

# **Universitäts- und Landesbibliothek Tirol**

## **Ein Medea-Sarkophag**

**Urlichs, Ludwig von**

**Würzburg, 1888**

Textblock

## Ein Medea-Sarkophag.

Im Winter dieses Jahres bemerkte ich bei einem Photographen in Rom die Abbildung eines nach seiner Aussage vor kurzem gefundenen Sarkophags, welche an Ort und Stelle unter ungünstiger Beleuchtung gemacht worden war. Am 8. März d. J. gelang es mir das Werk selbst zu betrachten. Es war an der neuen Via Tiburtina vor Porta S. Lorenzo bei der Grundlegung eines Hauses Nr. 42a ausgegraben und bis auf weiteres in eine anstossende Scheune gebracht worden, wo auch einige kleine nachträglich an den Tag gekommene Stücke aufbewahrt wurden. Hoffentlich findet das vortreffliche Werk <sup>1)</sup> bald eine würdige Stelle und entsprechende Beleuchtung. Die vorliegende Zeichnung ist nach der Photographie verfasst worden; Versuche eines Lichtdrucks haben noch nicht ganz gelingen wollen, indessen wird auch eine vorläufige Bekanntmachung eine willkommene Bereicherung des Materials liefern. Es fehlt darin von der bewaffneten Mittelfigur der herabhängende rechte Arm, einem Knaben die rechte Hand mit der Kugel oder dem Ball, im übrigen unbedeutende Stückchen. Auch die Nebenseiten konnten nicht photographiert werden. Aber die auf der beiliegenden Tafel wiedergegebene Zeichnung genügt den hohen Wert des Sarkophags ins Licht zu stellen. Er ist sehr gut erhalten, namentlich die meisten Köpfe unverletzt, in griechischem Marmor meisterhaft ausgeführt und übertrifft die meisten verwandten Denkmäler schon durch seine Masse. Nach einer ungefähren Messung <sup>2)</sup> beträgt die Länge m 2,50, die Höhe 0,65, die Nebenseiten sind

---

1) Die erste Notiz gab ich in einer Sitzung des archäologischen Instituts vom 23. März (Buletino dell' Istituto Sez. Rom. 1888 p. 98). Eine kurze Anzeige von C. L. Visconti (Buletino della Commissione archeologica comunale di Roma. Serie terza. 1887 p. 204) lässt wol hoffen, dass man den Sarkophag in Rom behalten wird.

2) Nach Visconti 2,25 × 0,60.

c. m. 0,70 breit, die Platte 0,09 dick, an den Ecken etwas mehr. Dem edeln Stil, dem lebhaften Ausdruck und der Schönheit der Gesichtszüge auf der Vorderseite nach dürfte das Werk dem zweiten Jahrhundert angehören.

Zur Vergleichung dienen (ich bediene mich der Zeichen von *Jahn*, Archäol. Zeitung 1866 S. 233 ff und ergänzend von *Dilthey*, Annal. dell' Istit. archeolog. 1869 p. 5 ff.).

I. für die Vorderseite, Medea in Korinth:

1. *G=g*. Der jetzt verschollene Sarkophag aus Palazzo Lancellotti, von *Winckelmann*, Mon. ined. Rom. 1767 n. 91 II. pag. 120 ungenau und ohne Angabe der Ergänzungen herausgegeben, nach *Matz*, Monatsberichte der preuss. Akad. d. Wissensch. 1871 S. 94 in einer Zeichnung des Coburger Codex weit genauer dargestellt<sup>1)</sup>. Das Werk stand zur Zeit *Zoegas*, Bassorilievi I p. 215 Anm., noch in dem Palast; später soll es nach *Raoul-Rochette*, Mon. inéd. I p. 63 [Choix de peint. p. 267, not. 4], vgl. Journal des savants 1834 p. 76 in den Vatikan, der schon im vorigen Jahrhundert Geschenke des Fürsten erhalten hatte, gekommen sein, also die Angabe von *Melchiorri*, Guida di Roma p. 579 (1836), dass ein „basso rilievo con la vendetta di Medea“ noch im Pal. Lancellotti stand, auf einem Irrtum beruhen. In der Tat erwähnt im J. 1834 *Gerhard*, Beschr. d. St. Rom II, 2 S. 237 das Relief als in dem Vasenzimmer des Museums befindlich. Diese „Galleria de' vasi e de' candelabri“ ist jetzt auf die letztgenannte Gallerie beschränkt; „vor einigen Jahren wurden nach S. 278 die übrigen Bildwerke ausser den Kandelabern im Museum zerstreut oder „grösstenteils“ in die Magazine gebracht.“ *Dilthey* hat das Relief im Vatikan vergebens gesucht, auch mir ist es nicht zu Gesicht gekommen.

2. *K.*, der beste bis jetzt bekannte Sarkophag, ist von *Dilthey* Annal. 1869 tav. d' agg. AB1 herausgegeben; eine bessere und genauere Zeichnung verdanke ich Hrn. *Eichler*. Das schöne Werk, welches m. 2,20 : 0,60 misst, befand sich zu *Winckelmanns* Zeiten im Pal. Caucci neben der Chiesa nuova<sup>2)</sup>, wo es *Visconti*, Museo Pio-Clem. VII, pl. 16, p. 95 not. 1 nicht mehr sah. *R. Rochette* liess es im Pal. Guglielmi zeichnen, nach *Zoega* bei *Jahn*

<sup>1)</sup> Ich konnte sie bisher nicht benutzen, ebensowenig die eckig eingeklammerten Werke.

<sup>2)</sup> Bei *Jahn* ist der Druckfehler Bracci (nicht, wie *D.* gelesen hat, Braschi) in Caucci zu verbessern.

stand es im Pal. Bellotti (?). Der Pal. Guglielmi ist nach *D.* der alte Pallast Caucci, später Baleani, zuletzt del Ministero del commercio, weit entfernt von dem gleichnamigen Pal. Guglielmi an der Via florida<sup>1)</sup>. In der Umgegend der Chiesa nuova befanden sich vorzugsweise die Werkstätten der Bildhauer (Vergl. *Urlichs*, Beschr. d. St. Rom III, 3 S. 82 (1842) und *Pellegrini*, Bullet. dell' Istituto 1859 p. 68 ff. (Der letztere Aufsatz liefert nichts neues. Es hätte also wol *Schreiber*, Arch. Zeit. 1879 S. 70 meine weit ältere Darstellung anführen sollen.) Es lässt sich also vermuten, dass die Antiken des Pal. Caucci zum Teil aus der Nachbarschaft herrührten. Seit 1872 wird der schöne Sarkophag in der Kryptoportikus des Palatins aufbewahrt, wo ich ihn mit den Nebenseiten zeichnen liess.

3.  $L = A$ . Im Hofe der Calcografia reale dient noch heute ein Sarkophag als Brunnenbehälter zum Abwaschen der Kupferstiche; nach *Zoega* stand er früher im Hofe des lateranischen Pallastes. An dem gegenwärtigen Ort zuerst erwähnt Beschr. d. St. Rom III, 3 S. 195 ist er von *D.* Annal. a. a. O. tf. AB n<sup>o</sup> 2 herausgegeben worden. Der gelehrte Erklärer macht es sehr wahrscheinlich, dass dieses Relief mit einer Zeichnung des Cod. Pighianus in Berlin (und des Cod. Coburg. bei *Matz* a. a. O. S. 493) identisch ist. Diese hat zuerst [*Beger*, Spicil. antiq. p. 118 bis 131] nach ihm *Gronov*, Thes. antiq. Graec. I Eea bekannt gemacht, *Boettiger* in seinen gelehrten Abhandlungen, De Medea Euripidea Opuscula p. 363 ff.<sup>2)</sup> mehrfach besprochen, *Jahn* a. a. O. herausgegeben. Sie stimmt in allen Hauptsachen genau mit *K.* überein, kleine Abweichungen<sup>3)</sup> mögen auf Rechnung des Zeichners kommen. Dieser Sarkophag ist etwas kleiner als *K.*: er misst m 2,15 : 0,52.

4.  $H = h$ . Sarkophagplatte aus Rom, jetzt in Mantua, aus zwei getrennten Stücken [von *Carli*, dem ersten Herausgeber] zusammengestellt, m. 2,29 : 0,655, abgebildet u. a. von *Labus*, Museo della reale accademia di Mantova (1837) tom. I, tav. 9, vgl. III,

<sup>1)</sup> Da *R. Rochette* noch den Pal. Guglielmi nennt, ist *D.*'s Vermutung, dass in des ältern *Zoega* Handschrift statt Bellotti zu lesen war Baleani, zweifelhaft.

<sup>2)</sup> Charakteristisch für die Stimmungen in Weimar sind des Verfassers Ausfälle gegen die Romantiker und die Kritik der Schillerschen Wallenstein-Trilogie.

<sup>3)</sup> Es fehlt die Fussbank der sitzenden Frau, auf der Basis der Kline der zweite Stier.

p. 363. *Millin*, Gal. mythol. 108, 426, beschrieben von *Dütschke*, Antike Bildw. in Oberitalien IV, n. 688.

5. *I=i*. Sarkophagplatte aus Villa Borghese im Louvre, m. 2,33 : 1,43 (?), zuerst abgebildet von *Bartoli*, Admiranda tab. 55, zuletzt von *Clarac*, Musée du Louvre 204,478.

6. *N=n*. Bruchstück von unsicherer Herkunft (Medea auf dem Drachenwagen), ehemals im Pal. Martelli zu Florenz, jetzt verschollen [*Gori*, Inscr. Etrusc. III, 13].

7. *M*. (Bruchstück der ersten und zweiten Scene) im Vatikan, abgebildet von *Visconti*, Mus. Pio-Clem. VII, 16. *Dilthey*, Annal. tav. C, nach dem ersten Erklärer hoch 4 Palm 4 Unzen, d. h. ungefähr 0,96, lang 5 Palm, wonach die Länge des Ganzen etwa 18 Palm d. h. beinahe 4 Meter betragen würde, Verhältnisse, welche zu einem Sarkophag nicht passen und *Michaelis*, Arch. Zeit. 1867 S. 67 Vermutung, dass das Relief nicht zu einem solchen Werke gehört, wahrscheinlich machen.

8. *O*. Bruchstück der ersten Scene, einst in Villa Casali, beschrieben von *Matz-Duhn*, Antik. Bildw. in Rom n. 3163.

9. *P*. Sarkophagdeckel in Marseille, Annal. tav. D : Medea zwischen den Kindern.

10. *Q*. Bruchstück in V. Fiorelli (Arch. Zeit. 33 1876 Taf. 8, 1. *Matz-Duhn* n. 3578), von den gewöhnlichen Vorstellungen ganz verschieden, etwa der rasende Herakles mit zwei Kindern?

II. Für die Nebenseiten (Vgl. *Heydemann*, Jason in Kolchis. Hall. Programm 1886):

a) einst in Rom, Cod. Pigh. fol. 251. Cod. Coburg. n. 32. *Jahn* a. a. O. Tf. 216, 2. *Matz*, Berl. Monatsber. S. 493 n. 214.

b) Relief in Wien, Arch. Zeit. a. a. O. Tf. 215, 2 und öfters.

c) Bruchstück in Turin, Gal. mythol. 175, 434 und öfters, vergl. *Dütschke* IV. n. 121.

d) Sarkophag im Louvre, *Clarac*, 199, 373.

e) In Pal. Colonna, wahrscheinlich modern, *Heydemann*, Sächs. Ber. 1878, 122, 2, *Matz-Duhn* n. 3160.

f) und g) verlorene Reliefs, vgl. *Heydemann*, a. a. O.

h) Relief in Villa Ludovisi, *Schreiber*, die antiken Bildw. der Villa Ludovisi n. 81.

i) Relief, einst im Museo Torlonia, wo es *C. L. Visconti* und *Schreiber*, Arch. Zeit. 1880 S. 72 unter n. 364 beschreiben. In der Ausgabe des Katalogs von *Visconti*, Museo Torlonia di sculture antiche 1883 wird unter n. 364 eine Büste des

Commodus aufgeführt, die in dem grossen Museumswerk mit demselben Zeichen abgebildet wird. Jenes Relief habe ich nicht gesehen, es scheint nicht mehr im Museum vorhanden zu sein. Es stellte Jason mit den Stieren, vor dem Drachen und die Vermählung mit Medea(?) dar. Nach den Massen, Höhe 0,94, Breite 1,02, würde es zu dem vatikanischen Bruchstück *M* passen.

#### Nebenseiten.

Auf unserem Sarkophag, den ich mit *R* bezeichne, wird die Hauptvorstellung durch die linke, roher gearbeitete Nebenseite eingeleitet. Jason, von vorn gebildet, mit einer Chlamys, die am Halse zusammengeknüpft ist, bekleidet, fasst mit kräftigem Arme einen Stier an den Hörnern. Das gewaltige Tier wirft den Kopf zurück, das Maul ist offen. Von Jason ist das rechte Bein, von dem Stiere ein Teil des Hinterleibs abgebrochen. Da das Denkmal links verstümmelt ist, lässt sich der zweite Stier nicht erblicken, ähnlich wie in *d*. Vielleicht hatte der Raum dessen Bildung verhindert. Dieselbe Gruppe kehrt auf *b c e g* wieder, auf *L = A* dient sie zur Verzierung des unter der Kline befindlichen Geräts.

Das andere Abenteuer, die Erwerbung des goldenen Vlieses, welches die Reliefs *a b h g* und unvollständig unter andern Szenen der Argonautensage ein Sarkophag auf dem Palatin (*Matz-Duhn* n. 3159)<sup>1)</sup> darstellen, fehlt in *R*. Dagegen liefert *R* auf der rechten Nebenseite ein ganz fremdartiges Bild. Zwischen zwei Ecksäulen steht links, auf das rechte Standbein gestützt, Diomedes, unbärtig und unbekleidet, in der Vorderansicht mit rechts gewandtem Kopfe. Mit der rechten Hand hält er die Lanze, die gerade abwärts auf dem Boden steht. Die linke Hand fasst den Schild in der Handhabe, er zeigt die Kehrseite. Darauf folgt eine oben zerstörte Säule, welche das Palladium trug, daneben Odysseus, bärtig, in der Vorderansicht; sein Standbein ist das linke. Er wendet den mit einer helmähnlichen Mütze bedeckten Kopf nach links; die rechte, jetzt zerstörte Hand senkte sich auf die Säule<sup>2)</sup>. Man sieht, dass die nachlässig ausgeführte Nebenseite aus dem Vorrat der Sage willkürlich gewählt wurde. Eben so fremdartig erscheinen auf *P* zu beiden Seiten des Mit-

<sup>1)</sup> *Heydemann*, Sächs. Ber. 1878 II, S. 121. Auch von diesem Sarkophag liegt mir eine Zeichnung vor. Ich behalte mir vor, sie nebst anderen römischen Monumenten herauszugeben.

<sup>2)</sup> Nach *Visconti*, lo stesso eroe (Jason) armato di lancia, presso una porta.

telbildes, welches Medea zwischen den Kindern darstellt, Odysseus nebst der Amme Eurykleia und Oedipus vor der Sphinx. Während die Nebenseiten von  $L=A$  nur bedeutungslose Greife zeigen, tritt die linke Seite von  $K$  der Hauptfront näher. In römischer Rüstung, wie öfters die griechischen Helden, steht Jason rechts von einem Altar, in dessen Flamme er aus einer Schale eine Libation giesst. Links hält ein junger Camillus ein geöffnetes Kästchen, an dessen Deckel zwei Reihen von je vier Kugeln, den Liba, befestigt sind, Opferkuchen, wie auf dem bekannten Sarkophag von S. Lorenzo (vgl. *Roszbach*, Röm. Hochzeits und Ehedenkmäler (1871) S. 50 f.). Dies Hochzeitsopfer bildet die Vorbereitung zu den folgenden tragischen Szenen; es kann sich deshalb hier nur auf die Verbindung des Helden mit Glauke beziehen, wie sie vollständiger auf  $G$  dargestellt wird; dagegen beziehen sich die Reliefs  $b$   $d$  auf die Vermählung der Medea, wie die Aufeinanderfolge der Szenen ergibt. Auf  $a$  ist die Zusammengehörigkeit der einzelnen Szenen unsicher. Wenn, wie *Dilthey* mit *Heydemann's* und *Dütschke's* (Arch. Zeit. 1876. 33. S. 73) Zustimmung scharfsinnig ausführt, die Coburger und Pighische Zeichnung mehrere Reliefs zu einem Ganzen vereinigt haben, ist ebenfalls Jasons Hochzeit mit Medea gebildet. Die rechte Nebenseite von  $K$  ist schwerlich mit demselben Mythos verbunden. Ein kräftiger Jüngling sitzt auf einem Felsstück, worüber sich ein Löwenfell breitet, unter diesem kommt ein Schild halb zum Vorschein. Er selbst lehnt die Linke auf einen zweiten Schild; die Rechte streckt er grüssend gegen einen gerüsteten Krieger aus, der in der Rechten eine Schwertscheide gesenkt hat. Das Tierfell bezeichnet schwerlich Herakles, der kaum so jung erscheinen würde; man könnte an Jason denken, der in ein Pantherfell gehüllt in Jolkos auftrat, welcher einen der zur Argofahrt sich meldenden Helden empfing. Aber die Vergleichung zweier Reliefs, des albanischen  $a$  bei *Zoega* II, 103 und des englischen  $b$  (Arch. Zeit. 1877 Tf. 12, 1) führt auf eine andere Deutung. Auf dem Felsen sitzt in der Unterwelt zur Strafe Peirithoos; vor ihm steht Abschied nehmend Theseus; seinen Schild hält Peirithoos, dessen rechte Hand in  $b$  ergänzt ist, auf  $a$  mit der linken fest; den seinigen mit der Löwenhaut wird Theseus mitnehmen. Auf  $b$  sieht sich Odysseus, den Hut in der Hand, nach einem verlorenen Begleiter um.

Ohne Zweifel sind diese mehr oder minder willkürlichen Vorstellungen Zutat der römischen Arbeiter, das gemeinschaftliche Urbild hat sie nicht enthalten.

Denn dass die

Vorderseite,

Hauptvorstellung, einem Urbilde mittel- oder unmittelbar entsprach, beweist die durchgehende Uebereinstimmung des Hauptsächlichen von  $R$  mit  $GHIKL = AMN$ ; alle Reliefs ergänzen und erklären sich wechselseitig so, dass die einfacheren Darstellungen der Vorlage am nächsten stehen werden.

Eine schöne Gruppe links eröffnet den Kreis der korinthischen Tragödie. In  $R$  besteht sie wie in den meisten Reliefs aus sechs Personen; nur in  $KL = AM$  ist eine Figur in der Begleiterin hinzugefügt, welche müssig oder neugierig hinter dem Stuhl der Königstochter steht. Die Vermählung hat eben stattgefunden, der Festsaal wird durch den bekränzten Vorhang bezeichnet, welcher von 2 dorischen Säulen gehalten, auf  $G$  erst von einem Sklaven befestigt wird. Am Ende dieses Saales sitzt Glauke auf einem schlichten Sessel ohne Lehne, der mit gedrehten Füßen versehen ist. Ihr Gewand ist sehr schön. Der bräutliche Schleier fällt auf den Nacken herab, der rechte Arm und ein Teil des Halses bis zur Brust sind nackt, um den linken Arm schlingt sich in malerischen Falten das Oberkleid, welches auf den Stuhl niedersinkt und mit der rechten Hand gehalten über den Schoss gelegt ist. Der Chiton erstreckt sich in gerader Linie über den Hals, ist unter der Brust gegürtet, schliesst sich enger an den Leib an und bedeckt mit reichen Falten die Füße. Stuhl und Füße ruhen auf einem niedrigen Schemel. Die Haltung der Königstochter zeigt keine Spur von Verlegenheit. Mit wolwollendem Ausdruck neigt sie ihren Blick auf die beiden Knaben, die Kinder der verlassenen Gattin Medea, welche ihr die verderblichen Geschenke bringen, der erste mit beiden Händen das Gewand, der zweite in einer Schale den Kranz. Der vordere Knabe sieht sich nach dem Bruder um, als wollte er sich von dem richtigen Vollzuge des Auftrags überzeugen. Die Bildung der mit einem Mäntelchen bekleideten Kinder entspricht, wie überhaupt in der alten Kunst der Fall ist, der idealen Schönheit der Erwachsenen nicht völlig. Teilnehmend schauen diese dem Vorgang zu. Jason, welcher die Knaben eingeführt hat, in bequemer Haltung auf einen viereckigen Pfeiler gelehnt, stemmt den rechten Arm in die Seite, mit dem linken hält er sein Kleid,

das den kräftigen Oberleib frei lässt; sein Blick ist auf die Kinder gerichtet. Nur auf *G* soll er eine Lanze nach unten richten. Neben ihm steht, durch die welken Gesichtszüge und das Kopftuch kenntlich, Glauke's Amme. Auch sie betrachtet mitleidig die Kinder und ihre Geschenke, ohne sich zu ihrer Herrin zu wenden, ein bedeutender Vorzug vor den übrigen Werken. Deren Arbeiter wollten den wirksamen Effekt nicht aufgeben, den ihnen Euripides darbot; sie haben ihn aber verfehlt, indem sie die Amme der unschlüssigen oder unwilligen Herrin zureden lassen. Im Drama V. 1117—30 sieht diese zuerst ihren Gemal freundlich an, ehe sie die Kinder erblickt; dann wendet sie sich ab und wird erst durch Jasons Zureden und die Geschenke besänftigt; die Bildhauer lassen Jason zurücktreten und machen die Amme, welche ganz auf Seiten ihrer Herrin stehen sollte, gleichsam zur Mitschuldigen an ihrem Untergang, während sie bei dem Dichter mit deren Betörung nichts zu tun hat. *R* lässt sie ebenfalls keine tätige Rolle spielen. Durch diese Anordnung gewinnt auch die letzte Person, die schönste des Werks, die gebührende Bedeutung. Ihr sind die Kinder gleichgültig, sie ist in den wehmütigen Anblick der todgeweihten Braut versunken. Ueber ihre Benennung ist man jetzt einig. Als Jüngling tritt Hymenaeos auf; ein dicker hochzeitlicher Kranz umgibt seine Stirn, ein festliches Gewand lässt die rechte Seite frei. Die Arme hat der Gott übereinander geschlagen, als müsse er eine Betätigung seines Berufes aufgeben; in der linken Hand hält er ebenso wie *OIHKM* auf *L=A* un- deutlich zwei Mohnstengel, deren Früchte der Ehe nicht fremd sind. (Vgl. *Roszbach* a. a. O. S. 33 f.) Dass der rechte Arm sich lediglich über den andern kreuzt, ist ein einfacheres aber eben deshalb wirksameres Motiv als die gesenkte Fackel auf anderen Reliefs. Dort sichert sie die Deutung der Figur; kein anderer Gott hält die hochzeitliche Fackel gesenkt; wie sie ist, weist sie statt freudiger Erhebung auf den schmerzlichen Ausgang hin. Deswegen braucht man ihn aber nicht, wie die neueren Ausleger einem gestreichten Gedanken *Feuerbachs* folgend tun, für den in einen Todesgott<sup>1)</sup> verwandelten Hymenaeos zu halten. Mit Recht

---

<sup>1)</sup> Für einen Todesgott kann ich auch nicht mit *Curtius*, Arch. Zeit. 1867 S. 86 den Apollo eines lateranischen Reliefs halten. Apollo erschießt einen Helden, Meleager oder eher Achilleus. Eine gute Zeichnung liegt mir vor.

hat *Rudolph Schmidt* in einer verständigen Dissertation, *De Hymenaeo et Talasio*. Kiliae 1886 p. 62 ff. der namentlich von *Dilthey* ausgeführten Deutung mehrerer Dichterstellen widersprochen, indem er den starken Gegensatz betont, welcher in ihnen zwischen Hymenaeos und dem Tode herrscht, und die Beschreibung Ovids *Metamorph. X, 4 ff.* geltend gemacht, wonach es eben Hymenaeos ist, welcher seine Trauer durch die unglückbedeutende Verkümmernng der Fackel bezeichnet. Auch ist es ein grosser Unterschied, ob eine Jungfrau den Todesgott heiraten soll, worüber *Trendelenburg Annal. 1872 p. 119* gute Bemerkungen gemacht hat, oder ob eine schon verheiratete Frau, wie Glauke, noch einmal eine Ehe mit dem Hades eingehen soll. Die Mohnköpfe erinnern zwar an den Todesschlaf im Gegensatz zu dem erquickenden Schlaf der Lebendigen (*Gerhard, Arch. Zeit. 1867, S. 217 ff.*)<sup>1)</sup>, gehören aber ebenso wie die Fackel zur Hochzeitsfeier. Ausser den von *Rosbach* angeführten Gemmen verweise ich auf die von *M. Mayer, Hermes XX, 1885, S. 117 f.* besprochenen Stellen des Aristophanes *Vögel 160. Friede 869* und die Scholien. Auf die Erfindung der schönen Gestalt mag Hypnos einigen Einfluss gehabt haben; wenigstens hat sie die Senkung des Kopfes mit ihm gemein<sup>2)</sup> sie unterscheidet sich aber durch die Richtung der Augen, welche die sorglose Braut nicht ausser Acht lassen, während des Schlafgotts Blicke ziellos sind. Diese in ihrer Einfachheit deutliche Scene haben einige Arbeiter durch verschiedene Zutaten wirksamer zu machen gesucht. Das junge Weib hinter dem Stuhle ist, auch wenn sie eine hochzeitliche Funktion gehabt haben sollte, für den gegenwärtigen Augenblick müssig. Auf *H* sieht man unter Glauke's Stuhl ein Diptychon, der Verfasser von *L=A* hat es verschoben; es liegt dort in der folgenden Scene verändert, mit einem gewölbten Deckel versehen, zu den Füssen der jungen Frau. *v. Duhn* erklärt es als Hochzeittäfelchen nach *Dracontius X, 478*. Dort erfolgt die Unterzeichnung der *tabulae nuptiales* bei Gelegenheit der Vermählung selbst, also in einem Moment, welchen die Sarkophage voraussetzen aber nicht darstellen. Mit Recht entgegnet *Dilthey, Arch. Zeit. 1876, S. 67*, dass diese *tabulae*

1) Eine entschieden sepulcrale Bedeutung haben die Bildungen des Somnus mit den über den Kopf geschlagenen Armen in *Pio-Clem. VII Tf. 13 u. öfters.*

2) *Wtnefeld, Hypnos. 1886.*

in hochzeitlichen Reliefs regelmässig als Volumen vom Bräutigam gehalten werden. Dazu kommt, dass auf *H* das Büchlein geöffnet ist; die Braut wird nicht nachträglich den Ehevertrag nachgelesen und dann unter den Stuhl geworfen haben. Ohne Zweifel hat *Dilthey* recht, wenn er unter Hinweis auf ähnliche Erscheinungen in den auf *Iphigenia* und *Phaedra* bezüglichen Reliefs das Diptychon als einen Brief der *Medea* erklärt, welche in versöhnlichen Worten die Ankunft der Geschenke ankündigt. Man darf nach *Euripides* annehmen, dass die Empfängerin zuerst die Sendung übel nimmt und den Brief unmutig weggeworfen hat. Allerdings wird ein solches Schreiben in der Litteratur nicht erwähnt, auch fehlt es in den meisten Bildwerken, aber dass es einem geschickten Arbeiter einfiel, die Situation durch diese Ergänzung deutlicher zu machen, hat nichts befremdliches. Auf *L=A* wird der Kontrast gesteigert. *Glauke* hat den Brief mitgenommen, gleichsam um ihn noch einmal zu lesen. Sobald aber das Schicksal sie ereilt, ist er noch mit einem gewölbten (elfenbeinernen) Deckel geschlossen ihren Händen entfallen.

Eine ebenso überflüssige Zutat ist die bärtige *Hermes*, welche auf *GH* in der folgenden Scene die Oertlichkeit, im Freien, bezeichnet.

Die folgende Hauptscene stellt in dem durch die fehlende Bekrönung unterschiedenen *Thalamos* die Katastrophe ergreifend dar. *Glauke* hat die Wirkung des unglücklichen Geschenks erfahren. Von dem losgelösten Haare fällt ein Teil im Rücken herunter, der andere geht in einer emporsteigenden Flamme auf. In wildem Schmerz wirft die Unglückliche wie eine *Mänade* das Haupt rückwärts, schliesst die Augen, streckt einen Arm verzweifelt aus, hält die rechte Hand jammernd wie Hülfe flehend geöffnet, eine erwünschte Vervollständigung des in den übrigen Werken fehlenden Gliedes; der linke Arm ist nur halb erhalten. Der *Chiton* liegt enger an, das Oberkleid ist herunter geglitten. Wie um im Laufe dem Verderben zu entrinnen, stürzt sie sich von der hohen *Kline* herab, das linke Bein hat schon den Boden erreicht, das rechte Knie berührt im Fallen den Untersatz vor der *Kline*. Auf ihr mit weit geöffnetem Munde ausgestossenes Jammergeschrei ist der Vater herbeigeeilt, die Herrscher-Binde im Haar, im Königsmantel über dem langen *Chiton*. Ueberflüssigerweise gibt *L=A* ihm in die Linke einen Stab, das Scepter. Verzweifelt legt *Kreon* die Rechte an das Haupt, eine Geberde

des Jammers; die linke wird auf *R* nicht wahrgenommen, auf anderen Werken ist der Arm ausgestreckt, vielleicht berührte er auf *R* das Haar der Tochter. Den linken Fuss stützt der König auf jenen Untersatz, ein vierecktes Stück, welches verschieden gebildet und erklärt wird. Auf  $L=A$  ist es mit einem vermutlich als geschnitzt gedachten Bildwerke, der Bändigung der Stiere, verziert, sonst hat es bald eine kürzere und einfache Form, bald wird es mit vor- und zurücktretenden Eckstreifen versehen. Auf *R* steht es nicht gleichmässig auf dem Boden: Glauke hat es in der Wucht des Sturzes aus der Lage gebracht, und ihr Vater vermag nicht es festzuhalten. Diese unverkennbar geneigte Lage beweist, dass das Gerät nicht aus festem Stein, sondern aus einem leichteren Stoff besteht. Nur eine hölzerne Lade, oder Bank, das Hypobathron, welches nach Xenophon Memorab. II, 1, 30 zur Kline gehört, vermag Glauke's Stoss aus der Richtung zu bringen. Damit stürzt *Dilthey's* mit grosser Gelehrsamkeit entwickelte Erklärung. Er meint, hier zeige sich ein Altar, der Altar, auf welchem die Neuvermählte geopfert hatte; und damit fällt auch die Behauptung, dass dem Urbilde der Sarkophage nicht Euripides Tragödie, sondern die Darstellung späterer Schriftsteller, des Tragikers Seneca, Valerius Flaccus, Plinius zugrunde lag.

Allerdings wird Medeas Aufenthalt in Korinth verschieden erzählt. Von den Erwähnungen des Volksglaubens und alter Dichter, die von dem Morde der Kinder schweigen, bei Pausanias II, 3 abgesehen, spielt bei Diodor IV, 54 der Brand des Palastes eine Hauptrolle, den die Zauberin durch ein von ihrer Schwester Kirke erhaltenes Mittel entzündet haben soll; ihre Nebenbuhlerin Glauke und Kreon selbst, heisst es, seien in den Flammen umgekommen. Seneca schiebt ein Mittelglied ein. Zuerst lässt er Medea daran denken, die Königstochter am Altare zu töten. (V. 37.) Diesen Plan vertauscht sie mit einem geschickteren: sie schickt die Kinder mit den verderblichen Geschenken (V. 573 ff.), und von der brennenden Braut verbreitet sich das Feuer über die Königsburg (V. 887 ff.) Wo es entstand, ob am Altare oder im Thalamos, sagt der Dichter nicht. Aber aus der Beschreibung des unlöschbaren Stoffes folgt, dass auch er das von Plinius II, 235 genannte Naphta im Sinne hat. Wie der Letztere, erwähnt Valerius Flaccus V, 446 vgl. VII, 505 den Altar, an welchem Glauke umkam, dieser auch die Verbreitung des Feuers über den

Palast. Ebenso Ovid *Metam.* VII, 394 ff. und wahrscheinlich Hygin. *Fab.* 25. Auch in seine Tragödie scheint Óvid den Brand der Burg aufgenommen zu haben, wie er in der 12. *Heroide* V. 181 die gekränkte Medea ihrer Nebenbuhlerin gegenüber an Schwert, Flammen und Gift denken, erst am Schlusse den Kindermord ahnen lässt. Vielleicht gaben die Verse des Euripides 380 ff. zu dieser Steigerung Anlass; sie mag in einem der gleichnamigen späteren Stücke vorgekommen sein. Schon die gelehrte Beschreibung des Naphta weist auf eine spätere realistische Umformung der Sage hin; Plinius hat sie wahrscheinlich, ebenso Seneca aus Fabianus; es wäre ja immerhin möglich, wenn auch unwahrscheinlich, dass sie auf die bildende Kunst einigen Einfluss gewonnen hätte. Aber der Verlauf der Handlung bei Seneca zeigt grosse Verschiedenheiten: die Kinder werden von der Amme zu der jungen Frau geschickt (V. 851), denn ein Pädagog kommt im Stücke nicht vor; die grösste Abweichung liegt darin, dass Medea ohne die Kinder, deren Leichen sie zurücklässt, vom Dache des Hauses in die Luft fährt, während die Sarkophage ohne Ausnahme die Kinder in die Hände der Mutter legen. So auch Euripides, dessen berühmtes Werk sowohl griechisch als lateinisch in Rom bewundert wurde. Warum sollen die Bildhauer, die mehrfach euripideische Dichtungen benutzten, aus einem der ergreifendsten Stücke, das auch Horaz *A. poet.* 123, 185 vor Augen hat, zu gunsten einer dunkelen Uebertreibung mit plattem Rationalismus verbindenden Arbeit verschmäht haben? In der That stimmen die Sarkophage, soweit der Unterschied der Dichtung von der bildenden Kunst zulässt, mit der Tragödie überein. In beiden Werken führt Jason die Kinder zu seiner neuen Gattin, deren Empfang entspricht der Erzählung des Boten; dass die Königstochter von mehreren Personen umgeben ist, liegt in ihrer hohen Stellung und verdeutlicht das obwaltende Verhältnis; statt des gleichgültigen Boten hat der Künstler eine teilnehmende Begleiterin, die Amme, gewählt, in der trefflichen Zugabe des Hymenaeos die Katastrophe vorbereitet; diese ganz wie der Dichter dargestellt. Freilich musste die Kunst die beiden in der Erzählung getrennten Momente, den Tod der Glauke und das Schicksal des Vaters, in eine Scene zusammenfassen: man sieht nur den Jammer des Königs, aber die nahe Berührung mit der Tochter wird auch ihn in das Verderben stürzen. Künstlerisch vorteilhaft ist die Einheit der Handlung, welche die todgeweihte

Frau der glücklichen Neuvermählten gegenüber stellt. Ausdrucksvoller endlich ist die Vertauschung des Sessels bei Euripides mit dem Lager des Thalamos.

Auch den ergreifenden Seelenkampf der Mutter Medea hat der Künstler aus Euripides entnommen; wie vorher durch Hymenaeos hat er hier durch die Bewegung der Kinder eine Verstärkung des Affekts bewirkt. Der Dichter schildert nur die Wirkung des Anblicks auf die Mutter, der Bildhauer muss die Kinder etwas tun lassen: sie spielen und zwar im Freien (V. 1019 f.), nachdem der sie begleitende Pädagog in das Haus gegangen ist. Der eine Knabe hält in der einen Hand einen Ball, der auf *R* durch den Bruch des Marmors unkenntlich geworden ist; sein Bruder sucht ihn zu entreissen, jener rutscht vor ihm über ein Säulenstück, das gerade im Wege lag, hinweg; denn das Stück eines Säulenschafts, welches auf *R* durch das Dübelloch in der Mitte und die Rundung deutlicher als anderswo bezeichnet wird, ist nicht hier allein als Gerät verwendet. Auf dem Relief in V. Albani (*Winckelmann*, Mon. ined. 96, *Zoega* bassor I, Tf. 48) ist es sehr kurz, grösser in den Wandgemälden. In einem Bilde aus Portici (1747 entdeckt, Pitt. d'Ecolano II, Tav. 12 p. 79) sitzt Hermes auf einem Säulentrumm, in einem andern (VI, Tav. 2 p. 5) hat die Malerin in einer Halle ihr Werkzeug auf ein ebenfalls durch das Dübelloch bezeichnetes Säulenstück gelegt, auf einem Bilde an der Wand des Macellum in Pompeji (*Helbig* Wandgemälde Nr. 1332, *Fioroli*, Descriz. di Pompei S. 264) sitzt Odysseus darauf, u. a. m. (vgl. *Dilthey* p. 51, Anm. 1, der sich einer Bestimmung enthält). Diesen wirksamen Kontrast der Sorglosigkeit und der Gefahr hat die Dichtung aufgenommen, [Lucilius] Aetna 595 nennt die Knaben *sub truce nunc parvi ludentes Colchide nati*, er ist ein Geschöpf der bildenden Kunst. Die Mutter steht hinter den Kindern zierlich, auf *h i* kokett, gekleidet, wie sie um ihr Vorhaben zu verbergen heiter erscheinen will; die reichen Locken hält eine Binde zusammen, der Chiton ist sorgfältig gegürtet und lässt den linken Oberarm frei, um den Unterarm schlingt sich der Mantel, welcher vom Unterleib an über die linke Schulter gelegt ist. Streitende Empfindungen bewegen ihr Herz. In der linken gesenkten Hand hält sie die Schwertscheide, die abgebrochene rechte wird, wie von andern Werken *Dilthey* richtig bemerkt, das Schwert etwas erhoben haben. Aber mit dem Rachedurst kämpft die Liebe der Kinder, die sie

mit geneigtem Antlitz anschaut. Die Wehmut und die Neigung zu den unschuldigen Opfern wird in dem erkennbaren Blick vortrefflich wiedergegeben, ein würdiges Gegenstück zu Hymenaeos. Die Vermutung, dass dem Bildhauer das berühmte Gemälde des Timomachos in Rom vorgeschwebt hat, liegt nahe. Es war bedeutend älter. Denn dass der Meister nicht zu Caesars Zeiten lebte, Plinius XXXV, 136 einen leicht erklärlichen Irrtum<sup>1)</sup> beging, hat zuerst *Welcker*, Kl. Schrift, III, S. 457 bemerkt, *Brunn*, K. G. II, S. 280 ausgeführt. Den Versuch von *Robert*, Archäol. Märchen S. 132 ff. Plinius Angabe zu verteidigen, halte auch ich wie sein Recensent *Oehmichen*, Berl. philol. Wochenschrift 1887 Nr. 48 u. 49 für misslungen.<sup>2)</sup> Plinius schöpft seine Nachricht aus Varro, denn zum VIIIten Buche, wo der Kauf der Bilder zuerst § 126 erwähnt wird, kommt Pasiteles im Index nicht vor. In beiden Büchern VII, 126 und XXXV, 26 werden die Bilder des Timomachos, Ajax und Medea, unter den von auswärts nach Rom gebrachten Werken erwähnt, Caesar konnte sie also nicht in der Hauptstadt bestellt haben; der Preis wurde in Talenten bezahlt, also müsste der Maler in einem ausserhalb Italiens gelegenen Orte seine beiden Bilder verkauft, und da er vor der Vollendung der Medea starb (XXXV, 145) den Betrag vorher empfangen haben. Das alles müsste, da Cäsar im Jahre 48 Diktator wurde und im Jahre 46 den Tempel der Venus Genetrix und darin die Bilder einweihte, binnen zwei Jahren geschehen sein. Timomachos gehörte zu den grössten Meistern (§ 138), seine Werke werden von Ovid, Trist. II, 525 neben Apelles Venus genannt,<sup>3)</sup> seine Kunst aber blühte *tunc cum expeteretur a regibus*

1) Einen ähnlichen Irrtum begeht XXXV, 132.

2) Ein zweites Versehen *Roberts* hat sein Recensent gerügt, ist aber in ein anderes verfallen. *Robert* nimmt an den Lemmata des Index zu Buch XXXV Anstoss und erwähnt, dass *Dettefsen* mehrere in Klammern gesetzt hat, was übrigens schon *v. Jan* getan hatte. Der Recensent bemerkt, dass seien „keine kritischen Zeichen, sie bedeuten vielmehr nichts weiter, als dass die eingeklammerten Lemmata Unterabteilungen zu den den Klammern unmittelbar vorausgehenden Hauptabteilungen sind.“ Beide Gelehrten haben übersehen, dass diese Klammern die Abweichungen der in den Handschriften den einzelnen Büchern beigegebenen Verzeichnisse von dem Generalindex in Buch I bedeuten. Es sind also doch kritische Zeichen.

3) Ovid hatte sie neben den unzünftigen Bildern des Parrhasios, letztere wol schon im Hause des Tiberius, während er vor seiner Verbannung 9 n. Ch. in Hofkreisen verkehrte, gesehen.

*populisque* (§ 2) d. h. vor Caesars Zeit, Plinius (§ 29) und vor ihm schon Petronius c. 2 klagt über ihren Verfall. Daher darf es uns nicht wundern, dass man alte Bilder in Rom sammelte (Plin. § 4). Die Gemälde des Timomachos wären die einzigen neuen Tafelbilder in Rom gewesen; auch nennt Plinius keinen griechischen Meister, der jünger gewesen wäre als das zweite Jahrhundert, aus diesen sicher nur Metrodoros. Da nun Cicero Verr. IV, 60 gerade dieselben Bilder, einen Ajax und Medea, in Cyzicus unter den berühmtesten Werken aufführt, ist es höchst wahrscheinlich, dass Caesar von denselben Cyzicernern, welche an Agrippa zwei andere Bilder verhandelten, jene Meisterwerke kaufte. Sie waren nach den Epigrammen enkaustisch, eine Technik, welche von Pausias neu belebt worden war. Die Zeit seines Sohnes und Schülers Aristolaos wird durch das Bildnis des Epaminondas bestimmt. Timomachos wird unter den Schülern des sikyonischen Meisters nicht aufgeführt; man darf ihn einige Generationen später, etwa Ol. 118—20, ansetzen. Vor ihm hatte Aristolaos eine Medea gemalt, vielleicht denselben Stoff; nur in Korinth war sie Hauptheldin, in dem Verhältnis zu Aegeus und Theseus, wofür die Beschäftigung des Malers in Athen sprechen würde, Nebenperson. Dieses Bild kam schwerlich nach Rom; von dem Gemälde des Timomachos, welches auf die bekannten Wandmalereien in Pompeji eingewirkt haben mag, konnte der Bildhauer ein anregendes Motiv, die Haltung des Schwertes und den allgemeinen Eindruck, entnehmen, auf den Ausdruck der Augen, den Ovid hervorhebt, musste er verzichten. Auch die Haltung änderte sich; in der wolgefälligen Geberde des geneigten Kopfes und dem Ausdruck des Gesichtes zeigt sich die rührende Liebe der Mutter, die sich gedrungen fühlt, die Waffen wegzwerfen und die Kinder zu umarmen. Hätte der Bildhauer es versucht, Zorn und Rachelust gleichzeitig auszudrücken, so würde er den kräftigen Gegensatz der letzten Scene aufgegeben haben.

Nicht ungeschickt hat der Arbeiter von  $L=A$  diesen Widerstreit der Empfindungen verkörpert. Während Medea, deren Hände abgebrochen sind, in gebückter Stellung die Augen auf die Kinder richtet, steht hinter diesen eine langhaarige Frau, bloß in einen Chiton gekleidet, welche mit tief ernstem Blicke sich der Mutter zuwendet. Sie hält in der Linken ein undeutliches Gerät, das ich für eine Schwertscheide halten möchte. Undeutlich ist auch am oberen Rande des Sarkophags zu ihrer

Linken ein Stück, das einer Flamme gleicht und vielleicht, wenn nicht zu dem rechten Arm der brennenden Glauke, zu einer Fackel gehört, welche die Frau in ihrem abgebrochenen rechten Arm gehalten haben mag. Unter dieser Voraussetzung sieht *Matz*, zur Coburger Zeichnung a. a. O. S. 493 in der Gestalt eine Erinys, welche den schwankenden Entschluss der Medea zur Rache treibt. Eine Erinys aus dem Hause fortzutreiben fleht der Chor bei Euripides V. 1260 vergebens Helios an. Die Analogie der Vasengemälde, auf denen eine Erinys oder ein Oistros der Tat zusieht, macht die Erklärung, welche *Dillthey*, Arch. Zeit. 1874 S. 88 Anm. 4 nicht misbilligt, annehmbar. Indessen scheint mehr Mitleid als Wut in den Zügen der Frau zu liegen; vielleicht ist es dies, welches von einer aus dem Chor der Tragödie auserlesenen Freundin empfunden wird.

Auch die letzte Scene stellt *R* vortrefflich dar. Auf dem geflügelten Drachenwagen ist Medea im Begriff fortzufahren. Ihre Züge haben sich verwandelt, eine Falte auf der Stirn zeigt den Zorn des dämonischen Weibes, die aufwärts gerichteten Augen die Aussicht auf das Ziel und den Dank gegen Helios, der das Gespann gesandt hat, der festgeschlossene Mund die Festigkeit des Willens, die stürmische Bewegung und das wallende Haar die Eile, mit der der verhasste Ort verlassen wird. Der Kopf ist nur wenig seitwärts gewandt wie auf *h*, weit angemessener als die Vorderansicht von  $L=A$ ; die erhobene rechte Hand hält das Messer, womit die blutige Tat vollbracht war. Die Leichen der Kinder nimmt die Mutter mit sich: über der linken Schulter liegt der eine, an dem rechten Bein entlang der andere Knabe. Von dem letzteren sieht man nur ein Bein vom Knie abwärts, von dem erstern den Oberleib links, ein Bein rechts von der Schulter; der Körper ist etwas zu lang geraten. Die Schwertscheide mit dem Wehrgehenk berührt den Boden, es scheint an dem Wagen befestigt zu sein. In stolzen Windungen hebt sich das Schlangengepaar in die Lüfte. Auf *K* ist darunter die Dutzerdfigur der Sarkophage, Tellus, gebildet. Sie wendet mit der unter der Miene des Bedauerns erhobenen Rechten sich von dem traurigen Anblick ab.

Wenn man zwei bisher nicht besprochene Personen hinzu rechnet, so zerfällt die Komposition in drei nach Figurenzahl wie Längenausdehnung gleiche Teile. Es sind überall zwei Personen in der Mitte zwischen den beiden Hauptscenen. Im Vordergrund steht ein Jüngling *A* in der Chlamys, meistens

in der Vorderansicht ( $A=L, G II K R$ ). Waffen fehlen in  $G$ , in  $II$  ist es bloß ein Schild am rechten Fuss, zu welchem sich der überall abgebrochene Arm neigt. Das später zu  $R$  gefundene Stück lässt vermuten, dass er auf dem Schildrande ruhte. Eine Lanze hält er bloß in der unzuverlässigen Publikation  $G$ ; sonst zeigt sich davon keine Spur.  $A=L K R$  vervollständigen die Bewaffnung durch den Helm an der linken Seite, auf  $G$  hat er die Stelle des fehlenden Schildes eingenommen. Mit der linken Hand fasst der Jüngling den Zipfel des Gewandes, besonders deutlich in  $R$ , eine Geberde junger Männer, wozu *Dilthey* p. 37, Anm. 2 passende Beispiele liefert. Den leise gesenkten Kopf wendet der junge Mann nach links einem Gefährten zu. Von diesem  $B$  ist im Hintergrunde nur der Oberkörper sichtbar. Er hält auf  $R$  eine Lanze aufrecht und wendet sich mit ernstem Ausdruck, in dem ein Bedauern sich zu malen scheint,  $A$  zu. Auf  $G$  ist der Kopf, vielleicht vom Restaurator nach rechts gerichtet. Auf  $I$  ist er bärtig, auf  $H$  tragen die sichtbaren Füße wie König Kreon Sandalenschuhe. Im Uebrigen zeigt  $I$  weniger,  $K$  in grösserem Masse eine verschiedene Anordnung. In jenem Relief erscheint  $A$  mit gesenktem Haupte ganz in Profil, in  $K$  ist  $B$  ganz in den Vordergrund zwischen  $A$  und Kreon gerückt. Ein kräftiger Jüngling geht mit raschem Schritt ebenfalls von der Seite sichtbar rechtshin auf die Stätte des Unglücks zu, eine Schwertscheide hält er in der rechten Hand. Die Benennung dieser Personen hat grosse Schwierigkeiten. *Michaelis* Erklärung, welche  $A$  als die Darstellung des Toten in heroischem Kostüm auffasst *Arch. Zeit.* 1867 S. 82, hat *Dilthey* S. 41 mit Recht zurückgewiesen. Die fortlaufende mythische Handlung lässt eine solche Unterbrechung nicht zu. Die gänzlich der Situation fremden Personen, Aegaeus, wie *Millin*, *Hippotes*, wie *Pyl* wollten mit Jason sich unterreden zu lassen, geht nicht an. *Jahn* hat seine frühere Deutung auf einen Boten, welcher Jason die Meldung überbringt, auf *Stephani's* C. Rendu 1863 p. 173 Widerspruch hin fallen lassen. *Dilthey* kommt auf Jason mit einem Doryphoros zurück. Mit Recht. *Stephani's* Einwendung betrifft bloß den Boten, welcher der Medea die Nachricht vom Tode der Glauke überbringen sollte, *Jahn* hat von dem Boten an Jason, nicht an Medea, geredet. Allerdings ist ein Bote, wie er im Drama vorkommt, hier nicht an seiner Stelle. Aber Jason war zwar nicht nötig, wie er denn samt seinem Begleiter in  $M$  ganz fehlt, aber

auch nicht überflüssig. Er war weit entfernt gewesen, als er die Kinder mit den Geschenken eingeführt hatte, und die Diener suchten, als Glauke's Krankheit sich äusserte, ihn auf (V. 1157 und 1178). Kreon war aus der Nähe herbeigeeilt, Jason erschien später, zu spät. Seine Gegenwart auf dem Relief war also ganz angemessen. Nur fragt sich, in welcher von den beiden Personen man ihn zu suchen hat. *Dilthey* meint nach *IK* in der seitwärts dargestellten Figur, wonach der von vorn gesehene Jüngling als Doryphoros des Königs zu betrachten wäre. Die übrigen Sarkophage führen auf die gegenteilige Erklärung. Der Lanzenträger auf *IR* steht im Hintergrunde, auf allen Werken mit Ausnahme von *K* grösstenteils verborgen; es ist der Doryphoros des Königs Kreon, durch die Haltung der Lanze, auf *I* auch durch den Bart bezeichnet. Der Jüngling *A* aber wird durch seine Stellung im Vordergrund als eine Hauptperson, auf *H* durch die hochzeitliche Binde im Haar, wovon auf *I* am Hinterkopfe eine Spur wahrgenommen wird, als Bräutigam bezeichnet, ebenso durch den zierlichen Gewandzipfel in seiner linken Hand. Das Gespräch mit dem Doryphoros scheint ihm erst die Gefahr, worin seine junge Gattin schwebt, zu offenbaren, die Beugung des Kopfes auf *I* den schmerzlichen Eindruck der Nachricht anzudeuten. Auf *I* geht er selbst dem Gemache zu, auf *K* scheinen die Rollen gewechselt zu werden, der Doryphoros bleibt stehen, um die Waffen zu hüten, Jason, durch das Schwert in der Scheide kenntlich, eilt ἀνέλκων κώλον ἐκπέθρου δρόμου zur Hülfe seinem Schwiegervater nach. Diese Verschiedenheiten darf man den Bearbeitern eines von ihrem unmittelbaren Muster eingeschobenen Zwischenakts zutrauen, zwei Doryphoroi in verschiedener Ausstattung wie auf einem Iphigeniarelieff würden von der Regel eine seltene Ausnahme bilden.

Sieht man von dem provinziellen Sarkophag in Marseille *P* und noch mehr von der Gruppe in Arles *Millin Gall. mythol.* 102, 427, *Arch. Zeit.* 1876 Tf. 8) ab, so leuchtet ein, dass allen Werken ein gemeinschaftliches Muster vorgelegen hat. Am nächsten kommt ihm wol *M*, insofern die mittlere, unbedeutende Gruppe der beiden Bewaffneten fehlt, aber müssige Zutaten und Aenderungen, wie die Dienerin von Glauke, ihre und der Amme lebhaftige Beteiligung finden sich auch hier. Von den Sarkophagen behandelt *R* im edelsten Stil den gemeinsamen Stoff von allem Beiwerk frei. Die Nebenseiten sind sämtlich von den Arbeitern

erfunden und nachlässig ausgeführt. Dass jener Meister sich in Rom befunden hat, beweist die Herkunft der Nachbildungen.

Die Abenteuer in Korinth stehen nicht allein. Wie die Zeichnungen des Cod. Pighianus und der Wiener Sarkophag dar- tun, gehören sie zu einem Cyklus, welcher mit Jasons Taten in Kolchis, seiner ersten Verbindung mit Medea, anhebt und mit der Flucht der Medea aus Korinth schliesst. *Jahn* hat ihn a. a. O. in acht Scenen, wovon nach unserer Vermutung Scene V, die beiden Zwischenpersonen, ausgeschieden werden muss, richtig zerlegt. Ein solcher Cyklus kann in einem Frieese eben- sowol in Gemälden dargestellt worden sein. Die Beispiele der Orestessage, des trojanischen Krieges empfehlen die letztere Mög- lichkeit, vergl. *Benndorf* Annal. 1865. 37, p. 239 ff., *Helbig*, Unter- such. S. 130, *Urlichs*, das hölzerne Pferd<sup>1)</sup> S. 17 ff. und über die ganze Frage *Milchhöfer*, die Befreiung des Prometheus 1882. Nun gab es in Rom mehrere Porticus, welche mit solchen Cyklen verziert waren, der trojanische Krieg von Theon in der Porticus Philippi wird namentlich angeführt, die Porticus Meleagri, Europae, Argonautarum haben ohne Zweifel von ihren Kunst- werken die Benennung erhalten.

Ob in der letzteren sich das Bild des Kydias (Plin. XXXV, 130) befunden hat, bleibt freilich ungewiss. Aber aus den Zeug- nissen des Juvenal VI, 153 und der Nachricht der Scholien, dass in der Porticus Agrippiana *historia Argonautarum depicta est*, er- gibt sich, dass in der Halle die Geschichte der Argonauten gemalt war, aus den Epigrammen des Martial II, 14. III, 20. XI, 1, dass darin Jason, den auch Juvenal ausdrücklich nennt, die Hauptperson war. Denn die Septa<sup>2)</sup> und die Porticus hingen enge zusammen. Und zwar heisst Jason *levis*, also sein Wankelmüt scheint nicht gefehlt zu haben. Ob Dio C. LIII, 27 unter τῆ τῶν

---

<sup>1)</sup> Von den hierher gehörigen Gemälden habe ich farbige Kopien anfertigen lassen, die einige Unrichtigkeiten der Photographie berichtigen. Ich behalte mir eine Publikation vor.

<sup>2)</sup> Die Septa verzierte Agrippa καὶ πλαστὴ λιθίναις καὶ ζωγραφίμασι (Dio C. LIII, 23). Erstere sind jene Wandinkrustationen, denen *Schreiber* in der vortrefflichen Schrift, „die Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani 1888“ ihre gebührende Stellung in der Kunstgeschichte angewiesen hat. Letztere scheinen dazwischen gestellte Wandbilder πρᾶξιν bedeuten.

Ἄργοναυτῶν γραφή die malerische Ausschmückung der Halle oder ein einzelnes Tafelbild vorstellt, bleibt unsicher.

Darf man eine Vermutung wagen, so wird man annehmen, dass jene Gemälde zu einem plastischen Cyklus den Anlass und das Muster gegeben haben, woraus das Vorbild der Sarkophags zusammengesetzt wurde.

