

ZWEIUNDZWANZIGSTES HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM

KENTAURENKAMPF UND TRAGOEDIENSCHENE

ZWEI MARMORBILDER AUS HERCULANEUM

NEBST EINEM EXCURS ÜBER DAS HERAKLESBILD IN CASA DEL CENTENARIO

VON

CARL ROBERT

MIT ZWEI TAFELN UND SIEBEN TEXTABBILDUNGEN

HALLE A. S.
MAX NIEMEYER
1898

Bibliothèque Maison de l'Orient



141023



I.

Kentaurenkampf.

Die beiden Marmorbilder, die ich in diesem Programm veröffentliche, sind in demselben Hause und vielleicht in demselben Gemach wie das im vorigen Jahre behandelte Gemälde des Alexandros, jedoch drei Jahre später als dieses, gefunden.¹⁾

Ich bespreche zuerst das Kentaurenbild, das auf unserer ersten Tafel in verkleinertem Maassstab nach Gilliérons Copie reproducirt ist. Die Höhe des Originals beträgt 0,35, die Breite 0,49 m. Es ist bisher meines Wissens nur einmal und zwar in den *Pitture d' Ercolano* I tav. 2 abgebildet worden. Damals war noch einiges Detail sichtbar, das jetzt spurlos verschwunden ist, so namentlich der Schwertgurt des jugendlichen Heros und vom Mantel des Mädchens der obere umgekrenpelte Saum sowie ein längs des linken Oberschenkels herabfallender Zipfel. Ich bilde daher auch diese Reproduction oben in starker Verkleinerung ab. Abgesehen hiervon ist die Erhaltung so vorzüglich wie bei keinem der andern Bilder dieser Gruppe. Die im vorigen Programm²⁾ verfochtene Thatsache, dass uns hier nicht bloss die Untermalungen der Gemälde, sondern die Gemälde selbst vorliegen, tritt hier so handgreiflich zu Tage, dass sie auch den grössten Skeptiker überzeugen muss. Die nackten Körpertheile sind durch Schraffirung modellirt, kräftig und energisch an dem Kentauren und dem Jüngling, äusserst zart an dem Mädchen. Deckfarben sind nur für die Gewänder verwandt, für die Chlamys des Jünglings das auch für die Conturen und die Schraffirung benutzte Braunroth; doch scheinen in den Faltentiefen des geblähten Gewandtheils ursprünglich noch tiefere Töne gesessen zu haben, von denen jetzt nur noch einzelne Flecke vorhanden sind. Hierfür spricht auch der Stich

¹⁾ S. Votivgemälde eines Apobaten, XIX Hallisches Winkelmanns-Programm S. 2. Helbig Wandgemälde Campaniens 1241.

²⁾ Knöchelspielerinnen des Alexandros, XXI Hallisches Winkelmanns-Programm S. 99.

der *Pitture d' Ercolano*, wenn er auch offenbar die einzelnen Faltenbildungen willkürlich verwischt. Der Mantel des Mädchens ist mit einem stumpfen ins Gelbliche spielenden Grün gemalt. Eine andere Farbe, wie es scheint ein leichtes Rosa, ist für den unteren Saum verwandt; dieselbe Färbung haben wir für die oben erwähnten erloschenen Gewandtheile vorauszusetzen, den herabfallenden Zipfel und den umgekrepelten oberen Saum. Die Stelle, bis zu der dieser hinaufreichte, lässt sich noch heute auf dem Originale an dem plötzlichen Abbrechen des Conturs der rechten Körperseite erkennen.

Neu und überraschend ist, dass wir auf diesem Bilde auch die Schlagschatten wiedergegeben finden. Bei den Knöchelspielerinnen des Alexandros ist das gewiss nicht der Fall, und auf dem Votivgemälde des Apobaten lässt es sich wenigstens nicht mit Sicherheit constatiren; denn der dunkle Streifen unter den Rossen soll vielleicht nur Terrainangabe sein. Hier dagegen setzt sich der Schatten von dem Terrain scharf und deutlich ab, namentlich bei dem rechten Fuss des Jünglings und den Hinterbeinen des Kentauren. Auch der vom linken Oberschenkel des Jünglings auf den Rücken des Kentauren fallende Schatten ist deutlich angegeben und am Original sogar in den Umrissen noch etwas schärfer markirt, als in Gilliérons Copie.

Der dargestellte Vorgang ist so vortrefflich charakterisirt, dass es zu seiner Erläuterung nur weniger Worte bedarf. Ein jugendlicher Held rettet ein Mädchen aus den Händen eines Kentauren. Ein heisses Ringen zwischen dem Räuber und seiner Beute ist vorhergegangen. Das Haar des Mädchens ist zerzaust, ihr Oberkörper völlig entblösst; den Mantel, der ihn bedeckte, hat ihr der Kentaur abgerissen; der untere Theil haftet noch an den Hüften, der obere herabgeglittene nur noch am linken Unterarm, von der Hand krampfhaft gehalten, während die beiden Enden nachschleifen. Verständlich wird das Gewandmotiv natürlich nur, wenn man sich die erloschenen Theile aus dem Stich der *Pitture d' Ercolano* hinzu denkt. Noch jetzt, wo der Retter genahet ist, hält der Kentaur das fliehende Mädchen mit festem Griff bei der Schulter gepackt, und vergeblich versucht dieses ihn mit der ausgestreckten Rechten fortzustossen. Mit elementarer Gewalt hat der Heros den Räuber überrascht. Stürmisch ihm nacheilend — die geblähte Chlamys verräth noch die Hast seines Laufes — hat er ihm das linke Bein auf die Kruppe gesetzt, ihn wuchtig zu Boden gedrückt und mit der Linken beim Kopf gepackt; die Finger wühlen sich durch das dicke Haar des Kentauren und umklammern dessen Schädel. Die Rechte holt mit gezücktem Schwert zum Stoss aus. Der Kentaur ist in den Hinterbeinen zusammengebrochen; das rechte Vorderbein scheint vorgleitend einen Halt zu suchen, das linke wird im Schmerz hochgezogen. Mit der rechten Hand bemüht er sich den Arm seines Gegners festzuhalten.

Ausserordentliches Gewicht hat der Maler auf den Gesichtsausdruck gelegt, weit mehr als wir es sonst bei Schöpfungen des fünften Jahrhunderts gewohnt sind. Vor allem concentrirt sich das Interesse auf das schmerzverzogene Gesicht des Kentauren, das mit seinen hochgezogenen Brauen, der faltigen Stirn, den traurigen Augen, dem klagend geöffneten Mund bereits alle die Grundzüge aufweist, die später die Pergamener und noch später die Künstler des Laokoon zur Darstellung des hilflosen Schmerzes verwenden. Denn gleich hier sei hervorgehoben, dass die Züge des Kentauren nichts von thierischer Wildheit, der Ausdruck nichts von Wuth und Ingrimme zeigt. Der Gesichts-

typus ist soweit idealisirt, als es mit dem Begriff des Kentauren irgend verträglich ist und der Gesamteindruck ist weit mehr der eines passiven Leidens als eines energischen Widerstandes. Nicht minder pathetisch ist der Gesichtsausdruck des Mädchens. Die schräg gestellten Augen, die entsetzt auf den Kentauren blicken, die hochgezogenen Brauen, die fest zusammengepressten Lippen erwecken den Eindruck einer furchtbaren Angst. Auf gleichzeitigen Vasen finde ich keine Parallelen. Von etwas jüngeren plastischen Werken lassen sich allenfalls die klagenden Sirenen der attischen Grabstelen vergleichen, namentlich der schöne abgetrennt gefundene Kopf im Museum des Piraeus (Friederichs-Wolters 1096); doch zeigt selbst dieser nicht ein in solchem Grad gesteigertes Pathos. Das Antlitz des jugendlichen Helden trägt den Ausdruck fester Entschlossenheit und zielbewusster Energie. Merkwürdig individuell mit der leicht gekrümmten Nase; der in ihrem unteren Theil vorspringenden Stirn, den breiten Backenknochen, dem vollen Kinn, erinnert er fast etwas an die Alexanderköpfe, mit denen er auch den dicken Hals gemein hat. Jedenfalls ist es kein attischer, eher ein makedonischer Typus.

Am Körper des Kentauren verdienen noch zwei kleine Details beachtet zu werden, der Kranz von kleinen Haaren, der den unteren Rand der äusseren schiefen Bauchmuskeln umzieht, die Gränze zwischen Menschen- und Pferdeleib ähnlich markirend, wie der Schuppenkranz bei den jüngern Typen der Tritonen, und der nach dem Muster der Silenschweife am Rücken angebrachte kleine Haarbüschel. Auf attischen Vasen, auch den jüngeren wie z. B. dem Münchener Krater mit Laertes und Antikleia³⁾ (Nr. 805, Wien. Vorlegebl. Ser. IV Taf. 4), findet sich, so weit ich beobachten konnte, diese Eigenthümlichkeit nicht, wohl aber trägt auf der tarentinischen Vase des britischen Museums, die denselben Mythos wie unser Marmorbild darstellt, und dessen Hauptgruppe ich weiter unten (S. 11) abbilde, der Kentaur denselben Haarschurz; ob auch den Büschel im Rücken, ist bei der gewählten Körperstellung nicht zu entscheiden. Der Haarschurz findet sich ferner auf etruskischen Urnen (vergl. Körte *Le Urne etrusche* II tav. LXIII 1. 2; LXIX 6, LXXX 7). Das kurze Satyrschwänzchen ist in römischer Zeit, namentlich auf Sarkophagen, ganz gewöhnlich (s. Sarkophag-Reliefs II 20. 22, III 40. 41. 132—136).

Oft hört man unser Bild mit einer Metope vergleichen. Ja, Savignoni ist neuerdings soweit gegangen es direct als eine spätere Copie nach einer Parthenon-Metope zu bezeichnen.⁴⁾ Mit dieser Ansicht werden wir uns weiter unten abzufinden haben, aber auch jener Vergleich ist schief und verkennt gerade das Charakteristische und Neue an unserem Bilde, dasjenige, worin seine eigentliche Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der antiken Malerei liegt, die Richtung in die Tiefe. Die Bewegung der Gruppe geht nicht der Bildfläche parallel, sondern von links nach rechts in sie hinein. Nicht ein ungleiches hügeliges Terrain, wie auf den von Polygnot beeinflussten Vasen, sondern völlig ebenen Grund haben wir vor uns. Das fliehende Mädchen steht nicht höher, sondern nur ferner, und der Körper des Kentauren, dessen Längsachse mit der Bildfläche einen spitzen Winkel

³⁾ S. über die Deutung L. Barnett im *Hermes* XXXIII S. 99.

⁴⁾ *Bullettino comunale di Roma* XXV 1897 p. 87.

bildet, wächst gewissermaßen in den Grund hinein. Wir haben es mit einem der frühesten Versuche der griechischen Malerei zu thun, die dritte Dimension für sich zu erobern. Nur eine einzige Analogie wüsste ich noch aus dem fünften Jahrhundert zu nennen: die in den Hintergrund gleichsam entschwebende Nereide auf der Thetisvase aus Kamiros (Salzmann Kamiros Taf. 58, Wiener Vorlegebl. Ser. II Taf. VI 2), bei der ich in einem früheren Programm⁵⁾ Einfluss des Parrhesios angenommen habe und noch jetzt annehme. Aber diese Vase steht im übrigen noch ganz auf dem Boden Polygotischer Compositionsweise. Bei dem Votivrelief des Apobaten läuft die Richtung der Quadriga ebenfalls nicht der Bildfläche parallel, aber die Bewegung geht dort, schräg von rechts nach links, aus der Tiefe heraus, noch nicht in sie hinein, wie bei unserem Bilde. Immerhin ist die Tendenz die gleiche. Mag das Streben in die Tiefe hinein oder aus ihr herausgehen, jedesfalls steht es in scharfem Gegensatz zu der in die Höhe gehenden Compositionsweise Polygnots. Es bedeutet den ersten Schritt auf der Bahn, die im vierten Jahrhundert die Meister der Sikyonischen Schule, Pamphilos und Melanthios, weiter gewandelt sind und die immer mehr abführt von den Compositionsprincipien des Reliefs, denen die Malerei bisher gehuldigt hatte.

Aber trotz diesem principiellen Gegensatz zum Reliefstil könnte die von Savignoni behauptete Abhängigkeit von den Parthenonmetopen dennoch bestehen. Savignoni bezeichnet speciell die zweite Südmetope als das Vorbild, das der nach seiner Ansicht etwa in augusteischer Zeit lebende Verfertiger des Marmorgemäldes copirt habe, unter Hinzunahme einer Frauenfigur, für die auf den Fries von Phigalia verwiesen wird. Gerade diese Metope ist aber nicht glücklich herausgegriffen. Gewiss gehört sie derselben Typenreihe an, wie das Gemälde, aber sie bezeichnet den entgegengesetzten Endpunkt der Entwicklung, sie ist das contrastrende Pendant. Der Kentaure bricht dort in den Vorderfüßen zusammen, der Heros kniet weit nach vorn auf seiner rechten Flanke, umfasst mit der Linken seinen Hals und hebt die Rechte zum Schläge. Viel näher steht dem Bilde die unmittelbar benachbarte Metope, die dritte der Südseite, nur dass die Gruppe dort nicht allzu geschickt nach links gewandt ist. Auch hält der Kentaure sich noch mehr aufrecht, aber in wenigen Augenblicken wird er, wie auf dem Bilde, in den Hintenbeinen zusammenbrechen. Der Lapithe kniet ihm auf der Kruppe, fasst mit der Rechten nach seinem Nacken oder seinem Haar und hält die Linke, in der man sich allerdings kaum eine Waffe vorstellen kann, gesenkt. Wie ein früherer Moment derselben Kampfszene stellt sich die Gruppe dieser Metope dar, aber eine Vorstufe in der künstlerischen Entwicklung des Schemas ist sie darum, wie sich später zeigen wird, keineswegs. In der Gestalt des zusammenbrechenden Kentauren ist die XXIV. Südmetope unserem Bilde noch ähnlicher; dort ist aber die Figur des Lapithen ganz verschieden. Für die Gestalt des fliehenden Mädchens lässt sich die X. Südmetope vergleichen, aber auch die XII., XXII. und XXV. enthalten ein ähnliches Motiv. Man sieht, wenn der Maler wirklich die Parthenon-Metopen benutzt haben sollte, so hätte er nicht eine slavisch copirt, sondern die Motive von mehreren sehr glücklich mit einander combinirt. Aber in Wahrheit ist es gar nicht denkbar, dass diese wundervolle Composition, der sich an harmonischer

⁵⁾ Marathonschlacht, XVIII Hallisches Winckelmanns-Programm S. 74.

Geschlossenheit unter den Parthenonmetopen nur die II. und allenfalls die XXII. vergleichen lassen, auf so äusserlich mechanischem Wege entstanden sein sollte. Die Zweifel an der Originalität scheinen mir hier so wenig gerechtfertigt, wie bei dem Bilde mit den Knöchelspielerinnen, dessen Composition ich im letzten Programm gegen den Vorwurf der Compilation zu vertheidigen hatte. Solche Scene voll frischem Leben und mächtiger Kraft schafft kein später Nachahmer, der sich die Vorbilder unter den classischen Mustern mühsam zusammensucht, sondern ein mitten in der grossen Zeit der Kunstentwicklung stehender Meister, der die traditionellen Motive nicht slavisch copirt, sondern selbstthätig weiterbildet. Nicht von den Meistern der Parthenonmetopen ist er abhängig, er hat nur denselben Typus überkommen und wie sie umbildend verwerthet, einen Typus, dessen Wurzeln viel weiter zurückliegen.

Das Schema des Helden, der einem Kentauren ein geraubtes Mädchen wieder abringt, scheint zuerst in dem Kreis der Herakles-Darstellungen ausgebildet worden zu sein. Nessos ist der Räuber, Deianeira, die Heraklesbraut, die geraubte. Ich habe über die ursprüngliche Form dieses Mythos und seine älteren bildlichen Darstellungen soeben in den *Monumenti* der *Accademia dei Lincei* in grossem Zusammenhang gehandelt und kann hier nur, indem ich für alles Nähere auf diese Abhandlung verweise, die Punkte recapituliren, die für die Stellung unsres Bildes innerhalb der Entwicklung des Typus bedeutsam sind. In der ersten Hälfte des fünften Jahrhundert wird das bis dahin regelrecht entwickelte Schema von der Nessossage auf die Parallelsage von dem Kentauren Dexamenos übertragen. Im Grunde wechselt aber nur der Name des Kentauren. Bei den letzten Ausläufern des strengen rothfigurigen Vasenstils, namentlich einer schönen Hydria im Stil des Duris,⁶⁾ lässt sich nicht einmal mit Sicherheit entscheiden, ob der Kentaur Nessos oder Dexamenos zu benennen ist. Zweifellos aber ist Dexamenos gemeint auf zwei Ollen des sog. schönen Stils, deren eine die Signatur des Vasenmalers Polygnot trägt. Abbildungen dieser beiden Vasen sowie jener Hydria findet man in der erwähnten Abhandlung.⁷⁾ Mit dem Herculanensischen Bilde berühren sie sich vor allem in der Figur des Mädchens, das sich eben aus den Armen des Kentauren losgerungen hat, nicht minder in dem Schema der Kämpfergruppe. Herakles hat den Kentauren eingeholt und fasst ihn von hinten bei den Haaren (Polygnot, Neapler Vase). Der Kentaur sucht mit der Rechten den Arm des Herakles zu packen (Neapler Vase, Londoner Hydria). Stets wendet er, wie auf dem Bilde, das Gesicht dem Angreifer zu. Auf der Hydria ist er auf's rechte Vorderbein gesunken.

An dieses Stadium des Typus, dessen Einfluss sich auch beim olympischen Westgiebel und den Parthenon-Metopen constatiren lässt, hat der Künstler des Marmorbildes angeknüpft. Seine schöpferische Kraft zeigt sich vor allem in der genialen Umgestaltung des fliehenden Mädchens. Aber

⁶⁾ Cecil Smith *Cat. of vases in the Brit. Museum III finest period* (E 176).

⁷⁾ Die Polygnotvase, die kürzlich von dem Britischen Museum erworben ist, ist auch von W. Fröhner *Collection du Comte Tyskiewicz* pl. 1 abgebildet. Die andere Vase stammt aus San Agata de' Goti und befindet sich im Neapler Museum (Heydemann Neapler Vasensammlung Nr. 3089). Publicirt ist sie von Millingen in seinen *Peintures de Vases* pl. 33; danach öfter wiederholt u. a. in Roschers *Mythologischem Lexikon* I S. 999.

ebenso stark verändert erscheint die Figur des Angreifers. Herakles ist auf den erwähnten Vasen weit ausschreitend dargestellt, etwa in der Stellung des Harmodios. Niemals, auch nicht auf der Londoner Hydria, wo die Verwendung dieses Motivs doch nahe genug gelegen hätte, kniet er auf dem Rücken des Kentauren. Vielleicht ist der Maler unsres Bildes der erste gewesen, der dies kraftvolle Motiv mit dem Dexamenostypus combinirt hat, aber geschaffen hat er es natürlich nicht. Wir haben es bereits in doppelter Brechung auf den Parthenon-Metopen gefunden; dreimal begegnet es auf dem Fries von Phigalia.⁸⁾ In Gjölbaschi fehlt es, wenn man nicht den wie ein Reiter auf dem Rücken des Kentauren sitzenden Lapithen (XXIII 32) für eine kühne aber nicht sehr zu lobende Umbildung halten will. Aber für die Kentauromachie ist es schwerlich erfunden. Der auf dem Rücken der ereilten kerynitischen Hindin knieende Herakles lässt sich von dem auf dem Rücken des Kentauren knieenden Lapithen unmöglich trennen. Der archaischen Kunst fremd findet sich dies Schema des Herakles-Abenteuers für uns zum ersten Male auf den Metopen von Olympia. Aber schwerlich zum ersten Mal überhaupt. Das Townleysche Relief auf der einen, das Dresselsche⁹⁾ auf der andern Seite nöthigen ein noch älteres Vorbild anzunehmen, vermuthlich eine statuarische Gruppe, die man nicht allzu tief unter 480 wird herabrücken dürfen. Zu dieser wird sich die Herculanensische Brunnengruppe verhalten wie der Castellanische Dornauszieher zum Capitolinischen. Die Verwendung des Schemas für die stiertödtende Nike gehört nicht in diesen Zusammenhang. Wohl aber muss darauf hingewiesen werden, dass sich seine Verwendung für den Kentaurenkampf bis tief in die Kaiserzeit hinein verfolgen lässt. So finden wir die Gruppe auf dem Mosaik von Portus Magnus (Jahrb. des Archäolog. Instituts V 1890 Taf. 4) und auch auf den Sarkophagen sehen wir sowohl Herakles selbst (Sarkophag-Reliefs III 116b, 132a, 132b, 135) als seine Mitkämpfer (III 133—135) in solcher Weise auf dem Rücken eines Kentauren knien. Bald ist die Gruppe auf diese beiden Figuren beschränkt, bald greift ein zweiter Kämpfer, zuweilen als Herakles charakterisirt, einen Kentauren von vorn an. Auch werden beide Gruppen neben einander gestellt (III 132b, 133). Dass ein mittelbarer Zusammenhang dieser und anderer Gruppen der Kentaurensarkophage mit den Tempelsculpturen des fünften Jahrhunderts angenommen werden muss, habe ich im Text zu den Sarkophagen III S. 154, 155 bereits bemerkt. Es war mir aber entgangen, dass eins der Mittelglieder in den arretinischen Gefässen erkannt werden muss. Das Berliner Museum bewahrt eine Scherbe, auf der die beiden oben besprochenen Gruppen in derselben Weise, nur in anderer Anordnung verbunden sind wie auf III 132b, 133. Noch von einem zweiten ähnlichen Gefäss besitzt dasselbe Museum ein Bruchstück.¹⁰⁾ Namentlich geht die Uebereinstimmung mit III 132b bis in das kleinste Detail. Ich hätte die Scherben kennen müssen; denn bereits Dragendorff hat sie in seiner schönen Schrift 'Terra sigillata' Taf. IV nr. 27, V nr. 30, leider in sehr kleinem Maassstab, publiciert und besprochen, ohne sich jedoch der übereinstimmenden Darstellung auf dem vatikanischen Sarkophag zu erinnern. Dagegen

⁸⁾ *Anc. Marbles* IV pl. I, V, X.

⁹⁾ Jetzt in Dresden, Archäologischer Anzeiger 1889 S. 97.

¹⁰⁾ Gipsabdrücke von beiden verdankt unser Hallisches Museum der Güte des Herrn Dr. Erich Pernice.

hat aber dieser Gelehrte an einer anderen Stelle seiner Schrift S. 66 auf den gelegentlichen Zusammenhang der Sarkophagdarstellungen mit den Thongefässen unter Berufung auf II 1 mit Recht hingewiesen. Ich selbst habe für III 135 vermuthungsweise die Reliefs eines Bechers als Vorlage angenommen. Von einem solchen Becher her mag auch Ovid unsere Gruppe gekannt haben, denn seine Schilderung *Met.* XII 345, die Michaelis Parthenon S. 131 sehr passend zur dritten Südmetope citirt, ist offenbar unter dem Eindruck eines diesen Typus repräsentirenden Bildwerks geschrieben und darf daher auch an dieser Stelle nicht fehlen. Von Theseus sagt er

*tergoque Bianoris alti
insilit haud solito quemquam portare nisi ipsum
opposuitque genu costis prensamque sinistra
caesariem retinens voltum minitantiisque ora
robore nodoso praeduraque tempora fregit.*

Wir haben bisher den auf dem Marmorbild dargestellten Vorgang nur ganz im Allgemeinen betrachtet, ohne nach den Namen der dargestellten mythischen Personen zu fragen. Die Herculansenischen Akademiker haben den Helden Theseus, das geraubte Mädchen Hippodomeia, den Kentauren Eurytion genannt und ein Bedenken gegen die Richtigkeit dieser Benennungen ist meines Wissens bisher von keiner Seite geäußert worden. Dass die thessalische Kentauromachie gemeint ist, kann, da der Held sicher nicht Herakles ist, in der That nicht in Frage gestellt werden. In dem Mädchen eine andere als die Braut des Peirithoos zu erkennen läge nur dann ein Anlass vor, wenn es sich wahrscheinlich machen liesse, dass die Gruppe aus dem Zusammenhang einer grösseren, etwa polygotischen Composition herausgerissen wäre. Hiergegen spricht aber sowohl der absolut in sich abgeschlossene Charakter der ganzen Darstellung als die Stellung des Bildes innerhalb der Typenentwicklung. Das Costüm ist allerdings streng genommen nicht das einer Braut; aber dasselbe gilt beinahe von allen Bräuten auf Monumenten des fünften Jahrhunderts und ebenso von der Peirithoosbraut auf der weiter unten abgebildeten tarentinischen Vase, wo die Beischriften über die Bedeutung der Hauptfiguren keinen Zweifel lassen. Doch verlohnt es sich bei der Gewandung des Mädchens noch einen Augenblick zu verweilen. Auf den reichen Schmuck — Armspange und Halskette, letztere ganz im Stile des fünften Jahrhunderts — sei nur nebenbei hingewiesen. Es handelt sich hauptsächlich um die Drapirung des Mantels, dessen herabhängenden Zipfel das Mädchen mit der linken Hand aufrafft. Wo lag dieser, bevor die rohe Hand des Kentauren ihn herabriss. Der um die Hüften laufende Wulst (s. oben S. 1) lässt erkennen, dass die Brust auch vor dem Ringen unverhüllt war. Dass das Mädchen den Mantel nach Männerart unter der rechten Achsel durchgezogen und über die linke Schulter geworfen hatte, ist äusserst unwahrscheinlich. Hingegen liesse sich wohl denken, dass er wie ein Schleier über den Hinterkopf gezogen war. Denken wir uns den Mantel so arrangirt, so erhalten wir genau dieselbe Drapirung, wie bei der in einem früheren Programm (Iliupersis S. 35) abgebildeten Helena, in der W. Klein mit grosser Wahrscheinlichkeit ein wenn auch schwaches Abbild der Helena des Zeuxis sehen will. Schöne Frauen nur mit dem Mantel, ohne den Chiton, bekleidet, sind seit 430 in der Kunst nicht selten, im Leben sind sie natürlich unmöglich. Cassandra am

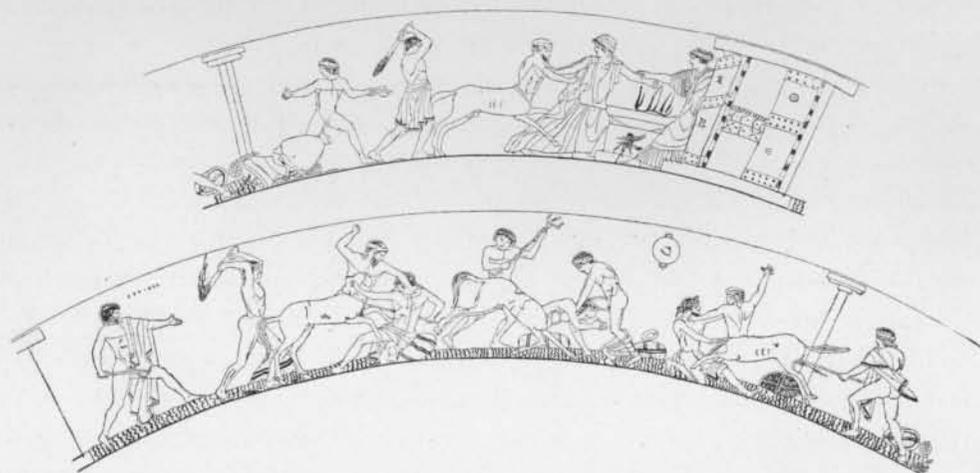
Palladion macht nur scheinbar eine Ausnahme. Selbst wenn man die feinsinnige Erklärung von Dümmler (Philol. LIII 1894 S. 208) nicht gelten lassen will, motivirt die Ueberraschung in der Nacht die im gewöhnlichen Leben undenkbare Bekleidung. Auf den Parthenonmetopen tragen noch alle Mädchen den Chiton. Auf dem Fries von Phigalia ist wenigstens die zum Idol geflüchtete Heroine, die mit dem Mädchen unseres Bildes identisch, also Hippodameia ist, nur mit dem Mantel bekleidet. Ein griechisches Auge musste das zunächst noch viel fremdartiger berühren als völlige Nacktheit. Es war ein totaler Bruch mit dem Realismus des täglichen Lebens, ein Wagniss des Idealismus, um die weibliche Schönheit in voller Entfaltung zeigen zu können. Männer hatten Plastik und Malerei schon längst in dieser Weise dargestellt; aber es kann doch heute nicht mehr bezweifelt werden, dass diese sich auch im wirklichen Leben vielfach ohne Chiton zeigten. Bei Frauen war das unerhört. Zunächst war es wohl ein Maler, der diesen kühnen Schritt that. Ihn musste der Contrast des leuchtenden Frauenkörpers mit der dunklen Gewandmasse besonders locken. Ob es Zeuxis war oder ein anderer, lässt sich natürlich nicht errathen. Zaghafter folgte die Plastik, zunächst wohl nur im Relief. Aber seit der Mitte des vierten Jahrhunderts bemächtigt sich auch die Rundplastik dieser wirkungsvollen Darstellungsweise, die sich bis zum Ausgang des Alterthums behauptet. Eins der ältesten Beispiele ist die Aphrodite von Arles, älter noch als die Anadyomene, deren Zusammenhang mit dem berühmten Gemälde des Apelles man jetzt sehr mit Unrecht zu leugnen pflegt.

Doch wir kehren zu unserem Bilde zurück. Wenn die Geraubte, wie wir sahen, die Braut des Peirithoos ist, diè in der Litteratur meistens Hippodameia¹¹⁾, aber auch Hippoboteia (Schol. II. Ven. A 263), Deidameia (Plut. Thes. 30), Ischomache (Prop. II 2, 9) und auf der weiter unten abgebildeten Vase Laodameia heisst, so ist der Kentaure natürlich Eurytion zu benennen. Soweit wird man den Herculanensischen Akademikern Recht geben müssen. Aber der Befreier Theseus? Wo bleibt da der Bräutigam Peirithoos? Es ist richtig, dass in der Schilderung Ovids (*Met.* XII, 210 ff.) Theseus es ist, der zuerst auf den Räuber losstürzt und ihm seine Beute entreisst. Anders in den griechischen Quellen, und zwar gleichermaassen den schriftlichen wie den bildlichen. Hier erscheint die Hilfe des Theseus keineswegs so als unerläßliche Bedingung für die Befreiung der Hippodameia, wie etwa die des Herakles in den analogen Sagen. Dass er überhaupt erst später, wenn auch sicher bereits im sechsten Jahrhundert¹²⁾, zum Theilnehmer an diesem Kampfe gemacht wird, kommt natürlich für uns nicht in Betracht. Wohl aber verdient es Beachtung, dass ihn die Mythographen niemals ausdrücklich als den Retter der Hippodameia bezeichnen, sondern nur seine Heldenthaten in dem Kampf hervorheben, der auf die Scene im Palast folgt und dessen Schauplatz meistens das Waldgebirge ist.¹³⁾ Herodor lässt ihn sogar erst nach Beginn des Kampfes, der bei

¹¹⁾ II. B 742, Diodor IV 61, 1. 70, 3 Schol. Od. φ 295, Ovid. *Heroid.* XVII 248, Hygin. *fab.* 33, Zenobios V 33 (wahrscheinlich aus Apollodors Bibliothek).

¹²⁾ Ed. Meyer *Hermes* XXVII 1892 S. 374. Vgl. meine Bemerkung ebenda S. 375 A. 1.

¹³⁾ Plut. Thes. 30 *ἐκ δὲ τούτου γαμῶν ὁ Πειρίθοος τὴν Δηδάμειαν ἐδέσθη τοῦ Θησέως ἔλθειν καὶ τὴν χώραν ἱστορῆσαι καὶ συγγενέσθαι τοῖς Λαπίθαις. ἐτύγχανε δὲ καὶ τοὺς Κενταύρους κεκλήτως ἐπὶ τὸ δεῖπνον. ὡς δὲ ἠσέλγαινον*



ihm ein förmlicher Krieg war, eintreffen. Diesen Kampf im Freien stellen denn auch die älteren Bildwerke z. B. die Françoisvase und von den jüngeren die Metopen von Sunion und der Westfries des Hephaisteions dar. Geraubte Frauen erscheinen zuerst in denjenigen Darstellungen des Mythos, die den ersten Jahrzehnten nach den Perserkriegen angehören. Hier spielt sich denn auch der Kampf im Megaron oder wenigstens im Innern des Palastes ab, was auch für einige Szenen der Parthenonmetopen und des Frieses von Phigalia gilt. Auch auf diesen Bildwerken ist es aber keineswegs Theseus, der Hippodameia aus den Händen des Räubers befreit. Am charakteristischsten schildert den Kampf im Megaron bekanntlich der Wiener Krater, den E. Curtius in der Archäologischen Zeitung XLI 1883 Taf. 18 veröffentlicht hat und den ich hier nach dieser Publication verkleinert abbilde. Auf dieser Vase flieht Hippodameia, übrigens in Haltung und Bewegung der Hippodameia unseres Bildes nicht unähnlich, dem Thalamos zu in die Arme ihrer Mutter. Zu Hilfe aber kommt ihr weder Theseus noch ihr Bräutigam Peirithoos, sondern ein durch das schurzartig umgelegte Gewand als Diener bezeichneter junger Mann, der mit einem vom Heerde gerissenen Feuerbrand auf den Kentauren losschlägt. Den durch Beischrift gesicherten Peirithoos finden wir an ganz anderer Stelle, rechts von der Thalamosthüre, im Begriff sich in den Kampf zu stürzen, der hier zwischen den Kentauren und den übrigen

ἕβρει καὶ μεθύοντες οὐκ ἀπέιχοντο τῶν γυναικῶν ἐτράποντο πρὸς ἄμυναν οἱ Λαπίθαι· καὶ τοὺς μὲν ἔπιανον αὐτῶν, τοὺς δὲ πολέμωι κρατήσαντες ὑστερον ἐξέβαλον ἐκ τῆς χώρας τοῦ Θησέως αὐτοῖς συμμαχομένοι καὶ συμπολεμοῦντος. Ἡρόδωρος δὲ ταῦτα προαχθῆναί φησιν οὐχ οὕτως, ἀλλὰ τοῦ πολέμου συνεστῶτος ἤδη τὸν Θησέα βοηθοῦντα τοῖς Λαπίθαις παραγενέσθαι. — Diod. IV 70, 3. Πειρίθους μὲν γήμας Ἰπποδάμειαν τὴν Βούτου, καὶ καλέσαντος εἰς τοὺς γάμους τὸν τε Θησέα καὶ τοὺς Κενταύρους, φασὶ μεθύσαντας ἐπιβαλέσθαι ταῖς κεκλημέναις γυναιξὶ καὶ βίαι μίσγεσθαι, διὰ δὲ τὴν παρανομίαν τὸν τε Θησέα καὶ τοὺς Λαπίθαις παροξυνθέντας οὐκ ὀλίγους μὲν ἀνελεῖν, τοὺς δὲ λοιποὺς ἐξβαλεῖν ἐκ τῆς πόλεως. — Zenobios V 33 (Apollodor bibl. ed. R. Wagner p. 181). συνεμίχθησε δὲ τῶι Πειρίθωι Θησέως, ὅτε κατὰ τῶν Κενταύρων συνεστήσατο πόλεμον· Πειρίθους γὰρ Ἰπποδάμειαν μνηστευόμενος εἰστία Κενταύρους ὡς συγγενεῖς ὄντας αὐτῇ. ἄσυνήθως δὲ ἔχοντες οἴνου ἀγειδῶς ἐμφορησάμενοι ἐμέθον καὶ εἰσαγομένην τὴν νύμφην ἐπεχείρουν βιάζεσθαι· ὁ δὲ Πειρίθους μετὰ Θησέως καθοπλισάμενος μάχην συνῆψε καὶ πολλοὺς ὁ Θησέως αὐτῶν ἀνείλεν.

Lapithen entbrannt ist. Er ist bärtig, mit einem langen Himation bekleidet und hält wie auf dem Marmorbild in der gesenkten Rechten das gezückte Schwert. Da er der einzige ist, der eine reguläre Waffe führt, so haben wir uns wohl vorzustellen, dass er sie eben aus dem Thalamos geholt hat. Wenn sich Theseus überhaupt unter den Kämpfern befindet, so kann es nur der vor Peirithoos herschreitende Jüngling sein, der wieder mit einem Feuerbrand einen Schlag gegen einen der Kentauren führt, jedenfalls die stolzeste Figur der ganzen Darstellung. Auf Polygnots Gemälde im Theseion lag zu Theseus Füßen ein getöteter Kentaur.¹⁴⁾ Das ist das Einzige, was wir aus Pausanias erfahren; aber wir dürfen wohl behaupten, dass dieser sich anders ausgedrückt haben würde, wenn Theseus auf jenem Bilde im Kampfe mit dem Brauträuber Eurytion dargestellt gewesen wäre. Vollends auf jener fragmentierten Berliner Vase¹⁵⁾, die uns, wie ich glaube, die Hauptgruppen jenes Bildes in freier Umbildung vorführt, erscheint Theseus mit einem Hammer gegen zwei Kentauren kämpfend, von denen der eine bereits überwältigt am Boden liegt, während Peirithoos selbst auf den Räuber der Hippodameia eindringt. Nach Analogie dieser Darstellung kann auch auf der Florentiner Vase¹⁶⁾, falls wir dort den Figuren überhaupt bestimmte Namen geben dürfen, der nach rechts gewandte, zu dessen Füßen das von dem Kentauren bedrohte Mädchen niedergestürzt ist, nur als Peirithoos gedeutet werden. Endlich im Westgiebel von Olympia, wenn dieser wirklich die thessalische Kentaurenomachie darstellt, was mir neuerdings wieder zweifelhaft geworden ist, würde Theseus nicht mit Eurytion, sondern mit einem andern Frauenräuber kämpfen; der Held aber, der der geraubten Hippodameia zu Hilfe eilt, würde nach den neueren Interpreten Peirithoos, nach Pausanias Kaineus sein. Aber auch Pausanias denkt sich Peirithoos, den er bekanntlich fälschlich in der göttlichen Mittelfigur erkennen will, bei der Bekämpfung des Eurytion beteiligt.

Wenn somit keins der älteren Monumente des fünften Jahrhunderts Theseus als Befreier der Hippodameia darstellt, so ist diese Benennung bei dem Helden des Herculanensischen Bildes um so weniger gerechtfertigt, als nichts in dessen Aeusserem gerade auf diesen Heros deutet. Gewiss konnte auch noch in jener Zeit Theseus mit dem Schwert statt mit der allmählich auch für ihn charakteristisch werdenden Keule dargestellt werden, aber gerade beim Kentaurenkampf zeigen ihn die eben besprochenen Monumente nicht mit dem Schwerte, sondern mit einer improvisierten Waffe, einem Feuerbrand, einem Hammer und vielleicht in dem Olympiagiebel einem Beil. Dagegen scheint für Peirithoos in dieser Scene, nach der Wiener Vase zu schliessen, gerade das Schwert charakteristisch zu sein.

Dass der Held des Marmorbildes in der That Peirithoos und nicht Theseus ist, wird endlich noch durch den schon wiederholt erwähnten tarentinischen Krater Bonaparte, jetzt im britischen Museum (F 272), bestätigt. Ich bilde die auf diesem Gefässe ausnahmsweise den unteren Streifen einnehmende Hauptscene hier nach der Publication der *Annali e Monumenti* 1854 tav. 16 verkleinert

¹⁴⁾ S. Marathonschlacht S. 48.

¹⁵⁾ Archäologische Zeitung XLI 1883 Taf. 17; Furtwängler Vasenkatalog 2403. Vgl. Marathonschlacht a. a. O.

¹⁶⁾ Heydemann Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien, III. Hallisches Winckelmanns-Programm Taf. III 1.

ab¹⁷⁾. Peirithoos,¹⁷⁾ durch die Beischrift gesichert, dringt, wie auf der Wiener Vase und auf dem Marmorbild, mit dem gezückten Schwert in der gesenkten Rechten auf den Kentauren ein, der eben die von ihrem Thronsitze aufgesprungene Laodameia an sich reißen will. Wohl finden wir hier, und zwar zum ersten Mal, auch Theseus bei der Scene gegenwärtig, bereits, wie später gewöhnlich, mit der Keule bewaffnet. Aber er kommt nur als Secundant dem Freunde zu Hilfe und könnte, unbeschadet des Verständnisses der Scene, auch weggelassen sein.



Der obere Streifen zeigt, wie ich bei dieser Gelegenheit

doch auch bemerken will, die betrubten Gespielinnen der Laodameia — man mag sie sich als Brautführerinnen denken — im Frauengemach. Ein Pädagoge — natürlich der des Peirithoos — macht der Mutter der Braut Meldung von dem, was im Männersaal vorgeht. So finden wir ja auch auf dem Friesen von Gjölbaschi bei der Darstellung des Leukippiden-Raubes im unteren Streifen die entsetzten Freundinnen der geraubten Mädchen, die allerdings ihren Gefühlen einen weit stärkeren Ausdruck geben. Der Versuch Heydemanns¹⁸⁾ diesen oberen Streifen als eine besondere Scene aus einem anderen Mythos abzutrennen muss, obgleich auch Kalkmann, Vogel und Walters diesen Gedanken gebilligt und zum Theil weiter ausgeführt haben, um so entschiedener abgelehnt werden, als die Darstellung verschiedener Sagenstoffe in den einzelnen Streifen derselben Seite ein bei den tarentinischen Vasen ganz vereinzelt dastehender Fall sein würde. Einheit der Handlung ist bei diesen grossen Compositionen das unverbrüchliche Gesetz. Für die von den genannten Forschern empfohlene Deutung auf die liebeskranke Phaedra lässt sich eigentlich nur der über der einen nachdenklich dasitzenden Frau schwebende Eros anführen. Aber Erosen gehören seit dem Ende des fünften Jahrhunderts so sehr zum ständigen künstlerischen Apparat des Frauengemachs, dass ihre Anwesenheit allein noch keineswegs einen Schluss auf einen speciellen Vorgang, auf ein besonderes Liebesleid¹⁹⁾ gestattet. Man denke z. B. an den schönen Pyxisdeckel der Eremitage, Stephani Comptes-rendu 1860 pl. 1. Ueberdies, wenn wir es wirklich mit einer besonderen Scene zu thun hätten und folglich

¹⁷⁾ Auch bei Engelmann, Bilder-Atlas zu Homer Taf. XV 93; vergl. H. B. Walters *Catalogue of the Vases in the Brit. Mus. III latest period* p. 126 F 272.

¹⁸⁾ Arch. Zeit. XXIX 1871 S. 158, vergl. Kalkmann ebd. XLI 1883 S. 62; Vogel *Scenen Euripidischer Tragödien* 66; Furtwängler *Eros in der Vasenmalerei* 83.

¹⁹⁾ Engelmann a. a. O., der mit Recht an der Einheit der Darstellung festhält, sieht in der die Mitte dieses Streifens einnehmenden Kline das Brautbett, wodurch die Anwesenheit des Eros allerdings eine besondere Pointe erhalten würde. Es ist möglich, dass er Recht hat. Nur halte ich seine Deutung der traurig dasitzenden Frau als Aphrodite auch dann für unmöglich.

eine der Figuren den Mittelpunkt der dargestellten Situation bildete, so könnte diese Hauptperson nimmermehr in jener ziemlich isolirt sitzenden Gestalt, sondern nur in dem Mädchen erkannt werden, das, mit einem feinen Chiton bekleidet, vor der Kline steht und beide Hände lässig an den Hinterkopf legend nachdenklich auf die Worte der Dienerin lauscht, die mit dem Fächer in der Hand neben ihm steht. Dieses Mädchen aber für Phaedra zu halten, ist schlechterdings unmöglich.

Den Raub und die Befreiung der Hippodameia finden wir endlich auch auf etruskischen Urnen und zwar in einem zwiefachen Typus. Der eine, von dem bis jetzt nur ein einziges Exemplar



vorliegt (Körte *Urne etrusche* II tav. 71, 10, danach verkleinert in beistehender Textabbildung), hat im Schema eine entfernte Aehnlichkeit mit der tarentinischen Vase, stellt aber einen andern Moment dar. Der mit gegürteter Tunica und Mantel bekleidete Peirithoos reißt seine Braut, die bis auf ein kleines vom rechten Arm herabhängendes Mäntelchen völlig nackt ist, aus dem Arm des Kentauren. Gleichzeitig wird dieser im Rücken von Theseus angegriffen, der mit der Rechten ein Beil zum Schlag erhebt und in der Linken einen Feuerbrand trägt, also die alten Attribute des fünften Jahrhunderts. Aehnlich wie diese Urne zu

dem Krater Bonaparte verhält sich der zweite Typus, von dem Körte drei Exemplare aufzählt, zu dem Marmorbild. Das von ihm a. a. O. tav. LXXI 11 publicirte bilde ich gleichfalls hier neben verkleinert ab. Der nach rechts fortgaloppirende Eurytion trägt im linken Arm die hier völlig be-

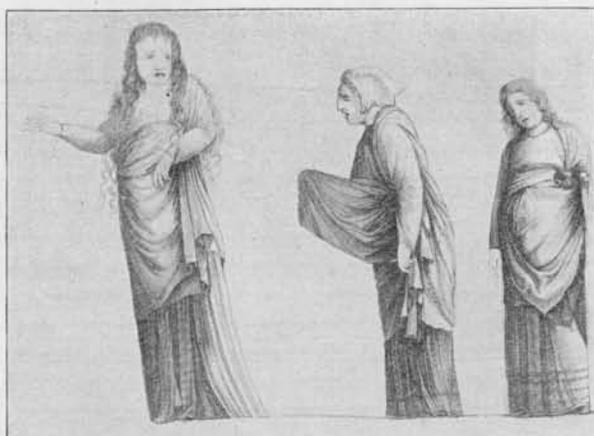


kleidete Hippodameia, die erschreckt die rechte Hand an den Hinterkopf legt. Peirithoos in ähnlicher Tracht, wie auf der zuerst besprochenen Urne, fasst mit der Linken den Kentauren bei den Haaren und hält in der gesenkten Rechten das gezückte Schwert, wie auf dem Marmorbild. Theseus fehlt. Dafür finden wir als symmetrisch gestellte Eckfiguren zwei mit Helm und Schild gerüstete Krieger und einen dritten zu Boden gestürzten unter dem Kentauren, gleichfalls mit Schild, aber ohne Helm. Wer mag, kann in ihnen Lapithen erkennen. In Wahrheit sind es die auf etruskischen Urnen üblichen Füllfiguren, die in jede Kampfszene beliebig eingesetzt werden können.

Das Verhältniss des Marmorbildes zu den Parthenonmetopen haben wir bereits oben (S. 4 f.) erörtert. Weit näher als diesen steht es aber dem Fries von Phigalia, vor allem in der dramatischen Behandlung des Vorgangs und dem starken Pathos der einzelnen Gestalten, nur dass es auf dem Friese noch viel wilder zugeht. Von den einzelnen Gruppen des Frieses ist vor allem die der X. Platte verwandt, wo ein mit dem Schwert zum Schlag ausholender Lapithe auf dem Rücken eines Kentauren kniet, der einer zu einem Idol geflüchteten Frau den Mantel abreißt. Ob man einen directen Zu-

sammenhang dieser Gruppe mit unserm Bilde annehmen darf, wage ich nicht zu entscheiden. Jedemfalls glaube ich aber, dass man auf Grund des Bildes berechtigt ist, die Figuren jener Gruppe als Hippodameia, Eurytion und Peirithoos anzusprechen. Das an dem rechts von dieser Gruppe befindlichen Baume aufgehängte Fell, auf Grund dessen man den Jüngling gewöhnlich Theseus nennt, ist nicht das eines Löwen sondern eines Panthers und gehört sicher dem Kentauren. Durch diese Verwandtschaft mit dem Fries von Phigalia ist auch die Entstehungszeit des Bildes einigermaassen bestimmt. Innerhalb der Gruppe der Marmorbilder lässt sich seine zeitliche Stellung zunächst im Allgemeinen so bezeichnen, dass es jünger sein muss als die Astragalenspielerinnen, älter als die künftig zu behandelnden Bilder des müden Silen und der Niobe, dagegen dem Votivgemälde des Apobaten ziemlich gleichzeitig. Nur die Angabe der Schlagschatten könnte auf etwas spätere Zeit führen. Doch ist es noch keineswegs ausgemacht, ob nicht auch auf jenem Bilde ursprünglich die Schlagschatten angegeben waren. Beiden Bildern gemeinsam ist das starke Betonen der psychischen Affecte. Man vergleiche den Gesichtsausdruck des Wagenlenkers mit dem des Kentauren. Von der Richtung der Composition, hier in den Grund des Bildes hinein, dort aus ihm heraus, war schon oben die Rede. Man möchte danach nicht bloss an dieselbe Zeit, sondern direct an Schulzusammenhang denken. Das Apobatenbild habe ich auf Grund spärlicher, aber wie ich auch heute noch glaube, keineswegs geringfügiger Indicien der Schule des Zeuxis von Herakleia zugewiesen. Für den gleichen Ursprung scheint mir bei dem Kentaurenbild, ausser den eben hervorgehobenen Berührungspunkten mit jenem Gemälde und ausser den schon bei diesem geltend gemachten Faktoren, Strichschattirung und ungewöhnlicher Grösse der Hände, insbesondere noch dreierlei zu sprechen. Erstens die Gewandung der Hippodameia, auf deren Uebereinstimmung mit der vermuthlich auf Zeuxis zurückgehenden Helena einer attischen Vase bereits oben (S. 8) hingewiesen wurde. Zweitens das charakteristische Detail am Leib des Kentauren, jener den menschlichen Körpertheil vom thierischen scheidende Kranz von Haaren, für den wir auf älteren Bildwerken nur eine einzige Parallele gefunden haben, und zwar auf einer Vase, die in Tarent, der Mutterstadt von Zeuxis' Heimath Herakleia, gefertigt ist. Endlich und vor allem die edle Gesichtsbildung eben dieses Kentauren. Es ist bekannt, dass für die Ausbildung des Kentaurentypus das künstlerische Wirken des Zeuxis epochemachend gewesen ist. In seiner berühmten aus Lukians Beschreibung bekannten Kentaurenfamilie schuf er nicht nur den ganz neuen Begriff der Kentaurin, während bis dahin die Gemahlinnen und Liebchen der Kentauren die Waldnymphen waren — man denke an Chirons Chariklo —, er liess auch diesen wüsten Halbpferden, die, mit Ausnahme des einzigen Chiron, in der älteren Kunst und Poesie nichts sind als geile und trunksüchtige Ungeheuer, menschliches Empfinden und machte sie zu braven Familienvätern. Wer nun selbst den lüsternen Eurytion mit so edelen, beinahe heroischen Zügen ausstattet, wie der Maler dieses Marmorbildes, der handelt, so sollte ich meinen, ganz im Geiste des Zeuxis und nach dessen Muster.

Ein Anathem wird das Original unseres Bildes ebenso gewesen sein wie die des Apobaten und der Knöchelspielerinnen. Aber bei dem Fehlen aller Anhaltspunkte würde es ein müssiges Spiel sein, Anlass und Ort der Weihung auch nur muthmassen zu wollen.



II.

Tragödienscene.

Das auf unserer zweiten Tafel nach Gilliérons Copie reproducirte Bild mit der Darstellung einer Tragödienscene ist von künstlerischem Standpunkt aus betrachtet das geringste unserer Serie, antiquarisch ist es ganz unschätzbar. Um so mehr ist es zu beklagen, dass der Erhaltungszustand ein weit schlechterer ist, als bei den bisher besprochenen Bildern. Auch scheint die Zerstörung seit der Aufdeckung noch weitere Fortschritte gemacht zu haben. Ich bilde daher auch in diesem Fall den Stich aus den *Pitture d'Ercolano* (I tav. 4) oben verkleinert ab, obgleich ich glaube, dass die Abweichungen von Gilliérons Copie oder, wie ich richtiger sagen muss, von dem jetzigen Zustand des Originals zum Theil auf Interpolation beruhen, wie solche bei dem Silensbilde notorisch vorliegen. Nach dem Stiche der Pitture ist das Bild auch in Wieseler's Schrift: Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens Taf. XI 5 abgebildet. Auch hat sich die Archäologen-Generation vor uns mehrfach mit ihm beschäftigt. Thiersch hat es in seinen Epochen S. 431, Feuerbach in seinem vaticani-schen Apoll S. 387, O. Jahn in seinen Archäologischen Beiträgen S. 323 besprochen, auch Welcker in seiner Bearbeitung von C. O. Müllers Handbuch § 412, 2 S. 690 ihm einige Worte gewidmet. Die letzte ausführliche Behandlung ist die von Helbig in seinem Katalog der campanischen Wandgemälde S. 349 Nr. 1464. Dagegen ist das Bild in neuerer Zeit nur wenig beachtet worden, selbst von den Schriftstellern über Theateralterthümer, die ihm ein aufmerksames Studium zu widmen alle Ursache gehabt hätten.

Unter den Herculansenischen Marmorbildern ist dieses das farbenreichste. Die Gewänder scheinen bei allen drei Figuren vollständig mit Farbe abgedeckt gewesen zu sein. Von Schraffirung findet sich keine Spur, um so reichlicher ist von der Abtönung der Farben Gebrauch gemacht.

Dieses Bild steht also noch nicht unter dem Einfluss des Zeuxis.¹⁾ Die Höhe der Marmorplatte, deren linke untere Ecke abgebrochen ist, beträgt 0,33, die Breite 0,44 m. Die Maasse sind genau dieselben wie bei dem Silensbild, während die übrigen Gemälde etwas höher sind.

Wenn wir bei dem vorigen Bilde Ort und Anlass der Weihung unbestimmt lassen mussten, sind beide in diesem Fall so offenkundig, dass es sich empfiehlt davon auszugehen. Drei Figuren mit Masken und im Bühnencostüm, zwei von ihnen in erregter Conversation, was kann das anders sein als die Scene eines Dramas, und wozu konnte ein solches Tafelgemälde anders dienen, denn als Weihgeschenk eines attischen Choregen für einen dramatischen Sieg? Durch die schöne Untersuchung von Reisch Griechische Weihgeschenke S. 116 ff., der zum Theil von Bergk²⁾ und Lipsius³⁾ vorgearbeitet war, sind wir über diese anathematischen Gemälde und Reliefs vortrefflich belehrt worden. Hier mag also nur im Anschluss an ihn an das Votivgemälde erinnert werden, das Themistokles für den Sieg des Phrynichos im Jahre 476 (Plut. Them. 5), geweiht hat. Ein solches Votivgemälde, und zwar, nach Stil und Technik zu urtheilen, aus der Blüthezeit des attischen Dramas im fünften Jahrhundert, liegt uns nun hier in einer Nachbildung vor. Da es als Kunstwerk nicht gerade hervorragend ist, dürfen wir von vorn herein vermuthen, dass sich ein anderes, vielleicht litterarisches Interesse an das Bild knüpfte und dass dieses der Grund war, weshalb man es copirte.

Der Künstler, der eine Scene aus einer eben aufgeführten Tragödie zu illustriren hatte, konnte einen doppelten Weg einschlagen, je nachdem er die Schauspieler selbst oder die von diesen gespielten mythischen Personen darstellen wollte, während dem Illustrator einer Komödienscene nur das erstere übrig blieb. Das zweite Verfahren, freie Illustration des mythischen Stoffes, haben vor allem die Meister der kleinasiatisch-ionischen Malerschule geübt. Es hatte, auch unabhängig von dem nächsten Zweck ein Votivgemälde zum Andenken an einen dramatischen Sieg zu schaffen, seine selbstständige Bedeutung, und so sehen wir denn die frei illustrierte Tragödienscene gar bald auch in die Vasenmalerei eindringen. Bei den wie es scheint seit der Alexander-Epoche aufgekommenen fortlaufenden Illustrationen ganzer Tragödien, die uns auf den homerischen Bechern und den Sarkophagen vorliegen, höchst wahrscheinlich aber bereits in der hellenistischen Zeit zum Schmuck der Dichtertexte verwandt wurden, befolgte man dasselbe Princip. Für die andere, oben an erster Stelle genannte Methode, nicht den mythischen Vorgang selbst, sondern die theatralische Aufführung darzustellen, ist unser Bild das älteste und weitaus wichtigste Beispiel. Es widerlegt die Ansicht von Reisch (a. a. O. S. 140 A. 2), der die bildliche Wiedergabe von Scenen der Tragödie im Theatercostüm erst seit Mitte des vierten Jahrhunderts beginnen lässt und sie mit der sich damals Bahn brechenden realistischen Richtung in Verbindung bringt. Später finden wir dasselbe Verfahren auf den Mittelbildern und Friesen pompejanischer Wände, namentlich dritten Stiles, wieder; litterarisch bezeugt ist es aber auch für die Prospectenbilder des zweiten (Vitruv VII 5). Endlich begegnet es auf den Mosaik-

¹⁾ S. Knöchelspielerinnen des Alexandros, XXI. Hallisches Winckelmanns-Programm S. 16 f.

²⁾ Griech. Litteraturgesch. III S. 60 A. 205.

³⁾ Ber. d. Sächs. Ges. d. Wissenschaften 1885 S. 415.

fussböden der römischen Kaiserzeit und tritt uns zum letzten Mal in den Terenzhandschriften entgegen, die hierin gewiss älterer griechischer Tradition folgen. Denn die an den Anfang der Stücke gesetzten Maskengruppen finden sich genau so auf pompejanischen Wänden, und die pompejanischen Decoreure haben in diesem Falle aller Wahrscheinlichkeit nach illustrierte Buchausgaben als Vorlage benutzt.⁴⁾ Was aber von den Masken gilt, das gilt auch von den Szenen. So scheint es denn, dass in hellenistischer Zeit beide Arten der Darstellung in der Buchillustration neben einander herliefen, dass man bald die Heroen selbst in der durch die dramatischen Scene gegebenen Situation, bald die Schauspieler im Costüm der Bühne zeichnete. Es konnte nicht ausbleiben, dass beide Darstellungsweisen sich wechselseitig beeinflussten. Einzelne Elemente der Bühnentracht, ja vollständige Charaktermasken, wie der Pädagoge und die Amme, drangen auch in die rein mythisch gedachten Darstellungen ein und wurden allmählich ein stehender Apparat der bildlichen Darstellung überhaupt, auch wenn sie mit der Bühne nicht das geringste mehr zu thun hatte. Und andererseits idealisirte man die Schauspieler und wo sie die Masken in der Hand halten, liess man auch ihrem wirklichen Gesicht die Züge der von ihnen dargestellten Heroen. Das interessanteste Beispiel dieser Art ist die berühmte neapler Satyrvase,⁵⁾ die eben darum für Detailfragen der scenischen Antiquitäten nur mit Vorsicht zu benutzen ist. Wo aber die Schauspieler die Masken aufgesetzt haben, gab man diesen unwillkürlich einen Ausdruck, der der einzelnen gerade dargestellten Scene mehr entsprach als es auf der Bühne der Fall gewesen sein kann.⁶⁾ Unser Bild ist hiervon noch frei; es giebt uns unverfälscht die Scene wieder, wie sie die athenischen Zuschauer im fünften Jahrhundert vor sich sahen.

Wir wenden uns nun nach dieser allgemeinen Betrachtung zur genaueren Prüfung der Darstellung. Im Gegensatze zu dem mehr malerischen Charakter des im vorigen Abschnitt behandelten Kentaurenbildes ist hier die Composition noch durchaus die reliefartige des strengeren Stils, alterthümlicher noch, als selbst bei den Astragalenspielerinnen des Alexandros.⁷⁾ Der sich unter der Darstellung hinziehende schmale Streifen, auf dem die Füsse der Figuren unmittelbar aufsetzen, ist wohl eine Nachahmung der unteren Leiste einer Reliefplatte. Möglicherweise war bei dem Original hier die Weihinschrift angebracht. Keinesfalls möchte ich darin die Andeutung einer Bühne sehen. Allerdings findet sich ein ähnlicher Streifen auch bei den Theaterbildern aus Casa del centenario, die Dieterich in seinem Pulcinella veröffentlicht hat, und hier lässt wenigstens bei den beiden Komödienbildern ein zweiter höher laufender und die Schauspielerfiguren schneidender Strich kaum einen Zweifel darüber, dass wirklich eine Bühne angedeutet sein soll, zumal auf dem einen auch Stufen in jenen

⁴⁾ Vergl. meine Ausführungen in der Arch. Zeit. XXXVI 1878 S. 24 und die Leos im Rhein. Mus. XXXVIII 1883 S. 343.

⁵⁾ *Mon. d. Inst.* III 31, danach Wieseler Theatergebäude Taf. VI 2 und Wiener Vorlegebl. Ser. E Taf. 6, 7. Vergl. Heydemann Neapler Vasens. 3240, Prött *Schedae philologiae Hermanno Usener oblatae* p. 47 ff. und mein Bild und Lied S. 43 A. 53.

⁶⁾ Vergl. *Bullettino dell' Istituto* 1875 p. 59 n. 1.

⁷⁾ Das habe ich im letzten Programm S. 16 mit Unrecht noch unentschieden gelassen.

unteren Streifen einschneiden. Aber bei dem Tragödienbilde scheint der obere den hintern Theil des Podiums bezeichnende Strich nicht vorhanden zu sein. Dies Bild ist überhaupt, obgleich es von dem Wandmaler als Pendant zu den Komödienbildern verwandt ist, ganz anders zu beurtheilen als diese. Sein Original gehört, wie ich weiter unten zu zeigen hoffe, einer frühern Zeit an, es war wahrscheinlich ein Anathem, und unter allen erhaltenen Bühnenbildern steht es dem Herculaneusischen Marmorbild am nächsten. Wenn also bei ihm der Streifen von dem Wandmaler nicht lediglich wegen der Gleichmässigkeit mit den übrigen Bildern des Tricliniums hinzu gesetzt ist, so wird er wohl auch in diesem Falle der untern Randleiste des copirten Votivgemäldes entsprechen.

Mit der Eintheilung der Bildfläche ist der Maler nicht glücklich gewesen. Die ganze linke Hälfte nimmt der Protagonist ein, während die beiden anderen Schauspieler in der rechten Hälfte eng zusammengedrängt stehen. Die Hauptfigur ist eine mit Ober- und Untergewand bekleidete Frau, deren langes röthlich blondes Haar gelöst bis auf die Hüften herabfällt. Die Augenbrauen der Maske sind im höchsten Affect zusammengezogen. Die Gestalt steht ganz in Vorderansicht; das Gesicht ist halb der rechts stehenden Alten zugewendet, an die sie ihre Rede zu richten scheint. Die ausgestreckte Rechte weist gebieterisch nach links, während die nervös fingernde Linke an dem Leibe liegt. Die Alte, offenbar eine Dienerin dieser vornehmen Frau, wendet sich ganz zu ihrer Gebieterin, so dass sie dem Beschauer das Profil zeigt. In gebückter Haltung, fast demüthig steht sie da, ergeben den Worten der Herrin lauschend. Dabei scheint sie die linke Schulter etwas emporzuziehen. Kurz geschnittenes Haar, ein dickes den Kopf bedeckendes Tuch, gewöhnliche Gesichtszüge, Hakennase, spitzes hängendes Kinn lassen in ihr die Charaktermaske der *τροφός* erkennen. Mit der rechten Hand hebt sie den langen Bausch ihres *ἐπένδυμα* empor. Die Finger der linken ruhig herabhängenden Hand sind geschlossen, nur der Zeigefinger ist ein wenig ausgesteckt. Die dritte, gleichfalls weibliche Figur ist offenbar an dem Gespräch weniger direct betheilig. Sie steht, wie die Hauptfigur, in Vorderansicht. Das Haupt ist nach links gewandt und wie in theilnahmvoller Trauer ein wenig geneigt. Auch sie trägt gelöstes Haar, aber kürzeres, als der Protagonist; es reicht ihr nur bis zu den Schultern. Die rechte Hand lässt sie ruhig, mit ausgestrecktem Zeigefinger wie die Amme, herabhängen; die linke ist geballt und nach oben gekehrt, der Arm vorwärts gebogen. Die Kleidung besteht aus Unter- und Obergewand. Der linke mit einem Schuh bekleidete Fuss wird mit der Spitze unter dem Gewandsaum sichtbar. Ob wir in dieser Figur einen dritten Schauspieler, ob einen Statisten oder den Chorführer zu erkennen haben, muss vorläufig dahin gestellt bleiben. Seiner Bedeutung nach ganz unklar ist der rothgemalte Rest, der unterhalb des oberen Randes ungefähr in der Mitte des Bildes sich erhalten hat. Er sieht aus wie ein horizontal laufendes Band, von dem ein Theil im Zickzack nach unten herabhängt. War es etwa um eine Grabstele oder eine Säule geschlungen, die jetzt verloschen ist? Ebenso unverständlich ist der rothe Strich, der gleichfalls in horizontaler Richtung hinter dem Rücken der Amme sichtbar wird.

Lassen sich nun die Personen benennen und lässt sich die dramatische Situation näher bestimmen? Eine majestätische Frau in gebieterischer Haltung und mit leidenschaftlich verzerrten Zügen mit einer alten Amme: der Gedanke an Phaedra wird bei jedem modernen Beobachter sofort lebendig,

und man muss sich beinahe wundern, dass siebzig Jahre verstreichen konnten, ehe er öffentlich geäußert wurde. Thiersch, der als erster diese Deutung aufstellte, sprach sich über den eigentlichen scenischen Vorgang nicht näher aus. Feuerbach, der sich der Worte von Thiersch nicht erinnerte, vielmehr selbst die Deutung zuerst gefunden zu haben glaubte, machte zu ihren Gunsten noch besonders die aufgelösten „wild über Brust und Schultern bis zur Mitte des Leibes niederfallenden“ Haare geltend. Er fand darin Uebereinstimmung mit Euripides, in dessen erhaltenem Hippolytos bekanntlich Phaedra der Amme befiehlt, ihr das Kopftuch abzunehmen und das Haar frei über die Schultern auszubreiten V. 201 f.

*βαρὺ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν·
ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὤμοις.*

Dargestellt aber glaubte er die Scene, in der Phaedra, nachdem der Anschlag der Amme missglückt, deren Antrag vom Hippolytos zurückgewiesen ist, die Alte verflucht. „Die Haltung ihres Leibes ist von der Amme abgewendet, doch das Haupt ihr zugekehrt, die gehobene Linke (vielmehr Rechte) in der Geberde der Verwünschung.“ Er denkt sie sich eben die Worte V. 682 ff. sprechend:

*ὦ παγκακίστη καὶ φίλον διαφθορεῦ,
οἷ' εἰργάσω με. Ζεὺς σε γεννήτωρ ἐμὸς
πρόρριζον ἐκρίψειεν οὐτάσας πνυρί.*

Wenn Wieseler hiergegen einwendet, dass für diese Scene die Heroine unsres Bildes zu wenig aufgeregert sei, dass sie vielmehr nur eine schlaaffe Trauer zeige, so wurde er durch die Abbildung in den *Pitture* getäuscht. Aber richtig ist, dass zwar nicht die Haltung, wohl aber die Stellung des Schauspielers bei diesen Worten eine andere gewesen sein muss. Gewiss wendete sich Phaedra beim Anfang ihrer Rede der ja erst jetzt wieder an sie herantretenden Amme zu, nicht von ihr ab, wie auf dem Bilde. Auch ist der Gestus der ausgestreckten rechten Hand keineswegs der der Verwünschung. Wollte Phaedra der Amme ihren Abscheu zu erkennen geben, so musste sie beide Hände oder wenigstens die Rechte abwehrend gegen sie ausstrecken, wie Cassandra auf der Brygosschale gegen Paris.⁸⁾ Wollte sie die Rache ihres Ahnherrn Zeus auf sie herabbeschwören, so musste sie wie beim Gebet die Hand mit der Fläche nach oben erheben. Die in die Ferne zeigende Geberde, die sie auf dem Bilde macht, passt zu keinem von beiden. Helbig, der Wieseler im wesentlichen beistimmt, findet eine der Darstellung völlig entsprechende Situation im weiteren Verlauf derselben Scene. Er glaubt den Moment dargestellt, „wie Phaedra, Herrin über ihren Zorn, sich anschickt von der Bühne zu scheiden und mit gewaltsam angenommener Ruhe dem Chor ihren letzten Willen und ihre Absichten mittheilt.“ Das thut sie aber nicht, wie Helbig citirt, V. 706, sondern erst V. 715 ff., und da ist die Amme bereits vom Schauplatz abgetreten. Von dem Gemälde aber müssen wir gemäss seiner Bestimmung die peinlichste Genauigkeit in der Wiedergabe des Bühnenbildes erwarten. Hingegen stimmt die Situation bei den von Helbig citirten Versen 706 ff., an der Stelle, wo Phaedra die Amme von sich wegweist, vortrefflich zu der Darstellung. Die Amme hat eben entschuldigend und begütigend gesagt v. 704 f.

⁸⁾ S. Bild und Lied S. 90.

μακρογοροῦμεν· οὐκ ἔσωφρόνον ἐγώ·
ἀλλ' ἔστι γὰρ τῶνδ' ὥστε σωθῆναι, τέκνον.

Da richtet sich Phaedra stolz empor

παῦσαι λέγουσα· καὶ τὰ πρὶν γὰρ οὐ καλῶς
παρήνεσάς μοι κάπεχέησας κακά.
ἀλλ' ἐκποδὼν ἄπελθε καὶ σαντῆς πέρι
φρόνιζ'· ἐγὼ γὰρ τάμὰ θήσομαι καλῶς.

Zu solchen Worten passt durchaus der gebieterisch zeigende Gestus, den die Herrin auf dem Bilde mit der rechten Hand macht, und die demüthige Haltung, das verlegene Zögern der Amme.

Ist diese Auffassung richtig, so ist damit auch die Frage nach der Bedeutung der dritten Figur entschieden. Sie kann, wie bereits Feuerbach gesehen hat, nur die Chorführerin vorstellen. Ein dritter Schauspieler ist bei der Scene nicht gegenwärtig. An einen Statisten, etwa eine der Dienerinnen, die Phaedra auf dem Krankenbett herausgetragen haben und sie, so lange sie in der Orchestra weilt, nicht verlassen, kann man auch nicht wohl denken. Denn erstens trug eine Dienerin schwerlich ein in so vornehmer Weise drapirtes Obergewand und zweitens würde deren Platz nicht hinter der Amme, sondern neben der Phaedra sein. Und dorthin würde sie der Maler, wenn er die Statistin überhaupt darstellten wollte, schon aus künstlerischen Gründen placirt haben, weil er so der Composition die jetzt fehlende Symmetrie geben konnte. Die Maske allerdings darf man gegen die Auffassung als Statist nicht geltend machen wollen; denn dass auch die Statisten wenigstens in der Tragödie Masken trugen, bezeugt Hippokrates⁹⁾, und bestätigt wird es sowohl durch die Bezeichnung *κωρὰ πρόσωπα* als durch solche Fälle, wo ein solcher Statist plötzlich das Wort ergreift, wie der Pylades in den Choephoren V. 900, oder ein Schauspieler in derselben Maske auftritt, die vorher ein Statist getragen hat, wie der Bote in der Euripideischen Elektra V. 765 f. Der Contrast zu den Schauspielern würde auch sonst ein zu crasser gewesen sein. Aber die beiden oben angeführten Argumente reichen vollständig aus. Ist somit die Figur weder ein dritter Schauspieler noch ein Statist, so kann es nur die Chorführerin sein. Diese ist aber hier durchaus am Platz. Nach dem Abtreten der Amme wendet sich Phaedra sofort an den Chor V. 710 f.

ἡμεῖς δέ, παῖδες ἐγγενεῖς Τροζήμαι,
τοσόνδε μοι παράσχετ' ἐξαιτουμένη,
σιγῇ καλύπτειν ἀνθάδ' εἰσηκούσατε.

Und die Chorführerin erwidert:

ᾄδνμι σεμνὴν Ἄρτεμιν, Διὸς κόρην,
μηδὲν κακῶν σῶν ἐς φάος δείξειν ποτέ.

Es lag also für den Maler, auch wenn er zunächst die Situation während der V. 706—709 im Auge hatte, ausserordentlich nahe im Hinblick auf den weiteren Fortgang der Scene auch die Chorführerin

⁹⁾ Νόμ. 1 (IV p. 638 Litt.) σχῆμα μὲν καὶ στολήν καὶ πρόσωπον ὑποκριτοῦ ἔχουσι, οὐκ εἰσὶ δὲ ὑποκριταί; vergl. Luc. Τοχ. 9. Mehr bei Schneider, Das attische Theaterwesen S. 139.

darzustellen: den ganzen Chor konnte er nicht wohl anbringen, auch ist dieser bei der Scene nicht unmittelbar betheilig. Dass sie in unmittelbarer Nähe der beiden Schauspieler und auf gleichem Niveau mit diesen steht, darin werden wir, die wir uns endlich von dem Vorurtheil eines über dem Chor erhöhten Standplatzes der Schauspieler frei gemacht haben, nicht mehr einen künstlerischen Nothbehelf, sondern eine treue Wiedergabe der Aufstellung dieser drei Personen in der Orchestra sehen.

Warum sträubt man sich nun eigentlich so gegen die Deutung des Bildes auf diese Scene des erhaltenen Hippolytos? Ich glaube vor allem aus einem psychologischen Motiv. Man getraut sich nicht recht an einen so unerhörten Glücksfall zu glauben. Denn wenn die Deutung Recht behalten sollte, so würde die unmittelbare Consequenz daraus sein, dass uns in dem Herculansenischen Marmorbild nichts mehr und nichts weniger erhalten ist, als eine Copie des Anathems, dass der Chorege des Euripides im Jahr 428 geweiht hat. Vielleicht sagt man sich auch, dass Königin und Amme in vielen attischen Dramen vorkamen und aus diesem Grunde die Beziehung auf den *Ἰππόλυτος στεφανίας* sehr unsicher ist. Nun, so ganz unbeschränkt ist der Kreis der Möglichkeiten nun doch nicht. Zunächst kann es nicht ein beliebiges, es muss ein preisgekröntes Drama gewesen sein, aus dem uns hier eine Scene vorgeführt wird. Weiter muss es ein berühmtes, namentlich auch in augusteischer Zeit noch hochgeschätztes Drama gewesen sein, sonst würde man nicht das künstlerisch nicht gerade hervorragende Motivgemälde damals haben copiren lassen. Ferner muss der Chor des gesuchten Dramas aus vornehmen jungen Frauen bestanden haben. Diese drei Voraussetzungen treffen nun für den zweiten Hippolytos des Euripides sammt und sonders zu, und der Aufführungszeit dieses Stückes 428 ist auch der Stil des Gemäldes durchaus angemessen. Endlich kommt ausschlaggebend hinzu, dass die dargestellte Situation, ja selbst die Gesticulation der drei Personen für die aufgewiesene Stelle des Euripideischen Hippolytos ausgezeichnet passt. Machen wir nur einmal die Gegenprobe mit der Sophokleischen Phaedra, an die man vielleicht auch denken möchte. Wir wissen nicht, ob dieses Stück den Preis bekommen hat; in der späteren Zeit war es ganz unpopulär; „Niemand ausser den antiken Philologen hat es berücksichtigt.“¹⁰⁾ Dass eine Amme darin vorkam, ist eine reine Hypothese; dass es vollends eine Scene enthalten haben sollte, die einer des Euripideischen Stückes so ähnlich gewesen sein müsste, wie ein Ei dem andern, ist schwer zu glauben.

Ein scheinbarer Einwand, der sich vielleicht noch machen liesse, wird hoffentlich dazu dienen die Sache völlig zur Evidenz zu bringen. Feuerbach sah eine wesentliche Stütze seiner Deutung in dem unverhüllten, gelöst herabfallenden Haar der Hauptfigur. Dies würde für die erste Scene vortrefflich passen, in der sich Phaedra das Kopftuch durch die Amme abnehmen lässt, in der sie sich als Jägerin im Gebirge träumt und sich sehnt *παρὰ χαίταν ξανθὰν ῥῖψαι Θεσσαλὸν ὄρακα*. Dass diese Scene hier nicht gemeint sein kann, bedarf keines Beweises. Sie würde eine ganz andere Gesticulation der Phaedra, eine ganz andere Haltung der Amme bedingen. Aber am Schluss dieser Scene lässt sich Phaedra das Haupt wieder verhüllen V. 242 ff.

Φ.ΑΙ. φεῦ φεῦ, τλήμων.

μαῖα, πάλιν μου ζούψον νεφελήν.

¹⁰⁾ v. Wilamowitz Hippolytos S. 58.

αἰδοῦμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι.
 κρύπτε· καὶ ὕσσω δάκρυ μοι βαίνει,
 κατ' αἰσχύνῃ ὄμμα τέτραπται.
 τὸ γὰρ ὀρθοῦσθαι γνώμῃν ὀδυνᾷ,
 τὸ δὲ μαινόμενον καλόν· ἀλλὰ κραεῖ
 μὴ γινώσκοντ' ἀπολέσθαι.

ΤΡΟ. κρύπτω· τὸ δ' ἐμὸν πότε δὴ θάνατος
 σῶμα καλύψει:

Dass sich Phaedra später das Kopftuch wieder abnehmen liesse oder es selbst abwürfe, wird wenigstens im Texte nirgends ausdrücklich gesagt. Indessen fehlt es im weiteren Verlauf der Handlung natürlich nicht an Momenten höchster Leidenschaft, in denen das Abreissen des Kopftuches von starker schauspielerischer Wirkung gewesen sein würde. Ich erinnere nur an die Monodie V. 669 *τάλαντος ὃ κατοχυρεῖς γυναικῶν πότιμοι*. Und andererseits ist man neuerdings von der Forderung, dass für jede bedeutendere Action auch der einzelnen Personen die Bühnenanweisung im Text stehen müsse, mit Recht mehr und mehr zurückgekommen. Zu welcher wunderlichen Consequenzen würde das auch führen! In welcher unerhörten Weise würde es das Spiel des Schauspielers beschränkt haben! Indessen für den vorliegenden Fall bedürfen wir einer solchen Rechtfertigung für eine scheinbare Discrepanz zwischen dem Bilde und dem Text des Dramas nicht. Denn, was Feuerbach nicht wissen konnte, der nur den in diesem Punkte ungenauen Stich der *Pittura* vor sich hatte, die von uns als Phaedra gedeutete Figur trägt thatsächlich das Kopftuch. Auf der linken Schulter sind die Faltenlagen des feinen gelben Stoffes¹¹⁾ deutlich zu erkennen. Sie heben sich sowohl von den blonden Locken als von dem bläulichen Aermel des Chitons scharf ab. Freilich verhüllt das Tuch nicht, wie beim Auftreten der Phaedra und am Schluss der ersten Scene, das Haar; es ist nach dem Hinterkopf zurückgeschoben, so dass die vordere Haarpartie völlig frei ist. Aber es ist doch auch kaum denkbar, dass man der Maske eine solche Lockenfülle gegeben haben würde, wenn diese nur während einer einzigen kurzen Scene sichtbar sein sollte. So finden wir denn auch in diesem Detail völlige Uebereinstimmung mit dem Hippolytos des Euripides.

So also wie auf diesem Gemälde sahen im Jahre 428 die athenischen Schauspieler aus. Indem wir jetzt zu der Frage übergehen, was uns unser Bild für die Geschichte des Theatercostüms lehrt, kann von vorne herein nicht scharf genug betont werden, dass eine genaue Uebereinstimmung mit Pollux oder den späteren Theaterbildern zunächst gar nicht erwartet werden darf. Mag auch die Schauspielertracht vielleicht geringeren Wandlungen unterworfen gewesen sein als das Theatergebäude, ganz dieselbe ist sie im Laufe der Jahrhunderte sicherlich nicht geblieben. Es ist für einen so fleissigen Forscher wie Wieseler direct verhängnissvoll geworden, dass er die Angaben des Pollux ohne Weiteres auf die Verhältnisse des fünften Jahrhunderts beziehen zu dürfen glaubte. Hat er sich doch durch seine gutmüthige Vertrauensseligkeit dazu verführen lassen, bei unserm Bilde, auf dem er

¹¹⁾ Vergl. V. 133 *λεπτὰ δὲ φάρη ξανθὴν κεφαλὴν σκιάζειν*.

Onkos und Kothurn vermisste, an eine Komödienscene zu denken, wovor ihn schon der leidenschaftlich erregte Ausdruck der Protagonisten-Maske hätte bewahren sollen.

Vor allem fällt die ausserordentliche Grösse der Phaedra in die Augen, die die Amme und die Chorführerin um Haupteslänge überragt. Aber es ist nicht die Grösse allein, es sind fast noch mehr die Proportionen, die befremdend wirken. Der Oberkörper ist im Verhältniss zu dem Unterkörper zu klein; die Arme zu kurz im Vergleich mit den Beinen. Auch wenn man die Maske in Rechnung setzt, die an Höhe und Breite die Masken der beiden andern Figuren bedeutend übertrifft, bleibt die Differenz noch eine sehr grosse. Sie lässt sich am besten an der Schulterhöhe der drei Personen ermessen. Man kommt also um die Annahme nicht herum, dass die Füsse des Protagonisten durch stelzenartige Untersätze erhöht waren.¹²⁾ Meine im Hermes XXXII S. 446 A. 1 geäusserten Zweifel gegen den Gebrauch des hohen Theaterschuhs im fünften Jahrhundert waren also nicht gerechtfertigt.

Ich habe früher den methodischen Fehler begangen, dieses Marmorbild immer nur im Zusammenhang mit den beiden nächstältesten Bühnendenkmälern, der Neapler Satyrvasse¹³⁾ und dem Votivrelief aus dem Piräus¹⁴⁾ zu betrachten. Auf beiden ist die Fussbekleidung der Schauspieler nur mit ganz dünnen, keineswegs mit solchen stelzenartigen Sohlen versehen, wie sie die Denkmäler der Kaiserzeit, namentlich das bekannte jetzt im Vatican befindliche Mosaik von Porcareccia¹⁵⁾ und die von mir in den *Monumenti dell' Istituto XI tav. 13* publicirte Elfenbeinstatuetten¹⁶⁾, aufweisen. Denselben niedrigen Schuh scheint auf unserem Bilde die Chorführerin zu tragen, und dasselbe dürfen wir für die ihr an Körpergrösse gleiche Amme voraussetzen, deren Füsse durch das Gewand den Blicken entzogen werden. Diesem Thatbestand gegenüber suchte ich mir anfänglich mit der Annahme zu helfen, dass die Erhöhung durch Filzeinlagen in den Schuhen erzielt sei.¹⁷⁾ Später glaubte ich die Erhöhung überhaupt leugnen zu sollen. Auf welche Weise ich mir bei dieser Annahme die ausserordentliche Körpergrösse der Phaedra erklären zu können glaubte, will ich lieber verschweigen. Diesen Verirrungen gegenüber muss ich nun heute constatiren, dass auf unserem Bilde der die Phaedra agirende Schauspieler durch eine künstliche Vorrichtung erhöht sein muss, während die Amme und die Chorführerin in ihrer natürlichen Grösse erscheinen — abgesehen von der relativ

¹²⁾ Schon die Herculanensischen Akademiker bemerken (*Pitt. I p. 18 n. 10*) *che l' alta e forse non ben porzionata statura della prima delle figure siccome ci conferma nel pensiero di esprimersi qui tragiche persone, delle quali era proprio l'imitar la grande e maestosa corporatura degli Eroi e delle Eroine, così fece credere ad altri, che veri ed alti coturni sien questi, che dalla veste coverti non compariscano.* Diese *altri* waren, wie sich zeigen wird, durchaus auf dem rechten Weg. Auch Müller Bühnenalterthümer S. 238 A. 7 urtheilt richtig.

¹³⁾ S. oben S. 16 A. 4.

¹⁴⁾ Athen. Mitth. VII Taf. 14 S. 389 (vergl. Herm. XXII S. 336), dazu Schuchhardt ebd. XIII S. 221.

¹⁵⁾ Wieseler a. a. O. Taf. VII, VIII.

¹⁶⁾ Dass man diese Abbildung mit Vorliebe an solchen Stellen reproducirt, wo es darauf ankommt, von den Theaterverhältnissen des fünften Jahrhunderts eine Vorstellung zu geben, kann ich nicht loben.

¹⁷⁾ Hermes XXXI S. 548 A. 1.

geringfügigen Erhöhung durch die Maske. Also im Jahre 428 traten zwar die Heroen des Dramas in übernatürlicher Grösse auf, nicht aber die Menschen gewöhnlichen Schlags und auch nicht die Choreuten. Die Differenz der Schulterhöhe lässt sich mit absoluter Exactheit nicht bestimmen, aber sie beträgt bedeutend mehr als ein Drittel des Unterarms der Phaedra. Wir werden sie mit 0,15 m oder rund einem halben attischen Fuss eher zu niedrig als zu hoch taxiren. Filzeinlagen von dieser Dicke sind natürlich undenkbar. Folglich bleibt nur die Annahme übrig, dass unter den Schuhen stelzenartige Sohlen angebracht waren. Bei dem Elfenbeinschauspieler, der solche Sohlen trägt, ist das Verhältniss ihrer Höhe zur Länge des Unterarms ungefähr dasselbe wie bei der Phaedra. Also war der Theaterschuh der römischen Kaiserzeit von dem attischen des fünften Jahrhunderts nicht principiell verschieden. Ein sehr wesentlicher Unterschied lag nur darin, dass bei jenem der Saum des Gewandes mit der Fusssohle des Schauspielers abschnitt, die kolossalen Sohlen also in ihrer ganzen Höhe sichtbar waren, während sie im fünften Jahrhundert nach Ausweis unseres Bildes vom Gewande verdeckt wurden.

Eine gewisse Schwierigkeit macht allerdings eine Stelle des Agamemnon.¹⁸⁾ Sie war es denn auch, die mich früher in meiner Ansicht, dass dem fünften Jahrhundert der Gebrauch des Stelzschuhs ganz abzusprechen sei, wesentlich bestärkte. Agamemnon lässt sich bekanntlich, bevor er auf die vor der Palastthür ausgebreiteten Teppiche tritt, durch einen Sklaven die Schuhe ausziehen, V. 944 ff.

*ἀλλ' εἰ δοκεῖ σοι ταῦθ', ἔπαί τις ἀρβύλας
λέοι τάχος, πρόδουλον ἔμβασιν ποδός.
καὶ τοῖσδε μ' ἔμβαίονθ' ἀλουργέσιν θεῶν
μή τις πρόσωθεν ὄμματος βάλαι φθόνος.*

Wurden ihm nach diesen Worten wirklich die Theaterschuhe ausgezogen, so erschien er plötzlich kleiner als vorher und, was noch schlimmer ist, auch kleiner als Klytaemestra, die doch gewiss ebenfalls Stelzschuhe trug. Und das Gewand musste, nicht nur hinten als Schleppe, sondern auch vorn so lang auf dem Boden schleifen, dass sich der Schauspieler kaum bewegen konnte. Oder sollen wir glauben, dass es sich um eine Art Düpierung des Publicums handelte. Wurden ihm an jener Stelle die Theaterschuhe, die er bei seinem hohen Standplatz auf dem Wagen ja nicht unbedingt nöthig hatte, in Wahrheit nicht aus-, sondern erst angezogen? Gewiss kann sich der Bühnendichter unter Umständen zu ähnlichen Maassregeln genöthigt sehen, aber in diesem Falle ist schlechterdings kein Grund dafür zu erkennen, weshalb Agamemnon nicht schon auf dem Wagen die Stelzschuhe hätte tragen können. Es kommt hinzu, dass sich das Anlegen der Schuhe schwerlich während zweier Verse bewerkstelligen liess, und mit V. 946 betritt er bereits die Teppiche. Endlich würde der Fall bei Cassandra doch ebenso liegen, und bei dieser ist von einem Ablegen der Schuhe mit keinem Worte die Rede. Ich kann mir daher nur denken, dass das Ausziehen der Schuhe bloss markirt wurde. Der Befehl des Agamemnon ist diesmal keine Bühnenanweisung, sondern von rein ethischer

¹⁸⁾ Dies hat auch Crusius Philol. XLV 704 hervorgehoben; er schliesst daraus, dass der „Kothurn“ in der classischen Zeit nicht stelzenartig gewesen sein könne.

Bedeutung. Wurde aber die Manipulation bloss markirt, so durfte das Publicum die Schuhe nicht sehen. Und dass stimmt vortrefflich zu unserm Bilde.

Wir haben bereits oben gesehen, dass dieser Stelzschuh im fünften Jahrhundert, wenigstens im Jahr 428, die Prærogative der Heroenrollen war. Die Amme und die Chorführerin tragen ihn nicht.¹⁹⁾ Auch hierin liegt ein Unterschied von der Kaiserzeit, in der nach Ausweis des pompejanischen Bildes bei Wieseler a. a. O. IX 1 auch Diener oder Boten den Stelzschuh trugen, allerdings keinen sehr hohen. Wie es vor 428 und wie es speciell zu der Zeit des Aischylos gehalten wurde, können wir natürlich nicht sagen. Schwerlich darf man aus der Nachricht des Istros, dass Sophokles die *λευκαὶ χορηαῖδες*, *ὡς ἐποδοῦνται οἱ τε ἐποικηταὶ καὶ οἱ χορευταὶ* erfunden habe, herauslesen, dass vor ihm für sämtliche Schauspieler und für den Chor der Stelzschuh gebräuchlich gewesen sei. Denn da in der Stelle keineswegs die verschiedenen Kategorien von Rollen unterschieden werden, so würde sie bei dieser Auffassung sagen, dass Sophokles den Stelzschuh überhaupt abgeschafft habe, was durch unser Bild widerlegt wird. Auch ist es schwer zu glauben, dass der Chor jemals mit dem Stelzschuh ausgestattet gewesen sein sollte, obgleich dies neuerdings von gelehrten Forschern behauptet worden ist. *Κορηαῖς* steht hier also nicht im Gegensatz zu Stelzschuh, sondern bedeutet den Theaterschuh überhaupt, einerlei ob mit oder ohne Stelzen. Der Nachdruck liegt, wie auch meistens mit Recht angenommen wird²⁰⁾, auf der Farbe, vergl. Eur. Orestes V. 140 *σίγα σίγα, λευκὸν ἕγρος ἀρβύλης τίθετε*, wo allerdings die Variante *λεπτόν* überliefert ist. Noch in der Pompe des Ptolemaios Philadelphos tragen die Silene *χορηαῖδες; λευκαί* (Kallixenos bei Athenaios V 198 A).

Aber was wir so eben für das fünfte Jahrhundert bestritten haben, scheint für das vierte thatsächlich zu gelten. Denn auf dem in diese Zeit gehörigen Votivrelief aus dem Piräus trägt keiner von den drei Schauspielern den Stelzschuh; vielmehr sind ihre unter dem Theaterchiton sichtbaren Füße deutlich mit demselben Schuh bekleidet, wie der des Choreuten auf dem Marmorbild. Und doch sind alle drei zweifellos in heroischen Rollen dargestellt. Der mittlere agierte nach der Maske zu schliessen sogar einen König. Auch auf der Neapler Satyrvasse fehlt der Stelzschuh vollständig. Sowohl Herakles als der Barbarenkönig tragen hohe, den Unterschenkel fest umschliessende Stiefel mit, wie es scheint, weicher, keinesfalls hoher Sohle. Doch könnte man allerdings in dieser Fussbekleidung eine Eigenthümlichkeit des Satyrspiels sehen, das dann seinen Charakter als Urform der Tragödie auch darin bewahrt hätte, dass es den Stelzschuh nicht acceptirte. Denn dass dieser der ältesten Periode der Tragödie, in der der Schauspieler noch regelmässig auf dem Wagen stand, fremd war, darf doch wohl als selbstverständlich gelten. Die Ueberlieferung, die seine Einführung dem Aischylos zuschreibt, hat, wenn nicht überhaupt, so doch in chronologischer Hinsicht sicherlich Recht. Lassen wir also

¹⁹⁾ Crusius a. a. O. giebt auch den Choreuten den „Kothurn“, jedoch einen mit weniger hoher Sohle. Unser Monument, auf dem die Chorführerin einen ganz gewöhnlichen Schuh trägt, entscheidet gegen ihn, und der von ihm gescholtene Dierks war völlig im Recht.

²⁰⁾ So auch jetzt von Reisch in seinem Artikel „Chor“ (bei Pauly-Wissowa S. 2395), der mir soeben durch die Güte des Verfassers zugeht.

die Satyrvasse, deren Beweiskraft allerdings nicht unanfechtbar ist, bei Seite und halten uns ausschliesslich an das Votivrelief. Ein singulärer Fall kann hier doch unmöglich vorliegen, ein solcher würde auch erst recht unerklärlich sein; vielmehr liefert die Darstellung einen vollgültigen Beweis für die Theaterpraxis des vierten Jahrhunderts. Angesichts dieses Monuments wird sich die Richtigkeit der Behauptung von Maass²¹⁾, dass in der Zeit nach Euripides der Stelzschuh überhaupt abgeschafft worden sei, kaum bestreiten lassen. Dass es auch direct unter dem Einfluss des Euripides geschehen sei, möchte ich nur mit einer gewissen Einschränkung gelten lassen. Ich sehe vielmehr in dem Aufgeben des Stelzschuhs und seiner Ersetzung durch den in der Komödie längst üblichen Schuh des täglichen Lebens ein weiteres Symptom für die seit dem Ende des fünften Jahrhunderts sich vollziehende Annäherung der beiden nach Ursprung und Wesen so sehr verschiedenen Dichtungsgattungen, an welcher Annäherung allerdings Euripides wesentlichen Antheil hat.

Das Monument, dessen Studium Maass zu dem angeführten Schluss geführt hat, sind die in den *Monumenti dell' Instituto* XI tav. XXX—XXXII publicirten Friesbilder eines pompejanischen Hauses, auf denen die tragischen Schauspieler ausnahmslos Schuhe mit gewöhnlichen Sohlen tragen. Man hat die Folgerung von Maass vielfach bestritten, aber auch abgesehen von dem Votivrelief aus dem Piräus spricht noch ein zweites Monument entschieden zu seinen Gunsten, das weder er selbst noch, so viel ich sehen kann, einer seiner Gegner beachtet hat. Es ist dies eins der berühmten vier auf besondere Stuckplatten gemalten Bilder aus Herculaneum, die sämmtlich nach älteren Votivgemälden copirt zu sein scheinen.²²⁾ Das uns hier interessirende (Helbig 1469) ist von einem Schauspieler geweiht, der in der Rolle eines mythischen Königs den Preis gewonnen hatte. Während ein Mädchen unter der abgelegten und auf ein Podium gestellten Maske die Siegesinschrift aufschreibt, sitzt er selbst auf einem Sessel ruhig da, in der Linken, die im Schoosse ruht, das Schwert, die Rechte auf das Scepter gestützt. Unter dem Saum des hochgegürteten Aermelchitons kommt derselbe niedrige Schuh zum Vorschein, wie wir ihn auf dem Votivrelief und auf dem Fries gefunden haben. In diesen drei von einander ganz unabhängigen Fällen das Fehlen des Stelzschuhs lediglich aus künstlerischen Rücksichten zu erklären, wie es Leo (Rhein. Mus. XXXVIII 343) für den Fries versucht hat, verbietet sich schon dadurch, dass sowohl bei dem Votivrelief als dem Votivgemälde eine peinliche Wiedergabe des Bühnencostüms gerade die Aufgabe des Künstlers war.

Wir müssen uns also darein finden, dass in einer bestimmten Periode des Alterthums tatsächlich ohne Stelzschuhe gespielt wurde. Es gilt nun diese Periode näher zu bestimmen und zu umgrenzen. Maass lässt sie mit Rücksicht auf die von ihm um ein Jahrhundert zu spät datirte Satyrvasse am Ende des vierten Jahrhunderts beginnen und mit Rücksicht auf die Erwähnung des Kothurns bei Cicero (*de fin.* III 14, 46) etwa am Beginn des ersten Jahrhunderts enden. Innerhalb dieses Zeitraums sind nach ihm auch die Originale der pompejanischen Friesbilder anzusetzen. Doch meint

²¹⁾ *Annali dell' Instituto* 1881 p. 115. Maass argumentirt nur mit der Satyrvasse; das Votivrelief war damals noch unbekannt; leider hat er sich später an ihm arg versündigt.

²²⁾ S. Votivgemälde eines Apobaten, XIX. Hallisches Winckelmanns-Programm S. 5 A. 14 und S. 6.

er, einem Gedanken von Helbig folgend, die Abschaffung des Stelzschuhs sei keine radicale gewesen. Für die althergebrachten Dionysosfeste habe man ihn beibehalten und nur bei den neu eingeführten Festen sich statt seiner des niedrigen Schuhs bedient. Von diesem seinem vermittelnden Standpunkt aus hätte Maass also eigentlich gar nicht nöthig gehabt, dem ἀνὴρ τετραπέφυκτος, der in der Pompe des Ptolemaios Philadelphos im Theatercostüm den Ἐναυτός vorstellte, den Stelzschuh abzusprechen.

Es wäre nun sehr verlockend den letzten Theil der Maassschen Hypothese mit der Modification zu acceptiren, dass man annähme, bei Wiederholungen von classischen Stücken des fünften Jahrhunderts sei der Stelzschuh nach wie vor in Gebrauch geblieben, in den modernen Dramen jedoch nicht mehr angewendet worden. Ich habe wiederholt darauf hingewiesen, dass manche Schwierigkeiten der leider sich immer mehr verwickelnden Theaterfrage sich sehr einfach lösen würden, wenn man annehmen dürfte, dass seit Errichtung der steinernen Bühnengebäude die alten und die neuen Stücke in verschiedener Weise gespielt worden seien, die alten nach altem Brauch in der Orchestra, die neuen auf der Bühne.²³⁾ Dazu würde es nun vortrefflich passen, wenn man im ersteren Fall den Stelzschuh beibehalten, im andern ihn bei Seite gelassen hätte. Aber das Zusammentreffen ist trügerisch. Das Relief aus dem Piräus beweist, dass der Stelzschuh weit früher abgeschafft wurde, als Maass annahm, jedesfalls schon in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts, also zu einer Zeit, wo es weder steinerne Bühnengebäude noch neue Dionysosfeste gab. Durch diese Rückdatirung wird der Annahme, dass die beiden Arten von Bühnenschuhen jemals neben einander bestanden hätten, jeder Boden entzogen. Der Stelzschuh ist also nicht ununterbrochen im Gebrauch geblieben, sondern, nachdem er im vierten Jahrhundert abgeschafft war, später einmal wieder eingeführt worden. Wann geschah dies?

Ehe wir diese Frage zu beantworten versuchen, muss darauf hingewiesen werden, dass neben den beiden bisher allein betrachteten Kategorien von Theaterschuhen noch eine dritte existirt, die

²³⁾ Gött. gel. Anz. 1897, 42, Hermes XXXII 450 ff. Auch den neuen Lösungsversuch Dörpfelds (Athen. Mitth. XXII 439 ff., XXIII 326 ff.) kann ich so wenig für geglückt halten, wie Bethe (Herm. XXXIII 313 ff.), ich darf wohl sagen, zu meinem grössten Bedauern; denn ich wünschte wirklich, dass er Recht hätte. Aber die Sache würde darauf hinauslaufen, dass die Römer zu zwei verschiedenen Zeiten einen neuen Typus aus dem griechischen Theater entwickelt hätten, das erste Mal mit niedriger, das zweite Mal mit etwas höherer Bühne. Diesen zweiten von Pompeius für Rom geschaffenen Typus, der sich dann bei den Griechen mit unglaublicher Geschwindigkeit eingebürgert haben müsste, soll dann Vitruv als das *theatrum Graecorum* (so, nicht *Graecum*) beschreiben, das eigentliche griechische Theater aber, und zwar sowohl das des fünften Jahrhunderts als das der hellenistischen Zeit, gänzlich ignoriren. Auch die sämtlichen Notizen, die dieser Schriftsteller an andern Stellen seines Werkes über das griechische Theater giebt, müssten consequenter Weise dann auf jenes in Wahrheit nicht griechische, sondern römische Theater bezogen werden, das Dörpfeld nicht sehr glücklich das „kleinasiatische“ getauft hat, eine Bezeichnung, die nur Verwirrung stiften kann. Ich finde die Zumuthung, dass wir dem Vitruv eine solche Unkenntniss bezüglich der zu seiner Zeit in Griechenland noch bestehenden Theater, eine solche Sorglosigkeit bezüglich der Entwicklung des Theaterbaus, eine solche Nachlässigkeit in der Benutzung der doch ohne Zweifel vorhandenen Litteratur über das Theatergebäude zutrauen sollen, denn doch ein wenig stark; am stärksten aber, dass er das jüngere römische Theater als *theatrum Graecorum* bezeichnen soll, von der Art, wie sich Dörpfeld mit der Plutarchstelle abfindet, ganz zu schweigen.

bisher, so weit ich sehe, allgemein mit dem Stelzschuh identificirt worden ist. Ich meine den Schuh mit dicker, nach dem Grössenverhältniss der Trägerin auf eine Höhe von 0,06—0,08 m zu schätzender Sohle, mit dem auf der Basis von Halikarnass²⁴⁾ die Muse der Tragödie, auf dem Relief des Archelaos sowohl diese als die Personifikation der Tragödie bekleidet sind. Dieser Schuh, der an die Sandalen der kolossalen Götterbilder, namentlich der Parthenos, erinnert, steht zwischen den beiden eben besprochenen Gattungen in der Mitte. Man kann ihn als einen Stelzschuh ansehen, dessen Sohlen auf mindestens die Hälfte ihrer ursprünglichen Höhe reducirt sind, man kann ihn aber ebenso gut als einen gewöhnlichen Schuh mit erhöhter Sohle bezeichnen. Es ist derselbe Schuh, den seit einer bestimmten Zeit auch die Kitharoden und demgemäss die Muse der Kitharodik tragen. Man beachte nun, dass die Muse der Tragödie in dem vaticanischen Typus, der, mag ihn nun Amelung²⁵⁾ mit Recht auf Praxiteles zurückgeführt haben oder nicht, doch jedenfalls noch dem vierten Jahrhundert angehört, diesen Schuh noch nicht hat, vielmehr denselben, den wir auf dem Votivrelief, dem Votivgemälde und dem Fries constatirt haben. Dagegen finden wir den Schuh mit hoher Sohle auf der Basis von Halikarnass. Diese hat bereits Bie (Musen S. 45) als mindestens der hellenistischen Zeit angehörig bezeichnet; noch fester wird sie chronologisch fixirt durch den von H. Bulle in seiner schönen Habilitationsschrift „Griechische Statuenbasen“ S. 31 geführten Nachweis, dass der „reliefgeschmückte Typus“ der Statuenbasis bereits im Anfang der hellenistischen Periode verschwindet. Somit muss diese dritte Kategorie des Theaterschuhs bald nach Alexander aufgekommen sein. Der Gebrauch des niedrigen Theaterschuhs bleibt also auf das vierte Jahrhundert beschränkt. Eine unmittelbare Consequenz hiervon ist, dass die Originale sowohl des herculanensischen Votivgemäldes als der pompejanischen Friesbilder nicht in die hellenistische Periode, auch nicht in die augusteische, an die Leo vorübergehend dachte, sondern in das vierte Jahrhundert, also dieselbe Zeit wie das Votivrelief aus dem Piräus, zu setzen sind.

Für das Votivgemälde des Schauspielers wird das jeder ohne Weiteres zugeben. Es darf auch daran erinnert werden, dass bereits in dieser Zeit nach bekannten inschriftlichen Zeugnissen (CIA II 972. 973) die Schauspieler besondere Preise erhielten. Auch der *tragoedus et puer* des Aristeides (Plin. XXXV 98) gehört in diese Periode und war wohl sicher ebenfalls das Anathem eines siegreichen Schauspielers. Es liegt näher dabei an eine Darstellung nach Art des herculanensischen Bildes zu denken und unter dem *puer* einen Sklaven zu verstehen, als an eine Tragödienscene.

Die Friesbilder hat bereits Reisch (Griechische Weihgeschenke S. 140 A. 2) auf Originale des vierten Jahrhunderts zurückgeführt, allerdings ohne Angabe von Gründen. Jedesfalls enthalten sie nichts, was einem so frühen Ansatz widerspräche. Wir haben also in ihnen wichtige Documente für die nacheuripideische Tragödie vor uns, eine Erkenntniss, deren Verwerthung anderer Gelegenheit vorbehalten bleiben muss. Aber auf einen Punkt möchte ich doch gleich hinweisen. Nicht nur die-

²⁴⁾ Im britischen Museum; abgeb. bei Trendelenburg, Der Musenchor, XXXVI. Berliner Winkelmanns-Programm 1876. Darnach Bie Musen S. 45.

²⁵⁾ Die Basis des Praxiteles S. 35 f. S. Visconti *Pio-Cl.* I 19, Helbig Führer 271.

selben Schuhe, sondern auch ganz die gleiche Art des Chitons tragen auf den tarentinischen Vasen des vierten Jahrhunderts diejenigen Gestalten, deren Costüm unter dem Einfluss der Bühne steht, vor allem also die Könige. Und es bleibt diese Tracht von da an für diese Gestalten typisch. Wir finden sie ebenso auf dem kleinen pergamenischen Fries und den homerischen Bechern, wie auf pompejanischen Wandgemälden und auf Sarkophagen. Die Zeit, in der die Bühne mächtig auf die bildenden Künste eingewirkt hat, war eben die des schauspielerischen Virtuositentums, das vierte Jahrhundert, und darum ist das Bühnencostüm dieser Periode in der bildenden Kunst maassgebend geblieben für immer.

Der Theaterschuh der hellenistischen Periode war also, wie wir oben gesehen haben, der Schuh mit hoher Sohle. Ohne Zweifel bedeutete die Einführung dieser Fussbekleidung eine Rückkehr zum Alten. Aber es war eine etwas zaghafte Sorte von Archaismus. Zu den hohen Stelzen des fünften Jahrhunderts wagte man damals doch nicht zurückzukehren. Aber ein späteres Geschlecht scheute auch vor diesem Schritt nicht zurück. In der Kaiserzeit finden wir, wie schon oben hervorgehoben wurde, wieder den Stelzfuss und zwar von derselben Höhe, wie im fünften Jahrhundert. Litterarische Zeugnisse, wie Lukian an vielen Stellen²⁶⁾, bildliche, wie der Elfenbeinschauspieler und das Mosaik von Porcareccia, erhärten das zur Genüge. Und zwar war er bereits zu Neros Zeit wieder im Gebrauch. Wie lesen in der Pseudo-Lukianischen Schrift *Nέρων* 9 *εἰσπέμπει ἐπ' ἀκριβάντων τοὺς ἑαυτοῦ ἐποικριτάς*. Noch wichtiger aber ist eine Stelle des Dio Cassius, auf die mich Ed. Meyer aufmerksam gemacht hat, — A. Müller führt sie zwar auch an, aber nicht vollständig, und hat sie darum nicht verwerthen können. Dio lässt LXIII 22, 4 den Vindex von Nero sagen: *εἶδον τὸν ἄνδρα ἐκεῖνον, . . . ἐν τῷ τοῦ θεάτρον κύκλῳ καὶ ἐν τῇ ἀρχήστρῳ ποτὲ μὲν κιθάραν ἔχοντα καὶ ὀρθοστάδιον καὶ κοθόρονος, ποτὲ δὲ ἐμβάτας καὶ προσωπεῖον*. Also als Kitharode trägt Nero den *κόθορονος*, als Schauspieler den *ἐμβάτης*. Diese Stelle beweist aber nicht bloss den Gebrauch des Stelzschuhs für die neronische Zeit, sie zeigt auch, wie Recht wir gehabt haben, den Stelzschuh und den Fuss mit hoher Sohle als zwei verschiedene Kategorien zu unterscheiden. Diesen, den, wie wir oben sahen, die Monumente auch dem Kitharoden geben, nennt Dio *κόθορονος*, jenen *ἐμβάτης*.

Ich habe es bisher nach Möglichkeit vermieden die griechischen Namen zu gebrauchen, da beim Lesen der antiken Zeugnisse jeder Unbefangene den Eindruck gewinnen muss, dass die Nomenclatur heillos verwirrt ist. Angesichts dieser Diostelle aber können wir von jetzt an *κόθορονος* als die correcte Bezeichnung des hellenistischen Theaterschuhs, *ἐμβάτης* als die des Stelzschuhs der Kaiserzeit, wenn auch immer noch mit einer gewissen Vorsicht, in Anspruch nehmen. Wenn nun Cicero, Horaz und Ovid²⁷⁾ den Theaterschuh ihrer Zeit *cothurnus* nennen, so dürfen wir in diesem unbedenklich den hellenistischen Bühnenschuh erkennen. Von einer exorbitanten Höhe ist an keiner Stelle die Rede.

²⁶⁾ Gesammelt von G. C. Schneider, Das attische Theaterwesen S. 152 ff. A. 173 und A. Müller, Bühnenalterthümer S. 239 A. 3. Am charakteristischsten *de saltat.* 27 *εἰς μῆκος ἀρχυθμον ἡσκημένος ἄνθρωπος, ἐμβάταις ὑψηλοῖς ἐποχούμενος*.

²⁷⁾ S. die fleissige Zusammenstellung von A. Müller Philolog. Anzeiger XV 141 und Bühnenalterthümer 240 A. 5.

Die Schilderungen passen durchaus auf den Theaterschuh mit hoher Sohle. Man vergleiche, um den Contrast recht zu fühlen, mit diesen Angaben aus cäsarischer und augusteischer Zeit die Schilderungen des Lukian.

Bis zu Augustus also ist der hellenistische Theaterschuh in Gebrauch geblieben. Das wird bestätigt durch ein Bildwerk, dessen Besprechung ich mir mit Bedacht bis jetzt aufgespart habe, obgleich es ganz besonders geeignet gewesen wäre, um an ihm den Unterschied des κόθορος vom ἐμβάτης recht augenfällig zu demonstrieren. Ich meine das Pourtalëssche Relief²⁸⁾, das nach Wieseler überzeugendem Nachweis einen Schauspieler darstellt, und zwar, wie die Nebris und der in seinem antiken Theil deutlich als Thyrsos charakterisirte Stab beweisen, in der Rolle des Dionysos. Dieses Relief gehört ohne Zweifel in dieselbe Kategorie wie das herculanensische Votivgemälde, mit dem es auch Wieseler auf seiner Tafel passend zusammengestellt hat. Es verherrlicht wie dieses den Sieg eines Schauspielers, nicht eines Dichters, wie selbst Schreiber noch annimmt, und bietet auch sonst manche Berührungspunkte mit jenem Bild. Wie dort sitzt der Schauspieler nach beendeter Aufführung noch im Theatercostüm — man beachte den langen Aermelchiton — auf einem Sessel. Die Maske hat er abgelegt; sie muss in dem oberen verlorenen Theil der Reliefplatte irgendwo angebracht gewesen sein. Dafür ist sein Haupt mit Epheu bekränzt. An den Füßen trägt er denselben Schuh wie die Muse der Tragödie auf der Basis von Halikarnass und dem Relief des Archelaos, mit dicker etwa 0,06 m hoher Sohle. Man vergleiche damit, um sich des Unterschieds recht bewusst zu werden, den ἐμβάτης des Elfenbeinschauspielers. Auch erkennt man hier deutlich, dass die Sohle aus einer vierfachen Lage von Leder besteht, während die Stelzen des ἐμβάτης nach zuverlässigen Zeugnissen aus Holz²⁹⁾ waren. An der rechten Seite dieses Schauspielers steht ein Knabe, den der Ergänzer die Flöte blasen lässt. Schwerlich ist damit das Rechte getroffen. Reisch vergleicht ansprechend den oben erwähnten *tragoedus et puer* des Aristeides. Zu seiner Linken ist der Untertheil einer bewegten weiblichen Figur erhalten, in der man nicht unpassend eine Siegesgöttin sehen will. Eine rechts angebrachte viereckige Basis scheint ein Götterbild getragen zu haben. Stilistisch gehört das Monument zu der Classe der von Th. Schreiber so getauften „Hellenistischen Reliefbilder“, auf deren augusteischen Stilcharakter ich schon wiederholt hingewiesen habe.³⁰⁾ Schreiber hat es denn auch in seine Sammlung aufgenommen. In diesem Falle ist nun der römische Ursprung ganz besonders deutlich. Der Schauspieler trägt unverkennbar römischen Gesichtstypus, „*un Marc Antonio travestito da Bacco*“ nannte ihn Buonarotti. Der Atlant, der die Armlehne des Marmorsessels stützt, erinnert an die des kleinen pompejanischen Theaters. Die Basis trägt das Wahrzeichen der augusteischen Zeit, einen Candelaber, ähnlich denen, die auf dem Berliner Guirlandensarkophag (843a) zwischen den augusteischen Lorbeerstämmen stehen. Wie kann man da noch von einer Erfindung hellenistischer

²⁸⁾ Schreiber Hellenistische Reliefbilder LXXXVIa, Panofka *Cabinet Pourtalès* pl. 38; auch Wieseler a. a. O. IV 10. Von früheren Abbildungen sei die in Buonarottis *Medagl. ant.* p. 447 erwähnt. Vergl. auch Reisch a. a. O. S. 56.

²⁹⁾ Schol. Luc. *ep. Sat.* 19 τὰ ξύλα, ἃ ἐμβάλλουσιν ὑπὸ τοὺς πόδας, ἵνα φανῶσι μαιζρότεροι.

³⁰⁾ Zuletzt Votivgemälde eines Apobaten, XIX. Hallisches Winckelmanns-Programm S. 8 f.

Zeit sprechen? Alles auf diesem Bildwerk ist römisch, und es liefert den monumentalen Beleg für die oben aufgestellte Behauptung, dass der *cothurnus* der augusteischen Zeit der hellenistische Theaterschuh war.

Die Wiedereinführung des hohen Stelzschuhs, des *ἐμβάτης*, fällt also in den Zeitraum zwischen Augustus und Nero. Ich möchte glauben, dass sie mit der Umgestaltung des Geschmacks zusammenhängt, die sich unter den Nachfolgern des Augustus auf allen Gebieten des künstlerischen Lebens geltend macht und vielleicht ihren drastischsten Ausdruck findet in der Schöpfung eines neuen Stils in der Wandmalerei, des Illusionsstils. Wenn ich meine Ansicht, deren ausführliche Begründung ich mir für später vorbehalten muss, schon hier andeuten darf, so meine ich, dass diese Bewegung bereits unter Caius beginnt, sich unter Claudius fortsetzt, aber erst unter Nero zu ihrer vollen Entfaltung kommt. Bei dieser Sachlage kann es durchaus nicht befremden, wenn wir auf späteren pompejanischen Bildern, wie Helbig 1465. 1467 (abgeb. Wieseler Theatergebäude VIII 12, vergl. A 23; IX 1) bereits den *ἐμβάτης* finden.

Ich kann diese Betrachtung nicht schliessen, ohne noch zu einem pompejanischen Tragödienbild Stellung zu nehmen, das ich bisher absichtlich aus dem Spiel gelassen habe. Ich meine das von Dieterich in seinem Pulcinella veröffentlichten Heraklesbild aus Casa del centenario, das weder mit den auf das vierte Jahrhundert zurückgehenden Friesbildern noch mit den eben genannten, das neronische Bühnencostüm zeigenden Gemälden zusammengeht. Bei zweien von den Schauspielern, nämlich dem Herakles und der auf ihn blickenden Frau, werden die Schuhe durch das Gewand verdeckt. Wir haben das oben als ein Characteristicum des fünften Jahrhunderts erkannt. Ferner sind diese beiden Figuren weit grösser als die zwischen ihnen stehende dritte, ein kahlköpfiger Alte, dessen mit gewöhnlichen Sohlen versehene Schuhe unter dem kurzen Chiton sichtbar werden. Auch die vierte gelagerte Figur würde, wenn sie aufstände, jenen Alten bei weitem überragen. Diese drei Figuren müssen also unter ihrem Chiton eine Fussbekleidung mit hohem Untersatz, mit andern Worten den Stelzschuh des fünften Jahrhunderts tragen, während der Alte, wie die Amme und die Chorführerin auf dem Marmorbilde, mit gewöhnlichen niedrigen Schuhen bekleidet ist. In allen maassgebenden Punkten stimmt also dieses Freskobild mit dem Marmorbilde überein. Die Folgerung ergibt sich von selbst. Es muss ebenso wie dieses nach einem Votivgemälde des fünften Jahrhunderts copirt sein, wenn auch vielleicht nicht unmittelbar und sicherlich weniger treu. Mit dem Amphitryon des Accius, an den Dieterich denkt, kann also das Bild nichts zu thun haben. Aber auch auf den Herakles des Euripides, mit dem dieser Gelehrte anfänglich operirt, kann, wie bereits Wilamowitz gezeigt hat, die Darstellung nicht bezogen werden. Ein neuer Versuch die Scene zu deuten und das Stück zu bestimmen soll weiter unten in einem besonderen Excurs vorgelegt werden.

Nachdem wir in *κόθορος* und *ἐμβάτης* die correcten Bezeichnungen für den hellenistischen Theaterschuh und den Stelzschuh der Kaiserzeit gefunden haben, dürfen wir es wagen auf die Terminologie des Bühnenschuhwerks etwas näher einzugehen, die freilich auf den ersten Anblick ebenso complicirt erscheint, wie die des Bühnengebäudes und seiner Theile. Zunächst muss constatirt werden, dass die lateinischen Sprache ein besonderes Wort für den *ἐμβάτης* nicht hat. Mit demselben

Wort *colturnus*, das die augusteischen Schriftsteller für den hellenistischen Bühnenschuh gebrauchen, bezeichnen Seneca und Martial den Stelzschuh ihrer Zeit. Es würde daher nicht zu verwundern sein, wenn auch im Griechischen der Sprachgebrauch der Kaiserzeit nicht constant wäre und *κόθορνης* gebraucht würde, wo eigentlich *ἐμβάτης* stehen müsste. Indessen ist das, von Pollux, auf den ich später komme, abgesehen, nur ein einziges Mal der Fall, im *βίος Αἰσχύλου*, wo es von diesem Dichter heisst *τοὺς ἐποικριτὰς μείζουσι τοῖς κοθόρνοις μετεωρίσας*, während bei Suidas v. *Αἰσχύλος* von derselben Sache zu lesen steht *οὗτος πρῶτος εἶρε ταῖς ἀρβύλαις τοῖς καλουμένοις ἐμβάταις χρῆσθαι*. Einen dritten Ausdruck gebraucht Philostratos, der offenbar auch eine Aeschylusvita benutzt, *vit. soph.* I 9, 1 *εἰ γὰρ τὸν Αἰσχύλον ἐνθνημθεῖμεν ὡς πολλὰ τῆι τραγωιδίαι ξυμβάλετο, ἐσθῆμι τε αὐτὴν κατασκευάσας καὶ δακρύβαντι ὑψηλῶν* und *vita Apollon.* VI 11 *δακρύβαντος δὲ τοὺς ἐποικριτὰς ἐνεβίβασεν*. Dasselbe Wort lesen wir in der bekannten Stelle des Themistios XXVI p. 382 D: *καὶ οὐ προσέχομεν Ἀριστοτέλει διὰ τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιὼν ἦιδεν εἰς τοὺς θεοὺς, Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ᾄσιν ἐξεῖρεν, Αἰσχύλος δὲ τρίτον δύο ἐποικριτὰς³¹⁾ καὶ δακρύβαντας*. Wenn wir hier ein Bruchstück aus einer verlorenen Aristotelischen Schrift vor uns hätten, so würde *δακρύβας*, das bekanntlich sonst das hölzerne Gerüst, die Staffelei des Malers, den Modellirtisch des Bildhauers bezeichnet, den meisten Anspruch darauf haben für den technischen Ausdruck auch des fünften Jahrhunderts zu gelten. Da wir es aber anerkanntermaassen nur mit einem durch fremdartige Zusätze erweiterten Citat aus der Poetik c. 13 zu thun haben, so verliert die Stelle bedeutend an Gewicht. Immerhin hat *δακρύβας* gegenüber *ἐμβάτης* den Vorzug, das eigentlich Charakteristische, den stelzenartigen Untersatz, zu bezeichnen. Aber vielleicht auch nur diesen, ohne den eigentlichen Schuh. Wenigstens lassen alle die angeführten Stellen und ausserdem Philostr. *vit. Apoll.* V 9 *ἐφεστῶτα δακρύβασιν οὕτως ὑψηλοῖς* diese Auffassung zu.

Hat also vielleicht *ἐμβάτης* besseren Anspruch für den terminus technicus des fünften Jahrhunderts zu gelten? Nach der bekannten Stelle bei Xenophon *π. ἵππικῆς* 12, 10 bezeichnet das Wort den Reiterstiefel mit hohem Schaft. Der Ausdruck würde also auf die Stiefel, die z. B. der Herakles des Satyrspiels auf der Neapler Vase trägt, vollkommen passen. Nun ist es mir allerdings sehr wahrscheinlich, dass der Stelzschuh des fünften Jahrhunderts hohe Schäfte hatte, während dies bei dem Bühnenschuh des vierten Jahrhunderts und dem Kothurn der hellenistischen Zeit nicht der Fall gewesen zu sein scheint. Er hätte also immerhin auch *ἐμβάτης* genannt werden können; aber eine technische Bezeichnung gerade für den Stelzschuh kann das Wort nicht gewesen sein. Es würde höchstens, wie *κηπίς* in der Istrosstelle (S. 24), nur den Tragödienschuh im allgemeinen bedeuten können. Aber im Hinblick auf Pollux, der an zwei Stellen IV 115, VII 61 *ἐμβάτης* als terminus technicus für den Komödienschuh anführt, ist dies nicht gerade sehr wahrscheinlich. Man pflegt hier meist ein grobes Missverständniss des Pollux anzunehmen, das aber noch Niemand plausibel zu erklären vermocht hat. Aber es ist doch gar nicht ausgeschlossen, dass *ἐμβάτης* im vierten Jahrhundert und in der hellenistischen Periode wirklich den Komödienschuh bedeutete, und erst in

³¹⁾ So nach Useners schöner Herstellung Rhein. Mus. XXV 579.

der Kaiserzeit auf den wiedereingeführten Stelzschuh übertragen wurde. Nach Rohdes überzeugendem Nachweis benutzt Pollux für den Abschnitt über das Bühnenwesen den Juba, zu dessen Zeit nicht der Stelzschuh, sondern der Kothurn gebräuchlich war. Dieser hätte also unter obiger Voraussetzung ganz correct sagen können *καὶ τὰ ἐποδήματα κόθορνοι μὲν τὰ τραγικά καὶ ἐμβάδες, ἐμβάται δὲ τὰ κωμικά.*

Wenn bei *ὀκρίβας* und *ἐμβάτης* wenigstens noch die Möglichkeit offen blieb, dass sie schon im fünften Jahrhundert technische Bühnenausdrücke waren, jenes für den Stelzschuh, dieses für den Tragödienschuh im weitesten Sinne, so ist diese Möglichkeit bei *κόθορνος* absolut ausgeschlossen. Zwar scheint auch der *κόθορνος* des fünften Jahrhunderts einen Schaft gehabt zu haben und zwar im Gegensatz zum *ἐμβάτης* einen weiten, wie die Anekdote von Alkmeon bei Herodot VI 125 lehrt, aber er wurde in Athen vorzugsweise von Frauen und Weichlingen getragen⁸²⁾, und der Vers der Frösche 47

τί δὴ κόθορνος καὶ ῥόπαλον ξυνέλθεται;

den Crusius (Philol. XLVIII 703) unbegreiflicher Weise zum Beleg dafür anführt, dass *κόθορνος* im fünften Jahrhundert den hohen Theaterschuh bedeutet habe, beweist gerade das Gegentheil. Der *κόθορνος* gehört doch hier zur weichlichen Gewandung des Dionysos (vergl. auch V. 536), die zu dem tragischen Heraklescostüm im Contrast steht. Im Drama aber trug Herakles den Stelzschuh. Hätte dieser *κόθορνος* geheissen, so würde sich Aristophanes nie und nimmermehr so haben ausdrücken können; denn dann würden *κόθορνος* und *ῥόπαλον* ja wirklich zusammengehört haben. Dass somit auch bei dem Vers Vögel 994 *τίς ὁ κόθορνος τῆς ὁδοῦ* die Beziehung auf den Theaterschuh ausgeschlossen ist, bedarf keines weiteren Beweises. Ebenso verkehrt ist es freilich die Prägung dieser Bedeutung den Römern zuzuschreiben, wie Dierks⁸³⁾ gethan hat. Wir haben oben gesehen, dass *κόθορνος* specifisch den hellenistischen Theaterschuh bezeichnet. Das Wort wird also in hellenistischer Zeit in die Terminologie der Bühne eingeführt worden sein.

Wenn Istros, wie wir S. 24 gesehen haben, den Theaterschuh des fünften Jahrhunderts als *κρηπίς* bezeichnet, so lässt sich nicht ausmachen, ob er darin älterem Sprachgebrauch folgte. Dass das Wort nicht speciell den Stelzschuh bedeuten konnte, ist bereits oben gezeigt. In dem rhetorischen Lexikon bei Bekker *Anecd.* 273, 18 ist *κρηπίς* offenbar synonym mit *κόθορνος* gebraucht, da es als *εἶδος ἐποδήματος ἀνδρικοῦ ὑψηλὰ ἔχοντος τὰ κατῦματα* definirt wird. In dieser Bedeutung ist das Wort als *crepida* in den Sprachschatz der Römer übergegangen.

Im Text der Stücke selbst wird die Fussbekleidung bekanntlich meist mit *ἀρβύλη* bezeichnet. Wenn dieses Wort gleichermaassen von dem Schuh der Heroen (Aesch. Ag. 944, Eur. El. 532) und dem der Choreuten (Eur. Or. 140) gebraucht wird, so ist dies im Grunde ganz selbstverständlich und darf nicht zu dem Schluss missbraucht werden, als ob im fünften Jahrhundert der Chor dieselben Schuhe getragen habe wie der Schauspieler. Der Dichter würde ja selbst alle Illusion zerstört haben, wenn er die Zuschauer mit der Nase darauf gestossen hätte, dass seine Helden ein andres

⁸²⁾ Aristophanes Eccles. 346, vergl. Wieseler Satyrspiel 72.

⁸³⁾ *De tragicorum histrionem habitu scaenico.* Diss. Gott. 1883 p. 48.

Schuhwerk tragen, als seine Bürger und Diener. Der attischen Volkssprache hat ἀρβύλη schwerlich angehört.

Wir müssen also diesen Theil unserer Betrachtung mit dem Geständniss schliessen, dass wir den technischen Ausdruck für den Theaterschuh des fünften Jahrhunderts, insbesondere den Stelzschuh, nicht mit Sicherheit nachweisen können. Den relativ grössten Anspruch hat trotz der oben geäusserten Bedenken doch vielleicht ὀζορίβας. Auch für den niedrigen Tragödienschuh des vierten Jahrhunderts fehlt uns noch der Name. Vielleicht aber darf für ihn das einfache ἐμβάς vorgeschlagen werden. Er ist ja nichts anderes wie der Schuh des gewöhnlichen Lebens, war in der alten Komödie bereits allgemein üblich und wird dort in der Regel als ἐμβάς bezeichnet.³⁴⁾ Die ἐμβάδες waren nach Pollux VII 85 ein εὐτελές ἐπόδημα, werden von ihm mit niedrigen Kothurnen verglichen und IV 115 neben diesen als τραγικὸν ἐπόδημα aufgeführt, eine Angabe, die auch bei Bekker *Anecd.* 746, 17 wiederkehrt. Pollux oder vielmehr Juba würde dann also den Theaterschuh der hellenistischen Zeit und den des vierten Jahrhunderts neben einander genannt haben.

Doch wir kehren zur Phaedra des Marmorbildes zurück. Auf die unnatürlichen Proportionen des Körpers habe ich schon oben hingewiesen. Sie ergaben sich mit Nothwendigkeit, sobald man die Stelzen vom Chiton bedeckt sein liess; denn nun suchte die Phantasie des Zuschauers den Fuss eine Drittel Elle tiefer, als er in Wahrheit sass, und die Figur erhielt in seiner Vorstellung Beine von schier unglaublicher Länge. Wohl um diesen Uebelstand zu vermeiden, liess man in der Kaiserzeit lieber die Stelzen sichtbar sein. Aber auch im fünften Jahrhundert war man bestrebt, das Missverhältniss wenigstens einigermaassen zu corrigiren. Dazu benützte man das σωματίον, das zugleich dazu diente, dem Körper eine grössere, der Länge entsprechende Fülle zu geben. Seine carrikirte, in der Komödie übliche Form ist von den Vasenbildern und Terrakotten her hinlänglich bekannt.³⁵⁾ Da es wie ein weiter Panzer um den Leib gelegt wurde, war es möglich mit seiner Hilfe die wichtigsten Verhältnisse für das Auge zu verschieben, namentlich die Hüfte scheinbar tiefer zu rücken. Bei der Phaedra unseres Bildes glaubt man an der rechten Seite, da wo die oberste Diagonalfalte beginnt, die Stelle zu erkennen, wo die Hüfte des σωματίου sitzt. So wurde die scheinbare Länge der Beine wenigstens einigermaassen gemildert. Das Missverhältniss der viel zu kurzen Arme liess sich freilich nicht corrigiren.

Die Gewandung der Phaedra entspricht im Ganzen den litterarischen Zeugnissen. Der Chiton ist mit den bis zur Handwurzel reichenden Aermeln, den χειρῖδες, versehen. Die Schleppe ist allerdings sehr kurz, so dass man Bedenken tragen muss, das Gewand als σαρτός zu bezeichnen. Dagegen tragen die Frauen auf dem pompejanischen Fries alle lange Schleppen.³⁶⁾ Danach scheint es, dass die Einführung des σαρτός mit der Abschaffung des Stelzschuhs zusammenhing. Der Chiton der

³⁴⁾ S. die Stellen bei A. Müller Bühnenalterthümer S. 253 A. 9.

³⁵⁾ S. A. Körte, Jahrbuch des Archäol. Instituts VIII 1893 S. 61 ff. Προγαστρίδιον und προστερονίδιον sind wohl nur als Theile des σωματίου anzusehen.

³⁶⁾ *Mon. d. Inst.* XI tav. XXX 3. 6, tav. XXXI 11 (Medea), tav. XXXII 17.

Phaedra hat einen bläulichen Grundton: ob er einst gemustert war, lässt sich mit Sicherheit nicht entscheiden. Vor dem Original war es mir nicht wahrscheinlich. Vielleicht erklärt sich diese im Vergleich zur Chorführerin sehr einfache Gewandung daraus, dass Phaedra auf dem Krankenlager vor die Augen der Zuschauer getragen wird, also keinesfalls in reicher Toilette erscheinen kann. Die Gürtung des Chitons wird durch das Obergewand verdeckt. Dieses ist das gewöhnliche *ἱμάτιον*, nur etwas schmaler und kürzer, als es im Leben üblich war. Drapirt ist es nach Männerweise, zuerst an die linke Hüfte angelegt, dann vorne um den Leib genommen, unter der rechten Schulter durchgezogen und darauf mit dem Ende, das allerdings nur noch schattenhaft neben dem linken Oberarm sichtbar ist, über die linke Schulter geworfen. Die Farbe erscheint jetzt ebenfalls bläulich, vielleicht um ein wenig heller, als bei dem Untergewand. An seinem oberen Rande ist es mit einer gelben Borde verziert. Pollux IV 118 giebt als Theatermantel der Königin das *παράπηχυν λευκόν* an und beschreibt dieses genauer VII 53 *τὸ δὲ παράπηχυν ἱμάτιον ἦν τι λευκὸν πήχυν πορφυροῦν ἔχον παρυφασμένον.*³⁷⁾ Die Definition soll offenbar zugleich eine Etymologie geben, freilich eine nicht unbedenkliche, da *πήχυν* in der Bedeutung von Streifen sonst nicht belegt und auch das gleich darauf von Pollux angeführte ionische Wort *πηχναλές*, das nach ihm ein Gewand mit doppeltem Purpurstreifen bezeichnen soll, etymologisch dunkel ist. Bei der Verschiedenheit der Farbe, die schwerlich aus Veränderung durch chemische Zersetzung zu erklären ist, wage ich nicht den Mantel der Phaedra als das *παράπηχυν* anzusprechen. Dieses wird vielmehr wie der *σικρτός* zu der Theatergarderobe einer späteren Periode gehören. Vom dem gelben Kopftuch, dem *ζοήδεμον*, war schon oben (S. 21) die Rede.

Die Tracht der Chorführerin, einer vornehmen Frau aus Trozen, ist mit der der Königin im Wesentlichen identisch. Aber der Chiton ist hier bunt, so dass die von Pollux u. A. für das Untergewand der Männer überlieferte Bezeichnung *ποικίλον* auf ihn recht gut passen würde. Auf der Brust erscheint er röthlich, in seinem unteren Theile bläulich und in der Mitte zeigt er ein Muster aus horizontalen Streifen (*παρυφαί*), dessen Details sich nicht mehr erkennen lassen. Ausserdem bemerkt man unten einen gelben Saum, die *πέζα* (Poll. VII 62). Ein breiter gelber, unter der Brust sitzender Gürtel hält den Chiton zusammen. Das röthliche Obergewand ist unten rund geschnitten. Drapirt ist es wie bei der Phaedra; nur ist es um den Leib weniger straff gezogen und oben zu einem Wulst zusammengedreht. Das über die linke Schulter geworfene Ende bedeckt den Arm bis zur Handwurzel, von der noch ein langer Zipfel herabfällt.

Die Amme trägt ihrem niederen Stande entsprechend keinen Mantel, dafür aber ein doppeltes Untergewand. Das untere ist von violetter Färbung und fällt in vielen feinen Falten, scheint also aus feiner Wolle oder Linnen zu sein. Auch an ihm bemerkt man unten einen deutlich absetzenden, wohl einst durch andere Färbung unterschiedenen Saum. Das darüber gezogene zweite Untergewand, also das *ἐπένδυμα*, zeigt röthliche Färbung und ist mit weiten, bis zur Handwurzel reichenden Aer-

³⁷⁾ Nach Hesych ist *παράπηχυν*: *ἱμάτιον τὸ παρ' ἐκείτερον μέρος ἔχον πορφύραν*. Ein solches hiess nach Pollux vielmehr *παρυφές* oder *παρालοργές* (vgl. CIA II 754, 27. 54 u. ö.) oder *πηχναλές*.

meln versehen. Es fällt nur bis zu den Knien herab, ist aber vorn zu einem langen κόλπος aufgeschürzt, den die Trägerin in diesem Augenblick mit der rechten Hand emporhebt. Wenn sie ihn losliesse, würde er bis über die Kniee herabreichen. Solche tiefen κόλποι waren bekanntlich zur Zeit der Perserkriege modern.³⁸⁾ In dieser Periode, also der des Aischylos, muss somit dieses Stück der Theatergarderobe aufgekommen sein und auf der Bühne war es, wie unser Bild lehrt, noch gebräuchlich, als es aus dem Leben längst verschwunden war. Das κόλπωμα, das Pollux IV 116 erwähnt und ausdrücklich als ἐπένδυμα bezeichnet, würde man in diesem Gewandstück unbedenklich erkennen, wenn er nicht hinzusetzte: ὃ ἐπὲρ τὰ ποιζίλα ἐνεδέδυντο οἱ Ἀτρεΐς καὶ οἱ Ἀγαμέμνονες καὶ ὅσοι τοιοῦτοι. Wie käme die Amme zur Tracht der Könige? So muss also dieser Kolposchiton von dem κόλπωμα verschieden sein.

Endlich die Masken. Von den meisten sonst aus Abbildungen bekannten tragischen Masken unterscheiden sie sich vor allem dadurch, dass ihnen der hohe Aufsatz über der Stirn, der ὄγκος, zu fehlen scheint. Sicher ist das der Fall bei der Amme und der Chorführerin, weniger bestimmt lässt es sich von der Phaedra behaupten, da ihre Maske ganz von vorn gesehen wird. Aber selbst wenn diese mit einem den Schädel überragenden Aufsatz versehen sein sollte, so hatte er doch noch nicht die hässliche dreieckige Form (τὸ ἐπὲρ τὸ πρόσωπον ἀνέχον εἰς ὕψος λαβδοειδές τῷ σχήματι Poll. IV 133), die wir später zu finden gewohnt sind. Dieser Umstand war es denn auch, der in Verbindung mit dem Fehlen der Schleppe und des „Kothurn“ Wieseler zu der uns heute schier unglaublich erscheinenden Behauptung verführt hat, dass auf diesem Marmorbild eine Komödienscene dargestellt sei. In Wahrheit lernen wir daraus, dass die Masken des fünften Jahrhunderts noch keinen Onkos hatten, und das bestätigt uns ein Blick auf die Neapler Satyrvasse und das Votivrelief aus dem Piräus, auf denen die Masken gleichfalls ohne Onkos dargestellt sind. Dagegen finden wir auf dem pompejanischen Fries und dem herculanensischen Votivgemälde, deren Originale, wie wir gesehen haben, zwar auch dem vierten Jahrhundert angehören, aber etwas jünger sind als das Votivrelief aus dem Piräus, bereits den Onkos. Dieser ist also im Laufe des vierten Jahrhunderts aufgekommen. Während bei der Maske ohne Onkos über dem Kopf des Schauspielers ein Hohlraum blieb, wie bei einem Helm, lag bei der Maske mit Onkos der hintere Theil ziemlich dicht am Schädel an, vorn überragt von dem giebelförmigen Aufsatz, in der Profilansicht nicht eben ein erfreulicher Anblick.

Die Maske der Phaedra zeigt durch ihre breiten mächtigen Formen, dass sie hauptsächlich auf Wirkung in die Ferne berechnet war. Auffallend ist namentlich das starke Untergesicht, hinter dessen mächtigem Kinn der Hals des Schauspielers vollständig verschwindet. Dieselbe Erscheinung findet sich bei der Chorführerin, während bei der Amme durch die Profilstellung und das Vorstrecken des Kopfes der Hals ein wenig sichtbar wird. Hier haben wir einen weiteren Unterschied von den Masken des vierten Jahrhunderts, bei denen nach Ausweis der Friesbilder der Hals niemals vollständig von der Maske verdeckt wird. Die Stirn der Phaedra ist hoch und frei, die Nase kräftig,

³⁸⁾ Vergl. die Itysshale, *Ann. d. Inst.* XXXV 1863 tav. C, die Triptolemosvasse des Hieron, *Mon. d. Inst.* IX 43 u. s. w. Pind. Ol. VI 51 und dazu von Wilamowitz Isyllos S. 164 A. 8.

die Lippen breit und voll. Das Charakteristischste aber sind die völlig schräg gestellten Augen, eine Eigenthümlichkeit, die übrigens auch bei einer decorativ verwandten Einzelmaske aus Pompeji wiederkehrt.³⁹⁾ Sehr beachtenswerth ist, dass wir eine ähnliche Schrägstellung auch bei der Hippodameia auf dem im ersten Abschnitte behandelten Kentaurenbild gefunden haben, einem Werke, das etwa zwei Jahrzehnte jünger sein mag als das Tragödienbild und jedesfalls mit der Bühne nichts zu thun hat. Hierdurch und durch das starke Zusammenziehen der Augenbrauen erhält das Gesicht den Ausdruck leidenschaftlichen Schmerzes. Man denke nicht zu niedrig von der Thätigkeit des *προσωποποιός*. Seine Aufgabe war es, der Maske einen Ausdruck zu geben, der die Stimmung, in der die tragische Person zum ersten Male die Bühne betrat, möglichst accentuirt wiedergab und doch zugleich den späteren Situationen nicht allzusehr widersprach. Den Eindruck, den das Antlitz der Phaedra bei ihrem ersten Erscheinen macht, giebt der Chor nach der Ueberlieferung mit den Worten wieder V. 172:

στυγρὸν δ' ὀφρύων νέφος ἀξάνεται,

einem Vers, der sich geradezu als Motto unter die Phaedra unseres Bildes setzen liesse. Ich hege darum einigen Zweifel, ob Wilamowitz Recht gethan hat, ihm hinter V. 180 einen andern Platz anzuweisen. Trotz des hierdurch gewonnenen allerdings bestechenden Gegensatzes *λαμπρὸν φέγγος* und *στυγρὸν νέφος* scheint sich mir der Vers an seiner neuen Stelle störend vor die Motivirung *δεῦρο γὰρ ἔλθεῖν πᾶν ἔπος ἦν σοι* einzuschieben und den Gedanken von V. 182 *τάχα δ' ἐς θαλάμους σπεύσεις πάλιν* in nicht gerade glücklicher Weise zu anticipiren. Dies letztere ist aber eine reine Supposition der Amme, die die Launenhaftigkeit ihrer Herrin kennt. Phaedra verlangt gar nicht ins Haus zurück; daher ist der Transport ins Freie auch nicht erfolglos und braucht nicht als solcher bezeichnet zu werden. Dagegen scheint es mir psychologisch sehr richtig beobachtet, dass sich die Stirn der Kranken beim Anblick von Fremden umwölkt.

„Seht, Phaidras Wärterin kommt aus dem Schloss;
Sie tragen das Bette der Fürstin heraus.
Doch finster und finsterer schaut sie darein.
Wie kam dies Leiden? was suchen sie hier?
O seht wie so bleich und verfallen sie ist.“

Wenn man die schöne Uebersetzung von Wilamowitz mit Beibehaltung der Versfolge des Originals, auch hinsichtlich V. 173 und V. 174, und Aenderung eines einzigen Wortes so liest, was ist an der Stelle anstössig? Mir scheint es sehr passend, dass der Chor zunächst nach dem Antlitz der kranken Herrin späht, die bereits V. 170 sichtbar wird. Eine Verfinsterung ihrer Züge kann er mittlerweile doch sehr gut wahrnehmen oder richtiger wahrzunehmen fingiren. Indessen für unsere Betrachtung ist es ja im Grunde gleichgültig, ob es die Chorführerin oder die Amme ist, die den Ausdruck der Phaedra-Maske beschreibt. Dieser Ausdruck ist nun aber nicht minder den folgenden Scenen, insbesondere der auf unserem Bilde dargestellten, angemessen, so dass auch die zweite der oben aufgezeigten Bedingungen erfüllt ist. Von dem lang herabwallenden blonden Haupthaar war schon vorher die Rede.

³⁹⁾ Helbig 1733; abgeb. *Pitture d' Ercol.* IV p. 30, *Mus. Borb.* IV 33, Wieseler a. a. O. V 24.

Es würde eine vergebliche Mühe und auch ein methodischer Fehler sein in dem Katalog des Pollux (IV 138) nach einem Namen für diese Phaedra-Maske zu suchen. Zur Noth würde ja die *κατάκομος ὄρχα* passen, aber wie diese wirklich aussah, zeigt die Andromeda-Maske auf dem von mir in der Archäologischen Zeitung 1878 Taf. 3 publicirten Maskenbild. Sie hatte weit schlichteres und kürzeres Haar und einen leidenden, nicht einen leidenschaftlichen Gesichtsausdruck. Es sollte doch überhaupt nicht vieler Worte darüber bedürfen, dass im fünften Jahrhundert die Masken für jedes Stück neu angefertigt und dem Charakter der Personen möglichst angepasst wurden. Erst in einer Periode, wo die mittlerweile classisch gewordenen Stücke des vierten Jahrhunderts immer und immer wieder aufgeführt wurden, erst in der Blüthezeit des Technitenthums können die festen Typen der *ἔνσκηνα πρόσωπα* ausgebildet worden sein, die Pollux aufzählt. Dergleichen schon der Zeit des Sophokles und Euripides zuzutrauen, beweist geringen historischen Sinn. Selbst die Charaktermasken werden einander im fünften Jahrhundert schwerlich völlig gleich gesehen haben. So würden die harten und zugleich verschlagenen Züge der Amme auf unserm Bild z. B. für die Amme der Medea wenig angepasst haben. Uebrigens zeigt dies Bild, dass das von den Sarkophagen her so gut bekannte Kopftuch schon im fünften Jahrhundert zum Costüm der Amme gehört hat. Es scheint an der Maske befestigt gewesen zu sein, während das *ζαφίδεινον* der Phaedra lose aufgelegt gewesen sein muss.

Von der Maske der Chorführerin lässt sich bei ihrer starken Zerstörung wenig sagen. Das Haar fällt wie bei der Phaedra lose herab, ist aber weniger voll und bedeutend kürzer. Der Ausdruck des Mitleids, den die Maske zu haben scheint, würde zwar zur Stimmung des Chors bei seinem Auftreten durchaus passen, wird aber wohl nur durch die Kopfneigung bewirkt sein. Denn dass man in den Masken der Choreuten einen bestimmten Affect zum Ausdruck gebracht haben sollte, ist der Natur der Sache nach wenig wahrscheinlich.

Uns Modernen, die wir einerseits an das raffinirte Mienenspiel unserer Schauspieler gewöhnt sind, andererseits uns die Personen der Tragödie in unserer Phantasie so vorstellen, wie sie in solchen Bildwerken erscheinen, die nicht die Schauspieler, sondern die Helden selbst darstellen, wird es freilich nicht leicht uns mit dem Aussehen dieser Masken zu befreunden. Aber wir wollen nicht vergessen, dass die Modelleure der athenischen Theatermasken die ersten unter den plastischen Künstlern waren, denen die Aufgabe zufiel menschliches Leid und menschliche Leidenschaften den Gesichtszügen aufzuprägen, freilich mehr im Lapidarstil als in feiner Ausführung. Auch in der Kunstgeschichte gebührt daher diesen *σκενοποιοί* ein bescheidener Ehrenplatz.



Excurs.

Ueber das Heraklesbild in Casa del centenario.

Wenn der oben S. 30 gezogene Schluss zu Recht besteht, dass das hier aus Dieterichs Pulcinella reproducirte pompejanische Freskobild nach dem Costüm der Schauspieler auf ein Original des fünften Jahrhunderts zurückgehen muss, so wächst um so mehr der Wunsch, die Tragödie, aus der uns hier eine Scene vorgeführt wird, genauer zu bestimmen. Eigentlich sollte man meinen, dass dies nicht allzu schwer sein könnte. Wir sind über die verschiedenen Heraklessagen hinreichend unterrichtet, und die Zahl der berühmten Heraklestragödien, und nur eine solche kann in Betracht kommen, da das Stück erstens den Preis erhalten und zweitens später noch bekannt gewesen sein muss, ist wahrlich keine grosse. Dieterich zieht zunächst den Herakles des Euripides heran, um ihm dann den Amphitruo des Accius, den er für eine Umdichtung dieses Stückes hält, zu substituiren. Dass Accius ausgeschlossen ist, haben wir bereits gesehen. Euripides Herakles wäre in chronologischer Hinsicht möglich, und diese Annahme muss also näher geprüft werden, obgleich sie schon v. Wilamowitz, Gött. Gel. Anz. 1897 S. 507, widerlegt hat und meine Einwände sich, wie selbstverständlich ist, mit den seinigen in den meisten Punkten decken.

Dieterich glaubt den Moment dargestellt, wie Herakles aus der Unterwelt zurückkommt. In diesem Augenblick sind in der Orchestra anwesend der Chor thebanischer Greise, Herakles, Amphitryon und Megara mit ihren drei Knaben. Auf dem Bilde ist Herakles in der Figur zur Linken sofort zu erkennen. Die Frau in der Mitte soll nach Dieterich Megara, der kleine kahlköpfige Alte mit dem Krummstab Amphitryon, der rechts sitzende königliche Mann Lykos sein. „Dass die dargestellte

Scene“, schreibt Dieterich, „insofern nicht genau der Euripideischen Situation entspricht, als die zum Tode geschmückten Kinder fehlen und als Lykos im Moment der Rückkehr des Herakles bei Euripides nicht auf der Bühne ist — er kommt erst danach ahnungslos wieder heraus und wird dann im Hause erschlagen —, wird niemand gegen die Deutung des Bildes geltend machen wollen. Dass der Maler den nun selbst auf die Stufen des Altars entsetzt zurücksinkenden Lykos gleich in dieselbe Scene, dem links von dem Paare der Bedrängten eintretenden Retter eindrucksvoll den Bedränger auf der rechten Seite gegenüber, mit hineinsetzte, bedarf keinesfalls einer weiteren Erklärung.“ Ich muss gegen beide Behauptungen protestiren und erklären, dass nach allen Regeln archäologischer Interpretation Jedermann die beiden ersten Punkte gegen die vorgeschlagene Deutung geltend machen muss und dass auch der zweite Satz einer näheren wohl fundirten Erklärung dringend bedarf. Ein Künstler, der eine dramatische Scene frei zu illustriren beabsichtigt, ein Tafelmaler, ein Vasenmaler, ein pompejanischer Wandmaler, selbst vielleicht der Verfertiger eines homerischen Bechers, kann, um den Effect der Situation zu steigern, auch andere Personen desselben Stücks, ja auch andere Figuren desselben Mythos, auch wenn die einen auf der Bühne in jener Scene gar nicht gegenwärtig sind, die andern vielleicht in dem Drama nicht einmal erwähnt werden, auf eigene Hand hinzufügen; denn ihm kommt es weniger auf das Bühnenbild als auf den mythischen Stoff in der von den tragischen Dichtern geprägten Form an. Aber schwerlich wird er Personen, die in jener Scene auf der Bühne gegenwärtig sind, weglassen; wenigstens ist mir dafür kein einziges Beispiel bekannt. Ein solcher Künstler könnte also ganz gut bei der Wiedergabe jener Scene des Euripideischen Herakles den Lykos hinzufügen, wenn er ihn auch wohl in etwas anderer Weise darstellen würde, als der König auf unserem Bilde sich präsentirt, aber nimmermehr könnte er die Kinder weglassen, die nicht nur für die Scene unbedingt nöthig, sondern auch künstlerisch ein höchst dankbarer Vorwurf sind. Ein Künstler jedoch, der nicht die Heroen, sondern die sie agirenden Schauspieler zeigen will, ist verpflichtet, uns genau das Bühnenbild wiederzugeben; nimmermehr kann ein solcher Personen hinzufügen oder weglassen. Die Beziehung auf den Herakles des Euripides ist hierdurch ein für alle Mal ausgeschlossen. Auf diesen passt auch sehr wenig die Charakteristik der einzelnen Personen. Der kleine bescheidene Alte sollte der ahnenstolze Amphitryon sein, der von sich sagen kann:

*τίς τὸν Διὸς σύλληκτρον οὐκ οἶδεν βροτῶν
Ἄργεῖον Ἀμφιτρίων', ὃν Ἀλκαῖός ποτε
ἔτιξ' ὁ Περσέως, πατέρα τόνδ' Ἡρακλέους;*

Allerdings kann ich aber auch nicht so weit gehen wie Wilamowitz, der geneigt ist in der Gestalt nur einen dienenden Begleiter der Frau zu sehen. Er macht geltend, dass es unsicher sei, ob die Figur eine Maske trage; auch könnten vier Sprecher nicht zugleich auf der Bühne sein. Mir ist zunächst die Maske ganz sicher. Ich finde die Züge genau so behandelt, namentlich auch das durch die Maske hindurch sichtbare Auge des Trägers ebenso stark hervorgehoben, wie bei den übrigen Personen, die sicher Masken tragen. Da wir aber oben (S. 19) gesehen haben, dass in der attischen Tragödie auch die Statisten in Masken auftreten, so könnte Wilamowitz' Auffassung trotzdem bestehen bleiben. Aber doch könnte es kein gewöhnlicher Statist sein; denn als Begleitung der Frau würde

man vielmehr eine Dienerin erwarten. Es müsste also zwischen ihr und dem Alten ein besonderes Verhältniss bestehen, etwa wie zwischen Antigone und dem Pädagogen in den Phönissen. Das würde aber bedingen, dass er nicht durch das ganze Stück hindurch stumme Person gewesen wäre. Mindestens in einer Scene müsste er mitgesprochen und vielleicht mitgehandelt haben, wenn er auch in der hier dargestellten nur ein *χωρὸν πρόσωπον* war, d. h. ein Statist seine Maske trug. Es würde also ein ähnlicher Fall vorliegen wie bei der Alkestis in der letzten Scene, bei Ismene im Oidipus auf Kolonos, bei Orestes und Pylades in der taurischen Iphigenia. Andererseits ist es aber ebenso gut möglich, dass diese vierte Figur der Chorführer ist.

Wenn Wilamowitz, sich hier mit Mau belegend (*Bull. d. Inst.* 1882 p. 51), weiter sagt, dass man diesen Alten und die Frau nach der Haltung ihrer Hände für gefesselt halten könnte, obwohl von Fesseln nichts zu sehen sei, so würde ich mir diesen Gedanken sehr gern aneignen, wenn nicht meines Wissens auf griechischen Bildwerken die Hände der Gefesselten stets auf dem Rücken zusammengebunden wären. Wenigstens auf der Bühne scheint dies fester Brauch gewesen zu sein; man sehe Antigone auf den bekannten Vasen, Orestes und Pylades auf den pompejanischen Wandgemälden und Sarkophagen, die Scene auf dem vaticanischen Mosaik (Wieseler a. a. O. VIII 7) u. s. w. Auch würde man dem Alten bei der Fesselung schwerlich seinen Stab gelassen haben. Das Uebereinanderlegen der Hände ist also vielleicht nur ein Gestus der Erwartung.

Von dem Könige bemerkt Wilamowitz sehr richtig, es sei nicht klar, dass er plötzlich hingesunken sei. Er macht vielmehr beim ersten Anblick so sehr den Eindruck des Beharrens, dass ihn Mau für einen Flussgott halten konnte. Bei näherer Prüfung wird man aber durch den fast senkrecht erhobenen, sich auf den Stab stützenden rechten Arm auf den Gedanken geführt, dass diese Gestalt sich aus ihrer liegenden Stellung langsam emporrichten will, indem sie das rechte Bein anzieht und sich gleichzeitig auf den linken Ellbogen stemmt. Aber die Frage ist, wie kommt die Figur überhaupt in diese Lage auf einem durch vier Stufen gebildeten Unterbau, der einen Tempel, einen Altar, vielleicht auch nur ein Götterbild getragen haben kann? Ein Bittfleher scheint es nicht zu sein, denn es fehlen die Bittzweige. Dass er, wenn auch nicht kurz vorher, so vielleicht vor einiger Zeit, vor Schrecken niedergestürzt sein sollte, wie Iolaos in den Herakliden, Hekabe in dem gleichnamigen Stück, ist nicht wahrscheinlich. Wer liegt oder sitzt sonst im Drama in solcher Weise am Boden? Nur alte Leute wie Oidipus auf dem Kolonos und Kranke wie Philoktet. Nun hat die Figur zwar graues Haar — Dieterich mag es mir nicht verargen, wenn ich in diesem Punkt mich mehr auf das erfahrene Urteil von Mau und Sikkard verlasse, die das Bild gleich nach der Aufdeckung untersucht haben, als auf das seine — aber den Eindruck eines gebrechlichen Greises macht sie nicht. Wohl aber könnte dieser Mann von acuter Krankheit befallen sein und in einem Heiligtum Heilung suchen. Nennen wir die Figur also mit allem Vorbehalt vorläufig einmal den kranken König. Denn dass es ein solcher sein muss, schliesst Dieterich mit Recht aus der grünen Farbe des Mantels, wie er auch den Krummstab richtig als Scepter erklärt. Sollte übrigens diese immerhin etwas befremdliche Scepterform nicht vielleicht die *καμπύλη βακτηρία* sein, deren Erfindung Satyros dem Sophokles zuschreibt? Man vergleiche auch den pompejanischen Fries *Mon. d. Inst.* XI tav. XXXII 17.

Versuchen wir zunächst uns die Situation klar zu machen. Die Frau ist in grosser Bedrängniss; das verräth der schmerzliche Ausdruck ihrer Züge. Sie blickt in ängstlicher Spannung auf Herakles. In dem Alten hinter ihr ist dieselbe Empfindung zu banger Erwartung gemildert. Von Herakles scheinen beide etwas zu erwarten oder zu fürchten. Aber dieser beachtet sie vorläufig nicht; ja er scheint sie noch gar nicht bemerkt zu haben. Man hat den Eindruck, als ob er erst eben aufgetreten sei und einen Monolog spreche. Er ist also schwerlich der Bedränger der Frau, sondern ihr Retter, sei es jetzt oder in Zukunft. Soweit hat Dieterich die Situation ganz richtig beurtheilt. Und auch darin hat er wahrscheinlich Recht, dass die Gefahr ihr von dem rechts sitzenden König droht, von dem sie sich weg zu dem erhofften Retter hinwendet. Ein Gegner des Herakles braucht dieser aber darum nicht zu sein. Wir sehen nur, dass er entsetzt zur Seite blickt und dass er sich aufrichten will, wohl um dem Herakles entgegenzugehen. Man könnte einen Augenblick an Laomedon und Hesione denken, sei es in dem Moment vor dem Kampf mit dem *κῆτος*, sei es in dem nach der Eroberung der Stadt. Aber Laomedon würde wohl die phrygische Mütze tragen und wenn nicht er, so doch der Alte, der dann ein Trojaner wäre. Auch würde, wenn man an die zuerst genannte Scene denkt, der Platz des Königs auf den Stufen eines Heiligthums unverständlich sein. Nimmt man die zweite Scene an, so könnte man denken, dass Laomedon sich an den Altar des Zeus Herkeios geflüchtet habe. Aber Herakles macht nicht den Eindruck eines der eben vom Kampfe kommt, er würde sich dann wohl auch der Hesione zuwenden. Aus dem gleichen Grunde ist der Gedanke an Eurytos ausgeschlossen, welche Sage dem Ion den Stoff zu seinen *Ἐβριδαίαι* geliefert zu haben scheint. Aber ernstere Prüfung verdient die Frage, ob wir es nicht mit der von den Vasenbildern her bekannten Scene der Euripideischen Antigone zu thun haben. Freilich lassen die Vasenmaler hierbei auch Haimon und den kleinen Maion gegenwärtig sein, aber dass das auf der Bühne nicht der Fall gewesen sein kann, ergibt sich aus der Zahl der Schauspieler. Höchstens könnte ein Statist in der Maske des Haimon aufgetreten sein, was aber nicht allzu wahrscheinlich ist. Nothwendig für die Situation sind nur Antigone, Kreon und Herakles, aber diese auch unbedingt, und gerade diese drei Personen würden wir auf dem Bilde vor uns haben. Dagegen spricht nur, dass Antigone auf den Vasen gefesselt ist, gewiss doch nach dem Vorbild der Bühne. Auch bliebe wiederum der Platz des Kreon an den Stufen eines Heiligthums unerklärt. Ich ziehe daher eine andere Vermuthung vor, obgleich auch sie erhebliche Schwierigkeiten bietet und auf Sicherheit keinen Anspruch machen kann. Ich denke an die Auge des Euripides. Den Inhalt dieses Stückes hat Wilamowitz in seinen *Analecta Euripidea* p. 186 mit Hilfe der bei Moses von Chorene erhaltenen Hypothesis in grossen Zügen reconstruirt; der Gang der Handlung im Einzelnen ist noch vielfach dunkel. Auge hat im Tempel der Athene Alea, deren Priesterin sie ist, den Telephos geboren. Dieser Tempel bildete ohne Zweifel die *σκηνή*. Das Kind wird einem treuen Manne anvertraut. Die Frage, wie dieser zu finden sei, bildet den Inhalt eines Gesprächs zwischen Auge und der Amme¹⁾,

¹⁾ Fr. 277 Nauck²⁾; vergl. dazu Wilamowitz a. a. O. p. 192, der auch die Verse aus der Elektra 373—379 dieser Scene zuweist.

das nothwendig in dem Prolog gestanden haben muss. Den ersten Theil des Prologs sprach ohne Zweifel Athene selbst, da der Zuschauer von vorn herein wissen musste, dass Herakles der Vater sei. Das Kind wird aber jenem Mann entrissen, doch wohl durch die Diener des Königs Aleos, und in der Wildniss ausgesetzt, auf Befehl desselben Königs. Wodurch wurde nun die Mutterschaft der Auge offenkundig? Durch Verrath dieses Mannes schwerlich. Die Mythographen, die im Uebrigen von Euripides unabhängig sind, berichten von einer Pest, die Athene im Zorn über die Entweihung ihres Heiligthums sendet. Zu diesem Motiv würde das Fragment 266 gut passen, zumal Clemens Alexandrinus, der es uns überliefert, angiebt, Auge spreche diese Worte *δικαιολογουμένη πρὸς τὴν Ἀθηνᾶν ἐπὶ τῷ χαλεπαίνειν αὐτῇ τετοκία ἐν τῷ ἱερῷ*; denn der Groll der Göttin musste sich doch auch äusserlich documentiren. Diese Pest mochte, wie bei Apollodor II 7, 4, 8. III 9, 1, 2, die Motivirung dafür abgeben, warum Aleos das Heiligthum der Athene betritt, die ja zugleich Heilgöttin ist; nahe liegt die Vermuthung, dass er selbst von der Pest ergriffen war. Die Botschaft von der Ergreifung des Alten mit dem Kinde konnte Anlass geben, dass Auge sich verrieth. Sie soll nun dem Nauplios übergeben und durch diesen ertränkt werden.²⁾ *Augeam autem abyssu submergi mandavit* sagt ausdrücklich Moses von Chorene, aber Tegea liegt nicht am Meere. Nauplios muss also in dem Stücke Person gewesen sein, und Euripides hat ihn offenbar eingeführt, um sich auf diese Weise mit der populären Sagenversion abzufinden, nach der Nauplios die Auge nach Mysien bringt. Auf welchem Wege die Lösung erfolgte, hat Wilamowitz glänzend gezeigt. Herakles findet das ausgesetzte Kind, das von einer Hirschkuh gesäugt wird, erkennt es an dem Ringe, den er in der Liebesnacht der Auge geschenkt hat, als sein eignes — dass die Mutter dem Kind den Ring umgehungen hat, bevor sie es dem Alten übergab, hat Wernicke gesehen —, bringt es nach Tegea und versöhnt den Aleos. Ein für das Drama sehr wesentlicher Punkt bleibt freilich unklar und lässt sich auch durch keine Hypothese aufhellen: wodurch und wann wandelt sich der Groll der Athene in Mitleid?

Auf den ersten Anblick scheint zu diesem Stück unser Bild schlecht zu stimmen, da der kleine Telephos fehlt, den Herakles in der letzten Scene auf dem Arme getragen haben muss. Ich denke aber auch gar nicht an die Schlusscene, sondern an eine frühere. In der Antigone spielt Herakles die Rolle des *deus ex machina*; es ist also ganz richtig dass er nur einmal am Schlusse erscheint. Anders in der Auge, wo er an der Handlung wesentlich betheiligt ist. Hier lag es nahe, ihn, wie in der Alkestis, schon vorher auftreten zu lassen, und ich brauche nicht auszuführen, wie dramatisch wirkungsvoll eine Scene sein musste, in der sich die beiden Eltern des ausgesetzten Kindes gegenüberstehen, ohne sich zu erkennen. Herakles lernt bei dieser Gelegenheit die Lage der Auge kennen, aber sich helfend in den Handel einzumischen, hat er keinen Grund und kein Recht, um so weniger, als ja seine Schutzgöttin Athene die Beleidigte ist. Als er dann im Gebirge das Kind findet, merkt

²⁾ Sehr ähnlich reconstruirt Wernicke bei Pauly-Wissowa unter ‚Auge‘ das Drama; er setzt sich aber mit den Worten des Moses von Chorene *et parentem ipsam ab instante mortis periculo expedit* in Widerspruch, wenn er die Auge wirklich dem Nauplios übergeben lässt.

er natürlich sofort, dass es das der Auge ist, erkennt es an dem Ring als das seinige und Auge als seine Geliebte. Nunmehr kehrt er mit dem Kinde nach Tegea zurück und rettet auch die Auge von dem ihr drohenden Tod. Dass dies kein blosses Hirngespinnst ist, lehrt Moses von Chorene, der die Ereignisse in dieser Reihenfolge erzählt: *de re gesta suo ex anulo admonitus et puerum ex se genitum eripuit et parentem ipsam ab instante mortis periculo expedivit*. Wäre er nicht schon in Tegea gewesen, so könnte er unmöglich wissen, dass Auge die Mutter des Knaben ist, und trüge er diesen bei seinem ersten Auftreten auf dem Arme, so würde die Erkennung geraume Zeit später erfolgen, als die Auffindung und Rettung des Kindes.

Die Situation auf unserem Bilde denke ich mir also etwa folgendermaassen. Aleos hat sich krank zum Tempel der Athene Alea geschleppt, wo er sich matt auf den Stufen des Altars oder des Götterbildes niedergelassen hat. Schlag auf Schlag sind sich dann gefolgt die Meldung, dass der Alte mit dem Kind ergriffen ist, die Entdeckung, dass Auge die Mutter ist, das Gericht über Auge. Da tritt Herakles auf, Auge richtet ängstlich ihre Blicke auf ihn, von dem sie Rettung hofft. Aleos voll Scham und Zorn über die Schande seiner Tochter wagt noch nicht den Helden anzusehen, aber er richtet sich doch langsam von seinem Sitze auf, um ihm entgegenzugehen. Ueber den vermuthlichen Verlauf der Scene habe ich schon oben gesprochen. Sie endet für Auge hoffnungslos. Möglich, dass Aleos sogar den Herakles mit der Ausführung der Strafe betrauen wollte, dieser aber ablehnte. Dann mag die Scene mit Nauplios gefolgt sein, worauf Herakles zum zweiten Mal auftrat, diesmal mit dem kleinen Telephos auf dem Arme, und die glückliche Lösung brachte.

Wer ist nun aber bei dieser Deutung der kleine Alte hinter Auge? Man denkt natürlich zuerst an den Getreuen, dem das Kind anvertraut wird und den bereits Welcker für eine nicht unwichtige Person des Stückes hielt. Dieser würde dann in dieser Scene von einem Statisten gespielt worden sein, während er vorher einmal redend eingeführt sein müsste. Aber bei näherer Prüfung überzeugt man sich leicht, dass das nicht geht. Die Uebergabe des Kindes an ihn kann nicht vor den Augen des Publicums geschehen sein. Denn in dem Prolog, dessen zweiter Theil durch den Dialog zwischen Auge und der Amme ausgefüllt wird, ist für einen Vorgang dieser Art nirgends Raum. Auch würde es den Compositionsgesetzen des Euripideischen Dramas widersprechen, einen so wesentlichen Theil der Handlung in den Prolog zu verlegen.³⁾ Nach der Paodos aber vor den Augen des Chors kann die Uebergabe des Kindes unmöglich erfolgt sein, so viel sich Euripides hinsichtlich der Discretion des Chors in seiner letzten Periode — man denke an Elektra, erste Iphigenie, Phoenissen — auch erlaubt. Also kann der Getreue, wenn er überhaupt auftrat, nur in dem Stadium der Handlung auf die Bühne gebracht worden sein, als ihn die Diener des Königs gefangen genommen haben. Das ist möglich, vielleicht wahrscheinlich. Aber unmöglich kann er dann bis zu der auf unserm Bilde dargestellten Scene ununterbrochen auf der Bühne geblieben sein. Schon darum nicht, weil in diesem Fall derselbe Schauspieler sowohl diesen Getreuen als den Herakles dargestellt haben würde. Ihn abtreten zu lassen war sehr einfach; wie ihn aber wieder auf die Bühne bringen, und nun gar als

³⁾ S. J. de Arnim *de prologis* p. 84.

stumme Person? Man kann doch nicht annehmen, dass Aleos über diesen Mann niedrigen Standes dasselbe Loos verhängt habe, wie über Auge. Mit ihm wird man nicht viel Federlesen gemacht haben. Auch widerspricht, wie wir bereits oben gesehen haben, der Stab in seiner Hand der Annahme, dass er als Gefangener zu denken sei. Hingegen steht dem bereits oben angedeuteten Gedanken, dass diese Figur der Chorführer sei, durchaus nichts im Wege. Vielmehr spricht die Analogie des herculanensischen Marmorbildes entschieden dafür. Dass der Chor nur aus Priesterinnen bestanden haben könne, wird man Welcker kaum zugeben mögen. Die Situation beim Beginn des Stückes erinnert an den ersten Oidipus des Sophokles. Warum sollen also nicht die Greise der Stadt, die wie dort zum Königspalast, so hier zum Tempel der Athene Alea ziehen, um Hilfe gegen die Pest zu erflehen, den Chor gebildet haben können? Ist diese Auffassung richtig, so ist das Bild auch für die Frage nach dem Platz des Chorführers während der Epeisodia ein wichtiges Document.

Die Auge muss nach dem Bau der Trimeter der letzten Periode des Euripides zugewiesen werden.⁴⁾ Dazu stimmt, dass das Original unsres Gemäldes jünger gewesen sein muss, als das des Phaedrabildes; denn die Personen sind hier bereits von dem unteren Randstreifen gelöst, wenn auch der Niveau-Unterschied zwischen ihrem Standplatz ein sehr geringer ist. Eine weitere Consequenz unsrer Deutung würde sein, dass die Auge zu einer preisgekrönten Trilogie gehört haben muss. Das wird dann wohl der letzte dramatische Sieg gewesen sein, den Euripides in seiner Vaterstadt errungen hat.

⁴⁾ v. Wilamowitz *Analecta Euripidea* p. 150. 173.

Nachtrag zu S. 5.

Zu den frauenraubenden Kentauren des olympischen Westgiebels und der Parthenon-Metopen vgl. Studniczka *Jahrb. d. Archäolog. Instit.* IV 1889 S. 166.



