Buch *Bild und Lied* aufgestellte Prinzip, dass kein Vasengemälde des fünften Jahrhunderts v. Chr. den Einfluss von Heroensagen aufweist, die durch die Tragiker umgeformt und im Theater zur Darstellung gekommen waren. Vor dem Jahr 400 v. Chr. dürfe man nicht erwarten, Scenen auf den Vasen zu finden, die sich direkt aus der Tragödie ableiten lassen. Das geht jedoch zu weit in das andre Extrem. Es giebt einen Mittelweg, den man einschlagen kann, und dieser ist, wie sich herausstellen wird, mehr in Uebereinstimmung mit unserer jetzigen Kenntnis der griechischen Keramik.

§ 2. Frühestes Zeugnis.

In einem Punkte scheinen die Ansichten wenig auseinander zu gehen, und zwar darin, dass die ausgelassenen Satyrchöre, die auf den frühen rotfigurigen Vasen häufig vorkommen, durch die dionysischen Um-

[1] Klein in seinem *Euphronios* (1886) S. 236 ff. sah in der Iliupersisschale, abgeb. Baumeister *Denkmäler* I No. 795, Spuren der Ὅπλων κρίσις des Aischylos; in der Euphroniosschale, *Wiener Vorlegeblätter* Ser. V Taf. 6, die den Tod des Troilos darstellt, wurde eine Beziehung zu dem *Troilos* des Sophokles gesehen; und die Dolonvase, auch von Euphronios, vgl. a. a. O. S. 136 f., konnte unter den Einfluss des dem Euripides zugeschriebenen *Rhesos* verwiesen werden.

züge stark verbreitet wurden. Diese Gruppen tanzender, springender Satyrn im Gefolge des Dionysos sind direkte Nachbildungen der Scenen, welche wirklich stattfanden, und da diese Feste die primitiven Anfänge des tragischen Dramas waren, findet sich in dieser Klasse von Bildern ein entfernter Wiederhall des Theaters. Jedoch darf man das nicht so verstehen, dass die Künstler sich bewusst gewesen, irgend einer speziellen Aufführung zu folgen[1]. Diese Scenen nähern sich mehr dem, was wir uns unter einem Satyrdrama vorstellen. Es war ein weiter Weg von diesem komischen Umherspringen der Satyrn um Dionysos und seinen Altar bis zu der Zeit, wo die wirkliche Theateraufführung, so wie man sie auf dem Andromedakrater[2] sieht, auf den Vasen vorkommt. Doch waren dies immerhin Anfänge. Ein andres ausserordentlich lehrreiches Beweisstück für die Entwicklung tragischer Einwirkungen (es ist vielmehr besser noch von Dionysischen Einflüssen zu reden) findet sich auf einer schwarzfigurigen Vase in Bologna[3]. Dieses Gemälde stellt die Epiphanie des Gottes dar, der in einem Schiffe fährt, das auf Rädern ruht, und von zwei Satyrn gezogen wird, vor denen zwei andre schreiten, die einen Stier führen. Der Gott, der auf dem Verdeck

[1] Man beachte insbesondere die Brygosschale, Brit. Mus. cat. III E 65; abgeb. *Mon. d. Inst.* IX 46 und *Wiener Vorlegeblätter* Ser. VIII 6. Dionysos steht an seinem Altar, über welchen ein Satyr springt um Iris zu greifen. Andre Satyrn belustigen sich. Vgl. auch Brit. Mus. cat. III E 768; abgeb. *Wiener Vorlegeblätter* Ser. VII 4, in dem Stil des Euthymides. Seilenos im Gewande eines Herolds ist in der Mitte eines langen Zuges von Satyrn.

[2] Vgl. unten S. 42.

[3] Die Hauptscene ist von Dümmler veröffentlicht und besprochen *Rhein. Mus.* 1888 S. 355 ff.

des Schiffes thront, wird durch Flötenmusik unterhalten, die zwei mit ihm fahrende Satyrn aufspielen. Wir haben Grund anzunehmen, dass solche Anblicke in Attika nicht ungewöhnlich waren, und Thespis mag in solch einem *carrus navalis* durch das Land gezogen sein und die Anfänge des späteren Dramas begründet haben. Diese *πομπαί* und die Satyraufzüge scheinen daher eine sehr bedeutsame Erbschaft zu sein, die uns die früheren Vasenmaler zur Entwirrung der allzu dürftigen litterarischen Zeugnisse hinterliessen, welche den Ursprung des tragischen Dramas betreffen.

§ 3. Fünftes Jahrhundert.

Lange bevor man bestimmte Dramen unterscheiden kann, die sich in den Vasenmalereien spiegeln, bemerkt man gewisse Zeichen des Interesses an der Tragödie. Es giebt z. B. Darstellungen der Zeremonie, welche mit der Weihung des Dreifusspreises verbunden war. Die Maler um ungefähr 460 v. Chr. haben diesen Teil der dramatischen Aufführungen schon aufgenommen und dadurch das wachsende Interesse an den theatralischen Vorstellungen bekundet[1]. Um die gleiche Zeit erscheint auch die Personificierung der Tragödie und der Komödie auf den Vasen[2]. An und für sich sind dies keine Punkte von so grosser Bedeutung, aber sie tragen dazu bei, den Weg zu weisen zum Verständnis des

[1] Vgl. das Fragm. aus dem Peiraieus abgeb. *Arch. Ztg.* 1880 Tafel 16. Andere Beispiele späteren Stiles sind bei Reisch *Griech. Weihgeschenke* S. 68 ff. mitgeteilt. Siehe ferner das Verzeichnis in der *Arch. Ztg.* 1880 S. 182 f.

[2] Gerhard *Auserl. Vasen* Tafel 56 und Reinach-Millin *Peintures* I 9.

gewaltigen Einflusses, den das Drama auf die Künstler der folgenden Generationen ausübte.

Abwärts bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts waren Homer und die andern Epiker die vorherrschende Macht in den legendarischen Darstellungen der Vasen. Um diesen Zeitpunkt begannen die letzteren ihre Popularität mit den Tragikern zu teilen, und rückten schrittweise aber sicher in die zweite Stelle ein. Dass Roberts Ansicht nicht zutrifft, ist mir höchst wahrscheinlich, aber dessenungeachtet findet man seine Worte so oft angeführt, dass es notwendig ist das Beweismaterial zusammenzustellen und die Frage von neuem zu prüfen. Ich für mein Teil bin nicht imstande einzusehen, warum das Theater nicht ebensogut auf die bescheidenere Kunst der Vasenindustrie einen Einfluss ausübte, wie auf die weit wichtigere Kunst der Malerei. Wenn man für das fünfte Jahrhundert beobachtet, dass grosse Künstler wie Timanthes und Parrhasios unter dem Bann der Tragödie standen, ist es nur natürlich anzunehmen, dass das gleiche bei den weniger berühmten Vasenmalern der Fall war. Warum sollte der Einfluss in dem einen Fall stärker als in dem andern gewesen sein? Wenn Aischylos und Euripides in dem Grade populär waren, dass sie den berühmten Künstlern Anregung gewährten, so kann man mit Recht schliessen, dass der Vasenmaler sich des gleichen Vorteils bediente. Dieser war in erster Linie interessiert, etwas Verkäufliches zu produzieren, und die Bilder, die für jene erste Klasse beliebt und gangbar waren, waren es nicht minder für die zweite. Doch was ich bisher bemerkte, hat ja kein grösseres Gewicht als das der persönlichen Meinung eines Einzelnen. Wir wollen uns zu den Monumenten

wenden und zusehen, was aus deren Prüfung zu gewinnen ist.

Auf den Berliner Andromedakrater kann zuerst Bezug genommen werden [1]. Dies ist eines der glänzendsten Beispiele von denen, die man der Tragödie zuweisen darf. Die verschwenderisch dekorierten Gewänder legen die Ansicht nahe, dass der Künstler wirklich das Kostüm der Schauspieler des Euripideischen Stückes zur Darstellung brachte. Der theatralische Geist, der das Werk durchweht, ist ganz unverkennbar, und sein attischer Ursprung führt darauf, es direkt mit dem bemerkenswerten Erfolg der *Andromeda* 412 v. Chr. in Beziehung zu setzen. Die Kyklopsvase, die unten abgebildet und besprochen ist, stammt auch aus dem letzten Viertel des fünften Jahrhunderts [2]. Eine Vase in Neapel, die den Raub des Palladium durch Diomedes darstellt, ist auf Sophokles' *Λάκαιναι* bezogen worden, und sie wird etwa 420 v. Chr. angesetzt [3]. Die weiter unten wiedergegebene Malerei einer unteritalischen Vase ist auch aus ungefähr derselben Zeit und schliesst sich den *Eumenides* an [4]. Zuletzt verweise ich auf die berühmte Satyrvase in Neapel, die auch in diese Periode gehört und zugleich den schlagendsten Beleg für die Einwirkung des Theaters auf den Künstler abgiebt [5]. Das Bild schildert die Reci-

[1] Berlin, Inv. No. 3237. Abgeb. und besprochen von Bethe *Jahrbuch* 1896 S. 292 ff. und Taf. 2; vgl. Furtwängler *Arch. Anz.* 1893 S. 91 f.

[2] Kap. V § 8.

[3] No. 3235 A. Abgeb. *Mon. d. Inst.* II Taf. 36; Overbeck *Bildwerke* Tafel 24, 19; vgl. Furtwängler *Meisterwerke* S. 319.

[4] Abb. 8.

[5] Heydemanns Kat. No. 3240. Abgeb. Wieseler *Theatergebäude* Tafel VI 2; Baumeister *Denkmäler* I Abb. 422.

tation eines Satyrchores in Gegenwart des Dionysos und der Ariadne und ist sozusagen ein Momentbild dieser eigentümlichen Einrichtung. Das Gemälde ist lange der Grundstein der die Natur des Satyrdrama betreffenden Ueberlieferung gewesen. Der Reichtum der Gewänder des Dionysos und der Ariadne giebt uns eine unschätzbare Illustration der Bekleidung der Schauspieler. In dieser Hinsicht steht das Werk in direktem Einklang mit Pollux *καὶ ἐσθῆτες μὲν τραγικαὶ ποικίλον . . . ὁ δὲ κροκωτὸς ἱμάτιον. Διόνυσος δὲ αὐτῷ ἐχρῆτο, καὶ μασχαλιστῆρι ἀνθινῷ καὶ θύρσῳ* [1].

Das sind die wichtigsten Beispiele, die angeführt werden können, um den Einfluss des Dramas auf die Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts zu erweisen, und obgleich sie nicht mit der ungeheuren Anzahl von Malereien aus einer späteren Periode zu vergleichen sind, die die Entwicklung der tragischen Neigungen darthun, scheinen sie nichtsdestoweniger eine beträchtliche Beweisreihe zu bilden für das Vorkommen bestimmter tragischer Scenen, die dem Drama entlehnt sind. Die Vasengemälde aus dem letzten Viertel dieses Jahrhunderts scheinen demnach unzweifelhafte Spuren der im Theater vorgeführten Mythenversionen darzubieten [2].

---

[1] IV 115—117; vgl. auch Bethe *Proleg. z. Gesch. des Theaters im Alt.* S. 42.

[2] Die Penelopevase, abgeb. *Mon. d. Inst.* IX Taf. 42 = Baumeisters *Denkmäler* III No. 2332, ist letzthin durch Robert als auf Sophokles' *Νίπτρα* beruhend erklärt worden. Vgl. *Die Marathonschlacht in der Poikile* S. 78 ff. Wenn ich diese Ansicht teilen könnte, so würde meine Stellung wesentlich gefestigt. Die *Νίπτρα* müssen ungefähr 428 v. Chr. angesetzt werden, und so würde also das Gemälde später fallen als dies Datum. Aber so lieb es mir sein würde, das bedeutende Denkmal mit dem Drama in Beziehung zu bringen, kann ich mir doch

§ 4. Das vierte Jahrhundert und die Verhältnisse in Unteritalien.

Bis zum Schluss des fünften Jahrhunderts oder wenigstens bis zur Zeit des peloponnesischen Krieges war der Export von Vasen aus Athen und in den früheren Jahrhunderten der aus Korinth und andern Mittelpunkten Griechenlands eine schwunghafte und einträgliche Industrie. Dieser Handel ist mit allen Häfen des Mittelmeeres und des schwarzen Meeres betrieben worden, aber speziell mit den italischen Städten. Bei weitem die grösste Zahl der attischen Vasen aus dem fünften und sechsten Jahrhundert, die sich jetzt in europäischen Museen und Privatsammlungen befinden, stammen von Ausgrabungen in Etrurien. Dieser Handelsartikel muss von den Etruskern hoch geschätzt worden sein, und ihrer Vorliebe für griechische Vasen verdanken wir einen sehr grossen Teil unsrer Kenntnis auf diesem wichtigen Felde der klassischen Archäologie. Durch die Gründung griechischer Kolonien in Italien wurden zugleich die griechischen Industrien eingeführt, und es war nur eine Frage der Zeit, dass Thurii (445 v. Chr. gegründet), Tarentum, Herakleia und andere Städte die Nachfrage des Westens nach Vasen befriedigten und so den attischen Handel zugrunde richteten. Thatsächlich sind nur wenige attische Vasen, die in das vierte Jahrhundert gehören, in Unteritalien

---

für die Vase kein späteres Datum als 440 v. Chr. denken, und das schliesst freilich seine Beziehung zu Sophokles aus. Wenn jedoch Professor Robert recht hat, so beweist das, dass es wenigstens ein Vasengemälde des fünften Jahrhunderts giebt, welches eine mit dem Drama in Beziehung stehende Mythenversion aufweist, und dies wurde in *Bild und Lied* nicht zugestanden.

gefunden worden, und dies beweist, dass etwa um 400 v. Chr. die Nachfrage aufgehört hat, und die Fabrikation in Athen nach und nach immer unbedeutender geworden ist.

Es war ein günstiger Boden, auf den diese Industrie verpflanzt war. Die Städte von Magna Graecia und Sizilien waren ebenso griechisch wie Athen und Korinth, und sie befanden sich überdies in weit glücklicherer Lage. Im vierten Jahrhundert herrschte grosser Luxus in diesen westlichen Hauptstädten, und athenische Kunst und Litteratur fanden hier eine freudige Aufnahme. Es ist lehrreich, die deutlichen Spuren athenischer Kunst zu beobachten, welche sich auf den Münzen dieser Gegenden finden. Die Legenden auf den Münzen von Thurii, Herakleia, Terina und Syrakus, die in die letzte Hälfte des fünften Jahrhunderts v. Chr. gehören, sind ebenso deutlich im Stile des Pheidias wie diejenigen der entsprechenden Zeit in Athen [1], und das beweist klärlich den engen Zusammenhang des Ostens und Westens, und wie schnell die Kolonisten die künstlerischen Anschauungen Athens aufnahmen und sich aneigneten. Manches andre noch weist auf die durchweg griechische Landschaft Süditaliens hin. Griechischen Städtenamen begegnete man allenthalben, und der Stammheros der meisten apulischen Städte war Diomedes — der Aeneas des Südens [2]. Jede Stadt hatte ihre eigene Münzstätte und prägte ihre eigenen Münzen, natürlich mit einer griechischen Legende

---

[1] Siehe Gardners *Types of greek Coins* Taf. V No. 17—20 und Furtwänglers *Meisterwerke* S. 143 ff. mit der sehr lehrreichen Sammlung italischer und sicilischer Münzen, welche den attischen Einfluss in dieser Periode aufweisen.

[2] Vgl. Mommsen *Unteritalische Dialekte* S. 89 ff.

und einer griechischen Inschrift. Tarent wurde bald die grösste und einflussreichste Stadt von Magna Graecia. Die von Taras gegründete Stadt war dazu ausersehen, für einige Zeit das Athen des Westens zu werden. Hier war der Mittelpunkt, von dem aus attische Einflüsse in das innere Land drangen. Die Litteratur und Kunst von Hellas wurden hier aufgenommen und den benachbarten Städten übermittelt. Es ist nur natürlich, dass diese blühende Hauptstadt der Sitz der Vasenindustrie für diesen Teil Italiens wurde. Die Fabrikation war jedoch nicht auf die Grenzen der Stadt beschränkt. Wir wissen, dass andre Städte in Apulien zu der ungeheuren Anzahl von Vasen beisteuerten, die unter dem Namen »tarentinisches Fabrikat« bekannt sind. Man hat Grund genug anzunehmen, dass sich diese durchaus griechische Industrie bis zur Einnahme Tarents 272 v. Chr. ohne jede Unterbrechung behauptete; aber um diesen Zeitpunkt begann das Interesse an der Vasenfabrikation sich ohne Zweifel etwas zu vermindern. Als die Unabhängigkeit des Handels und der Vorrang von Tarent geschwunden waren, setzte die Periode des Verfalls ein, und die Vasen, welche dem dritten Jahrhundert v. Chr. angehören, sind weder zahlreich noch von grossem künstlerischem Wert. Doch das Dunkel der Chronologie der Vasen von Unteritalien ist zu gross, als dass es für die nächste Zeit erhellt werden könnte, und es empfiehlt sich, nicht zu schnell bei der Hand zu sein, einer Klasse von Monumenten, deren Erforschung noch ganz in ihrer Kindheit steht, feste Daten anzuweisen[1].

---

[1] Der letzte und höchst wertvolle Beitrag zur Untersuchung der Vasenchronologie Unteritaliens ist Watzingers Dissertation *De vasculis pictis Tarentinis capita selecta* Darmstadt 1899. Siehe Thierschs Bespre-

Aber was lässt sich über das Drama in Tarent sagen? Die bereits gegebenen Bemerkungen machen es kaum notwendig, die hohe Schätzung, in der die attische Tragödie stand, hervorzuheben. Dass sie ausnehmender Pflege genoss und die Litteratur der Zeit war, traf auf jede griechische Stadt des vierten Jahrhunderts zu und muss hier, wo ein neues Athen erblühte, doppelt der Fall gewesen sein. Es ist jedoch interessant in dieser Richtung etwas Bestimmteres in Bezug auf die Tarentiner zu erfahren. Wir hören bei Plato, dass das Volk eine tiefgewurzelte Neigung für den Theaterbesuch hatte und sich dem Rausch beim Dionysosfest zügellos überliess[1]. An einer andern Stelle wird erzählt, dass, als der römische Feldherr Valerius 282 v. Chr. in den Hafen einsegelte, die Tarentiner die Dionysien feierten und dem Römer in dieser Stimmung entgegentraten[2]. Schlimmer als dies, Pyrrhus fand es nötig, die Schliessung der Theater anzuordnen, damit es gelänge Männer

chung *Berl. phil. W.* 1899 S. 1327 ff. und 1362 ff. Watzinger, der von den architektonischen Formen auf den unteritalischen Vasen ausgeht, hat in lehrreichster und überzeugendster Weise gezeigt, dass der Einfluss von Jonien sehr stark war, und dass wir diese innige Beziehung zwischen dem Osten und Westen in Betracht ziehen müssen, wenn wir zu einer annähernd genauen Chronologie der Waren Unteritaliens gelangen wollen. Es wird darauf aufmerksam gemacht, dass diese Mischung attischer und ionischer Elemente bis zum vierten Jahrhundert v. Chr. nachweisbar ist. Auf diese Weise steht man endlich auf festem Boden, wenn man das verworrene Problem der Vasenchronologie in Grossgriechenland behandelt, und gewinnt Daten, die sich wenigstens lehrreich für diejenigen erweisen, welche dabei beharrten, diesen Denkmälern, die das scharfe Auge Furtwänglers längst in die richtige Perspektive gerückt hatte, ein viel späteres Datum zuzuweisen.

[1] *De leg.* I 637 b.

[2] Dio Cassius fr. 39, 4—5.

für den Kriegsdienst zu gewinnen[1]. Solcher Art war der günstige Boden, in dem das attische Drama in Unteritalien Wurzel fasste, und in diesem Centrum war der Einfluss der Tragödie auf die Vasenmaler vielleicht weiter reichend als in irgend einer Stadt des Altertums.

Die Ausdehnung dieses Einflusses kann man bei einer Musterung der Gemälde der unteritalischen Vasen wahrnehmen. Es ist seit lange bemerkt worden, dass viele von den apulischen, campanischen und lucanischen Vasenmalereien eine ausgeprägt theatralische Komposition aufweisen. Die Kostüme, Posen und Gesten sind oft notorisch bühnenmässig. In vielen Fällen tritt uns eine Erinnerung an die Bühnensituation entgegen; die Scene stellt oft einen Tempel oder einen Palast dar, in dem oder vor dem sich die Handlung abspielt[2], und selbst da, wo man ausser stande ist, die litterarische Quelle des Bildes nachzuweisen, ist die dramatische Handlung erkennbar, und man überzeugt sich, dass eine Tragödie den Anstoss zu dem Bilde gab. Die Malereien sind keineswegs als genaue Kopien irgend einer einzelnen Bühnenscene aufzufassen. Sie wurden abgekürzt, ausgedehnt oder nach dem Belieben des Künstlers modifiziert. Wenn er seine Ideen dem Tragiker entnahm, konnte er die Charaktere umbiegen, um seiner eigenen Phantasie zu genügen, indem er auch andre hinzufügte oder wegliess. Er illustrierte niemals. Der Werth dieser Gemälde als Hilfsmittel für die Rekonstruierung der verlorenen Dramen ist sehr erheblich. Im allgemeinen ist es sicher, dass sie uns eine schätzbarere Belehrung hinsichtlich

---

[1] Zonar. VIII 2 p. 177, 3 Dind. *καὶ τὸ θέατρον ἔκλεισεν.*

[2] Vgl. Abbildg. 5. 6. 18. 19. 20. 21. 23.

der verloren gegangenen Litteratur gewähren, als die wenigen Fragmente, die auf uns gekommen sind[1]. Da die drei Tragiker des fünften Jahrhunderts v. Chr. thatsächlich die einzigen waren, die im vierten Jahrhundert mit Vergnügen gelesen und gehört wurden, so sind ihre Werke die Quelle fast aller Malereien, die auf der Tragödie beruhen. Wir können daher zu unserer Betrachtung des Aischylos, Sophokles und Euripides und ihres auf die Vasenmaler geübten Einflusses übergehen.

[1] Die zahlreichen unteritalischen Vasen, welche Scenen aus der Komödie illustrieren, sind kostbare Schätze. Sie gehen auf die „Possenstücke", *φλύακες τραγικοί*, zurück, die Schöpfung Rhinthons (siehe die Dissertation von E. Völcker *Rhinthonis fragmenta* Halle 1887); vgl. besonders Heydemann *Jahrbuch* 1886 S. 260 ff., wo alle die bis dahin bekannten Beispiele besprochen sind. Bethe *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum* S. 278—292 behandelt besonders die interessante Frage nach der Bühne, welche in den Scenen dargestellt ist.

Auch A. Körtes ausgezeichneter Artikel im *Jahrbuch* für 1893 S. 61—93 *Archäologische Studien zur alten Komödie* muss hier erwähnt werden.

Kapitel III.

Aischylos und die Vasenbilder.

§ 1. Einleitung.

Ungeachtet der Thatsache, dass der älteste der Tragiker im vierten Jahrhundert v. Chr. am wenigsten gelesen wurde, rivalisiert er doch ohne Mühe mit Sophokles in seinem Einfluss auf die Kunst. Dies kam nicht daher, dass er mehr bewundert wurde, es lässt sich nur auf die kühnen Situationen, die er erfand, zurückführen, — Situationen, die neu und packend waren. Und zwar sind es einzelne seiner Dramen, die einen dauernden Einfluss auf die griechische und römische Kunst ausübten. So die *Choephoroi*, die *Eumenides* und die *Lykurgeia*. Ausser diesen haben keine der Aischyleischen Stücke das Interesse der Künstler in irgend wie bemerkenswerter Ausdehnung wachgerufen. Die besonders populären Erfindungen, die in diesen Tragödien bemerkbar sind, das, sozusagen, Einzige in ihrer Art, das sie ganz apart auf sich stellte, bildeten ein Augenmerk für den Künstler. Der Charakter der Stücke ist leicht beschrieben. Sie hallen wider von Todesschrei und der rasenden Wut rächender Gottheiten;

wir werden erschüttert durch die Gefahren der Situationen und folgen beinah atemlos, um den Ausgang zu erfahren. Diese Züge zogen den Maler und Bildhauer an, und das ist es was auf allen den Denkmälern begegnet, die mit Aischylos in Beziehung gesetzt werden können. Die tief religiöse Ader, die in jeder Zeile des mächtigen Tragikers pulsiert, ist bis zu einem gewissen Grad auf den Vasen und Sarkophagen wiedergegeben. Aber diese Kraft in der Kunst war vielmehr episch. Sie war in gewisser Weise polygnotisch, und ihre ethische Natur liess sie den Künstlern, welche das πάθος des Euripides suchten, beinah geringwertig erscheinen. Gerade diese Thatsache erklärt es, warum Aischylos und Sophokles sich nicht grösserer Gunst bei den folgenden Künstlergenerationen erfreuten. Das Ethische liess sich schwieriger wiedergeben als das Pathetische und übte nicht dieselbe Anziehungskraft aus. Der Geist der Zeiten verlangte überdies das letztere so wie er Euripides verlangte, und so sollte man nicht erwarten, einer grossen Zahl von Vasenbildern zu begegnen, die entweder unter dem Einfluss des Aischylos oder dem des Sophokles entstanden waren. Diejenigen, welche mit den erhaltenen Tragödien des ersteren verknüpft werden können, geben wir auf den folgenden Seiten. Man wird bemerken, dass gewisse Scenen aus Aischylos in Unteritalien in hoher Gunst standen. Die neun von uns mitgeteilten Gemälde stammen alle von italischen Vasen. So weit ich weiss, ist nicht eine attische Vase gefunden worden, die eine Aischyleische Scene aufwiese. Im Westen jedoch, wo er ebenso sehr wie in seinem heimatlichen Athen zu Hause war und wo es ihm bestimmt war seine Tage zu beschliessen, hatten die Vasenmaler ihm viel zu verdanken.

§ 2. Choephoroi.

Es lässt sich nicht beweisen, dass die epische Litteratur irgend etwas von Elektra oder von der Rolle wusste, die sie spielte, als sie ihres Vaters Ermordung rächte. Die Fragmente des Lyrikers Stesichoros bieten die älteste litterarische Quelle für die Oresteia, die später in der Bearbeitung der Tragiker des fünften Jahrhunderts so populär wurde. Die Trilogie des Aischylos, welche glücklicherweise auf uns gekommen, ist daher das älteste uns erhaltene Zeugnis. Wenn man sich zu den Kunstwerken wendet, erblickt man eine Reihe von Vasenbildern, die den Tod des Aigisthos darstellen, doch sind diese nur wenig älter als das Werk des Aischylos[1]. Ereignisse, die sich mit der Rückkehr des Orest befassen, sind in der frühen Kunst noch weniger allgemein. Das melische Terrakottarelief im Louvre, welches eine dem Eingang der *Choephoroi* etwas ähnliche Scene darstellt, ist das älteste der Denkmäler der *Oresteia*, muss aber noch in das fünfte Jahrhundert v. Chr. gesetzt werden[2]. Es kann wohl als genügend festgestellt angesehen werden, dass Elektra und Orestes zuerst in der Kunst nur wenige Jahre vor der im J. 458 v. Chr. erfolgten Aufführung der Trilogie des Aischylos erschienen. Auch

[1] Roberts Schluss betreffs der litterarischen Quelle all der Denkmäler (*Bild und Lied* S. 149 ff.) ist der, dass sie auf die Oresteia des Stesichoros zurückgehen. Diese Ansicht ist allgemein von den Archäologen angenommen und begegnete keinem Widerspruch, bis v. Wilamowitz Gründe vorbrachte, an die Existenz eines delphischen Epos, welches sich mit diesem Gegenstand befasste, zu glauben. Die ganze Frage bedarf noch erneuter sorgfältiger Untersuchung.

[2] Abgeb. *Mon. d. Inst.* VI. VII Taf. 57 = Roschers *Lexikon* I S. 1238. Vgl. a. a. O. S. 167 ff.

ist es meines Wissens nicht möglich, irgend eine Einwirkung des *Agamemnon* oder der *Choëphoroi* auf künstlerische Produktionen in der letzten Hälfte des Jahrhunderts nachzuweisen. Eine kleine Gruppe von Vasenbildern aus Unteritalien, die in das vierte Jahrhundert v. Chr. gehört, stellt jedoch Situationen dar, von denen man wohl glauben kann, dass sie durch den ersten Teil der *Choephoroi* angeregt seien.

Abb. 1.

Das Gemälde in Abbild. 1 [1] stellt ein Grabmal dar, dessen Basis mit Triglyphen geschmückt ist. Auf dieser erhebt sich eine Stele, die ein korinthischer Helm krönt, sie trägt den Namen *ΑΓΑΜΕ[Μ]ΝΩΝ* [2]. Mit dem Rücken der Stele zugekehrt sitzt links Elektra

[1] Neapel No. 1755, abgeb. Baumeister *Denkmäler* III No. 1939 S. 1848 = Reinach-Millingen *Peintures* Taf. 14.

[2] Ueber diese Gruppe von Gemälden vergleiche die Vorrede.

ΕΛΕΚΤΡ[Α, die einen Chiton und einen Mantel trägt und in nachdenklicher Stimmung ihr linkes Knie umfasst; neben ihr ist eine andre weibliche Figur, ähnlich gekleidet und im linken Arm einen Toilettenkasten haltend, der sich ungewöhnlich häufig auf den Vasen Unteritaliens findet. Vielleicht soll der Kasten an die Opfer erinnern, die darin am Grabe dargebracht wurden. Diese Person ist nicht notwendigerweise Chrysothemis, obgleich ihr Gewand sich mehr für Elektras Schwester, als für ihre Dienerin eignen würde. Es ist jedoch eher die Sache einer Dienerin für Elektra solch einen Kasten mit Opfergaben zu tragen. Die Gestalt mag deshalb unbenannt bleiben. Ihr Gesicht ist Orestes zugewandt, *ΟΡΕΣΤΗΣ*, der zur Rechten steht und zu Elektra zu sprechen scheint, die aber seinen Worten oder Gesten keine Aufmerksamkeit schenkt. Er ist im Reisekostüm — Chlamys, Petasos — und trägt einen Speer und ein Schwert, aber merkwürdig genug keine Fussbekleidung. Unter ihm zur Rechten steht Pylades in ähnlicher Haltung. Er hat nur eine Chlamys und einen Speer. Ein andrer Jüngling sitzt über einer Terrainlinie. Er dient dazu, das Bild abzurunden, und deutet zugleich die Begleiter des Orestes an. Im Hintergrund sieht man ein Schwert und einen Schild; auf dem Grab steht eine Amphora als Opfergabe, genau in der Form der Vase, auf der sich die Malerei vorfindet. Es ist vieles an der Darstellung restaurirt, aber der Hauptteil scheint antik zu sein. Heydemann konstatiert, dass die Inschrift auf der Stele echt ist, und ebenso *ΕΛΕΚΤΡ[Α*. Betreffs *ΟΡΕΣΤΗΣ* wird Zweifel geäussert.

Wir haben das Grab des Agamemnon vor uns, an welchem die ersten 585 Verse der *Choephoroi* gespielt

wurden. Es ist keine Spur eines Palastes oder eines königlichen Gebäudes vorhanden. Orestes von Pylades begleitet betritt die Orchestra und legt seine Gabe auf seines Vaters Grab, *τύμβον δ' ἐπ' ὄχθῳ* (V. 4), aber er zieht sich plötzlich zurück, um die Gesellschaft der Frauen zu vermeiden, die sich mit feierlichem Schritte nahèn. Der Chor und Elektra fahren fort ihren Dienst zu verrichten, als die letztere die Haarlocke entdeckt, *ἄγαλμα τύμβου* (V. 200), und die Fusstapfen — zwei Anzeichen für die Nähe des Orestes. Während sie noch die Spuren prüft, kommt letzterer hinzu und enthebt sie jedem Zweifel, wer er ist, indem er auf das Gewand weist, welches Elektra einst gewoben hat (V. 212—232). Vielleicht können wir uns Elektra vorstellen, wie sie auf dem Grabe sitzt zu irgend einem Zeitpunkt zwischen V. 84 und V. 212, aber als sie die Spuren von Orestes' Gegenwart entdeckt hatte, muss sie damit beschäftigt gewesen sein, die Umgebung genau zu prüfen. Es gefiel jedoch dem Künstler sie so darzustellen, als ignoriere sie die Anrede ihres Bruders, oder wenigstens als lege sie durch kein Zeichen an den Tag, dass sie ihn erkenne. Wäre der *τύμβος* nicht da, könnte man geneigt sein, den Einfluss von Sophokles' *Elektra* zu erkennen, wo Orestes' Worte sehr langsam Glauben finden und Elektra lange zögert, bevor sie seinen Versicherungen, dass er lebt und vor ihr steht, glaubt (V. 1219 ff.). Aber die Tragödie des Sophokles spielt sich vor dem Palast ab. Der Erzieher und Orestes verlassen die Orchestra, um ihre Trankopfer auf dem Grabe auszugiessen (V. 82 ff.), als Elektra aus dem Hause kommt. Die Thatsache, dass die Erkennungsscene am Grabe dargestellt ist, giebt uns daher genügend Grund, an-

zunehmen, dass unser Bild unter dem Einfluss der *Choephoroi* entstanden ist. Das Gemälde ist überraschend frei in seiner Auffassung; Worte des Dichters, die auf die Situation zuträfen, lassen sich nicht anführen. Die Anregung und die Gruppierung sind Aischyleisch; sonst gehört alles dem Künstler. Das Werk ist weit entfernt vom Charakter einer Illustration.

Das zweite Bild bietet eine lukanische Hydria[1]. Die Scene in der Mitte ist wieder der τύμβος des Agamemnon, in mehreren Stufen errichtet und von einer Stele mit ionischem Kapitell überragt und mit einer Binde umwunden. Elektra sitzt auf der oberen Stufe, im Schleier und im Chiton. Sie hält den ersteren mit ihrer rechten Hand und schaut weg in die Ferne. Auf den andern Stufen unter ihr befinden sich eine Lekythos und andre kleine Vasen, auch ein Granatapfel und eine Binde. Die Spenden sind hier viel reichlicher als in Abbild. 1. Von seiner Schwester nicht beachtet, nähert sich Orestes der Stele von der linken Seite, wie in Abbild. 1 gekleidet, nur dass er Schuhe trägt. Er ist im Begriff eine Spende aus einer Schale, die er in seiner linken Hand hält, darzubringen. Die männliche Figur, die ihm zunächst sitzt, ist zweifellos Pylades. Er wendet seinen Kopf der Hauptscene zu. Die hier noch übrige Figur steht nur in entfernter Beziehung zur Handlung. Die Personen auf der Rechten sind interessanter. Der Jüngling, der auf der Stufe des Grabes steht, im Begriff einen Kranz auf die Stele zu legen, ist durch seinen Heroldsstab als Hermes kenntlich. Er trägt das Reisekostüm ohne

[1] Abb. 2. Abgeb. Raoul-Rochette *Monuments inédits* Taf. 34. Vgl. ebend. S. 159 ff.; Overbeck *Bildwerke* Taf. 28, 5; vgl. Text *ebend.* S. 688 ff.; Inghirami *Vasi fitt.* II Taf. 151.

Abb. 2.

die üblichen Stiefeln. Ein älterer, bärtiger Mann steht hinter ihm. Derselbe ist nicht charakterisiert, ausgenommen durch einen Mantel und durch einen langen Stab, ist aber als der Erzieher des Orestes bezeichnet worden. Den einzigen Einwand hiergegen bildet sein Gewand [1], aber das mag der Sorglosigkeit des Künstlers zugeschrieben werden. Hinter ihm ist eine andre bärtige männliche Figur, die auf einer Art Sack oder Bündel sitzt. Sein kurzer Chiton, die Schuhe und der Stab, alles lässt ihn uns als Reisenden erkennen. Die besondere, eng anschliessende Mütze bezeichnet ihn als Fremden. Die weibliche Figur auf der äussersten Rechten in dorischem Peplos trägt einen Aryballos in ihrer linken Hand und blickt auf die Gruppe vor sich. Vielleicht gehört sie zu Elektra.

Die Besprechung der Abb. 1 oben lässt sich ebenso gut auf Orestes und Elektra hier anwenden. Wir haben eigentlich eine Wiederholung der Gruppe vor uns. Die erste Figur ist jedoch als zu einem früheren Moment gehörig gedacht. Lässt man Elektra bei Seite, kann man an Orestes im Anfang des Dramas denken. Er hält die Schale statt der Haarlocke in seiner Hand. Die ersten Worte des Prologs gaben die Anregung —

Ἑρμῆ χθόνιε πατρῷ' ἐποπτεύων κράτη,
σωτὴρ γενοῦ μοι ξύμμαχός ι'αἰτουμένῳ.

Der chthonische Hermes, der die angestammten Rechte wahrt, hat sich thatsächlich in dem Bilde offenbart und ist als ein vertrauter Helfer erschienen. Dass er die Stele bekränzt, beweist seine freundliche Gesinnung für die

[1] Vgl. Abb. 14. 15. 23. 24 betreffs der regelrechten Tracht des Pädagogen.

Familie und sein Interesse für Agamemnons Schatten. Elektra wendet sich auch an ihn und fleht ihn an, ihre inständigen Bitten zu erhören und sich ihrer und ihres teuren Orestes zu erbarmen (V. 124 ff.). Man darf daher ein besonderes Geschick darin sehen, wie der Künstler diese doppelte Beziehung des Hermes zu den Kindern zum Ausdruck bringt. Da Hermes von beiden als Schutzgott angerufen wird, trägt der Maler nichts hinein, was nicht in Einklang mit dem Geist des Aischylos stände. Die Hinzufügung dieser Figur ist überdies ein trefflicher Beleg für die Freiheit, welche sich die Vasenmaler gegenüber ihren Dichterquellen erlaubten, und zeigt gut den Unterschied zwischen einer Illustration und einem selbständigen Werk. Es kann nicht in Abrede gestellt werden, dass man mit Hilfe dieses Denkmales veranlasst wird, in den *Choephoroi* zwischen den Zeilen zu lesen. Der Erzieher, der bei Aischylos nicht vorkommt, ist dessenungeachtet eine naturgemässe Erweiterung der Gruppe. Man wird sich erinnern, dass er den Prolog in der *Elektra* des Sophokles spricht und den Platz einnimmt, den Pylades in der Regel ausfüllt. In Euripides' *Elektra* (V. 16.) sagt der Landmann, dass Orestes in die Obhut eines τροφεύς gegeben worden war. Die Person, die auf dem Bündel sitzt, erscheint auf den ersten Blick wie eine willkürliche Zugabe des Künstlers, aber bei genauerer Prüfung findet man doch die Anregung zu derselben beim Dichter. Als Orestes dem Chor erklärt, dass er und Pylades versuchen wollen, Eintritt in den Palast zu erhalten, bemerkt er, dass sie sich als Fremde ausgeben und den Phokischen Dialekt sprechen werden (*Choeph.* V. 563 f.). Auf Klytaimestras Fragen (V. 668 ff.) antwortet er —

ξένος μέν εἰμι Δαυλιεὺς ἐκ Φωκέων·
στείχοντα δ' αὐτόφορτον οἰκείᾳ σαγῇ
εἰς Ἄργος . . .

Mit andern Worten, er ist ein Fremder aus Phokis, der seinen eignen Reisesack zu tragen hat. Eben diese *σαγή* ist es, auf der die Figur sich ausruht. Der Künstler hat ihn als Fremden durch die eigentümliche Kappe charakterisiert. Niemals trug ein Grieche eine solche Kopfbedeckung. Die Ausstaffierung weist auf das Auftreten des Orestes hin, der Einlass in den Palast begehrt, während in Wirklichkeit die Person nur als einer der Diener des letzteren aufzufassen ist. Was er auch darüber gesagt haben mag, dass er sein eigenes Gepäck trug, kein Künstler würde ihn so dargestellt haben. Auf dem ältesten der Orestes-Elektradenkmäler, dem melischen Relief[1], steht eine solche Figur hinter Orestes, die ihr Gepäck über den Schultern trägt. Es scheint mir, als habe der Künstler den Sinn des Textes naiv aufgefasst und eine Figur hinzugefügt, die viel dazu beiträgt, der Scene Reiz und Interesse zu verleihen.

Eine andre lukanische Hydria, welche dieselbe Scene darstellt, wird hier zum erstenmal publiziert in Abb. 3[2]. Es wird instruktiver sein, die wenigen Punkte hervorzuheben, in denen die beiden Bilder von einander abweichen, als das vorliegende ganz zu beschreiben. Die Säule in 3 hat ein dorisches Kapitell mit Mäander und

---

[1] Vgl. S. 52 Anm. 2.

[2] Münchener Samml., Jahns Kat. No. 814. Die Figur der Elektra allein zusammen mit der Ansicht des Grabes ist durch Inghirami publiziert *Vasi fitt.* II Taf. 154.

Abb. 3.

Schachbrettornament; in 2 ist das Kapitell ionisch. In 3 steht Hermes auf dem Boden, in 2 steht er auf der Stufe zum Grabe. Elektra streckt in 3 ihre linke Hand aus, wie um die Spende in Empfang zu nehmen; in 2 kümmert sie sich um Orestes gar nicht. Letzterer hält in 2 eine Schale, in 3 eine Kanne. Sein Hut ist in 3 ein Pilos, und er trägt ihn; in 2 hängt der Petasos hinten im Nacken. Der phokische Begleiter, der auf dem Gepäck sitzt, ist in 3 auf der linken, und in 2 auf der rechten Seite. Es besteht eine ausserordentliche Aehnlichkeit zwischen den beiden. Dieselbe gekrümmte Nase, der kurze Chiton und die seltsame Mütze, aber die letztere hat in 3 keine Quaste. Der Diener trägt ausserdem eine Chlamys, und sein Stock liegt über seinem Bein. Hinter ihm ist der unbekleidete Jüngling, wie in 2 auf der linken, er hält ein Salbgefäss nach Art eines Dieners. Die beiden männlichen Figuren in 2, die der Hauptscene beigegeben sind, fehlen in 3. An ihrer Stelle sieht man eine weibliche Figur, die auf einem Stuhle sitzt und einen grossen Toilettenkasten hält. Sie ist in einen dorischen Peplos gekleidet mit einem Apoptygma. Augenscheinlich ist sie eine Begleiterin der Elektra und erinnert stark an die Figur in Abb. 1. Hinter ihr ist das reizende Mädchen, genau wie in 2, nur dass sie den Aryballos in ihrer Rechten trägt, und in der Linken ein kleines Kästchen.

Das Gemälde ist, es möchte fast scheinen, schöner als das in Abb. 2, obgleich die Publikation des letzteren eine alte ist und mehr oder weniger ungenau sein mag. Ich habe die Vase nicht selbst gesehen. Die Scene ist um eine Figur verkürzt; man würde noch Pylades erwarten.

Noch ein andres Bild ist in Abb. 4[1] wiedergegeben, das einen weiteren Schritt der Vereinfachung zeigt. Nur die Mittelgruppe mit der weiblichen Begleiterin, die den Aryballos trägt, ist vorhanden. Die Stellung des Hermes ist die gleiche wie in Abb. 2, aber der Künstler hat in seiner Rechten den Kranz zu zeichnen verabsäumt. Auch ist seine Chlamys richtig geknöpft, statt um seinen Arm geschlagen zu sein. Dieser hat jedoch das gleiche

Abb. 4.

stumpfe Aussehen, das man in 2 und 3 wahrnimmt. Da die Scene einfacher ist, sind auch weniger Gaben an dem Grabe dargebracht. Orestes' Trankopfer ist hier in einem Kantharos. Das Bild ist sorglos ausgeführt und kann den beiden andern nicht gleichgestellt werden. Es ist jedoch sehr interessant, insofern es noch ein Glied in der Beweiskette abgiebt.

---

[1] Publ. Inghirami a. a. O. II Taf. 153.

Es kann kaum bezweifelt werden, dass diese Vasen alle demselben Künstler angehören, oder dass sie aus der gleichen Gegend stammen. Die deutliche Uebereinstimmung, die sie durchzieht, ist etwas ganz Aussergewöhnliches. Ich weiss von keinen ähnlichen Fällen in Vasenbildern des rotfigurigen Stiles. Die Popularität dieser Scene, und also der *Choephoroi* des Aischylos wird durch eine solche Reihe von Bildern bezeugt, wie sie sich hinsichtlich keines andern Werks der griechischen Litteratur findet.

Seit ich das obige schrieb, habe ich im Louvre eine andre lukanische Vase entdeckt, die eine weitere Vereinfachung dieser Scene darstellt [1]. Das Bild ist in allem wesentlichen identisch mit der Mittelgruppe in Abb. 3. Dem Louvrebild eigentümlich sind das Grab mit fünf Stufen und die ziemlich grosse Säule dorischer Ordnung, die von einem Krater überragt wird; ausser der Taenia sind ein Aryballos und eine Strigilis an der Säule befestigt. Es findet sich eine weitere geringfügige Variation in Elektras Stellung, denn zu ihrer Rechten steht ein Krater, zu ihrer Linken eine Lekythos; darunter sind die beiden Granatäpfel, Taenia und schwarze Lekythos, gerade wie in Abb. 3. Der einzige Unterschied in den andern Personen ist der, dass Orestes eine Schale und keinen Krug darreicht.

Das Bild ist offenbar ein Produkt des gleichen Ateliers, wie die in Abb. 2, 3 und 4. Es bildet nur ein andres Glied dieser beachtenswerten Klasse von

---

[1] Eine Amphora, No. 544. Das Gemälde ist, so weit ich weiss, nicht publiziert worden, aber die Aehnlichkeit, welche es mit den Abb. 3 und 4 aufweist, schien mir seine Wiedergabe hier unnötig zu machen.

Gemälden, die allein steht, einzig unter den griechischen Thongefässen, und Kunde giebt von der ausserordentlichen Popularität dieser Scene des Aischylos. Angesichts dieser wichtigen Beweiskette geht man, wie es mir scheint, nicht fehl in der Annahme, dass Aischylos im vierten Jahrhundert v. Chr. aufgeführt wurde und zwar in erheblichem Masse. Was sonst erhielt diese Scene in Gunst beim Publikum und veranlasste den Künstler und seine Schüler so viele Kopien des gleichen Werkes zu schaffen? Sollte das Bild so zahlreiche Käufer finden, muss es populär gewesen sein, und das konnte es am ehesten durch die Aufführungen des Dramas werden. Diese Vasen und die folgenden, die auf den *Eumeniden* beruhen, müssen den unbefangenen Forscher von der Thatsache überzeugen, dass Euripides und Sophokles den Aischylos keineswegs gänzlich in Unteritalien verdrängen konnten.

§ 3. Die Eumeniden.

Die verschiedenen Erzählungen, die im Volke betreffs der Rechtfertigung des Orestes und seiner Aussöhnung mit den Furien vor dem März 458 v. Chr. im Umlauf gewesen sein mögen, verfielen für immer der Vergessenheit durch das letzte Stück der Trilogie des Aischylos. Der Stempel seines Dichtergenius ist dem Mythus verblieben, und keiner versuchte je sein Werk zu wiederholen[1]. Die ganze Darstellung der Verfolgung wurde durch ihn in ihre endgültige Form gegossen. Der erhebliche Einfluss dieses Werkes wird auf keine Weise zwingender dargethan als durch die Kunstdenkmäler, auf die man hinweisen kann. Es giebt

[1] Vgl. *παρ' οὐδετέρῳ κεῖται ἡ μυθοποιία* in der Hypothesis.

nämlich verschiedene Vasenbilder, und zwar aus dem fünften Jahrhundert, die von der ausgedehnten Popularität der *Eumeniden* Zeugnis ablegen und den direktesten und bindendsten Beweis von dem Einfluss des Dramas auf die breiteren Volksschichten gewähren. Es muss jedoch scharf unterschieden werden zwischen den Bildern, die die Sage im allgemeinen illustrieren, und denen, die untrüglich Aischyleische Züge aufweisen. Die Verfolgung des Orestes und seine Sühnung waren allgemein bekannt, und die Sage war so populär, dass sie oft ihren Weg in die Kunst fand, obschon der Künstler keine poetische Version der Geschichte im Sinne hatte. So kommt es, dass es eine Reihe von Gemälden giebt, die den Orestes darstellen, entweder wie er von den Furien verfolgt wird oder wie er den Omphalos schon erreicht hat, und diese bieten keine Situation oder Verknüpfung von Situationen, deren Spur auf Aischylos zurückgeführt werden kann [1]. Aus der Zahl derer, die Orestes in Delphi darstellen, können mindestens vier, wie es mir scheint, als wesentlich unter dem Einfluss der *Eumeniden* stehend bezeichnet werden, und sie stellen die erste Scene der Tragödie in mehr oder minder veränderter Form dar.

Zunächst bespreche ich die Darstellung auf dem St. Petersburger Krater [2], Abb. 5. Das Bild gehört der letzten Periode der keramischen Kunst an und ist beinahe in jedem Detail ein eiliges und oberflächliches Stück Arbeit. In einem ionischen, von vier weiss gemalten Säulen getragenen Tempel sitzt Orestes, dessen Hautfarbe

---

[1] Vgl. Overbeck *Bildwerke* Taf. 29 und Raoul-Rochette *Mon. inéd.* Taf. 35—38.

[2] Cat. No. 349; publ. *Compte-Rendu* 1863 Taf. 6, 5; vgl. Stephani ebend. S. 252 ff.

dunkelrot ist, *en face*, mit seinem linken Arm umschlingt er den Omphalos, der mit einem weissen Netz bedeckt ist. Er hält das Schwert in der Rechten und die Scheide in der Linken, und trägt Stiefel und eine Chlamys. Auf den Stufen des Tempels liegen fünf schlafende Furien.

Abb. 5.

Sie sind nur in rohem Umriss gemalt, das Fleisch schwarz. Ihr Gewand ist ein kurzer Chiton. Auf der Rechten, aus dem Tempel eilend, ist die Pythia in langem Chiton und Schleier. Sie trägt den grossen Schlüssel, das Wahrzeichen ihres Amtes als κληδοῦχος[1]. Ihre Haut ist weiss.

[1] Vgl. eine ähnliche Figur mit dem Schlüssel in den Abb. 6. 18. 20. In den beiden letzteren Fällen ist Iphigeneia die Priesterin.

Das Vorhandensein des Tempels frappiert sofort durch die Uebereinstimmung mit dem Dichter. Freilich brauchte dies nicht eine besonders enge Beziehung zu der wirklichen Aufführung des Dramas in einem griechischen Theater anzudeuten. Unser Tempel ist bloss eines der zahlreichen Gebäude dieser Art, die sich auf den unteritalischen Vasen finden, von denen einige gewiss als Andeutungen der Bühnendarstellung gedacht waren. In dem vorliegenden Fall ist das Zusammentreffen ein glückliches. Der *Agamemnon* und die *Choephoroi*, die vorher aufgeführt worden waren, spielten beide vor dem Palast in Argos, und für das dritte Drama wurde diese Scenerie in den Tempel des Apollon zu Delphi verwandelt. Wenigstens hinsichtlich dieser σκηνή für die *Oresteia* kann kein Zweifel bestehen, selbst wenn man keinen ausgedehnten Hintergrund für die älteren Dramen zugeben will. Das Bild ist daher wohl geeignet, uns die Anfangsscene lebhaft vor Augen zu stellen. Es bringt uns dem Verständnis des Textes näher, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. In V. 1048 ff. der *Choephoroi* sah Orestes die Furien. Sie trugen fahle Gewänder und hatten Schlangen in ihrem Haar. Er nennt sie Hunde, aus deren Augen garstige Blutstropfen sickern. Der Chor sah sie offenbar nicht, denn Orestes ruft: »Ihr erblickt sie hier nicht, ich aber sehe sie« [1]. Mit diesen Worten macht er sich auf nach Delphi, um Apollons Schutz anzurufen. Während der Unterbrechung, die zwischen den beiden Dramen stattfand, wurden die nötigen Veränderungen an der σκηνή vorgenommen und die Kostüme gewechselt. Der Chor insbesondere, der

[1] V. 1061.

argivische Mädchen dargestellt hatte, musste sich einer erheblichen Umwandlung unterziehen, um als Furien wieder zu erscheinen. Die *Eumenides* werden durch die Pythia eröffnet, die aus dem Tempel kommt. Sie erzählt die Art der ihr obliegenden Pflichten und erwähnt verschiedene Götter in ihrer Anrede bis zu V. 30, wo sie sich von der Orchestra abwendet, um den Tempel wieder zu betreten und sich der Erteilung von Antworten zu widmen. Nach einem Augenblick erscheint sie wieder heftig erschrocken und beginnt die Ursache ihrer Aufregung zu erzählen. Der von ihr beschriebene Anblick ist genau derjenige, den der Maler im Sinn hatte. Man ist jedoch imstande mit Hilfe des Bildes hinter die Scene zu sehen, denn die Vorderseite des Tempels ist beseitigt, so dass das Innere dem Blicke vor Augen liegt. Um die Worte des Aischylos und das Gemälde genauer zu vergleichen, — die Pythia sagt, dass ein schrecklicher Anblick sie trieb *ἐκ δόμων τῶν Λοξίου*[1]. Der Künstler hat dies nicht ohne Leben ausgedrückt, denn sie wird wirklich dargestellt, wie sie das »Haus des Loxias« eben verlässt. Sie fügt weiter hinzu —

ὁρῶ δ' ἐπ' ὀμφαλῷ μὲν ἄνδρα θεομυσῆ
ἕδραν ἔχοντα προστρόπαιον, αἵματι
στάζοντα χεῖρας καὶ νεοσπαδὲς ξίφος
ἔχοντα . . .

Das Bild zeigt den Mann am Omphalos und in seiner Hand das gezückte Schwert. Man mag sich vorstellen, dass die Hände des Schutzflehenden mit Blut befleckt sind, da er nur kurze Zeit vorher den Schauplatz des Mordes

[1] V. 35.

in Argos verlassen hatte. Sogar grössere Deutlichkeit charakterisiert die folgenden Worte der Priesterin: —

> πρόσθεν δὲ τἀνδρὸς τοῦδε θαυμασιὸς λόχος
> εὕδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἥμενος.

Sicherlich passt der Ausdruck »eine wunderbare Schar von Weibern« auf die Gruppe, die wir vor uns sehen. In dieser Einzelheit ist das Werk thatsächlich eine Illustration des Textes. Zugleich ist der Unterschied gemacht, dass die Figuren weder Frauen noch Gorgonen noch Harpyien sind[1]. Sie sind ἄπτεροι und μέλαιναι und schnarchen mit unnahbarem Pesthauch. Es sollte beachtet werden, dass die Gestalten auf dem Bilde auch schwarz sind, wie wenn in direkter Uebereinstimmung mit Aischylos[2]. Ferner sind sie flügellos, während die unerfreulichen Einzelheiten, die hinzugefügt werden, voraussetzbar sind nach dem Aussehen der hässlichen Geschöpfe. Die Zahl fünf ist natürlich reiner Zufall. Sie liegen hier in bewusstloser Betäubung, bis der Geist Klytaimestras sie wieder aufweckt. Die *Eumenides* sind bekanntermassen die einzige erhaltene griechische Tragödie, in der der Chor nicht von Beginn seiner Rolle an sichtbar ist. In den *Persai* und *Hiketides* des Aischylos und den *Bakchai* und *Hiketides* des Euripides ist der Chor jedoch in der Orchestra, als das Drama anhebt.

Es sind noch zwei andre Vasenbilder in diesem Zusammenhange zu betrachten. Sie weisen kleinere Abweichungen von dem eben besprochenen auf, aber im ganzen verraten doch die drei eine gemein-

---

[1] Siehe meine *Attitude of the Greek Tragedians toward Art* S. 12 ff., woselbst eine Erörterung dieser Stelle.

[2] So Eur. *Orest.* V. 321; *Elekt.* V. 1345.

same Quelle. In Abbildung 6[1] sieht man ebenfalls das Innere des Tempels, der durch drei ionische Säulen dargestellt wird. Verschiedene geweihte Gegenstände hängen von der Wand und der Decke herab. Weitere Kennzeichen des Heiligtums sind die beiden Dreifüsse, der Lorbeerbaum und der Omphalos. Orestes, der wie gewöhnlich durch das gezückte Schwert und die fliegende Chlamys charakterisiert wird, ist zu dem Omphalos geflüchtet und umfasst ihn. Sein gesträubtes Haar drückt Furcht aus. Apollon mit Pfeil und Bogen ist hinter ihm in rascher Bewegung und macht Gesten mit der rechten Hand, um eine Furie, die sich auf Orestes stürzen will, wegzutreiben. Sie ist nur halb sichtbar und trägt einen kurzen dorischen Peplos, und ihre Hautfarbe ist schwarz. Die Pythia mit aufgelöstem grauem Haar und erschrockener Miene verlässt das Heiligtum auf der linken Seite. Ihr Schlüssel ist ihr gerade aus den Händen gefallen; er ist in Jahns Publikation undeutlich gezeichnet, was wahrscheinlich der Unwissenheit des Kopisten, der wohl die eigentliche Bedeutung des Gegenstandes nicht erkannte, zuzuschreiben ist. Artemis in ihrem Jagdkostüm, zwei Speere tragend, steht auf den Zehen zur Rechten des Omphalos und beschattet ihre Augen mit der rechten

---

[1] Neapel, No. 3249, Photogr. Alinari 11296, von welcher Abb. 6 genommen ist. Das Bild wurde durch Jahn *Vasenbilder* (Hamburg 1839) Taf. I nach einer Zeichnung veröffentlicht. Jahn selbst hatte die Vase nicht gesehen. Die Zeichnung lässt dem schönen Bilde so wenig Gerechtigkeit widerfahren, dass ich nicht daran denken konnte, sie hier wiederzugeben. Die Arbeit auf der Vase ist wunderbar klar und scharf. Jede Figur an und für sich ist ein schönes Kunstwerk. Das Bild stellt eine ungewöhnliche Mannigfaltigkeit der Situationen dar, welche künstlerisch von grossem Interesse sind.

Hand, wie sie auf die Verwirrung schaut. Zwei Hunde sind bei ihr.

Der Zeitpunkt wo Pythia den Tempel verlässt, wie in Abb. 5, und der spätere Moment, wo Apollon die Erinnyen aus dem Heiligtum treibt, sind in diesem Bilde gut kombiniert: —

Abb. 6.

ἔξω, κελεύω, τῶνδε δωμάτων τάχος
χωρεῖτ', ἀπαλλάσσεσθε μαντικῶν μυχῶν,
μὴ καὶ λαβοῦσα πτηνὸν ἀργηστὴν ὄφιν,
χρυσηλάτου θώμιγγος ἐξορμώμενον,
ἀνῆς ὑπ' ἄλγους μέλαν' ἀπ' ἀνθρώπων ἀφρόν.
V. 179 ff.

Apollons Herrscherhaltung und absolute Gewalt in seinem eigenen Heiligtum werden durch den Künstler vortrefflich wiedergegeben. Man glaubt beinah das ἔξω, κελεύω des Aischylos zu hören, und die Pfeile, die der Gott

in seiner linken Hand hält, scheinen darauf hinzuweisen, dass Apollon durchaus bereit ist, seine Drohung zu verwirklichen. Das Ganze ist überdies dramatisch dargestellt, und in dieser Beziehung ist die Bühneneinwirkung in diesem Bilde leicht zu erkennen. Dass die Furie dunkelfarbig ist, stimmt wieder mit dem *μέλαιναι* (V. 52) des Dichters überein. Die Gegenwart der Artemis verleiht einen gewissen Reiz, den man dem Wunsche des Künstlers, original zu erscheinen, zuschreiben kann [1].

Das folgende Werk weicht mehr von der Scenerie des Dramas ab. Abb. 7 zeigt ein Bild auf dem Hals einer grossen apulischen Amphora in Berlin [2]. Der beschränkte Raum und ebenso die ungünstige Plazierung haben vielleicht den Umfang der Arbeit beschränkt. Es sind keine architektonischen Details gegeben. Das Heiligtum wird durch den Omphalos und den Dreifuss angedeutet. Orestes hat Schutz am Om-

---

[1] Vgl. auch Abb. 8. — Es giebt in der Ermitage in St. Petersburg eine andere Vase apulischer Provenienz (Stephani, No. 1734. Abgeb. *Compte-Rendu* 1863 S. 213; Reinach *Répertoire des vases peints* p. 53 No. 3), welche eine weitere Modifikation dieser Scene aufweist. In der Lebhaftigkeit der Situation nähert sie sich der in Abb. 6 oben, wie in der letzteren bewegt sich die Kleiduchos erschreckt gegen die linke Seite, den Schlüssel über ihrer rechten Schulter; Apollon eilt an einem Altar vorbei, auf welchem Orestes Zuflucht genommen hat, und schwingt den der Reinigung dienenden Zweig vor einer Erosähnlichen Furie, welche ruhig in dem Bezirk steht. Der Gott hält eine Schale in der Linken. Es sind keine weiteren Andeutungen des delphischen Heiligtums vorhanden, und in dieser Beziehung weicht das Gemälde beträchtlich von dem Originaltypus ab.

[2] No. 3256. Abgeb. Overbeck *Bildwerke* Taf. 29, 4; allgemeine Ansicht der ganzen Vase bei Gerhard *Apulische Vasen* Taf. A 6. Ein anderes Gemälde, eine späte und dürftige Arbeit, etwas ähnlich, ist in der *Arch. Ztg.* veröffentlicht 1877 Taf. 4, 1.

phalos gesucht, wie in den vorangehenden Darstellungen, und blickt zurück auf eine Furie, mit kurzem Gewand und gewaltigen Flügeln, die auf ihn losstürmt, einen Dolch in ihrer rechten und eine brennende Fackel in der linken Hand. Apollon, der auf dem Dreifuss sitzt, einen Lorbeerzweig in der Hand und einen Kranz im Haar, streckt die rechte Hand aus, um die Furie zu vertreiben wie in Abb. 6. Auf der Rechten verlässt die Pythia, wie in Abb. 5 gekleidet, in Schrecken das Heiligtum, auf die unerwarteten Besucher weisend. Der Maler hat vergessen, ihr den Schlüssel zu geben. Neben

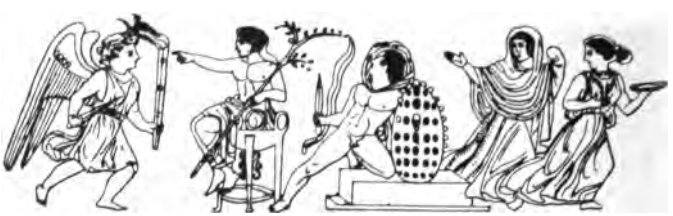

Abb. 7.

ihr ist eine Begleiterin, die eine Art Schale in der linken Hand trägt und auf das Heiligtum zurückblickt.

Nach der Prüfung, die wir den vorherbesprochenen Bildern zu teil werden liessen, scheint es nicht notwendig hier auf die Einzelheiten einzugehen. Die Entlehnung des Künstlers von Aischylos war gerade so direkt wie in den beiden andern Gemälden. Die stärkste Veränderung liegt in der Figur der Furie, die ein von dem Aischyleischen Typus weit entferntes Wesen ist.

Ein Bild auf einem glockenförmigen Krater im Louvre wird weniger durch die bei Aischylos gegebene Scene eingeengt, und hat daher ein mehr künstlerisches

Aussehen[1]. Die Erfindungsgabe und Individualität des Künstlers kommen hervorragend zum Ausdruck, und das Resultat ist eine äusserst fesselnde Komposition. Die Verbindung der Ereignisse und die Art, in der alles vorgeführt wird, bringen uns der tieferen Bedeutung der *Eumenides* ein gut Teil näher, als irgend ein anderes Monument, das mir bekannt ist.

Abb. 8.

Das Heiligtum des Apollon, der *μυχός* der Verse 39 und 170, wird gekennzeichnet durch eine Plattform, die auf zwei Stufen ruht, über welcher der Omphalos sich erhebt. Der Gott steht zur Linken in grossem gesticktem Chiton oder Chlamys, einen Lorbeerbaum mit seiner linken Hand umfassend und

[1] Abb. 8. Overbeck *Bildwerke* Taf. 29, 7; *Mon. d. Inst.* IV tav. 48; Arch. Ztg. 1860 Taf. 138, 2; Baumeister *Denkm.* II S. 1117; Rayet et Collignon *Histoire de la céramique grecque* p. 297.

seine rechte, in der er ein junges Ferkel hält, über den Kopf des Orestes ausstreckend, der den Omphalos im Rücken dasitzt. Dieser hält sein Schwert in der rechten Hand, die er nachdenklich gegen sein Kinn erhoben hat. Artemis steht hinter der Plattform zur Rechten, durch ihr Gewand und die Jagdspiesse charakterisiert. In der oberen Ecke linker Hand ist der mit einem Schleier versehene Schatten der Klytaimestra damit beschäftigt, zwei Furien, die fest eingeschlafen dasitzen, aufzuwecken. Mit ihrer rechten Hand weist sie auf Apollon hin. Unten sieht man die Halbfigur einer andern Furie, die anscheinend aus dem Boden sich erhebt, völlig wach. Die Erinnyen sind alle wie Artemis gekleidet, in kurzem Gewand und hohen Stiefeln.

Der Künstler hat mit der ersten Scene einen vor die Handlung des Stücks fallenden Moment verbunden. Orestes' Sühne ging dem Prolog der Pythia voraus. Der reinigende Ritus war unmittelbar bei seiner Ankunft in Delphi vorgenommen worden, denn als er zuerst in den *Eumenides* erscheint, sind seine Hände entsühnt. Das wird der Athena klar auseinandergesetzt in V. 237 ff., und dem Chor und Athena in V. 280 ff. Während die Reinigung auf den andern Vasenbildern in verschiedenartiger Weise dargestellt wird[1], ist die hier dargestellte Zeremonie die einzige, die uns an Aischylos erinnert. Der Dichter spielt auf die Art des Ritus an, und diese Stelle hat fraglos die Gruppe, die wir vor uns haben, angeregt: —

ποταίνιον γὰρ ὄν πρὸς ἑστίᾳ θεοῦ
Φοίβου καθαρμοῖς ἠλάθη χοιροκτόνοις.
V. 282 f.

[1] Siehe Overbeck *Bildwerke* Taf. 29, 11 und 12.

»Während das Blut frisch war, wurde es am Herde des Gottes Phoibos durch den reinigenden Strom des Ferkelbluts getilgt«. Die Zeremonie wird wiederum erwähnt in den Worten

σφαγαὶ καθαιμάξωσι νεοθήλου βοτοῦ.
V. 450.

Wir haben also in dem Bilde eine Darstellung dieser Zeremonie mit Ferkelblut. Die Frische und Schönheit der Scene sind den Kunstwerken aus der Zeit des Pheidias eigen, und das Bild muss als ein wertvolles Zeugnis Aischyleischen Einflusses betrachtet werden. Die Thatsache, dass das Werk apulisch und nicht attisch ist, liefert einen interessanten Beleg für die Verbreitung der athenischen Litteratur in Unteritalien während des fünften Jahrhunderts v. Chr. Tarent, das kaum weniger athenisch als Athen war, verfügte über eine Ausgabe der Dramen, die an den grossen Dionysien zur Aufführung gekommen waren, bald nach ihrem Erscheinen in Athen. Man muss sich ferner auch daran erinnern, dass Aischylos' lange Beziehung zu Syrakus ihn im Westen wahrscheinlich weit mehr bekannt gemacht hatte, als es Sophokles oder Euripides im fünften Jahrhundert waren. Unsere Vase fällt in die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts, vielleicht noch um 420 v. Chr., und in dieser Periode hatte Euripides kaum eine erhebliche Nachahmung in Magna Graecia gefunden.

Apollons Rede folgt direkt auf die der Pythia. Wie der Gott in der Orchestra erschien, ist eine Frage, in deren Beantwortung die Gelehrten nicht übereinstimmen. Die verbreitetste Ansicht ist die, dass das Ekkyklema verwendet wurde, und dass auf ihm die ganze Gruppe in irgend einer Weise aus dem Tempel in die Orchestra gerollt oder

geschoben wurde. Das will bedeuten, dass der Chor von zwölf oder fünfzehn Personen zusammen mit Orestes, Apollon und Hermes körperlich von der σκηνή vorwärts bewegt wurden, weit genug wenigstens, um die Zuhörer einen Blick in das Innere des Tempels mit all seinen Umgebungen thun zu lassen. Apollon scheint von den Furien zu sprechen, und Orestes, wie wenn er sie selbst sähe und wie wenn das Publikum sie sähe [1]. Sie stehen ihm leibhaft vor Augen, sofern man auf der buchstäblichen Bedeutung seiner Worte besteht. Auf der andern Seite wird eingewandt, dass ein so schweres Gewicht sich nicht durch irgend eine Maschinerie auf Aischylos' Anordnung hätte bewegen lassen. Mit andern Worten, das Ekkyklema, in der Bedeutung, die man dem Ausdruck gewöhnlich beilegt, ist nicht als ein Teil der dem Aischylos zur Verfügung stehenden scenischen Maschinerie anzusehen [2]. Wenn Apollon in der Tempelthüre stand, von wo er auf die Furien und Orestes hinblicken und zu gleicher Zeit vom Publikum gesehen werden konnte, bedarf es in der That keiner Maschinerie. Auch der Schatten der Klytaimestra muss als an der gleichen Stelle erscheinend gedacht werden. Sie wirft einen flüchtigen Blick auf die Furien, die fortfahren ihr Aechzen hören zu lassen bis V. 140, wo sie zuerst in der Orchestra erscheinen. Es spricht viel zu Gunsten dieser Erklärung der scenischen An-

---

[1] Vgl. V. 67. 84. 91.

[2] Diese Ansicht wird durch Dörpfeld und Reisch vertreten *Das griechische Theater* S. 243 ff. Eine Entgegnung gab Robert im *Hermes* XXXII S. 435 ff. Siehe auch Bethe *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum* S. 112—116, wo dieser Punkt in der Aufführung der *Eumeniden* geschickt besprochen wird.

ordnung. Glücklicherweise macht es für den vorliegenden Zweck wenig aus, welcher der beiden Meinungen man sich anschliesst. Ein entscheidender Beweis lässt sich kaum erzielen, weder auf dem einen noch auf dem andern Wege, aber die Ansicht, dass Aischylos eine so umfängliche Maschine, wie das Ekkyklema gewesen sein muss, nicht verwendete, steht sicherlich weder mit den erhaltenen Dramen noch mit der auf Aischylos' Erfindungen bezüglichen Ueberlieferung in Einklang. Meine Ueberzeugung ist, dass von V. 64 an das Innere des Tempels in irgend einer Weise sichtbar wurde, und dass sämtliche Zuhörer Orestes am Omphalos erblicken konnten, wie er umgeben war von den schlafenden Furien. Der Gott versichert den Flehenden seines Beistandes und gebietet ihm nach Athen zu ziehen und das geweihte Bild der Athena zu umfassen. Er wendet sich an Hermes, der für diesen Fall zur Stelle ist, und bittet ihn Orestes zu begleiten. Jetzt, V. 93, verlassen die beiden die Orchestra, Orestes über die Leiber der Furien schreitend[1]. Unser Bild folgt der Entwicklung in den Versen 94—140, wo der Schatten der Klytaimestra erscheint und die Erinnyen schilt, dass sie ihre Pflicht vernachlässigen und sie und ihre Rechte vergessen. Der Künstler hat den Geist des Dichters begriffen und uns eine anschauliche Darstellung der Scene gegeben, so dass man sie nicht leicht vergisst. Die schreckliche Gestalt des verschleierten Schattens, der forschend auf die schlafenden Werkzeuge seiner Rache blickt und sich bemüht sie in das Bewusstsein zurück-

[1] Vgl. diese Scene auf den Sarkophag-Reliefs. Robert *Die antiken Sarkophag-Reliefs* II Taf. LIV—LVI No. 155—161, die rechte Eckscene; auch No. 157′ S. 173.

zurufen, ist eine Schöpfung, die der des Aischylos nur wenig nachsteht[1]. Sein Platz an den äussersten Grenzen des Heiligtums dient dazu, die Unreinheit des Schattens auszudrücken sowie die Unangemessenheit seines Erscheinens innerhalb des geheiligten Raumes. Die Bewegung gegen die Hauptgruppe hin verbindet die beiden Scenen und führt eine Einheit des Ganzen herbei. Das ist wirkliche Kunst und keine Illustration. Man muss sich erinnern, dass Orestes zu dieser Zeit auf dem Weg nach Athen ist, und dass der Schatten nicht in seiner Gegenwart erschien. Gerade die Thatsache, dass der Maler die beiden Momente zu vereinigen suchte, trägt viel zur Gesamtwirkung bei. Die Tragödie spielt sich zum Teil vor uns ab. Die Zahl der Furien, die den Chor darstellt, ist die gleiche, der wir zuerst bei Euripides[2] begegnen, und auch von Aischylos werden neben der Führerin noch zwei andere in den Worten

ἔγειρ', ἔγειρε καὶ σὺ τήνδ', ἐγὼ δέ σε V. 140

besonders hervorgehoben. Ihr Gewand ist das des späteren Typus der Erinnyen — das Jagdkostüm der Artemis. Dies erleichterte ihre Bewegung. Es könnte scheinen, die Halbfigur der erwachten Furie sei im Begriff, aus der Erde aufzusteigen, um die Verfolgung fortzusetzen, aber es dünkt mich wahrscheinlicher, dass die Halbfigur als solche beabsichtigt ist. Nach dem Erscheinen der Erinnyen in den *Choephoroi* sind sie sicherlich oberhalb der Erde, bis sie ihrer neuen Heimat unter dem Areiopag zugeführt werden.

---

[1] Vgl. den Schatten des Aigisthos und der Klytaimestra auf den Endreliefs der Sarkophage No. 155 a. a. O.

[2] Orest. 408, 1650; Tro. 457. Vgl. auch das bei Argos gefundene Relief, publ. *Ath. Mitth.* 1879 Taf. 9 = Roscher *Lex.* I S. 1330.

Während die Geschichte von Agamemnons Ermordung und der darauf folgenden von Orestes verübten furchtbaren Rache ebensowohl wie des letzteren Sühnung zu Delphi, alle ein Teil des Sagenerbes aus einer sehr frühen Periode waren, und wenigstens mehrere Jahrhunderte vor Aischylos eine bedeutende Rolle in der epischen[1] und lyrischen[2] Litteratur gespielt hatten, blieb es dem grossen Tragiker überlassen, neuen Boden für das letzte Kapitel der *Oresteia* zu eröffnen. Orestes' Freisprechung und Erlösung waren vor Aischylos entschieden delphisch in der Anlage; in seinen Händen wurde alles entschieden athenisch. Apollon war einst die einzige Gottheit gewesen, die den Mörder freisprechen konnte; Athena wurde die neue Schiedsrichterin und Leiterin des Falles. Der Tempel zu Delphi machte dem »Alten Tempel« der Athena auf der Akropolis Platz. Indem wir uns dieser Thatsachen erinnern, müssen wir uns nach Vasenbildern umsehen, welche Spuren dieser attischen Fassung aufweisen. Bisher hat nur die erste Scene zu Delphi unsere Aufmerksamkeit beansprucht, und hier war es möglich, mehrere Kompositionen zu bezeichnen, die die Eumeniden mit Ausschliessung der volkstümlichen Tradition voraussetzen.

Von V. 235 an wird die Scene von Delphi nach Athen verlegt und bleibt den Rest des Dramas hindurch der »Alte Tempel« auf der Akropolis[3]. Athena wird

---

[1] v. Wilamowitz *Aischylos Orestie, Zweites Stück*, 1896, S. 246 ff. hat die Wahrscheinlichkeit der Annahme eines solchen Epos erwiesen. Der Verfasser war ein Delpher.

[2] Einige wenige Bruchstücke sind geblieben von der *Oresteia* des Stesichoros. Vgl. Bergk *Poetae lyrici graeci* III[4] p. 219 ff.

[3] Die Meinungen variieren über diesen Punkt. Drei verschiedene

der Mittelpunkt. Alles gruppiert sich um sie. Die einzige eindrucksvolle Figur in diesem Teil der Tragödie ist die Göttin. Orestes ist einfach ein armer hilfloser Sterblicher — der scheinbare Gegenstand der Handlung. Er und die Erinnyen sinken zur Bedeutungslosigkeit herab im Vergleich zu der majestätischen Gestalt Athenas. Deutliche Spuren von der Einwirkung der Aischyleischen Erfindung sind auf Vasen zu uns gelangt. Eine kleine Anzahl von Bildern beansprucht mit Recht, unter diesem Gesichtspunkt betrachtet zu werden. Die Komposition von allen (ich kenne drei solche) ist so ähnlich, dass nur eins wiederzugeben notwendig erschien.

Das Gemälde, welches Abb. 9[1] zeigt, stellt das

Ansichten werden behauptet. 1) Der Tempel der Athena bleibt die Scene für den Rest des Stückes; der Areiopag (V. 685) wird dann bloss ein Teil der Bühnendekorationen, welche durch die Periaktoi gegeben werden. 2) Zwischen V. 235 und V. 685 wurde die Scene von der Akropolis auf den Areiopag verlegt. 3) Von V. 235 an giebt es keine andere Scene als den Areiopag. Das letztere scheint mir absolut unhaltbar. Wiederholt findet sich eine Anspielung auf den Tempel und auf Orestes, wie er das alte Bild in dem δῶμα (V. 242 ff.) umfasst. Betreffs der ersten und zweiten Ansicht macht es wenig Unterschied, ob die Scene thatsächlich geändert wurde oder ob sie nur durch die Seitendekoration dargestellt wurde. Praktisch war die Wirkung in beiden Fällen die gleiche.

[1] Wo die Vase sich jetzt befindet, ist nicht bekannt. Abgeb. Baumeister *Denkmäler* II S. 1118; Overbeck *Bildwerke* Taf. 29, 9; Reinach-Millingen *Peintures* II 68; auch als Titelbild zu der vierten Ausgabe von Paleys *Aeschylus*. Er bespricht dasselbe in ein oder zwei Zeilen, und nicht ohne jene Sorgfalt, welche den Philologen kennzeichnet, wenn er sich mit archäologischen Dingen befasst, bemerkt er, die Vase sei »probably nearly contemporaneous« mit den *Eumenides* (S. 584). Die Komposition ist dem Assteasgemälde merkwürdig ähnlich, *Wiener Vorlegeblätter* Ser. I Taf. 7. Die Gestalten des Apollon und Kadmos sowohl wie die der beiden Athena haben viel

Abb. 9.

Heiligtum zu Delphi mit dem Dreifuss und dem Omphalos dar; Orestes kniet auf dem letzteren in dem gleichen Gewand wie dem, welches in den vorangehenden Monumenten besprochen wurde; er hält zwei Speere, die noch hinzukommen zu dem *νεοσπαδὲς ξίφος*. Er schaut auf nach der rechten Seite, von wo Athena auf ihn niederblickt. Ihr rechter Fuss ruht auf einer Art Plinthe. Sie hält einen Speer mit doppelter Spitze in ihrer linken Hand, und trägt einen korinthischen Helm mit besonderem Federschmuck [1]. Ihr Gewand ist ein bestickter ionischer Chiton und eine breite Aigis. Die letztere ist nicht ungewöhnlich auf den Vasen des vierten Jahrhunderts und ist charakteristisch für die Uebertreibung der Typen in dieser Periode. Apollon steht auf der linken Seite des Omphalos, mit einem Lorbeerzweig, an welchen Binden und *πινάκια* [2] gehängt sind. Er schaut nach links auf eine geflügelte Furie, sie hat ein sehr reich gearbeitetes Kostüm, eine mächtige Schlange um den Kör-

---

gemeinsames. Es ist die gleiche Rundung und Dicke in den Figuren. Ferner war Assteas dafür eingenommen, Büstenbilder zu geben, und versäumte nie eine Gelegenheit sie anzubringen. Der Rand auf dem Schleier der weiblichen Büste unserer Vase ist campanisch, wie es auch gewisse andere Details sind. Alles dies bringt mich auf die Vermutung, dass Assteas, der höchst wahrscheinlich aus Paestum stammte und auch mit campanischen Stilweisen in Berührung gestanden haben kann, der Maler unserer Vase war. Sie ist mindestens aus der Schule des Assteas. Ein Gemälde des Python (*J. H. S.* 1890 Taf. 6), eines Malers aus dem Kreise des Assteas, weist die gleiche Behandlung des Haares und der Dekoration auf, wie sie sich auf dem Gemälde Abb. 9 findet.

[1] Diese Federn, denn solche bedeuten diese Vorsprünge, können an Dutzenden von Helmen aus dieser Periode beobachtet werden. Athena und Krieger tragen sie ähnlich. Dass sie vor der letzten Hälfte des vierten Jahrhunderts v. Chr. vorkommen, ist mir nicht bekannt.

[2] Vgl. Aisch. *Suppl.* V. 463.

per und eine in ihrem Haar; über dem Dreifuss sieht man die Büste einer andern Furie mit vier Schlangen. Die Büste eines Jünglings mit Chlamys, Pilos und einem Speer, im oberen Eck linker Hand, soll höchst wahrscheinlich Pylades vorstellen. Mit dieser korrespondierend auf der andern Seite befinden sich Kopf und Schultern einer Frau, die als Klytaimestra gedeutet wird.

Die beiden andern Vasenbilder sind in der Hauptsache genaue Gegenstücke zu diesem und brauchen hier nicht beschrieben zu werden. Die vatikanische Amphora[1] ist besonders interessant, insofern sie Athena darstellt, wie sie die Aigis über Orestes ausbreitet, um ihn vor den Furien zu schützen. Die capuanische Hydria in Berlin[2] hat, was das Alter betrifft, den Vorrang vor den beiden andern und bringt uns in die nächste Berührung mit der Zeit des Aischylos. Sie gehört in das fünfte Jahrhundert, während die andern in die letzte Hälfte des vierten Jahrhunderts zu setzen sind.

Die Einführung der Athena ist das untrügliche Kennzeichen. Sie schreitet in Delphi ein, nur weil Aischylos sie in Athen einführte. Der Künstler versetzte sie nach Delphi und kombinierte die beiden Scenen der Tragödie. Wenn man nur Orestes und Athena in Abb. 9 betrachtet und die Unterredung zwischen ihnen in den Eumeniden liest, wird man sogleich gewahr werden, wie gut der Maler seine Aufgabe angefasst hat. Die ganze Ausstaffierung der Figuren ist die von Bühnenpersonen. Das ist besonders bemerkbar in den Gewändern der Furie und der Athena. Diese Eleganz und

[1] Abgeb. *Arch. Ztg.* 1860 Taf. 137, 4 = Overbeck *Bildwerke* Taf. 29, 8.

[2] Siehe *Arch. Anz.* 1890 S. 90.

der Reichtum auf den Vasen des vierten Jahrhunderts waren in hohem Grade bedingt durch dramatische Aufführungen.

Die Gruppe von Bildern, welche so Athena mit der Lossprechung des Orestes verbinden, können als direktes Ergebnis der *Eumenides* angesehen werden, und daher als wichtige Zeugen für die Einwirkung des Aischylos auf das folgende Jahrhundert der griechischen Kunst gelten.

§ 4. Die verlorenen Dramen.

Wir könnten eine lange und unfruchtbare Diskussion betreffs gewisser verlorener Dramen führen und im Hinblick auf Gemälde, die mit ihnen gemeinsame Gegenstände darstellen. Doch würde es nahezu ergebnisslos sein, da wir so gut wie nichts über den Charakter einiger dieser Tragödien wissen, wie z. B. des *Pentheus*. Aber diese ganze Frage liegt ausserhalb des Bereichs des vorliegenden Buches, und ich beschränke mich darauf, eine Liste der Vasenbilder aufzustellen, die aller Wahrscheinlichkeit nach Aischylos viel verdanken.

Lykurgeia.

1. Apulische Amphora, München No. 853. Abgeb. Millin *Tombeaux de Canose* Taf. 13.
2. Apulischer Krater, Neapel No. 2874. Abgeb. Müller-Wieseler *Denkmäler der alten Kunst* II Taf. 37, 440. Vgl. Welckers *Aeschyleische Trilogie* S. 327.
3. Amphora von Ruvo, Neapel No. 3219 (p. 500 Heydemann). Abgeb. *Mon. d. Inst.* IV 16 B.
4. Krater von Anzi in der Basilicata, No. 3237 in Neapel. Abgeb. Reinach-Millingen *Peintures* Taf. I = Müller-Wieseler a. a. O. II Taf. 38, 442 = Baumeister *Denkmäler* II S. 834.
5. Krater in Ruvo, Sammlung Jatta. Publ. *Catalogo Jatta* Taf. 2. 5 = *Annali d. Inst.* 1874 Taf. R; vgl. ebend. p. 194 ff.

6. Krater, ebenfalls von Ruvo, im Brit. Mus., cat. IV F 271. Abgeb. *Mon. d. Inst.* V Taf. 23. Vgl. Brunn in den *Annali d. Inst.* 1850 p. 336 ff.
7. Fragment einer apulischen Amphora im Dresdener Museum. Abgeb. *Arch. Anz.* 1891 S. 24; vgl. oben S. 28 und ebendas. Anm. 4.
8. Marmor Relief-Vasen. Abgeb. Welcker *Alte Denkmäler* II Taf. 3. 8; vgl. ebend. S. 94 ff., *Mon. d. Inst.* IX 45.

Hinsichtlich einer Besprechung der meisten dieser Monumente siehe Michaelis *Annali d. Inst.* 1872 p. 248 ff.

Phryger.

1 Tarentinische Amphora. Abgeb. *Mon. d. Inst.* V Taf. 11; vgl. *Annali d. Inst.* 1866 p. 249 ff., und *Arch. Ztg.* 1879 S. 16 und G. Haupt *Commentationes archaeologicae in Aeschylum* in den *Dissertationes philol. Halenses* XIII 1897 p. 119, und diese Schrift ist für die Beziehung der Monumente und Aischylos überhaupt zu vergleichen.

Kapitel IV.

Sophokles und seine Beziehung zur Vasenmalerei.

Sophokles scheint sich zusammen mit Euripides im vierten und dritten Jahrhundert eines hohen Grades von Popularität erfreut zu haben, und es ist allgemein bekannt, dass er bei den römischen Tragikern ein gar mächtiger Faktor war. Als sehr auffallend muss daher bezeichnet werden, dass wir nur auf wenige von ihm angeregte Monumente hinweisen können. Man fühlt, dass in der *Antigone* z. B. eine Fülle von Material ist, das sowohl Maler wie Bildhauer hätte anregen können, und doch giebt es, so weit ich weiss, in der griechischen Kunst keine Spur von irgend einer Scene aus der Antigone, die ihre Existenz Sophokles verdankt. Freilich ist nicht zu leugnen, dass Dramen, die im Altertum als die berühmtesten bekannt waren und welche noch heutzutage als Meisterstücke der griechischen Tragödie gelten, oft durch die Künstler besonders vernachlässigt wurden. Wie dürftig ist das Verzeichnis von Monumenten, die auf dem *Prometheus*, dem *Ion* oder dem *Oedipus Rex* beruhen. Der Ruf eines Dramas kann nicht als Gewähr

dafür genommen werden, dass der Künstler in ihm die erforderlichen Motive fand. Der vornehme und milde Sophokles, der die Menschen darstellte, »wie sie sein sollten, und nicht wie sie sind«, schrieb in einer hohen und würdevollen Weise, die das Volk seiner eigenen Zeit entzückte und ihm die Anerkennung und Bewunderung aller Folgezeit gewann. Wie soll man es also erklären, dass er in der alten Kunst eine so mässige Rolle spielte? Mir scheint der Grund darin zu liegen, dass Sophokles keine mythenschöpferische Kraft war. Sagen wir was wir wollen über die Feinheit und Anmut seines Stils und die Vollendung seiner Diktion, ein Blick auf seine erhaltenen Werke überzeugt uns, dass er selten seiner Phantasie gestattete, ihn über die Grenzen der überkommenen Sagenversion hinauszutragen. Er bewahrte das mythologische Gefüge mit religiösem Ernst und änderte wenig. Er war weder ein Zerstörer des Alten noch ein Neuerer. Die Götter und Heroen in ihren altüberlieferten Beziehungen zu einander und zu der Menschheit genügten ihm vollauf, und er zeigte einen Widerwillen, den Volksglauben zu erschüttern oder ihn durch neue Lehren zu beunruhigen. Solange also nichts Neues in Bezug auf die Sagenversion geboten wurde, blieb der Wert der Sophokleischen Dramen vom Gesichtspunkte des Künstlers aus weit hinter der frischen und kühnen Art des Euripides zurück, der die alten ausgetretenen Pfade verliess und den Lebensschicksalen der Heroen und den Thaten der Götter neue Kapitel hinzufügte. Es ist schon bemerkt worden, dass da, wo Aischylos neues Terrain gewann, ihm der Maler und der Bildhauer folgten. Die Neuheit der *Eumenides* sprach zu dem Künstler noch lebhafter als zum Publi-

kum; hier bot sich etwas völlig Neues, bis dahin Unerhörtes. Ebenso war es mit den *Choephoroi*, und wir haben bereits gesehen, dass von den erhaltenen Dramen diese beiden die einzigen sind, die die Vasenmalerei beeinflussten. Hätte Sophokles neue Reiser auf die alten Mythenstämme gepfropft, so hätte er auch eine weit reichere Gefolgschaft unter den alten Künstlern gehabt. So wie die Dinge liegen, scheint es nicht möglich, ein einziges Vasenbild nachzuweisen, das unbestritten auf Sophokles zurückzuführen wäre, und man fühlt sich dem befremdlichen Problem gegenüber in Verlegenheit. Freilich hat es nicht an Vermutungen gefehlt, und ist hie und da ein Bild im Zusammenhang mit Sophokles genannt worden[1]. Aber das kommt keineswegs häufig vor, und es herrschte unter den Archäologen niemals eine übereinstimmende Meinung darüber, dass dieses oder jenes Gemälde aus einer seiner erhaltenen Tragödien resultieren müsse. Ich habe demgemäss kein Bild unter dieser Aufschrift mitgeteilt. Es schien das

[1] [Inzwischen erschienen Richard Engelmanns *Archäologische Studien zu den Tragikern* (Berl. 1900), wo dem Verhältniss der Vasenbilder zu Sophokles ein eingehendes Kapitel gewidmet wird (Seite 16 bis 51). Der Verf. bringt zunächst das Bild einer Vase der Bibl. d. Vat. (auf Armarium CCXCIV) mit Sophokles' *Zurückforderung der Helena* in Beziehung, darauf ein Vasenb. der Sammlung Jatta zu Ruvo (*Mon. ant.* IX Taf. 15) mit dem *Laokoon*, weiterhin werden mehrere Vasenbilder, das der Cornetaner Vase *Mon. d. Inst.* XI Taf. 33 (?) und das in dem *Compte-Rendu* 1874 Taf. 3 veröffentlichte sowie das einer jetzt im Louvre befindlichen Vase *Ann. d. Inst.* 1860 *tav. d'agg.* J auf die *Skyrioi* des Sophokles, d. h. den Abschied des Neoptolemos von Skyros bezogen. Endlich wird eine Darstellung auf einem Gefäss der Sammlung Czartoryski in Paris, veröffentl. in der *Gazette archéolog.* 1881—82 T. 1. 2, mit Hilfe zweier etruskischer Spiegel auf eines der beiden *Tyro* betitelten Dramen gedeutet.]

beste, nur die wenigen Beispiele anzuführen, in denen von einigen Sophokleische Einflüsse gesehen wurden, und es dem Forscher zu überlassen, jeden Fall für sich zu entscheiden [1].

Antigone. Eine lucanische Amphora im Brit. Mus. cat. IV F. 175. A. 2. Abgeb. Reinach-Millingen *Peintures* Taf. 54; vgl. Hirzel in der *Arch. Ztg.* 1863 S. 70, der die Darstellung auf V. 376 ff. bezieht. Es mag bemerkt werden, dass die orientalische Tiata des Königs keineswegs zu der Stellung des Kreon von Theben passt.

Oed. Rex. Gemälde publ. Inghirami *Vasi fitt.* III Taf. 248 = Overbeck *Bildwerke* Taf. 2, 11; vgl. ebend. S. 62 ff., wo an die V. 316 ff. gedacht wird. Eine weit befriedigerende Deutung ist die mir von Professor Carl Robert gütigst mitgeteilte. Die Scene stellt Chryses vor Agamemnon dar und beruht auf Il. I.

Trachiniai. Herakles ringt mit dem Flussgott Acheloos in Gegenwart der Deianeira. Reinach-Millingen a. a. O. Taf. 10 Bd. II. Robert in der *Arch. Ztg.* 1883 S. 262 bezieht das Bild auf V. 9—24 des Prologs und macht mich in einem Brief auf ein anderes ähnliches Gemälde aufmerksam, das nicht publiziert ist, in der Sammlung Jatta zu Ruvo No. 1092.

Auf zwei der verlorenen Dramen, von denen einige meinten, sie seien auf Vasenbildern dargestellt, ist schon oben Bezug genommen [2].

---

[1] Es ist erwähnenswert, dass Sophokles, blickt man auf das Artistische in seinen Dramen und die in ihnen hervortretende Kenntniss der Kunst, die gleiche Stellung einnimmt wie Aischylos und Euripides. Vgl. meine *Attitude of the Greek Tragedians toward Art* S. 32 ff.

[2] S. 42 Anm. 3 und S. 43 Anm. 2.

Kapitel V.

Euripides und die Vasenmalerei.

§ 1. Einleitung.

Es ist bereits dargethan, dass Euripides sich einer ausserordentlichen Beliebtheit unter den griechischen und italischen Künstlern erfreute, und dass er in der Inspirierung der auf der Tragödie beruhenden Kunstwerke die Führerrolle einnahm. Dieser letztere Zug gewinnt ein neues Interesse, wenn er auf Grund der Vasen untersucht wird. Die grosse Mehrzahl dieser Bilder ist, wie hervorgehoben wurde, in das vierte Jahrhundert v. Chr. zu setzen, und durch sie kommt man der Zeit des Dichters selbst recht nahe. Sie müssen daher als ganz direktes und zuverlässiges Zeugnis betreffs der griechischen Tragödie und der Stellung, die dieselbe in dem Leben Unteritaliens einnahm, bewertet werden. Nicht wenige der auf den folgenden Seiten wiedergegebenen Gemälde mögen von Leuten gesehen worden sein, welche die athenische Gesellschaft, in der sich Euripides selbst bewegt hatte, noch gekannt hatten. Dass die Vasen der Zeit des Dichters selbst so nahe kommen, ist ein wichtiges

Moment und sollte genügend begriffen werden, um sich den wahren Wert der Bilder zu vergegenwärtigen. Der Text eines griechischen Autors, der dem verbessernden Eifer der alten Grammatiker und der Unwissenheit und Sorglosigkeit der Schreiber ausgesetzt war, hatte eine gefährdete Existenz, bevor er durch moderne Philologen mikroskopisch zerlegt und energisch revidiert wurde. Unser ältestes Manuskript geht kaum weiter als ein Drittel des Wegs auf das Original zurück. Zwischen 1000 n. Chr. und 340 v. Chr., um welche Zeit das Musterexemplar der drei Tragiker durch Lykurgos angeordnet ward, wie lang war da die Reihe der Abschriften! Ganz anders liegt der Fall mit der Ueberlieferung der *Medeia* z. B. auf der Münchener Amphora Abb. 23. Die Vase erzählt die Tragödie aus erster Hand, und bietet dem Forscher eine Darstellung des Stückes, die mehr als 2200 Jahre alt ist. Das Originalwerk, und keine Kopie, führt in das Jahrhundert, das der ersten Aufführung des Dramas folgte. Solche Thatsachen geben uns eine Vorstellung von der Wichtigkeit dieser Klasse von Monumenten.

Bevor wir die Besprechung der Vasenbilder, die unter dem Einflusse des Euripides stehen, aufnehmen, mag es gut sein, für einen Moment die alte, den Dichter betreffende Ueberlieferung ins Auge zu fassen. Es ist bekannt, dass er nicht der herkömmlichen Form tragischer Dichtung folgte, wie sie von Aischylos festgesetzt war und von Sophokles festgehalten wurde. Er war weniger religiös als einer der beiden andern und, im gleichen Grade, von grösserer Vielseitigkeit. Er interessierte sich für Politik, Rhetorik und Philosophie, und diese Elemente fanden demgemäss Raum in seinen Dramen. Dass er die gewöhnlichen, herkömmlichen Dinge des täglichen

Lebens einführte, deswegen wurde er von Aristophanes heftig verurteilt. Seine Zwecke blieben unverändert, trotz der giftigen Angriffe seiner Feinde, und das Individuum interessierte ihn mehr als der Staat; wo die früheren Dichter ἦθος gepredigt und ihre Botschaften an die Welt καθ' ὅλον gerichtet hatten, enthüllte Euripides zum erstenmal die Gewalt des πάθος, und das war an sich selbst spezifisch und bezog sich auf die Gesellschaft καθ' ἕκαστον. Hierauf beruhte die ungünstige Kritik des Aristoteles. Der Philosoph bewunderte Homer, Aischylos und Sophokles mehr als Euripides, einfach weil er das ἦθος als einen mächtigeren Faktor denn das πάθος betrachtete, und so beklagte er, dass keiner der neueren Dichter das erstere habe[1]. Mit νέοι meinte er offenbar Schriftsteller nach der Zeit des Euripides, und doch findet sich keine Spur der aristotelischen Auffassung von ἦθος bei Euripides. Wir können uns vorstellen, dass der grosse Denker nach etwas Beständigerem suchte, als es das πάθος war. Aber dies war alles kühle, berechnende Kritik, und Aristoteles scheint darin, dass er Euripides unter Aischylos und Sophokles stellt, grossenteils allein zu stehen. Die alexandrinischen Grammatiker waren seine Hauptanhänger. Plato sah in Euripides eine Autorität von grosser Ueberlegenheit[2]. Der unmittelbare Erfolg, dessen sich dieser Dichter in seiner eigenen Zeit erfreute, wird durch die Anekdote, die in Plutarchs »Leben des Nikias« erzählt ist, gut beleuchtet[3]. Es wird berichtet, dass die Flüchtlinge vom athenischen Heere bei der sizilischen Expedition sich durch Recitieren von Euri-

[1] *Poet.* 1450a, 25.
[2] *Rep.* 8, 568a.
[3] C. 29.

pides' Dichtungen ihr Leben erhalten haben, und dass Gefangene ihre Freiheit erlangen konnten, indem sie ihre Herren neue Partien aus Euripides' Dramen lehrten. Das Element von Wahrheit in dieser bemerkenswerten Geschichte befähigt uns einigermassen die Stellung zu begreifen, welche dieser Dichter im Westen behauptete. Von Alexander wird erzählt, dass er Euripides besonders liebte und es so weit brachte, eine ganze Scene aus der Andromeda bei seinem verhängnisvollen Bankett zu recitieren[1]. Ein gewisser Axionikos schrieb eine Komödie des Titels »Der Liebhaber des Euripides«, in der er das Volk als in einem solchen Grade von der Euripidesmanie ergriffen darstellte, dass es alle andere Dichtung für wertlos hielt[2]. Ein passendes *finale* zu all diesem wird in der Geschichte geboten, die in der *Vita* des Euripides erzählt ist, mit der Pointe, dass Philemon bereit gewesen wäre sich zu erhängen, wenn er dadurch Euripides hätte zu Gesicht bekommen können. Dass er immer im Munde der Leute war, das wird durch die grosse Zahl von Fragmenten aus den verlorenen Dramen bewiesen. Es ist lehrreich zu sehen, dass er in der hellenistischen Periode angeführt wurde bis zur Verdrängung von Aischylos und Sophokles. Weisheit und Staatskunst wurden bei Homer, Hesiod, Pindar und Euripides gefunden[3]. Man ist daher nicht überrascht zu erfahren, dass seine Tragödien die einzigen waren, die an gewissen Dionysien aufgeführt wurden[4]. Das

---

[1] Athen. p. 537 d; vgl. Plut. *Alex.* C. 10 und 53.

[2] Athen. p. 175 b.

[3] Diese Thatsache tritt besonders bei Polybios hervor; vgl. Susemihl *Geschichte der griech. Litteratur in der Alexandrinerzeit* II S. 119.

[4] *C I A.* II 973 bezeugt dies für die Jahre 341—39 v. Chr.

war die Periode, in welche die meisten der auf den folgenden Seiten besprochenen Vasenbilder gehören, und es sind nur diese zahlreichen Ueberlieferungen der beispiellosen Popularität des Dichters, im Osten und Westen, Norden und Süden, die es ermöglichen, seinen weitverbreiteten Einfluss auf die Kunst zu würdigen. In diesem Lichte müssen die Vasen betrachtet werden, und nur dann wird ihre Bedeutung als Euripideischer Kommentar genügend klar.

Werfen wir noch einen Blick auf die Verhältnisse in Grossgriechenland, bevor wir dies Thema verlassen. Die Neigung der Tarentiner für den Besuch des Theaters ist oben erwähnt worden, und man hat sich nun zu fragen, wer ihr Lieblingsdichter war. Da giebt es nur eine Antwort. Hier, wie in Afrika, Kleinasien und Sizilien, war das Publikum sicher, die grösste Befriedigung in einem Euripideischen Repertoire zu finden. Die reisenden Schauspielertruppen traten in allen Städten von Apulien, Campanien und Lucanien auf, und die tragischen Mythenversionen wurden weit bekannt. Euripides war, kurz gesagt, mehr denn je der Dichter des Volkes, und er wurde später mit dem Entstehen der lateinischen Tragödie der Dichter der Republik. Die römische Tragödie war ausser der Sprache in allem griechisch. Die 166 Jahre zwischen dem Tode des Euripides und der Aufführung von Livius Andronicus' erstem Stück in Rom waren eine Saatzeit für die Werke des griechischen Dichters. Die uns bekannten Titel der ungefähr zehn Tragödien des Livius schliessen zwei von Euripides ein — die *Andromeda* und die *Danae* — und der Vater der lateinischen Dichtkunst war in Tarent geboren. Ennius, der aus Rudiae stammte, welches Strabo eine πόλις Ἑλληνίς [1] nennt, war in Tarent erzogen,

[1] 6, 3, 5.

er wurde der erste nationale Dichter der Römer. Unter den uns genannten zweiundzwanzig Stücken sind insbesondere die folgenden entweder Uebersetzungen des Euripides oder Bearbeitungen desselben: *Alexander*, *Andromacha*, *Andromeda*, *Erechtheus*, *Medea exul*, *Medea*, *Melanippa*, *Phoenix*, *Telephus*. Pacuvius, ein Neffe des Ennius und der dritte der lateinischen Tragiker, schloss sich ebenfalls mehr Euripides als Aischylos oder Sophokles an. Er war in Brundusium 220 v. Chr. geboren, und starb hochbejahrt in Tarent. Diese drei Dichter, die uns zuerst in der Geschichte der lateinischen Tragödie begegnen, sind Euripides besonders verpflichtet und haben ebenso eine besondere Beziehung zu Grossgriechenland und zu Tarentum. Es gewinnt den Anschein, als sei mehr denn die Hälfte der ganzen Zahl der von ihnen geschaffenen Werke auf Euripides zurückzuführen. Mag es das rhetorische oder das pathetische Element gewesen sein, das die Römer mächtiger ansprach, die Thatsache, dass Euripides die treibende Kraft in der lateinischen Tragödie war, ist von hoher Wichtigkeit.

Bei diesem Versuch den weiteren Einfluss des attischen Dramas auf die Römer nachzuweisen, bin ich über die Zeit der Vasenindustrie hinausgeführt worden. Aber die lateinische Litteratur des dritten und zweiten Jahrhunderts v. Chr. war nur das folgerichtige Ergebnis der Bedingungen, die in der vorhergehenden Periode überwogen hatten. Der litterarische und künstlerische Genius der Griechen erblühte nun als italische Blume und gedieh in dem Boden, der durch Jahrhunderte von hellenischen Einflüssen befruchtet worden war. Es ist nur ein kleiner Abschnitt dieses wunderbaren Lebens in Magna Graecia, dem die vorliegende Schrift gewidmet ist. Die

Vasenbilder, die ich folgen lasse, können am besten ihre eigene Geschichte erzählen, nämlich von der ausgedehnten Hellenisierung Unteritaliens im vierten Jahrhundert und der Stellung, die Euripides bei dem weiteren Fortschreiten des Hellenismus einnahm.

§ 2. Andromache.

In der voreuripideischen Litteratur scheint Orestes bei dem Tode des Neoptolemos keine Rolle gespielt zu haben. Pindar wenigstens wusste nichts von der Verschwörung des Menelaos und Orestes gegen den Sohn des Achilleus[1], aber das Verhältnis des Menelaos zu Sparta gewährte eine besonders günstige Gelegenheit für eine politische Polemik. Menelaos konnte als viel verächtlicherer Charakter dargestellt werden, ebenso wie die Lakedaimonier im allgemeinen, vorausgesetzt, dass Orestes in den unheiligen Mord verwickelt war. Die antispartanischen Gesinnungen in Athen waren ausreichend, einem Drama, welches die Unehrlichkeit und Treulosigkeit des spartanischen Charakters schilderte, eine herzliche Aufnahme zu garantieren. Solch ein Stück war sicher dem Verlangen nach einem Kriegsmanifeste zu entsprechen.

Die *Andromache* zeigt jedoch nur wenig von den Vorzügen, die man gewöhnlich bei Euripides bemerken kann; das Stück wurde selbst von den Alten unter seine Werke zweiten Ranges gerechnet[2]. Es ist nur eine wirkungsvolle Situation in dem ganzen Stücke, und das ist die Rede des Boten, V. 1085—1165, welche von der Ermordung des Neoptolemos zu Delphi berichtet. Der

[1] Vgl. *Nem.* VII 49 ff.

[2] Siehe die Hypothesis: *τὸ δὲ δρᾶμα τῶν δευτέρων.*

Anfang ist merkwürdig einfach und kunstlos, aber wie der Dichter erst im Zuge ist, steigert sich die Handlung schnell zur Leidenschaft, indem sie mit jedem Moment intensiver wird, bis zuletzt der ganze Tempel des Apollon von dem Geschrei des unheiligen Tumultes wiederhallt. Die Partei des Orestes ist natürlich siegreich gegenüber dem alleinstehenden Nachkommen des Peleus.

Abb. 10.

Dieser Vorgang innerhalb des Tempels ist einzig und im hohen Grade dramatisch und malerisch. Die malerische Bedeutung dieser Scene wird durch ein Bild auf einer grossen Amphora, die in Ruvo gefunden ist, ins Licht gesetzt [1].

Im Mittelpunkt wird das Heiligtum des Apollon durch zwei Dreifüsse gekennzeichnet, durch die Palme, den

[1] Abb. 10; No. 239 in dem Katalog Jatta. Abgeb. *Annali d. Inst.* 1868 Taf. E = Engelmanns *Atlas zum Homer* II *Odyssee* Taf. 4, 18; vgl. Vogel a. a. O. S. 36 ff.

mit einem Netz bedeckten Omphalos und den Altar. Zu letzterem, der schon mit Blut bespritzt ist, hat sich Neoptolemos, *ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ*, geflüchtet. Er hält ein gezücktes Schwert in der rechten Hand, und um die linke windet er seine Chlamys. Er trägt einen Petasos, und an seiner linken Seite bemerkt man eine Schwertwunde, aus der Blut tropft. Sein Gesicht ist dem Omphalos zugewandt, hinter welchem Orestes, *ΟΡΕΣΤΑΣ*, sich zu verbergen scheint. Dieser trägt eine Chlamys und einen Pilos; in der linken Hand hat er die Scheide des Schwertes, dieses selbst in der rechten. Auf der linken Seite hinter dem Altar steht ein andrer Jüngling, nackt, abgesehen von der Chlamys über dem linken Arm. Er hält einen Speer in der rechten Hand, wie wenn er ihn gegen Neoptolemos schleudern wollte. Der Mittelpunkt der oberen Reihe ist durch einen ionischen Tempel ausgefüllt, dessen Thürflügel offen sind. Die Frau in Halbfigur zur Linken, an ihrem Schlüssel als die Tempelpriesterin (κληδοῦχος)[1] kenntlich, ist offenbar in grosser Erregung. Apollon, *ΑΠΟΛΛΩΝ*, mit dem Bogen, nimmt einen Sitz auf der rechten Seite des Tempels ein[2].

Um das Bild zu verstehen, ist es notwendig sich zu vergegenwärtigen, was der Rede des Boten voraus-

---

[1] Vgl. ähnliche Gestalten auf Abb. 6. 18. 20.

[2] Die Komposition ist der in Abb. 18 auffallend ähnlich. Die beiden Tempel sind genaue Gegenstücke zu einander. Auch die Altäre und die Apollongestalten haben viel gemeinsames. Am wichtigsten von allem ist der Umstand, dass in beiden Bildern die Hauptpersonen durch Inschriften bezeichnet sind. Weiter darf nicht unbeachtet bleiben, dass beide Vasen desselben Stils sind, Amphoren mit volutenförmigen Henkeln, und dass beide in Ruvo gefunden wurden. Diese Thatsachen bringen mich auf die Vermutung, dass ein und derselbe Künstler der Maler beider Bilder gewesen sein könnte.

ging. Andromache, die Gemahlin Hektors, war durch das Los bei der Teilung der troischen Beute dem Neoptolemos zugefallen und von ihm nach Phthia gebracht worden. Als seine Gefangene hatte sie ihm einen Sohn geschenkt, den Molossos, während seine rechtmässige Gattin Hermione, die Tochter des Menelaos und die Base des Orestes, unfruchtbar blieb. Da Hermione argwöhnte, dass es irgend welche Zaubermittel der Andromache seien, durch die sie so unglücklich geworden, beschloss sie den Tod derselben. Während aber Neoptolemos in Delphi abwesend war, um für gewisse Vergehungen seines Hauses zu büssen, begann die verzweifelte Hermione mit der Ausführung ihres Entschlusses, sowohl die Mutter des Knaben wie diesen selbst zu vernichten. Dies feindselige Unternehmen der beleidigten Gattin nimmt den ersten Teil der Tragödie ein. Die bedrohten werden schliesslich durch die Dazwischenkunft des greisen Peleus gerettet, und darauf beschliesst Hermione sich selbst zu töten. In diesem Moment tritt Orestes auf, der im Begriff ist, das Orakel zu Dodona zu befragen. Als er die Beleidigungen und Kränkungen vernommen, welche auf die ihm einst als Braut versprochene Hermione gehäuft worden waren, säumt er nicht, sie sogleich von jedem Grunde der Besorgnis hinsichtlich der Rückkehr des Neoptolemos und der dann zu erwartenden Enthüllung ihrer ruchlosen Absichten zu befreien.

Er geht demgemäss nach Delphi. Nach einem Gesang des Chores trifft ein Bote ein und erzählt, was sich zugetragen hat. Orestes hatte die Delpher gewarnt vor Neoptolemos, da dieser den Tempel zu plündern im Sinn habe. Seiner Angabe wurde sofort Glauben geschenkt, und die Einwohner entschlossen sich zu einem

verwegenen Schritte. Als Neoptolemos am Altar stand, um den Gott anzurufen, sprang die Bande bewaffneter Delpher, die hinter dem heiligen Lorbeerbaume auf der Lauer lag, hervor und fiel über ihn her.

Das giebt die Situation für unser Bild, und wir wollen uns kurz einer genaueren Prüfung der vom Dichter gegebenen Erzählung zuwenden. Man wird bemerken, dass der Künstler, während er sich in einiger Hinsicht eng an den Dichter anschliesst, im wesentlichen sein Werk ziemlich unabhängig geschaffen hat. Beiden gemeinsam sind ein Baum (δάφνη V. 1115) und der βωμός (V. 1123 und 1138). Die angreifende Partei in dem Bilde stellt Orestes dar, und veranschaulicht so den Punkt, den Euripides eigentlich im Sinne hatte. In dieser Einzelheit ist der Künstler über den Dichter hinausgegangen. Es scheint in der That, als habe Orestes dem Neoptolemos eben die Wunde in der Seite beigebracht. Die geschilderte Situation ist also diejenige, in der der Kampf im Gange war. Die Delpher scheinen nur einen Repräsentanten zu haben, der dem Neoptolemos sicherlich weit weniger Belästigung verursachte als die Bande bei Euripides, bei dem sie Steine schleudern und die Luft mit Staub und Getöse erfüllen. Die Anordnung der Scene auf dem Bilde ist prächtig. Alles weist auf den grossen Altar; sowohl das Aeussere wie das Innere des Tempels sind sichtbar. Was den ionischen Stil anbetrifft, so hat man sich zu erinnern, dass dieser mit den historischen Thatsachen in dem Fall nichts zu thun hat. Eine Prüfung der Gemälde auf den Vasen Unteritaliens zeigt auf seiten der Künstler eine entschiedene Vorliebe für diesen Baustil [1]. Das Bild ist ein vorzügliches

[1] Vgl. Abb. 6. 7. 18. 20. 21. 23. Siehe Watzinger a. a. O. I S. 1—32.

Beispiel für die Einwirkung des Dichters auf den Künstler. Es ist jedoch keine blosse Illustration, ein Umstand, der bei der Beschäftigung mit den Bildern dieser Klasse überhaupt zu beachten ist. Der Geist und nicht der Buchstabe ist es, dessen Spuren man in den Kunstwerken, die sich an die Tragiker anlehnen, am leichtesten nachweisen kann. Die Uebereinstimmung zwischen der litterarischen Quelle und dem Gemälde ist hier augenscheinlicher als in den meisten Fällen, und das ist wesentlich dem Umstande zu danken, dass die Andromache speziell Euripideisch ist. Die gleiche Richtung begegnet uns bei keinem andern Autor. Ein entsprechender Fall wird in dem Kapitel beobachtet werden, das sich mit *Iphigeneia unter den Tauriern* befasst. Es ist diese Veränderung und Erweiterung der alten Mythen, was die Dichtungen des Euripides charakterisiert. Diese Neugestaltungen wurden populär und zogen das Publikum an, und in ihnen hat man den Schlüssel zu dem ungewöhnlichen Einfluss, den dieser Dichter auf die Kunst ausübte.

§ 3. Bakchai.

Euripides' Bakchai sind unsre Hauptquelle betreffs des Schicksals des Pentheus [1], doch war es nicht erst dieser Dichter, der die Details der Geschichte geschaffen hat. Das war lange geschehen, ehe Thespis hätte versuchen können, die tragische Episode zu dramatisieren [2], und bevor Aischylos seinen *Pentheus* [3] schrieb.

---

[1] Das sechsundzwanzigste Idyll des Theokrit muss auch mit zu den *Bakchai* gestellt werden.

[2] Suidas u. *Θέσπις*. Doch siehe Nauck *Fragm.*[2] p. 832.

[3] Nur ein Vers ist erhalten, Naucks *Fragmenta* 183.

Es ist nicht wahrscheinlich, dass Euripides die überkommene Form des Mythus wesentlich änderte, und mag in seinem Drama eine Vereinigung der traditionellen und der Aischyleischen Version vorliegen. Der Tod des Pentheus sowie der Wahnsinn des thrakischen Königs Lykurgos waren unzertrennlich mit dem Beginn der Verehrung des Dionysos verbunden. Die Reihe der Siege, die der orgiastische Gott aus dem wilden Norden errungen hatte, waren nicht blutlos; seine Ankunft war von Widerstand begleitet. Zum Schluss wurden jedoch seine Gegner vernichtet oder gestürzt, und die neue Freude, die durch den fremden Gott ins Land gebracht worden war, bezauberte eine Nation und machte sie zu seinem inbrünstigen Verehrer. Euripides konnte wenig oder gar nichts neues sagen, was den Triumph des Dionysos über den König von Theben betraf, aber diese Tragödie, eines der glänzendsten Stücke der griechischen Litteratur, schildert die Geschichte des Sieges in herrlichen Farben.

Die Ereignisse, wie sie Euripides erzählt, sind kurz folgende. Dionysos ist in Theben angekommen aus Lydien und dem Osten, wo er schon seine Chöre der Bakchosfeiern ins Leben gerufen hatte. Theben war die erste Stadt, in welcher er erschien, und gerade hier, wo er am wenigsten Widerstand erwartete, begegnete ihm Zweifel. Die Schwestern seiner Mutter Semele setzten das Gerücht in Umlauf, dass er nicht ein Gott, sondern ein Betrüger sei. Sofort trieb er die kadmeischen Frauen an, schwärmend aus ihrem Heim in die Berge zu ziehen mit dem dionysischen Gewande geschmückt. Die bakchische Raserei verbreitete sich weiter und ergriff selbst Teiresias, den Seher, und Kadmos, die mit

dem Thyrsos und mit Rehfellen angethan sich den Orgien anschlossen. Sobald Pentheus von diesen seltsamen Vorgängen hört, erscheint er und herrscht sie beide an und droht die Frauen aus den Bergen zu vertreiben und den Fremden, der seine Familie mit Wahnsinn bethört hat, zu strafen. In V. 434 wird Dionysos, der bezaubernd schön ist, als Gefangener vor Pentheus geführt. Dieser befiehlt, dass er gebunden und in den königlichen Stall gesperrt werde. Bald nachher hört man die Mauern einstürzen und sieht nach allen Richtungen Flammen herausschlagen (V. 593 ff.). Der Gott aber ist unversehrt, und Pentheus, der zum Spotte geworden, wütet vor Zorn, während der erstere ihn bittet, ruhig zu sein und seine Aufregung zu bekämpfen. In diesem Moment tritt ein Bote auf, um die seltsamen Vorgänge zu schildern, welche er in den Bergen mit eignen Augen gesehen hat. Drei Gruppen von Frauen, durch Autonoe, Agaue und Ino geführt, hatten sich auf seine Rinderherde gestürzt und sie in Stücke zerrissen, Glied für Glied, und nachher wuschen sie das Blut von ihren Händen in einem Brunnen, den der Gott fliessen machte. Angesichts solcher Wunder dringt der Bote in Pentheus, dem Gotte seine Verehrung darzubringen, aber der König will die bakchische Zügellosigkeit nicht dulden und droht eher eine Hekatombe von Frauen auf dem Kithairon zu opfern, als den unwillkommenen Besuch zu versöhnen. Dionysos rät ihm, nicht wider den Stachel zu lecken (V. 795). Gar bald sieht man Pentheus' Haltung sich verändern; die geheime Gewalt des Gottes ist an ihm wirksam; er will selbst die befremdlichen Dinge sehen und würde eher tausend Pfund Goldes verlieren als auf die Gelegenheit verzichten (V. 812). Der linnene Chiton ist

sofort bereit, und Dionysos, der den Weg führen soll, ordnet das Arrangement der Bekleidung so, dass Pentheus nicht für einen Mann gehalten werden kann. Nach einigen Bedenken, was er für eine Figur vor seinen Mitbürgern abgeben werde, brennt er darauf, hinauszugehen. Einmal in den Bergen, kommt der Wahn über ihn. Er sieht zwei Sonnen, ein doppeltes Theben und zweimal sieben Thore; er erklärt, dass sein Begleiter in Gestalt eines Stiers mit Hörnern vor ihm hergehe (V. 918 ff.). Gleich danach wird er zum erstenmal der Frauen ansichtig. Er sieht Ino und seine Mutter Agaue. Dann ängstigt er sich damit, er möchte seinen Thyrsos nicht richtig halten. Das zeigt seinen traurigen Zustand nur zu deutlich. Dionysos hat seine Arbeit gethan; seine Rache an dem widerspenstigen Pentheus ist nahe. Anfänglich fühlt dieser die Kraft in sich, den ganzen Berg umzustürzen, und er fragt den Gott um Rat, welches das beste Mittel sei, um die Schar zu vernichten. Da Gewalt sich nicht empfiehlt, kommen sie überein, er thue am besten, sich in einem Fichtenbaum zu verbergen, dass er das Schauspiel betrachte (V. 954). Nichts wird weiter je von den Lippen des Königs vernommen, abgesehen von seinem Todesschrei, der durch den Boten, welcher ihn begleitet hatte, berichtet wird. Als sie die Mänadenschar in der durch Fichten beschatteten Schlucht erreicht hatten (πεύκη V. 1052), war das Dickicht so stark, dass Pentheus bat, es möge ihm erlaubt sein, den Hügel hinaufzusteigen oder einen Baum zu erklettern (V. 1061), um die Gegend zu übersehen. Dionysos bog einen Stamm zur Erde, setzte den König auf die Zweige, liess den Baum wieder in die Höhe, und indem er sich an seine Ergebenen wandte, wies er auf ihre Beute.

Steine und Thyrsosstäbe werden auf Pentheus geschleudert, und endlich wird der Baum durch gewaltige Kraft herausgezogen, und Pentheus wird ein leichtes Opfer der rasenden Frauen. Agaue achtet auf keinen seiner Hilferufe und reisst ihm eine Schulter aus; Ino, Autonoe und die übrigen helfen, den König zu zerreissen. Seine Mutter spiesst seinen Kopf auf einen Thyrsos, führt die Schar in wildem Tanz über den Kithairon, und gelangt endlich zum Palast. Nach und nach von dem Wahnsinn befreit, vergegenwärtigt sie sich das Ungeheure ihres Verbrechens. Die Gottheit des Dionysos aber war eingeführt, und das Haus des Kadmos blieb ein furchtbares Zeugnis seiner Macht. Das sind die schrecklichen Einzelheiten der Ermordung, und man kann sich nicht wundern, dass zahlreiche Gemälde existieren, die auf der Tragödie beruhen.

Es giebt eine Reihe von Vasen, die man zum grössten Teil nach blosser Erwähnung übergehen kann. Sie alle fallen, mit vielleicht einer Ausnahme, später als 500 v. Chr. Das bedeutet, dass für die Behandlung des tragischen Vorfalls in der Kunst das tragische Drama genügende Anregung bot. Das älteste Bild ist älter als der *Pentheus* des Aischylos und kann daher nicht mit diesem Stücke in Beziehung stehen. Es mag aber eine frühere Dramatisierung gegeben haben, auch wenn es nicht eine des Thespis war, welche in diesem Monument eine Rolle spielte [1]. Alle noch übrig bleibenden Bilder gehören der letzten Hälfte des fünften Jahrhunderts v. Chr. und dem vierten Jahrhundert an und sind, mit einer

[1] Ein Psykter in der Samml. Bourguignon, Neapel; abgeb. *Jahrbuch* 1892 Taf. 5. Die Vase gehört zum Kreise des Epiktetos und kann ungefähr 500 v. Chr. angesetzt werden.

Ausnahme, von zu allgemeinem Charakter, als dass die Benutzung einer der Tragödien evident wäre[1]. Auf der Münchner Hydria finden sich, wie mir scheint, deutliche Spuren der *Bakchai*, und die nicht unbekannte Darstellung ist hier in Abb. 11[2] wiedergegeben. — Pentheus trägt eine

Abb. 11.

Chlamys, den Pilos und Stiefel, er kauert mit einem gezückten Schwert in der rechten Hand in einem Dickicht, das durch zwei Bäume angedeutet wird. Eine Mänade, die ihn eben entdeckt zu haben scheint, stürzt sich auf den Versteck mit einer Fackel in der rechten Hand[3];

---

[1] Das folgende, das Hartwig bietet *Jahrbuch* 1892 S. 154 ff., mag zur Ergänzung der Liste in Jahns bekannter Abhandlung *Pentheus und die Mainaden* (Kiel 1841) dienen.

(1) Attische Pyxis, Louvre; abgeb. *Jahrbuch* 1892 S. 156, anzusetzen 420—400 v. Chr.

(2) Kylix im *Museo di Papa Giulio*, Rom, von Hartwig beschrieben a. a. O. S. 162, welcher meint, das Bild möchte sehr wohl durch Euripides beeinflusst worden sein, aber er setzt die Entstehung der *Bakchai* um 410 v. Chr. Ich habe weder die Vase noch eine Publikation derselben gesehen, möchte indess nach Hartwigs Schilderung folgern, dass sie älter als die Tragödie ist.

[2] Lucanischer Fabrik, No. 807 in Jahns Katal., abgeb. bei Jahn *Pentheus und die Mainaden* Taf. 2a; Reinach-Millingen *Peintures* Taf. 5 = Baumeister *Denkm.* II No. 1396.

[3] Das Original zeigt keine Spur des Feuers, das in den Publikationen so augenfällig ist. Es kann jedoch kein Zweifel sein, dass eine brennende Fackel gemeint war, wenn sie auch ursprünglich nicht so gemalt war.

sie ist in einen einfachen dorischen Peplos gehüllt. Eine andre Mänade, die ähnlich gekleidet ist, aber ein Rehfell über der linken Hand und ein Schwert in der rechten hat, scheint den Pentheus nicht gesehen zu haben. Eine dritte, wie die erste gekleidet, hält ein Tympanon in der linken Hand und einen Thyrsos in der rechten, sie nähert sich, ohne sich um die Entdeckung ihrer Gefährtinnen zu bekümmern. Auf der rechten Seite ist eine andre Gruppe von drei Mänaden, alle gleich gekleidet und alle in schneller Bewegung. Die erste hält in jeder Hand die Hinterviertel eines Böckchens oder eines Rehes. Die zweite schultert den Thyrsos mit ihrer linken Hand und macht mit der rechten eine ekstatische Geste. Die dritte, in sogar noch heftigerer Bewegung, schwingt im Bogen ihren Schleier um sich und stürmt vorwärts gegen die linke Seite hin.

Zunächst muss erwähnt werden, dass die Vase ein unteritalisches Fabrikat aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. ist und sich daher kein chronologisches Bedenken erhebt, sie unter den Einfluss der *Bakchai* zu stellen. Die Mänadenschar ist symmetrisch geordnet, in gleicher Zahl zu beiden Seiten des Mittelbildes, und das erinnert an den Chor im Drama. Der auffallende Zug ist die Einführung der Landschaft. Es bleibt kein Zweifel, wo sich die Katastrophe zuträgt. Der Künstler erlaubte sich nicht auch die Freiheit, Pentheus in den Baum zu placieren, denn das wäre für den Maler des vierten Jahrhunderts ein zu wunderlicher Vorwurf gewesen. Die häufigen Beziehungen auf das Dickicht[1] und den Schutz, den es gewährte, oder die Unbequemlichkeit, die es verursachte,

[1] V. 954 ff. 1052. 1061 ff.

lassen sich auch im Bilde erkennen, aber in den Details ist der Dichter nicht wiedergegeben worden. Pentheus erscheint nicht mit dem Thyrsos, dem Schleppkleid und dem aufgelösten Haar, aus dem einfachen Grunde, weil er von den Mänaden nicht zu unterscheiden gewesen wäre. So wie er sich in dem Gemälde darstellt, ist der Gegensatz frappant, und das Auge erfasst auf den ersten Blick die Situation. Die Fackel, welche die vorderste Mänade trägt, beleuchtet den Weg zu dem Versteck des Pentheus und ruft uns die Worte in die Erinnerung —

καὶ πρὸς οὐρανὸν
καὶ γαῖαν ἐστήριζε φῶς σεμνοῦ πυρός. V. 1082 f.

Dass die eine mit einem Schwert bewaffnet ist, während die andern keine Waffen haben, findet auch eine Parallele bei Euripides, der einmal bemerkt, dass sie lediglich ihre Hände gebrauchten —

χειρὸς ἀσιδήρου μέτα V. 736

und wiederum, dass das Schwert sein Werk verrichten soll —

ἴτω ξιφηφόρος. V. 992. 1012.

Der wilde Taumel des Ganzen ist veranschaulichend, wenn daneben der Dichtertext ins Auge gefasst wird. Die Bakchantin, welche prahlend die Viertel ihres Schlachtopfers hält, erinnert uns zugleich an die Worte —

ἀγρεύων | αἷμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν.
V. 138 f.

Zum Schluss sollte man sich nochmals auf das jüngst entdeckte Wandgemälde in Pompeji beziehen. Es ist so bemerkenswert gut erhalten und so durch und durch im Geiste des Euripides, dass hinsichtlich des Einflusses der *Bakchai* nur wenig Zweifel aufkommen kann[1]. Das einzige Pentheusbild, welches in der klassischen Litteratur erwähnt wird, war das in dem Dionysostempel zu Athen, das ebenfalls durch Euripides inspiriert sein kann[2]. Ist das Gemälde in Pompeji ein schwacher Abglanz des berühmten in Athen?

§ 4. Hekabe.

Die *Hekabe* ist eines von den Dramen, welche, wie die *Andromache*, eine Reihe lose mit einander verbundener Ereignisse umfassen. Die Tragödie hat thatsächlich zwei verschiedene Teile, die keine andre Beziehung zu einander haben, als wie man sie zwischen zwei getrennten Werken beobachten würde, in denen dieselbe Heldin auftritt. Zwei schwere Unglücksschläge, die das Schicksal nach dem Fall von Troja über Hekabe verhängte, bilden den Gegenstand der Handlung.

Der erste dieser neuen Unglücksfälle war der Tod der Polyxena. Die Griechen lagern auf der Chersonesosseite des Hellespont. Unter den Gefangenen sind die frühere Königin von Troja und ihre Tochter. Achilleus, der unter den Schatten weilt, verlangt von den Griechen, dass ihm Polyxena geopfert werde. Die Forderung kann

---

[1] Vgl. oben S. 30. Es muss erwähnt werden, dass dies das erste Beispiel einer Pentheusscene ist, welche in Pompeji oder Herculaneum entdeckt wurde.

[2] Vgl. oben S. 28.

man nicht unberücksichtigt lassen, und Odysseus und andere werden beauftragt, sich der Polyxena zu versichern und sie von ihrer Mutter herbeizuholen. Die Abschiedsscene zwischen Hekabe und ihrer Tochter ist herzzerreissend, aber der Mut und die Selbstbeherrschung, die die letztere an den Tag legt, sind bemerkenswert. Talthybios, der treue Herold des Agamemnon, berichtet nachher der Hekabe den Hergang der Opferung, und diese Beschreibung der schönen und unschuldigen Polyxena ist eine der Perlen griechischer Litteratur. Die Verse zumal, welche ihre Haltung unmittelbar vor dem verhängnissvollen Moment beschreiben, sind wegen ihrer Schönheit berühmt.

Obgleich die Opferung der Polyxena in der griechischen Kunst und Litteratur vor Euripides' Zeit bekannt war[1], musste der Gegenstand nach der Aufführung seiner Tragödie weit populärer gewesen sein. Es ist vielleicht nur Zufall, dass bis jetzt ein jene Scene darstellendes Vasenbild nicht zu Tage getreten ist. Aber auf einer der sogenannten »megarischen Schalen« haben wir einen Reliefschmuck, wahrscheinlich aus dem dritten Jahrhundert v. Chr., welcher zweifellos seine Existenz Euri-

[1] Die Episode scheint zuerst in der *Ἰλίου πέρσις* des Arktinos erzählt zu sein. Polyxena, durch Neoptolemos an das Grab des Achilleus geführt, erscheint auf einer attischen schwarzfig. Vase von ungefähr 550 v. Chr., siehe Berlin Kat. 1902; abgeb. Overbeck *Bildwerke* Taf. 27, 17. Zwei Gemmen des strengen Stils in dem Berliner Antiquarium (No. 489. 490), abgeb. Overbeck a. a. O. Taf. 27, 13 und 14, Furtwängler *Die ant. Gemmen* 24, 8, stellen auch das Opfer dar. Das Gemälde in der Pinakothek der Propylaeen kann von Polygnotos gewesen sein (vgl. S. 25 oben), und wenn es von ihm war, hatte Euripides es ohne Zweifel oft gesehen. Dies zeigte Polyxena, wie sie eben geopfert werden soll; Paus. I 22, 6.

pides verdankt[1]. Es erschien mir wünschenswert, ihn hier aufzunehmen, obgleich wir damit die dem vorliegenden Buche gezogenen Grenzen überschreiten. Das in Theben gefundene Gefäss ist im Berliner Antiquarium[2]. Die Mitte der Komposition stellt den Grabhügel des Achilleus dar, über welchem sich eine Stele erhebt, die mit Akroterien gekrönt und einer Binde umwunden ist. Zur Linken kniet Polyxena mit unbedeckter Brust, gelöstem Haar und mit ausgebreiteten Armen. Neoptolemos ist im Begriff sich ihr zu nähern, er trägt eine Chlamys und hält sein Schwert für den tödlichen Streich

---

[1] »Megarische Schalen« ist eine Bezeichnung für eine Klasse von kleinen Gefässen, welche mit einem Kranz von Reliefs geschmückt sind. Die Ware ist rot oder schwarz und erscheint sowohl in glasierter als in unglasierter Form. Die grösste Anzahl dieser Vasen ist in Megara gefunden worden, daher der Name »megarisch«. Da aber viele auch in Böotien und an anderen Orten gefunden worden sind, so ist die jetzt übliche Bezeichnung etwas irreleitend. Exemplare dieses Fabrikats finden sich in jedem grossen Museum in Europa. Das britische Museum besitzt nicht weniger als neun solche Schalen, dazu Bruchstücke von vierzehn andern (siehe Cat. IV p. 251—256). Die Reliefs illustrieren meist Scenen aus dem thebischen und troischen Cyklus. Ob die Terracotta eine wohlfeile Gelegenheit bot, silberne und goldene Gefässe, welche sehr teuer bezahlt wurden, zu reproduzieren, und daher den Platz unsrer Gipsabgüsse einnahm, oder ob die Gefässe nach besonderen Modellen gefertigt wurden und als unabhängige Kunstwerke betrachtet werden müssen, ist ganz ungewiss. Der Umstand aber, dass es drei Kopien desselben Werkes giebt, die in jeglichem Detail mit einander übereinstimmen, möchte für die erstere Vermutung sprechen. Robert, der sich am gründlichsten mit dieser Gruppe von Denkmälern befasst hat, unterscheidet zwei Klassen. (1) Die ganze Vase ist aus einer Form gegossen; (2) die Reliefs, welche besonders angefertigt worden sind, werden auf die fertige Schale geprägt. Siehe für die ganze Frage insbesondere Robert *Homerische Becher* S. 5; vgl. auch oben S. 33 ff.

[2] Abb. 12, abgeb. von Robert a. a. O. S. 73 ff.

bereit; hinter diesem befindet sich eine Gestalt in einem kurzen Unterkleid, Mantel und Pilos. Der letztere macht die Person als Odysseus kenntlich. Agamemnon sitzt mit dem Rücken gegen den Beschauer auf der äussersten Linken und erhebt die linke Hand (nicht die rechte, wie Robert sagt), augenscheinlich erstaunt über die wunderbare Fassung des Opfers. Auf der Rechten des Grab-

Abb. 12.

mals stehen drei Krieger, die mehr oder weniger eng mit der Hauptgruppe verbunden sind. Der erste erhebt seine Hand anscheinend in Bewunderung über den Mut der Polyxena; der zweite, der nicht bewaffnet zu sein scheint, sieht aus, als weine er; der dritte nimmt an dem tragischen Vorfall offenbar wenig Anteil. Es ist nicht notwendig, diese drei Personen zu benennen, sie sind als Vertreter der Achaier anzusehen. Der erste kann vielleicht Talthybios sein, insofern er sagt, dass er dabei gestanden

V. 524). Die Delphine auf dem Gefäss sollen ohne Zweifel das Meeresgestade bezeichnen, an welchem die Opferung stattfand.

Der Hauptteil der Komposition ist jedoch das Grabmal und die Gestalten zur Linken. Alles illustriert hier Euripides. Man liest in V. 221 von dem

. . . . ὀρθὸν χῶμ' Ἀχιλλείου τάφου.

Die Haltung der Polyxena ist auf die schönen Verse im Bericht des Boten zurückzuführen:

λαβοῦσα πέπλους ἐξ ἄκρας ἐπωμίδος
ἔρρηξε λαγόνος ἐς μέσον παρ' ὀμφαλόν,
μαστούς τ' ἔδειξε στέρνα θ' ὡς ἀγάλματος
κάλλιστα, καὶ καθεῖσα πρὸς γαῖαν γόνυ
ἔλεξε πάντων τλημονέστατον λόγον·
ἰδού, τόδ' εἰ μὲν στέρνον, ὦ νεανία,
παίειν προθυμεῖ, παῖσον, εἰ δ' ὑπ' αὐχένα
χρῄζεις, πάρεστι λαιμὸς εὐτρεπὴς ὅδε.'
ὁ δ' οὐ θέλων τε καὶ θέλων, οἴκτῳ κόρης,
τέμνει σιδήρῳ πνεύματος διαρροάς.

Vs. 558—567.

Selbst das Zögern des Neoptolemos, das in den letzten beiden Versen ausgedrückt ist, lässt sich auf dem Relief beobachten. Odysseus, der genau vertraut war mit den Vorgängen von Anfang bis zum Ende (V. 218—437), konnte in einer Darstellung der Schlussscene nicht fehlen. Agamemnon ist auch passend zugegen, denn nach Euripides hatte er Befehl erteilt, wie die Opferung zur Ausführung zu bringen sei,

Ἀγαμέμνων τ' ἄναξ
εἶπεν μεθεῖναι παρθένον νεανίαις V. 553 f.

und hatte Talthybios zu Hekabe entsendet (V. 504).

Der zweite Teil des Dramas beginnt mit V. 658, wo die Dienerin der Hekabe mit dem Leichnam des jungen Sohnes der letzteren, Polydoros, eintritt. Priamos hatte, als die Griechen Ilion angriffen, den Knaben dem König von Thrakien, Polymestor, anvertraut. Eine bedeutende Summe Goldes begleitete das Kind, um seinen Unterhalt zu sichern, falls die Stadt eingenommen würde. So lange nun die Troer standhielten, blieb Polymestor seiner Verpflichtung treu, aber kaum hatten die Nachrichten vom Untergange des Hauses des Priamos das Ohr des guten Thrakers erreicht, als er das Kind wegen des Geldes töten und den Leichnam unbeerdigt hinauswerfen liess. Das wird im Prolog erzählt durch den Geist des Polydoros, der auch den Tod der Polyxena an diesem Tage prophezeit. Polydoros' Leichnam wurde dementsprechend durch eine Dienerin aufgefunden, die durch blossen Zufall auf denselben stiess, und unmittelbar nachdem Hekabe die furchtbare Kunde von Talthybios vernommen hatte, muss sie sich unter einen andern Kummer beugen. Aber sofort rafft sie ihren Mut zusammen und beschliesst, an dem ungerechten Polymestor Rache zu nehmen. Zuerst erzählt sie Agamemnon die Geschichte von dem Tode des Knaben, und der König, tief entrüstet über die ἀξενία des Thrakers, stimmt ihrem Plane, sich an letzterem zu rächen, bei. Sie sendet zu Polymestor unter dem Vorwande, ihm eine wichtige Mitteilung zu machen. Er kommt, und auf ihre Bitte hin entlässt er seine Leibwache, ohne im geringsten zu besorgen, dass sein Verbrechen entdeckt sei. Auf die Fragen über das Wohlergehen des Polydoros und die Sicherheit des Goldes erwidert er, dass alles gut stehe, und dass das Kind gern gekommen sein würde, seine Mutter zu besuchen. Hekabe

fährt dann fort, ihm von einigen Schätzen zu erzählen, welche sie seiner Obhut anvertrauen möchte. Diese befänden sich in dem Zelt, und er solle hineingehen und sie selbst in Augenschein nehmen. »Kein Achaier ist darin, wir sind ganz allein« sagt sie, und auf diese Versicherung verlässt Polymestor das Tageslicht für immer. Nachdem er einmal im Zelte ist, künden bald seine Schmerzensrufe, dass Hekabe ihr Rachewerk mit rascher und sicherer Hand vollzogen hat.

Die Scene, die das Wiedererscheinen des geblendeten Polymestor darstellt, ist auf einer lucanischen Vase erkannt worden[1]. In der Mitte steht der hilflose König, der seine Arme in kläglicher Weise ausbreitet. Er ist mit einem kurzen gestickten Chiton und einem Mantel bekleidet und trägt eine hohe Kopfbedeckung, welche seine barbarische Nationalität bekundet. Agamemnon steht auf der Linken mit Scepter und Himation; er scheint den Polymestor anreden zu wollen. Als Gefolge dient ein Doryphoros. Auf der Rechten befinden sich Hekabe und eine Begleiterin, beide in Chiton und Mantel gehüllt. Die letztere legt den Arm um Hekabes Schulter und scheint im Begriff sie zu beruhigen, wie sie vor der Gestalt im Mittelpunkt zurückschaudert. Der Stock ist bezeichnend für das Alter der Königin und für das Wanderleben, in welches sie eintritt. Ein Schwert, das auf dem Boden liegt, soll wahrscheinlich die Waffe andeuten, die benutzt wurde, um Polymestor zu blenden. Es ist kaum nötig, ein Paar einzelne Verse von Euripides, welche der Künstler im Sinn gehabt haben mag, anzuführen.

---

[1] Abb. 13: *Mon. d. Inst.* II Tafel 12; Welcker *Alte Denkm.* III Taf. 23, 2; Overbeck *Bildwerke* Taf. 28, 2.

Er erzählte einfach die Geschichte, wie sie ihm wieder einfiel. Speziell auf den wankenden Schritt des Königs deuten die Verse hin, welche anfangen

ὤμοι ἐγώ, πᾷ βῶ,
πᾷ στῶ, πᾷ κέλσω; Vs. 1056 ff.,

sie werden gesprochen, als Polymestor zuerst vor dem Zelt der Hekabe erscheint, nachdem diese ihm die

Abb. 13.

Augen ausgestochen hatte. Der Chor, Agamemnon und Hekabe sind dann anwesend, und mit einander abwechselnden Partien füllen sie den Rest des Dramas (V. 1109 ff.).

§ 5. Hippolytos.

In der *Phaidra* des Sophokles und dem ersten *Hippolytos* des Euripides war es Phaidra selbst, die Hippolytos ihre Liebe zu ihm gestand. Der Verehrer der Artemis, über diese Schamlosigkeit entrüstet, weist sie ohne Weiteres zurück. Sie verleumdete dann den Jüngling

bei Theseus, der ihrer Aussage Glauben schenkte und Poseidon bat, seinen Sohn zu vernichten. Der Gott sandte demgemäss ein Seeungeheuer, um die Pferde des Hippolytos zu erschrecken, und so wurde dieser bald zu Tode geschleift. Als Phaidra[1] davon Nachricht erhält, erhängt sie sich. Das Drama des Sophokles scheint keinen besonderen Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht zu haben, und muss bald vergessen worden sein, und die Tragödie des Euripides erfuhr starke Missbilligung. Solch eine Phaidra war mehr, als die Griechen ertragen wollten. Der Dichter begriff die Situation und schrieb einen andern *Hippolytos*, der das Publikum wieder mit ihm aussöhnte. Es war nicht länger Phaidra, welche für sich allein die Veranlassung zu des Jünglings Tode wurde; Aphrodite, darüber erzürnt dass Hippolytos der Artemis statt ihrer huldigte, facht die Liebesflamme in Phaidras Innern an, und sucht sie mit einer Liebesleidenschaft heim, die das unglückliche Weib dazu treibt, ihre Schwäche einer Dienerin zu bekennen. Nachdem diese die Sache Hippolytos verraten hat, ganz ohne Erfolg, nimmt sich Phaidra das Leben, ohne jedoch zu versäumen, einen Brief zu hinterlassen, der bedenkliche Anklagen gegen ihren Stiefsohn enthielt. Theseus kehrt zurück, findet sein Weib als Leiche und liest den Brief. Die Verwünschung und der Tod seines Sohnes folgen, wie in dem früheren *Hippolytos*. Dieser Untergang war aber nicht so sehr durch Phaidra als durch Aphrodite über ihn verhängt.

---

[1] Das erste Drama gehörte nach v. Wilamowitz' Vermutung zu einer Trilogie, welche auch den *Aigeus* und *Theseus* enthielt, und diese bildete eine Gruppe von rein attischem Interesse. Es ist bekannt, dass Euripides den Glauben an die athenische Heroenzeit vertiefte und erweiterte.

Die Tragödie wurde zu den besten des Euripides gezählt und hat immer ihre Popularität behauptet. Der Stoff wurde innerhalb der griechischen Litteratur von Neuem dramatisiert[1], und erhalten ist die lateinische Bearbeitung des Seneca[2]. Das Thema gehörte zu denen, welche sicher waren, auch moderne Schriftsteller anzusprechen, und allein bei den Franzosen hört man von nicht weniger als sieben Tragödien über die Liebe der Phaidra, die zwischen den Jahren 1573 und 1786 verfasst sind. Vier von diesen — die berühmteste darunter ist Racine's *Phèdre* — gehören dem siebzehnten Jahrhundert an. Sie hängen jedoch noch direkter von Seneca und Ovid[3], als von Euripides ab. Der beiden Opern von Pellegrin, 1733, und Lemoine, 1786, muss auch gedacht werden. Aber nach allem, was zum Lobe der Darstellungen der Hippolytossage in klassischer wie moderner Zeit gesagt worden ist, wendet man sich immer wieder zu dem Meisterwerk des Euripides, als zu der massgebenden Leistung. Wie der Verfasser der Hypothesis angiebt, gehört das Drama zu den besten des Dichters und erhielt den ersten Preis. Bedenkt man aber, dass Hippolytos seit dem März 428 v. Chr. als *beau idéal* der unschuldigen, lauteren, jugendlichen Männlichkeit gegolten hat, so wird man geneigt sein, das Urteil der Preisrichter als wohlbegründet zu erachten.

Es gab kaum eine anziehendere Legende, welche die Künstler hätten versuchen können zu ihrem Eigen-

---

[1] Suidas nennt einen *Hippolytos* des alexandrinischen Dichters Lykophron.

[2] Die *Phaedra* scheint sich an den ersten *Hippolytos* des Euripides angeschlossen zu haben.

[3] Vgl. *Met.* 15, 497 ff. und *Heroid.* 4.

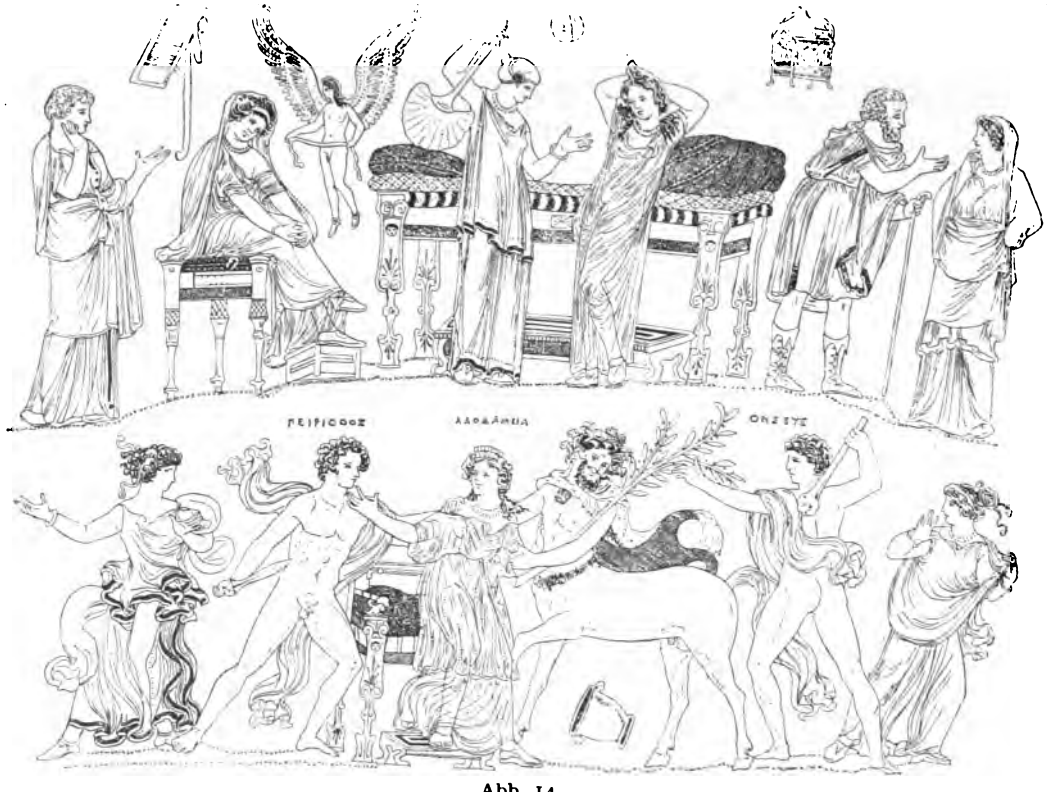

Abb. 14.

tum zu machen, und doch bemerkt man einen überraschenden Mangel griechischer Monumente, welche auf den Mythus bezogen werden können. Von diesen wähle ich zwei Vasenbilder aus, die sich an Euripides anzulehnen scheinen. Abb. 14 stellt ein Bild auf einem Krater im britischen Museum[1] dar. Der obere Streifen allein kommt für uns hier in Betracht, er zeigt das Innere einer Gynaikonitis mit Kline. Auf der linken Seite ist eine Gruppe von zwei Frauen. Eine sitzt auf einem Stuhl zur Rechten, trägt einen Chiton und Schleier, dazu ein Diadem, Armbänder und Halsschmuck; sie beugt sich nach vorn, mit zur Seite geneigtem Kopf, ihr rechtes Knie, das sie über das andre geschlagen hat, umfassend. Der linke Fuss ruht auf einem Fussschemel. Hinter ihr eine Dienerin mit weissem Haar, in dem üblichen Kostüm, hält die rechte Hand an das Kinn, und in sichtbarer Aufregung macht sie mit der linken Hand Gesten, während sie zu ihrer Herrin spricht. Ein grosser Eros mit mächtigen Flügeln schwebt herab gegen die letztere, mit einer Taenia in den Händen. Weiterhin bemerkt man zwei andre Gruppen, jede aus zwei Personen bestehend. Die Gruppe vor dem Ruhebett bilden wieder zwei Frauen. Die eine, als Dienerin kenntlich an ihrer Haube, hält einen Fächer in der rechten Hand und spricht und

[1] Cat. IV F 272, abgeb. von Braun *Mon. ed Annali* 1854 Taf. 16; Engelmanns *Atlas zum Homer* II *Odyssee* Taf. 15, 93. Zuerst richtig interpretiert von Heydemann *Arch. Ztg.* 1872 S. 158 ff.; vgl. auch Kalkmann *Arch. Ztg.* 1883 S. 62 ff. und Vogel a. a. O. S. 66 f. — Die Vase ist apulisches Fabrikat. Der untere Teil stellt den Angriff des Kentauren (Eurytion) bei der Vermählung der Laodameia mit Peirithoos dar. Man sieht ausser Peirithoos auch Theseus der Braut zu Hilfe eilen. Vgl. C. Robert *Kentaurenkampf und Tragödienscene* Halle 1898 S. 10 f.

gestikuliert ernsthaft vor der andern, welche den einfachen dorischen Peplos trägt, ohne Gürtel, und mit dem Rücken gegen das Ruhebett gelehnt ist, in besorgter und verstörter Gemütsstimmung. So bleibt noch die Gruppe rechts: ein Pädagoge in dem herkömmlichen Kostüme, und eine weibliche Gestalt, ähnlich der auf der äussersten Linken, sie ist auch bekümmert über irgend eine wichtige Thatsache, welche der Pädagoge berichtet. Verschiedene Gegenstände hängen an der Wand.

Das Bild hat man so gedeutet, als stelle es Phaidra in Gegenwart des Chores dar und sei abhängig von *Hippolytos* V. 267 ff. Die Gruppe rechter Hand würde dann in sehr lockerer Beziehung zu den übrigen stehen. So weit die Liebesleidenschaft der Phaidra in Betracht kommt, scheint mir dies eine zutreffende Interpretation, aber dass in irgend einer Weise der Chor durch die anderen Figuren dargestellt wird, ist völlig ausgeschlossen. Man muss annehmen, dass die ganze Angelegenheit in Phaidras Gemächern vor sich geht, zu welchen zu keiner Zeit die trozenischen Frauen Zutritt hatten. Was hatten sie auch wohl bei dem Ruhebett zu thun[1]? Der Pädagog ist auf einer Seite beigefügt,

[1] Die Thatsache, dass in der hellenischen Kunst, wo eine Person mehr als einmal vorkommt, keine Folge von Ereignissen gefunden werden kann, verbietet uns, diese Gruppe wieder als Phaidra und eine Dienerin auszulegen. Ich kann mich jedoch nicht von dem Gefühl los machen, dass die Gestalt, welche sich an die Kline lehnt, keine Dienerin ist, sondern mehr in dem Range Phaidras steht. Ihre Rolle ist bedeutender als die der andern Begleiterinnen. Das ist durch ihre Haltung und Kleidung angedeutet. Ihre Erscheinung ist genau diejenige, welche Phaidra zukommt, nachdem sie ihren Dienerinnen befohlen hatte sie aufzurichten, ihr den Schleier zu entfernen und ihr das Haar frei über die Schultern fallen zu lassen. (Vs. 198—202.)

wie um anzudeuten, wie sich die Nachricht unter den Hausgenossen verbreitet[1].

Aber wenden wir uns einen Augenblick zu einer anderen Klasse von Monumenten, die zu einem besseren Verständnis der Scene beitragen. Es giebt nicht weniger als siebzehn Reliefs auf der Langseite römischer Sarkophage, welche fast ganz unversehrt erhalten sind und uns mit zwei bis drei Scenen der Tragödie bekannt machen. Weniger häufig enthalten die Enden eine oder zwei andere Gruppen, die die vordere Seite ergänzen[2]. Vier Momente sind da deutlich erkennbar. (1) Die liebeskranke Phaidra sitzt auf einem Stuhl in ihren Gemächern, von der alten Pflegerin und andern Dienerinnen umgeben, welche sie zu trösten suchen. Sie trägt einen Schleier wie auf dem Vasenbild, und auf zwei Reliefs entfernt eine der Dienerinnen denselben[3]. Das Diadem ist auch kenntlich. (2) Die Amme macht Hippolytos ihre Eröffnung, dieser wendet sich von ihr. (3) Hippolytos mit seinen Begleitern ist im Begriff zur Jagd aufzubrechen, oder ist schon mit Jagen beschäftigt. (4) Die Pferde gehen durch und bringen ihm den Tod. Alle vier Scenen kommen auf dem berühmten Sarkophag in Girgenti vor[4] und auf einem andern in St. Petersburg[5]. Es wird nicht unbeachtet bleiben, dass in dreien der vier

---

[1] Vgl. die Rolle des Pädagogen auf der Medeiavase Abbldg. 23 § 9.

[2] Es sind ausserdem Bruchstücke von verschiedenen andern Reliefs vorhanden. Betreffs der Litteratur siehe Kalkmann *Arch. Ztg.* 1883 S. 65 ff. und Jahn *Arch. Beiträge* S. 300 ff.

[3] Vgl. V. 201 ff.

[4] Abgeb. *Arch. Ztg.* 1847 Taf. 5 und 6.

[5] Abgeb. *Mon. d. Inst.* VI Taf. I 2, 3.

Gruppen Hippolytos selbst zugegen ist, und natürlich sucht man nach ihm in Scenen, die einer Tragödie entnommen sind, in welcher er die Hauptfigur ist. Aber die früheste Scene bei Euripides, welche die hoffnungslose Verfassung, in der sich Phaidra befindet, vorführt, ist doch nächst dem Tod des Hippolytos von grösster Bedeutung.

Nur ein kurzer Vergleich der Gruppe linker Hand auf unserem Bilde und der Phaidrascene auf diesen Reliefs ist notwendig, um eine auffallende Aehnlichkeit in den Kompositionen klar zu machen. Der einzige Unterschied beruht in dem Umfang der Gruppen; der Maler hat sich auf weniger Figuren beschränkt. Dieser Umstand ist jedoch von geringer Bedeutung. Eine genauere Prüfung der beiden lehrt vieles, das auf eine gemeinsame Quelle hinweist. Auf beinah allen Reliefs hat Phaidras Stuhl wie auf dem Bilde weder Rücken- noch Armlehnen. Eros, der in Abbild. 14 auf Phaidra zufliegt, steht auf den Sarkophagen ausnahmslos neben ihr, zu ihrem traurigen Gesicht aufblickend oder, was noch bedenklicher ist, einen Pfeil auf sie richtend[1]. Die Königin trägt in allen Fällen den Schleier, und auf den Reliefs oft auch das Diadem[2]. Die Pflegerin fehlt niemals in ihrer Bedienung.

Es ist jetzt Zeit, die Tragödie genauer ins Auge zu fassen. Nach dem Prolog der Aphrodite treten Hippolytos und seine Begleiter auf und bezeigen Artemis

---

[1] So auf dem Konstantinopler Relief, abgeb. *Arch. Ztg.* 1857 Taf. 100 = Brunn *Vorlegeblätter* Taf. 9, 3, und auf den Girgenti-Sarkophagen; vgl. Note 4 der vorigen Seite.

[2] Clarac *Musée de Sculpture* Taf. 213 No. 228 und *Mon. d. Inst.* VIII Taf. 38, 1 = *Wiener Vorlegeblätter* Ser. V Taf. 12 und Gerhard *Antike Bildwerke* Taf. 26.

ihre Ehrerbietung. Der Held legt einen Kranz auf ihre Statue, welche eine Seite des Eingangs zu dem Palaste des Pittheus schmückt. Die Begleiter werden hinein geschickt, und er zieht sich alsdann zurück. Sein alter Diener bleibt lange genug, ein Gebet an das Bildnis Aphrodites auf der andern Seite der Bühne zu richten. Es folgt die Parodos, in der der Chor erzählt, was man betreffs des Leidens der Phaidra vernommen hat. Unter anderm hörten sie, dass sie drinnen weile

. . . . λεπτὰ δὲ φάρη
ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν. V. 133 f.

Das stimmt, wie man bemerken wird, zu ihrer Stellung in dem Bilde und auf den Reliefs. Es ist gerade diese Zeit der Enthaltung und der Trauer, während sie im Palaste weilt von der alten treuen Pflegerin und andern Dienerinnen umgeben, welche die Darstellung auf den Reliefs und der Vase eingab. Die Besuche des Eros dienen in hohem Grade dazu, die wirkliche Ursache von Phaidras Hinsiechen objektiv zum Ausdruck zu bringen und den Dichter verständlicher zu machen. Gewiss fand dies alles in ihren Gemächern statt, ἐνιὸς οἴκων (V. 132), und konnte daher nach des Künstlers Phantasie gestaltet werden. Es folgt eine lange und lebhafte Scene, in welcher Phaidra befremdende Aeusserungen thut, welche ihre traurige Verfassung verraten. Die Trophos entlockt ihr endlich schmeichelnd das Geheimnis. Der Chor fällt von Zeit zu Zeit ein, als eine Art Beistand der Amme. Die Unterredung, welche die letztere mit Hippolytos hat, V. 601—668, wird von Phaidra gehört. Die Nichterwiderung ihrer Liebe schlägt sie nieder, sie verlässt die Bühne mit dem Entschluss zu sterben

Abb. 15.

(V. 731), und in wenigen Augenblicken wird ihr Tod gemeldet [1].

Die Scenen auf den Sarkophagen, welche die Jagd des Hippolytos vorführen, das Gegenstück zu Phaidras Liebesschwäche, ebenso der Antrag, den die Trophos dem Hippolytos macht [2], kommen auf Vasen nicht zur Darstellung.

Die Todesfahrt des Hippolytos, das furchtbare *finale* der Tragödie, finden wir auch auf einem apulischen Krater im britischen Museum [3]. Das Bild zerfällt in einen oberen und einen unteren Teil. Im letzteren stürmt Hippolytos auf seinem Wagen daher. Die vier Pferde sind in keiner bemerkbaren Unordnung, obgleich der nächste Moment verhängnisvoll sein muss, denn gerade vor ihnen sieht man das Seeungeheuer heraufsteigen, und wie eine Furie mit einer brennenden Fackel und Schlangen, die sich um ihre Arme winden, in ihre Bahn stürzt. Ein Pädagog eilt aus dem Hintergrund

[1] Eine Anzahl von Vasengemälden, die als Phaidra gedeutet werden, finden hier keine Erwähnung, weil sie sämtlich eine abweichende Erklärung zulassen. Siehe unten § 11.

[2] Der beachtenswerte Zug in diesen Reliefs, der einen nichteuripideischen Einfluss zeigt, ist der Brief, den die alte Amme Hippolytos einhändigt. Das weist auf eine andere Behandlung des Mythus, in welcher die Amme sich eher auf eine geschriebene Mitteilung, als auf ein Wort mündlicher Eröffnung einlässt. Auffallend in Uebereinstimmung mit Euripides ist jedoch die Haltung der Trophos. Sie ergreift Hippolytos' Hand — *ναὶ πρός σε τῆσδε δεξιᾶς εὐωλένου* (V. 605). Vgl. auch das Pompejanische Wandgemälde *Mus. Borbonico* 8 Taf. 52. Dieses und andere Wandgemälde stellen die Scene zwischen Hippolytos und der Dienerin dar, als habe sie in Gegenwart Phaidras stattgefunden, welche ganz allein sitzt.

[3] Siehe Abb. 15. Cat. IV F 279; abgeb. von Kalkmann *Arch. Ztg.* 1883 Taf. 6; siehe ebendas. S. 43 ff.

herbei, er streckt die linke Hand aus und warnt Hippolytos vor der Gefahr. Der Scene schauen fünf Gottheiten zu. Ihre Stellungen sind die stereotypen der apulischen Vasen, und ihre Beziehung zu dem tragischen Vorgang braucht keine nahe zu sein [1]. Athena in der Mitte, eine Lieblingsgestalt dieser Gruppen, lehnt auf ihrem Schild und trägt eine Lanze und in der rechten Hand den Helm. Apollon, an seinem Bogen kenntlich, mit Lorbeerzweig und im Haar einen Kranz, sitzt zu ihrer Rechten, gegenüber Pan, der dem Beschauer halb abgewandt dasteht, mit der Hirtenflöte in der rechten Hand, und den linken Ellenbogen auf einen Felsen stützend. Athena zur Linken sitzt Aphrodite, von einem grossen Eros begleitet, der dem Poseidon, welcher auf der Rechten sitzt und den Dreizack hält, eine Kylix darreicht. Für die Anwesenheit der letzteren beiden Götter beim Tode des Hippolytos liegt sicherlich genügender Grund vor; sind sie doch in der That sehr behilflich, die Katastrophe herbeizuführen. Für das Erscheinen der Athena aber, des Apollon und des Pan kann ich keinen ausreichenden Grund anführen. Und das blosse Nachgrübeln über die Wahl dieser Gottheiten kann nicht von grossem Wert sein. Artemis ist gewiss unerlässlich in einer Göttergruppe, die mit dem Tode des Hippolytos zu thun hat. Wer aber diese Gruppen auf den unteritalischen Vasen kennt, weiss auch, dass Athena gern bevorzugt wird und oft vorkommt, wie hier, bloss weil sie so bewundert wurde. Vielleicht soll

---

[1] Vgl. eine ähnliche Gruppe in Abb. 23. Siehe Leo Bloch *Die zuschauenden Götter in den rotfigurigen Vasengemälden des malerischen Stiles.* Leipziger Diss. 1888.

Apollon die Artemis vertreten, aber es ist kaum wahrscheinlich, dass der Künstler so weit dachte[1].

Betreffs des unteren Teiles mag zunächst beachtet werden, dass die Gegend in keiner Weise als Meeresufer bezeichnet ist, wohin Euripides den Jüngling seine Fahrt richten lässt[2]. Das Meer wird nicht angedeutet, aus welchem der *ταῦρος*, *ἄγριον τέρας*[3] hervorkommen soll. Die berittenen Gefährten des Hippolytos sind nur durch den Pädagogen ersetzt. Der Zeitpunkt ist gerade der, welcher dem Durchgehen der Pferde, wie es vom Boten geschildert wird (1218 ff.), vorangeht. Die Furie, eine willkürliche Zugabe des Künstlers, dient dazu, die Vorstellung des gewaltsamen Todes, der den Hippolytos erwartet, zu verstärken.

Das beklagenswerte Ende des Helden hat nie ver-

[1] Die gleiche Gruppe von Gottheiten, mit Ausnahme des Apollon, begegnet uns auf der Amphora in Neapel, No. 3256, abgeb. *Mon. d. Inst.* II 30 und bei Robert *Die Marathonschlacht* S. 37. Robert lenkt die Aufmerksamkeit auf die Thatsache, dass dies im Wesentlichen eine attische Götterversammlung ist. Poseidon, Athena und Pan waren unzertrennlich mit der Akropolis verbunden, der letztere natürlich nach der Schlacht bei Marathon. Die Neapeler Vase stellt eine Schlacht zwischen Griechen und Barbaren dar, und nach Roberts Ansicht ist sie von Polygnotos' Gemälde in der Stoa Poikile abhängig. Als Theilnehmer und Zuschauer finden sich die Götter in dem oberen Theil, aber Athena eilt in der That auf ihrem Wagen in die Schlachtreihe. Wenn diese sinnreiche Anschauung die auf dem Neapler Gemälde gegebene Darstellung im Wesentlichen getroffen hat, so können wir auch die Göttergruppe auf der Hippolytosvase als speciell athenisch betrachten. Und eine solche würde sehr geeignet sein für ein Gemälde, welches eine attische Tragödie wiedergiebt, deren Held einen Cultus unter dem Schatten der Akropolis hatte.

[2] V. 1199 ff.

[3] V. 1214; vgl. auch Ovid *Met.* 15, 512, wo der Stier beschrieben wird, wie er die Brust halb aus dem Wasser hat.

fehlt das Mitgefühl zu erwecken. Der unschuldige Jüngling, durch die Wirkungen eines übereilten und ungerechten Fluches zu Tode geschleift, bietet eines der ergreifendsten Bilder in der griechischen Litteratur. Es wird gut geschildert von Philostratos in den *Imagines*[1]. »Du siehst« sagt er etwa »wie die Pferde nicht länger den Zügeln gehorchen, sondern toll durch die Ebene rasen, mit Schaum bedeckt. Dieses stürmt auf das wilde Ungeheuer zu, das zweite bäumt sich, das dritte blickt furchtsam auf die Erde, und das vierte stürzt gegen das Meer.« Das Brechen und Zusammenkrachen des Wagens werden geschildert. Dann galoppieren die Gefährten heran und versuchen die Pferde zu bändigen. Die Bergwarten in der Nähe, die Wache halten bei dem Unglück, in Gestalt von Frauen, zerkratzen ihre Wangen aus Kummer; die Leimones, in Gestalt von Jünglingen, lassen ihre Blumen verwelken, und die Nymphen der Quellen zerraufen ihr Haar, während ihren Brüsten Wasser entströmt. Hippolytos' Glieder sind zerrissen und zerschmettert, und seine Augen blicken auf die Verwundungen. Plinius berichtet von einem Bilde des Antiphilus von Alexandria, welches *Hippolytum tauro emisso expavescentem*[2] darstellte. Die Sarkophagreliefs, welche die Katastrophe vorführen, sind zahlreich, verglichen mit denen, welche einen andern Moment schildern[3]. Nicht weniger interessant sind die etruskischen Urnen, die mit Reliefs geschmückt sind, welche den Stier, die

---

[1] II 4 Bekk.

[2] Antiphilus war ein Zeitgenosse des Apelles und wurde (nach Lukian *De calumn. non temere cred.* 2 ss.) die Veranlassung für des letzteren „Verleumdung". Vgl. Plin. *Nat. hist.* 35, 89 und 114.

[3] Vgl. *Mon. d. Inst.* VI Taf. 2; *Arch. Ztg.* 1847 Taf. 6.

durchgehenden Pferde und den Jüngling *expavescentem* darstellen [1]. Auf all diesen ist es eine weibliche Figur, zweifellos eine Furie, die die Pferde in Schrecken setzt [2]. In zwei Fällen hat sie Flügel, und jede von ihnen trägt auch eine Fackel, wie auf dem Vasenbild.

§ 6. Iphigeneia in Aulis.

Die Geschichte von Iphigeneias Opferung scheint zuerst in den *Kypria* erzählt worden zu sein, und doch ist vor dem fünften Jahrhundert nur gelegentlich in der Litteratur auf dieselbe Bezug genommen. Es war das Drama, welches dem Mythus neues Leben einflösste und ihn als einen der populärsten des troischen Cyklus verbreitete. Jeder der drei grossen Tragiker versuchte sich an der Katastrophe in Aulis. Euripides' Dichtung, die einzige uns erhaltene, ist mindestens zwei Generationen jünger als das Stück des Aischylos, so dass die grosse Beliebtheit der Tragödie in dieser Periode klar zu Tage tritt. Wir wissen, dass unter den römischen Dichtern wenigstens Ennius eine Bearbeitung der Tragödie gab. Obgleich es bekannt ist, dass dieser Dichter eine spezielle Vorliebe für Euripides hatte und zumeist die Stücke dieses Dichters übersetzte oder bearbeitete, hat man doch zu erweisen versucht, dass Ennius vieles in seiner *Iphigenia* Sophokles verdankte [3]. Die wenigen Fragmente, welche von diesen drei *Iphigenien* erhalten blieben, sind jedoch unerheblich, und eine klare Vorstellung ihrer

---

[1] Körte *I rilievi delle urne etrusche* II Taf. 33—36.

[2] Die Urne im *Brit. Mus.* No. 6, Taf. 36 a. a. O. hat zwei solcher Gestalten.

[3] So Bergk und Ribbeck.

Beziehungen zu einander lässt sich nicht gewinnen. Das vorhandene Werk des Euripides ist demnach für uns von besonderer Wichtigkeit.

In der Kunst wurde dieser Gegenstand nur selten behandelt. Ich kenne kein Monument der Iphigeneia, das älter als das fünfte Jahrhundert wäre. Im *Agamemnon* wird auf die Opferung Bezug genommen, wie wenn Aischylos die Scene in einem Gemälde dargestellt gesehen[1], und giebt man zu, dass der Dichter wirklich solch ein Werk im Sinn hatte, so ist das der früheste Zeitpunkt für das Vorkommen der Iphigeneia in der Kunst. Das älteste Monument, über das wir einige authentische Nachricht besitzen, ist das berühmte Gemälde des Timanthes, der ein Zeitgenosse des Zeuxis und des Parrhasios war[2]. Dies Datum führt uns jedoch nicht über die letzten Jahre des fünften Jahrhunderts v. Chr. hinaus — ein durchaus später Zeitpunkt für die künstlerische Darstellung eines Mythus, welcher, wenigstens von Aischylos' Zeit her, sehr bekannt war. Wir haben Grund anzunehmen, dass das Werk des Timanthes durch die Tragödie des Euripides angeregt war. Die letztere wurde erst nach dem Tode des Dichters in Athen aufgeführt, nicht früher als 405 v. Chr., und so würde man genötigt das Bild nahe an das Ende des Jahrhunderts zu verlegen, was freilich viele nicht zugeben wollen. Doch das ist mehr ein Gegenstand subjektiver Meinung als zwingender Beweisführung. Spuren dieses berühmten Bildes

---

[1] V. 229 Kirchh.

[2] Bei Plinius 35, 73 heisst das Gemälde *oratorum laudibus celebrata.* In der That finden sich zahlreiche Erwähnungen desselben bei den Rednern. Vgl. besonders Cic. *Orat.* 22, 74. Man sehe ferner Brunn *Gesch. der griech. Künstler*[2] II S. 82 ff.

sind höchst wahrscheinlich vorhanden in dem bekannten pompejanischen Wandgemälde [1] und in der Ara der Uffizien [2]. Die Komposition der letzteren hat vieles gemeinsam mit solchen Erzeugnissen des fünften Jahrhunderts, wie das Orpheus- und das Peliadenrelief [3]. Die etruskischen Urnen andrerseits bieten einen Reichtum von Reliefs, die das Opfer darstellen, wie er in dieser Klasse von Monumenten selten überboten wird. Besonders in der Nähe von Perugia sind solche zahlreich ans Licht getreten [4]. Sie lassen sich leicht in zwei Gruppen scheiden. (1) Iphigeneia, als kleines Mädchen, wird von Odysseus über den Altar gehalten, während Agamemnon die *ἀπαρχαί* darbringt. (2) Die erste Gruppe wird (a) durch Klytaimestra auf der Seite des Agamemnon erweitert und (b) durch Achilleus auf der Seite des Odysseus, beide flehen um Gnade für das Leben der Iphigeneia. Das alles ist nicht Euripideisch, und Schlie hat nachzuweisen versucht, dass diese Reliefs ihren Ursprung dem Stücke des Ennius verdanken, welches Sophokleische und Euripideische Elemente in sich vereinigte [5].

Es giebt kein Vasengemälde, welches für diese Scene

---

[1] Entdeckt am 30. April 1825 in dem Hause des »Tragischen Dichters«; abgeb. Baumeister *Denkmäler* I No. 807 = Photogr. Alinari 12027. Siehe Helbig *Wandgemälde Campaniens* No. 1304. Hier wird jedoch Iphigeneia fortgetragen (vgl. Aisch. *Agam.* a. a. O.), während Plinius von ihr spricht als *stans* in Timanthes' Gemälde.

[2] Abgeb. Baumeister a. a. O. I 806; siehe F.-W. No. 2143.

[3] Siehe Michaelis *Röm. Mitth.* 1893 S. 201 ff.; vgl. S. 4 oben.

[4] Brunn *I rilievi delle urne etrusche* I Taf. 35—47. Es sind alles in allem sechsundzwanzig Reliefs, von denen bei weitem die Mehrzahl nach Perugia gehört. Vgl. Schlie *Die Darstellungen des troischen Sagenkreises auf etruskischen Aschenkisten* S. 60 f.

[5] A. a. O. S. 81 f., doch vergl. meine Bemerkungen auf S. 12 f.

Euripideischen Charakter beanspruchen kann, aber das ganze Drama ist die Grundlage eines Reliefs auf einer »megarischen« Schale, und diese Illustration ist so wichtig für die richtige Würdigung der Tragödie, dass ich nicht zögere, das kleine Monument hier einzufügen. Das Gefäss liefert ein inschriftliches Zeugnis nicht nur für die *dramatis personae*, sondern ebensowohl für die litterarische Quelle, und ist daher ein *unicum* unter den Monumenten, die auf Euripides beruhen. Die Wiedergabe in Abb. 16 ist die der Vase in Berlin [1]. Es darf jedoch nicht unbeachtet bleiben, dass es noch zwei andre Exemplare des gleichen Werkes giebt und dass sie genau die gleiche Geschichte der *Iphigeneia* erzählen [2]. Ein Wort ist notwendig, um uns für die erste der dargestellten Scenen vorzubereiten. Agamemnon hatte eine Botschaft nach Argos entsandt, die Iphigeneia herzubescheiden, und trotz seines Versuches, dies durch einen geheimen Brief an Klytaimestra zu widerrufen, war er gezwungen, die Folgen seines früheren Entschlusses zu tragen. Seine Tochter traf ein und zwar in Begleitung ihrer Mutter und ihres jungen Bruders Orestes. Es sollte die Hochzeit mit dem Sohne des Peleus gefeiert werden, und die argivische Gesellschaft wartete vor dem Zelte des Agamemnon in fröhlichster und glücklichster Stimmung. Die chalkidischen Frauen, welche aus Neugier über den Euripos gesetzt waren, um die versammelten Scharen der Griechen zu sehen, sind bereitwillig zur Hand, Iphigeneia beim Verlassen des Wagens behilf-

---

[1] Abgeb. bei Robert *Homerische Becher* S. 51.

[2] Eine zweite in Athen, abgeb. *Ἐφ. ἀρχ.* 1887 *πίν.* 5; eine dritte, nach Angabe Furtwänglers (siehe Robert a. a. O.), in der Sammlung Branthegem zu Brüssel.

lich zu sein. Der kleine Orestes, der während der Reise geschlafen zu haben scheint, wird geweckt und durch eine der freundlichen Fremden herunter gehoben. Mit ihrer Mutter Erlaubnis eilt Iphigeneia hinein, ihrem Vater entgegen [1]. Sie ist voll unschuldiger Freude über das Anbrechen ihres Hochzeitstages — er von Kummer

Abb. 16.

über ihren bevorstehenden Tod überwältigt und gequält von Gewissensbissen über das Ungeheuere seines Vergehens.

Das Gesagte hilft uns die Gruppe zur Rechten zu ver-

[1] So denkt man sich wenigstens die Sache. Agamemnon muss in diesem Moment drinnen gewesen sein, dem Auge des Publikums verborgen. Das griechische Drama hatte auch Situationen wie die, wo das Innere von Agamemnons Zelt die Scene sein mochte, dem Publikum vorzuführen. Doch vergl. Bodensteiner *Szen. Fragen* S. 799.

deutlichen. Agamemnon, *ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ*, sitzt auf seinem *θρόνος*, den einen Fuss auf einen Schemel gestützt; die rechte Hand hält er an die Schläfe, wie um dem Blick der Iphigeneia, *ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ*, zu entgehen, die sich ihm in flehender Haltung mit ausgebreiteten Armen nähert. Die Gruppe beruht auf den Versen 644 ff.

Iph. *ἔα·*
ὡς οὐ βλέπεις ἔκηλον, ἄσμενός μ' ἰδών.
Ag. *πόλλ' ἀνδρὶ βασιλεῖ καὶ στρατηλάτῃ μέλει.*
. . . . . .
Iph. *μέθες νυν ὀφρὺν ὄμμα τ' ἔκτεινον φίλον.*
. . . . . .
κἄπειτα λείβεις δάκρυ' ἀπ' ὀμμάτων σέθεν;

Das ist die durch den Dichter beschriebene Situation, und sicher ist es dem Künstler bis zu einem bemerkenswerthen Grade gelungen, den Sinn der Scene zu erfassen. Klytaimestra, *ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΑ*[1], erscheint zur Linken mit Orestes, *ΟΡΕΣΤΗΣ*, und es scheint als habe sie den Knaben in Obhut gehabt, seit er vom Wagen gehoben war (V. 621 f.). Es folgt die Inschrift, *ΕΥΡ-[ΙΠΙΔΟΥ] ΙΦΙΓΕΝΕΙΑΣ*. Der Genetiv in dem letzten Worte mag von einem Worte wie *τύποι* abhängen. Um ein etwaiges Missverständniss der Scenen zu vermeiden, hielt es der Künstler, obwohl die Personen jedesmal mit Namen versehen waren, für rathsam, die litterarische Quelle beizufügen: dies ist die *Iphigeneia des Euripides* und nicht die irgend eines andern Dichters.

---

[1] Der Name begegnet fünfmal auf der Vase, jedesmal ohne *N*. Das ist ein überzeugender inschriftlicher Beweis dafür, dass die früher übliche Schreibung unrichtig ist.

Nachdem Iphigeneia ihren Vater verlassen, bemüht sich dieser Klytaimestra zu überreden, dass sie nach Argos zurückkehre und die noch fehlenden Arrangements für die Hochzeit seiner Sorge überlasse. Begreiflich genug verweigert sie dies und zieht sich zurück, um V. 819 zu erscheinen, wo sie den Achilleus trifft und mit warmer Empfindung auf die bevorstehende Vermählung anredet. Achilleus, über die Enthüllung erstaunt, versichert der Königin, dass er weder selbst um Iphigeneia geworben noch irgend etwas von den Atreiden betreffs einer solchen Verbindung gehört habe. Diese Scene wird in der nächsten Gruppe zur Darstellung gebracht. Achilleus, *ΑΧΙΛΛΕΥΣ*, beugt sich gegen Klytaimestra und macht ausdrucksvolle Handbewegungen. Die letztere hält ihre Hand ans Kinn und ist augenscheinlich durch die Erklärungen tief betroffen. Die letzten Worte, die beide austauschen, bevor sie sich trennen, geben die Anregung —

Ach. *ἴσως ἐκερτόμησε κἀμὲ καὶ σέ τις,*
ἀλλ' ἀμελίᾳ δὸς αὐτὰ καὶ φαύλως φέρε.
Kly. *χαῖρ'· οὐ γὰρ ὀρθοῖς ὄμμασίν σ' ἔτ' εἰσορῶ,*
ψευδὴς γενομένη καὶ παθοῦσ' ἀνάξια.
Ach. *καὶ σοὶ τόδ' ἐστὶν ἐξ ἐμοῦ· πόσιν δὲ σὸν*
στείχω ματεύσων τῶνδε δωμάτων ἔσω.

V. 849—854.

Unmittelbar nach diesen Worten erscheint der treue alte Diener des Agamemnon und erzählt Klytaimestra, dass Iphigeneia durch ihren Vater geopfert werden soll; er geht weiter und erzählt die Ursache von dem allen und wie es ihm misslungen sei, mit dem Brief nach Argos zu gelangen. Eben diese Begegnung des Dieners,

ΠΡΕΣΣΒΥΣ, und der Königin ist in der dritten Gruppe dramatisch vorgeführt. Der erstere trägt das Kostüm eines Pädagogen, dazu eigenartig aussehende Stiefel. Die letztere hat den Schleier, welchen sie in all' den anderen Scenen trägt, herabgleiten lassen.

Die folgenden Gruppen auf dem Relief verändern die Reihenfolge des Textes, und so empfiehlt es sich, zuerst die Gruppe auf der äussersten Linken zu betrachten. Klytaimestra, Agamemnon und Iphigeneia werden alle mit Namen genannt. Der junge Orestes zupft am Chiton seines Vaters; dieser hat sein Haupt mit dem Mantel verhüllt und bedeckt sein Gesicht mit der linken Hand. Die Mutter hat sich abgewandt und verzehrt sich in ihrem tiefen Schmerz. Sie hatte nach dem Gespräch mit dem alten Diener die Teilnahme des Achilleus gewonnen, V. 896—1035, und nach dem Chorgesang erscheint sie wieder um Agamemnon zu suchen, den weder sie noch Iphigeneia gesehen haben, seit die schreckliche Wahrheit betreffs der Hochzeit enthüllt war. Sie ruft ihre Tochter aus dem Hause, V. 1117, und heisst sie Orestes nehmen

χὑπὸ τοῖς πέπλοις ἄγε
λαβοῦσ' Ὀρέστην σὸν κασίγνητον, τέκνον.

Alle diese Gestalten finden wir auf dem Gefäss, so dass in einem gewissen Sinne die ganze Scene von V. 1122 bis 1275 illustriert wird. Durch die Haltung der Klytaimestra und der Iphigeneia jedoch dürfte man zu der Annahme geführt werden, dass die grosse Rede der letzteren dem Künstler im Sinne lag. Sie erzählt in ebenso beredten wie rührenden Worten die Versprechungen, die ihr Vater ihr einst als Kind gemacht hatte, und über-

denkt alle die ehrgeizigen Wünsche, die ihr Mädchenherz in der glücklichen argivischen Heimat erfüllt hatten.

βλέψον πρὸς ἡμᾶς, ὄμμα δὸς φίλημά τε,
ἵν' ἀλλὰ τοῦτο κατθανοῦσ' ἔχω σέθεν
μνημεῖον, εἰ μὴ τοῖς ἐμοῖς πείθει λόγοις.
ἀδελφέ, μικρὸς μὲν σύ γ' ἐπίκουρος φίλοις,
ὅμως δὲ συνδάκρυσον, ἱκέτευσον πατρὸς
τὴν σὴν ἀδελφὴν μὴ θανεῖν· αἴσθημά τοι
κἀν νηπίοις γε τῶν κακῶν ἐγγίγνεται.
ἰδοὺ σιωπῶν λίσσεταί σ' ὅδ', ὦ πάτερ.
ἀλλ' αἴδεσαί με καὶ κατοίκτιρον βίον.
ναί, πρὸς γενείου σ' ἀντόμεσθα δύο φίλω·
ὃ μὲν νεοσσός ἐστιν, ἡ δ' ηὐξημένη.

V. 1238—1248.

Es liegt in diesen Versen sicherlich Anregung genug für eine anspruchsvollere Gruppe, als sie das einfache Terracottagefäss aufweist, aber in Ermangelung aller andern griechischen Bildwerke, die auf diese Scene Bezug haben, darf man dies Zeugniss schätzen als ein werthvolles Vermächtniss aus der hellenistischen Periode. Agamemnon spricht; er liebt sein Kind und fühlt ganz die Schwere des Opfers, aber er muss der ungestümen Forderung der Griechen Folge leisten.

Iphigeneia und ihre Mutter bleiben allein mit dem Chor zurück, und beklagen ihr herbes Leid, V. 1276 bis 1345, da bemerkt man eine Gruppe von Männern sich nahen. Unter ihnen ist Achilleus. Sein Versuch, sich zu Gunsten der zur Opferung verurtheilten Iphigeneia ins Mittel zu legen, war von keinem Erfolg gewesen. Die Achaier blieben unerbittlich, ihr Blut sollte vergossen werden. Nichtsdestoweniger verspricht er den

Bedrängten seinen Beistand und ermuthigt Klytaimestra, dem Odysseus und den andern, welche kommen um ihre Tochter zum Altar zu schleppen, Widerstand zu leisten, V. 1338—1433. Der erste Theil dieser Scene ist in der noch übrig bleibenden Gruppe kenntlich.

Iph. διαχαλᾶτέ μοι μέλαθρα, δμῶες, ὡς κρύψω δέμας.
Kly. τί δέ, τέκνον, φεύγεις;
Iph. Ἀχιλλέα τόνδ' ἰδεῖν αἰσχύνομαι.
Kly. ὡς τί δή;
Iph. τὸ δυστυχές μοι τῶν γάμων αἰδῶ φέρει.
Kly. οὐκ ἐν ἁβρότητι κεῖσαι πρὸς τὰ νῦν πεπτωκότα.
ἀλλὰ μίμν'· οὐ σεμνότητος ἔργον, ἣν δυνώμεθα.
Ach. ὦ γύναι τάλαινα, Λήδας θύγατερ.

V. 1340—1345.

Achilleus mit dem Speer in der Hand steht da, entweder im Begriff Klytaimestra anzureden oder vielleicht nachdem er den letzten Vers oben geäussert hat. Iphigeneia wendet sich ab mit gesenktem Haupt, um seiner Gegenwart zu entgehen; ihre Mutter versucht augenscheinlich sie festzuhalten. Inschriften geben wieder an, wer die Personen sind. Wir haben also genau die in den angeführten Versen gegebene Situation.

Das Opfer, welches erfolgte, war von dem Wunder der Entrückung begleitet, und es war zu erwarten, dass wenn irgend ein Vorgang aus der Tragödie künstlerisch dargestellt wurde, es die Scene am Altar sein würde. Merkwürdig genug, dass unser kleines Monument da aufhört, wo alle andern beginnen. Stufe für Stufe werden wir zum Schlussakt geführt, und hier werden wir im Stich gelassen. Die oben[1] angeführten Darstellungen be-

[1] S. 134.

schränken sich ohne Ausnahme auf den Moment des Opfers. Das berühmte Wandgemälde und die Ara in Florenz haben vieles gemeinsam mit dem gepriesenen Bilde des Timanthes, und alle drei sind im Geiste des Euripides aufgefasst, so weit das Verhalten des Agamemnon in Frage kommt.

. . . . . ὡς δ' ἐσεῖδεν Ἀγαμέμνων ἄναξ
ἐπὶ σφαγὰς στείχουσαν εἰς ἅλσος κόρην,
ἀνεστέναζε, κἄμπαλιν στρέψας κάρα
δάκρυα προῆγεν ὀμμάτων πέπλον προθείς.
V. 1547 ff.

So steht er da, sich völlig in seinen Mantel verhüllend, ohne nur einen Theil seines Gesichtes sehen zu lassen. In dieser Erfindung lag der unübertroffene Erfolg, dessen sich Timanthes mit seinem Gemälde erfreute. Die Zeit dieses Künstlers erlaubt uns sein Werk nach der Aufführung der *Iphigeneia* (405 v. Chr.) anzusetzen und in Euripides den Dichter zu sehen, der Timanthes beeinflusste. Das ist wenigstens möglich, obwohl es sich nicht beweisen lässt. Doch es dünkt mich sogar wahrscheinlich, dass alle drei Darstellungen mehr oder weniger eng unter einander und mit Euripides in Beziehung stehen. Die etruskischen Aschenurnen andrerseits folgen ebenso wie das Vasenbild im britischen Museum[1] einer gänzlich verschiedenen Version der Sage. In diesen Darstellungen übernimmt Agamemnon selbst die Rolle des Priesters bei der Opferhandlung und bringt die *ἀπαρχαί* dar. Weit davon entfernt der mildherzige Vater zu sein, der kaum aufrecht stehen und die Opferung im Auge behalten kann, zieht er das unheilvolle Messer oder

[1] Siehe unten § 11.

giesst die Opferschale über das Haupt der Tochter aus. Spuren dieser Sagenform finden sich frühe in der Tragödie[1], aber das ist ein Agamemnon, der ein ganz anderes Herz hat als derjenige, der uns in der *Iphigeneia* des Euripides entgegentritt. Selbst wenn der Theil von V. 1532 bis zum Schluss des Stücks als Interpolation ausgeschieden wird, könnte die Sinnesart des Agamemnon, wie wir sie in den ersten 1500 Versen kennen lernten, sich nicht am Ende so plötzlich verändert haben, dass er die Stelle des Kalchas am Altar eingenommen haben würde. Diese Gruppe von Monumenten giebt uns also nicht die Euripideische Auffassung wieder.

§ 7. Iphigeneia unter den Tauriern.

Aller Wahrscheinlichkeit nach war es Euripides, der in dem Leben der Iphigeneia das Kapitel geschaffen hat, welches ihre Rückkehr nach Griechenland mit Orestes betrifft. Jedenfalls findet sich bei den früheren Autoren keine Spur von dieser Sagenform. Homer scheint eine derartige Tochter des Agamemnon nicht gekannt zu haben, wofern man nicht versuchen soll, Iphigeneia mit Iphianassa zu identificiren. Der »König der Männer« spricht von

Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ Ἰφιάνασσα Il. 9, 145

als seinen drei Töchtern. Wir wissen jedoch aus Sophokles[2], dass Iphianassa von Iphigeneia unterschieden war. Da Homer nicht einmal ihren Namen hat, liest

[1] Vgl. Aisch. *Agam.* V. 210 ff. K.; Eur. *Iph. T.* V. 8 und 360; *Iph. A.* V. 873, 875, 935, 1177 f. sind kaum im buchstäblichen Sinne zu nehmen.

[2] *Elekt.* V. 157 und die Schol.

man bei ihm keine Anspielung auf die Katastrophe in Aulis. Zuerst findet sich in den *Kypria*[1], einem Werk, das gewöhnlich dem Stasinos in der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts v. Chr. zugeschrieben wird, eine Bezugnahme auf die in Aulis versammelten Heere, auf die Windstille und das Opfer. Doch war es nicht Iphigeneia, die geopfert wurde, denn Artemis war plötzlich dazwischen getreten, und indem sie Iphigeneia in das Land am schwarzen Meere entrückte, hatte sie sie mit Unsterblichkeit begnadet. Von diesem Zeitpunkt an mag also der Mythus unter den Griechen weite Verbreitung gefunden haben. Hesiod erzählte in seinem *Κατάλογος γυναικῶν*, dass Iphigeneia das Geschenk der Unsterblichkeit von Artemis empfangen habe, indem er sich damit eng an den Verfasser der *Kypria* anschloss[2]. Herodot wiederholt auch die nämliche Geschichte[3]. Vergebens sucht man aber nach irgend einer Spur ihrer Befreiung aus den Händen jenes rohen Volksstammes — bis zu dem letzten Theil von Euripides' Wirken. Dann bricht neues Licht an für die altüberkommene Mythenform; die sterbliche Seite der Iphigeneia ist es nun, welche für die Welt ein frisches Interesse gewinnen soll, und sie, die lange unter einem wilden, barbarischen Volke verloren war, wird plötzlich ihrer einzigen Hoffnung, dem Orestes, wiedergegeben. Das ist das Werk des *Euripides*, *the human*, *with his droppings of warm tears*. Mit dieser Tragödie schuf der Dichter auf einmal ein feststehendes Kapitel in der dramatischen Litteratur und gab der alten Kunst einen neuen Anstoss.

---

[1] Vgl. Proklos in den Excerpten der *Kypria*.

[2] Fr. 118 Kink. und Paus. I 43, 1.

[3] IV 103 und Paus. a. a. O.

Es giebt Spuren von zwei andern griechischen Tragödien, welche das gleiche Sujet behandeln. Aber das Drama des Timesitheos ist ein blosser Name [1], und das des Polyeidos ist nur wenig mehr. Aristoteles hat freilich dem letzteren Werk dadurch eine gewisse Bedeutung verliehen, dass er sich zweimal in seiner Poetik darauf bezieht [2]. Es unterschied sich von dem Drama des Euripides besonders in der Erkennungsscene. Die ἀναγνώρισις wurde durch Orestes herbeigeführt, der die Worte brauchte »und so soll ich ebenfalls geopfert werden?« Wer als Orestes konnte füglich etwas wissen von dem Versuch, der einst gemacht worden, Iphigeneia in Aulis zu opfern? Es ist der Erwähnung werth, dass der *libretto* von Glucks Oper auch diese Art des Ausgangs befolgt. Unter den römischen Dramatikern hören wir, dass Naevius ein Stück schrieb mit dem Titel *Iphigenia*. Nur ein Vers ist erhalten [3]. Es versteht sich von selbst, dass die Tragödie auf ein griechisches Vorbild zurückgeht, aber auf welchen Autor, darüber ist es vergeblich sich in Vermuthungen zu ergehen. Lange nahm man an, dass der *Dulorestes* des Pacuvius den gleichen Gegenstand behandelte, aber es ist nachgewiesen worden, dass er einen ganz verschiedenen Charakter hatte. Ich halte es für durchaus unwahrscheinlich, dass diese lateinischen Bearbeitungen irgend eine durchgreifende Veränderung der Euripideischen Mythenversion vornahmen. Richtig ist, dass die Geschichte in einigen Einzelheiten umgebildet wurde. Hyginus z. B., *fab.* 261, erzählt dass die Gebeine des Orestes von Aricia nach

[1] Siehe Suid. u. d. W.

[2] 1456a 6; 1453b 11.

[3] Ribbeck *Die röm. Tragödie* S. 50.

Rom gebracht und vor dem Tempel des Saturnus begraben worden seien! Solch eine gewaltsame Verdrehung des Mythus kann zwar auf Rechnung eines Dichters gesetzt werden[1], ich würde aber vorziehen in den Worten des Hyginus den Einfluss der mythologischen Handbücher zu erkennen, welche in einer Weise verfasst wurden, die darauf berechnet war, dem nationalen Stolz der Römer zu schmeicheln.

In keiner der Dichtungen, die auf Euripides folgten, lassen sich die Quellen für die Darstellungen des Mythus in der Kunst entdecken; vielmehr kann man überall wahrnehmen, dass der Dichter des fünften Jahrhunderts v. Chr. einen entscheidenden Einfluss ausübte. Bei der Besprechung der Vasenbilder, die auf dem Stücke beruhen, werden wir sehen, dass diese Klasse von Monumenten nicht die einzige ist, in welcher die neue Iphigeneia ihren Platz fand. Die etruskischen Aschenkisten und Spiegel, die Wandgemälde von Pompeji und Herculaneum, die römischen Sarkophage, ebenso auch Pasten und Gemmen, alle bieten ein ausgedehntes Feld der Kunst, auf dem entsprechende Scenen nachgewiesen werden können.

So gelangen wir denn zur Betrachtung der Vasen und ihrer Beziehung zur Tragödie. Sie gliedern sich leicht in drei Klassen, welche drei genau begrenzten Stufen im Stücke entsprechen. 1. Orestes und Pylades werden auf der taurischen Küste allein überrascht und von den Hirten vor den König und Iphigeneia geführt (V. 67 bis 466). 2. Es folgt die Scene, in welcher beschlossen wird, dass nicht beide getötet werden sollen, sondern dass einem, und zwar Pylades, gestattet sei nach My-

[1] Ribbeck a. a. O. S. 53 denkt bei Hyg. *Fab.* 261 an Naevius.

kenai zurückzukehren, um eine Botschaft von Iphigeneia zu überbringen (V. 467—724). 3. Die Uebergabe des Briefes und die sich daran anschliessende Erklärung, wobei Orestes und seine Schwester sich erkennen (V. 725—1088). Dann folgen noch zwei andere von einander geschiedene Scenen, welche auf Vasen nicht nachweisbar sind [1]. 4. Die Flucht mit dem Artemisidol (V. 1152—1233), und 5. die Rede des Boten, der die Art und Weise der Flucht erzählt.

Es giebt nur ein Vasenbild, das auf die erste der bezeichneten Scenen im Drama bezogen werden kann. Das Bild ist ein durchaus unschönes und vom künstlerischen Standpunkt werthloses Specimen, welches den Verfall der keramischen Kunst darstellt [2]. Die Vase ist eine schlanke Amphora mit drei Bilderstreifen; unserer ist der mittlere. Auf der Linken sitzt eine Frau im Chiton und Mantel, mit dem Kopf rechtshin gewandt, die linke Hand ruht auf einem Scepter oder Stab und die rechte auf ihrem Knie. Sie trägt ein Halsband und an dem einen Handgelenk einen Armschmuck. Vor ihr steht mit ausgestreckter rechten Hand eine bärtige männliche Figur in kurzem Chiton und Mantel, der Mann hält einen Speer in der Linken; dass er gerade angekommen ist, kann man aus der Stellung der Füsse schliessen. Unmittelbar folgen zwei völlig unbekleidete Jünglinge, deren Hände nach hinten gefesselt sind. Die Enden

---

[1] In Bezug auf diese letzten beiden Scenen sowohl wie auf die andern siehe Robert *Die antiken Sarkophag-Reliefs* II Taf. LVII—LIX, und S. 165 f. und 177 ff.

[2] Abb. 17. Nach Raoul-Rochette *Mon. inéd.* Taf. 41. Heydemann *Cat. Santangelo* No. 24; vgl. Trendelenburg in den *Annali d. Inst.* 1872 p. 114.

der Schnüre scheinen durch die Gruppe der drei nachfolgenden Jünglinge gehalten zu werden, die wie die erste männliche Figur gekleidet sind, abgesehen davon dass zwei von ihnen Stiefel tragen. Ihre Aufmerksamkeit ist, wie die aller, auf die weibliche Gestalt gerichtet.

Die Gefangennahme von Orestes und Pylades wird hier dargestellt, genauer ihr Erscheinen vor Iphigeneia. Gewiss ist die Manier ganz verschieden von der auf andern Monumenten. Wir erwarten, dass Iphigeneia sich in oder

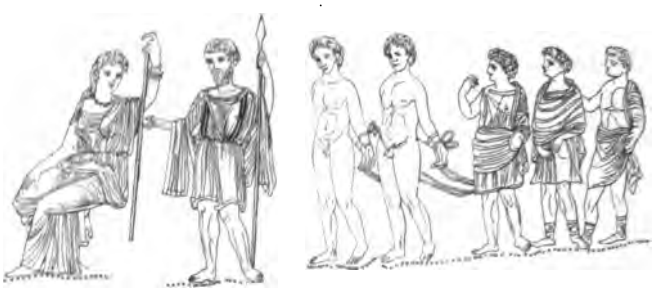

Abb. 17.

nahe dem Tempel der Artemis befinde und in einer interessierteren und activeren Haltung dargestellt werde; und weiter vermisst man ungern den Altar (V. 72) und irgend eine Andeutung des Schicksals, welches die Gefangenen erwartet. Alle diese Züge fehlen. Dennoch war es die Absicht des Künstlers, die Begegnung der Priesterin mit den zwei Griechen darzustellen, das kann keinem Zweifel unterliegen. Dass die notwendige Scenerie ausgelassen wurde, braucht so wenig zu überraschen als die Hilflosigkeit in der Ausführung des Ganzen. Das Monument ist wertvoll als das einzige Vasenbild, das die erste Scene wiedergiebt, welche niemals auf den

Sarkophagen fehlt[1]. Wir begegnen diesem Moment auch auf verschiedenen andern Denkmälern[2]. Der Hirt erzählt (V. 260—339), wie die Auffindung und Gefangennahme sich zutrugen; wie sie erfuhren, dass der eine der Beiden Pylades genannt wurde; und weiter, dass die Gefangenen zuerst vor den König geführt wurden und dass dieser, nachdem er einen Blick auf sie geworfen hatte (*ἐσιδών*), sie zu Artemis und ihrer Priesterin entsandte. Iphigeneia sagt zu dem Hirten in V. 342 *σὺ μὲν κόμιζε τοὺς ξένους μολών*, und in V. 467, nach ihrem Monolog und dem Chorgesange, erscheint sie wieder auf der Bühne, wo sie die Gefangenen trifft. Das ist der Moment, den, wenn auch sehr modificiert, das Bild darstellt. Iphigeneia's erste Worte sind —

μέθετε τῶν ξένων χέρας,
ὡς ὄντες ἱεροὶ μηκέτ' ὦσι δέσμιοι.

Hierauf wird den Wachen befohlen in den Tempel einzutreten und alles zum Opfer vorzubereiten. In einer Beziehung folgt unser Bild der traditionellen Art die Scene wiederzugeben. Orestes und Pylades sind ohne Ausnahme nackt oder so leicht mit der Chlamys bekleidet, dass sie thatsächlich nackt sind. Es besteht die engste Analogie zwischen der Art, wie sie hier erscheinen, und der, wie sie auf den Sarkophagen vorkommen.

---

[1] Siehe Robert a. a. O. No. 157b. 168. 171.

[2] Ein Wandgemälde aus Herculaneum, abgeb. *Pitture di Ercolano* I Taf. 12; Overbeck's *Bildwerke* Taf. 30, 9; vgl. Helbig *Campanische Wandgemälde* No. 1334. Ein anderes Gemälde aus Pompeji ist in der *Arch. Ztg.* veröffentlicht XXXIII 1875 Taf. 13; über dasselbe auf Pasten und Gemmen vgl. Overbeck a. a. O. Taf. 30 und Furtwängler *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium* (Berlin) No. 791 ff.

Der zweite Moment, wie ich ihn oben bezeichnet habe, ist auch nur auf einer Vase dargestellt[1]. Im Mittelpunkt sitzt Orestes, *ΟΡΕΣΤΑΣ*, nach rechts gewandt auf einem breiten Altar, die Chlamys um die Hüften, das Schwert an der linken Seite, die Hände auf seinen Stock gestützt, gegen welchen er den Kopf herabbeugt. Die ganze

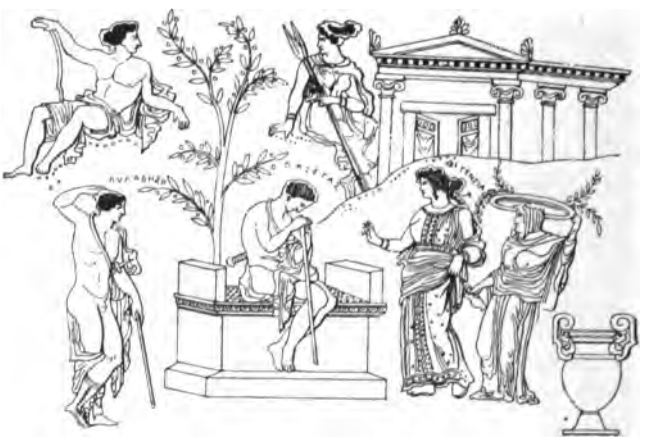

Abb. 18.

Haltung drückt Betrübnis aus. Auf der Rechten steht Iphigeneia, einen langen, mit Aermeln versehenen Chiton tragend, dazu einen Mantel, Halsband und Armringe. In ihrer Linken dicht an ihrer Seite sieht man den ungenau als ein Messer abgebildeten Tempelschlüssel, der

---

[1] Abb. 18 von einer Ruveser Amphora in Neapel. Heydemann No. 3223. Abgeb. *Mon. d. Inst.* II Taf. 43; Overbeck *Bildwerke* Taf. 30, 4. Siehe *Annali d. Inst.* IX p. 198 ff.; *Arch. Ztg.* XXXIII 1875 S. 137; Vogel *Scenen Eur. Trag.* S. 70 ff.

das Emblem ihres Amtes als κληδοῦχος ist[1]. Die Rechte streckt sie gegen Orestes aus, mit welchem sie eben spricht. Sie ist von einer Tempeldienerin begleitet, die ganz in Chiton und Mantel gehüllt, in der rechten Hand eine Oinochoë trägt, und auf dem Haupt eine Schale, in welcher Gegenstände für das Opfer sind wie auch Zweige zum Besprengen. Hinter Orestes befindet sich ein Lorbeerbaum, und auf seiner Rechten steht Pylades, ΠΥΛΑΔΗΣ, der das eine Bein über das andere geschlagen hat, die rechte Hand bekümmert an den Kopf gelegt. Die Linke ruht auf seinem Stab. An der linken Seite trägt er ein Schwert. Er ist lebhaft interessiert an der Unterhaltung. Oben auf der rechten Seite hinter einer Terrainlinie befindet sich der Tempel der Artemis, in ionischem Stil und mit Akroterien versehen. Neben demselben zur Linken sitzt Artemis, an ihrem Jagdgewand kenntlich, zwei Speeren und ihrer Haartracht, mit dem Gesicht nach links gegen Apollon gewandt, der die noch übrigbleibende Figur auf der Vase ist. Er trägt ein Gewand um die Hüfte, stützt die Rechte auf einen Stock und wendet sein Gesicht der Artemis zu.

Die Vase ist besonders interessant, insofern sie die einzige ist, auf welcher einige der Personen mit einer Inschrift versehen sind, und zweitens, weil Orestes hier auf dem Altar sitzt. Er kann nicht als Opfer gedacht werden, und ich glaube nicht, dass er zum Altar, wie vermutet worden ist, als zu einem Asyl geflüchtet ist. Dies würde nur wenig zu der Stimmung, die er während der Unter-

---

[1] Vgl. V. 1463, wo der Dichter sagt, Iphigeneia solle κληδοῦχος für die Brauronische Artemis sein. In Aisch. *Suppl.* wird von Io gesagt, sie sei einmal κληδοῦχος Ἥρας gewesen, vgl. V. 281 f. K.

redung zur Schau trägt, passen. Wo sitzt Orestes beim Angriff der Furien in unthätiger Haltung auf einem Altar? Er hat regelmässig sein Schwert gezogen, in sehr ausdrucksvoller Weise, und während er sich auf dem Altar niederduckt oder sich an ihn festklammert, erweckt er niemals den Anschein ein bequemes Opfer seiner Verfolger zu sein [1]. Man muss gerade diesen Punkt hervorheben, denn hätte der Künstler die Empfindung gehabt, dass Orestes' Haltung den Zweck habe eine Verfolgung durch sichtbare oder unsichtbare Furien zum Ausdruck zu bringen, würde er nimmer den schweren Fehler begangen haben, ihn in ruhiger Haltung und ganz uneingedenk, dass er ein Schwert an seiner Seite bereit hat, darzustellen. Dazu kommt, dass es keine Spur bei Euripides oder in dem Bilde giebt, die uns die Annahme erlaubte, dass Orestes in diesem Augenblick wiederum verfolgt wird. Er ist daher in keinem Sinne ein Flehender. Der Vasenmaler hat sich einfach eine starke Freiheit erlaubt, indem er die Figur dahin placierte, wo wir sie zu finden am wenigsten erwarten sollten. Ein Altar ist keineswegs ein gewöhnlicher Sitz, und am wenigsten für das Opfer [2]. Die gleiche Freiheit in der Behandlung der Details liess den Maler noch weiter vom herkömmlichen Brauch abweichen,

---

[1] Vgl. die Monumente bei Overbeck *Bildwerke* Taf. 30, die diese Scene darstellen; und die mittlere Gruppe auf der Frontseite des Münchener Sarkophags a. a. O. No. 167.

[2] Artemis sitzt auf einem Altar in Abbildg. 21, wie es Orestes und Pylades thun auf einem etruskischen Spiegel, siehe Gerhard *Etruskische Spiegel* II 239 und V 117. Neoptolemos springt auf den *βωμός* in der *Andromache* (V. 1123), um seinen Feinden zu entgehen. Vgl. Abbildg. 10 S. 99.

denn keinem der Gefangenen sollte sein Schwert gelassen sein. Sie sind schon *ἱεροί* (V. 469) und konnten nur dementsprechend dargestellt werden. In diesen Einzelheiten hat der Maler, das muss man einräumen, die Scene (472 ff.) idealisiert.

Wenn es nötig wäre, sich über irgend einen Moment, welchen der Künstler im Sinn hatte, schlüssig zu machen, würde man eine nahe Beziehung zwischen V. 625 ff. und dem vorliegenden Bilde wahrnehmen. Es ist beschlossen, dass Pylades der Bote sein, Orestes statt seiner sterben soll. Der letztere fährt fort zu fragen, wer den Akt der Opferung vollziehen werde, und ob ein Grab ihn aufnehmen werde, wenn alles vorüber sei. Hierauf erwidert Iphigeneia —

πῦρ ἱερὸν ἔνδον χάσμα τ' εὐρωπὸν πέτρας.

Und Orestes —

φεῦ.
πῶς ἄν μ' ἀδελφῆς χεὶρ περιστείλειεν ἄν;

Wozu Iphigeneia bemerkt

μάταιον εὐχήν, ὦ τάλας, ὅστις ποτ' εἶ,
ηὔξω.

Ich kann mir keine bemitleidenswürdigere und hoffnungslosere Lage denken, als die des unglücklichen Orestes, welche der Dichter beschreibt Auf diesem Punkte schien seine Fahrt ganz vergeblich; Apollons Versprechen erschien als eine Posse, und Göttliches und Menschliches einer gewaltsamen Verwirrung anheimgegeben (vgl. V. 572 f. und 711). Vielleicht war es diese Lage, durch welche der Künstler am meisten beeinflusst wurde, und wir können den unglücklichen Orestes

in diesem Moment äusserster Verzweiflung auf den Altar gesunken sehn.

Artemis und Apollon beteiligen sich nicht bei dem Vorgang, aber in ihrer Rolle als Zuschauer zeigt sich hier mehr Schicklichkeit, als es sonst bei den Göttern auf unteritalischen Vasen oft der Fall ist. Die Göttin ist in ihrem eigenen Bezirk, neben ihrem Tempel eine verständliche Figur, während Apollon als ihr Bruder die Scene passend im Gleichgewicht hält. Apollon steht überdies in so naher Beziehung zu Orestes' Prozess und Lossprechung, dass er ein höchst geeigneter Zuschauer während des Fortgangs des von ihm selbst angeregten Unternehmens ist (vgl. V. 977).

Hier muss der Sarkophage, auf welchen sich im Wesentlichen die gleiche Scene findet, Erwähnung geschehen[1]. Die Uebereinstimmung mit unserer Vase ist auffallend. Orestes sitzt, seinen Kopf in den Mantel gehüllt und ihn auf den Schoss herabbeugend, während Pylades vor ihm steht, immer in der gleichen Haltung, ein Bein über das andere geschlagen, mit einer Hand an das Haar greifend und die andere auf seinen Stab stützend. Das ist in der That eine auffällige Uebereinstimmung in diesen zwei Klassen von Monumenten, die durch mindestens vierhundert Jahre getrennt sind.

[1] Vgl. Robert a. a. O. II Taf. LIX No. 177 und 178, den Berliner und Weimarer Sarkophag und No. 180, ein Fragment im Hof des Palazzo Mattei. Robert denkt eigentlich an den nächstfolgenden Moment, als Orestes und Pylades mit dem Chor allein gelassen sind, indem Iphigeneia hinein gegangen ist, um den Brief zu holen. Um genau die Scenen der Sarkophage zu erhalten, haben wir nur anzunehmen, dass Iphigeneia sich nach Schluss ihrer Worte in den Tempel zurückzieht, V. 642.

In dem dritten Abschnitt der Tragödie sind wir glücklicher und besitzen unter den Vasenbildern mindestens drei, welche die Uebergabe des Briefes an Pylades und die sich anschliessende Wiedererkennung zwischen Orestes und seiner Schwester darstellen. Es kann nicht überraschen, dass der gesteigertste Moment in dem Vorgang auf die Künstler eine Anziehungskraft ausübte, und dass auch auf den Sarkophagen [1] dieser Höhepunkt der griechischen Tragödie zur Darstellung kommen musste [2].

1. Die bekannteste der Vasen ist eine Amphora, die früher im Besitz des Herzogs von Buckingham war [3]. Auf der Vorderseite des von dorischen Säulen getragenen Tempels der Artemis steht Iphigeneia, *en face*, in reich gesticktem Chiton und hohem Kopfputz, von welchem eine Art Schleier bis zu den Knieen herabfällt. Sie trägt eine Halskette, Armbänder, Ohrringe und Sandalen; ihr Kostüm verrät in jeder Hinsicht das des Theaters. Sie trägt wieder das Symbol ihres Amtes in der Linken, und händigt mit der Rechten Pylades den Brief ein; letzterer steht reisefertig da, er ist angethan mit der

---

[1] Robert a. a. O. Taf. LVII—LIX und S. 165 f. und 177 ff. *Arch. Ztg.* XXXIII 1876 S. 134 ff.

[2] Die beiden bei Overbeck, *Bildwerke* Taf. 30, No. 31 und 14, mitgeteilten und von ihm auf den gleichen Moment gedeuteten Wandgemälde sind seitdem durch Petersen *Arch. Ztg.* 1863 S. 113 ff. als zur *Alkestis* gehörig erklärt worden. Während die erstere Ansicht allgemein aufgegeben worden ist, wurde die letztere keineswegs überall acceptiert. Sie ist höchstens wahrscheinlich.

[3] Abbildg. 19, abgeb. *Arch. Ztg.* 1849 Taf. 12 = Overbeck a. a. O. Taf. 30, 7 = *Mon. d. Inst.* IV Taf. 51. Siehe auch unter »Iphigeneia« bei Baumeister und Roscher. Vgl. Vogel a. a. O. S. 72 ff. und *Arch. Ztg.* XXXIII 1875 S. 136.

Chlamys, dem Pilos, Stiefeln, und trägt zwei Speere. Weiter auf der Linken, gegen das περιῤῥαντήριον lehnend, steht Orestes, *en face*, aber mit lorbeerumkränztem Haupte zu Pylades gewandt; sein rechtes Bein ist über das linke gekreuzt. Sein Kleid ist eine Chlamys, und er trägt zwei Speere und ein Schwert. Neben Iphigeneia steht

Abb. 19.

eine Dienerin, wie in Abb. 18, aber mit einem einfach gegürteten Chiton, und in der Rechten das Gefäss mit Gegenständen für den Altar, der in dürftiger Perspektive hinter Iphigeneia sichtbar ist. Oben, auf der Rechten, vor den Thürflügeln des Tempels erblickt man Artemis, in kurzem Jagdgewand und hohen thrakischen Stiefeln, zwei Speere hält sie in der Linken und eine brennende Fackel in der Rechten. Sie trägt die thrakische Mütze. Auf der Linken des Tempels hinter einer Terrainwelle ist ein

jugendlicher Satyr, ohne Zweifel dort nur angebracht, um den Raum auszufüllen.

2. Das grösste Bild, welches diese Scene darstellt, ist auf einer Amphora in St. Petersburg[1]. Das Mittelstück des Bildes wird durch den Tempel ausgefüllt, vier ionische Säulen. Im Innern rechts befindet sich die Artemisstatue, in einer Gewandung wie die der Artemis ist in Abbildg. 19; in der Rechten hält sie eine brennende Fackel, um die eine Art von Verzierung gewunden ist, und in der Linken einen Speer. Dieses Artemisbild steht auf einem hohen Piedestal. Auf der linken Seite sieht man Iphigeneia, die im Begriff ist den Tempel zu verlassen, in einem eleganten Chiton, Mantel, ein Diadem im Haar, und den eigentümlichen Schlüssel in der Linken; neben ihr und gegen die Wand gelehnt befindet sich eine Schale mit langem Griff. Sie macht mit der rechten Hand, in der sie keinen Brief hält, eine Geste zu Pylades hin. Pylades steht zur Linken am Tempel, gegen seinen knorrigen Stock gelehnt; er hat einen Reisehut hinten im Nacken und trägt hohe Stiefel und eine Chlamys, die ihm heruntergleitet. Auf der Linken, tiefer unten, lehnt Orestes an dem Weihwasserbecken wie in Abbildg. 19, aber er ist hier augenscheinlich niedergeschlagener. Der Rest des Bildes, der aus fünf Gruppen von je zwei Figuren besteht, hat mit der Hauptscene so wenig zu thun, dass füglich jede Beschreibung desselben unterbleiben darf. In der oberen Hälfte auf der Rechten sind Hermes und Artemis, auf der Linken Athena und

---

[1] Abb. 20, No. 420 in dem Kat. der Ermitage, abgeb. *Mon. d. Inst.* VI Taf. 66; vgl. *Annali d. Inst.* 1862 S. 116 ff. und Stephani *Compte Rendu* 1863 p. 159 ff.

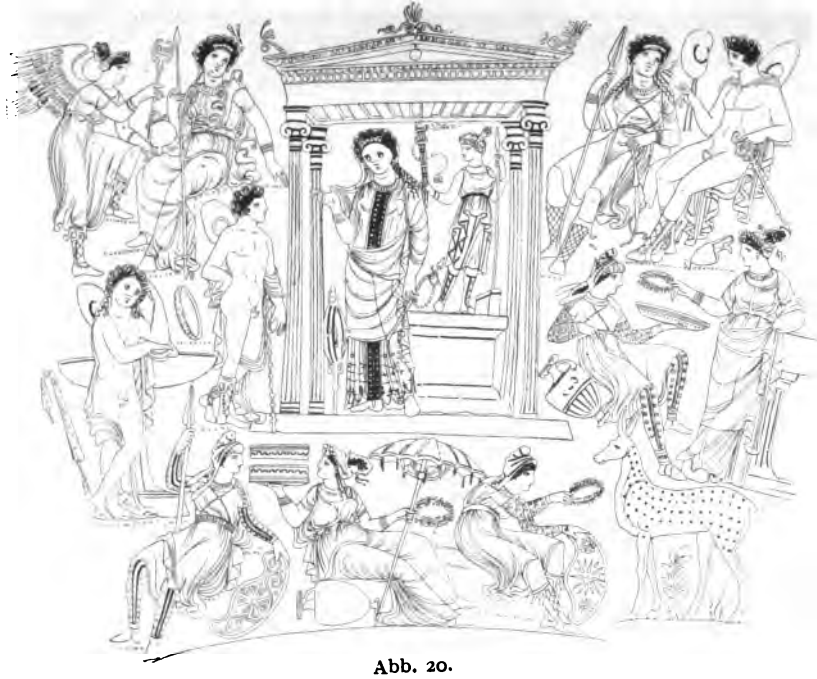

Abb. 20.

Nike. Athena wird wohl die Schlussscene der Angelegenheit beobachten, an der sie in Athen so lebhaft beteiligt war. Die beiden Gruppen, je eine weibliche Figur und ein bewaffneter Thraker, stellen die auf dieser Art von Vasen gewöhnlichen »Liebesscenen« dar. Für die dritte Gruppe auf der rechten Seite zog es der Künstler

Abb. 21.

vor statt der weiblichen Figur ein junges Reh zu malen. Stephani[1] ist im Recht, wenn er dies »Liebesscenen« benennt und sie so für immer von jedem Anteil an der Handlung ausschliesst. Zahllose solcher Gruppen sind auf Vasen dieses Stils als bedeutungslose dekorative Figuren hingeworfen. Der Sonnenschirm, die Kränze

[1] *Compte Rendu* a. a. O.

und Gefässe dienen dazu die Scenerie zu bereichern und verleihen der Koketterie anmutigen Reiz.

3. Eine Vase, die früher im Besitz des Kunsthändlers Barone in Neapel war, weist eine Vereinfachung der Scene auf[1]. In einem von vier ionischen Säulen getragenen und mit Akroterien geschmückten Tempel lehnt Iphigeneia mit dem linken Ellenbogen auf dem βρέας. Sie ist *en face*, trägt einen langen Chiton und Mantel, und ihr Haar ist hinten in einen Knoten gewunden. In der Linken hält sie den Tempelschlüssel und in der Rechten den Brief, den sie Pylades hinreicht, der Chlamys und Petasos trägt. Er stützt sich auf seinen Stock und hat ein Schwert in der Linken, während er mit der Rechten auf den Brief deutet. Rechts erblickt man Apollon und Artemis. Der erstere, nur mit einem Mantel und hohen Stiefeln angethan, umfasst den Lorbeerbaum mit der Linken, und legt seine Rechte auf Artemis' Schulter, welche links auf dem Altar sitzt und zu Apollon aufschaut. Sie ist wie gewöhnlich mit kurzem Chiton und hohen Schuhen bekleidet. In der linken Hand hat sie zwei Speere.

Wenn man diese drei Gemälde einander gegenüber stellt und ihre wesentlichen Bestandteile vergleicht, so frappiert die Uebereinstimmung. Vielleicht werden die Einzelheiten noch klarer, wenn sie in einer Art von Schema vorgeführt werden.

a) Die allen drei Vasen gemeinsamen Bestandteile.

1. Der Tempel der Artemis. 2. Iphigeneia in reicher Gewandung, durch den Schlüssel als κληδοῦχος bezeich-

[1] Abb. 21; abgeb. im *Bulletino archeologico Napolitano* 1862 Taf. 7 und bei Brunn *Vorlegebl.* Taf. 13, 1. Vgl. auch Vogel a. a. O. S. 74 ff.

net. 3. Ein Jüngling in Wandertracht, mit welchem sie eben spricht. 4. Artemis zur Rechten des Tempels.

b) Die Bestandteile, die zwei von den drei Vasen gemein haben.

1. In den Abb. 19 und 20 ein Jüngling, der sich gegen das περιῤῥαντήριον lehnt; über das Bein, auf welches er sich stützt, hat er das andre geschlagen.

2. In den Abb. 19 und 21 händigt Iphigeneia dem Jüngling den Brief ein.

3. Das ἄγαλμα der Artemis befindet sich im Tempel auf Abb. 20 und 21, ebenso Iphigeneia.

Auf Grund dieser merkwürdigen Uebereinstimmung sogar in den Details möchte man schliessen, dass alle diese Gemälde als mehr oder weniger genaue Kopien eines und desselben Originals zu betrachten sind. Dass Iphigeneia in Abb. 20 den Brief nicht in ihrer Hand hält, kann der Sorglosigkeit des Künstlers, der ihn zu malen vergass, zugeschrieben werden. Das Gleiche mag im Hinblick auf die verkürzte Darstellung in Abb. 21 bemerkt werden, wo Orestes fortgelassen ist. Die beiden Mittelfiguren schienen dem Künstler der wichtige Teil des Originals zu sein, und demgemäss liess er alles andre bei Seite.

Unmittelbar nach der Scene, die in Abb. 18 dargestellt ist, betrat Iphigeneia den Tempel, um den Brief zu holen —

ἀλλ' εἶμι δέλτον ι' ἐκ θεᾶς ἀνακτόρων
οἴσω. V. 636 f.

und befahl den Wächtern, die beiden zu bewachen ohne sie zu fesseln. Darauf folgt die rührende Scene zwischen Orestes und Pylades (V. 657—724). Die Priesterin er-

scheint dann wieder, und indem sie den Dienern befiehlt hineinzugehen, fährt sie fort —

> δέλτου μὲν αἵδε πολύθυροι διαπτυχαί,
> ξένοι, πάρεισιν· ἃ δ' ἐπὶ τοῖσδε βούλομαι,
> ἀκούσατε.

Orestes spricht zuerst nach diesen Versen, und fragt, was ihr Wunsch sei. Pylades soll sich durch einen Eid zu der richtigen Uebergabe des Briefes verpflichten. Hierauf verlangt Orestes von ihr einen Gegenschwur, der dem Pylades sicheren Abzug aus diesem Lande verbürge. Wir dürfen uns vorstellen, dass während des Vortrags dieser Verse, welche wahrscheinlich gesprochen wurden, während Iphigeneia noch im Portale des Tempels stand, sich Pylades ihr genähert hatte um den Brief in Empfang zu nehmen, während Orestes auf die eine Seite getreten ist, wie er in den Abb. 19 und 20 erscheint. In den Versen 769—787 wird der Inhalt des Briefes mitgeteilt, um die richtige Uebermittlung der Botschaft selbst für den Fall zu sichern, dass die geschriebenen Worte bei einem Schiffbruch verloren gehen sollten. Das ist der Zeitpunkt, der auf unsern Vasen dargestellt ist. Die Hoffnungslosigkeit des Orestes bedingt überdies den früheren Teil der Scene, weil er von V. 772 an anfängt in Aufregung zu geraten und Iphigeneia sich als Bruder zu erweisen. Die ἀναγνώρισις ist vollzogen am Schluss von V. 826, und dann folgen die vierte und fünfte der oben [1] bezeichneten Scenen. Keines dieser Motive wird, so weit mir bekannt ist, auf irgend einem Vasengemälde geschildert, obgleich sie

[1] S. 147.

einen bedeutenden Teil der Reliefs auf den römischen Sarkophagen ausmachen[1].

Zum Schluss müssen die Wandgemälde erwähnt werden, welche die Abfahrt der drei mit der Statue, die sie im Meer reinigen sollten, darstellen. Das erste und bedeutendste dieser Gemälde ist das schöne aus der *casa del citarista*[2]. Robert erkannte zuerst richtig den wahren Sinn dieses ansprechenden Werkes und indem er es auf den Dichter[3] zurückführte, brachte er es auch in Uebereinstimmung mit den Sarkophagen. Dass er den Zeitpunkt des Gemäldes glücklich nach der Erkennung der Geschwister ansetzte im Gegensatz zu Helbigs[4] Interpretation, wird durch das Bild bestätigt, welches unlängst in der *casa dei Vettii*[5] entdeckt wurde und eine andre Kopie des gleichen Originals ist[6]. Die Abweichungen

---

[1] Vgl. jedoch Laborde *Vases Lamberg* I p. 14, ebenso *Annali d. Inst.* 1848 Taf. L und Overbeck *Bildwerke* Taf. 30, 8 wegen einer Vase, welche wahrscheinlich die Flucht mit dem Götterbild aufweist. Es ist nicht gewiss, aber es scheint doch, dass diese hier dargestellt wird. Die Arbeit ist ganz gewöhnlich.

[2] Helbig No. 1333, abgeb. in *Mon. d. Inst.* VIII Taf. 22; Photogr. Alinari No. 12029. Vgl. Helbig *Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei* S. 147 ff.

[3] *Arch. Ztg.* XXXIII 1875 S. 144.

[4] A. a. O.

[5] Siehe *Röm. Mitth.* 1896 S. 67.

[6] Wir wissen von einem solchen Original, dem berühmten Gemälde des Timomachus. Plinius *Nat. hist.* 35, 136 sagt: *Timomachus Byzantius Caesaris dictatoris aetate Aiacem et Mediam pinxit . . . Timomachi aeque laudantur Orestes, Iphigenia in Tauris.* Weiteres wissen wir nichts über den Maler. Wie ausserordentlich geschätzt er war, folgt aus Plinius' Mitteilung (a. a. O.), dass Caesar 80 Talente für den *Aiax* und die *Media* zahlte. Hinsichtlich des Zeitalters des Timomachus besitzen wir Plinius' Zeugnis *Caesaris aetate.* Robert ver-

genügen jedoch, um jedes Missverstehen desselben unmöglich zu machen. Ein Tempel ist hier nicht vorhanden, und Iphigeneia nimmt die Mitte zwischen Orestes und Pylades auf der Linken und Thoas auf der Rechten ein. Sie trägt deutlich das βρέτας des Tempels auf der linken Schulter. Weiterhin lässt die unbekümmerte Haltung der beiden Gefangenen in ihrem *tête-à-tête* den eigentlichen Sinn der Scene klar erkennen. Merkwürdig genug scheint Orestes hier wie in dem Vasenbild Abb. 18 auf dem Altar zu sitzen.

§ 8. Kyklops.

Der Satyrtanz, die älteste Form des griechischen Dramas und der schlichte Anfang, von welchem die später so mächtig entwickelte Tragödie ausging, fuhr fort, im Satyrdrama, welches der regelrechten Trilogie nachfolgte, das Publikum an den ursprünglichen Plan und die Tendenz der Veranstaltungen zu Ehren des Dionysos zu erinnern[1]. Bis spät in das 4. Jahrhundert v. Chr. wenigstens wurde dieser Nachklang der ursprünglichen dionysischen Festlichkeit vernommen. Der *Kyklops* des Euripides ist das einzige Beispiel dieser Dichtungsart, das auf uns gekommen ist, und obgleich die vorliegende Schrift

teidigt dies (*Arch. Märchen* S. 132 ff.), während andere einen früheren Ansatz zu finden suchen, Miss Sellers *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, Jex-Blake and Sellers p. 160 f., schliesst auf das vierte Jahrhundert v. Chr. Siehe a. a. O. wegen der neusten Erörterung über die Zeit dieses Malers, wie auch wegen der Litteraturnachweise. Weiter mag auf Helbig hingewiesen werden *Untersuchungen* S. 147 ff., wo besonders bei dem Einfluss des Timomachus auf die Wandgemälde verweilt wird.

[1] Cf. Arist. *Poet.* 1449a 19 und 20.

sich mit dem Verhältniss der Vasenbilder zur Tragödie befasst, kann ich nicht unterlassen hier ein Gemälde einzufügen, das unter dem Einfluss dieses einzigartigen Denkmals der griechischen Litteratur steht. Die Beziehung zwischen dem Satyrdrama und der Tragödie ist sicherlich eng genug, um die Hinzufügung des hier folgenden Kapitels zu rechtfertigen.

Jedermann ist die Geschichte von dem Abenteuer des Odysseus mit dem Kyklopen Polyphemos bekannt. Seit der Verfasser der *Odyssee* einen Zauber um die Erzählung wob, ist dieses Abenteuer in den Irrfahrten des Helden eines der populärsten geblieben. In früher griechischer Kunst giebt es zahlreiche Monumente, die auf diesem Mythus beruhen. Die schwarzfigurigen Vasen stellen zwei kritische Momente dar. 1. Die Blendung des Polyphemos. 2. Die Flucht des Odysseus und seiner Begleiter aus der Höhle. Eine beträchtliche Anzahl von Gemälden erzählt diese Geschichte wieder und immer wieder, mit wenig Abwechslung[1]. Die Künstler wurden augenscheinlich der Monotonie des Gegenstandes müde, denn thatsächlich ist er seit Anfang des 5. Jahrhunderts ausgestorben. Es fehlte der Erzählung der Reiz des Neuen; sie war entschieden episch, und aus eben dem Grunde hatte sie ihre Zeit und machte anderen Motiven der dramatischen Litteratur Platz. Aber das Ende des Jahrhunderts sah ein Wiederaufleben des Mythus. Er gewann eine neue Lebensfrist durch den *Kyklops* des Euripides, und noch einmal richteten sich aller Augen auf die alte homerische Dichtung. Indem

[1] Miss Harrison *J. H. S.* 1883 p. 248 ff. hat 13 Vasen zusammengebracht und besprochen, welche mit diesem Mythus in Beziehung stehen, und von diesen sind die ersten 12 schwarzfigurig.

der Dichter den Silenos und seine Gesellschaft von Satyrn als Sklaven des Polyphemos einführt und dem Geschick des Odysseus bei seiner Ankunft vor der Höhle durch die Dazwischenkunft dieses neuen Elementes eine Wendung giebt, gewann der Künstler sicherlich eine neue Anregung. Die ausgelassenen und muntern Possen des

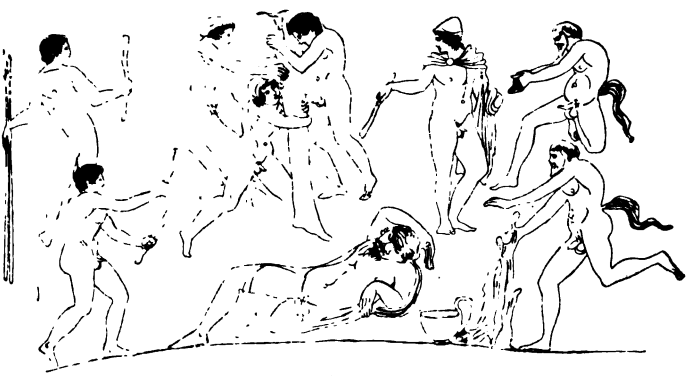

Abb. 22.

Satyrngeschlechts waren von jeher das Entzücken der Maler der rotfigurigen Vasen, und als Euripides sie mit den Abenteuern des Odysseus und des Kyklopen verknüpfte, wurde der alten Geschichte ein kräftiges Reis aufgepfropft [1]. Timanthes, dem wir schon begegnet sind, verdankte es sehr wahrscheinlich Euripides, dass er Polyphemos mit Satyrn in Beziehung brachte [2]. Ein interessantes Vasengemälde, welches ungefähr der Zeit

[1] V. 99 sagt Odysseus, er glaube, sie seien zu einer Stadt des Bromios gelangt, so viele Satyrn sieht er vor der Höhle.

[2] Plin. 35, 74: ein *Cyclops dormiens* so gross, dass eine Anzahl Satyrn beschäftigt ist seinen Daumen mit einem Thyrsos zu messen. Das Bild wurde durch Euripides' *Kyklops* angeregt. In dieser Annahme folge ich Robert *Bild und L.* S. 35 und Winter *Jahrbuch* 1891 S. 272.

410 v. Chr. angehören mag, legt entschieden Zeugnis für den Einfluss des *Kyklops* in Unteritalien ab[1].

Wir geben das Gemälde in Abb. 22. Im Vordergrund liegt Polyphemos ausgestreckt in seiner trunkenen Betäubung[2], neben ihm ist ein Baumstumpf, an welchem ein leerer Weinschlauch hängt, und auf dem Boden steht ein Trinkgefäss. Im Mittelpunkt sind drei Jünglinge, von denen der mittlere einen Pilos trägt, damit beschäftigt, einen Baumstamm zu schleppen. Zwei andere links bringen Holzscheite, um den langen Stamm zu entzünden[3]; ein andrer, wenn auch ebenfalls jüngerer Mann, ist doch wohl Odysseus, mit Pilos und Chlamys, er dirigiert die Arbeit von der entgegengesetzten Seite. Zwei bärtige Satyrn, mit den üblichen Pferdeschwänzen, springen auf der rechten Seite herum[4].

Das ganze Bild atmet den Geist, der den *Kyklops* durchweht. Der Eindruck, den man bei Lesung des Stücks gewinnt, wird durch eine Betrachtung des Gemäldes erheblich unterstützt. Es ist keine genaue Uebereinstimmung zwischen beiden, die uns auffällt, denn die Situationen bei Euripides werden nicht streng befolgt.

---

[1] Das Gemälde befindet sich auf einem Krater im Besitze des Sir Francis Cook in Richmond, England; publ. durch Winter *Jahrbuch* 1891 Taf. 6. Er hält die Arbeit für attisch, aber Furtwängler (*Meisterwerke* S. 150 Anm. 3) ist sicher, dass es unteritalisches Fabrikat ist.

[2] Die drei Augen sind deutlich sichtbar. Ein ungeheures Auge allein in der Mitte der Stirne gehört späteren Zeiten an.

[3] Furtwängler a. a. O. bemerkt, dass die Veröffentlichung nicht ganz genau ist, da auf dem Original das Feuer an den Holzscheiten, welche die Jünglinge herbeitragen, deutlich wahrnehmbar sei.

[4] Polyphemos ist hier einer Figur auf einer etruskischen Urne auffallend ähnlich. Brunn *I rilievi* I Taf. 87, 3. Der Kyklop liegt in beiden Fällen auf seiner linken Seite und wird gerade angegriffen.

Aber beiden ist der gleiche Stempel der Originalität und Neuheit aufgeprägt. Das Gemälde ist etwas völlig neues für den, der nur die früheren durch Homer inspirierten Monumente gesehen hat.

Zunächst mag erwähnt werden, dass Polyphemos ausserhalb der Höhle dargestellt ist, und dass der Angriff auf sein grosses Auge eben stattfinden soll. Das ist ganz im Widerspruch mit Homer und Euripides, und doch liegt kein geringer Teil des Reizes dieser Darstellung in der naiven Art, wie der Künstler mit dem Ungetüm verfährt. Ein Blick auf die Worte des Dichters wird dies deutlicher machen. Odysseus und sein Satyrchor haben sich über die Mittel den Kyklopen zu überwältigen, geeinigt. Die Satyrn bitten Odysseus um Erlaubnis bei der Zubereitung des verhängnisvollen Pfahls mit Hand anlegen zu dürfen.

δεῖ γοῦν· μέγας γὰρ δαλός, ὃν ξυλληπτέον V. 472

sagt der Sohn des Laertes. Aber als es so weit war, dass er wirklich ihrer Hilfe bedurfte, entschuldigten sie sich auf jede Weise; einige waren plötzlich lahm geworden, andere hatten Staub in den Augen. Doch er wusste, dass es so kommen würde, und rechnet auf seine eigenen Begleiter,

. . . . . τοῖσι δ'οἰκείοις φίλοις
χρῆσθαί μ' ἀνάγκη. V. 650 f.

Dies kommt (ob absichtlich oder nicht, wage ich nicht zu sagen) gut zum Ausdruck, denn es sind Griechen die den *δαλός* heben, und was seinen Umfang anbetrifft, so wird jeder zugeben, dass er *μέγας* ist. Die beiden Satyrn, welche den Chor repräsentieren, tanzen unterdess fröhlich umher, da sie den Inhalt des Wein-

schlauches gewittert haben (V. 153). Sobald man sich über den Plan entschieden hat, erscheint wieder Polyphemos, der seinen Appetit schon an zwei der Griechen gestillt und den Wein wenigstens gekostet hat. Was könnte uns besser für die Würdigung der Figur auf der Vase vorbereiten als die eigenen Worte des Kyklops?

παπαπαῖ, πλέως μὲν οἴνου,
γάνυμαι δὲ δαιτὸς ἥβῃ
σκάφος ὁλκὰς ὡς γεμισθεὶς
ποτὶ σέλμα γαστρὸς ἄκρας.
ὑπάγει μ' ὁ χόρτος εὔφρων
ἐπὶ κῶμον ἧρος ὥραις,
ἐπὶ Κύκλωπας ἀδελφούς.
φέρε μοι, ξεῖνε, φέρ' ἀσκὸν ἔνδος μοι.
V. 503 ff.

Sein Vorschlag zu gehen und sein gutes Glück mit den Kyklopenbrüdern zu teilen, findet nicht die Billigung des Odysseus, der ihm rät seine guten Dinge für sich zu behalten und sie zu geniessen. Silenos geht sogar noch weiter und sagt —

κλίθητί νύν μοι πλεῦρα θεὶς ἐπὶ χθονός V. 543

und Polyphemos nimmt sofort den Rat an, denn wir hören ihn fragen:

τί δῆτα τὸν κρατῆρ' ὄπισθέ μου τίθης; V. 545.

Es kann kaum zweifelhaft sein, dass diese Verse den Künstler besonders interessierten. Sehr zufrieden mit dem neuentdeckten Trank, hat der Kyklops sich auf die Seite niedergelegt, wie Silenos empfahl. Der *ἀσκός*, welchen er besonders bestellt hat, hängt neben ihm,

und auf dem Boden steht ein Trinknapf[1]. Augenscheinlich sind beide ausgeleert worden. Das grosse Ungeheuer schläft weiter, ganz wie bei Euripides, während man lebhaft beschäftigt ist die Vorbereitungen für sein Verderben zu treffen.

§ 9. Medeia.

Die Heldin dieser Tragödie des Euripides ist eine der imposantesten und furchtbarsten Gestalten, die uns aus der Litteratur des griechischen Altertums überkommen ist. Aber nicht die Magierin von wunderbarer Kraft, die Iason half das goldene Vliess zu gewinnen und seine andern kolchischen Abenteuer zu bestehen, ist es die uns überwältigt, auch nicht die Zauberin, die an Pelias ihre Wunder wirkte, sondern vielmehr die Medeia, welche ihre missachtete Ehre durch die Vernichtung von Iasons neugewonnener Braut und seiner beiden Söhne rächte. Es ist die Medeia zu Korinth, welche wir am besten kennen, die Medeia des Euripides. Dieser Abschnitt in der Laufbahn der Kolchierin gewann unter seiner Hand eine Bedeutung, die alles vorher Geschehene weit überragte. Euripides' Medeia ist seitdem die Medeia der Kunst und Litteratur geblieben.

In der frühen griechischen Kunst ist die Medeia keine gewöhnliche Figur, und wenn sie vorkommt, so erscheint sie ohne Ausnahme als die Zauberin[2]. In dieser

[1] Der Dichter erwähnt den Krater und gleich darauf den Skyphos, von denen keiner in dem grob skizzierten Gemälde genau zu finden ist. Neben diesen nennt Euripides in demselben Stück die Kylix, Amphora und den Pithos — ein beträchtliches Vokabular keramischer Kunstwörter.

[2] Meine Bemerkung bezieht sich nur auf die erhaltenen Denkmäler, denn man liest, dass Pausanias die Vermählung des Iason mit der

Rolle findet man sie auf rot- und schwarz-figurigen Vasen[1] und auf dem berühmten Relief im Lateran[2]. Nach dem Beginn des vierten Jahrhunderts v. Chr. ist die korinthische Medeia vorherrschend. Als solche findet man sie auf unteritalischen Vasen, besonders Apuliens und Campaniens, auf pompejanischen Wandgemälden[3], auf Terracotten[4], Gemmen[5], und den römischen Sarkophagen[6].

Medeia auf der Kypseloslade dargestellt sah (V 18, 3). Dies ist in Uebereinstimmung mit dem korinthischen Ursprung der Lade. Es ist kaum zu erwarten, dass solch häusliche Ereignisse in Medeias Laufbahn ihren Platz in irgend einem Kunstwerk gefunden haben sollten, das nicht in Korinth gemacht worden wäre oder nicht wenigstens an einem Ort, der durch die korinthische Legende wesentlich beeinflusst war.

[1] Siehe *Arch. Ztg.* 1867 S. 58.

[2] Benndorf und Schöne *Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums* S. 61 ff.; F.-W. No. 1200. Die Berliner Kopie dieses Reliefs, von welcher man lange annahm, sie gehöre der Renaissancezeit an, hat sich als antik erwiesen; siehe Kekulé von Stradonitz *Jahrbuch* 1897 S. 96 ff.

[3] Vgl. Baumeister *Denkmäler* I S. 142; II S. 875; III S. 1852.

[4] Kekulé *Die antiken Terracotten* II S. 21.

[5] Siehe Roschers *Lexikon* II S. 2513.

[6] Robert *Die antiken Sarkophag-Reliefs* II S. 205—217 giebt die ganze Litteratur; vgl. auch Taf. 62—65. Siehe *Arch. Ztg.* 1866 S. 234 ff.; Dilthey in den *Annali d. Inst.* 1869 p. 5 ff.; Urlichs *Würzburger Programm Ein Medeia-Sarkophag* 1888. (Dieser schöne Sarkophag ist jetzt im Berliner Museum.) Robert und Urlichs haben für meinen Begriff endgültig erwiesen, dass die Reliefs auf die *Medeia* des Euripides als ihre litterarische Quelle zurückgehen, obwohl sie alle etwa um das zweite Jahrhundert n. Chr. anzusetzen sind und daher auf verschiedene römische Dramen zurückgeführt werden könnten. Die Anordnung der Ereignisse auf den Reliefs hat bemerkenswerte Aehnlichkeit mit den Scenen bei Euripides. Die Reliefs auf den Langseiten sind genau den Scenen des griechischen Dichters entnommen, während die an den Enden, welche nur mässig ausgeführt sind, oft gar keine Ereignisse aus dem Kreise der Abenteuer der Medeia und des Iason darstellen.

Die berühmteste Vase, auf der wir Medeia finden, ist die grosse Amphora in München[1], die in Canosa gefunden ist, dem alten Canusium in Apulien, am 16. Okt. 1813. Das Bild besteht aus drei Abschnitten von Figuren, die mit dem Umfang der Vase parallel laufen. Die beiden oberen Gruppen sind in der Mitte durch ein von sechs ionischen Säulen getragenes Gebäude getrennt. An der Innenseite hängen zwei runde Schilde — eine gewöhnliche Dekoration auf dieser Art von Bildern. Rechts im Innern des Hauses steht ein Stuhl oder θρόνος, über dessen Armlehne eine reichgekleidete weibliche Gestalt gesunken ist; oberhalb auf dem Fries deutet die Inschrift *ΚΡΕΟΝΤΕΙΑ* (nämlich *ΠΑΙΣ*) die Gestalt als Kreusa oder Glauke[2], die Tochter des Kreon. Ein Jüngling mit Petasos und Chlamys versehen, stürzt von der rechten Seite schnell auf sie zu. Er hat schon die obere Stufe des Palastes erreicht und versucht Kreusas Kopfschmuck abzureissen. Der Name *ΙΠΠΟΤΗΣ* ist in die Vase eingekratzt[3]. Auf der Linken eilt eine ältliche

[1] Eine leicht getönte Autotypie der Vase giebt das Titelblatt. Der Abschnitt mit dem Bilde ist getrennt in Abb. 23 gegeben. Es ist No. 810 in Jahns Katalog; abgeb. bei Millin *Tombeaux de Canose* 1816 Taf. 7; *Arch. Ztg.* 1847 Taf. 3; *Wiener Vorlegeblätter* Ser. I Taf. 12; Baumeister *Denkmäler* II S. 903; Roscher *Lexikon* II. S. 2510; Inghirami *Vasi fitt.* iv Taf. 388; Engelmann *Bilderatlas zu Ovid* Taf. 13, 81. Von Jahn in der *Arch. Ztg.* 1847 S. 33 ff. besprochen; ebend. (von Dilthey) 1875 S. 68 f.; Robert *Bild und Lied* S. 37 ff. und *Hermes* Bd. 30 S. 567 Anm.; Körte *Ueber Personificationen psychologischer Affekte* S. 38 ff.; Vogel *Scenen Eur. Trag.* S. 146 ff.; Seeliger in Roschers *Lexikon* a. a. O.; Bethe *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum* S. 148 Anm. 6.

[2] Der letztere Name findet sich schol. Eur. *Med.* V. 19 und Hygin. *fab.* 25.

[3] Diod. Sic. IV 55, 5 nennt Kreusas Bruder Hippotes.

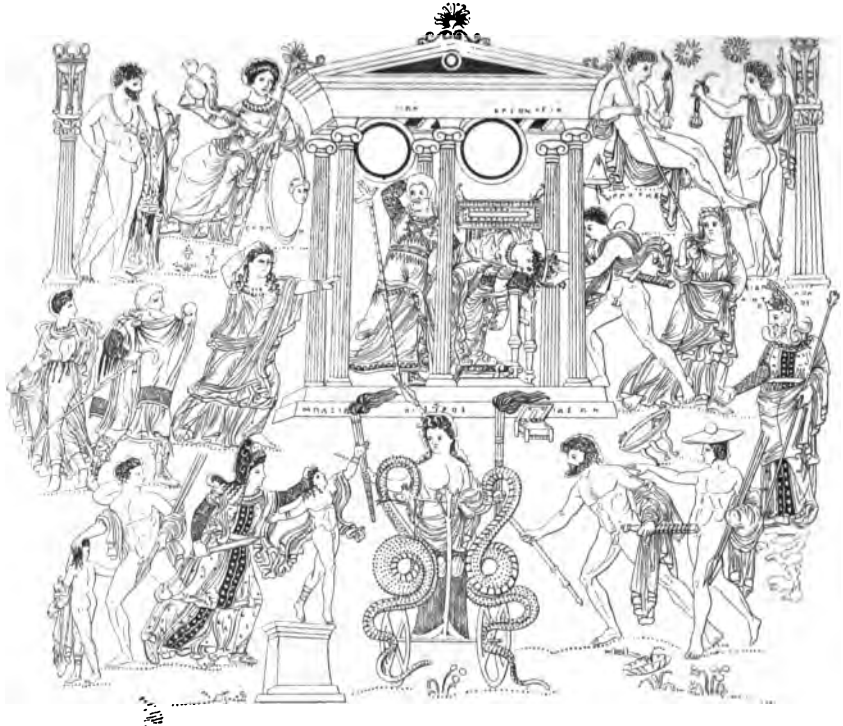

Abb. 23.

männliche Gestalt, bärtig, in langem, reichgesticktem Chiton, zu Kreusa. Eine Hand hat er hinter sie gelegt, wie um den Körper zu stützen; mit der andern, der grade das Scepter entfallen ist, fährt er sich ins Haar. Er starrt in einer Art Verstörtheit nach einer Seite. Auf dem Fries oben steht *ΩN*, augenscheinlich die Endbuchstaben von *KPEΩN*[1]. Links ausserhalb des Palastes und etwas tiefer eilt eine ältere Frau in langem Chiton und Mantel dem Schauplatz der Tragödie zu, die linke Hand streckt sie aus und die rechte legt sie in der üblichen Haltung des Schreckens an den Kopf. Sie wird durch die eingekratzte Inschrift als *MEPOΠH*[2] bezeichnet — höchst wahrscheinlich die Gemahlin des Kreon. Weiter links bemerkt man eine Gruppe von zwei Figuren, einen Pädagogen im üblichen Kostüm und eine weibliche Dienerin. Der erstere eilt dem Palaste zu, während die letztere ihn von seinem Vorwärtseilen abzuhalten versucht.

Rechts von Hippotes sieht man eine andre weibliche Gestalt, *en face*, die den Palast zu verlassen scheint. Ihr Gewand, speziell der Schleier, und ihre Haltung lassen in ihr eine Amme oder Dienerin der Kreusa erkennen. Grade vor der letzteren auf dem Boden liegt das offene

[1] Die Lesart *K. . ΩN* in Millins Publikation, auch von Conze in den *Vorlegeblättern* und von Baumeister befolgt, ist ungenau, wie Jahn (siehe Kat. No. 810, Anmerkung) ausdrücklich feststellte und durch einen Blick auf das Original klar erwiesen wird. Daher die nutzlosen Konjekturen, welche nur gemacht wurden, um den Raum zwischen dem ersten und letzten Buchstaben zu füllen. Es giebt durchaus keine Spur von dem *K*, aber es sind schwache Ueberbleibsel der dem *ΩN* vorangehenden Buchstaben da, und die richtige Lesart ist zweifellos *KPE*]*ΩN*.

[2] Vgl. S. 179 und ebendas. Anm. 3.

Kästchen, in dem die verderblichen Geschenke gebracht worden waren.

Der untere Abschnitt wird in zwei Teile geschieden durch Medeias Drachenwagen, der von dem Lenker, welcher in jeder Hand eine brennende Fackel trägt, in Bereitschaft gehalten wird. Der Oberkörper dieser Figur ist unbekleidet. Man möchte zunächst kaum zweifeln, dass es eine weibliche Gestalt ist. Aber die Inschrift *ΟΙΣΤΡΟΣ* bezeichnet sie als *Οἶστρος*, die personificierte Raserei der Medeia. Auf der linken Seite schreitet Medeia, *ΜΗΔΕΙΑ*[1], in reich verziertem orientalischen Kostüme und der phrygischen Mütze nach rechts mit gezogenem Schwert, um den einen Sohn zu töten, den sie mit der linken Hand am Haar packt. Es ist schwer zu entscheiden, ob der Knabe zum Altar seine Zuflucht genommen hat oder ob seine Mutter ihn hinaufgehoben hat. Mehr Wahrscheinlichkeit hat das letztere für sich. Der Knabe ist unbekleidet, nur dass er über seiner linken Schulter ein Gewand hat. Er trägt Armringe und am linken Bein eine Fussspange. Unmittelbar hinter Medeia eilt ein Doryphoros, wie Hippotes gekleidet, aber statt mit einem Schwerte mit zwei Speeren versehen, nach links mit dem zweiten Knaben, der ebenso wie der andre gekleidet ist. Rechts vom Wagen sieht man Iason, *ΙΑΣΩΝ*, in höchster Eile heranstürmen, seinen Sohn zu retten. Er ist bärtig und trägt ein Schwert und einen langen Speer. Seine Chlamys ist über den linken Arm geworfen. Neben ihm streckt ein Doryphoros, der sich aber mit nach-

[1] Diese Inschrift, welche sehr deutlich ist, kommt in Conzes Veröffentlichung nicht zur Geltung. Die Inschriften, die sich an dem Palaste finden, sind auf weiss gemalt. Alle andern sind eingekratzt.

lassender Eile bewegt, die rechte Hand nach dem Wagen aus, wie um Iason an die Nutzlosigkeit seiner Dazwischenkunft zu erinnern. Oberhalb dieser Gruppe rechts steht eine bärtige männliche Figur, die auf die Ereignisse hindeutet, die sich unten zutragen. Er trägt ein langes königliches Gewand und die phrygische Mütze, und in der Linken ein Scepter. Die Inschrift *ΕΙΔΩΛΟΝ ΑΗΤΟΥ* bezeichnet ihn als den Geist des Aietes, des Vaters der Medeia.

Die obere Abteilung ist von beiden Seiten durch eine korinthische Säule, auf welcher sich ein Dreifuss erhebt, begrenzt. Herakles mit Keule, Bogen und Köcher und der Löwenhaut, steht auf der linken Seite, und schaut Athena an, die oberhalb einer Terrainlinie sitzt. Sie hält den Helm in der rechten Hand und lehnt sich gegen ihren Schild. Der Speer fehlt nicht. Auf der Rechten sind zwei männliche Figuren, die eine sitzend, die andre stehend. Die Lekythen und die Striegel ebensowohl wie die beiden Sterne und der Pilos, dieser neben dem sitzenden Jüngling, kennzeichnen sie als die Dioskuren.

Wir wenden uns jetzt zu einer näheren Betrachtung unsrer Vase, um zu prüfen ob sie unter dem Einfluss des Euripides steht. Geht man von der Scene aus, welche uns der Maler in Kreons Palast vorgeführt hat, so kann man von der Uebereinstimmung zwischen dem Gemälde und der vom Dichter durch den Mund des Boten in der berühmten Rede V. 1136—1230 beschriebenen Scene, nur lebhaft berührt werden. Diese wundervolle Stelle ist der Triumph Euripideischer Rhetorik in der Medeia. Die beiden Knaben waren mit ihrem Vater zusammen in Kreusas Gemach eingetreten und hatten den Kasten mit dem reichen Gewand und der goldenen

Krone überbracht, und Kreusa, die es abgelehnt hatte, den Worten Gehör zu geben und sich besänftigen zu lassen, wurde nach Frauenart gerührt durch diese unerwarteten Geschenke. Sie nimmt sie an, und der Vater zieht sich mit den Söhnen zurück. Sie stellt sich dann vor den Spiegel, bewundert ihre Schönheit und durchmisst den Raum mit stolzem, triumphierendem Schritt, allzu beglückt durch ihre anmutige Erscheinung, da bricht der schreckliche Moment herein —

χροιὰν γὰρ ἀλλάξασα λεχρία πάλιν
χωρεῖ τρέμουσα κῶλα καὶ μόλις φθάνει
θρόνοισιν ἐμπεσοῦσα μὴ χαμαὶ πεσεῖν. V. 1168—70.

Es findet sich hier eine beachtenswerte Uebereinstimmung zwischen den Worten des Dichters und dem Vasengemälde, wo Kreusa als hilflose Masse quer über die Armlehnen des *θρόνος* gesunken ist. Ihre Haltung ruft uns genau die Vorstellung in den Sinn, die in den Worten liegt *θρόνοισιν ἐμπεσοῦσα μὴ χαμαὶ πεσεῖν.* Selten hat sich ein Vasenmaler der Illustration mehr genähert als hier. Es wäre sicher weit leichter gewesen Kreusa in der Lage zu malen, wie sie auf den Boden herabgeglitten ist, *πίτνει δ'ἐς οὖδας* (V. 1195). Da hätte der Lehnstuhl und die Form des Körpers nicht solche Schwierigkeiten geboten wie in der jetzigen Stellung[1]. Warum geschah dies nicht? Einfach weil es der Maler, wie ich überzeugt bin, vorzog die tragischen Momente darzustellen und sie zur denkbar stärksten

[1] Diesen Moment zeigt eine andre Vase (siehe Abb. 24), und so wird Kreusa auch auf den Sarkophagen immer in dem Augenblick, wo sie von der *κλίνη* herabgleitet oder springt, dargestellt.

dramatischen Wirkung zu gestalten. Er griff den Höhepunkt auf in dem furchtbaren Ringen der Kreusa, als sie, dem Gift und den Flammen überantwortet, über den Stuhl hinsank. Hier, wie in der Scene unten, hat der Vasenmaler in hohem Grade den Beweis seiner dramatischen Kraft gegeben.

Kreon, der sich natürlich nicht darstellen liess, wie er sich nach seinem Eintreten über den Körper der Kreusa wirft (ἄφνω προσελθὼν δῶμα προσπίπτει νεκρῷ V. 1205), während sie noch auf dem Stuhle liegt[1], ist in dem ersten Moment, wo er die Unglückliche erreicht, dargestellt. Er legt die linke Hand unter ihren Körper und durch den furchtbaren Anblick ganz überwältigt lässt er das Scepter aus der rechten Hand fallen, während er in tiefstem Schmerze seinen Blick für einen Moment von der Lage seiner Tochter wegwendet. Die Haltung der Arme ist genau dieselbe wie die der gleichen Figur auf den Sarkophagreliefs[2], und würde trotz der fünf dazwischen liegenden Jahrhunderte zweifellos nachzuweisen sein, wenn die Monu-

[1] Trotzdem fragt Vogel S. 149 »Warum zeigt uns der Vasenmaler den Kreon nicht in dem Augenblicke, wo er seine Tochter von den unheilvollen Brautgeschenken der Medeia befreien will, sondern in dem, wo er überwältigt von dem Unglücke das Scepter seinen Händen entfallen lässt und starr und seiner selbst nicht mehr mächtig seine Blicke auf die herbeieilende Merope lenkt?« d. h. warum malte der Vasenmaler nicht eine andere Scene statt derer, welche er malte?

[2] Vgl. oben S. 171 Anm. 6. Ueber Fragment No. 197 siehe Robert a. a. O. Die Arme Kreons sind unrichtig restaurirt, und seine Hände sind als gefaltet dargestellt. Auf allen Reliefs ist Kreon Kreusa zugewandt, und nicht abgewandt wie auf der Vase. Ich bin jedoch nicht geneigt mit Jahn und anderen anzunehmen, dass Kreon auf Merope starrt. Er blickt ins Leere.

mente zur Hand wären. In unsrer Vase zeigt sich hier offenbar eine immer genau beobachtete Tradition hinsichtlich der Darstellung Kreons in aufrechter Haltung.

Merope, die Mutter, welche in korinthischen Legenden nur als die Gemahlin des Sisyphos[1] und des Polybos[2] erwähnt wird, kommt bei Euripides überhaupt nicht vor. Aber der Maler bestrebte sich die Hauptfiguren auf der Vase sämtlich vorzuführen, und es ist unnötig hier auf eine andre Quelle als auf die *Medeia* des Euripides hinzuweisen. Ein Name, der als zur korinthischen Königsfamilie gehörig so bekannt war, würde für die Gattin des Kreon eine natürliche Erfindung sein, auch wenn es keine Legende gab, die weitere Auskunft über sie bot. Ich halte jedoch unser Gemälde für einen ausreichenden Beleg dafür, dass eine dritte Merope in Korinth bekannt war[3]. Dass die Mutter ebensowohl als der Vater hier dargestellt werden sollten, ist ein weiteres Zeugnis des Geistes, den der Dichter seinem Werke einhauchte. Medeias fester Entschluss, alle ihre Feinde auf einen Schlag zu verderben und das ganze königliche Haus an einem Tage zu vernichten (V. 373 ff.), ist in der ausgedehnten Scene hier auf eine Art zum Aus-

---

[1] Apollod. I 9, 3.

[2] Soph. *Oed. Rex* V. 775 heisst Merope die Gemahlin von *Πόλυβος Κορίνθιος*.

[3] Angenommen, das Wort wäre nur eine Erfindung des Malers, so finden sich doch noch bei Euripides Andeutungen des Namens, wenn man einen solchen für die Figur suchen würde. In V. 404 erklärt Medeia, dass sie kein Gespött für das Geschlecht des *Sisyphos* und Iasons neue Verbindungen sein will; und in V. 1381 sagt sie *γῇ δὲ τῇδε Σισύφου*. Mit dem Namen *Merope* würde also an die früheren Königinnen erinnert worden sein. Es ist nur natürlich, dass der Vasenmaler den auch bei Euripides wenn auch nur von fern angedeuteten Namen benutzte.

druck gebracht, die wohl darauf berechnet ist, dem Betrachter vieles zur Anschauung zu bringen, was bei Euripides nur zwischen den Zeilen zu lesen ist. Man hat durchaus keinen Grund diese Scene als eine Ausdehnung der des Dichters anzusehn und sie daher auf eine nacheuripideische Tragödie zu beziehen. Wer dem Vasenmaler das Recht abspricht, Gestalten, die der Dichter beiseite liess, einzuführen, fasst den Geist der Vasenmalerei des vierten und dritten Jahrhunderts durchaus irrig auf. Die Künstler zeigten in der Befolgung der Personenzahl der dichterischen Version nicht mehr Abhängigkeit als in der Anordnung und Bewegung derselben. Indem die Maler mit dem begannen, was ihnen der Dichter darbot, und dies im Sinne behielten als Anhalt und Anregung in gewissen Details, schritten sie dazu fort, als unabhängige Künstler eine zwar ähnliche, aber mit ihren eigenen Aenderungen durchsetzte Scene zu schaffen. Es ist nur zu erwarten, dass man auf den übervollen Vasengemälden von Apulien und Campanien Figuren findet, welche eine grosse Freiheit auf seiten der Maler bekunden und welche klarlegen, wie sehr sich das strenge Verfahren der athenischen Vasenmaler in Grossgriechenland geändert hatte.

Einen andern Beleg für die nämliche Unabhängigkeit des Malers sehn wir in der Einführung des Hippotes, auf den sich bei Euripides nicht die geringste Beziehung findet. In den Versen 1168—1203, in welchen Kreusas Schicksal berichtet wird, ist auf Keinen als anwesend Bezug genommen, ausgenommen die weiblichen Dienerinnen, die vor Schreck starr waren und ihrer Herrin keine Hilfe leisteten. Kreon trat unerwartet ein, *ξυμφορᾶς ἀγνωσίᾳ*, und sank bald als zweites Opfer hin zugleich

mit seiner Tochter. Warum erscheint Hippotes auf der Vase als derjenige, welcher Kreusa zu befreien versuchte? Nach Vogel[1] *liegt* wieder die Antwort *auf der Hand: weil Euripides' Drama nicht Quelle der Darstellung ist.* Insofern der Maler die Scene des Dichters bereicherte und tragischer und dramatischer als Euripides war, wird eine spätere oder wenigstens eine andre Version als sein Vorbild in Anspruch genommen. Das erscheint mir aber zugleich unwahrscheinlich und unnötig, da wir vollauf Grund haben zu der Annahme, dass die Euripideische Version des Mythus sowohl in griechischen wie in römischen Zeiten die populärste war[2]. Andere *Medeien* sind blosse Namen. Und weiter: unsre Vase kann nicht später als in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts v. Chr. gesetzt werden, d. h. nicht viel später als ein Jahrhundert nach der ersten Aufführung der *Medeia* im Jahre 431 v. Chr. Das ist eine wichtige Thatsache, die meist übersehen zu sein scheint. Man muss sich erinnern, dass Euripides das vierte Jahrhundert v. Chr. als der Prophet der Zeit beherrschte und mit allgemeiner Bewunderung von den Griechen der Kolonien und des Mutterlandes hoch gehalten wurde. Es lässt sich mit Sicherheit behaupten, dass kein griechischer Dichter mehr auf den Lippen oder in dem Herzen des Volkes lebte. So spät sein Genius zu seinen Lebzeiten erkannt wurde, die Verbreitung seines Nach-

---

[1] S. 149.

[2] Was die Nachrichten über eine *Medeia* des Neophron angeht, siehe Nauck *Fragm.* p. 729 ff. Ennius' *Medea exul* war nach Cicero *De fin.* I 2, 4 eine wörtliche Uebersetzung aus Euripides. Die *Medea* des Ennius hat man für eine Bearbeitung des *Aigeus* des Euripides gehalten. Vgl. Ribbeck *Die röm. Trag.* S. 149. 158.

ruhms war unvergleichlich, und sein Name galt durch die alexandrinischen und hellenistischen Zeiten als der eines Unsterblichen. Sollen wir also annehmen, dass ein Vasenmaler Grossgriechenlands, der noch mit Leuten gelebt haben konnte, die Euripides gesehen hatten, unter dem Einfluss eines ephemeren Dichters stand, als er den Medeiamythus bearbeitete? Ist es wahrscheinlich, dass ein Künstler, der in einer der des Euripides so nahe stehenden Zeit lebte, irgend einer andern Führung folgte als der des grossen Meisters, welcher den Charakter der Medeia schuf und sie für die Jahrhunderte in dieser niegesehenen Leidenschaft und Wuth erstehen liess? Wir dürfen überdies weiter gehen und mit Robert behaupten: *die Vasen stehen der Aufführungszeit der Medeia so nahe, dass sie den Werth directer Zeugnisse beanspruchen dürfen*[1].

Jene Erklärung ist *unnötig*, denn wir haben schon nachgewiesen, dass die Vasenmaler auf das gegenständliche Material und die Einzelheiten der überlieferten Typen weniger acht hatten als auf die Gesamtwirkung und das dramatische Arrangement. Es war möglich hier durch die Einführung des Bruders der Braut die dramatische Wirkung zu verdoppeln, und der Maler zögerte nicht ihn auf der Vase anzubringen, obgleich der Dichter ihn nicht erwähnte. Das Vorwärtsstürzen dieser ausdrucksvoll gezeichneten Figur, mit ihrer im Winde flatternden Chlamys, hat durchaus ein dramatisches Ansehn und lässt uns empfinden, dass das theatralische Element, welches im fünften Jahrhundert v. Chr. noch sehr in den Hintergrund trat, von dem Werk des vierten Jahrhunderts Besitz ergriffen hatte[2]. Es ist überraschend zu sehen,

[1] *Hermes* XXXI S. 567 Anm.

[2] Vgl. Robert *Bild und Lied* S. 42.

mit welcher Beharrlichkeit einige Gelehrte solche Zuthaten als unvereinbar mit der Abhängigkeit des Werkes von einer gegebenen litterarischen Quelle zurückweisen. Wenn der Künstler mehr als eine Illustration gegeben hat, wird jede Verwandtschaft zwischen ihm und dem Dichter geleugnet. Aber wenden wir uns zu einem berühmten Werke, das nur schlichte und einfache Illustration beabsichtigt, und wir werden bemerken, dass auch da, sofern man dieser Art der Kritik folgt, der Dichter und die Zeichnung, die ihn illustrieren will, getrennt werden müssten. Ich beziehe mich auf Botticellis Zeichnungen zu Dantes *Divina Commedia*[1]. Jede Zeichnung will die Ereignisse des *canto*, welchem sie gewidmet ist, wiedergeben, und so erwartet man in jeder Zeichnung nur die Vorfälle des betreffenden *canto* zu finden. Die Illustration für *Inferno, canto* II, stellt Beatrice dar, wie sie sich aufwärts in die Lüfte schwingt, auf sie deutet Virgil und sucht Dantes Aufmerksamkeit für sie zu wecken. Das ist aber alles reine Erfindung des Künstlers, da Beatrice im Texte nur einfach erwähnt und keineswegs als anwesend gedacht wird oder als den beiden Pilgern erscheinend. Hatte Botticelli also irgend eine andre Geschichte im Sinn, und gab es noch eine andre Version von Dante als die, welche wir besitzen? Sicherlich nicht. Der Künstler, obwohl hier lediglich als Illustrator engagiert, las seine eigenen Gedanken in Dante hinein und stellte sie auf seiner Zeichnung dar. Wiederum, sogar auf der gleichen Tafel, ist der Eingang zum *Inferno* mit den Worten *per me* über der Thüre

[1] *Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie. Nach den Originalen im K. Kupferstichcabinet zu Berlin herausg. von* Dr. F. Lippmann, Berlin 1887.

bezeichnet. Diese Scene gehört zum *canto* III, wo sie Botticelli in der That wieder vorführt. Wenn also der dritte *canto* und die auf ihn bezügliche Zeichnung niemals auf uns gekommen wären, und wir nur den zweiten und seine Illustration besässen, wie würden die Kritiker, welche die griechischen Vasen in der oben bezeichneten Weise auffassen, über Botticelli und seine Treue gegenüber Dante urteilen? Sie würden ausnahmslos erklären, dass der berühmte Maler einen anderen Text gehabt haben müsse, dem er sich anschloss. Und so könnte man fortfahren aus diesem einen Werke die Beweise dafür zu mehren, dass ein Künstler, selbst wenn er sich vornahm dem Dichter zu folgen, dies völlig durchzuführen nicht im stande war[1].

Auch unter den pompejanischen Wandgemälden[2] giebt es einige, die blosse Illustrationen sind und im Geiste dieser Art von Arbeiten gehalten sind, und doch zeigen sie verschiedene eigenartige Veränderungen und Zuthaten, im Gegensatz zu den Epigrammen, die ihnen zu Grunde liegen. Man hat sich also zu erinnern, dass in den Vasengemälden, in denen eine unabhängigere Kunstform als in Illustrationen geübt wird, Freiheit im Hinzufügen und Weglassen der Figuren, mag so auch öfters die Mythenversion getrübt werden, erlaubt sein

---

[1] Im *canto* III ist Charon ein alter Mann; Botticelli zeichnete ihn als den Teufel. In dem zweiten Stich zu dem gleichen *canto* schwimmen die Seelen zu Charons Nachen, eine Thatsache, welche Dante wenigstens nicht ausdrücklich erwähnt. Die Illustration zu *canto* XX hat nur zwei Personen, welche mit denen des Dichters identisch sind, und im *Purgatorio* III sind die Seelen am Ufer und in dem Nachen Ausführung des Künstlers.

[2] Vgl. Dilthey *Annali d. Inst.* 1876 p. 294 und Taf. 35 in den *Mon. d. Inst.* X.

muss. Um ein Beispiel statt vieler zu wählen: Euphronios[1] stellt auf der Eurystheusschale Sthenelos und seine Gattin als anwesend dar in dem Moment, als Herakles den Eber überbringt und ihn eben in die Zisterne fallen lassen will, zu der Eurystheus seine Zuflucht genommen hat. Dass der letztere König war und dem Herakles die Arbeiten auferlegt hatte, war doch Beweis genug dafür, dass Sthenelos schon tot war. Wie konnte also Euphronios wagen, diesem eine Stelle auf der Vase anzuweisen? Offenbar weil er auf die Genauigkeit wenig Wert legte, was ihm und andern seines Fachs moderne Gelehrte zum Vorwurf machen wollten.

Die alte Amme, welche die ersten Anzeichen von der unglücklichen Lage ihrer Herrin wahrnahm — *καί τις γεραιὰ προσπόλων . . . . ἀνωλόλυξε* (V. 1171 ff.) — oder eine der anwesenden zahlreichen Dienerinnen (V. 1177) kann in der Figur rechts von Hippotes erkannt werden. Vielleicht ist es richtiger, in ihr die zu sehen, welche wegstürzte um Iason die traurige Meldung zu überbringen — *ἡ δὲ πρὸς τὸν ἀρτίως πόσιν,* | *φράσουσα νύμφης συμφορὰς* (V. 1178 f.). Diese Person mit dem matronalen Aussehn begegnet uns immer auf den Sarkophagen, doch in der Scene, in welcher die beiden Knaben Kreusa die Geschenke überreichen[2].

Die Anbringung des Pädagogen auf der entgegengesetzten Seite ist nicht so unangemessen, wie manche gemeint haben. Es liegt schwerlich ein Grund vor, ihn als eine Art Verbindungsglied zwischen der mittleren

[1] Siehe Klein *Euphronios* S. 89 und v. Wilamowitz-Moellendorff *Herakles*[2] II S. 214.

[2] Vgl. Abb. 24, wo die weibliche Figur auf der Linken wohl auch nur als die Trophos anzusehen ist.

und unteren Scene zu betrachten, wie Roberts Meinung war[1]. Wir wollen dem Pädagogen und den Knaben durch das Stück folgen. In V. 46 f. des Prologs erzählt die Amme von den letzteren, sie seien von ihren Uebungen heimgekehrt — *ἐκ τρόχων πεπαυμένοι*, und in V. 89 ff. heisst sie dieselben in den Palast gehen,

ἴτ', εὖ γὰρ ἔσται, δωμάτων ἔσω, τέκνα,

und befiehlt dem Pädagogen sie in sicherer Entfernung von ihrer Mutter zu halten,

σὺ δ' ὡς μάλιστα τοὐσδ' ἐρημώσας ἔχε
καὶ μὴ πέλαζε μητρὶ δυσθυμουμένῃ.

Nach V. 105 verschwinden die drei, und man hört nichts mehr von ihnen, bis Medeia, die sich an Iason und den Chor wendet, in V. 894 ausruft —

ὦ τέκνα, τέκνα, δεῦτε, λείπετε στέγας,
ἐξέλθετε.

Hierauf erscheinen die Knaben in der Orchestra, ohne vom Pädagogen begleitet zu sein, und bleiben bei Medeia und Iason bis V. 969 ff., wo ihre Mutter ihnen die Geschenke einhändigt und sie bittet Kreusa aufzusuchen, *ὡς τάχιστα* (V. 974), und ihr dieselben zu überbringen. Darauf gehn sie mit ihrem Vater fort und liefern die Geschenke in der Weise ab, wie es der Bote nachher beschreibt (V. 1136—1155), und mit Iason zusammen verlassen sie Kreusas Gemächer. Wie sie eben ausserhalb des Palastes sind, trifft der Pädagoge die Knaben irgendwo und erscheint mit ihnen in der Orchestra,

[1] *Bild und Lied* S. 38.

um Medeia zu benachrichtigen, dass ihren Söhnen die Verbannung erlassen ist (V. 1002 ff.). Unmittelbar danach befiehlt sie dem Pädagogen hineinzugehen,

. . . . . ἀλλὰ βαῖνε δωμάτων ἔσω
καὶ παισὶ πόρσυν' οἷα χρὴ καθ' ἡμέραν. V. 1019 f.

Als er den Palast wieder betreten, erreicht ihn durch eine der weiblichen Dienerinnen die erschütternde Kunde, dass Kreusa von einem unheimlichen Leiden befallen ist. Es scheint mir, dass der Vasenmaler grade bei diesem in hohem Grade dramatischen Moment des Pädagogen gedacht hat. Der letztere hat Medeias Befehl, das Tagesprogramm für die Knaben aufzustellen, vergessen und ist entschlossen in die Gemächer zu gehen, aus denen der heftige Lärm dringt. Die Dienerin bemüht sich jedoch ihn davon abzubringen, und der Künstler hat sie grade in dem Augenblick dargestellt, wo sie versucht den hartnäckigen alten Pädagogen von der Ausführung seines Entschlusses zurückzuhalten. Während all dies im Palast vor sich geht, giebt Medeia dem grossen Kampf, der in ihrer Seele stattfindet, Ausdruck. Die Rede ist eine der wirkungsvollsten bei Euripides. Soll sie nun weiter gehn und ihre Kinder töten, oder beginnt ihr der Mut zu versagen? Endlich befiehlt sie den Knaben ins Haus zu treten, χωρεῖτε, παῖδες, ἐς δόμους (V. 1053 und 1076), und folgt ihnen bald. Nicht lange nachher hört man die Todesschreie, V. 1271 ff. Wir haben demnach keinen Grund aus irgend etwas bei Euripides zu folgern, dass der Pädagoge die Knaben je wieder sah. Die Thatsache, dass er in der Todesscene[1] so oft dargestellt wurde, ist

[1] Vgl. Abb. 24 und 25 und Baumeisters *Denkmäler* I S. 142.

einfach auf Rechnung der Phantasie der Künstler zu setzen. Es ist natürlich seiner im Verein mit den Knaben zu gedenken. Der Vasenmaler hat uns im vorliegenden Falle den Aufenthalt des Pädagogen gezeigt, während der Dichter ihn unberücksichtigt gelassen hatte.

Die untere Abteilung, welche die Ereignisse wiedergiebt, welche auf die eben ins Auge gefassten unmittelbar folgen, vollendet den furchtbaren Racheakt der Medeia. Der Künstler hatte hier eine gute Gelegenheit in der Behandlung der Einzelheiten sattsam seinen eigenen Ideen zu folgen, denn in den letzten Momenten, als Schreck auf Schreck folgte, und das königliche Haus von Korinth in seinen Grundfesten erschüttert wurde, führt uns Euripides mit grosser Eile weiter und lässt von dem Einzelnen viel beiseite. Mit widerstandsloser Raserei schreitet Medeia im letzten Teile des blutigen Dramas vorwärts, bis sie zuletzt auf ihrem Wagen verschwindet. Was sollte der Vasenmaler mit all diesem anfangen? Es ist klar, dass er sich der grösseren Wirkung halber gezwungen sah verschiedene Momente zu kombinieren. Medeia begiebt sich nach der triumphierenden Anrede V. 1236—1250 in den Palast, und einen Augenblick später vernimmt man von dort die Rufe der Knaben. Da erscheint plötzlich Iason, der durch das über Kreusa hereingebrochene Verderben aufgeschreckt ist, fragt, wo Medeia sei, und bemerkt, dass er seine Söhne vor der Rache der Anverwandten schützen müsse (V. 1293—1305). Sogleich vernimmt er die volle Wahrheit und befiehlt dass die Pforten des Palastes erbrochen werden, damit er die Mordscene sehen könne. Medeia erscheint dann auf ihrem Wagen, der auf dem Ekkyklema herausgerollt wird. So bleibt sie während des Schlussdialogs mit

Iason stehen (V. 1317—1404), bis sie mit Hilfe der Flugmaschine verschwindet[1].

Aus diesen Elementen wählte der Vasenmaler die Ermordungsscene aus. Da diese bei Euripides nicht geschildert war, konnte sie in irgend einer Weise vorgeführt werden, wie sie die Phantasie des Malers erfand. Er machte sie zum Mittelpunkt, um den sich alles andre gruppierte. Alle Augen wenden sich zu Medeia und dem Altar hin. Dieser Anordnung des Stoffs mussten andre Einzelheiten zum Opfer fallen. Der Wagen, der nicht fehlen durfte, musste einen Wagenlenker haben, und da Medeia nicht bereit war ihn selbst zu lenken, so war die Personifikation der Leidenschaft der Medeia eine Figur, welche der Künstler zu wählen wohl berechtigt war. Iason wiederum, den fortzulassen unverzeihlich gewesen wäre, musste gemalt werden, wie er seine Söhne rettet oder sie doch zu retten versucht. So sehen wir, dass die drei Momente, welche beim Dichter zu unterscheiden sind, (*a*) die Ermordung, (*b*) Iasons Erscheinen, um die Knaben zu retten, (*c*) der Wagen und die Flucht der Medeia, durch den Künstler alle zusammen zu einer gewaltigen

---

[1] Man wird bemerken, dass der Verfasser nicht die Ansicht Bethes *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum* S. 142 ff. teilt, dass die *Flugmaschine* vor 425 v. Chr. im griechischen Theater nicht in Gebrauch war. Robert im *Hermes* XXXI S. 530 bis 577 hat schlagend das Unzutreffende von Bethes Argumenten erwiesen und den Gebrauch der Flugmaschine nicht nur für die *Medeia*, 431 v. Chr., sondern sogar für einen viel früheren Zeitpunkt erhärtet. Bethes Bemerkung *Demnach ist für die erste Aufführung der Medea im Jahre 431 ihr Erscheinen in der Höhe, also auch die Anwendung der Flugmaschine nicht möglich* (S. 146) gründet sich auf eine unrichtige Vorstellung von den in jener Periode der athenischen Technik zur Verfügung stehenden Hilfsmitteln.

Scene vereinigt sind. Man empfindet keinen Mangel an Einheitlichkeit in dem Gemälde und muss zugeben, dass es dem Künstler hier geglückt ist eine bedeutende Wirkung zu erzielen. Da der Pädagog in der Scene oben erscheint, benutzt der Künstler einen der immer geeigneten Doryphoroi als Begleiter der Knaben oder vielmehr als Retter eines derselben [1]. Unwesentlich ist, ob der Maler beabsichtigte den einen Knaben als wirklich ausser Gefahr darzustellen oder nicht. Nicht wenig nutzlose Worte sind bei dem Versuch vergeudet worden, zu beweisen, dass der Vasenmaler hier einer Tradition folgte, auf die sich Diodorus Siculus [2] bezieht, der erzählt, dass der eine der Knaben entkam, — *πλὴν γάρ ἑνὸς τοῦ διαφυγόντος τοὺς ἄλλους υἱοὺς ἀποσφάξαι.* Das ist nicht allein höchst unwahrscheinlich [3], sondern mehr als das, es zeugt von einem oberflächlichen Lesen des Diodoros von seiten derer, die sich des Citates bedienen. Sieht es doch aus, als ob man nicht mehr von dem Kapitel eingesehen, als zur Anführung notwendig war. Zunächst, worauf

---

[1] Es ist bereits oben bemerkt worden, S. 187, dass Medeia in den Palast ging um die Knaben zu ermorden, und dass sie allein oder nicht allein gewesen sein mögen. Jedenfalls war es nicht erlaubt dieselben in der Kunst ohne einen älteren Begleiter darzustellen. Roberts Bemerkung *Bild und Lied* S. 39 *Den Kindern, die bereits bei der Mutter angelangt sind, muss aber jetzt noch ein andrer Begleiter zugesellt werden* ist unerklärlich. Wohin waren die Kinder gegangen um zu ihrer Mutter zu kommen? War nicht grade das Gegenteil der Fall, nämlich dass die Mutter zu ihnen gegangen war?

[2] IV 54, 7.

[3] Man muss sich daran erinnern, dass Diodorus seine Excerpte wenigstens 300 Jahre nach der Entstehung unsrer Vase zusammenstellte, und dass während des ganzen Zeitraumes die Mythographen eifrig bemüht gewesen waren die Familienschicksale, welche die Tragiker des fünften Jahrhunderts unvollständig behandelt hatten, zurechtzustellen.

kann sich *τοὺς ἄλλους* oben beziehen wenn nicht auf mehr als einen, also mindestens auf zwei? Aber wo erblicken wir auf unsrer Vase oder auf irgend einem andern Monument Medeia mit drei Kindern?[1]. Es scheint also, weil der Vasenmaler die Scene zeichnete so wie er es that, wird das sehr ungeeignete Citat ins Feld geführt, um eine überflüssige Hypothese zu stützen.

Ist es nötig mit zahlreichen Gelehrten zu schliessen, dass man in Oistros auf dem Wagen eines der von Pollux als *ἔκσκευα* bezeichneten *πρόσωπα* (IV 141) zu sehen hat? Geht unser Gemälde notwendigerweise auf irgend eine Tragödie zurück, in welcher die Personifikation Oistros vor den Zuhörern als Medeias Wagenlenker erschien? Es ist bereits hervorgehoben worden, dass der Moment, den der Vasenmaler herausgriff, niemals im Theater des Euripides vor Augen geführt wurde. Was sich zutrug, bevor die Pforte geöffnet wurde, V. 1314, konnte also auf hundert verschiedene Arten gemalt werden und doch immer durch V. 1271—1316 des Dichters angeregt sein. Es ist richtig, dass Euripides *Οἶστρος* nicht erwähnt, geschweige denn als den Wagenlenker der Medeia. Und welche Veranlassung hatte er, eine Personifikation ihrer Raserei wie den Oistros einzuführen, der den Wagen lenkte, wenn doch beim ersten Anblick des Wagens (V. 1317) ihn Medeia selbst lenkt? Jeder der sich voll in die Situa-

[1] Thatsächlich wird dies berichtet, obgleich unter einem andern *φασί* eingeführt IV 54, 1, wo die drei Söhne genannt werden, *τοὺς μὲν πρεσβυτάτους δύο διδύμους Θεττάλόν τε καὶ Ἀλκιμένην, τὸν δὲ τρίτον πολὺ νεώτερον τούτων Τίσανδρον.* Beide Stellen werden also, denke ich, aus der gleichen Ueberlieferung stammen, aber unter ihrem Einfluss hat unser Vasenmaler sicher nicht gearbeitet.

tion, die der Maler auf der Vase gegeben hat, hineindenkt, kann nicht umhin zu bemerken, dass Medeias Abbild, ihre glühende und rasend barbarische Wildheit, der Geist, der sich in den V. 1236—1250 kund giebt, sich natürlich und ohne Schwierigkeit für eine Verkörperung in dem Dämon *Οἶστρος* verwerten liess. Dieser Personifikation begegnet man bei Euripides nicht, und sie hat infolgedessen viel Anstoss erregt. Sie sollte jedoch mit *Λύσσα* verglichen werden, mit welcher sie vieles gemeinsam hat. Orestes sagt zu Pylades, *μὴ θεαί* (d. h. die Erinyen) *μ' οἴστρῳ κατάσχωσ'* [1], und zwei Verse weiter, *εὐλαβοῦ λύσσης μετασχεῖν τῆς ἐμῆς*. So wurde die Verwendung des *οἴστρος* angeregt durch *λύσσα*. Der Schritt zur Personifikation einer Figur Oistros konnte sich also leicht aus einer derartigen Verbindung wie dieser ergeben, und ich meine dass beide Worte in dem erwähnten Falle dem Verhältnis von *Ursache* und *Wirkung* entsprechen.

Da Lyssa eine dem Euripides auch sonst nicht fremde Gestalt war, fassen wir noch eine andre Stelle ins Auge, in welcher die Rolle, die sie spielt, beinahe die gleiche ist wie die, welche Oistros auf dem Bilde einnimmt.

Herakles V. 880 ff. schildert der Chor Lyssa, wie sie auf einem Wagen fährt [2].

---

[1] Eur. *Orest.* V. 791.

[2] In der Medeia wird nicht gesagt, wie der Wagen gezogen wurde. Man erfährt nur aus den Denkmälern und späteren litterarischen Berichten (siehe Argum. zu der *Medeia* und schol. zu V. 1320) von den Drachen. Oder ist die Aeusserung Iasons V. 1297 f. *ἦ πτηνὸν ἆραι σῶμ' ἐς αἰθέρος βάθος, | εἰ μὴ τυράννων δώμασιν δώσειν δίκην | πέποιθ'* eine Andeutung über die befremdende Flucht der Zauberin? Wie wurde Lyssas Wagen gezogen? Warum nicht auch von Drachen?

βέβακεν ἐν δίφροισιν ἁ πολύστονος,
ἅρμασι δ' ἐνδίδωσι κέντρον ὡς ἐπὶ λώβᾳ
Νυκτὸς[1] *Γοργῶν ἑκατογκεφάλοισιν*
ὄφεων ἰαχήμασι, Λύσσα[2] *μαρμαρωπός.*

In dieser Stelle hat man mindestens dafür einen ausreichenden Beweis, dass der Vasenmaler keinen unbekannten Vorgang malte, wenn er es auch vorzog seine Figur *Οἶστρος*[3] zu nennen.

Den Schatten des Aietes[4], eine eigene Erfindung des Künstlers, hat man auf eine nacheuripideische Tragödie

---

[1] Vgl. Abb. 26, wo die Figur, welche neben den Drachen steht, mit *Οἶστρος* oder *Λύσσα* identifiziert worden ist. Dass die letztere das Kind der Nacht ist, harmoniert gut mit der nächtlichen Flucht, welche durch Selene und die Sterne auf dieser Vase angedeutet ist.

[2] Auf einer Vase des Assteas, s. unten S. 210, welche Herakles zeigt, wie er seine Söhne mordet, nennt der Maler die Personifikation der Lyssa *Mania.*

[3] Es muss hier der parischen Inschrift Erwähnung geschehen, der wir die merkwürdige Nachricht verdanken, dass es einen Verein von *Hetairai* gab, welcher unter dem Schutze der Göttin *Οἰστρώ* gegründet war; vgl. Pernice *Athen. Mitth.* 1893 S. 16 No. 2 und Maass ebend. S. 25 f. Es ist natürlich ein grosser Unterschied zwischen der Personifizierung und einem Kultusbrauch des *οἶστρος*, aber es ist der Mühe wert darauf hinzuweisen, dass Eur. *Hipp.* V. 1300 ff., denselben Begriff giebt, welchen Maass vermutet und durch ein Citat aus Paullus Silentiarius (*Anth. Plan.* V. 234) unterstützt, wo *οἰστροφόρου Παφίης* vorkommt. Artemis, welche zu Theseus von Hippolytos' Tod und seiner Ursache spricht, sagt *ἀλλ' ἐς τόδ' ἦλθον, παιδὸς ἐκδείξαι φρένα | τοῦ σοῦ δικαίαν, ὡς ὑπ' εὐκλείας θάνῃ, | καὶ σῆς γυναικὸς οἶστρον ἢ τρόπον τινὰ | γενναιότητα,* wo anzunehmen ist, dass Euripides Phaidra im Sinne gehabt habe als von *οἶστρος* besessen, nämlich *τῆς ἐχθίστης θεῶν κέντροις* (V. 1301), d. i. *τῆς Κύπριδος* (V. 1304).

[4] Vgl. Aisch. *Pers.* 681—842, wo das *εἴδωλον* des Dareios eine der Bühnenpersonen ist. Auch Eur. *Hek.*, wo der Prolog von dem *εἴδωλον* des Polydoros gesprochen wird.

zurückführen zu sollen geglaubt. Und es ist so viel Scharfsinn auf die Erklärung dieser Figur verwandt worden, dass die Gelehrsamkeit ans Pedantische streift. Es wird zum Beispiel versichert, dass irgendwo für den Vasenmaler *ausgesprochen sein musste, dass Aietes umgekommen war*, seit Medeia ihn verlassen habe[1]. Ich frage, inwieweit kümmerten sich Vasenmaler um solche Punkte der Chronologie oder der Reihenfolge der Ereignisse? Wir haben im Hinblick auf diese Künstler schon bemerkt, dass sie Charaktere einführten und wegliessen ganz nach ihrem Ermessen; und besonders ist dies sicher in Bezug auf solche Nebenfiguren, wie Aietes hier eine ist. Und dann weiter, warum ist irgend eine litterarische Quelle notwendig, um den Tod des alten Mannes zu beweisen? Es war nur der natürliche Lauf der Dinge, dem der Maler folgte, wenn er schloss, dass Aietes sich inzwischen unter den Schatten befinde. Es ist ungereimt dafür irgend einen Beleg zu fordern, dass der unglückliche König während der langen Abwesenheit der Medeia in die Welt der Geister eingegangen war. Mir scheint, es giebt zwei Gesichtspunkte, die diesen Zusatz im Gemälde genügend erklären können, und hatte der Vasenmaler einen derselben im Auge, so bedurfte es zu seiner Anregung keines nacheuripideischen Werkes oder Gemäldes, sondern einfach der Medeiatragödie.

---

[1] Dilthey *Arch. Ztg.* XXXIII 1875 S. 71, dem sich auch Vogel anschloss *Scen. Eur. Trag.* S. 151. Aber wie erklären diese Gelehrten das Erscheinen der Megara und ihrer Söhne auf den Unterweltsvasen, wo Herakles auch bei seiner letzten Arbeit dargestellt ist, wie er den Kerberos entführt? Diese letztere musste doch beendigt und Herakles auf die Oberwelt zurückgekehrt sein, bevor Megara und die Knaben als in der Unterwelt anwesend gedacht werden konnten.

Robert[1] wies auf die V. 31 ff. des Prologs hin, insofern sie vielleicht den Keim zu dieser Figur enthielten. Aber das ist nur ein kleiner Teil der vollen Anregung, und man thut gut die an mehreren Stellen wiederkehrende Erwähnung zu verfolgen, die meines Erachtens ein sehr wichtiges Moment in der Euripideischen Auffassung der Medeia bildet. Ich gebe hier die verschiedenen Stellen, in denen es sich findet.

αὐτὴ πρὸς αὐτὴν πατέρ' ἀποιμώζῃ φίλον
καὶ γαῖαν οἴκους θ', οὓς προδοῦσ' ἀφίκετο V. 31 f.
ὦ πάτερ, ὦ πόλις, ὧν ἀπενάσθην
αἰσχρῶς τὸν ἐμὸν κτείνασα κάσιν V. 166 f.
αὐτὴ δὲ πατέρα καὶ δόμους προδοῦσ' ἐμούς V. 483.
πότερα πρὸς πατρὸς δόμους,
οὓς σοὶ προδοῦσα καὶ πάτραν ἀφικόμην; V. 502 f.
ἡμάρτανον τόθ' ἡνίκ' ἐξελίμπανον
δόμους πατρῴους V. 800 f.

Diese wiederholten Anspielungen auf ihren Vater und ihre frühere Heimat scheinen mir in energischer Weise das anzugeben, was der Maler mit dem Schatten des Aietes auszudrücken suchte. Aietes erscheint hier um der über Iason hereinbrechenden Vergeltung zuzuschauen, und sein Anteil an der furchtbaren Tragödie erinnert zugleich an die geheime Gewalt der Medeia, ihr Zauberwesen und ihren Wagen. Der Künstler las zwischen den Zeilen und erfasste den Sinn des Dichters, und diesen hat er treffend wiedergegeben. Ein ähnliches Beispiel wurde in der Freiheit gesehen, die sich Botticelli nahm, indem er Beatrice in die zweite Zeichnung zum *Inferno* einfügte[2].

---

[1] *Bild und Lied* S. 40 Anm. 49.
[2] S. 183.

Zweitens veranschaulicht das εἴδωλον das barbarische Element in der Sage von Medeia und Iason und giebt dem Beschauer einen Eindruck des dem Hellenentum so entgegengesetzten Wirkens des Barbarentums. Diese Saite wird überdies beständig von Euripides angeschlagen [1]. Der Dichter bemüht sich von Anfang bis zu Ende den schärfsten Unterschied zwischen Griechenland und Kolchis, zwischen der Familie des Iason und der des Aietes aufrecht zu erhalten.

Die Einführung dieses orientalischen Königs bot zudem Gelegenheit, charakteristische Züge der apulischen Vasengemälde [2] hinzuzufügen. Die Eleganz und der Prunk des den persischen und kleinasiatischen Königen eigenen Kostüms hatten Anziehungskraft für den Künstler. Kurz, die Einführung des Schattens des Aietes war eine glückliche Erfindung, die viel dazu beitrug, die tiefere Absicht des Dichters klar zu stellen.

Die Gottheiten, welche in der Rolle von Zuschauern einen bedeutsamen Teil der Gemälde auf so vielen unteritalischen Vasen ausmachen, sind in der oberen Abteilung gruppiert. Sie brauchen nicht in irgend einer besonderen Beziehung zu den Vorgängen, die sich vor ihnen abspielen, zu stehen. Die Teilnahme der Olympier für irdische Angelegenheiten war ein Lieblingsthema der Künstler jener Zeit, und eine ausreichende Anzahl teilnehmender Gottheiten wird gewöhnlich hinzugefügt, wo

---

[1] Vgl. unter andern folgende Stellen: *Medeia* V. 133. 328. 404 ff. 475 ff. 536 ff. 551. 1330 ff.

[2] Vgl. die auch in Canosa gefundene Dareios-Vase in Neapel; abgeb. bei Baumeister *Denkmäler* I No. 449; auch das Kostüm der Richter auf den sogenannten Unterweltsvasen, abgeb. *Wiener Vorlegeblätter* Ser. E 1—3.

sich bedeutende Ereignisse zutragen. Herakles und Athena scheinen nur mässig für das, was unter ihnen vorgeht, interessiert, obschon ersterer mit dem argonautischen Zuge[1] eng verknüpft und die letztere die Anstifterin des Unternehmens war[2]. Die Dioskuren, welche gleichfalls an den Abenteuern des Zuges stark beteiligt waren, finden hier passend eine Stelle[3]. Sie achten jedoch nicht auf den tragischen Vorgang. Es genügt, wenn uns der Maler den berühmten Zug in die Erinnerung gerufen und ihn uns gleichsam als das Vorspiel zu dem in den beiden unteren Abteilungen vorgeführten Drama gezeigt hat. Das Gesamtbild von Iasons und Medeias gemeinsamem Leben zieht in unterschiedlichen Scenen an uns vorüber. Indem der Künstler die Teilnehmer an der Expedition und auch den Schatten des Aietes malte, hat er die Wirkung der zwiefachen Tragödie, welche der Dichter berühmt machte, noch erhöht.

Das ist das Gemälde auf dieser berühmten Amphora, welches ich kein Bedenken trage Euripideisch zu nennen.

Ein andres Monument, welches ebenfalls den Tod der Kreusa darstellt, ist eine Vase von Pomarico, jetzt in Neapel[4].

---

[1] Apoll. Rhod. I 122 und 341 ff.; Hyg. *fab.* 14; Diod. Sic. IV 53, 4.

[2] Apoll. Rhod. I 108 ff.; Apollod. I 9, 16; Hyg. *fab.* 14.

[3] Apoll. Rhod. I 146 ff.; Paus. I 18, 1 erzählt, dass in dem Tempel der Dioskuren in Athen, der auch als das Anakeion bekannt ist, Mikon Ereignisse aus dem Argonautenzuge malte.

[4] Abbldg. 24. Heydemann *Cat. Mus. Santangelo* No. 526. Abgeb. bei Raoul-Rochette *Choix de Peintures* p. 263. Besprochen von Jahn *Arch. Ztg.* 1867 S. 59, darauf Bezug genommen von Vogel *Scen. Eur. Trag.* S. 151.

Kreusa ist von einem θρόνος gesunken, der die Mitte der Scene einnimmt, und in halb sitzender Stellung auf dem Boden, bemüht sie sich ihren Kopfputz zu entfernen. Vor ihr steht das offene Kästchen, in welchem die Geschenke gebracht waren. An der Wand hängt ein Spiegel. Sie ist mit dem ionischen Chiton und Mantel bekleidet, trägt Ohrringe und eine Armspange. Sie blickt starr auf Kreon, der auf sie zueilt und die rechte Hand nach ihr ausstreckt. Er hält das Scepter in der linken Hand, ist bärtig

Abb. 24.

und kahlköpfig, und trägt einen Chiton, der bis auf die Hüfte herabgeglitten ist. Auf der linken Seite stürzt eine weibliche Gestalt, *en face*, hinweg, und indem sie auf Kreusa hinsieht, macht sie Handbewegungen wie Jemand, der von Schrecken ergriffen ist. Sie ist wie Kreusa gekleidet, wenn man von den Ohrringen und dem Halsbande absieht. Jahn nannte sie eine Gespielin der Kreusa, in der Erwägung, dass, wenn sie die Merope der Münchner Vase wäre, sie ihrer Tochter zu Hilfe eilen

und sie nicht verlassen würde. Ich ziehe vor in dieser Figur eine der Dienerinnen zu sehen, die in V. 1177 ff. das Geschehene melden. Es ist richtig, dass die Erscheinung der Figur eher auf eine wichtigere Persönlichkeit, als eine Dienerin deutet. Die letzteren werden gewöhnlich nicht mit Schmuck und in schönem Kostüm dargestellt, und doch ist die Dienerin auf der Münchener Vase, welche sich bemüht den Pädagogen abzulenken, ganz so reich gekleidet. In dem vorliegenden Fall ist jedoch die Zeichnung wenig sorgfältig, und die Ausführung hat einen untergeordneten Kunstwert. Ich glaube daher, dass der Künstler sich entweder auf das Schickliche nicht verstand oder sich doch keine Mühe gab es deutlich werden zu lassen, dass diese Figur eine Dienerin oder Begleiterin war. Wenn er doch einmal solch einen jammervollen König, wie den in einer lächerlichen Weise einherhinkenden Kreon gezeichnet hat, könnte er ebensogut in das andere Extrem verfallen sein, eine Untergebene in der Tracht einer vornehmen Frau zu malen. Die Scene beruht auf der Botenrede, V. 1176 ff.

Der Pädagog auf der rechten Seite, der mit den beiden Knaben, die in Mäntel gehüllt sind, hinwegeilt, ist eine Reminiscenz der Stelle V. 1157 ff., wo sich ihr Vater Iason mit ihnen entfernt:

καὶ πρὶν ἐκ δόμων
μακρὰν ἀπεῖναι πατέρα καὶ παῖδας σέθεν.

Die geflügelte Erinys, die im oberen Eck rechter Hand sitzt und die Scene beobachtet, kann man sich passend als Zuschauerin denken. Die Anregung zu ihr mag in den Worten gefunden werden

ἐξεὶ' οἴκων φονίαν
τάλαιναν τ' Ἐρινὺν ὑπ' ἀλαστόρων. V. 1259 f.

Abb. 25.

Die Ermordung der Knaben innerhalb des Palastes ist auf einer Nolanischen Amphora, im *Cabinet des Médailles* zu Paris[1], gemalt. Medeia, in griechischem Gewand und phrygischer Mütze, hat den einen Knaben getötet, der über dem Altar liegt und mit den Füssen und Händen den Boden berührt. Sie steht, *en face*, mit dem andern Knaben, den sie fest am Haar ergriffen hat. Dieselbe Hand hält auch das Schwert. In der linken, welche sie hinter dem Altar ausgestreckt hat, befindet sich die Scheide. Der Künstler

[1] Abb. 25; publ. von Raoul-Rochette *Choix de Peintures* p. 277. Beschrieben von Jahn *Arch. Ztg.* 1867 S. 60; vgl. Vogel a. a. O. S. 79.

hatte ohne Zweifel die Worte im Sinn, welche der Chor vernahm, V. 1271. 1276:

οἴμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας;
ναί, πρὸς θεῶν ἀρήξαι· ἐν δέοντι γάρ.

In dem oberen Eck rechts erscheint der Pädagog, der in der linken Hand das Lekythion hält. Die rechte hat er an den Kopf gelegt. Ein Kranz und zwei Binden deuten auf das Heiligtum.

Eine andre Vase aus Canosa, in Neapel[2], giebt zwar eine freie Behandlung von Medeias Flucht, ist aber doch ein wichtiges Zeugnis für den Wagen und sein thatsächliches Erscheinen bei der Aufführung der Tragödie. In dieser Einzelheit ist das Bild Euripideisch.

Medeia in schneller Flucht auf ihrem Drachenwagen hält die Zügel in der linken Hand und den Zipfel ihres Mantels in der rechten. Ihr Gewand ist das für Wagenlenker übliche. Auf dem Boden bei den Rädern liegt der eine Knabe tot. Die Leiche des andern, sagt man, sei auf dem Original sichtbar, innerhalb des Wagens, wie auf den Sarkophagen. Das Schwert liegt auch am Boden. Sie wird von drei Jünglingen verfolgt, von einem zu Pferde, Iason (?), und von zweien zu Fuss. Sie tragen sämtlich Speere, und jeder ist mit einer Chlamys bekleidet. Der mittlere trägt auch einen Pilos und ist mit einem Schilde bewehrt. Vor dem Wagen sieht man Lyssa (?), mit einem Schwert in der rechten Hand und einem Stock oder *κέντρον* (?) in der linken. Sie trägt ein Artemiskostüm mit einem Mantel. Selene, wie herkömmlich auf ihrem Rosse, galoppiert voran, um den Weg zu zeigen.

[2] Abb. 26. Heydemann No. 3221 A. Vgl. Jahn *Arch. Ztg.* 1867 S. 62 und Taf. 224, 1.

Das Gemälde ist schlecht erhalten, aber der Hauptteil ist hinreichend klar. Der Künstler folgte der traditionellen Version von Medeias Flucht.

§ 10. Phoinissai.

Die *Phoinissai* in Gemeinschaft mit den *Septem* des Aischylos handeln von der bekannten Geschichte des Angriffs des Polyneikes und seiner Bundesgenossen gegen Theben. Die Ereignisse, welche mit diesem Kampf in Beziehung stehen, können sämtlich durch die griechische und römische Litteratur und Kunst hindurch verfolgt werden [1]. Wir haben es hier mit einem Reliefgefäss zu thun, welches Euripides' Version des Kampfes illustriert. Es besitzt wie die andern in dem vorliegenden Buch besprochenen »megarischen Schalen« einen für das Studium unseres Dichters so hervorragenden Wert, dass es in in Bezug auf die Hilfe, die es uns für die Untersuchung

[1] Der Thebische Sagenkreis wurde in der *Θηβαΐς* und der *Οἰδιπόδεια* behandelt, Epen, aus welchen die Tragiker wahrscheinlich ihr Material schöpften. Was diesen Stoff im fünften Jahrhundert v. Chr. angeht siehe Benndorf *Heroon von Gjölbaschi* S. 187 ff. und Taf. 24 A 1—A 5. Der Untergang des Kapaneus bei dem Versuche, die Mauern zu stürmen, wurde oft dargestellt. Vgl. *Wiener Vorlegeblätter* 1889 Taf. II No. 13, 14, 16, 17. Eine andre beliebte Geschichte war der Tod des Amphiaraos. Vgl. *Wiener Vorlegeblätter* 1889 Taf. II 8, 15. Es giebt viele interessante Denkmäler, welche die Beratschlagung der Führer vor dem Ansturm darstellen. Vgl. besonders die berühmte etruskische Gemme mit Inschriften, welche die Namen Polyneikes, Amphiaraos, Adrastos, Tydeus und Parthenopaios geben; abgeb. *Wiener Vorlegeblätter* 1889 Taf. II 5; Baumeister *Denkmäler* III No. 1839, No. 369 im *Bilderheft*. Siehe Furtwängler *Die ant. Gemmen* II S. 77. Ein Etruskischer Spiegel bei Gerhard *Etruskische Spiegel* II Taf. 178 giebt Adrastos, Amphiaraos und Tydeus.

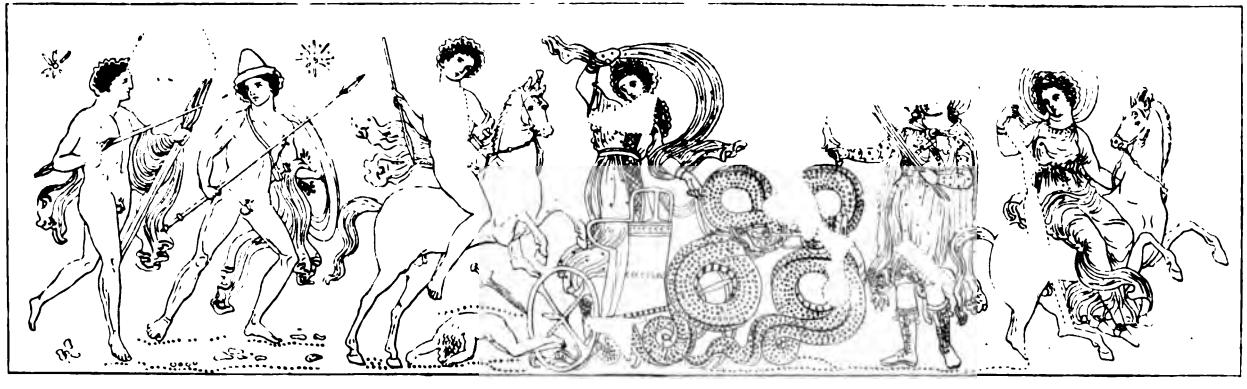

Abb. 26.

der Beeinflussung der Kunst durch das Drama gewährt, neben jedes Vasenbild gestellt werden kann.

Die Schale, welche in Abb. 27 wiedergegeben ist, ist aus rothem, unglasiertem Thon und soll in Theben gefunden worden sein[1]. Folgende Figuren können unterschieden werden. Auf der linken Seite nähert sich Teiresias, *ΤΗΡΕΣΙΑΣ*, der einen Zweig trägt und von seiner Tochter Manto, *ΜΑΝΤΩ*, geführt wird, dem Kreon, *ΚΡΕΩΝ*, welcher vor dem bejahrten Seher kniet. Sie sind beide bärtig, und der letztere trägt einen langen Chiton. Zunächst folgen Polyneikes, *ΠΟΛΥΝΕΙΚΗΣ*, und Eteokles, *ΕΤΕΟΚΛΗΣ*, in voller Waffenrüstung, die in ihrem verhängnisvollen Kampf begriffen sind. Thebe, *ΘΗΒΗ*, ein Scepter in der Hand haltend, sitzt auf einem Felsen und beobachtet die Kampfscene. Der Bote, *ΑΓΓΕΛΟΣ*, der einen kurzen Chiton und eine Chlamys trägt, steht bei Iokaste, *ΙΟΚΑΣΤΗ*, vor dem Palaste, aus welchem Antigone, *ΑΝΤΙΓΟΝΗ*, gekommen ist. Die letztere erhebt in Bestürzung ihre Hand. Die Frauen tragen beide langen Chiton. Zuletzt, auf der rechten Seite, erscheint Antigone vor Kreon in bittender Haltung, beide auch hier durch Beischriften bezeichnet.

Um genau erfahren zu können, wie der Streit beizulegen sei, hatte Kreon zu Teiresias geschickt. Letzterer erscheint V. 834 —

ἡγοῦ πάροιθε, θύγατερ· ὡς τυφλῷ ποδὶ
ὀφθαλμὸς εἶ σύ, ναυτίλοισιν ἄστρον ὥς·

und so sieht man ihn hier vor Kreon. Die Tochter hat den Seher auf seinen Wunsch hergeführt und steht jetzt hinter

[1] Brit. Mus., Vasen cat. vol. IV G 104. Abgeb. ebend. Taf. 16. Vgl. *Class. Review* 1894 p. 325.

Abb. 27.

ihm, während er selbst das furchtbare Unglück enthüllt, das Kreon treffen muss, bevor die thebanischen Waffen Erfolg haben können. Kreons Sohn Menoikeus, der bei Euripides anwesend ist, ist aus der Gruppe weggelassen. Der Bote erscheint bald und ruft nach Iokaste.

ἔξελθ', ἄκουσον, Οἰδίπου κλεινὴ δάμαρ. V. 1070.

Sie vernimmt das Rufen, kommt aus dem Palast, und lässt sich alles über den bisherigen Kampf berichten, und wie die verschiedenen Helden auf jeder Seite bewaffnet waren. Auf ihre spezielle Nachfrage betreffs ihrer beiden Söhne erzählt der Bote im Detail (V. 1217 ff.)

ἤδη δ' ἔκρυπτον σῶμα παγχάλκοις ὅπλοις
δισσοὶ γέροντος Οἰδίπου νεανίαι. V. 1242 f.
στήτην δὲ λαμπρὼ χρῶμά τ' οὐκ ἠλλαξάτην
μαργῶντ' ἐπ' ἀλλήλοισιν ἰέναι δόρυ. V. 1246 f.

Aber das ist vor dem Zweikampf. Sie warteten auf den Ausspruch der Priester, welche die Eingeweide der Opfertiere untersuchten. Der zweite Bote giebt den Bericht von dem eigentlichen Zweikampf, und dieser ist es, den der Künstler aufgegriffen hat [1].

---

[1] Der Brudermord, so gewöhnlich auf den Etruskischen Urnen, ist selten auf griechischen Denkmälern. (1) Die Gruppe fand sich auf der Kypseloslade (Paus. V 19, 6). (2) Pythagoras stellte die Brüder in Marmor dar (siehe Overbeck *Schriftquellen* No. 50 S. 501). (3) Eine Gruppe auf dem Heroon von Gjölbaschi, vgl. Benndorf a. a. O. Taf. 24 A 3. Es giebt dreissig Urnen, welche die Scene darstellen; siehe Körte *I rilievi delle urne etrusche* II Taf. 8—20, und 36, dazu den *Supplement* ebendas. p. 261 ff. Vgl. ferner Overbecks *Bildwerke* Taf. 5 und 6. Ein etruskischer Spiegel, welcher eine Komposition aufweist, die der auf dem Innenbild der Penthesileiavase in bemerkenswerter Weise gleicht (München,

ἦξαν δρόμημα δεινὸν ἀλλήλοις ἔπι·
κάπροι δ' ὅπως θήγοντες ἀγρίαν γένυν
ξυνῆψαν, ἀφρῷ διάβροχοι γενειάδας·
ἧσσον δὲ λόγχαις· ἀλλ' ὑφίζανον κύκλοις,
ὅπως σίδηρος ἐξολισθάνοι μάτην. V. 1379 ff.

Das ist der Moment, welchen das Relief darstellt. Ihre Speere haben geklirrt, und Jeder ist noch sicher hinter dem schützenden Umkreis seines Schildes.

Iokaste, welche durch die von dem Boten geschilderte verhängnissvolle Situation lebhaft beängstigt ist, beschliesst Antigone zu rufen und mit ihr auf das Schlachtfeld zu eilen, um die Brüder auszusöhnen, —

ὦ τέκνον, ἔξελθ', Ἀντιγόνη, δόμων πάρος. V. 1264.

Sie ruft, und Antigone erscheint sogleich und fragt —

τίν', ὦ τεκοῦσα μῆτερ, ἔκπληξιν νέαν
φίλοις ἀντεῖς τῶνδε δωμάτων πάρος;
V. 1270 f.

Diese Situation ist auf der Vase dramatisch wiedergegeben. Die Thüren des Palastes sind noch offen, und Antigone steht in Bestürzung vor ihrer Mutter.

Kaum hat Kreon den Ausgang des Kampfes vernommen, als er ein Gebot erlässt, welches den blinden Oidipus aus dem Lande weist. Die treue Tochter kommt um sich für ihren Vater ins Mittel zu legen, eine Scene, die in den V. 1539—1682 geschildert wird. Der Künstler hat diese Situation aufgegriffen, nur hat er Oidipus fortgelassen. Antigone kniet vor dem neuen

---

No. 370, abgeb. Overbeck *Bildwerke* Taf. 17, 3) und von einem Modell aus dem fünften Jahrhundert stammen muss, ist vielleicht die älteste der erhaltenen Darstellungen. Siehe Gerhard *Etruskische Spiegel* V Taf. 95.

König, der mit gekreuzten Armen den Bitten gelassen zuhört.

ἀτὰρ σ' ἐρωτῶ τὸν νεωστὶ κοίραινον·
τί θεσμοποιεῖς ἐπὶ ταλαιπώρῳ νεκρῷ; V. 1644 f.

Dies ist der Moment, welchen die letzte Gruppe darstellt.

Die personificierte Thebe, die das mittlere Feld einnimmt und sozusagen über den Geschicken der Hauptstadt waltet, erweitert die Komposition des Dichters und erhöht den Reiz des Bildes nicht wenig.

Abb. 28.

Es existiert, merkwürdig genug, ein kleines Fragment von einem andern Gefäss, welches dem eben besprochenen sehr ähnlich gewesen sein muss. Es ist in Abb. 28 wiedergegeben und schliesst sich gut an die letzte Scene in Abb. 27 an, weil es die Lücke ausfüllt[1], die durch das Weglassen des Oidipus bemerkbar wurde. Wir sehen die gebeugte und greise Gestalt des früheren Königs, in langem Chiton, wie er sich seinen Weg

[1] Brit. Mus. Cat. IV G 105_1; abgeb. *Wiener Vorlegebl.* 1889 Taf. 9, 13; Robert *Homerische Becher* S. 59; zuerst richtig interpretiert von Murray *Class. Rev.* 1888 p. 328.

tastet oder von irgend Jemandem geführt wird. Die Inschrift giebt volle Klarheit. *Οἰδίπ]ους κελεύει ἴ[γειν πρὸς τὸ π]τῶμα τῆς αὐτοῦ μητρ[ός τε καὶ] γυναικὸς καὶ τῶν υἱῶ[ν.* Das Schicksal des unglücklichen Herrschers ist besiegelt, und er tritt mit Antigone seine dauernde Verbannung an. Aber er will zu Iokaste geführt werden, damit er sie noch einmal umarmen könne, obgleich sie jetzt schon eine Leiche ist

προσάγαγέ νύν με, μητρὸς ὡς ψαύσω σέθεν. V. 1693.

In diesem Moment fasste der Künstler seine Figur auf, und damit man ihre Bedeutung nicht missverstehen könne, gab er in der Beischrift an, wer die Person sei und welche Situation er meine. Hier also, auf dieser kleinen Scherbe kann man die Wirkung des furchtbaren Fluches wahrnehmen, welcher das Haus des Labdakos vernichtete und den beklagenswerten Oidipus forttrieb, zu wandern *dark amid the blaze of noon.*

§ 11. Supplement.

Es erübrigt noch eine Anzahl von Vasenbildern, welche auf verschiedene von Euripides' erhaltenen Dramen zurückgeführt wurden. Bemerkt sei, dass ich mich von ihrem Euripideischen Charakter nicht zu überzeugen vermochte und sie daher in die Zahl der mitgeteilten Bilder nicht aufgenommen habe. Das nachstehende Verzeichnis giebt die wichtigsten Vasen dieser Klasse. Eine Erörterung ist ihnen nicht beigegeben, insofern sie mir Schwierigkeiten zu bieten scheinen, die ihre Beziehungen auf erhaltene Tragödien ausschliessen.

Alkestis.

1. Etruskische Amphora, No. 728 im *Cabinet des Médailles*, Paris. Publ. als Titelbild zu Dennis *The cities and cemeteries of Etruria* Bd. II = *Arch. Ztg.* 1863 Taf. 180, 3.

Andromache.

1. Amphora, Brit. Mus. Cat. III E 155. Abgeb. Raoul-Rochette *Mon. inéd.* Taf. 40, 2; vgl. Vogel *Scen. Eur. Trag.* 141 f. und *Arch. Ztg.* 1880 S. 189.

Elektra.

1 Schlanke Amphora campanischer Fabrik, Berlin. Abgeb. *Arch. Anz.* 1890 S. 90 No. 7; vgl. a. a. O. Die gegebene Interpretation erklärt das Bild als Orestes, wie er den Aigisthos tötet. Das geschieht jedoch nicht in einem Tempel oder im Freien, wie hier, sondern in dem Palast, wo Aigisthos, Orestes und Pylades damit beschäftigt waren, das Stieropfer zu bringen. Der Eintritt in den Palast wird V. 790 erzählt.

Herakles.

1. Die Assteasvase in Madrid. Abgeb. *Wiener Vorlegeblätter* Ser. B Taf. 1 = *Mon. d. Inst.* VIII 10; vgl. H. Hirzel *Annali d. Inst.* 1864 p. 323 ff., Körte *Ueber Personifikationen psychologischer Affekte* S. 18 f. und Vogel a. a. O. S. 143.

Hippolytos.

1. Amphora. Attisches Fabrikat, ca. 420 v. Chr. Berlin. Siehe *Arch. Anz.* 1890 S. 88 f.
2. Lekythos von Paestum, jetzt in Neapel, No. 2900. Abgeb. Reinach-Millingen *Peintures* 41 = *Élite Céram.* IV 87.

Jon.

1. Nolaner Vase in Cassel. Abgeb. *Arch. Ztg.* 1852 Taf. 37; vgl. Vogel a. a. O. S. 145; Furtwängler *Sammlung Sabouroff* I *Vasen*, Einleitung S. 14 Anm. 12.
2. Bild auf einem Krater des vierten Jahrh. Abgeb. *Élite Céram.* II 76 a; vgl. Furtwängler a. a. O. S. 14.
3. Ein Oxybaphon im Louvre. Abgeb. *Élite Céram.* II 88 a = Reinach-

Millin. a. a. O. I 46 = Müller-Wieseler *Denkmäler d. a. Kunst* II. 142; vgl. Furtwängler a. a. O.

Iphigeneia in Aulis.

1. Lucanischer Krater, Brit. Mus. Cat. IV F 159. Abgeb. Overbeck *Bildwerke* Taf. 14, 9 = *Wiener Vorlegeblätter* Ser. V Taf. 9, 3 = Inghirami *Vasi fitt.* III Taf. 251; vgl. Vogel a. a. O. S. 116.

Die verlorenen Dramen des Euripides.

Die folgende Liste umfasst die meisten der Bilder, die auf die verlorenen Tragödien bezogen worden sind. Wo der Euripideische Charakter der Darstellungen zweifelhaft schien, habe ich es vorgezogen ihre Erwähnung gänzlich zu unterlassen.

Aiolos.

1. Hydria von Canosa, in Bari. Nur der Schulterstreifen ist abgeb. *Arch. Ztg.* 1883 Taf. 7, 1; vgl. S. 51 ff. und Furtwängler *Meisterwerke* S. 149. Der letztere glaubt, dass das Bild noch ins fünfte Jahrhundert v. Chr. gehört. Siehe auch Vogel a. a. O. S. 28 ff.

Alkmene.

1. Glockenförmiger Krater, mit Python bezeichnet, jetzt im Brit. Mus. Cat. IV F 149. Abgeb. *J. H. S.* 1890 Taf. 6; vgl. ebend. p. 225 ff.
2. Amphora aus Capua. Brit. Mus. Cat. IV F 193. Abgeb. *Annali d. Inst.* 1872 Taf. A.; vgl. ebend. R. Engelmann p. 1 ff. Auf beiden Bildern sitzt Alkmene auf einem Altar und ruft Zeus gegen Amphitryon an; vgl. Vogel a. a. O. S. 34.

Andromeda.

1. Krater aus Capua. Berlin No. 3237; vgl. *Arch. Anz.* 1893 S. 91 f. No. 50. Abgeb. und besprochen von Bethe *Jahrbuch* 1896 S. 292 ff. und Taf. 2; vgl. Bethes *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum* S. 320, 330, und oben S. 42.
2. Amphora von Canosa. Neapel, No. 3225. Abgeb. bei Minervini *Memorie accademiche* Taf. 1—3; vgl. Vogel S. 39.

3. Amphora in Neapel, No. 708, *Museo S. Angelo.* Abgeb. *Mon. d. Inst.* IX 38; vgl. *Annali d. Inst.* 1872 p. 108 ff. und Vogel a. a. O. S. 41.
4. Hydria von Anzi di Basilicata. Brit. Mus. Cat. IV F 185; vgl. Vogel S. 42 C.

Antigone.

1. Ruveser Amphora. Coll. Jatta No. 423. Abgeb. *Arch. Ztg.* 1871 Taf. 40, 2, und bei Heydemann *Ueber eine nacheuripideische Antigone* Berl. 1868 Taf. 1 und *Mon. d. Inst.* X Taf. 26 und 27. Polychrome Ansicht der ganzen Vase auf Taf. 26 = Rayet et Collignon *Histoire de la Céramique Grecque* Taf. 12 p. 300.
2. Apulische Amphora. Berlin, No. 3240. Abgeb. bei Gerhard *Apulische Vasenbilder* XI = *Arch. Ztg.* 1871 Taf. 40, 1. Vgl. Heydemann a. a. O. und Klügmann *Annali d. Inst.* 1876 p. 173 ff. und Vogel a. a. O. S. 50 ff.
3. Fragment einer Apulischen Amphora in Karlsruhe; Winnefeld *Beschreibung der Vasensammlung* S. 62 f. Abgeb. *Arch. Ztg.* 1884 Taf. 19 b = *Wiener Vorlegeblätter* Ser. E 6, 3; vgl. Winkler *Aus der Anomia* S. 149 ff. Siehe des Verfassers Studie über die *Antigone* in dem *Am. Journ. Arch.* 1899 p. 183 ff.

Antiope.

1. Apulischer Krater in der Nähe von Syrakus gefunden. Berlin, No. 3296. Abgeb. *Arch. Ztg.* 1878 Taf. 7 u. 8; vgl. Dilthey ebendas. S. 43 ff. und Robert *Bild und Lied* S. 36; Vogel S. 60 f.

Bellerophon.

1. Amphora von Ruvo. Abgeb. *Mon. d. Inst.* IV 21 = *Wiener Vorlegeblätter* Ser. VIII Taf. 8, 1; vgl. *Annali d. Inst.* 1845 p. 227.

Chrysippos.

1. Amphora von Ruvo. Neapel, No. 1769. Abgeb. Overbeck *Bildwerke* I 2.
2. Apulische Amphora. Berlin No. 3239. Abgeb. Overbeck a. a. O. I 1.
3. Eine Verkürzung des Vorhergehenden. Abgeb. *Wiener Vorlegeblätter* Ser. VI Taf. 11, 2 = Roschers *Lexikon* I S. 903; vgl. Vogel S. 137 f.

Hypsipyle.

1. Amphora des Lasimos im Louvre. Abgeb. Reinach-Millin *Peintures* II 37 = Overbeck a. a. O. Taf. 28, 1; vgl. Vogel S. 98 f.
2. Amphora aus Ruvo. Neapel No. 3255. Abgeb. Overbeck *Bildwerke* Taf. 4, 3 = Baumeister *Denkmäler* I S. 114; vgl. Vogel S. 99 f.
3. Amphora aus Ruvo. St. Petersburg No. 523. Abgeb. Overbeck a. a. O. Taf. 4, 2; vgl. Vogel a. a. O.

Meleagros.

1. Apulische Amphora. Neapel, *Mus. S. Angelo* No. II A. Abgeb. *Arch. Ztg.* 1867 Taf. 220.

Stheneboia.

1. Krater in Neapel, No. 1891. Abgeb. *Annali d. Inst.* 1874 Taf. A.
2. Krater in St. Petersburg, No. 427. Abgeb. Inghirami *Vasi fitt.* I Taf. 1—3; vgl. Engelmann *Annali* 1874 S. 35 f. und Vogel a. a. O. S. 85 f.

Telephos.

1. Hydria in Neapel. Heydemann *Raccolta Cumana* No. 141. Abgeb. *Arch. Ztg.* 1857 Taf. 106.
2. Tischbein *Vases d'Hamilton* II 6; vgl. Jahn *Telephos und Troilos* S. 44 und Vogel a. a. O. S. 89 ff.

Register.

S. 72 und sonst ein paar Mal lies Erinyen statt Erinnyen.