



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Euripideische Gestalten auf süditalischen Vasen
und ihr Weiterleben in der römischen Wandmalerei
und auf römischen Sarkophagen“

Verfasserin

Mag. Maria Oettl

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 314

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: 314 Klassische Archäologie

Betreuerin / Betreuer: Univ. Doz. (Wien), Univ. Prof. (Athen) Dr. Savas Gogos

Dem Menschen, der mich in ein neues Leben führte, zugeeignet.

Vorwort

Es waren wohl die zahlreichen Reisen und die vielfältigen Begegnungen mit alten Kulturen, die meinen Entschluss, nach meiner Berufstätigkeit Archäologie zu studieren ausschlaggebend beeinflussten. Heute kann ich sagen, es war ein faszinierender Weg, der nun mit der Dissertation einen Abschnitt, aber bei weitem nicht ein Ende findet.

Vor allem war es Herr Prof. Borchhardt, dessen Vorlesungen und Seminare mir die Vielfalt der Archäologie wies und der damit die Basis meiner Begeisterung für diesen Wissenschaftszweig schuf. Ebenso war es Herr Prof. Brein, der mich in die weite, faszinierende Welt der antiken griechischen Vasen führte. In diese Thematik tiefer einzudringen und ihre immer aktuelle Entwicklung bis heute zu verfolgen, dafür legte er mit seinen Vorlesungen, die mehr als Wissensvermittlung waren, die Voraussetzungen. Das Andenken an seine Persönlichkeit wird mir wohl unvergesslich bleiben, und meine Dankbarkeit gilt ihm noch posthum.

Herr Prof. Weber und Herr Prof. Siewert brachten mir die historische Welt der Griechen und Römer näher und eröffneten mir somit einen neuen Aspekt des antiken Universums.

Und dann entdeckte ich die Faszination des griechischen Theaters. Die Vorlesungen des Herrn Prof. Gogos wurden für mich immer wieder die Höhepunkte der Semesterwochen. Da hinderte mich kein fast allzugroßer Studentenandrang; ich musste sie einfach hören. Das Lob auf eine Semesterarbeit über die Architektur des griechischen Theaters gab mir die positive Motivation für die Vorstufe meiner Dissertation, die Diplomarbeit über „Attische Vasen und Aischylos“. So ist diese Dissertation nur eine folgerichtige Weiterentwicklung meines „archäologischen“ Weges. Leider sah ich mich im Laufe meiner Arbeit gezwungen, einen Betreuerwechsel vorzunehmen. Auf Anraten von Frau Prof. Pillinger wandte ich mich an Frau Doz. Muss, die sich dankbarerweise bereit erklärte, mich und meine schon fortgeschrittene Arbeit als Korreferentin zu übernehmen und Herrn Prof. Gogos als Betreuer empfahl. Herr Prof. Gogos begleitete mich und mein Werk nun weiter und ihm gebührt mein größter Dank für seine Zuwendung, die er mir und meiner Dissertation schenkte. In fachlichen Gesprächen half er mir bei wissenschaftlichen Problemen, und ich konnte so Einblicke in sein enormes Wissen gewinnen. Dieser für mich so wertvolle Gedankenaustausch eröffnete mir jedes Mal neue Einblicke und Aspekte der Materie über das griechische Theater, neue Motivationen

halfen mir weiter, mich mit neuen Themenpunkte auseinander zu setzen und neue Ideen weiter zu entwickeln. Vor allem aber bin ich ihm dankbar, da er mir Geduld und persönliches Verständnis entgegenbrachte, wenn längere Krankheiten und Spitalsaufenthalte eine Weiterarbeit immer wieder verzögerten.

Trotz all dieser Unterstützung, die ich von verschiedenster Seite erfuhr, waren es doch die Zuwendung und das Interesse, das mein Mann mir und meiner Arbeit entgegenbrachte, das Primäre, das mir half, den einmal eingeschlagenen Weg an seinem Ziel ankommen zu lassen. Es waren nicht nur seine Kenntnisse im Computerbereich, mit denen er mir hilfreich zur Seite stand; es war seine Geduld und sein Glaube an mich, die mir halfen, durch die Jahre des Studiums mit Freude zu gehen. Ihm und Herrn Prof. Musalek sei diese Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Erschließung grundlegender Punkte.....	5
2.1	Euripides, sein Leben, seine Dramen und seine Gestalten	5
2.2	Südditalische rotfigurige Keramik.....	13
2.2.1	Chronologie der Vasen.....	15
2.2.2	Formen der südditalischen Vasen	17
2.2.3	Gruppen der südditalischen Vasen.....	18
2.2.4	Darstellungsweise von Szenen	22
2.2.5	Thematik der Szenen	22
2.3	Forschungsgeschichte	25
2.4	Merkmale für eine Annäherung von Vasenbild und Theaterspiel.....	29
2.4.1	Altar.....	30
2.4.2	Grabbau als Bühnenrequisit	35
2.4.3	Anonyme Figuren.....	36
2.4.4	Kostüme	37
3	Hermeneutik der einzelnen euripi-deischen Gestalten.....	41
3.1	Alkestis - ΑΛΚΗΣΤΙΣ.....	41
3.1.1	Inhalt und Datierung.....	41
3.1.2	Vasen.....	41
3.2	Medeia - ΜΗΔΕΙΑ	43
3.2.1	Inhalt und Datierung.....	43
3.2.2	Vasen.....	46
3.2.3	Wandgemälde.....	71
3.2.4	Sarkophage	77
3.3	Der bekränzte Hippolytos - 'ΙΠΠΟΛΥΤΟΣ ΣΤΕΦΑΝΗΦΟΡΟΣ.....	82
3.3.1	Inhalt und Datierung.....	82
3.3.2	Vasen.....	83
3.3.3	Sarkophage	87
3.4	Andromache - ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ.....	100
3.4.1	Inhalt und Datierung.....	101
3.4.2	Vasen.....	103
3.5	Hekabe - 'ΕΚΑΒΗ	113
3.5.1	Inhalt und Datierung.....	113
3.5.2	Vasen.....	113
3.6	Iphigeneia im Taurerland - 'ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ Ἡ ἘΝ ΤΑΥΡΟΙΣ	114
3.6.1	Inhalt und Datierung.....	116
3.6.2	Vasen.....	121

3.6.3	Wandgemälde	150
3.6.4	Sarkophage	165
3.7	Ion - ΙΩΝ	182
3.7.1	Inhalt und Datierung.....	183
3.7.2	Vasen	186
3.8	Andromeda - ΑΝΔΡΟΜΕΔΑ	195
3.8.1	Inhalt und Datierung.....	195
3.8.2	Vasen	198
3.8.3	Wandgemälde	235
3.9	Antiope – ΑΝΤΙΟΠΗ	247
3.9.1	Inhalt und Datierung.....	247
3.9.2	Vasen	247
3.10	Alkmene - ΑΛΚΜΗΝΗ.....	252
3.10.1	Inhalt und Datierung.....	252
3.10.2	Vasen	253
3.11	Stheneboia - ΣΘΕΝΕΒΟΙΑ.....	257
3.11.1	Inhalt und Datierung.....	257
3.11.2	Vasen	258
3.12	Bakchen – ΒΑΚΧΑΙ.....	263
3.12.1	Inhalt und Datierung.....	263
3.12.2	Vasen	264
3.13	Iphigeneia in Aulis - ΊΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΑΥΛΙΣ	266
3.13.1	Inhalt und Datierung.....	266
3.13.2	Vasen	267
4	Zusammenfassung.....	269
	Kurzfassung.....	274
	Summary	276
	Abkürzungen	278
	Literaturverzeichnis.....	279
	Verzeichnis der Abbildungen.....	293
	Lebenslauf	303

1 Einleitung

Diese Arbeit will in die komplexe Welt der Interaktion zwischen Kunst und Leben – Leben erwachsen aus der Literatur - eindringen; ich werde versuchen, das vielfältige Spektrum des fruchtbaren Zusammenwirkens von bildnerischer Kunst und Theater, Spiegelbild der elementaren Fragen des Menschen, zu durchleuchten. Die vorrangige Zielsetzung konzentriert sich auf die Konfrontation zwischen süditalischer Vasenmalerei und den Dramen des Euripides.

Das 4. vorchristliche Jahrhundert brachte eine Hochblüte der Aufführungen der euripideischen Dramen in den Theatern der griechischen Kolonisten in Süditalien und Sizilien. Zeitlich parallel dazu entwickelte sich eine eigenständige, von Attika unabhängige Keramikproduktion. Töpfer und Vasenmaler hatten es gewagt, sich von der Tradition des Mutterlandes zu lösen. So entsprang aus der Welt der neuen Gesellschaft, aus den neuen Zeitbedingungen eine neue Keramikkultur. War es das Menschenbild, das Euripides aus dem Mythos heraushob und dem er damit eine neue aktuelle Dimension schuf, oder war es die Bildhaftigkeit der Szenen oder die Bildhaftigkeit seiner Sprache, die die Menschen besonders ansprach und in Folge die Vasenmaler zu ihren Werken bewog? Diese Frage wird restlos wohl kaum zu beantworten sein. Tatsache ist, dass ab Beginn des 4. Jahrhunderts eine Erweiterung des thematischen Spektrums und ein bis dahin nicht bekannter Reichtum der narrativen Ikonographie der Vasenbilder entstand, als Widerhall des Lebens dieser neuen Gesellschaft, die geprägt war von der Begeisterung für das Theater des Euripides.

Euripides lebte in einer Zeit großer Gegensätze, sei es auf geistiger Ebene, sei es in politischer und gesellschaftlicher Hinsicht. Es war eine Zeit des spannungsvollen Nebeneinanders verschiedenster Kräfte und Strömungen. Neben Tradition erwachte neues Denken; die alte Götterwelt zerbrach, neue Götter, etwa die der Sophistik entstanden. Athen erblühte im „Goldenen Zeitalter“ des 5. Jh., kurz darauf jedoch verheerte ein Bruderkrieg Griechenland. Eine Zeit voller Fragen ohne Antworten! All dies fließt ein in das Dichten des Euripides. Seine Dramen entstehen aus dem Chaos dieser offenen Fragen, er konfrontiert sein Publikum damit. Vasenmaler greifen die Bilder der zerrissenen Welt und der damit verbundenen problembelasteten Dramen auf und gestalten sie auf ihren Vasen. Nicht die geordnete Welt der attischen Vasenmalerei des 5. Jh. findet sich mehr, da sucht die Malerei des 4. Jh. in

Südtalien Antworten auf Fragen, die die Dramen gestellt haben. Diese Vasenbilder sind nicht künstlerischer Selbstzweck, sondern sie haben eine Funktion: Probleme aus den Dramen sollen, übersetzt in die visuelle Dimension an das Publikum herangetragen werden. In weiterer Folge sollten die Betrachter zu einer Auseinandersetzung mit den Darstellungen auf den Vasen und im weiteren Sinn mit ihrer Welt herausgefordert werden.

Um die jeweilige Problemannäherung und –analyse zu erleichtern und um einer breiten, quantitativen und dadurch folglich an der Oberfläche verbleibenden Reflexion entgegen zu treten, setze ich Schwerpunkte und möchte so eine Darstellung mit Tiefgang erreichen.

Euripides schuf in vielen seiner Dramen fein differenzierte Frauengestalten, die er vielfältig heterogen zu gestalten wusste. Er schenkte ihnen Individualität und ein fein strukturiertes Persönlichkeitsbild, indem er sie als erster Dichter über die Grenzen des Oikos führte. Die Frauen mussten nicht mehr in Passivität und Unscheinbarkeit verharren, sie durften aus dem Schatten ihres Mannes, Bruders, Vaters heraustreten. Sie durften sich zu ihrer Emotionalität bekennen. Die ihnen nun gegebene Freiheit zu lieben oder zu hassen sprengte die Ketten der Tradition und setzte eine Aktivität frei, die sie zum selbstverantwortlichen Handeln befähigte. So entstanden Werke, in denen die Frau dominierte – 8 der 18 erhaltenen Werke des Euripides sind nach einer weiblichen Hauptfigur benannt, in weiteren 5 spielen Frauen eine tragende Rolle. Wohl treten auch in den Werken Sophokles weibliche Hauptgestalten auf, doch erscheint die Frau nicht auf gleicher emanzipierter Ebene gegenüber dem Mann. Bei Euripides jedoch tritt sie dem Mann auf gleicher Ebene gegenüber, ja sie ist sogar die Stärkere: Admet ist ein Schwächling, Jason erscheint jämmerlich gegenüber Medea. Auch handeln sie klüger, wenn z. B. Iphigeneia auf Tauris mit List und nicht mit Gewalt die Rettung ermöglicht. Wie der Titel der Arbeit „Euripideische Gestalten“ jedoch anzeigt, soll kein einseitiger Katalog euripideischer Frauengestalten, keine schematische Einteilung in Männer- und Frauentragödien entstehen. Sondern es soll versucht werden, den Kosmos der Gestalten des Dichters, seine Ausstrahlung und sein Echo auf die südtalische Vasenmalerei und ihre Bildsprache zu beleuchten, mit dem Fokus auf die weiblichen Schicksale.

Um der Relation Drama – Vasenbild näher zu kommen, setze ich einen weiteren essentiellen, prozessimmanenten Schwerpunkt. Er liegt in der Folge: Mythos – Drama – Vasenbild. Dieser Komplex entwickelt sich zu einer Verkettung, die als grundlegende Materie diese Arbeit manifestiert. Der Mythos findet sich als Quelle in den Dramen wieder, jedoch nun von der

Individualität des Dichtes geprägt. Die Tragödie verwirklicht sich auf der Bühne, trägt in sich aber nun den variierten Kern des Mythos. Nun erscheint das Theatergeschehen geformt durch die Ideenwelt des Malers im Vasenbild. Nochmals den Entwicklungsprozess nachvollziehend, kann man bei einer Mythosdarstellung, die von der bisherigen Tradition abweicht, auf eine Tragödie als dichterische Vorlage schließen. Eine Umakzentuierung des Mythos lässt sich auch an dem Bedeutungswandel der dargestellten Personen auf dem Vasenbild erkennen. Eine reine Mythosdarstellung bedingt einen reinen Erzählwert, keine individuelle Prägung durch einen Künstler findet sich in der Darstellung. Eine völlig veränderte Situation ergibt sich wenn das Vasenbild gedankliche Abweichungen zeigt, denn nun wurde der Einfluss des Dichters und des Theaters zwischengeschaltet. Der Erzählwert wandelt sich, denn die Bedeutung der personae dramatis in dem Vasenbild liegt nun in ihrem eigenen Stellenwert. So wurden die Figuren zu Trägern einer Aussage, geschaffen von dem Dichter aber gefiltert durch das künstlerische Gestalten des Vasenmalers.

Diesen Prozess des Wandels vom Mythos als Inspirationsquelle über das Drama zum Vasenbild nachzuvollziehen, klarzulegen, bestimmt den Aufbau dieser Arbeit. So wird jedes Kapitel einer Tragödie gewidmet, mit einer kurzen Inhaltsangabe des Mythos eingeleitet; worauf eine Darlegung des Tragödentextes folgt, erst darauf aufbauend kann eine kreative Hinterfragung und Analyse der Relation Drama – Vasenbild erfolgen.

Das Leben der Gestalten aus den Tragödien des Euripides in der Welt der Kunst mit dem Ausklingen der süditalischen Malerei zu begrenzen, ergebe meiner Meinung nach eine abrupte und willkürliche Zäsur. So habe ich mich entschlossen, den großen Epochen durchlaufenden Bogen, der sich von dem 4. Jh. über die Zwischenstufe des Hellenismus vor allem zu den pompejischen Wandmalereien und weiter zu den römischen Sarkophagen zu verfolgen. Trotz der ikonographischen Wandlungen, die Gestalten kulturbedingt durchlaufen, verlieren sie im innersten Kern nicht den euripideischen Geist. Die Strahlkraft des euripideischen Dramas durchleuchtet auch das entsprechende Bild in der pompejischen Villa und erweckt die steinerne Szene des römischen Sarkophages der Kaiserzeit zum Leben. Jedes Vasenbild, jedes Wandgemälde, jede Relieifarbeit auf einem römischen Sarkophag ist eine Arbeit seiner Zeit, seines Zeitgeistes. Jede bildliche Darstellung entstand aus dem Zusammenspiel zahlreicher Entwicklungsstränge; jedoch trotz aller Komplexität birgt sie eine unwandelbare Idee. So findet sich die euripideische Idee, verkörpert in der euripideischen Figur, auf einer süditalischen Vase, das Motiv ist also eine Schöpfung des 4. Jh. Es wird

aufgegriffen von den folgenden Generationen und dabei zeitgemäßen Variationen unterworfen, angereichert durch die Prägungen des zeitlich folgenden Hellenismus und die stilistischen Veränderungen der römische Kultur. Die innerste Struktur des Dramas und die innerste Ikonographie der Gestalten werden durch die Bedürfnisse einer Gesellschaft nach zeitgenössischer Ausdrucksform nur oberflächlich verfremdet. Die römische Aktualisierung bedingt durch einen neuen Wertehorizont führt wohl zu einer Neugestaltung der Bildkontexte und Transformation von Bildformeln, allein dringt man in die tieferen Sinnschichten des Wandgemäldes bzw. des Sarkophages findet man das ureigenste Konzept der euripideischen Idee als eigentliches schöpferische Moment. Dies aufzuzeigen setze ich als weiteren Schwerpunkt.

Aus dem Reichtum des Materials an euripideischen Dramen wird versucht werden, jene auszuwählen, deren Einfluss sich auf die süditalischen Vasen meines Ermessens nach bis zu einem gewissen Sicherheitsgrad nachweisen lässt. Mein Auswahlverfahren basiert auf Erkenntnissen früherer Forschung, auf persönlichem Wissenserwerb aus neuester Fachliteratur und auf jahrelangen Studien geschöpft aus Vorlesungen und Seminaren. Auch private und geführte Exkursionen zu Ausgrabungen und in Museen, vor allem aber fachliche Gespräche mit Wissenschaftlern der klassischen Archäologie, spezialisiert auf das Gebiet des Theaters und der Vasen, erweiterten mein Wissen, das ich nun in diese Arbeit einbringe.

2 Erschließung grundlegender Punkte

2.1 Euripides, sein Leben, seine Dramen und seine Gestalten

Aristoteles nannte Euripides, den nach Aischylos und Sophokles jüngsten, griechischen Tragödiendichter des 5. Jh., den „tragischsten“ (τραγώτατος) Dichter¹. Nicht nur seine Werke waren Tragödien, auch sein Leben schien von Tragik überschattet gewesen zu sein.

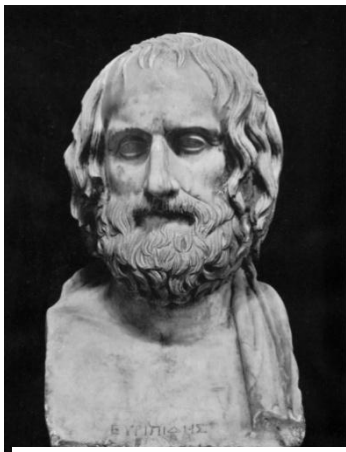


Abb. 1: Euripides-Herme, Neapel, Mus. Naz. 6135

Geboren zwischen 485 und 482² in Salamis, wuchs er in eine Zeit, in der die Gesellschaft Athens an den traditionellen Werten zu zweifeln begann, in eine Zeit, in der die Polisordnung zu wanken begann; die Krise des Peloponnesischen Krieges lastete über seinem Leben und seinem Werk. Es gibt keine Nachweise, dass er ein öffentliches Amt bekleidete oder politisch aktiv gewesen wäre, er lebte zurückgezogen als wenig zugänglicher Einzelgänger, der sich ganz dem Schreiben widmete. Unbewiesene Anekdoten ranken sich um den großen Einsamen, Grübler, Weltabgewandten, wie etwa diese von der Höhle auf

Salamis, in der er gelebt und gearbeitet haben soll; der Fund eines Fragmentes eines Bechers mit Buchstaben, die sich angeblich zu seinem Namen ergänzen ließen, sollte dies bestätigen. 408, als er schon im hohen Alter stand, folgte er dem Ruf Archelaos nach Pella; hier schätzte und verehrte man ihn, im Gegensatz zu der Bevölkerung von Athen. Als er 406 verstarb, begrub man ihn in Pella. Nun trauerte das Volk von Athen und errichtete ihm ein Kenotaph. Sophokles aber – sein großer Rivale – soll im Trauergewand vor das Volk getreten sein und um seiner Betrübnis noch tieferen Ausdruck zu verleihen, ließ er seine Chormitglieder ohne Kränze auftreten.

Anders als zu Lebzeiten, wurde Euripides im 4. und 3. Jh. der meistgespielte Dichter, als 386 durch Volksbeschluss das Prinzip der Einmaligkeit einer dramatischen Aufführung im Dionysos-Theater aufgehoben wurde; zahlreiche Wiederaufführungen sind bezeugt.

¹ Aristot. poet. 1453a 29

² Marmor Parium 60

455 soll der Tragiker das erste Mal an den großen Dionysien teilgenommen haben, 441 wurde ihm jedoch erst die Ehre des ersten Sieges zuteil; nur weitere viermal soll er während seines Lebens den ersten Platz belegt haben. Posthum brachte sein Sohn oder sein Neffe seine letzte Trilogie³ zur Aufführung und errang dadurch einen 6. Sieg⁴. Aus einer Notiz in der Suda⁵ lässt sich schließen, dass Euripides 22mal am Agon teilnahm; zählt man die zwei nicht in Athen aufgeführten Tragödien dazu, so ergeben sich 90 von ihm verfasste Werke. 17 Tragödien und ein Satyrspiel – Rhesus stammt nicht von ihm, sondern ist eine Dichtung des 4. Jh. – sind uns vollständig erhalten geblieben. Die große Anzahl der späteren wiederholten Aufführungen sind in der Folge Ausschlag gebend für zahlreiche Fragmente, etwa 1300 Stück⁶. Viele der Fragmente sind durch Papyri auf uns überkommen. Auf ihnen aufbauend lässt sich Handlungsablauf und Inhalt erstellen, wie etwa für Antiope, Phaeton, Hypsipyles.

Nicht nur glaubwürdige Überlieferungen sichern Aufführungsdaten der Tragödien, sondern auch die Beachtung der sprachlichen und metrischen Entwicklung, wie etwa die kontinuierliche Auflösung des iambischen Trimeters. Immer wieder findet sich die Einflussnahme der Zeitgeschichte auf die Thematik seiner Tragödien, wie etwa in den Werken Hekabe und Troierinnen der Geist des Peloponnesischen Krieges spürbar wird. Auch die zahlreichen Anspielungen auf dramatischen Aufbau und soziale Beziehungspunkte in Komödien, besonders in denen des Aristophanes, erleichtern ein chronologisches Gerüst der Aufführungen. Auf den schon oben erwähnten Papyri sind Reste von Hypotheseissammlungen; wir gewinnen durch sie Einblick in den Beginn verloren gedachter Tragödien, da hier jeweils der Eingangsvers zitiert wird.

Euripides schuf in seinen Tragödien einen Kosmos an Ideen, eine Unerschöpflichkeit an Sprachvielfalt und Bilderreichtum, und dennoch entstand im Innersten jedes Dramas eine tragische Keimzelle, aus der das Geschehen der jeweiligen Handlung erwuchs. Hier ruhte die Bipolarität: rationaler Wille gegen irrationales Gefühl – γνώμη gegen ἡδοναί. Lesky⁷ sieht in dem Dichter den Schöpfer des „Seelendramas“. Trotzdem der Verstand γνώμη des Menschen die richtige Einsicht erkennt, lässt er sich von der Begierde ἡδοναί auf dem Weg zur Katastrophe locken. In den meisten der euripideischen Dramen wird dieser innerliche Kampf

³ Werke der Trilogie: Iphigeneia auf Aulis, Die Bakchen und Alkmaion von Korinth.

⁴ Sch. Aristoph. Ran. 67.

⁵ Suda E 3695.

⁶ TrGF Kann nicht.

⁷ Lesky 1966, 254.

– ein zutiefst existentieller, schmerzhafter Kampf – ausgefochten. Dieses furchtbare Gegeneinander von „Wollen gegen Wissen“⁸ führt erst zur Tragödie. Phaidra und Medea ringen qualvoll vor unseren Augen, aber auch in anderen Dramen findet sich diese Grunderkenntnis, wenn auch nicht so offenkundig. Über all dieser psychologischen Analyse, die die Motivation der Helden verständlich machen soll, darf man aber das Primat des Handelns, wie auch Aristoteles es fordert⁹, nicht vergessen. Der Weg aus der Dunkelheit und der Zerrissenheit des Ringens zur persönlichen Selbstfindung steht für Euripides im Mittelpunkt seiner Werke. Der Konflikt verbleibt nicht im abstrakt leeren Raum, das Drama begleitet den Menschen und seine schmerzhaft aber siegreiche Sinnfindung der Individualität.

Betrachtet man die von euripideischen Tragödien beeinflussten süditalischen Vasen, so wurden die Göttergestalten überwiegend im obersten Niveau dargestellt. In dieser Bildgestaltung liegt eine tiefe Wahrheit, die aus der Theologie des Dichters entspricht. Die Götter führen und begleiten den Heroen bzw. die Heroen nicht wie bei Aischylos durch eine „sinnerfüllte Weltenordnung“¹⁰, sondern sie ziehen sich zurück und erscheinen nur als „deus ex machina“ auf der Oberbühne. So wird der Mensch auf seinem leidvollem Weg zum Spielball der blinden Tyche und ihrem ihm sinnlos erscheinendem Walten. Die Götter sind ihm zu fremden, sinnentleerten Gestalten aus der Vergangenheit mit Symbolgehalt geworden, die zu weit von der Welt der menschlichen Erfahrung sind.

So schuf der letzte der drei klassischen Dichter in seinen Tragödien ein neues Gedankengebäude, das auf Unverständnis bei vielen seiner Zeitgenossen stieß. Dies erklärt wohl die geringe Anzahl seiner Siege. Die Athener konnten ihm in diese neue Welt seiner Tragödien zu der Zeit nicht folgen.

Einer, der ihn wahrscheinlich auf seinen geistigen Wegen begleiten konnte, war auch sein größter Kritiker – Aristophanes. In seinen Komödien, besonders in den „Acharnern“, den „Thermophoriazusen“, in den „Fröschen“ tauchen „Kritikpunkte“ auf, die bezeichnend für Euripides Dramenwelt waren und von der Nachwelt durchaus nicht negativ besetzt sind. So wirft Aristophanes dem Tragiker Verbürgerlichung der Theatergestalten, Dominanz der weiblichen Rollen und – vor allem im Spätwerk – Nähe zur Sophistik und übertriebene Bühneneffektivität vor. Diese Vorwürfe sind einer genaueren Untersuchung wert:

⁸ Lesky 1966, 254.

⁹ Aristot. poet. 1449 b, 6.

¹⁰ Zimmermann 1996, 885.

Die euripideischen Gestalten tragen wohl die Namen der Helden, allein eine göttliche Abkunft, die sie über die Normalmenschen erhöht fehlt ihnen. Sie sind nicht die Giganten, die Übermenschen in ihren Taten, aber auch in ihren Schicksalen, ihren Leiden aus der Dramenwelt des Aischylos. Bei Euripides sind sie Menschen wie du und ich, die auf menschliche Weise ein tragisches Schicksal durchleben, das sie erhöht oder zerbricht. So erkannte Sophokles in einem Gnome¹¹, seine eigenen Dramen stellten Menschen dar, wie sie sein sollten, die des Euripides hingegen zeigten dieselben so, wie sie in Wirklichkeit seien. Wenn Aristophanes von „in Lumpen gewickelten Königen“¹² wie im Telephos des Jahres 438 schreibt, so muss man dem entgegensetzen, dass Euripides die menschliche Würde in eine neue Dimension führt. Die gesellschaftlich als Niedrigen angesehenen, wie die Frau, die Amme, die Bediensteten treten auf Grund ihrer sittlichen Größe als neu geschaffene Persönlichkeiten den gesellschaftlichen Hohen auf derselben, wenn nicht höheren Ebene entgegen.

Euripides war kein Anhänger oder gar Verfechter der Sophistik. Dass Gedanken dieser philosophischen Bewegung ihn beeinflussten, zeigt unter anderem die grundsätzliche Fragestellung in seinen Dramen, die elementare Problemsetzung, die Hinterfragung der traditionellen Werte und Normen. Aristophanes jedoch sieht die Gewichtigkeit der Einflussnahme zu groß und vor allem zu negativ, wenn er in seinem Werk, die „Frösche“, Euripides vorwirft, am Ruin der tragischen Dichtkunst und am Zusammenbruch der Polis schuldig zu sein¹³.

Die großartigen Dimensionen der euripideischen Frauengestalten erfasst der Komödiendichter in ihren ganzen Ausmaßen keines Falls. Er wirft ihm vor, von schändlichen Leidenschaften in die Enge getriebene Frauen auf die Bühne zu stellen. Wohl schuf Euripides eine kühne Neuerung, die weit über das bisher Mögliche hinausführte, indem er Heldinnen in den Mittelpunkt seiner Dramen stellte, Männer an den Rand drängte. Es mag wohl in der Gesellschaft Athens großes Befremden ausgelöst haben, dass es Frauen sind, die die Problematik der euripideischen Botschaft tragen; an ihnen lässt er die Labilität des psychischen Verhaltens, die Labilität des Seelischen erfahrbar werden. Medeia und Phaedra, zum Beispiel, sind es, die er zum Urbild tragischer Gestalten werden lässt, denn aller fast

¹¹ Test. 53b Radt.

¹² Aristoph. Ran. 1063 f.

¹³ Aristoph. Ran. 1491–1499.

grenzenlosen, alles überbordenden Leidenschaft (ήδονή) zum Trotz verlieren sie im Innersten nicht die positive Einsicht (γνώμη), die Kenntnis dieses ihres innersten Kampfes macht sie erst zu den großen Tragischen. Aus den elementaren Bewegungen eben dieses Kampfes des Menschen gegen sich selbst entsteht das euripideische Drama. Es geht dem Dichter jedoch nicht um ein Erfassen und Gestalten einzelner seelischer Zustände, sondern um die Vereinigung des Widersprüchlichen und Feindlichen in dem menschlichen Wesen. Die Erkenntnis, dass diese Symbiose erst das Individuum „Mensch“ ausmacht und dies zu einem Drama zu gestalten, ist Euripides eigenste und bedeutendste Schöpfung.

Die Gestalten des griechischen Dramas wurzeln im Mythos, in der mythischen Welt der Vorzeit, sie leben und handeln jedoch in den Mythen, den Erzählungen, die im Gegensatz zum Mythos rational fassbar sind und somit nicht mythisch. Es sind die sterblichen Heroen mit irdisch menschlichen Schicksalen, die auf der Bühne agieren. Hier verschlingt nicht Kronos seine Kinder, hier tötet Orestes seine Mutter, um den Vater zu rächen. Selbst Götter tragen menschliche Züge und werden immer wieder sichtbar – das ist der Stoff, der den Tragödien zu Grunde liegt.

Mythen wurden im alten Griechenland den Kindern erzählt, umherziehende Rhapsoden boten sie ihrer Zuhörerschaft dar. In der Odyssee tritt bei den Phäaken ein Sänger auf, der durch die detailreiche Ausschmückung der Liebesgeschichte zwischen Aphrodite und Ares sein Publikum köstlich unterhält¹⁴. Mythen weisen wohl fixierte Grundabläufe auf, im Laufe der Jahrhunderte wurden diese auch bewahrt; in Details und Randbereichen jedoch wurden sie jedoch von Fall zu Fall erweitert und umgestaltet, so ergab sich mit der Zeit eine große Variationsbreite, die die Lauschenden immer wieder in Bann zog.

So steht die Tragödie vom Anfang an im Spannungsfeld zwischen der seither vorgegebenen Heldenmythe und der individuellen Ausgestaltung des fixierten Grundstoffes durch den Dichter. Dazu tritt noch eine weitere Spannungskomponente: es werden zwei Zeitstufen ineinander verflochten, die Zeitstufe der mythischen Vergangenheit trifft auf die Gegenwart. So wird die Heroengeschichte verwoben mit dem Element des Dramatikers: so wird die Mythe durch den Dichter zu seiner Schöpfung. Die mythische Zeitstufe gab den Stoff, den Grundkonflikt vor, durch den Dichter wurde diese mythische Problematik auf die

¹⁴ Hom. Od. 8, 265 ff.

gegenwärtige Ebene gehoben und aktualisiert. So entstand aus dem anonymen Heldenepos ein individuelles Werk.

Wodurch nun kann die sekundäre Variation des Grundthemas durch den Dramatiker beeinflusst werden? Ein Wandel der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, im Besonderen die Frage nach der Macht, deren Erwerb, ihre Ausübung und ihre Erweiterung lässt ein zentrales Konfliktfeld entstehen¹⁵. Die Sophistik und ihre Wertvorstellungen, die auf neuen philosophischen und empirischen Erkenntnissen fußen, bewirken zu Euripides Zeiten als Indikator die Umgestaltung der religiösen und moralischen Normen. Schon die literarischen Vorläufer Euripides, im Besonderen Aischylos und Sophokles haben das urmythische Geschehen nach ihren Intensionen und nach den gegebenen Aktualitäten ihrer Lebenswelt geformt. Euripides war es jedoch, den diese Änderungen seiner Zeit – den demokratischen und imperialen Höhenflug Athens, ebenso wie den Absturz in trostlose Tiefen seiner militärischen Niederlage und politischen Konterrevolution - wohl am tiefsten trafen. Er war offen für die Existenzangst der athenischen Polis und empfand sie, da seine Realitätssicht durch Ideen der Sophistik beeinflusst war in all ihrer Intensität. Dieses rationale Fühlen seiner Zeit also ist der Grund für die Verschmelzung von mythischen Figuren und seiner Zeit entsprungenen Ideen. Er war es, der die Menschen, stärker noch als Aischylos und Sophokles aus den alten Restriktionen löste, indem er die Beweggründe, die den Menschen und ihren Handlungen zu Grunde lagen, ahnte und in seinen Dramen darlegen wollte. Dies änderte jedoch den Blickwinkel auf die traditionellen Mythen, auf die mythische Vergangenheit; er zertrümmerte nicht den Mythos, sondern er akzentuierte ihn neu und zeitgenössisch, prägte ihn durch die geistige, politische, historische Situation des 5. Jahrhunderts. So sind gegenwärtiges Erleben und veränderte Sicht auf die alten Mythen in den euripideischen Dramen gegenwärtig und bedingen sich gegenseitig. Dieses Erkenntnis des Dichters lässt ihn zu einem neuen Verständnis der Gattung Tragödie gelangen: dies nun führt zu einer Änderung der altgewohnten Tradition, zu einer neuen Freiheit dem Mythos gegenüber.

Einige Beispiele aus der Dramenwelt Euripides mögen die grundsätzlichen Ausführungen konkretisieren:

Euripides änderte die Vorgeschichte des Medeamythos tiefgreifend und wandelte dadurch das folgende Bild der Medea in der Tragödie. Heißt es in der mythischen Version, dass ihre

¹⁵ Neumann 1995, 25.

Kinder von den Korinthern getötet wurden, um die Ermordung des Regenten zu rächen, so war es auf der Bühne Medea selbst, die ihre Söhne umbrachte, sei es nun, um sie den korinthischen Mördern nicht zu überlassen, sei es, um sich am untreuen Jason zu rächen. Ebenso ist die triumphale Fahrt mit dem Schlangenzug eine Idee des Dichters. Es wurden allerdings Stimmen laut, die auf die Hypothese zum Stück mit Berufung auf Dikaiarchos¹⁶ und auf die aristotelische *Hypomnemata*¹⁷ hinweisen, wonach Neophron, ein Dramatiker des 5. Jh. ein Werk über Medea geschaffen haben soll, das in seinen 24 erhaltenen Versen eine deutliche Übereinstimmung, besonders mit Medeas Monolog¹⁸ aufzeigt. Der Großteil der Fachwelt jedoch sieht die Notiz der Hypothese als historisch an. Außerdem ist es kaum nachvollziehbar, dass Euripides sich an einem unbedeutenden Vorgänger orientiert haben soll. Vielmehr weisen die Fragmente des Neophron-Dramas auf einen Nachahmer, Epigonen.

Auch das Drama „Andromache“ weist Divergenzen gegenüber der Überlieferung auf, die typisch für Euripides Auffassung des Dramengeschehens sind. Der Dichter übernahm die Vorgeschichte partiell. Neoptolemos bringt Andromache, seine Kriegsbeute aus dem trojanischen Krieg, und den gemeinsamen Sohn nach Hause, nach Phthia. Hier treffen sie auf Hermione, seine rechtmäßig angetraute Gattin, die ihm noch kein Kind geboren hat. Verbindet Euripides diese beiden Faktoren, entsteht daraus der dem Drama zugrunde gelegte Konflikt. Die kinderlose Herrin trifft auf die Konkubine mit einem Knaben als möglichen Thronfolger des Herrschers. Hermiones Machtposition beginnt zu wanken, der Status der Sklavin wird aufgewertet, ihre Ansprüche legitimiert. Ein neuer spannungsreicher Moment entsteht im von alters her überlieferten Mythos. Die Gestalt des Menelaos, von Homer durchaus positiv gezeichnet, erhält eine negative Komponente. Der Spartaner, der Vater Hermiones, verspricht erst seine Tochter Orestes, später verheiratet er sie mit Neoptolemos – aus kalter Berechnung. Spricht hier die feindselige Einstellung des Atheners Sparta und seinen Bewohnern gegenüber? Die aktuelle politische Ebene überschneidet hier die mythische Ebene.

Reflexion und ihre Veranschaulichung im Drama führen auch in der Tragödie „Iphigeneia im Taurerland“ zu einer Umwertung der mythischen Tradition der Artemis-Iphigeneia-Kultgeschichte. So wäre es durchaus denkbar, dass Euripides die Handlungsstränge des Mythos der Artemis Tauropolos, der einst Menschenopfer dargebracht wurden, und der Sage

¹⁶ Dikaiarchos, fr 63.

¹⁷ Aristot. *Hypomnemata* fr 635R.

¹⁸ Eur. Med. V. 1021 ff.

der jungfräulichen Göttin in Tauris, der ebenfalls Menschen geopfert worden sein sollen, unter dem Eindruck der ähnlich klingenden Namen – Tauropolis und Tauris – zu seiner Tragödie verband¹⁹. Allgemein wird angenommen, dass die Handlung von der Ankunft Orestes in Tauris, der Erkennung (ἀναγνώρισις) von Bruder und Schwester und ihre gemeinsame Flucht, um das Kultbild entsprechend dem Orakel von Delphi nach Griechenland zu bringen, des Dichters ureigenste Schöpfung war. Er führte so die Oresteia des Aischylos fort, denn in der älteren Tragödie akzeptieren die Furien den Freispruch des Helden und dieser kehrt entschönt nach Argos zurück und reklamiert seine Herrschaft. Über die Errettung, das Sterben, die Vergöttlichung Iphigeneias gibt es in den Mythen zahlreiche Variationen²⁰. Der Dramatiker weicht davon ab und bringt die verschiedenen Versionen in Einklang, indem Iphigeneia als Sterbliche gerettet wird, nach Griechenland zurückkehrt, um hier zu sterben und zu einer Kultfigur zu werden. Mit dieser Modifikation führt Euripides aus dem Reich der Mythen in das aktuelle Athen des späten 5. Jh.

Dies sind einige Exempel, die nur einen kleinen Bereich aus einer Vielfalt von Beispielen darstellen, wie der Dichter die Trennung zweier Vorstellungswelten kompensiert. Der Mythos wurde zum Rahmen, aus dem Euripides den Helden, die Heldin herausführt und in die Welt des unmittelbaren Erlebens mit all ihren Leiden und Freuden stellt. Der Mensch in seiner Schwerkraft war sein Mittelpunkt, die Motive des Mythos sind noch da, aber sie treten zurück vor dem Bild: Mensch in seiner Selbstbestimmung. Euripides Gestalten treten vom Mythos zum Logos.

Folgt man diesen euripideischen Gestalten – entsprungen aus dem Mythos, geformt durch den Dichter - aus dem Text heraus auf die Bühne, so betritt man als Mensch des 21. Jh. fremdes Terrain. Denn niemand kann behaupten, die Welt des antiken griechischen Theaters in seinem gesamten Umfang erfassen und erkennen zu können. Eine Barriere von 2500 Jahren zwischen uns Nachgeborenen und den damaligen Griechen und ihrem Theater baut sich vor uns auf. Jahrhunderte auseinanderstrebender Kulturen mit ihrer Daseinsentwicklung und geändertem Weltverständnis liegen dazwischen. Und doch wirken Wiederaufführungen von Tragödien trotz räumlicher und zeitlicher Distanz durch ihre dramatische Kraft und Aussage auf uns „moderne“ Menschen aktuell. Wie ist es möglich, diesem Phänomen näher zu treten, den kulturellen Hintergrund zu erhellen? Viele Theaterstücke sind verloren gegangen – Aischylos schrieb 80 Stück, 7 blieben erhalten, Sophokles erdachte mehr als 120 Dramen, 7 sind auf uns

¹⁹ Hunger 1969, 246 s. v. Iphigeneia.

²⁰ Hes. cat. fr. 23a; Stesich. fr. 215 PMGF.

gekommen, von Euripides Gesamtwerk (ungefähr 88) kennen wir 19 Tragödien. Die Aufführungsplätze, die Theaterbauten, liegen in Ruinen. Wie schmal ist die Basis unseres Wissens! Und dennoch – der menschliche Forschungsgeist gibt nicht auf. Epigraphiker sind den Rätseln der unzähligen Fragmente auf der Spur und fügen manches zum Ganzen, Archäologen erforschen die ehemaligen Theater Stein um Stein und lassen sie bruchstückhaft neu erstehen, Historiker durchforsten den geschichtlichen Hintergrund, und historische Daten lassen manchen nun sich lichtenden Zusammenhang erstehen, Philologen dringen Wort für Wort tiefer in die Dramentexte und zeigen immer mehr neue Erkenntnisse auf. So entstand und entsteht weiterhin Quellenmaterial, das das Dunkel, das das Fremdprojekt „Antikes griechisches Theater“ umgibt, zu erhellen beginnt.

2.2 Süditalische rotfigurige Keramik

Schon seit dem 6. Jh. galten die griechischen Koloniestädte im Golf von Tarent – wie Taras (Tarent), Metapont, Paestum - neben den etruskischen Städten im Norden zu den wichtigsten Absatzgebieten für schwarzfigurige Vasen aus Athen (Abb. 2).



Um die Zeit 530 v. Chr. wurde in Athen die Technik der rotfigurigen Vasenmalerei von attischen Künstlern entwickelt. Unter Perikles, also in der höchsten Blüte der klassischen Zeit, gingen die ersten Töpfer und Maler von Athen nach Unteritalien, um dort Ateliers zu gründen. Es ist schwer zu eruieren, was sie bewogen haben mag, in dieser Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs einen Neuanfang in den griechischen Kolonien der Magna Graecia zu

Abb. 2: Griechische Städte in Unteritalien

wagen. Die gesteigerte Nachfrage nach qualitätsvoller Keramik und der somit zunehmender

Export vom Mutterland nach Süditalien dürfte wohl einer der Gründe gewesen sein. Die von Athen aus initiierte Gründung der panhellenischen Stadt Thuroi um 444 v. Chr.²¹ und die darauf einsetzende erste attische Einwanderungswelle könnten einen konkreten Anstoß geboten haben.

Von Thuroi am südwestlichen Ende des Golfes konnten Maler und Töpfer sich leicht und schnell nach Norden ausbreiten. Trendall²² verweist auf eine frühe Werkstatt in Metapont, kurz darauf setzte eine Produktion auch in Taras ein. In der 2. Hälfte des 5. Jh. trat der politische und wirtschaftliche Niedergang Athens ein, der die Auswanderungswelle der bildenden Künstler noch beschleunigte. Vor allem während des und nach dem Peloponnesischen Krieg verloren die athenischen Künstler nach und nach die Absatzmärkte im Westen, da diese von Sparta kontrolliert wurden.

Die unteritalische Keramik war in ihrer Anfangsphase lediglich ein Imitat der attischen gewesen. Im Laufe der Eröffnung eigener Werkstätten hatten zugereiste Künstler einheimische Handwerker ausgebildet. So begann die allmähliche Abkoppelung von der attischen Kunstrichtung, und es entstand ein eigener Stil, der zur Schaffung immer größerer Gefäße mit immer reicherer Bemalung und aufgesetzter Farbgebung in Weiß, Gelb und Rot führte. Allerdings geschah die Entwicklung nicht von heute auf morgen. So waren Künstler in den späten Jahren des 5. Jh. tätig, über die eine Diskussion entstand, ob man sie noch zu den attischen Malern zählte, oder ob sie schon dem heimischen Kulturkreis entstammten. Als Beispiel sei etwa der Pisticii Maler erwähnt.

Bis jetzt wurden ungefähr 21 000 rotfigurige Vasen in allen Regionen Unteritaliens gefunden; davon lassen sich über 10 000 den apulischen, 1 500 den lukanischen, 2 000 den pästanischen, ungefähr 4 000 den kampanischen und über 1 000 den sizilischen Werkstätten zurechnen. Fast alle, also 99%, wurden im Umfeld ihrer Produktionsstätten ergraben, woraus geschlossen werden kann, dass sie nicht für den Export bestimmt waren, sondern für den lokalen Gebrauch.

²¹ Diod. 12,10.

²² Trendall 1985, 217.

2.2.1 Chronologie der Vasen

Dass wir heute ein so differenziertes, vielfältiges Bild von der weiten Landschaft der unteritalischen Vasen haben, verdanken wir vor allem A. D. Trendall (1909–1995). Er widmete fast 60 Jahre seines Lebens, manchmal in Zusammenarbeit mit A. Cambitoglou, der Arbeit an der süditalischen Vasenmalerei. Er hat alle Regionalstile eingehend untersucht und auf Grund essentiell übereinstimmender Stilmerkmalen ihm bekannten Werkstätten zugewiesen. Er schuf damit ein epochemachendes Werk, das auch den neuen Forschungen, die doch in andere Richtungen tendieren, zugrunde liegt.

So bewegen sich Untersuchungen zur Chronologie der süditalischen Keramik, die auf neuen Fundkontexten basieren, seit einigen Jahren im Spannungsfeld zweier unterschiedlicher methodischer Ansätze. Die Chronologie Trendalls - Cambitoglous stützt sich hauptsächlich auf die Identifizierung der unterschiedlichen Vasenmaler und auf ein Gerüst von stilistisch-zeitlichen Abhängigkeiten voneinander. Folglich ergibt sich zu Beginn eine Datierung der einzelnen Malerwerkstätten aufgrund ihrer engen Beziehung zu attisch rotfigurigen Gefäßen noch einfacher. Für den weiteren Verlauf des 4. Jh., als sich die unteritalische Keramik von der attischen immer mehr löst, stellen sich immer größere Schwierigkeiten ein. So fehlen zum Beispiel im Gegensatz zu den attischen Vasenbildern auf den unteritalischen die Malerinsignien. Allerdings mit zwei Ausnahmen: in der paestanischen Keramik signiert der Maler Asteas elf seiner Werke mit einem doppelten Sigma ($\Sigma\Sigma$), ebenso sind von seinem Zeitgenossen und von ihm stark beeinflusster Maler Python zwei Vasen namentlich bekannt. Deshalb war man gezwungen die Benennung der übrigen Künstler nach modernen Sichtkriterien, wie etwa nach Motiven, stilistischen Eigenheiten, Bildthemen, Fundorten etc. erfolgen zu lassen. Ein weiterer entscheidender „Stolperstein“ in der Erstellung der Chronologie war die Tatsache, dass in Athen jede Werkstatt das Bestreben hatte, ihren eigenen Stil herauszuarbeiten – wohl um sich der starken Konkurrenz der anderen Produktionsstätten zu stellen. In Unteritalien jedoch war es weniger das Ziel, eine eigene Ausdrucksform zu präsentieren, als vielmehr eine homogene Darstellungsweise zu pflegen. Deshalb signierten die Maler auch kaum ihre Werke.

Zurückkehrend zur Problematik der zeitlichen Vassenfolge: Um also die Datierungsschwierigkeiten zu minimieren, versucht die Forschung, ausgehend in den letzten zwanzig Jahren von Italien aus, die unteritalischen Keramik aus ihren Fundkontexten heraus

zu interpretieren. So wurden nun die Gräber mit rotfigurigen Beigaben in den Nekropolen der Kolonien Süditaliens und ebenso in den einheimischen Nekropolen nach der Beigabentypologie der Materialgattungen untersucht. Zum Teil wurde so mit statistischen Verfahren (etwa in Tarent) versucht, eine chronologische Reihe zu schaffen. Grundlegend und essentiell dafür war und ist eine ausreichende Anzahl der unteritalisch-rotfigurigen Keramikfunde. Ging man im deutschsprachigen Raum ausschließlich von Funden in Gräbern aus, so zeigten italienische Forschungen²³ der letzten zwanzig Jahre, dass die betreffende Keramik in sehr unterschiedlichen Kontexten verwendet wurde. Dies reicht von Weingefäßen für das Symposion bis zu kosmetischen Gefäßen aus dem Lebensbereich der Frau.

Wird man nun die Ergebnisse des Datierungssystems von Trendall/Cambitoglou mit diesem neuen Bereich der unteritalischen Vasen-Forschungsarbeit konfrontieren, so ergibt sich eine höchst interessante Aufbereitung mit neuesten Ergebnissen. Es haben die systematischen Untersuchungen speziell der Grabkontexte aus der Nekropole in Tarent Ergebnisse erbracht, die die bisherigen Datierungen der apulischen Keramik in Zweifel stellen. War die traditionelle Forschung bis heute von dem Standpunkt ausgegangen, dass die apulisch-rotfigurige Keramik nach dem Ende des 4. Jh. nicht mehr existierte, so ergaben neueste Untersuchungen eine überraschende Tendenz²⁴. Bis in das frühe 3. Jh. läuft besonders in Tarent und seinen Nekropolen unvermindert die Tradition der apulischen Keramik weiter, und erst nach langsamem Ausklingen der Produktionszeit entwickelt sich die Gnathiakeramik. Außerdem zeigt sich, dass die Entwicklungsphasen der süditalischen Gattung in den verschiedenen Siedlungen sehr unterschiedlich sein können.

Folglich eröffnet sich abschließend die neue Erkenntnis, dass die Chronologie der in den Gräbern gefundenen Vasen nicht allein durch Malerzuweisung erfahren werden kann, sondern zusätzlich eine Beigabentypologie, erstellt aus statistischen Verfahren²⁵, entwickelt werden muss.

²³ Z. B. Lippolis u. a. 1995, 289-310.

²⁴ Hoffmann 2003, 33 f.

²⁵ So wurde die Datenbank TARAPLAN Biering 1987 programmiertechnisch und inhaltlich weiterentwickelt. Die aktuelle Version des Systems DYABOLO (Homepage der Firma Biering & Brinkmann unter <http://www.dyabolo.de>) ermöglicht neue Möglichkeiten der freien Vernetzung parallelen Datenstrukturen (nach Hoffmann 2002, 10-16).

2.2.2 Formen der süditalischen Vasen

Einen überwiegenden Teil der süditalischen Vasenformen übernahmen die Künstler der griechischen Kolonien in Italien der Welt der attischen Vasenkunst: Hydrien, Lekytoi, Oinochoen, Skyphoi. Die Volutenkratere und die Kolonettenkratere, ebenso wie die Panathenäische Amphoren wurden am meisten in den Werkstätten Apuliens und Lukaniens produziert; Glockenkratere fand man im ganzen süditalischen Bereich, während der Kelchkrater seltener hergestellt wurde (Abb. 3).

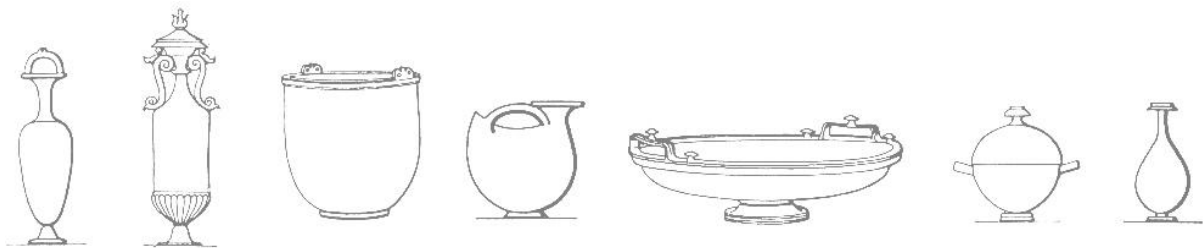


Abb. 3: Typische unteritalische Vasenformen, v. l. n. r.: Bügelamphore, Lutrophoros, Situla, Askos, Schüssel, Skyphos-Pyxis, Flasche



Abb. 4: Beispiele des Formtyps "Oinochoe", Dresdner Skulpturensammlung

Allein es blieb nicht bei dem Replizieren der übernommenen Vasengestalten, sondern mit großem Phantasie-reichtum wurden sie variiert. Ein Beispiel aus der Dresdner Sammlung verdeutlicht diese Möglichkeit, eine Grundform abzuwandeln (Abb. 4).

Die Variationsbreite erreicht fast alle Standardformen. So kann zum Beispiel der Typ eines Glockenkraters bald steilwandig, bald durchgeschwungen sein, oder die Gefäßlippe kann durch einen Absatz vom Gefäßkörper abgesetzt sein. Auch die Lutrophoren, und vor allem der Lebes Gamikos zeigen im Laufe der Jahre und ihrer Entwicklung große Veränderungsbereitschaft. Es entstehen auch lokal variierte Eigenformen, zum Beispiel die Nestoris oder die apulische Knopphenkelschale.



Abb. 5: Lukan. Nestoris, Virginia Museum, Glasgow Fund 81.71

Die Nestoris (Abb. 5), auch Torzzella genannt, dürfte aus Messapien stammen. Die „bail-amphora“ (Bügelamphora) wiederum ist ebenfalls einheimischer Provenienz und hat sich aus einem schwarzfigurigen Prototyp des 6. Jh. entwickelt (Abb. 6). Im Laufe ihrer Entwicklung werden die Amphoren, Volutenkratere und Lutrophoren größer in ihren Ausmaßen bis sie in der zweiten Hälfte des 4. Jh. fast



Abb. 6: Camp. Bügelamphore, Camp. Dresdner Skulpturensammlung Dr. 523

monumentale Höhen erreichen, so befindet sich in Neapel der größte aller bis jetzt entdeckten Volutenkratere, der eine Höhe von 1,55 m erreicht. Auch traditionell kleinformatige Gefäße wie Oinochoen oder Lekythen konnten 50 cm und mehr erreichen.

Gleichzeitig mit der Vorliebe der unteritalischen Künstler zur Monumentalisierung der Gefäße zeigt sich ihre Neigung zur Ausschmückung und reichen Bemalung; so werden zum Beispiel in Apulien auf den Henkelvoluten des Volutenkraters gerne Reliefmasken gesetzt, die unteren Henkelansätze werden öfters mit Schwanenköpfen verziert; eine Zentralfigur oder ein Kopf am Hals

der Vasen wird von einem verzweigten Rankenmotiv umgeben (Abb. 7), „doppelstöckige“ Palmettenmotive finden sich unter den Henkelansätzen. Vor allem in Paestum und in Kampanien wird der Lebes gamikos mit einem hohen Deckel, der aus übereinander geschichteten Stufen besteht und üblicherweise auch noch zusätzlich mit Köpfen oder Tieren verziert ist, hergestellt.²⁶



Abb. 7: Apul. Volutenkrater, Dresdner Skulpturensammlung Dr. 520

2.2.3 Gruppen der süditalischen Vasen

Die unteritalische Keramik wird traditionell in 5 Gruppen eingeteilt, primär basierend auf den Fundplätzen. Allerdings sei darauf hingewiesen, dass man dieser Einteilung und somit Trennung skeptisch gegenüber steht. Es findet nämlich sowohl in der Zuordnung und einzelnen Zuteilung oft eine Überlappung statt. Auch die stilistischen Merkmale sind nicht immer eindeutig und somit nicht eindeutig Ausschlag gebend. Trotzdem bleibt die Wissenschaft bis heute bei folgender Gliederung:

²⁶ Trendall 1991a, 10 f.

2.2.3.1 Lukanien und Apulien

Apulien und das benachbarte Lukanien sind die an Fundplätzen reichsten Gegenden Süditaliens. Die Griechen selbst unterschieden nicht zwischen den Regionen, erst Caesar schuf zwei administrative Verwaltungsbezirke; dies basiert jedoch nicht auf geographische Gegebenheiten. Man bezeichnet also die an der westlichen Küstenregionen der Basilicata gelegenen als lukanisch und trennt sie von den Produktionsstätten, die von Tarent über die Siedlungen im Inneren bis zur adriatischen Küste hinauf bis Brindisi und Basileta liegen und als apulisch bezeichnet werden.

1972 und 1973 war ein bedeutendes Jahr für die lukanische Keramik, der Lokalisierung ihrer Töpfer – und Malerwerkstätten und somit auch Chronologieerstellung. Konnte man sich bisher nur an der Fundverteilung orientieren, so hatte man nun im Töpferviertel von Metapont neben Töpferöfen auch Gefäße und fehlgebrannte Fragmente gefunden. Diese konnten der Werkstatt des Kreusa-Malers und des Dolon-Malers zugeschrieben werden. Dies war wohl der Beweis, dass Metapont am Beginn der lukanisch-rotfigurigen Keramik stand. Die Produktionsstätten verlagerten sich nach dem 1. Viertel des 4. Jh. in metapontische Inlandszentren wie Anzi, Armento und Roccanova. Sie gerieten so in den Einfluss und den Kulturkreis der Einheimischen und ein „Barbarisierungsprozess“ setzte ein. Die Künstler verloren schnell den Kontakt zu allen fortschrittlichen Entwicklungen. Schon nach einer Generation kam die eigenständige lukanische Richtung der unteritalischen Keramikmalerei zu Ende.

Im Gegensatz zu der lukanischen Vasenmalerei entwickelte sich die apulische und es entstanden Vasenbilder auf höchstem künstlerischen Niveau. Einer der ersten Maler war der sog. Sisyphos-Maler aus Tarent. Seine Arbeiten lassen sowohl Beziehungen zu den frühen lukanischen als auch zu dem „Reichen“ Stil der attischen Werkstätten erkennen. Er war es auch, der am Beginn des „Schlichten“ Stils der süditalischen Vasenmalerei stand, der sich durch einfache Figurenkompositionen, sparsam aufgetragene Deckfarben und zurückhaltenden Dekor auszeichnet. Sein Nachfolger, der Tarporley-Maler brachte diese Stilrichtung zur vollen Entfaltung (erstes Viertel 4. Jh. v. Chr.). Die weitere Entwicklung zeigt eine Entfaltung des „Reichen“ Stils zur üppigen Verwendung von zusätzlichen Farben, ein überreiches Ranken- und Ornamentwerk auf bis zu 1,5m hohen Vasen.



Abb. 8: Apul. Volutenkrater,
Berlin Staatl. Museen VI 3157

Der produktive Ilioupersis-Maler entwickelte Vasenbilder in Polychromie auf Volutenkrateren, auf denen sich Szenen auf zwei oder mehreren Ebenen zeigen (Abb. 8). Weiße, gelbe, gelbrote, rote und braune Zusatzfarben geben den dargestellten Personen eine natürliche und plastische Wirkung. Er stellte neben dionysischen Bildinhalten auch Prunkgefäße mit tragödienbezogenen Darstellungen her. Diese Bewegung, die zu Ornamentreichtum und Monumentalität neigte, setzte sich bis zum Lykurgus-Maler und den nachfolgenden Künstlern fort.

Um 330 v. Chr. erreicht die apulische Vasenmalerei ihren Höhepunkt mit dem Dareios-Maler. Seine großartigen Kompositionen zeigen ihn als überragenden Meister seiner Kunst: dynamisch agierende Figuren mit ausdrucksvollen Gesten und abwechslungsreich gestaltete Gewänder. Er war wohl der erste, der sich an historische Themen heranwagt, zum Beispiel sein namensgebender, berühmter „Dareios-Krater“, der eine Ratsversammlung des Dareios darstellt (Abb.9). Sein enorm großes Schaffensspektrum zeigt eine größere Anzahl von

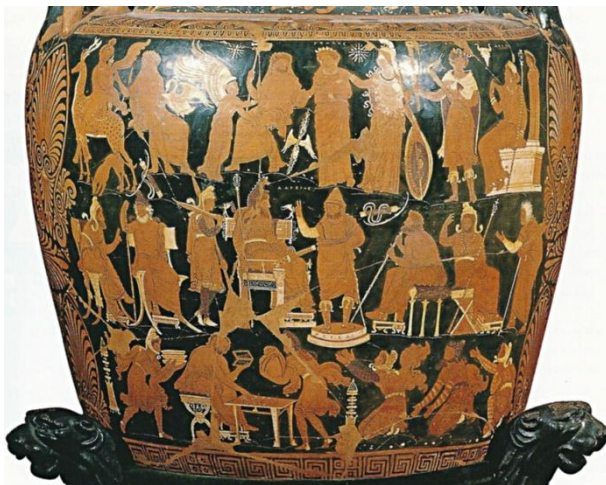


Abb. 9: Apul. Volutenkrater, Neapel Mus. Naz. 3253

Darstellungen, die dem Mythos und in noch größerer Anzahl den griechischen Tragödien – vor allem aus den Dramen des Euripides – entnommen sind. Obwohl keiner der nachfolgenden Maler sein künstlerisches Niveau erreichte, finden sich doch beachtenswerte Nachfolger, wie etwa der äußerst produktive Unterwelt-Maler. Dennoch neigte sich die apulische Vasenmalerei ihrem Ende entgegen, das Repertoire der Maler, ihre Ausdruckskraft

erschöpft sich. An die Blütezeit früherer Werke konnte auch ein Baltimore-Maler nicht mehr anschließen. Seine Werke haben an Lebendigkeit verloren und sein „Horror vacui“ auf monumentalen Volutenkrateren – vielfigurige Darstellungen überziehen nun die ganze Oberfläche – deuten bereits die Unmöglichkeit einer Weiterentwicklung an.

Im 4. Jh. v. Chr. war Taras (Tarent) zweifellos die größte, reichste, aber auch kultivierteste Stadt in Apulien und weit darüber hinaus. Daraus folgert, dass hier auch das Zentrum der

Vasenproduktion ebenso wie eine Konzentration des Handels lag, hier herrschte das größte Angebot und die größte Nachfrage. Tatsächlich fand man hier eine große Anzahl von qualitativ hochwertigen Vasen, von denen einige Exemplare theaterbezogen sind. Leider verhindert die stadtbedingte Überbauung der Fundorte weitere Ausgrabungen. Es ist jedoch bemerkenswert, dass auch im Norden Apuliens wertvolle Vasen gefunden wurden: so in Altamura, Ceglie del Campo, Gravina, Matera und Rutigliano. Die reichsten Funde aber ergaben sich in Canosa und Ruvo di Puglia. Die Mehrheit dieser Gefäße entstammt der 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr., der Zeit der monumentalen Vasen, sodass es kaum anzunehmen ist, dass ein Transport über weite Strecken erfolgte. Diese Tatsache lässt darauf schließen, dass es ein eigenes Produktzentrum im nördlichen Apulien gab.

2.2.3.2 Sizilien, Kampanien, Paestum

Die sizilische Vasenherstellung bleibt in jeder Hinsicht bescheiden und erreicht ebenso wie die kampanische und die Vasenmalerei aus Paestum zu keinem Zeitpunkt das hohe Niveau, das viele apulische Arbeiten aufweisen.

Wenig später als die apulische bzw. die lukanische Vasenmalerei setzte die sizilische Produktion im ausgehenden 5. Jh. ein, während die Vasenmaler in Kampanien erst in der Mitte des 4. Jh. begannen. Es konnten bisher nur wenige Werkstätten lokalisiert werden, die sich jedoch einst sicher in Syrakus, Gela und Himera befanden. Wohl wurden Darstellungen von bekannten Mythen gefunden, allerdings bevorzugten die Künstler Themen aus der dionysischen-aphrodisischen Welt. Dies und die Stilrichtung deuten auf den Einfluss der späten attischen Werke, wie man sie von dem Pothos-Maler kennt.

In Kampanien finden sich bedeutende Werkstätten in Capua und Cumae. Es wird vermutet, dass sie von aus Sizilien eingewanderten Handwerkern gegründet wurden, diese suchten hier wohl neue Wirkungsbereiche. Auffallend ist, dass auf den Bildern eine deutliche regionale Komponente in den Vordergrund rückt (einheimische Trachten, Krieger in samnitischen Rüstungen und Waffen). Seit 330 scheinen die kampanischen Keramiker Beziehungen zur apulischen Kunstszene entwickelt zu haben. An Vasenformen findet man kaum die in Apulien beliebten Volutenkratere, jedoch gehören Bügelamphoren und Fischteller – zum Unterschied

zu den attischen Darstellungen mit der Bauchseite nach innen - zum verbreiteten Repertoire der Manufakturen.

Auch die paestanische Malerei hat ihre Wurzeln in Sizilien. Jedoch um 360 entwickelte sich eine eigene Werkstatt in Paestum. Neben den konventionellen Gefäßen finden der Glockenkrater und vor allem, mit Hochzeitsmotiven geschmückt, der Lebes gamikos große Verbreitung. Besonderer Beliebtheit scheinen sich Szenen aus der Theaterwelt zu erfreuen, aber auch Dionysos mit Gefolge und Aphrodite mit Eroten scheinen relativ häufig auf.

2.2.4 Darstellungsweise von Szenen

Analog zur Weiterentwicklung der Vasenformen lässt sich auch ein Wandel der Gesetzmäßigkeit der Szenengestaltung im Vasenbild verfolgen. Personen, die auf eine Ebene nebeneinander gesetzt werden, entwickeln durch Gestik, Blickkontakte, gemeinsame Aktionen lebensnahe Gestaltung gemeinsame Verbundenheit. Gegen Mitte des 4. Jh. bietet der Volumenzuwachs der Gefäße auch eine vergrößerte Bildfläche, die dem Phantasie reichtum des süditalischen Künstlers sehr entgegenkommt. Erst werden die dargestellten Personen auf zwei Ebenen aufgeteilt, später werden mehrere Zonen übereinander gestaffelt. Dieser „horror vacui“ kann Ende des 4. Jh. sogar zu einer unregelmäßigen Verteilung über die gesamte Fläche der Vase führen. Durch die mehrfache Niveaubildung ist die Verbundenheit der Figuren nicht mehr gegeben, es breitet sich das Phänomen der Isolation aus, da durch die abrupte Zonenbildung kein interaktiver Kontakt mehr möglich ist. Erst durch die Bildflächenerweiterung entsteht eine unbegrenzte Aktionsfläche, die wieder zu einem Ineinander-in-Beziehung-Treten und zu einem gemeinsamen Aktionsradius der Figuren untereinander führt und eine aktive Szenenbildung wieder ermöglicht.

2.2.5 Thematik der Szenen

Die süditalischen Vasen entwickeln im Laufe des 4. Jh. ein reiches Spektrum an Themen. Im Gegensatz zur attischen Vasenkunst entsteht in Süditalien ein weites, reiches Mythenfeld. Darstellungen griechischer Mythen scheinen bei den Kolonisten und den einheimischen

Aristokraten sehr beliebt gewesen zu sein. Kann man sie für die Kolonisten als Ausdruck der Verbundenheit sehen, so geben sie der indigenen Bevölkerung das Gefühl der Dazugehörigkeit zur griechischen Kultur. Vor allem findet man sie auf den großen „Luxusvasen“, die neuesten Grabungen in Tarent und in den Nekropolen von Metapont folgend, nicht in den Gräbern, sondern auf den Gräbern als Semanta öffentlich sichtbar standen²⁷.

Die großformatigen Vasen für funerale Zwecke zeigen technische Eigenheiten, wie fehlende oder löchrige Böden, die Trankopfer ermöglichen und sich daher unbrauchbar für Symposien oder Haushalt erwiesen.



Abb. 10: Camp. Amphore, Dresdener Skulpturensammlung Dr. 511

Daneben finden sich in einem breiten Variationsspektrum sogenannte Naiskos-Grabvasen (Abb. 10). Der Verstorbene, stets in Deckweiß gemalt, steht in einem kleinen Tempel, Naiskos genannt. Er ist allein oder umgeben von mehreren Personen, deren Bedeutung und Beziehung zu den Toten Erklärungen und Deutungen unterliegen. Auch geben die Vielfalt an Gegenständen und Attributen Hinweise auf die individuellen Eigenschaften des Toten. Junge nackte Männer mit verschiedenen Sportgeräten identifizieren sie als Sportler, Bärtige im Mantel und mit Stab als alte Bürger, Waffen und Rüstungen weisen auf verstorbene Krieger. Gegen Ende des 4. Jh. werden auch Reiter dargestellt. Auch bei Frauen deutet eine Kombination von verschiedensten Gegenständen, wie Spiegel, Kalathoi und Körbe als Attribute auf die Tätigkeit im Haushalt. Aber es gibt auf den Vasenbildern auch Hinweise auf die gesellschaftlichen Stellungen der Frau: als Gattin (Abschied vom Gatten, der in den Krieg zieht), die Frau als Priesterin, die Frau als Tänzerin bei Symposien als einige wenige Beispiele.

Unteritalische Vasenmaler stellen im Gegensatz zu den attischen Künstlern immer wieder eine Verbindung zwischen mythischen Szenen und dem zeitgenössischen Theater her. Seien es nun Szenen aus klassischen Tragödien, Satyrspiele oder Komödien, Theater scheint in Unteritalien sehr beliebt gewesen zu sein. Die Vielfalt der Relationen zwischen Text und Bild wird im Hauptteil der Arbeit noch eingehend erörtert werden.

²⁷ Hoffmann 2003, 61.



Abb. 11: Apul. Kolonettenkrater,
Dresdner Skulpturensammlung Dr. 518

Zahlreich und variationsreich sind Gefäße mit Alltags- und Lebensszenen. Athleten auf der Palaestra, Bankette, Spiele mit dressierten Tieren, Gesprächs- und Kampfbilder sind nur ein kleiner Ausschnitt. Hier finden sich Hinweise auf die indigene Bevölkerung Süditaliens: Krieger auf apulischen Vasen tragen eine leicht abgewandelte Kampfausrüstung, die aus einer kurzen lederner Tunika – dekoriert mit Swastika, Streifen oder Punkten – um die Taille mit einem Gürtel

gebunden und einem kegelförmigen Pelzhut oder einem Helm ähnlichen Aussehens besteht (Abb. 11). Diese Uniform scheint ihren Ursprung in Messapianien gehabt zu haben. Auf campanischen Vasen tragen die Soldaten eine Kampfausrüstung, die an die Herrschaft der Samniten erinnert: ein mit Federn geschmückter Helm, ein metallener Brustharnisch mit drei kreisförmigen Scheiben vorne, getragen über einer kurzen Tunika. Diese Szenen erinnern daran, dass Beziehungen zwischen Kolonisten und einheimischer Bevölkerung in vielen Bereichen bestanden haben muss. Ebenso finden sich auch Wiedergaben von Damenbekleidung im lokalen Stil. Interessant sind die mittelalterlich anmutenden Frisuren. Frauen bei der Toilette oder Vorbereitungen zur Hochzeit mit Aphrodite und Eros, ausführlich dargestellt auf apulischen und sizilischen Vasen, treten immer wieder auf.



Abb. 12: Apul. Hals-
amphore, Virginia
Mus. Williams Fund
76.37



Abb. 13: Apul. Skyphos,
Dresdner Skulpturensamm-
lung H4 33/19

Auf den Rückseiten der Vasen scheinen immer wieder Gruppen von Jünglingen, gestützt auf Gehstöcke auf. Diese Darstellungen unterliegen kaum Variationen und sind von monotoner Wiederkehr (Abb. 12). Abwechslung bringen nur zusätzlich hinzugefügte Gegenstände, die Symbolcharakter tragen. Halteres (Sprunggewichte) stehen für eine Palaestra, Diptychen für Schule, bzw. weiter gegriffen für Bildung. Kleinere Vasen tragen Einzelmotive, wie eine Frau, einen Jüngling oder Eros, gelegentlich einen Vogel (Abb. 13).

Neben den Frauenköpfen finden sich auch solche von Jünglingen, Satyrn, Eros und Nike, letztere allerdings in geringerer Anzahl als die anonymen Frauenköpfe. Es ist kaum möglich, die Dargestellten zu identifizieren, wenn ein erläuterndes Attribut fehlt.



Abb. 14: Fischteller, Berlin Antikensammlung 1984.57

Ein anderer Typ von Gefäßen sei noch erwähnt: der in Apulien häufig produzierte Fischteller, der die Veranschaulichung von genießbaren Mittelmeerfischen trägt (Abb. 14). Diese Teller dienten als Speiseteller für das Bankett. Darauf weist auch die Vertiefung in der Mitte hin, die für Saucen und Marinaden diente.

2.3 Forschungsgeschichte

Vielfältig, variationsreich und zahlreich sind die Wechselwirkungen zwischen Literatur und Bildender Kunst. Ist es möglich, die Parallelwelten von Text und Bild zu erkennen, zu durchdringen und – ohne ihre Einmaligkeit zu nivellieren – durch ihre Vereinigung eine neue gemeinsame Welt zu schaffen? Der Zielsetzung dieser Arbeit folgend soll versucht werden, eine Darstellung des Netzwerkes zwischen den Tragödien des Euripides und den Bildern des 4. Jh. auf süditalischen Vasen zu entwickeln.

Schon in der Mitte des 19. Jh. n. Chr. – es gab noch keine Vasenklassifikation und keine Chronologie der Mythen – befassten sich Forscher wie O. Jahn und H. Brunn mit der Problematik der Tragödiendarstellungen auf Vasen. Erstgenannter fand in seinem Werk²⁸ eine auffallende Übereinstimmung zwischen Vasengemälden und Szenen aus Theaterwerken des Aischylos, besonders aus der Achilleas. Er war es auch, der einen entscheidenden und bis heute unumstößlichen Grundsatz manifestierte: die bildlichen Darstellungen sind keine reinen Illustrationen einer Textstelle, bzw. einer Theaterszene, sondern die Wiedergabe durch einen Künstlers, geprägt durch seine künstlerische Individualität. H. Brunn²⁹ erkannte Gemeinsamkeiten in der Darstellung der Gesandtschaft des Agamemnon vor dem grollenden Achilleus mit dem Text der Achilleas von Aischylos und nicht mit der Ilias des Homers. Um die Jahrhundertwende zum 20. Jh. n. Chr. entstanden einschlägige Werke von G. Haupt³⁰ und

²⁸ Jahn 1839, 5-9.

²⁹ Brunn 1858, 352-383.

³⁰ Haupt 1896.

C. Watzinger³¹. Hier tauchte zum ersten Mal der Begriff „südtalische“ Vasen und ihr Bezug zum Theater auf, wobei schon auf die Wichtigkeit der Manufaktur in Tarent, die man jedoch nachweislich nicht lokalisieren konnte, hingewiesen wurde. C. Robert³² bestritt den Einfluss des Theaters auf Vasenbilder im 5. Jh., sprach aber von „einer gewissen Beziehung“ in „späterer Kunst“ und von „einem engen Anschluss an die wichtigsten Situationen“³³, ja er betonte sogar, dass im 4. Jh. „der unmittelbare Einfluss der Bühne ... ein sehr bedeutender, namentlich auf die bildende Kunst“, aber „im Detail kein sklavisches Nachbeten, keine Beschränkung der freischaffenden künstlerischen Phantasie“³⁴ sei. Diesen Standpunkt vertrat auch J. H. Huddilston, wenn er dezidiert folgende Meinung äußert: „Die Malereien sind keineswegs als genaue Kopien irgendeiner Bühnenszene aufzufassen. Sie wurden abgekürzt, ausgedehnt oder nach dem Belieben des Künstlers modifiziert. ... Er illustrierte niemals ...“³⁵. R. Engelman führte diese problematische Thematik noch weiter aus, wenn er auf Künstler und Stücke der Dramatiker und ihre gegenseitige Bezugnahme einging: „Sie gehen mit großer Freiheit zu Werke, runden die Darstellungen ab durch Hinzufügen von Personen ... kurz sie suchen gemäß den Gesetzen ihrer Kunst, die nur das Nebeneinander, nicht das Nacheinander anerkennt, das Ganze möglichst in allen seinen Teilen darzustellen, um nicht den Eindruck einer einzelnen Scene zu geben, die Vorstellung des Ganzen zu erwecken.“³⁶ Allerdings kann man heute seiner weiteren Argumentation, dass durch die Einwirkung des Theaters auf die Vasenmalerei die Möglichkeit besteht, verlorene Tragödien zu rekonstruieren, nicht folgen. In L. Sechans³⁷ Werk findet sich eine große Anzahl von Vasenbildern, die er als beeinflusst durch die Themen aus den Tragödien der drei großen attischen Dichter ansah. Obwohl manches von der Forschung überholt wurde, gilt vieles heute noch als grundlegend gültig. Die Arbeit von M. Bieber³⁸ widmet sich zum Großteil dem tragischen Geschehen auf der Bühne - den Kostümen, den Masken, dem Bühnenbild -, zieht jedoch besonders in Kapitel II immer wieder südtalische Vasenbilder als erläuternde Beispiele heran. Auch sie legt kategorisch fest: “Vase painting does not, of course, give a picture of any definite moment in the performances.”³⁹ An Hand der Medeavase in München schneidet sie auch die Problematik der „post Euripidean Tragedy“ und der entsprechenden Vasendarstellungen an⁴⁰. H. Kenner⁴¹

³¹ Watzinger 1899.

³² Robert 1881.

³³ Robert 1881, 11.

³⁴ Robert 1881, 29.

³⁵ Huddilston 1900, 48.

³⁶ Engelman 1900, 3 f.

³⁷ Sechan 1926.

³⁸ Bieber 1961.

³⁹ Bieber 1961, 32.

⁴⁰ Bieber 1961, 34.

referiert in ihrem Werk vor allem über das Bühnenbild und die Skenographie, stößt jedoch auch auf ausschlaggebende Impulse, die sich von der Bühne ableiten lassen, schränkt sie aber im relativen Verhältnis ein und gesteht ihnen nur gewisse Wahrscheinlichkeiten zu. Ebenso die Untersuchungen zur Szenerie sind der Mittelpunkt des Buches von W. Jobst⁴².

Der unteritalischen Vasenmalerei in ihrer ganzen Bedeutung und ihrem bis dahin ungegliederten und damit unüberschaubaren Ausmaße versuchen T. B. L. Webster und A. D. Trendall⁴³ in ihren epochalen Werken gerecht zu werden. Die Auseinandersetzung mit der Problematik der Abhängigkeit der Vasenbilder von Szenen der Tragödien in ihrem gemeinsamen Buch⁴⁴ wird mit zeitbedingten fachlichen Einschränkungen zu einem noch heute hochgeschätzten Fundamentalwerk der darauf folgenden Forschung. Trendall verweist auf eine Analogie zwischen der Vasenmalerei und „... a poster, which shows one or two highlights of the play.“⁴⁵

Ebenso wäre eine wissenschaftliche Erschließung des Gebietes „süditalische Vasen“ ohne seine Werke⁴⁶ nicht möglich. Hierin katalogisierte, datierte und ordnete er jede der damals bekannten 20 000 Vasen auf Grund stilistischer Kriterien einem Künstler, beziehungsweise einer Werkstatt zu.

Ein weiteres Monumentalwerk, auf dem die meisten der weiterführenden Untersuchungen der Wissenschaftler fußen, ist das Lexikon LIMC⁴⁷, entstanden durch die Zusammenarbeit führender Spezialisten. Es sammelt und kommentiert fast jede mythologische Gestalt und ihr Umfeld, sowie ihre Darstellung durch Schöpfer der verschiedensten Kunstsparten.

Nach der Veröffentlichung der „Illustrationen“ durch Trendall und Webster 1971 entstand in den letzten vierzig Jahren eine heiße Debatte zwischen den Wissenschaftlern über den Charakter der Relation zwischen attischer Tragödie des 5. Jh. und den Darstellungen auf süditalischen Vasen im zweiten und dritten Viertel des 4. Jh.

⁴¹ Kenner 1954.

⁴² Jobst 1970.

⁴³ Webster – Trendall 1948

⁴⁴ Trendall – Webster 1971.

⁴⁵ Trendall – Webster 1971, 11.

⁴⁶ Trendall 1967; Trendall 1978; Trendall 1982; Trendall 1983; Trendall – Cambitoglou 1983; Trendall 1987.

⁴⁷ LIMC 1981-1999, Supplementum 2009.

Manchmal sogar schien sich ein Streit um die Vorherrschaft der Dichtkunst oder der Bildenden Kunst zu entwickeln. Es stehen einander zwei extrem entgegengesetzte Aussagen gegenüber. Auf der einen Seite finden sich die Verfechter folgender Meinung: die Szenen auf den „Theatervasen“ leiten sich direkt von der Theaterproduktion ab. Diesen treten jene entgegen, die davon überzeugt sind, dass diese Verknüpfung nicht notwendig ist und das Primäre läge in der Textaussage.

So schreibt Trendall⁴⁸ „... on the whole ... South Italian vases illustrate tragedies rather than represent them ...“. Green⁴⁹ sieht eine enge Verbindung zwischen Bild und Drama. Moret vertritt den Standpunkt⁵⁰ der anderen Seite, wenn er die Eigengesetzlichkeit der Bildkunst in ihre öfters geschmälernten Rechte wieder einzusetzen versucht, indem er die ihm zu simplifizierende Anschauungen von den Tragödienillustrationen in Frage stellt. Sein Interesse richtet sich auf die selbständigen Manifestationen der Bildsprache, denn sein Forschungsziel ist nicht, ob sich an Hand der Bildwerke erweiterte Kenntnisse über die griechischen Tragödien gewinnen lassen. Seine zusammenfassende Meinung gipfelt darin, dass die Bildtradition unabhängig „autonom“ ist, sie entwickelte sich unabhängig von der Literatur und benötige keine Orientierung am „Text“⁵¹. A. Cambitoglou⁵² gibt Trendall und Webster im weiteren Sinne recht, wenn sie den Einfluss der Bühne auf die süditalische Vasenmalerei betonen, kommt jedoch nach eingehenden Untersuchungen zu dem Schluss, dass es weniger die Aufführungen der Dramen sind, die zu den Darstellungen führen, als vielmehr die Episoden der entsprechenden mythischen Erzählungen. L. Giuliani⁵³ sieht in der apulischen Vasenmalerei des 4. Jh. „... Bilder, die mit verblüffender Exaktheit auf bestimmte literarische Texte verweisen ...“, sodass man sie als „verbildlichte Zitate“⁵⁴ ansehen muss. Ausschlaggebend für diese Entwicklung liegt seiner Meinung nach in dem Wandel der gesprochenen Literatur zur geschriebenen Literatur, der im letzten Drittel des 5. Jh. sich abzuzeichnen beginnt. Schriftliche Texte finden weitverbreitet Leser – bis nach Süditalien – und sie bilden einen kulturellen Schwerpunkt. Dieses Phänomen prägt natürlich auch die unteritalischen Vasendarstellungen. Die Künstler halten sich nicht an das „theatralische Ereignis“⁵⁵, nicht an das szenische Geschehen, sondern an die Textstelle, denn aus dem

⁴⁸ Trendall 1990, 212.

⁴⁹ Green 2007.

⁵⁰ Moret 1975.

⁵¹ Moret 1975, 304.

⁵² Cambitoglou 1975, 56–66.

⁵³ Giuliani 2003.

⁵⁴ Giuliani 2003, 243.

⁵⁵ Giuliani 2003, 258.

Zuschauer und Zuhörer wurde ein Leser. Soweit Giulianis Statement. Diese Entwicklung lässt sich nachvollziehen, allerdings taucht meines Ermessens nach eine schwerwiegende Problematik auf, die sich in einer Frage fassen lässt: Wie groß war der Anteil der Bevölkerung, der lesen konnte? Wie verhielt sich relationsmäßig der Analphabetismus zur Gesamtheit der Einwohner der Kolonien und der indigenen höher gestellten – denn nur sie waren wohl an den Vasen interessiert – Bevölkerung?

Eine Lösung in dem Zwist zwischen den beiden Polen versucht Taplin⁵⁶ in einer gemäßigten, ausgleichenden Haltung zu finden. Er erforscht die jeweils anderen Standpunkte, kann sie aber in seinem Sinne nicht nachvollziehen: „... I am coming at the question from a different angle, which accepts neither of the current positions ...“⁵⁷. Weiter führt er aus, dass die Vasenbilder weder „banal illustrations“⁵⁸ sind, noch sieht er sie abhängig von den Theaterstücken, sondern die Dramen sind Impulse „informed by the plays“⁵⁹. Durch die Kenntnis der Theaterstücke gewinnen die Vasenbilder an Tiefe und bieten dem Betrachter mehr Inhalt und Sinn. „They are informed by the plays; that is the core of what I mean by calling a vase is ‘related’ to tragedy.“⁶⁰ So stehen der Betrachter und sein spezielles Wissen über dem Drama als Ausgangspunkt der These Taplins.

In der Folge entwickelt und vertritt er eine Symbiose zwischen darstellender Kunst und bildender Kunst, und vermeidet die extremen Standpunkte der „iconocentric“⁶¹ auf der einen und der „philodramatic“⁶² Richtung auf der anderen Seite und zeigt dadurch einen zukunftsweisenden Weg zwischen den Polaritäten.

2.4 Merkmale für eine Annäherung von Vasenbild und Theaterspiel

Um die Gegebenheit einer Relation zwischen Darstellung auf Vasen und dem Bühnengeschehen zu eruieren, müssen grundlegende Voraussetzungen bedacht werden: Die

⁵⁶ Taplin 2007.

⁵⁷ Taplin 2007, 23.

⁵⁸ Aellen u. a. 1986, 268.

⁵⁹ Taplin 2007, 25.

⁶⁰ Taplin 2007, 25.

⁶¹ Taplin 2007, 22.

⁶² Taplin 2007, 22.

Tragödien der Dichter der attischen Klassik wurden im 4. Jh. häufig in Unteritalien aufgeführt - wenn auch in modifizierter Form -, sodass sie einem Großteil der Bevölkerung bekannt waren. Aus dieser Tatsache lässt sich folgern, dass eine mythologische Darstellung bereichert durch das Wissen des Betrachters sich von einer simplen Malerei zu einem inhaltsreichen, sinnerfüllten Bild eines Bühnengeschehens wandelt.

Um mit Taplin⁶³ weiter die essentielle Frage zu stellen, wodurch ist die Glaubhaftigkeit der Beziehung im Falle einer mythologischen Darstellung des 4. Jh. aus Westgriechenland mit einer Theaterszene eines attischen Dichters des 5. Jh. gegeben? Es muss eine folgerichtige Übereinstimmung zwischen Details des Bildes und dem Drama existieren, allerdings immer unter der Grundvoraussetzung, dass die Vasenmaler keine Illustrationen schaffen, sondern eigenschöpferische Darstellungen. Außerdem muss man bedenken: Wie viele Tragödien kennen wir? Die großen Tragiker des 5. Jh. allein schrieben weit über 200 Stücke (ohne Satyrstücke), auf uns sind 32 Tragödien überkommen, ein verschwindender Bruchteil, sieht man ganz von den anderen uns kaum oder gar nicht bekannten Dichtern ab.

Ganz entscheidend ist die Frage der Schwerpunktsetzung: Rief in dem Zuschauer das Drama dieselben bleibenden Assoziationen wach, wie in dem Künstler? Welche Szene fand der Letztere darstellungswert, welche entscheidenden Impulse empfing das Publikum? Es ergibt sich ein Abwiegen der Für- und Gegenanzeigen. Wird die Assoziation des Betrachters durch das Vasenbild stark genug positiv gefordert, um die Erinnerung an die Tragödie zu wecken, oder blockieren die Gegenanzeigen eine gedankliche Verknüpfung? Es entwickelt sich ein numerisches Balancieren zwischen zwei Individuen und ihrer gedanklichen Vorstellungskraft.

Es ist wohl ein gedankliches Wagnis, diesen im Grunde auf beiden Seiten kreativen Akt mit Hilfe einiger weniger Bühnenrequisiten, wie Altar, Götterbild und Grab nachzuvollziehen, aber es ist ein Versuch wert.

2.4.1 Altar

Laut Grabungsbefunde der letzten Jahrzehnte konnte die frühere Meinung, dass sich ein fixer Dionysosalter in der Orchestra eines jeden Theaters befände, widerlegt werden. Wie schon

⁶³ Taplin 2007, 35 f.

Dingel⁶⁴ bestätigte, dass in den Texten keiner der erhaltenen Tragödien ein entsprechender Altar aufscheint, so handelt es sich bei den vergleichbaren Darstellungen stets um ein mobiles Versatzstück. Der erstmalige Gebrauch eines Bühnenaltars wird Aeschylos zugeschrieben. Da jedoch ein Großteil der Bühneneinrichtungen ihm zugeschrieben wird, sollte man bei der Urheberfindung vorsichtig sein. Um den szenischen Erfordernissen zu entsprechen, musste der Opfertisch aus leichtem Material gearbeitet worden sein, um problemlos transportierbar zu sein.

So vermutet Gogos⁶⁵ Holz als das verwendete Material.

2.4.1.1 Altar als Asylstätte



Abb. 15: Panathenäische Amphore, Bari Mus. Arch. 6254

Eine lukianische panathenäische Amphore des Dolon-Malers (Abb. 15) zeigt eine typische Asylszene: Eine Frau mit einem Knaben sucht Zuflucht an einem Altar; rechts steht eine weibliche Gestalt, links eine männliche. Dieser charakteristische Topos einer Asylflucht, könnte aus Euripides „Andromache“ stammen.

Textstellen verifizieren diese Vermutung:

V. 42–V. 45: Andromache ist in das Heiligtum der Thetis geflüchtet.

V. 160 ff.: Hermione droht „... nichts soll Altar noch Tempel nützen ...“.

V. 411: In der Erpresserszene durch Menelaos erwähnt Andromache den schützenden Altar.

In dem Drama „Ion“ fällt im V. 1255 und im V. 1275 das Wort βωμός, Altar. Kreousa hat sich nach dem Mordversuch an ihrem Sohn zur schützenden Opferstätte im Tempel Apollos in Delphi geflüchtet. Nach Schauenburg⁶⁶ findet auf einem apulischen Loutrophoros eine entsprechende Darstellung (Abb. 16). Auf einem weiteren apulischen Loutrophoros könnte Kreousa mit dem Hiketidenzweig gemeint sein (Abb. 17).

⁶⁴ Dingel 1967, 53.

⁶⁵ Gogos 1984, 32.

⁶⁶ Schauenburg 1988, 633–651.



Abb. 16: Apul. Loutrophoros.
Tarent Mus. Naz. o. Z.

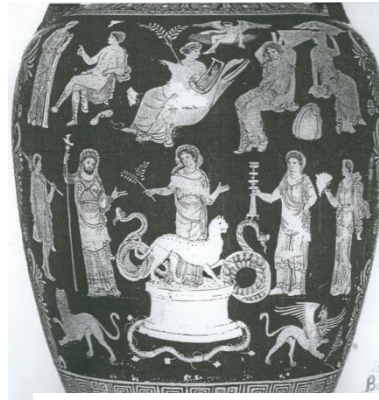


Abb. 17: Apul. Loutrophoros.
ehem. Basel Gal. Palladion

2.4.1.2 Altar als Opferstätte



Abb. 18: Camp. Halsamphore,
Sidney Nicholson Mus. 5117

Natürlich tritt der Altar seiner primären Bestimmung folgend dem Zuschauer bzw. dem Betrachter immer wieder als Opferstätte entgegen. In der Darstellung eines Opfers mussten sich die Dramatiker ungeschriebenen Gesetzen unterwerfen. Der Vollzug eines Opfers fand nie auf offener Bühne statt, auch eine pantomimische Darstellung eines tierischen Opfers an Apollon, wie Verrall⁶⁷ sie in „Ion“ vermutet, ist höchst unwahrscheinlich. Ebenso lässt sich Murrays⁶⁸ Theorie, dass Klytaimnestra in „Agamemnon“ ein reales Tier opferte, während der Chor sang, nicht nachvollziehen. Zugewandt war sie wohl, vielleicht entzündete sie Weihrauch auf dem Opfertisch oder betete still⁶⁹.

Als Symbol des scheinbar unabwendbaren Opfertodes droht der Altar im Drama „Iphigeneia im Taurerland“ stets gegenwärtig auf der Bühne. So spricht Orestes schauernd im Vers 72: „Dies der Altar, der von den toten Griechen trieft“. Im Vers 256 f. beteuert jedoch Iphigeneia „... denn vom Griechenblut ward der Altar schon lange nicht gefärbt ...“.

Eine campanische Halsamphore zeigt einen Altar zwischen Pylades und Iphigeneia, weiße und verdünnte helle Farbflecke deuten auf das Blut der Geopferten (Abb. 18). Auf einem apulischen Volutenkrater ist der Altar seiner Bestimmung entsprechend als Opfertisch

⁶⁷ Nach Arnott 1962, 55 f.; ohne genaue weiterführende Zitierung.

⁶⁸ Nach Arnott 1962; 55 f.; ohne genaue weiterführende Zitierung.

⁶⁹ Quelle bei Arnott 1962, 55 f.

dargestellt. Orestes kauert zusammengesunken auf ihm, verzweifelt fragt er im Vers 617: Wer opfert mich (Abb. 19)? Der apulische Volutenkrater des Lykurgos Malers trägt eine Darstellung (Abb. 20), die mit der Handlung in „Ion“ korrespondiert⁷⁰. Auf dem Altar in der unteren Ebene brennt schon ein Opferfeuer. Links neigt sich Ion mit einem Lorbeerzweig in der Hand zur Opferstätte. Er wird begleitet von seiner Mutter, rechts hinter ihm Xounthas, die für den wieder gefundenen Sohn ein Fest gibt, denn schon bringen zwei Opferdiener von rechts einen Ochsen. Die Verse 651–667 konkretisieren das im Text.

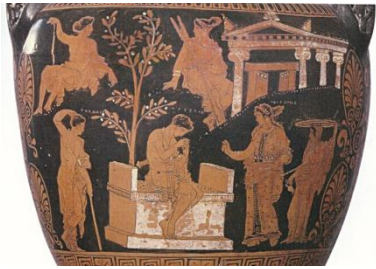


Abb. 19: Apul. Volutenkrater, Neapel Mus. Naz. 82113



Abb. 20: Apul. Volutenkrater, Ruvo Mus. Jatta 1097

2.4.1.3 Altar und Kultbild



Abb. 21: Att. Kelchkrater, Ferrara Mus. Naz. Di Spina, T 1145

Immer wieder sind auf Vasen Darstellungen von Kultbildern, die im Kontext mit dem Altar stehen, zu sehen. Diese ξόανov sind meist leuchtend bemalte Holzkultbilder und zeigen ein archaisierendes Aussehen, vergleichbar den Darstellungen des Palladions⁷¹. Da sie meist im Zentrum der Handlung standen, trugen sie entsprechend symbolhafte Züge, sodass die Zuschauer sie leicht in das Bühnengeschehen integrieren konnten. Auch sie mussten, so wie die meisten der Bühnenrequisiten, leicht transportierbar sein, daher aus leichtem Material und unterlebensgroß.

Textliche Entsprechungen finden sich in den Werken aller drei großen Dichter des 5. Jh. Dem Thema der Arbeit entsprechend liegt der Schwerpunkt bei Euripides.

⁷⁰ Taplin 207, 146 f., 46.

⁷¹ RE XVIII (1949), 171–201, s. v. Palladion (L. Ziehen, G. Lippold).

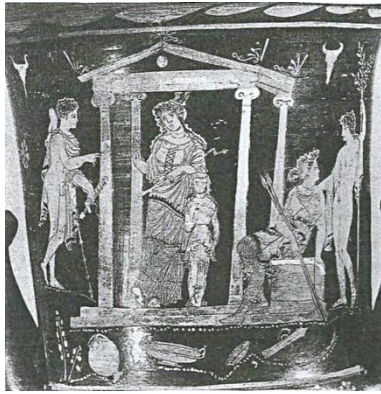


Abb. 22: Apul. Kelchkrater, Moskauer Mus. Puschkin 504.345

(Abb. 22) schon gelockerte, bewegtere Linienführung. Auf beiden Figuren finden sich jedoch noch hermenartige Unterkörper. Im Gegensatz dazu entstand auf der späteren apulischen Amphore⁷³ (Abb. 23) eine Artemis in klassischer Haltung: unbelastetes



Abb. 24: Diana de Gabies, röm. Kopie, Paris Louvre Ma 529

Spielbein, belastetes Standbein, entsprechender Hüftschwung. In der Literatur wird diese Statuendarstellung mit Plastik der Artemis des Praxiteles verglichen. Diese ist uns leider verloren, es findet sich jedoch eine römische Kopie, genannt „Diana de Gabies“ (Abb. 24). Die entsprechende Szene im Drama findet sich in den Versen 752 ff., der Überreichung des Briefes an Pylades durch Iphigeneia, dem auslösenden Moment der späteren Anagnorisis.

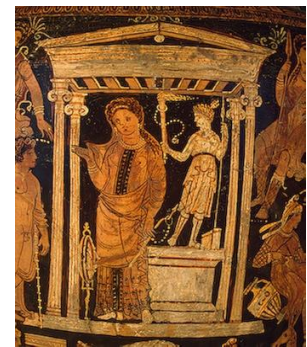


Abb. 23: Apul. Amphore, St. Petersburg Eremitage B 1715A

Um der Vollständigkeit dieses Kapitels über das Bühnenrequisit



Abb. 26: Apul. Lekythos, Paestum Contrada Grab 2, Mus. Naz. 4794

„Altar“ zu genügen, erwähne ich noch die Kombination „Altar mit Säule“, die nach Gogos⁷⁴ in der Vasenmalerei symbolisch das Heiligtum darstellt. Als Beispiel seien etwa auf das Vasenbild des lukanischen Säulenkraters (Abb. 25) verwiesen, das

wohl von der Aufführung der Herakleida beeinflusst, bzw. angeregt wurde. Dasselbe



Abb. 25: Lukan. Säulenkrater, Berlin Staatl. Mus. 1969.9

⁷² Dingel 1967, 57.

⁷³ s. 3.6.2.7.

⁷⁴ Gogos 1984, 32 f.

Motiv zeigt eine Lekythos von Asteas (Abb. 26), die nach Trendall, Webster die Reinigung Orestes aus Aischylos „Eumeniden“ darstellt⁷⁵. Ich gehe auf diese Materie nicht näher ein, da sie für die Problematik dieser Ausführung nicht relevant ist.

2.4.2 Grabbau als Bühnenrequisit

Ebenso werde ich den Grabbau als Bühnenrequisit nur kurz streifen. Euripideische Dramentexte beziehen sich in „Hiketiden“ (V. 980–83), „Helena“ (V. 64) und „Bakchen“ (V.



Abb. 27: Apul. Volutenkrater, Neapel Mus. Naz. 3240

6) auf Grabmäler. Auf der sog. Pronomosvase (Abb. 27) malte der Künstler in der unteren Zone einen pyramidalen Aufbau, der einen Dreifuß trägt. Da sich auf diesem Bild Mitglieder eines Thiasos mit ihren Requisiten finden⁷⁶, kann man auf das Aussehen der Grabbauten auf der Bühne schließen. Dieser Grabtypus, pyramidenförmiger Aufbau mit Stufen und beigefügter Säule, findet sich relativ häufig, etwa bei Darstellungen Trauernder. Auf einer apulischen Hydria (Abb. 28) steht Niobe, versunken im Trauergestus, auf dem untersten Abschnitt eines dreistufigen Aufbaues zwischen zwei Amphoren; rechts von ihr erhebt sich eine ionische Säule. Nach Gogos⁷⁷ stellt dies die älteste Form des Grabschmuckes dar. Eine ähnliche Grabarchitektur findet sich häufig auf den Vasenbildern, die Elektra in ähnlicher Trauerhaltung wie Niobe auf oder am Grab Agamemnon zeigen, meist in Begleitung ihres Bruders Orestes und seines Freundes Pylades.

6) auf Grabmäler. Auf der sog. Pronomosvase (Abb. 27) malte der Künstler in der unteren Zone einen pyramidalen Aufbau, der einen Dreifuß trägt. Da sich auf diesem Bild Mitglieder eines Thiasos mit ihren Requisiten finden⁷⁶, kann man auf das Aussehen der Grabbauten auf der Bühne schließen. Dieser Grabtypus, pyramidenförmiger Aufbau mit Stufen und beigefügter Säule, findet sich relativ häufig, etwa bei Darstellungen Trauernder. Auf einer apulischen Hydria (Abb. 28) steht Niobe, versunken im Trauergestus, auf dem



Abb. 28: Apul. Hydria, London Brit. Mus. 1867,0508.1315

⁷⁵ Trendall – Webster 1971, III 1,12.

⁷⁶ Froning 1971, 5-16.

⁷⁷ Gogos 1984, 48 (Anm. 6).

2.4.3 Anonyme Figuren

Auf vielen der Darstellungen, die eine mythologische Szene behandeln, finden sich namenlose Figuren wie Diener, Soldaten, Begleiter u. a. In allen Arten und Perioden der Vasenmalerei erscheinen sie auf der Bildfläche; so stellen sie kaum einen signifikanten Entscheidungsträger in der Problematik der Relation zwischen Drama und Bild dar.



Abb. 29: Apul. Volutenkrater,
Atlanta Carlos Mus. 1994.001

Es treten allerdings namenlose Rollenträger auf, die durch ihre Individualität, ihren Status, ihre Funktion wohl auf Beziehung zwischen diesen beiden Materien hinweisen. So kann auch eine Figur des Hirten auf eine Gleichsetzung deuten. Ein Beispiel ist auf dem apulischen Volutenkrater (Abb. 29) zu finden, die Zentralfigur – sie trägt den griechischen Namensverweis BOTHP – schlägt so eine Brücke zum Drama Euripides „Melanippe“.



Abb. 30: Apul.
Glockenkrater, Neapel
Mus. Naz. Santangelo
526

Unter der großen Anzahl der weiblichen Anonymen findet sich eine Figur, die leicht zu identifizieren ist: sie ist eine alte weißhaarige Frau mit dem hohen Status der Amme. Auf dem obigen genannten Krater trägt sie sogar die Bezeichnung ΤΡΟΦΟΣ; immer wieder kann man diese Gestalt sowohl in der Literatur, als auch auf Vasen entdecken. Ein signifikanter Hinweis auf das Schauspiel geht von einer Vasenfigur aus: ein gebeugter, alter, weißhaariger Mann im Mantel, der meist an einem Stock geht; im Gegensatz zu seiner sonstigen eher ärmlichen Kleidung trägt er meistens auffallend reiche Stiefeln. Diese Gestalt symbolisiert den PAIDAGOGOS (παιδαγωγός), Lehrer und Betreuer der Jünglinge und jungen Männer. Er tritt um 350 zum ersten Male auf und erscheint während der „hohen“ apulischen Periode relativ häufig auf dramabezogenen Vasen. So ist er auf dem apulischen Glockenkrater des Ilioupersis-Malers (Abb. 30) und dem apulischen Loutrophoros aus der Schule des Laodamia Malers (Abb. 31) dargestellt. Es gibt außerdem Interpretationen dieser Figur in einer anderen optischen Gestaltung: zum Beispiel auf der lukanischen Hydria, die dem Policoro Maler zugeschrieben wird (Abb. 32) und dem lukanischen Krater um 400 (Abb. 33).

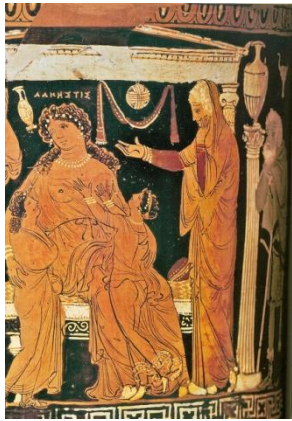


Abb. 31: Apul. Loutrophoros, Basel Antikenmuseum S 21



Abb. 32: Luk. Hydria, Policoro Mus. Naz. della Siritide 35296



Abb. 33: Luk. Krater, Cleveland Mus. of Art 1991.1

Obwohl die Darstellungen der Amme und des Paidagogos häufig auf Vasenbildern zu finden sind und sie in der Literatur als „sicheres Zeichen“ in Bezug auf eine tragische Relation⁷⁸ angenommen werden, sollten sie doch nicht zwingend als signifikantes Signal angesehen werden. Gerade durch ihr oftmaliges Auftreten in der Bildkunst ist es jedoch möglich, dass diese Gestalten zu konventionellen Figuren, etwa zu „Raumfüller“, erstarren.

2.4.4 Kostüme

Ein weiterer möglicher Hinweis auf eine Interaktion zwischen Vasenbild und Drama findet sich in der Darstellung von Kostümen. Trotz weiter Vielfältigkeit lassen sich charakteristische Merkmale finden, die Hinweise auf ein Bühnengeschehen und infolge auf ein Drama deuten. So tragen Potentate (Abb. 34A)⁷⁹, Orientale (Abb. 34B)⁸⁰, vereinzelt Heroen und Darsteller



Abb. 34A: Prinz, König, Heros



Abb. 34B: Bogenschützen in orientalischer Kleidung



Abb. 34C: Darsteller in Frauenkleider

⁷⁸ Green 1999, 37–63.

⁷⁹ Brooke 1962, 65 Fig. 32.

⁸⁰ Brooke 1962, 43 Fig. 20.

von weiblichen Rollen (Abb. 34C)⁸¹ Gewänder, gewebt aus prächtigen Stoffen mit den verschiedensten farbenreichen Mustern und Ornamenten.



Abb. 35: Volutenkrater, Mus. Naz. Neapel, 3240 (81673) Mitglieder eines Thiasos

Ein Charakteristikum fällt auf: sie alle haben eng anliegende Ärmel, die um die Handgelenke geschlossen enden. Anschauliche Beispiele finden sich auf der oben erwähnten „Pronomosvase“ (Abb. 35). Laut hellenistischer Tradition⁸² soll Aischylos angeblich neben anderen neuen Theater-

errungenschaften auch die „Theatertracht“ eingeführt haben. Die Frage allerdings, ob es je solch eine gegeben hat, beschäftigt bis heute die Fachwelt; es steht einander Aussage gegen Aussage gegenüber. So glaubt Dingel⁸³ nicht an die Verwendung eines eigens für die Schauspieler geschaffenen Bühnengewandes, und er führt erklärend dazu aus „... die landschaftliche und gesellschaftliche Differenzierung und Vielfalt“ mache es unmöglich, daran (gemeint ist: eine einheitliche Bühnentracht) festzuhalten.

Im Gegensatz spricht Blume⁸⁴ dezidiert von einem „spezifischen Tragödienkostüm“, das sich durch feierlichen Prunk vom Alltagsgewand unterscheidet. Auch Pickard-Cambridge⁸⁵ weist auf ein „dramatic costume“ beruhend auf einer Art Peplos hin. Ebenso schreibt Brooke⁸⁶ von „... dramatic costume, based on a peplos or tunic and not a chiton ...“. Darauf beruht der entscheidende Unterschied zur Alltagskleidung der Griechen des 5. und 4. Jh., dem Chiton. Dieser war ein rechteckiges Stück Stoff, das auf den Schultern mit Spangen zusammen gehalten wurde, die entsprechende Länge konnte durch einen oder zwei Gürtel variiert werden, so wurde diese ärmellose Kleidung mit entsprechender Übung und Geschicklichkeit in Eleganz und Würde getragen. Auf der Bühne ergaben sich jedoch Schwierigkeiten, da ja der Chiton wegen seiner Stofffülle stets sorgfältiges Drapieren verlangte, die Falten ansonsten leicht in Unordnung gerieten, die Spangen an den Schultern verrutschten oder gar sich lösten.

⁸¹ Brooke 1962, 67 Fig. 33.

⁸² Vita Aischyl. 14.

⁸³ Dingel 1967, 24.

⁸⁴ Blume 1991, 96.

⁸⁵ Pickard-Cambridge u. a. 1988, 214–216.

⁸⁶ Brooke 1962, 60.

Der Schauspieler brauchte jedoch Bewegungsfreiheit für große Gesten, schnelle Schritte, eventuell auch Tanzschritte, sodass man kaum vom weißen, langen, ärmellosen Chiton, dem Festgewand der Athener, auf die Bühnentracht schließen kann. Eine weitere Problematik ergab sich aus dem Rollenwechsel eines Schauspielers, der notwendigerweise flott von statten gehen musste; außerdem mussten Männer auch Frauengestalten repräsentieren, sodass lange Ärmel notwendig waren. All diesen Erfordernissen entspricht nur die Grundform des Peplos, der im Laufe des 4. Jh. zu zahlreichen Kostümformen variiert wurde, wie man auf den süditalischen Vasen verfolgen kann, besonders deutlich zeigt das die sog. „Medeavase“, ein apulischer Volutenkrater⁸⁷. Grundlegend bleibt jedoch allen Abwandlungen: die Syrma war körperbedeckend, d. h. knöchellang, an den Schultern zugenäht, hochgeschlossen bis zum Halsansatz. Der Reichtum und die Vielfalt der Muster und ihre Farben und Farbkontraste⁸⁸ bedingen die Individualität der einzelnen Rollen, die Ärmel zeigten stets ein anderes Dekor als das übrige Kostüm. Natürlich trugen nur die Hauptdarsteller solch prächtige Gewandung; jedoch gerade die „Medeavase“ zeigt, dass es auch einfachere, einfarbige, nur am Saum, etwa durch eine Bordüre, verzierte Kleider gab; zum Unterschied zu den Protagonisten waren die Nebenfiguren, wie Diener, Boten, Pädagogoi, Ammen eben damit bekleidet. Junge Männer auch solche mit Heroenstatus wurden meist nackt, nur mit einem Mantel um die Schultern dargestellt. Bilder der süditalischen Vasen vom letzten Jahrzehnt des 5. Jh. bis in das letzte Viertel des 4. Jh. zeigen diese Theatertrachten in großer Zahl.

Für Schauspieler, die große Aktivitäten zeigen, wie Krieger, Jäger, aber auch für Artemis war ein kurzes, kniebedeckendes Gewand unerlässlich. Darsteller der Barbaren sind erkennbar anders kostümiert als die Griechen: Perser tragen Hosen aus besticktem Leder, Phrygier die sog. typische phrygische Mütze und ebenfalls lange Hosen; wie überhaupt fremde Völker durch lange Hosen auffallen. Die allgemeine Basis für die Darstellung fremder Nationen war wohl deren Volkstracht. Besonders auf den süditalischen Vasen findet sich ein farbenfrohes Bild von ausländischen Trachtenstücken: bunte Chitons, farbige Hosen, Kandys und die das Kinn verhüllende Tiara; auf der „Perservase“⁸⁹ des Dareios-Malers finden sich einige Gestalten in diesen Kostümen.

⁸⁷ Apul. Volutenkrater, München Antikensammlung 3296, s. 3.2.2.1.

⁸⁸ Poll. 4, 116.

⁸⁹ Apul. Volutenkrater in Neapel, Mus. Naz. 3253; Trendall 1982, 495 Nr. 18/38 Taf. 176,1; DaI Rom 71.454; Abb. 9

Die Herrscherdarstellungen weisen eine große Prunkaffinität auf; im Prinzip besteht das königliche Gewand aus einem bis auf die Knöchel reichendes Kleidungsstück, in der Mitte gegürtet, bzw. ein lose fallender Ependytes⁹⁰, reich geschmückten Hosen, Schuhen und eventuell einen Mantel mit unbenützten, herabhängenden Ärmeln.



Abb 36: Hermes und Dionysos

Ergänzend zum Kostüm gibt es auch Attribute, die die Trägerperson charakterisieren: Herakles trägt Löwenfell und Keule, die Bacchanten Hirschkalbfell und Thyrsosstab. Auf den Vasenbildern tragen auch die Götter bzw. Halbgötter ihre Charakteristika (Abb. 36)⁹¹.

Die Kopfbedeckung wechselt entsprechend der Rolle: Frauen tragen Diademe, Schleier (um den männlichen Nacken zu verbergen), Ismene trug einen Sonnenhut (Sophokles, Ödipus auf Kolonos V. 313, 314), Männer tragen Kränze, einen Reisehut (Pegasos) mit breiter Krempe oder ein Käppchen (Pilos); der Herrscher war mit einem Königsreif geschmückt.



Abb. 37: Bekleidungsvariationen der Chormitglieder

Die Chormitglieder waren in Alltagstracht, d. h. Chiton, Himation und Exomis zu sehen (Abb. 37)⁹².

Das typische Schuhwerk der griechischen Tragödie war der Kothurn, eine Art Schnürstiefel aus weichem, schmiegsamen Material, dessen Stulpe oben umgeschlagen werden konnte; seine Sohle war ebenfalls flexibel, biegsam und geschmeidig, sodass der Schauspieler sich „auf leisen Sohlen“ in großen, schnellen Schritten bewegen konnte. Entgegen landläufiger Vorstellung wurde die Sohle erst im Hellenismus dicker und höher, somit die Bewegungsfähigkeit eingeschränkt und das Spiel der Mitwirkenden statuarischer. Diese Entwicklung war die Folge der Etablierung der erhöhten Proskeniumbühne, da nun die Darsteller auf dem schmalen Logeion räumlich weiter vom Publikum entfernt waren und somit größer erscheinen mussten. In der Kaiserzeit erhielt der Schuh eine hohe Holzsohle, die sich manchmal zu absurden Höhen entwickelte und fast zu Stelzen wurde.

⁹⁰ Zur Geschichte des Ependytes siehe S 52 f.

⁹¹ Brooke 1962, 54 Fig. 27.

⁹² Brooke 1962, 98 Fig. 48.

3 Hermeneutik der einzelnen euripideischen Gestalten

3.1 Alkestis - ΑΛΚΗΣΤΙΣ

3.1.1 Inhalt und Datierung

Die Tragödie „Ἀλκήστις“ wurde 438 v.Chr. anstelle eines Satyrspieles an 4. Stelle in der Tetralogie – Kreterinnen, Alkemon in Psophis und Telephos – aufgeführt. Abgesehen vom glücklichen Ende und der Szene mit der Darstellung des betrunkenen Herakles schrieb Euripides mit Alkestis eine berührende Tragödie.

Apollon gewährt Admetos, dem König von Thessalien, eine besondere Gnade: jemand anderer könnte an seiner statt sterben. Nur Alkestis, seine Frau, ist bereit anstelle des Gemahls in den Tod zu gehen.

Das Spiel setzt am Tage ihres Sterbens mit ergreifenden Abschiedsszenen von ihren Kindern und ihrem Gatten ein. Nach ihrem Tod ist Admetos voll Reue und all seiner Lebensfreude beraubt bis Herakles nach einem Kampf mit Hades Alkestis wieder aus der Unterwelt zurück bringt.

3.1.2 Vasen

3.1.2.1 Apulischer Loutrophoros in Basel ⁹³



Abb. 38A:
Apul. Loutrophoros

Im Zentrum eines Portikus sitzt Alkestis (schriftlich benannt ΑΛΚΗΣΤΙΣ) auf ihrem Sterbebett, ihren kleinen Sohn Eumelos und ihre Tochter umarmend (Abb. 38A und 38B). Ihr Gesicht hat sie in großer Trauer nach links ihrem Gatten Admetos zugewandt; voll des Leides hat er seine Linke vor das Gesicht geschlagen. Hinter ihm stehen zwei Dienerinnen. Rechts von Alkestis streckt ihr eine alte Frau wohl unter Klagen die Hand entgegen. Auch der alte Mann hinter ihr beobachtet betrübt die Szene. Die beklemmende Aura der Tragödie liegt über diesem Vasenbild.

⁹³ Apul. Loutrophoros, Basel Antikenmuseum S21, Nähe des Laodamia-Malers; um 340. Trendall 1982, 482 Nr.18/16; Taplin 2007, 111 Fig. 31; Trendall 1991a, Abb. 196.



Abb. 38B: Apulischer Loutrophoros, Basel Antikenmuseum S21

Die beiden Alten als Typus der Amme und des Pädagogos weisen auf eine Theaterdarstellung. Ein Detail zielt dezidiert auf die Tragödie als Euripides Werk: wie auf diesem Bild erzählen die Verse 302-434 von einem Mädchen und einem Bub, der die Szene des Sterbens seiner Mutter mit Klagen in Strophe und Gegenstrophe abschließt.

Wahrscheinlich war das Bett der Alkestis auf einem Ekkyklema auf die Bühne gerollt worden, sodann nach ihrem Tode wurde es wieder hinter die Szene gebracht. Die Form der Vase, ein Loutrophoros, das Thema der Darstellung, die explizite Malerei – Leid des Abschieds, aber auch die leise Hoffnung auf ein Wiedersehen – gehen eine wunderschöne Symbiose ein.

3.2 Medeia - ΜΗΔΕΙΑ

Medeia, (Μήδεια), wörtlich: die klugen Rat weiß; lat.: Medea

Medeia war die größte Zauberin der griechischen Mythologie. Sie wurde in Kolchis (Aia) als Enkelin des Helios und Tochter des Aietes und der Okeaniden Idya⁹⁴ geboren. Kirke war ihre Tante, Chalkiope ihre Schwester und Apsyrtos ihr Stiefbruder. Medeia ist eng mit dem Argonauten-Mythos verbunden. Iason, der Königssohn von Iolkos (Hauptort des mykenischen Thessalien), und Führer des kühnen Zuges der Argonauten sollte im Auftrag seines Onkels Pelias Aietes das „Goldene Vlies“ entführen⁹⁵. Medeia verliebte sich in den jungen griechischen Helden und half ihm durch ihre Zauberkünste das Vlies zu gewinnen. Auf der gemeinsamen Flucht vor ihrem Vater tötete sie ihren Bruder. In Iolkos wurde Iason, obwohl er das Vlies übergab, um sein Erbe gebracht. Medeia übernahm die Rache⁹⁶. Sie führte den Töchtern Pelias ihre Verjüngungskünste an einem Widder vor und überredete sie, ihren Vater zu zerstückeln, sie würde ihn verjüngt wieder auferstehen lassen; dann aber versagte sie ihnen die Zaubermittel. Aus dem Land vertrieben, flohen sie nach Korinth, wo sie glücklich mit ihren zwei Söhnen lebten. Später jedoch verliebte sich Jason in Glauke (auch Kreusa genannt), Kreons Tochter, und verließ Medeia, um die Königstochter zu heiraten.

3.2.1 Inhalt und Datierung

In diese Situation setzt Euripides Tragödie ein. Wie reagiert Medeia? Mit der Antwort auf diese Frage, die für den Dichter wohl Kern der Stoffdramatisierung war, beginnt das Drama.

Die alte Amme Medeias, eine Kolcherin, beklagt den Verrat Jasons an ihrer Herrin und seinen eigenen Kindern. Voll Schmerz drückt sie in diesem Monolog die würdelose Lage, die Entehrung und abgrundtiefe Enttäuschung Medeias aus. Sie erzählt von deren Reaktionen: sie isst nicht, liegt, den ganzen Körper dem Schmerz hingegen und weint unablässig. Auch der Anblick der Kinder tröstet sie nicht (V. 1-48). Im zweiten Teil der Prologszene tritt der Pädagogos mit den Knaben auf; er bringt im Dialog eine Schreckensnachricht: Kreon will Medeia und ihre Kinder des Landes verweisen. Die Amme bittet den Erzieher, die Kleinen

⁹⁴ Hes. theog. 956 ff.; Apollod. I, 129.

⁹⁵ Pind. P. 4, 213 ff.

⁹⁶ Soph. Kolchides fr. 491 ff.

nicht in die Nähe der Mutter zu bringen, denn sie ahnt verhängnisvoll, dass der Anblick dieser Medeia verhasst erscheint. Der dritte Teil des nun anapästischen Prologes lässt ein Klageduett zwischen Medeia, deren Stimme aus dem Haus zu hören ist, und der Amme draußen folgen. Hier erklingt zum dritten Mal das Motiv der Gefahr, die die Mutter für ihr eigenes Fleisch und Blut geworden ist. Noch einmal fällt die Warnung, die Kinder sollten das Auge der Mutter meiden. So ist die Problemsituation durch einen dreiteiligen Einleitungsteil, einer Rhesis, einem nachfolgenden Dialog und einem abschließenden Gesangstück (Duett) aufbereitet.

Nun tritt der Chor auf. Im Parados der korinthischen Frauen (V. 131-212) umrahmen lyrische Partien, der kümmerliche Trost, die Anapästen der Amme und der Medeia. So zeigt der Chor Anteilnahme an Medeias Verzweiflung. Letztere ruft Artemis und Themis – Göttin des altgeheiligten Rechtes, Bewahrerin der traditionellen Ordnung, besonders Beschützerin der Familie – an und offenbart ihren Rachewunsch an Jason und seiner Braut.

Im ersten Epeisodion (V. 214-409) folgt auf die bewegendsten Affekte nun ein vorgetragenes Wort in ruhiger Fassung, die Rede Medeias setzt ein. Laut denkt sie über das drückende Los der dem Manne ausgelieferten Frau nach. Dann aber wird sie deutlich: die Rache an Jason steht fest. Allein die Art und Weise, der Weg dahin ist noch nicht zu finden. Die Chorführerin verspricht die Hilfe der korinthischen Frauen. Kreon, der König von Korinth, erscheint und spricht die sofortige Ausweisung aus. Man hört aus seiner Rede die Angst vor der klugen Frau. In der folgenden Stichomythie widersteht er erst der Königstochter aus Kolchis, dann aber gestattet er ihr einen Tag Aufschub. Nach seinem Abgang triumphiert sie. Jetzt wird sie ihn, seine Tochter und Jason töten; am besten wohl mit Gift. Nach dem ersten Stasimos, wieder eine Anklage gegen die Männer und Bemitleidung Medeias durch den Chor, folgt die große Auseinandersetzung mit Jason. Er bietet ihr Geld für die Reise und den Kindern gesetzliche Legitimierung. Nach diesem 3. Epeisodion und seinem Abgang kommt Aigeus, König von Athen. Er hatte im Orakel Rat gesucht, da er bis jetzt kinderlos geblieben war. Er bietet Medeia Asyl an und verurteilt Jasons extrem egoistische und letztlich menschenverachtende Rationalität. Die Kolcherin bindet seine Zusage mit einem feierlichen Eid. In ihrer zweiten Rede (V. 765-797) klingt der wilde Jubel über den nun freien Weg zur Rache an.

Ihren Plan teilt sie dem Chor mit: sie wird Jason Versöhnung vortäuschen und den Verbleib der Kinder in Korinth erbitten. Dann will sie die Kleinen mit einem vergifteten Kleid zu Glauke senden. Und dann (V. 791 f.):

ὄμωζα δ' οἷον ἔργον ἔστ' ἐργαστέον
τοῦντεῦθεν ἡμῖν τέκνα γὰρ κατακτενῶ
τᾶμ'. οὐτίς ἔστιν ἐξαιρήσεται

Nachdem der Chor entsetzt reagiert hat, sendet Medeia nach Jason. Der dritte Stasimos (V. 824-865) ist zweigeteilt. Das erste Strophengpaar richtet sich an das athenische Publikum und preist die Weisheit als Weg zum Ruhm – als notwendige Bedingung des Glücks. Nur die Harmonie von Geist und Emotion kann Segen bringen – diese Harmonie ist in Athen vorbildlich verwirklicht. Im zweiten Teil des Liedes lehnt der Chor Medeias Rachepläne ab und weist darauf hin, dass eine Mörderin in Athen keine Aufnahme finden kann. Das vierte Epeisodion (V. 866-975) bringt die Realisierung des ersten Teiles des mörderischen Planes. Ein Agon bringt die scheinbare Versöhnung mit Jason, und die Kinder werden mit dem verhängnisvollen Geschenk in den Palast geschickt. Nun singt der Chor in Daktylo-Epitriten und in Aeolo-Choriamben, dass für alle Beteiligten Unglück unausweichlich sei und er empfindet Mitgefühl mit Jason und Medeia. Der Pädagogos und die Knaben kehren zurück; dank der Gaben sind sie von Kreons Verbannungsspruch ausgenommen und dürfen bleiben. Auf die folgende Szene – Medeia und die Kinder allein – scheint alles konzipiert. Was ist stärker: Mutterliebe oder Rachezwang – eine Zerreißprobe für Medeia als Mutter und verlassene Ehefrau. Zweimal wendet sich die Mutter gegen das Rasen der Leidenschaften, gegen den θυμός. Am Ende siegt der Zwang zur Selbstachtung; Medeia als Vertreterin der archaischen Denkweise und Wertauffassung (Unversöhnlichkeit gegenüber den als Feind Empfundenen, Verbot von Feigheit und Nachgiebigkeit). Schon kommt der Bote vom Palast: Flieh, Medeia, flieh! (V. 1122). Er schildert die qualvollen Szenen des Todes der Glauke und Kreons. Nun versucht Medeia den Mord an ihren Kindern rational zu begründen. Nachdem was geschehen war, müsste auf jeden Fall mit ihrer Ermordung gerechnet werden. Die Kinder sollten nicht durch die Hand der Feinde, sondern durch die der Mutter sterben. Medeia geht ab. In die zweite Strophe des folgenden Chorliedes (V. 1251-1292) schrillen die Hilferufe der Knaben. Der Chor denkt an die Parallelen in dem Mythos von Ino, die von Hera mit Wahnsinn geschlagen ihre beiden Söhne tötet. Da kommt Jason, um seine Söhne vor der Rache der Familie des Kreon zu retten. Aber als er – von der Chorführerin über das Vorgefallene informiert – an das Tor hämmert, erscheint Medeia im Drachenwagen, den ihr

Helios sandte, auf dem Dach der Skene. Die Leichen der Kleinen führt sie mit sich. Die Anklage Jasons in der folgenden Stichomythie prallt von ihr ab. Ihren Triumph kleidet sie in den Vers 1362: „Die Wunde heilt, wenn dein Lachen erstirbt“. Auf sein Bitten um die toten Knaben, antwortet sie mit der Ankündigung einer Stiftung, eines Sühnekultes für die Kinder in Perachora, im Heiligtum der Hera Akraia. Auch das Flehen des Vaters, seine Nachkommen noch einmal in die Arme schließen zu dürfen, bleibt vergeblich. Höhnisch – nun ganz Dämon und rückverwandelt in die mythische Gestalt Medeia – prophezeit sie ihm einen elenden Tod. Der Chor hat das Schlusswort, das nochmals auf das Walten der Gottheit und die Unberechenbarkeit des Lebens hinweist.

Das Drama „Medeia“ wurde 431 aufgeführt, zusammen mit den Stücken „Philoktet“, „Diktys“ und „Theristai“. Nach der Hypothese des Aristophanes von Byzanz⁹⁷ musste sich Euripides bei dieser Aufführung nur mit dem dritten Rang begnügen. Eine Erklärung dafür mag damit begründet sein, dass an den Dionysien dieses Jahres ein Sohn des Aischylos, Euphion, den ersten Rang gewann und somit auch Sophokles auf den zweiten Rang verwies. Für das schlechte Abschneiden des Euripides sieht Simon⁹⁸ tiefere Gründe. So scheinen die Athener 431 nicht die Bedeutung dieses Stückes erkannt zu haben, denn die archaische Vorstellung der Medeia als Zauberin war zu tief verwurzelt, um die vom Seelischen her gestaltete Medeia des Euripides zu erkennen. Dies begründet wohl auch die Tatsache, dass keine attische Vase mit der Behandlung dieses Themas vorhanden ist.

3.2.2 Vasen

3.2.2.1 Apulischer rotfiguriger Volutenkrater aus Canosa⁹⁹

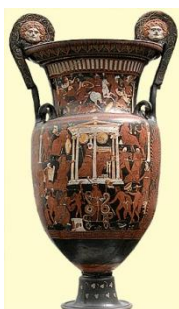


Abb. 39A:
Apul. rotfig.
Volutenkrater

Die Komposition des dramatischen Geschehens auf dem Hauptbild der Seite A der sog. „Medeia-Vase“ (Abb. 39A) hat der Maler in drei Friesen angelegt (Abb. 39B). Das Zentrum der zweiten Reihe wird beherrscht von einem Naiskos – wohl als Palast des Kreon gedacht –, dessen Dach von 6 ionischen Säulen getragen wird. Zwei Schilde hängen an dem Unterbau des Tympanons. Die Mittelsäulen trennen den Palastsaal in zwei Räume. Rechts steht ein Thronessel mit Schemel. Auf seinem Polster ist eine junge Frau ohnmächtig

⁹⁷ Otten 2005, 54 f.

⁹⁸ Simon 1954, 212.

⁹⁹ Apul. Volutenkrater, München, Antikensammlung 3296, Unterweltsmaler 330 v. Chr.; LIMC VI/1 (1992) 386–398, 391 Nr. 29, s. v. Medeia (M. Schmidt).

oder sterbend – noch hat sie die Augen geöffnet – zusammengesunken. (V. 1169–1170). Sie trägt einen reichen Chiton und darüber einen Überwurf. Ihr Haupt schmückt ein kronenähnlicher Kopfschmuck. Leblos hängt ihr linker Arm herab. Wohl wäre sie zu Boden gesunken, hätte nicht der bärtige Mann links der Säule sie mit seiner Linken um die Taille gehalten. Sein Gewand, gestickter Chiton, darüber ein hüftlanges Übergewand, Gürtel und



Abb. 39B: Apulischer rotfiguriger Volutenkrater aus Canosa, München Antikensammlung 3296

Kreuzbänder über der Brust, Mantel und Schuhe, weisen ihn als König aus. Mit der Rechten greift er sich verzweifelt ins weiße Haar; dabei ist ihm wohl sein mit einem Vogel geschmücktes Zepter entglitten. Sein Blick geht Hilfe suchend zu einer verschleierte Frau. Sie eilt von links herzu. Ihren rechten Arm hat sie ebenfalls im Klagegestus zum Kopf erhoben, ihren linken hält sie weit vorgestreckt. Von rechts naht ein junger Mann, versehen mit Hut, Chlamys und Schwert. Er versucht vergebens den Kopfschmuck der jungen Frau zu entreißen. Allen vier Personen sind Namen beigeschrieben. Über dem König steht [Kre]ΩΝ, über der Ohnmächtigen KPEONTEIA, die Kreontische, d.h. die Tochter Kreons. Diese

Inschrift ist wie die Kreons auf dem weißen Gebälk des Hauses geschrieben, wohl weil der Maler sie am deutlichsten hervorheben wollte.

Ebenso kann man zwei weitere Namen auf den weißen Stufen erkennen, ΜΕΡΟΓΕ und ΙΓΓΟΘΗΣ. Stehen Inschriften auf dem schwarzen Vasengrund, so sind sie eingeritzt als Angabe des Geschehens oder als Palast- bzw. Hausbezeichnung zu deuten, wie es früher geschah¹⁰⁰; dies wird heute als falsch angesehen. Da der Name Glauke oder Kreousa im ganzen Drama nicht fiel, blieb dem Maler nichts anderes übrig als sie als Kreons Tochter zu bezeichnen. Die von links Heraneilende wird als die Mutter und Königin ΜΕΡΟΓΕ identifiziert; der von rechts Nahende ist der Bruder ΙΓΓΟΘΗΣ. In dieser Darstellung erkennt man den ersten Akt der Rache Medeias an ihrem untreuen Mann Jason. Diese Deutung wird noch durch das zu Boden gefallene, geöffnete Kästchen, das die Knaben mit dem unheilvollen Geschenk brachten, bestätigt. Ein jetzt umgestürztes dreifüßiges Becken sollte wahrscheinlich dem Brautbad dienen.

In der untersten Reihe bringt der Maler den zweiten Akt der Rache. ΜΗΔΕΙΑ – Beischrift – ist hier in einem orientalischen Kostüm dargestellt; auf einer attischen Schale in Bologna¹⁰¹ trägt sie noch attische Kleidung. Das letztere Vasenbild entstand gleichzeitig mit dem Drama des Euripides. Aber schon einige Jahre später finden wir die Kolcherin in orientalischer Kleidung¹⁰². Diese Tracht besteht aus einem weiten, gestickten Chiton mit Bordüre, einer geschmückten Tiara, sowie Schuhen. Sie hält ihren Sohn, der nackt auf einem Altar steht, am Hinterkopf gepackt. Hilfesuchend breitet er die Arme ins Leere, sein Umhang ist ihm dabei vom linken Arm gerutscht. Schon hat die Mutter das Schwert mit der rechten Hand zum tödlichen Streich gezogen. Hinter ihr steht ihr zugewandt ein mit einem Chlamys und einem Hut bekleideter Doryphoros, zwei Speere in der Linken. Seine Rechte liegt auf dem Kopf des zweiten Knaben. Wird er ihn wegführen und retten? Oder will er ihm den Anblick dieser schrecklichen Tat ersparen, die in wenigen Augenblicken auch ihn töten wird? Während Euripides in seinem Drama den Doppelmord an beiden Kindern vollziehen lässt, berichtet Diodor¹⁰³ von einer anderen Version, laut dieser der zweite Knabe, Medos genannt, gerettet wird.

¹⁰⁰ Heydemann 1873, 26.

¹⁰¹ Att. Schale, Bologna Mus. Civ. PU 273; Beazley 1963, 1268 Nr. 1.

¹⁰² Frühlukanische Hydria, Mus. Naz. Policoro 35296, s. 3.2.2.4.

¹⁰³ Diod. 4, 45,6.

In der Szene neben dem Altar in der Mitte des Registers findet der Schluss der Tragödie statt. Auf einem Wagen, der mit zwei sich aufbäumenden Schlangen bespannt ist, steht eine männliche Figur in einem Mantel, der den Oberkörper freilässt. Seine langen Locken gleichen Schlangen; in der Hand trägt er zwei Fackeln. Die Beischrift nennt ihn ΟΙΣ[t]ΠΟΣ. Auf den Wagen zu eilt von rechts Jason, nackt, nur den Chlamys über dem linken Arm. Ebenso wie Medeia ist auch er begleitet von einem Jüngling mit Petasos und Chlamys über dem linken Arm. Er hat die Rechte weit vorgestreckt und in der Linken zwei Speere. Zu diesen Hauptakteuren, zum Teil in Begleitung, gesellt sich im mittleren Abschnitt allerdings auf einer etwas niedrigeren Ebene ein alter weißbärtiger Mann. Sein bedeckter linker Arm ist nach vorne ausgestreckt; seine rechte Hand hält einen Stock. Er ist wohl der Pädagogos, der die Kinder mit dem unheilvollen Geschenk in den Palast brachte. Eine Magd hinter ihm scheint ihn zu überreden, mit ihr zu gehen. So versucht sie ihn, vom Besuch des Palastes abzuhalten. Hinter Hippotes, dem Sohn Kreons, hastet eine alte Frau weg vom Palast, den Kopf allerdings erschreckt ihm zugewandt. Ihr Schleier verrät, dass der Maler hier wohl die Figur der Amme der Prinzessin schuf. Oberhalb der Begleitung Jasons, zwischen unterer und mittlerer Ebene gestaltete der Künstler eine höchst interessante Figur, die auf keiner der weiteren Medeia-Darstellungen aufscheint. Der Weißbärtige im gestickten langen Chiton und Mantel mit Tiara, ein Zepter in der Linken weist mit der ausgestreckten Rechten auf das Mordgeschehen. Er steht nicht auf einer Bodenlinie, wie die übrigen Gestalten, sondern auf einem Ornament aus dem Henkelbereich. Die eingeritzte Inschrift bezeichnet ihn als ΕΙΔΩΛΟΝ ΑΕΤΟΥ, also als das Schattenbild des Aetes, des Vaters der Medeia.

Unberührt von diesem dramatischen Geschehen sitzen, bzw. stehen Götter in dem obersten Register. Links des Giebels thront Athena, erkenntlich an dem attischen Helm, den sie in der Rechten hält, und an der Lanze in ihrer Linken. An ihrer Seite ruht ein Schild mit dem Gorgonenhaupt. Sie ist die Beschützerin Jasons und der Argonauten. Neben ihr steht Herakles in seinem statuarischen Typus, wie man ihn auf süditalischen Vasen immer wieder findet. Er ist der Argonaut, der zum Gott mutierte. Rechts des Daches findet man die Dioskuren, auch sie einst Argonauten. Kastor und Polydeukes erkennt man an den Sternen, verbringen sie doch einen Tag im Olymp und einen Tag in der Unterwelt. In den Händen tragen sie beide das Attribut der Palästra, Ölfläschchen und Strigilis. Während der eine auf einer untergebreiteten Chlamys sitzt, in der Rechten die Lanze, neben sich den spitzen Hut, steht der andere ihm gegenüber, bekleidet mit einem Chiton, sich auf eine Lanze, die er in der rechten Hand hält,

aufstützend. Rechts und links außen bildet den seitlichen Abschluss je eine korinthische Säule mit einem Dreifuß obenauf.

Schon im 19. Jh. beschäftigten sich die Gelehrten mit der Relation zwischen dieser Darstellung und dem Drama Euripides. So meinen Robert¹⁰⁴ und Huddilston¹⁰⁵, dass die Basis dieses Vasenbildes sehr wohl das Werk des Euripides sei, die hinzugefügten Personen allein aus künstlerischer Motivation geschaffen wurden. Furtwängler – Reichhold¹⁰⁶ jedoch waren überzeugt, dass die Differenzen zum literarischen Werk des Euripides rein stofflicher Natur sind: „Sie können nur auf einer verschiedenen Gestaltung des Stoffes beruhen. ... So hilft uns das Vasenbild, die Gedanken eines unbekannten Dichters zu rekonstruieren ...“. Regenbogen¹⁰⁷ fand, dass das handwerkliche Können eines Vasenmalers überschätzt sei, wenn man ihm so vielfältige und wichtige Abweichungen von Euripides zumutet. Simon¹⁰⁸ ist davon überzeugt, dass das Theaterbild dieses Volutenkraters sehr wohl mit Euripides Dichtung zusammenhängt, denn er war es, der die Idee des Kindermordes schuf. Es muss jedoch hinter der Vasendarstellung ein Medeia-Drama des 4. Jh. stehen. Ein Dramatiker aus der zweiten Hälfte des 4. Jh. hatte wohl den Hauptablauf des Werkes beibehalten, jedoch neue Nebenpersonen eingeführt. Der asylbietende Aigeus wurde weggelassen, die Rettung des einen Knaben und Oistros als Wagenlenker hinzugefügt. Schmidt¹⁰⁹ schließt sich der Meinung Regenbogens an, wenn sie schreibt: „Im allgemeinen wirkt die Verknüpfung eher locker, nur indirekt ... das Bild ist in erster Linie als bildliche Darstellung konzipiert“. Auch Zinserling-Paul¹¹⁰ lehnt eine direkte Beeinflussung durch das Drama ab; sie beruft sich ebenfalls auf eine adäquate Dichtung aus dem 4. Jh. Trendall – Webster¹¹¹ stimmen mit Simon und Zinserling-Paul überein, wenn sie auf ein Drama aus dem 4. Jh., das heute als verloren gilt, zurückgreifen. Sourvinou-Inwood¹¹² jedoch gibt zu bedenken, dass all diese Diskussionsbeiträge einen zwingend abhängigen und mechanisch nachmalenden Künstler voraussetzen. Die drei Götter in der obersten Zeile zeigen jedoch, dass der Maler seine eigene „creating“ und nicht bloß eine simple Reproduktion der tragischen Episode schuf. Dies ist eine ikonographische Version des Mythos, teilweise inspiriert durch die euripideische Medeia und individualisiert durch partizipiale Auswahl. Eine solche Auswahl bedingte aber auch

¹⁰⁴ Robert 1881, 37 f.

¹⁰⁵ Huddilston 1898, 144 f.

¹⁰⁶ Furtwängler – Reichhold 1909, 164 f.

¹⁰⁷ Regenbogen 1950, 21-56.

¹⁰⁸ Simon 1954, 214 f.

¹⁰⁹ Schmidt, a. O. (Anm. 99) 397.

¹¹⁰ Zinserling-Paul 1979, 407-436.

¹¹¹ Trendall – Webster 1971, 110.

¹¹² Sourvinou-Inwood 1997, 272.

zusätzliche Figuren wie Kreons Sohn und Kreons Frau; andererseits wurde ein früherer Teil der Medeia-Geschichte – der Verrat an ihrem Vater (siehe die Figur des Aietes) und dessen Verfluchung – heraufbeschworen. Dies schien dem Künstler essentiell, um den Charakter der Titelheldin in dem Drama vollkommen zu erklären. Auch mir scheint dies unerlässlich, um eine Klarzeichnung der Medeia zu gewährleisten. So war es dem Publikum auch ein Leichteres, die Geschehnisse in dem Theaterstück verständlicher und folgerichtiger nachzuvollziehen. Der Künstler schuf also nicht eine gedankenlose „Illustration“ der drei Hauptereignisse der korinthischen Medeia-Handlung im Drama des Euripides, sondern darüber hinaus eine eigenkreative Wiedergabe des euripideischen Werkes. Auch muss man bedenken, dass das Stück in den verschiedenen Nach-Aufführungen wohl variable Änderungen erfuhr. Der Vasenmaler arbeitete also nicht nach einem neuen, bis jetzt verlorenen Stück des 4. Jh, sondern er konnte sich auf die Medeia des Euripides berufen.

Einige der dargestellten Figuren bedürfen näherer Betrachtung:

Da ist vor allem der als ΟΙΣ[t]ΠΟΣ bezeichnete, schlangenhaarige Jüngling mit den Fackeln und den Schlangenhaaren. Simon¹¹³ gibt eine aufschlussreiche Deutung dieser Gestalt. Homer¹¹⁴ nennt eine Rinderbremse Oistros und Sophokles¹¹⁵ schreibt von der Iokuh, die bis zum Wahnsinn von einer Bremse der Hera verfolgt wird – als einer οἷστροπληξ κόρη. Auch Lyssa und Mania bedeuten Wahnsinn, beide jedoch bedingen einen vorübergehenden Wahnsinnsanfall. Aktaion wurde von seinen mit Tollwut geschlagenen Hunden zerrissen¹¹⁶, während Mania den rasenden Herakles verwirrt¹¹⁷. In diesen Beispielen handelt es sich also um vorübergehende kurze Anfälle. Der schrecklich schöne Jüngling auf unserer Vase jedoch verkörpert einen Stachel, eben eine Bremse, die dem Opfer überallhin folgt und dieses so in den Wahnsinn treibt. Auf unserer Vase bedeutet es einen „Gewissensstachel“¹¹⁸. Dieser Dämon wird gleich einer Erinys nicht von Medeia weichen und sie in den Wahnsinn treiben. Das daraus sich ergebende Ende der Kolcherin entspricht jedoch nicht dem Originaldrama des Euripides. Mag sein, dass eine variierte Wiederaufführung hiermit eher dem Publikumsgeschmack entgegenkommen wollte, dem Sinn des Euripides, der eine siegreiche Medeia triumphieren ließ, entsprach es jedoch nicht.

¹¹³ Simon 1954, 214.

¹¹⁴ Hom. Od. 22,299 f.

¹¹⁵ Soph. El. V. 5.

¹¹⁶ attischer Glockenkrater, Boston 00346, Beazley 1963, 691,7; Lykaionmaler; Apulischer Volutenkrater, Neapel SA31, Ilioupersis-Gruppe, E. Mercanti, Neapolis 2, 1914, 131.

¹¹⁷ Inschrift auf dem Kelchkrater des Asteas, Madrid 11094, Trendall 1952, 5.

¹¹⁸ Plat. polit. 577E.

Neben weiteren zusätzlichen Personen, die das Vasenbild ergänzen – die Mutter μεροπη, der Bruder ιππότης, eine erschreckt davonlaufende Amme, der neugierige Pädagogos und eine Dienerin neben ihm – finden wir noch eine Figur in der üblichen Königstracht – den εἰδωλον’ Ἀητου. Er ist das Schattenbild des Vaters der Medeia, eine echte Theaterfigur, die wohl an den εἰδωλον Δαρειον aus den Persern des Aischylos erinnert. Die königliche Vaterfigur stammt aus dem Mythenschatz, der die Medeia des Argonautenzuges umgibt. Furtwängler, Reichhold¹¹⁹ erkennen darin „... die bittersten Vorwürfe, die Medeia treffen, die des Vaters ...“ und „der sichtbar und zur Person gewordene Stachel des Oistros ...“.

Der Maler dieses Kraters ist der Unterwelt-Maler; er gehört der Werkstatt des Dareios-Malers an, ist jedoch um einiges jünger als der Meister selbst. Seine namensgebende Vase ist der Unterweltskrater in München¹²⁰. Seine Hauptwerke erreichen eine monumentale Dimension (über 1 m hoch). Die Dekoration seiner Vasenbilder folgt den Prinzipien des Dareios-Malers, er neigt aber zu einer noch diffizileren Ausführlichkeit und Gekünsteltheit¹²¹. Den Einfluss des Dareios-Malers erkennt man ebenfalls an den Situationsposen der einzelnen dargestellten Figuren und an der zeichnerischen Gestaltung der Kleidung, besonderes Augenmerk bilden die Gürtel, die stets in einer dunklen Schlaufe enden. Differenzen zu seinem Lehrmeister lassen sich in der Anatomie der nackten Körper und in der Darstellung der Gesichter finden. Die graphische Gestaltung der Gesichtszüge sind im Einzelnen gröber und weniger präzise, so dass häufig ein dem Charakter der einzelnen Personen nicht entsprechender unfreundlicher Eindruck¹²² entsteht, z. B. auf der Medeivase an der Athena und der Merope. Jasons Körper zeigt die für den Maler typische Ausgeprägtheit, so dass laut Trendall eine gewisse Ähnlichkeit mit der frühen hellenistischen Phase entsteht. Die Haargestaltung ist sorgfältig gezeichnet; feine individualistisch geprägte Locken fallen oft bis auf die Schultern. Die Textilien der Bekleidung sind meistens kunstvoll gemustert, die Faltlinien fein gezeichnet, und sie tendieren in kurze Strichlein aufzubrechen. Der Abakus des Naiskos ist gewöhnlich kurz, und die Anuli der Säulen sind breiter und springen deshalb über den Säulenschaft vor. Schmidt¹²³ stellt ebenfalls einen Vergleich zwischen dem Unterwelt-Maler und seinen Werken und dem Schaffen des Dareios-Malers an. Sie nennt den ersteren einen jüngeren, eigenwilligen Gehilfen, sicher aber eine führende Kraft dieser Werkstatt. Die beiden großen Kratere – der Unterweltskrater und der Medeia Krater – zeigen in Ornamentik und Form den

¹¹⁹ Furtwängler – Reichhold 1909, 166 Tf. 90.

¹²⁰ Antiquensammlung 3296, aus Canosa, Furtwängler – Reichhold 1909, Tf. 10; Trendall 1982, 533, 282.

¹²¹ Trendall 1982, 531.

¹²² „somewhat unpleasant expression“, Trendall 1982, 531.

¹²³ Schmidt 1960, 58.

direkten Einfluss der Werkstatt. Die dem jeweiligem Werk zu Grunde liegende Idee und Technik, hat sich jedoch gewandelt. Entstand der Dareioskrater noch aus der konsequenten Entwicklung der Zeichnung heraus, so entwickelte sich unser Vasenbild aus der Malerei heraus; wie Schmidt meinte: „bunte malerische Effekte ... seines genial-unordentlichen Pinsels“. In der Folge ergeben sich auch Unterschiedlichkeiten in der Gestaltung des Faltenwurfes, die der Dareios-Maler organisch richtig darstellt, während der Unterwelt-Maler sie abstrakt setzt (z. B. Faltenstauung zwischen den Beinen des stehenden Kreons, Winkelfalten auf dem Knie der sitzenden Athena). Trendall¹²⁴ nennt den Unterwelt-Maler als den wichtigsten Nachfolger des Dareios-Malers.

Exkurs: Ependytes

Betrachtet man die Kleidung Medeias, Aietes und Kreons genauer, so fallen gemeinsame Besonderheiten auf. Sie tragen über dem Chiton und unter dem Mantel ein drittes, eng anliegendes Gewand, das bunt verziert ist und lange, schmale Ärmel aufweist. Bieber¹²⁵ nennt es „Ärmelkleider“ und Simon¹²⁶ spricht von „Theatertracht“. Es handelt sich hier um den Ependytes. Dies ist ein über dem Untergewand getragenes Kleidungsstück aus gemustertem Stoff, das meistens Ärmel hat, manchmal mit einem Gürtel versehen und kürzer als das Untergewand ist. Hauser¹²⁷ prägt zuerst den Ausdruck „Ependytes“ und verweist auf Pollux¹²⁸ und Eustathius¹²⁹, der den ἐπενδυτης einen χιτωνίσκος, also kleinen Chiton nennt. Langlotz¹³⁰ verweist auf die Vase des Andokides-Malers¹³¹ und nennt damit das erstmalige Auftreten des Ependytes in Athen gegen Ende des 6. Jh. Thiersch¹³² hingegen meint an Hand von Vasenbildern zu beweisen, dass dieser schmückende Gewandüberzug nicht erst nach den Perserkriegen in Athen bekannt wurde, sondern schon um die Mitte des 6. Jh. Es waren besonders die Panathenäischen Amphoren, auf denen er dargestellt wurde. Auch Boardman¹³³ spricht in diesem Zusammenhang von einem „... Ependytes, ein bis zu den Knien oder Waden reichendem Übergewand (Ependytes), das manchmal auf den Seiten offen ist“. Athena Promachos trägt ihn hier über einem Peplos oder einem Chiton. Die Länge

¹²⁴ Trendall 1991a, 107.

¹²⁵ Bieber 1920, 105.

¹²⁶ Simon 1954, 213.

¹²⁷ Hauser 1905, 33.

¹²⁸ Poll. VII, 45.

¹²⁹ Eust. Zur Ilias p. 1226,44, zu 595.

¹³⁰ Langlotz 1920, 29.

¹³¹ Louvre F 204, aus Vulci; Boardman 1994, 239 Abb. 162.

¹³² Thiersch 1936, 29.

¹³³ Boardman 1994, 239.

variiert auch hier zwischen Knie- und Wadenlänge, manchmal halbärmelig, manchmal ärmellos. Auf den Preisamphoren wird Athena Promachos nicht als Kämpferin dargestellt, sondern es ist wohl die Wiedergabe einer Kultstatue - höchstwahrscheinlich auf der Akropolis -, die eine Rolle im Ritual der Agone spielte und verloren gegangen ist. Dies führt Thiersch¹³⁴ auf die Futuralgewänder aus Goldblech auf die holzgeschnitzten alt-kleinasiatischen Tempelbilder zurück, sowie er überhaupt den Ursprung des Ependytes im 2. Jahrtausend in Syrien annimmt¹³⁵.

Die Übernahme in den attischen Kulturkreis erfolgte nach Thiersch über Ostionien. Inzwischen haben Forschungen ergeben, dass der Ependytes sich schon in der assyrischen Reliefplastik findet. Eine Herodotestelle¹³⁶ könnte die Übernahme dieses Kleidungsstückes von Assyrien¹³⁷ über Persien¹³⁸ nach Ostionien beweisen¹³⁹. Gegen Ende des 6. Jh. und im frühen 5. Jh. waren es dann Dionysos- und Mänadengestalten, die in der Vasenmalerei diese Tracht trugen. Auch hier konnte die Länge und die Gestaltung der Ärmel verschieden sein, z. B. Pelike aus Gela¹⁴⁰, Rückführung des Hephaistos durch Dionysos¹⁴¹, Halsamphore aus Melos¹⁴², Gigantomachie¹⁴³, Amphore in Bologna¹⁴⁴, Glockenkrater in Paris¹⁴⁵, Manner of Kleophon¹⁴⁶. Vereinzelt tragen auch andere orientalische mythologische Figuren den prachtvoll geschmückten Ependytes¹⁴⁷. Nach dem Perserkrieg wird dieses Kleidungsstück immer häufiger auf sog. „Theatervasen“ als Teil eines Bühnenkostüms dargestellt. Es wird bei Männern über dem Chitonikos, bei Orientalen wie Persern, oder Amazonen über dem skythisch-persischen eng anliegenden Untergewand getragen. Öfters wird ein Mantel darüber gehängt. Frauen tragen ihn über dem Chiton¹⁴⁸. Aischylos, so meint Alfödi¹⁴⁹, hatte nach dem tatsächlichen Kostüm des Perserkönigs Dareios den Ependytes als Theater-Königstracht um 450 eingeführt. Dieser Dichter hatte persönlich bei Marathon gekämpft und die Annahme,

¹³⁴ Thiersch 1935.

¹³⁵ Thiersch 1936, Abb. XXXV 3.

¹³⁶ Hdt. I, 155.

¹³⁷ Thiersch 1936, Abb. XXXVII 1, XXXVII 4.

¹³⁸ Thiersch 1936, Abb. XXXV 5.

¹³⁹ Özgan 1978, 109.

¹⁴⁰ München, Antikensammlung 2361.

¹⁴¹ CVA München pl. 74, 75, 2, 6-7; Furtwängler – Reichhold 1909, Tf. 29, 138; Beazley 1963, 1145, 36.

¹⁴² Louvre S 1677.

¹⁴³ Furtwängler – Reichhold 1909, Taf. 96, 7; Beazley 1963, 1344, 1.

¹⁴⁴ Bologna, Mus. Civ. Pell. 151. CVA Bologna 5 III I Tf. 95. 1-4. 96. 5-7. Beazley 1963, 1617, 4.

¹⁴⁵ Paris, Petit Palais 317.

¹⁴⁶ CVA Petit Palais Tf. 21, 3. Beazley 1963, 1151, 2.

¹⁴⁷ Thiersch 1935, 36.

¹⁴⁸ Z.B: Strickhenkelamphore, Arezzo, Mus. arch. 1460, Beazley 1963, 1157, 25; Manner of Dinos-Maler; Arias - Hirmer 1960, 410, pl. 212-213, Pelops und Hippodaeia, 410; Att. Hydria, Florenz, Mus. arch. 81948 aus Populonia, CVA Florenz 2 III I pl. 60-63; Beazley 1963, 1312, 1, Meidias, 410; Aphrodite und Adonis.

¹⁴⁹ Alfödi 1955, 38.

dass er ihn sah, liegt durchaus im Bereich des Möglichen. Eine rotfigurige attische Kanne¹⁵⁰, die zur gleichen Zeit wie Aischylos „Perser“ entstand, zeigt das Bild eines ΒΑΣΙΛΕΥΣ, eines Großkönigs. Über dem Hosenanzug trägt er den Ependytes - sichtbar auf der rechten Schulter -, der nun zum königlichen Gewand avanciert. Die Kopfbedeckung, der Baslik, weist ihn als Orientalen aus. Der Begriff des Ependytes als königliche Tracht erfährt jedoch bald eine Erweiterung, wie unter anderem die „Perservase“¹⁵¹ zeigt. Der Großkönig ist sowohl durch seine Stellung auf einem reich verzierten Thron hervorgehoben, als auch durch die prachtvolle Tiara und das Zepter. Er ist mit einem Hosenanzug, dem Ependytes und darüber dem griechischen Mantel bekleidet. Den Ependytes tragen nun auch die kniefälligen Perser und das Personal, wie etwa Leibwächter und Chargen. Hier wurde diese Trachtkombination zur Kennzeichnung sowohl für Barbaren, als auch für nichtkönigliche Personen verwendet. Die Prunksüchtigkeit der Asiaten, die in den reich geschmückten Gewändern zu Tage tritt und die ihnen allgemein zugesprochen wurde, bedeutete bei den Griechen eine negative Charakterisierung¹⁵².

Kehren wir zu unserer Vase zurück, so sehen wir vieles aus den vorhergehenden Erörterungen bestätigt. Medeia und Aietes tragen als königliche Barbaren den Ependytes. Warum aber wird Kreon, der Grieche, in dieser Kleidung dargestellt? Wir müssen seine Stellung im Medeiadrama berücksichtigen. Er sprach die Ausweisung der Medeia aus. Diese Tat ist negativ besetzt und lässt auf negative Charakterzüge schließen. Sourvinou-Inwood¹⁵³ erklärt dies so: „... negative connections that could be expressed through the metaphor of orientalism ...“. So malte ihn der Künstler in diesem Kostüm, um seine Einstellung zu dokumentieren. Wohl auch um seinen Rang als mythischer König zu betonen. Als dieser trägt er jedoch nicht die Tiara, wie Medeia und Aietes.

Auffallend ist der weiße Streifen der Ependytai von Medeia und Aietes. Die Untersuchungen Özgans¹⁵⁴ ergaben, dass in der Zeit vor den Perserkriegen nur die Göttin Athena einen Ependytes mit breiter Mittelborte trug. Als Beispiele seien hier erwähnt: Panathenäische

¹⁵⁰ Vatikan 16536, aus Vulci, Beazley 1963, 1065, 8; Furtwängler – Reichhold 1909, Tf. 168, 1.

¹⁵¹ rotfiguriger apulischer Volutenkrater aus Canosa, Neapel NM 3253, Trendall 1982, 495 Nr. 18/38, Tf. 176, 1.

¹⁵² Özgan 1978, 117.

¹⁵³ Sourvinou-Inwood 1997, 285.

¹⁵⁴ Özgan 1978, 120 f.

Preisamphore (Boston)¹⁵⁵, die panathenäische Preisamphore des Euphiletos-Maler 530–520 v. Chr. (Boston)¹⁵⁶ und eine Amphora in New York¹⁵⁷.

Im späteren 5. Jh. werden königliche oder fürstliche Barbaren mit dem Mittelstreifen dargestellt, wie z. B. Paris als Prinz aus dem trojanischen Königsgeschlecht auf einer Hydria in Karlsruhe¹⁵⁸, oder auf der Kertschen Vase (Louvre)¹⁵⁹. Auch Helena als Gemahlin des Paris auf dem Patrokloskrater¹⁶⁰ oder Bellerophon als lykischer Thronfolger auf der Rückseite der Perservase¹⁶¹ tragen den Ependytes mit Mittelborte. Aus diesen und weiteren Beispielen ergibt sich, dass dieses charakteristische Kleidungsstück von vornehmen Personen, seien sie Griechen oder Barbaren getragen wurden. Ab der Hochklassik findet man es jedoch ausschließlich im Drama als Bühnenkostüm der aristokratischen Theaterrollen, z.B. Iphigenia in Tauris auf einer süditalischen Vase¹⁶².

3.2.2.2 Campanische Strickhenkelamphore aus Nola¹⁶³ und campanische Strickhenkelamphore aus Cumae¹⁶⁴

Während auf der Medeavase aus München die Ereignisse in Korinth als eine Synthese von Kreusas Tod, Medeia beim Kindermord und ihre Flucht auf dem Schlangenzug im Sinngehalt gekoppelt sich finden, wird nur ein Geschehen auf diesen campanischen Amphoren gezeigt. Das Furchtbare des Kindesmordes tritt ohne erzählerisches Beiwerk konzentriert in den Mittelpunkt der Darstellung. Das Verbrechen an den schuldlosen Kindern wird gleichsam zum kultischen Ereignis an geheiligten Stätten. Auf beiden Amphoren vollzieht Medeia in der Tracht der „Schlächterin“ die blutige Tat. Wie die Peleaden des 5. Jh. hat sie ein Kleidungsstück, wahrscheinlich ihr Himatio, um die Hüften gewunden. So gewandt werden die Peleaden, die Töchter des Peleas auf dem „Vatikanrelief“¹⁶⁵, welches nach einem attischen Original aus 420 v. Chr. entstand, bei dem vergeblichen Versuch, ihren

¹⁵⁵ Boston, Museum of Fine Arts, 99.520 aus Vulci, CVA Boston 1, pl. 55.

¹⁵⁶ J. Boardman ABV 322, 7, CVA Boston, Museum of Fine Arts (1), 40, Tf. 56-58.

¹⁵⁷ Metropolitan Museum 56.171.11, aus Vulci, von Gruppe E, 540, Beazley 1956, 133,2; CVA New York, Met. Mus. (3), Tf. 15, 1.

¹⁵⁸ Hydria 259 (B 36).

¹⁵⁹ CVA Louvre (8) III I d Taf. 9,4.

¹⁶⁰ Krater 3254, Neapel, Museo Archeologico; Dareios-Maler, 330, Trendall 1982, 495, 39.

¹⁶¹ Apulischer Volutenkrater, Neapel, NM81947, aus Canosa; Dareios-Maler, Trendall 1982, 489 Nr. 18/38, Taf. 176,1.

¹⁶² Bieber 1961, 33, Anm. 70, Abb. 116; Webster 1956, 15, 102 f., pl. 7.

¹⁶³ Paris, Cab. Med. 876, Maler v. B. M. F 223, ca. 330 v. Chr.; Schmidt, a. O. (Anm. 99) Nr. 30.

¹⁶⁴ Paris, Louvre K 300, Ixionmaler; ca. 330 v. Chr.; Schmidt, a. O. (Anm. 99) Nr. 31.

¹⁶⁵ Vatikan, Mus. Greg. Prof. ex Lateran 9983. LIMC VII/1 (1994) 272, 11 s. v. Peleades (E. Simon).

getöteten Vater wieder verjüngt zum Leben zu erwecken, dargestellt. Hygiens¹⁶⁶, berichtet, dass Medeia in Euripides erstem Stück „Peleades“ im Gewand der Priesterin auftrat. Während auf der Vase aus dem Louvre (Abb. 41) ihr Haar prächtig geschmückt ist, trägt sie auf dem Vasenbild der Amphore aus dem Cab. Med. (Abb. 40) in Paris eine phrygische Mütze. Auf der letzteren hat sie bereits einen Knaben ermordet, seine Leiche liegt blutüberströmt auf einem Altar auf der rechten Seite der Darstellung. Schon ergreift sie das zweite Kind, das vergeblich versucht nach links zu fliehen, an den Haaren. Das Schwert schwebt bereits unheilvoll über ihm. In wenigen Sekunden wird seine Mutter auch ihn töten, da bleibt auch die flehende Gebärde vergeblich. Hinter einem Abhang führt der Paidagos seine rechte Hand in einer Geste der Verzweiflung und der Trauer zu seinem weißhaarigen Haupt. In seiner Linken trägt er einen Stock, aber auch ein Öfläschchen und zwei Strigileis, jetzt sinnlos für die beiden Kinder.



Abb. 40: Camp. Strickhenkelamphore aus Nola. Paris Cab. Med. 876



Abb. 41: Camp. Strickhenkelamphore aus Cumae, Paris Louvre K300

Auf der Vase des Ixionmalers (Abb. 41) ermordet Medeia einen Knaben in einer heiligen Halle, angedeutet durch zwei ionische Säulen und durch eine auf einer Säule hochgestellte Statue. In der Literatur wird allgemein von einer Apollondarstellung geschrieben. Der Kranz in der Linken und der Zweig in der Rechten verweist wohl auf Entsühnung. Mit Lorbeer entsühnte sich Apollon nach der Tötung der Pythonschlange selbst, als Apollo Katharsios

¹⁶⁶ Hyg. fab. 34.

reinigte er Orestes nach dem Muttermord¹⁶⁷. Zinserling-Paul¹⁶⁸ nennt den Ast „Sühnewedel“ und verweist auf die attischen Vasen, die den Aufenthalt Orestes in Delphi zeigen. Wäre dies eine Vorausdeutung auf die göttliche Reinigung der Medeia von dieser Tat, dem Kindesmord? Medeia – dieses Mal ohne phrygische Mütze, jedoch mit prachtvollem Haarschmuck – bildet wieder das Zentrum und stößt das Schwert in ihrer Rechten in die Brust des Kleinen. Der sucht vergeblich ihren linken Arm, mit dem sie ihn am Kopf hält, wegzustoßen oder ihn hilfesuchend zu umklammern. Vergleichbare Parallelen in der Bewegungsaktion finden sich im etruskischen Wandbild des Gefangenenopfers in der Tomba Francois¹⁶⁹. Eine weitere in der Komposition ähnliche Darstellung trägt eine campanische Amphore¹⁷⁰. Vor einer Halbsäule, die ebenfalls eine Statue als Abschluss hat, ist ein Jüngling in Chlamys und mit Petasos im Begriff, einen älteren, bärtigen Mann zu erstechen. Furtwängler¹⁷¹ spricht von einer Zeusstatue und von Orestes, der den Aigisthes tötet. Page¹⁷² schreibt in Bezug auf die Säulenstatue - sollte diese Apollon wiedergeben -, so handelt es sich nicht um eine Darstellung des Kindermordes der Medeia; er bietet folgende Lösung an: „... if any deity was to be depicted, Hera Aglaia must certainly have been the first choice ...“.

Der Maler der Vase aus Nola (Abb. 40), der Maler von BM F223, entstammte einer der campanischen Vasenmalerei-Schule. Beazley¹⁷³ stellt ihn in die Nähe des Caivano- und Erreramalers. Letzterer malte in einer Schule, deren Haupt der Laghettomaler war, und die bald nach der Mitte des 4. Jh. entstand. Typisch für die Künstler dieser Gruppe waren die weiße Übermalung der sichtbaren Hautpartien der Frauengestalten und die parallele Faltenführung der Bekleidung, besonders gut sichtbar auf der nolanischen Vase auf der „Schlächterschürze“. Nachdem die Vase jüngst restauriert und gereinigt wurde, schließt Trendall¹⁷⁴ jeglichen Zweifel aus: Sie wurde von demselben Künstler wie die Hydria in London¹⁷⁵ bemalt.

Die campanische Strickhenkelamphore aus dem Louvre (Abb. 41) wurde vom Ixion-Maler geschaffen. Sie entstammt somit wie die vorige Vase der campanischen Vasenmalerei. Der

¹⁶⁷ Rf Kolonettenkrater des Duomosmalers, Louvre K 342, 450-425; Beazley 1963, 117, 7; LIMC VII/1 (1994), 72 Nr. 22, s. v. Orestes (Haiganueh Sarian); Rf Glockenkrater des Hephaistosmalers, Syracus Mus. Arch. 41621 aus Leontinoi, 450-425, Beazley 1963, 1115, 31; LIMC VII/1 (1994) s. o. 71 Nr. 9.

¹⁶⁸ Zinserling-Paul 1979, 434.

¹⁶⁹ Pallotino 1952, 115.

¹⁷⁰ Berlin, Staatliche Museen, VI 3167 (785) aus Capua; Trendall 1967, 338/785 pl. 131.2.

¹⁷¹ Furtwängler 1890, 90 Nr. 7.

¹⁷² Page 1967, XV f.

¹⁷³ Beazley 1943, 94 Anm. 5bis.

¹⁷⁴ Trendall 1967, 325.

¹⁷⁵ Hydria London BM F223; Schauenburg 2004, 56, Abb. 155.

Einfluss des Apulischen durch einwandernde Künstler ist in den campanischen Manufakturen im letzten Drittel des 4. Jh. deutlich spürbar. Führend steht am Beginn der ersten campanischen Schule der Cassandra-Maler, ihm folgt vor dem Tiefpunkt an der Wende zum 3. Jh. der Ixion-Maler. Er verkörpert eine späte Blüte der campanischen Schule und gehört damit zu den bedeutendsten Künstlern Süditaliens. Seine Werke zeigen neben dem apulischen Einfluss auch Komponenten der attischen Meister des Kertschen Stils. Er schuf vor allem monumentale Gefäße, wie Amphoren und Glockenkratere. Neben Kampfszenen erarbeitet er ein umfangreiches Mythenrepertoire (neben Medeia z. B. auch die Entführung der Oreithyia, Tod des Aigisthos, die Bestrafung des Ixions u. a.). Manche davon könnten wohl unter dem Einfluss des Theaters entstanden sein. Eine Halsamphore¹⁷⁶ zeigt einen Satyrschauspieler, der seine Maske auf den Kopf geschoben hat. Die Gewänder haben deutlich markierte Faltenlinien, die von einem scheinbaren Drehmoment ausgehend über den Körper verlaufen. Das Ornamentwerk ist reichhaltig und charakteristisch, die Palmettenfächer erkennt man oft an dem nach innen gedrehten Blatt.

3.2.2.3 Fragment einer apulischen Amphore aus Ruvo¹⁷⁷



Abb. 42: Fragment einer apulischen Amphore aus Ruvo, Halle Univ. 215

Robert¹⁷⁸ zählt diese rudimentäre Darstellung (Abb. 42) - der Unterkörper einer nach links sitzenden Frau vor einem Altar, vor den Füßen im Boden steckt ein Schwert; nach links die Beine eines Kriegers; unten abschließender Streifen von Palmettenmotiven - zu einer von mehreren Bruchstücken der Rückseite der sog. „Kassandravase“. Er ventiliert eine Deutung der Flucht des Priamos an einen Altar oder Medeia vor dem Kindesmord auf Altarstufen

sitzend, neben sich ein Schwert, vor ihr die Beine eines Begleiters, der wie auf der Medeivase den zweiten Knaben bei sich haben könnte. Auch Simon¹⁷⁹ schreibt über dieses Vasenfragment und denkt dabei ebenfalls an eine sitzende Medeia und glaubt dadurch den

¹⁷⁶ Kiel, Privatsammlung; Trendall 1983, 158 Nr. 2/792a; Schauenburg 1976, 218 Abb. 6-8.

¹⁷⁷ Halle Universität 215, Dareiosmaler oder engstes Umfeld; Schmidt 1960, 390 Nr. 28.

¹⁷⁸ Robert, RM 33, 1918, 43, Abb. 1.

¹⁷⁹ Simon 1954, 226, Anm. 83.

Typus der kauernnden Kindesmörderin, der später in pompejanischen Fresken aufscheint, schon im 4. Jh. als belegt. Schmidt¹⁸⁰ findet die Datierung Bielefelds¹⁸¹ - zweites Viertels 4. Jh. - zu hoch und spricht sich ebenfalls für eine Zuweisung an den Dareiosmaler aus, schreibt jedoch nur von der Möglichkeit einer Priamosdarstellung und somit von einer einheitlichen bildlichen Fassung der Iliopersis mit oberer Fragmentdarstellung. Schmidt¹⁸² führt das Vasenfragment unter der Rubrik „Abzulehnen“ an, da sie eher eine Darstellung der Wiederbegegnung von Helena und Menelaos erwägt.

3.2.2.4 Frühlukanische Hydria aus Heracleia¹⁸³



Abb. 43A: Frühlukan. Hydria aus Heracleia

Die Hydria (Abb. 43A) wurde in einem Grab in Policoro (antik: Heracleia) gefunden, in dem sich außerdem weitere Vasen mit Darstellungen dramatischer Themen befanden. Trendall/Webster¹⁸⁴ schließen daher auf das Grab eines Dichters oder eines Schauspielers.



Abb. 43B: Frühlukanische Hydria aus Heracleia, Policoro Mus. Naz. della Siritide 35296

Im Zentrum der Darstellung (Abb. 43B) hat Medea - rechts ihrer linken Hüfte ist eine Beischrift MEΔEIA - sich bereits im Schlangenzug in die Lüfte erhoben. Hochauf flattern ihr Mantel und die Wangenklappen der Tiara. Reich geschmückt ist ihr barbarisches Gewand, das an analoge Bühnenkostüme denken lässt. Sie lenkt das Gespann, zwei grässliche, züngelnde Schlangen, mit ihrer Rechten nach links oben, steht jedoch frontal zum Beschauer. Rechts unten wird sie von dem

¹⁸⁰ Schmidt 1960, 51 f.

¹⁸¹ Bielefeld 1952/53, 99 f.

¹⁸² Schmidt 1960, 390 f.

¹⁸³ Policoro, Museo Nazionale della Siritide 35296; Policoromalerei um 400 v. Chr.; LIMC VI/1 a. O. (Anm. 99) 391 Nr. 35.

¹⁸⁴ Trendall – Webster 1971, III 3, 34.

nackten, das Schwert in der rechten Hand schwingenden Jason verfolgt. Er scheint der Kindermörderin „ὄλοι“ (V. 1329) nachzurufen, zu spät und vergeblich. Voll Schmerz kniet auf der linken Seite der alte Pädagogos bei den Leichen der Knaben. Die Linke ist im Trauergestus an den Kopf gelegt. Die Rechte scheint er dem Kopf und dem Arm des nach links liegenden toten, nackten Kindes entgegen zu strecken. Der nach rechts Liegende ist hoch gebettet und mit einem Tuch bedeckt. Hinter dem Pädagogos steht sein Stab, an dem zwei Strigileis der Kinder und ein Salbölfläschchen hängen, das auf sportliche Betätigung der beiden Buben schließen lässt.

In dieser Bildvariation lässt Medeia entgegen dem euripideischen Drama also ihre Söhne zurück. Trotzdem schließen Trendall - Webster¹⁸⁵ aufgrund des „Stage Costume“ der Medeia auf eine direkte Beeinflussung des Künstlers durch eine Theateraufführung des euripideischen Dramas.

Rechts über Jason, auf der Höhe des Gefährts, sitzt der geflügelte Eros, wie diese Figur in der Literatur allgemein bezeichnet wird. Die linke in einem fein gemusterten, faltenreichen Chiton gehüllte Gestalt mit einem Spiegel in der linken Hand wird analog zu Eros als Aphrodite erkannt. Diese beiden Medeia flankierenden Götter symbolisieren wohl die Liebesleidenschaft; ein Motiv, das Medeia zum Kindesmord getrieben hatte. Bedingt die göttliche Anwesenheit eine Entsühnung des schlimmsten menschlichen Verbrechens? Unterliegen diese und weitere Darstellungen der Medeia auf der Flucht mit dem Schlangenwagen einer moralischen Bewertung? Wenn ja, was nicht feststeht, so zeigt die Poliocorovase eine Inkarnation der aus göttlicher Ursache – von Aphrodite gesandte Liebesleidenschaft – sich entwickelnde Tat. Neutsch und Degrassi¹⁸⁶ deuten die rechte Flügelgestalt als Helios, der Medeia den Drachenwagen (ὄχημα V. 1321) lieh. In der linken Gestalt – geschmückt mit Halsband, Ohrringen und Haarband – sehen sie Kreusa, die sich im Spiegel betrachtet und sich an den Geschenken Medeias (V. 1159 ff., V. 1193) erfreut.

Der Poliocoro-Maler gehört einer Gruppe von Malern der frühlukanischen Vasenmalerei an, die oft mit den Initialen P. K. P. bezeichnet wird. Sie stehen für Palermo-, Karneia- und Poliocoro-Maler, die führenden Künstler dieser Gruppe, die zeitlich auf den Amykos-Maler folgen. Häufig findet man mythologische Themen auf großen Gefäßen (unsere Hydria ist 45 cm hoch). Den Poliocoro-Maler erkennt man meist an den Gesichtern in Frontal- oder

¹⁸⁵ Trendall – Webster 1971, III 3. 34.

¹⁸⁶ Neutsch - Degrassi 1967, 205.

Dreiviertelansicht, deren Augen stets von vorne gesehen werden. Sie weisen dadurch einen starren Ausdruck auf. Die flatternden, reich verzierten Gewänder weisen auf den Einfluss realer Theateraufführungen. Neutsch und Degrassi¹⁸⁷ sprechen von einer hervorragenden „Logik und Ausgewogenheit“ sowie von der Synthese der euripideischen „Handlungs- und Bühnenszenenelementen“. Auf dieser Darstellung, sowie auf dem folgenden Kelchkrater trägt Medeia eine prachtvolle Barbarentracht; damit soll wohl der barbarische Charakter der Kindesmörderin betont und hervorgehoben werden.

3.2.2.5 Frühlukanischer Kelchkrater in Cleveland¹⁸⁸

Ein großer in Strahlen endender Nimbus, der Medeia auf ihrem Schlangenwagen umspannt, dominiert die Darstellung auf der Vase (Abb. 44) und zwingt weitere Figuren in die Ecken. Medeia, in einem prachtvollen Ependytes und einer geschmückten Tiara, in der Rechten eine Peitsche, lenkt das Gefährt im Sonnennimbus ihres Großvaters Helios; nun als strahlende Siegerin aufgestiegen und zurückgekehrt in den Mythos, unantastbar von allen. Selbst die zwei geflügelten, grässlichen Dämonen - vielleicht zwei Eryns -, weichen nach rechts und links, wie geblendet vom gleißenden Kranz der Gottheit. Jason, halb nackt, hilflos und nach Taplin¹⁸⁹ „a call for acquaintance“ ist zu sprachlos, um ihr den Fluch des Euripides (V. 1329) nachzusenden. Rechts bietet sich ein Bild des Jammers, unbeeindruckt von der Herrlichkeit der Zauberin. Es scheint, als töteten die Strahlen des Nimbus noch einmal die beiden Knaben, deren Leichname wie hingeworfen, halb bedeckt auf einem Altar liegen. Verzweifelt rauft sich die neben ihnen kniende Amme mit beiden Händen ihr Haar, und voll Schmerz bedeckt der Pädagogos mit dem rechten Arm Stirne und Haupt. Beide werden nicht von der Herrlichkeit Medeias geblendet, Trauer über den Verlust dessen, das ihr Lebensinhalt war, beherrscht sie. Auf dieser lukanischen Vase und der ebenfalls von der lukanischen Schule geschaffenen Hydria in Poliocoro lässt Medeia ihre Kinder zurück. Dies entspricht nicht der euripideischen Textunterlage (V. 1377), denn nach dieser will sie die Knaben mit sich führen und im Heiligtum der Hera Akraia begraben. Nach Schmidt¹⁹⁰ entspricht diese Darstellung eher Senecas Bearbeitung des Medeiastoffes, in dem sie die Kinder vor Jasons Augen tötet und sie mit den Worten „Recipe iam natos, parens!“ dem Vater zurücklässt.

¹⁸⁷ Neutsch - Degrassi 1967, 207.

¹⁸⁸ Cleveland, Museum of Arts, Leonard C. Hanna Jr. Fund 91.1 um 400; Schmidt 1960, 396, Nr. 36.

¹⁸⁹ Taplin 1993, 22.

¹⁹⁰ Schmidt, a. O. (Anm. 99) 396, Nr. 36.



Abb. 44: Frühlukanischer Kelchkrater, Cleveland Museum of Arts, Leonard C. Hanna Jr. Fund 91.1

3.2.2.6 Apulische Amphore aus Ruvo¹⁹¹

Noch hat sich der nach rechts fahrende Schlangenwagen der Medeia nicht in die Lüfte erhoben. Medeia, nun griechisch d. h. in einem Chiton mit verziertem Mittelstreifen gekleidet, lenkt mit ihrer Linken das Gefährt und versucht ihren Schleier, den der Fahrtwind zu einem Bogen vom Ellbogen aus über den Kopf bläht, zu halten (Abb. 45). Die Hippodameia des

¹⁹¹ Neapel Mus. Naz. H3221; Medeamaler, um 340.; Schmidt 1960, T. 16.

Kraters in Neapel¹⁹² zeigt Parallelen zu unserer Medeia. Mit ihrer rechten Hand hält auch sie vom Wind aufgeblähten Zipfel des Kleides, das sich wie ein Nimbus um ihren Kopf schlägt.



Abb. 45: Apulische Amphore aus Ruvo, Neapel Mus. Naz. H3221

Medeia trägt keine Tiara, ihr offenes Haar fällt ihr auf den Rücken. Sie scheint ihre Kinder so wie ihr Schwert von sich geworfen zu haben. Ein Knabe und die Waffe liegen unter dem sich aufbäumenden Pferd des Verfolgers, der zweite Bub liegt noch auf dem Boden des Wagenkastens, sein Kopf und sein Ärmchen werden hinter dem Wagenrad kaum sichtbar. Moret¹⁹³ weist auf die große Ähnlichkeit zwischen dem gekrümmten Leichnam der Amazone auf der Seite A dieser Vase sowie auf die Knabendarstellungen der Flucht der Medeia. Bielefeld¹⁹⁴ führt Beispiele anderer Vasenbilder an, die ebenfalls den Typus des „liegenden Leichnams“ zeigen. Immer wieder findet man ihn in Amazonomachien: gekrümmter am Boden liegender Körper, Gesicht zum Boden gedreht, Arme zu beiden Seiten des Kopfes ausgestreckt¹⁹⁵.

¹⁹² Neapel Mus. Naz. H3256, LIMC V/1 (1990) 437 Nr. 20, s. v. Hippodameia I (M. Pipili).

¹⁹³ Moret 1975, 181.

¹⁹⁴ Bielefeld 1952/53, 39, 95.

¹⁹⁵ Volutenkrater Neapel, Mus. Naz. H3253; Volutenkrater Neapel, Mus. Naz. H3256.

Von beiden Seiten wird das Gespann bedrängt. Vorne stehe eine Dämonin, gekleidet in einem knielangen gegürteten Chiton und einem Umhang aus Tierfellen; sie scheint Medeia mit einem Schwert vorgestreckt in ihrer Rechten die Weiterfahrt zu verwehren. In ihrer Linken hält sie eine Fackel vor ihrer mit gekreuzten Bändern geschnürten Brust. Diese Figur könnte sowohl Lyssa, die die Zauberin in den Wahnsinn trieb und folglich zum Kindesmord anstiftete, darstellen als auch eine Eryns als Rachedämonin ihres Verbrechens an den Söhnen. Eine analoge Gestalt, in ihrer Beischrift als ΟΙΣΤΡΟΣ benannt, findet sich auf der Medeivase in München, 3296 (J810).

Ganz rechts reitet eine weibliche Figur nach außen, gewandt im Chiton und um das Haupt ein Nimbus, sie wendet jedoch den Kopf zurück. In der Literatur¹⁹⁶ wird sie allgemein als Selene, Göttin aller Zauberer und Hexen, aller Magie angesprochen. Sourvinon-Inwood¹⁹⁷ weist darauf hin, dass die Anwesenheit der Selene, der Antipodin des Helios, des Großvaters der Medeia, auch noch anders gedeutet werden kann. Die Mondgöttin bietet Medeia ihren Schutz an. So wie manche Helden, Abkömmlinge von Göttern und Irdischen die Hilfe eines Gottes erfahren – z. B. Athena stand Herakles bei seinen berühmten Arbeiten zur Seite –, so sollte auch Medeia „divine protection“ der Selene gewährt werden. Moret¹⁹⁸ denkt an eine Assoziation des Malers zwischen Helios und Selene, da auf apulischen Vasen Selene oftmals vor dem Wagen des Helios oder auch vor der Eos auftritt. Als Beispiel sei ein Krater in Neapel¹⁹⁹, genannt, wo Selene mit Helios am Vasenbauch der Seite B und Helios und Eos am Hals der Seite A auftreten.

Auf der linken Seite der Medeia nehmen ein nackter Reiter und zwei ebenfalls unbedeckte Doryphoroi, der vordere trägt einen Pylos, die Verfolgung auf. Obwohl der Reiter häufig als Jason²⁰⁰ angesprochen wird, findet Simon, dass die Figur zu jung dargestellt wurde. Sie erinnert an den bärtigen Jason der Medeavase in München. Diese Figur wird von ihr als Sternengott und sein Mitstreiter wegen des Sternes auf dem Vasengrund in der Nähe ihrer Köpfe in Analogie zur oben erwähnten Vase als die beiden Dioskuren angesprochen. Auch Zinserling-Paul²⁰¹ spricht von einer Medeia „... in einen kosmischen Rahmen gestellt ...“. Man sollte jedoch den Künstlern individuellen Spielraum zusprechen: Auch Medeia ist fast

¹⁹⁶ Schmidt 1960, 20; Simon 1954, 214; Moret 1975, 183.

¹⁹⁷ Sourvinon-Inwood 1997, 274 f.

¹⁹⁸ Moret 1975, 183.

¹⁹⁹ Krater, Neapel, Mus. Naz. H356, LIMC VII/1 (1994) 710 Nr. 42, s. v. Selene (F. Gury).

²⁰⁰ Moret 1975, 180; Page 1967, XIV; Sechan 1926, 404; RE XV1 (1931) 61 s.v. Medeia (A. Lesky); wie Simon 1957, Anm. 68 anführt, ist auch Schauenburg dieser Meinung.

²⁰¹ Zinserling-Paul 1979, 432.

noch mädchenhaft dargestellt, so dass ein jugendlicher Jason ihr durchaus entspräche. Auf der oft zitierten Medeavase in München wird Jason von zwei anonymen Jünglingen, wohl Gefährten, begleitet. Auf apulischen Vasen findet sich wiederholt dieses Bildthema: eine Reitergruppe verfolgt einen feindlichen Wagen. Moret²⁰² erinnert an eine panatheneische Amphora in Neapel²⁰³, auf der sich die Szene Alexander – Dareios befindet: der Grieche ist eben im Begriff den Perserkönig zu durchbohren. Dieselben Körperhaltungen und Gesten, besonders des Verfolgten, der sich seinem Verfolger zuwendet, findet sich öfters auf mythologischen Entführungsszenen, bzw. bei Verfolgungen von Liebenden²⁰⁴. Schon Sechan²⁰⁵ erkannte - obwohl er nichts über die Vorderseite mit der Amazonomachie wusste -, dass sich in der Darstellung „motifs d’atelier“ verstecken und Moret²⁰⁶ versucht die Diskrepanz zwischen dem Text des Euripides und der Darstellung der Flucht der Medeia, besonders auf die Zurücklassung der Kinder, mit dem Hinweis auf „Werkstatt-Motive“ und „schematisierte Motive“ zu erklären. Der Maler wandte bei diesem Vasenbild die Methode der Komposition an; so wurde Musterbild an Musterbild gereiht. Man dürfe also nicht von der Ikonographie des euripideischen Dramas ausgehen, sondern müsse im Gesamtbild die einzelnen Bildtypen suchen.

Der Künstler dieses Vasenbildes wird von Schmidt²⁰⁷ als Medeia-Maler benannt und kommt aus der Werkstatt des Dareios-Malers. Die Amphora stammt aus dem gleichen Grab wie der Dareioskrater²⁰⁸ und der Patrokloskrater²⁰⁹. Nach Schmidt lassen sich wohl zwischen dem Dareiosmaler und seinem Schüler oberflächliche Ähnlichkeiten finden, es ergeben sich jedoch in grundlegenden Aspekten Differenzen. Die Strichführung ist auf unserer Vase weniger bestimmt und weniger klar, besonders bei der Bildung der Gesichter. Zu zahlreich und engfaltig ist die Kleidung; Faltenstauungen lassen zu wenig Körper- und Bewegungsgefühl erkennen. Wohl finden sich im Kompositionsbereich Tendenzen zur Gruppenbildung, allein es erwächst aus einer lockeren Gruppenbildung mehrerer Figuren keine kompakte Formeinheit. Es entstehen jedoch durch Beachtung und Herausarbeitung von diagonalen Bezügen räumliche Tendenzen.

²⁰² Moret 1975, 181.

²⁰³ Neapel, Mus. Naz. H3220, Trendall 1982, 497–8 Nr.18/47.

²⁰⁴ Salis 1947, 91.

²⁰⁵ Sechan 1926, 404 Nr. 3.

²⁰⁶ Moret 1975, 184.

²⁰⁷ Schmidt 1960, 20 f.

²⁰⁸ Neapel, Mus. Naz. H 3253; DNP 9 (2000) Sp. 611 s. v. Perservase (R. Hirschmann).

²⁰⁹ Neapel, Mus. Naz. 3254; Trendall 1982, 495, Nr. 18/39.

3.2.2.7 Apulischer Volutenkrater in Princeton²¹⁰



Abb. 46: Apulischer Volutenkrater, Princeton Art. Mus. 85.13

²¹⁰ Princeton, Art. Mus. 85.13, Medeia in Eleusis, Dareiosmaler, um 330, Fundort unbekannt; Schmidt 1960, 394 Nr. 68.

Medeia (Beischrift auf der Basis des Baues) steht in einer ionischen Ädikula, die als Heiligtum von Eleusis (Beschriftung auf dem Architrav ΕΛΕΥΣΙΣ) gekennzeichnet wird (Abb. 46). Girlanden schmücken den Oberbau. In einem griechischen Chiton gekleidet, geschmückt mit Halsketten und Armbändern, scheint Medeia in ein Gespräch – ihre Linke zum Redegestus erhoben – mit einem alten Mann vertieft zu sein; vom Typus her stellt dieser einen Pädagogos oder Boten dar. In der Göttergalerie sitzt links Athena auf ihrem Schild, in der Rechten einen Helm; eine kleine Nike reicht ihr den Siegeskranz. Rechts steht Persephone vor ihrer Mutter Demeter, beide halten die Kreuzfackel, die sie als die Hauptgötter des Eleusisheiligtums signieren. Eben diese tragen auch der sitzende und der stehende Dioskuros. Durch die Fackeln werden sie als eleusinische Mysthen gekennzeichnet. Rechts außen spricht Iris, die Götterbotin, mit Herakles; sein Löwenfell hängt ihm über den Rücken, in der rechten Hand hält er einen Myrtenzweig mit Tänien. In der linken Hand trägt er einen blühenden Ast. Auf dem vor dem Tempel stehenden Altar sitzen zwei Knaben, auch sie scheinen miteinander ein Gespräch zu führen.

Sofort denkt man an die Kinder Medeias, dies meint auch Trendall²¹¹, wenn er schreibt: „... these two boys must surely be the children of Medea, though this is an unusual context in which to find them ...“. Aus einem dem Euripides ähnlichen Text könnte man schließen, Medeia hätte die Jungen nicht getötet, sondern in das Heiligtum der Hera Akraia bei Korinth gerettet. Hatte Medeia vor, die Beiden unsterblich zu machen²¹²? Allerdings stimmt dann die Lokalisierung des Heiligtums nicht. Schmidts Deutung²¹³ geht jedoch von einer Notiz Diodors aus²¹⁴: Medeia floh nach dem Kindermord zuerst zu Herakles, fand ihn jedoch nach dem Mord an seinen Söhnen von Wahnsinn befallen. Sie heilt ihn mit Hilfe von Kräutern und ihren Zauberkünsten.

Herakles, mit der Binde im Haar, beginnt die Vorbereitungen mit dem mit Binden geschmückten Lustrationszweig zum Opfer am Altar des Zeus. Iris, die Götterbotin, die um sein Schicksal weiß, will ihn von der Opferungsszene abhalten. Da bricht der Wahnsinn aus – Herakles wird zum Kindermörder. Nach Schmidt²¹⁵ wird auf dieser Vase nun sowohl die Einheit der Zeit wie auch die des Ortes gebrochen. Medeia hört in Eleusis, also in Athen, von einem Boten den Bericht über Herakles Wahnsinn, und in der unteren Reihe sind die

²¹¹ Trendall 1984, 8.

²¹² Paus. 2, 3, 11 nach Eumelos.

²¹³ Schmidt 1986a, 169-174.

²¹⁴ Diod. 4, 54, 7 und 4, 55, 4.

²¹⁵ Schmidt 1986a, 170.

Geschehnisse in Theben am Altar vor dem schrecklichen Irrsinnsanfall dargestellt. „... eine Verbindung der beiden mythischen Kindermörder in einer größeren Erzählungseinheit ...“²¹⁶ wäre hiermit also gegeben. Auch auf der Perservase²¹⁷ des Dareiosmalers, also desselben Malers, findet sich räumliche Trennung bei gleichzeitiger einheitlicher Flächendarstellung: ein Bote berichtet Dareios in Susa die Hiobsbotschaft aus Sardes, doch der abgewandt dargestellte Aristapontas befindet sich zu dieser Zeit in Milet.

3.2.2.8 Zusammenfassung

Die Gestalt der Medea in Korinth, der von Jason verlassenen Kindesmörderin, tritt nicht in der attischen Vasenmalerei auf; die Tragödie Euripides hatte in der attischen Bildkunst keinen Widerhall gefunden. Der Schwerpunkt der Darstellungen findet sich im Schatzfund der süditalischen Vasenbilder in den ersten zwei Dritteln des 4. Jh. Die Thematik lässt sich in zwei verschiedenen Phasen gliedern:

- Der Tötungsakt, dargestellt auf dem apulischen Volutenkrater in München²¹⁸, der Strickhenkelamphore in Paris²¹⁹ und der campanischen Strickhenkelamphore in Paris²²⁰.
- Die Entrückung auf dem Schlangenzug auf den frühen (um 400) lukanischen Vasen, dem Kelchkrater im ehemaligen Fort Worth und auf der Hydria in Policoro²²¹.

Auf der apulischen Amphore in Neapel²²² wird Medea von einem jungen Reiter und zwei Gefährten verfolgt.

Vielfältig sind die bildlichen Versionen des weiteren Schicksals der Leichen der ermordeten Kinder. Abweichend von dem Drama Euripides werden beide toten Knaben auf den beiden frühlukanischen Vasen, der Hydria in Policoro und dem Kelchkrater im ehemaligen Fort Worth von der fliehenden Medea zurückgelassen. Auf dem faliskischen Glockenkrater in St.

²¹⁶ Schmidt 1986a, 171.

²¹⁷ Neapel, Mus. Naz. H3253.

²¹⁸ München, Antikensammlung 3 296 (J810).

²¹⁹ Strickhenkelamphore, Paris, Louvre Cab. 876.

²²⁰ Strickhenkelamphore, Paris, Louvre K300.

²²¹ Hydria, Policoro Mus. Naz. della Siritide 35 296.

²²² Amphore, Neapel Mus. Naz. 81 954.

Petersburg²²³ nimmt die Fliehende beide Kinder mit; während weitere Beispiele zeigen, dass jeweils nur ein Kind im Wagen mitgeführt wird.

Schmidt²²⁴ weist auf die verschiedenfache Behandlung des zweiten noch lebenden Kindes während des ersten Mordes. Medeia ergreift selbst den noch lebenden Knaben auf der Strickhenkelamphore²²⁵ des Malers von BMF 223 gleichzeitig mit der Tötung des ersten. Auf weiteren Darstellungen hat der erste Kindesmord schon stattgefunden, da erst wendet sie sich ihrem zweiten Sohn zu. Ob der Unterwelt-Maler des Münchner Volutenkraters an die Möglichkeit der Errettung des Knaben durch den ihm beistehenden Doryphoros denkt? Das Motiv des Altars auf den Vasen aus München und Paris und auch auf dem Kelchkrater des Polycoro-Malers lässt die Tötung der Kinder an Opferung denken.

Zur bildlichen Gestaltung der Heroin sei noch folgendes hinzugefügt: der Nimbus bedeutet auf keinen Fall ein erklärendes Zeichen ihrer Göttlichkeit, wohl aber zeigt es ihre unantastbare Sphäre. So scheinen die hässlichen Dämoninnen auf dem lukanischen Kelchkrater aus dem ehem. Fort Worth der gleißenden Medeia im Strahlenkranz nichts anhaben zu können. Auffallend ist, dass die Dämonengestalt, die der Flüchtenden auf der apulischen Amphore in Neapel entgegentritt, auch einen Nimbus um den Kopf trägt. Auf den frühen lukanischen Vasen trägt Medeia auch noch die barbarische Tracht; sollte hier wohl ihr barbarische Charakter und die Grausamkeit ihrer Tat hervorgehoben werden?

Die Erinyengestalten auf der Cleveland-Vase mögen einerseits aus bildkompositorischen Gründen gemalt worden sein, eher aber um die Verse 1389 f. auch ikonographisch auf dem Vasenbild umzusetzen. Da jedoch Erinyen in der süditalischen Malerei oft als Personifikation der Verwirrung gelten, schuf der Künstler sie vielleicht als Symbol des Wahnsinns Medeias. Als öfters wiederkehrende Gestalten des Theaters finden sich auf den Medeiasvasen die Personen der Amme und des Pädagogos; sie sind es vor allem, die auf die Darstellung des Dramas auf den Vasen hinweisen. So lässt Euripides die beiden Alten die Tragödie Medeia eröffnen²²⁶.

²²³ St. Petersburg Ermitage 2083.

²²⁴ Schmidt, a. O. (Anm. 99) 386–398.

²²⁵ Strickhenkelamphore, London BM F 223.

²²⁶ V. 1–95.

Wie weit nun konnten die Darstellungen der Ermordung der Kinder und die Flucht auf dem Schlangenzug durch das Euripidesdrama beeinflusst werden? Da lässt sich mit einer Gegenfrage antworten: Muss ein Vasenmaler sich zwingend genau an den Text halten? Warum muss er genau Zeile für Zeile das auf der Bühne Gesprochene in seiner eigenen Kreation umsetzen? Darf nur einem Dichter, der aus dem Mythos ein Drama schafft, Eigeninitiative zugesprochen werden? Auch ein Maler hat ein Recht, vom Schauspiel ausgehend eine eigene, individuelle Version zu schaffen. Treten im betreffenden Text immer wieder Anklänge an das Mythos auf, so lassen sich auf den Vasenbildern immer wieder Spuren und Gleichklänge mit dem Theaterstück erkennen. Dennoch fließt hier wie dort die Eigenschöpfung ein, die beide zu Künstlern macht, jeder aber folgend den Gesetzen seiner Kunst.

3.2.3 Wandgemälde

3.2.3.1 Casa di Iasone aus Pompeji²²⁷



Abb. 47: Pompeji, Casa di Iasone

Das Gemälde stammt mit weiteren Darstellungen aus dem Schlafraum des Hauses IX 5,18. In den Bildern waren Beispiele verhängnisvoller Liebe gegenüber gestellt. Neben Medeia findet man Phaidra und Helena mit Paris.

Wie verloren erscheinen Medeia und ihre Kinder in diesem hohen Raum, dessen kahle Hinterwand durch eine Türöffnung zwischen zwei hochgezogenen Säulen und zwei Fenstern unterbrochen wird. Aus dem linken Fenster sieht eine männliche Gestalt, der Pädagogos; sorgenvoll fällt sein Blick auf die beiden ahnungslosen Knaben. Halb kniend, halb kauern hat der eine wohl gerade einige Astragale des Köchelspieles

²²⁷ Pompeji IX 5, 18, 3. Stil, 10 n. Chr., Neapel, Mus. Naz. 114 321; Schmidt, a. O. (Anm. 99) 388 Nr. 8.

ausgeworfen; uns zugewandt sieht er aus der Bildebene. Sein Bruder läuft mit einem grünen Zweiglein (ein Hiketidenzweig?) zu seiner Mutter. Bedeutungsvoll liegt die finstere Tür zwischen ihnen. Medeia sitzt grübelnd auf einer Steinbank. Ihr Kopf liegt schwer in der aufgestützten rechten Hand, das Schwert ruht - noch - mit der linken Hand in ihrem Schoß. Eine dumpf lastende Stille und Atmosphäre atmet dieses Bild. Nicht das einzelne Schicksal der Figuren stellt der römische Maler dar, sondern die ganze Idee: die qualvolle Ahnung kommenden Unheils.

Curtius²²⁸ vergleicht diese Komposition mit dem Paris-Helena Bild²²⁹, Beide zeigen das gleiche Verhältnis von Figur und Architektur. Medeia wirkt ebenso wie Helena verloren und isoliert neben einer dunklen Tür - das Dunkle des kommenden Schicksals - und vor einer kahlen Wand. Die kleinen Gestalten der Knaben verlieren sich im Leeren. Die räumliche Spannung, teilweise bedingt durch den sorgenvollen Blick des Erziehers im Fenster – er trägt das Trikot der Theaterkostüme -, verstärkt die Stimmung der nicht mehr abzuwendenden Katastrophe. Im Gesamten gesehen ist die Darstellung der einzelnen Bauformen und ihr Zusammenspiel unregelmäßig, auch ergeben sich Unstimmigkeiten in der Perspektive. Mielsch²³⁰ ist der Meinung, dass diese Innenraumdarstellung auf Vorbilder der griechischen Kunst zurückgeht. Er denkt dabei an eine aus einer Reihe von Marmorgrabstelen im thessalischen Demetrias/Pagasa²³¹, die eine Verstorbene vor einer ähnlichen Architektur liegend dargestellt zeigt.

3.2.3.2 Fragment eines Gemäldes aus Pompeji²³²



Abb. 48: Fragment aus Pompeji

Auf der Ost-Wand der östlichen Aula fand man ein Fragment, das der Darstellung aus der Casa di Iasone sehr ähnelt. Eine sitzende Frau, - von der nur mehr der Unterkörper erhalten ist - mit vorgebeugtem Rücken hält in der Linken ein Schwert im Schoß, dessen Griff in einem Knopf endet. Allein der Faltenwurf hat sich nun im frühen 4. Stil verändert. Die Linienführung entspricht nicht mehr der strengen klassizistischen Ordnung, sondern verschieden aufgesetzte Lichteffekte

²²⁸ Curtius 1929, 236 f.

²²⁹ Curtius 1929, Abb. 137, 236.

²³⁰ Mielsch 2001, 149.

²³¹ Arvanitopoulos 1908, 1-10, Tf. 1-4.

²³² Pompeji IX 5, 14; Neapel Mus. Naz. 111440, 4. Stil, flavisch; Schmidt a. O. (Anm. 99) 389 Nr. 9.

lassen die Figur vor der Wand unabhängiger erscheinen. Die Lichtreflexe schaffen, indem auch die Linie ihren Eigenwert verliert, fast schwebende Tiefenbewegung.

3.2.3.3 Casa dei Dioscuri aus Pompeji²³³



Abb. 49: Pompeji, Casa dei Dioscuri

Eine weitere Medeiadarstellung findet sich auf dem N-Pilaster, der den Blick aus dem Marmorsaal des Hauses in das Peristyl einrahmt. Nun treten die Figuren direkt an den Beschauer heran, der architektonische Vordergrund fehlt. Der Pädagoge tritt durch die Tür in den Raum; sorgenvoll fällt sein Blick auf die Kinder. Ahnungslos, ganz dem Spiel hingegeben, lehnen, bzw. sitzen sie am Hausaltar. Rechts vor ihnen steht Medeia, der Blick ihres melancholischen Gesichtes – Simon²³⁴ nennt es „... ein weiches, melancholisches Dutzendantlitz für Heroinnen ...“ im Gegensatz dazu Schefold²³⁵, der „... Medeia mit ihren Kindern als Symbol der Apotheose ...“ deutet –

geht in die Ferne. Wie automatisch greift die linke Hand zum Schwert, die Rechte liegt am Griff. Der Kampf ihrer Gefühle scheint ausgekämpft, ein kurzer Moment, – vielleicht an die helle Vergangenheit - dann setzt sie die blutige Tat. Auch J.-M. Croisille²³⁶ spricht davon, dass Medeias Entschluss feststeht: „... le stade de l’hésitation melancolique est passé ...“. Aufflackerndes Licht lässt die Darstellung als Werk des 4. Stils erkennen. Voll fällt es durch die Türöffnung auf die Kinder und strahlt als Lichtschimmer auf Medeia, besonders und bedeutungsvoll auf ihre um die Hüften gewundene Schürze, die „Schlächterschürze“. Von rechts trifft ein Streiflicht auf die rechte Seite ihres Gesichtes. Die Architektur, nun nur

²³³ Neapel, Mus. Naz. 8977, aus Pompeji VI 9, 6 - 7, 4. Stil, neronisch; Schmidt, a. O. (Anm. 99) 388 Nr. 10.

²³⁴ Simon 1954, 217.

²³⁵ Schefold 1952, 131.

²³⁶ Croisille 1982, 64.

abschließendes Grundgerüst, hat schon jetzt wie sonst erst im späten 4. Stil, die neue illusionistische Sicht verloren und bietet anorganische Festigkeit und Schwere.

3.2.3.4 Fragment eines Gemäldes aus Herculaneum²³⁷



Abb. 50: Fragment aus Herculaneum

Nur die Gestalt der Medea ist erhalten, aber die tektonischen Gegebenheiten, wie Stufen auf der linken Seite, ein Fensterausschnitt hinter Medeias Kopf, weisen auf eine Bildgestaltung ähnlich der auf dem Gemälde aus Pompeji, Casa dei Dioscuri, jetzt in Neapel²³⁸.

Dem ruhigen Gesicht dort wird hier ein Antlitz, das aufschreit, entgegengesetzt. Geistige Qualen werden hier materialisiert: in der schmerzvollen Abwendung des Kopfes, in den entsetzt geöffneten Augen, deren Brauen voll Spannung hochgezogen werden und vor allem in dem halbgeöffneten Mund, dessen Lippen gequält aufstöhnen. Diese Sprache setzt sich fort in den Händen: innere Seelenqual zwischen Kinderliebe und Menschenhass lähmt die aneinander gepressten Daumen und verkrampft die übrigen Finger ineinander. Nur noch wenige Augenblicke ruht das Schwert, gepresst an den Leib, der zusammengeschnürt durch die stark gedrehte Schürze kaum Raum zum Atmen lässt. Sowohl die Hände, als auch der Mantelwust erinnern an die um 280 v. Ch. entstandene Demostenes-Statue des Polyektos²³⁹. Zwei Charaktere, die mit leidenschaftlichem Engagement ihr Leben lebten und die alle beide daran scheiterten.

Als verlorenes Vorbild für den Meister aus Herculaneum wird in der Fachliteratur²⁴⁰ das Gemälde des Timarchos von Byzanz angenommen. Seine Medeia war das berühmteste Medeiagemälde des Altertums²⁴¹. Obwohl Plinius²⁴² berichtet, dass Timarchos ein Zeitgenosse Cäsars war, wissen wir heute, dass dieser Künstler in der 1. Hälfte des 3. Jh. v. Ch. arbeitete. Nach Simon²⁴³ war es Antiphilos²⁴⁴, der in einem Epigramm das Gemälde differenziert beschrieb. An Hand eines Gorgokopfes, der ebenfalls von P

²³⁷ Neapel, Mus. Naz. 8976, aus Herculaneum, 4. Stil, flavisch; Schmidt, a. O. (Anm. 99) 388 Nr. 11.

²³⁸ Neapel, Mus. Naz. 8977.

²³⁹ Andreae 1998, 53, Abb. o. Nr; Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek, Inv. 2782.

²⁴⁰ Simon 1954, 218 f.; Curtius 1929, 305 f.; Schefold 1952, 199.

²⁴¹ Overbeck 1868; Timomachos Nr. 2119-2137.

²⁴² Plin. nat. 35, 36.

²⁴³ Simon 1954, 218 f.

linius an derselben Stelle erwähnt wird, versucht sie²⁴⁵ nachzuweisen, dass Timarchos ein frühhellenistischer Maler und nicht ein Zeitgenosse Cäsars war. Somit ist die Medeia aus Herculaneum eine, wenn auch künstlerisch hochstehende Kopie.

3.2.3.5 Casa M. Lucreti aus Pompeji²⁴⁶

In der linken Ala an der Westwand befindet sich eine stark zerstörte Darstellung, die Medeia und ihre Kinder zeigen könnte²⁴⁷. Man kann den Umriss einer Stehenden im Chiton erkennen, vor welcher zwei Kinder stehen, die den Blick zu ihr erheben. Helbig²⁴⁸ ist der Meinung, es ist Medeia und ihre Kinder, dagegen spricht Croisille²⁴⁹ von „... une incertitude subsiste ...“. Der hohe Onkos, den die Medeiafigur trägt, weist auf eine Theaterszene hin.

Leider existiert keine Abbildung, auf der die Darstellung erkennbar wäre; ich musste mich so auf schriftliche Quellen beschränken.

3.2.3.6 Casa del Centenario in Pompeji²⁵⁰



Abb. 51: Pompeji, Casa del Centenario

Auf der linken Wand des Tricliniums des Hauses des Centenarius entdeckte man zwischen tragischen und komischen Szenen eine Darstellung der Medeia und ihrer Kinder. Sie trägt nach Schmidt²⁵¹ ein Theaterkostüm. Auffallend ist der hohe Onkos, der allerdings von Croisille²⁵² als phrygische Mütze angesehen wird. Die Schwertscheide liegt in Medeias linkem Arm, während die rechte Hand das Schwert hält. Drohend ist die Schwertspitze gegen die Kindergruppe gerichtet. Links hinter den Knaben steht der Pädagogos. Schützend legt er die Hände auf die Köpfe seiner ihm Anvertrauten; trotzig scheint er Medeia entgegen zu treten

²⁴⁴ Anth. Pal. 16,136.

²⁴⁵ Ebenso Neutsch 1938. 180, Anm. 5.

²⁴⁶ Pompeji IX 3,5, in situ, stark zerstört, 4. Stil, vespasianisch; Helbig 1868, Nr. 1466.

²⁴⁷ Schefold 1957, 247.

²⁴⁸ Helbig 1868, Nr. 1466.

²⁴⁹ Croisille 1978, 65.

²⁵⁰ Pompeji IX 8, 3-6, in situ, vespanianisch; s. o. LIMC VI/1 Nr. 13.

²⁵¹ Schmidt, a. O. (Anm. 99) 289.

²⁵² Croisille 1978, 65.

und die Kleinen in seine Obhut zu nehmen. Auch Croisille²⁵³ zählt die letzten beiden Darstellungen zu Theaterszenen und nicht nur zu Bildern, die der Mythologie entnommen sind.

3.2.3.7 Weibliche Gestalt aus Stabiae²⁵⁴



Abb. 52: Weibliche Gestalt aus Stabiae, Neapel Mus. Naz. 8978

Gleich zu Beginn seines Beitrages fragt Croisille²⁵⁵: „Kann diese weibliche Gestalt Medea sein?“ Nach Academiciens d’Herculaneum²⁵⁶ könnte es Nemesis sein; nach Visconti Melpomene.²⁵⁷ Gleich einer Säule steht eine Frau, den Kopf nach rechts gedreht, mit der rechten Hand ein Schultermäntelchen entfaltet weit vom Körper haltend und als ruhender Gegenpol ein Schwert von seltsamer Form im linken Arm ruhend. Gelassenheit, Ruhe strahlt diese Gestalt aus. Nichts blieb von der Medeiafigur NM 8976 aus Herculaneum, von der Zerrissenheit, der seelischen Pein. Nichtsdestotrotz könnte es sich um dieselbe Person handeln. Nach Schefold²⁵⁸ ist es bereits der römische Geist der neronischen Zeit, der die von Qualen der Entscheidung geplagte Kindesmörderin früherer Bilder vergessen

macht. Sie ist nun die Befreierin von den Schrecken des Diesseits und des Todes, jetzt da sie selbst erlöst und gewandelt ist. Sie kehrt wieder zum Medeiabild der ältesten Griechen zurück, in dem sie eine Göttin war. Bei den Römern wird sie wieder Angitia und Bona Dea. Noch in augusteischer Zeit galt sie als Beispiel einer tragischen Liebenden wie Phaidra und Helena, im 3. Stil schon ist sie die Selige wie Leda und Penelope. Von der Medea des Timachos – dort Verkörperung innerster seelischer Not – ist in der verklärten Medea von Stabiae nichts geblieben. Wie im Dioskurenhaus von Pompeji erscheint sie auch in der neronischen Dekoration des Macellum heroisch erhöht. Schefold²⁵⁹ ist der Meinung, dass wohl das Theater zu dieser Umdeutung beigetragen hat. Das prunkvolle Ambiente des

²⁵³ Croisille 1978, 65.

²⁵⁴ Neapel, Mus. Naz. 8978, neronisch, später Stil; Schmidt, a. O. (Anm. 99) 389 Nr. 14.

²⁵⁵ Croisille 1978, 43.

²⁵⁶ Croisille 1978, 63 Anm. 5.

²⁵⁷ Croisille 1978, 63 Anm. 5.

²⁵⁸ Schefold 1952, 113.

²⁵⁹ Schefold 1962, 86.

römischen Theaters ließ die Heroen der mythischen Welt verklärt erscheinen. Oder war es eher – wie Croisille es meint – ein Künstler, der die Mythologie falsch verstand und ein rein dekoratives Bild schuf? Auch Schmidt²⁶⁰ lässt gewisse Zweifel an der Identifizierung dieser Figur als Medeia anklingen.

3.2.4 Sarkophage

Im 2. Jahrhundert n. Chr. entstanden stadtrömische Sarkophage, deren Hauptfront demselben Thema, Medea in Korinth, gewidmet wurden.

Koch²⁶¹ spricht von „... etwa 16 erhaltenen Sarkophagen ...“, während Schmidt²⁶², abgesehen von 3 Fragmenten, 9 erhaltene Exemplare auflistet. Alle Sarkophage zeigen – bis auf kleine stilbedingte oder interpretatorische Abweichungen – dieselbe Szenenfolge auf der vorderen Langseite.

Die Geschenkübergabe durch die Kinder Medeas an Kreusa eröffnet den Reigen der zyklischen Darstellungen. Ganz links sieht Jason dem Geschehen zu. Eine alte Frau, sei sie nun die Amme der Kinder oder die der Königstochter, und ein blumenbekränzter Jüngling mit einer Fackel und einem Strauß Mohnkapseln treten zwischen Jason und Kreusa. Der junge Mann bedeutet die Ikonographie des Brautführers²⁶³ oder der Personifikation des Hypnos/Somnos²⁶⁴. Die puttenartigen Kleinen bringen die unheilvollen Gaben, einen vergifteten Kranz und einen verhexten Peplos. Der im Reliefhintergrund aufgespannte Vorhang, der Parapetsma, deutet auf ein Innengemach, wohl auf Kreusas Brautgemach²⁶⁵. Im Gegensatz dazu vollziehen sich die anderen Handlungen im Freien. Die mythentragenden Elemente (Jason, die Kinder, Kreusa) finden sich auf einem augusteischen Silberkalathos, der 1958 bei Xanthen gefunden wurde und der von Künzl²⁶⁶ publiziert wurde.

In der zweiten Szene, eingeleitet durch die Figur des Jasons und eines Speerträgers, erlebt man das qualvolle Sterben der Königstochter Kreusa. Flammen schlagen aus ihren Haaren,

²⁶⁰ Schmidt, a. O. (Anm. 99) 389.

²⁶¹ Koch – Sichtermann 1982, 159.

²⁶² Schmidt, a. O. (Anm. 99) 393.

²⁶³ Sichtermann – Koch 1975, 41.

²⁶⁴ LIMC V/1 (1990) 604 f. s. v. Hypnos/Somnus (C. Lochin); Schmidt 1968, 26.

²⁶⁵ Helbig 1969, 45 f.

²⁶⁶ Künzl 1969, 321-392; Froning 1980, 331 Abb. 6.

voll der Schmerzen bäumt sich der sterbende Körper auf. Zu ihrer Rechten leidet der alte Vater, Kreon, mit, um im nächsten Moment auch den Flammentod zu sterben.

In den folgenden letzten beiden Szenen nun tritt Medeia selbst auf. Die zweite Darstellung brachte den aufschreienden Höhepunkt der Theatralik; nun bricht das „Crescendo“²⁶⁷ in sich zusammen, der äußere Kampf weicht dem inneren, wenngleich nicht weniger schmerzvollem. Medeia, vor dem Mord an ihren Söhnen, muss ihre innere Zerrissenheit besiegen. Schon hält sie das todbringende Schwert über den ahnungslosen Kindern, die in der Palästra – eine Herme lokalisiert meistens den Ort – zu ihren Füßen spielen. Erhabenes Pathos liegt über dieser und der nächsten Frieseinheit. Nicht als Fliehende, als Triumphierende hebt sie in dem von zwei geflügelten Schlangen gezogenen Wagen in der letzten Szene ab. Nicht als Mörderin entflieht sie, sondern als Kreatur, die alles Irdische durchlitten hat, betritt sie nun einer archaischen Göttin gleich das lichtvolle Jenseits. Den einen der toten Knaben trägt sie auf der Schulter, der andere liegt auf dem Boden des Wagenkastens. Weihevoller, erhabener Atmosphäre umstrahlt den letzten Abschnitt.



Abb 53: Neapel Museo Nazionale 3257



Abb. 54: Ancona Museo Nazionale 907

²⁶⁷ Schmidt 1968, 5.



Abb. 55: Basel Antikenmuseum BS 203

Während der Zyklus im „Normalfall“ 16 Figuren aufweist, zeigt der Neapler Sarkophag²⁶⁸ (Abb. 53) nur 13, das Relief auf dem Ancona-Exemplar²⁶⁹ (Abb. 54) aber bereits 18 Personen. Nur der Basler Medeiasarkophag²⁷⁰ (Abb. 55) ist mit 26 Gestalten der figurenreichste; diese Dargestellten drängen sich im Hintergrund und „kommentieren wie ein Tragödienchor des Theaters das Handeln und Leiden der Hauptgestalten“²⁷¹.

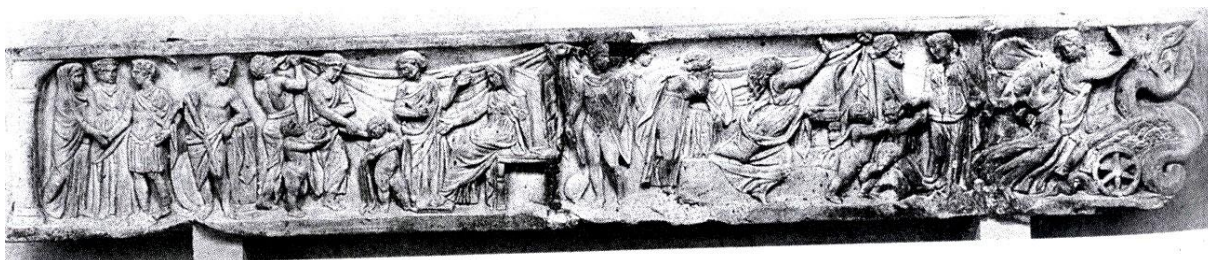


Abb. 56: Vatikan Casina Pio IV 1242

Auf dem Sarkophagdeckel im Vatikan²⁷² (Abb. 56) findet sich links zu Beginn der Szenenfolge die Darstellung eines Paares in römischer Kleidung im Gegensatz zu den folgenden Figuren in griechischer Tracht. Künzl²⁷³ sieht darin eine Hochzeitsszene, die im römischen Ritus abläuft.

Auf dem Deckel des Basler Medeiasarkophages sind die Abenteuer Jasons während der Argonautenfahrt in Kolchis dargestellt, wie folgt: die Stierbezwungung, die Gewinnung des Goldenen Vlieses (mit Medeia), der König zu Wagen und Pelias und Aetes.

²⁶⁸ Neapel, Mus. Naz. 3257.

²⁶⁹ Ancona, Mus. Naz. 907.

²⁷⁰ Basel, Antikenmuseum BS 203.

²⁷¹ Schmidt 1968, 18.

²⁷² Vatikan, Casino di Pio IV 1242.

²⁷³ Künzl 1969, 384.



Abb. 57: Rom Museo Nazionale 75248

Auch auf dem Exemplar in Rom²⁷⁴ (Abb. 57) ist der Deckel erhalten: liegende Horen als die vier Jahreszeiten, denen Erote die adäquaten Attribute bringen, zieren ihn. Die Ecken schmücken Masken mit barbarischen Mützen; die Nebenseiten zeigen Körbe und Blüten. Während die Hauptfront der Sarkophage also in der Komposition alle demselben Schema folgen, weichen die Nebenseiten thematisch von einander ab. Neben Szenen aus demselben Mythenzyklus, weisen sie auch abstrakte und neutrale Darstellungen wie Sphingen und Greifen auf.

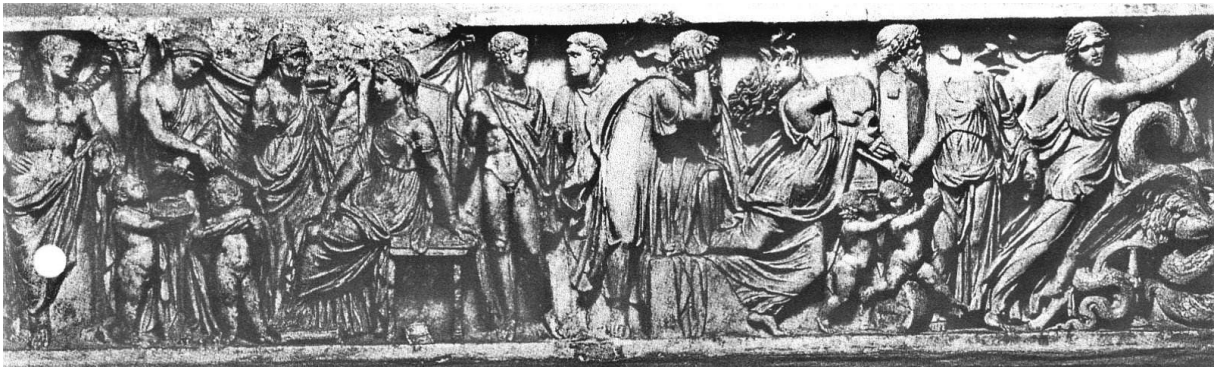


Abb. 58: Mantua Palazzo Ducale o. Nr.

Die Medeiasarkophage bilden stilistisch eine chronologische Entwicklungsreihe, die von dem hadrianisch-frühantoninischen Klassizismus (etwa 125-150 n. Chr.) über die mittelantoninische Stufe bis zur spätantoninischen Kunst (etwa 175–195 n. Chr.) reicht. Zu Beginn stehen die Sarkophage in Mantua (Abb. 58), Paris (Abb. 59) und Berlin (Abb. 60). Schlichter, glatter, ruhiger Faltenverlauf, einfache Formensprache und statuarische Personentypen charakterisieren diese frühen Exemplare. Diesen gegenüber lässt der Medeiasarkophag im Thermenmuseum 75248 eine Wandlung in der stilistischen Gestaltung erkennen: die Linienführung der Falten tendiert zur Vereinfachung und Verallgemeinerung; einzelne Falten sind zu größeren Einheiten zusammengefasst; die dargestellten Personen neigen zu einer gewissen Schwere und Plumpheit.

²⁷⁴ Rom, Mus. Naz. 75248.



Abb. 59: Paris Louvre Ma 283



Abb. 60: Berlin Pergamonmuseum SK843b

Im Mantua-Sarkophag – wohl auch in dieser Zwischenzeit entstanden – jedoch zeigt sich bereits nach Fittscher²⁷⁵ an den Figuren „eine stärkere Anteilnahme am Geschehen“, das wird erkennbar an der Zuwendung der einzelnen Körper zueinander, besonders deutlich an den entsprechenden Kopfhaltungen. Dies kann wohl als Vorstufe zu der großartigen Psychologisierung der Menschenmassen wie auf dem Basler Medeiasarkophag²⁷⁶ gesehen werden, das Leiden gesteigert in Bewegung und Ausdruck. Wie Rodenwaldt²⁷⁷ erkennt, ist der Stilwandel der antoninischen Kunst hier schon abgeschlossen. Der Sarkophag entstand gegen Ende der Commoduszeit (180–192 n. Chr.), ein neuartiger, leidenschaftlicher Stil war entstanden.

Fragt man nach älteren Vorbildern, bzw. nach der ikonographischen Abhängigkeit der kaiserzeitlichen Medeiasarkophagen bietet sich – allerdings nur für eine Szene – der schon erwähnte bei Xanthos gefundene Silbercalathus im Rheinischen Landesmuseum Bonn an. Auf ihm ist die Geschenkübergabe an Kreusa durch die Kinder im Beisein Jasons dargestellt. Künzl²⁷⁸ datiert ihn in die augusteische Zeit, etwa 11–10 v. Chr., auf Grund der

²⁷⁵ Fittscher 1970, 189.

²⁷⁶ Basel, Antikenmuseum BS 203.

²⁷⁷ Rodenwaldt 1935, 19.

²⁷⁸ Künzl 1969, 380.

Tiberiushochzeit (11 v. Chr.). Koch/Sichtermann²⁷⁹ sind jedoch der Meinung, dass die Reihung der Szenenfolge im Gutdünken des individuellen Künstlers lag, einzelne Figurentypen auf hellenistische Erfindungen zurückgehen. Im Gegensatz zu Froning²⁸⁰, die eine direkte Abhängigkeit der Sarkophagdarstellungen von toreutischen Werken zu sehen vermeint. Außerdem sind Koch/Sichtermann der Ansicht, dass die nun mythologischen Szenen sich von ursprünglich nicht mythologischen Szenen ableiten, diese Meinung äußerte schon Robert²⁸¹.

3.3 Der bekränzte Hippolytos - ἸΠΠΟΛΥΤΟΣ ΣΤΕΦΑΝΗΦΟΡΟΣ

3.3.1 Inhalt und Datierung

Euripides gewann 428 mit seiner Tragödie „Ἰππόλυτος στεφανηφόρος“ - einem Drama um den Sohn des Theseus und dessen Stiefmutter Phaedra - einen seiner so seltenen ersten Preise. Dieses Drama war die Sekundärbearbeitung des Stoffes durch den Dichter. In seiner ersten Fassung, dem „Ἰππόλυτος καλυπτόμενος“, von dem nur Fragmente erhalten sind, trug Phaidra sich selbst ihrem Stiefsohn an; dieser verhüllte aus Scham sein Haupt. Diese Fassung wurde von den Athenern als obszön angesehen. So entstand der „Bekränzte Hippolytos“.

Aus dem Streit Aphrodite gegen Artemis erwächst die Tragödie des ohnmächtigen Leidens Phaidras, der Gattin Theseus, und des Hippolytos, ihre Stiefsohnes.

Im Prolog (V1-57) schon verkündet Aphrodite den Tod Hippolytos, der sich der keuschen Artemis geweiht hatte. Phaidra soll ihr zu Diensten stehen. So erlebt man einerseits eine an Geist und Körper leidende Phaidra, die ihre Liebe bekämpft, und einen bis zum Frauenhass sich versteigenden Hippolytos, als er durch die Einmischung der Amme von Phaidras Leidenschaft erfährt.

Im zweiten Teil wird dem zurückgekehrten Theseus vom Selbstmord Phaidras und ihrer Verleumdung des Stiefsohnes berichtet: Hippolytos hätte versucht sie zu vergewaltigen. Der König verbannt seinen Sohn und bittet Poseidon, seinen Vater, Hippolytos zu töten. Auf dem

²⁷⁹ Koch – Sichtermann 1982, 160.

²⁸⁰ Froning 1980, 331.

²⁸¹ Robert 1890, 707.

Weg in die Verbannung an der Küste Troizens stellt sich plötzlich ein Untier dem Gespann entgegen und die Pferde scheuen. Tödlich verwundet wird der Jüngling gebracht, dann erst erfährt der König von dem Sterbenden und von Artemis die Wahrheit. Die Göttin begleitet ihren Diener in den Tod und verspricht ihm Heroisierung.

3.3.2 Vasen

3.3.2.1 Apulischer Kelchkrater in London²⁸²



Abb. 61: London British Museum F 272

Das Vasenbild (Abb. 61) zerfällt in zwei Ebenen. Die untere zeigt entsprechend den Namensbeischriften (Peirithoos, Laodameia, Theseus) den Kampf der Zentauren gegen die Lapiden bei der Hochzeit des Peirithoos. Das obere Niveau widmet sich Phaidras Liebe zu Hippolytos. Theseus, anwesend im Kampfgetümmel, könnte der Ausgangspunkt für beide Darstellungen sein.

Für die Phaidraszene ergeben sich wohl mehrere Deutungen. Die sitzende Frauengestalt links scheint betrübt und trotz der Figur des Eros – in sich hörend,

krampfhaft ihre Knie pressend – sich also gleichsam der Außenwelt versagend. Ein erschütterndes Bild Phaidras, wie sie gegen sich und ihre Leidenschaft kämpft, verschlossen gegenüber den Vorhaltungen der hinter ihr stehenden Amme. Im Gegensatz dazu wird eine

²⁸² Apulischer Glockenkrater, London, British Mus. F272; Laodamia Maler; um 350 v. Chr.; Trendall 1982, 481 Nr. 18/14, Taf. 171, 1-2; Trendall 1991a, 103 Abb. 195.

Frauengestalt rechts in verführerischer Pose in Schleiergewändern gezeigt: Phaidra sich der Leidenschaft hingebend; auch hier in weiblicher Begleitung.

Und tatsächlich spricht auch in der Tragödie Euripides die leidende, von Liebe kranke Königin, nachdem sie sich vom Bett erhoben hat, in den V. 197-202, man möge ihr das Haar lösen. Der alte Mann könnte als Paidagogosfigur ein Bindeglied zu Hippolytos darstellen; die folgende Frauenfigur wohl ein Mitglied des Chores. In dieser Version findet sich also das Bild der unter den Qualen der Liebe leidenden Phaidra links und der sich der Leidenschaft hingebenden Phaidra in einer Darstellung, die grundlegende Thematik des Dramas. Was jedoch stellt die erotische Gestalt in der Mitte dar? Sollte es Aphrodite sein, so ergebe sich ein weiterer deutlicher Hinweis auf Euripides Tragödie. Aphrodite nämlich spricht den Prolog und berichtet von der sich in endloser Qual verzehrenden Ärmsten (V. 38-40). So erzählt in diesem Fall die Vase wohl nicht nur von einer Szene, sondern spiegelt die beginnende Problematik der Handlung wider.

3.3.2.2 Apulischer Kelchkrater in Genf²⁸³



Abb. 62: Apul. Kelchkrater, Genf Sciclounof-Sammlung

Auch dieses Vasenbild (Abb. 62) ist zweistufig angelegt. Die obere göttliche Ebene zeigt von links nach rechts Aphrodite mit Eros, Athena und Hermes, die untere eine Frau im Mittelpunkt, begleitet links von einer weißhaarigen Dienerin, rechts von einem Jüngling.

Eng umschließt der Mantel die mittlere Frauenfigur, sogar der Kopf ist bedeckt. Links könnte ihre Amme stehen. Schmidt²⁸⁴ scheint das Rätsel des Vasenbildes gelöst zu haben und spricht die Figur als Phaidra an. Um den inneren Kampf gegen ihre Leidenschaft zu verbergen, hüllt sie sich ein. Ihre Amme links

²⁸³ Apulischer Kelchkrater, Genf Sciclounof-Sammlung, o. w. A., dem Dareios-Maler zugeordnet, um 330 v. Chr.; Taplin 2007, 133 Abb. 40; LIMC V/1 (1990) 455 Nr. 77, s. v. Hippolytos I (P. Linant de Bellefonds); Trendall – Cambitoglou 1982, 18/64 f. Tf. 74 und Taf. XIII 1-2.

²⁸⁴ Schmidt 1986b, 256.

versucht vergeblich sie zu einem Gespräch zu bewegen. Durch einen prächtigen Diphros getrennt steht Hippolytos, ihrer nicht achtend, neben ihr, in der Hand einen langen Stock mit dickem Ende. Dies könnte ein Lagobolon, ein „Hasenwurf-holz“ sein, das Attribut der Hirten und Jäger; Hippolytos also eben von der Jagd kommend (V. 109) oder zu ihr aufbrechend.

Auch die Götter ordnen sich der Deutung Schmidts unter: Aphrodite will Phaidra und Hippolytos verderben, Athena steht wohl als Schutzgöttin von Athen, das immer wieder in der Tragödie namentlich erwähnt wird. Hermes erinnert an den tragischen Moment der Überbringung der unheilvollen Botschaft der Amme an den Jüngling.

Rechts und links wird das Bild eingerahmt von zwei Säulen, die einen Dreifuß tragen und einen Siegespreis in einem Wettbewerb darstellen. Und tatsächlich: Euripides gewann mit diesem Drama den ersten Preis.

3.3.2.3 Apulischer Glockenkrater in Bari²⁸⁵



Abb. 63: Apul. Glockenkrater, Bari Mus. Arch. 5397

übermächtigen Bullen wurde gemalt. Die Beschreibung des Untiers im Bild entspricht dem Botenbericht (V. 1226-1229). Das Vasenbild wirkt wie eine Momentschilderung: „Erscheint von vorne der dämonische Stier und brüllt und zwingt zur Umkehr das erschreckte Viergespann ...“.

Diese Vase wurde erst 1991 publiziert²⁸⁶. Der Botenbericht über die unglückliche Bestrafung des Hippolytos durch Poseidon inspirierte Mitte des 4. Jh. einige süditalische Vasenmaler dazu, diese nicht auf der Bühne spielende Szene in großer Lebendigkeit und Meisterschaft zu malen.

Diese Vase (Abb. 63) ist die weitaus früheste; nur Hippolytos – ohne Wagenlenkerbekleidung – und sein Gespann, scheuend vor den von Poseidon gesandten

²⁸⁵ Apulischer Glockenkrater, Bari Museo Archeologico Provinciale 5597, frühes 4. Jh. v. Chr.; Taplin 2007, 135 Abb. 41.

²⁸⁶ Oakley 1991, 67 f. fig. 1.

Dieses Bild der sich aufbäumenden Pferde und des mit aller Kraft und Lenkerkunst gegen sein Schicksal kämpfenden Helden zeigt in seiner elementaren Abstraktheit ohne darstellerische helfende hinweisende Figuren die dramatische Gewalt der Tragödie Euripides.

3.3.2.4 Apulischer Volutenkrater in London²⁸⁷



Abb. 64A: Apul. Volutenkrater

Ich ziehe dieses Vasenbild als exemplarisches Beispiel der übrigen im Prinzip ebenso gestalteten süditalischen „Hippolytos-Vasen“ heran.

Wieder finden sich eine göttliche und eine menschliche Ebene (Abb. 64A). Die Götter auf dem oberen Niveau, Poseidon und Aphrodite, sind in der Tragödie involviert. Athena lässt wie auf dem Bild des Laodamia-Malers in London an Theseus, König von Athen, denken; Apollon vertritt wohl seine Schwester Artemis, die im Augenblick ihrer Niederlage nicht erscheint. Pan mit der Syrinx und dem Lagobolon ist die Personifikation des ländlichen, einsamen Ortes. Die Götter scheinen im Gespräch miteinander vertieft, weit weg vom dramatischen Geschehen auf dem unteren Niveau, nur Athena zeigt mildes Bedauern.

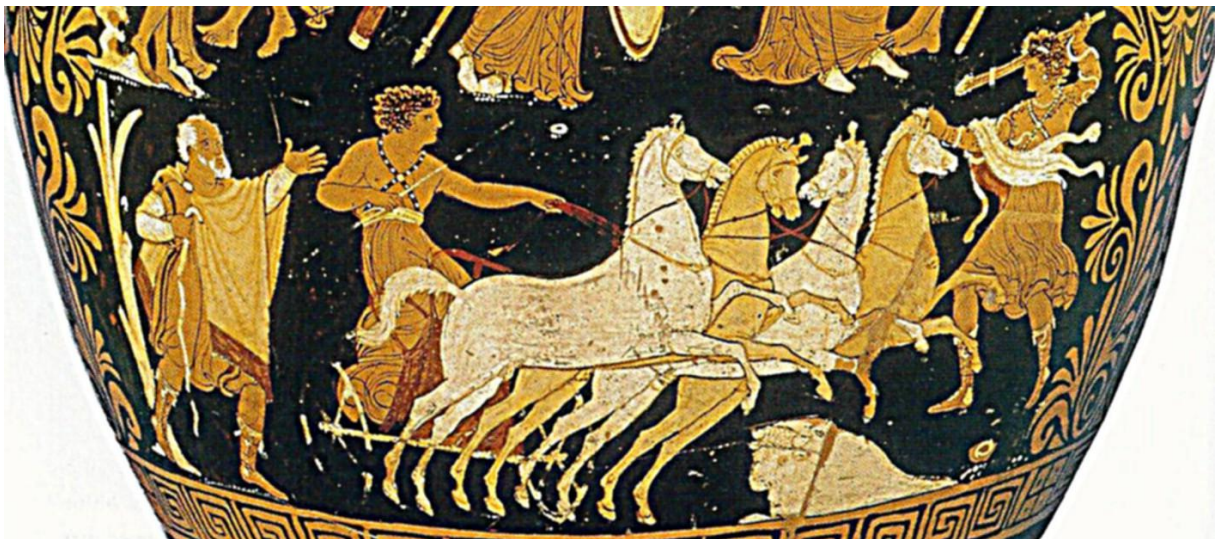


Abb. 64B: Apulischer Volutenkrater, London British Museum, F 279

Das schicksalhafte Geschehen, das Hippolytos den nahen Tod bringen sollte, ereignet sich im Zentrum der unteren Ebene (Abb. 64B). In diesem Augenblick entsteigt der gewaltige Stier der

²⁸⁷ Apulischer Volutenkrater aus Ruvo; London British Museum F 279, dem Dareios-Maler zugeschrieben, um 340; Sechan 1926, 335 f. fig. 99; Taplin 2007, 137 Abb. 42; LIMC V/1, a. O. (Anm. 283) 458 Nr. 105; V2 325 Abb. 105.

Riesenwelle, schon bäumen sich die vier Pferde auf, und der Prinz versucht mit Zügel und Peitsche ihrer Herr zu werden. Dem Gespann entgegen stellt sich eine furchterregende Gestalt: Schlangen im Haar, eine Fackel in der Hand, kurze Bekleidung und Fantasiestiefel lassen in ihr eine Erinyes sehen. Hinter Hippolytos steht sein Pädagogos. Gegen die Annahme in dieser Figur den späteren Überbringer der grauenvollen Nachricht zu sehen, spricht, dass dieser Bote im Drama ein ὁπαδόν war, der den Helden eine Zeitlang begleitete, also ein jüngerer Mann (V. 1151-1152; 1173-1180).

Der Dareiosmaler ist ein hervorragender Zeichner, seine Köpfe, oft mit leichter Neigung, zeigen ausdrucksvolle Augen und Münder. Ein Charakteristikum des Malers sind die Durchzeichnung der Kleiderfalten und vor allem der wellenartige Saum der Oberbekleidung. Dies bedingt eine Bewegtheit der Figuren und damit des gesamten Bildes. Dennoch strahlt dieses Vasenbild eine harmonische Kombination von Aktion (untere Ebene) und Passivität (oberes Niveau) aus. Trotz der frühen Entstehungszeit zeigt diese Vase schon diese besonderen Charakteristika des Malers, aber auch den Gebrauch von roter und weißer Farbe.

3.3.3 Sarkophage

Einer der ausschlaggebenden Gründe für die große Anzahl an Hippolytossarkophagen mag wohl das Phänomen der „Privatapotheose“²⁸⁸ der Römer gewesen sein. Damit ist das Bestreben nach Gleichsetzung der Verstorbenen mit dem mythologischen Helden und dessen Apotheose in der funeralen Kultur gemeint. So erfreuten sich im Allgemeinen die griechischen Mythen, in denen Jagd, Liebe und Tod tragisch verbunden waren, bei den Römern besonderer Beliebtheit. Dies trifft besonders zu bei den Mythen von Meleager, Adonis und vorzugsweise bei dem Mythos von Hippolytos und Phaidra. So wurde in der strahlenden Herosgestalt des Hippolytos die römische „Virtus“ – Standhaftigkeit, Mut, Ausdauer – idealisiert gesehen. Auf vielen der Sarkophage wurde sie dem Jäger als Amazonenfigur allegorisch zur Seite gestellt. In der Person der leidenden Phaidra aber symbolisiert sich die Gewalt der unglücklichen, unerwiderten Liebe.

Ausschlaggebend für die Wahl der griechischen Mythen auf den Sarkophagen war also unter anderem das Bestreben, die Tugenden des Beigesetzten zum Ausdruck zu bringen. Die Römer sahen in Phaidra und Hippolytes das Symbol des menschlichen Lebens: durch Dunkelheit

²⁸⁸ Klimkeit 1993, 114.

zum Licht. Phaidra sah nur eine Möglichkeit den Qualen der Liebe durch den selbstgewählten Tod in das helle Jenseits zu entrinnen. Hippolytos, obwohl auch er ohne Schuld, entrann nicht dem Krieg der beiden Göttinnen und dem Fluch des Vaters. Er musste ebenfalls durch das dunkle Tor des Todes in das Licht des Jenseits. So waren der Liebestod Phaidras und die Virtus des Hippolytos in der Sarkophagkunst das Unterpfand der Unsterblichkeit.

Nicht zu vergessen ist aber, dass hinter all dieser mythischen Identifikation auch ein starkes Streben nach Repräsentation, hohem Bildungsbewusstsein und Bildungsbefließenheit sich erkennen lässt.

Die Produktion der reliefgeschmückten Sarkophage setzt in Rom etwa um 120 n. Chr. ein. In den regionalen Hauptzentren wie Athen und Dokimeion entstanden sie erst 150 n. Chr.



Abb. 65A: Pisa Campo Santo

Zuerst sollen die sog. stadtrömischen Sarkophage mit der Phaidra-Hippolytos-Darstellung besprochen werden. Bisher kennt man ungefähr 40 Exemplare, wovon sich 30 zu einer Hauptgruppe zusammen schließen lassen; sie entstanden in dem Zeitraum zwischen 180/190 bis 240 n. Chr. Typisch für diese Beispiele ist die Zusammenfügung zweier Szenen: Phaidra, die Amme, Hippolytos und Gefährten bilden die linke Seite, die Jagd nach dem Eber die rechte Seite. Diese Gliederung des Frieses ist durch einen Torbogen als Trennungselement gegeben. Im linken Innenraum trauert die sitzende Phaidra, ihre um sie bemühten Dienerinnen versuchen sie vergebens zu trösten. Daneben möchte die Amme eine Botschaft Phaidras Hippolytos, der zur Jagd aufbricht, überreichen. In der Jagdszene auf der rechten Seite wird Hippolytos zu Pferde von einem berittenen und einem weiteren Jagdgefährten zu Fuß

begleitet. An der Seite des Helden findet sich die allegorische Figur der Virtus, allein auf der stark fragmentierten Sarkophagplatte in Paris²⁸⁹ fehlt sie.

Bei den folgenden chronologischen Reihungen der einzelnen Exemplare stütze ich mich auf die Studie von Koch und Sichtermann²⁹⁰. Der Sarkophag in Pisa²⁹¹ (Abb. 65A) ist neben dem Beispiel aus der Villa Albani in Rom²⁹² der älteste – beide um 180/90 n. Chr. Die Hinwendung der gequälten Phaidra zu Hippolytos lässt das Liebes- und Virtusmotiv ineinander verschmelzen. Den Helden begleitet an seiner rechten Seite eine Amazone, bekleidet mit Chiton, Mantel und Jagdstiefel; ausgerüstet mit Helm und Schild. An seiner linken Seite reitet ein Jüngling, diese Komposition erinnert an ein Tondi des Konstantinbogens, das einst den Trajansbogen zierte (Abb. 65B). Das Jagdwild, ein Eber,



Abb. 65B: Rom Konstantinbogen, Tondi

scheint aus einer Höhle hervor zu brechen. Eine ländliche Gestalt, gestützt auf einen Baum, beobachtet erstaunt das Jagdgeschehen. Diese Exemplare und die etwa 10 Jahre später entstandene Platte in Paris²⁹³ weisen Anzeichen und Charakteristika des Stilwandels auf²⁹⁴: „... mit hohem Format, kleinteiligen, in die Länge gezogenen und gestaffelten Gestalten und dem Formenreichtum ...“. Ein Torbogen trennt die zwei Bildszenen: links sitzt Phaidra vor einer Ädikula oder kleinem Gebäude, von dem ein Tympanon sichtbar ist.

Hinter und neben Phaidra lassen sich zwei Erosknaben erkennen. Phaidras Blick ist dem strahlenden Helden zugewandt. Erschrocken scheint er die Rechte abwehrend gegen die ihn bedrängende Amme zu heben. Ein Ross und ein weiterer Jüngling mahnen zum Jagdaufbruch. Im Gegensatz zu weiteren Sarkophagen vermisst man hier hinter der Phaidraszene den Parapetama, der sonst auf einen Innenraum hindeutet; hier entdeckt man ihn hinter Hippolytos. Robert²⁹⁵ findet einen Lösungsansatz: „Es hat offenbar den Zweck, Hippolytos mit seinem Ross schärfer hervorzuheben“. Denkt man folgerichtig weiter an eine Bemalung des Reliefs, so ergibt sich eine noch größere Effektivität.

²⁸⁹ Paris, Louvre Ma1029: Robert 1904, 170.

²⁹⁰ Koch – Sichtermann 1982, 150 f.

²⁹¹ Pisa, Campo santo o. w. A.; Robert 1904, 164.

²⁹² Rom, Villa Albani o. w. A.; Robert 1904, 168.

²⁹³ Paris Louvre, Ma 1029.

²⁹⁴ Koch - Sichtermann 1982, 151.

²⁹⁵ Robert 1904, 204.



Abb. 66: Paris Louvre Ma 1029

Große Ähnlichkeiten finden sich in den Reliefs auf dem Sarkophag in Istanbul²⁹⁶ (Abb. 67), sowie auf den Kästen in Paris²⁹⁷ (Abb. 66), Rom²⁹⁸ und Split²⁹⁹ (Abb. 68). Diese Darstellungen gehen wohl, vergleicht man die thematischen Ähnlichkeiten, auf das Gemälde aus Herkulaneum, heute Neapel³⁰⁰ (Abb. 69) zurück.



Abb. 67: Istanbul Arkeoloji Müzerli

Die seitlichen Sarkophagdarstellungen sind größtenteils dem Themenkreis „Aufbruch zur Jagd“ entnommen.

²⁹⁶ Istanbul, Mus. Arch. 508, Robert 1904, 151.

²⁹⁷ Paris Louvre, Ma 1029, LIMC VI, a. O. (Anm. 283) 453 Nr. 57; Robert 1904, 170.

²⁹⁸ Rom, Villa Giustiniani-Massimo, o. w. A.

²⁹⁹ Split, Mus. Arch. D 29; Robert 1904, 163; LIMC V/1, a. O (Anm. 283) 454 Nr. 70.

³⁰⁰ Neapel, Mus. Naz. 9041.

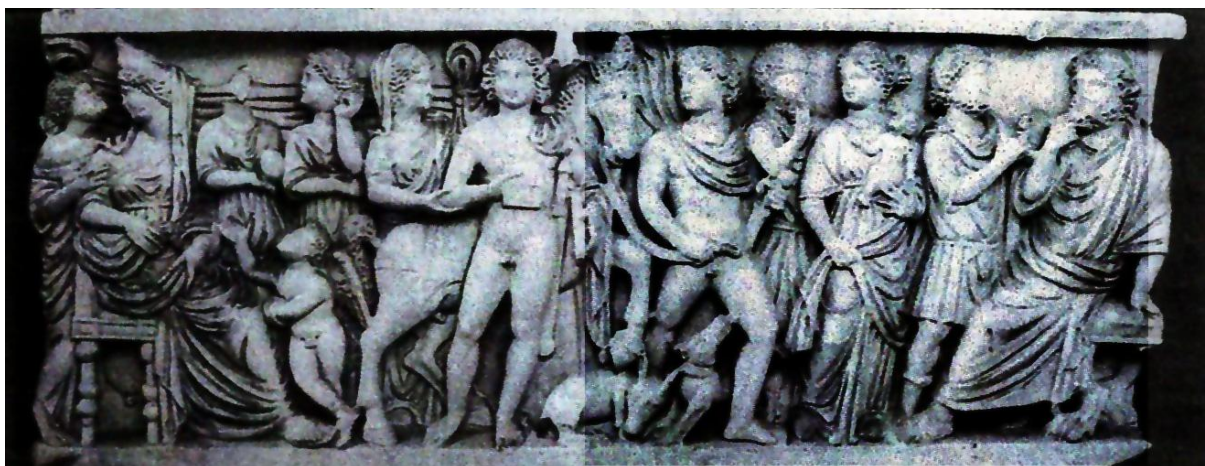


Abb. 68: Split Arheološki Muzej



Abb. 69: Neapel Mus. Naz. 9041

In der ersten Hälfte des 3. Jh. dürften kurz aufeinanderfolgend der Sarkophag im Vatikan³⁰¹ (Abb. 70) ehemals Lateran, der Sarkophag in San Clemente³⁰² (Abb. 71) und der fragmentierte Sarkophag in Lucca³⁰³ entstanden sein. Die „Zerfurchung der Gewänder und Haare und die Aufbohrung der Gesichter“³⁰⁴ auf dem – jetzt zerstörten – Sarkophag in der Villa Doria Pamphilj in Rom³⁰⁵ (Abb. 72) deuten einen Stilwandel und somit einen späteren Entstehungszeitpunkt an. Einige weitere wenige Fragmente schließen den entwicklungsbedingten ersten Teil der stadtrömischen Sarkophage ab.



Abb. 70: Vatikan 10400

³⁰¹ Vatikan 10400; Robert 1904, 167; Koch – Sichtermann 1982, 34 f. Nr. 27 Taf. 58.

³⁰² Rom, San Clemente; Lawrence 1976, 173-178, Taf. 42, 44 c–d.

³⁰³ Lucca, Pal. Mazzarosa, INR 65.2240–2244.

³⁰⁴ Koch – Sichtermann 1982, 151.

³⁰⁵ Robert 1904, 166; Koch – Sichtermann 1982, 182, 35 Nr. 28, Taf. 55, 1; LIMC V/1, a. O. (Anm. 283) 453 Nr. 60.



Abb. 71: Rom San Clemente



Abb. 72: Rom Villa Doria Pamphilj

Erst nach einer Schaffenspause bis 290 n. Chr. entstehen neue Exemplare, die jedoch einer östlich beeinflussten Stilrichtung entsprechen, da die schaffenden Künstler nun aus Athen und Dokimeion eingewandert waren. Etwa 8 Stück übernehmen auf der linken Seite der Vorderansicht der Sarkophage die Phaidra-Ammen-Szene, setzten jedoch als den symmetrischen Gegenpol zu Phaidra der Gestalt des König Theseus, dem die Botschaft vom Tode seines Sohnes übermittelt wird.



Abb. 73: Rom Museo Nazionale

Die ersten Sarkophage (aus Tyros³⁰⁶ und aus Rom³⁰⁷ (Abb. 73)) zeigen Gestalten mit kleinasiatischen Einflüssen in der Kleidung und den Gesichtern, während auf dem Kastenrelief im Louvre³⁰⁸ (Abb. 74) sich athenische Impulse erkennen lassen, sowohl im Relief auf der Vorderseite als auch bei den antithetischen Löwen auf der Rückseite. Auf den beiden Schmalseiten sind je zwei hockende Adlergreife

³⁰⁶ Tyros o. w. A., 330 n. Chr., Koch – Sichtermann 1982, 394.

³⁰⁷ Rom NM 112 444; Helbig 1969, III2, 119; Koch – Sichtermann 1982, 36 Nr. 30 Taf. 65–69.

³⁰⁸ Paris, Louvre 2294; Robert 1904, 161; LIMC V/1, a. O (Anm. 283) 454 Nr. 68.

um eine hohe, henkellose Vase gruppiert. Dem Künstler gelang es, eine großartig einheitlich komponierte Darstellung zu schaffen, obwohl eine Handlung in zwei Zeitstufen gezeigt wird.

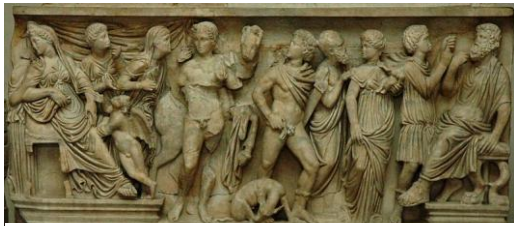


Abb. 74: Paris Louvre

Links bedrängt die Amme Hippolytos mit dem Liebesantrag Phaidras, rechts wird Theseus die Hiobsbotschaft vom Tode seines Sohnes überbracht. Der Künstler verband die beiden polarisierten Elemente, eingerahmt durch die rechts und links sitzenden Gestalten, durch die farblich

hervorgehobene Zentralgruppe – Hippolytos und seine Diener. Auffallend in der rechten Szene sind der kahlköpfige Alte und die vor ihm stehende weibliche Gestalt. Robert³⁰⁹ gibt ihnen Sinn durch das euripideische Drama und sieht in ersterem den alten Diener, der im Prolog vor Aphrodites Zorn Theseus warnt (V. 88–120). Die Frau, die sich ihm zuwendet scheint die Dienerin zu sein, die den Tod Phaidras meldet (V. 776–787). Zur näheren Charakteristik trägt sie eines der Kinder Phaidras (V. 308, 421 ff.).



Abb. 75: Trajan-Thermen



Abb. 76: Pompeji

Große Ähnlichkeit zeigt besonders die linke Teilszene mit dem Sarkophag in Istanbul³¹⁰ (Abb. 67) und beide zusammen lassen große kompositorische Parallelen

mit einem Deckengemälde aus den Trajan-Thermen (Abb. 75) erkennen. Neben dieser Beeinflussung besteht die Möglichkeit, dass beide Reliefs eine gemeinsame Vorlage in dem heute zerstörten Gemälde aus Pompeji³¹¹ (Abb. 76) fanden. Im Tablinum der Villa befand sich ein Bild, das sehr wohl als Vorbild für die Künstler dienen hätte können.

Der Sarkophag in Split³¹² (Abb. 68) ist einer der letzten Schreine in dieser Entwicklungsreihe. Er entstand schon nach 300 n. Chr. in einer Werkstatt, in der bald darauf bereits die ersten christlichen Friessarkophage gefertigt wurden.

³⁰⁹ Robert 1904, 161, 199.

³¹⁰ Istanbul Mus. Arch. 508; Robert 1904, 151; Koch – Sichtermann 1982, 396.

³¹¹ Pompeji V 2, 9–12; Mau 1890, 259–266.

³¹² Split Mus. Arch. D 29; Robert 1904, 163; LIMC V/1, a. O. (Anm. 283) 454 Nr. 70.



Abb. 77: Venatorsarkophag, Rom Pal. Lepri-Gallo

Verschiedene Einzelstücke wie der sog. Venatorsarkophag (Abb. 77) in Rom³¹³, deren Reliefdeutung nicht genau geklärt werden kann, so wie eine größere Anzahl von Fragmenten geben Einblick in die auslaufende künstlerische Entwicklung der stadtrömischen Sarkophag.

Die sog. attischen Sarkophag wurden in Athen hergestellt und waren für den Export bestimmt. Neben stilistischen Besonderheiten zeigen sich auch in der

Themenwahl Unterschiede zu den stadtrömischen Exemplaren. Vor allem wurden griechische, kaum römische Mythen im Relief dargestellt. Nun nimmt der thematisch gebundene Fries alle vier Sarkophagseiten ein.

Die Hippolytossarkophag lassen sich in drei typische, klar unterscheidbare Gruppen einteilen: so entstand die erste Gruppe im letzten Viertel des 2. Jh., während die zweite und dritte Gruppe vorwiegend im zweiten Viertel des 3. Jh. geschaffen wurde.



Abb. 78A: Beirut

Wie in den stadtrömischen Exemplaren sind zwei Szenen zu einem Handlungsstrang von links nach rechts dargestellt; eine neue Entwicklung zeigt die Konzentrierung auf wenige essentielle Figuren, die in einem relativ großen Spielraum agieren. Besonders interessant ist der Sarkophag in Beirut³¹⁴ (Abb. 78A). Der Phaidra-Amme-Szene ist auch Aphrodite

³¹³ Rom, Pal. Lepri-Gallo; Robert 1904, 179; Wrede 1981, 121 f., Abb. 33.

³¹⁴ Beirut 447; Chéhab 1968, 45-49 Taf. 27-30.

hinzugefügt. Ein Knabe, der ein Hirschgeweih an einem Tempel befestigt, leitet über zu dem sitzenden Hippolytos. Rechts von ihm lädt ein Mann – hier in Rückenansicht – einen erlegten



Abb. 78B: Weimar

Eber vom Maultier auf seinen Rücken. Diese Szene deutet wohl auf die Beendigung einer Jagd. Der Darstellungskanon dieser Figur ist, abgesehen von dem römischen Relief in Weimar³¹⁵ (Abb. 78B), in seiner Kompliziertheit bis jetzt einmalig in der Kunst.

Das Relief auf dem Sarkophag in Istanbul³¹⁶ (Abb. 79) repräsentiert dieselbe Darstellung, allerdings wurde eine Dienerin Phaidras und ein Gefährte Hippolytos hinzugefügt.

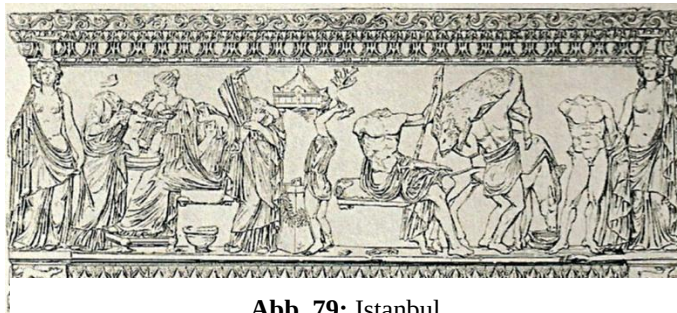


Abb. 79: Istanbul

Ich folge in großen Zügen weiterhin den Ausführungen Sichtermanns³¹⁷, der in der Gruppe 2 im Gegensatz zu dem Archetyp der Gruppe 1 eine vollkommen neue Entwicklung sieht.

Der Schwerpunkt der Reliefdarstellungen ist nun nicht eine narrative Szenenfolge, sondern ein zentrales Motiv: Hippolytos, die Jagdgefährten und ihre Pferde in verschiedenen bewegten Ansichten. Die Szene der trauernden Phaidra, ihre Dienerinnen und ihre Amme werden nun öfters auf die Seitenfläche verbannt. Zu der Gestalt Phaidras gesellen sich nun häufig ein oder zwei Erosfiguren. Auch Hippolytos Tod mit den scheuenden Pferden und dem auftauchenden Stier wird nun zum Thema auf den Nebenseiten.



Abb. 80A: Agrigent Kathedrale



Abb. 80B: Agrigent Kathedrale



Abb. 81: St. Petersburg Ermitage

³¹⁵ Weimar Schlossmuseum: Bielefeld 1954, 118-120.

³¹⁶ Istanbul Mus. Arch. 125; Robert 1904, 144; LIMC V/1, a. O. (Anm. 283) 448 Nr. 26.

³¹⁷ Koch – Sichtermann 1982, 397.

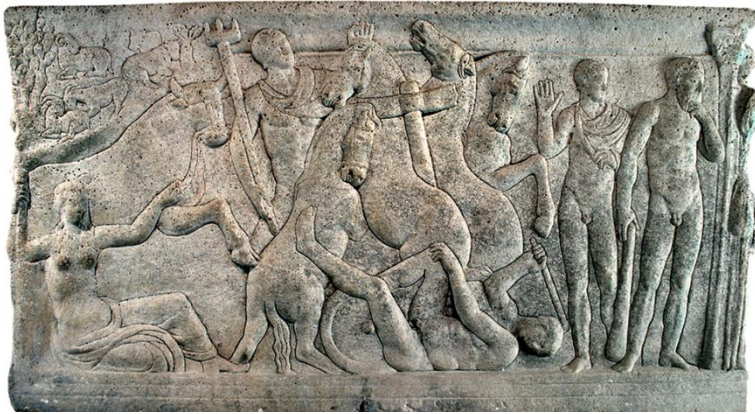


Abb. 82: Tarragona Museu Arqueològic

Die Sarkophag in Agrigent³¹⁸ (Abb. 80A und 80B), St. Petersburg³¹⁹ (Abb. 81) und der Sarkophag in Tyros³²⁰ weisen auf den Rückseiten jeweils eine Jagddarstellung von großer Bewegtheit auf. Dieser Gruppe zugehörig scheint auch der Kasten aus Tarragona³²¹ (Abb.

82) zu sein, auf dessen Vorderseite Hippolytos unter einem markanten Torbogen steht, und auf dessen Rückseite eine interessante Darstellung des Todes des Helden aufscheint: die Pferde scheuen nicht nur vor einem Stier, sondern vor allem vor Poseidon (kenntlich am Dreizack). Links unten sitzt eine halbnackte weibliche Gestalt, die Koch - Sichtermann³²² als Ortsgöttin bezeichnen. Rechts stehen zwei Männer, deren Bewaffnung eigenartigerweise jeweils aus einer Keule besteht.

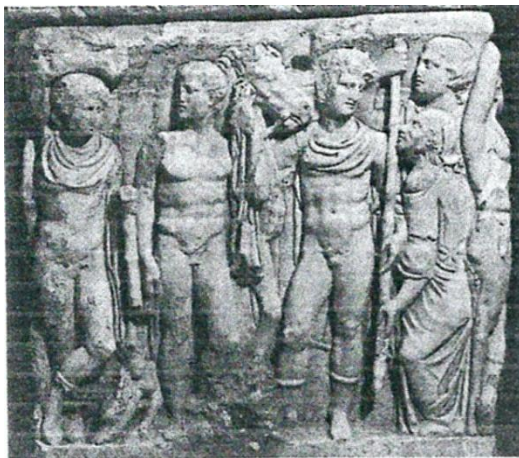


Abb. 83: Beirut

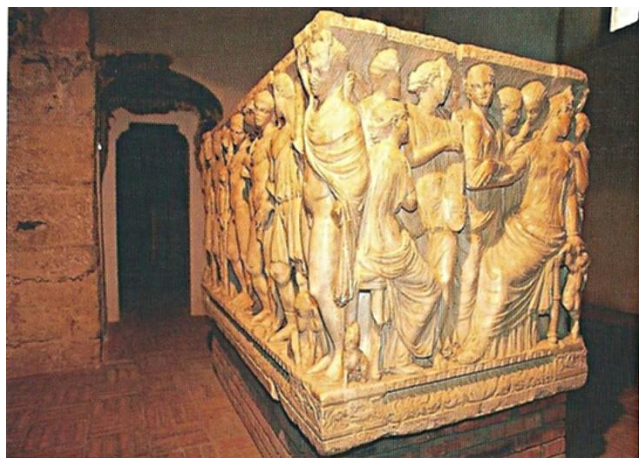


Abb. 84: Agrigent Kathedrale

Diese Steintruhen bilden eine – wenn auch im weitesten Sinn – geschlossene Gruppe, dem gegenüber finden sich Darstellung vor allem auf Fragmenten, die den Aufbruch zur Jagd und teils links, teils rechts, Phaidra, die Amme und Dienerinnen als Innenraumszene zeigen. Die Nebenseiten werden nun aufgewertet, in dem der Bildhauer essentielle Reliefszenen, wie etwa

³¹⁸ Agrigent, Kathedrale o. w. A.; Robert 1904, 152; Giuliano – Palma 1978, 30, Nr. 10, Taf. 26, 27; LIMC V/1, a. O. (Anm. 283) 456 Nr. 87.

³¹⁹ St. Petersburg, Ermitage A432; Robert 1904, 154; Giuliano – Palma 1978, 45, Nr. 1, Taf. 48; Saverkina 1979, 26-28 Nr. 6, Taf. 14-17.

³²⁰ Tyros 330; Chehab 1968, 50-52.

³²¹ Tarragona, Mus. Arch. 154 82; Koch – Sichtermann 1982 394; LIMC V/1, a. O. (Anm. 283) 456 Nr. 90.

³²² Koch – Sichtermann 1982, 394.

das Bittgesuch der Amme an Hippolytos³²³ (Abb. 83) oder die trauernde, sitzende Phaidra³²⁴ (Abb. 84) darstellt, während der Aufbruch zur Jagd oder das Jagdgeschehen an und für sich auf der Vorderseite stattfindet.

Dies leitet über zur Gruppe 3, in der die Jagddarstellungen (Hippolytos mit Reitern oder Jägern zu Fuß) zusammengefasst werden³²⁵. Nun eröffnet sich aber die Problemstellung und Frage, inwieweit hier von dem Hippolytosmythos beeinflusste Jagden oder „nicht-mythologische“ Jagden geschaffen wurden.

Motive des euripideischen Hippolytos auf römischen Sarkophagen

Die literarischen Wurzeln, die den Sarkophagdarstellungen des Hippolytosgeschehen zugrunde liegen, reichen weit zurück. Die älteste und bedeutendste literarische Quelle findet sich im euripideischen Drama gleichen Namens, das auf dem Hippolytosmythos fußt, wie Robert³²⁶ meint. Die gleichnamige, aber verloren gegangene Tragödie des Sophokles scheint, wie schon Pausanias³²⁷ erwähnte, kaum bekannt gewesen zu sein und hatte deshalb wenig, wenn nicht keinen Einfluss auf die gestalteten Künstler. Folgen wir der künstlerischen Entwicklungskette so findet sich schon im 4. Jh. Vasenbilder, die durch das Drama Euripides beeinflusst wurden. Ähnliche Szenen finden sich auf dem Sarkophag in Istanbul³²⁸ (s. Abb. 79) und dem Kasten in Beirut³²⁹ (s. Abb. 68). Die Übergabe des Liebesbriefes durch die Amme an den Helden auf den Sarkophagen in Vatikan³³⁰ (s. Abb. 70) und in Florenz³³¹ (Abb. 85), Rom³³² (Abb. 86) und Agrigent³³³ (Abb. 87) stammt nicht aus Euripides Drama, da die alte Frau die Nachricht über Phaidras Leidenschaft dem Helden mündlich überbringt. Auch Ovid hatte mit seiner IV Herade keinen Einfluss auf die Sarkophaggestaltung. Diese Szene entsprang wohl der Kreativität der Künstler, um die Effektivität und die Theatralik der Problematik zwischen der vor Liebe dahinsiechenden Phaidra und dem Tugendstolz des Jünglings zu betonen.

³²³ Beirut 4230; Bernhardt 1976, 172 Abb. 55.

³²⁴ Agrigent, Kathedrale, a. O. (Anm. 318).

³²⁵ Koch – Sichtermann 1982, 396.

³²⁶ Robert 1904, 169.

³²⁷ Paus. I 22, 1.

³²⁸ Istanbul, Mus. Arch. 125; LIMC V/1, a. O. (Anm. 283) 448 Nr. 26.

³²⁹ Beirut, Mus. Nat. 447; Koch – Sichtermann 1982, 393 f., LIMC V/1, a. O. (Anm. 283) 448 Nr. 25.

³³⁰ Vatikan, Mus. Gregor. Prof. 10400.

³³¹ Florenz, Uff. 89.

³³² Rom, Villa Albani 534.

³³³ Agrigent, Dom, o. w. A.



Abb. 85: Florenz Uffizien

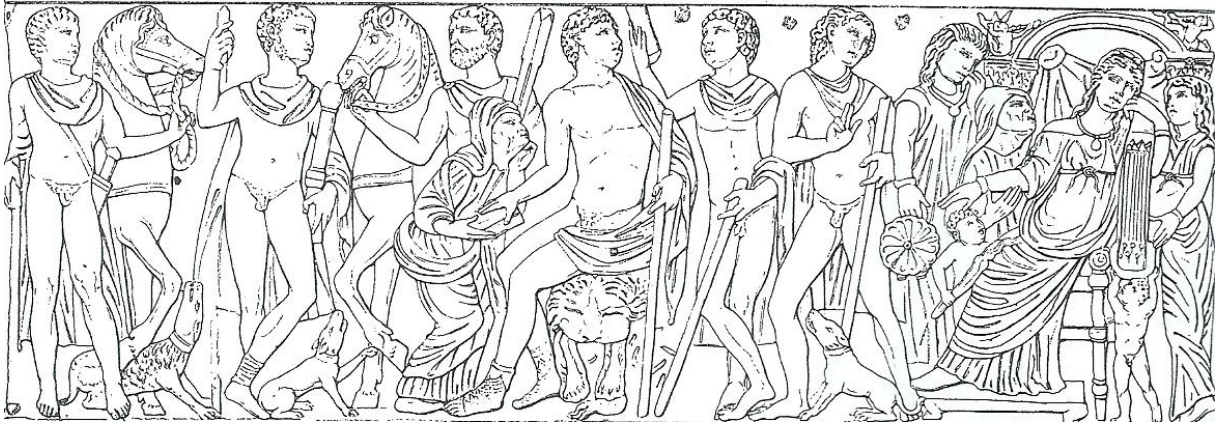


Abb. 86: Rom Villa Albani



Abb. 87: Agrigent Kathedrale

Wie schon erwähnt, fallen bei einem Vergleich des Sarkophages in Istanbul mit einem Deckengemälde in den Trajansthermen, künstlerische Ähnlichkeiten auf; Robert³³⁴ vermutet, dass beide auf ein hellenistisches Tafelbild zurückgehen. Ebenso könnten das Fresko aus Herkulanum³³⁵ und seine pompejanischen Repliken auf diesem Vorbild fußen. Denn

³³⁴ Robert 1904, 177.

³³⁵ Helbig 1868, 1244.

Kompositionsprinzipien werden übernommen, angereichert und weiterentwickelt, allein die Grundidee bleibt unangetastet im Prinzip dieselbe.

Bei der Suche nach den literarischen Quellen stößt man also grundlegend auf den euripideischen Hippolytos; dies soll an manchen Beispielen, ausgewählt aus einer Vielzahl, demonstriert werden.

Dass Hippolytos immer wieder im Kreis seiner Jagdgefährten und Freunde dargestellt wird liegt begründet schon in den V. 987,

ἐς ἡλικας δὲ κωλίγους σοφώτερος.

V. 1118

σὺν τοῖς ἀρίστοις εὐτυχεῖν ἀεὶ φίλοις.

und V. 1179 f.,

... μυρία δ' ὀπισθόπους

φίλων ἅμ' ἔσταιχ' ἡλίκων ὁμήγυρις.

in denen er von Freunden und Weggefährten spricht. Wendet man sich dem Sarkophag in Vatikan zu und konzentriert man sich auf die Szene Amme – Hippolytos, so fällt die Gestik der Frau auf. Sie hat die rechte Hand vor dem Mund und hält den linken Arm gegen den Helden ausgestreckt, dies kann geklärt werden in den V. 603,

σίγησον, ὦ παῖ, πρίν' τιν' αἰσθέσθαι βοῆς.

d. h.: „... sei leise, Kind, dass keiner dich vernimmt ...“. Die Amme versucht also die lautstarke Empörung des Jünglings zu unterbinden.



Die linke Schmalseite des vatikanischen Sarkophages³³⁶ (Abb. 88) zeigt den Jüngling opfernd vor einem Artemisbild. Dem Künstler mag wohl die zweite Szene des Prologs (V. 73 ff.), das Gebet des Jünglings und die Warnung des alten Mannes, bekannt gewesen sein. Er legte sie diesem Werk zugrunde. Künstlerisch gestaltet finden sich auch die V. 58 ff., in denen

Abb. 88: Vatikan Mus. Greg. Prof. der Held zum Gebet an Artemis aufruft, denn es findet sich auf der Vorderseite des Sarkophags in Pisa³³⁷ (s. Abb. 65A) hinter der Phaidragestalt ein Gebäude mit korinthischen Pilastern; dies symbolisiert wohl das Tempelchen der Artemis.

³³⁶ Vatikan, Mus. Greg. Profano 10399/10400.

³³⁷ Pisa, Campo Santo, o. w. A.

Eine ähnliche Darstellung trifft man auf dem Sarkophag in Paris³³⁸ (s. Abb. 66): hier erscheint im Hintergrund ebenfalls das Artemisheiligtum mit korinthischen Säulen und einem Giebelfeld, in dem ein Kranz als Schmuckelement dargestellt ist. Eine Schlüsselszene des Dramas – der Bericht über den Unfall des jungen Helden an Theseus (V. 1152–1207) – wurde ebenfalls auf dem Sarkophag in Paris (s. Abb. 74) gestaltet. Auf der rechten Seite der Vorderplatte sitzt der König. Entsetzen lässt sich auf seinem Gesicht erkennen, vor ihm steht heftig gestikulierend ein jugendlicher Diener – er bringt die schreckliche Nachricht.

So ließen sich bei fortgesetzter Analyse weitere Beispiele der Symbiose zwischen Literatur und bildender Kunst aufzeigen. Aber schon diese wenigen Exemplare machen den engen Bezug zu dem Theater Euripides deutlich. Es leben die Gestalten des griechischen Theaters, entsprungen aus den Dramen Euripides, noch in der römischen Kultur fort, angereichert durch das Kunstverständnis dieser folgenden Epoche. So ging ich das Wagnis ein, diesen Entwicklungsstrang nicht abrupt zu unterbrechen, sondern den Spuren dieses großen Dichters und seiner Werke bis in die frühe Kaiserzeit zu folgen.

3.4 Andromache - ANΔPOMAXH

Ανδρομάχη, lat. Andromacha, Androm(e)ca, Andromatha. Sie ist die Tochter des Königs Eetion im hypoplakischen Theben; die Mutter soll eine Königin von Plakos gewesen sein. Sie ist Gemahlin des Hektors, Sappho³³⁹ besingt die Hochzeit. Andromache soll Hektor in Liebe ergeben gewesen sein, vor allem nach dem Tod ihrer Familie³⁴⁰. Die Klage über den toten Gatten ist ganz von Sorge um den Sohn Astyanax-Skamandrios erfüllt. Sie ahnt den nahen grausamen Tod des Kindes³⁴¹. Neoptolemos wählt sie bei der Beuteverteilung³⁴², bzw. sie fällt ihm durch Los zu³⁴³. So folgt sie ihm zuerst nach Thrakien, dann nach Phthia und gebiert ihm Molossos³⁴⁴. Hier setzt das Drama des Euripides ein.

³³⁸ Paris, Louvre Ma 1029.

³³⁹ Fragment 44; Campbell 1982, 45.

³⁴⁰ Hom. Il. 6, 370 ff.

³⁴¹ Hom. Il. 22, 477 ff.; 24, 723 ff.

³⁴² Eur. Tro. 271 ff.

³⁴³ MythVat. II 208.

³⁴⁴ Nostoi, arg. PEG.

3.4.1 Inhalt und Datierung

Die Handlung spielt in Phthia, dem Reich des Peleus, später des Achilleus und nun des Neoptolemos. Der Chor wird gebildet von phtheischen Frauen.

Den Prolog (V. 1-55) spricht Andromache. Sie beklagt ihr Los: Als Gattin Hektors, der von Achilleus getötet wurde, als Mutter des kleinen Astyanax, der von den Griechen grausam gemordet wurde, lebt sie nun als Kriegsbeute Neoptolemos, dem sie ein Kind geboren hat. Nun ist Neoptolemos, der Sohn des Achilleus, nach Delphi gegangen, um dort Sühne wegen seines Aufbegehrens gegen Apollon zu tun. Diesen Zeitpunkt hält Hermione, die legitime Ehefrau Neoptolemos für richtig, um sich der verhassten Kebse zu entledigen. Hilfe dazu erwartet sie sich von Menelaos, ihrem Vater, den sie aus Sparta herbeigerufen hat. So hat Andromache ihr Kind versteckt und war selbst zum Thetisheiligtum geflohen. Eine Magd berichtet, dass Menelaos das Versteck des Jungen gefunden habe (V. 68f). Andromache sendet sie zu Peleus, der ihr helfen möge. Wieder allein gelassen, bejammert sie ihr Schicksal, als Sklavin der Hermione in einer Elegie in Distichen (V. 91 ff.), von der Lesky³⁴⁵ schreibt: „... eine Elegie ..., die innerhalb des Formenreichtums der attischen Tragödie vollkommen isoliert dasteht ...“. Nach dem Parados des Chores (V. 117 f.) – die phtheischen Frauen raten ihr, das Asyl zu verlassen – tritt Hermione auf. Sie beschuldigt Andromache, als typische Barbarin (V. 155), sie hätte sie verhext, so dass sie kinderlos geblieben wäre. In der Fortsetzung des Agons widerlegt Andromache diese Vorwürfe. Menelaos tritt mit dem Kind auf und fordert die Trojanerin auf zu wählen, entweder sehe sie das Kind sterben oder das Kind sehe sie sterben. Nach ihrer zweiten großen Rede (V. 384 ff.) löst sie sich um des Kindes willen von dem Asylort. Nachdem in dem 3. Epeisodion (V. 502 ff.) die ausweglose Situation beklagt wird, erscheint Peleus. Seiner Schmährede entgegnet Menelaos und greift den Alten wegen seines angeblichen Mordes an seinem Stiefbruder Phokos an. Dieser jedoch weist ihn und seine unfruchtbare Tochter aus dem Haus. Kläglich verlässt der Spartakönig Phthia und überlässt Hermione ihrem Schicksal. Peleus wird von Andromache und dem Knaben Molossos, deren Fesseln er zuerst gelöst hat, in den Palast geführt.

Es folgt ein zweiter Teil, der durch die Figur der Hermione in Beziehung zum ersten steht, ohne dass, so Lesky³⁴⁶, „... jedoch ein organischer Zusammenhang glaubhaft zu machen wäre

³⁴⁵ Lesky 1972, 339.

³⁴⁶ Lesky 1993, 425.

...“. Anderer Meinung ist da u. a. Erbse³⁴⁷, der die Bedeutung der Andromache als zentrale Figur der ganzen Tragödie mit besonderer Vehemenz verfißt.

Nach dem einleitenden Gesang des Chores (V. 767 ff.) berichtet die Amme Hermiones von dem verzweifelten Selbstmordversuch der Menelaostochter aus Angst vor den Folgen ihres Mordversuches an Andromache. Den verzweifelten Kommos der Spartanerin beendet das Erscheinen Orestes, ihres Retters. Es folgen leidenschaftliche Bitten um Hilfe und Begründung ihres falschen Verhaltens auf Grund der Einflüsterungen schlechter Weiber. Orestes klärt auf, dass er ein älteres Recht auf Hermione hätte als Neoptolemos, da sie ihm schon vor dem Trojanischen Krieg zugesprochen war, und Menelaos seine Tochter erst vor den Toren Trojas Neoptolemos gab. Außerdem werde dieser nicht von Delphi zurückkehren, da er, Orest, einen Mordanschlag auf ihn vorbereitet habe. Die Frauen von Phthia singen in Daktylen von der Plünderung Trojas, dem Tod Agamemnons und Klytaimnestras, sowie dem Leid der Sieger und Besiegten (V. 998 ff.).

Den Schlussteil eröffnet der Bericht eines Boten vom Tode Neoptolemos an Peleus. Als gebrochener Mann klagt er an der Leiche seines Enkels in einer Elegie, die metrisch sowie emotionell und thematisch der ersten Elegie Andromaches ähnelt (V. 1081 ff.). Mit dem Chor wird der Ruf nach Thetis laut. In Anapästten wird vom Weg der Göttin durch den leuchtenden Äther gesprochen; dies mag wohl auf eine Flugmaschine deuten. Thetis bringt Trost und verheißungsvolle Versprechungen (V. 1231 ff.): Andromache soll ins Land der Molosser ziehen, Helenos heiraten und ihr Sohn wird Ahnherr der molossischen Könige werden. Neoptolemos aber soll in Delphi begraben werden; Peleus wird in den Kreis der Unsterblichen aufgenommen und mit Thetis im Meerespalast wohnen. Er wird Achilleus wieder sehen, der als Held auf der Insel Leuke weilt.

Neben der menschlichen Tragik, die sich in dieser Tragödie besonders in der Figur der Andromache widerspiegelt, fällt wohl die starke antispartanische Tendenz, die durch die Figur des Menelaos versinnbildlicht wird, ins Gewicht. Sie deutet auf eine Entstehungszeit des Stückes zu Beginn des Peloponnesischen Krieges. Da der Titel dieser Tragödie in den Didaskalien nicht aufscheint, wurde sie höchstwahrscheinlich nicht in Athen aufgeführt. Eine genaue Datierung ist daher nicht möglich.

³⁴⁷ Erbse 1966, 295 f.

Lesky³⁴⁸ nennt das mittlere Drittel der 20er Jahre. Webster³⁴⁹ zählt das Werk zu seiner zweiten Gruppe der euripideischen Tragödien (ab 428 und vor 424). Ausschlaggebend für einen sehr frühen Platz innerhalb dieser Gruppe war die prozentmäßig hohe Anzahl der gelösten Silben in Jamben. Auch Stevens³⁵⁰ verweist sowohl auf die politische Evidenz als auch auf metrische und stilistische Indikationen des Stückes – insbesondere auf die Freiheit mit der der jambische Trimeter angewandt wird, So scheint ihm 425 höchstwahrscheinlich, allerdings mit einem kleinen erweiterten zeitlichen Spielraum.

Mögliche Darstellungen des Dramas „Andromache“ finden sich auf der lukanischen panathenäischen Amphore des Dolon-Malers, auf dem apulischen Volutenkrater des Iliupersis-Malers und auf dem apulischen Volutenkrater aus dem Umfeld des Iliupersis-Malers.

3.4.2 Vasen

3.4.2.1 Lukanische panathenäische Amphore des Dolon-Malers in Bari³⁵¹

Im Zentrum der Darstellung kauert eine weibliche Figur, gehüllt in Chiton und Mantel, auf einem Altar (Abb. 89). An ihrer linken Seite lehnt sich ein nackter Jüngling, der sich mit seinem rechten Arm auf ihren Schoß aufstützt, eng an sie. Auf der rechten Seite der Zentralgruppe steht eine Frau in einem reich gefalteten Chiton. Ihre Rechte liegt auf des Knaben Schulter, während ihre Linke einen axtähnlichen Gegenstand hält. Auf der linken Seite steht eine nackte männliche Gestalt. Um die Schulter trägt sie einen Mantel geworfen. Die Rechte in die Seite gestützt, lehnt sie sich links auf einen Stab oder einen Speer. Schmidt³⁵² spricht von der Möglichkeit, in dem Mann Menelaos, in der am Altar schutzsuchenden Andromache, in dem Knaben ihren Sohn und in der rechten Frau Hermione zu sehen. Auch Schefold³⁵³ vermutet in dieser Asylszene die Darstellung einer Szene im Heiligtum der Thetis aus der Tragödie „Andromache“ des Euripides. Allerdings denkt er auch an eine Darstellung einer Schutzflehenden allgemeiner Art, bereichert durch die anmutige

³⁴⁸ Lesky 1972, 338.

³⁴⁹ Webster 1967, 116 f.

³⁵⁰ Stevens 1971, 15-25.

³⁵¹ Bari, Mus. Arch. 6254, Dolon-Maler; 400-380 v. Chr.; Trendall 1983, 58 D17, pls 53, 2 u. 51, 9.

³⁵² Schmidt 1980, 756.

³⁵³ Schefold – Jung 1989, 371, Anm. 791a.

Knabengestalt und von ergänzenden Figuren eingerahmt. Trendall/Webster³⁵⁴ reiht diese Vase in das Kapitel „Plays with Unidentified Subjects“ wie Ino oder Phrixos des Euripides.



Abb. 89: Lukan. Amphore, Bari Mus. Arch. 6254

Im Zentrum dieser Darstellung tritt uns ein einfacher, zweistufiger Blockaltar entgegen. Das Material dieses Theaterrequisites ist nach Gogos³⁵⁵ Holz gewesen, da dieses Architekturteil je nach szenischen Erfordernissen beweglich sein musste. In V. 43 und in V. 117 wird der Tempel der Thetis als Zufluchtsort erwähnt; in V. 162 spricht Hermione von einem Altar und interpretiert somit die zeichnerische Umsetzung im Vasenbild. Allerdings finden sich öfters Darstellungen, die zu dem Altar eine ionische Säule als Stütze für eine – meist – Götterstatue hinzufügen. Solch eine Kombination entdeckt man auf einer frühlukanischen Pelike in Policoro³⁵⁶ oder auf dem Kelchkrater in Lentini³⁵⁷. Diese Zusammenstellung von Säule und Altar bedingt wohl in der Vasenmalerei die Materialisierung des gesamten Heiligtums (V. 115 und V. 246).

Mag sein, dass der Künstler in dem Falle auf dieser Vase aus Bari sich auf eine Aufführung mit vereinfachtem Requisit bezog, mag sein, dass er von sich aus in schöpferischer Kreativität den Altar vereinfachte, um den bildlichen Schwerpunkt, die Gruppe der Asyl Suchenden, zu akzentuieren.

Aus demselben Grunde – um die Dramatik des menschlichen Leidens zu fokussieren – entschied sich der Vasenmaler, die Aufbauten der Skene nicht zu malen. Da die Evidenz der Stücke Euripides ein Paraskenien-Theater bedingte, gaben die beiden vorspringenden Breccia-Fundamente Raum für hölzerne Aufbauten. So lag wohl zur rechten Hand der Tempel der Thetis, zur linken das Frauenhaus, aus dem die Dienerin mit der unheilvollen Botschaft

³⁵⁴ Trendall – Webster 1971, 116 III 6, 4.

³⁵⁵ Gogos 1984, 27.

³⁵⁶ Trendall – Webster 1971, Abb. III 3, 20.

³⁵⁷ Trendall 1978, 400 Taf. 140, 5a, b.

(V. 55 ff.) kam. Hermione als rechtmäßige Gattin des Herrschers verließ den Palast aus dem Mittelportal. Melchinger³⁵⁸ nennt jedoch eine der beiden Nebentüren des Palastes als den Eingang zum „thalamos“. Peleus betrat die Bühne von links, aus der Stadt. Er hatte einst den Palast aus Protest gegen die Hochzeit Neoptolemos mit Hermione, einer Atridentochter, verlassen und in Pharsalos Zuflucht gefunden³⁵⁹.

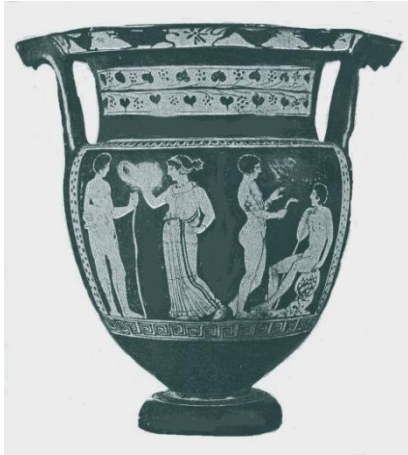


Abb. 90A: Säulenkrater, Bari 6264



Abb. 90B: Kelchkrater, London BM 157

Zwei Vasenmaler-Generationen arbeiteten von Ende des 5. Jh. bis Mitte des 4. Jh. in der Werkstatt in Metapont. Die zahlreichen Funde ergeben ein klares Bild des Schaffens der Nachfolger des Amykos-Malers. Zu ihnen gehören der Anabates-, der Kreusa- und der Dolon-Maler, der Meister der Preisamphore. Letzterer war wohl der produktionsreichste; allein in Metapont lassen sich 50 Vasen auf ihn zurückführen. Sein Schaffensprozess durchlief mehrere Entwicklungsstufen, die man besonders an den Jünglingen der Rückseiten der Vasen nachvollziehen kann. In einer frühen Phase arbeitete er für einige Zeit in Tarent. Vasen dieser Zeit lassen den apulischen Einfluss erkennen³⁶⁰ (Abb. 90A).

Die lukianische Preisamphore entstammt einer späteren Zeit, etwa 390, einer Zeit die gekennzeichnet war durch den Übergang vom Tardol-Stil zur reifen Schaffensperiode. Als Beispiel mag die namensgebende Vase des Dolon-Malers (Abb. 90B) gelten: Odysseus und Diomedes legen einen Hinterhalt gegen Dolon³⁶¹. Nun neigt er zu mythischen Szenen und die Assoziation zum Theaterspiel wird bemerkbar. Es ist die kleinliche Art der Gewandbehandlung, die dunklen Bordüren der Himatia, und immer wieder die zeichnerische Attitüde, die gleichberechtigt neben dem malerischen Moment steht.

³⁵⁸ Melchinger 1974, 157.

³⁵⁹ Melchinger 1980, 121 Anm. 4.

³⁶⁰ Säulenkrater, Bari 6264, Trendall 1983, 102 Nr. 535, Tf. 53,1 u. 51,8.

³⁶¹ Kelchkrater, London BMF 157, Trendall 1983, 102 Nr. 533, Tf. 5,3.

3.4.2.2 Apulischer Volutenkrater des Iliupersis-Malers aus Ruvo³⁶²

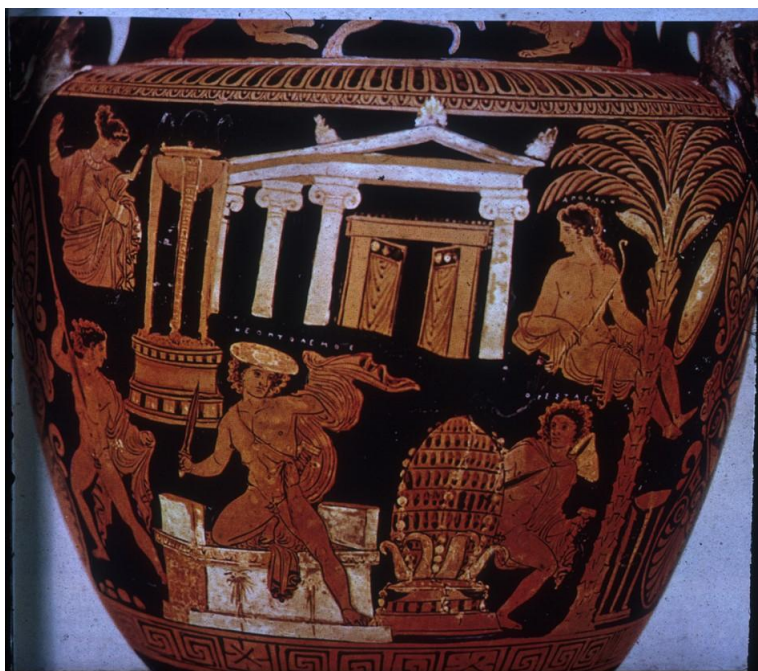


Abb. 91: Apul. Volutenkrater aus Ruvo, H. A. Coll. 239

Die Darstellung ist gegliedert in zwei Register (Abb. 91). Im oberen Feld bildet ein Tempel mit geöffneter Türe das Zentrum. Rechts sitzt - in der rechten Hand einen Bogen - gemäß der Beischrift Apollon, den Kopf nach links gewandt. Auf der anderen Seite des Tempels ragt ein hoher Dreifuß empor. Daneben befindet sich eine weibliche Gestalt. Der Schlüssel in der Hand verrät sie als Priesterin des Tempels. Im

Zentrum der unteren Hälfte kniet eine männliche Figur – die Inschrift nennt sie Neoptolemos – auf einem Opferaltar. Er scheint verwundet. Denn während seine Rechte das gezogene Schwert hält, rinnt aus einer Wunde in seinem Brustkorb Blut. Hinter ihm hat ein nackter Mann einen Speer angriffsbereit ergriffen. Vor Neoptolemos steht ein prachtvoller Omphalos. Die lauende Gestalt dahinter wird Orest benannt; auch er hat sein Schwert gezogen. Neben ihm erhebt sich eine Palme. Trendall und Webster³⁶³ vermuten in dem Baum eine Darstellung der bronzenen Palme, die die Athener nach der Schlacht von Eurymedon Apollon in Delphi weihten. Ich halte die Darstellung jedoch nur für eine genaue Lokalisation des Ortes, an dem das Geschehen stattfand, nämlich Delphi, der Orakelort des Gottes Apollon. Unter seinen Attributen befindet sich auch die Palme, Symbol seiner Geburt in Delos.

Einige erklärende Worte möchte ich dem Gegenstand in der Hand der Priesterin widmen. Er wird in der Literatur als Schlüssel bezeichnet, hat jedoch vom Aussehen her nichts mit unserer Vorstellung eines Schlüssels zu tun. Der gebogene Metallstab ist ein antiker Schlüssel. Er kann durch eine Öffnung in der Tür von außen so eingeführt werden, dass er einen Riegel an der Innenseite zur Seite schieben kann. So wird das „Schloss“ geöffnet. Der Riegel kann, verlässt man den Raum, mittels eines Riemens, der von der Unterseite des Riegels durch ein

³⁶² Mailand, „H. A.“ coll. 239, Iliupersis-Maler, etwa 370 v. Chr.; Moret 1975, pl. 51.

³⁶³ Trendall – Webster 1971, III3, 9.

kleines Loch nach außen führt, vorgeschoben werden. So ist die Tür verschlossen. Homer erwähnt das „Hoftor“ des Achilles³⁶⁴ und das „Schiffslagertor“ vor Troja³⁶⁵. Entsprechende Schlösser und Schlüssel sind im Original erhalten. Einer der ältesten, erhaltenen Schlüssel ist der vom Artemistempel in Lusoi (6. Jh. v. Ch).

Diese dargestellte Szene kann auf das Drama Andromache (V. 1085 ff.) bezogen werden. Ein Bote berichtet von dem Tod des Neoptolemos in Delphi: Orest habe die Bewohner Delphis gegen Neoptolemos aufgehetzt, indem er ihnen erzählte, dieser wolle das Haus des Phoibos vernichten. Während des Opfers hätten sie ihn angegriffen, um ihn zu ermorden. Nachdem er sich tapfer gewehrt hätte, und das Volk von Delphi bereits zurückgedrängt hätte, wurde er hinterlistig durch das scharfe Schwert eines Delphiers getötet.

Auf der Vase ist wohl der Beginn des Kampfes beim Opferaltar dargestellt. Gesichert ist diese Zuweisung durch die Beischriften: ΑΠΟΛΛΩΝ, ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟΣ, ΟΡΕΣΤ. Die Vermutung, der Schild, gemalt auf der rechten Seite neben der Palme, sei eine Anspielung auf den Schild, den Neoptolemos vom Tempel riss, um sich zu wehren, kann durch das Drama belegt werden (V. 1121).



Abb. 92A: Fresko Pompeji

Sogenannte „Theatervasen“ zeigen neben dem Bühnengeschehen auch oft hinterszenische Ereignisse, die auf der Bühne z. B. durch einen Botenbericht übermittelt werden. Die geschilderte Aktion in solch einem Bericht war für den Künstler besonders ansprechend. So entstand nicht ein repräsentatives Bild, sondern eine besonders handlungsreiche Darstellung. Als Beispiel kann an die Vasenbilder mit Aktaions Tod gedacht werden, die die fragmentarisch erhaltene Tragödie des Aischylos „illustrieren“³⁶⁶. Ebenso zeigt der apulische

³⁶⁴ Hom. Il. 24, 453 ff.

³⁶⁵ Hom. Il. 12, 455 f.

³⁶⁶ Z. B. Glockenkrater des Lykaon-Malers, Boston, Mus. of Fine Arts 00.346 aus Vico Equense, Beazley 1963, 1045, 7; lukanische Nestoris des Dolon-Malers, London BM F 176, Trendall 1967, 103 Nr. 540; Volutenkrater des Malers der zottigen Silene, Paris Louvre CA 3482, Beazley 1963, 613, 3.

Volutenkrater des Unterweltmalers, die berühmte Medeia-Vase³⁶⁷ den Tod der Kreonteia (Kreusa), der im Medeia-Drama des Euripides nur im Botenbericht erzählt wird.



Abb. 92B: Kelchkrater, Berlin inv. 3974

Schefold³⁶⁸ ist der Meinung, dass dieses Vasenbild ein berühmtes Original wiedergibt. Er erwähnt jedoch nicht, um welche Art von Artefakt es sich handelt. Eine Variante dieses Themas findet sich als Fresko in Pompeji³⁶⁹ im Hause des Lucretius Fronto (Abb. 92A). Es entstand im 3. Pompejianischen Stil zur Zeit Vespasians. Hier wird eine männliche Gestalt vor einem Tempel an einem Altar von beiden Seiten mit Speer, bzw. mit Schwert angegriffen. Auf dem Boden vor der rechten Gestalt kauert eine Frau und versucht verzweifelt den Angreifer zurück zu halten. Schefold führt auch diese

Darstellung auf die Begebenheit des Mordes an Neoptolemos in Delphi zurück. Touchefeu-Meynier³⁷⁰ bezeichnet die weibliche Figur als Priesterin, den rechten Angreifer als Orestes.



Abb. 92C: Campan. Amphore, Paris Cab. Med. 884

Abb. 92D: Campan. Hydria, Vatikan U55

Moret³⁷¹ vergleicht dieses Vasenbild mit dem des Kelchkraters in Berlin inv. 3974, das eine Szene aus Telephos, einem weiteren Drama des Euripides darstellt (Abb. 92B). Wohl ist nicht derselbe Typus des Altares gemalt, Telephos jedoch kniet wie Neoptolemos. das rechte Bein aufstützend, auf dem Altar.

³⁶⁷ München 3296 von Canova; Schmidt 1960, pl. 21.

³⁶⁸ Schefold – Jung 1989, 372.

³⁶⁹ Pompeji V4, 11.

³⁷⁰ LIMC VI/1 (1992) 778, s. v. Neoptolemos (O. Touchefeu-Meynier).

³⁷¹ Moret 1975, 108 f., 40, pl. 51, 1.

Diese Bewegung ist voll Dynamik, ja Wildheit und Heftigkeit; die Anspannung des Körpers bedingt eine gewaltsame Szene. Die Position ist essentiell defensiv, nicht mehr ein noch aus wissend. Der Heros hat die aufstützende Position eingenommen, um den Gegner standhalten zu können. Neoptolemos setzt an zu einer Gegenattacke, die wohl seine letzte sein wird. Das Bewegungsschema ist auf beiden Darstellungen gleich.

Große formale und ikono-graphische Ähnlichkeit lässt sich auch auf der campanischen Amphore 884 aus der Kollektion des Cab. Med. in Paris³⁷² (Abb. 92C) und auf der campanischen Hydria U55 (inv. 18.003) aus dem Vatikan³⁷³ (Abb. 92D), feststellen, die beide Orestes in Delphi im Kampf gegen die Eumeniden zeigen. Besonders letztere verweist mit der gleichen Beinstellung und ausholenden Armbewegung, sowie dem wehenden Mantel auf die gleiche Abwehr-aktion, die aber gleichzeitig in eine Angriffsattacke mündet.

3.4.2.3 Pränestinische Ciste in London³⁷⁴

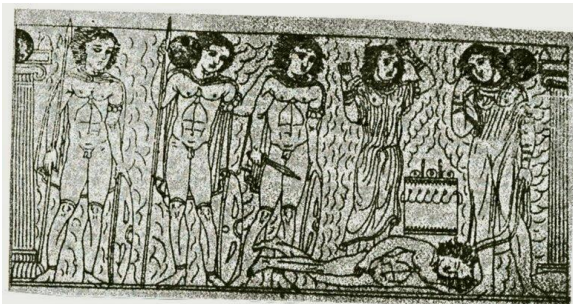


Abb. 93: Pränestin. Ciste, London BM Cat. Br. 743

Auf dem Cistenkörper spielen sich drei Szenen ab. Auf der größten Abbildung (Abb. 93) steht eine Gruppe männlicher und weiblicher Personen frontal um einen Jüngling, der auf dem Boden liegt und dessen geschlossenen Augen anzeigen, dass er tot ist. Die Darstellung des seitlich Liegenden verweist auf technisches Unvermögen des Cistengraveurs, die Leiche perspektivisch zu gestalten; der Körper scheint wie seitlich hochgeklappt. Der Kopf ruht auf dem linken Arm, der rechte Arm liegt auf dem rechten Oberschenkel, der Brustkorb ist frontal zu sehen, das rechte Bein ist – den linken Unterschenkel überkreuzend – in den Raum gestreckt. Hinter ihm steht ein Altar³⁷⁵, geschmückt mit einer gerundeten Zickzacklinie – eine Girlande? - oder nach Foerst³⁷⁶ eine Ciste. Darauf befinden sich drei runde und zwei längliche in die Höhe gezogene Gegenstände.

³⁷² Moret 1975, 108, 38, pl. 50, 1.

³⁷³ Moret 1975, 108, 39, pl. 50, 2.

³⁷⁴ Ehemals Slg. Townby, London British Museum, Cat. Br. 743; Bailey 1986, 131-141

³⁷⁵ Walters 1899, 131.

³⁷⁶ Foerst 1978, 136.

Foerst deutet sie als drei Aryballoi und zwei Spiegelgriffe. Walters³⁷⁷ hingegen spricht von Phialen bei den runden Gegenständen. Die beiden Frauen rechts und links des Altares bzw. der Ciste tragen durchscheinende Chitone, Arme und Ohren sind geschmückt. Meinem Ermessen nach deuten sie den Trauergestus an. Die folgenden drei männlichen Figuren sind bis auf einen nackt. Letzterer trägt einen Mantel, der über die Schultern geworfen nach hinten fällt. An den Beinen trägt er Beinschienen. Die Linke der Männer ruht jeweils auf einem Schild. Der erste hält in der Rechten ein Schwert, der zweite legt seine Linke auf die Schulter des Vordermannes. Die beiden Letzten tragen links einen Speer. Zwei ionische Säulen begrenzen die Darstellung. Walters wie Foerst denken bei diesem Bild an den Tod des Neoptolemos und nennen die Gestalten Andromache, Hermione, Orest, Pylades und eventuell Helenos. Die liegende Gestalt wird als Neoptolemos bezeichnet.

Allerdings gehe ich mit Foerst konform und halte das gezogene Schwert des ersten und die beruhigende Geste des folgenden als wenig entscheidende Kriterien, so dass daraus nicht zwingend und speziell auf den Tod des Neoptolemos geschlossen werden kann. Es könnte auch ganz allgemein der Tod eines Jünglings gezeigt sein. Auch Touchefeu-Meynier³⁷⁸ bezeichnet die Zuweisung als zweifelhaft, „incertain“.

3.4.2.4 Apulischer rotfiguriger Volutenkrater aus Cegli del Campo³⁷⁹



Abb. 94A: Volutenkrater, Bari Mus. Naz. H3648

Das Blickfeld der Rückseite des Kraters wird beherrscht von der Abbildung eines Tempels, seiner Vorhalle und 4 ionischen Säulen (Abb. 94A). Die halb geöffnete Cellatür lässt einen schmalen Blick in den Innenraum frei. Zwischen den Flügeln steht halb verdeckt eine junge Frau; sie wendet den Kopf nach links zu einer Figurengruppe. Eine verschleierte Frau will soeben den Tempel von links betreten. Sie scheint jedoch durch ein

³⁷⁷ LIMC VI/1 (1992) 778, a. O. (Anm. 370).

³⁷⁸ LIMC VI/1 (1992) 778, a. O. (Anm. 370).

³⁷⁹ Bari, Mus. Naz., H3648, Kreis des Iliupersimalers, um 360 v. Chr.

Gespräch mit einem nackten Mann, der nur einen Petasos und einen Gehstock - vielleicht einen Wanderstab – trägt, aufgehalten worden zu sein.

Rechts des Tempels folgt eine kleinere weibliche Gestalt mit Redegestus einer großen, eine Hydria auf dem Kopf tragenden Frau. Im oberen Register sitzt rechts ein junger Mann und links –ihm gegenüber – spricht eine sitzende weibliche Figur mit einem Mann. Er stützt sich auf einen Stock und hat eines der Beine auf eine Geländestufe gestellt. Während letztgenannte Figuren eher leblos und wie Statisten wirken, scheint das Geschehen zwischen dem nackten Reisenden und der sich ihm zuwendenden Frau, sowie der Frau an der Schwelle des Tempels abzuspielen.

Schmidt³⁸⁰ denkt an eine im Anschluss an das vordere Vasenbild stattfindende Szene aus den Herakliden. Sie bezieht sich nur auf das Mädchen, das sich - wie es scheint – mit leiser Scheu halb hinter den schweren Türflügeln verbirgt. Sie sieht in ihr Makaria, die ihren großen Entschluss zum Selbstopfer verlauten wird. Die übrigen Bildfiguren will sie als „konventionelle Nebenfiguren“ erkennen. Schmidts Deutungsvorschlag basiert also auf der Ikonographie einer einzigen Figur, ohne andere Gestalten mit einzubinden. Natürlich ist erwiesen, dass süditalische Maler traditionsgemäß ihre Darstellungen durch sog. Randfiguren komplementieren; allein sieben Gestalten im Gegensatz zu einer Gestalt als beziehungslos und sinnentfremdet zu erklären, scheint mir sehr gewagt.

Eine umfassendere Deutung findet sich bei Gogos³⁸¹. Er denkt in diesem Fall an eine Szene aus Euripides Andromache (V. 880 ff.). Der Reisende gibt sich bei seiner Ankunft in Phthia als Orestes zu erkennen und erkundigt sich bei der Chorführerin nach seiner Base Hermione. Da wir keine Regieanweisungen Euripides kennen, können wir wohl Lesky³⁸² folgen und Hermione noch im Hintergrund der Bühne, etwa wie auf dem Vasenbild am Eingang des Tempels annehmen. Schon scheint sie noch voll ungläubiger Freude die Hand zu heben, um ihren unverhofften Retter zu begrüßen und Augenblicke später vor ihm auf die Knie zu fallen. Diese drei Personen bilden eine Zelle voll Dramatik und Spannung, die ihre Analogie in der Szene der euripideischen Tragödie findet. Dem Maler gelang es somit, das Erlebnis, das er bei einer Wiederaufführung dieses Dramas erfuhr, durch seine bildnerische Darstellung von Gesten und Bewegungen weiter zu vermitteln.

³⁸⁰ Schmidt 1970, 71 f.

³⁸¹ Gogos 1985, 77-79.

³⁸² Lesky 1972, 343 f.



Abb. 94B: Volutenkrater, Bari Mus. Naz. H3648

Der Halsfries (Abb. 94B) zeigt nach Gogos in seinem figürlichen Mittelstück den Tod Neoptolemos in Delphi. Die handelnden Personen können jedoch durch Inschriften identifiziert werden. So wird der junge Mann, der rechts auf einem Altar kniet, Storonyx genannt. Sein Opfer, der links zu Boden stürzende Jüngling, heißt Melanippos.

Von links eilt ein Bärtiger mit gezogenem Schwert – in typischer Theaterkleidung als König erkannt – namens Merops auf den Zusammenbrechenden zu. Hinter ihm entfernt sich eine Frau, Klymene. Trendall³⁸³ reiht diese Szene in die Folge der „Unknown Tragedians“.

Der Ilioupersis-Maler war ein bedeutender Maler in der Geschichte der apulischen Vasenmalerei. Er war es, der den „Ornate-Stil“ schuf. Er erstellte grundlegende Richtlinien sowohl in der ornamentalen, als auch figuralen Ausgestaltung großer Vasen, die man fast kanonisch nennen kann. Er setzte die Tradition des Malers der Geburt des Dionysos fort, entwickelte aber bald eine nur ihm eigene Art, Vasenbilder zu gestalten. Seine Hauptperiode fällt in das 2. Viertel des 4. Jahrhunderts, seine spätesten Werke entstehen bis 350. Seine Bilder zeigen eine große Assoziation zu Theateraufführungen.

Als Beispiele seien der Volutenkrater, Neapel 82113 (Orest in Tauris, s. Abb. 19) und der Volutenkrater, Mailand, H:A coll. 239 (Neoptolemos Tod in Delphi, s. Abb. 91) genannt; aber auch unsere Vase zeigt Charakteristika dieses Malers. Die bildnerische Gestaltung der Kleidung, insbesondere der starke Faltenschwung, die zeichnerische Gestaltung der Dreiviertel-Gesichter und die räumliche Erfassung der Tempel weisen auf den Ilioupersis-Maler. Das Zahn- und Lorbeerornament, das Tierfries mit dem „spoon-tongued lion“ Motiv³⁸⁴ treten oftmals auf seinen meist großen, voluminösen Vasen auf. Sehr charakteristisch für diesen Maler sind die immer wieder auftretenden kleinen Haufen, gestaltet aus vielen Steinen.

³⁸³ Trendall – Webster 1971, 110.

³⁸⁴ Trendall 1978, 210.

3.5 Hekabe - ἙΚΑΒΗ

3.5.1 Inhalt und Datierung

Ἑκάβη, dieses erhaltene Werk entstand in den 20er Jahren des 5. Jh. Euripides schuf in dieser Tragödie ein erschütterndes Bild einer Frau, deren übergroßer Schmerz umschlägt in grausame Rache; die Figur wird zur Abstraktion des Loses der Besiegten. Ob Euripides auf eine lokale Sage zurückgriff oder die grauenhafte Tat seiner Phantasie entsprang, ist nicht zu eruieren.

Hekabe, die Gemahlin Priamos, des Königs von Troja, muss während des trojanischen Krieges den Tod ihrer Söhne Hektor, Paris, Helenos und Deiphobos und auch das Sterben ihrer Tochter Polyxene erleben. Nach der Eroberung Trojas wird sie ihrem erbittertsten Feind, Odysseus, als Sklavin zugesprochen. Als die Rückfahrt nach Hellas an die Küsten Thrakiens führt, findet sie die Leiche ihres jüngsten Sohnes Polydoros an den Strand gespült. Er war einst reich mit Gold versehen dem thrakischen König Polymestor zum Schutze anvertraut worden; nun war er aus Habgier von diesem ermordet worden. Hekabe lockt den thrakischen Herrscher und seine zwei Söhne unter Vorspiegelung weiterer Schätze in ihr Zelt. Mit Hilfe der trojanischen Frauen tötet sie seine Nachkommen und blendet ihn selbst. Der herbeieilende Agamemnon hört die Anklagen der beiden Hauptakteure und spricht Hekabe von jeder Schuld frei (V. 850).

3.5.2 Vasen

3.5.2.1 Apulischer Loutrophoros in London³⁸⁵

Ohne Kenntnis dieser Tragödie bliebe das Vasenbild ein Rätsel (Abb. 95). So aber lässt sich die Gestalt in kurzem Mantel und engen Beinkleidern, die phrygische Mütze schief auf dem Kopf, als thrakischer König identifizieren. Großartig sind die taumelnde und stolpernde Bewegungen und das hilflose Tasten der Arme des Geblendeten dargestellt. Sein Schwert ist ihm entglitten und liegt auf dem Boden. Rechts wird eine alte weißhaarige Frau von einer jungen Begleiterin gestützt, in dem sie ihren Arm um die Schultern der Greisin legt. Und wieder: der Zeichenkunst des Dareiosmalers ist es gelungen, das Gesicht Hekabes von der

³⁸⁵ Apulischer Loutrophoros, London British Museum 1900.5-19.1, dem Dareios-Maler zugeschrieben; um 330 v. Chr.; Trendall – Webster 1971, III 3, 19; Sechan 1926, 321 f. fig. 95.

Ungeheuerlichkeit ihres Schmerzes erzählen zu lassen, tiefe Falten durchziehen ihr Gesicht und legen Zeugnis von der fast unmenschlichen Grausamkeit des Schicksals ab. Links kennzeichnet das königliche Zepter Agamemnon, der begleitet von seinem Doriphoros den Ausführungen Polymestors (V. 1124 ff.) zu folgen scheint.

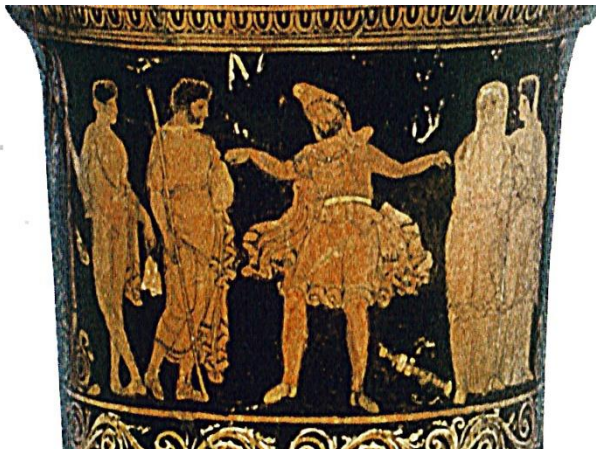


Abb. 95: Apul. Loutrophoros, London BM 1900.5-19.1

Aus welchem Grund wohl war dieses Vasenbild voll Grausamkeit und Rache einem Toten auf dem Grab gewidmet worden? Vielleicht liebte der Verstorbene die Aufführungen der euripideischen Tragödien und aus persönlichen Gründen das Schauspiel „Hekabe“ besonders.

Diese Vase ist bis jetzt die einzige uns bekannte Vase, auf der dieses Thema

behandelt wurde.

3.6 Iphigeneia im Taurerland - ἸΦΙΓΕΝΕΙΑ Ἡ ἘΝ ΤΑΥΡΟΙΣ³⁸⁶

Iphigeneia Ἰφιγενεία (Ἰφιγόνη, Ἰφιμέδη; lat. Iphigenia, Iphianassa) ist eine der Artemis verbundene Göttin oder eine Heroin. Diese lebte in Attica in der Atridensage als Tochter des Agamemnon und der Klytaimestra, als Schwester des Orestes, der Elektra und Chrysothemis³⁸⁷ fort. Bei Stesichoros³⁸⁸ und Nikandros³⁸⁹ sind Theseus und Helena ihre Eltern, und sie wurde von Klytaimestra nur adoptiert. Sie wird von Agamemnon auf Rat des Kalchas der Artemis geopfert, um die Flaute, die die Fahrt der Schiffe nach Troja verhindert, zu beheben. Man hatte das Mädchen unter dem Vorwand, es solle Achilles heiraten, an den Ort der Opferung, gebracht. Artemis jedoch rettet sie im letzten Moment, indem sie

³⁸⁶ Lesky 1993, 438 Anm. 2.

³⁸⁷ Prokl. Cyriorum enarratio 55-62 EpGF S. 32; Aischyl Ag.

³⁸⁸ Stesich. fr 191 PMGF.

³⁸⁹ Nik. fr 58 = Antoninus Liberalis 27.

Iphigeneia entführt und durch ein Hirschkalb, einen Bären, einen Stier oder ein Eidolon ersetzt³⁹⁰.

Die meisten Quellen³⁹¹ nennen Aulis als den Ort, an dem Iphigeneia geopfert wird. Aber auch Brauron³⁹², Megara³⁹³, Aigira und Hermione³⁹⁴ werden genannt. Johnston³⁹⁵ sieht in ihr den Archetyp des vor der Schlacht geopfertem Mädchens. In einer Wolke gehüllt entführt Artemis sie ins Taurerland und macht sie dort zu ihrer Priesterin³⁹⁶. Sie hat als einzige das Recht für das heilige Artemisbild zu sorgen. Menschenopfer verabscheut sie; sie gehorcht jedoch fromm der Göttin, die solche fordert. Jeder Fremde, der im Hafen strandet wird der taurischen Artemis geopfert. Iphigeneia als Priesterin nimmt nur die das Opfer anbahnenden Riten vor³⁹⁷. In einigen anderen Textstellen³⁹⁸ wird auch die Möglichkeit ventiliert, dass die Entführte zu einer Göttin, die Orsiloecheia, Artemis Einodia oder Hekate heißt, wird.

Euripides³⁹⁹ folgt in seiner Vorgeschichte der attischen Atridensage. Worüber Iphigeneia nicht Bescheid wusste, ist das Schicksal ihres Bruders Orestes. Trotz des Schiedsspruches der Athena in Athen, verfolgte ein Teil der Erinyen ihn weiterhin. In seiner Verzweiflung wendet er sich an das Orakel des Apollon in Delphi. Der Orakelspruch befahl ihm, das alte Götterbild der Artemis aus ihrem Tempel im taurischen Chersonese zu holen, und es nach Athen oder, wie manchmal erzählt wird, nach Argolis zu bringen⁴⁰⁰. Orestes und Pylades kannten nicht das Geschick Iphigeneias und glaubten sie durch Agamemnon geopfert. Iphigeneia hingegen wusste nur um die Existenz ihres Bruders; sein Muttermord und die Verfolgung durch die Erinyen lagen für sie im Dunkeln.

Das Drama setzt mit der Landung des bis jetzt unerkannten Freundespaars im Hafen ein. Es spielt also bei den Taurern im Gebiet der Skythen. Der Chor besteht aus gefangenen griechischen Frauen, Dienerinnen der Priesterin.

³⁹⁰ Proc. 1. c. 62; Eur. Iph. T. 28 und Iph. A. 1587; Phanodemus F14 FGh 325; Nik., a. O. (Anm. 389); Hes. cat. fr 232.

³⁹¹ Prokl., a. O. (Anm. 387) 55; Eur. Iph. A; Lucr. 1,84; Phanodemus fr 10 FGh.

³⁹² Ephorion fr 91 Coll. Alex.

³⁹³ Paus. 1,43,1.

³⁹⁴ Paus. 7,26,5; 2,35,1 f.

³⁹⁵ DNP V (1998) sp. 1096, s. v. Iphigeneia (S. I. Johnston).

³⁹⁶ Eur. Iph. T. V 26-30; Hdt. IV,103.

³⁹⁷ Hdt. IV, 103; Ovid, Pont. Ep. III, 2, 45-47; Apollod. Epitome VI, 26; Eur. Iph. T. V 337-340.

³⁹⁸ Nik. 1c; Stesich. fr 215 PMGF; Hes. cat. fr 23a, 17-26; Paus. 1,43,1.

³⁹⁹ Eur. Iph. T. V 1-6.

⁴⁰⁰ Apollod. Epitome VI, 26; Eur. Iph. T. V 84-88; Hyg. Fab. 120.

3.6.1 Inhalt und Datierung

Euripides fügt in der taurischen Iphigeneia ein neues Kapitel zu dem Orest-Mythos. Dies ist allein die Innovation des Dichters und findet sich weder literarisch noch mythologisch begründet. Hingegen begegnet man literarischen Quellen zur Iphigeneiaentführung von Aulis zu den Taurern durch Artemis schon in den Kyprien. Pausanias⁴⁰¹ berichtet von einer Artemis Iphigeneia, ihrer göttlichen Natur und der daraus resultierenden Unsterblichkeit. Herodot⁴⁰² schreibt von einer Jungfrau, der die Taurer schiffbrüchige und an ihr Land verschlagene Griechen opferten. In dieser Jungfrau sehen sie eine Göttin namens Iphigeneia, Tochter Agamemnons.

Das Drama wird eröffnet durch die Erzählung Iphigeneias vor dem Tempel, die von Pelops, dem Gründer des Geschlechts der Ataliden, ausgehend, über ihre vermeintliche Opferung durch den Vater Agamemnon bis zu ihrer jetzigen Situation als Priesterin der Artemis bei den Taurern reicht. Sie weiht der Göttin die Menschenopfer, ohne jedoch die Opferung selbst auf dem Altar zu vollziehen. Es folgt die Schilderung ihres Traumes (V. 43 ff.): durch ein Erdbeben wurde der Palast von Mykenai zerstört, nur eine Säule mit blondem Haar und Menschenstimme blieb stehen; sie besprengt sie unter Tränen. Dies bedeutet – in Ausübung ihres Amtes: das Besprengen des Opfers – den Tod Orestes. Durch den Tod ihres Bruders ist ihr die letzte Hoffnung auf Änderung ihres jetzigen Zustandes geraubt worden. In Erwartung ihrer Frauen – des Chores – betritt sie wieder den Tempel.

Diesem Prolog folgt nun eine dialogische Szene (V. 67 ff.). Orestes und Pylades betreten die Bühne, um den Platz auszuspionieren. Einer kurzen Stichomythie lässt der Dichter einen ausgeprägten Dialog folgen. Voll Entsetzen sehen sie am Altar und am Schmuck des Tempels Anzeichen von Menschenopfer. In einer überlangen, anakoluthisch auslaufenden Periode (V. 77)⁴⁰³ ruft Orestes Apollon an. Er bittet den Gott um Erlösung, wie dieser ihm versprochen hat, wenn er das Götterbild der Artemis aus dem Taurerland hole. Nervös geworden schlägt er dann vor zu fliehen; wohl überlegt hingegen rät Pylades, sich tagsüber zu verbergen und des Nachts zurückzukehren, um die göttliche Statue zu stehlen. Die Zuschauer erhalten durch diesen Teil des Prologs Einblick in den Gegensatz zwischen dem nervenschwachen und leicht zu entmutigenden Orestes und dem besonnenen und tatkräftigen Pylades. Eine analoge

⁴⁰¹ Paus. 2, 35, 1.

⁴⁰² Hdt. 4, 103.

⁴⁰³ Lesky 1972, 406 Anm. 218.

Situation – der Atalide entmutigt, sein Freund den Begebenheiten gewachsen - findet sich in Aischlos Choreophoren (V. 900 ff.). Nun treten beide ab.

Die nun folgende Parados (V. 123 ff.) ist ein langer Dialog zwischen Iphigeneia und dem Chor in melischen Anapästen, die teils rezitiert, teils gesungen werden. Die Chorfrauen sind Iphigeneias Schicksalsgefährtinnen, denn auch sie haben gegen ihren Willen Griechenland verlassen müssen und wurden gezwungen, der taurischen Artemis zu dienen. In dieser von Euripides gewählten kommastischen Parados berichtet die Priesterin vom geträumten Tod ihres Bruders, dem Totenopfer für ihn und erinnert sich in einer Monodie an ihr Leben – vor allem an ihre Kindheit einst weit weg vom Taurerland.

Der erste Botenbericht eines Hirten im ersten Epeisodion bringt das auslösende Moment (V. 238 ff.): zwei junge Griechen, dessen einer Pylades heißt, seien durch die Hirten am Strand gefangen worden. Der zweite bisher namenlose Jüngling sei in einem Anfall von Wahnsinn aufgesprungen und hätte versucht ihre Rinder zu töten. Nur mit Mühe konnten die Hirten die Fremden überwältigen. Der König Thoas schicke sie Iphigeneia zur Opferung.

Trotz der Anrede an den Chor kann der folgende Monolog (V. 344 f.) der Heldin als „Selbstäußerung“ bezeichnet werden⁴⁰⁴. Die Motive der Prologrede werden wiederholt. Sie spricht vom Schwinden des Mitleides, das sie früher mit den gefangenen Griechen empfand.

Nun, da sie im Traum von Orestes Tod erfuhr, trifft „jeder Fremde nur die Feindin“ in ihr (V. 350). Der Gedanke an das Aules von einst, dem nun folgt ein „zweites Aules“, vollzogen von ihr an Helena, „die alles Unheil schuf“ (V. 355 ff.), lässt ihr Mitleid versiegen. Hass gegen die nun gelandeten Griechen sind ihr dennoch fern; nur an Helena und Menelaos, den eigentlich Schuldigen, würde sie sich gerne rächen. Aules mit all seinen leidvollen Einzelheiten kehrt noch einmal zurück. Rückwärts schreitend erzählt sie von den einzelnen Stationen: vom Augenblick der Opferung, von ihren letzten Worten an den Vater, von der vorgespiegelten Hochzeit mit Achilles und dem flüchtigen Abschied von den Geschwistern. Zum Schluss spricht die Priesterin über das bevorstehende Opfer, dessen Riten ihr noch immer verhasst sind und dem Tadel an ihrer Göttin Artemis, die Schuldige von ihrem Altar fort weist, selbst jedoch Menschenopfer verlangt. Sie mildert jedoch sofort ihre harten Worte, indem sie die eigentliche Schuld den Taurern und ihrem Blutdurst zuschreibt.

⁴⁰⁴ Schadewaldt 1926, 29.

Im ersten Stasimos (V. 392-455) wirft der Chor in alolo-choriambischen Versen Fragen auf: Woher kommen die Fremden? Hat „Sinnen auf Reichtum“ (V. 414) sie zur Fahrt veranlasst? Zuletzt bricht das Element der Sehnsucht auf und lässt die Frauen von „Schiffen und der Griechen Küsten“ (V. 448) sprechen.

Es folgt das Mittelstück (V. 456-1088) der zweite Stasimos, nur durch einen Kommos geteilt; er bringt die Wiedererkennung, die ἀναγνώρις, der beiden Geschwister.

Erst lässt Iphigeneia die Fesseln der beiden Gefangenen lösen. Das offensichtliche Interesse der Priesterin an den beiden weist Orestes unwirsch zurück. In der langen Stichomythie (V. 492-569) zwischen den beiden einander noch unbekannten Geschwistern erfährt die Schwester, deren Sympathie klar zu Tage tritt, Auskunft über das Ende des trojanischen Krieges, über Helena, Menelaos und Odysseus,. Unwillig erzählt der Bruder auch vom Tod des Agamemnos und vom Mutttermord durch den Sohn an Klytaimestra. Zuletzt erfährt sie noch, dass Orestes lebt; so erwies sich ihr Traum als unwahr. Da will Iphigeneia einen Brief nach Argos mit einem der beiden, der freigelassen werden soll, senden. Um ihn zu holen, kehrt sie in den Tempel zurück.

Jeden Augenblick können sich Bruder und Schwester erkennen, ein Wort würde schon genügen. Doch da dieses Wort nicht ausgesprochen wird, rückt ständig die Katastrophe näher – der Tod Orestes durch die Hand der Schwester.

Während der Abwesenheit der Priesterin entwickelt sich ein kleiner Dialog mit dem Chor. Beide Männer wundern sich, wer Iphigeneia sein möge. Darauf folgt ein freundschaftlicher Agon, wer den Brief nach Argos bringen soll und somit frei wird. Iphigeneia – wieder auf die Bühne getreten – überreicht ihn Pylades. Was aber, wenn der Brief etwa durch Schiffbruch verloren ginge?

Die folgende Szene – das Wiedererkennen – ist von Aristoteles⁴⁰⁵ mit hohem Lob ausgezeichnet worden. Von „bühnensicherer Meisterschaft“⁴⁰⁶ zeugt die innerste Erkennungsszene; der folgende lyrische Dialog wird hier zum ersten Mal als ein neues Element, das später zum fixen Baustein einer Tragödie wird, eingeführt. Iphigeneia hat den Brief an Orestes adressiert. Der Augenblick – in dem sie Pylades den Briefinhalt einprägt, in

⁴⁰⁵ Arist. Poet. 16, 1455 a 18.

⁴⁰⁶ Lesky 1972, 409.

dem sie ihre Geschichte erzählt, der Moment, indem der Freund den Brief an Orestes weiterleitet, in dem die Schwester erst durch Details aus der Vergangenheit, die der Bruder erzählt, das Wunderbare der Anagorisis (Erkennung) auch realisiert – ist der „Augenblick der Peripetie (περι-πίπτω) und der Ansatzpunkt für die Konzeption der Iphigeneia“⁴⁰⁷.

Das folgende Amoibaion (V. 827–899) zwischen Orestes und Iphigeneia ist erfüllt von den Trimetern des Jünglings und den dochmienreichen Versen der Frau. Bald jedoch wird der Jubel der Geschwister und der Rückblick auf ihr bisheriges Leben beendet durch die bange Frage: Wie aber kann es geschehen, dass wir dem Tod entfliehen und doch gewinnen, was wir brauchen? (V. 1017–1018). Dem Plan Orestes den König zu töten, setzt Iphigeneia eine unblutige List entgegen: die Priesterin wird dem König Thoas erzählen, dass das Götterbild und die beiden Gefangenen im Meer entsühnt werden müssen. So wird die Flucht zu Schiffe, das in der Bucht vor Anker liegt, ermöglicht. Ab nun übernimmt die Priesterin die Führung. Bevor sie wieder in den Tempel eintritt, bittet sie den Chor um Verschwiegenheit und fleht Artemis um Rettung an:

πῶς οὖν γένοιτ' ἄν ὥστε μήθ' ἡμᾶς θανεῖν. λαβεῖν θ' ἃ βουλόμεσθα

Die Frauen des Chores singen ein Lied in aeolisch-choriambischen Reimen als den zweiten Stasimos (V. 1089–1152) über ihre Sehnsucht nach Delos und den Tag ihrer Befreiung. Da erscheint der König mit der Frage nach dem „Griechenweib“ γυνὴ Ἑλληνίς (V. 1153–1154). Iphigeneia kommt, die Statue der Göttin auf dem Arm tragend. Thoas erklärt sie, dass das heilige Bild an einem einsamen Platz entsühnt werden muss, da es durch die beiden Fremden entweiht wurde. Das Versmaß ändert sich zu trochäischen Tetrametern, wenn sie Anordnung gibt, die beiden Griechen zu fesseln und sie mit verhüllten Häuptern ihr zu übergeben. Ein Gebet an Artemis beschließt die Anweisungen. Der Chor singt im dritten Stasimos (V. 1234–1283) von der Geburt des Apollon in Delos, der Besiegung der Python und dem Geschenk des Orakels an den Gott.

Ein Taurer tritt auf, um im Botenbericht der Exodus (V. 1284–1496) von der Flucht zu berichten; auf der Suche nach dem König wird er von der Chorführerin vergeblich in die Irre gewiesen. Thoas jedoch kommt aus dem Tempel und erfährt von Iphigeneias Flucht mit den zwei Griechen und dem Götterbild. Siegreich im Kampf gegen die Taurer erreichten die Entflohenen das Schiff: bei der Ausfahrt jedoch wird es von einem widrigen Windstoß

⁴⁰⁷ Matthiessen 1964, 130.

ergriffen und in den Hafen zurückgeworfen. Thoas will all seine Bürger mobilisieren, um der Fliehenden habhaft zu werden. In dem Augenblick der größten Aussichtslosigkeit erscheint Athena (V. 1435–1474). Ihr erstes Wort gilt Thoas, er möge die Verfolgung lassen. Nach Lesky⁴⁰⁸ war Euripides nun bemüht, „die freie Gestaltung des Mythos am Schluss mit den Gegebenheiten des Kultes in Beziehung zu setzen“. Die Göttin fordert Orestes auf, im attischen Halai einen Tempel für das Kultbild der Artemis zu bauen; hier wird sie als Tauropolos verehrt werden, Iphigeneia aber soll Priesterin in Brauron werden. Die Frauen des Chores mögen heimgesendet werden, Iphigeneia aber möge von Orestes glücklich heimgeführt werden. Der König beugt sich dem Götterspruch (V. 1475–1485). Der Segensspruch des Chores (V. 1490–1499) wiedergegeben in Anapäst, begleitet die Heimkehrenden; Worte des Dankes an Athena beschließen die Tragödie.

Nehmen wir Einblick in Aristoteles Tragödientheorie⁴⁰⁹, so können wir überrascht feststellen, dass „Iphigeneia im Taurerland“ achtmal erwähnt wird. Dies ist nach Sophokles „König Oidipus“ die am häufigsten genannte Tragödie. So demonstriert Aristoteles am Beispiel unserer Tragödie und ihrer nackten Strukturformel die Ablaufdynamik, die der Peripetie in Form der Anagnorisis zustrebt (V. 793–795) und dann in der Rettung ausklingt. „So lässt er aus nun namenlosen Strukturträgern und Ausfallen in Szenen (ἐπ-εισοδιουν = in-szenieren)⁴¹⁰ eine konkrete Tragödie entstehen.“⁴¹¹

Immer wieder hört man die Meinung, die taurische Iphigeneia sei, ähnlich der fast zeitgleich entstandenen Helena keine Tragödie, da sie glücklich ende⁴¹². Da jedoch sollte man nochmals zu Aristoteles Tragödientheorie zurückkehren: „tragisch“ (τραγικὸς) ist in griechischer Auffassung so viel als „Umschlag in das Gegenteil“ zu verstehen⁴¹³. Das kann also auch Umschlag von Unglück in Glück bedeuten. So hält er auch – wie in unserem Drama der Fall ist – Theaterstücke, in denen integre Menschen vom Unglück ins Glück geraten, als gattungskonform. Man findet hier nicht unbedarfte Beglückungsneigungen vor, sondern die existentielle Selbstbefreiung zweier vom Schicksal schwer gezeichneter Menschen. Hier wird die Errettung einer vom Vater hingeopferten jungen Frau und ihres Bruders, eines

⁴⁰⁸ Lesky 1972, 412.

⁴⁰⁹ Arist. Poet. 1455 b 2–12.

⁴¹⁰ Arist. Poet. 1455 b 13.

⁴¹¹ Latacz 1993, 76.

⁴¹² Matthiessen 1979, 129.

⁴¹³ Arist. Poet. 1451 a 13, 1455 28.

Muttermörders, aus dem schweren Schatten des Atridenfluches mit künstlerischer Meisterschaft gestaltet.

Die „Taurische Iphigeneia“ gehört mit „Helena“ und „Ion“ zu den späten Stücken Euripides, geschrieben und vor allem aufgeführt zu Ende der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, zwischen 415 und 410. Lange jedoch herrschte zwischen den Wissenschaftlern Uneinigkeit über das genaue Aufführungsdatum dieser Tragödie. Wohl erkannte und wusste man, dass die „Iphigeneia“ und die „Helena“ in kurzem zeitlichem Abstand entstanden waren, allein die Priorität der Aufführung der einzelnen Stücke schien unklar. Beide Dramen sind geprägt von einer „palitonas harmonia“, einer „gegenläufigen Spannung“⁴¹⁴; von heiteren, spielerischen Elementen und einem ernsten Grundtenor. Auffallend ist, dass „Helena“ und „Iphigeneia“ in exotischem Ambiente spielen, „Iphigeneia“ im Taurerland, „Helena“ in Ägypten. Große Ähnlichkeiten zeigen sich auch im strukturellen Aufbau, im Handlungsmuster und der Ablaufdynamik. Matthiessen⁴¹⁵ beweist auf Grund subtiler metrischer Beobachtungen, dass die „Iphigeneia“ früher, etwa 414 oder 413, als die „Helena“ aufgeführt wurde; ja, dass sie der Dichter als Vorbild für seine „Helena“ nahm.

3.6.2 Vasen

3.6.2.1 Apulischer Glockenkrater in Pavia⁴¹⁶

Cambitoglou⁴¹⁷ nennt im Gegensatz zu Kahil⁴¹⁸ als den schaffenden Künstler nicht den Iris-Maler, sondern „an associate of the Lecce-Maler“.

Die Szene umfasst drei Figuren (Abb. 96). Ein Gefangener – die Hände auf den Rücken gebunden – in einem Chlamys, Pilos und Sandalen wird von einer männlichen Figur mit einer phrygischen Mütze und einem Speer vor eine verschleierte Frau gebracht. Hinter letzterer sieht man die rudimentären Umrisse eines Altares. Sie trägt einen ärmellosen Chiton, darüber ein Himation; ein Armband und Ohrgehänge schmücken sie. Gebieterisch ist ihr rechter Arm gegen die beiden Männer erhoben, ihre Linke trägt einen hakenförmigen Schlüssel an dem ein

⁴¹⁴ Zimmermann 1986, 125.

⁴¹⁵ Matthiessen 1964, 16.

⁴¹⁶ Glockenkrater in Pavia, Mus. Civico, o. w. A.; Iris-Maler, um 365-360 v. Chr.; LIMC V/1 (1990) 713, Nr. 14, s. v. Iphigeneia (L. Kahil).

⁴¹⁷ Cambitoglou 1975, 56.

⁴¹⁸ LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 713, Nr. 14.

Perlenband oder eine Infula angebracht ist. Das letztere ist eine wollene Stirnbinde von weißer oder scharlachroter Farbe. Als Zeichen des „sanctus“ wurde sie von Priestern, aber auch von Opfertieren getragen⁴¹⁹. In der Literatur wird dieses Bild als Orestes vor Iphigeneia interpretiert. Kahil⁴²⁰ deutet diese Szene als vereinfachte Darstellung der Verse (V. 468–469) aus dem Drama „Iphigeneia im Taurerland“ des Euripides:

εἶέν
τὰ τῆς θεοῦ μὲν πρῶτον ὡς καλῶς ἔχη
φροντιστέον μοι. μέθετε τῶν ξένων χέρας,
ὡς ὄντες ἱεροὶ μεκέτ’ ὧσι δέσμιοι.



Abb. 96: Apulischer Glockenkrater, Pavia

Macchioro⁴²¹ geht bei seiner Erstpublikation dieser Vase auf die Bedeutung der Geste der Priesterin – die vorgestreckte Rechte – ein. Es kann seiner Meinung nach weder ein Gruß an den Gefangenen, noch eine Geste des Schauderns oder des Widerwillens gegen die bevorstehende Opferhandlung sein; auch ein Ausdruck der Überraschung wäre nicht sinnvoll konsequent, da die Gefangennahme der Griechen schon bekannt war. Sechan⁴²² folgt dieser Sinnauslegung. Kahil⁴²³ stimmt den beiden Wissenschaftlern zu, auch wenn

sie meint, dass diese Geste der Iphigeneia sich nicht an die Gefangenen, sondern an seinen Wärter richtet. Er solle das Opfer, bestimmt für Artemis von seinen Fesseln befreien. Für Cambitoglou⁴²⁴ ergeben sich in dem Vasenbild zweifellos Parallelen zu der erwähnten Stelle aus dem Drama der Euripides; er ortet jedoch auch bedeutende Differenzen. So wurden auf der Bühne gemäß des Textes Orestes und Pylades gefesselt von vermutlich mehreren Wächtern vorgeführt. Außerdem unterscheidet sich diese Darstellung von den folgenden durch das Fehlen jeglicher Baustruktur. Sogar der Altar ist als extrem unauffälliger, kleiner Aufbau hinter Iphigeneias Figur fast versteckt.

⁴¹⁹ KIP 1979, Band 2, 1409, s. v. Infula (W. Eisenhut).

⁴²⁰ LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 713.

⁴²¹ Macchioro 1909, 318–326.

⁴²² Sechan 1926, 382.

⁴²³ LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 713.

⁴²⁴ Cambitoglou 1975, 60.

Meinem Ermessen nach jedoch könnte es sich bei diesem Vasenbild um eine gewollte Vereinfachung bzw. Abstraktion durch den Künstler handeln. Der Irismaler, als Nachfolger des Leccemalers gehört der Schule des „Einfachen Stils“ an. Somit folgt er dem Grundsatz, nur das Wesentliche an einer Szene auszuarbeiten. Dies ist bedingt durch die Darstellung der Hauptpersonen: der Iphigeneia als Priesterin – siehe den Tempelschlüssel – und des Orestes als Gefangenen. Außerdem konnte sich der Maler der Kenntnis der Theaterwiedergabe des Euripidesstückes durch die Allgemeinheit sicher sein.

3.6.2.2 Apulische Amphore aus Basilicata⁴²⁵

Laut Kahil⁴²⁶ ist die Vase wahrscheinlich verloren; weiters berichtet sie von nicht fachgerechten, modernen Restaurierungen und Übermalungen. Eine genauere Ikonographie kann nur an Hand einer Umzeichnung Heydemanns erfolgen. Nach Heydemann⁴²⁷ sind die Darstellungen auf der Amphore in drei übereinander liegenden Registern gegliedert. Die Iphigeneia-Szene füllt die mittlere Reihe (Abb. 97).



Abb. 97: Apulische Amphore, Neapel Mus. Naz. SA24

Iphigeneia sitzt nach links gewandt, einer Göttin gleich in langem Chiton und Himation, den linken Arm auf ein Zepter gestützt am linken Bildrand. Ihren Kopf hat sie leicht nach rechts zum nachfolgenden, bärtigen Krieger gewandt. Er – in kurzem Chiton und

Himation lehnt sich nach links auf einen Speer; den rechten Arm hat er Iphigeneia entgegen gestreckt. Es kann sich nicht um Thoas handeln, wie Heydemann⁴²⁸ vorschlägt, denn er ist nicht als König charakterisiert. Ihm folgen zwei nackte Jünglinge, die Hände nach hinten gefesselt – Orestes und Pylades. Drei Wächter, als Endpersonen des Aufzugs, halten die langen Stricke der Fesseln. Der erste hält einen Zweig in der Hand. Sie tragen keine Kopfbedeckung; weshalb Philippart⁴²⁹ sie Skythen nennt, ist aus der Darstellung nicht ersichtlich.

⁴²⁵ Apulische Amphore, Neapel, Museo Nazionale SA 24, aus Basilicata. LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 713 Nr. 15.

⁴²⁶ LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 713.

⁴²⁷ Heydemann 1872, 636 f. Nr. 24.

⁴²⁸ Heydemann 1872, 636 Nr. 24.

⁴²⁹ Philippart 1925, 10 Nr. 1.

Es scheint, als sehe die Priesterin die zum Opfer bestimmten Jünglinge nicht, sondern spräche angeregt mit dem Krieger. Ergeben sich Parallelen zwischen dem Vasenbild und dem Drama des Euripides? Sechan⁴³⁰ meint die Lösung des Problems gefunden zu haben: Zwei Szenen der Tragödie wurden vereint in einer Vasendarstellung, konkretisieren die Priesterin und der Krieger den Botenbericht (V. 238 ff.), so stellen die beiden Gefangenen und ihre Wächter das Erscheinen des Orestes und des Pylades auf der Bühne dar. Für Robert⁴³¹ ist die Darstellung zu allgemein gehalten, sodass man von keinem Bezug zum Drama sprechen kann.

Wie auf dem zuvor besprochenen Glockenkrater in Pavia fehlen auch hier der Tempel, der Altar (V. 72), Iphigeneia ist statisch und inaktiv dargestellt, dennoch war es nach Huddilston die Absicht des Künstlers⁴³², die Begegnung zwischen der Priesterin und den zwei Griechen wieder zu geben. Es stellt auch als einziges Vasenbild die Szene dar, die auf den Sarkophagen stets als Eingangsrelief in großer Analogie aufscheint⁴³³.

3.6.2.3 Apulischer Volutenkrater aus Ruvo⁴³⁴

Im Gegensatz zu Kahil⁴³⁵ schreibt Schmidt⁴³⁶ diesen Krater dem Lykurgos-Maler, einem Künstler aus dem Umkreis des Dareiosmalers zu. Die Hauptcharaktere tragen Beischriften, sodass kein Zweifel über das Sujet der Darstellung aufkommt. Es fällt auf, dass ΟΡΕΣΤΑΣ nicht dem attischen Sprachgebrauch entspricht, die anderen Eigennamen jedoch schon.

Tief traurig und entmutigt kauert Orestes – ΟΡΕΣΤΑΣ – auf einem schräg perspektivisch ins Bild gesetzten Altar (Abb. 98). Sein Kopf ist nach vorne gesenkt, fast berührt er die um den Altar geklammerten Hände. Sein Körper ist nackt, ein Mantel ist von den Schultern gerutscht und bedeckt kaum die Hüften; hinter seinem Rücken ist ein Stück des Schwertgriffes zu sehen. Rechts vor ihm steht Iphigeneia – ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ -, prächtig gewandet. Dies deutet Bieber⁴³⁷ als Hinweis auf die Darstellung einer Theaterproduktion, während Cambitoglou⁴³⁸

⁴³⁰ Sechan 1926, 381, A.

⁴³¹ Robert 1875, 133-148.

⁴³² Huddilston 1900, 148 f.

⁴³³ Sarkophag, München Glyp. GL 363, Bielfeldt 2005, 340, Abb. 60; Sarkophag, Rom Mus. Naz. Rom. 1064 67, LIMC V/1 (1990) 725, Nr. 79, s. v. Iphigeneia (P. Linant de Bellefonds).

⁴³⁴ Apulischer Volutenkrater, Neapel, Museo Nazionale 82113 (H3223), Ilioupersis-Maler, 370-360; LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 713, Nr. 18.

⁴³⁵ LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 713, Nr. 18.

⁴³⁶ Schmidt 1960, 12 f.

⁴³⁷ Bieber 1961, 33 fig. 116.

⁴³⁸ Cambitoglou 1975, 59.

diese Kleidung bloß als „princely“ bezeichnet und auf die Figur der Sterope und ihre Gewandung auf dem Kelchkrater in London BM F271⁴³⁹, hinweist. Links trägt sie eng an den Ellbogen gedrückt den Tempelschlüssel, wohl das Charakteristikum einer Priesterin, auf keinem Fall malte der Künstler hier ein Messer, wie Huddilston⁴⁴⁰ es anregte. Die Rechte ist zum Redegestus erhoben; sie scheint angeregt in ein Gespräch mit Orestes vertieft. Vielleicht auch richtet sie den Vers 636 an ihn:

ἀλλ' εἴμι εἴμι δέλτον τ' ἐκ θεᾶς ἀνακτόρων

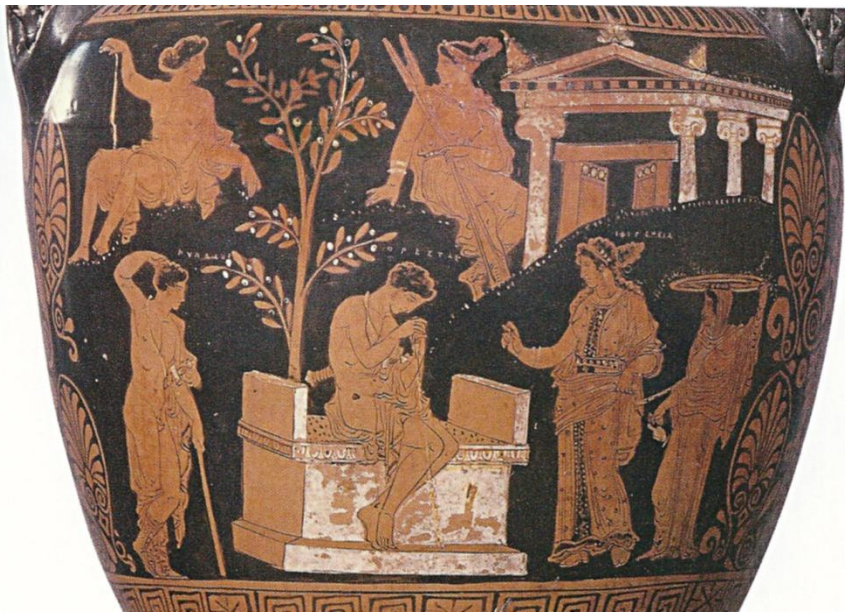


Abb. 98: Apulischer Volutenkrater, Neapel Mus. Naz. 82 113

In dieser Zeile deutet sie an, in den Tempel zu gehen und den Brief zu holen. Hinter Orestes wächst ein Lorbeerbaum und trägt Früchte, er weist wohl darauf hin, dass die Szene im Freien spielt. Links neben dem Altar steht Pylades – ΠΥΛΑΔΗΣ – mit einem Schwert gegürtet. Die Rechte hat er im Trauergestus auf

den Kopf gelegt, die Linke auf einen Stock gestützt. Ein leichter, durchsichtiger Mantel fällt von seinen Schultern. Hinter Iphigeneia balanciert eine sie begleitende Frau – wohl eine Tempeldienerin – ein rundes Tablett auf dem Kopf. Liegen darauf Zweige – Olivenzweige? Rechts hält sie eine kleine Oinochoe, beides dient den Vorbereitungsriten zum Opfer.

In der oberen Ebene sitzt links Apollon, den Körper nach links, den Kopf jedoch nach rechts zu seiner Schwester Artemis gewandt. Er ist in das dramatische Geschehen involviert, da sein Orakel Orestes vollständige Befreiung von den Erinyen versprach, wenn er das Bild der Göttin aus dem Reich der Taurer hole. Neben Artemis – sie hat ihren Kopf dem Bruder zugewandt – erhebt sich ihr ionischer Tempel mit Akroteren. Er ist in primitiver Perspektive dargestellt, nur das schräg in die Tiefe stehende Langhaus ist sichtbar. Die untere Hälfte ist

⁴³⁹ Schmidt 1960, 14 Taf. 3.

⁴⁴⁰ Huddilston 1900, 150.

durch eine Terrainlinie, die einen Hügel vorgibt, verdeckt. Die Tempeltüre in das Innere ist teilweise geöffnet.

Hier findet sich einer der ersten Versuche, die zeichnerisch gestaltete Perspektive durch Licht und Schatten zu vertiefen. So trägt der Architrav eine beschattete Unterseite, der Giebel profiliert sich durch die drei infolge des Lichtes und des Schattens plastisch belebten Akrotere. An der Langseite werden Stirnziegel und die Gesimsteile darunter nach der Tiefe zu immer kleiner.

Betrachtet man nun das gemeinsame Ensemble des Altares und des Tempels, so findet man keinen Standpunkt, von dem aus sich eine gemeinsame Perspektive ergebe, somit entstehen weder Fluchtpunkte noch Fluchtachsen. Der Altar ist von oben gesehen, während sich bei dem Tempel neigende Linien ergeben, so als sehe man ihn von einer niedrigeren Ebene. Nach Beobachtungen an ähnlichen Beispielen in der Vasenmalerei zieht White⁴⁴¹ den Schluss, dass weder die attischen, noch die süditalischen Vasenmaler es als notwendig erachteten, die perspektivischen Standpunkte einzelnen Objekten gegenüber zu koordinieren. Auch die Darstellung des vom Terrain halbverdeckten Tempels des Apollon, auf der Amphore aus Ruvo jetzt Mailand, coll. H. A.239, mit der Darstellung des Neoptolemos in Delphi, der ebenfalls von unten ansichtig ist, steht in derselben zeichnerischen Tradition wie die große Malerei um Polygnotos, wie auch Kenner⁴⁴² sie im Typus „Gebäude in Gegend“ beschreibt.

Aus der Darstellung des auf dem Altar sitzenden Orestes folgert die Frage. „Warum diese Stellung?“ Robert⁴⁴³ spricht von der „Haltung eines Schutzflehenden“, um „vermutlich Schutz vor den Erinyen zu finden“; dem stimmt Vogel⁴⁴⁴ zu. Huddilston⁴⁴⁵ verweist auf die Dramatik der folgenden Verse (V. 625 ff.): Es wurde beschlossen, Pylades mit dem Brief nach Argos zu senden, Orestes soll sterben – er fragt nach dem Akt der Opferung und ob ein Grab ihn aufnehmen würde.

Es ist diese hoffnungslose Lage, dieser bemitleidungswürdige Moment der tiefster Verzweiflung, in dem Orestes auf den Altar gesunken ist – diese Situation wollte der Künstler

⁴⁴¹ White 1956, 30 f.

⁴⁴² Kenner 1954, 88-90 Typus f.

⁴⁴³ Robert 1875, 137.

⁴⁴⁴ Vogel 1886, 71.

⁴⁴⁵ Huddilston 1900, 150-152.

darstellen. Auch mir scheint diese Deutung am ehesten nachvollziehbar. Sechan⁴⁴⁶ jedoch greift auf die Erklärung Roberts zurück. Parallelen in der Darstellung ergeben sich auf der schon erwähnten Vase aus Ruvo auch auf einem Gemälde in Pompeji in der Casa Centinario⁴⁴⁷ und auf einem weiteren in dem Hause der Vetti⁴⁴⁸.

Erhebt sich noch die Frage: Wie lässt sich die Bewaffnung des Orestes und auf den weiteren Vasenbildern auch diejenige des Pylades vereinbaren mit dem Status eines Gefangenen? Während es in der älteren Literatur als Versehen oder als eine Phantasiegestaltung des Malers bezeichnet wird, bin ich der Meinung, dass dem Schwert der Symbolgehalt eines Helden innewohnt und die Gestalten hiermit als Helden charakterisiert werden, ohne effektive Bedeutung.

Abschließend sei noch einmal auf die große Ähnlichkeit dieses Vasenbildes mit jenem auf dem Volutenkrater in Mailand, Sammlung H. A. 239 hingewiesen; es zeigt Andromache und wird ebenfalls dem Ilioupersis – Maler zugeschrieben. Dort wie da krönen neben einem halbverdeckter Tempel anwesende Götter die Darstellung; auf der nun vorliegenden Vase wurde eine weniger gewaltsame, wenn auch tieftere Atmosphäre eingefangen. Es ist eines der wenigen Bilder, das nicht aus einer Aktion heraus entstanden ist, sondern aus einem schmerzlichen Dialog: V. 627 ff.

Cambitoglou⁴⁴⁹ sieht keinen Einfluss einer Aufführung dieses Dramas auf die Bildgestaltung, besonders die Stellung des Tempels und die Anwesenheit sowie die menschliche Gestaltung der Götter sprechen dagegen und sind nur Zugeständnis an den herrschenden Zeitgeschmack. Die traditionelle Stelle für den Tempel war die Bildmitte, nun aber findet man sein Bild in Dreiviertelansicht in der rechten oberen Ecke. Im „Reichen Stil“ jedoch erscheint diese Darstellung auf den großen apulischen Vasen keineswegs selten; nach Meinung Cambitoglous erinnert dies an die große Wandmalerei des Timarchos, den auch Plinius⁴⁵⁰ erwähnt.

Da stellt sich für mich dann immer die Frage, wieweit muss das Vasenbild eine photographisch – genaue Wiedergabe einer Dramenaufführung sein, kann der Maler das

⁴⁴⁶ Sechan 1926, 382 Anm. 8.

⁴⁴⁷ Pickard-Cambridge 1946, 232-234, Fig.114.

⁴⁴⁸ Curtius 1929, 249, Abb.146.

⁴⁴⁹ Cambitoglou 1975, 59.

⁴⁵⁰ Plin. nat. 35, 73 ff.

Theatererlebnis nicht auch als Impuls empfinden, um sie in seine künstlerische Umwelt kreativ zu transponieren?

3.6.2.4 Attischer rotfiguriger Kelchkrater aus Commacchio⁴⁵¹



Abb. 99: Att. rotfiguriger Kelchkrater, Ferrara Mus. Naz. di Spina T1145

Der einzige attische Kelchkrater, der dieses Thema behandelt, steht heute in Ferrara und stammt aus der späten Zeit des beginnenden 4. Jh. Im Mittelpunkt des Bildes führen zwei Stufen zu einem kleinen Gebäude empor, in dem sich das Xoanon einer Göttin mit Zepter vor einem Opfertisch befindet. Links neben dem Tempelchen auf gleicher Höhe steht Iphigeneia, kenntlich als „Kleidouchos“ (κλειδοῦχος) an dem in ihrer Linken gehaltenen

Tempelschlüssel; sie ist bekleidet in einem kunst-voll bestickten Chiton und einem Mantel darüber. Mit ihrer Rechten reicht sie einen Brief – ein beschriebenes Kärtchen – einem zu ihren Füßen auf einem Felsen sitzenden nackten Mann. Seine Linke hält das Schwert, mit dem Griff an die Brust gedrückt. Er wird die Botschaft im nächsten Moment mit seiner erhobenen Rechten in Empfang nehmen. Ein weiterer Jüngling sitzt vor den Stufen des Heiligtums, rechts seinen Speer haltend, seine Linke zum Redegestus erhoben. Sein Kopf ist nach links dem Briefempfänger zugewandt. Dem Kontext der Tragödie entsprechend kann es sich nur links um Pylades und ihm gegenüber um Orestes handeln. Rechts dient ein Klismos einem älteren Mann als Sitzgelegenheit. Das prachtvolle bunte Gewand und die phrygische Mütze kennzeichnen ihn als Barbaren; mit dieser Gestalt ist wohl Thoas, der König der Taurer gemeint. Über, bzw. perspektivisch hinter ihm steht seine Begleitung, ein Skythe in kurzem, buntem Oberkleid und Beinkleid, ein Flagellum in der Hand. Vor ihm und somit vor dem

⁴⁵¹ Att. Kelchkrater, Ferrara, Museo Nazionale di Spina T1145 (3032), um 390-380, Iphigeneia-Maler. LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 714, Nr. 19.

Tempelchen bringt eine Dienerin eine Phiale und einen Opfertrog. Trotz ihres niedrigen Standes ist sie prächtig gewandet und trägt wie die Priesterin einen Laubkranz im Haar. Die sitzende Gestalt in einer langen, bestickten Tunika auf der obersten Ebene links des Tempels hat der Vasenmaler wohl als Symbolfigur der Artemis hinzugefügt. Sie tritt in der Tragödie des Euripides nicht auf, stellt aber die Schutzgöttin der Iphigeneia als ihre Priesterin im Artemistempel dar. Trendall und Webster⁴⁵² denken auch an die Möglichkeit der Darstellung eines Chormitgliedes.

Die Gestalt des Thoas empfindet man auf den ersten Blick in dieser Szene störend, literarisch erscheint er nicht vor V. 1153. Allerdings ist es in der süditalischen Bildtradition öfters der Fall, dass der Maler Figuren, die wohl zum Drama gehören, in dieser Szene aber nicht auftreten, dem Bild hinzufügt. Es scheint dies wie eine dokumentarische Manifestation aller Schauspieler, die in diesem Drama mitspielen, zu sein.

Die 2-stufige Plattform, über der sich der Tempel erhebt, bedeutet für Trendall und Webster⁴⁵³ den Hinweis, dass der Vasenmaler das Heiligtum als hölzerne Konstruktion vor dem Zentraltor sah und die Architektur so als Bühnenrequisit kennzeichnete. Cambitoglou⁴⁵⁴ spricht sich vehement gegen eine Beeinflussung durch das Drama Euripides aus. Er meint, dass sowohl in der attischen Vasenmalerei kleine Gebäude auf diese Weise dargestellt wurden – z. B.: Fragment 382 in Jena⁴⁵⁵ oder Kelchkrater aus Tarquinia⁴⁵⁶ als auch in der süditalischen Schule. Besonders auf apulischen Vasen – z. B.: Glockenkraterfragment Heidelberg 26.87⁴⁵⁷ oder Volutenkrater Ruvo1097⁴⁵⁸ – ist diese Darstellungsweise verbreitet, jedoch weit davon entfernt, vom Theater beeinflusst worden zu sein.

Auf diesem Vasenbild erscheint zum ersten Male das Götterbild der Artemis. Es ist das „agalma theas“ (ἄγαλμα θεᾶς V. 87), das Orestes entsprechend dem Orakel des Apollon in Delphi aus dem Lande der Taurer holen sollte, um geheilt zu werden. Angeblich sei es bei den Taurern vom Himmel gefallen. Zu Ende des Dramas befiehlt Athena als „dea ex machina“ Orestes, nach Athen zurückzukehren, in Halai einen Tempel für das Bild zu gründen (V. 1452)

⁴⁵² Trendall – Webster 1971, 92 III3, 27.

⁴⁵³ Trendall – Webster 1971, 92 III3, 27.

⁴⁵⁴ Cambitoglou 1975, 58.

⁴⁵⁵ Hahland 1930, Taf. 16a.

⁴⁵⁶ Kelchkrater, Tarquinia RC 4197; Boardman 1991, Abb. 163.

⁴⁵⁷ CVA Heidelberg (2) 35 Taf. 73,1.

⁴⁵⁸ Schmidt 1970, 119 f.

Hier sollen Menschen in Erinnerung an seine Herkunft es „Artemis Tauropolos“ benennen. Weiter soll einem seltsamen Festbrauch gemäß (V. 1458–1460) anstelle einer Opferung, die Priesterin die Kehle eines Jünglings ritzen, sodass Blut fließe und der Göttin Recht getan werde. Iphigeneia aber werde dort an „Braurons Felsenstieg“, südlich von Halai, Priesterin. An ihrem Grab mögen Kleidungsstücke verstorbener Wöchnerinnen dargebracht werden. Laut Graf⁴⁵⁹ „ist das Drama nicht säkularisierende Darstellung eines Mythos, sondern es stellt vielmehr auch eine attische sakrale Vorgeschichte dar.“ So berichtet Herodot⁴⁶⁰, dass die Taurer fremde Seeleute, die sich an ihre Küsten verirrt hatten, ihrer Göttin opferten. Von dieser Gottheit sagten die Taurer selbst, es sei Iphigeneia, die Tochter Agamemnons.

Schon Frazer⁴⁶¹ behauptet, dass Pausanias⁴⁶² sich irrt, wenn er meint, dass Brauron der Hauptbezirk sei, der Halai mit einschließt, wenn er von einem Xoanon von Brauron spricht. Wir wissen heute, dass Brauron und Halai zwei verschiedene Heiligtümer mit zwei verschiedenen Kultstatuen der Artemis waren. Der Demos Araphides wurde als das moderne Loutsia identifiziert⁴⁶³, das nördlich von Brauron liegt. Hier wurde 1956 ein Peripteraltempel mit Adyton, wahrscheinlich aus dem 5. Jahrhundert⁴⁶⁴ gefunden. Euripides folgend stand dort ein Götterbild der Artemis; Keramik und entsprechende Figurinen der archaischen Periode bezeugen die Existenz eines Artemiskultes in Halai schon vor der Errichtung des Tempels.

Es war allerdings Brauron, das das wichtigste Heiligtum der Artemis in Attica beherbergte, besonders in der Klassischen Periode. Der Name Brauron ist in dem heutigen Ortsnamen Vraona, 20 km südlich von Marathon, erhalten. Bei Ausgrabungen 1958 entdeckte man dort einen dorischen Tempel mit Adyton auf einer niedrigen Felsterrasse aus dem späten 6. bzw. frühen 5. Jahrhundert. Neben weiteren Gebäuden, z.B. einer Stoa, fand man auch einen Schrein, der offensichtlich das Grab der Iphigeneia, allerdings schon aus dem 7. Jahrhundert⁴⁶⁵ darstellt. Papadimitriou⁴⁶⁶ glaubt allerdings, dass ein früherer Tempel aus dem 7. Jahrhundert an der Stelle des späteren Heiligtums lag. In einer heiligen Quelle nordwestlich

⁴⁵⁹ Graf 1979, 33.

⁴⁶⁰ Hdt. 4, 103 ff.

⁴⁶¹ Frazer 1898, 447.

⁴⁶² Paus. I 33, 1.

⁴⁶³ Kotzia 1925/26, 168-177; Stavropoulos 1932, 30-32.

⁴⁶⁴ Papadimitriou 1956; derselbe 1957; Travlos 1976, 203 f.

⁴⁶⁵ Papadimitriou 1945-48, 81; weitere Grabungsberichte in Praktika 1949, 1950, 1955, 1956; Orlandos 1955, 33 f., weitere Publikationen in Ergon jährlich bis 1962.

⁴⁶⁶ Papadimitriou 1963, 111-120.

des Tempels fand man hunderte von Votivgaben wie Spiegeln, Ringe, Statuetten und Vasen, alle datiert vor 480, manche sogar um 700.

Interessant ist die Entdeckung einer Serie von Inventarinschriften, datiert aus der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts, welche exakte Duplikate von Inschriften sind, die man auf der Athener Akropolis fand und die sich auf den Kult der Artemis Brauronia beziehen. Es ist nun erwiesen, dass sie die Schätze des Heiligtums der Artemis in Brauron auf der Akropolis protokollieren⁴⁶⁷. In jeder dieser Bestandslisten sind neben einer kompletten Aufzählung von Statuetten, auch die Kleidungsstücke des Kultbildes aufgeführt. Robert⁴⁶⁸ glaubt, dass ἔδος gebraucht wurde, um ein altes sitzendes Kultbild zu bezeichnen, während alle Synonyme in Verbindung mit ἄγαλμα sich auf eine spätere praxiteleische Kultstatue beziehen. Treheux⁴⁶⁹ argumentiert, dass τὸ λίθινον ein sitzendes Bild bezeichnet und dass ἔδος λίθινον das „Stone Image“, im Gegensatz zu τὸ ἔδος τὸ ἀρχαῖον die „Old Statue“ bedeutet. Dies ist ein Xoanon, das wir von literarischen Quellen her kennen und das aus Holz gearbeitet wurde, während die neuere Statue aus Stein gefertigt wurde. Eine Inventarliste, datiert 420–410, von der Akropolis scheint dies zu bestätigen⁴⁷⁰. Die folgenden Zeilen der Aufzählung ergeben jedoch nur dann Sinn, wenn drei Statuen im Heiligtum zu Brauron existierten:

- ein archaisches Idol aus Holz, welches τὸ ἔδος oder τὸ ἔδος τὸ ἀρχαῖον benannt wird
- ein sitzendes marmornes, das 420–410 entstand und τὸ ἔδος λίθινον heißt und
- eine stehende marmorne Statue τὸ ἄγαλμα τὸ ἑστηκός, die wahrscheinlich das praxiteleische Idol meint.

Linders⁴⁷¹ stimmt mit dieser Einteilung überein und meint, dass das Wort τὸ ἔδος keine zusätzliche Ergänzung braucht, denn es bedeute in jedem Fall ein sitzendes Bild. Romano⁴⁷² stellt jedoch folgendes Schema auf:

τὸ ἔδος τὸ ἀρχαῖον = τὸ ἔδος

τὸ ἔδος λίθινον = τὸ ἄγαλμα = τὸ ἄγαλμα

ἀρθόν = τὸ ἄγαλμα τὸ ἑστηκός

⁴⁶⁷ Linders 1972, 70 f.

⁴⁶⁸ Robert 1986, 144 f.

⁴⁶⁹ Treheux 1964, 1-6.

⁴⁷⁰ Linders 1972, Anm. 65.

⁴⁷¹ Linders 1972, 14 f.

⁴⁷² Romano 1980, 88.

Zwei Kultbilder der Artemis in einem Tempel sind eine akzeptable Situation; es gibt Parallelen im Hieron auf Samos und im argivischen Hieron. Außerdem war es eine Idee des 5. Jahrhunderts neue Kunstbilder zu schaffen, um eine erklärende Ergänzung den alten hinzuzufügen. Somit ist Pausanias Erwähnung⁴⁷³ vom Bildraub des Xerxes nach Susa als Fiktion zu bewerten.

Diese Inschriften zählen auch die Kleidungsstücke, die dem Kultbild gehörten und von ihm getragen wurden, auf. IG II² 1514 ist eine der vollkommensten Inschriften und kann daher auch als ein Modellfall für andere Inventarlisten gelten. In den Zeilen 22–23 ist der Chiton von Nikolea, gemacht aus amorgianischen Flachs, *περὶ τῷ ἔδει* (also um die Statue) erwähnt. In den Zeilen 26–28 wird von einem weißen Himation geschrieben, das *ἀμπέ χετα*, also bekleidet um die marmorne Statue. Weitere Inschriften sprechen von 4, sogar 5 Bekleidungsstücken auf einmal übereinander auf der Statue. Manche Stücke waren Kinder-, andere Männerbekleidungsstücke, aber sie alle waren zusammen mit Frauenbekleidung durch Frauen der Artemis geweiht worden.



Abb. 100: Bronze-
statuette der Artemis
aus Dreros

Abb. 101: Bei-
nerne Statuette
aus Orthia

Dass das Xoanon unterlebensgroß war, lässt sich aus dem Mythos vom taurischen Ursprung erklären. Auch Pausanias⁴⁷⁴ war überzeugt, dass es in den Händen des Orestes und der Iphigeneia aus dem Taurerland gebracht wurde. Weiters findet man Vasenbilder mit der Abbildung dieser Statue in entsprechender Größe. Aus den Reliefs aus Brauron (3. Jh.) ergeben sich wohl Hinweise auf die Attribute der Göttin, nie jedoch wurde sie als Statue

dargestellt. Gewöhnlich erscheint Artemis stehend mit einem Hirsch an ihrer Seite und einem Bogen, Phiale oder eine Fackel haltend auf; wobei die letzten zwei Gegenstände als Attribut der Archaischen Zeit gelten. Graf⁴⁷⁵ weist darauf hin, dass ein Teil der Vasenbilder (Apulischer Volutenkrater Sankt Petersburg B1715A, s. Abb. 104; attischer Kelchkrater Ferrara T1145, s. Abb. 99; Apulischer Kelchkrater Moskau 504.345, s. Abb. 103) die Statue mit „archaisierendem, hermenartigem Unterkörper“ wiedergibt. Er lässt die Möglichkeit einer Ähnlichkeit mit der

⁴⁷³ Paus. III 16,8.

⁴⁷⁴ Paus. III 16,7.

⁴⁷⁵ Graf 1979, 36.

bronzenen Statuette aus dem Apollontempel von Dreros⁴⁷⁶ (Abb. 100) oder der beinernen Statuette aus dem Orthia-Heiligtum⁴⁷⁷ in Sparta (Abb. 101) offen. Auch die Numismatik bietet in diesem Falle wenig Hilfsbereites. Obwohl Beule⁴⁷⁸ vermutet, dass die Silbermünzen, emittiert von Eubulides und Agathokles, als Münzbild die Praxiteleische Artemis tragen, entspricht die stehende Statue auf den Münzen eher dem archaischen Xoanon; epigraphische Quellen jedoch besagen, dass das archaische Kultbild sitzend dargestellt wurde.

Aber nicht allein in Brauron und Halai erhebt man Anspruch auf Bild und Kult taurischer Herkunft. Apollodor⁴⁷⁹ berichtet, dass Orestes und Iphigeneia das Xoanon der taurischen Artemis nach Athen brachten. Einer Tradition aus Sparta folgend, war es Orestes, der das Kultbild dorthin, in seine Heimat brachte. Hier wurde es als Artemis Orthia verehrt⁴⁸⁰. Aber auch einige Städte in Kleinasien reklamieren das originale taurische Abbild der Göttin zu besitzen. So erklärten die Lydier es als Artemis Ainaites⁴⁸¹; denselben Anspruch erhoben die Priester der Ma in Komana in Kappadozien⁴⁸², und auch Hierapolis-Kastabala bestand darauf, seine Göttin Artemis Perasia sei aus dem Taurerland gebracht worden⁴⁸³.

3.6.2.5 Apulische? Amphore in London⁴⁸⁴

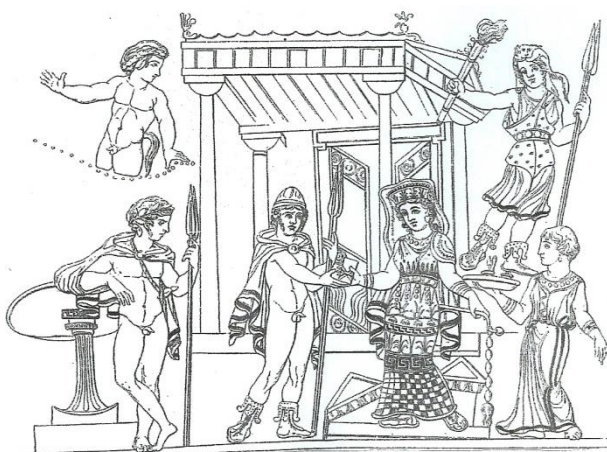


Abb. 102: Apulische Amphore in London

Da die Vase als verloren gilt, ist das Vasenbild nur in Umzeichnungen erhalten⁴⁸⁵ (Abb. 102) die unzuverlässig sind, denn sie berücksichtigen nur die stilistische Identifikation und lassen auf eine moderne Übermalung schließen.

Im Vordergrund dominiert in einem prunkvollen Gewand – costume of the tragic

⁴⁷⁶ Graf 1979, 36 Abb. 6.

⁴⁷⁷ Graf 1979, 36 Abb. 7.

⁴⁷⁸ Beule 1858, 287 f.; NCI fig. BB V, VI.

⁴⁷⁹ Apollod. Epit. 6, 27.

⁴⁸⁰ Paus. III 16,7.

⁴⁸¹ Paus. III 16,8.

⁴⁸² Strabo XII 2,3.

⁴⁸³ Strabo XII 2,7.

⁴⁸⁴ Apulische? Amphore, London, Sammlung Buckingham o. w. A.; wahrscheinlich heute verloren; Mitte 4. Jh.; LIMC V1, a. O. (Anm. 416) 715, Nr. 20.

⁴⁸⁵ Sechan 1926, 384 Fig. 112.

pattern⁴⁸⁶ - Iphigeneia. Ein langer Schleier fällt von einem hohen Diadem bis zu den Kniekehlen; vielleicht sollte dies auch ein Art Himation sein. Ihre Rechte hält ein Schriftstück, verschnürt mit einer Kordel, ihre Linke führt wieder den Tempelschlüssel, der sie als κλειδοφόρος erkennen lässt, in der Armbeuge. Der Empfänger des Briefes ist ein Jüngling in der Reisetracht (Pilos, Chlamix, Endromides) mit zwei Speeren – es ist Pylades, der den Brief nach Argos erhält. Hinter ihm lehnt an einem Lustralbecken, ebenfalls in einem Himation und mit einer Lanze, ein lorbeergekrönter junger Mann. Es ist Orestes, der bereits den Schmuck eines Opfers trägt; sein Kopf ist den Vorgängen rechts zugewandt. Hinter Iphigeneia trägt eine Tempeldienerin auf einem Tablett Gegenstände, die wohl dem Vollzug der Reinigungsriten dienen. Über ihr steht eine Frau in barbarischer Tracht, d. h.: kurzes Jagdgewand, hohe thrakische Stiefel, thrakische Mütze. Ihre Linke umfasst eine Lanze, rechts schwingt sie eine Fackel. Der Künstler gestaltet diese Figur als Göttin Artemis in Anlehnung an die Vorstellung einer taurischen Artemis, die von den Skythen auf Chersonnesos verehrt wurde. Auf der linken Seite dieser oberen Ebene findet sich ein jugendlicher Satyr hinter einem hügeligen Gelände. Mit dieser Figur befasst sich Cambitoglou⁴⁸⁷ genauer, während andere Forscher ihn als Ortsdämon⁴⁸⁸, Platzfüller⁴⁸⁹ oder unerklärt erwähnen. Auf apulischen Vasen erscheint gar nicht so selten neben anderen Figuren eine Satyrgestalt; sie zeigt an, dass die Szene auf dem Lande spielt. Diese Deutung könnte laut Cambitoglou⁴⁹⁰ zutreffen, ähnliche Bilder finden sich auf der Rückseite der Pelike, Ruvo 654⁴⁹¹ und auf der Hydria Taranto 134 905⁴⁹². Außerdem ventiliert er eine weitere Möglichkeit, die er jedoch als „unwahrscheinlich“ bezeichnet. Der Maler dieser Vase sah sowohl Tragödien – als auch Satyrspiele, und so malte er inmitten tragischer Personen einen Satyr in gegenteiliger Sinndeutung wie den auf der Phylaxvase des Tarpoleymalers, New York (IGO IV 13) 2497.104⁴⁹³.

Die Szene spielt vor einem dorischen Tempel, davor und somit hinter Iphigeneia scheint eine Zeichnung auf, die wohl einen Altar darstellen soll.

⁴⁸⁶ Pickard-Cambridge 1946, 86,6 Abb. 14.

⁴⁸⁷ Cambitoglou 1975, 64 f.

⁴⁸⁸ Vogel 1886, 73.

⁴⁸⁹ Pickard-Cambridge, a. O. (Anm. 448) 86.

⁴⁹⁰ Cambitoglou 1975, 64 f.

⁴⁹¹ Sichtermann 1966, K34 pl. 30.

⁴⁹² Lo Porto 1970/71, 131 Nr. 18 pls 54–56.

⁴⁹³ Trendall 1990, Abb. 105.

Schon Sechan⁴⁹⁴ schreibt von einer “mauvaise perspective“ und findet „le dessin bizarre“. So befindet sich der Giebel auf der rechten Seite und nicht an der Vorderfront, auch der Altar und das Perrirhanterion zeigen eine eigentümliche Perspektive, wie man sie sonst auf apulischen Vasen der Mitte des 4.Jh. nicht findet. Deuten dies und einige weitere Details auf eine Übermalung bzw. auf eine nicht fachgerechte moderne Restaurierung hin?

3.6.2.6 Apulischer Kelchkrater in Moskau⁴⁹⁵

Laut Trendall-Webster⁴⁹⁶ gehörte der schaffende Künstler dem Kreis des Dareios-Malers an.



Abb. 103: Apul. Kelchkrater, Moskau Mus. Puschkin 504.345

Vier schlanke ionische Säulen tragen das Dach eines Naikos, – Sinnbild eines Tempels, – auf dem Akrotere aufsitzen (Abb. 103). Die Gestaltung dieses Heiligtums zeigt große Ähnlichkeit mit dem auf einem Volutenkrater⁴⁹⁷ in Sankt Petersburg (Abb. 104). Im Gegensatz zu den vorher beschriebenen Vasenbildern steht Iphigeneia im Inneren des Tempels. In lockerer entspannter Haltung, – die Füße sind übereinander gestellt, das rechte Bein trägt die Körperlast, das linke hat nur die Zehen stehend aufgesetzt – lehnt sie mit dem linken Ellbogen auf dem βρέτας. Der Kopf ist ein wenig nach links geneigt, das Gesicht fein durchgezeichnet, die Haare zu einem Knoten hochgesteckt. Das archaische Götterkultbild ist halb lebensgroß, die rechte Hand an den Oberschenkel gelegt, der linke Ellbogen abgewinkelt; Falten des Überwurfes und des Chitons lockern den blockartigen, an eine Herme erinnernden Unterkörper auf. Auch Cambitoglou⁴⁹⁸ ist der Meinung, dass dieses Xoanon im Gegensatz zur Statue auf der Leningrader Vase, wo die Göttin in Gestalt einer Jägerin dargestellt ist, einem „Archaic type“ entspricht; in dem Xoanon auf der Vase T1145 (3032) in Ferrara hingegen findet er Parallelen zum Kelchkrater T1145 (3032) in Moskau. Während Iphigeneia in ihrem linken Arm den Tempelschlüssel hält, hebt ihre Rechte den Brief mit der Botschaft einem Jüngling in

Kopf ist ein wenig nach links geneigt, das Gesicht fein durchgezeichnet, die Haare zu einem Knoten hochgesteckt. Das archaische Götterkultbild ist halb lebensgroß, die rechte Hand an den Oberschenkel gelegt, der linke Ellbogen abgewinkelt; Falten des Überwurfes und des Chitons lockern den blockartigen, an eine Herme erinnernden Unterkörper auf. Auch Cambitoglou⁴⁹⁸ ist der Meinung, dass dieses Xoanon im Gegensatz zur Statue auf der Leningrader Vase, wo die Göttin in Gestalt einer Jägerin dargestellt ist, einem „Archaic type“ entspricht; in dem Xoanon auf der Vase T1145 (3032) in Ferrara hingegen findet er Parallelen zum Kelchkrater T1145 (3032) in Moskau. Während Iphigeneia in ihrem linken Arm den Tempelschlüssel hält, hebt ihre Rechte den Brief mit der Botschaft einem Jüngling in

⁴⁹⁴ Sechan 1926, 385 Anm. 2.

⁴⁹⁵ Apulischer Kelchkrater, Moskau, Museum Puschkin 504.345, um 340. LIMC, a. O. (Anm. 416) 715, Nr. 22.

⁴⁹⁶ Trendall – Webster 1971, 30a.

⁴⁹⁷ Volutenkrater 1715, Sankt Petersburg; siehe 3.6.2.7.

⁴⁹⁸ Cambitoglou 1975, 62 Anm. 47.

Reisekleidung, der außerhalb des Tempels steht, entgegen. Er stützt sich auf einen Stock und hat ein Schwert in der Linken, die Rechte deutet auf den Brief. Rechts neben dem Tempel auf einem Altar sitzt Artemis mit zwei Speeren als ihre Attribute. Es ist durchaus möglich, dass der Maler den Altar vor den Tempel dachte; jedoch durch die dann entstandene Perspektive, hätte er den unteren Teil der Figuren verdeckt. Dies lag wohl kaum im Sinne der Bildgestaltung des Künstlers, durch diese Stellung erzielte er außerdem eine ausgewogene Komposition. Die Göttin wendet ihren Kopf nach rückwärts dem hinter ihr stehenden Apollon zu. Diese beiden göttlichen Gestalten erinnern an ihre Darstellung auf dem Volutenkrater in Neapel H3223⁴⁹⁹. Vor den Stufen des Naiskos liegen zwischen Blumen Gefäße und ein Köcher.

Die vereinfachte Darstellung zeigt nur einen Jüngling; es gab Forscher⁵⁰⁰, die diese Gestalt als Orestes identifizierten, mit der Begründung, dass ohne ihn die Erkennungsszene zwischen Bruder und Schwester nicht denkbar sei. Heute deutet man die Figur als Pylades. Folgt man dem Text, der der Anagnorisis (ἀνάγνωσις) unmittelbar vorausgeht, so stößt man auf die Verse V. 603 f. Hier bittet Orestes, Pylades den Brief auszuhändigen, damit dieser ihn nach Argos bringe. Auch die Reisebekleidung scheint den Intentionen des Künstlers zu entsprechen, in der Gestalt den Freund des Orestes zu identifizieren.

3.6.2.7 Apulischer Volutenkrater in Sankt Petersburg⁵⁰¹

Cambitoglou⁵⁰² schreibt den Volutenkrater dem Rouen-Maler zu, der ein Schüler des Unterwelt-Malers ist, Kahil⁵⁰³ jedoch nennt den Baltimore-Maler als Schöpfer des Bildes.

Die Darstellung entspricht jener auf dem Kelchkrater in Moskau⁵⁰⁴, nur wurde sie reicher an Figuren gestaltet (Abb. 104). Sie sind auf drei Ebenen gruppiert und ein Gebäude – wie meistens ein Naiskos – steht im Zentrum des Vasenbildes. Dies ist typisch für die Maler des „ornate styl“⁵⁰⁵ und speziell für den Dareios-Maler und seinen Kreis⁵⁰⁶.

⁴⁹⁹ Cambitoglou 1975, 62.

⁵⁰⁰ Vogel 1886, 76.

⁵⁰¹ Apulischer Volutenkrater, Sankt Petersburg, Ermitage B1715 A; Baltimore-Maler; 330-320. LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 715, Nr. 23.

⁵⁰² Cambitoglou 1975, 60.

⁵⁰³ LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 715, Nr. 23.

⁵⁰⁴ Siehe 3.6.2.6.

⁵⁰⁵ Cambitoglou 1975, 60.

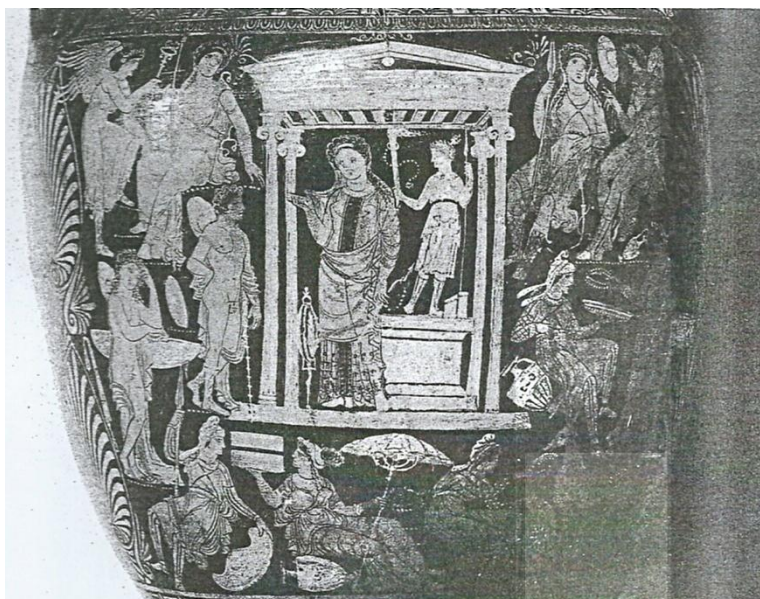


Abb. 104: Apul. Volutenkrater, St. Petersburg Eremitage B1715A

Im Zentrum der Szene steht auf einer Plattform, die um eine Stufe erhöht ist, ein Tempel mit vier dünnen ionischen Säulen, Architrav, Giebel und Akroteren im floralen Design. Die Balken der Decke sind perspektivisch gezeichnet. Hinter dem Altar, der dem Betrachter seine Schmalseite zuwendet, steht auf hohem schmalen Piedestal das Götterstandbild. Dieses

entspricht nicht den

Vorstellungen eines archaischen, hölzernen Xoanon, sondern es könnte das stehende, marmorne Bild des Praxiteles⁵⁰⁷ darstellen. Die Artemisstatue zeigt die Göttin als Jägerin in kurzem Jagdgewand, in ihrer Linken einen Speer, die abgewinkelte Rechte hält eine brennende Fackel mit einer Schmuckschnur.

Neben dem Altar, noch innerhalb des Tempels, erscheint Iphigeneia in einem wunderbar bestickten Kleid. Über den Chiton trägt sie einen Mantel, ihr Haar ist geschmückt mit einem Diadem. Während ihre Linke einen Tempelschlüssel hält, hebt sie mit ihrer Rechten einen Brief⁵⁰⁸ empor. Ältere Abbildungen, bzw. entsprechende Zeichnungen⁵⁰⁹ zeigen nur eine erhobene, leere Hand; auch wird in den adäquaten Textstellen ein Brief erwähnt. Sollte auf diesem Vasenbild in Analogie zu den übrigen Vasendarstellungen ebenfalls an eine Übergabe an Pylades gedacht sein, so liegt hier eine unaufmerksame Nachlässigkeit von Seiten des Künstlers vor. Beabsichtigte jedoch der Maler eine Verschiedenheit der Situation, so wird man diese vertrauliche Unterredung zwischen Iphigeneia und Pylades im euripideischen Werk vergeblich suchen. In der Literatur wird allgemein die erste Möglichkeit angenommen. So kann man den Jüngling – schon reisefertig mit *χλαμύς*, *πέτασος*, *ἐνδρομίδες* und gestützt auf einen Reisestock – als Pylades bezeichnen.

⁵⁰⁶ Volutenkrater München 3297 (Unterweltkrater); Schmidt 1960, Taf. 20; Volutenkrater München 3296 (Medeakrater), ebendort Taf. 21.

⁵⁰⁷ Diana de Gabies, <http://www.theoi.com/Gallery/S6.5.html>

⁵⁰⁸ LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 715 Nr. 23.

⁵⁰⁹ Trendall – Webster 1971, 29; Pickard-Cambridge 1946, 88 fig.15; Sechan 1926, 38 fig. 113.

Auf der linken Seite auf einer niedrigeren Ebene lehnt Orestes an einem Luterion, der Kopf ist traurig in seine Linke gestützt. Cambitoglou⁵¹⁰ folgend, ist es jedoch Orestes, der vor der Priesterin steht, Pylades indes lehnt an dem Wasserbecken. Diese Konstellation ergibt nun folgende Situation: Iphigeneia spricht mit ihrem noch unerkannten Bruder, der ihr aufmerksam lauscht. Dies erfolgt kurz nachdem den Gefangenen die Fesseln gelöst wurden und kurz vor der Übergabe des Briefes; so (V. 486 ff.) würde es die leere Hand der Priesterin erklären. Was bedeuten dann aber Reisestock und Reiseschuhe des Jünglings?

Die oberste Ebene wird von Gottheiten eingenommen. Links neben dem Tempel sitzen Athena und Iris, rechts oben Artemis und Hermes. Athenas Gegenwart erinnert an ihr Erscheinen am Ende des Dramas und ihren Auftrag an Orestes, ein Heiligtum für die Götterstatue zu stiften (V. 1448). In Iris kann man ihre Götterbotin sehen. Pickard-Cambridge⁵¹¹ und Huddilston⁵¹² meinen in dieser Gestalt die Göttin des Sieges, Nike, zu erkennen. Artemis erscheint als Hüterin ihres Tempels. Cambitoglou⁵¹³ erinnert an die wiederholte Darstellungsart der süditalischen Maler, Göttergestalten ihr Bild, ihre Statue begleiten zu lassen. Als Beispiel diene hier das Fragment 2579 Amsterdam⁵¹⁴ und der Säulenkrater 00348 des Boston-Malers⁵¹⁵. Es ist möglich auch Hermes als Götterboten anzusprechen; seine Funktion als πομπός anzusprechen, so wie Vogel⁵¹⁶ es in Erwägung zieht, scheint mir im Zusammenhang mit dieser Tragödie nicht Sinn führend. Trendall und Webster⁵¹⁷ erwägen in den drei Kriegern mit den orientalischen Kostümen drei Skythen der Wache zu sehen, die Orestes und Pylades brachten. Cambitoglou neigt eher dazu, in ihnen ebenso wie in den beiden Frauen, die ihnen Gesellschaft leisten, Füllfiguren zu erkennen. Nachvollziehbar ist sein Hinweis auf die Eigenheit der Schule des Dareios-Malers, junge Männer öfters in orientalischen Kostümen darzustellen⁵¹⁸ oder damit darauf hinzuweisen, dass die Szene im Osten spielt⁵¹⁹. Auf der unteren Ebene reicht ein Krieger einem Reh einen Laubkranz; dieses Tier weist entweder als Attribut der Artemis auf das Heiligtum – Ort des Temenos, der der Artemis heilig ist – oder deutet, wie öfters auf apulischen Vasen, einfach auf das ländliche Ambiente.

⁵¹⁰ Cambitoglou 1975, 60.

⁵¹¹ Pickard-Cambridge 1946, 87.

⁵¹² Huddilston 1900, 157.

⁵¹³ Cambitoglou 1975, 61.

⁵¹⁴ Trendall 1990, 35 Abb. 52.

⁵¹⁵ Trendall 1936, 19 Nr. 1.

⁵¹⁶ Vogel 1886, 74.

⁵¹⁷ Trendall – Webster 1971, III3, 29.

⁵¹⁸ Z. B. Amphore im British Museum F 331 eines Vorläufers des Dareios-Malers, *ASAtene* 30–32, 1952–54, 137 fig. 5.

⁵¹⁹ Z. B. Situla des Lykurgos in Neapel, *Museum Nazionale* 2910, Schmidt 1960, 14 Taf. 1.

3.6.2.8 Zusammenfassung der Vasenbilder in London (Abb. 102), Moskau (Abb. 103) und St. Petersburg (Abb. 104)

Auf diesen drei Vasen lassen sich sowohl in den Bildkompositionen, denen dieselbe Handlung zugrunde liegt, als auch in der Charakterisierung der einzelnen Figuren auffallende Analogien feststellen.

Handelt es sich auf 102 und 103 offensichtlich um die Übergabe des Briefes (V. 727 ff.), so ergibt sich auf 104 entweder die Situation einer Unterredung – bei fehlendem Brief – oder ebenfalls um die Übergabe des Briefes, den der Künstler aus Nachlässigkeit vergessen hat. Man darf aber auch die Möglichkeit einer punktuellen Verwitterung nicht außer Betracht lassen.

Auf allen drei Vasenbildern steht ein Naiskos im Zentrum. Während man auf 103 und 104 Iphigeneia im Heiligtum findet, steht sie auf 102 davor. Überall ist sie im reich geschmückten Kleid als κλειδοφόρος charakterisiert. Sie hat das Lösen der Fesseln der Gefangenen befohlen (V. 468),

μέθετε τῶν ξένων χέρας, ὡς ὄντες ἱεροὶ μηκέτ' ὄσι, δέσμιοι

sodass sie ungebunden dargestellt sind. Ihre Waffen wurden meiner Meinung nach nicht aus Gedankenlosigkeit gemalt, sondern die beiden Jünglinge sollten wohl als Helden symbolisiert werden. Auf 103 und 104 trägt die der Iphigeneia gegenüberstehende Figur einen ἐνδοπιμῖς und auf dem Rücken einen πέτασος, auf 102 einen πῖλος. Dem anderen Jüngling – auf 103 scheint er nicht auf – fehlen die Reiseschuhe, auf 104 trägt er einen Petasos auf 103 einen Laubkranz im Haar. Nachdenklich oder traurig lehnt er jeweils mit gekreuzten Beinen an einem Lustralbecken. Allgemein wird die erste Figur als reisefertiger Pylades und der zweite Mann als Orestes angesprochen. Nur Cambitoglou⁵²⁰ vertauscht auf 104 die Rollen. Auch Reifferscheid⁵²¹ will in 104 die Erkennungsszene zwischen Schwester und nebenstehendem Bruder sehen, aber ebenfalls hierfür fehlt der notwendige Brief. Vogel⁵²² folgert, dass bei der Übereinstimmung der Vasengemälde in Bezug auf die einzelnen Motive und des inneren Gehaltes auch dieselbe Idee zugrunde liegen muss. Daraus schließt er weiter, dass alle Vasenbilder nach einer bestimmten Vorlage gearbeitet wurden.

⁵²⁰ Cambitoglou 1975, 60.

⁵²¹ Reifferscheid 1862, 118.

⁵²² Vogel 1886, 77.

Wie kann es dann zu diesen Differenzen kommen? Die Vasenmaler zeigen kein gedankenloses Kopieren ihres Vorbildes. Wohl nehmen sie die Grundidee in ihrer Arbeit auf, sodass eine bemerkenswerte Übereinstimmung untereinander sich in den Motiven ergibt, allerdings fügen die Künstler als Akt der Kreativität Komponenten hinzu oder lassen sie in ihrer individuellen Gestaltung weg. Besonders bei allgemein bekannten Figuren – dazu zählt auch die taurische Iphigeneia – entstanden Variationen der verschiedensten Art durch Schaffen nach Reminiszenzen, ohne allerdings die Grundidee aus den Augen zu verlieren oder zu negieren. Auch Sechan⁵²³ spricht von einer Freiheit der Vasenmaler gegenüber der literarischen Quelle und „...et qu'ils ne se comportent pas, généralement illustrateurs minutieux...“. Ebenso meint Cambitoglou⁵²⁴, dass z.B. die Illustration der Vase aus St. Petersburg nicht durch das Theaterstück und Theateraufführung des Euripides primär beeinflusst wurde, sondern „...by a mixture of reminiscences of the Iphigeneia in Tauris story...“. Auch darf nicht vergessen werden, dass diese Darstellungen in der apulischen Tradition entstanden und somit den daraus resultierenden Gesetzen folgten.

3.6.2.9 Campanische Halsamphore in Sidney⁵²⁵



Abb. 105: Camp.
Halsam-phore, Sidney
Nicholson Mus. 15.17

Auf der Amphore (Abb. 105), die sich durch Verwendung aufgesetzter Farben, wie Schattierungen von Rot und Gelb, findet sich eine vereinfachte Darstellung der Szene „Iphigeneia überreicht Pylades den Brief“. Literarische Tradition und ikonographische Parallelen mit themengleichen Vasenbildern sichern diese Hermeneutik. Die Priesterin auf der rechten Seite trägt einen langen Chiton und ein gelb-weißes hohes Diadem, von dem ein Schleier auf den Rücken fällt. Ihr gegenüber steht Pylades in Chlamys und einem Pilos auf dem Kopf, gestützt auf einem Stock oder Speer. Iphigeneia, die in ihrer Linken wieder den Tempelschlüssel mit einer Infula trägt, überreicht dem Jüngling mit ihrer Rechten ein verschnürtes Täfelchen, den Brief. Zwischen beiden und zum Teil hinter der Priesterin steht ein Altar. Weiße und verdünnte helle Farbflecken deuten auf das Blut der schon geopfert Feinde hin, kleine Opferflämmchen auf ihm erhellen den dunklen Hintergrund. Darüber hängen ein Votivschild und Perlenschnüre. Der Tempel selbst ist auf zwei ionische

⁵²³ Sechan 1926, 387.

⁵²⁴ Cambitoglou 1975, 60.

⁵²⁵ Campanische Halsamphore, Sidney, Nicholson Museum 51.17, Drittes Viertel des 4. Jh; Libations-Maler; LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 715, Nr. 25.

Säulen symbolisch reduziert, von denen je eine rechts von Iphigeneia und links von Pylades steht. Dabei fällt auf, dass die rechte Säule länger ist und auf keiner Basis ruht, während die linke kürzer ist und eine Basis besitzt. Cambitoglou⁵²⁶ vermutet allerdings, dass die beiden Säulen nicht auf einen Tempel hinweisen sollen, sondern dass sie „two structures“, also zwei verschiedene Bauwerke andeuten sollen. So lässt sich im Vergleich mit der campanischen Halsamphore K 300 aus dem Louvre⁵²⁷ und dem Campanischen Glockenkrater K 404 ebenfalls aus dem Louvre⁵²⁸ - auf diesen Vasen sollen zwei ungleich lange Säulen zwei Gebäude darstellen - folgern, dass auf der Sidney-Vase die Säule hinter Pylades den Tempel, die rechte hinter Iphigeneia das Priesterinnenhaus versinnbildlichen könnte.

3.6.2.10 Campanischer Glockenkrater in Paris⁵²⁹



Abb. 106: Campanischer Glockenkrater, Paris Louvre K 404

Das Vasenbild stellt trotz seiner Einfachheit und seiner großteils ungeschickten Ausführung eine theatergeschichtliche sehr interessante Variation des Iphigeneia-Themas dar. Ein lang gestreckter mit einem Dach bedeckter Mittelteil wird begrenzt von zwei vorspringenden,

⁵²⁶ Cambitoglou 1975, 56.

⁵²⁷ Trendall 1983, 338 Nr. 786 p. 1131, 3.

⁵²⁸ Trendall 1983, 321 Nr 702.

⁵²⁹ Campanischer Glockenkrater, Paris, Louvre K404 (L112), Caivano-Maler, 330-320. LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 715, Nr. 27.

naiskosartigen Bauten. Zwei unbekleidete, mit einem Diadem gekrönte und mit langen Perlenschnüren geschmückte Jünglinge - wohl Orestes und Pylades -, ein Mäntelchen über dem Arm, stehen im Mittelbau. Bewaffnet mit Kurzsword und Speer haben sie sich nach rechts gewandt, einen Arm wie im lebhaften Gespräch erhoben. Ihnen gegenüber steht eine Frau, Iphigeneia, in Chiton, langem Mantel und Schleier vor einer halbgeöffneten Türe; sie hat ihren rechten Arm erhoben und zur Schulter geführt. Auf der linken Seite erscheint ebenfalls vor einer halb offenen Tür eine weibliche Gestalt im knielangen, gemusterten Gewand mit Ärmeln. Die Haare sind hochgesteckt mit einem Diadem; allerdings könnte es sich auch um einen skythischen Helm handeln.

In der einschlägigen Fachliteratur wird dieses Bild öfters als direkte Übertragung einer Szene aus dem Iphigeneia-Drama angesprochen. Es handelt sich laut Meinung von Fachleuten um die Szene nach der Wiedererkennung der Geschwister, in der Pläne über den Raub des Götterbildes und der gemeinsamen Flucht (V. 1017 ff.) ventiliert werden. Diese Deutung ist jedoch nicht unwidersprochen. So schreiben Trendall und Webster⁵³⁰ wohl ebenfalls von einem direkten Einfluss des Euripides, dem Simon zustimmt⁵³¹. Pickard-Cambridge⁵³² jedoch ist der Meinung, dass dem Kraterbild eine andere Version des Iphigeneia - Dramas zu Grunde liegt, wahrscheinlich basierend auf einem verlorenen Schauspiel, da nicht die dargestellte Artemis, sondern Athena in dem Werk Euripides erscheint. Cambitoglou⁵³³ erörtert die Frage, ob die weibliche Figur auf der linken Seite, ein Götterbild oder die Göttin Artemis persönlich darstellen soll. Das Bathron, die zweistufige Basis scheint auf das erstere hinzudeuten, allein es spricht auch manches dagegen. Da fällt zuerst die Größe des lebensgroßen Standbildes auf, auf den bisherigen Vasenbildern findet man es wesentlich kleiner. Zweitens steht ein Kultbild im Heiligtum und nicht davor. Dieses Argument kann jedoch entkräftet werden, billigt man dem Maler künstlerische Freiheit zu, bzw. den Willen zur Verdeutlichung und Sinngebung der Situation. Außerdem muss man die Tradition italischer Vasendarstellungen, die Götter auch dann aufscheinen lässt, wenn sie auf der Bühne nicht auftreten, bedenken. So stimmt auch Cambitoglou der Annahme Pickard-Cambridges zu. Hier ist Artemis anwesend, um die Pläne Iphigeneias, Orestes und Pylades gutzuheißen. Im Gegensatz zu dieser Theorie denken jedoch Richter⁵³⁴, Trendall und Webster⁵³⁵ sowie Kahil⁵³⁶ an eine Statuendarstellung.

⁵³⁰ Trendall – Webster 1971, 94 III 3, 31.

⁵³¹ Simon 1972, 36.

⁵³² Pickard-Cambridge 1946, 171 Anm. 2.

⁵³³ Cambitoglou 1975, 63.

⁵³⁴ Richter 1966, 137, fig. 652.

⁵³⁵ Trendall – Webster 1971, 94, III 3, 31.

⁵³⁶ LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 715.

Von großem Interesse für die Fachwelt ist auf diesem Vasenbild neben der szenischen Aufbereitung das Aufscheinen von zweiflügeliger Architektur. Trotz unbeholfener Ausführung wird diese Darstellung mit der Skenographie auf dem gnathianischen Kraterfragment in Würzburg H4698 und H4701⁵³⁷ verglichen. Dass es sich hier um eine Illustration einer Paraskenienbühne handelt, wird allgemein angenommen, auch wenn die geschlossenen Türflügel auf technische Schwierigkeiten des Malers mit der Perspektive hinweisen. Pickard-Cambridge⁵³⁸ und Gogos⁵³⁹ schließen auf eine hölzerne Paraskenienbühne, die Gogos in das 4. Jh. datiert. Auch die Überlegungen anderer Fachleute führen dahingehend, dass der Vasenmaler den realen Verhältnissen auf der Bühne Rechnung trug. Melchinger⁵⁴⁰ weist auf eine Holzbühne, die auf beiden Vasen aufscheint, erinnert jedoch auf das Entstehungsdatum – Mitte 4. Jh. – und den Entstehungsort – Süditalien – und schließt, dass zu dieser Zeit in Italien noch Bühnenhäuser aus Holz errichtet wurden. Diese bestanden aus zwei Paraskenien mit Verbindungsfront ohne Mitteltüre, siehe Würzburger Fragment, oder aus zwei Paraskenien, nur verbunden durch ein Verbindungsgebälk mit Giebeln über offenem Boden, der auf der Louvrevase polygotisch gepunktet angedeutet wird. Richter⁵⁴¹ spricht von der Bilddarstellung eines Gebäudes als Artemistempel und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Wiedergabe beider Türen. Während ein Teil geschlossen und in Frontansicht gemalt ist, sind die beiden anderen Flügel halb geöffnet mit zurückweichenden Ansichten. Was auf den ersten Blick überzeugend aussieht, erweist sich bei genauerer Betrachtung als zurückweichende Linien, die nicht in derselben Richtung konvergieren. So stehen beide Türöffnungen perspektivisch nicht in Beziehung zueinander. Trotzdem findet sich hier gegenüber dem 5. Jh. ein bemerkenswerter Fortschritt in dem Versuch einer perspektivischen Gestaltung.

Simon⁵⁴² denkt an eine „wirklich gebaute Architektur“, wobei sie doch daran erinnert, dass nur zwei seitliche Türen vorhanden sind, während das für den Ablauf des dramatischen Geschehens wichtige Zentraltor fehlt. Sie geht jedoch nicht von realen Architekturteilen auf der Bühne aus, sondern von einer Architekturkulisse. Sich auf Pollux⁵⁴³ beziehend folgert sie, dass eine der Türen das Mitteltor darstellt, während die andere Türöffnung das rechte Tor bezeichnet. Pollux berichtet nämlich an der zitierten Stelle, dass bei dramatischen

⁵³⁷ Simon – Otto 1973, 121-131.

⁵³⁸ Pickard-Cambridge 1946, 171.

⁵³⁹ Gogos 1983, 59-70.

⁵⁴⁰ Melchinger 1974, 28.

⁵⁴¹ Richter 1966, 137.

⁵⁴² Simon 1972, 36.

⁵⁴³ Poll. 4, 124.

Insenzierungen einer der drei Ein- bzw. Ausgänge - der linke - geschlossen bleibt. Daraus folgert Simon, dass die auf den Vasenbildern überlieferte Architekturkulisse nicht zentral, sondern nach rechts verschoben auf der Bühne stand.

3.6.2.11 Apulischer Glockenkrater in NewYork⁵⁴⁴

Nach Angaben von Taplin⁵⁴⁵ befindet sich die Vase (Abb. 107) nun in Virginia, privat collection 22 (V9105).

Die eigenwillige Darstellung auf dem Krater gliedert sich in zwei Ebenen, deren obere die Übergabe des Briefes durch Iphigeneia an Pylades zeigt. Die Priesterin auf der linken Seite in einem Chiton und einem langen Schleier trägt auf dem Haupt eine mit Palmetten verzierte Krone. In der Linken den Tempelschlüssel, ist sie wohl eben die Stufen des Tempels, von dem nur ein kleiner Ausschnitt des geschmückten Gebälks sichtbar ist, herabgestiegen. Zu ihren Füßen auf der letzten Stufe auf einem kleinem Podest steht, nur halb zu sehen, das Xoanon der Artemis. Pylades mit Petas, Chlamyx und Endromis, in der Linken zwei Lanzen, hebt die Rechte der Priesterin entgegen, um ihren Brief zu empfangen. Hinter ihm lenkt Artemis, eine Peitsche in der rechten Hand, einen zweirädrigen Wagen, gezogen von zwei raubkatzenähnlichen Tieren, vermutlich Panther. Schon die Francois-Vase⁵⁴⁶ zeigt auf dem Henkel Artemis mit einem Panther. Ihre Anwesenheit könnte ein Teil des Mythos sein, im Euripides Drama tritt sie nicht auf. Das Fell, das sie als Kleidung trägt, die rasende Fahrt des Gespanns drückt Fremdartigkeit und Wildheit aus. Eine Erinnerung, ein Hinweis auf einen urtümlichen Kult hoch im Norden der Krim? Ein Jüngling (Orest?) mit Pilos, einem Chlamyx, der ihm von den Schultern fällt und einer Lanze in der Hand sitzt auf der unteren Ebene. Vor ihm liegt ein Hund, der ihn aufmerksam ansieht. Hinter ihm hält ein Jüngling eine Katze über ein Louterion. Auch auf dem Volutenkrater in der Eremitage B1715 entdeckt man ein Louterion, wohl ein Hinweis auf die Aufgabe der Iphigeneia als Priesterin. Sie hat die zum Opfer Bestimmten mit geheiligtem Wasser zu besprengen als Zeichen der Symbolkraft der Reinigung (V. 245 f., 644 f.). Der relative ungewöhnliche Tierreichtum auf dem Bild könnte auch im Zusammenhang mit Artemis, als Herrin der Tiere stehen. Hecht⁵⁴⁷ vermutet, dass

⁵⁴⁴ Apulischer Glockenkrater; New York, Atlantis Antiquities, o. w. A.; Hecht 1990, 6; Trendall 1991/92, Nr. 10/48a; Maler der Gruppe von Boston 00.348, um 350 v. Chr.; LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 715, Nr. 21.

⁵⁴⁵ Taplin 2007, 154.

⁵⁴⁶ Florenz, Museo Arch. Naz. 4209.

⁵⁴⁷ Hecht 1990, 6.

diese Figuren eine „domestic atmosphere“ schaffen, denn Iphigeneia lebt im Tempel oder in der Nähe des Tempels.

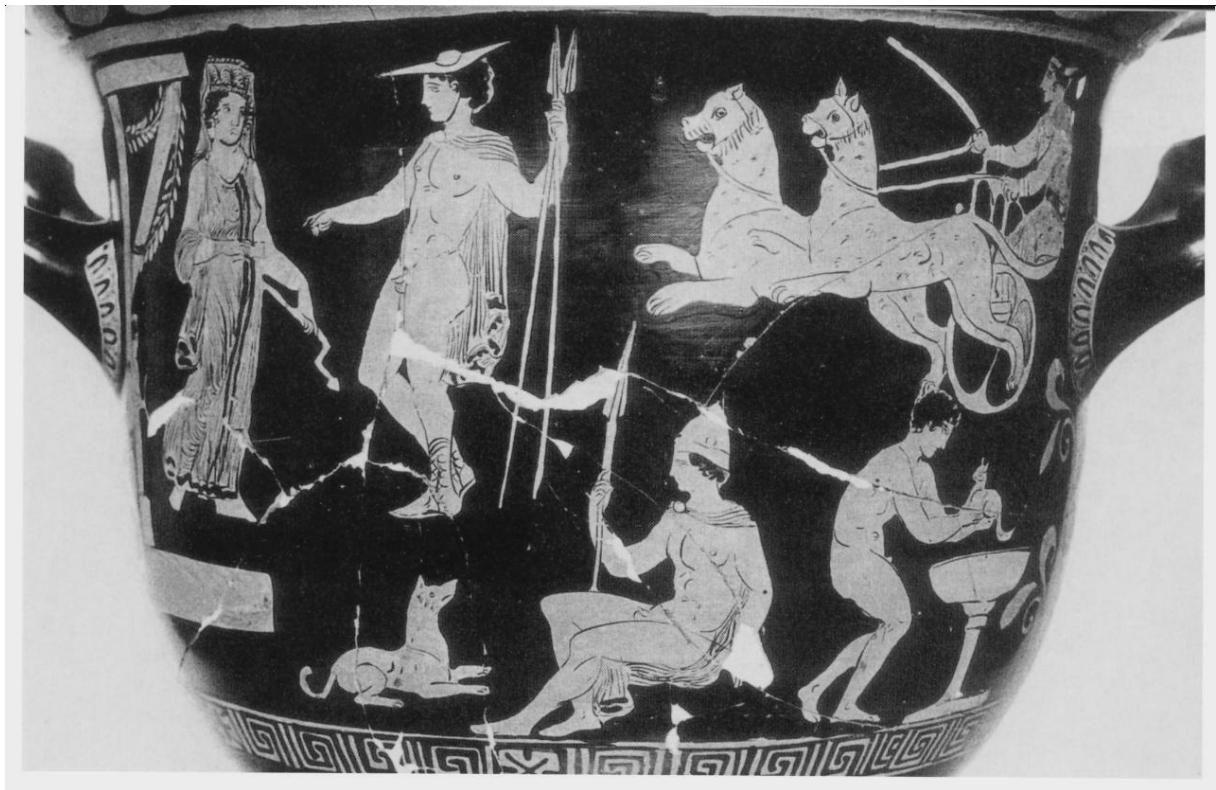


Abb. 107: Apulischer Glockenkrater, New York

Während die Darstellung des oberen Niveaus deutlich vom Drama des Euripides beeinflusst ist, zeigt die untere Ebene die Tendenz zur Genremalerei des beginnenden Reichen Stils. Hecht vermutet weiter, dass die Darstellung des Tempels auf das Bühnenbild hinweist. Die Darstellung des Tempels bzw. seiner Vorhalle im Profil auf der linken Seite ist ungewöhnlich und bemerkenswert. Eine ähnliche Darstellungsweise des Bühnenaufbaues findet man allerdings auf Vasenbildern mit Komödienszenen: Choregoi-Vase in Malibu, Paul Getty Museum 96AE29. Da jedoch die üblichen, essentiellen Merkmale der taurischen Iphigeneia – Ikonographie wie Kultbild, Schlüssel, Brief – sich dezidiert finden lassen, ist das Vasenbild somit meiner Meinung nach durch eine Aufführung inspiriert, jedoch keine Kopie einer Szene.

3.6.2.1 Kampanische Halsamphore aus Capua⁵⁴⁸

Die Vase ist schlecht erhalten und Einzelheiten sind auf den verfügbaren Abbildungen schwer zu erkennen, dennoch hält Taplin⁵⁴⁹ dieses Werk als eine der besten campanischen, mythologischen Arbeiten des bedeutenden Ixion-Malers aus Capua.



Abb. 108: Kamp. Halsamphore, St. Petersburg Ermitage B2080

Das Vasenbild (Abb. 108) zeigt im Gegensatz zu den bisherigen Darstellungen, die eher einen statischen Eindruck vermittelten, eine bewegte Szene. Das Bild der Bewegtheit wird durch die zusätzlich aufgesetzten Farben noch unterstrichen. Drei Personen – zwei Jünglinge, in deren Mitte eine Frau mit langen dunklen Haarlocken in Chiton und Himation – eilen nach rechts. Die Eigenheit des Ixion – Malers, die Gewandfalten deutlich zu markieren und sie quer über den Körper verlaufen zu lassen, sodass sie einen rotierenden Effekt erzeugen, wird hier besonders augenfällig; auch dies ein Moment der Unruhe. Trendall⁵⁵⁰ schreibt sogar von „reminiscent of

ballet“. Die männlichen Gestalten sind nackt, nur ein kurzer Chlamix fällt ihnen von den Schultern, auf dem Kopf tragen sie einen Petasos; sie sind mit einem Schwert bewaffnet. Sie scheinen auf der Flucht, denn die Frau und der hintere Jüngling blicken besorgt, fast ängstlich nach rückwärts, während der erste spähend mit erhobener Hand nach vorne sieht. Den

⁵⁴⁸ Kampanische Halsamphore, Sankt Petersburg, Ermitage B2080 (W1033), aus Capua, Ixion-Maler; 330-320. LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 716, Nr. 29.

⁵⁴⁹ Taplin 2007, 155.

⁵⁵⁰ Trendall – Webster 1971, III 3, 32.

Hintergrund dominiert ein ionischer Tempel mit allen seinen Einzelheiten, wie Akroteren, Pediment und Triglyphen sowie Metopenfries. Die offenen Türen des Tempels, durch die die Fliehenden eben geeilt sind, die Statue im Arm der Frau, das blutige Haupt mit Opferbinde, das rechts oben neben einem Gewandteil hängt, ergeben mit den Hauptdarstellern als Puzzleteile ein klares Bild der Ikonographie. Es ist Iphigeneia, die mit der Statue der Artemis, dem Kultbild, nach der Wiedererkennung ihres Bruders Orest, zusammen mit ihm und Pylades vor Thoas aus dem Tempel zum Hafen und dem rettenden Schiff nach Griechenland flieht. Die Darstellung des abgeschlagenen Hauptes, die eine noch effektivere, drastischere Wirkung als die blutigen Altäre auf den anderen Bildern erzielt, soll wohl daran erinnern, welchem Schicksal die beiden Griechen knapp entinnen konnten. Cambitoglou⁵⁵¹ will in der Darstellung des Tempels im Gegensatz zu Trendall⁵⁵² eine Symbolisierung des Temenos oder der Stadt generell sehen.

In diesem Bild sieht die Mehrheit der Fachwelt den Einfluss eines Dramas, bzw. dessen Aufführung auf dem Theater. Während Vogel⁵⁵³ und Robert⁵⁵⁴ von einer Nachdichtung der euripideischen Tragödie, die den Mythos weiter variiert, ausgehen, legt Trendall⁵⁵⁵ dem Vasenbild dezidiert eine Aufführung des Dramas des Euripides zu Grunde. Auch Philippart⁵⁵⁶ ist dieser Meinung. Cambitoglou⁵⁵⁷ hingegen schreibt, dass die Szene wohl die Flucht Iphigeneias aus Tauris darstellt, sie jedoch „no connection“ mit dem Schluss der Euripidestragödie habe. Weiter folgert er, dass man annehmen muss, das Vasenbild wurde von einem uns verlorenen Stück beeinflusst oder dass der Künstler entweder uninteressiert an einer aufführungsgerechten Wiedergebe des Theaterstückes, beziehungsweise überhaupt in Unkenntnis des Ausgangs des Dramas war.

3.6.2.2 Zusammenfassung

Während im späten 5. Jh. sich kaum sog. Iphigeneia–Vasen finden lassen, kommt es im 4. Jh. – besonders zwischen 380–320 - in Süditalien zu einem wahren „Boom“ von Vasenbildern dieser Tragödie. Euripides war sehr beliebt und seine Werke wurden immer wieder

⁵⁵¹ Cambitoglou 1975, 64.

⁵⁵² Trendall – Webster 1971, III 3, 32.

⁵⁵³ Vogel 1886, 69.

⁵⁵⁴ Robert 1875, 136.

⁵⁵⁵ Trendall – Webster 1971, a. O. (Anm. 44) III 3.32.

⁵⁵⁶ Philippart 1925, 12 No. 7.

⁵⁵⁷ Cambitoglou 1975, 64.

aufgeführt. Nach diesen Darstellungen zu schließen, war Iphigeneia im Taurerland das am häufigst gespielte Stück. Was und wodurch fühlten sich gerade die Westgriechen so angesprochen? Sie empfanden wohl eine geheime Identifikation mit der verlassenen Griechin, die ebenfalls fern der Heimat weilte und ihres ungeliebten Amtes walten musste.

Zwar gab es schon vor Euripides Erzählungen über die Tochter des Agamemnon und der Klytaimestra, die ebenfalls von der Opferung durch ihren Vater, der Rettung durch Artemis und von ihrem Priesterdienst an Küsten der Krim erzählten, allein die Figur des Orestes im Taurerland war die Schöpfung des Dichters. Er war es, der die Briefszene, die Wiedererkennung ἀνάγωσις und die Heimkehr der Iphigeneia einführte.

Nun stellt sich die Frage, wie weit war der direkte oder indirekte Einfluss einer Aufführung des Dramas um Iphigeneia auf den Maler und sein Produkt. Die Fachleute suchen nach Lösungen.

Zwei Bühnenrequisiten sind wie Taplin⁵⁵⁸ meint essentiell: erstens das Kultbild der Artemis und zweitens der Brief in den Händen der Priesterin; die Darstellung beider oder eines davon bedingt eine Einflussnahme der Theateraufführung auf das Bild. Eine Ausnahme bildet der Volutenkrater des Ilioupersis-Malers in Neapel 82 113 (H3223); hier fehlt beides.

Taplin⁵⁵⁹ findet in der Vielzahl der Vasenbilder auch sog. „production photos“, darauf werden zusätzlich zu den handelnden Personen auch Götter, Barbaren, Diener und Dienerinnen gemalt. So zeigt z. B. die Vase 1145 in Ferrara zusätzlich auch Thoas. Hier erscheinen also Figuren des gesamten Stückes auf einem Bild und nicht nur die sprechenden Akteure einer einzelnen Szene, sondern eine Aufnahme der gesamten „Produktion“. Auch für ihn bedeuten die Zentralstellung des Kultbildes und die beherrschende Gestalt der Priesterin mit Schlüssel und Brief einen mehr oder weniger direkten Impuls, der von der Bühne ausstrahlte.

Auch Cambitoglou⁵⁶⁰ betont, dass Wiederaufführungen der Tragödie in Süditalien die große Popularität der Vasendarstellungen im 4. Jh. bedingt. Er jedoch findet nach einer eingehenden Analyse der einzelnen Szenen keine direkte Bezugnahme der Vasenbilder zu den speziellen Aufführungen – mit Ausnahme des Glockenkraters im Louvre 404, der klar den Aufbau der

⁵⁵⁸ Taplin 2007, 150.

⁵⁵⁹ Taplin 1997, 77.

⁵⁶⁰ Cambitoglou 1975, 65 f.

Bühnengestaltung zeigt. Obwohl der Tempel der Artemis und der Altar in der Tragödie allgegenwärtig sind, fehlt das Heiligtum auf dem Glockenkrater in Pavia⁵⁶¹ und der Vase 51.17 in Sydney; der Tempel auf dem Volutenkrater des Ilioupersis-Malers 3223 in Neapel steht nicht im Zentrum des Bildes. Der Altar hingegen wurde auf der Ferrara-Vase ersetzt durch einen Tisch mit Opfergaben; beide Bühnenrequisiten wurden auf dem Glockenkrater K404 in Paris weggelassen. So kommt Cambitoglou⁵⁶² zu dem Schluss, dass bühnengerechte Aufführungen, wenn überhaupt, nur wenig Einfluss auf die Vasenmaler hatten. Ihm scheinen die Vasenbilder eher „legends“ an sich als dezidierte Szenen des Dramas darzustellen.

Eine interessante Idee verfolgt Webster⁵⁶³ in den einzelnen Vasenbildern mit dem Thema „Iphigeneia im Taurerland“: das Tor des Tempels auf dem Bild ist identisch mit dem Hauptzentraltor des Bühnenhauses. Aus welchem Grund auch immer, die Darstellung des Tempeleinganges auf der attischen Vase T1145 (3032) in Ferrara sollte das Grundschema für die süditalischen Iphigeneia-Vasen des 4. Jh. sein. Nehmen wir als Beispiel die apulische Amphore B1715A in St. Petersburg: das Gebäude, das Iphigeneia eben verlässt und das auch einen Altar mit der Statue der Göttin beherbergt, ist aus Holz dargestellt und hat einen niedrigen Pediment mit Palmettenakroteren. Zwei Säulen vorne und zwei Säulen hinten wurden gemalt, um ein Stück des Daches perspektivisch darstellen zu können. Dieses Gebäude wird oft Aedicula genannt, diese Benennung ist wohl üblich aber verwirrend, denn Webster nimmt an, dass die Zuseher nur einen hölzernen Überbau des Mittelportals mit zwei Säulen, die das Giebelfeld trugen, sahen. Die Vasenmaler jedoch ergänzten dies zu einer Baueinheit, die unabhängig von der Bühne ein Haus für die Kultstatue und den Altar darstellen sollte. Dieser Gedanke schneidet die Thematik der Musterbücher an; diese Problematik soll später noch erörtert werden.

Aus diesem Mosaik der wissenschaftlichen Meinungen kristallisiert sich keine allgemein gültige Aussage, wohl aber lässt sich das Dreieck der Relationen erkennen: das Vasenbild im Kräftefeld des Dramas und der Bühnengestaltung. Was bleibt, ist die interessante Aufgabe, jede Vase in ihrem Beziehungsfeld als immer wieder neues kleines Kunstwerk für sich zu durchleuchten.

⁵⁶¹ Siehe 3.6.2.1

⁵⁶² Cambitoglou 1975, 66.

⁵⁶³ Trendall – Webster 1971, 91-94.

3.6.3 Wandgemälde

3.6.3.1 Fragment eines Freskos aus Pompeji – Casa di L. Cec. Giocondo⁵⁶⁴



Majestätisch, die Hälfte der Bildhöhe einnehmend, geschmückt mit einem Lorbeerkranz und Perlen, in eine Tunika und einem weißen Schleier gehüllt, ist Iphigeneia vor den Tempel getreten (Abb. 109). Mit ihrer Rechten den Schleier haltend, mit ihrer Linken das Kleid raffend, ist sie im Begriff die Stufen des Tempels hinab zu steigen. Philippart⁵⁶⁵ sieht in dieser Geste, die Anordnung an die Wächter, den Gefangenen die Fesseln zu lösen. Hinter ihr – teilweise durch eine dorische Säule verdeckt – drängen sich drei Dienerinnen. Zur Rechten begleitet sie eine Opfardienerin mit Opferschwert und Hydria; diese Gegenstände symbolisieren als Insignien die Opfergewalt der Priesterin.

Abb. 109: Fresko aus Pompeji, Casa Giocondo

Links unten am Fuße der Tempeltreppe ist - leider nur mehr fragmentarisch – die Gruppe der Gefangenen, Orest und Pylades, dargestellt. Der erhaltene Rest erinnert an die Gruppe der Jünglinge auf dem entsprechenden Fresko in der Casa del Citarista⁵⁶⁶. Daneben rechts stehen im Vordergrund ein mit Zweigen geschmückter Tisch, ein Gefäß und die kaum erkennbaren Umrisse eines kleinen Götterbildes. Curtius⁵⁶⁷ will in dem „... Vorherrschen der Architektur, der Neugierigen und der linearen Trockenheit des Vortrages ...“ typische Merkmale des dritten Stils erkennen.

⁵⁶⁴ Neapel, Mus. Naz. 111439, aus Pompeji V 1, 26 (Casa di L. Cec. Giocondo) 3. Stil, ungefähr 40-50 n. Chr.; LIMC V/1, a. O. (Anm. 433) 722, Nr. 52.

⁵⁶⁵ Philippart 1925, 12 No 7.

⁵⁶⁶ Neapel, Mus. Naz. 9111, s. 3.6.3.4.

⁵⁶⁷ Curtius 1929, 249.

3.6.3.2 Fresko aus Herculaneum⁵⁶⁸

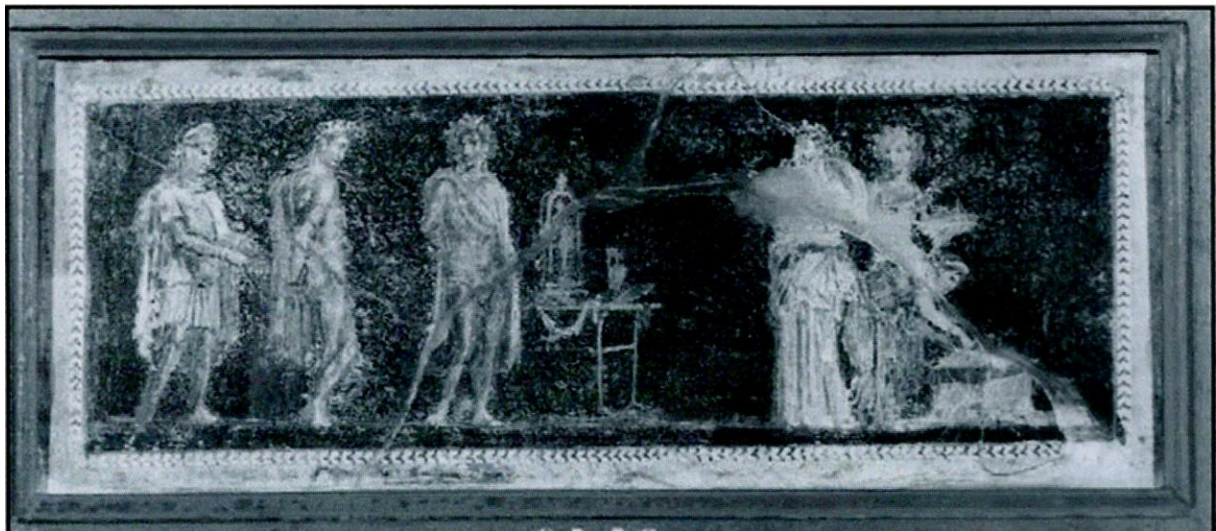


Abb. 110: Fresko aus Herculaneum

Bilder des Orestes in Tauris sind in der römischen Malerei beliebt; wir finden Darstellungen in verschiedenen Formaten. Aus Herculaneum stammt die Szene auf einem Sockelfriesbild (Abb 110), auf dem die Farben nur mehr sehr verblasst zu sehen sind. Auf der linken Seite werden Orest und Pylades gefesselt, nur mit einem Mantel um die Schultern, von einer taurischen Wache, in der für Barbaren typischen Kleidung mit einer phrygischen Mütze vorgeführt. Der vordere der Jünglinge steht frontal, den Kopf dem hinteren zugewandt. Dieser scheint ihm mit gesenktem Kopf nur zögernd zu folgen. Rechts erwartet sie Iphigeneia in langer Tunika und Schleier, den der Wind in hohem Bogen erfasst und so die hoheitsvolle Gestalt der Priesterin noch eindrucksvoller erscheinen lässt. Sie hat den Kopf zu den Gefangenen gewandt, ihre rechte Hand liegt auf ihren Lippen. Philippart⁵⁶⁹ sieht in dieser Handhaltung den Ausdruck des Mitleids entsprechend dem Text der Verse 472 ff.:

φεῶ·

τίς ἄρα μήτηρ ἢ τεκοῦσ' ὑμᾶς ποτε

πατήρ τ'; ἀδελφή τ', εἰ γεγῶσα τυγχάνει,

„Weh (ihr Armen)! Wer ist die Mutter, die euch einst gebar? Der Vater? Lebt euch eine Schwester, die nun ganz verwaiste edle Brüderpaar betrauert?“⁵⁷⁰

Zwei Dienerinnen begleiten sie. Die eine macht sich an einem kniehohen, kastenartigen Gegenstand – einem Altar? – zu schaffen, während die hintere einen Zweig und ein Kästchen

⁵⁶⁸ Neapel, Mus. Naz. 9538, aus Herculaneum; LIMC V/1, a. O. (Anm. 433) 722, Nr. 53.

⁵⁶⁹ Philippart 1925, 18 No. 26.

⁵⁷⁰ Buschor 1996, 546.

in den Händen hält. In der Mitte zwischen den beiden Personengruppen steht ein vierbeiniges Tischchen, auf dem man eine kleine Statue, wahrscheinlich das Kultbild der Artemis, sieht. Es ist geschmückt, daneben befindet sich eine Hydria. Wie auf dem vorherigen Gemälde aus Pompeji⁵⁷¹ findet auch hier die erste Begegnung zwischen den Griechen und Iphigeneia statt; allerdings sind alle Personen auf einer Ebene dargestellt, so wie es den Prinzipien der Gestaltung eines Frieses entspricht.

3.6.3.3 Fresko aus Pompeji - Domus Pinari Cerealis⁵⁷²

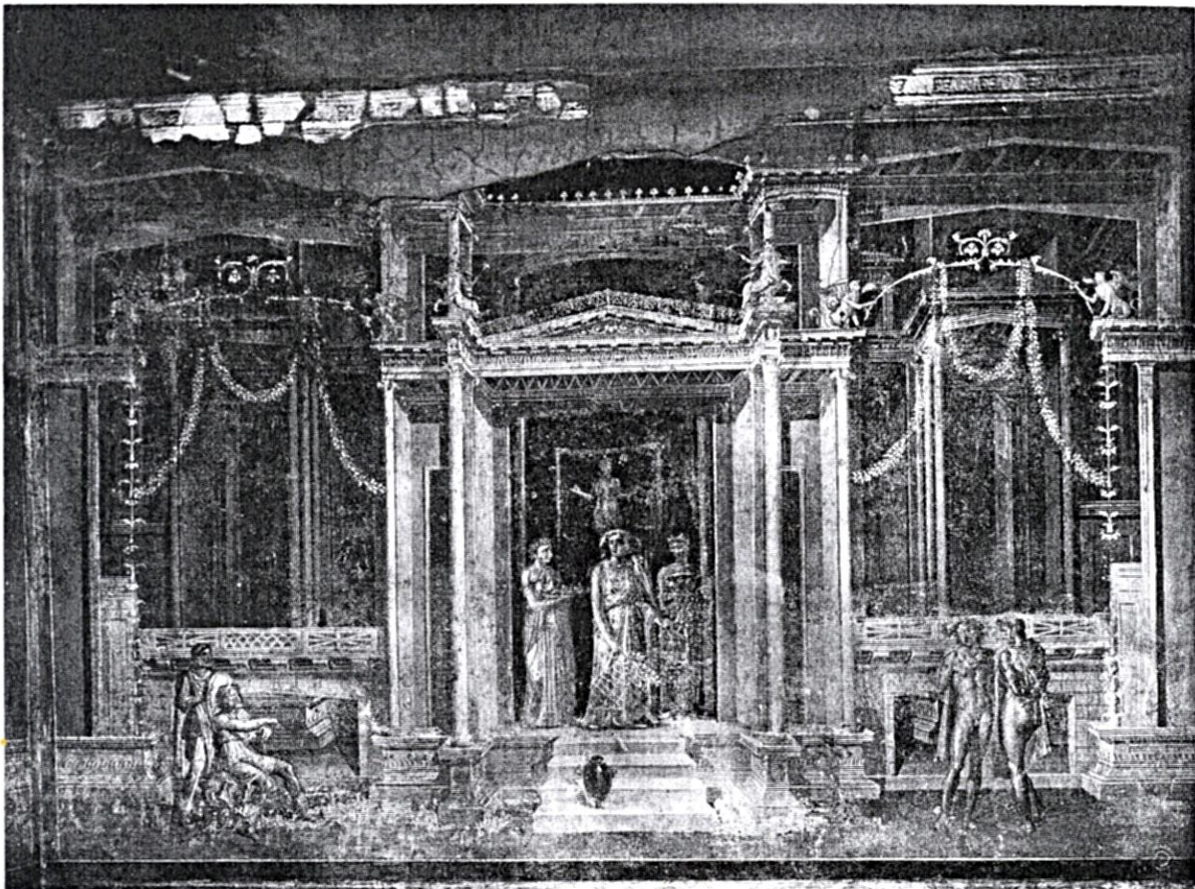


Abb. 111: Fresko aus Pompeji, Domus Pinari Cerealis

Hier wurde eines der seltenen “Theaterbilder”⁵⁷³ (Abb. 111) geschaffen. Die Architekturkulisse steht vor einer roten Hintergrundwand, die die Tiefenillusion stark beeinträchtigt. Zarte Säulen bauen streng symmetrisch geordnete Ädikulen auf. Der mittlere Trakt wird gegenüber den zwei gleich großen seitlichen Bauteilen hervorgehoben. Lauter–

⁵⁷¹ Herculaneum; Neapel Mus. Naz. 111439, s. 3.6.3.1.

⁵⁷² Pompeji III 4,4 (Domus Pinari Cerealis) 4. Stil (Neronische Epoche) 62–79 n. Chr.; LIMC V/1, a. O. (Anm. 433) 722, Nr. 58.

⁵⁷³ ein weiteres findet sich in der Casa di Apolline, Pompeji VI 7,23.

Bufe⁵⁷⁴ vergleicht dies mit einer „... in malerischen Phantasie übertragene scenae frons mit valva regina und valvae hospitales...“. Als Akroterfiguren finden sich Kentauren und Sirenen auf den ägyptisierenden Kapitellen, Friesen und dem verkröpften mittleren Säulenpaar. Überreiche Girlanden schwingen zwischen den Säulen der beiden Seitenbauten. Die Säulen, die den zweigeschossigen Torbau umgeben, sind durch feine Rankenstäbe ersetzt. Im derben Gegensatz dazu treten auffallende Farben wie Türkisgrün, Ockergelb und Rot.

Eingefügt in diese hohe Architektur sind relativ kleine Personengruppen: Iphigeneia steht im Propylon auf dem obersten Absatz einer Treppenflucht, in der gesenkten rechten Hand einen Zweig, im linken Arm die Kultstatue. Zwei Dienerinnen, bekränzt und bekleidet wie Iphigeneia, umgeben die Priesterin links und rechts; in ihren Händen tragen sie Opfergaben. Aus dem Hintergrund durch das Mittelportal in der Apsis des Heiligtums leuchtet über Iphigeneia das Standbild der Artemis, hier wohl Diana–Hekate personifizierend.

Auf der unteren Ebene zu Füßen der Priesterin findet sich auf der rechten Seite die Jünglingsgruppe, auf der linken Seite sitzt auf einen dünnen Stock gestützt ein bärtiger Mann in Begleitung eines jungen. Der Maler wollte wohl Orest und Pylades vor Thoas, dem König von Tauris darstellen. Orest steht – die Hände auf dem Rücken gefesselt - in Dreiviertel–Rückenansicht, den Blick schwermütig zu Boden gesenkt, dumpf verzweifelt, während sein Freund – gemalt in Frontalansicht – in ungebrochener Jugendkraft den Blick Thoas zuwendet. Diese Szene fand im Drama selbst nicht statt, die Darstellung der Jünglinge erinnert jedoch an die Verse V. 721 ff.

ἀλλ' ἔστιν, ἔστιν, ἥλιαν δυσπραξία λίαν διδοῦσα μεταβολάς, ὅταν τύχη

Während die Jünglinge nur ein Mäntelchen um die Schultern tragen, der Doriphoros hinter Thoas skythisch gekleidet ist, trägt der König ganz im griechischen Stil einen kurzen Chiton, allerdings ohne Mäntelchen.

Im 4. Stil spielen nach Ling⁵⁷⁵ die „scenographic decorations“ eine wichtige Rolle; durch perspektivische Architektur öffnen sich scheinbar die Wände. Bedeutende Beispiele finden sich in Rom im Goldenen Haus Neros⁵⁷⁶. In Pompeji hingegen entstanden einige Gemälde dieses Genres, das berühmteste davon aber ist hier im Cubiculum a des Hauses des Pinarius

⁵⁷⁴ Lauter–Bufe 1969, 96.

⁵⁷⁵ Ling 1991, 75–78.

⁵⁷⁶ Korridor 50; Ling 1991, 76, Abb. 77.

Cerialis. Im Gegensatz zum 2. Stil ist die Malweise nun völlig anders: „... Licht und Schatten, Glanzlichter Aufhöhungen und die Verwendung der Luftperspektive ...“⁵⁷⁷. Es bevölkern nun personifizierte Figuren die illusorische Architektur, meistens Szenen aus der griechischen Mythologie: Orest und Pylades unter den Taurern. Da die Platzierung der einzelnen Gestalten innerhalb des architektonischen Raumes oft - und in diesem Fall besonders (die Iphigeneiagruppe tritt aus dem Zentraltor, Thoas, Orest und Pylades finden sich jeweils seitlich im Vordergrund, ähnlich einer Theaterbühne) - an die Bühne erinnert, lag die Theorie nahe, dass diese Gemälde von Theateraufführungen beeinflusst wären. Ling⁵⁷⁸ sieht diese Darstellungsart jedoch bedingt durch die Tradition, die sich aus den Wandmalereien des 2. und 3. Stils entwickelte. Die Assoziation zum Theater ist somit ungewollt; die entsprechenden Architekturelemente und ihre Kombination stammen aus dem Repertoire der Wandmalereien des 2. Stils, die nun im 4. Stil beigefügten Figuren sind sekundär und dienen lediglich der Belebung der Bildszene. Jeglicher Theatereffekt ist eine rein zufällige Konsequenz.

Wirth⁵⁷⁹ meint allerdings, dass diese Architekturdarstellungen sich an römischen Bühnenbauten anlehnen, diese jedoch noch an „kühner Kompliziertheit“ übertreffen. Als anschauliches Beispiel führt er einen Vergleich mit Resten der Bühne des griechischen Theaters in Pompeji an, der tatsächlich auffallende Parallelen mit den Bildern aufweist.

Ebenso schreibt Curtius⁵⁸⁰, dass in dieser Art der Architekturmalerei die „Bühnenwand des griechisch bzw. hellenistisch-römischen Theaters mit ihren drei Türen“ dargestellt wurde; natürlich erfolgte zusätzlich eine effektvolle Bereicherung durch die pompejanischen Maler.

Als Schöpfer dieser Wandmalereien nennt Richardson⁵⁸¹ den Io-Maler und dessen „scenae frons“ als sein „most spectacular“ Werk. Dieser Künstler war ein vielseitiger und anscheinend sehr gefragter Maler in Pompeij. Der Umfang seiner Werke reicht von den kleinen schwebenden Gruppen im Tablinum der Casa dei Dioscuri bis zu den komplexen Dekorationen, wie denen im Macellum und in der Casa di Primarius Cerialis. Letztgenanntes Werk dürfte zusammen mit seinen Malereien in der Casa dei Vetti und in der Casa dei Dioscuri aus seiner mittleren Schaffensperiode stammen.

⁵⁷⁷ Mielsch 2001, 80.

⁵⁷⁸ Ling 1991, 77.

⁵⁷⁹ Wirth 1968, 33 f.

⁵⁸⁰ Curtius 1947, 121.

⁵⁸¹ Richardson 1955, 133.

3.6.3.4 Fresko aus Pompeji – Casa del Citarista⁵⁸²



Abb. 112: Fresko aus Pompeji, Casa del Citaristi

In der römischen Wandmalerei finden sich wiederholte Darstellungen des Themas Iphigeneia in Tauris; besondere Beachtung jedoch verdient das Wandgemälde in der Casa del Citarista (Abb. 112). Iphigeneias – leider ist der Kopf zerstört – hoheitsvolle Erscheinung auf der obersten Tempelstufe vor einem schwer wallenden, hellvioletten Vorhang bildet die Spitze einer ausgewogenen, dreieckigen Bildkomposition. Mit der Rechten den Saum ihres Mantels hochhebend, in ihrer Linken das heilige Bild der Artemis in archaischer Gestalt bergend, ist sie im Begriffe die Treppe herabzusteigen.

⁵⁸² Neapel, Mus. Naz. 9111, aus Pompeji I 4,25 (35) Casa del Citarista, 4. Stil 65 n. Chr. LIMC V/1, a. O. (Anm. 433) 722, Nr. 59.

Im Hintergrund stellen ein Altar und ein großer Raum wohl den Hain, das Heiligtum der Göttin dar. Orest – ausgezeichnet durch den Kranz und die glutrote Chlamix - und Pylades stehen, von einem bewaffneten Soldaten mit phrygischer Mütze bewacht, am linken Eckpunkt der Peripherie, die Hände sind ihnen am Rücken gebunden. Der erste erscheint in Dreiviertel-Rückenansicht, der zweite hinter ihm frontal zum Betrachter. Obwohl sie kompositorisch eine Einheit bilden, sieht der Betrachter ihre Gesinnung konträr: während Orest ohne Hoffnung in schwerer Sorge sich etwas abwendet, blickt sein Freund voll Selbstbewusstsein und Kühnheit herausfordernd zu Thoas. Dieser sitzt ihnen gegenüber, die Hände auf einen Stock stützend, im Schoß das Schwert; er, scheinbar Herr der Lage, mustert aufmerksam die gefangenen Opfer. Hinter ihm steht ein Leibwächter, seinen Kopf ebenfalls den beiden Griechen zugewandt. Bildtechnisch verbinden die aufragenden Lanzen der Trabanten die Figur der Iphigeneia mit den Seitengruppen. Auf gleicher Ebene zwischen dem König und dem Freundespaar brennt ein kleines Opferfeuer auf einem Altar. Die daneben lehrende Fackel scheint auf die Worte der Priesterin, gerichtet an Thoas (V. 1216) ἄγνισον πυρσῶ μέλαθρον zu deuten. Weist die Hydria mit Sühnewasser auf die vorgetäuschte, reinigende Sühnung?

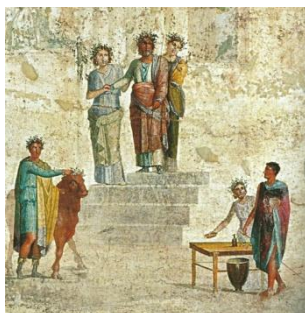


Abb. 113: Pompeji, Neapel
Mus. Naz.

Verschiedene Fachleute befassten sich mit dieser Wandmalerei: So sieht Ling⁵⁸³ in der dreieckigen Bildkomposition Anklänge an die Schöpfungen des 3. Stils, wie man sie in der Szene „Jason und Pelias“⁵⁸⁴ (Abb. 113) findet. Allerdings weist er auf eine deutlichere Weiterentwicklung der malerischen Komponente hin: ein häufigerer Gebrauch von Überschneidungen und die Schrägansicht von Stufen und Altären charakterisieren – seiner Meinung nach – das Bild zu einem Werk des 4. Stils. Auch Schefold⁵⁸⁵ weist auf die Räumlichkeit und den malerischen Charakter, der das Werk dem 4. Stil zurechnen lässt, schreibt aber auch von der Vorbildwirkung des Jason-Bildes. Weiter findet er auch eine analoge Adaption der Figuren in Pompeji III 4,4, dem Haus des Primarius Cerialis; allerdings wurden die beiden Vordergrundgruppen vertauscht und spiegelbildlich dargestellt. Robertson⁵⁸⁶ sieht eine Relation zwischen dieser effektvollen Malerei und der griechischen Vasenmalerei, speziell mit den frühen attischen Vasen aus Ferrara. Während aber letztere „... no more than the echo of the stage ...“ darstellt, ist erstere „very different“ und “more

⁵⁸³ Ling 1991, 126.

⁵⁸⁴ Pompeji IX 5, 18. Ling 1991, Abb. 122.

⁵⁸⁵ Schefold 1952, 117 f.

⁵⁸⁶ Robertson 1975, 442.

sophisticated”. So zeugt etwa der Schatten, den die Fackel wirft, von stilistischer Erneuerung und Weiterentwicklung. Robertson denkt an ein Original aus dem späten 4. Jh. und aus dem frühen Hellenismus.

Immer wieder taucht im Zusammenhang mit dieser Darstellung der Name Timomachos auf. Nach Plinius⁵⁸⁷ war Timomachos aus Byzantion ein Maler des späten Hellenismus in der ersten Hälfte des 1. Jh v. Chr. Besonders berühmt waren seine beiden Werke „Medeia“ und „Aias“, die Julius Caesar angekauft haben soll und vor dem Tempel der Venus Genetrix aufstellen ließ⁵⁸⁸.

Schon Pfuhl⁵⁸⁹ bringt die Problematik auf den Punkt: „... dass das Bild das Werk des Timomachos war, ist sehr wohl möglich, ist nicht unwahrscheinlich, aber beweisen lässt es sich nicht ...“. Diese Möglichkeiten – Werk Timomachos oder nur Beeinflussung bzw. wie groß war sein Einfluss – beschäftigte die Wissenschaftler schon Jahrzehnte früher. So glaubte Rodenwaldt⁵⁹⁰, dass zwei berühmte Maler beeinflussend auf diese Malerei wirkten: ein Künstler im 4. Jh. v. Chr. und Timomachos. Robert⁵⁹¹ verteidigt seine bereits früher geäußerte Meinung, dass die Gruppe der beiden Jünglinge einem Bild des Timomachos entnommen ist. Dieses Werk stelle allerdings die Szene der Wiedererkennung der beiden Geschwister dar. Hermann⁵⁹² und Pfuhl⁵⁹³ vertreten den gegenteiligen Standpunkt, sie halten die Malerei im Hause des Citaristen für eine vollständige Kopie des Timomachos und keine Kompilation, kein „Flickwerk“, wie zweiter vehement schreibt. Die Hypothese von Helbig und Robert wird auch durch Bruhn⁵⁹⁴ bestätigt. Das Original Timomachos präsentiert den Höhepunkt des Dramas: die Begegnung von Bruder und Schwester. Die folgenden Kopien änderten jedoch allmählich die Großartigkeit und sogar den Sinn dieser Komposition, indem sie den Gefangenen gegenüber die Figur des Königs in autoritärer Pose plazierten.

Auch in der neueren Literatur findet sich kein einheitlicher Standpunkt. So hält Lippold⁵⁹⁵ daran fest, dass uns vom Iphigeneiabild des Timomachos – der seiner Meinung nach seine Werke am Ende der hellenistischen Periode schuf - eine Gestalt gut bekannt ist. Der

⁵⁸⁷ Plin. nat. 35, 136.

⁵⁸⁸ Plin. nat. 7, 126; 35, 26.

⁵⁸⁹ Pfuhl 1923, 822.

⁵⁹⁰ Rodenwaldt 1909, 167.

⁵⁹¹ Robert 1919, 194.

⁵⁹² Hermann 1906, 161.

⁵⁹³ Pfuhl 1923, 823.

⁵⁹⁴ Schöne u. a. 1896, 24.

⁵⁹⁵ Lippold 1951, 61 f.

blockartig sitzende Thoas ist vergleichbar der hockenden Medeia⁵⁹⁶ und der Gestalt des trauernden und über seinen Wahn verzweifelnden Aias⁵⁹⁷. Auch für Schefold⁵⁹⁸ bewahrt das Iphigeneiabild in Pompeji „... kostbare Elemente eines spätklassischen Vorbildes, wohl des Timomachos, des Meisters der Medeia ...“. Er setzt allerdings diesen Meister schon 280 an. Vor allem die Gruppe der gefesselten Freunde entspricht seinen Intensionen folgend „in Bau und Haltung so dem Briseisbild⁵⁹⁹, dass ihr Original⁶⁰⁰ höchstens ein paar Jahre älter sein kann (um 325 v. Chr.)“. Auch Robertson⁶⁰¹ spricht ebenfalls von einem „faithful echo of a Greek work“, das diese Malerei darstellt; die Bildkomposition deutet auf ein Original, das in das späte 4. Jh. oder in den Hellenismus datiert. So weist er auf die malerische Gestaltung von Schatten, die auch im Mosaik „Alexanderschlacht“ sich finden. Diesem jedoch geht eine Malerei aus dem späten 4. Jh. oder dem frühen 3. Jh. beeinflussend voraus. Auch er greift auf Timarchos zurück, findet es aber „more convincing“ einen direkten Einfluss aus demselben Zeitraum zu vermuten. In einer sehr aufschlussreichen Abhandlung befasst sich Ling⁶⁰² mit der Möglichkeit einer Relation zwischen der pompejanischen Wandmalerei und den wie er es nennt „old masters“. Den meisten Wandmalereien liegt ein ikonographisches Schema zugrunde, das dann „re-interpreted“ wird, entsprechend dem Zeitgeschmack oder den Anforderungen des Kontextes. Zweifellos leiten sich die damals wohlbekannten Prototypen von Malern ab, wie Plinius sie nennt, darunter Timomachos mit seiner „Orest und Iphigeneia unter den Tauriskern“. Er kommt jedoch zu dem Schluss, dass es im Allgemeinen vergeblich ist, von den römischen Kopien auf die große griechische Malerei zu schließen oder das griechische Original wieder erstehen zu lassen. In den meisten Fällen – dessen kann man sicher gehen – bleibt ein Originalelement bestehen, aber Generationen von künstlerischer Weitergabe und Hinzufügung haben, dem Bild neue Züge verliehen. So erzählen uns die pompejanische Wandmalereien mehr über eine lebendige Tradition als über die Vergangenheit. Sie sind also ein Beispiel des Zeitgeistes und der persönlichen Reaktion des einzelnen Künstlers.

So lässt sich wegen der Vielfältigkeit der Meinungen kein einheitlicher, gleich meinender Standpunkt eruieren, wohl aber eine in die gleiche Richtung weisende Tendenz: die tiefgehende Suche nach Ursprüngen und originalen Elementen. In der Schlussfindung jedoch

⁵⁹⁶ LIMC V/1 (1992), a. O. (Anm. 99) 388 Nr. 7.

⁵⁹⁷ LIMC I/1 (1981) 328 Nr. 97 s. v. Aias (Touchefeu).

⁵⁹⁸ Schefold 1952, 118.

⁵⁹⁹ Schefold 1952, Tafel 51; Casa del poeta tragico, Atrium.

⁶⁰⁰ Neapel Mus. Naz. 1309.

⁶⁰¹ Robertson 1975, 441 f.

⁶⁰² Ling 1991, 128-135.



Abb. 114: Casa dei Dioscuri, Neapel Museo Nazionale

bleibt man vorsichtig und sieht sich außerstande, eine kategorische Festlegung zu manifestieren. Ein Spektrum an Möglichkeiten öffnet so ein weites Feld für weitere Forschungen.

Richardson⁶⁰³ findet bemerkenswerte malerische Parallelen zwischen der namensgebenden Darstellung „Die Entdeckung des Achilles auf dem Hofe des Lycomedes“⁶⁰⁴ (Abb. 114) des Achilles

Malers in der Casa dei Dioscuri und „Orestes und Pylades vor Iphigeneia und Thoas“⁶⁰⁵ (s. Abb. 112).



Abb. 115: Ausschnitt aus Abb. 112

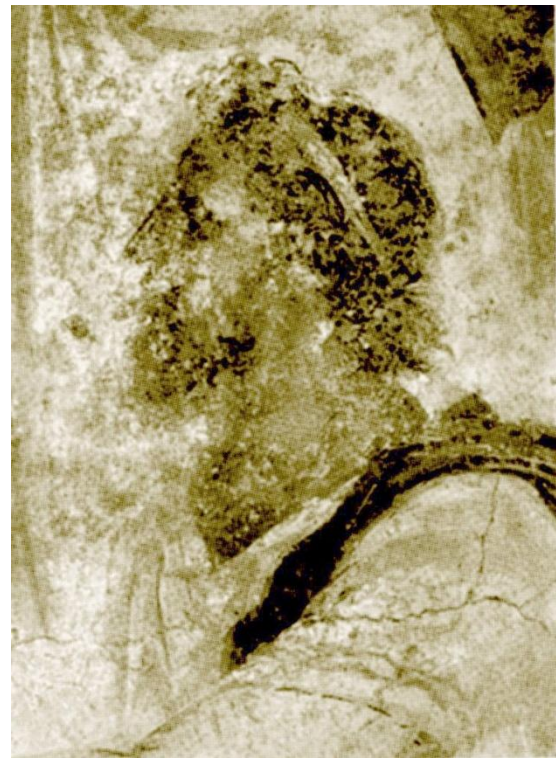


Abb. 116: Ausschnitt aus Abb. 112

So scheinen der Kopf des Achilles (siehe Abb. 114) und der Kopf des jungen Kriegers, der hinter Thoas steht (Abb. 115) fast identisch. Beide weisen das gleiche lang gestreckte Gesicht, das gleiche weiche Kinn, die wie aufgeblasenen Wangen und den eher kleinen Mund mit den

⁶⁰³ Richardson 1955, 135-139.

⁶⁰⁴ Neapel Mus. Naz. 9110.

⁶⁰⁵ Richardson 1955, Pl. XXXVIII, 1, 2, 3.

aufgeworfenen Lippen und den Nasolabialfalten auf. Die Augen sind zu rund und zu weit geöffnet, denn das Unterlid ist zu weit nach unten gemalt, anstatt den unteren Teil des Augapfels zu bedecken. So entsteht der Eindruck hervorquellender, glotzender Augen. Der Kopf selbst sitzt auf einem dicken Hals und in beiden Fällen ist das Haar in hellen, kleinen S-Locken wiedergegeben.

Auch der Kopf des Odysseus (s. Abb. 114) und das Haupt des Königs (Abb. 116) sind bemerkenswert ähnlich. Die scharfe Linie der Augenbrauen und der Nase, die charakteristische Gestaltung der Augen, somit das strenge Profil gleichen einander. Die Anordnung der Haare und des am Kinn vorspringenden Bartes ähnelt ebenfalls auffallend einander. Die Drapierung des Gewandes des Thoas über die Schulter und das rechte Knie, fällt in derselben Art wie der Mantel des Achilles in Abb. 114. Die Gestaltung des Lichteinfalls und die Schattenwirkung auf der Haut der Beine und der Arme, ebenso wie auf den Schläfen und den Hälsen sind auf beiden Bildern gleich. So ergibt sich die zwingende Schlussfolgerung, dass sowohl das Gemälde in der Casa dei Dioscuri als auch jenes in der Casa del Citarista trotz differenter Aussage und Atmosphäre beide als Werke desselben Künstlers, des Achilles-Malers geschaffen wurden.

3.6.3.5 Fresko aus Pompeji – Casa del Centenario⁶⁰⁶

Das Bild (Abb. 117) befindet sich auf der Südwand des Tricliniums. Nach Schefold⁶⁰⁷ sollen sich auf den übrigen drei Seiten des Saales Bilder des feinen, frühen 3. Stils befunden haben, die aber durch Malereien des 4. Stils in vespanischer Zeit ersetzt wurden.

Wenn auch dem strengen Urteil Pfuhls⁶⁰⁸ von einem „arg zusammengeflackten pompejanischen Wandgemälde“ nicht in allem recht gegeben werden kann, so erkennt man doch in der Gestaltung der Personengruppen Parallelen zu schon behandelten Darstellungen. Links hat sich Orestes auf den Altar geflüchtet, der Blick des im Profil gemalten Helden geht nach rechts; während das rechte Bein locker gestreckt ist, ist sein linkes gebeugt und am Altar aufgestützt. Sein Mantel ist von den Schultern geglitten und gibt einen unbekleideten Körper frei. Pylades lehnt mit seinem linken Unterarm aufgestützt auf dem Altar, seine Rechte ist nach rückwärts auf den Rücken geführt; sein linkes Bein kreuzt vor dem rechten, das so zum

⁶⁰⁶ Pompeji IX 8,3 und 6 Casa del Centenario, 4. Stil vespasianisch; LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 722, Nr. 60.

⁶⁰⁷ Schefold 1952, 278.

⁶⁰⁸ Pfuhl 1923, 822.

Standbein wird. Auch sein Mantel gibt einen kräftigen, muskulösen Körper frei; beide sind noch bewaffnet und bekränzt.

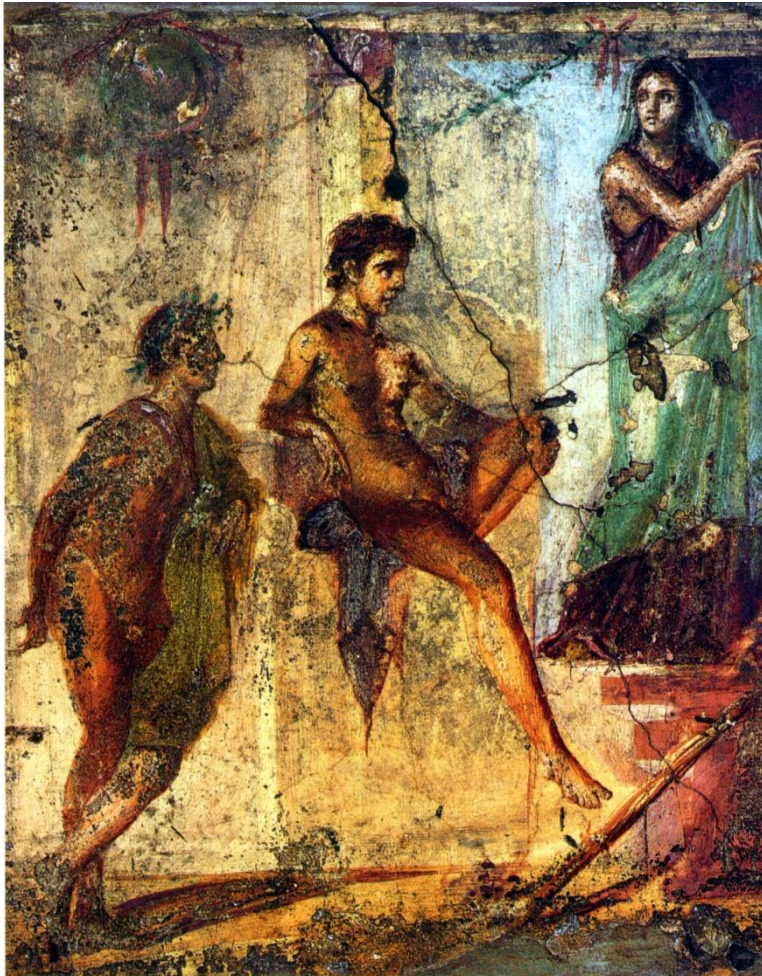


Abb. 117: Fresko aus Pompeji, Casa del Centenario

den Altar – das Bewegungsschema ist jedoch das gleiche. Lippold⁶¹⁰ findet auf weiteren Vasen Übereinstimmungen⁶¹¹. Die Gestaltung der rechten Seite, ja sogar die rechte Hälfte wurde von dem Gemälde in der Casa del Citarista (s. Abb. 112) beeinflusst: Iphigeneia erscheint - diesmal ist die ganze Gestalt erhalten – wieder auf den Stufen. Der rechte Arm ist abgewinkelt, die Hand schiebt den Schleier zur Seite; links trägt sie das Kultbild. Ebenfalls entlehnt sind die große Fackel, sowie die Unsichtbarkeit des Tempelinnern. Auffallend ist der fehlende Blickkontakt der einzelnen Personen zueinander. So erhebt die Priesterin ihren Blick nach links aufwärts, während die beiden Jünglinge gerade nach rechts blicken, forschend Pylades, ängstlich Orestes. Es scheint die Figur des Thoas dem Platzmangel zum Opfer

Auch in der unteritalischen Vasenmalerei sind ähnliche Typen geschaffen worden. So sitzt auf einer Vase aus Ruvo 82113⁶⁰⁹ (s. Abb. 98) Orestes, der Schutzflehende, auf einem Altar; dieses zusammen- gesunkene Kauern eines Verzweifelten mit den übereinander geschlagenen Beinen erscheint auf dieser apulischen Vase jedoch wirkungsvoller, echter als die lässige, spielerisch das Bein umfassende Haltung auf dem Wandbild. Auch aus der Gestaltung der Pyladesfigur auf dem Bild ergeben sich Parallelmomente mit dem Vasenbild; hier Pylades auf einen Stock gestützt, dort auf

⁶⁰⁹ Neapel, Mus. Naz. 82113, s. 3.6.2.3.

⁶¹⁰ Lippold 1951, 61 Anm. 5.

⁶¹¹ Moskau, Puschkinmuseum 504.345, s. 3.6.2.6 s. Abb. 102; St. Petersburg, Ermitage B 1715, s. 3.6.2.7 s. Abb. 103; London, Sammlung Buckingham, o. a. A., s. 3.6.2.5, s. Abb. 101.

gefallen zu sein. So entsteht der Eindruck der Beziehungslosigkeit der Figuren untereinander. Man ist versucht dem Urteil Pfuhls⁶¹² im gewissen Grade recht zu geben, dass nämlich der Künstler ohne Kenntnis der Materie gedankenlos die einzelnen Figuren aus anderen ihm bekannten Werken übernahm.

Im oberflächlichen, schnellen Vergleich der dargestellten Szene mit Szenen aus dem Drama des Euripides kann man durchaus der Meinung Hartmanns⁶¹³ folgen. Die Wandmalerei gibt keine entsprechende Szene wieder, betrachtet man die einzelnen Personendarstellungen: Die Jünglingsgruppe entspricht der ersten Vorführung als Gefangene (V. 467 ff.), allerdings noch bewaffnet und schon zum Opfer bekränzt, dagegen Iphigeneia mit dem Kultbild scheint bereits ans Meer zu gehen (V. 1222 ff.).

So scheinen sich also zwei Bilder aus Sicht der künstlerischen Gestaltung ungereimt aber dennoch zusammenzufügen. Allerdings kann man auch Robertsons⁶¹⁴ Sinn erhellenden Standpunkt nachvollziehen, wenn er schreibt: „The story was popularised by Euripides play, and the common elements may reflect non more than a tradition of stage-production.” Dieses Urteil kann natürlich nicht nur auf das Gemälde in der Casa dei Centenario bezogen werden, sondern auch auf andere pompejanischen Wandmalereien dieses Themas.

3.6.3.6 Fresko aus Pompeji – Casa dei Vetti⁶¹⁵



Abb. 118: Pompeji, Casa dei Vetti

⁶¹² Pfuhl 1923, 822.

⁶¹³ Hartmann o. J., 158 f.

⁶¹⁴ Robertson 1975, 441 f.

⁶¹⁵ Pompeji VI 15,1; Casa dei Vetti; 4. Stil. LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 722 f., Nr. 61.

Das kleine Sockelfriesbild (Abb. 118) befindet sich im Raum qu im großen Oecus, nördlich des Peristyls unter den Kandelabern auf der Westwand.

Das ungewohnte Format zwingt den Maler, die dargestellten Figuren in eine Ebene vor einen neutralen dunklen Hintergrund zu setzen. Links bilden Orestes und Pylades eine Gruppe: Orestes sitzt auf einem Steinblock, nackt, der Mantel ist ihm auf den Oberschenkel gerutscht. Der Kopf und die Arme sind nicht erhalten. Hinter ihm steht Pylades, den Mantel über die Schulter geworfen; sein linker Unterarm stemmt sich abstützend auf den Block. Sein abgewinkelter rechter Arm ist zum Kinn des nach rechts, zu Thoas, gewandten Kopfes geführt. Nach Pfuhl⁶¹⁶ steht diese Jünglingsgestalt ganz im Schema des lysippischen Sandalenbinders in einer Schrägansicht, die schon auf frühen süditalischen Vasen vorkommt. Die Sitzfigur des Königs scheint wie eine Kopie der gleichen Figur auf dem Gemälde in der Casa del Citarista (s. Abb. 112) und in der Domus Pinari Cerealis (s. Abb. 111). Die Mitte zeigt Iphigeneia, sie tritt uns in einer neuen Position und einer neuen Funktion entgegen. Lang gewandet, den Mantel um die Taille gewunden und über den linken Arm gelegt, hält sie eine lange Fackel zu dem Opferfeuer auf einem niedrigen Altar. Ob sie die Fackel entzündet oder mit der brennenden Fackel erst das Opferfeuer entfacht, kann durch die Bildsituation nicht entschieden werden. Gleich Pylades blickt sie zu Thoas. Da sie mit ihrer Linken das Kultbild umfasst, muss eine nachfolgende kleine Dienerin die Schleppe heben. So ergibt die Formatänderung einen Wandlungsprozess in der künstlerischen Gestalten der Figuren Pylades, Orestes und Iphigeneia; gleich bleibt hingegen die Blockhaftigkeit der Thoasgestaltung. Mag sein, dass der Künstler Orestes als Sitzenden schuf, um dem Bild eine effektivere Balancegestaltung zu geben.

Stilistisch zieht Richardson⁶¹⁷ Parallelen zu dem Gemälde in der Domus Pinari Cerialis (s. Abb. 110), wenn er auch letzteres in der Farbgebung vielfältiger und künstlerisch differenzierter, in der Ausführung vollendeter hält. In beiden findet er die gesamte Formenwelt und Formensprache des Io-Malers, dem Maler der Casa dei Dioscuri. Nach Curtius⁶¹⁸ ist das Bild in der „ganzen impressionistischen Leichtigkeit des 4. Stils“ vor dem schwarzen Hintergrund gemalt. Da so die örtliche Situation kaum, die Figuren jedoch der wesentliche Bildinhalt sind, so lassen sich die einzelnen Gruppen, Gestalten aus dem Zusammenhang lösen und neu mosaikartig zusammenfügen; folglich wurden Teile aus

⁶¹⁶ Pfuhl 1923, 823.

⁶¹⁷ Richardson 1955, 133-135.

⁶¹⁸ Curtius 1929, 249 f.

verschiedenen Originalgemälden gemischt und sind neu in dieser friesartigen Komposition verbunden. Nun wäre es wohl ein leichtes dieses Bild als ein „ganz schematisches zusammengesetztes Machwerk“⁶¹⁹ abzustempeln, jedoch könnte man mit mehr Berechtigung einer anderen Absicht des Malers gerecht werden. Schon Löwy⁶²⁰ war der Meinung, dass diese Zusammenfügung verschiedener Einzelbilder nicht eine bestimmte Szene des Dramas illustriert, sondern in einem Bild das ganze Dichtwerk in seinen Hauptpersonen zusammengefasst wurde. So entstand nicht die Darstellung einer fortschreitenden Handlung, sondern eine in ihrer Art ruhende, dennoch eindrucksvolle Umsetzung des gesamten euripideischen Dramas.

3.6.3.7 Pompeji IX⁶²¹



Abb. 119: Pompeji IX

Das Wandbild (Abb. 119) liegt mir nur in einer ergänzten Umzeichnung vor, die auf Robert⁶²² basiert; somit gelingt eine authentische Analyse nur unvollkommen. Trotzdem ist es eines Versuches wert, um den gesamten Themenbereich der Wandgemälde um Iphigeneia im Taurerland zu erfassen.

Auf der linken Seite steht Iphigeneia, bekrönt, in einer langen Tunika, darüber einen Mantel, dessen Enden über ihren linken Unterarm fallen. Mit ihrer rechten Hand führt sie einen kleinen Stock zu einem

rechteckigen Altar im Zentrum der Darstellung. Es ist kaum zu eruieren, ob sie eine Fackel entzündet oder ob sie mit dem brennenden Stab das Opferfeuer entflammt. Auf ihrer linken offenen Handfläche steht eine kleine Statuette in Form eines Palladions, wie es auf einer Camee aus Florenz⁶²³ vorkommt. Von rechts nähern sich die beiden Freunde, gehüllt in Mäntel, die ihnen vom Nacken fallen. Zeigt der Kranz in ihren Haaren die bevorstehende

⁶¹⁹ Diepolder 1926, 74.

⁶²⁰ Löwy 1929, 99.

⁶²¹ Pompeji IX 5, 14-16; teilweise zerstört. LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 723 Nr. 62.

⁶²² Robert 1890, 181.

⁶²³ Philippart 1925, 15 Nr. 19.

Opferung an? Dicht folgt der Zweite (Pylades?) dem Ersten (Orestes?) auf den Fersen und wendet dabei dem Vorderen das Gesicht zu. Dieser hat ihm sorgenvoll den Kopf zugewandt. Es lässt sich kaum eine eindeutige Zuweisung an eine Textstelle und konsequenterweise an eine Theaterszene finden. Diese Darstellung unbedingt an Zeilen binden zu wollen, wäre schade; in ihr liegt die Atmosphäre der Aufführung vor der Wiedererkennungsszene: Traurigkeit. Traurig erfüllt Iphigeneia ihre Priesterpflicht, traurig, ihrem Schicksal ergeben treten die beiden Jünglinge vor sie.

3.6.4 Sarkophage⁶²⁴

Schon Löwy⁶²⁵ schreibt von Gemeinsamkeiten zwischen Vasendarstellungen und Wandgemälden. So ähnelt die Iphigeneia auf der Amphore aus St. Petersburg Ermitage B1715A⁶²⁶ (s. Abb. 104) und der Amphore aus dem Louvre K404⁶²⁷ (s. Abb. 106) der Priesterin auf dem Fresko im Hause des Giocondo in Neapel, Mus. Naz. 111439⁶²⁸ (s. Abb. 109) und auf dem kleinen herculanischen Friesbildchen, ebenfalls in Neapel Mus. Naz. 9538⁶²⁹ (s. Abb. 110). Der Gruppe der gefesselten Jünglinge begegnet man sowohl auf dem Glockenkrater in Pavia Mus. Civ. o. Z.⁶³⁰ (s. Abb. 96) wie auch auf den Gemälden im Haus des Citarista jetzt in Neapel, Mus. Naz. 9111 (s. Abb. 111) und im Hause des Giocondo in Neapel, Mus. Naz. 111439 (s. Abb. 109). Die Vermutung liegt also nahe, dass Vasenmaler ebenso wie die Maler der Fresken nach sog. Musterbüchern arbeiteten. Dass sich die Darstellungen stilistisch stark unterscheiden, entspricht natürlich den Verschiedenheiten der bearbeiteten Materie und der individuellen Art und Schöpfungskraft des einzelnen Künstlers. In der Fachliteratur wird verschiedentlich die Meinung⁶³¹ vertreten, dass das Original ein Bilderzyklus war, der die verschiedenen Episoden des Dramas aneinander reihte.

Vollends verifizieren lässt sich dies, wenn man die szenische Reihenfolge auf den Sarkophagen in Betracht zieht und dies als weitere folgerichtige Entwicklung betrachtet. Eine chronologische fixierte Szenenfolge darf jedoch nicht als Notwendigkeit angesehen werden, sondern bleibt dem Gestaltungswillen des einzelnen Künstlers überlassen.

⁶²⁴ LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 724-729, Nr. 75-84.

⁶²⁵ Löwy 1929, 93-96.

⁶²⁶ LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 715 Nr. 23.

⁶²⁷ Trendall 1983, 321, 702.

⁶²⁸ Schefold 1957, 66.

⁶²⁹ Philippart 1925, 18 Nr. 26.

⁶³⁰ Cambitoglou 1975, 57.

⁶³¹ Löwy 1929, 93.

Eine relativ große Anzahl von skulptierten Sarkophagen ist in den römischen Werkstätten um die Mitte des 2. Jh. n. Chr. der Wiedererweckung von taurischen Episoden gewidmet. Die Aufeinanderfolge von Bildern ist in der Art eines illustrierten Bandes teilweise auf den Längsseiten, teilweise auf dem Deckel, nur vereinzelt auf den Seitenwänden platziert. Vermehrt wird die Meinung geäußert, dass der bildlichen Gestaltung Buchillustrationen zugrunde liegen⁶³², die Sinnentnahme aber aus der Taurischen Iphigeneia des Euripides stammt.

Ein Vergleich der einzelnen Sarkophagexemplare lässt immer wiederkehrende Originalmotive erkennen. So werden die Szene des Wahns des Orestes (V. 281 ff.), die Ankunft der Gefangenen vor Iphigeneia (V. 472 ff.), die gegenseitige Erkennung der Geschwister (V. 769 ff., 795 ff.), der Gang zum Meer (V. 1204 ff.), der Kampf am Strand und die Einschiffung (V. 1366 ff.) in Variationsformen dargestellt. Die chronologische Aneinanderreihung weicht – wie schon erwähnt – oft einer künstlerisch bedingten Reihenfolge.

Die Gesamtheit der „Iphigeneia – Sarkophage“ wird stilistisch in drei Hauptklassen geteilt.

3.6.4.1 Typ A: München⁶³³



Abb. 120: München Glyptothek GL363

Die Darstellung auf der Längsseite zerfällt in 4 Bilder. Ein skythischer Wächter führt in der linken Eckszene Orestes und Pylades gefesselt vor Iphigeneia, gewandet in einem ärmellosen Chiton mit Überschlag. Sie hat den Kopf nach rückwärts gewendet und blickt Orestes erstaunt an; auch ihre Rechte, die sie zur Brust geführt hat, deutet Gefühlsbewegung an. Die gesenkte Linke hält das Opferschwert in der Scheide. Links außen baumeln auf den Zweigen eines Baumes die Köpfe früherer Opfer. Dies ist ein Detail, das sich auch auf einer campanischen

⁶³² Sichtermann – Koch 1975, 10.

⁶³³ Sarkophag München Glyptothek GL363; 140-150 n. Chr.; LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 724 Nr. 75.

Vase St. Petersburg, Ermitage B 2080⁶³⁴ (s. Abb. 104) findet. Das Bild der Artemis steht in einem kleinen Tempel, der getragen von 2 Säulen und überdacht von einem mit Zahnschnitt geschmückten Gebälk wird. Davor brennt auf einem bronzenen Altar ein Früchteopfer.

Ein Baum leitet zur Mittelszene, der zeitlich ersten, über: Orestes nach dem Wahnsinnsanfall. Ermattet ist Orestes zu Boden gesunken, die Scheide in seiner erhobenen Linken, das Schwert selbst in seiner gesenkten Rechten; sein Kopf ist wie leblos auf seine Brust gesunken. Pylades scheint den zusammenbrechenden Freund aufgefangen zu haben – er hält ihn sich selbst niederbeugend mit der Rechten unter der Schulter. Nach rechts entflieht hinter einen Felsen eine Erinys, hoch auf flattern ihr wirres Haar und ihr Mantel. In ihren Händen trägt sie eine Peitsche und eine Fackel, um die sich eine Schlange windet. Die enteilende Furie bedeutet wohl das Ende des Wahnsinns.

Getrennt durch ein schmales Bäumchen folgt die nächste Szene: der Kampf am Ufer des Meeres. Iphigeneia, den Mantel über den Kopf geworfen, in den Händen das Artemisidol umklammernd scheint in die Gewalt zweier Skythen gefallen zu sein. Orest jedoch befreit sie, indem er den einen zu Boden geworfen hat und nun mit dem Schwert bedroht. Dieser versucht sich mit seinem Mantel zu decken. Der zweite blickt schreckerfüllt dem Schwertkämpfer entgegen, vor dem er sich mit seinem Schild zu schützen sucht.

Nahtlos schließt die Endepisode an: die Einschiffung. Iphigeneia, nun vollkommen verhüllt, den Kopf noch einmal zurück gewandt, befindet sich bereits im Heck des Schiffes. Ein Gefährte Orestes scheint sie, von hinten umfassend, in das Innere zu geleiten. Orestes (oder Pylades?) betritt die Kommandobrücke und eilt ihr mit erhobenem Arm nach.



Abb. 121: München Glyptothek

Die rechte Seite zeigt die Erkennungsszene zwischen Iphigeneia und Orestes (Abb. 121). Sie ist ähnlich der Darstellung des linken Eckbildes des Sarkophagdeckels im Vatikan, Mus. Greg. Prof. 10450⁶³⁵ (s. Abb. 123) gestaltet. Von rechts nähern sich die beiden Griechen, allerdings nur mehr skizzenhaft erkennbar, wie im Laufschrift in fast Parallelgestaltung. Ihnen gegenüber tritt die Priesterin, scheinbar ruhig und gelassen, das Brieffädelchen in der erhobenen Rechten. Hinter ihr wieder

⁶³⁴ LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 716 Nr. 29, s. 3.6.2.7.

⁶³⁵ Robert 1890, 170.

bewegte Aktivität – ein Skythe stemmt sich mit seinem linken Bein gegen einen Felsen, um einen Schild hochzuheben. Vielleicht hat er ihn einem der Gefangenen abgenommen und versucht nun, ihn als Trophäe aufzuhängen. Eine Vermutung Roberts⁶³⁶, die man durchaus nachvollziehen kann. Diese Figur fehlt allerdings auf dem Sarkophag im Vatikan.

Die weitere Betrachtung wird zeigen, dass dieser Sarkophag anscheinend so etwas wie ein Leitmotiv für die folgenden Exemplare der Gruppe A darstellt.

3.6.4.2 Typ A: Paris Louvre⁶³⁷

Das erhaltene Fragment stellt zwei Szenen des Iphigeneiadramas dar: den Zusammenbruch Orestes nach der Wahnsinnsattacke und den Kampf am Strand (Abb. 122).



Abb. 122: Paris Louvre Ma 1607

Links versucht Pylades – nackt, den Mantel kaum sichtbar am Rücken – den zusammengebrochenen und nun am Boden kauern den Orestes, der in seiner Rechten das blanke Schwert hält, aufzurichten. Dahinter, in der zweiten Bildebene eilt eine Rachegöttin mit Fackel und Peitsche nach rechts, den Kopf nach rückwärts zu Pylades gewandt.

In der anschließenden Szene steht Iphigeneia im Priestergewand, gehüllt in einen langen Schleier, der über den Kopf geworfen ist, tief in sich gekehrt. Sie ist nach rechts gewandt und hält das Xoanon, das ebenfalls verhüllt ist, in beiden Händen. Sie scheint den Kampf, der vor ihr tobt, nicht zu bemerken. Am Boden kauert ein bärtiger Taurer, erkenntlich an der barbarischen Kleidung und der phrygischen Mütze. Er versucht sich mit seiner erhobenen Linken gegen den vor ihm stehenden griechischen Angreifer – Orestes? – zu schützen. Hinter ihm – wieder in der zweiten Bildebene – kämpft ein weiterer Taurer. Er scheint dem Bedrohten zu Hilfe geeilt sein. Mit seiner Rechten setzt er zu einem Speerwurf gegen den Griechen an; sich verteidigend hält er den Schild in Brusthöhe. Orestes ist jedoch im Begriffe

⁶³⁶ Robert 1890, 179.

⁶³⁷ Sarkophag Paris, Louvre Ma 1607; Fragment 140-150 n. Chr.; LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 724 Nr. 76.

zum tödlichen Schlag mit dem Kurzschwert auszuholen, seinen Schild fast achtlos tief seitlich haltend.

Die Darstellungen auf dem Fragment zeigen große stilistische Verwandtschaft mit denen auf dem Münchner Sarkophag (s. Abb. 120); links war wohl die Wiedererkennung der Geschwister, rechts die Einschiffung der Flüchtlinge zu sehen. Hier jedoch agieren die Figuren vor einem völlig neutralen Hintergrund, so ist zum Beispiel im Gegensatz zu München der Felsen vor der enteilenden Erinys weggelassen. Trotz der Zwei-Ebenen-Gestaltung fehlt die Tiefenperspektive. Die Arbeit mit dem Meißel jedoch zeigt größte Sorgfalt, die besonders im Detail aufscheint: zu den äußerst fein geglätteten Körpern tritt das feine variationsreiche Spiel der Falten (z.B.: Tuniken der Taurisker, Mantel der Eumenide unter der Brust). Meisterhaft ist auch die Gestaltung des einhüllenden Schleiers der Iphigeneia gelungen.

3.6.4.3 Typ A: Vatikan⁶³⁸

Der vollständig erhaltene Sarkophag zeigt an der Wandung Szenen aus der Orestie, jedoch der Sarkophagdeckel Darstellungen des erweiterten taurischen Iphigeneia-Mythos, wie Euripides ihn in seinem Drama gestaltet.



Abb. 123: Vatikan Museum Gregoriano Profano 10450

Auf der Vorderseite des Deckels ist die Reliefreihe (Abb. 123) zu erkennen: Ganz links zwischen zwei Bäumen steht der Tempel der Artemis mit geschlossener Tür. Vor ihm brennt auf einem Altar, der dem auf dem Münchner Sarkophag gleicht, ein Feuer. Die nun folgende Wiedererkennungsszene der Geschwister zeigt ebenfalls große Ähnlichkeit mit der rechten Seitendarstellung des Münchner Sarkophages. Iphigeneia, nach rechts gewendet, überreicht das Brieffäfelchen Pylades mit der Weisung, es ihrem Bruder Orest zu bringen. Der in der Darstellung nachfolgende Orest scheint seinen Freund an der Hand zu fassen, vielleicht um

⁶³⁸Sarkophag Vatikan, Mus. Greg. Prof. 10450, Deckel, 140-150 n. Chr.; LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 724 Nr. 77.

ihn vor einem voreiligen Ausruf zurück zu halten. Die nachfolgende Skythenfigur ist sinnentleert und als Füllfigur aufzufassen.

Die nächste Szene erzählt den Gang vom Tempel zum Meer. Die voran schreitende Iphigeneia mit dem Götterbild im Arm wendet den nun wieder gefesselten Griechen ihren Kopf zu, wohl mit der Aufforderung, ihr zu folgen. Ein Skythe in barbarischer Tracht und phrygischer Mütze begleitet die Gefangenen. Die letzte bärtige Figur in Chiton, Mantel und Zepter wird allgemein als König Thoas angesprochen. Seine rechte geöffnete Hand scheint die Erlaubnis anzudeuten, das Idol und die beiden Fremden im Meer zu entsöhnen. Die Szene schließt mit einem kannellierten Pilaster, der einen Bogen trägt. Wollte der Künstler auf den Tempel der Artemis als Ausgangspunkt der Prozession hinweisen?

Der Kampf am Strand und die Einschiffung sind in der rechten Szene zu einer Darstellung komprimiert. Ein bärtiger Skythe ist hingesunken und versucht mit seinem Schild den Schwerthieb des über ihm stehenden Griechen abzufangen. Ein herbei geeilter Kamerad scheint ihm mit Schild und Schwert beizustehen. Die Priesterin mit dem Idol hat bereits das rettende Schiffsinne erreicht; in einem Mantel gehüllt sitzt sie neben einem sie schützenden Jüngling in einer Exomis. Über die Kommandobrücke eilt ein Freund mit noch gezücktem Schwert.

Robert⁶³⁹ nennt den Kämpfenden Orest, den anderen Griechen Pylades. Sichtermann⁶⁴⁰ zieht auch die Möglichkeit eines Namenstausches in Betracht. An den Ecken der Steintruhe sitzen als Schmuckelement die Köpfe junger Skythen.

3.6.4.4 **Typ A: Rom**⁶⁴¹

Diesen Sarkophagdeckel (Abb. 124) weisen die charakteristischen klassizistischen Formen der Relieffiguren in die Zeit kurz vor Mitte des 2. Jh n. Chr. Der rechte Teil der Deckelplatte ist weggebrochen; die Relieffiguren sind teilweise nur fragmentarisch erhalten.

⁶³⁹ Robert 1875, 142.

⁶⁴⁰ Sichtermann – Koch 1975, 53.

⁶⁴¹ Sarkophag Rom, Mus. Naz. Romano 106467, um 140 n. Chr.; Deckelfragment; LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 725 Nr. 79.

Die 3 Szenen zeigen deutliche Anklänge an Ähnlichkeiten mit Darstellungen auf dem Münchner Sarkophag (s. Abb. 120). So kann das mittlere Bild eindeutig als Orestes Zusammenbruch mit dem ihn stützenden Pylades und der entfliehenden Erinys bezeichnet werden. Der unebene Boden und der Baum in der 2. Bildebene weisen wohl auf freies Gelände, vielleicht den heiligen Hain der Artemis.



Abb. 124: Rom Museo Nazionale Romano 106467

Nachfolgend findet der Kampf am Ufer des Meeres statt. Von dem angreifenden Orestes (oder Pylades) und dem mit einem Schild sich schützenden Taurier sind allerdings nur Fragmente erhalten.

Verschiedene Interpretationen versuchen die jedoch weniger aufschlussreiche und eindeutige erste linke Szene zu klären. Sie findet vor dem Heiligtum statt. Dieses wird wie auf den meisten anderen Sarkophagen nicht durch ein architektonisches Gebäude verifiziert, sondern durch den heiligen Baum symbolisiert. Unter ihm liegen Schilde der Opfer aufgeschichtet und in seinen Zweigen hängt der Kopf eines bereits Geopferten. Die vor ihm stehende Götterstatue ist nicht im archaisierenden Stil dargestellt, sondern gleicht stilistisch den anderen Figuren dieser Szene; sie ist in einem langen Chiton mit reichem Faltenwurf gekleidet. Vor ihr brennt ein Opferfeuer auf einem tragbaren Altar. Iphigeneia, nach links dem Götterbild zu gewandt, dreht jedoch den Kopf den gefesselten Gefangenen zu. Orestes folgen zwei skythische Wächter, dann Pylades, von dem allerdings nur der rechte Arm und die Kette erhalten sind. Die abschließende männliche Figur wird allgemein⁶⁴² als König Thoas bezeichnet, der den Auszug beobachtet. Dieser Deutung stehe ich skeptisch gegenüber: Thoas trägt eine phrygische Mütze und ist wie die skythischen Wächter gekleidet, kein Hinweis in der Darstellung verweist auf die Königswürde. Der Regent ist auf keinem der Sarkophage in dieser taurischen Tracht zu sehen. Außerdem ist es Künstlertradition, dass auf Sarkophagdarstellungen dieselbe Person auch immer dasselbe Kostüm – mit leichten Variationen – trägt. So entspricht diese Gestalt meiner Meinung nach einem taurischen Wächter. Sichtermann⁶⁴³ sieht in diesem linken Bild entweder den Augenblick vor dem aufklärenden Gespräch oder den Moment kurz vor der Entfernung des Kultbildes. Parallelen

⁶⁴² Sichtermann – Koch 1975, 53; Helbig 1969, 35 f.

⁶⁴³ Sichtermann – Koch 1975, 53.

zu anderen adäquaten Bildern scheinen mir auf das Motiv der ersten Begegnung zwischen Iphigeneia und den beiden Griechen hinzuweisen.

3.6.4.5 Typ A: St. Petersburg⁶⁴⁴



Abb. 125: St. Petersburg Ermitage 259

Das Relief, das den rechten Teil einer Sarkophagplatte bildet, stellt den Kampf am Meeresufer dar. Wieder treten Parallelen zu der entsprechenden Szene des Münchner Sarkophages auf. Links kämpfen wie schon auf besprochenen Darstellungen 2 Skythen gegen einen Griechen, wobei der rechte Barbar bereits zu Sturz gekommen ist und sich nicht mit einem Schild, sondern mit einem Mantel zu decken sucht. Der zweite Grieche besteigt rückwärtsblickend in großer Eile mit fliegendem Mantel und gleichem Schild wie sein Freund die Kommandobrücke des Schiffes, von dem nur der Bug zu sehen ist. Die Namenszuweisung an die Figuren mit Thoas, Pylades und Orestes (von links nach rechts), wie Saverkina⁶⁴⁵ dezidiert festlegt, sollte man allerdings nur mit Vorsicht nachvollziehen.

Große Übereinstimmung in künstlerischer Hinsicht zeigt sich auch zwischen dieser Szene und derselben auf dem Deckel des Sarkophages in Rom, Mus. Greg. Prof. 10450. Nach Andreae⁶⁴⁶ stammt diese Arbeit aus der späthadrianischen Zeit.

3.6.4.6 Typ A: Rom⁶⁴⁷

Nach Robert⁶⁴⁸ schließt dieses kleine Fragmentstück rechts an das vorige Teilstück aus St. Petersburg an. Iphigeneia in der gleichen Haltung wie auf dem Münchner Sarkophag (s. Abb. 120) – verschleiert und ohne Idol – wird von einem Gefährten des Orestes in das Schiff geführt. Robert⁶⁴⁹ erkennt am rechten Ende noch den kleinen Rest einer Eckmaske.

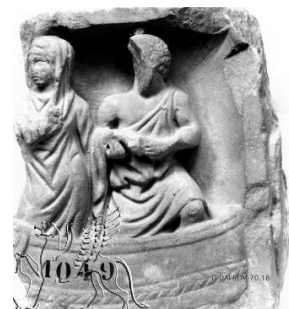


Abb. 126: Rom Musei Capitolini

⁶⁴⁴ Sarkophag, St. Petersburg Ermitage 259; Deckelfragment, um 150 n. Chr.; LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 725 Nr. 78a.

⁶⁴⁵ Saverkina 1979, 31 f. Nr. 8.

⁶⁴⁶ Helbig 1969, Nr. 1127.

⁶⁴⁷ Sarkophag Rom, Mus. Cap. 1049, Deckelfragment, um 150 n.Chr.; LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 725 Nr. 78b.

⁶⁴⁸ Robert 1890, 182 Nr. 170a.

⁶⁴⁹ Robert 1890, 183.

3.6.4.7 Typ A: Rom⁶⁵⁰

Das Bruchstück (Abb. 127) zeigt die Ankunft der beiden Griechen vor der Priesterin. Die Gestaltung des Heiligtums weicht allerdings vom „Vorbild“ in München ab. So steht die



Abb. 127: Rom Villa Albani

Götterstatue dem Anschein nach in einer Felsgrotte, denn links des Idols ragt ein gewaltiger Felsblock, sogar teilweise überhängend ins Bild. Hinter dem brennenden Altar liegt eine Fackel auf einer mit einer Lorbeergirlande bekränzten Basis. Der Pfeiler hinter Orestes bildet zusammen mit dem ansetzenden Bogen nach Robert⁶⁵¹

den „Eingang zu einem hypäthralen Temenos“. Den Umzeichnungen im Codex Coburgensis⁶⁵² zufolge trug das Idol, bevor der Oberkörper modern ergänzt wurde, Helm, Aegis und in der Linken einen Schild. So findet man es auch auf Wandmalereien in Pompeji⁶⁵³. Zusätzlich zu der Münchner Darstellung erscheint hier ein Skythe, der hinter Iphigeneia steht und das Gesicht den Gefangenen zuwendet.

3.6.4.8 Typ A: Vatikan⁶⁵⁴

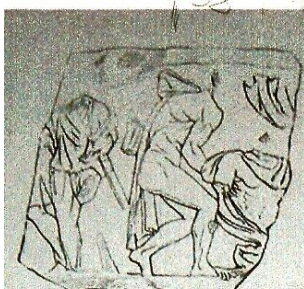


Abb. 128: Vatikan Museo Chiaramonti

Auf diesem Bruchstück finden sich nur fragmentarisch Figuren (Abb. 128): links ein skythischer Wächter, der wohl der vorigen Szene noch zuzurechnen ist; der nach vorne gebeugte Pylades, der den zusammengebrochenen Orestes stützt, von dem nur der Oberkörper erhalten ist und ein kleines Stückchen eines flatternden Mantels - wohl einer fliehenden Erinys - über dem Kopf des Orestes.

Die beiden Fragmente schließen unmittelbar aneinander und bilden so eine linke Sarkophaghälfte; das größere Stück aus der Villa Albani stellt den linken Beginn des

⁶⁵⁰ Sarkophag, Rom, Villa Albani; Deckelfragment, o. Z. LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 725 Nr. 81a.

⁶⁵¹ Robert 1890, 181.

⁶⁵² Wrede – Harparth 1968, Nr. 68 fig. 36.

⁶⁵³ Pompeji IX, 5a 14.

⁶⁵⁴ Vatikan, Mus. Chiaramonti; Deckelfragment, o. Z.; LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 725 Nr. 81b.

Sarkophages dar, das rechts anschließende kleinere Fragment, das aus dem Vatikan stammt und sehr zerstört ist, zeigt den Beginn der Mittelszene.

3.6.4.9 Typ A: Malibu⁶⁵⁵



Abb. 129: Malibu Paul Getty Museum 71AA266

Das Fragment (Abb. 129), das sowohl rechts wie links Bruchstellen aufweist, zeigt 3 Szenen aus der euripideischen Iphigeneia auf Tauris. Diese Vermutung beruht auf dem Vergleich der einzelnen Gruppen mit solchen auf anderen römischen Sarkophagen – insbesondere mit dem Sarkophag aus München – und den sich daraus ergebenden Parallelen. So kann man die mittlere Szene als Wiedererkennung der Geschwister deuten. Iphigeneia steht, den Rücken dem Betrachter zugewandt, den Kopf nach rechts gedreht, mit erhobener Rechten. Sie hält ein Diptychon, leichter zu erkennen auf dem Sarkophag aus München oder auf dem Exemplar aus Berlin, dem herantretenden Pylades und Orestes entgegen. Eben scheinen die entscheidenden Worte (V. 795 ff.) der Anagnorosis gefallen zu sein. Noch drücken die Gesten Überraschtsein, die Gesichter Ungläubigkeit und Misstrauen aus; diese Distanziertheit hat der Bildhauer in eine räumliche Entfernung umgewandelt, die Platz schafft für eine am Boden stehende Vase. Dieses geriffelte Gefäß enthielt wohl das Schreibtäfelchen.

Rechts davon findet man die wunderbare „Bergegruppe“, die leider nur zur Hälfte erhalten blieb. Pylades stützt den nach einem Wahnanfall erschöpft zusammen gebrochenen Orestes. Ganz rechts entweicht eine Erinys, den Kopf jedoch wie drohend dem Orestes zugewandt, in der linken Hand eine brennende Fackel hochhaltend.

Weitet man nun den Blick von diesem exemplarischen Sarkophag auf die Gesamtheit der Orestdarstellungen auf Grabreliefs, die in der frühen bis mittleren Antoninenzeit sehr beliebt

⁶⁵⁵ Sarkophag Malibu, Paul Getty Mus. 71AA266, Deckelfragment, um 160 n. Chr.; LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 725 Nr. 80.

waren, so fällt auf, dass der Held stets an der Seite seines Freundes Pylades gezeigt wird. Sei es bei dem Wiedersehen mit Elektra am Grab des Agamemnons, sei es beim Muttermord und beim Mord an dem Liebhaber Klytaimestras bis hin zur Befreiung der Iphigeneia aus dem Taurererland, immer steht ihm sein Freund hilfsbereit bei. Diese Unzertrennlichkeit findet oft sogar in einem synchronen Bewegungsschema ihren Ausdruck, deutlich zu sehen auf den Sarkophagen aus Weimar 1745 und 1744 und aus Berlin SK 845. Zanker⁶⁵⁶ sieht darin zweifellos eine Allegorie für Freundschaft und Zuverlässigkeit, und er schließt weiter, dass diese „amicitia“ im Totenlob des Verstorbenen, der in solch einem Sarkophag beigesetzt ist, eine besondere Rolle spielt.

Für die linke Szene liegen konträre ikonographische Deutungen vor. Während Koch⁶⁵⁷ in dem Reliefbild den Gang zum Meer und zur scheinbaren Reinigung des Kultbildes, in Wirklichkeit aber zur Flucht, sieht und dabei auf dieselbe Meinung Roberts⁶⁵⁸ und Sichtermanns⁶⁵⁹ verweist, spricht sich Linant de Bellefonds⁶⁶⁰ für die erste Vorführung der Gefangenen vor Iphigeneia aus. Sie bezieht sich dabei unter anderem auf die auffallende Ähnlichkeit mit der linken Szene des Sarkophags in München Glyptothek GL363 (Abb. 120). Zu sehen sind die beiden gefesselten Freunde: Orestes voraus nach links schreitend in Seitenansicht, Pylades in stehender Position frontal, den Kopf allerdings schon nach links vorwärts gewandt. Es folgt ein bärtiger Wächter in skythischer Tracht; sein Schwert in der Scheide trägt er in der linken Hand. Von der Figur der Iphigeneia ist kaum etwas erhalten, sodass ich nicht entscheiden kann, ob sie den beiden Griechen voranschreitet (Gang zum Meer) oder ob sie sich ihnen zuwendet (erste Vorführung). Allerdings zeigt ein Vergleich mit den anderen Sarkophagen, dass diese Szene nie an vorderster Stelle, also ganz links, den Gang zum Meer darstellt, sondern von den Künstlern stets verbunden mit dem Kampf am Strand und der Einschiffung war und erst an späterer Stelle im Bilderreigen geschaffen wurde. So tendiere ich eher zu der Meinung Linant de Bellefonds.

Auch dieser Sarkophag entstand in der Mitte der Antoninischen Periode. Die Falten der Gewänder sind noch relativ spärlich gesetzt; die Mundwinkel, die Nasenlöcher und die Augenwinkel sind nur leicht mit dem Bohrer bearbeitet – all dies sind Charakteristika dieser Kunstepoche. Und auch diese Reliefs zeigen den Gestaltungswillen der römischen Bildhauer:

⁶⁵⁶ Zanker – Ewald 2004, 232.

⁶⁵⁷ Koch 1988, 14 Nr. 5.

⁶⁵⁸ Robert 1890, 155, 157b, 167b.

⁶⁵⁹ Sichtermann – Koch 1975, Taf. 139,1.

⁶⁶⁰ LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 725 Nr. 80.

Sie erfinden nur sehr selten neue Gruppen und Figuren zu dem jeweiligen Thema, allein sie variieren innerhalb des vorgegebenen Rahmens, sodass keine Bilderfolge der anderen gleicht.

3.6.4.10 Typ B: Weimar⁶⁶¹

Vorauszuschicken sei, dass im Vergleich zu den vorherigen Sarkophagen wohl die Erkennungsszene denselben Vorlagen entspricht, die anderen Episoden jedoch einer beträchtlichen stilistischen Variationsbreite unterliegen.



Abb. 130: Weimar Schlossmuseum G1744

Die Darstellung auf der Sarkophagplatte (Abb. 130) zerfällt wieder in mehrere Bilder; von links nach rechts folgen: die Wiedererkennung der Geschwister, die Vorführung der Gefangenen vor Iphigeneia, der Kampf am Meer und endlich die Flucht auf das Schiff. In der Mittelszene bildet die auf einer Säule stehende Götterfigur der Artemis das optische Zentrum. Das Idol zeigt die Göttin als Jägerin in kurzem, ärmellosem Chiton mit Überschlag und hohen Jagdstiefeln. In ihrer gestreckten Linken hielt sie früher den Bogen. Davor liegen auf einem hohen Altar Früchte für ein späteres Opfer. In einem Ärmelchiton steht rechts Iphigeneia, das Haar zu einem Knoten im Nacken gebunden. Die Hände hält sie ineinander gelegt, diese Geste könnte als Ausdruck innerer Erregung interpretiert werden. Links führt ein skythischer Wächter in Ärmelchiton, Hosen und Schuhen mit phrygischer Mütze Orestes und Pylades vor, die gefesselt und nackt sind, nur die Chlamys haben sie über die linke Schulter geworfen. Das Motiv dieser Darstellung findet sich auf einem Wandgemälde aus Herculaneum⁶⁶²; die Figuren und ihre Reihenfolge ist die gleiche, entsprechend der Friesgestaltung sind sie weiter voneinander entfernt. Auch auf Gemmen kehrt die Darstellung wieder⁶⁶³. Robert⁶⁶⁴ denkt an

⁶⁶¹ Sarkophag Weimar, Staaliche Kunstsammlung Schloßmuseum G1744, 2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr.; LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 725 Nr. 82.

⁶⁶² Neapel, Mus. Naz. 9538, s. 3.6.3.2.

⁶⁶³ Scherf u. a. 1970, Nr. 275.

die Möglichkeit eines gemeinsamen Originals als Vorbild, etwa an ein Gemälde des Timomachos⁶⁶⁵.

Die linke Eckszene bringt die Wiedererkennung in der gleichen Gestaltung wie auf der rechten Schmalseite des Münchner Sarkophags, nur hängt der Skythe außer seinem Schild hier auch sein Schwert auf.

Die rechte Eckszene zeigt in der Mitte einen nackten Jüngling nach links gewandt, in der Linken die leere Scheide, in der Rechten zückt er sein Schwert. Ihm gegenüber steht ein mit zwei Speeren und einem Schwert bewaffneter Skythe, der seltsamer Weise jedoch den Kopf nach links vom Gegner abwendet. Seine Rechte ist drohend zur Faust geballt. Zwischen den beiden ist ein junger Skythe getroffen zu Boden gesunken und ringt jetzt sichtlich mit dem Tode. Sehr ähnlich ist nach Robert der Gefallene auf einem verschollenen Fragment eines Schlachtensarkophags⁶⁶⁶. Nun gibt Robert⁶⁶⁷ dieser Darstellung eine interessante Interpretation: Es ist der Moment der Botenerzählung (V. 1361), als Orest sich den sie verfolgenden Taurern als Bruder Iphigenaias zu erkennen gibt. Vergebens versucht der Barbar die Flucht seiner Mitstreiter zu verhindern, da diese sich auf den Uferfelsen zurückziehen. Dass die Krieger und Orestes in dieser Szene nicht mit Fäusten, – so wie Euripides es beschreibt – sondern mit Waffen kämpfen, ist dem Schaffenden wohl als künstlerische Freiheit zuzubilligen. Inzwischen betritt Iphigeneia über eine Treppe das Schiff, das bereits abfahrtsbereit die Ruder ausgelegt hat. Das verschleierte Idol, das hermenartig gestaltet ist, trägt sie auf der linken Schulter. Ein Jüngling in Chlamys – wohl Pylades – erwartet sie schon und reicht ihr hilfreich seine Rechte.

3.6.4.11 Typ C: Berlin⁶⁶⁸

Die Sarkophagplatte (Abb. 131) zeigt von links nach rechts 3 Szenen: die Wiedererkennung der Geschwister, den Abschied des Pylades von Orestes, und Iphigeneia bittet Thoas um die Erlaubnis zum Gang an das Meer.

⁶⁶⁴ Robert 1890, 184.

⁶⁶⁵ Plin. nat. 35, 136.

⁶⁶⁶ Barbault 1770, Taf. 4.

⁶⁶⁷ Robert 1890, 184.

⁶⁶⁸ Sarkophag Berlin, Staaliche Mus. SK845, 2. Jh. n. Chr.; LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 725 Nr. 83.



Abb. 131: Berlin Staatliche Museen SK845

Die Wiedererkennung der Geschwister wurde im Wesentlichen so gestaltet wie die gleiche Szene auf dem Sarkophag Weimar G 1744. Allerdings steht hier hinter Iphigeneia nicht ein Skythe, sondern eine Dienerin; sie könnte eine der griechischen Sklavinnen symbolisieren, die in der Tragödie Euripides den Chor bilden. Hinter Orestes und Pylades stehen zwei skythische Wächter, die einander den Kopf zuwenden.

Die Atmosphäre tiefer Niedergeschlagenheit liegt über der Mitteldarstellung, der wohl wieder eine euripideische Dramenszene zugrunde liegt: es ist trotz heftigen Widerstandes der beiden Griechen beschlossen worden, dass Pylades mit dem Brief Iphigeneias nach Griechenland zurückkehren soll, während Orestes geopfert werden soll (V. 644 ff.). Nun sitzt Orestes als Todgeweihter, den Kopf mit dem Mantel verhüllt, sich mit der rechten Hand auf einen Stein stützend. Ihm gegenüber steht Pylades, reisefertig den Wanderstab in der Linken, den rechten Arm auf einen Pfeiler gelegt. Traurig hält er den Kopf gesenkt – vermeintlich ein Abschied für immer. Nach rechts gewandt steht hinter Orestes ein Bärtiger in römischer Rüstung, den Speer auf der Schulter. Sollte diese Figur Thoas darstellen? Er wird begleitet von einem skythischen Wächter in Vorderansicht. Auf einer Onyxkamee aus der Sammlung Blacas⁶⁶⁹ findet man die traurige Gruppe der Freunde in gleicher Darstellung wieder. Ebenso erscheint die Figur des Orestes auf einer etruskischen Urne⁶⁷⁰. Schon Robert⁶⁷¹ vermutet, dass ein sehr bekanntes Original als Vorbild dieser Darstellung diene.

In dem rechten Eckbild steht die Priesterin mit dem Idol in ihrer Linken vor Thoas, den sie um Erlaubnis bittet, die heilige Statue im Meer zu reinigen und so von der angeblichen Befleckung zu entsühnen (V. 1157 ff.). Die brennende Fackel und ihr Schleier, den sie sich über den Hinterkopf gelegt hat, deuten schon auf die bevorstehende Kulthandlung. Der König, begleitet von einem skythischen Doryphoros, thront auf einem Stein; die Königsbinde im

⁶⁶⁹ Overbeck 1868, Nr. 5 Taf. 30.

⁶⁷⁰ Brunn 1870, Taf. 84 Nr. 1, Nr. 2; Taf. 85 Nr. 1.

⁶⁷¹ Robert 1890, 187.

Haar und das Zepter in seiner Rechten demonstriert seine Macht. Unverwandt ist sein Blick auf die gefesselten Gefangenen, die ein Wächter von links vorführt, gerichtet.

Abgesehen von der Mittelszene gibt es einige künstlerische Ähnlichkeiten zwischen diesem Sarkophag und dem Sarkophag aus Weimar G 1744: so gleichen sich die Artemisstatuen abgesehen von dem langen Chiton, den die Berliner Artemis trägt; auch die Haltung und Stellung der beiden Gefesselten ist in beiden Darstellungen gleich; ebenso kann man Parallelen bei der Gestaltung des Wächters feststellen – hier wie dort hält der Skythe den Strick, der Pylades bindet, in den Händen, nur fehlt hier der an seiner Hüfte hängende Gorytos.

Bemerkenswert ist, dass man in Pompeji in der Casa del citarista ein Gemälde vorfindet, das denselben Intensionen entspricht. Auch diese Parallelität spricht für ein gemeinsames Vorbild zwischen Vasen, Wandmalerei und Sarkophagen.

Dabei darf jedoch eines nicht vergessen werden. Trotz der Verwendung ähnlicher Typen in der Wandmalerei Pompejis und den römischen Sarkophagen besteht doch in der künstlerischen Konzeption ein sehr wesentlicher Unterschied zwischen diesen zwei Kunstzweigen. In der Freskodarstellung ist auf Grund der Gesetze der Linearität der Raum ausgeschlossen und die Figurengruppe jeder einzelnen Szene bleibt in ihrer geschlossenen Komposition isoliert, während bei der Sarkophagbildlichkeit jede einzelne Szene voller Bewegungselemente ist, die das Wesen guter Erzählkunst in Bildern ausmachen und den Betrachter veranlassen, von einer Phase zur nächsten überzugehen. So entspricht in letzterem Fall die narrative, zyklische Darstellungsweise ganz besonders den Bedürfnissen des illustrierten Buches und hat in ihm vermutlich auch ihren Ursprung.

3.6.4.12 Typ C: Weimar⁶⁷²

Die drei Szenen (Abb. 132) scheinen wie eine Replik der Darstellungen auf dem Berliner Sarkophag SK 845; daran mögen zum Teil auch die späteren Ergänzungen schuld sein. Trotzdem ergeben sich einige unwesentliche Abweichungen voneinander. So fehlt in der Erkennungsszene die Dienerin der Iphigeneia, beide Wächter blicken nach links. In der Mittelszene trägt der Soldat unter seinem Panzer einen Ärmelchiton und Hosen; im Haar zeigt

⁶⁷² Sarkophag Weimar, Staatl. Kunstsammlung Schloßmuseum G1745; LIMC V/1, a. O. (Anm. 416) 725 Nr. 84.

sich eine Binde. Im rechten Eckbild erblickt man hinter der Priesterin, die hier im Haar eine Priesterbinde trägt, einen Tempel, davor einen Altar, auf dem ein Opferfeuer brennt. Thoas wird von zwei Dienern in Ärmelchiton, Chlamys und Hosen mit einer phrygischen Mütze begleitet. Weitere zwei Taurer, nun nach rechts gewandt, führen im Hintergrund Orestes und Pylades.



Abb. 132: Weimar Schlossmuseum G1745

3.6.4.13 Zusammenfassung

Konzentriert man sich auf die Mittelszene der Darstellungen, so findet man Orestes nach dem Wahnsinnsanfall gestützt von Pylades, die sog. „Bergeszene“⁶⁷³, oder die erste Vorführung des gefesselten Freundespaars durch einen Taurer in Barbarentracht vor Iphigeneia⁶⁷⁴. Andere Sarkophage wiederum zeigen Orestes zusammengesunken in Trauer und Todesfurcht, da er sich des Abschiedes von Pylades und des nahen Opfertodes sicher glaubt⁶⁷⁵. Obwohl in der chronologischen Reihenfolge der Szenen eine gewisse unterschiedliche Bandbreite zwischen den Sarkophagen besteht, so sind die 3 Klassen keineswegs streng voneinander geschieden. Immer wieder begegnet man denselben Gruppenmotiven, deren Wurzeln primär in der griechischen Klassik liegen. Eine immer wiederkehrende Figurengruppe ist die sog. „Helfer-“ oder „Bergegruppe“⁶⁷⁶. Auf dieses Motiv trifft man schon im 5. Jh., namentlich in Amazonenkampf-Darstellungen. Bielefeld⁶⁷⁷ und Langlotz⁶⁷⁸ vermuteten, dass die „Berge-Gruppe“ von der Amazonomachie auf der Außenseite des Schildes der Parthenos-Athene stammt. Die Gesamtansicht der Darstellung mit dem Motiv liegt allerdings nur auf Kopien

⁶⁷³ München Glyptothek GL 363, Fragment aus dem Louvre Ma 1607.

⁶⁷⁴ Weimar Schlossmuseum 1744.

⁶⁷⁵ Berlin Staatliche Museen SK 845, Weimar Schlossmuseum G 1745.

⁶⁷⁶ München Glyptothek 363; Vatikan Museo Chiaramonti 688.

⁶⁷⁷ Bielefeld 1951, 18, 67.

⁶⁷⁸ Langlotz 1950, 43, 103, Taf. 12.

vor. Die einzelnen Gruppenbilder tauchen jedoch durch Jahrhunderte hindurch bis zu den römischen Sarkophagen immer wieder auf den verschiedensten Kunstwerken – sei es nun auf Vasen, sei es auf Fresken - in nur geringer Variationsbreite auf.

Seit langem⁶⁷⁹ ist der Großteil der Fachwelt der Meinung, dass die Sarkophagdarstellungen eine fortlaufende Illustration der euripideischen Iphigeneia auf Tauris darstellt. Änderungen in der bildnerischen Gestaltung dem Text gegenüber, wie etwa das Zusammenziehen verschiedener Momente (Kampf am Strand und Einschiffung) erklären sich aus den Gesetzen der Bildenden Kunst und geben dem einzelnen Schaffenden das Recht auf individuelle künstlerische Freiheit.

Wie schon kurz erwähnt so sind Koch und Sichtermann⁶⁸⁰ der Meinung, dass der bildlichen Gestaltung der Sarkophage Buchillustrationen zugrunde liegen, die ihrerseits auf klassische Vorbilder zurückgreifen, deren Basis in der klassischen Literatur, den klassischen Dramen liegt. Auch Weitzmann⁶⁸¹ spricht von einer klaren Beziehung dieser Szenen auf den römischen Sarkophagen zu den Dramen Euripides, und er betont weiter, dass gerade die niedrigen Deckelfrieze dem Archetypus, den wir uns als eine illustrierte Rolle vorstellen sollten, angepasst sind.

Der genaue Verlauf der Wege der Überlieferung ist nach Meinung Zankers⁶⁸² konkret kaum zu ermitteln; es könnte jedoch ein berühmtes Werk (vielleicht ein Wandgemälde) als Ausgangspunkt gegeben haben und von Zwischenträgern der Kleinkunst übermittelt worden sein.

Zwischen den beiden Kunstgattungen, der römischen Wandmalerei – im Speziellen der Wandmalerei Pompejis – und den römischen Sarkophagen besteht in ihrer Konzeption – wie schon erwähnt - trotz vieler Ähnlichkeiten und Parallelen ein wesentlicher Unterschied. In der Freskodarstellung sind die Figurengruppen sorgfältig abgewogen, um der auf einer linearen Ebene beschränkten Komposition eine innere Festigkeit und Geschlossenheit zu geben. Sie bleiben jedoch jede in sich isoliert. In der dreidimensionalen zyklischen Darstellungsweise ist der Raum geöffnet und jede einzelne Szene voller Bewegungselemente, die das Wesen der

⁶⁷⁹ Robert 1875, 135.

⁶⁸⁰ Sichtermann – Koch 1975, 10.

⁶⁸¹ Weitzmann 1964, 42-47.

⁶⁸² Zanker – Ewald 2004, 247.

Erzählkunst in Bildern bedingen und den Betrachter veranlassen, von einer Phase zur nächsten überzugehen. So steht einem in sich ruhenden Kunstwerk ein dynamisch vorwärtsdrängendes gegenüber. Dennoch finden sich Gemeinsamkeiten zwischen beiden Darstellungsarten: So gleichen einander die Darstellungen der Iphigeneia mit der Gruppe der gefesselten Gefangenen und Thoas in der Casa del Citarista und auf der Sarkophagplatte in Weimar (Schlossmuseum G 1745) und in Berlin (Staatliches Museum SK845) in wesentlichen Momenten. Ebenso kehrt das herculanische Friesbild (Neapel, Mus. Naz. 9538) – erste Vorführung der beiden Griechen vor Iphigeneia – auf der Sarkophagplatte in Weimar (Schlossmuseum G 1744) und im Haus des L. Cec. Giocondo wieder. Abschließend kann daraus geschlossen werden, dass sowohl viele Werke der Malerei wie die der Bildhauerei zu einem überwiegenden Prozentsatz nach gleichen Musterbüchern geschaffen wurden. Nicht außeracht gelassen werden darf natürlich, dass auftretende Modifikationen durch unterschiedliche Stilgesetze und das Recht auf individuelle Freiheit des Künstlers dem Werk gegenüber bedingt sind.

3.7 Ion - Ἴων

Hesiod⁶⁸³ nennt Ion (Ἴων) einen mythischen Stammvater der Ionier, ebenso wie Achaias, Doros, Aiolos als Eponyme der anderen griechischen Hauptstämme gelten. Während aber Aiolos und Doros Söhne des Hellen sind, so sind Ion und Achaios seine Enkel. Der Vater der beiden letzteren war Xouthos. Ion unterscheidet sich von den anderen Stammheroen, denn er konnte neben seinem menschlichen Vater auch Apollon⁶⁸⁴ als seinen göttlichen Schöpfer nennen. Seine Mutter war Kreusa, Tochter des attischen Königs Erechtheus⁶⁸⁵. Schon früh suchten die Athener Ion in ihre Vorgeschichte einzugliedern. Von Herodot⁶⁸⁶ wissen wir, dass die vier altattischen Phylen nach seinen Söhnen benannt waren. So stand Ion mit Apollon als Patroos - wie er in Athen verehrt wurde - in Verbindung. Letzterer war identisch mit dem Apollon Phythios und Apollon Hypokraios, der am Nordwesthang der Akropolis in einer Höhle uralte kultische Verehrung empfing. Ebendort soll nach Euripides Ion gezeugt worden sein.

⁶⁸³ Hes. fr 7(28).

⁶⁸⁴ nach Euripides in seiner Tragödie „Ion“, nach Platon in „Eutydemos“ 302 d.

⁶⁸⁵ Strab. 8,383 und Paus. 7,1,2.

⁶⁸⁶ Hdt. 7, 94.

3.7.1 Inhalt und Datierung

Die Handlung des „Ion“ spielt in Delphi vor dem Tempel des Apollons. Die komplizierte Vorgeschichte erzählt Hermes als Prologsprecher:

Kreusa, Tochter des Königs Erechtheus von Athen, wurde von Apollon vergewaltigt, und sie gebär ihm heimlich einen Sohn. Sie setzte den kleinen Knaben in der heiligen Höhle des Apollons im nördlichen Burgfelsen der Akropolis, dem Ort der Zeugung, aus, in der Hoffnung, der Gott würde für ihn sorgen. Der Gott ließ das Kind durch Hermes nach Delphi bringen und abermals aussetzen. Die Pythia fand es und zog es auf. Kreusa ahnte nichts von der Rettung ihres Sohnes. Sie wurde mit Xouthos vermählt, der mit der Hand der Königstochter auch die Herrschaft über Athen erhielt. Da ihre Ehe kinderlos blieb, machten sie sich nach Delphi auf, um im Orakel Rat zu finden. Kreusas Kind war in der Zwischenzeit zu einem Jüngling herangereift und stand als namenloser Tempelknabe im Dienste seines göttlichen Vaters. Der Gott plante, den Knaben Xouthos als dessen eigenen Sohn zu übergeben. Kreusa sollte vorerst nichts davon erfahren; erst in Athen sollte die beidseitige Agnosis geschehen.

Als der Tempelsklave auftritt, sucht Hermes sein Versteck hinter einem Busch auf, um den Ablauf der Dinge mit an zu sehen. Die Monodie des Jünglings lässt ein lyrisches Bild eines delphischen Morgens und seiner Tempelarbeit entstehen. Ein Preislied auf Apollon begleitet sein Fegen der Tempelstufen und das Vertreiben der lästigen Vögel. Das Auftreten des Chores, der von athenischen Frauen als Begleiterinnen Kreusas gebildet wird, kündigt das Nahen der Königin an. Begeistert bewundern die Frauen die Kunstwerke des Tempels. In ihrer Schilderung verwechseln sie jedoch das Osttympanon mit dem westlichen. Ion – noch heißt er nicht so – und Kreusa führen das erste Gespräch. Dieses Epeisodeion stellt nach Lesky⁶⁸⁷ eine der schönsten euripideischen Szenen dar. Beide erzählen von ihren Lebensumständen. Kreusa freilich berichtet ihre Geschichte so als wäre es die einer Freundin. Sie bittet um Rat, ob sie das Orakel nach dem Schicksal des Verschollenen fragen solle. Ion jedoch rät ab, der Gott würde nicht auf eine ihm peinliche Frage antworten. Xouthos tritt hinzu, er hatte unterwegs durch ein anderes Orakel einen verheißungsvollen Spruch erhalten. Nachdem Xouthos den Tempel betreten hat, fordert Kreusa von Apollon, er solle seine

⁶⁸⁷ Lesky 1972, 428.

Verfehlungen wieder gutmachen. Hier öffnet sich Euripides tiefer Sinn für die Wertung menschlichen Leidens.

Ion, der allein zurück Bleibende, hält seinem Gott eine altkluge Rede darüber, was Himmlische sich nicht erlauben dürfen, wenn sie gute Sitten von den Menschen fordern. Denn nur so könnten sie sich die Achtung derer bewahren.

Die folgende Szene bringt eine Wendung zur Komik, die in der Tragödie nicht ihres gleichen hat. Darum und wegen der folgenden Intrigenhandlungen wird dieses Theaterstück auch von einigen Philologen als Komödie angesehen. Stürmisch begrüßt der aus dem Tempel tretende Xouthos den Tempelknaben als seinen Sohn, den ihn der Spruch des Gottes verheißen hat. Er möchte Ion als seinen Sohn in die Arme schließen, denn das Orakel verhiess ihm den ersten Menschen, der ihm begegnen würde, als seinen Sohn. Der Jüngling weist die Umarmungen zurück, da er sich einem Wahnsinnigen gegenüber wähnt. Schließlich lässt er sich aber doch überzeugen, dass er von Xouthos bei einem lange zurückliegenden delphischen Abenteuer gezeugt wurde. Er fügt sich endlich ohne Begeisterung in sein Schicksal, und Vater und Sohn überlegen gemeinsam, wer wohl als Mutter in Frage käme. Bei dieser trügerischen Anagnorisis erhält der Jüngling seinen Namen. Ion (ἰέναι) bedeutet so viel wie gehen.

Nun zeigt der Chor seine aktive Teilnahme am Geschehen. Die Frauen hegen tiefes Misstrauen gegen den Spruch des Orakels, beklagen das Los ihrer Herrin und wünschen dem Eindringling den Tod. Die folgende Monodie bezeichnet Mathiessen⁶⁸⁸ als eine bewegte lyrische Szene, die den Höhepunkt des Dramas und sein einziges im vollen Sinn tragisches Element bringt. Übergroßer Schmerz und Empörung lassen Kreusa wilde Anklagen gegen den Gott schleudern; gegen ihn, der ihre Liebe genoss und sie dann hilflos dem Elend überließ. Nun, in ihrer Verzweiflung ist sie zu allem bereit. Sie vereinbart mit dem Alten – der des Erechtheus Erzieher war und nun von ihr geholt worden war – einen Mordanschlag auf den unerwünschten Stiefsohn bei dem Fest, das Xouthos für seinen wieder gefundenen Sohn und Thronerben geben will.

Das vierte Epeisodion enthält den Botenbericht, der von dem Misslingen des Anschlags handelt. Kreusa kann sich nur durch eine Flucht zum Altar vor Ions Zorn retten. Als erbitterte Feinde nun stehen sich Mutter und Sohn gegenüber. Da tritt die Pythia aus dem Tempel, und sie übergibt Ion das Körbchen mit den Dingen, die mit ihm einst ausgesetzt wurden. Mit der

⁶⁸⁸ Mathiessen 1979, 133 f.

Aufforderung an ihn, nun mit der Suche nach seiner Mutter zu beginnen, verlässt sie die Szene. So hält der Sohn in tiefer Erschütterung das Körbchen in seinen Händen, in dem er einst vor den Tempel gestellt wurde. Er öffnet es und findet die Beigaben, Kreusa erkennt sie und somit Ion als ihren eigenen Sohn. In einer meisterhaft gestalteten Stychomythie stellt Euripides Kreusa, die voll Freude des Erkennens ist, dem zunächst noch feindseligen, erst langsam unsicheren und schließlich überzeugten Ion gegenüber. Nun gesteht sie ihm auch, dass nicht Xouthos sondern Apollon sein Vater ist. Ion möchte den Gott befragen, ob er sich zu seinem Sohn bekennt, doch da erscheint Athena. Sie erfüllt eine Bitte Apollons, der sich scheut, den Beteiligten vor die Augen zu treten, damit er nicht Tadel wegen des Vergangenen zu hören bekommt. Sie bestätigt des Gottes Vaterschaft und rät, geschickt die Unterschiebung des Ion an Xouthos, damit der Nachfolger des Erechtheus der Herrscher Athens werde. Xouthos soll die Illusion erhalten bleiben, dass Ion sein eigener Sohn sei. Das Stück endet mit einem Lobpreis an Apollon für die Fürsorge, die er Ion schließlich doch angedeihen ließ.

Über das Entstehungsdatum des Stückes herrscht bis heute Uneinigkeit. Hier eröffnet sich das Problem, das Zuntz⁶⁸⁹ so umreißt: „Eine Tragödie verbleibt unweigerlich in ihrer Sphäre, der Sphäre des Mythos, der Sphäre der Kunst. Dem Interpreten, der trachtet sie aus dieser Sphäre herauszuzerren, ... antwortet sie mit Schweigen.“ Und andererseits so: „Die Welt in der der Mensch lebt gründlich zu verstehen, dazu führt die Neuschöpfung dieser Welt in den Werken des Euripides. Politik (aber) ist ein Teil dieser Welt. Die Politik der Zeit wird ein Element der Neuschöpfung.“

So ortet Imhof⁶⁹⁰ in dieser Datierungsfrage zwei Gruppen. Ältere englische und französische Forscher orientieren sich an „objektiven“ und äußerlichen Kriterien. Für sie ist „... ein politisches Stück gemäß der politischen und psychologischen Zeitsituation ...“⁶⁹¹ ausschlaggebend. So datieren sie es in die Zeit des Nikiasfriedens. Auf dieses Datum berufen sich Owen⁶⁹², Gregoire⁶⁹³, Ceadel⁶⁹⁴. In der neueren Forschung jedoch spricht man von einem späteren Zeitpunkt, nämlich 415-413 v. Chr. (Webster⁶⁹⁵ und Lee⁶⁹⁶). Die deutschsprachigen Forscher gehen in der Entstehungsfrage auf Wilamowitz⁶⁹⁷ und Kranz⁶⁹⁸ und die

⁶⁸⁹ Zuntz 1968, 424 f.

⁶⁹⁰ Imhof 1966.

⁶⁹¹ Imhof 1966, 13, Anm. 14.

⁶⁹² Owen 1939, 41.

⁶⁹³ Gregoire 1925, 167.

⁶⁹⁴ Ceadel 1941, 66-68.

⁶⁹⁵ Webster 1967, 74.

⁶⁹⁶ Lee 1997, 40.

⁶⁹⁷ Wilamowitz-Moellendorff 1926, 24.

Untersuchungen zur Form der Stasima zurück. Dies resultiert in einer Spätdatierung zwischen Helena und Phoenissen, d. h. 411/410. Imhof⁶⁹⁹ greift ebenfalls auf die Tradition der stilistischen Kriterien zurück, während Lesky⁷⁰⁰ sich fragt, wie lange der allgriechische Herrschaftsanspruch, der das ganze Stück durchzieht und besonders in der Schlusspartie betont wird, tragbar war. Dieses, die stilistischen und die strukturellen Erwägungen sprechen für den Zeitraum von 414–412.

3.7.2 Vasen

3.7.2.1 Apulischer rotfiguriger Volutenkrater in Ruvo⁷⁰¹

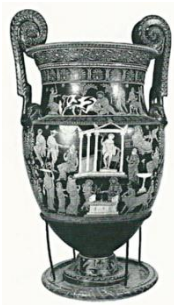


Abb. 133A:
Apul. rotfig.
Volutenkrater

Im Zentrum des Vasenbildes (Abb. 133A und B) steht ein Naikos – ein ionischer Tempel in perspektivisch-summarischer Auffassung –, in dessen Inneren deutlich sichtbar eine Statuengruppe zu sehen ist. Um ihn gruppieren sich in 2 bzw. 3 Ebenen männliche und weibliche Gestalten. Ein bärtiger Mann bereitet in der untersten Ebene in der Assistenz eines Jünglings ein Stieropfer vor. Von rechts wird ein Stier gebracht, von links nahen sich drei weibliche Gestalten. Auf dem Niveau des Tempels steht eine männliche Gestalt umgeben von zwei sitzenden Frauen. Rechts neben dem Tempel und vor einem Wasserbecken hält ein bärtiger, alter Mann seine Hände im Gebetsgestus hoch. Über ihm sitzt eine weibliche Figur mit einem kleinen geflügelten Wesen. Zwei Sterne und ein Schild schließen das Bild nach oben ab.

Der ionische Tempel ist durch die Gestalt, die einerseits in der Rechten ein Lorbeerstämmchen hält, andererseits mit der Linken eine zu ihm aufblickende Hirschkuh streichelt, als Apollontempel zu erkennen. Der Gott ist in weißer Farbe dargestellt. Beide Figuren stehen auf einem gemeinsamen Sockel. Dies deutet auf eine Wiedergabe einer Marmorgruppe⁷⁰². Außerdem sieht man unter Apollons leicht aufgesetztem rechtem Fuß einen kleinen Stützblock. Die Statue ruht in einer inneren Harmonie: der rechten Seite mit geneigtem Kopf und leicht gestreckter rechten Hand wird die linke Seite mit leicht abgelenktem Knie und der ein Lorbeerbäumchen haltenden Hand entgegengesetzt. Mantelüberschläge umrahmen beiderseits den göttlichen Körper. An sich ist die

⁶⁹⁸ Kranz 1912, 43.

⁶⁹⁹ Imhof 1966, 13.

⁷⁰⁰ Lesky 1972, 425 f.

⁷⁰¹ Ruvo, Mus. Jatta 1097, Lykurgosmaler, Mittleres 4. Jh. v. Chr.; Trendall 1978, 417 Nr. 16.

⁷⁰² Schneider-Herrmann 1972, 34 f.

Zusammenstellung von Apollon und Reh oder Hirschkuh in der griechischen Mythologie bekannt und Schneider-Herrmann⁷⁰³ denkt an den Hirtengott Apollon. Euripides⁷⁰⁴ schreibt von den „bunt gefleckten Rehen“, die sich bei Apollons Saitenspiel „behänden Sprunges“ tummeln. Die linke männliche Gestalt mit Reisemäntelchen, Reisehut und Flügelschuhen einerseits bedeutet Hermes, die rechts sitzende Frau mit Eros andererseits Aphrodite.

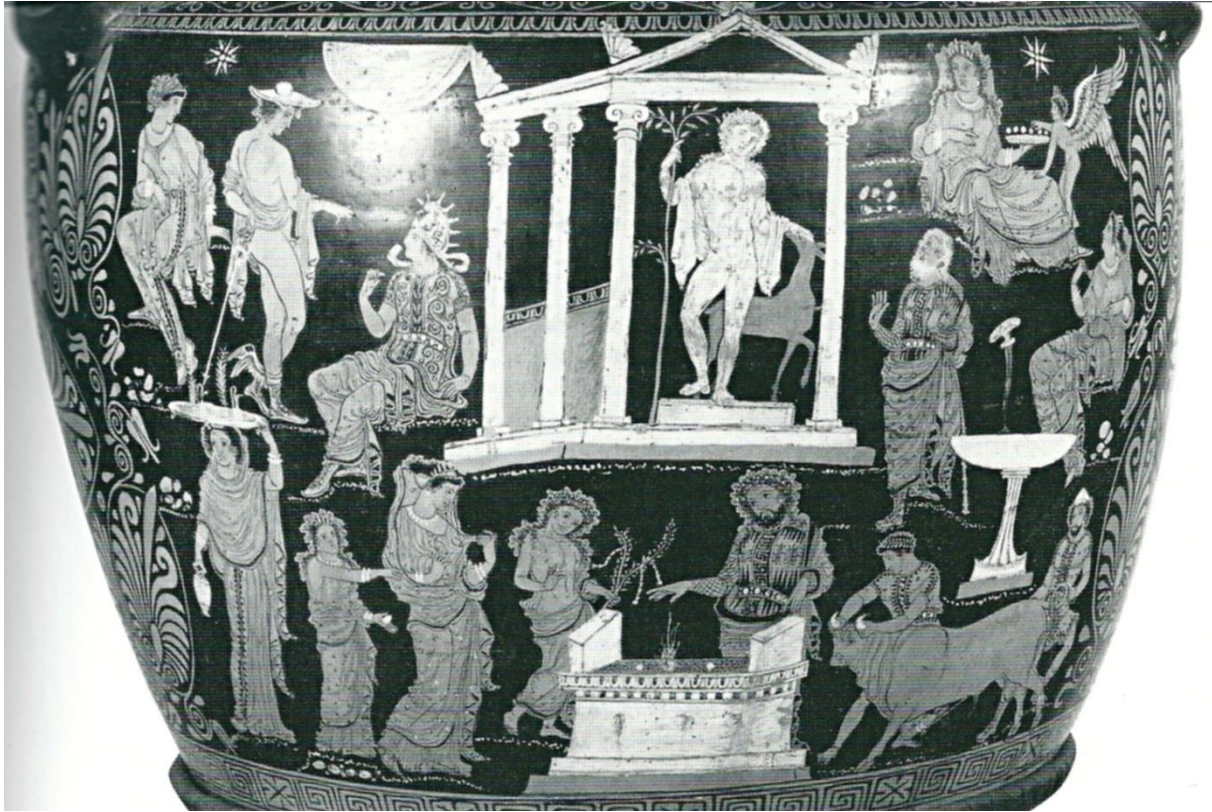


Abb. 133B: Apulischer rotfiguriger Volutenkrater, Ruvo Mus. Jatta 1097

Nun weiß man vom Schöpfer dieses Vasenbildes, dem Lykurgosmaler, dass viele seiner Schöpfungen aus dem mythologischen und dramatischen Sinnbereich kommen. Die Deutung der Darstellung ist gefunden, achtet man auf den auffallend hübschen, langlockigen Jungen mit dem mit Binden geschmückten Zweigbündel am Altar. Man wird an den „Ion“ des Euripides erinnert. Die Zweige in Ions Hand weisen wohl auf die Verse 102 ff. und 122 ff.; hier ist die Rede von „Zweigen des Lorbeers und heiliges Band“ und von „Estrich des Gottes“. Nun ordnen sich auch die anderen Figuren der Szene überzeugend in den dramatischen Zusammenhang dieser attischen Tragödie: Der bärtige Mann am Altar ist Xouthos, der ein Stieropfer bringt. Der entsprechende Text in der Tragödie Euripides spricht in den Versen 615 – 667 von einem „nachgeholtem Geburtstagsopfer“. Links kommt Kreusa, die Mutter Ions mit ihren Dienerinnen, die den Chor bilden.

⁷⁰³ Schneider-Herrmann 1972, 35.

⁷⁰⁴ Eur. Alc. V. 569.

Der betende Greis ist wohl der Pädagoge, der Erzieher des Erechtheus. Das Wasserbecken neben ihm dient den traditionellen Lustrationen. Die Verse V. 116 ff. weisen auf „wo heiliges Nass in ewigem Strom den Quellen entspringt ...“.

In der Frau mit der phrygischen Mütze links des Tempels, die mit Hermes ein Gespräch zu führen scheint, will Schmidt die Verkörperung Asiens erkennen⁷⁰⁵. Der Dareiosmaler bezeichnet auf seiner Perservase eine entsprechende Gestalt inschriftlich mit „ASIA“⁷⁰⁶. Außerdem nennt Hermes im Prolog *Ion* (V. 74) und Athena weissagt am Schluss (V. 1575 ff.) mit Nachdruck⁷⁰⁷ die Ahnenherrschaft Ions und seiner Söhne der hellenischen Völker.

So werden die Nachkommen des Ions als Ionier Europa und Asien besiedeln. Die Figur der Asia soll als Verkörperung jedoch nur der Gebiete gelten, die die Ionier bewohnen; nämlich Kleinasien. Ausgeschlossen bleibt in dem Fall das Gebiet der Perser, der feindlichen Macht. Hermes selbst spricht mit Asia und überbringt die Weissagung. Auch Isokrates verwendet diesen Begriff der beiden „Festländer“ in seinen politischen Schriften. Stets meint er jedoch neben dem Mutterland das teilweise von Griechen kolonialisierte Kleinasien im *Panegyrikos* (or.4.162). Dieses Gebiet soll Philipp von Makedonien von den Persern befreien⁷⁰⁸.

Schmidt⁷⁰⁹ bezeichnet konsequenterweise die hinter Hermes sitzende Frau als Personifikation des griechischen Stammlandes, dieses Gebiet ist unbestrittener Besitz der Hellenen. Darum kann ihr der Götterbote unbesorgt den Rücken zuwenden. Politisch bedeutend wird diese Interpretation, wenn wir die Geschehnisse in der Entstehungszeit der Vase in Betracht ziehen. Übereinstimmend wird die Mitte des 4. Jh. angenommen. Es ist die Zeit nach dem Königs- oder Antalkidasfrieden. Die griechischen Städte Kleasiens stehen unter persischer Herrschaft. Dieser Teil der Worte der Athena⁷¹⁰, der *dea ex machina*, klangen wohl verheißungsvoll für die kleinasiatischen Griechen.

Allerdings muss man sich auch fragen: War bei einer Wiederaufführung dieses Dramas in jener Zeit die Rede der Athena politisch noch tragbar? Wo war der panhellenistische

⁷⁰⁵ Schmidt 1979, 163 f.

⁷⁰⁶ Schmidt 1979, Tf. 6b.

⁷⁰⁷ Schmidt 1979, 163.

⁷⁰⁸ Isokr. or. 5, 123.

⁷⁰⁹ Schmidt 1979, 163.

⁷¹⁰ V. 1585. *Ion* (E. Simon).

Anspruch Athens geblieben? Vielleicht hatte man die Schlussverheißungen gestrichen. Dies erklärt auch, dass auf dem Vasenbild die Figur der Göttin fehlt.

In diesem Falle wäre die Interpretation von Simon zutreffender⁷¹¹. Sie sieht in der Frauengestalt mit der phrygischen Mütze Artemis, die als Schwester des Apollons berechtigt den Platz neben ihrem Bruder einnimmt. Im Vergleich mit zeitgleichen Vasen findet man sie oft als Göttin mit dieser Kopfbedeckung.

Noch ein zweites Faktum aus der Baugeschichte Delphis ergibt sich; dieses Mal im Bezug auf den Tempel. 373/72 wurde der Tempel durch ein Erdbeben zerstört; die Bemühungen um einen Neubau zogen sich bis 320 hin. Die Vase wurde also zu einer Zeit geschaffen, da der Tempel nicht existent war. Schuf der Künstler nun eine Tempeldarstellung aus der Erinnerung an das Bühnenbild der Inszenierung oder entsprang sie seiner Phantasie? Resultiert aus dieser Tatsache auch die falsche Beschreibung der Giebelbilder durch den Chor (V. 190 ff.)?

Weiteres beschreibt Pausanias unter den Weihegeschenken in Delphi „... einen Apollon, der eine Hirschkuh umfasst ...“⁷¹² als eine Gabe der Makedonen aus Dion an den Gott. Auf dem Vasenbild unseres Kraters ist im Naiskos eine solche Figurengruppe dargestellt. Ob sie sich mit der historischen Erwähnung identifizieren lässt, ist fraglich⁷¹³. Daraus und aus der Darstellung des Stieropfers politische Spekulationen in Richtung des Makedonenkönigs Philip II zu ziehen, wie Schmidt⁷¹⁴ dies tut, scheint meines Ermessens nach zu weit führend.

Auch meint Schneider-Herrmann⁷¹⁵, dass die Statue von den Makedonen zeitlich gesehen nach Phokis gestiftet wurde.

3.7.2.2 Zwei apulische rotfigurige Loutrophoroi, Tarent⁷¹⁶ bzw. Basel⁷¹⁷

Die beiden Vasen zeigen Parallelen, sowohl in kompositorischer wie auch thematischer Hinsicht.

⁷¹¹ LIMC V/1 (1990) 704 Nr. 2, s. v. Ion (E. Simon).

⁷¹² Paus. X, 13,5.

⁷¹³ LIMC II/1 (1984) 223 Nr. 326, s. v. Apollon (W. Lambrinoudakis).

⁷¹⁴ Schmidt 1979, 167 Anm. 40.

⁷¹⁵ Schneider-Herrmann 1972, 34 f.

⁷¹⁶ Tarent, Museo Nazionale o. N., Dareiosmaler letztes Drittel 4. Jh. v. Chr.; Trendall 1982, 499,57 Taf. 179,1

⁷¹⁷ Ehemals Basel, Galerie Palladion, Dareiosmaler, letztes Drittel 4. Jh.; K. Schauenburg 1988, 634 Abb. 1-2.



Abb. 134: Apul. rotfig. Loutrophoros, Tarent Mus. Naz. **Abb. 135:** Apul. rotfig. Loutrophoros, Basel

So bildet auf beiden eine bekränzte Frau, umgeben von Fabeltieren und ein Altar das Zentrum der Darstellung. Der Altar der Basler Vase wird umgeben von einer Lorbeergirlande mit Votivtäfelchen und Bacchosringen; das sind Ringe die von den in Eleusis Initiierten der Bacchos-Myste auf einem Bündel von Myrthenzweigen getragen wurden. Auf diesem Rundaltar, der auf dem oberen Rand die Inschrift KPEOYΣA trägt, steht die Frau und vor ihr ein Panther, seitlich zwei Schlangen. Auf dem Tarentiner Loutrophoros hingegen steht eine weibliche Gestalt vor einem viereckigen Altar ohne Inschrift; zwei Panther und zwei Schlangen erscheinen beiderseits des letzteren. Neben der Hilfesuchenden – sie trägt links bzw. rechts einen Hiketidenzweig, ein Zeichen für Asylsuche – befinden sich fast analoge Personen. So treten ihr von links eine männliche Figur – Vogelszepter und Tracht identifizieren ihn als König – mit einem jugendlichen Begleiter entgegen. Von rechts nähern sich ihr zwei weibliche Gestalten, die vordere trägt ein Thymation. Auf dem Loutrophoros aus Basel hält die hintere in ihrer rechten Hand einen Fächer. Die Namensnennung auf dem Altar lässt an Sophokles Tragödie „Kreousa“ und an Euripidies „Ion“ mit Kreousa als Mutter des Jünglings denken. Der Bärtige mit dem Vogelszepter ist dann wohl Xouthos und der Jüngling hinter ihm Ion.

Während Schauenburg die Thymationträgerin als die Priesterin Pythia aus Delphi erkennen will, sieht Berger-Doer⁷¹⁸ in ihr eine Chorführerin. Die zweite weibliche Person stellt jeweils eine Begleiterin bzw. eine Frau aus dem Chor dar.

⁷¹⁸ LIMC VI/1 (1992) 119 Nr. 8, s. v. Kreousa (G. Berger-Doer).

Nachdem Kreousa, die Tochter Kreons, allgemein als Mittelpunkt der Darstellung ausgeschlossen wurde, nenne ich als Deutungsvorschlag den Moment der Tragödie Euripides, in dem sich Kreousa, nun die Frau des Xouthos, nach dem missglückten Mordanschlag vor der Rache Ions auf den bzw. zum Altar flüchtet. Sophokles Tragödie ist zu fragmentarisch, um eine zusammenhängende Handlung nachzuvollziehen.

Die umgebenden Tiere üben im Zusammenhang mit Apollon eine Schutzfunktion für Kreousa aus. Während die Schlangen an die enge Beziehung zwischen Apollon und der Pythossage⁷¹⁹ denken lässt, deutet der bzw. die Panther auf die enge Beziehung zwischen Apollon und Dionysos und somit die Übertragung des dionysischen Attributtieres auf Apollon.

Auf archaischen Vasen findet man vereinzelt Apollon mit einem oder zwei Löwen dargestellt⁷²⁰. Als Greifenreiter, besonders mit Adlergreifen, wird Apollon im Zusammenhang mit den Hyperboreenmythos dargestellt⁷²¹. Der Schwan gilt allgemein als Reittier des Gottes⁷²².

Auf dem Loutrophoros aus der Galerie Palladion sitzen im oberen Register Figuren, deren Deutung nicht zweifelsfrei gegeben ist. So ist Apollon als Schwanenreiter als Mittelfigur ohne Zweifel erklärbar. Der Eros über seinem Haupt symbolisiert wohl die Liebesgeschichte zwischen ihm und Kreousa. Links von dem Gott sieht Berger-Doer den sitzenden Ion, zu seinen Füßen die noch verpackten und verschnürten Gnorismata; er spricht mit einer weiblichen Figur, in der sie Apata⁷²³, die Personifikation der Verblendung zu erkennen glaubt. Schauenburg⁷²⁴ aber spricht von dem sitzenden Hermes und einem namenlosen Mädchen; er benennt die weiblichen Gestalten rechts des Gottes Aphrodite und Peitho, ihre Begleiterin. Letztere wird als Göttin der Überredung, besonders der erotischen Überredung angesehen. Unerklärt bleiben Reisesack und verschränkte Armhaltung der Aphrodite. Berger-Doer Deutungsvorschlag scheint dieses Problem zu lösen: Im Botenbericht wird von dem Todesurteil durch Sprung von dem Felsen gesprochen, den die Fürsten über Kreousa

⁷¹⁹ LIMC II/1, a. O. (Anm. 713) 230.

⁷²⁰ Randschale, Karlsruhe Badisches Landesmuseum 69/61, LIMC II/1, a. O. (Anm. 713) 222 Nr. 317; Lekythos, New York, Sammlung Pinney, Beazley 1956, 518, 1.

⁷²¹ Berliner Hydria F 2634, Beazley 1963, 1187; Oinochoe, London British Museum E 543, LIMC II/1, a. O. (Anm. 713) 229 Nr. 364; Schale, Wien Kunsthistorisches Museum 202, LIMC II/1, a. O. (Anm. 713) 230 Nr. 367.

⁷²² Lekythos, Berlin Staatliche Museen 30852, LIMC II/1, a. O. (Anm. 713) 227 Nr. 342; Halsamphore, Paris Louvre F 253, LIMC II/1, a. O. (Anm. 713) 275 Nr. 740.

⁷²³ LIMC VI/1, a. O. (Anm. 718) 119 Nr. 8.

⁷²⁴ Schauenburg 1988, 643.

verhängen. Möglicherweise war Kreousa schon gefangen und an ein Baumkreuz gebunden, bevor sie sich befreite oder befreit wurde. Auf sie als Reisende trifft also der Reisesack als Attribut zu. Die Sitzende hinter ihr wird als Personifikation der Verblendung, *Apata*, gesehen. Folgt man nun beiden Deutungsversuchen, so treten fast alle „*dramatis personae*“ der Tragödie des Euripides auf. Allerdings fehlt Athena aus der Schlusszene. War zur Zeit der Vasenentstehung der panhellenische Anspruch der Athener, der sich durch die Weissagung der Göttin ergab, noch politisch vertretbar? Wäre es nicht möglich, dass bei der Wiederaufführung des Dramas, auf der die Darstellung wahrscheinlich beruhte, aus aktuellem Anlass der Schluss variabel gestaltet wurde?

Dennoch bleiben die Deutungen nicht endgültig, ebenso wie die Meinung Simons⁷²⁵, in der stehenden Zentralfigur die Pythia zu sehen. Porto⁷²⁶ sieht in der weiblichen Figur am Altar auf dem Tarentiner Loutrophoros eine Priesterin, d. h. die Pythia auf dem Altar des Apollon in Delphi. Er bezieht die Darstellung auf die Tragödie des Sophokles mit dem Titel *Κρέουσα*. Auch Trendall⁷²⁷ führt das Tarentiner Vasenbild auf die Kreousa des Sophokles als Inspirationsquelle des Künstlers zurück. Für ihn ist ebenfalls die Frau vor dem Altar die Pythia aus Delphi, denn sie trage die einer Priesterin entsprechenden Attribute. Er nennt die Männer links Ion und Xouthos, rechts die Frauen Kreousa und eine Begleiterin. Pythia in der Mitte verkündet in dem Epilog das Schicksal Ions.

Trendall⁷²⁸ nennt ebenso wie Porto und Schmidt den Dareiosmaler als Schöpfer dieser Vasenbilder. Auch Schauenburg bezeichnet besonders den Loutrophoros Palladion als „typisches Produkt des Malers“ und er findet mehrere „Parallelen in dessen Oeuvre“⁷²⁹. Ausgehend von Ornamentähnlichkeiten, besonders an den Halszonen weiterer Loutrophoren des Dareiosmalers⁷³⁰, zeigt er auch Analogien bei figürlichen Darstellungen auf. So stimmt vor allem der Bärtige mit dem Vogelszepter mit Darstellungen auf dem Dareioskrater⁷³¹ überein und mit einem weiteren Loutrophoros in Schweizer Privatbesitz⁷³², sowie einem Volutenkrater in Boston. Auf dem Letzteren ist es vor allem die Figur des Adrastos, die der Königsfigur aus Basel gleicht. Auch der Loutrophoros aus Tarent wird sowohl von Berger-

⁷²⁵ Simon 1988.

⁷²⁶ Porto 1974, 345.

⁷²⁷ Trendall – Cambitoglou 1983, 484.

⁷²⁸ Trendall – Webster 1971, 260.

⁷²⁹ Schauenburg 1988, 635 f.

⁷³⁰ Schauenburg 1988, 635 f.

⁷³¹ Neapel Museo Nazionale, 3253.

⁷³² Aellen u. a. 1986, 124 f.

Doer⁷³³ als auch von Schauenburg und Trendall⁷³⁴ als Werk des Dareiosmalers bezeichnet. Uneinigkeit herrscht jedoch bei der Entstehungszeit. Während Berger-Doer die Tarentinervase um 340 und die Basler Vase um 330 ansetzt, nennt Schauenburg den Loutrophoros aus Tarent jünger. Beide bezeichnen sie also als Frühwerke des Dareiosmalers.

3.7.2.3 Praenestinische Ciste „Barberini“ in Rom⁷³⁵



Abb. 136A: Ciste Barberini

Der Hauptfries kann in drei eng aneinander gerückte Szenen geteilt werden (Abb. 136A). Auf der 3-Figuren-Szene (Abb. 136B) thront Apollon (etruskisch Aplu), erkennbar an dem Lorbeerstämmchen, das er in seiner Linken hält, und an dem vor ihm stehenden Omphalos, auf dem ein Rabe sitzt. Der Gott hält in seiner Rechten eine Omphalosphiale. Vor ihm steht ein bärtiger Mann in Kriegertracht. Zwischen den beiden und hinter Apollon

erkennt man einen Jüngling mit auffallender Frisur. Diese Haartracht trugen die Jünglinge, wenn sie zum Lampadedromia-Lauf, einem Fackellauf, der symbolisch zum Einbringen des neuen Feuers vom Hauptaltar in Delphi veranstaltet wurde, antraten. Er wird durch den Schild und den Arm Apollons teilweise verdeckt. Möglicherweise hält der Knabe in seiner Linken ein Opferkännchen, das ihn als Opferdiener qualifiziert. Foerst⁷³⁶ jedoch meint hier ein erotisches Moment zusehen, denn der Knabe legt dem Gott die Hand auf die Schulter. Da auf der linken Seite der Szene die Entführung des Chrisypos dargestellt wird, wird die beschriebene Darstellung meist als Besuch des Orakel suchenden Laios (die Kriegergestalt) vor Apollon gedeutet.

Nun legt Simon⁷³⁷ eine neue Deutung vor: Im Tempelknaben sieht sie Ion, und der Krieger wird dann als Xouthos angesprochen, also eine Szene aus Euripides Ion. Da die nachfolgende Szene das Parisurteil darstellt, - also eine Begebenheit aus einem anderen Sagenkreis – muss auch das mittlere Bild nicht mit dem vorherigen folgerichtig übereinstimmen. Dohrn⁷³⁸ denkt jedoch an eine Fortsetzung des Orakels und sieht in dem Knaben Chrysis. Helbig⁷³⁹ weist auf den Meister der Ciste, „... der das Talent, die Eigenart einer jeden Szene zu erfassen und Götter, wie Menschengestalten zu differenzieren...“ besaß. Direkte Vorlagen für die

⁷³³ LIMC VI/1, a. O. (Anm. 718) 119 Nr. 7.

⁷³⁴ Trendall 1982, 499.

⁷³⁵ Rom Villa Giulia 13199, aus Praeneste, 3. Drittel 4. Jh. v. Chr.; Dohrn 1973, 12.25 f. pl. 1-3.

⁷³⁶ Foerst 1978, 190.

⁷³⁷ LIMC V/1, a. O. (Anm. 711) 704 Nr. 3.

⁷³⁸ Dohrn 1973, 38 f.

⁷³⁹ Helbig 1969, 822 f.

Gravierungen sind in Form großgriechischer Vasen vorzusetzen. Er denkt dabei an ein großes Gemälde mit einzelnen Szenenfolgen als Urvorbild. So weist Helbig auf Beziehungen zum Oeuvre des Dareiosmalers hin und folgert die Entstehungszeit auf 330 v. Chr.. Auch Simon nennt den Entstehungszeitraum das dritte Drittel des 4. Jh. v. Chr. Nach Foerst⁷⁴⁰ wirkt die Barberinische Ciste wegen verschiedenen Überschneidungen entwickelter als die Ficorinische Ciste, die nach Dohrn⁷⁴¹ aber andererseits wegen ihres reich gegliederten Dekorationsprinzips erst um 300 v. Chr. zu datieren ist.



Abb. 136B: Ciste Barberini, Rom Villa Giulia 13199

⁷⁴⁰ Foerst 1978, 88.

⁷⁴¹ Dohrn 1973, 34.

3.8 Andromeda - ΑΝΔΡΟΜΕΔΑ

Euripides schuf die heute großteils verloren gegangene Tragödie „Andromeda“ (Ἀνδρομέδα) 412 zusammen mit „Helena“ in einer Trilogie⁷⁴². Das Stück galt in der Antike als eines der besten Werke des Dichters und war, wie die große Anzahl der Wiederaufführungen zeigt, besonders bekannt und beliebt. Heute sind nur einige Fragmente erhalten (fr. 114-156).

Andromeda (Ἀνδρομέδα) war Tochter des Königs Kepheus und der Kassiopeia. Die Lokalisierung ihrer Heimat schwankt im Altertum zwischen Äthiopien⁷⁴³ und Ioppe in Palästina⁷⁴⁴. Nach Plinius⁷⁴⁵, Strabon⁷⁴⁶ und Tacitus⁷⁴⁷ sollen die Äthiopier des Kepheus aus Afrika nach Judäa ausgewandert sein. Ursprünglich soll jedoch die Familie aus Arkadien stammen. Preller und Robert⁷⁴⁸ nennen als Quelle Eratosthenes⁷⁴⁹ und Latte⁷⁵⁰ verweist auf Pausanias⁷⁵¹.

3.8.1 Inhalt und Datierung

Laut der allgemein gängigen Sagenform soll Kassiopeia ihre Schönheit⁷⁵² oder die ihrer Tochter⁷⁵³ Andromeda den Nereiden gleichgesetzt, bzw. über die Schönheit der Nereiden gestellt haben⁷⁵⁴. Dadurch erregte sie Poseidons Zorn; dieser sandte zur Strafe ein Meeresungeheuer. Es zerstörte das Land. Zur Buße und Wiedergutmachung der Überheblichkeit forderte der Gott durch einen Orakelspruch Andromeda als Opfer für das Ungeheuer. So wurde sie als „Hadesbraut“ dem Ketos ausgesetzt.

Dies ist die Vorgeschichte, die die Heroine in ihrer anapästischen Monodie zu Beginn des Stückes erzählt. Das Bild der in der Einöde am Meeresstrand Gefesselten ist offenbar vom Beginn des „Gefesselten Prometheus“ des Aischylos inspiriert. Die nun folgende Klage (fr.

⁷⁴² Lesky 1993, 436.

⁷⁴³ Ps-Eratosthenes, Cat. 15 ff.; Antiphilos, Anth. Pal. 16,147, Hyg. Astrol. 2,9; Apoll. bib. 2,3,5; Ov. met., 4. 669, 764.

⁷⁴⁴ Phot. 136; Jos. bell. Jud. 3, 420; Plin. nat. N.H:5, 13.31, 34; Skyl. Geogr. Gr. minores 1,79; Strab. 16 p. 759.

⁷⁴⁵ Plin. nat. 6p182.

⁷⁴⁶ Strab. 1 p. 43.

⁷⁴⁷ Tac. hist. 5,2.

⁷⁴⁸ Preller – Robert 1920, 237.

⁷⁴⁹ Eratos. Cat. 246.

⁷⁵⁰ RE XI (1922) 222-224, s. v. Kepheus (K. Latte).

⁷⁵¹ Paus. VIII 4,8.

⁷⁵² bei Soph. laut Eratos. Cat. 36.

⁷⁵³ Hyg. fab. 64.

⁷⁵⁴ Varianten bei RE I (1894) 2154-2159, s. v. Andromeda (K. Wernicke).

114) wird stets unterbrochen durch die Nymphe Echo, die die Endwörter der Strophe wiederholt und die Einsamkeit der „Hadesbraut“ in der Nacht betont. Es scheint aber nicht, dass diesem Bild die Heranführung der Jungfrau und ihre Fesselung wie im „Gefesselten Prometheus“ voraus gegangen ist. Dadurch unterscheidet sich diese Tragödie von der des Sophokles und des Phrynos, die diese Szene ihrem Stück voraus stellten. Leicht erkennt man die neue Form der Einleitung, die Euripides bisher mit einem Prolog begann.

Unsere Kenntnis von der ersten Szene verdanken wir den Parodien, in denen Aristophanes sich in den „Thermophoriazen“ über diese Tragödie des Euripides lustig machte. Sie wurden bereits 412 geschaffen.

Mit der beginnenden Morgendämmerung tritt der Chor auf, von Andromeda als φίλαι παρδένοι, φίλαι μοί begrüßt (fr. 117). Die Meinung, dass der Chor aus Nereiden bestand⁷⁵⁵, ist unwahrscheinlich. Die Chormitglieder sind äthiopische Mädchen und Frauen⁷⁵⁶, wie ein attischer Kelchkrater⁷⁵⁷ aus Capua zeigt. Es folgt nun ein lyrischer Kommos mit dem Chor, der mit Andromeda fühlt (fr. 119-122): statt ihr die Hochzeit zu rüsten, hat der Vater sie dem Ungeheuer zum Fraße vorgeworfen (fr. 122).

Nun erfolgt die Ankunft Perseus, der sich auf der Rückreise von seinem Gorgoabenteuer befindet (fr. 124). Zuerst hält er die Heroine für eine schöne Statue, fällt aber dann in Liebe zu ihr. Euripides fügt so im Gegensatz zu Sophokles der Handlung eine erotische Komponente hinzu, während er den Mythos vielleicht von ihm übernahm. Andromeda bittet den Helden um Befreiung (fr. 128), er sie um Liebe als Lohn für seine Tat. Schließlich ergibt sie sich ihm, falls er sie rette, ganz zur Gehilfin, Gattin oder Magd (fr. 132), von Vater und Mutter will sie sich trennen und ihm folgen⁷⁵⁸ (fr. 136). Das berühmte Gebet zu Eros (fr. 136) ist sicher Perseus letztes Gespräch, ehe er zum Kampf mit dem Untier eilt. Ein ähnlich seltsames Gebet findet sich in „Iphigeneia in Tauris“, als Iphigeneia zu Artemis fleht. Ebenso beten Helena zu Hera und Aphrodite in „Helena“ und Antigone im gleichnamigen Stück zu Zeus, Thoas und Euneos zu Dionysos in „Hypsipyle“ und Dionysos in menschlicher Gestalt zu Dionysos, dem Gott in „Bacchae“⁷⁵⁹.

⁷⁵⁵ Schmid – Stählin 1940, 518.

⁷⁵⁶ Bieber 1961, 31; Webster 1965, 30.

⁷⁵⁷ Att. Kelchkrater, Staatliche Museen Berlin, 3237, aus Capua, s. 3.8.2.1.

⁷⁵⁸ Eratos. Cat. 17.

⁷⁵⁹ Webster 1967, 186, 195, 201, 207, 214.

Von diesem Punkt an werden die Reihenfolge der Fragmente und der weitere Inhalt unsicher. Vor allem das Erscheinen und die Stellung Kepheus, Andromedas Vater, gegenüber Perseus, ist nicht eindeutig nachweisbar. Erschien er schon früher gleich nach Perseus und versprach ihm Andromedas Hand⁷⁶⁰ oder fand das Gespräch zwischen dem Helden und dem Mädchen ohne väterliche Gegenwart statt⁷⁶¹? Sechan bejaht die Anwesenheit des Vaters ebenfalls in der erstgenannten Szene, indem er auf die Miteinbeziehung der Figur Kepheus in Darstellungen auf Vasen hinweist⁷⁶².

Ein weiteres Problem tritt auf: Wann löst Perseus die Fesseln Andromedas (fr. 128)? Befreite er das Mädchen schon vor seinem Kampf mit dem Untier, so ist es vorstellbar, dass sie und der Chor zum Palast zurückkehrten.

Der wieder durch Fragmente belegt Bericht vom Sieg des Helden (fr. 145-147) wird wohl einem Boten in den Mund gelegt⁷⁶³ worden sein und kaum dem Perseus selber. Auch Ennius⁷⁶⁴ berichtet in einigen Versen von der glorreichen Tat.

Offen bleibt auch die Einbeziehung der Mutter Kassiopeia. Sind die Worte der Fragmente 135 - gesprochen von Kepheus - an sie gerichtet oder an den früheren Verlobten Andromedas (Agenor bei Hyginus, Phineus bei Ovid)? Die weibliche Gestalt auf einigen Vasen sprechen für ihre Anwesenheit⁷⁶⁵. Mit der männlichen Darstellung auf dem Loutrophoros aus Neapel 3225 und der Pelike ebenfalls aus Neapel Stg. 708 könnte der Verlobte gemeint sein. Auch die Wandmalerei in Pompeji⁷⁶⁶, die zwei männliche und zwei weibliche Masken zeigt, bringt keinen endgültig klärenden Beweis. Es ist jedoch offenbar, dass es Widerstände gegen eine Hochzeit seitens der Eltern gab, die ihre anfänglich positive Meinung Perseus gegenüber änderten. Auch ein Mordkomplott des früheren Freiers ist möglich; Hygiens⁷⁶⁷, Appolodor⁷⁶⁸ und Ovid⁷⁶⁹ sprechen davon. Der Held kann jedoch seine Gegner besiegen und zieht mit der befreiten Jungfrau nach Argos. Die Anapästien über den unberechenbaren Glückswechsel (fr. 153) werden wohl der Exodus des Chores angehören.

⁷⁶⁰ Müller 1907, 48-66.

⁷⁶¹ Webster 1967, 197.

⁷⁶² Att. Kelchkrater, a. O. (Anm. 758); Pelikefragment aus Tarent, jetzt in Würzburg, s. 3.8.2.10.

⁷⁶³ Webster 1967, 519.

⁷⁶⁴ Enn. Scaen. 5-8R.

⁷⁶⁵ Loutrophoros 3225 aus Canosa, derzeit in Neapel; Pelike SA 708 aus Armentum, derzeit London BM.

⁷⁶⁶ Webster 1965, 31

⁷⁶⁷ Hyg. fab. 64.

⁷⁶⁸ Apollod. Bibl. 2,4,3,5.

⁷⁶⁹ Ov. met. 5, 1-235.

Eratosthenes⁷⁷⁰ schreibt über den Abschluss der Tragödie und spricht von einer Versetzung der Heroine unter die Sterne durch Athena nach ihrem Tod.

Die Scholien zu Aristophanes⁷⁷¹ sichern die Aufführung der Andromeda zusammen mit der Helena für die Dionysien des Jahres 412.

3.8.2 Vasen

3.8.2.1 Attischer Kelchkrater aus Capua⁷⁷²

Diese Vasenmalerei (Abb. 137) ist wichtig für die Entwicklung des Schemas „Andromeda an einen Felsen gefesselt“, denn sie ist die letzte attische Darstellung dieses Motives, das erhalten blieb. Somit ist sie auch die künstlerische Basis für die späteren süditalischen Vasenbilder.

Um eine mädchenhafte Figur gruppieren sich weitere Personen. Die zugefügten Beischriften erleichtern die Sinngebung dieser Szene. Andromeda, das Mädchen, steht mit zur Seite gebreiteten Armen, den Kopf nach rechts gewandt, bekleidet mit einem Ependytes, langärmelig und reich geschmückt, ein Himation fällt von den Schultern. Dies ist ein zu der Zeit der Entstehung der Vase übliches Theatergewand für weibliche Rollen⁷⁷³. Sie ist an den Felsen gekettet, der durch Sträucher und Pflanzen charakterisiert wird. Die welligen, weiß gemalten Zwischenlinien und holprigen Standlinien weisen die Szene in eine felsige Gegend.

Links von Andromeda, eine Tiara auf ihrem Haupt weist sie als von königlichen Geschlecht aus, sitzt ein bärtiger Mann, ebenfalls mit einer Tiara und einem Zepter in der Hand – Kepheus, der Vater Andromedas. Seine linke Hand liegt auf dem Fuß der Heroine. Diese Geste lässt Maaskant-Kleibrink⁷⁷⁴ eine neue Deutung initiieren: sie sieht in der weiblichen Gestalt im Zentrum eine Statue, keinen Schauspieler; dieser steht knapp hinter ihr und spricht den Text. Der König hat den Kopf nach rechts gewandt, sein Blick fällt auf den stehenden Jüngling zur Rechten des Mädchens. Pilos, Chlamys und Sandalen weisen ihn, Perseus, als

⁷⁷⁰ Eratos. Cat. 17.

⁷⁷¹ Aristoph. Thesm. 1012.1060 ran. 53.

⁷⁷² Berlin, Staatliche Museen 3237, frühes 4. Jh.; LIMC I/1 (1981) 774-790, s. v. Andromeda I (K. Schauenburg); 776 Nr. 8., keinem Maler zugewiesen.

⁷⁷³ Webster – Trendall 1971, 78 III 3,10.

⁷⁷⁴ Maaskant-Kleibrink 1989, 26 f.

Reisenden aus; in der Rechten die Harpe, über Brust und Schulter die Kibisis erinnern an das



Abb. 137: Attischer Kelchkrater aus Capua, Berlin Staatl. Mus. 3237

eben bestandene Gorgonenabenteuer. Rechts hinter ihm erscheint in einem gestickten Gewand und ein Zepter haltend Aphrodite, um ihn mit einem Kranz zu krönen. Über Kepheus steht Hermes, gekleidet mit Chlamys und Petasos, in der rechten Hand sein Caduceus haltend, während die Linke in die Seite gestemmt ist. Auch sein sich zurück wendender Blick ruht auf Perseus. Links hinter dem Gott sitzt auf einem Felsen in fremdländischer Tracht ein Mädchen. Ihr Gesicht zeigt negroide Züge; die orientalische Hose, das langarmige, gegürtete Oberteil, der kurze Chiton und die geschmückten Schuhe verstärken den fremdartigen Eindruck. Sie ist wohl eine Dienerin im Hause des Königs. Ihm gegenüber auf der rechten Seite der Darstellung wird auf einem Altar eben ein Opfer dargebracht. Einige Kästchen - Hochzeitsgeschenke - stehen verstreut auf dem Bildfeld.

In der Literatur wird diese Darstellung übereinstimmend als eine Szene aus Euripides „Andromeda“ gedeutet⁷⁷⁵. Der amerikanische Archäologe Phillips⁷⁷⁶ widerspricht dieser Deutung. Seiner Meinung nach ist die Heroine nicht mehr an den Felsen gebunden und schon gerettet; sie zeigt nur im Gespräch ihre Leidenshaltung. Seine Stellungnahme basiert er auf der Tatsache, dass kein Monster vorhanden ist. Diese Interpretation kann nicht richtig sein, da die Anwesenheit des Ketos nicht eine primäre Bedingung für die Ikonographie der Vasenbilder ist, die Andromeda noch vor der Rettung zeigen, z.B. apul. Hydria, London, Brit. Mus. F 185 (s. Abb. 139); apul. Knopfhenkelschale (s. Abb. 144), Tarent, Nat. Mus. 8928; apul. Loutrophoros, Bari, Arch. Mus. 5591 (s. Abb. 152)⁷⁷⁷.

Die Sinngebung der gesamten Szene wirft ein erhellendes Licht auf manche Personendarstellung. So repräsentiert das äthiopische Mädchen ohne Namensbeischrift wohl den Chor. Aphrodites Kranz kann auf die Liebesbeziehung zwischen Perseus und Andromeda hinweisen. Mit der Harpe tötete der Held die Gorgo und in der Kibisis befindet sich deren Kopf. Hermes leitete und führte ihn im Kampf gegen die Gorgo und blickt jetzt Abschied nehmend zurück. Es war allgemein der Brauch, verstorbenen, jungen, unverheirateten Mädchen Kästchen mit Hochzeitsgaben ins Grab mitzugeben; so erhielt sie auch Andromeda als „Hadesbraut“. Maarkant-Kleibrink⁷⁷⁸ findet Parallelen zwischen dieser Vasendarstellung und jener auf der Pronomos Vase⁷⁷⁹; beide haben ihr Thema aus der Theaterwelt gegriffen. Zwei Akteure tragen die gleiche schön geschmückte, gestickte, lange Kleidung wie Andromeda. Sie spricht sich gegen den „barbaric character“ aus, sondern zählt dieses Gewand auf Grund von verschiedenen Quellen – leider nicht näher ausgeführt – zu der gängigen Theaterkleidung der männlichen Darsteller, wenn sie weibliche Rollen verkörpern. Trendall und Webster⁷⁸⁰ sehen im Thema der Pronomos Vase „Die Rettung der Hesione“. Auch Hesione trägt ein solches „Theaterkleid“ wie Andromeda. Beide Vasendarstellungen basieren also direkt auf einer Aufführung eines Theaterstückes.

⁷⁷⁵ Bethe 1896, 292-300, Sechan 1926, 356; Bieber 1961, 31; Metzger 1951, 235-246; Pickard-Cambridge 1988, 199 f.; Trendall – Webster 1971, 78, III 3 10; Schefold 1979, 155-158; Moret 1975, 185 f.; Jobst 1970, 125 f.; LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 776 Nr. 8.

⁷⁷⁶ Phillips 1968, 7.

⁷⁷⁷ Apul. Hydria, London BMF185; apul. Knopfhenkelschale, Tarent Nat. Mus. 8928; apul. Loutrophoros, Bari Arch. Mus. 5591.

⁷⁷⁸ Maarkant-Kleibrink 1989, 30.

⁷⁷⁹ Pronomosvase Volutenkrater aus Ruvo, Neapel Mus. Naz. 3240, Pronomos-Maler, um 410.

⁷⁸⁰ Trendall – Webster 1971, 29, II1.

Das Vasenbild auf unserem Capua-Krater differiert jedoch wesentlich von den chronologisch früheren attischen Darstellungen⁷⁸¹: hier wurde Andromeda, das Mädchen in wollenem Kleid an Pfosten gebunden, dort eine Frau in vornehmer, prächtigem Kostüm an den Felsen gefesselt. Phillips⁷⁸² nimmt an, dass die Art der Fesselung an Pfosten der attischen Tradition schwere Verbrechen zu ahnden entspricht. Er stützt sich dabei auf Herodot und dessen Beschreibung des Todes des Polykrates von Samos⁷⁸³; dieser wurde an Pfähle genagelt.

Ab dem 4. Jh. entstehen süditalische Vasen, die in der Darstellung der Andromeda eine größere Vielfalt als die attischen Vasenbilder zeigen. Wir finden Andromeda gefesselt an Pfählen, Säulen (auch an die Säulen eines Grabnaiskos), Bäumen, Rudern, an Felsen, in einem Höhleneingang. Auch die Anzahl der sekundären Figuren und ihr „modus vivendi“ bzw. ihr Darstellungsstil differenziert sehr. König Kepheus und Perseus sind jedoch üblicherweise anwesend, sowie eine unterschiedliche Anzahl von trauernden Dienern. Auf manchen Vasen zeigt das unterste Register Meeresungeheuer, wohl als Assoziation an Perseus Kampf mit Ketos, der selbst nur selten dargestellt wurde.

3.8.2.2 Lukanisches Glockenkraterfragment in Heidelberg⁷⁸⁴



Abb. 138: Lukanisches Glockenfragment, Heidelberg Uni. 26.69

Andromeda in einfachem Chiton ist rechts und links mit den Handflächen an je einen Pfahl gebunden (Abb. 138). Sie hält einen Zipfel der Kleidung zwischen den Lippen. Phillips⁷⁸⁵ deutet dies als eine nervöse Geste. Buschor⁷⁸⁶ erwähnt wohl diese Szene, gibt jedoch keine erklärende Deutung, während

⁷⁸¹ Z. B. weißgrundiger Kelchkrater, Agrigent, Civic. Mus. o. Nr., aus Agrigent, 450/40; Kelchkrater, Basel , Antikenmuseum BS 403, 450/40; Fragment einer Pelike, Louvre (ohne Inv. Nr.), um 400.

⁷⁸² Phillips 1968, 8.

⁷⁸³ Hdt. 3, 2.

⁷⁸⁴ Heidelberg, Universitätssammlung 26.69. LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 778 Nr. 22 .

⁷⁸⁵ Phillips 1968, 8 f.

⁷⁸⁶ Buschor 1952, 13.

Schauenburg⁷⁸⁷ von der „Gebärde der Angst“ spricht. Schmidt⁷⁸⁸ analysiert diese Geste als „bräutliche Darbietung“, zu der sie eine Parallele in der Pompe, der Hochzeitsprozession, auf der Kertschen Oinochoe des Pompemalers in New York⁷⁸⁹ sieht. Schefold schreibt von dem „Mantel, dessen Enden die Lippen des scheu und bewundernd auf Dionysos blickenden Hauptes fassen.“⁷⁹⁰ Denkt man in dieser Richtung weiter, so erscheint die Heroine in einer als Brautbild – Braut des Hades – symbolisierter Darstellung.

Rechts neben dieser Figur findet sich ein nur mehr sehr geringer Rest einer höchstwahrscheinlich männlichen Darstellung mit Mantel, die die rechte Hand hebt. Neutsch⁷⁹¹ denkt an den trauernden Vater Kepheus. Phillips⁷⁹² sieht auch in dieser Gestalt eine Dienerin. Von links tritt ein Mädchen, eine Dienerin, mit flachem Korb zu ihr und befestigt ein Band, eventuell eine Tānie an dem linken Pfosten. Unter den Füßen dieses Mädchens ist ein Rest einer erhöhten Plattform sichtbar. So fand die Szene offenbar auf einem erhöhten Gerüst oder auf einem grabmalähnlichen Unterbau⁷⁹³ statt.

Schon in der Mitte des 5. Jh. entstanden Vasen, die Andromeda an Pfähle gefesselt zeigen. Da sie jedoch vor der Aufführung der Tragödie Euripides entstanden, waren sie wohl von dem Theaterstück des Sophokles beeinflusst⁷⁹⁴.

3.8.2.3 Apulische Hydria aus Antium⁷⁹⁵



Während Schauenburg⁷⁹⁶ 1981 die Vase (Abb. 139A) als apulisch bezeichnet, nannte er sie 1960⁷⁹⁷ lukanisch. Ich folge Schauenburgs Katalogisierung im LIMC; auch Phillips⁷⁹⁸ sieht in dieser Hydria eine apulische Vase.

Abb. 139A: Apul. Hydria „A regal Andromeda“⁷⁹⁹ (Abb. 139B) steht angebunden an zwei

⁷⁸⁷ Schauenburg 1960, 59.

⁷⁸⁸ Schmidt 1960, 46.

⁷⁸⁹ Schefold 1934, 4 Taf. 10.

⁷⁹⁰ Schefold 1934, 4.

⁷⁹¹ Neutsch 1948, 60.

⁷⁹² Phillips 1968, 9.

⁷⁹³ CVA Heidelberg 2, Taf. 43.

⁷⁹⁴ z.B. attischer, weißgrundiger Kelchkrater, Agrigent, Museo Civico, ohne Inv. Nr., aus Agrigent; attischer, rotfiguriger Kelchkrater, Basel, Antikenmuseum BS 403.

⁷⁹⁵ London, Brit. Mus. F 185, LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 776 Nr. 9.

⁷⁹⁶ in LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 776 Nr. 9.

⁷⁹⁷ Schauenburg 1960, 62, Anm. 412.

⁷⁹⁸ Phillips 1968, 9.

⁷⁹⁹ Phillips 1968, 9.

Säulen, die ionische Kapitelle tragen und aus deren Basis gleichsam Akanthusblätter



Abb. 139B: Apulische Hydria aus Antium, London BM F 185

entsprossen. Die Heroine trägt einen Stephanos im Haar und ist kostbar gekleidet. Von links nähert sich eine Magd, die eine Hydria grazil auf dem Kopf tragend als Grabgeschenk bringt. Rechts spricht Perseus, die Harpe in seiner Rechten, einen Speer in

der Linken, mit Kepheus, der rechts neben ihm auf erhöhtem Terrain sitzt. Der Sitzpolster des Königs lässt an einen Reisesack⁸⁰⁰ denken. Er hält in der Rechten ein Lotos-Zepter, seine Füße ruhen auf einem Schemel, der auf einem kleinen Kasten steht. Sein Kopf, bedeckt mit einer eng anliegenden gestickten mit einem Kamm versehenen Mütze neigt sich dem jungen Held entgegen. Dieser trägt geflügelte Endromis und ebenfalls einen prächtig gestickten Mantel um die Schultern. Auf dem Haupt sitzt eine spitze Mütze, mit Bändern geschmückt. Schauenburg⁸⁰¹ bezieht das Vasenbild auf das Gespräch, in dem der König Perseus die Hand seiner Tochter verspricht, wenn er das Meeresuntier tötet und das Land dadurch von einer Plage befreit.

3.8.2.4 Apulischer Glockenkrater aus Christchurch⁸⁰²



Abb. 140A: Apul. Glockenkrater

Im März 1971 erwarb die University of Canterbury einen apulischen Glockenkrater (Abb. 140A) mit einer ungewöhnlichen Darstellung der Andromeda.

Gekleidet in einem gegürteten Chiton steht sie angebunden an die zwei Säulen eines ionischen Naiskos (Abb. 140B). Links

⁸⁰⁰ Schauenburg 1960, 62 Anm. 412.

⁸⁰¹ Schauenburg 1960, 62.

⁸⁰² Christchurch N. Z., University of Canterbury, Logie Memorial Collection, Inv. 116/71, Berkley nahestehend, um 360; LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 777 Nr. 11.

neben ihr hebt Perseus in seiner Rechten die Harpe hoch, links trägt er einen Speer. Sein Haupt schmückt ein orientalischer Raupenhelm. Auf der rechten Seite sitzt Kepheus auf einem lehnlosen Thron, sich aufstützend auf einen Stock. Beide Männer haben sich Andromeda zugewandt. Neben dem König steht ein mit Geschenken gefüllter Kalathos. Dieser geflochtene Korb, der sich von unten nach oben wie eine Blüte öffnet, galt – neben anderen Destinationen – als Requisit der Wollspinnerinnen, also ein Requisit der Frauengemächer. Als dieses wurde der Korb dem Mädchen geschenkt und blieb ihr Lebensbegleiter. Gemäß der Tradition findet man ihn oft als Grabgeschenk für junge, unverheiratete Verstorbene. Ähnlichen Kalathoi begegnen wir auf der apulischen Pelike aus Tarent, die als Fragment in Würzburg erhalten ist⁸⁰³.



Abb. 140B: Apul. Glockenkrater, Christchurch Uni.
116/71

Während Schauenburg einen Brief erwähnt, in dem Trendall⁸⁰⁴ einen dem Berkely-Maler nahe stehenden Künstler als Schöpfer des Vasenbildes nennt, schreibt er anderen Ortes⁸⁰⁵ von einem Künstler aus der Dechter-Gruppe, eventuell von einem Alterswerk des Dechter-Malers selbst. Die Darstellung erweckt einen provinziellen

Eindruck. Es zeigt sich keine Bildgliederung, die Figuren agieren auf einer gemeinsamen Grundlinie, nur der Kalathos schwebt als Raumfüller zwischen Andromeda und ihrem Vater. Die Malweise ist sehr einfach und wenig künstlerisch.

3.8.2.5 Campanische Halsamphore aus S. Maria Capua Vetere⁸⁰⁶

Rechts hat der nach links gewendete Perseus seine Harpe erhoben und blickt zu Andromeda auf, die auf einem höheren Niveau angebunden an zwei schlanken Säulen steht (Abb. 141). Während er eine Tierkopfmütze trägt, hat die junge Heldin einen Polo auf dem Kopf. Zwischen beiden steht eine trauernde Frau.

⁸⁰³ LIMC I/1, a. O. (Anm. 773) 776 Nr. 10.

⁸⁰⁴ LIMC I/1, a. O. (Anm. 773) 777 Nr. 11.

⁸⁰⁵ Trendall 1978, I, 273 Nr. 83.

⁸⁰⁶ Neapel, Mus. Naz. ohne Inv. Nr., aus S. Maria Capua Vetere, Ixionmaler, um 320/310; LIMC I/1, a. O. (Anm. 773) 778 Nr. 21.



Abb. 141:
Camp. Hals-
amphore,
Neapel Mus.
Naz.

Diesem Bild wohnt eine auffallend fehlende Handlungseinheit inne. Trotz des erhobenen Armes des Mannes handelt es sich nicht um die Darstellung einer kommunizierenden Szene. Perseus und Andromeda stehen sich als zwei Personen gegenüber, die durch Attribute, bloßes Erscheinungsbild und Körperhaltung im Sinne des Mythos charakterisiert werden. So deutet der Polos, gleichsam eine Krone, auf den Status einer Königstochter. Das höhere Niveau der Gefangenen verweist darauf, dass sie nur durch einen Kampf gerettet werden kann. Perseus mit der erhobenen Harpe, der deutlich hervorgehobenen Waffe, ist der Inbegriff des im Kampfe siegreichen Helden. Es geht hier also primär um die Charakterisierung der einzelnen Personen, um die Möglichkeit einer situationsunabhängigen Konfiguration. Schmaltz⁸⁰⁷

spricht von der „bildbezogenen Wiedergabe der Protagonisten des Mythos“.

3.8.2.6 Apulischer Loutrophoros aus Canosa⁸⁰⁸

Schmidt⁸⁰⁹ nennt diese Form einer Vase eine zylindrische Amphore und beurteilt dieses vollständig erhaltene Gefäß als „unglücklich gekünstelt und von wenig organischer Bildung“. Rocco⁸¹⁰ nennt diesen Loutrophoros „Thymiateria“ in Anlehnung an Metallgefäße wie die bronzenen Weihrauchständer (Abb. 142A).

Einer leblosen Statue gleich steht die mit einer Brautkrone geschmückte und in kostbarer Kleidung gehüllte Andromeda, gefesselt an zwei Bäume (Abb. 142B). Die Äste wurden entfernt, nur mehr zwei kahle Stümpfe sind noch vorhanden; auf den oberen Teilen der Stämme sprießen noch einige belaubte Zweiglein. Während die anderen Figuren auf verschiedenen hohen Geländelinien stehen, wird das Statuenhafte der Hadesbraut noch durch ein kleines Podest erhöht. Trauer und Verzweiflung bewegen Andromedas Eltern zu ihren beiden Seiten.

Kepheus, rechts, mit Tiara und in königlicher Tracht muss von einem Diener gestützt werden. Hinter ihnen hat eine Frau – vielleicht eine Schwester Andromedas – voll Schmerz die Hände vor das Gesicht geschlagen. Schmerzhafte Reue hat die Mutter, sitzend auf einer umgestürzten Hydria, ergriffen. Sinnend hat sie den Kopf mit einem Schleier in ihre Hand

⁸⁰⁷ Schmaltz 1989, 276.

⁸⁰⁸ Neapel, Mus. Naz. 3225, Dareios-Maler, 3. Viertel des 4. Jh. v. Chr.; LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 777 Nr. 13.

⁸⁰⁹ Schmidt 1960, 43.

⁸¹⁰ Rocco 1953, 173.

geschmiegt. Ihre Dienerin hält einen Schirm fürsorglich über sie. Ein Spiegel, eine Vase und ein Kästchen symbolisieren die Hochzeitsgaben, die sich nun zu Todesgaben wandelten. Auch die umgestürzte Hydria erinnert an die Grabesausstattung.



Abb. 142A: Apul. Loutrophoros, Neapel Mus. Naz. 3225



Abb. 142B: Apulischer Loutrophoros aus Canosa

Im Gegensatz zum oberen Register – eine Szene voll

Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit – sprüht die untere Darstellung, getrennt von der ersten durch ein schmales Band mit Meerestieren, voll Leben und Tatenlust. Perseus kämpft, nur mit einem Mantel und Flügelschuhen bekleidet; der Helm, geschmückt mit einem Gorgoneion, schützt den Kopf. Schon hat Ketos sein rechtes Bein umschlungen, jedoch der Held wird Sieger bleiben. Ein kleiner Eros fliegt herbei, um ihn mit dem Siegeskranz zu schmücken. In der anderen Hand hält der kleine Liebesbote ein magisches Liebesrad, ein Iynx. Fünf Nereiden, reitend auf Delphinen und Hippocampi, begleiten Perseus und erinnern an die eitle Prahlerei Kassiopeias.

Schmidts Ikonographie⁸¹¹ legt dar, dass die Figur der gefesselten Andromeda nicht nur aus Dramen entnommen ist, sondern „aufs engste mit Todes- und Jenseitsvorstellungen“ verbunden ist. Beispielgebend dafür ist die Wiedergabe auf Vasenbildern mit Grabnaiskoi. So

⁸¹¹ Schmidt 1960, 44.

steht die Heroin in einem Naiskos, angebunden an dessen Säulen auf dem Glockenkrater in Christchurch⁸¹² (s. Abb. 140). Auf dem Loutrophoros in Bari⁸¹³ (s. Abb 152) findet sich unter der gefesselten Heldin ein Naiskos und die Knopfhenkelschale⁸¹⁴ aus Canosa (s. Abb. 144) zeigt unter der an Bäumen gebundenen Andromeda ein Tempelchen mit der Verstorbenen. Schmidt steht mit dieser Deutung im Gegensatz zu Petersen⁸¹⁵, der in den Darstellungen reine Dramenillustrationen sieht. Wie die Toten - erhöht und isoliert gegenüber den sich Nahenden - so erstarrt wirkt Andromeda gegenüber der sie umgebenden Umwelt; besonders in unserem Fall. Auf dieser Dareiosvase sieht Schmidt eine enge Beziehung zu den „Hochzeitsvasen“, auf denen die Braut umgeben von Hochzeitsgeschenken dem Bräutigam entgegen geführt wird⁸¹⁶.

3.8.2.7 Apulische Pelike aus Armentum⁸¹⁷

Die Vase wurde gereinigt und restauriert, sodass zusätzliche Übermalungen und deren Interpretationen⁸¹⁸ wegfallen. Diese Vase ist die einzige der Andromeda-Vasen, die im obersten Abschnitt die in der unteritalischen Vasenmalerei so beliebte Gruppe der zuschauenden Götter zeigt (Abb. 143). Aphrodite sitzt links oben, in der Rechten ein geöffnetes Kästchen haltend. Sie ist umgeben links von Peitho, die auf niedrigerem Niveau steht und zur Liebesgöttin aufblickt, und rechts von einem Erosknaben, der wohl seine Hände auf ihre Schultern gelegt hat. Auf der rechten Bildhälfte sitzen bzw. stehen drei orientalische – vielleicht äthiopische – Krieger in ihrer bunten Tracht. Sie sind wahrscheinlich aus bildkompositorischen Gründen zur Raumfüllung neben der Göttergruppe gemalt. Inhaltlich gehören sie in den mittleren Bildabschnitt.

Große ikonographische Parallelen zwischen dieser Pelike und dem Loutrophoros aus Canosa (s. Abb. 142) zeigen die Darstellungen im mittleren und unteren Register. Wie isoliert von den anderen Figurengruppen bildet Andromeda gefesselt an zwei Baumstümpfe wieder den Mittelpunkt im Bildzentrum. In Analogie zu der Canosa-Vase kauert auf der linken Seite Kassiopeia; nun nicht auf der umgestürzten Hydria, sondern auf einem lehnenlosen Sessel. Sie hat ihrer Tochter den Rücken zugekehrt und scheint mit ihrer Dienerin ein Gespräch zu

⁸¹² Glockenkrater, Univ. of Canterbury 116/71; s. 3.8.2.4.

⁸¹³ Bari Archäologisches Mus. 5591; LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 777 Nr. 18, s. 3.8.2.13.

⁸¹⁴ Tarent, Nat. Mus. 8929; s. 3.8.2.8.

⁸¹⁵ Petersen 1904, 108.

⁸¹⁶ Z. B. Pelike in Neapel SA 699.

⁸¹⁷ Neapel SA708, Unterwelt-Maler, 330/320; LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 777 Nr. 14.

⁸¹⁸ Engelmann 1904, 146.

führen. Eine weitere Dienerin links außen lauscht aufmerksam diesem Dialog. Es entsteht der



Abb. 143: Apulische Pelike aus Armentum, Neapel SA 708

Eindruck, als hätten diese drei Frauen keinerlei Interesse an Andromeda und ihrer beklagenswerten Lage. Rocco⁸¹⁹ nennt diese Szene eine Genregruppe, vergleichbar der Schmückung einer Braut. Der Gestalt rechts neben der Heroine, die von einem jungen Mann in fremdländischer Tracht gestützt wird, fehlt leider der Kopf. In Analogie zu der Darstellung auf dem Loutrophoros in Neapel kann man allerdings Kepheus vermuten. Rocco⁸²⁰ schreibt von einer Amme; es ist jedoch kaum anzunehmen, dass ein Trabant die Alte stützt. Ganz rechts außen sitzt ein weiterer Krieger.

Unter der Andromedaszene findet der Kampf gegen das Meeresungeheuer statt. Perseus hält Ketos am Hals und hat die Harpe schon zum tödlichen Schlage hochgehoben. Rechts und

⁸¹⁹ Rocco 1953, 175.

⁸²⁰ Rocco 1953, 175.

links reiten Nereiden auf Meeresfabeltieren; rechts erkennt man die Skylla. Junker⁸²¹ sagt mit Recht, dass dieses Meeresmonster nicht zur Sage passt und nur der Fabulierfreude des süditalischen Malers zur Belebung der Meeresszene entsprang. Auch in der Kampfdarstellung sind große Ähnlichkeiten zwischen Vasenbildern zu finden.

Phillips⁸²² vermutet, dass diese Vasendarstellung von einem Nachfolger des Dareiosmalers geschaffen wurde und dieser des Meisters Werk kopierte. Er erwägt allerdings auch die Variante, dass beide eine gemeinsame „more monumental source“ hatten. Die ikonographischen Parallelen finden sich wohl wieder auf einer Malerei. So kehrt der Kampf des Perseus mit dem Ketos auch auf einer pompejanischen Malerei von Region VI⁸²³ (s. Abb. 161) wieder.

3.8.2.8 Apulische Knopfhenkelschale aus Canosa⁸²⁴

Die Darstellung im Tondo der Schale zeigt ein Bild geteilt in zwei Register (Abb. 144). Im oberen Abschnitt steht zwischen zwei dünnen Bäumen mit abgeschnittenen Ästen die an sie gebundene Andromeda frontal zum Betrachter gewandt. Ihre statuenhafte Entrücktheit betont auch Euripides im Fragment 125:

παρθένου τ'εἰκώ τινα
ἐξ αὐτομόρφων λαΐνων τειχισμάτων
σοφῆς ἄγαλμα χειρός

Ihr nach rechts gewandtes Haupt, das von einer Krone geschmückt ist, wird umstrahlt von einem Nimbus. In der Schlusszene verspricht Athena Perseus und Andromeda, sie als Sternbild an das Firmament zu setzen und sie somit unsterblich zu machen. Vorgreifend auf diese Verstirnung ergibt sich wohl der Nimbus Andromedas. Ein weiteres auslösendes Moment für den Nimbus wohnt in der Symbolik der Figur als Erretterin vom ewigen Tode inne. Die Heroine ist mit einem Chiton aus reich verziertem Stoff gekleidet. Ein Gürtel, bestehend aus einem schwarzen Band mit weißen Punkten, hält die weich fallenden Falten. Eine Chlamys bedeckt den Rücken und endet mit reichem Material über den Armen. An den Füßen trägt sie weiße Schuhe. Vielfältiger Schmuck vervollständigt das Bild eines

⁸²¹ Junker 1956, 59.

⁸²² Phillips 1968, 10.

⁸²³ Neapel Mus. Naz. 9447.

⁸²⁴ Tarent, Mus. Naz. 8928, Umkreis des Malers von Berlin F3383 und des Arpi-Malers, 320/310; LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 777 Nr. 17.

„Agalma“⁸²⁵. Mit ihrer Brautkrone und umgeben von reichen Brautgaben (Fächer, mit Bändern geschmückter Ball, Bukrane, weiße Amphore, dargebotener Spiegel) wird sie zum Symbol der dem Tode geweihten Braut, der Hadesbraut. Links neben Andromeda ist ein Äthiopier mit orientalisierendem Kostüm und einer phrygischen Mütze in die Knie gesunken. Von hinten springt ein junger Mann von ebenfalls negroidem Aussehen, herbei und greift ihm stützend von hinten unter die Arme. Es ist Kepheus, der voll Verzweiflung in die Knie gesunken ist und die Arme bittend der linken Randfigur entgegenstreckt. In dieser Gestalt erkennt man Perseus Flügelschuhe, Flügelhelm und Harpe charakterisieren ihn. Er achtet kaum auf das Flehen des Vaters, der um die Errettung seiner Tochter bittet. Sein Kopf ist der oben stehenden Prinzessin zugewandt. Die Gruppe des Königs mit dem jungen Doriphoros findet man auch auf dem Neapler Loutrophoros 3225 (s. Abb. 142), auf der Oinochoe SA 318⁸²⁶ ebenfalls aus dem Museo Nazionale in Neapel und der Pelike SA 708 (s. Abb. 143) aus dem gleichen Museum. Von rechts bietet eine reich geschmückte, mit besonderem Kopfschmuck herausgeputzte Frau Andromeda einen Spiegel dar. Ihr rechter Ellbogen ist auf eine weiße Amphore gestützt, in der Linken trägt sie einen verzierten Ball. Rechts neben ihr bringt eine weitere weibliche Gestalt – auch sie aufs Feinste geschmückt – eine offene Cista der Heroin als Geschenk.

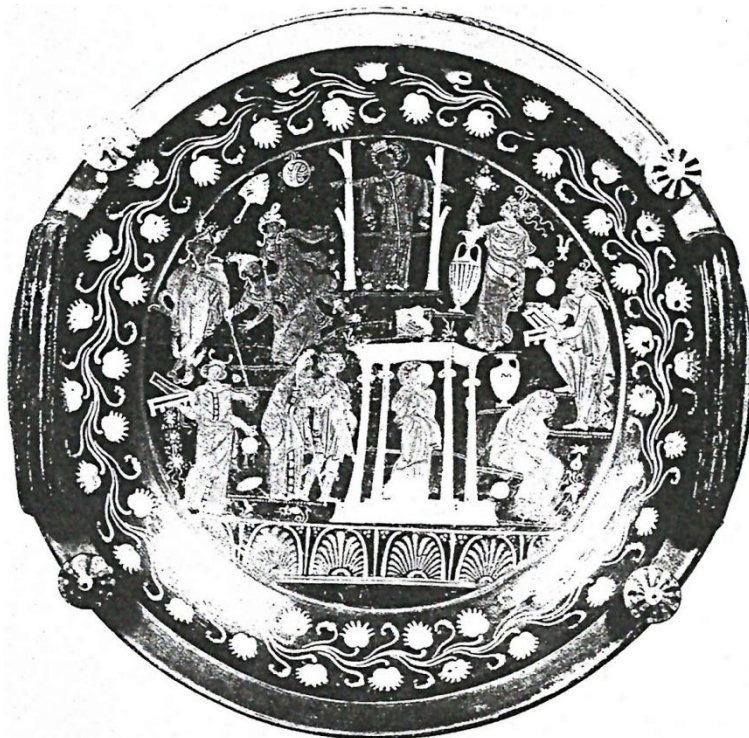


Abb. 144: Apul. Knophsphexschale aus Canosa, Tarent Mus. Naz. 8928

Weißer Punktchenreihen zeigen die Niveauunterschiede des Terrains an. So hat eben letztgenannte Figur ihren Fuß auf eine höhere Terrainstufe gestellt. Dadurch entsteht Bewegung, die fast zur Unruhe führt, in dieser ansonsten statischen Darstellung.

Im Zentrum des unteren Sektors findet sich ein kleiner weißer Naiskos, in dessen Mitte eine weibliche Gestalt steht. Ihr Haupt nach links gewendet, hüllt

⁸²⁵ Schmidt 1960, 45.

⁸²⁶ LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 785 Nr. 138, Bemalung wahrscheinlich modern.

das Himation Kopf und beide Arme ein. Das lange, gegürtete Kleid mit einem starken Überfall wurde von unten aus bis zur Hälfte der Beine weiß übermalt. Unter der Kepheus-Gruppe findet sich analog eine Zweier-Gruppe, bestehend aus einem älteren und einem jüngerem Mann, beide in orientalischer Tracht. Daneben steht wieder eine der Geschenke anbietenden Frauen; hier ist es eine geöffnete Cista und ein Zweig aus Rosetten und Bändern, sowie ein Ball mit Bändern. Auch diese Geschenk-Darbietende steht prächtig geschmückt frontal zum Betrachter. Rechts des Naiskos, ihm den Rücken zugewandt, sitzt eine Trauernde, den Kopf in die aufgestützte Rechte geschmiegt. Ein schwerer Mantel ist über ihren Kopf gelegt und verhüllt ihren Körper. Unter der Bodenwelle, auf der die Figur kauert, rollt ein geschmückter Ball. Erhöht hinter ihr steht eine Hydria; blühende Pflanzen zieren die Grundlinie.

Die im Heroon verharrende weibliche Gestalt wird in der Fachwelt kontrovers gedeutet. Spricht Schneider-Herrmann⁸²⁷ von Niobe – die weiße Übermalung deutet die beginnende Versteinerung, der alte Mann stellt Tartalos, den Vater, die in Trauer Sitzende Niobes Mutter dar – so meint Schmidt⁸²⁸, die Verstorbene, der diese Vase zum Grabgeschenk gedacht war, selbst oder symbolisch im Naiskos zu erkennen. Die Deckfarbenübermalung bedeutet nach Meinung Schmidts, dass die Verstorbene aus einem anderen Stoff als die Lebenden gekennzeichnet und erhöht wird. Die Verfasserin geht sogar so weit, in jeder Andromeda-Darstellung eine sinnfällige Verkörperung des Todesloses in einer gleichnishaften Spiegelung des Mythos zu sehen. Schauenburg⁸²⁹ findet zu dieser, wie er es nennt, „Grabscene“ im unteren Register Ähnlichkeiten auf der zylindrischen Amphore (Loutrophoros) in Bari 5591 (s. Abb. 152). Er schließt das mythologische Geschehen um Andromeda im oberen Sektor und die sepulkrale Szene am Grab unten zu einer Symbiose zusammen. Von der auch bildtechnisch gestalteten – beide Szenen gehen links und rechts in einander über – Verflechtung des Andromedabildes und der Szene am Grab ausgehend, gelangt Schauenburg zu der Folgerung, dass der Vasenmaler eine Szene des Mythos auswählte, die die „Unsterblichkeitshoffnung“⁸³⁰ auf die Grabdarstellung ausstrahlen sollte. Das Vasenbild wurde somit geschaffen, um die Errettung der Verstorbenen in die Unsterblichkeit zu initiieren, so wie Andromeda über den Tod triumphierte und im Jenseits unsterblich weiter

⁸²⁷ Schneider-Herrmann 1977, 111 Nr. 186.

⁸²⁸ Schmidt 1960, 44.

⁸²⁹ Schauenburg 1960, 63 f.

⁸³⁰ Schauenburg 1960, 66.

lebte. Die Symbolik dieser Vasenmalerei geht also von einem mythologischen Geschehen aus und führt zu einer „astralen Jenseitshoffnung“⁸³¹.

Auch Schefold und Jung⁸³² denken in diese Richtung, wenn sie vom „Übergehen der Motive des Grabkultes in solche der Sage“ und der „Symbolik des Heiles“ schreiben.

Zu einem späteren Zeitpunkt jedoch beruft sich Schmidt⁸³³ auf Trendalls Aussagen⁸³⁴ und bezeichnet die weibliche Figur im Grabbau als Niobe. Die helle Bemalung der unteren Körperpartie bedeutet nun nach ihrem Urteil die beginnende Versteinerung. Was hat nun das Schicksal Andromedas mit Niobe gemeinsam in Schmidts Augen? So wie Andromeda in ihren Fesseln gefangen ist, so ist Niobes Seele gefangen im Grab ihres Körpers; der Körper wird zum Grab der Seele erklärt. Nach einem euripideischen Fragment⁸³⁵ ist das Leben der Tod und der Tod das Leben. So legt Schmidt⁸³⁶ die Vermutung nahe, dass beide Bildstreifen „unter dem einheitlichen Gesichtspunkt der Befreiung zu verstehen sind“. Diese philosophische Durchdringung der hier vorliegenden Vasendarstellung scheint mir jedoch zu abstrakt und die symbolische Darstellung einer Verstorbenen im Naiskos nahe liegender.

So vereinigen sich in diesem Vasenbild die Aspekte der Hochzeit, des Todes und der Unsterblichkeit zu einem Ganzen. Diese dreigeteilte Symboleinheit wird - wie wir sehen und noch sehen werden - eine immer größere Rolle in der apulischen Ikonographie und in dem etruskisch-römischen Bildkonzept spielen. Der transzendente Charakter aber wird immer stärker betont: Andromeda die „schöne Seele“, gerettet und nun unsterblich. So erscheint sie später auf römischen Wandgemälden, etruskischen Graburnen, kaiserzeitlichen Sarkophagen und Stein- bzw. Tonreliefs.

Auf den folgenden Vasen tritt eine Änderung der Ikonographie der Andromedagestalt ein: Sie ist nun nicht mehr an Pfähle bzw. Bäume gebunden, sondern ist an eine Felswand gefesselt dargestellt.

⁸³¹ Schauenburg 1960, 67.

⁸³² Schefold – Jung 1988, 110.

⁸³³ Schmidt u. a. 1976, 40.

⁸³⁴ Trendall 1972, 309-316 und Trendall – Webster 1971, III.1, 23.

⁸³⁵ Fr 83n2 aus dem Phrixos.

⁸³⁶ Schmidt u. a. 1976, 49.

3.8.2.9 Campanische Hydria aus S. Maria di Capua⁸³⁷

Gemäß Engelmann⁸³⁸ stammt die Vase (Abb. 145) nach Vergleich der angewandten Technik an ebenfalls dort gefundenen Exponaten aus S. Maria di Capua.

Wieder bildet Andromeda mit ausgebreiteten und erhobenen Armen, fest „geschmiedet“⁸³⁹ an eine Felswand – die löchrige Strukturzeichnung deutet wohl auf vulkanisches Gestein, auf Tuff oder Breccia – den Mittelpunkt des Vasenbildes. Deutlich sichtbar sind die Fesseln an den Handgelenken. Ihr Kopf ist leicht nach links geneigt, ihr Blick geht ebenfalls in diese Richtung. Auffallend deutlich tritt ihr rechtes Bein unter dem mit einer Mittelbordüre geschmückten Chiton hervor. Ein Mantel liegt in zwei langen Schleifen auf ihren Schultern.



Abb. 145: Camp. Hydria aus S. Maria di Capua, Berlin 3238

Links von Andromeda sitzt auf einem Felsen ein bärtiger Mann mit Szepter; eine Kette aus weißen Punkten, verlaufend von seiner linken Schulter bis unter seinen rechten Arm, schmückt den nackten Oberkörper. Das Zepter in seiner rechten Hand verleiht ihm königliche Ehre, so ist es Kepheus, der Vater Andromedas. Ihm gegenüber, rechts von der Heroin, sitzt eine Frau im Chiton. Die Krone im

Haar und der kostbare Schmuck weisen auf Kassiopeia. Während ihre rechte Hand erhoben, der Zeigefinger ausgestreckt ist, greift ihre Linke zum Haarkranz. Zu Füßen dieser Dreier-Gruppe kämpft Perseus in Flügelhaube und Flügelschuhen – ein körperfern flatternder Mantel gibt den nackten Oberkörper frei – mit Lanze und Harpe gegen Ketos. Ein ähnliches Bewegungsmotiv scheint auf einer attischen Londoner Hydria⁸⁴⁰ und auf der Pränestiner Ciste⁸⁴¹ auf. Auf diesem Vasenbild hat das Meeresungeheuer die Gestalt eines riesigen Fisches mit stacheliger Rückenflosse; das geöffnete Maul mit spitzen Zähnen ist drohend

⁸³⁷ Berlin 3238, Cassandra-Maler, 360/350; LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 777 Nr. 19.

⁸³⁸ Engelmann 1904, 143-151.

⁸³⁹ Furtwängler 1893, 93 Nr. 57.

⁸⁴⁰ London British Museum, Hydria E196; LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 776 Nr. 3.

⁸⁴¹ Paris, Louvre 1664, LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 786 Nr. 144.

gegen den Heros gerichtet. Dieses Untier kehrt im Folgenden in variabler Gestalt wieder, sodass es ikonographisch nur schwer fassbar ist.

3.8.2.10 Apulisches Pelikenfragment aus Tarent⁸⁴²

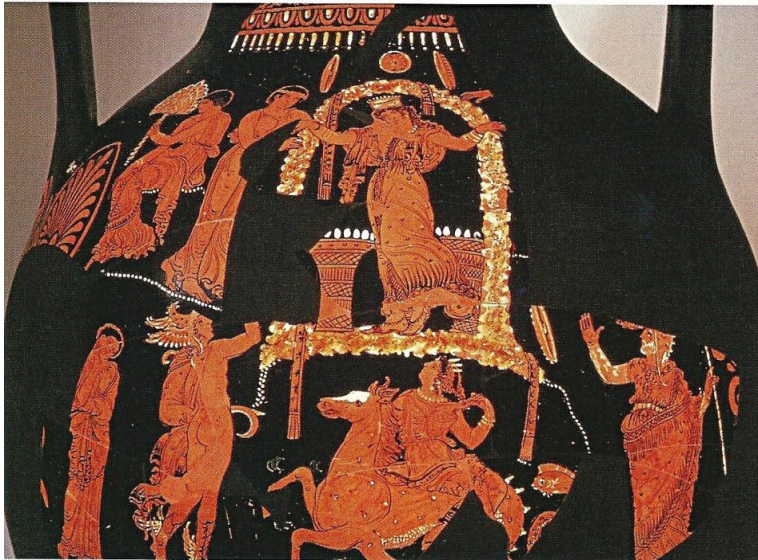


Abb. 146: Apul. Pelikenfragment aus Tarent, Würzburg M. v. Wagner Mus. 855

An einer Felswand, vor dem Eingang zu einer Felsgrotte steht Andromeda gefesselt mit einem abwärts gesenkten Kopf da (Abb. 146). Auf dem Haupt die hohe Brautkrone, ist sie gekleidet in ein prächtiges Gewand mit Mittelborte, in einem Ependytes. Der Seewind spielt mit dem leichten Stoff und gibt beschuhte Füße frei. Gefüllte Kalathoi, eine Patera,

Phialen und Binden schmücken die Höhle wie ein Grab. Diese geflochtenen Kalathoi sind am Boden eng und erweitern sich nach oben wie ein Blütenkelch. Auf Darstellungen, die das Frauengemach zeigen, sind sie meistens als Behälter für ungesponnene Wolle zu sehen. Links neben Andromeda sind zwei Dienerinnen dargestellt, während die eine am Höhlenrand lehnt, sitzt die andere auf einem Felsen, in der Hand einen Fächer haltend. Am oberen Felsenbogen liegt die Hand einer verloren gegangenen Figur. Unter der Kepheustochter reitet eine Nereide auf einem Hippocampus, den Blick aufwärts zu Andromeda gewandt.

Hier malte der Künstler wohl einen Hinweis auf die Ursache der Aussetzung der Tochter der Kassiopeia. Ob Spott und Freude an den Qualen Andromedas in ihrem Blick liegt, wie Schauenburg⁸⁴³ meint, ist mir nicht nachvollziehbar. Dieses Seepferd mit seinem Schlangenschwanz und Hufen erinnert an ein ähnliches Exemplar auf einem Loutrophoros in Neapel⁸⁴⁴ (s. Abb. 142) und auf einer apulischen Pelike⁸⁴⁵ ebenfalls in Neapel (s. Abb. 143). Rechts hinter der Reiterin steht ein weißbärtiger alter Mann, Kepheus, ebenfalls prächtig gekleidet in einem Chiton und in einem über seinem linken Arm teilweise getragenen Mantel.

⁸⁴² Würzburg, Martin von Wagner Museum 855, Felton-Maler, 370/380 v. Chr.; Trendall 1978, 174–175, Nr. 70.

⁸⁴³ Schauenburg 1960, 60.

⁸⁴⁴ Loutrophoros, Neapel Mus. Naz. 3225, s. 3.8.2.6; Keuls 1976, 451 Taf. 7,1.

⁸⁴⁵ Pelike, Neapel Mus. Naz. SA 708; s. 3.8.2.7.

Seine Rechte hebt er aufwärts zu seiner Tochter. Links vor der Nereide findet man Perseus in seiner Flügelhaube und seinen Flügelschuhen. Der Wind hebt seinen Mantel, sodass er nackt erscheint. Während die verdeckte Linke die Harpe hält, grüßt er mit seiner erhobenen Rechten die Gefesselte. In diesem Vasenbild ist wohl der Moment seines ersten Auftrittes – er hielt Andromeda zuerst für eine schöne Statue (fr. 125) – angedeutet. Hinter ihm neigt eine Dienerin in Trauer den Kopf und schmiegt ihr Gesicht in ihre Rechte.



Abb. 147: Sizil. Kelchkrater, Berlin Staatl. Mus., 3296

Kehren wir jetzt noch einmal zum Ausgangspunkt, dem Standplatz vor einer Höhle zurück, so ergibt sich die offenkundige Frage: „Wie kam es in der Ikonographie zum Wechsel von Andromedas Aussetzung nun nicht mehr zwischen zwei Pfosten und sondern vor einer Grotte, charakterisiert durch einen Bogen?“ Phillips⁸⁴⁶ glaubt in der Darstellung auf dem Kelchkrater 3296 des Dirkemalers in den Staatlichen Museen von Berlin⁸⁴⁷ (Abb. 147) das „missing link“ gefunden zu haben. Auf dieser Darstellung, die

Dirkes und Lykos Tod zeigt, wurden zwei Bäume geschnitten wie bei den entsprechenden früheren Darstellungen der Andromeda, jedoch wurden sie hier oben gebogen und zusammen gebunden, sodass ein Bogen entstand.



Abb. 148: Apul. Amphore, Berlin F3239

Wahrscheinlich war die gebogene Form bedeutsam für die süditalischen Griechen, die es ja liebten symbolbehaftete Elemente in ihre Vasenmalerei einzufügen. Phillips findet vier weitere Fälle, in denen diese Struktur aufscheint, jeweils dann, wenn jemand auf der Schwelle des Todes stand. Orpheus kniet im Augenblick seiner Ermordung auf einem kleinen Bogen zu sehen auf einem apulischen Glockenkrater in Tarent⁸⁴⁸. Aktaion, als er von seinen Hunden zerrissen wird, kniet ebenfalls über dem Eingang einer kleinen Grotte auf einer apulischen Amphore in Berlin⁸⁴⁹ (Abb. 148). Auch Philoktet befindet sich in einer kleinen Höhle auf einem Krater des

Dirkemalers nun in Syrakus, NM 36319⁸⁵⁰ (Abb. 149), und schließlich sitzt Alkmene – auf einem Glockenkrater F 149 von St. Agata nun im British Museum in London⁸⁵¹ – auf einem

⁸⁴⁶ Phillips 1968, 11 f.

⁸⁴⁷ Kelchkrater, Berlin, Staatliche Museen, 3296, Dirkemaler; Trendall 1936, 113,7, Taf. 11a, 2.

⁸⁴⁸ Apulischer Glockenkrater des Malers des Perseus und der Athena in Tarent; Cambitoglou – Trendall 1961, 23 Taf. VI und fig. 27.

⁸⁴⁹ Apulische Amphore, Berlin Staatl. Mus. F3239; Jacobsthal 1929, 12 fig. 14.

Altar umgeben von Stöcken in Bogenform um sie gesteckt, die in Brand gesetzt werden sollen.

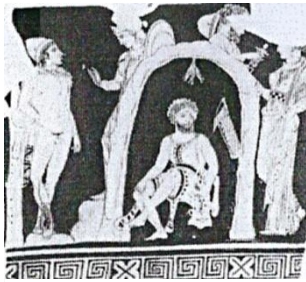


Abb. 149: Apul. Krater in
Syracus NM 36319

Während Andromeda, Philoktet und Alkmene gerettet werden, obwohl sie schon Todgeweihte waren, traten Orpheus, Aktaion, Dirke und wahrscheinlich auch Lykos in die Unterwelt ein. Diese Deutung wird bekräftigt durch ein weiteres Beispiel aus der Wandmalerei⁸⁵²: Wenn Odysseus die Schatten der Unterwelt anruft, war er durch solch einen Bogen gegangen. Diese These wird aber in der Fachwelt sehr angezweifelt. Jobst⁸⁵³ meldet Bedenken an, in diesen Felshöhlen Zugänge zum Hades zu sehen. Seine Darstellung stütze sich vielmehr auf den Einfluss der Bühnendekoration des euripideischen Dramas. Dieser Bildtypus setzte sich bis in die römische Zeit vor allem in Pompeji in der Wandmalerei⁸⁵⁴ fort. Von Achilleus Tatios⁸⁵⁵ ist eine eingehende Schilderung des in der Antike berühmten Andromedabildes des Euantes im Zeustempel von Pellusium erhalten. Daraus geht nach Jobst „klar“ hervor, dass „die bildlichen Darstellungen einen sicheren Beleg für die Verwendung einer gemalten Felswand mit einer Felshöhle als Hintergrunddekoration liefern.“⁸⁵⁶ So ist die Höhlendarstellung auf den Vasen nicht symbolisch bedingt, sondern eine Wiedergabe realer gemalter Felsdekoration im unteritalischen Theater. Auch Froning⁸⁵⁷ und Schauenburg⁸⁵⁸ sprechen sich gegen Phillips Hypothese aus.

Wenn Phillips die Darstellung Andromedas vor einer Höhle allein auf den symbolischen Gehalt reduziert, hat er die Komponente der Ausstrahlung auf die Vasenmalerei, die eine Theateraufführung (in diesem Falle Euripides „Andromeda“) bewirken konnte, vergessen. Dies trifft im Besonderen auf den Feltonmaler – den Schöpfer dieses Vasenbildes – zu, dessen Bildthemen öfters eine augenfällige Verbindung zum Theater zeigen. Eine Oinochoe aus Tarent⁸⁵⁹ zeigt Orestes in Delphi; eine weitere Vase gleichen Typs⁸⁶⁰, ebenfalls in Tarent, bildet den Tod des Aktaion ab. Selbst mythologische Themen seiner Vasenbilder werden

⁸⁵⁰ Trendall 1936, 56 Taf. I B.

⁸⁵¹ Trendall 1936, Taf. 15.

⁸⁵² Nogara 1907, Taf. 23, 24.

⁸⁵³ Jobst 1970, 130 f.

⁸⁵⁴ Pompeji VI,9, 6-7, Haus der Dioskuren; Schefold 1957, 116 f.

⁸⁵⁵ Ach. Tat. 3, 6-7, 9.

⁸⁵⁶ Jobst 1970, 132.

⁸⁵⁷ Froning 1973, 80.

⁸⁵⁸ LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 787.

⁸⁵⁹ Trendall 1978, 175, 62

⁸⁶⁰ Trendall 1978, 175, 63

beeinflusst von dramatischen Aufführungen (auf einer Oinochoe in Toledo 67.136 hängen z. B. weibliche Masken über einer Darstellung des Dionysos).

3.8.2.11 Fragmente einer apulischen Amphore aus Ruvo⁸⁶¹

Die Bezifferung der Fragmente folgt dem Beitrag Engelmanns⁸⁶². Die 4 Fragmente sind Bestandteile einer großen apulischen Amphore, deren hier besprochene Darstellung das obere Register eines zweizonigen Vasenbildes zeigt (Abb. 150A und B).

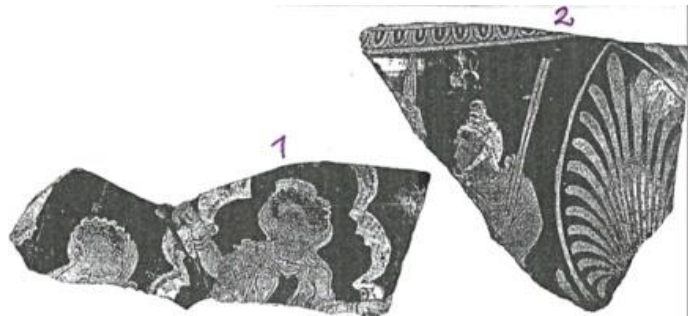


Abb. 150A: Apul. Amphorenfragment aus Ruvo, Halle Albertinum 214

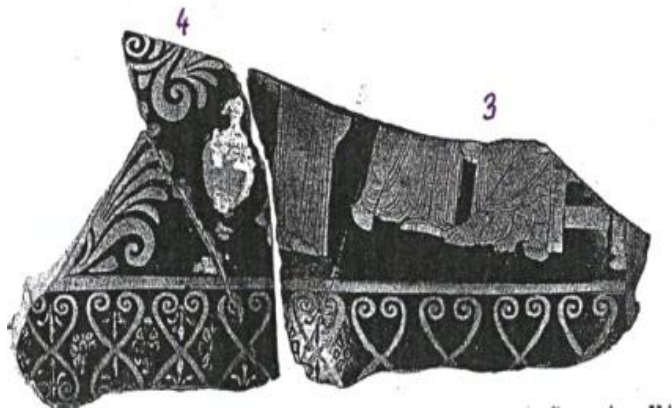


Abb. 150B: Apul. Amphorenfragment aus Ruvo

Andromeda ist an ein Felsenriff gefesselt⁸⁶³. Jobst⁸⁶⁴ deutet den in kleinen Bögen die Heroine umgebenden Fels als Höhleneingang. Allerdings räumt er auch eine oberflächliche Ausführung ein. Auf dem Kopf trägt sie als „Hadesbraut“ die Brautkrone, deren Schleier beiderseits des Kopfes „nimbusartig“⁸⁶⁵ auf ihre Schultern

fällt. Eine breite dunkle Borte, die man als „oskische“ Borte⁸⁶⁶ bezeichnen kann, obwohl die Kleidung nicht der oskischen Tracht entspricht, ziert ihren Chiton. Darüber trägt sie ein Himation. Die Art der Fesselung gleicht jener auf dem Neapler Loutrophoros 3225 (s. Abb. 142), ebenfalls dem Dareiosmaler zugeschrieben; ähnliche Frauenköpfe finden sich auf den Vasen dieses Malers. Andromeda blickt nach links zu einer Frauengestalt, deren Hinterkopf mit einem Schleier bedeckt ist. Das ergänzende Fragment 3 lässt sie auf einem Schemel sitzend erkennen, sodass man an Hand paralleler Gruppengestaltungen – vor allem auf dem Loutrophoros, Neapel 3225 (s. oben) – diese trauernde, ihre rechte Wange in ihre rechte Hand

⁸⁶¹ Apulische Amphore, Halle Albertinum 214, Dareios Maler, 3. Viertel des 4. Jh. v. Chr.; LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 777 Nr. 12; nach Phillips 1968, 12 Anm. 84 und Jobst 1970, 128 Halle Univ.

⁸⁶² Engelmann 1904, 143-151, Taf. 9.

⁸⁶³ Engelmann 1904, 145; Phillips 1968, 12; Sechan 1926, 261; Schmidt 1960, 49.

⁸⁶⁴ Jobst 1970, 128.

⁸⁶⁵ Schmidt 1960, 49.

⁸⁶⁶ Lang 1940, 1940, 37-39.

schmiegende Figur als Kassiopeia deuten kann. Von links schreitet eine Dienerin auf sie zu, vielleicht hielt sie in ihrer Linken einen Schirm, denn auf Fragment 4 findet sich links außen ein Teil eines Frauenarmes. Hier sei an die Schirmträgerin der Dareios-Loutrophoros und die Pelike SA 708 (s. Abb. 143) aus Neapel⁸⁶⁷ erinnert. Eine weitere nun stehende Figur lässt sich auf Fragment 3 links außen ergänzen. Ist diese Seite der Darstellung leicht zu kombinieren, so ergeben sich rechts – Fragment 2 – Schwierigkeiten. Den Ausführungen Schmidts⁸⁶⁸ über eine Einfügung einer Gruppe, die ähnlich der auf der Neapler Pelike SA 708 (s. oben), aus dem von einem jungen Speerträger gestützten Kepheus und einem zweiten Begleiter besteht, kann ich nicht folgen. Ich deute wie Phillips⁸⁶⁹ den Mann mit der phrygischen Mütze und den zwei Speeren an seiner linken Seite als Perseus oder Phineus; der Speerträger vor ihm könnte in analoger Weise eine von diesen beiden erstgenannten Figuren sein.

Das Fragment 4 schließt links an Fragment 3 an; es setzt den ornamentalen Mittelstreifen aus achtgestaltigen Doppelleiern fort. Der rechte Teil des Henkelpalmettenornaments zeigt weitgehende Übereinstimmung mit der großen Palmette auf dem Fragment 2.

3.8.2.12 Apulischer Loutrophoros aus Fiesole⁸⁷⁰

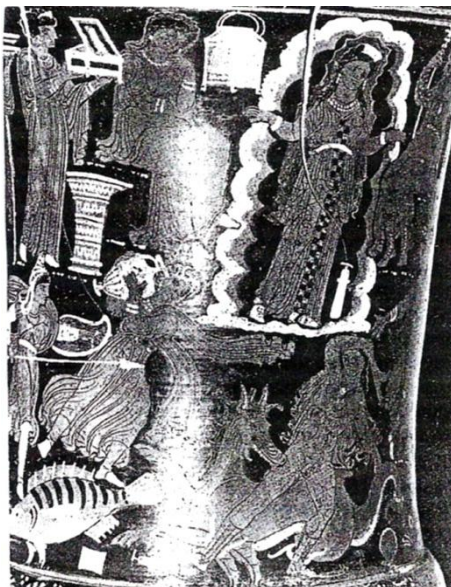


Abb. 151: Apul. Loutrophoros aus Fiesole, Florenz Privatbesitz

Die Darstellung des Schicksals der vor einem Höhleneingang an den Felsen geschmiedeten Andromeda wird in zwei Register aufgegliedert (Abb. 151). Zu Füßen der Kepheustochter im unteren Fries kämpft rechts der nur mit Mantel und Schnürsandalen bekleidete Perseus mit der Harpe gegen das Ungeheuer, das sich verzweifelt gegen ihn aufbäumt. Dem Helden zu Hilfe nähert sich eilends von links ein Krieger mit Speer und Pelta - seine orientalische Kleidung weist ihn als Gefolgsmann des Kepheus aus. Zwei große Fische beleben die Meereszone. Von links oben scheint ein Mädchen eine sinnlose Tat zu setzen: sie gießt aus einer Hydria Wasser auf das Meeresungeheuer.

⁸⁶⁷ Schmidt 1960, 50.

⁸⁶⁸ Schmidt 1960, 50 f.

⁸⁶⁹ Phillips 1968, 12.

⁸⁷⁰ Florenz, Privatbesitz, Coll. Constantine, Baltimore-Maler, 320/310; LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 777 Nr. 15.

Dieses sepulkralsymbolisches Hydria-Motiv⁸⁷¹ findet jedoch seine Begründung in Hochzeits- und Todesgedanken, die Andromeda begleiten. Eine weitere Hydria liegt zu Füßen eines davoneilenden Mädchens. Rechts oben neben Andromeda, die auch hier wieder Brautkrone, Schleier und reichen Schmuck trägt, sitzt in seiner orientalischen Tracht der bärtige König Kepheus. Vielleicht stellt der ebenfalls orientalische Krieger hinter ihm Phineus, den ersten Verlobten Andromedas dar. Links neben der Heroine sitzt eine weibliche Gestalt; ihren Kopf hat sie als Trauergeste in ihre linke Hand geschmiegt – trauert hier Kassiopeia? Hinter ihr bringen zwei Dienerinnen zwei Kästchen als Hochzeitsgaben. Ein Kalathos vor ihnen und Phialen vertiefen diesen Gedanken. Ein Jüngling links und ein Mädchen rechts rahmen den oberen Fries ein, während ein nach links eilender Krieger und ein sich nach rechts wendendes Mädchen den unteren Abschluss bilden.

3.8.2.13 Apulischer Loutrophoros aus Gioia del Colle⁸⁷²



Abb. 152: Apul. Loutrophoros aus Gioia del Colle, Bari 5591

Auf dieser Vase (Abb. 152) treffen wir auf eine ähnliche zweizonige Darstellung wie auf der Knopfhenskale in Tarent 8928. Vor einer Grotte, angebunden an den Felsen, führt Andromeda – im oberen Register, ebenso wie auf dem Teller aus Tarent⁸⁷³ (s. Abb. 144) – ein Gespräch mit Perseus zu ihrer Rechten. Der Heros ist im Gegensatz zu Andromeda seitlich dargestellt, den rechten Arm im Gespräch erhoben, in der gesenkten Linken die Harpe. Zur Linken der Kepheustochter steht ihr Vater.

Analog zu der Schüssel in Tarent⁸⁷⁴ (s. oben) wird unter der Andromedaszene ein Naiskos dargestellt. Anstelle der weiblichen Figur tritt ein Loutrophoros; die gleiche Form, wie die Vase selbst. Die beiden sie umrahmenden Frauen reichen bis in das obere Register. Schauenburg⁸⁷⁵ sieht darin einen Hinweis, dass der Vasenmaler die beiden Szenen aufeinander beziehen wollte: in diesem Sinne schreibt auch Schmidt⁸⁷⁶. Dass der Loutrophoros aus Bari eine funerale Funktion hat, beweist diese Vasenform. Sie wurde im Besonderen für das bräutliche Badewasser benutzt und findet sich daher häufig auf

⁸⁷¹ Schmidt u. a. 1976, 77.

⁸⁷² Apulischer Loutrophoros Bari, Archäologisches Museum 5591, Maler der Andromeda in Bari, Ende 4. Jh. v. Chr., Trendall brieflich; LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 777 Nr. 18.

⁸⁷³ Siehe 3.8.2.8.

⁸⁷⁴ Kossatz-Deissmann 1978, 84.

⁸⁷⁵ Schauenburg 1960, 63.

⁸⁷⁶ Schmidt 1960, 44 f.

Hochzeitsbildern. Ebenso oft aber wurde sie zum Andenken an unverheiratet gestorbene Mädchen verwendet; in diesen Fällen wurde sie im Grab oder auf dem Grabmal platziert.

In der Andromeda-Darstellung als mythische Szene nun wurde der dramatische Tod eines jungen Mädchens gleichnishaft gespiegelt, die heroische Gestalt – in diesem Fall in der Andromeda – bedingt eine Heroisierung der realen Toten.

3.8.2.14 Sizilischer Kelchkrater aus Caltagirone⁸⁷⁷

Im Gegensatz zu Schauenburg⁸⁷⁸ denkt Arias⁸⁷⁹ an den Dirkemaler als Schöpfer des Vasenbildes, und somit an ein früheres Entstehungsdatum, nämlich ca. 380 v. Chr.

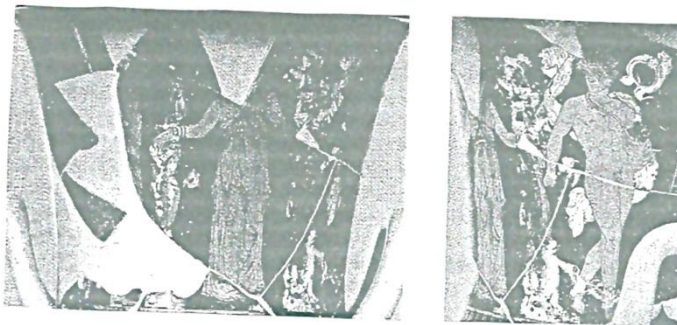


Abb. 153: Sizilischer Kelchkrater aus Caltagirone, o. w. A.

Wieder finden wir Andromeda (Abb. 153) – ihr Kopf ist leider zerstört – frontal vor einer Felsenhöhle angebunden stehend. Der faltenreiche Chiton lässt die Brüste deutlich durchschimmern. Von rechts naht Perseus in „heroic nudity“⁸⁸⁰, nur um die Brust gelegt den Träger der

Satchel, in der sich der Kopf der Gorgo befindet. Oberkörper und Kopf sind in der frontalen Ansicht gemalt, während die Beine in seitlicher Schrittstellung ausschreiten. Trendall⁸⁸¹ sieht in ihm den triumphierenden Helden, der eben das Meeresungeheuer bezwungen hat, und der kommt um Andromeda zu befreien. Die Gestalt an ihrer rechten Seite ist zu sehr zerstört, um sie identifizieren zu können. Phillips⁸⁸² und Trendall⁸⁸³ sehen in ihr Phineus, den Verlobten der Heldin, der einen Speer hält. Über seine Rolle als Rivale des Perseus sagen die erhaltenen literarischen Fragmente der euripideischen Tragödie jedoch nichts aus.

Trotz der einfacheren Darstellung gegenüber den figurenreichen apulischen Vasenbildern strahlt diese Malerei eine spannungsreiche bewegte Atmosphäre aus.

⁸⁷⁷ In Caltagirone, o. w. A., Hekate-Maler, 3. Viertel des 4. Jh. v. Chr.; Trendall 1967, 590 Nr. 29, Taf. 228, 5-6.

⁸⁷⁸ Schauenburg 1963, 14 f.

⁸⁷⁹ Arias 1962, 50-57, Taf. 1-3.

⁸⁸⁰ Trendall – Webster 1971, 79, III 3 13.

⁸⁸¹ Trendall – Webster 1971, 79, III 3 13.

⁸⁸² Phillips 1968, 11.

⁸⁸³ Trendall – Webster 1971, 79.

3.8.2.15 Apulische Amphore in Malibu⁸⁸⁴



Abb. 154A:
Apul. Amphore

Die Gefäßform ist ungewöhnlich (Abb. 154A); im P. Getty Museum Report⁸⁸⁵ wird die Vase “barrel-bodied” genannt. Trendall⁸⁸⁶ sieht in ihr eine Kombination von Halsamphore und Loutrophoros.

Die meisten der Dargestellten auf diesem Vasenbild (Abb. 154B) sind nun schon hinlänglich bekannt. Wieder

leidet Andromeda an dem „rocky arch“⁸⁸⁷;

auch diesmal in prächtigem Gewand und Brautkrone. Älter als sonst, gebeugt und auf ein Szepter (oder einen Stock) gestützt tritt Kepheus an Andromedas linke Seite. Hinter ihm in etwas erhöhter Position sitzt eine

Frau mit geöffnetem Kästchen. Sie, ebenso wie die Sitzende auf der linken

Seite, stellen wohl Füllelemente dar. Die Annahme, dass sie den Chor der jungen, äthiopischen Frauen symbolisieren, ist durch keinen ikonographischen Hinweis gerechtfertigt. Auch gibt es keine begründete Vermutung, dass die linke Frauengestalt Kassiopeia wäre. Ungewöhnlich groß ist die Anzahl der drei orientalischen Krieger in persischer Tracht. Die Aussage Todiscos⁸⁸⁸, die Soldaten wären Mitglieder des Chores, ist allerdings nicht nachvollziehbar. Kaum begründet ist auch die Annahme, der linke Krieger wäre Phineus im Gespräch mit Kepheus.

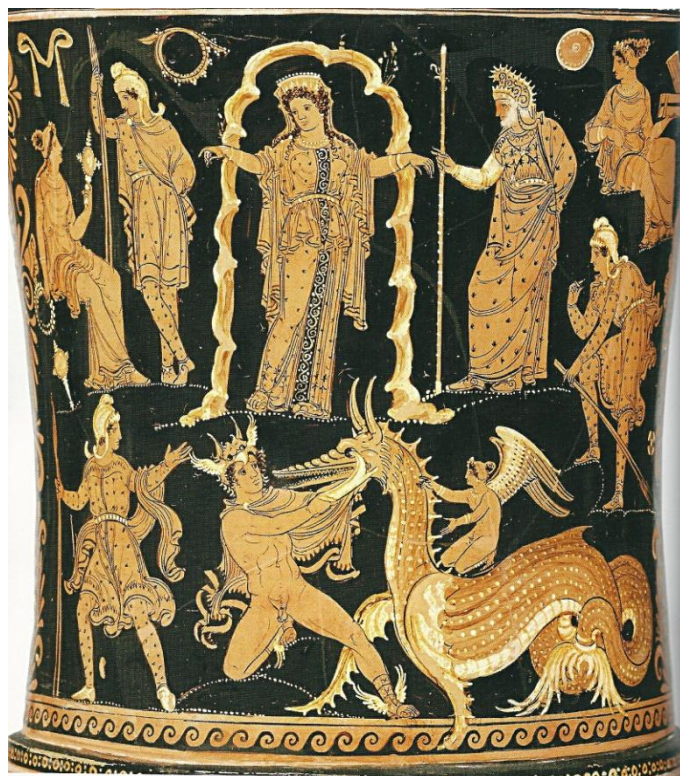


Abb. 154B: Apul. Amphore in Malibu, Getty Mus. 84 AE996

Auf der unteren Ebene findet der Kampf Perseus, kenntlich an der Flügelhaube und an den Flügelschuhen, gegen das Seemonster statt. Er spielt sich, das ist neu, am Land ab. Der Held

⁸⁸⁴ Malibu, P. Getty Museum 84, AE996; Kunstmarkt New York, Metopenmaler, 350–340 v. Chr.

⁸⁸⁵ GettyMusJ 13, 1985, Acquisitions 1984, 170 Nr. 28.

⁸⁸⁶ Trendall 1990, 100 Abb. 182.

⁸⁸⁷ Trendall 1990, 100.

⁸⁸⁸ Todisco 2003, 443.

hat das Untier an den Strand gezogen. Es oblag der Phantasie und dem Gestaltungsvermögen des jeweiligen Künstlers das Seeungeheuer darzustellen, da in den Fragmenten keine bindende Beschreibung erfolgte, nur dem Fr. 145 ist zu entnehmen, dass es sich durch die Fluten bewegte. Dieses Monster scheint mit seinem plumpen Körper, dem zackenbewehrten Hals und dem krokodilähnlichen Schlund besonders phantasievoll gelungen zu sein. Ein kleines beflügeltes, weibliches? Wesen reitet auf dem Rücken des Drachens. Soll es die siegversprechende Nike darstellen? Man könnte jedoch die Gestalt auch als kleinen Eros ansprechen: Sinnbild der über alle Hindernisse triumphierenden Liebe zwischen Andromeda und Perseus.

Trendall⁸⁸⁹ spricht den Metopen-Maler als Werkstattgenossen des Varese-Malers und somit als einflussreichen Vorläufer des Dareios Malers an. Die Art seine Vasen zu verzieren, die Gewandbehandlung und die zusätzlichen Farben weisen im Voraus auf diesen.

Es folgen Vasenbilder, die aus dem bisherigen Kanon fallen.

3.8.2.16 Apulische Oinochoe aus Canosa⁸⁹⁰



Abb. 155: Apul. Oinochoe aus Canosa, Bari
Arch. Mus. 1061

Diese Vase aus Bari (Abb. 155) ist in ihrer Ikonographie außergewöhnlich. Eine reich geschmückte weibliche Figur sitzt auf einem herrschaftlichen Thron. Beide Arme sind erhoben und an den Handgelenken gefesselt, sei es nun an den Herrschersitz, sei es - wie Schauenburg⁸⁹¹ meint - an einen hinter dem Thron zu denkenden Felsen. An ihrer linken Seite steht ein Mann; seine Flügelschuhe, seine Flügelhaube und seine in der Rechten getragene Harpe kennzeichnen ihn als Perseus. Die Darstellung dieses Helden und das sie umgebende Ambiente lassen in der Sitzenden Andromeda erkennen. Perseus scheint in ein

⁸⁸⁹ Trendall 1982, 100.

⁸⁹⁰ Bari, Archäolog. Mus. 1016, Baltimore-Maler, spätes 4. Jh. v. Chr., Trendall, LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 777, Nr. 16.

⁸⁹¹ Schauenburg 1960, 60.

Gespräch mit ihr vertieft zu sein. Schwungvoll lässt der Wind seinen Mantel, sein einziges Kleidungsstück, flattern; sein rechter Fuß steht auf einer umgestürzten Hydria, ein Gefäß mit funerals Bedeutung. Engelmann⁸⁹² deutet das umgeworfene Gefäß und die wehende Chlamys als Zeichen der Eile, mit der Perseus heran geflogen kam. Von hinten nähert sich eine Dienerin ein Kästchen, bzw. ein Körbchen in der Rechten, einen Fächer in der Linken. Zwischen Thron und dem Helden steht ein Kalathos, auf ihm ein Kästchen, Mitgaben für die Hadesbraut. Über ihr sind zwei Bälle und ein Spiegel aufgehängt.

Nun stellt sich die Frage: „Was veranlasste den Maler Andromeda nicht, wie gewohnt, stehend, sondern in sitzender Position darzustellen?“ Engelmann⁸⁹³ sieht den Thron als „Ersatz“ für eine Felswand oder ein Felsenriff bei der Aufführung eines kleinen Provinztheaters, die dem Maler als Impuls für sein Werk galt. Schauenburg⁸⁹⁴ hingegen denkt an einen Maler, der den Mythos nicht in allen Einzelheiten kannte. Phillips⁸⁹⁵ wirft die Frage auf, ob nicht eine Verwechslung zwischen Andromeda und Kassiopeia vorliegt. Er ventiliert auch eine Verschmelzung beider Figuren: Andromeda, die am Eingang einer Höhle gefesselt steht und Kassiopeia, die auf einem Thron sitzt. So können auch die Miniaturen aus Tübingen⁸⁹⁶ und aus London⁸⁹⁷, die ein weibliches Wesen gefesselt auf einem Thron zeigen, auf dem Text der Andromeda des Euripides der beiden weiblichen Rollen fußen. Eine eventuelle Verbindung der Vasendarstellung aus Bari mit Sophokles verloren gegangenem Drama als künstlerischer Impuls wäre ebenfalls zu bedenken⁸⁹⁸. Auch erinnert Phillips an Parallelen auf einer steinernen Urne aus Volterra 330 aus dem späten 3. oder frühen 2. Jh.⁸⁹⁹, auf der die Königstochter vor dem Eingang einer Grotte sitzt. Neben ihr sitzt die Mutter auf einem Stuhl, von links naht sich eine Dienerin mit einer Cista und einem Schirm, den sie über Kassiopeia hält. In diesem Zusammenhang bietet der Kelchkrater in Matera (s. Abb.56), Museo Ridola 12538⁹⁰⁰ eine interessante Variante. Unter der nun schon befreiten Andromeda steht ein leerer Thron, daneben Kassiopeia – hatte Kassiopeia während der Abwesenheit ihrer Tochter deren Thron besetzt?

⁸⁹² Engelmann 1900, 6 f.

⁸⁹³ Engelmann 1900, 7.

⁸⁹⁴ Schauenburg 1960, 60 f.

⁸⁹⁵ Phillips 1968, 13 f., 21 f.

⁸⁹⁶ Univ. Lib. Cod. M. d. 2, fol 314v; Phillips 1968, Pl. 20 Fig. 64, links.

⁸⁹⁷ BM Cod. Arundel 66, fol. 35v; Phillips 1968, Pl. 20 Fig. 65, links.

⁸⁹⁸ Phillips 1968, 2 Anm. 12.

⁸⁹⁹ Körte 1890, 39 fig. 1.

⁹⁰⁰ Trendall – Webster 1971, III 3, 12.

3.8.2.17 Campanische Hydria in Neapel⁹⁰¹



Abb. 156: Camp. Hydria in Neapel, Slg. Spinelli 1952

Auch diese Darstellung (Abb. 156) fällt aus dem Rahmen der bisherigen Vasenbilder. Schmidt⁹⁰² nennt das Gefäß eine „sehr grobe Hydria“ und Schauenburg⁹⁰³ ist überzeugt von der „bäuerlichen Derbheit“ und „Hässlichkeit“ der nackten Andromeda-Darstellung. Diese ist die einzige Figur auf der Bildfläche, alle dem Kanon entsprechende Nebenfiguren fehlen. Sie ist vor einem ausgebreiteten Mantel oder Tuch an zwei mit Binden geschmückten Rudern gefesselt. Daneben links steht zwischen Phialen ein

ebenfalls geschmücktes Grabmal.

Kann dieses Bild mit Schmidt als eine „rückhaltlose bräutliche Darbietung“ gedeutet werden? Maaskant-Kleibrink⁹⁰⁴ bringt eine interessante, wohl durchdachte neue Interpretation, die neue Aspekte eröffnet: Wenn man die vielfältigen Andromeda-Darstellungen überblickt, so muss man zugeben, dass sie eine der grauenhaftesten Szene des Altertum zeigen: ein junges Mädchen wird mit ausgebreiteten Armen – gleich einer Gekreuzigten – wehrlos einem Monster ausgeliefert. Ist dies nun eine märchenhafte Mythe – die schöne Prinzessin vorübergehend in Schwierigkeiten, bestimmt von einem schönen Prinzen gerettet zu werden – oder ist die tiefere Bedeutung ein wahrer und unmittelbar tragischer Sinngehalt, nämlich ein unschuldiges und strahlend schönes Opfer, verurteilt und verloren an eine heilige Opferung für Götter? In letzterer Deutung sieht Maaskant-Kleibrink die Ikonographie dieser campanischen Hydria: Andromeda als geheiligtes Opfer einer rituellen Kulthandlung; ihre Rolle in diesem Aspekt – als jungfräuliches Opfer – wurde in der bisherigen Literatur wenig beachtet und durchleuchtet. In den attischen Mythen und den sich daraus entwickelnden Dramen klingen immer wieder Erinnerungen an Kultakte der Vergangenheit, die bisher als Elemente der narrativen Tradition überlebten, an. Das Wissen über diese Riten wurde von den großen tragischen Dichtern in ihrer ganzen dramatischen Wucht in Szene gesetzt.

⁹⁰¹ Neapel, Slg. Spinelli 1952, ehemals Slg. Fürst Casanova, LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 777 Nr. 20; Maler nicht bekannt, um 340-330 v. Chr.

⁹⁰² Schmidt 1960, 46.

⁹⁰³ Schauenburg 1960, 60.

⁹⁰⁴ Maaskant-Kleibrink 1989, 27-29.

Einer dieser Kultakte kann in diesem Vasenbild, die Andromeda angebunden an zwei aufgestellten Rudern stehend zeigt, gefunden werden. Heroisierte Jungfrauen wie Andromeda und Hesione, wurden im Rahmen eines Sakrifiziums dem Poseidon geopfert, um einen guten Fischfang zu erbitten. Diesbezügliche Legenden findet man besonders bei den Fischern von Lesbos⁹⁰⁵.

Der Jagd auf warmblütige Tiere und auf Fische entsprang nach Burkert⁹⁰⁶ ursprünglich die Idee des monströsen Ketos. Ein Gefühl der Schuld, das die Jäger zu Land und zu Meere empfanden, konnte durch ein vorheriges jungfräuliches Mädchenopfer getilgt werden. Im Mythenschatz der Fischer findet sich auch die Gestalt des Perseus: Er wurde als Kleinkind mit seiner Mutter in einer verschlossenen Truhe auf dem Meer ausgesetzt. An den Küsten der Insel Seriphos wurde er vom Fischer Dyktos gerettet. Auf dieser Insel war es in der Antike verboten, eine bestimmte Art von Fischen (τέττιξ ἐνάλιος) zu fangen, da sie Spielgefährten des Perseus waren⁹⁰⁷. Aus diesem Fischtabu leiteten die Fischer ihr Recht ab, alle anderen Fische zu fangen, da sie vom „Prinzen aller Fische“ (Perseus) gesandt wurden.

Es wird im Nahen Osten eine ähnliche Sage erzählt: Ichthys, der Prinz der Fische, trieb mit seiner Mutter auf dem Meer. Als sie das rettende Land erreichten, stifteten sie ein Heiligtum. Von diesem aus strahlt seither das religiöse Recht, Fische zu fangen. Vergleichbar mit Ichthys ist in manchen Regionen (und zu manchen Zeiten) Perseus der „Prinz der Fische“⁹⁰⁸.

3.8.2.18 Apulischer Kelchkrater aus Irsina⁹⁰⁹

Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Darstellungen tritt Andromeda uns nun als eben von Perseus Befreite entgegen.

Mit ausgebreiteten Armen, an denen noch die Reste der Fesseln hängen, steht sie vor zwei Baumstrünken mit noch deutlich sichtbaren Nägeln (Abb. 157). Der Wind umspielt ihren Schleier auf dem Kopf und bläht ihn nimbusartig auf. Das Haupt ist nach rechts geneigt, und ihr Blick scheint liebevoll nach rechts abwärts zu Perseus gewandt zu sein, der sich als

⁹⁰⁵ Plut. Conv. Sept. sap. 163 a-d; cf. Myrsilos, FGrHist 477 F14; Anticlides, FGrHist 140 F4.

⁹⁰⁶ Burkert 1997, 209 f.

⁹⁰⁷ Aelian, Nat. an. 13, 26.

⁹⁰⁸ Maaskant-Kleibrink 1989, 35.

⁹⁰⁹ Matera, Museo Ridola 12538, Dareios-Maler, 3. Viertel des 4. Jh. v. Chr.; LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 780, Nr. 64.

strahlender Held nach rechts weg bewegt. Der rasche Schritt lässt sein Mäntelchen nach rückwärts flattern. Während er in der einen Hand die Harpe festhält, trägt die andere den Sack mit dem Kopf der Medusa.



Abb. 157: Apul. Kelchkrater aus Irsina, Matera Mus.
Ridola 12538

Andromeda ist umgeben von verschiedenen Gottheiten: So sitzt links neben ihr Aphrodite mit einem Liebesamulett in der Hand, ein Kästchen neben sich. Ihre Gestalt lässt Andromedas Liebe zu Perseus erahnen und all die damit verbundenen Komplikationen. Iynx, der Liebeszauber-Vogel, hinter ihr entspringt ebenfalls dieser Symbolhaftigkeit. Ihm folgt ein Paniskos, ein jugendlicher Pan. Über Perseus sitzt Poseidon, kenntlich am Dreizack; seine Anwesenheit ist erklärbar, da er es war, der

das See-Monster schickte, nachdem Kassiopeia die Meernymphen beleidigt hatte. Neben ihm steht auf einer Bodenerhebung Pan in menschlicher Gestalt ohne Bocksbeinen und Hörner, eine Syrinx und ein Pedum in den Händen. Seine Gegenwart weist auf das ländliche Ambiente, angedeutet auch durch die Bodenerhebungen und durch den Baum hinter Kassiopeia. Unter Andromeda steht ein leerer Thron; auf ihn scheint Kepheus links daneben zu deuten, den Blick aufwärts zu seiner Tochter gewandt. Ein kleiner geflügelter Eros bringt einen Fußschemel, um ihn vor den Thron zu stellen, wohl schon zur Vorbereitung für Andromedas Ankunft. Die halb verschleierte Frau an der rechten Seite hinter einer Hydria, deren Blick aufwärts zu der Befreiten geht, ist wohl Kassiopeia.

Eine interessante Deutung des leeren Thrones, die allerdings nicht unwidersprochen blieb, bietet Phillips⁹¹⁰: Er denkt an die Epitome des Eratosthenes und die Scholien von Germanicus Caesars Übersetzung der „Phaenomena“ des Aratos, welche an die Inbesitznahme des Thrones der Andromeda durch Kassiopeia in dem Andromedadrama des Sophokles erinnern⁹¹¹:

οἰκέως δὲ ἐσχηματίζονται ἐγγὺς ἐπὶ δίφρου καθημένη

⁹¹⁰ Phillips 1968, 2, Anm. 12.

⁹¹¹ „Eratosthenes“.

es wird gefolgt von Schol. Germ. BP 77, 12: (id autem est Cassiopeia in sella anaclito sedens) Schol. Germ. G 138, 21 (pingitur enim super sellam sedens), und Hyginus, 2.10 (Pro quo facto inter sidera sedens in siliquastro constituta est).

Schmaltz⁹¹² spricht sich gegen Phillips⁹¹³ und die Erklärung des leeren Throns als Thron der Kassiopeia aus. Er ist der Meinung, dass Eros auf die Liebesverbindung des Paares vorausweist. Thron und Schemel tragen in der süditalischen Malerei in sich die Symbolik in dieser Richtung. Öfters finden sich Vasenbilder, auf denen Frauen und ein ihnen zugeteilter, fliegender Eros zusammen mit Thron und Schemel⁹¹⁴ dargestellt sind. Dies weist nach Schmaltz auf eine „hochzeitliche Atmosphäre“. Es handelt sich also bei den Möbeln um „eigenwertige Bedeutungsträger“⁹¹⁵, die auf eine vorausseilende oder retardierende Entwicklung des Geschehens hinweisen.

In den Jahren zwischen 1980 und 1987 erwarb das Paul Getty Museum neben anderen Antiquitäten auch zwei apulische Vasen, die den Mythos der Errettung Andromedas behandeln. Eine davon ist der

3.8.2.19 Frühapulische Volutenkrater in Malibu⁹¹⁶.



Abb. 158A: Frühapul. Volutenkrater

Andromeda in einem Chiton mit schmückender Mittelborte und einem ärmellosen Mantel steht zwischen zwei Baumpfählen (Abb. 158A und B). Der nach links gewandte Kopf wird gekrönt von einem Polos, von dem ein kurzer Schleier auf die Schultern herabfällt; das linke Spielbein wird leicht abgewinkelt unter dem dünnen Stoff der Kleidung sichtbar. Vor ihr steht ein Schemel mit einem Kalathos.

Auf der rechten Seite des Bildes spricht Perseus, kenntlich an den Flügeln an seinem Helm und an den Flügelschuhen – allerdings ohne Harpe und Gorgoneion - mit einem sitzenden, alten Mann. Dieser ist barhäuptig, trägt einen halblangen, gegürteten Chiton und ein Himation. In der Linken hält er einen Speer, der allerdings auch ein Szepter darstellen kann. Trotz fehlender königlicher Kopfbedeckung kann man in ihm Kepheus, den Vater Andromedas, erkennen. Beide Männer reichen einander die

⁹¹² Schmaltz 1989, 198, 273.

⁹¹³ Phillips 1968, 10.

⁹¹⁴ Pelike aus Bari, Macinagrossa coll. 29; Pelike aus Paris, Cab. Med. 905, Trendall 1982, Taf. 175,2,3

⁹¹⁵ Schmaltz 1989, 274.

⁹¹⁶ Malibu, Paul Getty Museum 85.AE.102. Europäischer Kunstmarkt, Kreis um Sisyphos-Maler, um 400 v. Chr., J. GettyMusJ 14, 1986, Acquisitions 193 f., Nr. 61.

Rechte, so als ob sie einen Vertrag besiegeln wollten. Und wirklich – in den Fragmenten findet man keine Aussage darüber, aber Apollodor⁹¹⁷ berichtet von einem Vertrag, nach dem Perseus Andromeda zur Gattin erhalten soll, falls er das Meeresungeheuer besiege. Ähnliche Szenen finden sich in der pompejanischen Wandmalerei⁹¹⁸. Der Sisyphos-Maler, benannt nach dem Volutenkrater in München⁹¹⁹, malte öfters 2 Szenen in einem Bildzusammenhang. So entstanden auch hier 2 Szenen, getrennt durch den Pfahl des Andromedabildes.



Abb. 158B: Frühapulischer Volutenkrater in Malibu, P. Getty Mus. 85.AE.102

Der junge Mann auf der linken Seite, dem sich Andromeda zuwendet, macht sich an ihren Fesseln zu schaffen. Simon⁹²⁰ sieht in ihm nicht einen äthiopischen Sklaven, die sonst in der Vasenmalerei Andromeda fesseln⁹²¹. Diese Figur trägt keine schwarzafrikanischen Züge; so denkt Simon an Phineus oder Agenor⁹²², den jüngeren Bruder des Kepheus. Sie zieht Parallelen zu der linken männlichen Gestalt auf dem sizilischen Kelchkrater im Museum von

⁹¹⁷ Apollod. 2,44.

⁹¹⁸ Siehe: Pompeji I 7, 7, Haus des Sacerdos Amandus (s. Abb. 160); Boscotrecase, New York, Metr. Mus. 20.192 (s. Abb. 162).

⁹¹⁹ Trendall 1974, 48, Nr.47, Taf.19 f.

⁹²⁰ Simon 1990, 46 f.

⁹²¹ LIMC I/2, (1981), Taf. 622,2, 623,3, s. v. Andromeda I (K. Schauenburg).

⁹²² Roscher ML III 2 (1902/09) 2355 f., s. v. Phineus Nr 2.

Caltagirone⁹²³ (s. Abb. 153). Arias⁹²⁴ veröffentlichte diese Vase und die Szene auf der Vorderseite dieses Kraters. Links neben Perseus steht Andromeda an eine Felsengrotte gefesselt; an ihrer rechten Seite befindet sich ein junger Mann in kurzem Chiton und Mantel – Phineus. Ihm war die Königstochter schon versprochen, bevor Perseus kam.

Da das entsprechende Drama des Euripides und das adäquate des Sophokles seinen Namen nicht nennen, nimmt man an, dass er und Kepheus nach Besiegung des Ketos durch Perseus, gegen den siegreichen Helden kämpften, um zu seinem früheren Recht zu kommen. Perseus jedoch blieb siegreich, indem er beide Gegner mit dem Medusenhaupt versteinerte⁹²⁵.

Da Andromeda auf dieser Darstellung an Pfähle und nicht an eine Felsengrotte gefesselt ist, denkt Simon⁹²⁶, an eine Tragödie des Sophokles, durch deren Einfluss diese Vase entstand. Allerdings lässt sie die Möglichkeit eines Theaterstückes offen, das Anleihen aus den Dramen beider Dramatiker als Motivationsquelle nimmt.

Diese Vase stellt⁹²⁷ ein hervorragendes Beispiel für den Übergang zwischen spät-attischer und früh-apulischer Vasenmalerei dar. Auch Trendall⁹²⁸ zählt sie zu den schönsten Vasen aus dem Umfeld des Sisyphosmalers. Während die „rundplastische“ Qualität den attischen Vasenbildern des Kleophonmalers ähnelt, erinnert die ausgewogene Komposition und die ausgezeichnete Zeichnung an die Werke des Palermo-Malers, sodass in dem Volutenkrater 85.AE.102 eine Symbiose der frühitalischen Schulen – der frühlukkanischen und der tarentinischen Schule – entsteht.

3.8.2.20 Apulische Pelike in Malibu⁹²⁹

Erst 1988 wurde diese Pelike (Abb. 159A) publiziert; nach dem heutigem Forschungsstand gilt sie in der Chronologie der süditalischen Vasen mit Affinität zu den Euripidestragödien als eine der jüngsten Exemplare.

⁹²³ Trendall – Webster 1971, III 3, 13.

⁹²⁴ Arias 1962, 50 f. Taf. 1–3.

⁹²⁵ Webster 1967, 197 f.

⁹²⁶ Simon 1990, 46 f.

⁹²⁷ GettyMusJ, a. O. (Anm. 916) 193 Nr. 61.

⁹²⁸ Trendall 1990, 32.

⁹²⁹ Pelike Malibu, Paul Getty Museum 87.AE.23; dem Dareios-Maler zugeschrieben, etwa 330 v. Chr.; Taplin 2007, 183.

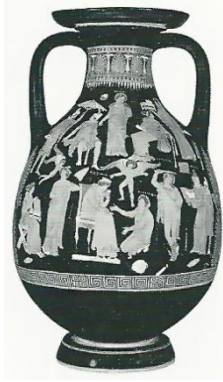


Abb. 159A: Apul.
Pelike

Auf den ersten Blick scheinen sich kaum Parallelen zu dem Bildgeschehen der bisherigen Vasen zu ergeben. Allein die beigelegten Signaturen lassen aufmerksam werden: Kassiopeia, Kypris, Andromeda, Omonia.

Den Zentralkpunkt des unteren Niveaus bildet Andromeda (Abb. 159B) mit Krone und bräutlichem Gewand auf einem Thron sitzend, die Füße erhöht auf einem Schemel. Hält sie etwas in ihrer linken Hand? Sie beugt sich zu Kassiopeia (griech), die kniend und die Arme bittend geöffnet vor ihr am Boden kauert. Durch der Mutter Hoffart geschah der Tochter viel Leid; außerdem besteht die Annahme, dass sie sich während der Abwesenheit Andromedas der Herrschaft bemächtigte.



Abb. 159B: Apulische Pelike in Malibu, P. Getty Mus. 87.AE.23

Aufschluss darüber könnte der leere Thron auf dem Kelchkrater in Matera⁹³⁰ (s. Abb. 156) geben. Der zwischen beiden schwebende Eros und Homonoia mit dem Fächer, die Symbolgestalt der Eintracht, die hinter Andromeda steht, setzen wohl Signale der endgültigen Vergebung. Hinter Kassiopeia zeigt sich Perseus in der Gestalt des strahlenden Heros, gefolgt von Kepheus im üblichen Kostüm. Er wird begleitet von einem äthiopischen Krieger. Links sitzt eine Dienerin, die auf ihrem Schoß ein geöffnetes Kästchen hält.

In der oberen Ebene wird κύπρις von 4 Gestalten begleitet, links von zwei Äthiopier, die miteinander im Gespräch vertieft scheinen, rechts sitzen zwei weibliche Gestalten von denen die vordere einen Reisesack hält, die hintere hält ein Kästchen hoch. Werden sie Andromeda auf der Reise mit Perseus nach Griechenland begleiten? Kypris ist der poetische Namen der Aphrodite, Euripides verwendete ihn öfters in seinen Texten. So wäre es denkbar, dass der Künstler diesen Titel einer selbst miterlebten Aufführung entnahm.

Taplin⁹³¹ und Trendall⁹³² ziehen folgende These in Betracht: Aphrodite erscheint in der Schlusszene als „*dea ex machina*“; im Epilog hält sie eine Lobeshymne auf Homonoia und verkündet Andromeda und Kassiopeia ihre Unsterblichkeit als Sternbild. Dies scheint umso wahrscheinlicher, da die Gestalt der Aphrodite in diesem Zusammenhang auf 2 weiteren Vasen aufscheint: auf dem schon erwähnten Kelchkrater in Matera, sowie auf dem attischen Krater in Berlin VI 3237 (s. Abb. 136).

3.8.2.21 Zusammenfassung

„Andromeda“ ist eine der wenigen weiblichen Gestalten, die kontinuierlich vom 6. Jh. v.Chr. bis in die spätrömische Zeit zu künstlerischen Interpretationen anregte. So entwickelte sich das bildliche Motiv „Die Rettung der Andromeda“ zu einer der beliebtesten Darstellungen in der langen Periode der Kunstgeschichte, die kaum einer gravierenden Veränderung unterlag.

In der Literatur findet sich der Mythos kaum vor Sophokles und Euripides. Obwohl von ersterem keine Zeile einer Andromeda-Tragödie erhalten ist, werden mit grosser Wahrscheinlichkeit die Darstellungen einer gefesselten Jungfrau auf den attischen Vasen - mit Ausnahme des attischen Kelchkraters in Berlin, Staatliche Museen 3237 (s. Abb. 137) aus

⁹³⁰ Kelchkrater, Matera, Museum Ridola 12530; s. 3.8.2.18.

⁹³¹ Taplin 2007, 183.

⁹³² Trendall 1991b, 151-182.

dem frühen 4. Jh. bis Mitte des 5. Jh. – beeinflusst von diesem Werk gedacht. Gemeinsame Merkmale sind: Andromeda im orientalischen Gewand an Pfähle gebunden. Die Ikonographie des Kraters in Berlin unterscheidet sich jedoch von den bisherigen Malereien: nicht an Pfähle, an den Fels ist die Prinzessin gebunden. Zu Recht denkt man an den Einfluss einer anderen textlichen Vorlage – die Tragödie des Euripides. Zur selben Zeit, im 4. Jh., entstehen plötzlich in Süditalien Szenen auf Vasen, aber nun ist Andromeda an Säulen, Bäume, Felswände und vor einem Höhleneingang gefesselt. Es ist auch die Zeit, in der diese Tragödie des Euripides berühmt und gerade in Süditalien immer wieder aufgeführt wird. Die Gestalt der Andromeda wird nun mit ausgebreiteten Armen dargestellt, das orientalische Kostüm weicht einem festlichen, griechischen Kostüm öfters mit Schleier, so dass in der englischsprachigen Fachliteratur der Ausdruck „bride of death“, im Deutschen „Hadesbraut“ fällt. In diesem Sinne sind wohl auch die Gaben, wie Körbe, Bänder, Schmuckkästchen, Spiegel, Alabastron als Hochzeitsgaben gedacht, die die Heroine umgeben.

Diesen Wandel in der Ikonographie der Andromeda-Darstellungen führt Phillips⁹³³ auf ein italisches Gemälde und nicht auf das Drama zurück. Nun steht man dieser These, dass die Darstellungen der an den Felsen gefesselten Andromeda nicht vom griechischen Mutterland, sondern von Süditalien ausging, in der Fachwelt sehr skeptisch gegenüber. Seiner Meinung nach ließ Euripides die Heldin an Pfosten angebunden auftreten. Dagegen sprechen die indirekten Regieanweisungen, die man dem Fragment 125 entnehmen kann. Perseus tritt das erste Mal Andromeda entgegen und ruft mit größtem Erstaunen:

ἔα, τίς τιν' ὄχλον τόνδ' ὁρῶ περίρρυτον ἄφρῳ θαλάσσης

Halt, was für einen Fels sehe ich hier vom Meer umsäumt⁹³⁴

In dieser Textstelle wird deutlich auf eine felsige Landschaft hingewiesen. Die Künstler geben somit nur die dekorative Gestaltung der Skene – einen Fels mit einer Grotte – wieder. Allerdings kann man nicht generell die Möglichkeit einer bzw. mehrerer Gemälde, die nach einer Aufführung entstanden sind, abstreiten. Schauenburg⁹³⁵ spricht sogar von einem, wenn auch geringen ikonographischen Einfluss auf den Loutrophoros in Neapel 3225 (s. Abb. 142) und auf die Pelike in Neapel S.A.708 (s. Abb. 143), zwei Vasen die einander sehr ähnlich sind. Allerdings nicht nachvollziehbar und in der Allgemeinheit auch abgelehnt, ist Phillips Standpunkt, auf dem Kelchkrater in Berlin wäre Andromeda schon befreit dargestellt; sie hätte nur deshalb ihre Arme ausgebreitet, um von ihrer qualvollen Gefangenschaft

⁹³³ Phillips 1968, 15.

⁹³⁴ Seeck 1981, 57.

⁹³⁵ LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 789.

eindrucksvoll zu erzählen. Auf keiner der anderen italischen Vasen ist eine befreite Andromeda zu sehen, außer auf dem Kelchkrater in Materna 12538 (s. Abb. 157) und der Pelike in Malibu im P. Getty Museum 87.AE.23 (s. Abb. 159), hier jedoch handelt es sich um einen anderen ikonographischen Hintergrund.

Mehrmals⁹³⁶ wurde die theatralische Möglichkeit ventiliert, dass die Person der Andromeda auf der Bühne durch eine Puppe ersetzt wurde, ein für das Publikum unsichtbarer Schauspieler sprach den Text. Er könnte sich in die Felsengrotte hinter der Puppe zurückgezogen haben. Die Höhle selbst kann man sich vor dem Mitteleingang des Bühnengebäudes denken⁹³⁷. Auch dafür scheint eine Begründung im schon vorhin erwähnten Fragment 15 zu liegen: Die Fortsetzung lautet nämlich in der deutschen Übersetzung "... und das Bild eines Mädchens aus natürlichen Steinwerk(?), Zierstück einer Meisterhand?" Perseus glaubte zuerst eine Skulptur zu sehen. Die Frontalansicht der Gefesselten, die weit geöffneten Arme bedingen zusätzlich Steifheit einer Puppe.

Auf der Schüssel 8928 aus Tarent (s. Abb. 144) trägt die Heroine einen Nimbus; dies scheint eine Vorwegnahme der Verstirnung und der daraus folgenden Göttlichkeit und vor allem der Unsterblichkeit zu sein⁹³⁸. Man nimmt an, dass in der Abschlusszene Athena diese Erhebung an das Himmelszelt Andromeda, aber auch Perseus verkündet. Auch Kassiopeia und Kepheus widerfährt diese göttliche Ehre, dies kann im Hinblick auf die ihren Namen tragenden Sternbilder nicht überraschen.

Die zwei Säulen, an die Andromeda auf dem Glockenkrater in Christchurch Inv.116/71 (s. Abb. 140) gebunden ist, stehen wohl als „pars pro toto“ für ein Grabmal. Sinnverwandte Darstellungen finden sich auf dem Loutrophoros in Bari 5591 (im unteren Fries ein weiteres Grabmal) und auf der Hydria (s. Abb. 152) in Mus. Naz. Neapel Slg. Spinelli 1952 (neben der an Ruder gefesselte Andromeda eine Grabstele). Dies führt zu einem sepulkralen Gedanken: Die Prinzessin war, als sie dem Drachen ausgeliefert wurde, dem Tode geweiht, für ihre Eltern bereits eine „Hadesbraut“. Ein Retter jedoch erlöste sie – so spendete die Darstellung das Symbol für Trost und Hoffnung für die Hinterbliebenen. Dies erklärt wohl die große Anzahl der adäquaten Vasen in der Sepulkralkunst. Die Höhle, der Aussetzungsort des Mädchens, auf einigen italischen Vasen als mythischen Eingang in das Reich des Hades zu

⁹³⁶ Maaskant-Kleibrink 1989, 41.

⁹³⁷ Kenner 1964/65, 51.

⁹³⁸ Schauenburg 1960, 65; Schmid – Stählin 1940, 3, 519; Antike Quellen: Ps.-Eratosthenes, Cat.12 ff. 22. 36. Hyg. Astro. 2, 9–12. 31. Sch. Arat. V. 198.250.

sehen, wie Phillips⁹³⁹ meint, scheint mir zu weit ins Mythische gedacht. Auch Jobst⁹⁴⁰ äußert in dieser Hinsicht Bedenken, die Höhle ist vielmehr ein in der Tragödie verlangter Ort. Davon haben sich die Vasenmaler die Anregung geholt.

Auf der Hydria Neapel Slg. Spinelli 1952 (s. Abb. 156) erscheint die Figur der Andromeda nackt nur mit Ketten geschmückt. Neben der durchaus nachvollziehbaren Deutung durch Maaskant-Kleibrink⁹⁴¹, die Andromeda als mythisches Mädchenopfer sieht, fordert die Andersartigkeit dieser Darstellung noch zu andere Erklärungen heraus. So führt Schauenburg diese Erscheinung auf das im 4. Jh. erwachte Interesse an der „an der Darstellung des weiblichen Körpers“⁹⁴² zurück; wäre da aber eine ansprechendere Gestaltung nicht sinnvoller? Schauenburg spricht sich wie Schmidt⁹⁴³ gegen eine „bräutliche Darbietung“. Letztere tendiert im Zusammenhang mit der links dargestellten Grabstele zu einer „bereits in den Bereich des Todes – und Jenseitsgedanken überführte“ Symbolfigur.

Perseus erkennt man an den Flügelschuhen (fr. 124)⁹⁴⁴, einst eine Gabe des Hermes, und der manchmal getragenen Flügelmütze. Mit seinem Sichelschwert tötete er die Medusa, nun will er das Monster aus dem Meer siegreich bekämpfen. Dieser Kampf findet nur auf italischen Vasen statt, hier stets in der Anwesenheit einer oder mehrerer Personen. Das Gespräch zwischen der Jungfrau und dem Helden⁹⁴⁵ wird auch auf einigen Vasen dargestellt⁹⁴⁶. Kepheus findet man meistens als alten Mann, manchmal schon gebrechlich auf sein Szepter (seinen Stock?) gestützt, in der Gesellschaft von weiblichen Gestalten, die jedoch alle mit einem griechischen Kostüm bekleidet sind. Auf zwei Vasen⁹⁴⁷ findet ein Gespräch zwischen ihm und Perseus – jeweils vor und nach dem Kampf – statt.

Das in Süditalien sehr beliebte Motiv der zusehenden Götter trifft man auf drei Vasen: während auf der Pelike in Neapel 708 (s. Abb. 143) Aphrodite, Eros und Peitho erscheinen, stellte der Künstler auf dem attischen Kelchkrater in Berlin 3237 (s. Abb. 137) Hermes und

⁹³⁹ Phillips 1968, 11.

⁹⁴⁰ Jobst 1970, 130.

⁹⁴¹ Maaskant-Kleibrink 1989, 27.

⁹⁴² LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 788.

⁹⁴³ Schmidt 1960, 46.

⁹⁴⁴ „Denn des Äthers Mitte durchschneid ich schwebend auf beschwingtem Fuße“ (Seeck 1981, 57 fr 124).

⁹⁴⁵ Seeck 1981, 59, fr 129–132.

⁹⁴⁶ Z. B. Pelikefragment in Würzburg, Martin von Wagner-Museum 855; Oinochoe in Bari, Arch. Mus. 1016; Loutrophoros in Bari, Arch. Mus. 5591; Halsamphore in Neapel o. w. A., LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 778, Nr. 21.

⁹⁴⁷ Knopfenkelschale in Tarent, Mus. Naz. 8928; Volutenkrater in Malibu, P. Getty Museum 85.AE.102.

ebenfalls Aphrodite, die Perseus bekränzt, dar. Auf dem Kelchkrater in Materna 12538 (s. Abb. 157) sind Aphrodite, Eros und ein jugendlicher Pan zu erkennen.

3.8.3 Wandgemälde

Das Motiv „Rettung der Andromeda durch Perseus“ regt Künstler zu vermehrten Malen zu Darstellungen in der pompejanischen Wandmalerei an. Eingefügt in einer großartigen, fast „heroischen“ Landschaft finden sich Andromeda, Perseus und öfters einige zusätzliche Figuren des Mythos. Daraus stellt sich die Frage nach dem Ursprung der Beeinflussung der römischen, mythologischen Landschaftsmalerei durch die griechische Malerei. Diese Frage wurde im Laufe der Zeit sehr kontrovers von zahlreichen Forschern beantwortet.

Erschwerend kommt dazu, dass uns Exemplare der griechischen Malerei sehr selten erhalten sind. Auch die schriftlichen Quellen versiegen nach der Klassik, um erst in augusteischer Zeit etwa durch Plinius und der Erwähnung des Studios (Ludius)⁹⁴⁸ vermehrt wieder einzusetzen. Studios Ludius wird als Wandmaler in augusteischer Zeit angesehen, und von Plinius ausdrücklich als „Erster“⁹⁴⁹ von Landschaftsszenen genannt.

Die Griechen malten nie die Landschaft per se, sie blieb immer ohne Eigengesetzlichkeit gegenüber dem Bild als Gesamtkunstwerk.



Abb. 160: Vergina Königsgräber

Auch Dawson⁹⁵⁰ betont, dass eine “...representation of landscape for its own sake ..” nicht vor dem ersten Jahrhundert v. Chr. stattfand, und er folgert, dass es Landschaftsmalerei weder im Hellenismus noch vorher gab. Dieser Schlussfolgerung widerspricht jedoch ein Fund in einem der königlichen Gräbern von Vergina, der einen Fries von Jagdszenen eingebettet in einer Landschaft von Felsen und Bäumen (Abb. 160) zeigt⁹⁵¹.

⁹⁴⁸ Plin. nat. XXXV 116-117.

⁹⁴⁹ ... qui primus instituit ...

⁹⁵⁰ Dawson 1965, 48 f.

⁹⁵¹ Scheibler 1994, 92, Abb. 38.

Darauf verweist Ling⁹⁵², und er bestätigt die Tatsache, dass es Landschaft als eine Komponente griechischer Malerei schon im 4. Jh. gab. Ob die Bühnenbilder der Theateraufführungen im Hellenismus in dieser Entwicklung eine bedeutende Rolle spielten, können wir bis heute nicht beweisen, da es an Evidenz fehlt. Allerdings deutet Ling die Möglichkeit einer Entwicklung, beeinflusst durch diese Bilder, an. Die griechischen Maler setzten im Laufe der Zeit Szenen immer öfters in Landschaften, verkleinerten die handelnden Personen und maßen dem Schauplatz immer größere Bedeutung bei. Der Odyssee-Fries vom Esquilin könnte als Kulmination dieser Entwicklung angesehen werden. Abschnittsweise könnte er somit der Vorläufer der späteren mythologischen Landschaftsmalerei in der frühen Kaiserzeit geworden sein. Somit ergibt sich die Folgerung: die Landschaftsmalerei an sich ist eine römische Errungenschaft; es besteht jedoch eine Einflussnahme durch den Hellenismus bis in die römische Kaiserzeit.

Entscheidendes dürfte unter anderem die späthellenistische Malerei für die Wiedergabe der Atmosphäre des Landschaftsraumes beigetragen haben. Scheibler könnte sich den „malerischen Illusionismus“ der römischen Sakralidylle (z. B.: in Boscotrecase) als Endstufe einer hellenistischen Landschaftsmalerei vorstellen. Es ist möglich, dass „die Malweise und Form einzelner motivischer Versatzstücke“⁹⁵³ als hellenistische Vorstufen gelten. Sakralidyllische Landschaften der frühen Kaiserzeit enthalten allerdings Bildelemente, die nach Alexandria weisen. Plinius⁹⁵⁴ jedoch nennt einen gewissen Studius als Erfinder der Landschaftsmalerei. Er war aber nicht ein „ex novo“, denn schon im 2. Jh. v. Chr. gab es in Alexandria eine Art topographische Malerei, die ebenfalls eine Wurzel der campanischen Landschaftsmalerei darstellen dürfte.

Ebenso schreibt schon Curtius⁹⁵⁵, dass jedes Werk – auch das der Malerei – auf dem Zusammenspiel zahlreicher Entwicklungslinien beruhe.

Dagegen weist Schmaltz⁹⁵⁶ dezidiert auf die „Eigenständigkeit der campanischen Bilder“. Er sieht Unterschiede zwischen griechisch-klassischer und campanischer Erzählweise der Gemälde, sowohl im formalen, als auch im motivgeschichtlichen Bereich. Da Werke der großen Kunst, etwa Tafelbilder eines Zeuxis, eines Apelles oder eines Nikias fehlen, kann

⁹⁵² Ling 1991, 142.

⁹⁵³ Scheibler 1994, 126 f.

⁹⁵⁴ Plin. nat. XXXV 116-117.

⁹⁵⁵ Curtius 1929, 389.

⁹⁵⁶ Schmaltz 1989, 279-281.

man auf Exempla der Vasenmalerei oder der zahlreichen Grabreliefs die entsprechenden Eigenarten der Bildersprache erkennen. Für Schmaltz handelt es sich auch hier nicht um die Illustration einer entsprechenden Szene, vielmehr stehen sich hier Personen unabhängig von Zeit und Raum gegenüber. Sie sind lediglich durch Attribute, Körperhaltung, durch Gesten und zugeordnete Figuren charakterisiert im Sinne des jeweiligen Mythos. Dieser Erzählebene gegenüber stellt er die frühen mythologischen Landschaftsbilder des Andromedamythos. Hier geht es um an Dimensionen von Zeit und Raum orientierte Szenen. Die Personen verbindende Handlung ist dem Maler als Mittel wichtig, um den Mythos zu erzählen. Der Stellenwert des Hellenismus als vermittelnde Kunst bleibt bei Schmaltz offen. Die campanischen Wandbilder sind – seinen Ausführungen folgend – „in allererster Linie als Werke ihrer Zeit zu bewerten“.

Ein großes Wort Schefolds⁹⁵⁷ versucht die kontroversen Meinungen zu einigen: „Die Synthese ist die Leistung der römischen Kunst; ihre Einzelelemente gehen auf griechische Vorbilder zurück. Die Verbindung dieser Elemente der römischen Kunst des 1. vorchristlichen Jahrhunderts bedeutet etwas Neues und Grundlegendes.“ Weiter bietet Schefold⁹⁵⁸ einen interessanten Überblick über die ältere Literatur, die diese Problemstellung behandelt.

Von Blankenhagen⁹⁵⁹ untersucht ebenfalls die Beeinflussung der pompejanischen Malerei durch die hellenistische Kunst. Kategorisch erklärt er, dass es eine hellenistische Landschaftsmalerei gab⁹⁶⁰. Und er folgert, dass der Odyssee-Fries teils Kopie, teils Adaption eines hellenistischen Frieses ist, während die Werke aus Boscotrecase⁹⁶¹ als die frühesten genuinen römischen Errungenschaften gewertet werden müssen.

Maiuri ist der Meinung, dass die frühesten pompejanischen Landschaftsmalereien sich von den hellenistischen Flachreliefs ableiten. Er lehnt den Alexandrinischen Einfluss ab, ebenso wie den Einfluss, der sich von dem Tempelgemälde von Euanthes herleitet. Die mythologischen Szenen in ihrer atmosphärischen Landschaft nennt er „the wholly new approach of the Roman painter to his art“⁹⁶².

⁹⁵⁷ Schefold 1952, 15.

⁹⁵⁸ Schefold 1952, 19.

⁹⁵⁹ Blankenhagen 1968, 106.

⁹⁶⁰ Blankenhagen 1968, 134-136.

⁹⁶¹ Blankenhagen – Alexander 1990, 1-73, Pl. 1-72.

⁹⁶² Maiuri 1953, 119 f.

Phillips⁹⁶³ verbindet die pompejanische mythologische Malerei, die Andromeda gefesselt an dem Felsen zeigt, mit den süditalischen Vasendarstellungen; genauer gesagt, bezieht sie sich auf die campanischen Vasenbilder. Als Hauptargument für diese Entwicklung nennt sie die Kästchen und weitere Hochzeitsgeschenke zu Füßen Andromedas, die sowohl auf den Vasen, wie auch auf den pompejanischen Wandbildern aufscheinen; sie bilden ihrer Meinung nach das „missing link“. Die süditalischen Vasen teilt sie in fünf Basisgruppen; sie widerspiegeln ein „older Hellenistic painting“. Hinter der Ikonographie der Vasenbilder, wie auch der Gemälde steht ein monumentales Gemälde, geschaffen zwischen 375 v. Chr. und 300 v. Chr. in Tarent. Es könnte sich um das von Achilleus Tatios⁹⁶⁴ geschilderte Wandbild im Zeustempel von Pelusium handeln. Diese These stößt jedoch auf fachliche Kritik.

Nicht überzeugend findet z. B. Schauenburg⁹⁶⁵ die Einteilung der Vasen in Basisgruppen. Auch die Übereinstimmung von Gemälden aus Tarent mit der pompejanischen Malerei wertet er als sehr gering. Die Bezugnahme auf das hellenistische Gemälde des Euanthes erweist sich seiner Meinung nach als unbeweisbar. Zustimmend und nachvollziehbar findet er den süditalischen Einfluss, der sich in den Gemälden von Pompeji zeigt und den sowohl Blankenhagen⁹⁶⁶ wie auch Phillips⁹⁶⁷ aufzeigen.

3.8.3.1 Pompeji I, 7,7⁹⁶⁸

Im Hause des Sacerdos Amandus befindet sich im Triclinium, das nordwestlich des Atriums liegt, auf der West-Wand ein Gemälde (Abb. 161A) des späten dritten Stils (50 n. Chr.)⁹⁶⁹. Bizarr ragt ein Felsen aus dem Meer in den Himmel, Bäume und Sträucher wurzeln an seiner Spitze. Andromeda steht an beiden ausgebreiteten Armen angebunden auf einem schmalen Vorsprung. Hell leuchtet ihr gelbes Gewand, ein hellblauer Mantel, dessen Ende über den rechten Arm gelegt ist, fällt faltenreich von ihrer Taille zu ihren Füßen. Halskette und Diadem schmücken die Hadesbraut, während ein schmales Krönchen neben ihr auf dem Boden liegt. Links von ihr fliegt im flatternden roten Mantel Perseus, die linke Hand hält hoch erhoben die Harpe, die rechte umfasst das Gorgonenhaupt (Abb. 161B). Ob er sich ihr nähert, ob er bereits

⁹⁶³ Phillips 1968, 3-21.

⁹⁶⁴ Ach. Tat. 3.7.

⁹⁶⁵ LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 788 f.

⁹⁶⁶ Blankenhagen 1968, 140.

⁹⁶⁷ Phillips 1968, 1.

⁹⁶⁸ Haus der Sacerdos Amandus, in situ; LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 778, Nr. 33.

⁹⁶⁹ Schefold 1957, 30 f.

mit dem aus den mit Schaum bedeckten Wellen auftauchenden Ketos kämpft, der Maler scheint sich nicht festlegen zu wollen. Er stellt die Lösung dem Betrachter anheim.



Abb. 161A: Pompeji V. Sacerdi Amandi I, 7,7

Bemerkenswert ist die Art und Weise in der die Bewegung des Ketos dargestellt ist. Das Untier wurde so gemalt, als bilde es eine Einheit mit den Wellen, die es verursacht, sodass man weder Ketos Ende noch den Beginn des Meeres unterscheiden kann. Diese Art des schimmernden Überganges, bewirkt durch Straffierung, erscheint dem heutigen Betrachter als fast zeitgemäß. Eine auffallend ähnliche bildliche Darstellung des Meeresungeheuers findet sich wieder auf dem analogen Wandgemälde in der Villa in Boscotrecase.

Drei verhältnismäßig kleine weibliche Personen verfolgen



Abb. 161B: Pompeji V. Sacerdi Amandi I, 7,7

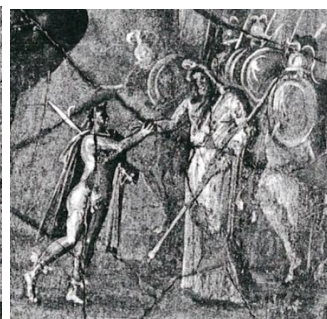


Abb. 161C: Pompeji V. Sacerdi Amandi I, 7,7

das Geschehen in der unteren rechten Ecke, die sitzende, aufgeregt nach oben deutende Figur könnte eine Nympe oder Acte⁹⁷⁰ darstellen. Denkt der Maler bei den anderen stehenden Figuren an Kassiopeia und eine ihrer Bediensteten? In der rechten oberen Ecke findet sich eine Szene dargestellt, die dem Gedanken des kontinuierlichen Erzählens entspricht

⁹⁷⁰ Dawson 1965, 98.

(Abb. 161C); einem Charakteristikum des dritten Stils. So tritt neben das für den Mythos bezeichnende Bildelement ein erzählen-des Motiv, das sich aus der Dramaturgie des Geschehens entwickelte. Perseus spricht mit einem Mann, der ein langes Szepter in der linken Hand hält. Beide reichen einander die Hand. In der Literatur wird dieses Bild meistens als Begrüßungsszene gedeutet, vielleicht ein Hinweis auf ein glückliches Ende. Nach Schmaltz⁹⁷¹ bedeutet diese Darstellung jedoch mehr als das offensichtlich Vordergründige. Die Bildformel „Handschlag“ und ihr Kontext in klassischer Zeit verbindet in der Sepulkralkunst Verstorbene und Hinterbliebene über die Grenze des Todes hinaus. In den Urkundenreliefs offenbart sich auf diese Weise ein Vertragsabschluss. Auch auf Münzen scheint diese symbolhafte Geste in der Prägung auf, etwa die zwei im Handschlag vereinte Militärs auf den Denaren der marsischen Konföderation⁹⁷²: „Concordia“ zwischen Schwiegervater und Schwiegersohn akzentuiert die dramatische Befreiungsaktion. Wenn auch der Laufschrift Perseus und das weite Ausstrecken der Arme die Ruhe und Bedeutsamkeit der attischen Urkundenreliefs vermissen lässt, so bedeutet sie für den Betrachter das Momentane einer augenblicklichen Situation. Durch die Symbolhaftigkeit der Handreichung wird die räumliche Distanz überbrückt und auf ein versöhnliches Ende hingewiesen. Hinter dem Herrscher drängen sich Bewaffnete vor dem Eingang eines Tempel oder eines Palastes. Dahinter erhebt sich ein weiteres rechteckiges Gebäude mit einem abgeschrägten Dach, links dahinter schimmert eine säulenreiche Halle.

Auch die Technik der Bildmalerei ist geprägt vom Dritten Stil; man könnte sie „impressionistisch“ nennen. Die Hell-Dunkelgestaltung (das Licht kommt von links) entspricht der letzten Phase der aktuellen Stilrichtung der claudisch–neronischen Zeit. Kontrastreiche Farbigkeit – sie kehrt wieder im Farbaufbau der gesamten Wand – entsteht durch das Gelb in der Kleidung Andromedas und dem leuchtendem Rot des Mantels Perseus vor dem dunklen Hintergrund. In dieser Bildkomposition spielen der weite Raum, die große Landschaft und die relativ kleinen Personen eine große Rolle. „Das flächenhafte Schichten der Landschaftskulisse“⁹⁷³, wie es schon in augusteischer Zeit üblich war, tritt nun um die Jahrhundertmitte wieder auf. So entsteht eine „Irrealität des Aufbaues“ – siehe rechte Hintergrundszene. Etwas Geheimnisvolles, Traumhaftes bedingt die Illusion des Dargestellten.

⁹⁷¹ Schmaltz 1989, 278.

⁹⁷² Kent u. a. 1973, Abb. 47.

⁹⁷³ Schefold 1952, 108.

Über die vorgelagerten Nymphen spricht Kraus⁹⁷⁴ von „Zuschauern, die dem mythologischen Geschehen folgen und für dieses durchaus entbehrlich sind; sie sind jedoch typisch für den Zeitgeist dieser Malerei“. Interessantes findet man im Vergleich der Personenproportionen. Die Figur der Andromeda ist größer als die des Perseus, ebenso im Vergleich zu den Nymphen im Vordergrund. Kepheus selbst und seine Begleitung, ebenso wie Perseus, sind größer als die Nymphen, obwohl sie im Hintergrund stehen. Die Größenverhältnisse der Figuren lassen nicht auf die Tiefe der Landschaft schließen und auf ihre mannigfaltigen Ebenen, die keine Einheit, keine plane Fläche wiedergeben, und doch werden die Figuren eingefügt in ein übergeordnetes Ganzes⁹⁷⁵.

Wie schon oben erwähnt, tritt in diesem Gemälde die kontinuierlich erzählende Darstellung auf: der Maler ist bestrebt, möglich viele Szenen der mythologischen Handlung darzustellen. Die dichterische Vorlage soll in möglichst vielen Stadien des Ablaufes gezeigt werden. Dies setzt jedoch einen hohen Bekanntheitsgrad des Dramas bzw. der Sage voraus. Der Textkundige kann aus dem Bild auf den Beginn schließen und das Weitere erraten.

3.8.3.2 Pompeji VI, 9, 6-7⁹⁷⁶



Dieses Wandgemälde (Abb. 162) – es wurde eine Generation später als das Bild im Hause des Sacerdos Amandus, also zur Zeit Claudius⁹⁷⁷ gemalt – zeigt eine bildliche Variation des Andromeda-Mythos. Das Format ist nun nicht mehr das rechteckige Hochformat sondern von annähernd quadratischer Größe.

Abb. 162: Pompeji, Neapel Mus. Naz. 9447

⁹⁷⁴ Kraus – Matt 1970, 207.

⁹⁷⁵ Peters 1963, 92 f.

⁹⁷⁶ Neapel Mus. Naz. 9447; LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 778 Nr. 31.

⁹⁷⁷ Beyen 1958, 349-364; Bastet 1964, 149-155.

Mit ausgebreiteten Armen steht Andromeda, gefesselt an einen Felsen wieder im Zentrum der Darstellung. Allerdings wird das herkömmliche Motiv einer hohen, isolierten Felsklippe geändert; der Felsturm steht nicht allein, sondern im Verbund einer drei Gipfel umfassenden Bergkette. Diese wilde, das Bild beherrschenden Gebirgslandschaft wirkt dominant auf das Bildgeschehen und die kleinen handelnden Personen. Eine Reihe in den *Pitture di Ercolano*⁹⁷⁸ als kahl wieder gegebene Bäume trennen den Hintergrund, die Berge von dem Strand. Diese Wiedergabe ist laut Peters⁹⁷⁹ irreführend, am Original sieht er Reste von Blättern in Grün, Weiß und Purpur.

Perseus fliegt nicht als Retter herbei, sondern kämpft im Wasser stehend gegen Ketos. In der erhobenen Rechten schwingt er eine Keule; oder ist es ein Schwert? Das Meeresungeheuer hat den Kopf zurück gewandt. Es besteht die Möglichkeit, dass Perseus ihm das Haupt der Gorgo entgegenhält⁹⁸⁰; leider lässt die teilweise Zerstörung dieser Figur nur Vermutungen zu. Dass das Untier plötzlich seinen Kopf umdreht, lässt auf die Fernwirkung dieses Kampfmittel – die Versteinerung – schließen. Links flieht eine Nymphe, die beide Arme voll Entsetzen hebt. Das Wasser selbst ist dunkler als der Himmel; nur um die Beine der Nymphe schlägt es Wellen, graphisch dargestellt in weißen und purpurnen Bögen. Die vorherrschenden Farben – grau, blau und grün – sind von gedämpfter Intensität und einem dumpfen Unterton. Hier, wie auf den meisten Gemälden des 4. Stils, sind die räumlichen Dimensionen reduziert. Die Staffelung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund mit ihrem räumlichen Wert kommt weniger zur Geltung. Ling⁹⁸¹ nennt diese Bilder „single-level scenes“ und findet die Handlungen in einer Ebene. Die weiteren Landschaftselemente setzt er in ein „more or less neutral foil“. Dies lässt eher an Kulissenartige Versatzflächen denken.

Es gibt im 4. Stil keine „kontinuierliche“ Erzählweise in einem Bild wie im 3. Stil, der Erzählgedanke wird zerlegt und isoliert. Man findet keine Nebenszenen wie im Gemälde des Hauses des Sacerdos Amandus, keine Variationen des heran fliegenden Helden. Der Maler geht in „medias in res“, er lässt Perseus selbst und sogleich kämpfen. Eine einzige prägnante Szene steht für Vor- und Nachgeschichte.

⁹⁷⁸ Piroli 1790, 154.

⁹⁷⁹ Peters 1963, 129.

⁹⁸⁰ Dawson 1965, 107.

⁹⁸¹ Ling 1991, 118.

3.8.3.3 Boscotrecase⁹⁸²

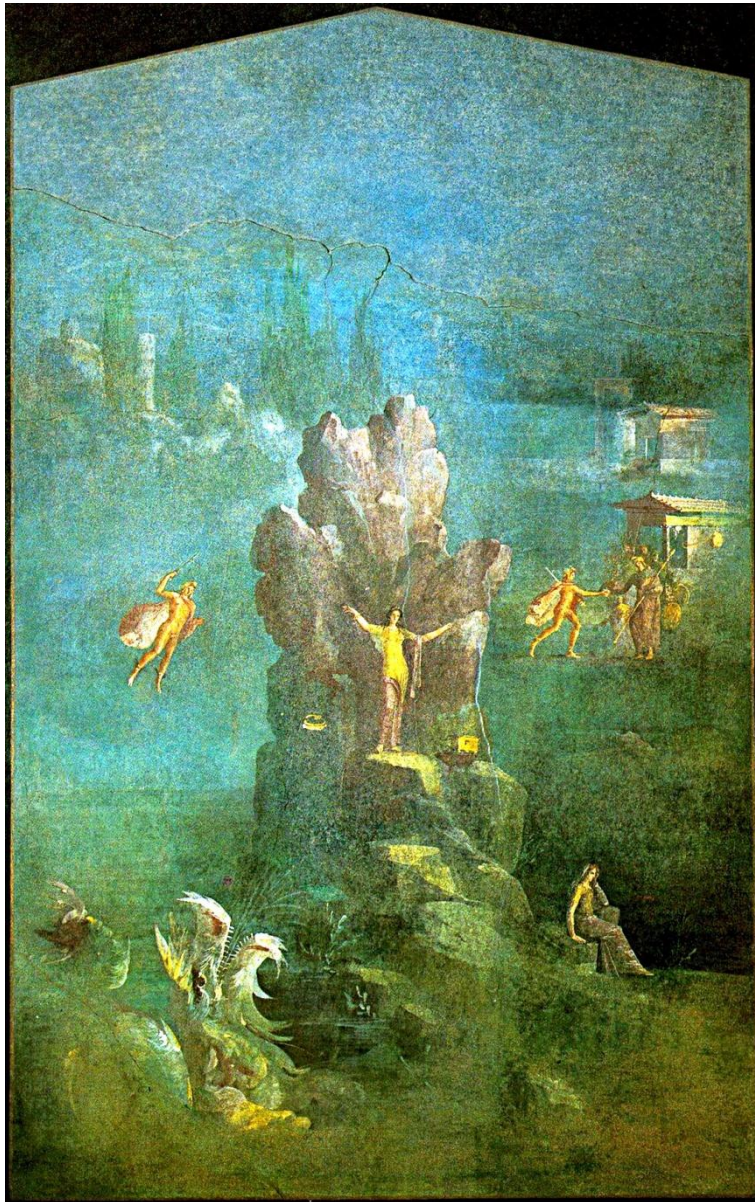


Abb. 163: Boscotrecase, New York Metr. Mus. 20.192.16

In Boscotrecase wurde 1902 eine „villa rustica“ ergraben. Das Gemälde des Andromeda-Mythos wurde in einem Raum gefunden, von dem nur mehr Ost- und Westwand erhalten blieben. Auf der Westwand befand sich ein Polyphemos-Bild, ihm gegenüber auf der Ostwand entdeckte man die Andromeda-Darstellung (Abb. 163). Sie befindet sich jetzt in New York, im Metropolitan Museum.

Das Wandgemälde entstand früher als jenes in Pompeji I 7, 7, nach von Blanckenhagen⁹⁸³ zwischen 21 und 11 v. Chr. Die aufgefundenen Gemälde entsprechen dem Dritten Stil.

Es gleicht jenem in Pompeji in großen Zügen. Wieder bilden ein

isoliert aufragender Felsen, die felsige Küste und das Meer die drei Hauptelemente des Bildnisses. Wieder bedroht der schlangenähnliche, geschuppte Ketos die Jungfrau; sein offenes, gigantisches Maul mit den Furcht erregenden Zähnen ist gegen sie gerichtet. Andromeda, schlank, schön gekleidet in Purpur und Gelb steht elegant zwischen Krone und Juwelenkoffer, die zu ihren Füßen liegen. Sie scheint fast gleichgültig auf das Untier herabzublicken, als ob sie wüsste, dass Rettung naht. Und wirklich kommt von der linken Seite Perseus mit flatterndem Mantel im Fluge. Wieder trägt er seine Flügelschuhe und eine

⁹⁸² New York, Metr. Mus. 20.192; LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 778 Nr. 32.

⁹⁸³ Blanckenhagen – Alexander 1990, 3.

Harpe in der Hand. Rechts sitzt eine trauernde Gestalt am Fuße des Felsen. Ist es Kassiopeia⁹⁸⁴ oder eine lokale Nymphe, als Sinnbild des Schreckens? Im oberen rechten Abschnitt des Bildes wiederholt sich die Szene zwischen Perseus und Kepheus, dem königlichen Vater. Diesmal befinden sich auf der linken Seite in derselben Höhe korrespondierend zu der rechten Darstellung turmartige Gebäude; hier findet man die konventionelle Architektur, die im 3. Stil immer wieder in der bukolischen Landschaftsdarstellung auftaucht.

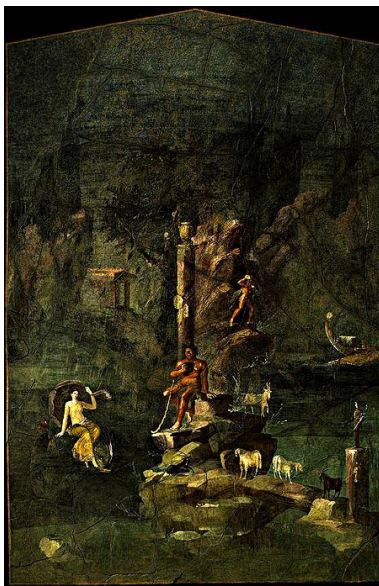


Abb. 164: Boscotrecase, New York Metr. Mus. inv. 20.192.17

Von Blanckenhagen⁹⁸⁵ zieht Vergleiche zwischen diesem Gemälde und dem sich gegenüber befindlichen: „Polyphemos und Galatea“ (Abb. 164). Seiner Meinung nach wurde das Andromeda-Bild in Anlehnung an das letztere nicht vom Meister selbst geschaffen, sondern von einem Lehrling aus dessen Werkstatt. Die Bildkomposition ist simpler und einfacher als sein Gegenstück. Die hinzu gefügten Szenen findet Blanckenhagen nicht zusammenhängend mit der Hauptdarstellung und auch überflüssig, da – seinen Intentionen entsprechend – der kundige Betrachter von der Mittelszene ausgehend auf das Ende schließen kann. Auch die technische Ausführung der Andromeda ist um vieles „inferior“; ein Beispiel möge die Gestaltung des Felsen darlegen: Überaus sicherer Pinselstrich am Polyphem-Bild tritt einer ängstlichen, pedantischen Gestaltung gegenüber, die versucht das Modell zu imitieren. Genaue Untersuchungen an beiden Bildern ergaben, dass beide Werke von verschiedener Hand stammen. Einzige Ausnahme bildet die Figur des Ketos, sie scheint von einer meisterhaften Hand vollendet worden zu sein. Das Fehlen einer konsistenten Perspektive geht Hand in Hand mit einer Ungenauigkeit in der Definition der Topographie: Die Trennungslinie zwischen Land, Meer und Himmel ist weder klar definiert noch völlig nachvollziehbar. Farblich bilden die drei Elemente ein diffuses Blaugrün, während die Gestalt des Felsen in einem helleren oder dunkleren, verschwommenen Braun auftaucht. Nur die wenigen Figuren und vereinzelte Motive (z. B.: die Brautgeschenke) leuchten in helleren Schattierungen. Ling⁹⁸⁶ fasst den

⁹⁸⁴ Dawson 1965, 100.

⁹⁸⁵ Blanckenhagen – Alexander 1990, 34.

⁹⁸⁶ Ling 1991, 114.

bildlichen Eindruck zusammen, wenn er schreibt: „... wir sind in einer magischen Traumwelt zugegen, in der Zeit und Raum keine Bedeutung haben...“.

Blanckenhagen und Alexander ziehen einen interessanten Vergleich zwischen dem Gemälde aus Boscotrecase und dem Bild aus Pompeji I 7, 7. Sie finden die Adaption in Pompeji besser und interessanter. Beide Kunstwerke unterscheiden sich in der Größe und den Proportionen der dargestellten Personen und Objekte im Verhältnis zur Gesamtfläche des Bildes. Ebenso differieren sie in der Größe und Form der seitlichen Hintergrundszenen; außerdem fehlt dem Wandbild aus Pompeji die linke Gebäudegruppe im Hintergrund. Für den Autor sind die Gründe der Änderungen offensichtlich: jedes Detail im pompejanischen Fresko dient der Verdeutlichung des Schauplatzes, der Personen und Objekte „they make ... them more telling, more impressiv ...“. Dazu führen ebenso die größeren Ausmaße der Personen, wie die effektivere Hell-Dunkelwirkung und die kontrastreichereren Farben. Ihr abschließendes Urteil: „...the paintings in the „House of the Sacerdos Amandus“ are adaptations of the Boscotrecase murals“ und selbst sollte es eine hellenistische Darstellung der Errettung der Andromeda geben, „the Boscotrecase painter owes to them nothing of any signification.“⁹⁸⁷

Auch Ling⁹⁸⁸ sieht Relationen zwischen der „villa rustica“ und dem Gemälde in Pompeji im Hause des Sacerdos Amandus. Auch er beurteilt das letztere als Kopie des Boscotrecase-Gemäldes. Allein durch die grellere Farbgebung und die klarere Differenzierung verliere das spätere Wandbild den eigentümlichen, traumähnlichen Zauber, der dem Fresko der augusteischen Villa innewohnt.

Schefold⁹⁸⁹ erklärt die große Ähnlichkeit zwischen den beiden Andromeda-Darstellungen nur dadurch, dass beide ein gemeinsames Vorbild kopieren. Das Bild in dem Haus des Sacerdos jedoch zeigt einen viel „trockeneren“ Stil und eine „Erstarrung“, die auf eine spätere Entstehung hinweist.

3.8.3.4 Zusammenfassung

Diese Abhandlung der drei Wandgemälde erhebt natürlich keinerlei Anspruch auf Vollkommenheit. Schauenburg⁹⁹⁰ zählt 9 weitere Darstellungen mit thematisch gleicher

⁹⁸⁷ Blanckenhagen – Alexander 1990, 38-40.

⁹⁸⁸ Ling 1991, 114.

⁹⁸⁹ Schefold 1952, 189.

⁹⁹⁰ LIMC I/1, a. O. (Anm. 772) 778 f.

Figuration. Sie alle entsprechen dem sog. „Befreiungstyp“⁹⁹¹, ihnen gegenüber stehen die „Liebespaar-Bilder“, deren berühmtestes aus dem Haus der Dioskuren stammt, und sich heute in Neapel⁹⁹² befindet. Ich wählte in meinen Ausführungen nur Beispiele des ersteren Bildtyps, da sie meiner Ansicht nach als adäquate künstlerische Transformation der Vasenbilder, bzw. deren Weiterentwicklung gelten können: Andromeda noch an den Felsen gefesselt, das positive Ende trotz allem erhoffend und erahnend.

Euripides Werke hatten nach seinem Tod großen Erfolg, und es entstanden Wiederaufführungen nicht nur in Griechenland selbst, sondern in der ganzen Magna Graecia⁹⁹³. Besonders in Sizilien, seit Dionysos I, schätzte man seine Tragödien. Diese Vorliebe fand sich auch im frühen Rom; so schrieben L. Andronicos in der 2. Hälfte des 3. Jh. und sein Nachfolger Q. Ennius Andromeda-Tragödien, wobei sie den Stoff der Euripides-Andromeda als Vorbild übernahmen. Folglich konnte Andromeda über diese Bearbeitungen im republikanischen Rom rezipiert werden⁹⁹⁴. Wieviel Ovid von dem Werk Euripides noch in griechischem Original gelesen hatte, wissen wir nicht. Klimek-Winter ist der Meinung, dass es ganz ungewiss bleibt, ob sich die Maler der Darstellungen auf den pompejanischen Wandbildern von Euripides Werk inspirieren ließen. Viel wahrscheinlicher erscheint ihm eine immanent artifizielle Rezeption als eine wiederholte literarische. Nach Paar⁹⁹⁵ stehen die Gemälde mit Perseus und Andromeda in zweifacher Tradition: die literarische bezieht sie auf Ovid, die künstlerische auf die klassische Bühne.

In den ersten drei Vierteln des 1. vorchristlichen Jahrhunderts interessierte sich die römische und die campanische Wandmalerei für die Erweiterung des Raumes, denn man begann das Land, die Landschaft, in der die Villen standen und in der man sich vom Stadtleben erholen konnte, zu schätzen und zu lieben. Gleichzeitig und etwas später unter Augustus versuchten die Römer die Symbolik der Mythen, die der griechischen und später der hellenistischen Kunst zugrunde lag, mit der Repräsentation von Raum und Landschaft zu vereinen⁹⁹⁶. Diesem Zeitgeist entsprachen auf dem literarischen Sektor die Bilder der Metamorphosen Ovids, die wohl eine Wurzel in der bildreichen Sprache des Euripides hatten. In der Vasenmalerei findet sich diese Sprache des großen Dramatikers auf einer anderen künstlerischen Ebene wieder.

⁹⁹¹ Schmaltz 1989, 259 f.

⁹⁹² Neapel Mus. Naz. 8998.

⁹⁹³ Lukian. De hist. conscr. 1 ff; Sch. Aristoph. Ran. 53; Nikobule bei Athan. 12,537; Eun. vit. soph. Hist. Frgt. 54 p. 274 f.

⁹⁹⁴ Klimek-Winter 1993, 107.

⁹⁹⁵ Paar 1963, 49.

⁹⁹⁶ Dawson 1965, 178.

Sie, vereint mit den Elementen der dramatischen Kunst, fand ihre Realisierung in den Fresken Pompejis, dem sog. „Campanian mythological landscape painting“.⁹⁹⁷

3.9 Antiope – ANTIOPIH

3.9.1 Inhalt und Datierung

Das Drama des Euripides, ein Spiel von Rettung und tödlicher Rache, ist uns in verhältnismäßig vielen Fragmenten (fast 50) erhalten geblieben (fr. 179-227); vermutlich wurde es um 410 aufgeführt.

Ἀντιόπη, die Tochter Nykteus, Herrscher in Theben, wird von Zeus geschwängert. Sie flieht in eine Höhle am Kithairon – dem Grenzgebiet zwischen Theben und Athen – und bringt dort die Zwillinge Amphion und Zethos zur Welt. Sie wachsen bei einem freundlichen Hirten auf. Antiope aber gerät in die Gefangenschaft des lokalen Königs Lykos und seiner Frau Dirke. Beide, besonders aber letztere, misshandeln und quälen die Gefangene, bis sie nach langer qualvoller Zeit fliehen kann. Sie wird jedoch von Dirke verfolgt und mit dem Tode bedroht; gerade zur rechten Zeit kann der Hirte Mutter und Söhne wieder vereinen. Amphion und Zetos wollen ihre Mutter rächen: sie binden Dirke an einen wilden Stier und lassen sie zu Tode schleifen. Über diese grausame Rache findet sich ein Botenbericht in Fragment 221. Lykos aber locken sie in eine Höhle und wollen ihn ebenfalls töten. Da erscheint Hermes als „deus ex machina“ und rettet ihn. Im Epilog (fr. 223) begrüßt der Gott Amphion als Gründer von Theben. Nach Dirke wird eine Quelle (bzw. ein Fluss) benannt. In dem Agon der Brüder preist Amphion das „βίος θεωρητικός“ und Zetos das „βίος πρακτικός“. Dieser Dialog findet sein Echo in der Literatur folgender Jahrhunderte⁹⁹⁸.

3.9.2 Vasen

3.9.2.1 Frühe lukanische Pelike aus Policoro⁹⁹⁹

1963 wurde in Policoro eine Gruppe von fünf Vasen mit Darstellungen aus der Mythologie gefunden, darunter auch diese mit der tödlichen Bestrafung der Dirke. Da dieser Stoff vorher

⁹⁹⁷ Ausdruck geprägt von Dawson.

⁹⁹⁸ Z. B.: Platon, Gorgias 277; Goethe 1807/08, Pandora, Dialog zwischen Prometheus und Epimetheus.

⁹⁹⁹ Frühe lukanische Pelike, Policoro, Museo Nazionale della Siritide 35 297, Policoro-Maler; um 400 v. Chr.; Trendall 1982, 288 Taf. 27,4; Trendall – Webster 1971, III 3, 14; Neusch – Degrassi 1967, 223-225.

von keinem Griechen behandelt wurde, war es wohl Euripides, der die brutale Vergeltung durch die beiden Söhne neu schuf. So besteht berechtigt eine nahe Beziehung zwischen Drama und Vasenbild.

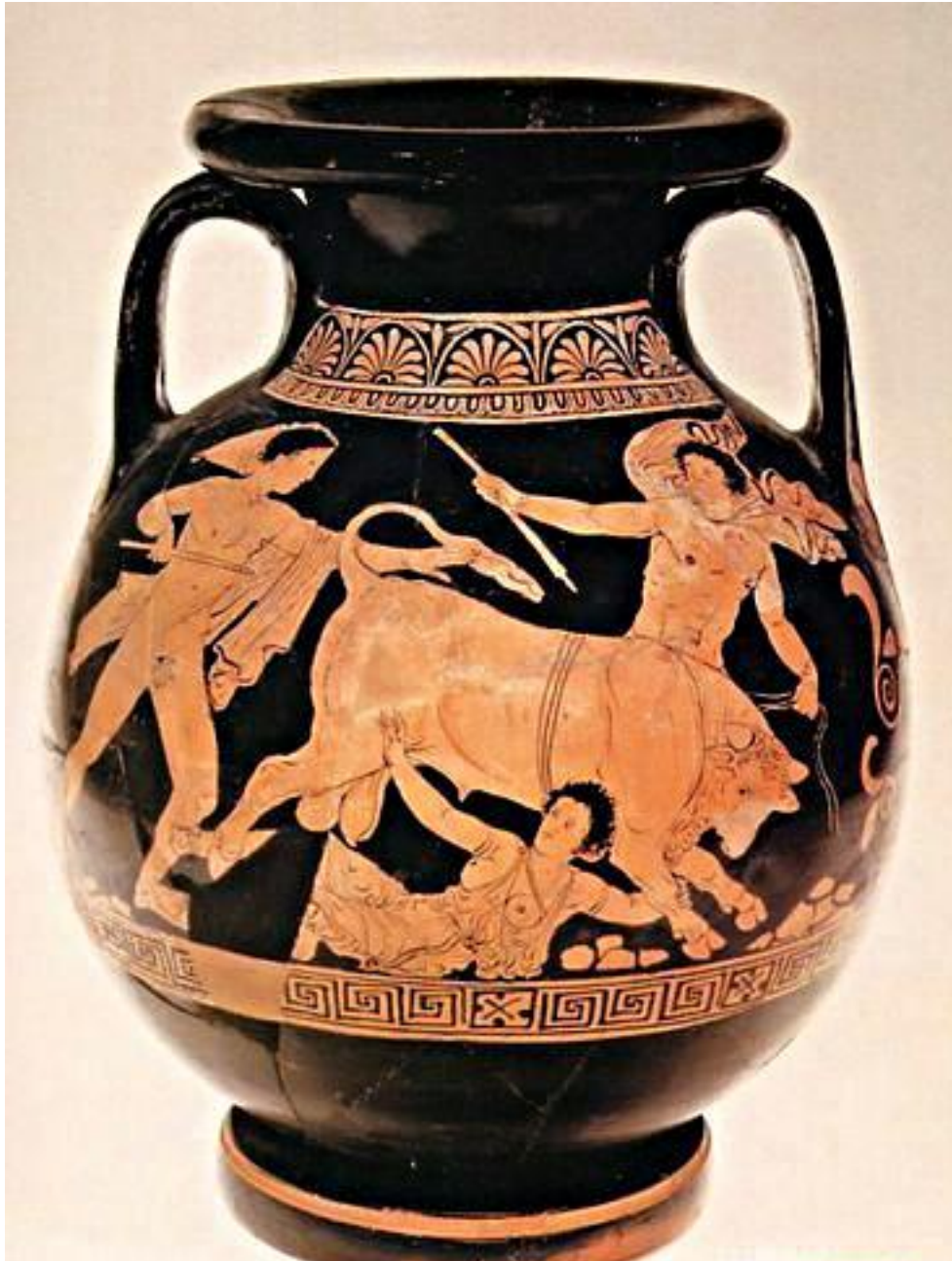


Abb. 165: Lukanische Pelike, Policoro Museo Nazionale della Siridite 35 297

Amphion und Zethos haben Dirke an die Hörner des wilden Stieres gebunden; mit Stachelstöcken reizen sie das Tier (Abb. 165). Dirke liegt auf dem steinigen Boden, mit Entsetzen im Gesicht klammert sie sich mit ihrer linken Hand an eines der Vorderbeine des Bullen, die Rechte hebt sie beschwörend um Gnade flehend empor.

Das Vasenbild ist eine lebendige, sogar expressive Wiedergabe des Geschehens, das der Hirte bzw. Bote in fr. 221 dem Publikum schildert. Die Darstellung konzentriert sich auf die Hauptpersonen und den gewaltigen Stier, der die Szene dominiert. Durch diese bildliche Beschränkung wird die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht durch Zweitrangiges abgelenkt, sondern die Brutalität des Bildes trifft ihn unvermittelt.

3.9.2.2 Sizilianischer Kelchkrater aus Palazzola¹⁰⁰⁰



Abb. 166: Sizilianischer Kelchkrater aus Palazzola, Berlin F3296

Hier wird der folgende Akt des Dramas entwickelt (Abb. 166). Amphion und Zethos haben Lykos in die Höhle gelockt, erfassen ihn und wollen den tödlichen Streich führen. Da erscheint Hermes, um die Zukunft zu verkünden. Rechts findet die Hauptszene statt: der Eingang der Höhle wird gebildet von zwei schmalen jungen Bäumchen, die oben zusammengebunden wurden; am Scheitelpunkt hängt ein Pantherfell. Dies lässt auf verschiedene Variationen schließen: die Höhle war Dionysos geweiht oder Zeus hat in Gestalt eines Satyrs Antiope vergewaltigt oder die Weihung an Dionysos ist der Beweggrund, dass Dirke an der Spitze einer Mänadenschar Antiope suchen wollte und fand. Auch auf den Andromedavasen aus Neapel und Matera findet sich eine ähnliche Darstellung der Höhle.

¹⁰⁰⁰Sizilianischer Kelchkrater aus Palazzola in Berlin, Antikensammlung F3296, Dirke-Maler um 380 v. Chr.; Trendall 1967, 203 Nr. 27; Phillips 1968, pl. 2 fig. 33; Jobst 1970, fig. 17.

Der Hinweis Jobsts¹⁰⁰¹, dass die Darstellung der Felsenhöhle, sowie der steinige Boden und die Bäume „nicht auf eine zufällige Erfindung des Vasenmalers, sondern nur als Nachhall der gemalten Bühnendekoration verstanden werden sollte“, ist für mich nicht nachvollziehbar. Nach meiner Meinung entspringen sie als wohlüberlegte Darstellungen der Kreativität des Vasenmalers: so deuten die Bäumchen wohl auf die ländliche Gegend hin, die plastisch gemalten Steine ebenso wie auf der vorherigen Vase auf die Brutalität des Todes der Dirke. Lykos ist auf die Knie gesunken, das Brüderpaar holt aus, um den König der gerechten Strafe zuzuführen. Rechts scheint Antiope entsetzt fliehen zu wollen. Über der Höhle erscheint Hermes, rettet Lykos und sichert Amphion die Herrschaft über Theben. Links liegt der Leichnam Dirkes, noch trampelt der Stier mit den Hinterbeinen auf der Toten, im nächsten Moment wird er fortgaloppiert sein.

Man findet hier eine Darstellung, die sich ungewöhnlich eng an die Szenen der Theateraufführung des Dramas hält. Selbst die Technik jener Zeit, wie „mechane“ für Hermes und „ekkyklema“ für die Brüder ist involviert. Auch diejenigen, die der Beeinflussung der Vasenmalerei durch Bühnenaufführungen prinzipiell entgegenstehen, müssen in diesem Fall eine Kongruenz mit der Bühne zugestehen.

3.9.2.3 Apulischer Kelchkrater in Melbourne¹⁰⁰²



Abb. 167A: Apul.
Kelchkrater in
Melbourne

Der Unterweltmaler nimmt in diesem Fall Abstand von der Bildteilung in eine untere menschliche Ebene und eine obere göttliche. Dieses Mal sind in der Darstellung sowohl göttliche als auch menschliche Gestalten auf beiden Ebenen vereint (Abb. 167A).

Im Zentrum der unteren Reihe findet sich die Bestrafung der Dirke (Abb. 167B). Der weiße Stier – noch schleift er die Leiche der Dirke an weißen Seilen – wird geführt von einer geflügelten Erinys. Diese, ein nackter, junger Mann mit Fellumhang und Schlangen im Haar, treibt ihn von

hinten an. Gegen Ende des 4. Jh. findet man immer wieder bei Darstellung von Racheszenen Erinyen. Die männliche Figur mit einem „Lagobolon“ könnte den ländlichen Geist der

¹⁰⁰¹ Jobst 1970, 122.

¹⁰⁰² Apulischer Kelchkrater, Melbourne Geddes Collection A5:4, dem Unterwelt Maler zugeschrieben, um 320 v. Chr.; Taplin 2007, 190, Abb. 66; Trendall 1982, 18/318a; LIMC III/1 (1986), 636 Nr. 6 s. v. Dirke (F. Heger); Green 1999, 41 fig. 6.

Raserei symbolisieren¹⁰⁰³. Links außen flieht eine junge Frau – offensichtlich eine Füllfigur. Rechts eilt ein weißhaariger Mann mit seinem Hund herbei, anscheinend aufgeregt rufend und gestikulierend. Diese Figur als Pädagogos oder Bote stellt immer das Verbindungsglied zum Bühnengeschehen dar. Hier handelt es sich wohl um die Darstellung des Hirten, des Pflegevaters der Zwillinge, der allerdings in diesem Drama auch die Botenaufgabe übernimmt. Hinter Dirke liegt ein Tamburin, unter ihr ein Thyrosstab; diese beiden Gegenstände erinnern daran, dass Euripides in seinem Drama berichtet, dass sie als Anhängerin des Dionysoskultes an der Spitze ihrer diesen Gott verehrenden Frauen auf den Kithairon kam, um die Riten des Gottes zu zelebrieren.



Abb. 167B: Apul. Kelchkrater in Melbourne, Geddes Coll. A5:4

Auf der oberen Ebene folgt der Rache zweiter Akt. Der Hirte hat Lykos in seine Hütte bzw. seine Höhle gelockt. Da erscheinen Zethos und Amphion auf einem „ekkyklema“ und nun sollte der Herrscher getötet werden. Hermes, nun nicht als „deus ex machina“, sondern als junger Mann in Menschengestalt mit Hut - nur Flügelschuhe und „Kerykeion“ verweisen auf den Gott – drängt sich zwischen die Brüder

und dem Tod geweihten Herrscher. In dieser Situation jedoch folgt der Maler nicht den Indikationen des Dichters, denn Lykos hat im Vasenbild zu einem Altar Zuflucht gesucht. Ganz links findet sich eine Pangestalt, die vielleicht auf das ländliche Ambiente hinweist; vor ihr eine ältere und jüngere weibliche Figur. Göttinnen? Jedoch keine Insignien weisen auf ihre Identität. Rechts sitzt Aphrodite, vor ihr steht eine Begleiterin, möglicherweise Peitho (Personifikation der Überredung).

¹⁰⁰³ Taplin 2007, 191.

Trotz der malerischen Freiheit, die das Bild prägt, ist es durchaus möglich, dass es den Widerhall einer Aufführung der euripideischen Antiope zeigt. Man muss bedenken, dass fast 100 Jahre zwischen der Erstaufführung und einer etwaigen Wiederholung lagen. Da kann sich an der Inszenierung manches geändert haben. Vor allem aber darf man nicht vergessen, dass es Euripides war, der diese brutale Art der Rache ersann.

3.10 Alkmene - ἈΛΚΜΗΝΗ

3.10.1 Inhalt und Datierung

Während Amphitryon, Enkel des Perseus, sich auf einem Kriegszug befindet, nähert sich Zeus in dessen Gestalt seiner Gemahlin Ἀλκμήνη und verbringt mit ihr eine übernatürlich verlängerte Liebesnacht. Als der Heerführer zurückkehrt, beschuldigt er seine Frau des Ehebruchs. Sie flüchtet sich auf einen Altar, Amphitryon baut jedoch einen Scheiterhaufen herum und lässt ihn in Brand stecken. Zeus aber sendet ein Gewitter, das die Flammen löscht. Alkmene gebiert Zwillinge: Herakles, Sohn des Zeus, und Iphikles, Sohn des Amphitryon.

Dieser Mythos wurde von der Antike¹⁰⁰⁴ bis in unsere Zeit¹⁰⁰⁵ dramatisch als Komödie behandelt. Euripides jedoch schuf eine Tragödie, von der man allerdings nur an die zwanzig unzusammenhängende Fragmente kennt. Ich nehme das Drama aber dennoch in meine Arbeit auf, da ein großer Reichtum an süditalischen Vasen gefunden wurde.

Aus dem 5. Jh. gibt es keine entsprechenden Darstellungen auf Vasen. Erst im 4. Jh. finden sich in Westgriechenland süditalische Vasen. Sie zeigen untereinander auffallende Ähnlichkeiten, so dass man auf ein gemeinsames Vorbild schließen kann. Hier liegt die Wahrscheinlichkeit nahe, dass die Vasenkünstler auf eine Wiederaufführung des Dramas zurückgriffen.

¹⁰⁰⁴ T. M. Plautus (Amphitruo).

¹⁰⁰⁵ Hacks 1968, Amphitryon.

3.10.2 Vasen

3.10.2.1 Fragmentarisch erhaltener apulischer Kelchkrater in Tarent¹⁰⁰⁶



Abb. 168: Apul. Kelchkrater, Tarent Mus. Arch. 4600

Voll schmerzlicher Resignation kauert Alkmene verschleiert auf dem Scheiterhaufen, der um den Altar, auf dem sie sich asylsuchend geflüchtet hatte, aufgebaut wurde (Abb. 168). Sie scheint in ihr Todeslos ergeben. Amphitryon (Beischrift AMΦITPYΩN) hatte versucht, den Scheiterhaufen zu entzünden, jedoch ein Blitzstrahl des Zeus, der zwischen ihn und

seine Frau fährt, hindert ihn daran. Deutlich wird seine Angst durch die zurückweichende Bewegung und seine verängstigte Geste, die ihn erschrocken zu seinem Bart greifen lässt, deutlich. Endlich scheint er sich der Intervention des Zeus bewusst zu werden.

Das obere Register, den Göttergestalten gewidmet, ist leider nur fragmentarisch erhalten. Man kann jedoch Eros über Alkmene und Hermes rechts an seinem Kerykeion erkennen. Links sitzt wohl Zeus, der vermutlich den Epilog sprach. Taplin¹⁰⁰⁷ bezweifelt dies jedoch, da Zeus als Figur nachweislich bis jetzt in keinem Drama auftrat. Auf den Vasen scheint immer wieder die Figur des Hermes auf; er könnte den Prolog gesprochen haben.

In der Fachwelt¹⁰⁰⁸ ist man übereinstimmend der Meinung, dass das Publikum nicht den brennenden Scheiterhaufen sah, nur den Donner hörte und das Geschehen von einem Boten erzählt bekam. Leider fehlen für den Botenbericht die textlichen Unterlagen.

¹⁰⁰⁶ Fragmentarisch erhaltener apulischer Kelchkrater, Tarent Mus. Arch. Naz. 4600, dem Maler der Geburt des Dionysos zugeschrieben, um 400 v. Chr.; Trendall 1982, 11; Trendall 1989, 55; LIMC I/1 (1981) 552-556, s. v. Alkmene (A. D. Trendall) 554 Nr. 4.

¹⁰⁰⁷ Taplin 2007, 171.

¹⁰⁰⁸ Taplin 2007, 171; Trendall – Webster 1971, 3, 6.

3.10.2.2 Früher sizilischer Kelchkrater in Lipari¹⁰⁰⁹



Abb. 169: Sizil. Kelchkrater, Lipari Mus. 9405

Wieder sitzt Alkmene auf dem Altar, der von einem Scheiterhaufen umgeben ist (Abb. 169). Hilfesuchend blickt sie aufwärts und hebt den Arm flehentlich zum Himmel auf. Dieser Bewegung begegnet man immer wieder auf weiteren Abbildungen¹⁰¹⁰ dieses Mythos. Gleichsam als Antwort auf ihre Klagen erscheinen rechts Hermes und links Zeus persönlich in seiner wahren Gestalt. Jener sprach in der Tragödie wohl den erklärenden Prolog, dieser hingegen wahrscheinlich den Epilog.

3.10.2.3 Paestanischer Glockenkrater aus S. Agata¹⁰¹¹

Wieder wie auf dem Kelchkrater aus Lipari finden wir eine auf dem Altar sitzende Alkmene (Abb. 170). Holzstämme sind zu einem Scheiterhaufen um ihn aufgeschichtet. Und auch hier hebt Alkmene bittend den rechten Arm. Amphitryon und sein Helfer Antenor rechts sind im Begriff, Feuer an den Scheiterhaufen zu legen. Dies weiß Zeus – in der oberen Reihe ist seine Büste links dargestellt – zu verhindern. Er schickt nicht nur seinen Blitz, sondern weist auch die Wolkenmädchen an, mit Regen aus ihren Krügen das Feuer zu löschen. Zahlreiche Pünktchen rund um die Zentralfigur sollen wohl die Regentropfen andeuten. Ein farbenreicher Regenbogen in hellrot, gelb und dunkelrot wölbt sich nimbusgleich über die Gerettete. Oben im rechten Eck blickt Eros selbstverliebt in einen kleinen Handspiegel. Während sich Amphitryon durch das Eingreifen Zeus nicht beeindrucken lässt, reagiert sein Gefährte sehr wohl. Er scheint aufzuschrecken und zieht die beiden Fackeln zurück.

¹⁰⁰⁹ Früher sizilischer Kelchkrater, Lipari Museo 9405, um 370-350; Trendall 1970, 102; Trendall – Webster 1971, III 3,7; LIMC I/1, a. O. (Anm. 1006) 554 Nr.3.

¹⁰¹⁰ Z. B. campanische Halsamphore, London British Museum F193, aus Capua, ca. drittes Viertel 4. Jh. v. Chr. Hier hebt sie sogar beide Arme.

¹⁰¹¹ Paestanischer Glockenkrater aus S. Agata, London British Museum F149, Python-Maler, drittes Viertel 4. Jh. v. Chr.; LIMC I/1, a. O. (Anm. 1006) 554 Nr. 5; Trendall 1936, Nr. 2/239, Taf. 88; CVA Br. Mus. 2, IVEa, p 11 (81).



Abb. 170: Paestanischer Glockenkrater aus S. Agata, London BM F149

Während Trendall und Webster¹⁰¹² von „foolish version of the story“ schreiben und die ausführliche Musterung der Gewänder der Hauptdarsteller als Hinweis auf eine Aufführung werten, bleibt Sechan¹⁰¹³ kritisch und spricht von einem Mangel an Perspektivenbewußtsein im Altarraum. Außerdem erwähnt er eine alte Theorie, wonach auf dieser Vase die

¹⁰¹² Trendall – Webster 1971, III 3, 8.

¹⁰¹³ Sechan 1926, 243.

Auferstehung und die Apotheose Alkmenes dargestellt werden. Diese Intention entspricht meiner Meinung nach kaum den Aussagen des Malers.

3.10.2.4 Apulischer Kelchkrater in Boston¹⁰¹⁴



Abb. 171A: Apul. Kelchkrater, Boston

Man sollte vor der genauen Hermeneutik dieser Vasendarstellung die Charakteristika der Arbeitsweise des bedeutenden Dareiosmalers beachten. So dienen diesem für die Darstellung von Dramen stets ein ausführlicher Rückblick auf die adäquaten Mythen (Andromeda, Hekabe, Hippolytos und andere)¹⁰¹⁵. Als „barocker“ Maler sucht er in seinen

vielfigurigen Kompositionen einen Konsens zwischen narrativem Mythos und sich daraus entwickelnder Tragödie der klassischen Dichter und ihrer

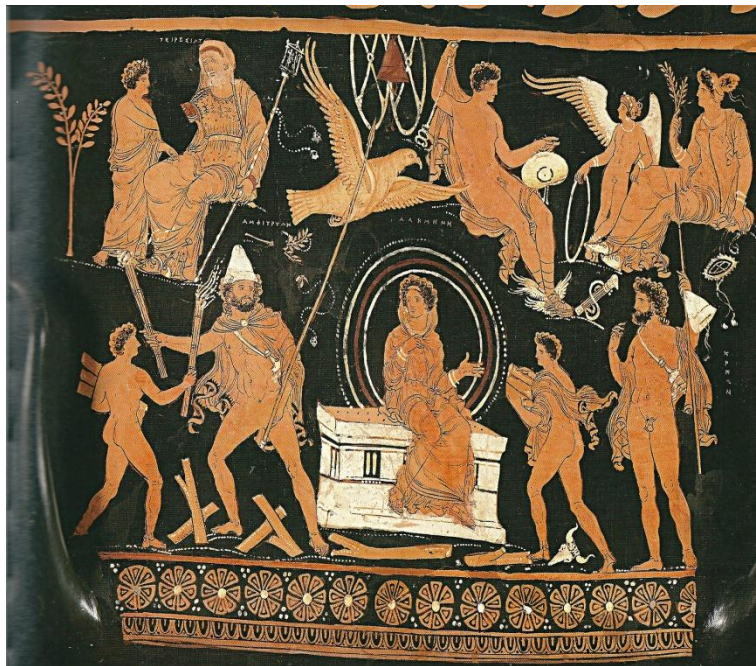


Abb. 171B: Apul. Kelchkrater, Boston Mus. of F. A. 1989.100

So sitzt auch hier Alkmene nimbusgeschmückt als Zentralfigur auf dem Altar, der noch gut sichtbar ist, da die meisten Holzscheite noch ungeordnet auf dem Boden liegen (Abb. 171B). Links tritt schon Amphytrion mit seiner brennenden Fackel und einem Diener an Alkmene heran. Beide Figuren tragen Beischriften. Rechts steht ein Mann mit Schwert und Lanze, Angst und Entsetzen drückt sein Gesicht und seine Armhaltung aus. Eine

Beischrift nennt ihn XPHΩN, ein Kampfgefährte Amphytrions. Auf keiner der anderen „Alkmene-Vasen“ findet sich diese Figur.

¹⁰¹⁴ Apulischer Kelchkrater, Boston Museum of Fine Arts 1989.100, dem Dareios-Maler zugeschrieben, um 330 v. Chr.; Trendall 1991/92, 18/656; Trendall 1989, 206; LIMC V/1 (1992), 457 Nr. 4, s. v. Hermes (G. Siebert).

¹⁰¹⁵ Trendall 1990, 105.

Auf der göttlichen Ebene sitzen rechts Aphrodite, gegenüber Hermes, und zwischen ihnen steht Eros. Am linken Ende sitzt der weißhaarige Teiresias, betreut von einem Jüngling. Diese Gestalt gibt einen direkten Hinweis auf das Drama, denn der Seher war es, der den heimgekehrten König aufklärte und zu beraten versuchte. Zwischen beiden Ebenen schwebt ein großer Vogel. Taplin¹⁰¹⁶ sieht in ihm einen Adler, das Symbol der göttlichen Gewalt des Zeus. Das Tier wird durchkreuzt von der langen Lanze Amphytrions, ein darstellender Versuch, das Aufbegehren des Königs gegen den Willen Zeus zu manifestieren.

3.11 Stheneboia - ΣΘΕΝΕΒΟΙΑ

3.11.1 Inhalt und Datierung

Über dieses frühe Drama wissen wir dank der Fragmente (fr. 661-672) verhältnismäßig viel, aber es wurden auch Zusammenfassungen überliefert. So unterrichtet ein Scholion zu Gregorios von Korinth¹⁰¹⁷; dazu kommt noch der Hermogenes-Kommentar des Ioannes Logothetes¹⁰¹⁸.

Bellerophon befindet sich als Gast bei König Proitos und seiner Frau Σθενέβοια in Tiryns. Sie ist in Liebe zu ihm entbrannt. Nachdem Bellerophon ihr Ansinnen abgelehnt hat, beschuldigt sie ihn fälschlicherweise der Vergewaltigung. Daraufhin sendet der König ihn zu seinem Schwiegervater Iobates in Karien mit der Bitte in einem versiegelten Brief, den jungen Mann los zu werden. Iobates schickt ihn gegen das Monster Chimäre, das von keinem noch besiegt werden konnte. Aber unser Held überlebt das Abenteuer, kehrt zurück nach Tiryns, gibt nun vor, Stheneboia zu lieben, und sie möge mit ihm auf dem Pegasos entfliehen. Dann jedoch stößt er sie über Melos in das Meer. Fischer finden die Leiche und bringen sie nach Tiryns. Bellerophon erscheint und erklärt dem Herrscher die Wahrheit und rechtfertigt seine Rache.

Wie Lesky¹⁰¹⁹ und andere betonen, ergeben sich Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion des Dramas durch die großen Zeitsprünge (chimärisches Abenteuer, fingierte Flucht mit dem Pegasos). Dies spricht gegen die Konvention der „Einheit der Zeit“ der griechischen Dramen. Taplin¹⁰²⁰ sieht in dem Beginn der Tragödie ab dem zweiten Aufenthalt Bellerophons in

¹⁰¹⁶ Taplin 2007, 172.

¹⁰¹⁷ Nauck 1856, 567.

¹⁰¹⁸ Rabe 1908, 146.

¹⁰¹⁹ Lesky 1972, 326.

¹⁰²⁰ Taplin 2007, 201.

Tiryns eine Alternative, wobei diese Lösung wieder schwer in Einklang mit der Szene der Briefüberreichung von Proitos an Bellerophon zu bringen ist. Denn diese Begebenheit scheint für die Vasenmaler sehr wichtig, immer wieder findet es sich als dargestelltes Motiv.

3.11.2 Vasen

3.11.2.1 Apulischer Stamnos in Boston¹⁰²¹



Abb. 172: Apul. Stamnos, Boston M. of F. A. 1900.349

Die Übergabe des Briefes an Bellerophon, der sein Todesurteil bedeuten sollte, stellt auch in diesem Drama einen spannungsgeladenen Moment dar. Zu dem Drama „Iphigeneia auf Tauris“ – Übergabe des Briefes an Pylades, der dann zur Wiedererkennung von Iphigeneia und Orestes als Schwester und Bruder führt – ergeben sich

somit Parallelen. Der Stamnos trägt ein frühes Vasenbild, das wohl bald nach der Aufführung (ca. 420 v. Chr.) entstand (Abb. 172).

Proitos mit königlichem Zepter, das gekrönt von einem Vogel ist, überreicht den Brief an Bellerophon, dessen Pferd Pegasos schon nervös am Stand hinter dem Held scharrt. Hinter Proitos erscheint Stheneboia und legt ihre Hand auf seinen Arm. Will sie ihn in seinem Entschluss im letzten zögernden Moment doch bestärken? Oder ist sie unsicher geworden und will um Aufschub bitten? Wollte der Künstler mit der mit Säulen umrahmten Türöffnung auf die Theaterskene hinweisen? In diesem Fall besteht kaum mehr Zweifel an einer Darstellung des Dramas des Euripides.

¹⁰²¹ Apulischer Stamnos in Boston, Museum of Fine Arts 1900.349, dem Ariadne-Maler zugeschrieben, um 400 v. Chr.; Trendall 1978,104; LIMC VII/1 (1994), 525 Nr. 3, s. v. Proitos (L. Ghali-Kahil); Trendall – Webster 1971, III 3,45; Moret 1972, Taf. 28,2.

3.11.2.2 Paestanische Hydria aus Agropoli¹⁰²²

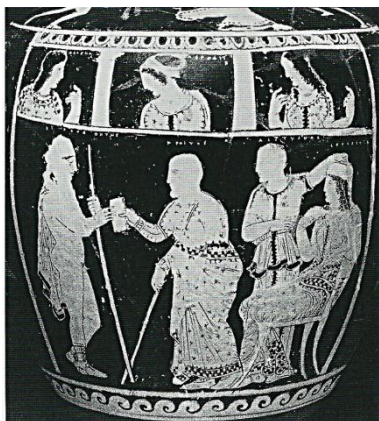


Abb. 173: Paest. Hydria aus Agropoli, Paestum Mus. Arch. Naz. 20200

Die gleiche Szene, wie die eben beschriebene – Überreichung des Briefes –, findet sich 50 Jahre später auf dieser Hydria in Paestum wieder (Abb. 173). Rechts sitzt Stheneboia, umsorgt von einer Dienerin oder der Amme, die Asteas in einer Beischrift „ΑΣΤΥΑΝΑΣΣΑ“ nennt. Links nimmt Bellerophon den Brief von König Proitos entgegen. Darüber sitzen in säulenbegrenzten Logen in der Mitte Aphrodite und rechts und links zwei Furien, deren eine in der Beischrift ΑΛΛΕΚΤΟ genannt wird, die zweite Inschrift ging mit der Zeit verloren. Diese Gestalten symbolisieren wohl verbotene Lust und Liebe und den Gedanken der Rache.

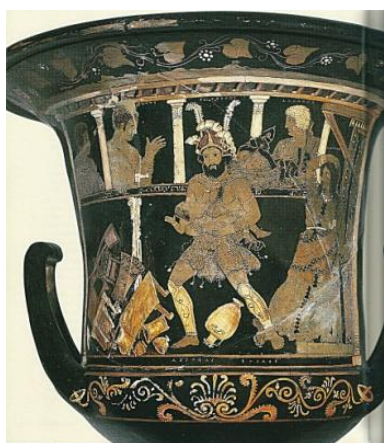


Abb. 174: Paestan. Kelchkrater, Madrid 11094

Asteas verwendete gleiche Namen für verschiedene Gestalten: so wird auch Helenas Dienerin Astyanassa genannt. Außerdem scheint er „übereifrig“ mit der Namensgebung zu sein¹⁰²³. Dies jedoch ist keine ausschlaggebende Begründung, die Relation des Vasenbildes zu dem Drama Euripides anzuzweifeln. Als Gegenbeweis betrachte man die überaus prächtigen Gewänder der darstellenden Gestalten und vor allem die Darstellung der „Asteasbühne“. Gogos¹⁰²⁴ vermutet das Vorbild der Vasenarchitektur im Mittelteil die Paraskenienbühne. Der paestanische Maler, Asteas, malte auf seinen von ihm signierten

Vasen immer wieder diese Bühnenarchitektur, wie z. B. auch auf dem Kelchkrater in Madrid¹⁰²⁵ (Abb. 174).

Auf der Vase aus Agropoli fehlt im Gegensatz zu den anderen Darstellungen Pegasus; daraus ergibt sich die Frage, war das Flügelpferd ein Bühnenrequisit angebunden an der Flugmaschine oder war es ein echtes Pferd, geschmückt mit Flügeln auf dem Proskenion. Da

¹⁰²² Paestanische Hydria aus Agropoli, Paestum Museo Archeologico Nazionale 20202, signiert von Asteas, um 340; Trendall 1936, 98 f., pl. 55; LIMC VII/1, a. O. (Anm. 1021) 525 Nr. 5; Trendall – Webster 1971, III 3 44; Taplin 2007, 203 Abb. 73.

¹⁰²³ Moret 1972, 102.

¹⁰²⁴ Gogos 1983, 59-86.

¹⁰²⁵ Paest. Kelchkrater, Madrid 11094 (L. 369) aus Paestum, Asteas-Maler, etwa 330, Trendall 1936, 127, Taf. 46.

die „mechane“, die Flugmaschine, von Aristophanes parodiert wird, jedoch ein echtes Pferd nicht, könnte man ebenso wie Taplin¹⁰²⁶, dem mechanischen Requisit den Vorrang geben.

3.11.2.3 Apulische Amphore in Tarent¹⁰²⁷



Abb. 175: Apul. Amphore, Tarent Mus. Naz. 1/96

Diese Vase (Abb. 175) wurde 1974 mit anderen Vasen in Gravina gefunden. Das Gemälde auf der Amphore in panathenäischer Form zeigt einen sich nach hinten wendenden Bellerophon auf dem Pegasos durch die Luft fliegend in dem Moment, da er Stheneboia vom Pferd wirft. Noch hat er die rechte Hand erhoben, die Lügnerin aber fällt kopfüber in das Meer, angedeutet durch verschiedenste Arten von

Fischen. Zeugen des Racheaktes Bellerophons sind links Aphrodite und Eros. Rechts sitzt Poseidon – Bellerophons Vater – und ein Triton.

Beachtet man die frühe Entstehungszeit der Vase so lässt sich auf eine Beeinflussung durch die fast gleichzeitige Aufführung des Theaterstück schließen; vorausgesetzt bleibt jedoch der Bericht eines Boten, dessen Text jedoch bis heute als Fragment noch nicht gefunden wurde.

3.11.2.4 Campanischer Glockenkrater in Genf¹⁰²⁸

Trotz der fast „barock“ zu nennenden Ausgestaltung der Abschiedsszene Bellerophons liegt wie in dem Drama Iphigenie in Tauris in der äußeren Handlung – Überreichung eines Briefes – wenig Gewicht (Abb. 176). Die eigentliche Handlung findet sich in der zum Zerreißen gespannten Atmosphäre, die aus dem Wissen des Herrscherpaares auf der einen Seite und der

¹⁰²⁶ Taplin 2007, 188, Anm. 105.

¹⁰²⁷ Apulische Amphore, Tarent Mus. Naz. 1/96, Gravina-Maler, um 400 v. Chr.; LIMC VII/1 (1994) 811 Nr. 7. s. v. Stheneboia (C. Lochin); Trendall 1978, 32, 2 Taf. 8,3; Schefold – Jung 1988, 124 fig. 149.

¹⁰²⁸ Campanischer Glockenkrater, Genf private Sammlung J.-G. Eynard, Maler aus der Libationsgruppe, um 330 v. Chr.; Moret 1972, 95–106, Taf. 24, 25; Trendall – Webster 1971, III 3, 46.

ahnungslosen Unbefangenheit des jungen Helden auf der anderen Seite erwächst. Den inneren Kampf, der sich in Proitos und Stheneboia abspielt, versteht der Künstler durch die entsprechende Körpergestik auszudrücken. Außerdem werden neue Szenen ersonnen, um die Spannung malerisch verständlich zu machen. Bellerophon sitzt, schon begierig nach der Reise, auf dem nervös tänzelnden Flügelpferd. Zögernd nur überreicht Proitos den Brief, der

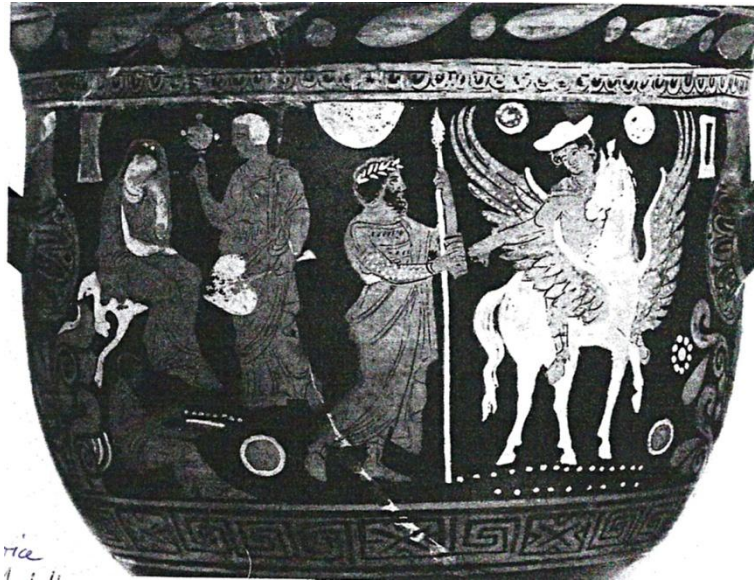


Abb. 176: Camp. Glockenkrater, Genf Privatsammlung

den Jungen nach menschlichem Ermessen in den Tod schickt. Links sitzt Stheneboia in schmerzlicher Trauer versunken, umsorgt von Dienerinnen, die versuchen, sie aufzuheitern. Zu ihren Füßen kauert eine der beiden: sie versucht durch Schmuck aus einem Kästchen die Aufmerksamkeit ihrer Herrin zu erwecken, die andere hält Fächer und Spiegel bereit. Sie bemühen sich jedoch vergebens.

In der königlichen Gestalt gelang dem Maler das Modell der durch Leidenschaft fehlgeleiteten Frau zu schaffen.

3.11.2.5 Apulischer Volutenkrater in Ruvo¹⁰²⁹



Abb. 177A:
Apul. Voluten-
krater in Ruvo

Auch hier weicht die Intimität der Briefübergabeszene, wie sie auf der Asteavase in Paestum gestaltet wird, der Öffentlichkeit der großen Bühnenatmosphäre einer dramatischen Szene (Abb. 177A und B). Die mythische Figur des nervös tänzelnden Pegasos mit seinen weiten, das Vasengemälde überspannenden Flügeln, teilt die Darstellung in eine rechte Gruppe mit zwei weiblichen und eine linke mit zwei männlichen Gestalten. Das weißstrahlende Pferd hat den Kopf nach rechts gewandt. Hier sitzt Stheneboia auf einem Klismos, eine Dienerin mit einem Fächer steht ihr zur Seite. Gegenüber überreicht Proitos auf einem Stock gestützt dem wesentlich kleineren

¹⁰²⁹ Apulischer Volutenkrater, Ruvo Museo Jatta J 1499, Umkreis des Malers der Moskauer Pelike, um 370-360 v. Chr.; Sichtermann 1966, 36 f., K41 Taf. 66; Brommer 1973, 99 c2)

Bellerophon den schicksalsschweren Brief. Der Jüngling scheint frohen Mutes, allein die beiden anderen Hauptfiguren zeigen durch ihre Körpersprache Gedrücktheit, ja sogar Trauer.



Abb. 177B: Apul. Volutenkrater, Ruvo Mus. Jatta JI 499



Abb. 178: Frühitaliotische Amphore, Neapel Mus. Naz. 82263

Söldner¹⁰³⁰ weist auf ein scheinbar unbedeutendes Detail im Bild hin: der Klismos steht auf einer Basis. Dies könnte ein Hinweis auf die „abgekürzten Bühnenrequisiten“¹⁰³¹ sein. Diese Hinweise auf die Relation zwischen Vasenbild und Theateraufführung finden sich in Phylakendarstellungen häufig, im Repertoire der Tragödien- darstellungen sehr selten. Im vorliegenden Fall lässt das flache Podest auf eine Bühnenandeutung schließen und so deutet die Darstellung dieses Kraters als einen Reflex einer Theateraufführung. Nicht von der Hand zu weisen ist jedoch auch die Vermutung, die flache Basis als eine Abkürzung für den Palast, in dem die Königin sich befindet, zu verstehen¹⁰³², während der steinige Boden auf der linken Seite auf den Hof vor dem Palast, in dem Proitos dem Bellerophon mit Pegasos verabschiedet, hinweist. Parallelen finden sich auf einer Amphore des Amykosmalers in Neapel¹⁰³³, auf der eine Säule als pars pro toto wohl auf den Palast hinweisen soll (Abb. 178).

3.11.2.6 Campanischer Glockenkrater in Winterthur¹⁰³⁴

Man ist versucht, in diesem Vasengemälde ebenfalls die Verabschiedung Bellerophons durch Proitos zu sehen (Abb. 179). Jedoch der sitzende König trägt eine phrygische Mütze, und dies kann nur Hinweis auf den lykischen Herrscher Iobates sein. Erstarrt bleibt die zum

¹⁰³⁰ Söldner 1993, 272 f.

¹⁰³¹ Kossatz-Deissmann 1978, 5.

¹⁰³² Söldner 1993, 272 f.

¹⁰³³ Neapel, Museo Nazionale 82263 (H2418).

¹⁰³⁴ Campanischer Glockenkrater, Winterthur, Münzkabinett 364, Manchester-Maler, 2. Viertel 4. Jh. v. Chr.; Trendall 1967, 415, Nr.360 Taf. 167,5.6; Bloesch 1943, 91 Taf.49; Moret 1972, 103 Taf. 26,3.

Willkommensgruß erhobene Rechte, als er die Nachricht Proitos und dessen Aufforderung zur Tötung des Bellerophon liest. Verunsichert greift der Held zu seinem Mantel, denn er kann sich wohl das Verhalten des Sitzenden nicht erklären. Große Ähnlichkeit mit der Stheneboiafigur in den Abschiedsszenen findet man in der Frauengestalt, die hinter dem König steht. Welche Frau sah der Maler in ihr? Die Gemahlin des Iobates scheint weder im Mythos noch im Drama auf. Die Tochter des Königs? Sie soll später den über die Chimäre siegreichen Bellerophon heiraten – allein welche ikonographische Bedeutung erfüllt sie hier? Oder dachte der Manchester-Maler allein funktionell und malte sie als Füllfigur? Moret¹⁰³⁵ denkt eine neue Möglichkeit an: Diese Frauenfigur ist eine „Reminiszenz“ an Stheneboia aus den Abschiedsszenen und wird in dieser Funktion auch in dieses Vasengemälde der Willkommenszene in Lykien transferiert.



Abb. 179: Camp. Glockenkrater, Winterthur Münzkabinett 364

Auch in dieser Darstellung findet sich eine flache Basis wie auf dem Volutenkrater in Ruvo. Nach meiner Meinung wollte der Maler damit zwei Aussagen tätigen: Die erhöhte Stellung des Diphros, des „Thrones“, betont die erhöhte königliche Stellung des Iobates im Palast, den Bellerophon eben betritt. Andererseits weist das flache Podest auf die Bühne und somit

auf die Verbindung zwischen Bild und Theateraufführung des Dramas.

3.12 Bakchen – BAKXAI

3.12.1 Inhalt und Datierung

Euripides schuf dieses Drama zusammen mit „Iphigeneia in Aulis“ in seiner makedonischen Zeit, also in den letzten Jahren seines Lebens. Das byzantinische Lexikon Suda berichtet im Artikel „Euripides“ (E3695), dass Euripides ein Dionysien-Sieg posthum zuteil wurde. Differenzierter meldet ein Scholion zu Aristophanes „Fröschen“ (V. 66/67), dass Euripides

¹⁰³⁵ Moret 1972, 103 f.

„der Jüngere“ – also ein Sohn oder Neffe des Dichters – bei den Dionysien „Iphigeneia in Aulis“, „Alkmain in Korinth“ (verloren gegangen) und „Bakchen“ aufführen ließ. So scheint Euripides im Gegensatz zu anderen Dichtern nur eine einzige, seine letzte Tragödie Dionysos, dem Gott des Theaters geweiht zu haben. Leider weist die einzige schlecht überlieferte Handschrift (P) im Schlussteil zwei Fehlstellen (nach V. 1300 und nach V. 1329) auf.

Dionysos, kehrt in Gestalt eines lydischen Priesters in seine Geburtsstadt Theben zurück. Pentheus, der Herrscher von Theben, der den Gott nicht erkennt, stellt sich gegen ihn und seinen Kult. So lässt Dionysos alle Frauen in einen Wahn verfallen, und sie ziehen unter Führung von Agaue, der Mutter des Pentheus, auf den Berg Kithairon. Dionysos und seine Bakchen jedoch entkommen der Gefangenschaft durch Pentheus. Als er nun, überredet von Dionysos in Frauenkleidern das Treiben der Frauen zu beobachten versucht, wird er von diesen entdeckt, und die Frauen zerreißen ihn. Agaue kehrt triumphierend mit dem Kopf ihres Sohnes, den sie immer noch für den Kopf eines Berglöwen hält, auf dem Thyrsosstab nach Theben zurück. Erst mit Hilfe ihres Vaters Kadmos erkennt sie ihre Wahnsinnstat. Dionysos erscheint erst jetzt in göttlicher Gestalt und verkündet für die Beteiligten ihr weiteres Schicksal: Agaue und ihre Schwestern werden verbannt, Kadmos und seiner Gattin Harmonia werden nach langem Leiden eine Wohnstatt im Lande der Seligen verheißen.

3.12.2 Vasen

3.12.2.1 Apulische Phiale in London¹⁰³⁶

Ein großer Bekanntheitsgrad, große Anzahl von Wiederaufführungen und wiederholte literarische Erwähnungen bedingen nicht konsequenterweise ein bildhaftes Echo in der Vasenmalerei des 4. Jh. So hinterließen die bekanntesten Dramen Euripides – wie z. B. Orestes, die Phönikerinnen – kaum deutliche Spuren auf erhalten gebliebenen Vasen. Ebenso lässt sich auch von dem hochgepriesenen und sehr populären letzten Schauspiel Euripides kaum ein Vasenbild, das deutlich die Relation zwischen Tragödie und Malerei erkennen lässt, finden. Neben den attischen Vasenbildern, die der Dionysos–Pentheus Erzählung mit der grausamen Zerfleischung zugeordnet sind und früher entstanden als das euripideische Drama, zeigen einige westgriechische vor allem apulische Vasen Pentheus umgeben von Mänaden, die nach Taplin¹⁰³⁷ weit entfernt von der Tragödie sind. Es ergeben sich Unvereinbarkeiten mit

¹⁰³⁶ Apulische Phiale, London British Museum F133; Thyrsos-Maler; um 350 v. Chr.; Trendall 1978 10, 190.

¹⁰³⁷ Taplin 2007, 156.

dem Dramentext: Pentheus ist deutlich erkennbar als Mann gemalt, er ist in der „heroischen Nacktheit“ dargestellt und auf fast allen Bildern ist er bewaffnet mit zwei Speeren oder einem Schwert¹⁰³⁸.



Abb. 180: Apulische Phiale, London F133

Entscheidend für das Spiel des Euripides ist jedoch, dass Pentheus nach dem Gespräch mit Dionysos sich entschließt in Frauenkleidern und unbewaffnet auf den Kithaion zu steigen. Die übliche Pentheusmythe erzählt davon, dass der Herrscher mit militärischer Unterstützung den Berg besteigt, um die Mänaden anzugreifen. Wie so oft bei Euripides ist die geheime

Verkleidung und die Waffenlosigkeit eine neue Variante der Mythe, die somit als Besonderheit sich von der traditionellen Erzählung abhebt. Folglich müssen auch die Intentionen des Künstlers, der eine Aufführung des Stückes malen wollte, der „Neuheit“ folgen.

Im Gegensatz zum Katalog des British Museum¹⁰³⁹, in dem das Vasenbild mit „three maenads in a Bacchian orgy“ beschrieben wird, gibt Trendall¹⁰⁴⁰ den entscheidenden Hinweis: „... the central figure may well be intended to represent Pentheus dressed as Maenad; since the other two figures are clearly attacking him“ (Abb. 180).

Für einen Maler ist es sicher problematisch, einen Mann in Frauenkleidern, also in weiblicher Verkleidung, darzustellen. Neben dem Angriff der beiden Mänaden rechts und links, die auf Pentheus schließen lassen, liefert Taplin¹⁰⁴¹ einen weiteren Rückschluss auf die Figur des Herrschers: sie trägt Stiefel im Gegensatz zu den in Wahn verfallenen Frauen, die auf allen Vasen barfuß dargestellt wurden. Auch eine Textstelle bezieht sich auf die nackten Füße, wenn der Chor von ihren „λευκόν πόδ“ (V. 862-65) singt.

¹⁰³⁸ LIMC VII/1 (1994) 306-317 Nr. 6-16, s. v. Pentheus (J. Bazant, G. Berger-Doer).

¹⁰³⁹ Walters 1896, 67.

¹⁰⁴⁰ Trendall 1978, 281.

¹⁰⁴¹ Taplin 2007, 158.

Spricht der Text auch weiters von Pentheus, der auf der Spitze einer Kiefer (... ἐλάτης οὐράνιον ἄκρον κατήγεν) sitzt (V. 1063 ff.), von dem die Rasenden ihn zerren, so wählt der Malers „pars pro toto“ den Stamm eines Baumes zwischen ihm und der linken Mänade. Diese attackiert ihn entsprechend der Versstelle (V. 1098) mit einem abgerissenen Ast. Natürlich finden sich im Bild auch nicht übereinstimmende Details mit dem Text, wie z. B.: Pentheus trägt ein Stirnband (V. 929) und ist knöchellang bekleidet (V. 935-38). Allein soll es sich hier nicht um eine fotografische Ablichtung einer Aufführung handeln, dem Maler soll und ist ein individueller Spielraum zu geben.

3.13 Iphigeneia in Aulis - ἸΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΑΥΛΙΣ

3.13.1 Inhalt und Datierung

Wie schon erwähnt und im Schol. Aristoph. ran. 67 überliefert, gehört das Drama „Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι“ zu den letzten Werken Euripides und wurde erst posthum (ca. 400) aufgeführt. Der Stoff der Aulischen Iphigeneia entspringt dem Troja-Mythos. Das griechische Heer ist auf seinem Weg nach Troja in der Bucht von Aulis in eine Flaute geraten. Der Seherspruch des Priesters Kalchas besagt, dass die Windstille nur durch die Opferung der Tochter Agamemnons, Iphigeneias, beendet werden kann. Unter dem Vorwand der Verheiratung mit Achill lockt der Herrscher seine Frau – Klytaimestra – und seine Tochter in das Lager. Als ihnen ein Vertrauter Agamemnons die Absicht des Königs verrät, Iphigeneia zu opfern, versuchen beide vergebens Agamemnon umzustimmen. Doch dann tritt eine entscheidende Wendung ein: Hatte die Jungfrau noch vor Kurzem den Vater um ihr Leben angefleht, so scheint sie sich nun seinem Argument, dass mit ihrem Opfer Griechenlands Freiheit erreicht werde, zu unterwerfen. Der Stimmungswechsel ist im Moment überraschend, jedoch es lässt sich bei der Durchsicht der bisherigen euripideischen Werke erkennen, dass die Entscheidung junger Leute, ihr Leben für einen höheren Zweck zu opfern, aus dem Kontext mit anderen Dramen erwächst. Ob Makaria in den „Herakliden“, Polixena in „Hekabe“ oder Menoikeus in den „Phoenissen“, stets sind es junge todesmutige Menschen, die freiwillig sterben. In der aulischen Iphigeneia allerdings erreicht diese Entwicklung der „Bewegtheit der Seele“¹⁰⁴² einen Höhepunkt. Aristoteles¹⁰⁴³ beurteilt diese Begebenheit negativ und spricht von einem „uneinheitlichen Charakter der Heldin“. Natürlich stellt sich die Frage, ob Iphigeneias Opfer

¹⁰⁴² Lesky 1993, 447.

¹⁰⁴³ Aristot. an. poet. 15, 1445a.

sich wirklich rechtfertigen lässt; steht Griechenlands Freiheit wirklich auf dem Spiel (V. 1384)? Iphigeneia jedoch kennt ihren Weg und will ihn gehen; sie tröstet noch ihre Mutter, singt der Artemis, die das Opfer fordert, ein Lied und schreitet dem Altar entgegen (V. 1375 ff.).

Der originale Schluss (ab V. 1510) ist für uns heute verloren, oder vielleicht auch hinterließ Euripides sein letztes Drama unvollendet. Lesky¹⁰⁴⁴ schließt gemäß eines Bruchstückes bei Aelian¹⁰⁴⁵ auf eine Fassung, in der Artemis als „*dea ex machina*“ die Rettung Iphigeneias durch ein Ersatzopfer einer Hirschkuh verkündet. Ebenso weissagt sie wohl auch die Entrückung der Jungfrau in ihren Dienst. Es besteht aber auch die Möglichkeit, dass dieser Schluss durch einen Bericht an Klytaimestra ersetzt wurde. Diese Berichte in ihrer Emotionsgeladenheit und verstörenden Wirkungen hatten im antiken griechischen Theater große Ausstrahlung auf das Publikum.

3.13.2 Vasen

3.13.2.1 Apulischer Volutenkrater in London¹⁰⁴⁶

Dieser theatralischen Wirkung konnte sich wohl auch ein enger Mitarbeiter des Ilioupersis-Malers nicht entziehen und wählte den hochdramatischen Moment der Verwandlung eines Menschen in ein Tier als Motiv für sein Vasenbild (Abb. 181).

Agamemnon, kenntlich an dem Szepter, das er in der linken Hand hält, steht hinter dem Altar, um im nächsten Moment mit dem Opferdolch den tödlichen Streich zu führen und seine Tochter zu ermorden. Am rechten Rand über der tragischen Szene jedoch erscheint Artemis, gekleidet als Jägerin. Sie spricht die göttliche Weisung, die Iphigeneia in eine Hirschkuh verwandelt; diese wird an ihrer Stelle geopfert. So wird die Königstochter selbst für ein neues Leben als Priesterin der Artemis bestimmt. Links des Altars steht ein Diener mit einem Opferteller und hinter ihm die entsetzte Mutter Klytaimestra. Darüber wacht Apollon, als Bruder der Artemis, über das Geschehen.

¹⁰⁴⁴ Lesky 1993, 449.

¹⁰⁴⁵ Aelian, hist. an. 7,39.

¹⁰⁴⁶ Apulischer Volutenkrater, London, British Museum F159, Schule des Ilioupersis-Maler, um 360 v. Chr.; LIMC I/1 (1981) 256-277, s. v. Agamemnon (O. Touchefeu, I. Krauskopf) Nr. 30; Green – Handley 1999, 45 f. fig. 22.

Der Maler lässt Agamemnon selbst und nicht den Priester Kalchas das Opfer vollziehen und erhöht so die Dramatik des Vasenbildes.



Abb. 181: Apulischer Volutenkrater, London BM F159

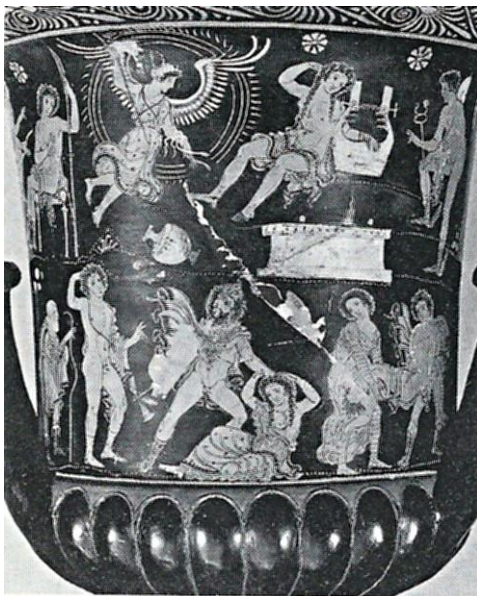


Abb. 182: Kelchkrater, London BM F271

Es ist wohl nicht das erste Mal, dass eine Theaterdarstellung aufgrund eines Botenberichtes gemalt wurde. So zeigt der Kelchkrater in London¹⁰⁴⁷ (Abb. 182) die Erzählung über den Wahnsinn des Lykurgos, der zur Ermordung seiner Frau führt. Auch auf dem Volutenkrater ebenfalls ins London¹⁰⁴⁸ (s. Abb. 64B) wird ein Botenbericht über die Todesfahrt Hippolytos in eine visuelle Darstellung auf einer Vase transponiert.

¹⁰⁴⁷ Kelchkrater des Lykurgos-Malers, Tarent F271 aus Ruvo, etwa Mitte 4. Jh. v. Chr.; Trendall 1978, 415-416 Nr. 16/5.

¹⁰⁴⁸ Volutenkrater des Dareios-Malers, Tarent F279, ca. drittes Viertel 4. Jh. v. Chr.

4 Zusammenfassung

In meiner Arbeit wollte ich den Zusammenklang zweier Welten, der Sprache und des Bildes darlegen. Ich versuchte, die Wege der Literatur und der Malerei zueinander nachzuvollziehen. Die Symbiose aus der Sprache und dem Bild lässt einen tiefen Einblick in das Leben der geistigen Welt der Griechen gewinnen. Zwischen Sprache und Bild steht der Mensch der Antike, einerseits der Zuschauer im Theater, andererseits der schaffende Künstler. Das Wissen über das Schauspiel wohnt beiden inne, aus ihm entspringt die Kreativität des Malers, und diese erschafft das Vasenbild. Die Kenntnis des Zuschauers aber bereichert ihrerseits die Darstellung auf der Vase, und führt sie zur Bühne zurück. Ein schöpferischer Ringschluss, geboren aus der Geisteshaltung einer Zeit vor etwa 2.300 Jahren.

Was hilft nun uns modernen Menschen das Bild der Tragödie auf der Vase zu erwecken? Die grundlegende Frage stellt sich: Wie stark ist die Strahlkraft der euripideischen Gestalten der Bühne auf andere Kunstbereiche, im Besonderen auf die süditalische Vasenmalerei? Die Antwort liegt oft im Bereich von Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten, es gibt kaum 100%ige Sicherheiten. Dieses Problem wurde in meinen Darlegungen schon öfters gestreift, abschließend aber möchte ich es rückblickend in kurzer, konzentrierter Form hinterfragen.

Bühnenrequisiten weisen wohl den direktesten Weg zur Lösung des Problems. Sie sind die Signale, die auf die Realität des Theaters hinweisen, und sie führen als Spuren zur visuellen Dimension des Dramas auf der Bühne. Allerdings sind sie nicht als zweifelsfreier Beweis für eine Verbindung zwischen Theater und Vasenbild zu werten. Sie können jedoch als Hinweis auf Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit gelten.

So entspricht die „Theaterkleidung“ der Darsteller, der sowohl männlichen wie auch weiblichen Rollen, nicht der Alltagstracht. Zahlreiche Vasenbilder geben Zeugnis davon¹⁰⁴⁹. Die vielfältigen Verzierungen der Stoffe und die langen Ärmeln sind beide ein Charakteristikum für eine theaterbezogene Darstellung, aber auch ein einfacher Chiton mit einer Bordüre am Saum und langen Ärmeln deutet auf das Theaterkostüm einer weiblichen Rolle hin. Obwohl die prachtvolle Kleidung, entstanden für das Theater und von den Vasenmalern für die Darstellung von Königen, Orientalen, Helden und Heroinnen verwendet wird, ist sie für sich allein kein eindeutiges Signal einer Theaterdarstellung. Diese Kostüme

¹⁰⁴⁹ „Pronomosvase“, Neapel, Mus. Naz. 3240 (81673) und „Perservase“, Neapel, Mus. Naz. 3253 (81947).

müssen in einem größeren Kontext gesehen werden, um ernsthaft als Hinweis auf ein Bühnenstück gelten zu können. Auf Vasenbildern, die auf den ersten Blick als rein mythologisch angesehen werden, findet man bei genauerer Analyse anonyme Zeugen des Geschehens: Begleiter, Soldaten, Diener und Dienstmädchen, alte Männer und alte Frauen. Chormitglieder werden im 4. Jh. auf den unteritalischen Vasen kaum dargestellt, denn im Gegensatz zu Athen des 5. Jh. wurde in Westgriechenland der Chor als eine Sekundärerrscheinung betrachtet. So hinterließ er, bis auf vereinzelte Ausnahmen, kaum Spuren in der unteritalischen Vasenmalerei. Es scheinen vermehrt im Vasenbild Figuren auf, die sich nicht durch ihren Namen, wohl aber durch ihren Status und ihre bescheidene Funktion identifizieren lassen. So taucht relativ häufig eine ältere männliche Figur in den Darstellungen auf. Sie ist leicht an ihren Charakteristika zu erkennen: gebeugte Haltung, krummer Stab als Stütze, ein Mantel mit engen Ärmeln und Schuhen, die auffallend reich zu dem Outfit anmuten. Sein weißes Haar kennzeichnet ihn als signifikante Erscheinung. Er wird als „paidagogos“ gedeutet, d. h. Lehrer, darüber hinaus Betreuer von Kindern und jungen Leuten. Das weibliche Analogon findet sich in der Gestalt einer alten weißhaarigen Frau; sie wird als „trophos“ (Amme) bezeichnet und begleitet Kinder und junge Frauen. Diese Amme und der Lehrer bekleiden einen hohen sozialen Rang. Sie findet man sowohl in der Tragödie wie auch auf Vasenbildern¹⁰⁵⁰, sodass ein Rückschluss auf eine Relation zwischen Drama und Vasendarstellung naheliegend ist; allerdings – das muss immer wieder betont werden – besteht keine zwingende Schlussfolgerung.

Auf einem signifikanten Anteil der süditalischen, besonders apulischen und paestanischen Vasen, tragen die Figuren beigefügte Namen. Während viele als Anhaltspunkte für eine Eruierung der Dramenhandlung angesehen werden können, verbleiben andere zweifelhaft und unklar. Die Gestalten vieler Vasen gefertigt vom Dareiosmaler¹⁰⁵¹ und seiner Werkstatt¹⁰⁵² lassen sich durch Inschriften identifizieren. Ob der Dareiosmaler und seine Schüler damit auch Schlüssel für das Drama liefern wollten, liegt im Bereich des Möglichen, gilt aber nicht als unerlässlicher Beweis. Es ist auffallend, dass fast alle Namensinschriften in attischem Dialekt geschrieben sind¹⁰⁵³. In Attisch wurden alle klassischen Tragödien geschrieben, attisch war die etablierte Sprache der iambischen Verse. Es wäre durchaus denkbar, dass das Attische auf den Vasen als Impuls in Richtung Tragödie für den Betrachter wirken sollte.

¹⁰⁵⁰ Apulischer Loutrophoros, Basel Antikenmuseum BS 21.

¹⁰⁵¹ Apulischer Kelchkrater, Boston 1989, 100.

¹⁰⁵² Apulischer Volutenkrater des Unterweltmalers, München Antikensammlung 3296.

¹⁰⁵³ Ausnahme ΟΡΕΣΤΑΞ auf dem apulischen Volutenkrater, Neapel Mus. Naz. 82113 (H3223).

Ein Bühnenrequisit, das laut Dingel als „das Bühnenrequisit, das wohl am häufigsten in der Tragödie vorkommen“¹⁰⁵⁴, tritt uns auch auf Vasenbildern des 4. Jh. immer wieder entgegen. Der Altar, den Damentexten entnommen, ist ein wichtiger Handlungsplatz, sowohl als Asylaltar¹⁰⁵⁵ wie auch als Opferaltar¹⁰⁵⁶. Zahlreiche süditalische Vasen zeigen dieses Versatzstück als Zufluchtsort für Schutzsuchende, als Realie, an der die Asylie gefunden werden kann. Diese dargestellten Altarszenen lassen vermuten, dass Aufführungen von Tragödien mit dieser entsprechenden Ausstattung die Vasenmaler besonders anregten. So flüchtet z. B. Andromache mit ihrem Sohn vor Menelaos an einen Altar¹⁰⁵⁷ und Kreusa rettet sich nach einem versuchten Mordanschlag an ihren Sohn zum Altar des Gottes Apollon in Delphi¹⁰⁵⁸. Ein apulischer Volutenkrater¹⁰⁵⁹ zeigt Orestes zwischen seiner Schwester Iphigeneia und seinem Freund Pylades hingesunken auf einen Altar, der hier als Zufluchtsstätte vor den Erinyen oder als Opfertisch für Orestes gedeutet werden kann.

Die Kombination eines Altars mit einer Säule wird allgemein als Symbol für ein gesamtes Heiligtum angesehen¹⁰⁶⁰. Ein Beispiel dafür lässt sich auf einer frühlukanischen Pelike¹⁰⁶¹ finden, die die Fluchtszene der asylsuchenden Herakliden zeigt. Abschließend seien noch Vasenbilder erwähnt, auf denen Altäre im Kontext mit Kultbildern dargestellt sind. In Dramen – vor allem der klassischen Dichter – entsprechen Textstellen diesen Darstellungen auf Vasen. So sprach u. a. etwa das Kultbild der Artemis in „Iphigeneia im Taurerland“ als zentraler Handlungsfaktor verschiedene Vasenmaler an¹⁰⁶².

So kristallisiert sich das Bühnenrequisit „Altar“ in erster Linie bei den Theateaufführungen als ein Zentralpunkt eines Heiligtums heraus und bildet somit in der Bildthematik ein Dokument des hochdramatischen Handlungsgeschehens.

Dennoch lässt sich ein Vasenbild mit scheinbar reinem mythischen Hintergrund ohne diese äußeren Hinweise einer Tragödie zuordnen. Ist eine Änderung im Geschehen des archaischen Mythos zu erkennen, und folgt daraus konsequenterweise auch eine neue Version in der traditionellen Bilddarstellung, so liegt dem mit großer Wahrscheinlichkeit eine

¹⁰⁵⁴ Dingel 1967, 52.

¹⁰⁵⁵ Apulischer Volutenkrater, Neap. Mus. Naz. 82113.

¹⁰⁵⁶ Campanische Halsamphore, Sidney Nicholson Mus. 5117.

¹⁰⁵⁷ Lukanische panathenäische Amphore, Bari Mus. Arch. 6254.

¹⁰⁵⁸ Apulischer Loutrophoros, Tarent. Mus. Naz. o. Z.

¹⁰⁵⁹ Apulischer Volutenkrater, Neapel Mus. Naz. 82113.

¹⁰⁶⁰ Gogos 1984, 32.

¹⁰⁶¹ Frühlukanische Pelike, Policoro Mus. Naz. della Siritide, o. Z.

¹⁰⁶² Apulische Amphore, St. Petersburg, Ermitage B1715A.

Tragödiendarstellung zugrunde. Zu denken wäre an die Darstellungsvariation der Andromeda: Auf attischen Vasen¹⁰⁶³ ist das jugendliche Mädchen an Pfosten gefesselt gemalt, später auf süditalischen Vasen als Frau an Säulen¹⁰⁶⁴, Rudern¹⁰⁶⁵ und vor allem an Felsen¹⁰⁶⁶ bzw. vor einem Höhleneingang¹⁰⁶⁷ gebunden zu sehen. Diesen Wandel in der Ikonographie der Andromedagestaltung kann man auf die Tragödie des Euripides zurückführen; hier heisst es im Fragment 125 – Perseus erblickt Andromeda zum ersten Male – „Halt, was für einen Felsen sehe ich hier vom Meer umsäumt ἔα, τίν’ ὄχδον τόνδ’ ὁρῶ περίρρυτον ἄφρῳ δαλάσσης“. Genauere Regieanweisungen gibt es wohl kaum! Analoge Entwicklungen ergeben sich auch in dem Euripides-Drama „Iphigeneia im Taurerland“. Iphigeneia war wohl ursprünglich eine Göttin. Aus der Kombination des Kultes der Artemis Tauropolos, der man einst Menschenopfer darbrachte, mit den aus Tauris bekannten Menschenopfern für eine jungfräuliche Göttin dürfte Euripides vermutlich unter dem Eindruck der ähnlich klingenden Namen Tauris und Tauropolos das Drama von dem Kultbild der taurischen Artemis, das Iphigeneia und Orestes nach Attika zurückbrachten, geschaffen haben. So findet man Iphigeneia teils als Göttin in reichen Gewändern¹⁰⁶⁸, teils als Priesterin einfach gekleidet¹⁰⁶⁹ in der süditalischen Vasenmalerei. Ähnlich nachvollziehbar lässt Euripides die kolchische Medeia – im Mythos eine Hexe mit gewaltigen Zauberkraften – mit der korinthischen Medeia – der Frau des Jason und Mutter zweier Kinder – in einer Person verschmelzen. Dies sind nur drei Beispiele aus einer Reihe von Bildern, die von der übrigen Bildtradition abweichen und so die Annahme, dass eine Tragödienaufführung als dichterische Vorlage dient, rechtfertigen.

Neben den Darstellungen einzelner Theaterszenen finden sich immer wieder Illustrationen, die mehrere Darsteller aus anderen Szenen, manchmal alle, auf einem Vasenbild zeigen. Hier wird also versucht, die Inhaltsangabe eines Teils, bzw. des gesamten Dramas wiederzugeben. Immer wieder verlegen Dichter Szenen hinter die Bühne, der Zuschauer erfährt davon nur durch Botenberichte. So wird Theseus durch einen Boten vom schrecklichen Unfall seines Sohnes in Kunde gesetzt¹⁰⁷⁰. Die Szene des Todes selbst wird jedoch bis in die römische Zeit hinein in verschiedenen Kunstgattungen (Wandmalerei, Bildhauerei) immer wieder

¹⁰⁶³ Attischer Kelchkrater, Basel Antikenmuseum BS 403.

¹⁰⁶⁴ Apulischer Glockenkrater, Christchurch N.Z. Inv. 116/71.

¹⁰⁶⁵ Apulische Hydria, Neapel, Slg. Spinelli 1952.

¹⁰⁶⁶ Apulische Hydria, Berlin, Antikensammlung 3238.

¹⁰⁶⁷ Apulischer Loutrophoros, Bari, Archäologisches Museum 5591.

¹⁰⁶⁸ Apulischer Kelchkrater, Moskau Mus. Puschkin 504.345.

¹⁰⁶⁹ Apulischer Kelchkrater, Sidney Nicholson Museum 5117.

¹⁰⁷⁰ Apulischer Glockenkrater, Bari, Museo Archeologico Naz. 81954.

dargestellt. Die kreative Phantasie der Künstler wird durch die nur in Worte gefassten Aktionen wohl besonders angeregt, sie auch figural darzustellen¹⁰⁷¹.

Die Künstler folgender, besonders der römischen, Epochen, greifen in ihren Werken immer wieder auf das Drama und dessen Problematik zurück. Natürlich sind ihre Schöpfungen jetzt angereichert durch das Kunstverständnis und durch die verschiedensten Einflüsse der entsprechenden Zeit, aber dennoch bleibt der euripideische Geist Epochen übergreifend erhalten, ausgestrahlt durch seine im Innersten zeitlosen Bühnengestalten.

Die Vasenmaler ließen sich in ihrem kreativen, kognitiven Akt im Prinzip durch Theateraufführungen inspirieren, in der formalen Ausführung dienten ihnen oft Bilder aus der großen Malerei, die uns verloren gegangen sind, als Vorlage. Auch an Musterbücher, denen entsprechende Motive entnommen wurden und zu einer eigenständigen Schöpfung verwerten wurden, ist zu denken. Vor allem aber – und das kann nicht oft genug betont werden – war der Vasenmaler ein Künstler, dessen Eigenkreativität das ihm eigene Kunstwerk schuf.

Um eine zweifelhafte Generalisierung zu vermeiden, stützte ich mich auf das Erkennen möglichst vieler Faktoren in jedem einzelnen Bild. Erst dann wage ich den entscheidenden Brückenschlag zur Tragödie. Dieser richtungsweisende Schritt ist wohl subjektiv, jedoch gegründet auf meinen in jahrelangen Studien erworbenen Erkenntnissen und aufgebaut auf dem wertenden Abwägen der Urteile vieler Forscher gegeneinander. Somit ist die Arbeit aus meinen Intentionen entsprungen, die aber nicht für den Leser zwingend sein sollen, im Gegenteil, durch die Meinungsvielfalt entsteht und eröffnet sich so die Komplexität des Themas. Denn eines muss klar gestellt sein: Die primäre Frage nach der Relation zwischen Theater und Vasenbild durfte trotz ihrer komplizierten Beantwortung nicht zu einer trockenen, engstirnigen akademischen Diskussion werden, sondern sollte zu einer Reise nicht nur in die faszinierende griechische Zivilisation, sondern auch zu einem Weg in die kreative Welt des antiken griechischen Menschen werden.

¹⁰⁷¹ Sarkophag, Paris Louvre Ma 2294.

Kurzfassung

Dieser Arbeit liegt primär die Frage nach der Relation zwischen klassischem griechischen Drama des 5. Jh. v. Chr. und dem Vasenbild zugrunde. Als Kristallisationspunkt wird der Widerhall der Dramen Euripides auf süditalischen Vasen des 4. Jh. v. Chr. behandelt. Die Analyse und Hinterfragung des Themas mit dem Ausklingen der süditalischen Vasenmalerei zu beenden, ergäbe eine zu abrupte und willkürliche Zäsur, denn die Strahlkraft der Tragödiengestalten in die Welt der Kunst reicht über die Zwischenstufe des Hellenismus bis zu den pompejischen Wandmalereien und weiter bis zu den Reliefs der römischen Sarkophagen.

Als grundlegend in der Folge aufbauend und weiterführend will das Kapitel 2 verstanden sein. Im Gegensatz zu den Lebensdaten des Euripides sichern glaubwürdige Überlieferungen (Papyri der Hypotheseissammlungen, Suda) die Aufführungsdaten der Tragödien. Die folgende Hinterfragung der Gestalten der euripideischen Dramen führt zur tragischen Keimzelle, die aus dem Geschehen der jeweiligen Handlung erwächst. Die Tragödie steht vom Anfang an im Spannungsfeld zwischen der vorgegebenen Heldenmythe und der individuellen Ausgestaltung des fixierten Grundstoffes durch den Dichter.

Die folgenden Kapitel wenden sich den süditalischen rotfigurigen Vasen und ihren Darstellungen zu. Die Chronologie bewegt sich auf den Fundkontexten basierend im Spannungsfeld zweier unterschiedlicher methodischen Ansätzen. Um die oftmals auftretenden Datierungsschwierigkeiten, die bei der Methode Trendalls und Cambitoglous entstehen, versucht die neueste Forschung unteritalische Keramik aus ihren Fundkontexten heraus zu interpretieren. Der Forschungsgeschichte zurück bis in die Mitte des 19. Jh. folgend finden sich Forscher wie Jahn und Brunn, die sich als erste der Problematik der möglichen Relation zwischen Vasenbild und Drama befassen. Über Robert und Huddilston, die den freischaffenden Künstler vom sklavischen Nachbeten befreit wissen wollten, bis zu Secham und Webster – Trendall, auf deren Werke trotz manches von der Forschung Überholtes immer wieder zurückgegriffen wird, spannt sich der Bogen. Während Cambitoglou und Giuliani zu dem Schluss kommen, dass die Bilder der Vasenmalerei verbildlichte Zitate der mythischen Erzählungen sind, sieht Taplin die Dramen als Impulse für den schaffenden Künstler. Um eine Annäherung von Vasenbild und Theaterspiel nachzuvollziehen, ist die Darstellung einiger

Bühnenrequisiten wie Altar, Götterbild, Grab und Gebäude (Tempel, Palast) sinnvoll. Ebenso liefern die Theaterkostüme Hinweise auf ein bestimmtes Bühnengeschehen.

Aufbauend auf Kapitel 2 wendet sich das folgende Kapitel nun der Hermeneutik der einzelnen euripideischen Theaterhelden und –heldinnen und ihrer Darstellung zu. Während Alkestis, Andromache, Hekabe, Ion, Antiope, Alkmene, die Bakchen und Iphigeneia in Aulis primär nur als Vasenbild sich finden lassen, tritt der bekränzte Hippolytos auch vermehrt auf römischen Sarkophagen auf. Darstellungen des Medeia-Dramas und Iphigeneia-in-Tauris-Dramas finden sich sowohl auf süditalischen Vasen als auch in römischer Zeit auf Wandgemälden und Sarkophagreliefs. Auf Szenen aus der Tragödie Andromeda stößt man neben Vasendarstellungen auch auf Wandgemälde in Pompeji. Jedes Subkapitel beginnt jeweils mit einem klärenden Abschnitt über Inhalt und Datierung. Erst dann folgen die entsprechenden Erläuterungen der dazugehörenden Bilder.

Die Zusammenfassung bringt rückblickend in kurzer, konzentrierter Form die Hinterfragung des Problems: Erkennung der Relation zwischen Bild und Tragödie, wobei eine Übereinstimmung jedoch nie mit einer hundertprozentigen Sicherheit, sondern nur mit einem gewissen Grad an Möglichkeit betrachtet werden muss.

Summary

The main question underlying this paper is that of the relationship between classical Greek drama of the 5th century BC and vase painting. The focal point is the influence of the plays of Euripides on vases in South Italy in the 4th century BC. However, if the analysis and closer examination of the topic were to end at the point at which vase painting in South Italy fell out of fashion, this would result in a very abrupt and arbitrary termination to the discussion: the resonance of the tragic archetypes in the art world extended beyond the intermediate stage of Hellenism through to the frescoes of Pompeii, and onward to the reliefs on Roman sarcophagi.

Chapter 2 should be taken as an explanation of the basic research, which will be expanded on and added to in what follows. In contrast to the birth and death dates of Euripides, dates for the performance of the tragedies are provided by credible sources (collection of papyri hypotheses, *Suda*). The subsequent close examination of the characters in the plays of Euripides leads to the nucleus of the tragedy that arises from the events in the plot in question. From the outset, the tragedy is caught between the conflicting priorities of the existing heroic mythology and the individual interpretation of this base material by the playwright.

The chapters which follow are devoted to South Italian red figure vases and their depictions. Based on the find contexts, the chronology vacillates between two conflicting methodical approaches. To address the difficulties in dating which often arise using the Trendall and Cambitoglou method, the latest research seeks to interpret South Italian and Sicilian pottery from their find contexts. Tracing the history of research back to the mid 19th century, we discover researchers such as Jahn and Brunn, who were the first to tackle the problem of the possible relationship between vase painting and drama. Trendall, whose works are still regularly referenced despite much of the research being repeated, unites them all: from Robert and Huddilston, who wanted to know that freelance artists were freed from slavish copying, to Sechan and Webster. Whereas Cambitoglou and Giuliani come to the conclusion that the images in vase painting are illustrated quotes from the mythical tales, Taplin believes that the creative artists used the plays as stimuli. In order to draw parallels between vase painting and play, the depiction of some stage requisites such as altar, idols, tomb and buildings (temple, palace) is expedient. The theatrical costumes likewise point to a specific event on stage.

Expanding on Chapter 2, the following chapter now addresses the hermeneutics of Euripides' individual theatrical heroes and heroines and their representation. While Alcestis, Andromache, Hecabe, Ion, Antiope, Alcmene, the Bacchae and Iphigenia in Aulis are predominantly only found on vases, the crowned Hippolytus also appears with greater frequency on Roman sarcophagi. Depictions of the plays "Medea" and "Iphigenia in Tauris" are found both on South Italian vases and in the Roman era as frescoes and as sarcophagus reliefs. In addition to vase depictions, scenes from the tragedy of Andromeda have also been found on frescoes in Pompeii. Each subchapter begins with a paragraph clarifying content and dating, which is then followed by the corresponding explanations of the associated images.

The conclusion returns to the examination of the problem in concise, summarised form: identifying the relationship between imagery and tragedy, where the correlation must never be considered with 100% certainty, but with a certain degree of probability.

Abkürzungen

Abkürzungen und Sigel entsprechen den im AA 2005/2 329-399 festgelegten Richtlinien.

Für die Abkürzungen und die Werke der antiken Schriftsteller gelten:

- a) Griechische Autoren DNP III (1997) S XXXVI-XLIV und Liddel – Scott – Jones S XVI-XLV
- b) Lateinische Autoren DNP III (1997) S XXXVI-XLIV und Thesaurus Linguae Latinae Index (1900)

Für die allgemeinen Abkürzungen gelten die Regeln festgelegt im DNP III (1997) S VIII-XII.

Literaturverzeichnis

- Aellen u. a. 1986 C. Aellen - A. Cambitoglou - J. Chamay, Le peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie meridionale (Genève 1986)
- Alfödi 1955 A. Alfödi, Gewaltherrscher und Theaterkönig: die Auseinandersetzung einer attischen Ideenprägung mit persischen Repräsentationsformen im politischen Denken und in der Kunst bis zur Schwelle des Mittelalters, in: K. Weitzmann (Hsg.), Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend (Princeton 1955) 15-55
- Andreae 1998 B. Andreae, Schönheit des Realismus: Auftraggeber, Schöpfer, Betrachter hellenistischer Plastik (Mainz 1998)
- Arias 1962 P. E. Arias, Una nuova scena del mito di Perseo e di Andromeda, Dioniso 36, 1962, 50-57
- Arias – Hirmer 1960 P. E. Arias - M. Hirmer, Tausend Jahre griechische Vasenkunst (München 1960)
- Arnott 1962 P. D. Arnott, Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C. (Oxford 1962)
- Arvanitopoulos 1908 A. Arvanitopoulos, Ἐφημερίς Ἀρχ 1908, 1-10
- Bailey 1986 D. Bailey, Charles Townby's cista mistica in Italian Iron Age Artefacts i-3, Papers of the Sixth BM Classical Colloquium, 131-141
- Barbault 1770 J. Barbault, Recueil de divers monuments anciens repandus en plusieurs endroits de l'Italie (Rom 1770)
- Bastet 1964 F. L. Bastet, Beginn des IV. Stils um 40 n. Chr., BaBesch 39, 1964, 149-155.
- Beazley 1943 J. D. Beazley, Groups of Campanian red-figure Vases, JHS 63, 1943, 66-111
- Beazley 1956 J. D. Beazley, Attic Black-Figure Painters (Oxford 1956)
- Beazley 1963 J. D. Beazley, Attic Red-Figure Painters ²(Oxford 1963)
- Bernhardt 1972 K. H. Bernhardt, Der alte Libanon (Leipzig 1976)
- Bethe 1896 E. Bethe, Der Berliner Andromedakrater, JdI 11, 1896, 292-300
- Beule 1858 E. Beule, Les Monnaies d'Athenes (Paris 1858)
- Beyen 1958 H. G. Beyen, Das stilistisch-chronologische Verhältnis der letzten 3 pompejanischen Stile, Ant. Surv. II 4, 1958, 349-372
- Bieber 1920 M. Bieber, Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum (Berlin und Leipzig 1920)
- Bieber 1961 M. Bieber, The History of Greek and Roman Theater ²(London 1961)

Bielefeld 1951	E. Bielefeld, Amazonomachia, in: Beiträge zur Geschichte der Motivwanderung in der antiken Kunst (Halle 1951)
Bielefeld 1952/53	E. Bielefeld, Die Antikensammlung des Archäologischen Instituts Halle; WissZHalle Jg II, 1952/53, 81-112
Bielefeld 1954	E. Bielefeld, Ein römisches Relief in Weimar, JdI 69, 1954. 118-145
Bielfeldt 2005	R. Bielfeldt, Orestes auf römischen Sarkophagen (Berlin 2005)
Blankenhagen 1968	P. H. von Blankenhagen, Daedalus and Icarus on Pompeian Walls, RM 75, 1968, 106-143
Blankenhagen – Alexander 1990	P. H. von Blankenhagen – Ch. Alexander, The Augustan Villa at Boscotrecase (Mainz 1990)
Bloesch 1943	H. Bloesch, Antike Kunst in der Schweiz (Zürich 1943)
Blume 1991	H. D. Blume, Einführung in das antike Theaterwesen (Darmstadt 1991)
Boardman 1991	J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen. Ein Handbuch. Die klassische Zeit (Mainz 1991)
Boardman 1994	J. Boardman, Schwarzfigurige Vasen aus Athen ⁴ (Mainz 1994)
Brommer 1973	F. Brommer, Vasenlisten zur griechischen Heldensage ³ (Marburg 1973)
Brooke 1962	I. Brooke, Costume in Greek Classical Drama (London 1962)
Brunn 1858	H. Brunn, Ira di Achille, AdI 30, 1858, 352-383
Brunn 1870	H. Brunn, I rilievi delle Urne etrusche (Rom 1870)
Burkert 1997	W. Burkert, Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen ² (Berlin-New York 1997)
Buschor 1952	E. Buschor, Haus und Grab, ÖJh 39, 1952, 12
Buschor 1996	E. Buschor, Euripides, Ausgewählte Tragödien (Zürich-Düsseldorf 1996) Tusculum II
Cambitoglou – Trendall 1961	A. Cambitoglou - A. D. Trendall, Apulian Red Figured Vase-Paintings of the Plain Style (Vermont 1961)
Cambitoglou 1975	A. Cambitoglou, Iphigeneia in Tauris, AK 18, 1975, 56–66
Campbell 1982	D. A. Campbell, Greek Lyric Poetry: Volume 1. Sappho and Alcaeus (Cambridge 1982)
Ceadel 1941	C. B. Ceadel, Resolved Feet in the Trimetres of Euripides and the Chronology of the Plays, Class. Quart. 35, 1941, 66-68
Chéhab 1968	M. Chéhab, Sarcophages à relief de Tyr, BullMusBeyrouth 21, 1968, 50-55

Croisille 1978	J.-M. Croisille, Poesie et art figuré de Neron aux Flaviens: recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale (Bruxelles 1982)
Curtius 1929	L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis (Leipzig 1929)
Curtius 1947	L. Curtius, Interpretationen von sechs griechischen Bildwerken (Bern 1947)
CVA	Corpus Vasorum Antiquorum, u. a. Bologna (1-5), Boston (1, 2), British Museum (1-9), Florenz (1-5), Heidelberg (1-4), Louvre (1-25), München (1-16), New York (1-4), Petit Palais (1)
Davis 1986	M. D. Davis, Zum Codex Coburgensis. Frühe Archäologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini, in: Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock: Akten des Internationalen Symposiums 8.–10. September 1986, Hsg. R. Harparth – H. Wrede (Mainz 1989) 185-199
Dawson 1965	Ch. M. Dawson, Romano–Campanian Mythological Landscape Painting (Rom 1965)
Diepolder 1926	H. Diepolder, Untersuchungen zur Komposition der römisch-campanischen Wandgemälde, RM XLI 1926, 74
Dingel 1967	J. Dingel, Das Requisit in der griechischen Tragödie (Tübingen 1967)
DNP 1996-2010	Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike, Hrsg. von H. Cancik, 16 Bände (Stuttgart 1996-2010), 14 Supplementbände (davon 8 bereits erschienen)
Dohrn 1973	T. Dohrn, Aspekte großgriechischer Malerei, RM 80, 1973, 38 f.
Engelmann 1900	R. Engelmann, Archäologische Studien zu den Tragikern (Berlin 1900)
Engelmann 1904	R. Engelmann, Andromeda, JdI 19, 1904, 143 ff.
Erbse 1966	H. Erbse, Euripides' Andromache, Hermes 94, 1966, 276-297
FGrHist 1923-58	F. Jacoby, Die Fragmente der griechischen Historiker, 3 Teile in 14 Bänden (Berlin 1923-58)
Fittscher 1970	K. Fittscher, Zum Kleobis- und Biton-Relief in Venedig, JdI 85, 1970, 189
Foerst 1978	G. Foerst, Die Gravierungen der Pränestinischen Cisten (Diss. Mainz 1978)
Frazer 1898	J. G. Frazer, Pausanias Description of Greece II (New York 1898)
Froning 1971	H. Froning, Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen (Würzburg 1971)

Froning 1973	H. Froning, Review of Jobst, Die Höhle, Gnomon 45, 1973, 78-84
Froning 1980	H. Froning, Die ikonographische Tradition der kaiserzeitlichen mythologischen Sarkophagreliefs, JdI 95, 1980, 322-341
Furtwängler 1890	A. Furtwängler, Erwerbungen der antiken Sammlungen I Berlin, AA 1890, 90 Nr. 7
Furtwängler 1893	A. Furtwängler, Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland, AA 1893 I, 82-102
Furtwängler – Reichhold 1909	A. Furtwängler - K. Reichhold, Vasenmalerei II (München 1909)
Giuliani 2003	L. Giuliani, Bild und Mythos (München 2003)
Giuliano – Palma 1978	A. Giuliano - B. Palma, La maniera ateniese di età Romana. I maestri di sarcofagi attici, Studi Miscellanei 24 (Rom 1978)
Goethe 1807/08	J. W. von Goethe, Pandora, Veröffentlichung im Journal Prometheus 1807/08
Gogos 1983	S. Gogos, Bühnenarchitektur und antike Bühnenmalerei, ÖJh 54, 1983, 59-86
Gogos 1984	S. Gogos, Das Bühnenrequisit in der griechischen Vasenmalerei, ÖJh 55, 1984, 27-53
Gogos 1985	S. Gogos, Die Andromache des Euripides auf einem Krater in Bari – eine neue Interpretation, in: Lebendige Altertumswissenschaft, Festschrift für Vetters (Wien 1985) 77-79
Graf 1979	F. Graf, Das Götterbild aus dem Taurerland, AW 10/4, 1979, 33-41
Green 1999	J. R. Green, Tragedy and the Spectacle of the Mind, in: B. Bergmann – Ch. Kondoleon (Hsg.), The Art of Ancient Spectacle (Washington D. C. 1999), 37–63.
Green 2007	J. R. Green, Art and Theatre in the Ancient World, in: M. MacDonald, - J. Walton (Hrsg.), Cambridge Companion to the Greek and Roman Theatre (Cambridge 2007) 163-183
Green – Handley 1999	R. Green - E. Handley, Bilder des griechischen Theaters (Stuttgart 1999)
Gregoire 1925	H. Gregoire, Euripide, Collection des Universités de France (Paris 1925)
Hacks 1968	P. Hacks, Amphytrion, Schauspiel, Uraufführung in Göttingen 1968
Hahland 1930	W. Hahland, Vasen um Meidias. Bilder griechischer Vasen 1 (Berlin 1930)
Harpath – Wrede 1986	Der Codex Coburgensis (Mainz 1986)

Hartmann o. J.	P. Hartmann, Denkmäler der Malerei des Altertums (o. J.)
Haupt 1896	G. Haupt, Commentationes Archaeologicae in Aeschylon (Halle 1896)
Hauser 1905	F. Hauser, Nausikaa, ÖJh 8, 1905, 21-33
Hecht 1990	R. E. Hecht, Atlantis-Antiquities, Greek and Roman Art (New York 1990)
Helbig 1868	W. Helbig, Wandgemälde, der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens (1868)
Helbig 1969	W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, Band 3 ⁴ (Tübingen 1969)
Hermann 1906	P. Hermann, Denkmäler der Malerei des Altertums (München 1906)
Heydemann 1872	J. H. Heydemann, Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel (Berlin 1872)
Heydemann 1873	H. Heydemann, Ellas ed Asia sul Vaso die Persiani nel Museo Nazionale di Napoli, Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica anno 1873, 1-35
Hoffmann 2002	A. Hoffmann, Grabritual und Gesellschaft, Int. Archäologie 76 (Rahden 2002)
Hoffmann 2003	A. Hoffmann, Die unteritalisch-rotfigurigen Vasen. Keramik für griechische Kolonisten und einheimische Aristokraten, in: K. Knoll - R. Hirschmann - A. Hoffmann, Die Lebenden und die Seligen (Mainz 2003), 31-34
Huddilston 1898	J. H. Huddilston, Greek Tragedy in the Light of Vase Paintings (London 1898)
Huddilston 1900	J. H. Huddilston, Die griechische Tragödie im Lichte der Vasenmalerei (Freiburg i. Br. 1900)
Hunger 1969	H. Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie ⁶ (Wien 1969)
Imhof 1966	M. Imhof, Euripides Ion: Eine literarische Studie (Bern und München 1966)
Jacobsthal 1929	P. Jacobsthal, Aktaions Tod, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 5 (1929) 1-23
Jahn 1839	O. Jahn, Vasenbilder I. Orestes in Delphi (Hamburg 1839)
Jobst 1970	W. Jobst, Die Höhle im griechischen Theater des 5. und 4. Jh. v. Chr. (Wien 1970)
Johannowsky 1972	W. Johannowsky, in: Le genti non greche della Magna Grecia, Atti del' XI Convegno di Studi sulla Magna Grecia 1971 (Taranto 1972), 375-382
Jucker 1956	I. Jucker, Der Gestus des Aposkopeion (Zürich 1956)
Kenner 1954	H. Kenner, Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst (Wien 1954)

- Kenner 1964/65 H. Kenner, Griechische Theaterlandschaften, *ÖJh* 47 1964/65, 35-70
- Kent u. a. 1973 J. P. C. Kent - B. Overbeck - A. U. Stylow – A. Hirmer - M. Hirmer, Die römische Münze (München 1973)
- Keuls 1976 E. C. Keuls, Aspetti religiosi della Magna Grecia nell'eta romana, in: Atti des XV Convegno di studi sulla Magna Grecia (Napoli 1976), 439-458
- Klimek-Winter 1993 R. Klimek–Winter, Andromedatragödien (Stuttgart 1993)
- Klimkeit 1993 H.-J. Klimkeit (Hrsg.), Tod und Jenseits im Glauben der Völker ³(Wiesbaden 1993)
- KLP 1979 Der Kleine Pauly, Lexikon der Antike in fünf Bänden, (Ndr. Stuttgart 1979)
- Koch 1988 G. Koch, Roman Funerary Sculpture. Catalogue of the Collection, The J. Paul Getty Museum (Malibu 1988)
- Koch – Sichtermann 1982 G. Koch - H. Sichtermann, Römische Sarkophage (München 1982)
- Körte 1890 G. Körte, I rilievi delle urne etrusche (Berlin 1890)
- Kossatz-Deissmann 1978 A. Kossatz-Deissmann, Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen (Mainz 1978)
- Kotzia 1925/26 N. C. Kotzia, ΔΗΜΟΤΙΚΟΝ ΨΗΦΙΣΜΑ ΑΛΩΝ ΤΩΝ ΑΡΑΦΗΝΙΔΩΝ, *AEphem* 1925/26, 168-177
- Kranz 1912 W. Kranz, De Forma Stasimi, (Diss. Berlin 1912)
- Kraus – Matt 1970 Th. Kraus – L. von Matt, Lebendiges Pompeji (1970)
- Künzl 1969 E. Künzl, Der augusteische Silbercalathos im Rheinländischen Landesmuseum Bonn, *BJb* 1969, 321-392
- Lang 1940 M. Lang, Beiträge zur altitalischen Tracht, *ÖJh* 32, 1940, 35-53
- Langlotz 1920 E. Langlotz, Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmaler und der gleichzeitigen Plastik (Leipzig 1920)
- Langlotz 1950 R. Langlotz, Vermächtnis der antiken Kunst. Gastvorträge zur Jahrhundertfeier der Archäologischen Sammlungen der Universität Heidelberg. Hsg. R. Herbig (Heidelberg 1950)
- Latacz 1993 J. Latacz, Einführung in die griechische Tragödie (1993)
- Lauter-Bufe 1969 H. Lauter–Bufe, Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken (Berlin 1969)
- Lawrence 1976 M. Lawrence, The Phaedra Sarcophagus in S. Clemente, in L. Bonfante – H. von Heintze (eds.), In memoriam O. J. Brendel: Essays in archaeology and humanities (Mainz 1976) 173-178
- Lee 1997 K. H. Lee, Euripides Ion (Warminster 1997)

Lesky 1966	A. Lesky, <i>Gesammelte Schriften</i> (Bern 1966)
Lesky 1972	A. Lesky, <i>Die tragische Dichtung der Hellenen</i> ³ (Göttingen 1972)
Lesky 1993	A. Lesky, <i>Geschichte der griechischen Literatur</i> ³ (München 1993)
LIMC 1981-1999	<i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> , Hrsg. J. Boardman u. a. (Zürich – München 1981-1999)
LIMC 2009	<i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Supplementum</i> , Hrsg. Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (Düsseldorf 2009)
Linders 1972	T. Linders, <i>Studies in the Treasure records of Artemis Brauronia Found in Athens</i> , <i>ActaAth</i> , 4 (Stockholm 1972)
Ling 1991	R. Ling, <i>Roman Painting</i> , (Cambridge 1991)
Lippold 1951	G. Lippold, <i>Antike Gemäldekopien</i> , <i>ABAW NF</i> 33, (München 1951)
Lippolis u. a. 1995	E. Lippolis – K. G. Hempel – B. Mattioli, <i>Taranto: aspetti di un fenomeno rituale</i> , in: <i>Caronte – Un Obolo per l'aldilà</i> , <i>Giornate di studio Salerno</i> 1995, 289-310
LoPorto 1970/71	F. G. LoPorto, <i>Tomba messapica di Ugento</i> , <i>AttiMemMagnaGr n. s. XI-XII</i> 1970/71, 99-152
Löwy 1929	E. Löwy, <i>Iphigenie in Taurien</i> , <i>JdI</i> 44, 1929, 86-103
Maaskant-Kleibring 1989	M. Maaskant-Kleibrink, <i>The Stuff of which Greek Heroines are made</i> , <i>BABesch</i> 64, 1989, 1-49
Macchioro 1909	V. Macchioro, <i>Nuova rappresentanza vascolare del mito di Orestes</i> , <i>WJh</i> XII (Berlin 1909)
Maiuri 1953	A. Maiuri, <i>Roman Painting</i> (Geneva 1953)
Matthiessen 1964	K. Matthiessen, <i>Elektra, Taurische Iphignie und Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides</i> . <i>Hypomnemata Heft</i> 4 (Göttingen 1964)
Matthiessen 1979	K. Matthiessen, <i>Euripides. Die Tragödien</i> , in G. A. Seeck (Hrsg.), <i>Das griechische Drama</i> (Darmstadt 1979) 105-154
Mau 1890	A. Mau, <i>Scavi di Pompei</i> , <i>RM</i> 5, 1890, 228-284
Mayo 1982	M. E. Mayo, <i>Vasis from Magna Graecia</i> (1982)
Melchinger 1974	S. Melchinger, <i>Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit</i> (München 1974)
Melchinger 1980	S. Melchinger, <i>Die Welt als Tragödie II. Euripides</i> (München 1980)
Mercanti 1914	E. Mercanti, <i>Rappresentanze del mito die Attepmme</i> , <i>Neapolis</i> 2, 1914, 123-134

Metzger 1951	H. Metzger, Les représentations dans la céramique attique du IV ^e siècle, RHistRel 149, 1956, 235-246
Mielsch 2001	H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001)
Moret 1972	J. Moret, Le Départ de Bellerophon sur un Cratère Campanien de Geneve, AntK 15, 1972, 95-106
Moret 1975	J. Moret, L'Ilioupersis dans la céramique italote (Genève 1975)
Müller 1907	E. Müller, Die Andromeda des Euripides, Philol. 66, 1907, 48-66
Nauck 1856	J. A. Nauck, Tragicorum graecorum fragmenta (Leipzig 1856)
Neumann 1995	U. Neumann, Gegenwart und mythische Vergangenheit bei Euripides (Stuttgart 1995)
Neutsch 1938	B. Neutsch, Bildbeschreibung des Antiphilos von Byzanz, RM 53, 1938, 175-188
Neutsch 1948	B. Neutsch, Die Welt der Griechen im Bilde der Originale der Heidelberger Universitätssammlung (Heidelberg 1948)
Neutsch 1967	B. Neutsch, Archäologische Forschungen in Lukanien II. Herakleiasstudien, RM 11 Ergänzungsheft 1967
Neutsch – Degrassi 1967	B. Neutsch - A. Degrassi, Archäologische Studien in Lukanien Band 2. Herakleiasstudien, Mitteilungen des DAI, Röm. Abteilung, 11. Erg.-H, (Heidelberg 1967)
Nogara 1907	B. Nogara, La Nozze Aldobrandine (Milano 1907)
Oakley 1991	J. H. Oakley, 'The Death of Hippolytus' in South Italian Painting, NumArt Cl 20, 1991, 63-83
Orlandos 1955	A. Orlandos, Ergon 1955, 37-39
Otten 2005	G. Otten, Die Medea des Euripides, ein Kommentar zur deutschen Übersetzung (Berlin 2005)
Overbeck 1868	J. Overbeck, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste der Griechen (Leipzig 1868)
Owen 1939	A. S. Owen, Euripides: Ion (Oxford 1939)
Özgan 1978	R. Özgan, Untersuchungen zur archaischen Plastik Ioniens (Diss. Bonn 1978)
Paar 1963	I. Paar, Ovid und die Mythologischen Landschaftsbilder der Römischen Wandmalerei (Diss. Wien 1963)
Page 1967	D. L. Page, Euripides: Medea (Oxford 1967)
Pallotino 1952	M. Pallotino, La Painture Etrusque (Genf 1952)
Papadimitriou 1945-48	J. Papadimitriou, Praktika 1945-48, 81-90
Papadimitriou 1956	J. Papadimitriou, Praktika 1956, 73-77
Papadimitriou 1957	J. Papadimitriou, Praktika 1957, 42-45

Papadimitriou 1963	J. Papadimitriou, The Sanctuary of Artemis at Brauron, Scientific American 208 Nr. 6, 1963, 111-120
Peters 1963	W. J. T. Peters, Landscape in Romano–Campanian mural painting (Assen 1963)
Petersen 1904	E. Petersen, Andromeda, JHS 24, 1904, 99-112.
Pfuhl 1923	E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, II. Band (München 1923)
Philippart 1925	H. Philippart, Iconographie de l’Iphigénie en Tauride d’Euripide, RBelgRhilHist IV, 1925, 5-33
Phillips 1968	R. M. Phillips Jr., Perseus and Andromeda, AJA 72, 1968, 1-23
Pickard-Cambridge 1946	A. W. Pickard-Cambridge, The Theater of Dionysos in Athens (Oxford 1946)
Pickard-Cambridge u. a 1988	A. W. Pickard–Cambridge – J. Gould – D. M. Lewis, The Dramatic Festival of Athens ² (New York 1988)
Piroli 1790	T. Piroli, Le antichità di Ercolano. Pitture tomo terzo (Roma 1790)
Porto 1974	F. G. Porto, Arti des XIV Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Napoli 1974)
Preller – Robert 1920	L. Preller – C. Robert, Griechische Mythologie. II. Die Heroen. Die griechische Heldensage. ⁴ (Berlin 1920)
Rabe 1908	H. Rabe, Aus Rhetoren-Handschriften, Rhein. Mus. 63, 1908, 146
RE 1893-1980	G. Wissow u. a., Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Neue Bearbeitung (Stuttgart 1893-1980)
Regenbogen 1950	O. Regenbogen, Randbemerkungen zur Medea des Euripides, Eranos 48, 1950, 21-56
Reifferscheid 1862	A. Reifferscheid, Ifigenia ed Oreste, Annali dell’ Istituto 34, 1862, 116-121
Richardson 1955	L. Richardson Jr., Pompeii: The Casa dei Dioscuri and its Painters, MemAmAc XXIII, (Rom 1955)
Richter 1966	G. M. A. Richter, The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans (London 1966)
Robert 1875	C. Robert, Iphigeneia in Tauris, AZ 33, 1875, 133-148
Robert 1881	C. Robert, Bild und Lied (Berlin 1881)
Robert 1886	C. Robert, Die Kultbilder der Brauronischen Artemis, Philolog. Untersuch. 10, 1886, 144
Robert 1890	C. Robert, ASR II, Die antiken Sarkophag-Reliefs. Mythische Cyklen (Berlin 1890)
Robert 1904	C. Robert, ASR III/2, Die antiken Sarkophag-Reliefs, Einzelmythen (Berlin 1904)

Robert 1919	C. Robert, Archäologische Hermeneutik: Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke (Berlin 1919)
Robertson 1975	M. Robertson, A History of Greek Art, 1 (Cambridge 1975)
Rocco 1953	A. Rocco, Il „Pittore del Vaso dei Persiani“, Arch Cl 5, 1953, 170-186
Rodenwaldt 1909	G. Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde (Berlin 1909)
Rodenwaldt 1935	G. Rodenwaldt, Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst (Berlin 1935)
Romano 1980	I. B. Romano, Early Greek Cult Images. (Ann Arbor 1980)
Roscher ML 1886-1937	Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Hrsg. von W. H. Roscher, 6 Bände (Leipzig 1886-1937)
Salis 1947	A. von Salis, Antike und Renaissance (Erlenbach-Zürich 1947)
Saverkina 1979	I. I. Saverkina, Römische Sarkophage. Band 1: Römische Sarkophage in der Ermitage (Berlin 1979)
Schadewaldt 1926	W. Schadewaldt, Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie (Berlin 1926)
Schauenburg 1960	K. Schauenburg, Perseus in der Kunst des Altertums (Bonn 1960)
Schauenburg 1963	K. Schauenburg, Zu einer Hydria des Nausikaa-Malers in Richmond, Kunst im Hessen und am Mittelrhein 3, 1963, 3-15
Schauenburg 1976	K. Schauenburg, Zwei Amphoren in deutschem Privatbesitz, AA 1976, 213-219
Schauenburg 1988	K. Schauenburg, Kreousa in Delphi, AA 1988, 633–651
Schauenburg 2004	K. Schauenburg, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei, VII/VIII (Kiel 2004)
Schefold 1934	K. Schefold, Untersuchungen zu den Kertscher Vasen (Berlin 1934)
Schefold 1952	K. Schefold, Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte (Basel 1952)
Schefold 1957	K. Schefold, Die Wände Pompejis (Berlin 1957)
Schefold 1962	K. Schefold, Vergessenes Pompeji (Berlin 1962)
Schefold 1979	K. Schefold, Die Andromeda des Nikias, in: Studies in Honour of A. D. Trendall (Sydney 1979) 155-158
Schefold – Jung 1988	K. Schefold - F. Jung, Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1988)

Schefold – Jung 1989	K. Schefold - F. Jung, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troja in der klassisch-hellenistischen Kunst (München 1989)
Scheibler 1994	I. Scheibler, Griechische Malerei der Antike (München 1994)
Scherf u. a. 1970	V. Scherf - P. Gercke - P. Zazoff, Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen III (Wiesbaden 1970)
Schmaltz 1989	B. Schmaltz, Andromeda – ein campanisches Wandbild, JdI 104,1989, 259-281
Schmid – Stählin 1940	W. Schmid, O. Stählin, Geschichte der Griechischen Literatur. (München 1940)
Schmidt 1960	M. Schmidt, Der Dareios-Maler und sein Umkreis. Untersuchungen zur spätapulischen Vasenmalerei (Münster 1960)
Schmidt 1968	M. Schmidt, Der Basler Medeasarkophag: Ein Meisterwerk spätantoinischer Kunst (Tübingen 1968)
Schmidt 1970	M. Schmidt, Makaria, AntK 13, 1970, 71-73
Schmidt 1979	M. Schmidt, Ein Danaidendrama (?) und der euripideische Ion auf unteritalischen Vasenbildern, in: A. Cambitoglou (Hsg.) Studies in Honour of A. D. Trendall (Sydney 1979) 163-169
Schmidt 1980	M. Schmidt, Review M. Moret, L'Illioupersis dans la ceramique italiote, Gnomon 52, 1980, 756.
Schmidt 1986a	M. Schmidt, Medea und Herakles – zwei tragische Kindermörder, in: Festschrift für K. Schauenburg, Studien zur Mythologie und Vasenmalerei, E. Böhr und W. Martini, Hrsg. (Mainz 1986) 169-174
Schmidt 1986b	M. Schmidt, Review of RVAp und RVAp supp. I, JHS 106, 1986
Schmidt u. a. 1976	M. Schmidt - A. D. Trendall - A. Cambitoglou, Eine Gruppe Apulischer Grabvasen in Basel, Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulkralkunst (Basel 1976)
Schneider-Herrmann 1972	G. Schneider-Herrmann, Kultstatuen im Tempel auf italischen Vasenbildern, BaBesch 47, 1972, 31-42
Schneider-Herrmann 1977	G. Schneider-Herrmann, Red Figured Paterae with Flat or Knobbed Handles (London 1977)
Schöne u. a. 1896	F. G. Schöne - H. Köchly - E. Bruhn, Ausgewählte Tragödien des Euripides (Berlin 1896)
Sechan 1926	L. Sechan, Etudes sur la Tragedie grecque dans ses rapports avec la ceramique (Paris 1926)
Seeck 1981	A. Seeck Hsg., Euripides, Sämtliche Werke und Fragmente, Band 6 (München 1981)

- Sichtermann 1966 H. Sichtermann, Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo. Bilderhefte des DAI Rom, Heft 3 u. 4 (Tübingen 1966)
- Sichtermann – Koch 1975 H. Sichtermann - G. Koch, Mythen auf römischen Sarkophagen (Tübingen 1975)
- Simon 1954 E. Simon, Die Typen der Medeadarstellungen in der antiken Kunst, *Gymnasium* 61, 1954, 203-227
- Simon 1972 E. Simon, Das antike Theater (Heidelberg 1972)
- Simon 1978 E. Simon, Apollon in Rom, *JdI* 93, 1978, 202-207
- Simon 1988 E. Simon, Symposium Kunst und Kultur der Magna Graecia, *Städt. Mus. Schloss Rheydt*, 8.-10.1.1988
- Simon 1990 E. Simon, Neues zu den Mythen von Andromeda und Leda auf apulischen Vasen, *Schriften des DAV XI*, 1990, 46-49
- Simon – Otto 1973 E. Simon, B. Otto, Eine neue Rekonstruktion der Würzburger Skenographie, *AA* 1973, 121-131.
- Söldner 1993 M. Söldner, Statuenbasen. Motivgeschichte und Problematik eines Bildelementes in der unteritalischen Vasenmalerei, *JdI* 108, 1993, 255-320
- Sourvinou-Inwood 1997 Ch. Sourvinou-Inwood, Medea at a shifting distance; in: J. J. Clauss – S. I. Johnston (eds), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art* (Princeton 1997) 253-296
- Stavropoulos 1932 Ph. D. Stavropoulos, *Chronika*, *AEphem* 1932 30-32
- Stevens 1971 P. T. Stevens, *Andromache by Euripides* (Oxford 1971)
- Taplin 1993 O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings* (Oxford 1993)
- Taplin 1997 O. Taplin, The pictorial record, in P. E. Easterling (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Cambridge 1997), 69-91
- Taplin 2007 O. Taplin, *Pots and Plays* (Los Angeles 2007)
- Thiersch 1935 H. Thiersch, *Artemis Ephesia*, *Abh. D. Ges. d. Wiss. zu Göttingen* 3. F. 12, I. Teil, Berlin 1935, 1-150
- Thiersch 1936 H. Thiersch, *Ependytes und Ephod* (Stuttgart 1936)
- Todisco 2003 L. Todisco, *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia* (Rom 2003)
- Travlos 1976 J. Travlos, Neue Forschungen in griechischen Heiligtümern. Symposium in Olympia 1974 (Tübingen 1976), 197-205
- Treheux 1964 J. Treheux, Sur le nombre des statues culturelles da Brauronion et la data de l'Artemis Brauronia de Praxitèle, *RA* 55, 1964, 1-16

- Trendall 1936 A. D. Trendall, *Paestan Pottery. A Study of the Red-Figured Vases of Paestum*, (London 1936)
- Trendall 1952 A. D. Trendall, *Paestan Pottery*, BSR 20, 1952, 1-52
- Trendall 1967 A. D. Trendall, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily* (Oxford 1967)
- Trendall 1970 A. D. Trendall, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, Suppl. 1* (Oxford 1970)
- Trendall 1972 A. D. Trendall, *The Mourning Niobe*, RA 1972, 309-316
- Trendall 1974 A. D. Trendall, *Early South Italian Vase-Painting* (Mainz 1974)
- Trendall 1978 A. D. Trendall, *The Red-figured Vases of Apulia 1* (Oxford 1978)
- Trendall 1982 A. D. Trendall, *The Red-figured Vases of Apulia 2* (Oxford 1982)
- Trendall 1983 A. D. Trendall, *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily. Third supplement. Consolidated* (London 1983)
- Trendall 1984 A. D. Trendall, *Medea at Eleusis on a Volute Krater by the Dareius Painter*, *Record of the Art Museum Princeton University* 43, 1, 1984 5-14
- Trendall 1985 A. D. Trendall, *Greek vases in the Paul Getty Museum 2* (Malibu 1985)
- Trendall 1987 A. D. Trendall, *The Red-figured Vases of Paestum* (Rom 1987)
- Trendall 1989 A. D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily* (London 1989)
- Trendall 1990 A. D. Trendall, *Two Bell Kraters in Melbourne by the Tarporley Painter*, in: J. P. Descoudres Hrsg., *Eumousia, Ceramic and Iconographic Studies in Honour of A. Cambitoglou* (Sidney 1990), 211-215
- Trendall 1991a A. D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien* (Mainz 1991)
- Trendall 1991b A. D. Trendall, *Farce and Tragedy in South Italian Vase-Painting*, in: T. Rasmussen - N. Spivey, *Looking at Greek Vases* (Cambridge 1991) 151-182
- Trendall 1991/92 A. D. Trendall, *The red-figured Vases of Apulia. Supplement 2* (Oxford 1991/92)
- Trendall – Cambitoglou 1983 A. D. Trendall - A. Cambitoglou, *First supplement to the red-figured Vases of Apulia* (London 1983)
- Trendall – Webster 1971 A. D. Trendall - T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (London 1971)
- Vogel 1886 J. Vogel, *Szenen Euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden* (Leipzig 1886)

- Walters 1896 H. B. Walters, Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum, Vol 4, Vases of the latest Period (London 1896)
- Walters 1899 H. B. Walters, Catalogue of the Bronzes, Greek, Roman and Etruscan Antiquities, BM (London 1899)
- Watzinger 1899 C. Watzinger, De vasculis pictis Tarentinis (Darmstadt 1899)
- Webster 1948 T. B. L. Webster, South Italian Vases and Attic Drama, ClQ 42, 1948, 15-27
- Webster 1956 T. B. L. Webster, Theatre Production (London 1956)
- Webster 1965 T. B. L. Webster, The Andromeda of Euripides, BICS 12, 1965, 29-33
- Webster 1967 T. B. L. Webster, Tragedies of Euripides (London 1967)
- Webster – Trendall 1948 T. B. L. Webster - A. D. Trendall, South Italian Vases and Attic Drama (1948)
- Weitzmann 1964 K. Weitzmann, Eine Darstellung der Euripideischen Iphigenie auf einem koptischen Stoff, AntK 7, 1964, 42-47
- White 1956 J. White, Perspective in ancient Drawing and Painting, Soc. for the Promotion of Hellenic Studies (London 1956)
- Wilamowitz-Moellendorff 1926 U. Wilamowitz-Moellendorff, Euripides Ion (Berlin 1926)
- Wirth 1968 F. Wirth, Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhundert (Darmstadt 1968)
- Wrede 1981 H. Wrede, Klingenprobleme, AA 1981, 96, 86-131
- Zanker – Ewald 2004 P. Zanker – B. Ch. Ewald, Mit Mythen leben (München 2004)
- Zimmermann 1986 B. Zimmermann, Die griechische Tragödie (München und Zürich 1986)
- Zimmermann 1996 B. Zimmermann (Hrsg.), Euripides. Ausgewählte Tragödien II (Zürich-Düsseldorf 1996)
- Zinserling-Paul 1979 V. Zinserling-Paul, Zum Bild der Medea in der antiken Kunst, Klio 61, 1979, 407-436
- Zuntz 1968 G. Zuntz, Euripides und die Politik seiner Zeit, in: E. R. Schwinge (Hrsg.), Euripides (Darmstadt 1968) 417-427

Verzeichnis der Abbildungen

Die zu den Abbildungen angegebenen Internetadressen waren Ende Mai 2014 aktiv! Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir

	Seite
1 Euripides-Herme, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 6135; http://www.zeno.org/Literatur/M/Euripides	5
2 Griechische Städte in Unteritalien; Hoffmann 2003, 20 Abb. o. Z.	13
3 Typische unteritalische Vasenformen, v. l. n. r.: Bügelamphore, Lutrophoros, Situla, Askos, Schüssel, Skyphos-Pyxis, Flasche; Trendall 1991a, 10 Abb. 2	17
4 Beispiele des Formtyps "Oinochoe", Dresden, Skulpturensammlung im Albertinum; Hoffmann 2003, 36 Abb. 13	17
5 Lukanische Nestoris, Virginia Museum of Fine Arts, Glasgow Fund 81.7; http://vmfa.museum/collections/art/red-figured-nestoris/	17
6 Campanische Bügelamphore, Dresden, Skulpturensammlung im Albertinum, Dr. 523; http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/show?id=857931	18
7 Apulischer Volutenkrater, Dresden, Skulpturensammlung im Albertinum, Dr. 520; http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/show?id=857525	18
8 Apulischer Volutenkrater, Staatliche Museen zu Berlin, VI 3157; Trendall – Webster 1971, 113, Abb. III 5, 8	20
9 Apulischer Volutenkrater, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 3253; http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1377	20
10 Campanische Amphore, Dresden, Skulpturensammlung im Albertinum, Dr. 511; Hoffmann 2003, 93 Abb. 49	23
11 Apulischer Kolonettenkrater, Dresden, Skulpturensammlung im Albertinum, Dr. 518; http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/show?id=857541	24
12 Apulische Halsamphore, Virginia Museum of Fine Arts, Williams Fund 76.37; Mayo 1982, 119 Abb. 42	24
13 Apulischer Skyphos, Dresden, Skulpturensammlung im Albertinum, H4 33/19; http://ancientpoint.com/imgs/a/e/b/y/f/good_quality_large_ancient_greek_pottery_red_figure_skyphos_4th_cent_bc_wine_cup_1_lgw.jpg	24
14 Fischteller, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, 1984.57; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/Fish_plate_Antikensammlung_Berlin_1984.57.jpg	25
15 Panathenäische Amphore, Museo Archeologico Provinciale di Bari, 6254; Trendall – Webst 1971, 116 Abb. III 6, 4	31
16 Apulischer Loutrophoros, Museo Archeologico Nazionale di Taranto, o. Z.; LIMC VI/2 1992, s. v. Kreusa (G. Berger-Doer) 51 Abb. 7	32
17 Apulischer Loutrophoros, ehem. Basel Galerie Palladion; LIMC VI/2 1992, 51 Abb. 8	32
18 Campanische Halsamphore, Sidney Nicholson Museum, 5117; https://c2.staticflickr.com/8/7272/7675378180_35c9688c89_z.jpg	32
19 Apulischer Volutenkrater, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 82113; http://cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologiconazionale/itinerari-	33

- tematici/galleria-di-immagini/RA00582958/?searchterm=82113
- 20 Apulischer Volutenkrater, Museo Archeologico Nazionale Jatta di Ruvo di Puglia, 1097; <http://www.ancupm.it/public/latino/imagesCASVFV33.jpg> 33
 - 21 Attischer Kelchkrater, Museo Archeologico Nazionale di Ferrara (di Spina), T 1145; https://c1.staticflickr.com/9/8079/8341948186_e0d021bd72_m.jpg 33
 - 22 Apulischer Kelchkrater, Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin, Moskau, 504.345; LIMC V/2 1990, s. v. Iphigeneia (L. Kahil) 715, 22 34
 - 23 Apulische Amphore, Ermitage St. Petersburg, B 1715A; [http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/fullSize.mac/fullSize?selLang=English&dlViewId=MHUO%2B40JDVE9I6Q1\\$C&size=small&selCateg=utensil&dlCategId=LD6V9KAQVKK8S293&comeFrom=quick](http://www.hermitagemuseum.org/fcgi-bin/db2www/fullSize.mac/fullSize?selLang=English&dlViewId=MHUO%2B40JDVE9I6Q1$C&size=small&selCateg=utensil&dlCategId=LD6V9KAQVKK8S293&comeFrom=quick) 34
 - 24 Diana de Gabies, römische Kopie, Paris, Musée de Louvre, Ma 529; https://c2.staticflickr.com/6/5043/5211443836_4ab8821f97.jpg 34
 - 25 Lukan. Säulenkrater, Staatliche Museen zu Berlin, 1969.9; <http://media-cache-cd0.pinimg.com/236x/2d/0e/6f/2d0e6f1d1baa74da8059676d351c9819.jpg> 34
 - 26 Apulischer Lekythos, Museo Archeologico Nazionale di Paestum, 4794, Contrada Grab 2; Trendall – Webster 1971, 48 III 1, 12 34
 - 27 Apulischer Volutenkrater, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 3240; <http://www.agefotostock.com/previewimage/bajaage/15c549da7a3bff44cb0b6cf4d6ab07c9/DAE-86046097.jpg> 35
 - 28 Apulische Hydria, The British Museum London, 1867,0508.1315; http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=463362&partId=1&searchText=hydria&images=true&page=3 35
 - 29 Apulischer Volutenkrater, Michael C. Carlos Museum, Atlanta. 1994.001; http://www.digitalgallery.emory.edu/luna/servlet/detail/CARLOS_VC~1~1~14741~102666:Volute-Krater-with-Story-of-elanip?sort=Classification%2CCountry%2CCulture%2CAccession_Number&qvq=sort:Classification%2CCountry%2CCulture%2CAccession_Number;lc:CARLOS_VC~1~1&mi=922&trs=1141 36
 - 30 Apulischer Glockenkrater, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Santangelo 526; Taplin 2007, 116 Abb. 33 36
 - 31 Apulischer Loutrophoros, Antikenmuseum Basel, S 21; http://www.engramma.it/eOS/image/99/099_metodologico_004.jpg 37
 - 32 Lukanische Hydria, Policoro Museo Nazionale della Siritide, 35296; http://www.engramma.it/eOS/image/78/78_taplin_3.jpg 37
 - 33 Lukanischer Krater, The Cleveland Museum of Art, 1991.1; http://www.engramma.it/eOS2/image/107/107_galasso_10_cratere-Cleveland_copia.jpg 37
 - 34A Prinz, König, Heros; Brooke 1962, 65 Fig. 32 37
 - 34B Bogenschützen in orientalischer Kleidung; Brooke 1962, 43 Fig 20 37
 - 34C Darsteller in Frauenkleider; Brooke 1962, 67 Fig. 33 37
 - 35 Volutenkrater, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 3240 (81673) Mitglieder eines Thiasos; <http://users.sch.gr/spapand/images3/dionysusmasks.jpg> 38
 - 36 Hermes und Dionysos; Brooke 1962, 54 Fig. 27 40
 - 37 Bekleidungsvariationen der Chormitglieder; Brooke 1962, 98 Fig 48 40
 - 38A Apulischer Loutrophoros, Antikenmuseum Basel, S21; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Krater_by_the_Under 41

	world_Painter_Staatliche_Antikensammlungen_Munich_1.jpg	
38B	Apulischer Loutrophoros, Antikenmuseum Basel S21; http://www.egramma.it/eOS/image/99/099_metodologico_004.jpg	42
39A	Apulischer rotfiguriger Volutenkrater aus Canosa, Staatliche Antikensammlungen München 3296; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/ commons/5/5f/Krater_by_the_Underworld_Painter_Staatliche_Antikensam mlungen_Munich_1.jpg	46
39B	Apulischer rotfiguriger Volutenkrater aus Canosa, Staatliche Antikensammlungen München 3296; http://www.egramma.it/eOS2/image/107/107_taplin_45_78_94_102.jpg	47
40	Campanische Strickhenkelamphora aus Nola, Paris Cabinet des Médailles 876; http://www.southwestern.edu/departments/classics/images/ medeachildrenbm.jpeg	57
41	Campanische Strickhenkelamphore aus Cumae, Paris, Musée de Louvre K300; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/Medea_child_ Louvre_K300.jpg	57
42	Fragment einer apulischen Amphore aus Ruvo, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 215; Robert RM33, 1918, 43 Abb. 1	59
43A	Frühlukanische Hydria aus Heracleia, Policoro Museo Nazionale della Siritide, 35296; http://www.gettyimages.it/detail/foto/5ht-century-b-c-italy- policoro-museo-nazionale-della-fotografie-stock/96503776	60
43B	Frühlukanische Hydria aus Heracleia, Policoro Museo Nazionale della Siritide, 35296; http://www.egramma.it/eOS/image/78/78_taplin_3.jpg	60
44	Frühlukanischer Kelchkrater, Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna Fund 91.1; http://www.clevelandart.org/art/1991.1?created_date_op=%3D&field_image s_field_large_image_url=All&field_highlight_museum=All&f[0]=field_coll ection%3A826&f[1]=field_images_field_large_image_url%3A	63
45	Apulische Amphore aus Ruvo, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, H3221; Schmidt 1960, T. 16	64
46	Apulischer Volutenkrater, Princeton University Art Museum, 85.13; http://artmuseum.princeton.edu/files/styles/tms_object_media_lightbox/publi c/imagecache/external/1a720314ec606bd175a954fa0500a3a2.jpg?itok=b4bD ljrU	67
47	Wandgemälde aus Pompeji, Casa di Iasone, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 114321; http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Medea_ ponders_the_death_of_her_children_(from_Pompeii)?uselang=de#mediavie wer/File:Medea_seduta_guarda_i_figli_inconsapevoli,_da_casa_di_giasone, _20-25_dc._ca._114321.JPG	71
48	Wandgemälde aus Pompeji, Fragment, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 11 440; LIMC VII/2 1992, s. v. Medea (M. Schmidt) 289 Nr. 9	72
49	Wandgemälde aus Pompeji, Casa dei Dioscuri, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 8977; http://commons.wikimedia.org/wiki/Category: Medea_ponders_the_death_of_her_children_(from_Pompeii)?uselang=de#m ediaviewer/File:Medea_-_Casa_dei_Dioscuri.JPG	73
50	Wandgemälde aus Herculaneum, Fragment, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 8976; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/ Herkulaneischer_Meister_001.jpg	74
51	Wandgemälde in Pompeji, Casa del Centenario; http://publishing.cdlib.org/ ucpressebooks/data/13030/00/ft4199n900/figures/ft4199n900_fig62.jpg	75
52	Wandgemäle aus Stabiae, weibliche Gestalt, Museo Archeologico Nazionale	76

	di Napoli, 8978; http://ancientrome.ru/art/artwork/paint/rom/p0068.jpg	
53	Sarkophag, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 3257; http://www.giorgioclementi.it/medea_file/Medea-sarcofago-marmo-Beni-Culturali-Italia.JPG	78
54	Sarkophag, Ancona, Museo Archeologico Nazionale delle Marche, 907; http://arachne.uni-koeln.de/arachne/images/image.php?key=4332986&method=min&width=141&height=111	78
55	Sarkophag, Antikenmuseum Basel, BS 203; http://arachne.uni-koeln.de/arachne/images/image.php?key=690675&method=min&width=141&height=111	79
56	Sarkophag, Vatikan Casina Pio IV, 1242; Robert 1890, 206-208 Nr. 194 T. 62	79
57	Sarkophag, Museo Nazionale Romano 75248; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/Sarcophagus_Medea_Terne.jpg	80
58	Sarkophag, Mantua Palazzo Ducale o. Nr; http://arachne.uni-koeln.de/arachne/images/image.php?key=690678&method=min&width=141&height=1118	80
59	Sarkophag, Paris, Musée de Louvre, Ma 283; Künzl 1969, 383 35 unten	81
60	Sarkophag, Staatliche Museen zu Berlin, Pergamonmuseum, SK843b; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/Altes_Museum_-_Medea-Sarkophag.jpg	81
61	Apulischer Glockenkrater, The British Museum London, F 272; http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00613/AN00613439_001_l.jpg	83
62	Apulischer Kelchkrater, Genf Sciclounof-Sammlung; Taplin 2007, 133 Abb. 40	84
63	Apulischer Glockenkrater, Museo Archeologico Provinciale di Bari, 5397; Taplin 2007, 135 Abb. 41	85
64A	Apulischer Volutenkrater, The British Museum London, F 279; http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00198/AN00198837_006_l.jpg	86
64B	Apulischer Volutenkrater, The British Museum London, F 279; http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00198/AN00198837_001_l.jpg	86
65A	Sarkophag, Pisa Campo Santo; http://classconnection.s3.amazonaws.com/755/flashcards/506755/png/phaedra.png	88
65B	Tondi, Rom Konstantinbogen; http://www.rompilger.de/pic/konstantinsbogen/001-detail.jpg	89
66	Sarkophag, Paris, Musée de Louvre, Ma 1029; LIMC V/2 1990, 321 Abb. 57	90
67	Sarkophag, Istanbul Arkeoloji Müzerli, 508; http://ksbuelach.ch/fach/as/gallerie/rare/istanbul/ist_images/17_phaedr_hipp_det.jpg	90
68	Sarkophag, Split Arheološki Muzej, D 29; http://imginfo.fotofinder.net/301/C187B3EB5CAE43D5/half/kro_dal_1803.jpg	91
69	Wandgemälde aus Herkulaneum, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 9041; http://www.theatrum.de/uploads/pics/Herculaneum-NeapelMN_9041-Phaedra-1024.jpg	91
70	Sarkophag, Vatikan, Museo Gregoriano Profano, 10400; http://arachne.uni-koeln.de/arachne/images/image.php?key=632256&method=min&width=141&height=111	91
71	Sarkophag, Rom, Basilica San Clemente al Laterano; http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[layout]=objekt_item&search[constraints][objekt][searchSeriennummer]=29607	92
72	Sarkophag, Rom, Villa Doria Pamphilj; LIMC V/2 1990, 321 Abb. 60	92
73	Sarkophag, Museo Nazionale Romano, 112444; http://www.fotosar.it/getImageFotoSAR.php?imgId=6344&w=800&h=600	92

74	Sarkophag, Paris, Musée de Louvre, 2294; LIMC V/2 1990, 322 Abb. 68	93
75	Deckengemälde aus den Trajansthermen; http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[layout]=buchseite_item&search[constraints][buchseite][searchSeriennummer]=294943	93
76	Gemälde aus Pompeji V 2; https://sites.google.com/site/ad79eruption/pompeii/regio-ix/reg-ix-ins-5/house-of-jason	93
77	Venatorsarkophag, Rom, Palazzo Lepri-Gallo; http://arachne.uni-koeln.de/arachne/images/image.php?key=703172&method=min&width=141&height=111	94
78A	Sarkophag, Nationalmuseum von Beirut, 447; LIMC V/2 1990, 318 Abb. 25	94
78B	Römisches Relief, Weimar Schlossmuseum; Bielefeld 1954, 119, Abb. 1	95
79	Sarkophag, Istanbul Arkeoloji Müzerli, 125; LIMC V/1 1990, 448 Nr. 26	95
80A	Sarkophag, Duomo di Agrigento; Giuliano - Palma 1978, Taf. 26	95
80B	Sarkophag, Duomo di Agrigento; Giuliano - Palma 1978, Taf. 27	95
81	Sarkophag, Ermitage St. Petersburg, A 432; Giuliano – Palma 1978, 45 Nr. 1 pl. 48	95
82	Sarkophag, Tarragona Museu Arqueològic, 154 82; http://arachne.uni-koeln.de/arachne/images/image.php?key=3322195&method=min&width=141&height=111	96
83	Sarkophag, Nationalmuseum von Beirut, 4230; Bernhardt 1976, 172 Abb. 55	96
84	Sarkophag, Duomo di Agrigento; http://images.placesonline.com/photos/204_agrigento_il_delirio_di_fedra.jpg	96
85	Sarkophag, Florenz Uffizien, 89; http://www.scalararchives.it/web/dettaglio_immagine.asp?idImmagine=0091437&posizione=1&numImmagini=1&prmset=on&ANDOR=and&xesearch=0091437&ricerca_s=0091437&SC_PROV=RR&SC_Lang=ita&Sort=8	98
86	Sarkophag, Rom Villa Albani, 534; LIMC V/1 1990, 454 Abb. 72	98
87	Sarkophag, Duomo di Agrigento; http://www.consorziodeitempli.ag.it/tl_files/Files/Immagini/fotogallery/agrigento/museo/chiesa%20di%20san%20nicola%20-%20sarcofago%20di%20fedra.jpg	98
88	Sarkophag, Vatikan, Museo Gregoriano Profano, 10399/10400; http://arachne.uni-koeln.de/browser/index.php?view[layout]=sarkophag_item&sarkophag[item]=2&sarkophag[thumb_item]=0&sarkophag[search_title]=Sepolcro dei Pancrazi&sarkophag[search][bauwerk.PS_BauwerkID]=2100163	99
89	Lukanische Amphore, Museo Archeologico Provinciale di Bari, 6254; Trendall 1983, pl. 53,2	104
90A	Säulenkrater, Museo Archeologico Provinciale di Bari, 6264; Trendall 1983, pl. 53,1	105
90B	Kelchkrater, The British Museum London, 157; http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=463179&partId=1&searchText=krater&page=15	105
91	Apulischer Volutenkrater aus Ruvo, H. A. Coll. 239; http://shelton.berkeley.edu/mymyth/pics26/INeoptolemusdeath.jpg	106
92A	Fresko in Pompeji, V4,11; LIMC I/2 1981, 452 Abb. 26	107
92B	Kelchkrater, Staatliche Museen zu Berlin, 3974; Moret 1975, 108 Pl. 52	108
92C	Campanische Amphore, Paris Cabinet des Médailles, 884; Moret 1975, 108 pl. 50,1	108
92D	Campanische Hydria, Musei Vaticani, U55; Moret 1975, 108 pl. 50,2	108
93	Pränestinische Ciste, The British Museum London, Cat. Br. 743; Foerst 1978. Tf. 28c	109

94A	Volutenkrater, Museo Archeologico Provinciale di Bari, H3648; Schmidt 1970, 71 Tf. 34	110
94B	Volutenkrater, Museo Archeologico Provinciale di Bari, H3648; Trendall – Webster 1971, 110, III 5,5	112
95	Apul. Loutrophoros, The British Museum London, 1900.5-19.1; Trendall – Webster 1971, 85, III 3,19	114
96	Apulischer Glockenkrater, Musei Civici di Pavia; LIMC V/2 1990, s. v. Iphigenia (L. Kahil), 468 Abb. 14	122
97	Apulische Amphore, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, SA24; Huddilston 1990, 148 Abb. 17	123
98	Apulischer Volutenkrater, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 82 113: http://3.bp.blogspot.com/-N4OLWRARW0I/Tx2VJ6MYDsI/AAAAAAAAAR9A/9F_2pyzK_Yo/s400/apulian_krater.jpg	125
99	Attischer rotfiguriger Kelchkrater, Museo Archeologico Nazionale di Ferrara (di Spina), T1145; http://farm9.static.flickr.com/8500/8341941196_66d0e17707_m.jpg	128
100	Bronzestatuetten der Artemis aus Dreros, Graf 1979, 36 Abb. 6	132
101	Beinerne Statuette aus Orthia, Graf 1979, 36 Abb. 7	132
102	Apulische Amphore in London, Sammlung Buckingham o. Z.; Sechan 1926, 384 Fig. 112	133
103	Apulischer Kelchkrater, Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin, Moskau, 504.345; LIMC V/2 1990, 47 Abb. 22	135
104	Apulischer Volutenkrater, Ermitage St. Petersburg, B1715A; LIMC V/2, 470 Abb. 23	137
105	Campanische Halsamphore, Sidney Nicholson Museum, 15.17; https://c2.staticflickr.com/8/7272/7675378180_35c9688c89_m.jpg	140
106	Campanischer Glockenkrater, Paris, Musée de Louvre, K 404; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Orestes_Pylades_Tauris_Louvre_K404.jpg	141
107	Apulischer Glockenkrater, New York, Atlantis Antiquities; http://www.royalathena.com/media/Greek/Vases/SouthIt/PK0971Kdet1.jpg	145
108	Campanische Halsamphore, Ermitage St. Petersburg, B2080; http://www.hermitagemuseum.org/cgi-bin/db2www/fullSize.mac/fullSize?selLang=English&dlViewId=XI\$7B0T6EXO5WJA3&size=small&selCateg=utensil&dlCategId=C96L80OGRGT%2B231LV5&comeFrom=quick	146
109	Wandgemälde aus Pompeji, Casa Giocondo, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 111439; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Iphigenia_in_Tauris_MAN_Napoli_Inv111439.jpg	150
110	Wandgemälde aus Herkulaneum, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 9538; LIMC V/2 1990, 475, 53	151
111	Wandgemälde in Pompeji, Domus Pinari Cerealis; Ling 1991, 129 Abb. 131	152
112	Wandgemälde aus Pompeji, Casa del Citaristi, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 9111; http://www.lwl.org/pressemitteilungen/daten/bilder/23523.jpg	155
113	Wandgemälde aus Pompeji, Museo Archeologico Nazionale di Napoli; http://www.theatrum.de/uploads/pics/Pomp-IX_5_18_Pelias-Jason-Neapel111436-800.jpg	156
114	Wandgemälde aus Pompeji, Casa dei Dioscuri, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 9110; http://media.artsblog.it/m/mus/museo-archeologico-nazionale-napoli-pittura-pompeiana/ACHILLE_A_SCIRO_pompei_affresco.jpg	159

115	Wandgemälde aus Pompeji, Casa del Citaristi, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 9111; Richardson 1955, Pl. XXXVIII,2	159
116	Wandgemälde aus Pompeji, Casa del Citaristi, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 9111; Richardson 1955, Pl. XXXVIII,3	159
117	Wandgemälde in Pompeji, Casa del Centenario; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/Pompeii_-_Casa_del_Centenario_-_Orest.jpg	161
118	Wandgemälde in Pompeji, Casa dei Vetti; Ling 1991, 128, 130	162
119	Wandgemälde in Pompeji, IX; LIMC V/1 1990, 723, 62	164
120	Sarkophag, Glyptothek München, GL363; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Sarcophagus_Orestes_Iphigeneia_Glyptothek_Munich_363_front.jpg	166
121	Sarkophag, Glyptothek München GL363; Foto der Autorin	167
122	Sarkophag, Paris, Musée de Louvre, Ma 1607; LIMC V/2 1990, 479, 76	168
123	Sarkophag, Vatikan, Museo Gregoriano Profano, 10450; http://arachne.uni-koeln.de/browser/index.php?view[layout]=sarkophag_item&sarkophag[item]=0&sarkophag[thumb_item]=0	169
124	Sarkophag, Museo Nazionale Romano, 106467; LIMC V/2 1990, 479, 79	171
125	Sarkophag, Ermitage St. Petersburg 259; Saverkina 1979, 31 Nr. 8 Tf. 20	172
126	Sarkophag, Rom Musei Capitolini 1049; http://arachne.uni-koeln.de/browser/index.php?view[layout]=sarkophag_item&sarkophag[item]=18&sarkophag[thumb_item]=0	172
127	Sarkophag, Rom Villa Albani; http://arachne.uni-koeln.de/browser/index.php?view[layout]=sarkophag_item&sarkophag[item]=10&sarkophag[thumb_item]=0	173
128	Sarkophag, Vatikan Museo Chiaramonti; Robert 1890, ASR II, Abb. 168a	173
129	Sarkophag, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 71AA266; Koch 1988, S. 15	174
130	Sarkophag, Weimar Schlossmuseum, G1744; LIMC V/2 1990, 479, 82	176
131	Sarkophag, Staatliche Museen zu Berlin, SK845; LIMC V/2 1990, 479, 83	178
132	Sarkophag, Weimar Schlossmuseum, G1745; LIMC V/2 1990, 480, 84	180
133A	Apulischer rotfiguriger Volutenkrater, Museo Archeologico Nazionale Jatta di Ruvo di Puglia, 1097; Taplin 2007, 146 No. 46	186
133B	Apulischer rotfiguriger Volutenkrater, Museo Archeologico Nazionale Jatta di Ruvo di Puglia, 1097; Taplin 2007, 146 Abb. 46	187
134	Apulischer rotfiguriger Loutrophoros, Museo Archeologico Nazionale di Taranto; LIMC VI/2 1992, s. v. Kreusa I (G. Berger-Doer), 51 Abb. 7	190
135	Apulischer rotfiguriger Loutrophoros, Basel; LIMC VI/2, s. v. Kreusa I (G. Berger-Doer), 51 Abb. 8	190
136A	Ciste Barberini, Rom Villa Giulia, 13199; http://images-00.delcampe-static.net/img_large/auction/000/177/763/973_001.jpg	193
136B	Ciste Barberini, Rom Villa Giulia, 13199; Simon 1978, 207 Abb. 1	194
137	Attischer Kelchkrater aus Capua, Staatliche Museen zu Berlin, 3237; http://www.iconiclimc.ch/nfs/germany/berlin/staatliche_museen_zu_berlin/antikensammlung/10069X002.jpg	199
138	Lukanisches Glockenfragment, Heidelberg Universität, 26.69; LIMC I/2 1981, 624, 9	201
139A	Apulische Hydria aus Antium, The British Museum London, F 185; http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00056/AN00056213_001_m.jpg?maxwidth=144&maxheight=144	202
139B	Apulische Hydria aus Antium, The British Museum London, F 185; LIMC I/2 1981, 624, 9	203
140A	Apulischer Glockenkrater, Canterbury Christ Church University, 116/71; FA 24/25, 1974, Nr. 293, Pl. IV, 7	203

140B	Apulischer Glockenkrater, Canterbury Christ Church University, 116/71; LIMC I/2 1981, 625 Nr. 11	204
141	Campanische Halsamphore, Museo Archeologico Nazionale di Napoli o. Z.; Johannowsky 1972, Taf. 105 oben (Sammelaufnahme)	205
142A	Apulischer Loutrophoros, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 3225; Phillips 1968, Pl. 1 fig. 24	206
142B	Apulischer Loutrophoros, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 3225; LIMC I/2 1981, 626 Nr. 13	206
143	Apulische Pelike aus Armentum, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, SA708; Phillips 1968, Pl. 10 fig. 25	208
144	Apulische Knopfhenkelschale aus Canosa, Museo Archeologico Nazionale di Taranto, 8928; Phillips 1968, Pl. 10 fig. 23	210
145	Campanische Hydria aus S. Maria di Capua, Staatliche Museen zu Berlin, 3238; http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=24&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=30	213
146	Apulisches Pelikenfragment aus Tarent, Martin von Wagner Museum, Universität Würzburg, 855; http://bibelhaus-frankfurt.de/fileadmin/user_upload/Jaffa/57619web.jpg	214
147	Sizilischer Kelchkrater, Berlin Staatliche Museen, 3296; http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=6	215
148	Apulische Amphore, Staatliche Museen zu Berlin, F3239; Jacobsthal 1929, 12 fig. 14	215
149	Apulischer Krater, Syracus, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, 36319; Trendall 1936, 56 Taf. 1B	216
150A	Apulisches Amphorenfragment aus Ruvo, Halle Universität, 214; Phillips 1968, Pl. 12 fig. 34, fig. 36	217
150B	Apulisches Amphorenfragment aus Ruvo, Halle Universität, 214; Phillips 1968, Pl. 12 fig. 35	217
151	Apulischer Loutrophoros aus Fiesole, Florenz, Privatbesitz; LIMC I/2 1981, 626 Nr. 15	218
152	Apul. Loutrophoros aus Gioia del Colle, Museo Archeologico della Provincia di Bari, 5591; http://www.iconos.it/fileadmin/_processed_/csm_8_02_7142dfb9b1.jpg	219
153	Sizilischer Kelchkrater aus Caltagirone; Trendall – Webster 1971, 81, III 3, 13	220
154A	Apulische Amphore, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 84 AE996; http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/images/upload/large/4/1251802307958_Senza_titolo-7.jpg	221
154B	Apulische Amphore, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 84 AE996; http://classconnection.s3.amazonaws.com/480/flashcards/5065480/jpg/p_42-144BE894877334AE2D2.jpg	221
155	Apulische Oinochoe aus Canosa, Museo Archeologico della Provincia di Bari, 1061; LIMC I/2 1981, 626 Nr. 16	222
156	Campanische Hydria, Neapel, Sammlung Spinelli, 1952; LIMC I/2 1981, 626 Nr. 20	224
157	Apulischer Kelchkrater aus Irsina, Museo Archeologico Nazionale	226

	Domenico Ridola di Matera, 12538; LIMC I/2 1981, 633 Nr. 64	
158A	Frühapulischer Volutenkrater, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 85.AE.102; P. Getty Mus. J. 14 (1986), 193 Abb. 61	227
158B	Frühapulischer Volutenkrater, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 85.AE.102; http://www.theoi.com/image/H1.5Perseus.jpg	228
159A	Apulische Pelike, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 87.AE.23; http://www.stoa.org/projects/demos/1990.05.0159.jpeg	230
159B	Apulische Pelike, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 87.AE.23; http://classconnection.s3.amazonaws.com/480/flashcards/5065480/jpg/p_43-144BE8B79CA7544BC90.jpg	230
160	Wandgemälde, Vergina Königsgräber; http://i.ytimg.com/vi/4tLMxHJKjJI/0.jpg	235
161A	Wandgemälde in Pompeji V. Sacerdi Amandi I, 7,7; http://www.oldworldartisans.com/images/Web%20Pages/Fresco%20Styles/Perseus_Liberating_Andromeda_Pompeii.jpg	239
161B	Wandgemälde in Pompeji V. Sacerdi Amandi I, 7,7; Blankenhagen 1968, Taf. 44/1	239
161C	Wandgemälde in Pompeji V. Sacerdi Amandi I, 7,7; Blankenhagen 1968, Taf. 44/2	239
162	Wandgemälde aus Pompeji, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 9447; http://imgc.allpostersimages.com/images/P-473-488-90/76/7663/JPVG300Z/posters/samuel-magal-italy-naples-naples-national-archeological-museum-from-pompeii-perseus-and-andromeda.jpg	241
163	Wandgemälde aus Boscotrecase, New York, The Metropolitan Museum of Art, 20.192.16; http://images.metmuseum.org/CRDImages/gr/web-large/DP138761.jpg	243
164	Wandgemälde aus Boscotrecase, New York, The Metropolitan Museum of Art, 20.192.17; http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_20.192.17.jpg	244
165	Lukanische Pelike, Policoro Museo Nazionale della Siridite 35 297; http://www.atlantedellarteitaliana.it/immagine/00002/689OP1265AU1048.jpg	248
166	Sizilianischer Kelchkrater aus Palazzola, Berlin F3296; Taplin 2007, 189, 65	249
167A	Apulischer Kelchkrater, Melbourne, The Graham Geddes Collection, A5:4; http://www.christies.com/lotfinderimages/d20634/d2063462r.jpg	250
167B	Apulischer Kelchkrater, Melbourne, The Graham Geddes Collection, A5:4; LIMC III/2 1986, s. v. Dirke (F. Heger), 636 Nr. 6	251
168	Apulischer Kelchkrater, Museo Archeologico Nazionale di Taranto, 4600; Taplin 2007, 171, 57	253
169	Sizilianischer Kelchkrater, Lipari, Museo Archeologico Eoliano, 9405; http://media.kunst-fuer-alle.de/img/41/m/41_00409951.jpg	254
170	Paestanischer Glockenkrater aus S. Agata, The British Museum London F149; https://www.beazley.ox.ac.uk/images/pottery/painters/keypieces/tiverios/43-p221-medium.jpg	255
171A	Apulischer Kelchkrater, Boston, Museum of Fine Arts, 1989.100; http://farm5.static.flickr.com/4142/4936401571_38a0a24c07.jpg	256
171B	Apulischer Kelchkrater, Boston, Museum of Fine Arts, 1989.100; Taplin 2007, 173, 58	256
172	Apulischer Stamnos, Boston, Museum of Fine Arts, 1900.349; Trendall – Webster 1971, 94, III 3,45	258
173	Paestanische Hydria aus Agropoli, Museo Archeologico Nazionale di Paestum, 20200; Trendall – Webster 1971, 93 III 3, 44	259

174	Paestanischer Kelchkrater, Madrid 11094; http://www.egramma.it/eOS2/image/107/107_taplin_45_78_94_102.jpg	259
175	Apulische Amphore, Museo Archeologico Nazionale di Taranto, 1/96; Trendall 1991a, Abb. 48	260
176	Campanischer Glockenkrater, Genf Privatsammlung; Trendall – Webster 1971, 103, III 3, 46	261
177A	Apulischer Volutenkrater, Museo Archeologico Nazionale Jatta di Ruvo di Puglia, J 1499; http://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view [section]= uebersicht&view[layout]=objekt_item&view[caller][project]= &view[page]=20&view[category]=overview&search[data]=ALL&search[m ode]=meta&search[match]=similar&view[active_tab]=overview&search[con straints]=bellerophon	261
177B	Apulischer Volutenkrater, Museo Archeologico Nazionale Jatta di Ruvo di Puglia, J 1499; Moret 1972, Pl. 27,2	262
178	Frühitaliotische Amphore, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 82263; Moret 1972, Pl. 28,1	262
179	Campanischer Glockenkrater, Münzkabinett und Antikensammlung der Stadt Winterthur, 364; Moret 1972, Pl. 26,3	263
180	Apulische Phiale, The British Museum London, F133; Taplin 2007, 156, 51	265
181	Apulischer Volutenkrater, The British Museum London, F159; http://www. britishmuseum.org/collectionimages/AN00130/AN00130312_001_l.jpg ;	268
182	Kelchkrater, The British Museum London, F271; Trendall 1991a, Abb. 148	268

Lebenslauf

Ich, Maria Oettl, geborene Ramberger, wurde am 30. Juni 1943 als Tochter von Dr. Franz Ramberger und seiner Frau Maria, geborene Hansal, in Wien geboren. Von 1949 bis 1953 besuchte ich die Volksschule in Berndorf Stadt und anschließend das BRG Berndorf.

Am 3. Juni 1961 legte ich die Reifeprüfung ab. Anschließend studierte ich bis zum Ende des Sommersemesters 1964 Medizin an der Universität Wien. 1965/66 besuchte ich den einjährigen Maturantenlehrgang an der Bundes-Lehrer(innen)bildungsanstalt in Wr. Neustadt und legte die Reifeprüfung für das Lehramt an Volksschulen ab.

Ab September 1966 war ich im Schuldienst der Stadt Wien als Volksschullehrerin tätig.

Am 13. Mai 1967 heiratete ich Dr. Manfred Oettl.

Vom 6. November 1973 bis zum 1. Juli 1978 war ich a.o. Hörer der Ägyptologie an der Universität Wien – Studium mit alter Kennnummer.

Am 1. Juni 1995 trat ich in den Ruhestand.

Seit Sommersemester 1995 studiere ich als ordentlicher Hörer Klassische Archäologie/Alte Geschichte an der Universität Wien.

Am 28. Juni 1997 legte ich die Zusatzprüfung zur Reifeprüfung in Altgriechisch ab.

Am 7. Juli 2000 bestand ich die 1. Diplomprüfung für Alte Geschichte/Alttertumskunde mit Auszeichnung. Am 20. Juni 2002 legte ich die 2. Diplomprüfung für Klassische Archäologie mit Auszeichnung ab.

Ab 1. Oktober 2002 bin ich gemeldet für das Doktoratsstudium der Philosophie, Dissertationsgebiet Klassische Archäologie.