

DARSTELLUNGEN DES
ORPHEUS
IN DER ANTIKE,

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg im Breisgau

vorgelegt von
FELIX M. SCHOELLER
" "
aus Osnabrück

Freiburg 1969

Sk

Referent: Professor Dr. W.-H. Schuchhardt

Korreferent: Professor Dr. W. Sauerländer

Dekan: Professor Dr. F. H. Link

Tag der Schlußsitzung: 9. 2. 1968

Gutenbergdruckerei Robert Oberkirch oHG, Freiburg im Breisgau

Vertrieb durch Buchhandlung Wasmuth, 1 Berlin 12, Hardenbergstr. 9 a

N
7760
S36

INHALT

Einleitung	5
I Einleitende Kapitel	9
A. Der Name des Orpheus	9
B. Antike zeitliche Ansätze	9
C. Genealogie des Orpheus	10
D. Die Heimat des Orpheus	10
E. Lehrer und Schüler des Orpheus	11
F. Zur Orphik	11
II Orpheus in der bildenden Kunst griechischer und römischer Zeit	12
1. Orpheus als Argonaut	12
2. Orpheus besteigt ein Bema	14
3. Orpheus allein singend - das Musikinstrument des Orpheus	15 21
4. Orpheus unter den Tieren Teil 1 (außer Mosaiken) Teil 2 (Mosaiken)	23 23 31
5. Orpheus, Herakles und die Musen	41
6. Der lebende Orpheus in der Unterwelt	43
7. Orpheus und Eurydike	47

8. Teil 1: Orpheus mit Thrakern und Satyrn	51
Teil 2: Der Tod des Orpheus	55
Anhang: Relief in Ince Blundell Hall	66
9. Das orakelnde Haupt des Orpheus	69
10. Der tote Orpheus in der Unterwelt	73
11. Darstellungen des Orpheus:	75
a. als Griechen	
b. als Thraker	
12. Beziehungen des Orpheus zu:	
a. Apollon	77
b. Dionysos	78
13. Zusammenfassung der Kapitel 1 - 12	81
Anmerkungen	85
Literatur zu den einzelnen Kapiteln	101
Allgemeine Bibliographie	113
Museen und Aufbewahrungsorte	123
Tafelverzeichnis	127
Abbildungsnachweis	130
Namen- und Sachregister	135

Einleitung

Die drei letzten großen, zusammenfassenden Arbeiten über Orpheus sind, neben den zwei im Ausgang des 19. Jahrhunderts entstandenen wichtigen Untersuchungen von P. Knapp (s. Allgemeine Literatur zu Orpheus), einmal der Artikel 'Orpheus' von O. Gruppe in Roschers ML, zum anderen das Buch 'Orpheus and Greek Religion' von W. K. C. Guthrie (erschienen in zwei Auflagen 1935 und 1952) und als drittes der 'Orpheus'-Artikel von K. Ziegler in der RE. (erschienen 1939).

In allen drei Abhandlungen steht im Mittelpunkt die literarische Überlieferung, wenn auch angefangen von Knapp, dann umfangreich zusammengetragen von Gruppe, mit wertvollen Hinweisen, Ergänzungen und Abbildungen versehen von Guthrie und von Ziegler in einem zwei Spalten in der RE. umfassenden Unterkapitel (XIX) 'Orpheus in der bildenden Kunst' behandelt, die einzelnen Veröffentlichungen das archäologische Material zusammenzustellen versuchten. Hierbei wurde deutlich, daß die archäologischen Zeugnisse sehr heterogen und schwer miteinander in Verbindung zu bringen sind.

Glücklicherweise ergibt sich die Möglichkeit, die einzelnen Themen, in denen Orpheus erscheint, deutlich voneinander zu trennen, so daß die Orpheus-Darstellungen in zehn Kapitel aufgeteilt werden konnten, an die sich drei Kapitel, einmal die Darstellungen des Orpheus als Griechen und als Thraker, zum anderen die Beziehungen des Orpheus zu Apollon und zu Dionysos und eine Zusammenfassung der Kapitel 1-12 anschließen. Obwohl die Aufteilung in zehn verschiedene Themen aus dem Orpheus-Mythos, die von Künstlern in der Antike dargestellt wurden, die überlieferten Orpheus-Darstellungen gliedert, zeigt sich doch bei einigen Kapiteln, daß zahlreiche Monumente ohne Abhängigkeit voneinander erscheinen und typenbildende oder verbindende Werke, die einen Rückschluß auf den ursprünglich geprägten Typus ermöglichten, nicht erhalten sind. Dazu handelt es sich oft um qualitativ äußerst geringe oder nur fragmentarisch überlieferte Werke, die eine verbindliche Ausdeutung unmöglich machen.

So war es die Aufgabe dieser Arbeit, nach einem kurzen Überblick über die literarischen Quellen (s. Einleitende Kapitel), der sich eng an den Artikel K. Zieglers in der RE. und an die zweite Auflage W. K. C. Guthries 'Orpheus and Greek Religion' anschließt, die Darstellungen des Orpheus vom zweiten Drittel des 6. Jahrhunderts an bis zum 4. nachchristlichen Jahrhundert zusammenzuordnen, dort, wo es möglich war, literarische Quellen zur Deutung des Dargestellten mitheranzuziehen und neben einer zeitlichen und landschaftlichen Einordnung die typologische Entwicklung aufzuzeigen. In dem Kapitel 13 dieser Arbeit wird der Versuch unternommen, eine Antwort auf die Frage zu geben, wie der mythische Orpheus in den einzelnen Zeitabschnitten verstanden wurde und wie

sich aufgrund dieses jeweils gewandelten Verständnisses auch die Darstellungen, die ihn zeigen, änderten.

Da in dieser Arbeit nur der archäologische Bereich ausgewertet werden soll, die literarischen Zeugnisse jedoch gerade für ein Verständnis des Orpheus und für die Auseinanderhaltung des mythischen, 'profanen' (RE. 18, 1, 1303, 57) Orpheus von dem Religionsstifter Orpheus unmittelbar herangezogen werden müssen, sind für die einzelnen Kapitel die oben zitierten und die in der Bibliographie am Ende dieser Arbeit aufgeführten Abhandlungen jeweils mit einzubeziehen. -

In einer 1953 erschienenen, ursprünglich in größerem Umfang geplanten und dann in der 'Beschränkung auf das Grundlegende' verfaßten Arbeit über 'Orpheus - das Alter des Kitharoden' führt der Verfasser R. Böhme auf S. 8 folgendes aus: "Es ist die erstaunlichste Paradoxie daß sich eine völlig konträre Überzeugung durchsetzen konnte. Je mehr man Orpheus mit den Mitteln der Wissenschaft zu fassen suchte, d.h. die historische 'Person' und das literarische 'Werk' zu finden trachtete, desto mehr entzog er sich dem Zugriff, soweit bis die Wissenschaft stolz verkündete, Orpheus habe nie gelebt." Böhme kommt (S. 11) zu der Schlußfolgerung, daß es "immerhin keine so unbegründete Hypothese sei einen Menschen und Dichter Orpheus anzunehmen." Da mit den insgesamt oft apodiktischen, zumindest aber häufig einer Pointierung wegen zu knapp begründeten Thesen Böhmies die Problematik um ein Verständnis des Orpheus nicht endgültig zugunsten einer Hypothese entschieden ist, sollen die grundsätzlichen Fragestellungen anhand des 'Orpheus' - Artikels von K. Ziegler in der RE (s. bes. RE. 18, 1, 1300, XVII) kurz aufgezeigt werden:

Zu der Trennung des 'profanen' Orpheus von dem Religionsstifter Orpheus lassen sich folgende Hinweise anführen:

1. "Der Sänger Orpheus der nicht-orphischen Sage ist eine apollinische, der Theologe Orpheus, der Stifter der orphischen Mysterien, eine dionysische Gestalt."
(RE. 18, 1, 1304, 4-6; s. a. Kapitel 12 dieser Arbeit)
2. "Aus Gründen innerer Wahrscheinlichkeit sowohl wie nach Ausweis der Zeugnisse ist der apollinische Orpheus die ältere Gestalt; sie existierte - nach allem, was wir wissen - schon, als die orphische Religion entstand..."
(RE. 18, 1, 1304, 7-11)
3. Gründe für die Thesen 1 und 2:
"... wohingegen die Gestalt des wunderbaren Sängers doch die Keime in sich trug, um, eben wegen des nahen Beieinander von Sangeskunst, Seher-
tum und urtümlicher Weisheit (s. RE. 18, 1, 1261), sich zu der Gestalt des göttlich
inspirierten Theologen und Religionsstifters auszuwachsen."
(RE. 18, 1, 1304, 22-28)
4. "So kann also der Hergang nicht wohl anders gewesen sein, als daß die Or-

phik, als sie - sei es in Unteritalien, sei es in Attika - sich entwickelte, sich der Sagengestalt des alles bezwingenden Sängers bemächtigt, sich unter seinen Namen gestellt und ihre in einer umfangreichen, ständig wachsenden Literatur niedergelegten Lehren auf ihn zurückgeführt und damit als uraltheilige Überlieferungen beglaubigt hat."
(RE. 18, 1, 1304, 28-37)

5. Weitere Hinweise dafür, daß die Gestalt des mythischen Sängers Orpheus - und gerade dieser mythische Sänger - von den Orphikern zu ihrem Stifter gemacht wurde: "... wird man vermuten dürfen, daß die Musik, wenn sie in der Orphik eine ähnliche Bedeutung gehabt hat wie in dem ihr so nahe verwandten Pythagoreismus, den Blick auf den größten Musiker des Mythos gelenkt hat; und wenn die Hadesfahrt zum ältesten Bestande des Mythos von dem Sänger Orpheus gehört hat - wie es den Anschein hat, da sie rein menschlich und untheologisch begründet ist -, so konnten die Orphiker keine geeignetere mythische Persönlichkeit finden, um ihre Jenseitslehre als Erlebnis und Erfahrung beglaubigen zu lassen."
(RE. 18, 1, 1304, 41-52)

Auf die oben zitierte von Böhme geäußerte Annahme, daß es "immerhin keine so unbegründete Hypothese sei einen Menschen und Dichter Orpheus anzunehmen", läßt sich als Frage die vorsichtig abwägende Ausführung Zieglers danebenstellen: "Bei der zweiten Fragestellung - der nach den historischen Fakten, die etwa hinter der Orpheus-Sage stehen - ist als unerheblich beiseite zu lassen die Frage, ob es letzten Endes eine bestimmte historische Persönlichkeit des Namens Orpheus gewesen ist, an die sich die Orpheus-Sage geknüpft hat... . Wäre es der Fall - und gewiß kann man niemandem verwehren, es sich vorzustellen -, so wäre sie doch so völlig hinter der wuchernden Sage verschwunden, daß sie ganz schattenhaft bliebe; denn es fehlt uns jedes Mittel, um - über bloßes Vermuten hinaus - festzustellen, ob der oder jener Zug der Sage, der an sich geschichtlich echt sein könnte, dies ist oder nicht." (RE. 18, 1, 1306, 29-46)

Noch zwei weitere Male muß auf die Ausführungen Böhmies in Hinsicht auf die vorliegende Arbeit eingegangen werden:

1. Zur Darstellung des Orpheus einmal als Grieche und zum anderen als Thraker ist auf Kapitel 11, Teil II dieser Arbeit zu verweisen. (s. Böhme S. 12)
2. Böhme nimmt die Orpheusdarstellung auf der Metope zu Delphi (s. Teil II, Kapitel 1) als zeitlichen Ansatzpunkt, von dem aus "Das Alter des Kitharoden" errechenbar zu sein scheint: der historische Orpheus müsse in Bezug zu der Generation des Künstlers der Metope mindestens im Urgroßvaterverhältnis stehen, d.h. in der Zeit von Mitte bis gegen Ende des 8. Jahrhunderts anzusetzen sein; und da nun Homer Orpheus nicht erwähne, müsse somit "allen Ernstes ins Auge gefaßt werden, daß Orpheus älter ist als Homer."

Es bleiben also - in Bezug auf diese Arbeit - im wesentlichen die Arbeiten P.Knapps, O.Gruppes, W.K.C.Guthries und K.Zieglers zu berücksichtigen (s.a. M.P.Nilsson, 'Geschichte der griechischen Religion' in HAW.V, 2.1, 644ff.).

Zu den Abbildungen: Die Auswahl der auf den Tafeln I - XXIV in dieser Arbeit wiedergegebenen Darstellungen des Orpheus richtete sich einmal nach der zu erreichenden Vorlage und zum anderen nach der Qualität derselben, da eine besonders kontrastreiche Aufnahme Bedingung für die Wiedergabe in dem hier angewandten Druckverfahren ist. So ergab es sich, daß einige wichtige Darstellungen des Orpheus nicht abgebildet werden konnten, während qualitativ geringere oder nur sehr fragmentarisch erhaltene Überlieferungen erscheinen. Bei der so - durch die äußeren Umstände veranlaßt - oft willkürlich erscheinenden Auswahl, wurde dennoch darauf geachtet, daß

1. Abbildungen in schwer zugänglichen Publikationen und
2. einige bisher unveröffentlichte Darstellungen unbedingt mit aufgenommen wurden. -

I. EINLEITENDE KAPITEL

A. Der Name des Orpheus

Der Name lautet immer Ὀρφεύς. Eine eindeutige Erklärung des Namens ist nicht zu finden. Die vielen Deutungsversuche, den Namen aus dem Phoinikischen¹, dem Indogermanischen, Phrygischen oder Indischen herzuleiten, haben zu keinem sicheren Ergebnis geführt. Andere Deutungen aus dem Griechischen selbst wurden vorgeschlagen, wobei die überzeugendsten zu dem Wort² ὀρφνός = dunkel, finster eine Verbindung herleiten. Eine Wesensbestimmung aufgrund dieser Beziehung ist abzulehnen.

B. Antike zeitliche Ansätze

Der Zeitpunkt, zu dem Orpheus in den griechischen Mythos aufgenommen wurde, läßt sich nicht mehr festlegen. Seit dem 5.Jahrhundert versuchten die Mythographen, die gesamte Überlieferung in ein chronologisches Verhältnis zu bringen und hatten es dabei mit der Festlegung des Orpheus besonders schwer.

Folgende zeitliche Ansätze, die stark voneinander abweichen, sind für Orpheus überliefert¹:

- I Seit dem 6.Jahrhundert war Orpheus einer der musikalischen Begleiter auf dem Argonautenzuge. Dadurch, daß die Fahrt der Argonauten eine Generation vor den troianischen Krieg fiel², ergab sich für Orpheus die Ansetzung eine Generation vor Lebzeiten der troianischen Helden.
- II Es gab andere Ansätze³, die Orpheus ebenfalls zu den Teilnehmern an der Argonautenfahrt rechneten, diese aber 100 Jahre vor die Zeit der troischen Helden hinaufrückten.
- III Nach der Chronologie im Marmor Parium A 14 wird Orpheus in das Jahr 1398/97 gesetzt⁴. Ein Abstand von etwa sechs Generationen zum troianischen Krieg, der im Marmor Parium A 24 in das Jahr 1209/08 fällt, ergibt sich dadurch.
- IV In der 'Suda'⁵ führt der zeitliche Ansatz des Orpheus in das 16.Jahrhundert hinauf, da er elf Generationen vor Troias Fall angesetzt wird.

Herodot hat indirekt zu der Frage einer zeitlichen Ansetzung des Orpheus Stellung genommen. Im zweiten Buch⁶ "kämpft er offenbar gegen diejenigen, die Orpheus und Musaios und nicht Hesiod und Homer für die maßgebenden und älteren Quellen der religiösen Überlieferung und ihre Gedichte für älter als Ilias und Odyssee und die hesiodische Theogonie erklärten." (RE.18, 1, 1212, 55-60)

Zu der Entstehungszeit des Orpheus-Mythos:

"Gegenüber der fast einhelligen antiken Überlieferung, die - auch wenn sie ihn nicht als Verfasser der als jünger erkannten orphischen Literatur anerkannte -

sein Leben und Wirken lange vor Homer und mehr oder weniger lange vor dem Troianischen Kriege ansetzte, ist festzustellen, daß wir nicht ein einziges Indiz dafür besitzen, daß die Gestalt des Orpheus früher als im 6. oder allenfalls im ausgehenden 7. Jahrhundert im Bewußtsein der Griechen existiert hat." (RE. 18, 1, 1215, 13-23)

C. Genealogie des Orpheus

Die Mehrzahl der Überlieferungen nennt Oïagros¹ als Vater des Orpheus, nur wenige Male tritt Apollon an seine Stelle². Diese Verbindung mit Apollon muß eine jüngere Überlieferung sein. Als Mutter wird Kalliope überliefert³. Aller Wahrscheinlichkeit bestand das Elternpaar Oïagros und Kalliope schon im 6. Jahrhundert.

Da enge Beziehungen zwischen Orpheus und Musaios bestehen⁴, wurde Musaios zum Schüler und auch zum Sohne des Orpheus gemacht⁵. Diese Verbindung zwischen dem attischen Dichterheros Musaios und Orpheus ist sicher attischer Herkunft⁶.

D. Die Heimat des Orpheus

In allen erhaltenen Überlieferungen ist Thrakien die Heimat des Orpheus und im wesentlichen auch die Landschaft, in der er von den rasenden Weibern getötet und in der er begraben wurde. "... die stärkste Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß, seit es einen Mythos von Orpheus gab, er darin als Thraker eingeführt worden ist, zumal schwerlich anzunehmen ist, daß, wenn die ältere epische Dichtung anderes darüber gesagt hätte, kein Nachhall davon in unsere mythographische Überlieferung gelangt sein sollte." (RE. 18, 1, 1228, 62-68)

Die Zeugnisse, die uns Orpheus als Thraker dargestellt überliefern, beginnen im 5. vorchristlichen Jahrhundert¹ und zwar um die Jahrhundertmitte (s. Teil II, Kapitel 11). Das älteste literarische Zeugnis für die Heimat des Orpheus finden wir in der 'Alkestis' des Euripides². Innerhalb Thrakiens sind es eine Reihe von Orten, die in besonderem Maße eine Beziehung zu Orpheus beanspruchen³. Die meisten und auch die frühesten Zeugnisse bezeichnen als Heimat des Orpheus das alte Pierien, das Vorland nordöstlich des Olymp, die Heimat der Musen⁴. Als Orte, in denen Orpheus begraben worden sein soll, werden Leibethra⁵ und das Dorf Pimpleia bei Dion⁶ genannt; am Pangaion wird in einer Überlieferung der Tod des Orpheus lokalisiert⁷. Östlich des Pangaion liegt das Land der Kikonen⁸. Die Tatsache, daß Orpheus in die vorhomerische Zeit angesetzt wurde und daß die Kikonen der älteste mythische Stamm der Thraker sind, wird der Grund dafür sein, daß man Orpheus als Kikonen bezeichnet hat⁹. Aus hellenistischer Zeit wird das Grab des Orpheus im Lande der Kikonen überliefert¹⁰. Eben-

so wurden die Bistonen in Bezug zu Orpheus gebracht¹¹.

Auch zum König der Odrysen - dem mächtigsten der aus Einzelstämmen sich zusammensetzenden Thrakern - wurde Orpheus gemacht; diese Nennungen eines odrysischen Orpheus stammen erst aus später Zeit¹².

"Kikonen, Odrysen, Bistonen, Sithonier, Geten, Pierien, Haimos, Rhodope, Ismaros, Strymon, Hebros - das sind bei den Dichtern einfach Ersatzwörter für Thraker oder Thrakien, thrakisches Gebirge oder thrakischen Fluß, teils vom Bedürfnis nach variatio, teils vom Versbedürfnis eingegeben, fast stets ohne speziellen Lokalbezug." 13

Thrakien ist in der gesamten Überlieferung der Herkunftsort des Orpheus, sei es nun, daß er indirekt bezeichnet ist, umschrieben oder auch direkt genannt wird. An keinem Ort Griechenlands bestand der Mythos eines einheimischen Heros Orpheus. Im Bewußtsein der Griechen war Orpheus immer ein Fremder, und die Vermutung ist wohl richtig, daß die Griechen überzeugt waren, einstmals auf dem Gebiet der Musik Bedeutendes von den Thrakern empfangen zu haben.

E. Lehrer und Schüler des Orpheus

Diejenigen Dichter und Mythographen, die Orpheus zum Sohne Apollons machten, wollten damit ausdrücken, daß er seine Kunst von dem Gotte habe¹. - Als Schüler des Orpheus wird einmal Herakles, der im allgemeinen Schüler des Linos ist, bezeichnet². Weitere Schüler des Orpheus sind Midas³, Eumolpos⁴ und Euneos⁵, der Sohn Iasons und Hypsipyles. Die Angaben über das Verhältnis des Orpheus zu Linos und Musaios sind schwankend und widersprüchlich⁶.

F. Zur Orphik

"Die moderne Forschung pflegt unter Orphik zu verstehen (1) die ziemlich zahlreichen Reste theogonisch-kosmogonischer Dichtungen; (2) eine nur in Spuren faßbare Lehre vom Schicksal der Seele und von den Mitteln, durch gezielten Lebenswandel eine jenseitige Seligkeit zu erlangen; beide werden auf den mythischen Sänger Orpheus zurückgeführt, stehen miteinander in Wechselbeziehungen, obschon man sie methodisch wird auseinanderhalten müssen."¹ "Daß bedeutende Teile der orphischen Dichtung schon im 6. Jahrhundert entstanden sind, ergibt sich mit hinreichender Sicherheit daraus, daß die antike kritische Literaturgeschichte seit dem 4. Jahrhundert, die nicht mehr den mythischen Orpheus als Verfasser der orphischen Gedichte anerkannte, eine Reihe älterer Dichter als die Verfasser bezeichnet hat, von denen mindestens der schon von Aristoteles frg. 7 (Kern test, 188) als Verfasser von Orphica genannte Onomakritos bestimmt dem 6. Jahrhundert angehört."²

II ORPHEUS IN DER BILDENDEN KUNST GRIECHISCHER UND RÖMISCHER ZEIT

1. Orpheus als Argonaut

Als ältestes¹ Bildzeugnis von Orpheus ist uns eine Metope aus dem Fundament des Sikyonierschatzhauses in Delphi aus der Zeit um 570/60 v. Chr. erhalten (Tf. I, 1). Die Metope gehört zu einer Reihe sikyonischer Metopenreliefs eines Baues (Monopteros) in Delphi, dessen Steine später im Fundament des Schatzhauses von Sikyon verwandt wurden².

Dargestellt ist die Argo zur Hälfte; vor ihr - die Metopenplatte an den Seiten abschließend - sitzen die en face gewendeten und durch die Luft reitenden Dioskuren zu Pferde. Die zwei erhaltenen Männer auf dem Schiff sind parataktisch aufgereiht, beide sind streng frontal gezeigt, beide halten eine Lyra in der Linken³. Von einem dritten Mitfahrer, den wir zur Linken des Bärtigen an der weggebrochenen Stelle annehmen können, ist nichts erhalten.

Neben die Köpfe der Begleiter des Argonautenzuges waren die Namen der Dargestellten geschrieben. Erhalten ist einmal die Inschrift des linken Sängers: ΟΡΦΑΣ ⁴. Neben der linken Kopfseite konnte man bei Auffindung der Metopenplatte Teile einer weiteren Inschrift nur noch undeutlich lesen⁵. Eine sichere Ergänzung ist nicht zu gewinnen. Auch die Namensbeischrift des zweiten erhaltenen Sängers neben Orpheus ist weggebrochen und verloren. Zur Vervollständigung und Rekonstruktion der Darstellung wurde vorgeschlagen⁶, eine weitere Metope mit dem Heck der Argo anzunehmen, so daß die Gesamtdarstellung der Argo von Triglyphen unterbrochen wäre⁷ (Tf. I, 2).

Orpheus ist bärtig dargestellt. Das früheste Beispiel aus der Vasenmalerei für eine Darstellung des bärtigen Orpheus (s. a. Kap. 11) ist eine etwa siebenzig bis achtzig Jahre jüngere sf. boeotische Schale⁸ (Tf. VI, 1). Aus der Mitte des 5. Jahrhunderts ist uns eine Darstellung des Orpheus mit leichtem Bartflaum auf dem Kolonettenkrater aus Gela in Berlin erhalten⁹ (Tf. XV, 1). Die Umbildung des Typus vom Bärtigen zum Unbärtigen läuft parallel mit der allgemeinen Entwicklung, d. h. mit der Verjüngung der Götter- und Heldengestalten an der Schwelle zur Klassik¹⁰.

Die Beantwortung der Frage, in welcher Weise Orpheus mit der Argonautenfahrt verbunden wird, ist vielschichtig. Er gehört wohl nicht von Anfang an in die Argonautensage; zu welcher Zeit er eingeführt wurde, ist nicht mehr festzustellen. Pherekydes¹¹, ein Mythograph aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts hat gesagt - das ist in einem Scholion zu Apollonios Rhodios¹² überliefert -, daß Philammon¹³ und nicht Orpheus die Argonautenfahrt mitgemacht habe. Wenn also auf der Metope in Delphi Orpheus neben einem, oder - was mehr zu

vermuten ist - neben zwei weiteren Mitfahrern erscheint, so ist anzunehmen, daß entweder der Künstler oder der Auftraggeber eine Version zur Darstellung brachte, die einen verbindenden Mittelweg einnahm, verbindend zwischen der ursprünglichen Version, die Philammon als Mitfahrer nannte - wobei in Delphi nun unter dem wachsenden Einfluß der Orphik (s. Einleitende Kapitel, F) der Sänger Orpheus zwar erscheinen mußte, der heimische Sänger Philammon deswegen aber nicht weggelassen werden konnte - und der "neueren" Version, die Orpheus als Teilnehmer am Argonautenzug bekundete. Wenn also - und das Argument de la Coste-Messelières, der die Metopenreste sorgfältig untersucht hat, muß gewichtig genommen werden, daß sowohl "Melampus" als auch "Philammon" aus Platzgründen für eine Rekonstruktion des Namens der weggebrochenen Figur wegfallen - die Ergänzungsvorschläge von P. Wolters und C. Robert für die linke fehlende Figur fortfallen, so kann doch mit guten Gründen angenommen werden, daß mit "Philammon", dem Namen des einheimischen sagenhaften Sängers, die neben Orpheus erhaltene Figur eines Leierspielers bezeichnet war.

Die Metope in Delphi überliefert als einzig erhaltenes Bildzeugnis¹⁴ das Thema 'Orpheus als Argonaut'. Die Zuweisung eines Inschriftenspiegels¹⁵ aus Perugia an das Thema muß abgelehnt werden. Die Inschriften 'Urphe' und 'Lyns' sind später eingeritzt worden.

Nachbemerkung:

Eine etwa 8 cm hohe Bronzestatuetten in New York¹⁶ zeigt gegen Ende des 6. Jahrhunderts den Typus des bärtigen Lyraspielers im langen gegürteten Gewand. Die strenge frontale Ausrichtung ist gegeben, der Kopf ist nach seiner Rechten hingewendet. Über das mit Dreiergruppen von Kreisen¹⁷ verzierte Gewand laufen Diagonalfalten.

Im 6. Jahrhundert wird der Typus, der auf der Metope in Delphi erscheint, des öfteren dargestellt gewesen sein - im Zusammenhang mit der Argonautenfahrt und mit nachweisbarer Benennung als Orpheus ist er uns nur auf der Metope aus dem zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts erhalten.

2. Orpheus besteigt ein Bema

Rom, Villa Giulia
sf. Oinochoe

AZ.1884, 272 (P.Hartwig); Mingazzini¹ 283, Nr. 534, Tf. 82, 6;
Guthrie² 20, Fig. 1; ABV. 432³

Als einzige Darstellung dieses Themas ist eine schwarzfigurige Oinochoe aus der Zeit des endenden dritten Viertels des 5. Jahrhunderts erhalten (Tf. I, 3). Sie zeigt den unbärtigen Kitharoden Orpheus im langen Kitharodengewand, der im Begriff steht, ein Bema zu besteigen. Sein Haar ist mit einem Lorbeerkranz geschmückt⁴. In der Linken hält er eine siebensaitige Kithara⁵, in der Rechten ein Plektron. Durch eine Beischrift zur Linken und zur Rechten der Figur ist der Sänger als Orpheus ausgewiesen: $\chi\alpha\iota\rho\epsilon\ \text{Ὀρφεύς}$.

Der Typus des Kitharoden, der ein Bema besteigt, ist wiederholt für den Heros Herakles überliefert. So wird auf einer schwarzfigurigen Amphora in Rom⁶ der ebenfalls nach rechts hin auf ein Bema steigende Herakles gezeigt. Zur Linken sitzt Hermes, und zur Rechten sitzt Athena - beide wie Schiedsrichter. Auch auf andern Darstellungen⁷ sind Zuhörer zu beiden Seiten des Bema gezeigt, das so - im Gegensatz zu der Szene mit Orpheus - als Ganzes und frei im Mittelpunkt der Darstellung erscheint.

Um die Mitte des 6. Jahrhunderts herum beginnt die Überlieferung (die für uns nachweisbare) von Themen aus dem Orpheus-Mythos. Die zu Beginn des letzten Jahrhundertdrittels entstandene Oinochoe zeigt Orpheus in einer Darstellung, die für den Sänger nur dieses eine Mal überliefert ist; der schon vor 530 geprägte Typus des Sängers, der zum musischen Wettstreit ein Bema besteigt, wurde vom Maler der Oinochoe übernommen und mit einer Inschrift an Orpheus geweiht.

3. Orpheus allein singend - das Musikinstrument des Orpheus

A. Basaltkopf eines Jünglings in München

Sieveking führt im Text zu BrBr. 698 acht Repliken des Münchner Basaltkopfes an. Dazu kommt eine weitere in Florenz, Museo Stibbert¹, die, nicht zugehörig, auf den Körper einer Isispriesterin aufgesetzt ist. Ein weiterer Kopf des Typus München, als Kopf einer Kanephore verwendet (Villa Albani 91, Helbig³ 1834), scheint "eine neuere Arbeit mit Benutzung"² des Kopfes der Kanephore 97 (Villa Albani, Helbig³ 1835) zu sein. Arndt hat noch ein weiteres Exemplar³ des Kopftypus ausfindig gemacht und weist ferner auf einen Karya-tidenkopf hin⁴, den Amelung zu der Zeit, da er den Text zu den EA. 1986-2041 schrieb, in Rom im Kunsthandel sah und der wie der Kanephorenkopf 91 in der Villa Albani "auf unseren Kopftypus zurückgeht, wenn auch nur in rein äußerlicher Benutzung"⁵. Schließlich wies Diepolder noch auf eine Überlieferung des Kopftypus in Neapel hin⁶. Von den Überlieferungen des Jünglingskopfes zeichnen sich drei aus und werden für die Frage nach dem Vorbild von besonderer Wichtigkeit sein:

1. Basaltkopie München (Tf. II, 1-4)
2. Basaltkopie Bologna (Tf. III, 1 u. 2)
3. Marmorkopie Vatican (Tf. III, 3 u. 4)

Die beiden ersten aufgeführten Arbeiten heben sich schon aufgrund des besonderen Materiales von den übrigen Überlieferungen ab, wobei der Bologneser Kopf ein trotz des kostbaren Materiales sehr undifferenziert gearbeitetes Werk darstellt; der Kopf in Rom, Vatican, ist, obwohl nicht allzugut erhalten, wichtig aufgrund der Überlieferung von Formen aus dem strengen Stil. Ferner weist Kaschnitz-Weinberg⁷ ausdrücklich auf die ursprünglich leichte Neigung des Kopfes nach vorne und zu seiner linken Seite hin, die in gleicher Weise nach Aussage Sieveking's für die beiden Basaltkopien festzulegen ist. - In der Veröffentlichung des Münchner Kopfes wies Sieveking auf eine Eigenart, die bei beiden Basaltkopien erscheint, hin: unterhalb des linken Mundwinkels findet sich eine Bruchstelle, von der im rechten Winkel zueinander zwei nicht abgearbeitete und auf ihrer Oberfläche geglättete Partien ausgehen, die einmal in Richtung zum linken Mundwinkel hin und zum andern die Wange hinauf (die längere Partie) verlaufen. Sieveking⁸ vermutete, daß hier ein aus dem gleichen Basaltblock gearbeiteter Gegenstand dem Gesicht so nahe gekommen sein muß, daß die völlige Wegarbeitung der Stege unmöglich war und daß, da diese Partie von dem Gegenstand verdeckt war und somit unsichtbar blieb, die völlige Wegarbeitung auch nicht erforderlich schien. - Eine zweite Frage war die, ob die Frisur des

Kopfes für einen männlichen oder einen weiblichen Kopf spreche. Von einem Scheitelpunkt aus wird die reiche Haarmasse nach den Seiten, nach hinten und nach vorne, in der Mitte gescheitelt, genommen. Auf den Haaren, oben um die Stirne herumgelegt, liegt ein Reif, unter dem in der Mitte auf der oberen Stirne das Haar in Strähnen zu den beiden Seiten gelegt ist, wobei die beiden Hauptsträhnen in mehreren Schichtungen übereinander und in sich mit feinen durchlaufenden Einritzungen gegliedert, hinter den Ohren ein paarmal mit den Enden um den Reif gewickelt, befestigt werden. Das Haar, das von den hinteren Seiten des Kopfes und vom Hinterkopf hinuntergekämmt ist, wird in einen Nackenschopf nach schräg unten aufgedreht. Die Frisur ist außerordentlich reich angelegt und sehr bestimmend für den Aufbau und die Wirkung des Kopfes. Unterhalb des gefährdet abstehenden Nackenschopfes ist eine nicht weggearbeitete Verdickung zum Hals hin festzustellen, die als Stützung des abstehenden Schopfes erklärt wurde⁹, aber möglicherweise als Ansatzpunkt für eine aus der Mitte des Krobylos herausgeführte und hinunter zum Hals gelegte Haarsträhne anzusehen ist. Die bestimmende Wirkung der Frisur zeigt sich auch deutlich in den weit an beiden Seiten, mehr noch an der linken Seite abstehenden Haarpartien und in dem vom Haar schwer überwölbten Oberkopf. Allein aufgrund dieser sehr besonderen Frisurangabe kann die Liste der Repliken zusammengestellt werden.

Von den vielen Vorschlägen¹⁰, die eine Parallele für die Frisur aufzuzeigen versuchten - und die soweit führten, den Kopf "mit größerer Wahrscheinlichkeit" ¹¹ für weiblich zu halten -, ergibt der von Sieveking in der Veröffentlichung des Münchner Kopfes vorgeschlagene Vergleich mit der Bronzestatuetten in der Eremitage in Leningrad¹² (Tf. IV, 1-3) immer noch die nächste Parallele, wenn auch bei der geringen Kopfhöhe der Bronzestatuetten (ca. 2,2 cm) die Frisur nur summarisch wiedergegeben werden konnte. Abweichend von der Frisur des Münchner Basaltkopfes zeigt die Statuette keinen Reif - obwohl man ihn sich in der leichten Einsenkung auf den Kopf gelegt denken muß - und auch die Führung der beiden in der oberen Stirnmitte geteilten Haarsträhnen verläuft ohne die charakteristische breite Wellenbewegung nach hinten und wird in die hintere Haarpartie, die wohl ebenfalls aus Gründen der Größe abweichend von dem kompliziert geordneten Haarschopf der Münchner Überlieferung gearbeitet ist, eingeführt. Die zweite Vermutung Sievekings, daß die Leier in den Händen des Leningrader Leierspielers mit dem einen der sich kreuzenden Enden genau an der Stelle, wo der Münchner Kopf und der Kopf in Bologna Ansatzstellen zeigen, ansetzte, kann nur nach einer Prüfung an der Bronzestatuetten angenommen oder abgelehnt werden¹³. Ansatzspuren auf dem Mantel des Sängers zwischen den Knien oder auf einem der Schenkel sind nicht zu erkennen. Die Leier müßte nach dem Sievekingschen Vorschlag ganz gerade von dem gedachten Ansatzpunkt

an der linken Kinnseite hinunter an der rechten Hand vorbei, in der ein Plektron erhalten ist, auf den Schoß gestellt gewesen sein; bei einer solchen Rekonstruktion wäre die Funktion der linken Hand schwer verständlich - oder die Leier müßte schräg zwischen die beiden Hände gestellt werden, würde dann aber weit an dem angenommenen Ansatzpunkt am Kinn vorbeiführen.

Als drittes: die für die Überlieferungen München, Bologna und Rom, Vatikan¹⁴ nachzuweisende Neigung nach vorne und zu ihrer linken Seite hin ist so stark, wie sie die Leningrader Statuette zeigt, bei keiner von den drei Repliken nachzuweisen. Allerdings handelt es sich in der feststellbaren Abweichung um geringe Unterschiede, die nicht als gewichtiger Einwand gewertet werden dürfen.

Sieveking folgerte aus der Ähnlichkeit der Frisuren, aus der Erklärung des Ansatzpunktes an der linken Kopfseite des Münchner und des Bologneser Kopfes und aus der zu rekonstruierenden Leier bei der Bronzestatuetten in Leningrad, daß der Münchner Kopftypus und die Statuettenüberlieferung auf ein gemeinsames Vorbild zurückzuführen seien. Ferner brachte Sievekings landschaftliche Festlegung beider Überlieferungen in den argivischen Kunstkreis und die Datierung in den späten strengen Stil für das Vorbild Wolters¹⁵ auf den Gedanken, den von Pausanias¹⁶ auf dem Weihgeschenk des Mikythos in Olympia überlieferten Orpheus des Argivers Dionysios in der Statuettenüberlieferung - die als eine dem Original zeitgleiche verkleinerte Wiederholung angenommen wurde - und in den großplastischen Kopfüberlieferungen Typus Jünglingskopf München anzunehmen. An dem bestechenden Vorschlag von Wolters kann, wie im folgenden gezeigt werden wird, nicht festgehalten werden.

Schon in einem Nachtrag im Text zu BrBr. 698 gibt Sieveking die von seiner Meinung abweichende Einordnung der Bronzestatuetten¹⁷ in den unteritalischen Kunstkreis wieder. Langlotz¹⁸ nahm 1937 und nachdrücklich noch einmal 1946/47 ¹⁹ diese Einordnung wieder auf, wobei die zeitliche Einordnung der Statuette in die Zeit kurz vor der Mitte des 5. Jahrhunderts beibehalten wurde. Die zeitliche und auch die landschaftliche Festlegung in den späten strengen Stil wurde zuerst von Poulsen²⁰ in Frage gestellt: "...Die Leningrader Statuette scheint mir nach der Photographie zu urteilen weder argivisch noch echt streng. Ist eine so lässig dasitzende Figur... wirklich um 460/50 möglich? Ich halte sie eher für ein Werk der Thorvaldsenzeit des Altertums, derselben Zeit, in die der capitolinische Dornauszieher endgültig verwiesen sein dürfte." Die Arbeit der Bronzestatuetten ist im ersten vorchristlichen Jahrhundert entstanden, und die wesentlichen von Poulsen aufgeführten Momente, so das lässige Dasitzen z.B., sind sicherlich in der Verstärkung dem Einfluß der späten Zeit zuzuschreiben.

Für die Entstehung der Statuette im ersten vorchristlichen Jahrhundert spre-

chen technische Besonderheiten: so die herausgefallenen Brustwarzen und die wohl²¹ zum Aufsetzen der Lippen gearbeiteten Mundränder - und damit wäre eine Deutung, daß der Leierspieler singend dargestellt war, fragwürdig. Neben diesen technischen Beobachtungen und den schon erwähnten feststellbaren Einflüssen aus der Zeit der Entstehung, so das betont momentane Aufsetzen der Füße und eine Verdeutlichung des Hinhörens, des sich Versammelns - deutlich gemacht durch die starke Neigung des Kopfes - spricht die Faltengebung des um die Hüften und Beine geschlagenen Mantels, besonders in der Partie zwischen den Beinen, aber auch in den Augenfalten auf der Rückseite für ein Vorbild aus der Zeit des späten strengen Stiles²². Diese Anlehnung ist so deutlich, daß wir eine Wiederholung einer Statuette oder eine verkleinerte Wiederholung eines großplastischen Werkes aus dem 5. Jahrhundert annehmen müssen, wobei in letzterem Falle die oben aufgeführten Veränderungen - das Momentane und die verdeutlichte Versammlung der Figur - der späten Umsetzung zuzusprechen wären²³.

Die von Langlotz angeführten Vergleiche, die für die Statuette eine landschaftliche Einordnung in den unteritalisch-tarentinischen Kunstkreis aufweisen, bleiben verbindlich, auch wenn bei späterer Entstehung der Statuette nur noch der Hinweis bleibt, daß wir uns das Vorbild in Unteritalien entstanden denken müssen.

Für die großplastischen Überlieferungen ist folgende Beurteilung der Replikenreihe nahegelegt²⁴: in Anlehnung an ein Vorbild aus der Zeit 460/50 ist im ersten vorchristlichen Jahrhundert ein klassizistisches redigiertes Werk - das nicht erhalten ist - als Vorbild für die beiden Überlieferungen, die frühkaiserzeitliche Arbeit in München und die wohl hadrianische, vergrößert gearbeitete Replik in Bologna anzunehmen. Den Hinweis auf das 5. Jahrhundert liefert die Frisur; die Gesichtsbildung, der Zug ins Mädchenhafte und Zarte²⁵, die Bildung des Mundes und der Gesamtumriß des Gesichtes sprechen für eine klassizistische Redaktion. Die Formelemente des Vorbildes aus dem späten strengen Stil gibt sowohl im Gesamtumriß des Kopfes als auch in den Einzelformen und hier besonders deutlich in der schweren und breiten Bildung des Kinnes die Replik im Vatican, Magazin wieder. Man wird diese Überlieferung von der Richtung der klassizistisch umgearbeiteten Wiedergabe trennen müssen und sie als Kopie des strengen - Stil - Vorbildes ansehen. (Bezeichnenderweise stellt Poulsen in einem Vergleich dem Kopf der "Aspasia" die Überlieferung im Vatican, Magazin gegenüber²⁶.)

Die Frage nach der Rekonstruktion: nur die beiden Basaltkopien überliefern an der linken Wangenseite einen Ansatzpunkt - der Sievekingsche Vorschlag, die Leningrader Statuette und die Jünglingskopfüberlieferungen München und Bologna in Verbindung miteinander zu bringen, bleibt bei allen vorgeschlagenen

Vergleichen und Hinweisen auch weiterhin sehr erwägenswert.

Die von der Frisur her aufzustellende Replikenreihe der großplastischen Überlieferungen zeigt, da nur zweimal der Ansatzpunkt an der linken Wange erscheint, auf, daß der Kopftypus neben der Verwendung als Leierspieler auch andere Verwendung gefunden hat; dabei ist der Verwendungsbereich breit gestreut, eine Tatsache, die mit dazu beigetragen hat, den Kopf für weiblich zu halten²⁷.

Zusammenfassend kann folgendes über die Leningrader Statuette und über die Überlieferungen des Jünglingskopfes in München und seinen Repliken gesagt werden:

1. In der Zeit des endenden strengen Stiles wurde in Unteritalien die wohl als Orpheus anzusprechende Sitzstatue geschaffen, von der uns in einer Arbeit aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert die Bronzestatuette in Leningrad Zeugnis gibt.
2. Die Kopie in Rom, Vatican (Magazin) zeigt ungebrochen die Formen des Vorbildes aus der Zeit 460/50 v. Chr.
3. Die beiden Basaltkopien - die Überlieferung in Bologna kann aufgrund ihrer schlechten Qualität nur bedingt mit herangezogen werden - sprechen für eine Abhängigkeit von einem klassizistisch redigierten Werk, das seinerseits - besonders deutlich in der Anlage der Frisur - von dem angenommenen Vorbild abhängt. (Wenn man die besondere Frisur als gewichtigen Grund für die Zusammenhängigkeit annimmt.)
4. Zwischen der Leningrader Statuette und der Überlieferung München (und Bologna) besteht sehr wahrscheinlich ein Zusammenhang, der für die ursprüngliche Komposition der beiden großplastischen Überlieferungen Auskunft gäbe. (Diese Verbindung ist auf die Sievekingsche Vermutung aufgrund des Frisurenvergleiches und aufgrund der Erklärung des Ansatzpunktes an der linken Wange zurückzuführen.)
5. Der Leierspielende stellt einen Orpheus dar²⁸.

B. Metope vom Apollontempel in Phigalia (Tf. IV, 4)

Auf einer Metope vom Apollontempel in Phigalia²⁹ ist der Oberkörper eines Kitharoden erhalten. Er trägt den Chiton, über den eine Kreuzbändergürtung läuft, die mit einem Gorgoneion zusammengehalten wird. Das Gorgoneion hat hier die Bedeutung eines Schmuckes oder Amulettes³⁰. In der Linken - man sieht das Tragband über die in die Höhe gestreckte linke Hand laufen - hielt der Kitharode sein Instrument; die Umrisse des Schallkörpers der Kithara sind noch deutlich auf dem Fragment zu erkennen.

Die Benennung des Kitharoden als Orpheus wurde mit der Kopfbedeckung des Dargestellten begründet³¹. Hinter den vorne und an den Seiten des Kopfes angegebenen Haaren erscheint die weitere Bildung des Kopfes als glattes Schädelrund. Hinten im Nacken liegt ein breites lappenartiges Band auf. Obwohl oben die meist angegebene Schlaufe zum Aufhängen der Mütze fehlt, kann es sich nur um die Darstellung der Alopekis, der thrakischen Fuchspelzmütze, handeln, die Orpheus als Thraker trägt. Ein deutliches Beispiel gibt die Darstellung auf dem etwa gleichzeitigen Dreifigurenrelief. - Von den übrigen Metopen sind nur geringe Reste erhalten, so daß der Zusammenhang, in dem Orpheus dargestellt war, nicht erschlossen werden kann.

- C. Fragment eines Jünglingskopfes in Rom, Museo Barracco³²
und
Orpheuskopf aus Stobi in Belgrad, Nationalmuseum

W. Fuchs deutete "die über den Ohren noch erkennbaren Reste der Kopfbedeckung" des Jünglingskopfes im Museo Barracco als Darstellung der Alopekis, der thrakischen Fuchspelzmütze, die auf Orpheusdarstellungen ab Mitte des 5. Jahrhunderts erscheint, um die Herkunft des Sängers in seiner thrakischen Tracht aufzuzeigen³³. Daß an der Deutung des Kopffragmentes im Museo Barracco auf Orpheus nicht festzuhalten ist und somit die von Fuchs aufgeführten Schwierigkeiten³⁴ einer solchen Zuweisung fortfallen, macht der Vergleich mit einem Herakleskopf³⁵ deutlich, der das "über beide Ohren schräg auslaufende Ende einer Kopfbedeckung" (Beschreibung des Kopffragmentes Museo Barracco S. 2) zeigt. Der Kopf in Rom, Museo Barracco ist sicherlich nicht als Orpheus, sondern als Herakles zu deuten.

Die zweite Kopfüberlieferung wurde in Stobi³⁶ (Paionien) gefunden und wird heute in Belgrad, Nationalmuseum³⁷ aufbewahrt. Gezeigt ist ein männlicher jugendlicher Kopf mit phrygischer Mütze. Auf zahlreichen Mosaiken³⁸ erscheint Orpheus in dieser Tracht, die seit dem 4. vorchristlichen Jahrhundert für ihn verwendet wurde und die Darstellungen des Thrakers Orpheus mit der besonderen thrakischen Tracht ablöste. Es wird sich hier, wenn das auch nicht nachweisbar ist, um die Darstellung des Orpheus unter den Tieren, dem am häufigsten dargestellten Thema im 2. und 3. nachchristlichen Jahrhundert, gehandelt haben. Ein literarisches Zeugnis, das uns von einer Gruppe des Orpheus in Stobi berichtet, ist nicht überliefert.

Das Musikinstrument des Orpheus

Bei Pindar¹ wird die Phorminx als Musikinstrument des Orpheus genannt. Auf dem sf. boeotischen Schälchen (s. Kapitel 4, 1 dieser Arbeit) aus der Zeit um die Jahrhundertwende vom 6. zum 5. Jahrhundert ist Orpheus mit der für diese Zeit altertümlichen viersaitigen Leier dargestellt². Selten wird die Kithara in den Händen des Sängers gezeigt³; die Veränderung der Saitenzahl von ursprünglich sieben Saiten auf neun (mit der Beziehung zu der Neunzahl der Musen⁴) ist eine späte Sagenversion.

Die Hauptzahl der Darstellungen zeigt Orpheus mit dem Instrument des Apoll, von dem er nach einer Überlieferung⁵ das Instrument als Geschenk erhalten haben soll: mit der Leier. Auf den Darstellungen, die den Tod des Orpheus zeigen, wehrt er die heraneilenden thrakischen Weiber mit der Lyra ab⁶, und auch auf den Vasen, die den Sänger zusammen mit den thrakischen Jünglingen zeigen⁷, wird die Lyra als Musikinstrument des Orpheus gezeigt.

Seltener Phorminx und Kithara und in der Hauptzahl der Überlieferungen die Lyra, also nur Saiteninstrumente, werden für Orpheus in den literarischen Quellen genannt und auf den Zeugnissen der bildenden Kunst dargestellt.

4. Teil 1

Orpheus unter den Tieren (außer Mosaiken)

Die Hauptzahl der Darstellungen mit dem Thema des Orpheus unter den Tieren ist uns auf Mosaiken überliefert; sie werden im zweiten Teil dieses Kapitels gesondert abgehandelt¹.

In der literarischen Überlieferung werden dreimal Gruppen des Orpheus unter den Tieren erwähnt², allerdings sind alle Beschreibungen der Darstellungen so wenig detailliert gegeben, daß Verbindungen zu überlieferten Monumenten nicht gezogen werden können.

Pausanias überliefert folgende zwei Gruppen (s. Anm. 2):

1. Gruppe im Musenhain auf dem Helikon

Pausanias IX, 30, 3f.

"Im Musenhain... ist der Thraker Orpheus dargestellt, und neben ihm steht Telete, und um ihn herum sind Tiere aus Marmor und Bronze gestellt, die ihm beim Singen zuhören."³

Von einer andern Darstellung des Orpheus, die in Therai in Lakonien, in der Gegend zwischen den Vorhöfen des Taygetos Taleton und Euoras aufgestellt war, berichtet Pausanias im dritten Buch:

2. Ein Xoanon des Orpheus in Therai

Pausanias III, 20, 5

"... ist ein Heiligtum der eleusinischen Demeter... und ein Xoanon des Orpheus ist darin, angeblich ein Werk der Pelasger."⁴

Mit der Bemerkung, es handele sich um ein Werk der Pelasger, will Pausanias wohl andeuten, daß es sich um ein sehr altes Bild handelte. - Die dritte literarische Überlieferung bei Arrian⁵ und Plutarch⁶ berichtet von einem Xoanon aus Zypressenholz bei Leibethra in Pierien, einer Landschaft in Makedonien. Als vierte Überlieferung wird von Martial⁷ eine Gruppe in Rom am Lacus Orphei genannt. Dieser Lacus Orphei war ein theaterförmiges Halbrund mit Stufen um eine Fontäne herum gebaut; auf der Höhe stand Orpheus, umgeben von wilden Tieren und Vögeln. Bei dem Bericht einer solchen Gruppe werden wir an die Beschreibung des Varro erinnert⁸, der von der Szene einer lebenden Gruppierung des Orpheus unter den Tieren zur Unterhaltung eines speisenden Publikums berichtet. - Nur in Statuettenformat und in der äußerst geringen Anzahl von zwei Beispielen sind uns freiplastische Gruppen erhalten, so einmal in:

1. London, Brit. Mus.⁹ (Tf. V, 1)

Erhalten ist ein Teil einer sitzenden Elfenbeinstatue um die herum Tiere

zu ihren Füßen gelagert erscheinen. Der Erhaltungszustand ist sehr fragmentarisch, reicht aber aus, die Gruppen dem Thema des Orpheus unter den Tieren zuzuweisen.

Als zweite Gruppe ist eine Darstellung in Rom aus dem 2. vorchristlichen Jahrhundert erhalten¹⁰.

2. Rom, Konservatorenpalast (Tf. V, 2)

H 0.90 m; aus Peperin¹¹

Ein jugendlicher, nackter Orpheus ist auf einem Felsen sitzend gegeben. Das Haupt ist erhoben, die Lippen sind geöffnet und deuten das Singen an. Auf das offen getragene Haar ist ein Pinienkranz gelegt¹². Mit der Linken trug Orpheus, nach Ausweis eines Ansatzpunktes an der linken Schulter, das Saiteninstrument, in der Rechten hielt er wohl das Plektron. - Auf dem linken Oberschenkel sitzt ein Kauz, vorn zu Füßen des Sängers liegt ein Löwe zwischen zwei weiteren Tieren. Auf dem Rücken des rechten Tieres hockt wiederum ein Vogel. Ein weiteres, nicht näher bestimmtes Tier liegt hinter dem zurückgesetzten rechten Fuß des Orpheus.

Diese Darstellung des Orpheus unter den Tieren, die in der Zusammenstellung der Tiere etwas gedrängt und zusammengeschoben erscheint, ist - besonders wird das in der Bildung des Orpheus-Kopfes¹³ deutlich - ein fein ausgeführtes Werk (keineswegs von geringer Qualität, so E. Simon in Helbig⁴ II, 1599). Dem Künstler kam es - und das wird schon in der Proportionierung von z.B. dem vorne zu Füßen des Sängers liegenden Löwen und der Figur des Orpheus offensichtlich - auf die Darstellung des Sängers an, wobei er den zur Verfügung stehenden Platz mit einer größeren Anzahl von Tieren füllte und sogar die ungewöhnliche Erweiterung des Motivs vornahm, ein Käuzchen auf den linken Oberschenkel des Sängers unmittelbar neben das Instrument zu setzen. Die "expressiven Elemente" in der Gruppe, das "begeisterte Aufblicken des Orpheus, seine lebhafteste Bewegung im Gegensatz zu den gebannt lauschenden Tieren" (s. Helbig⁴) sind keineswegs ungewöhnlich stark, sondern stehen in der Tradition des lange Zeit früher geprägten Typus.

Die Gruppe läßt sich mit anderen überlieferten Werken, im besonderen mit den wenigen erhaltenen Darstellungen aus dem etruskischen Kunstkreis, dem sie zuzuordnen ist, nicht in Verbindung bringen¹⁴. Die neben der Tuffsteingruppe einzig erhaltene etruskische Darstellung des Themas 'Orpheus unter den Tieren' überliefert uns ein lorbeereingefaßter Bronzespiegel aus dem 4. Jahrhundert in Boston¹⁵ (Tf. V, 3 u. 4). Orpheus sitzt nach rechts hin, die Beine hat er übereinandergeschlagen, der Oberkörper ist unbedeckt. Unterkörper und Beine sind bis zu den Knöcheln hinab eingehüllt. An seiner linken Seite hat er die Kithara auf

den Felsgrund gestellt und hält sie mit der rechten Hand, die zum Saitensteg hinaufgreift. Vor Orpheus liegt ein Reh, das zu ihm aufschaut. Es erinnert in seiner verkehrten Darstellung an das Reh auf der Vase in Neapel¹⁶ zu Füßen des Sängers. Im vorderen Bildgrund springt ein Leopard auf eine Ciste zu, in der zwei Buchrollen stehen - sicher ein Hinweis auf den Religionsstifter Orpheus, den Verfasser orphischer Dichtung. Oberhalb des abgenommenen Cistendeckels hocken zwei Raben. Hinter den Schultern des Orpheus hat der Graveur des Spiegels den abgenommenen Blatterschmuck vom Haar des Sängers ohne rechten Zusammenhang auf den Spiegelrücken eingeritzt. - Die Darstellung auf dem Bronzespiegel ist weder aufgrund der ähnlichen Rehdarstellung¹⁷ mit der Neapler Vase zu verbinden, noch ist aufgrund landschaftlicher Verwandtschaft die Gruppe in Rom im Konservatorenpalast von der Spiegeldarstellung beeinflusst. Die Überlieferungen zeigen zwar in der Anordnung der Gruppe des Orpheus mit den Tieren untereinander Ähnlichkeiten, doch sind Verbindungsglieder, die eine typologische Abfolge, d.h. Abhängigkeiten voneinander aufzuzeigen ermöglichen, nicht überliefert. Dazu muß die Frage gestellt werden, ob für die Anordnung des Orpheus mit den Tieren die weit verstreut auftauchenden Funde ein einziges Vorbild angenommen werden muß oder ob nicht gerade die oft freizügig komponierten Gruppierungen für eine selbständige Arbeit des jeweiligen Künstlers in Konzeption (nach literarischer Vorlage) und Ausführung sprechen.

Kern¹⁸ referiert eine Mitteilung Brommers¹⁹, daß im Museum in Heraklion das Bruchstück einer kretischen Vase aufbewahrt werde, auf dem "offensichtlich ein Leierspieler dargestellt ist, der von Tieren umgeben wird." Falls sich diese interessante Beobachtung Brommers als eine Darstellung des Orpheus verifizieren lassen könnte, wäre ein entscheidender Schritt in die Frühzeit des Orpheus-Mythos getan. Hier kann nur darauf hingewiesen werden, daß zwischen dem frühesten archäologischen Zeugnis (in Delphi), dem frühesten literarischen Zeugnis (Überlieferung eines Fragmentes des Ibykos durch Priscian²⁰) und der Darstellung in Heraklion ein großer ungefüllter Raum liegt, und daß dieser Raum auf eine Spanne von eineinhalb Jahrhunderten erweitert wird, wenn die thematische Verbindung aufgezeigt werden sollte (s. unten: boeotisches Schälchen aus der Zeit um 480 v. Chr.).

Ein boeotisches Schälchen²¹ (Tf. VI, 1) aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts - wie mir Mrs. A. D. Ure freundlicherweise bestätigte²² -, zeigt einen bärtigen²³ Orpheus in langen Beinkleidern. Um ihn herum sind fünf Vögel und ein Reh, die seinem Gesange lauschen, angegeben. Orpheus spielt auf der altertümlichen viersaitigen Leier. Das Schälchen ist ein sehr provinzielles und flüchtig gemaltes Werk, das nicht als typenprägendes Vorbild gewertet werden kann. Das Vorbild, von dem der Maler abhängig ist, ist uns nicht überliefert, und auch für die Darstellung einer Vase in Neapel²⁴ aus dem 4. Jahrhundert ist zum einen das

Vorbild nicht erhalten, und zum anderen nur durch ein einziges Tier - ein gelagertes Reh, wie es auf dem Bronzespiegel in Boston erscheint - das Thema angedeutet. Aber ist hier wirklich das Thema des Orpheus unter den Tieren dargestellt? Ein gewichtiger Einwand ist das Erscheinen einer Frauengruppe im Rücken des Sängers. Sollte der Maler die Themen 'Orpheus unter den Thrakern' - d.h. die Szene kurz vor der Ermordung des Sängers, als die mordgesinnten Thrakerinnen herbeigeeilt kommen, um den Sänger zu töten - und 'Orpheus unter den Tieren' zusammengenommen und sie zu einer Szene vermischt haben? Die Darstellung der Frauen spricht gegen eine solche Freizügigkeit der Konzeption des Malers, diese Frauen sind keine mordlustigen Weiber; aber abgesehen von den Musen und abgesehen von der Gattin Eurydike ist die Rolle der Frauen im Mythos der Orpheus die der Mörderinnen. - So bleibt das provinzielle boeotische Schälchen.

Aus römischer Zeit allerdings sind neben der großen Anzahl an Mosaikdarstellungen, ferner neben einem Wandgemälde in Pompeji und neben zehn erhaltenen Sarkophagreliefs vier Gruppen oder Fragmente von Gruppen, die tektonisch verwendet waren, erhalten. Überliefert ist einmal eine Gruppe aus Byblos in Beirut²⁵ (Tf. VI, 2). Sie wurde in viele Stücke zerbrochen aufgefunden. Die Höhe nach der Zusammensetzung ergab 1,18 m. Orpheus ist mit nacktem Oberkörper dargestellt, nur über der linken Schulter erscheint ein Gewandzipfel. Der Unterkörper ist bis zu den Knöcheln hinab bedeckt. Als Kopfbedeckung trägt Orpheus die phrygische Mütze. Die Lyra ist auf sein linkes Knie gestellt, er scheint in einer Pause seines Gesanges dargestellt zu sein. Alle Tiere sind auf Orpheus hin ausgerichtet. Als selten dargestellte Tiere sind zur Linken ein Elefant und über dem Elefanten ein Füllen dargestellt. In den Zweigen der Bäume sind Vögel gezeigt, die Zweige sind über dem Sänger zusammengeführt. Auch zwei geflügelte Sphingen sind, wie auf dem Akroter in Athen (s. Anm. 28) dargestellt. Der tektonische Zusammenhang des Akroters aus Byblos läßt sich mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit rekonstruieren. Die Fragmente der Gruppe wurden am Rande des großen Beckens²⁶ gefunden. Zuerst vermutete man eine Aufstellung am Rande des Beckens, aber die Einlassung dort korrespondierte nicht mit dem Dübelloch im unteren Ende der Gruppe. So scheint der Vorschlag²⁷ berechtigt zu sein, sich die Gruppe in der Achse der Apsis selbst und in der Höhe aufgestellt zu denken. Bei den anderen erhaltenen Akroteren werden wir ebenfalls eine tektonische Verwendung annehmen können. Die Gruppe in Athen²⁸ (Tf. VI, 3) ist besonders gut erhalten. Auffallend ist, daß die Plinthe den Sockel an beiden Seiten weit überragt. Im oberen stammartigen Abschluß der Gruppe ist ein großes Zapfenloch erhalten, das Hinweis für einen Aufsatz in der Art gibt, wie es das Fragment einer Gruppe in Aquileia²⁹ zeigt. Hier befand sich die frei gearbeitete Gruppe vor einem nach oben hin sich verbreiternden stammartigen Pfeiler, der in seinem

oberen Ende ein Loch aufweist, also in der Funktion eines Trägers verwendet wurde. Ebenso überliefert es die Gruppe in Istanbul³⁰ (Tf. VI, 4). Hier ist der Sänger an einen Baum, der hinter ihm als Stütze errichtet ist, angelehnt gegeben. Alle Gruppen zeigen untereinander Ähnlichkeit in ihrem zusammengefaßten und geschlossenen Aufbau, in ihrer Konzentration auf die Mittelfigur hin und in ihrer tektonischen Verwendung, zum Teil als Bekrönungen kaiserzeitlicher Nymphäen. (Zusammenstellung der Akrotere s. Ende Kapitel 4, Teil 1 unter A)

Wie erwähnt überliefert ein Wandgemälde in Pompeji aus dem letzten Drittel des ersten nachchristlichen Jahrhunderts als einziges Beispiel aus der großen Malerei das Thema des 'Orpheus unter den Tieren':

Pompeji, Casa d' Orfeo

HBr. Tf. 240, II

K. Schefold, Die Wände Pompejis 1957, 132, VI 14, 20(0)

Der Sänger hat das neunsaitige Instrument³¹ auf seinen linken Oberschenkel gestellt und greift mit der Rechten in die Saiten. Zu seiner Linken erscheint der Vorderleib eines Panthers, zu seiner Rechten liegt ein Löwe. Die Anordnung dieser Bildkomposition ist dem Mosaik in der Schweiz aus Yvonand³² verwandt. Sowohl auf dem Wandgemälde als auch auf dem Mosaik erscheint der lorbeerumkränzte jugendliche Orpheus in strenger Vorderansicht; das linke Bein ist als Stütze für das Instrument ein wenig zur Seite gestellt. - In griechischer Zeit war - alle Zufälligkeit der Überlieferung einbezogen - das Thema des Orpheus unter den Tieren nur selten dargestellt worden. In römischer Zeit, unter dem ständig wachsenden Einfluß der orphischen Lehren, wurden nun auch für den Totenkult zwei Themen aus dem Orpheus-Mythos dargestellt: 'Orpheus in der Unterwelt' (s. Kapitel 6) und 'Orpheus unter den Tieren'. Das erstaufgeführte Thema erscheint auf unteritalischen sog. Unterweltvasen, das zweite auf Sarkophagreliefs. Zehn meistens nur sehr fragmentarisch überlieferte Reliefs zeigen 'Orpheus unter den Tieren'. Das Relief aus El Amrouni³³ (Tf. VII, 1) zeigt den Sänger im langen Kitharodengewand unter einem Baum sitzend; vor und hinter ihm sind Tiere angegeben, die im besonderen Bezug auf die Tierwelt des Herstellungsortes nehmen. Auf dem Fragment eines frühkaiserzeitlichen Reliefs aus Intercisa³⁴ sind einige Tiere übereinandergestaffelt mit ihrer Vorderseite zur verlorenen Mittelfigur des Sängers hin erhalten. Auf zwei Sarkophagreliefs in Ostia³⁵ (Tf. VII, 2 u. 3) ist der kitharaspielende Orpheus überliefert. Mit gerade ausgestrecktem rechten Bein und das linke auf eine Erhöhung gestellt, wendet er den Kopf in Dreiviertelansicht (oder scharfer Profilwendung auf der anderen Darstellung) zurück. Im Rücken ist jeweils ein Baum, auf dem sich Vögel niedergelassen haben, angegeben; zu Füßen des Sängers, einmal neben einer Stütze, auf

der die Leier abgestellt ist, und zum anderen zwischen den Beinen des Orpheus ist ein Widder dargestellt. Die Sarkophagreliefs sind Arbeiten des 3. nachchristlichen Jahrhunderts. - Auf dem Grabmal eines Decurio, auf dem sog. Pranger in Pettau³⁶ (Tf. VII, 4) wird die Inschrift von zwei Darstellungen mit Themen aus dem Orpheus-Mythos umgeben. Oben ist Orpheus unter den Tieren gezeigt, unten ist von der Darstellung des lebenden Orpheus in der Unterwelt nur wenig erhalten, deutlich ist Orpheus aber mit der Leier vor den Unterweltsgöttern Hades und Persephone zu erkennen. Ein anderes Grabmal in St. Martin am Pacher³⁷ (Tf. VIII, 1) zeigt Orpheus mit der phrygischen Mütze und einem Mantel bekleidet, der, wie auf dem Grabstein in Pettau, auf der rechten Schulter geknüpft ist, vom Rücken hinunterfällt, über den rechten Oberschenkel gelegt ist und zwischen den Beinen hinabhängt. Unter dem Mantel ist ein Untergewand angegeben. An Tieren sind Elefanten, Stiere, Löwen und Eber dargestellt. - Untereinander stehen die einzelnen Monumente, außer den beiden in der Steiermark gefundenen, nicht in unmittelbarer Abhängigkeit zueinander. Der Typus des Orpheus, wie er auf den beiden Sarkophagreliefs in Ostia erscheint, ist von einem gemeinsamen nicht überlieferten Vorbild abhängig, und auch die sehr provinzielle und flüchtige Arbeit des Sarkophagreliefs in El Amrouni erinnert an Darstellungen des Orpheus, wie er auf Mosaiken erscheint³⁸ (Zusammenstellung der Reliefdarstellungen s. Ende Kapitel 4, Teil 1 unter B).

Auf Vasen, einmal erhalten auf einem Bronzespiegel, in tektonischer Verwendung, einmal auf einem Wandgemälde, auf Sarkophagreliefs und in der Mehrzahl auf Mosaiken ist Orpheus unter den Tieren dargestellt. - Mit zu den letzten Zeugnissen der nichtchristlichen bildenden Kunst, die ein Thema aus dem Orpheus-Mythos überliefern, gehören zwei Schalen (bzw. in der einen Überlieferung die Hohlform für eine Schale) aus Köln und aus Trier:

Köln, Römisch-Germanisches Museum

Katalog 'Römer am Rhein' 1967, 292 E 84 (weitere Lit.)

Die Darstellung des Orpheus mit phrygischer Mütze weicht von anderen Darstellungen nicht ab. Die Menge der gezeigten Tiere jedoch - es sind über fünfzig an der Zahl - weist noch einmal auf eine wesentliche Komponente für die Beliebtheit des Themas hin; es bot den Künstlern die Möglichkeit, zoologische Gärten darzustellen, ihre Virtuosität in der Darstellung seltener Tiere aufzuzeigen, und hatte fernerhin den Vorzug, daß jede beliebige Raumgröße durch Hinzufügung weiterer Tiere dekoriert werden konnte. - Die Hohlform befindet sich in:

Trier

Katalog 'Römer am Rhein' 1967, 291 E 83 u. Tf. 109

Orpheus sitzt unter Bäumen, die Leier ist auf den linken Oberschenkel ge-

stellt, sein Kopf ist scharf nach außen ins Profil gewendet. Um ihn herum sind Tiere versammelt - wie auf einer zoologischen Schautafel - Vögel im oberen Geviert und zu Füßen des Sängers, Großgetier zu beiden Seiten, und Tiere des Wassers im unteren Schalengeviert³⁹. - In sehr unterschiedlicher Qualität wird beinahe tausend Jahre hindurch, zuerst vereinzelt und in römischer Zeit häufiger, das Thema des 'Orpheus unter den Tieren' dargestellt. Gründe für die Beliebtheit des Themas, die neben der Bedeutung in religiöser Beziehung und neben der Voraussetzung, daß griechische Mythologie 'Stoff' für Darstellungen in römischer Zeit bot, bestanden, Gründe, die mehr von der Seite des Künstlers her gesehen werden und die erklären helfen könnten, warum gerade dieses eine Thema zentrale Bedeutung zu erlangen scheint, werden am Schluß des zweiten Teiles dieses Kapitels dargelegt.

Anhang:

A Zusammenstellung der Akrotere

1. Aquileia
Picard REL.25, 1947, 80-85; Knapp 24
Gonzenbach 282
2. Athen, Byzantinisches Museum
Svoronos, Das Athen, Nat. Mus. Text I, 651, Nr. 2705
3. Beirut
Picard REL.25, 1947, 80-85; Ch. Picard in OrChrPer. XIII, 1947, 266-281, Fig. 2
4. Istanbul
J. Strzygowski in RömQSchr. IV, 1890, Tf. 6;
Chr. Picard in OrChrPer. XIII, 1947, 274; 275 Anm. 1
5. Sabratha
Picard in REL.25, 1947, 80-85; Gonzenbach 282;
Enc. dell'Arte Ant. V, 746, Fig. 908

B Zusammenstellung der Reliefdarstellungen

1. El Amrouni
Ph. Berger in RA. III, 1895, 78; Knapp 19 Anm. 1 u. 28; Gruppe 1198;
E. Simon in ÖJh. XLII, 1955, 23 u. Anm. 68
2. Budapest
AA. 1906, 190; AA. 1907, 220; AErt. 1906, 221ff.;
A. Hekler, Die Sammlungen... 1929, 138, Nr. 128
3. Sammlung B. Hertz
Katalog 1851, 153, Nr. 45

4. Knole Castle (Kent)
A. Michaelis, *Ancient marbles...* 1882, 422, Nr. 16;
C. C. Vermeule in *AJA* 59, 1955, 138
5. S. Martin am Pacher
A. Conze, *Bildwerke einheim. Fundorts...* Tf. VII, 1
- 6./7. Ostia
H. P. L'Orange in *ÖJh.* 39, 1952, 78. Abb. 27; zum zweiten: *Dict. des Ant.* 1904, 36, Fasc. 246, Fig. 5436
8. Pettau
A. Conze, *Bildwerke einheim. Fundorts...* Tf. V
9. Rom, Via delle Muratte 70
Matz/Duhn II, 262, Nr. 2906 (s. a. 2907)
10. Rom, Pal. Mattei (s. Roscher *ML* 1199/1200)

4 Teil 2

Orpheus unter den Tieren (Mosaiken)

Die ursprüngliche Fassung der Mosaikdarstellungen, die Orpheus unter den Tieren zeigt, können wir auf folgenden Überlieferungen deutlich ablesen:

Laon (Nr. 14)¹

Trinquetaille (Nr. 44)

Leptis Magna (Nr. 15)

Diese ursprüngliche Fassung war so aufgebaut, daß Orpheus in der Mitte des Bildes auf einem Felsuntergrund sitzt - manchmal ist durch Bäume, die neben ihm stehen, angedeutet, daß auch Sträucher und Bäume sich um ihn versammeln -, ² und links und rechts, dem Sänger zugeordnet, sind durch die Töne angelockte und dem Gesang des Orpheus lauschende Tiere dargestellt. Nach oben hin erscheinen Vögel, die auf den Ästen sitzend oder heranfliegend gezeigt werden.

Im Mittelbild des Mosaikes von

Avenches (Nr. 3)

ist Orpheus in Frontalansicht gegeben, die Beine allerdings sind ein wenig zu seiner Linken hin aus der Mittelachse verschoben. Der Sänger ist bekleidet mit phrygischer Mütze, ärmellosem Chiton und einem langen Mantel, der hinten hinunterfällt, um die Hüften nach vorne gelegt erscheint und die Beine bis zu den Füßen bedeckt. Mit der Linken greift Orpheus die Leier, die auf den linken Oberschenkel gestellt ist, in der abgewinkelt erhobenen Rechten hält er das Plektron³. Der Aufbau der Szene auf dem Mosaik in Avenches ist schon weit entfernt von der oben beschriebenen ursprünglichen Komposition. Die Figuren werden abgetrennter voneinander gebildet, z. T. wird jeweils für das einzelne Tier ein Untergrund angegeben (Nr. 13, 27, 34, 40 u. a.) und somit eine stärkere horizontale, oder horizontal - vertikale (s. Nr. 53) Gliederung erreicht. - Auch die Grundform, ein langgestelltes⁴ oder hochgestelltes Rechteck, in dem die Darstellung erscheint, variiert. Beispiele für die erstere Form:

Istanbul (Nr. 13)

Rom, S. Anselmo (Nr. 34)

Beispiele für die zweite Form:

Sfax (Nr. 40)

Palermo (Nr. 27)

Palermo (Nr. 28)

Sparta (Nr. 42)

Uthina (Nr. 47)

Zu dieser Grundaufteilung, wobei es auch die quadratische Mittelfeldform (Nr. 3) oder auch die Kreismittelfeldform (Nr. 53) gibt, kommt in der Aufteilung jeweils das künstlerische Vermögen des Mosaizisten hinzu. Das oben aufgeführte Beispiel des Mosaikes von Avenches (Nr. 3) zählt zu den qualitativ geringen Arbeiten; unsicher und graphisch ungeschickt sind besonders auf der rechten Seite die Tiere neben- und z. T. ineinandergestaffelt. Ein qualitativ besonders negatives Beispiel ist ein aus dem Randbereich des römischen Kunstschaffens stammendes Mosaik, das von

Arnal (Nr. 2)

in Portugal. Hier verschiebt sich das Gleichgewicht des Bildes aufgrund der regellosen Anordnung der den Sänger umgebenden Tiere.

Auf dem Mosaik von

Yvonand (Nr. 53)

in der Schweiz ist Orpheus mit dem Lorbeerkrantz auf dem nach seiner rechten Seite hin leicht gewandten Kopfe dargestellt. Das Mosaik zeigt den Sänger in frontaler Haltung mit der bekannten Komposition des links zur Seite gestellten Beines, auf das die Leier, von der Linken am Quersteg gehalten, gestellt ist. Die Rechte, in der Orpheus das Plektron hält, ist über den Oberkörper in Richtung zu der Leier hin gewinkelt. Orpheus sitzt auf einem Felsuntergrund; zu beiden Seiten ragen hinter dem Sänger zwei Äste empor⁵. Die Szene des in einem Kreis eingefassten Mittelbildes ist eng zusammengeschoben (vgl. die fragmentarisch überlieferte Orpheusgruppe im Konservatorenpalast, Inv. 1699). Die Darstellung erinnert, besonders wenn wir die protomenartige Darstellung des Tieres zur Linken des Sängers ansehen, an das Wandgemälde in Pompeji in der Casa d'Orfeo⁶. Dort erscheint ein Löwe zur Rechten, ein Panther zur Linken des Sängers. Beide Tiere erscheinen nur mit ihren Vorderleibern und flankieren den Felsitz des Orpheus.

Landschaftlich läßt sich etwa folgende Abhängigkeit und Unterscheidung aufzeigen:

1. Darstellung des Orpheus ohne Kopfbedeckung mit Chiton und bzw. oder Mantel. Diese Erscheinung des Sängers leitet sich von den attischen⁷ Orpheusdarstellungen her.
2. Darstellung des Orpheus in barbarisch-orientalischer Tracht (s. Kapitel 11). Vom 4. Jahrhundert an erscheint der Sänger so auf unteritalischen sog. Unterweltvasen (s. Kapitel 6). In westlichen Provinzen und in Afrika verwenden römische Mosaizisten und römische Künstler, die Sarkophage bildnerisch

schmückten, diese Erscheinung des Orpheus.

3. Einbezogen in die auf griechisch-klassischen Stil rückbezogene Tendenz hadrianischer Zeit, wird ab beginnendem 2. nachchristlichen Jahrhundert wieder die griechische Tracht bei Orpheusdarstellungen verwendet. Zwei Beispiele dafür sind die Darstellungen auf dem Mosaik in

Perugia (Nr. 30)

und in

Rom, S. Anselmo (Nr. 34).

Auf dem ersten Beispiel ist Orpheus nackt und mit "alexanderhaft-pathetischer Kopfhaltung" gezeigt, auf dem zweiten ist ihm ein Mäntelchen um die Schultern gelegt und auch die oberen Partien der Oberschenkel und die Scham sind bedeckt.

Auf dem etwa hundert Jahre späteren Mosaik (als das in Perugia) in

Turin (Nr. 46)

ist eine Mischform zwischen den oben aufgeführten verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten vom Künstler des Mosaiks gewählt worden: Orpheus trägt eine Kopfbedeckung, die phrygische Mütze, und über die Beine ist ein Mantel gelegt, wobei, im Gegensatz zu früheren Darstellungen (s. Kapitel 3) das linke, höhergestellte Bein bedeckt und das rechte Bein ab Knie abwärts frei gezeigt wird. Wiederum eine Variation von der Darstellung auf dem Mosaik in Turin ist diejenige auf dem Mosaik in

Lyon⁸ (Nr. 23).

Sie zeigt den Sänger - in der Haltung des Orpheus auf dem Mosaik in Perugia (Nr. 30), allerdings nicht mit der Hinauswendung des Kopfes aus dem Bild - ebenfalls mit phrygischer Mütze, aber an Stelle des Mantels um die Oberschenkel ist dem Sänger ein Mäntelchen um die Schultern gelegt. -

Nur einmal auf einem Mosaik, dem in

Aix (Nr. 1)

und so wie auf dem Wandgemälde in Pompeji, auf dem Orpheus mit Herakles und den Musen erscheint⁹, ist uns der Sänger im langen Kitharodengewand überliefert. Auf dem Mosaik ist die Bewegung des schreitenden Sängers, der den Kopf umwendet, nach rechts hin gegeben. Orpheus im langen Kitharodengewand ist uns auch in der literarischen Überlieferung des Varro¹⁰, einem Dichter aus der Mitte des 1. vorchristlichen Jahrhunderts, erhalten. Die Beschreibung bei Varro überliefert neben einer genauen Schilderung der Szene, wie beliebt das Thema auch schon in republikanischer Zeit war. Der Dichter berichtet von dem Wild-

park des Q. Hortensius bei Laurentum, in dem die Fütterung der Tiere auf thrakische Art stattfand. Dieser Wildpark war ein über 50 Morgen großes eingegrenztes Waldstück, das *therotrophium* genannt wurde. Während die Gäste auf einer Tribüne speisten, ließ der Gastgeber den Orpheus rufen. Dieser erschien in langem Gewande mit seiner Kithara und blies auf Befehl in ein Horn. Hierauf versammelten sich viele Tiere um die Gäste, so daß es ein schönes und unterhaltendes Schauspiel ergab.

Das Thema des Sängers unter den Tieren war in der bildenden Kunst der Griechen zu keiner Zeit ein Stoff, mit dem sich die Künstler in breiterer Form auseinandersetzten, für die Künstler in römischer Zeit bot es die Möglichkeit zu reicher Tierschilderung und war so im besonderen für die verschieden großen Mosaikböden geeignet und beliebt.

Katalog der Orpheus-Mosaiken

1. Aix
Inv. I, 14, Nr. 55; Gruppe 1191
Reinach, Rép. Peint. 203, 6
2. Arnal, Portugal
Guidi 131, Fig. 21; Manino 48, Fig. 7
Reinach, Rép. Peint. 201, 6
3. Avenches (Tf. IX, 1)
Inv. I, 159, Nr. 1403; Parlasca 123
Gonzenbach passim
4. Bardo, aus Oudna
Inv. II/III 129/30, Nr. 381
Revue Tunisienne 1896, 324
Schulten GGA. 1898, Nr. 6, 475ff.
5. Bardo, aus Chebba
Inv. II/III, 36/37, Nr. 88
Schulten AA. 1904, 129, Fig. 11
Schulten AA. 1903, 97
6. Bardo
Inv. II/III, 126/27, Nr. 374
Guidi 125, Fig. 16; Manino 47, Fig. 6
7. Cherchel
Inv. II/III 106, Nr. 440; Gruppe 1190
Reinach, Rép. Peint. 201, 9
8. Cheyres
Gruppe 1191/92
9. Cirencester, Mus. Corinium
von der Barton Farm Villa, Cirencester
Toynbee, Art in Roman Britain' 1962, 198,
Nr. 185, Nr. 221 (Abb.); Gonzenbach 285;
Morgan 81; Hinks 109
10. Constantine
zerstört
Inv. II/III, 53/54, Nr. 221
Berbrugger in Rev. Afr. IX, 1865, 78
11. Gloucestershire
in situ in der Woodchester Villa
Toynbee (s. 9) 198, Nr. 186, Nr. 222 (Abb.)
M. D. Mann, The Roman Villa at Woodchester
Gloucestershire' 1963

12. Horkston, England
Lysons I, 1, pl. 30 (nach Zitat Gruppe)
Gruppe 1192/93
Stephani CRPétersb. 1881, 105
13. Istanbul
aus Kos
Guidi 124, Fig. 15; Reinach RépPeint. 203, 2
G. Mendel, Catalogue des Sculptures romaines
et byzantines' III, 1914, 507, Nr. 1304
14. Laon, aus Blanzky les Fismes
Guidi 121, Fig. 12; Gruppe 1191, Abb. 14
Reinach, RépPeint. 203, 3; Inv. I, 98, Nr. 1122
15. Leptis Magna (Tf. VIII, 3)
Manino 46, Fig. 5; Guidi 113, Fig. 3
Guidi 114, Fig. 4; Guidi 119, Fig. 11
16. Litterescott, Wiltshire
Laborde, Descr. d'un pavé de mosaïque
d'Italica' Paris 1802, 95; Gruppe 1193
17. London, BrM.
aus Bath
St. M. Scarth, Aquae Solis, or notices
on Roman Bath' 1864, 47 (Abb.);
Morgan 102 (unter Newton St. Loe)
Hinks 109 (unter Newton St. Loe)
Gruppe 1193 (unter Newton St. Loe)
18. London, BrM.
aus Cirencester
s. 9
19. London, BrM.
aus Horkstow
Lysons I, pl. III - V; Morgan 136
Gonzenbach 287, Anm. 50
Hinks Nr. 36, Fig. 112 - 124
Gruppe 1192/93 (Horkstown);
Welcker, Philostr. 612
20. London, BrM.
von der Isle of Wight
Guthrie frontispice; Morgan 225
Gruppe 1192; Hinks 109

21. London, BrM.
aus Withington
von Gonzenbach 287, Anm. 50 erwähnt (ihr
Zitat Gruppe 1192 gibt es nicht; dafür 1193 -
s. Nr. 50 des Kataloges)
Lysons II, 19; Morgan 78
Hinks Nr. 37, Fig. 125-129
22. London, BrM.
aus Woodchester
so bei Gonzenbach 287, Anm. 50
(s. Nr. 11 des Kataloges)
Lysons II, pl. 17; Hinks 109
Morgan 74 (Abb.)
23. Lyon, aus S. Romain - en - Gal (Tf. X, 4)
identisch mit Inv. I, 46, Nr. 201?
so Gruppe 1191; Guidi Fig. 23
Comarmond, Description des Antiquités
de Lyon' ; Inv. I, 53/54, Nr. 242
Reinach, RépPeint. 202, 1
24. Lyon, aus Sainte-Colombe
identisch mit Inv. I, 53/54, Nr. 242?
so Gruppe 1191; Inv. I, 46, Nr. 201
Savigné, Hist. de Sainte-Colombe' 1903,
187/88; Artaud, Hist. de la peinture en
mosaïque' 1835, 121/22, pl. LVIII
25. S. Marinella
bei Civita vecchia
Gruppe 1190; Blake 160 u. Anm. 3
G. Abeken, Bull. d. I. 1840, 115
26. Newton - St. Low
bei Bath
JRS, 26, 1936, 43ff., Tf. VII, 9
Parlasca 55
27. Palermo (Tf. IX, 2)
Gruppe 1190; Guidi 127, Fig. 18
Enc. dell' Arte Antica V, 746 (Abb.)
Reinach, RépPeint. 201, 2
28. Palermo
Fragmente
Guidi 128, Fig. 19

29. Paris, aus Hadrumentum
Rev.de l'Afrique francaise 5, 1887, 394
Gruppe 1191
30. Perugia (Tf.X, 2)
schwarz-weiß Mosaik
Gruppe 1190; Guidi 123, Fig.14
NotScav 1876, 181; NotScav.1877, 6 und
309, pl.11; Blake 159 und pl. 38, 4;
Reinach, RépPeint.202, 4
31. Petronell
im Gräfl.Traunschen Schloß
Kubitschek/Frankfurter, Führer durch
Carnuntum' 5. Aufl.1904, 97; Gruppe 1192
32. Piazza Armerina
G.V.Gentili, Die kaiserliche Villa bei
Piazza Armerina' 1955 (Führer durch die Museen
und Kunstdenkmäler Italiens Nr.87)
33. Ptolemais, Cyrene
H.Sichter mann in AA.1962, 427/28, Fig.5,
430, Fig.6, 435 (Archäologische Funde und
Forschungen in Libyen)
34. Rom, S. Anselmo auf dem Aventin (Tf.IX, 3)
Blake 160 und pl. 38, 3
Ch.Hülsen in RM.VIII, 1893, 293
35. Rothenburg
Gruppe 1192
36. Rottweil
Inv.I, 199, Nr.1611 (weitere Lit.)
Gruppe 1192; Reinach RépPeint.201, 5
Parlasca 99, Tf.96 und 101
37. Rouen, aus Foret de Brotonne
Inv.I, 76, Nr.1032 (weitere Lit.)
Gruppe 1191; Reinach, RépPeint.200, 5
38. St. Germain en Laye
aus Sainte-Colombe
Inv.I, 49/50, Nr.219
39. Saragossa
Abb. in 'Der große Herder' Nachschlagewerk
Freiburg 1953, VI, Sp.1419
AJA.52, 1948, pl.XXVII A

40. Sfax, aus Henchir-Thina
Inv.II/III 6, Nr.32a
Schulten in AA.1913, 261; Guidi 126, Fig.17
Massigli, Musée de Sfax' 12/13, Nr.45
Reinach, RépPeint.202, 2
41. Sousse, Tunis
parodistische Darstellung: Orpheus als Affe;
Gonzenbach 285
42. Sparta
Photo Georgiadis, Sparta
43. Tanger
Inv.II/III, 112, Nr.458
Bull.des Antiqu.de France 1881, 97
Bull.des Antiqu.de France 1883, 319
44. Trinquetaille (Tf.VIII, 2)
bei Arles
CRAInscr.1934, 343 ff.; Guidi 122, Fig.13
45. Tunesien
aus Tunesien. im Besitz des Grafen d'Hérissou;
Gruppe.1191
46. Turin (Tf.X, 3)
aus Cagliari (Sardinien)
Guidi 129, Fig.20 (Ausschnitt)
Manino passim; Gruppe 1190
Laborde, Descr.d'un pavé de mosaïque
d'Italica' - 26; Reinach, RépPeint.200, 4
47. Uthina
Villa der Laberii
v.Duhn in AA.1896, 90; Gruppe 1190/91
Reinach, RépPeint.201, 8
48. Vienne, Frankreich
Inv.I, 42, Nr.181; Gruppe 1191
RA.1860, I, 128/29
49. Vienne, Frankreich
aus St.Colombe (Vienne gegenüber)
Savigné, Hist.de St.Colombe' 1903, 190
Inv.I, 52, 233; Reinach, RépPeint.201, 4
B.Stark, Kunst und Altertum in Frankreich'
1855, 572

50. Winterton, Lincolnshire
Laborde, Descr. d'un pavé de mosaïque
d'Italica' Paris 1802, 95; Gruppe 1193
51. Withington, England
Lysons 2, 1, pl. 30; Gruppe 1193
Stephani in CRPétersb. 1881, 105
Reinach, RépPeint. 203, 1 und 203, 5
(s. a. Nr. 21 dieser Arbeit)
52. Yverdon
Gonzenbach 276; Gruppe 1192
Inv. I, 153, Nr. 1396
zum Vorkommen der Fische s. Simonides
fragm. 40 B⁴ Diehl 27
53. Yvonand (Tf. X, 1)
Gonzenbach passim
Inv. I, 153/54, Nr. 1387 (weitere Lit.)
Reinach, RépPeint. 201, 7 und 202, 3

5 Orpheus, Herakles und die Musen

Pompeji

Wandgemälde von der Nordseite des Vicolo dell'anfiteatro. Haus mit dem 6. Eingang von der Strada Stabiana an gezählt¹.
W. Helbig, Wandgemälde Campaniens, Nr. 893, Tf. 10.

Von den ursprünglich dargestellten neun Musen sind heute nur noch fünf zu erkennen. Ihnen sind griechisch die Namen beigeschrieben, ebenso der Mittelfigur Orpheus und dem links unterhalb von ihm sitzenden Herakles. Im linken oberen Bildfeld oberhalb der sitzenden Melpomene waren Spuren eines weißen Gewandes zu erkennen. Die Figur selbst ist zerstört, das Ende einer beigeschriebenen Inschrift ... ke wurde auf Eurydike² oder auf eine Verkörperung der Landschaft Thrake gedeutet³.

In der Mitte des Bildes sitzt der jugendliche Orpheus. Er hat das neunsaitige Instrument - die ursprünglich siebensaitige Kithara war auf neun Saiten vermehrt worden mit Anspielung auf die Neunzahl der Musen - auf seinen linken Oberschenkel gestellt und greift mit der rechten Hand in die Saiten. Die Kleidung des Sängers⁴ ist das lange Kitharodengewand. Oberkörper und Kopf des Orpheus sind an das Instrument herangeführt. Schräg links vor Orpheus sitzt in Dreiviertel-Rückansicht Herakles auf einem Felsen, über den das Fell gebreitet liegt; der rechte Arm ist mit dem Ellenbogen auf das Knie gestützt, das Haupt sinnend an die Hand gelegt. Mit der Linken umfaßt er den Schaft der Keule, die auf den Boden hinter den rechten Fuß gestellt ist. Das Nachdenkliche und Versunkene im Zuhören kann man der Figur deutlich ablesen. Dieser Typus des Herakles ist zuerst von Lysipp in der Kolossalstatue in Tarent dargestellt worden⁵.

Die Bezeichnung aller Figuren auf dem pompejanischen Wandgemälde mit griechischen Inschriften weist auf ein griechisches Vorbild hin⁶. Für einen ursprünglich zyklischen Zusammenhang, aus dem das Bild des Orpheus mit Herakles herausgesondert wurde, spricht das Ruder im Vordergrund des Bildes, das nur aus einem größeren Zusammenhang heraus verstanden werden kann.

Claudian, ein lateinischer - aus dem griechischen Osten stammender - Dichter des 4. nachchristlichen Jahrhunderts, schildert in der Vorrede zum zweiten Buch seines mythologischen Epos "de raptu Proserpinae", daß er durch seinen Freund Florentinus veranlaßt worden sei, die Musen anzurufen, ebenso wie Orpheus dazu veranlaßt wurde, nachdem Herakles die Heimat des Sängers von den Rossen des Diomedes befreit hatte⁷. Zu diesem Anlaß habe Orpheus in Dankbarkeit die Heldentaten des Herakles besungen. Diese Schilderung, daß Orpheus in Thrakien vor Herakles die Taten des Helden besang, geht möglicherweise auf eine hellenistische Heraklesdichtung zurück⁸, in der ein Zusammentreffen des

Herakles mit Orpheus geschildert wurde, womit Herakles zugleich zum Gewährsmann der Herakleis gemacht wurde. -

Das Vorbild für das pompejanische Wandgemälde wird, wie Schefold begründend ausgeführt hat, etwa in der Mitte der ersten Hälfte des 3. vorchristlichen Jahrhunderts entstanden sein. Der Vergleich mit den Musen auf dem Archelaosrelief (aus dem dritten Viertel des 2. Jahrhunderts v. Chr.) zeigt deutlich die zeitlichen Unterschiede: auf dem Wandgemälde ist eine Tiefenstaffelung der Figuren und eine Tiefenwirkung des Raumes gegeben. Eine Datierung des Vorbildes für das pompejanische Gemälde in späthellenistische Zeit ist, wie vorgeschlagen wurde⁹, nicht überzeugend begründbar.

Typologisch kann für den sitzenden Orpheus auf dem Wandgemälde die Sitzstatue des Hermach in Florenz aus der Zeit um 270 v. Chr. herangezogen werden¹⁰.

Das Gemälde entstand im sog. Dritten Stil, in der Zeit des zweiten Drittels des ersten nachchristlichen Jahrhunderts und überliefert als einzige Darstellung des Thema des Orpheus, der vor Herakles die Taten des Helden besingt. Da die Szene aus einem Zyklus herausgesondert zu sein scheint, können weitere Darstellungen, die unabhängig von dem Vorbild des pompejanischen Wandgemäldes entstanden sind, kaum erwartet werden. Zudem ist die Szene für die Herakleis wichtiger und charakterisiert keine wesentliche Situation im Orpheus-Mythos.

6. Der lebende Orpheus in der Unterwelt

Das Thema des lebenden Orpheus in der Unterwelt ist von den Künstlern in verschiedenen Szenen konzipiert worden: einmal ist der Augenblick dargestellt, in dem Orpheus in die Unterwelt hinunterkommt, zum anderen ist Orpheus singend und kitharaspieldend vor den Unterweltsgöttern Hades und Persephone gezeigt, und schließlich gehören zu dem Themenkreis die Darstellungen, die das Scheitern des Unternehmens aufzeigen.

Die Szene, in der Orpheus die Unterwelt betritt, ist in zwei Darstellungen überliefert. Auf einem qualitativ äußerst geringen Relief aus El Amrouni¹ (Tf. XI, 1) im südlichen Tunis wird der Sänger gezeigt, wie er unmittelbar der gestorbenen Gattin folgt. Eurydike scheint soeben das Tor der Unterwelt zu betreten, hinter dem Kerberos, Charon und der an das Rad gebundene Frevler Ixion zu sehen sind. Die zweite Darstellung auf einem Fresko aus dem 1. vorchristlichen Jahrhundert in Paris im Louvre² (Tf. XI, 2), zeigt zur Linken die sitzende Eurydike, in der Mitte Kerberos und auf diesen von rechts zuschreitend den kitharaspieldenden Orpheus. Die Szene, so wie sie hier erscheint, ist ähnlich von Hermesianax³, einem Dichter aus dem Anfang des 3. vorchristlichen Jahrhunderts in seinem Sammelgedicht 'Leontion' beschrieben worden: "...allein am Ufer des Flusses (Kokytos) wagt Orpheus die Kithara zu spielen... und hält den schrecklichen Blick des Hundes (Kerberos) aus. Endlich überredet er die fürchterlichen Unterweltsgötter, Agriope⁴ den sanften Lebenshauch zurücknehmen zu lassen." Möglicherweise hat der Künstler sich direkt von dieser oder einer den Mythos in ähnlicher Form überliefernden literarischen Quelle für seine Darstellung anregen lassen. In der bildenden Kunst ist keine Parallele, die eine vergleichbare Konzeption aufweist, vorhanden.

Der zweite Komplex der Darstellungen des lebenden Orpheus in der Unterwelt zeigt den Sänger vor dem Palast des Hades und der Persephone. Auf unteritalischen sog. Unterweltvasen aus dem 4. Jahrhundert sind Darstellungen dieses Themenbereiches überliefert, so auf einem apulischen Volutenkrater aus Ruvo in Karlsruhe⁵ aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts, auf Vasen in Leningrad Stephani 498⁶, Neapel 3222 aus Altamura⁷ (Tf. XI, 3) und München 849⁸ (Tf. XI, 4) aus Canosa. Orpheus ist jeweils in langem orientalischen Gewand und mit der phrygischen Mütze gezeigt. Die Darstellung des Orpheus in thrakischer Tracht, die erst um die Mitte des 5. Jahrhunderts beginnt⁹, wird im 4. Jahrhundert in Darstellungen des Orpheus im langen Kitharodengewand - das mitunter typische Musterungen des thrakischen Mantels aufweist¹⁰ - umgewandelt. Alle eben aufgeführten Vasen zeigen Orpheus kitharaspieldend links neben einem kleinen ionischen Säulenbau, der den Palast des Hades andeutet. Auffällig dabei ist, daß auf den meisten Darstellungen Orpheus allein ohne Eurydike erscheint. Seine Tat,

im Hades die Mächte der Unterweltsgötter bezwungen und eine Anleitung für ein seliges Sein nach dem Tode gegeben zu haben, wird die Vorlage für die Konzeption der Vasenbilder gewesen sein. Die Auftraggeber waren Mitglieder der orphischen Sekte, die Darstellungen aus dem Bereich des mythischen Orpheus in den Bereich des Religionsstifters Orpheus übernommen hatte. Auf einigen Vasen jedoch wird der ursprüngliche Bezug deutlich dargestellt, daß nämlich die Szene des Orpheus vor den Unterweltsgöttern die Losbittung der Geliebten Eurydike zum Inhalt hatte. Auf der Vase in Neapel Sammlung SA 709¹¹ (Tf. XII, 1 u. 2) erscheint neben Orpheus Eurydike, deren rechten Arm er hält. Auf Orpheus schwebt ein Eros herab, um ihn zu umarmen. Die Haltung der Eurydike und die Geste der rechten Hand der Persephone deuten auf den Augenblick hin, da Orpheus und Eurydike sich auf den Weg hinauf auf die Oberwelt begeben.

Nur eine weitere Darstellung auf einer fragmentarisch erhaltenen Unterweltsszene in Karlsruhe (Tf. XII, 3) zeigt einen Frauenkopf, über dem der Name Eurydike steht. Der Rest der Figur und der Zusammenhang, in dem sie stand, sind verloren.

Alle übrigen Unterweltdarstellungen, auf denen Orpheus erscheint, zeigen ihn allein und im wesentlichen in der Funktion des Religionsstifters orphischen Glaubens. Deutlich lassen sich die Bezüge nicht auftrennen. Schon seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. bemühten sich die Mythographen um eine Auseinandersetzung - die ihnen aber nicht gelang - im Gegenteil, durch spekulierende Festlegungen haben sie für die Folgezeit die Auftrennung endgültig unmöglich gemacht.

Ganz offensichtlich wird der Bezug auf Orpheus den Religionsstifter in der Darstellung auf der Vase München 849¹² (Tf. XI, 4) aus Canosa. Hier sind auf der rechten Seite neben dem ionischen Säulenbau, der den Palast des Hades andeutet, die Totenrichter Aiakos, Triptolemos und Rhadamanthys versammelt; auf der anderen Seite erscheinen neben Orpheus ebenfalls drei Gestalten, zwei Erwachsene und ein Kind. Es handelt sich um die Darstellung einer Familie von Seligen. Der jugendliche Mann setzt sich mit der Linken einen Kranz auf sein Haupt, so wie Platon¹³ es von den Seligen berichtet; neben ihm steht seine Frau, und neben ihr zieht das Kind spielend ein Wägelchen nach. Orpheus ist zwischen den Palast der Unterweltsgötter und die Familie der Seligen gestellt, und zwar so nahe an den Palast heran wie auf der anderen Seite der eine der Totenrichter. Sicher ist diese Konzeption vom Künstler der Vase sehr bewußt gewählt und verweist auf die Bezüge, die oben ausgeführt wurden.

Man hat als gemeinsames Vorbild¹⁴ für die Unterweltdarstellungen, auf denen Orpheus erscheint, ein attisches Gemälde des späten 5. Jahrhunderts vermutet.

Das angenommene gemeinsame Vorbild muß nicht ein Bildquelle sein; sie läßt sich nicht nachweisen.

Eine Darstellung des Orpheus in der Unterwelt, diejenige in Neapel SA 11¹⁵ (Tf. XII, 4) weicht vom Typus der übrigen Darstellungen ab. Ähnlich dem Typus des bartlosen Hades ist links neben dem Säulenbau ein sitzender apollinischer Orpheus mit der Kithara in der Linken gezeigt. In der erhobenen Rechten hält er einen Lorbeerkranz. Dieser apollinische Orpheustypus ist nachweisbar aus der attischen Vasenmalerei übernommen¹⁶.

In der Zeit vor dem 4. Jahrhundert ist uns die Darstellung des lebenden Orpheus in der Unterwelt vor den Unterweltsgöttern singend nicht überliefert, und es ist unwahrscheinlich, daß ältere Darstellungen eines Tages auftauchen werden. Wie auch bei den anderen Themen aus dem Orpheus-Mythos, so erscheint zu einer ganz bestimmten Zeit die Unterweltsszene dargestellt. Die meisten Überlieferungen, die das Thema zeigen, stehen im Zusammenhang mit dem Totenkult, im besonderen mit dem orphischen Jenseitsglauben. Die Auftraggeber der unteritalischen Vasen, die in der Mehrzahl das Thema überliefern, waren Anhänger der orphischen Sekte.

Zusammenstellung der Vasen, die das Thema des lebenden Orpheus in der Unterwelt vor den Unterweltsgöttern singend zeigen:

1. Karlsruhe, aus Ruvo
H. Winnefeld, Beschreibung der Vasensammlung'
Karlsruhe 1887; Antike Vasen - eine Auswahl aus
den Beständen des Badischen Landesmuseums Abb. 29.
2. Karlsruhe (Tf. XII, 3)
Fragmente
Winnefeld (s. 1) 63, Nr. 258; Knapp 18;
AZ. 1884, 263, Tf. 19b (P. Hartwig);
JdI. IV, 1889, Tf. VII.
3. Leningrad
L. Stephani, Die Vasensammlung der kaiserlichen
Ermitage' I, 498; Schauenburg 68 und Anm. 86;
Knapp 18, Anm. 2.
4. München (Tf. XI, 4)
O. Jahn, Beschreibung der Vasensammlung in der
Pinakothek zu München' 1854, 273, Nr. 849;
Gruppe in Roscher ML. 'Orpheus' 1188; FR. Tf. 10;
A. B. Cook, Zeus' III, 401 und Tf. XXXVII;
B. M. Felletti - Maj in RIA, 2, 1953, 61 und 62, Fig. 21;
Schauenburg 64, Anm. 75.
5. Neapel, aus Altamura (Tf. XI, 3)
Heydemann 510ff., Nr. 3222;
C. Robert, Arch. Hermeneutik' 1919, 319;
V. Spinazzola, Le Arti figurative... di Napoli 203.
6. Neapel SA 11 (Tf. XII, 4)
Heydemann 629f., Nr. 11;
AZ. 1867, 220, 221, Tf. CCXXI;
Schauenburg 72, Anm. 88.
7. Neapel SA 709 (Tf. XII, 1 u. 2)
Heydemann 816f., Nr. 709;
Schauenburg 64, Anm. 75 und 65 Abb. 10.

7. Orpheus und Eurydike

Die Sage, daß Orpheus in die Unterwelt hinabgestiegen sei, um Eurydike zurückzugewinnen, daß es ihm gelungen sei, die Unterweltsgötter mit der Macht seines Gesanges zu bezwingen, Eurydike daraufhin habe zurückkehren dürfen, allerdings mit der Auflage, daß Orpheus sich, bevor sie auf der Oberwelt angelangt seien, nicht nach der ihm folgenden Gattin umschaue, daß Orpheus von Sehnsucht und Verlangen getrieben sich umgewandt habe und Eurydike nun endgültig in die Unterwelt habe zurückkehren, Orpheus aber allein habe hinaufsteigen müssen - diese Version des Mythos ist uns literarisch erst bei Vergil¹ und mit Abweichungen bei Ovid², Horaz³ und Seneca⁴ überliefert. Das älteste Zeugnis, das den lebenden Orpheus in der Unterwelt erwähnt, ist uns von Euripides überliefert⁵; aber weder der Name der Eurydike noch das Mißlingen des Unternehmens sind angegeben. Als erster überliefert Platon⁶ den Mißerfolg, wenn auch verdreht. Wichtig bei der Platonschen Erwähnung ist, daß er das Scheitern durch das schuldhafte Verhalten des Orpheus anführt.

Daß im späten 5. vorchristlichen Jahrhundert der Orpheus-Mythos, so wie wir ihn literarisch erst spät fassen, bestand, beweist die Darstellung auf einem der sog. Dreifigurenreliefs, dem Orpheusrelief⁷ (Tf. XII, 1-3), das in drei, der Hermes (Tf. XIII, 4 und Tf. XIV, 1) allein fragmentarisch in zwei weiteren Kopien überliefert ist. Dargestellt ist der Augenblick, in dem Orpheus sich umwendet, mit der Rechten den Schleier vor dem Gesicht der Geliebten beiseitennimmt, sie die linke Hand liebevoll und abschiednehmend auf seine rechte Schulter legt, und Hermes, indem er mit seiner Linken leise die Rechte der Eurydike ergreift, die Ausführung des Gebotes einleitet, nun die Geliebten endgültig zu trennen. - Die beste Überlieferung gibt die Kopie in Neapel wieder, zeitlich zeigen Vergleiche mit Figuren des Parthenonfrieses⁸ erstens, daß das Dreifigurenrelief später entstanden sein muß, und zweitens, daß sein Meister in der Tradition des Parthenonfrieses steht. Vergleiche mit Figuren der Nike-Balustrade⁹ und des Erechtheion-Frieses¹⁰ weisen auf eine Datierung gegen Ende des Jahrhunderts hin; im letzten Jahrzehnt wird es zusammen mit den drei anderen sog. Dreifigurenreliefs entstanden sein, die gemeinsam - das beweisen schon die vielen Repliken - in einem berühmten Zusammenhang gestanden haben müssen, evtl. als Schmückung des Grabmals eines berühmten Dichters.

Ein Stuckrelief aus der sog. Basilica Sotteranea¹¹ in der Nähe der Porta Maggiore in Rom zeigt gut 400 Jahre später die Szene der Trennung. Eine Zweiergruppe, nur Orpheus und Eurydike sind dargestellt. Eurydike ist von links nach rechts hin schreitend im Profil gezeigt, sie ist kleiner als Orpheus gegeben, der mit seiner Rechten die ausgestreckte Rechte der Eurydike hält. Orpheus ist frontal gezeigt mit Wendung des Kopfes zu Eurydike hin; in der Linken hält er einen

gebogenen Zweig, an den Beinen scheint der Künstler durch die Faltenziehung am rechten inneren und linken äußeren Bein kontur anzuzeigen, daß der Sänger die thrakischen Stiefel aus Hirschleder trägt, so wie sie deutlich dargestellt auf dem Dreifigurenrelief erscheinen. - Unter zahlreichen anderen Darstellungen aus der griechischen Mythologie an der Decke und den Wänden der Basilica Sotteranea wurde in der ersten Hälfte des 1. nachchristlichen Jahrhunderts auch das Thema 'Orpheus und Eurydike auf dem Weg zur Oberwelt' wiedergegeben. Vorbilder für diesen Darstellungstypus oder Darstellungen mit vergleichbarer Konzeption sind nicht überliefert.

Das fragmentarisch erhaltene Relief Benndorf/Schoene Nr. 484¹² im Lateran (Tf. XIV, 2) zeigt - wie das Stuckrelief in der Basilica Sotteranea - die Zweiergruppe Orpheus und Eurydike; Orpheus ist bekleidet mit einem Chiton und der Chlamys, die weit den Rücken hinunterfällt, Eurydike mit dem langärmeligen Chiton¹³, dem hoch unterhalb der Brust gegürteten Peplos, einem Mantel und dem Kredemnon. Orpheus ist in Vorderansicht gezeigt und hat den Kopf nach links hin zu Eurydike gewendet. Das nur in der Zeichnung bei Benndorf/Schoene veröffentlichte Relief ist, soweit man nach der Vorlage beurteilen kann, ein qualitativ geringes Werk¹⁴. Die wenigen erkennbaren und mit Vorsicht auszuwertenden Stilmerkmale, die der Zeichnung zu entnehmen sind, sprechen für eine Datierung nicht vor dem 3. nachchristlichen Jahrhundert. - Aus einem Grabbau in Ostia¹⁵ (Tf. XIV, 3) ist das Fragment eines Gemäldes mit der Darstellung des Orpheus und der Eurydike auf dem Weg zur Oberwelt erhalten. Ganz links steht Kerberos, daneben sitzt Ianitor (Türhüter) auf einem Felsen und bewacht den Eingang zur Unterwelt. In diese Richtung hin geht Orpheus, der mit der Leier in den Händen und mit langen Beinkleidern gezeigt ist. Er wendet sich gegen das Gebot nach seiner Geliebten um, die voller Entsetzen die Hände hebt. Neben Eurydike sitzt der Büsser Oknus, der ergebnislos ein Strohseil flicht, das ein hinter ihm stehender Esel immer wieder auffrißt. Oben rechts werden die Unterweltsgötter Pluton und Proserpina sichtbar. Über allen Figuren stehen groß und deutlich die Namen. Die Datierung des Gemäldes ist der starren Nebeneinandersetzung der Figuren wegen in das 3. nachchristliche Jahrhundert festzulegen. Eine Beobachtung, die nicht im besonderen ausgewertet werden kann, ist noch anzuschließen. Auf allen anderen Darstellungen, die den Zug des Paares allein oder zusammen mit Hermes hinauf auf die Oberwelt zeigen, hat der Künstler jeweils sich die Personen von links aus dem Hades herkommend nach rechts hin auf die Oberwelt gehend vorgestellt. Nur auf dem Gemälde aus Ostia ist die Bewegungsrichtung von rechts nach links hin festgelegt. - Die Qualität der Erfindung und der Ausführung des Gemäldes ist gering. Derselbe Augenblick wie auf dem Dreifigurenrelief ist dargestellt, größer aber als hier kann man sich den qualitativen Unterschied kaum vorstellen.

Aus dem Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. haben wir in mehreren Kopien die in Konzeption und Ausführung großartigste Darstellung aus dem heterogenen Material der Orpheusdarstellungen überliefert. Erst im 1. vorchristlichen Jahrhundert nehmen die Künstler das Thema wieder auf, nun meist in Darstellungen einer Zweiergruppe des Sängers und der Geliebten. Die aus dieser Zeit und später überlieferten literarischen Zeugnisse bekunden das breitere Interesse für das Thema. Auch die Bestellungen von Kopien des sog. Dreifigurenreliefs mit Orpheus, Eurydike und Hermes in dieser Zeit, zeigen das besondere Interesse an diesem Bereich des Orpheus-Mythos. Ein besonderer Grund für dieses zu bestimmten Zeitabschnitten bestehende Interesse ist nicht auffindbar. Politische Situationen für die Erklärung eines Zeitgeschmackes heranzuziehen, erscheint mitunter gerechtfertigt (erhöhtes Auftreten von Kampfszenen, Tod des Orpheus-Darstellungen, Darstellungen von Amazonomachien und Gigantenkämpfen in Kriegszeiten), ist aber im allgemeinen nicht weiterführend¹⁶.

Orpheus verliert Eurydike zum zweitenmale und endgültig. Er muß zurück zur Oberwelt, und es gibt in dem ältesten uns überlieferten Zeugnis von der Zerreißung des Orpheus durch Bassariden in der gleichnamigen Tragödie des Aischylos¹⁷ den direkten Bezug zwischen des Orpheus Gang in die Unterwelt und seinem Tod: der Gang hinab in die Unterwelt hatte den Sänger in seiner Verehrung von Dionysos¹⁸ abkehren und zu Helios hinwenden lassen; Helios, den er auch Apollon nannte, hielt er nun für den bedeutendsten von allen Göttern. Zu seiner Ehrung stieg Orpheus in frühester Morgendämmerung auf das Pangaiongebirge, um den Aufgang des Gottes feierlich zu bekunden. Über diesen Sinneswandel des Sängers nun geriet Dionysos so in Zorn, daß er die Bassariden zu ihm schickte, die ihn zerfleischten und seine Glieder zerstreuten.

8. Teil 1

Orpheus mit Thrakern und Satyrn

Die mit Abstand qualitativste Überlieferung der Darstellungen, die Orpheus unter den Thrakern zeigen, ist uns auf einem Kolonettenkrater in Berlin¹ (Tf. XV, 1) aus der Zeit um die Mitte des 5. Jahrhunderts erhalten. Dargestellt ist der singende Orpheus, der auf einem Felsenhügel sitzt und zu seinem Gesang die neunsaitige Leier spielt. Der Kopf ist enthusiastisch in den Nacken zurückgeworfen. Auf die Schultern fällt zu beiden Seiten eine Locke aus dem Haar, das vor dem Ohr an den Schläfen dicht hervorquellend angegeben ist. Leichter Bartflaum ist an den Wangen zu sehen. Um die Hüfte und Beine bis unterhalb der Knie ist ein Mantel gelegt, dessen Saummuster als einziges das Gewand des Sängers mit der thrakischen Tracht verbindet. Auf das Haupt des Orpheus ist ein Efeukranz² gelegt, der die Beziehung des Orpheus zu Dionysos aufzeigt³. Auch der zuhörende thrakische Jüngling links, dessen Kopfbedeckung, die thrakische Fuchspelzmütze, in den Nacken gefallen ist, trägt einen Kranz auf dem Haar. Vor und hinter dem Sänger ist jeweils eine Gruppe von zwei aufmerksamen oder versunken lauschenden thrakischen Jünglingen dargestellt. Links außen steht ein Jüngling, der mit der Rechten ein Paar Wurfspere hält und seinen Kopf auf die rechte Schulter des neben ihm Stehenden gelegt hat. Dieser ist in Frontalansicht gezeigt, hält sich mit beiden Armen am Wurfspere und lauscht mit geschlossenen Augen. Vor Orpheus ist ein Jüngling gezeigt, der sich mit der Rechten auf den Speer aufstützt, die Linke eingewinkelt in die Hüfte hält, das rechte Bein auf den Felsenhügel gestellt hat und konzentriert den Sänger anschaut. Neben ihm, in den Mantel eingehüllt, mit frontaler Herauswendung des Körpers dargestellt und scharf ins Profil gewendetem Kopf, steht der vierte Zuhörer. Er trägt in Unterscheidung zu den anderen einen Kinnbart, der an der Wange unterbrochen erscheint. - Orpheus, der thrakische Sänger, ist, obwohl dem Maler deutlich die thrakische Tracht gut bekannt war, nicht als Thraker gekennzeichnet. Die Jünglinge tragen als Kopfbedeckung die Fuchspelzmütze (Alopekis) und um den Körper gelegt den thrakischen Mantel⁴. Die Mütze zeigt vorn den Kopf des Tieres, oberhalb der Ohren runde Laschen, die hochgeklappt erscheinen, aber auch über die Ohren gezogen werden konnten⁵, in der Mitte oben eine Schlaufe, an der man die Mütze aufhängen konnte, und schließlich im Nacken zur Zierde und zum Schutz den Fuchsschwanz. Der Mantel reicht bis zu den Knöcheln. Er wurde vorn über der Brust mit zwei zusammengeschlagenen Zipfeln, die eine Spange zusammenhielt, verbunden. Daß die Jünglinge auf der Darstellung nackt unter den Mänteln erscheinen, ist auf die Konzeption des Künstlers zurückzuführen. Üblicherweise trugen die Thraker unter den Mänteln einen Chiton, der die Schenkel bedeckte. - Der Aufbau der einzelnen Figuren, die Gruppierung der einzel-

nen Figuren zueinander und die Ausbreitung der Gesamtszene weisen deutlich darauf hin, daß als Vorlage für die Darstellung auf der Vase in Berlin ein Gemälde gedient haben muß.

Die Darstellung eines Satyrn als Zuhörer der Gesänge ist uns auf einer Hydria in Paris⁶ (Tf.XV, 2 u. 3) erhalten. Hier erscheint hinter Orpheus ein Satyr, und hinter diesem eine laufende thrakische Frau mit einer Mörserkeule in der Rechten. Vor Orpheus steht ein bärtiger Thraker. Der Sänger hat das Leierspielen unterbrochen, veranlaßt durch die Geste des Bärtigen oder dadurch, daß er die Thrakerin mit dem Wurfspeer, die hinter dem Bärtigen erscheint, gesehen hat.

Den Vasenmalern, die die Versammlung des Orpheus mit den thrakischen Jünglingen zeigen, ist also - wie die kombinierten Darstellungen es zeigen - der Mord an Orpheus durch die thrakischen Weiber bekannt. Auf einem Kelchkra-ter in Neapel⁷ (Tf.XV, 4) aus den fünfziger Jahren ist die Bildzone in zwei Hälften aufgeteilt. Auf dem oberen Bildfries ein nach rechts hin sitzender zarter Orpheus, hinter ihm und vor ihm erscheinen weit auseinandergestellt je zwei Thraker. In der unteren Bildzone kommen sechs Thrakerinnen herangelaufen mit Waffen und Küchengerät: mit Mörserkeulen, eine trägt einen Bratspieß, eine andere ein Paar Wurfspeere, und wieder eine andere die Doppelaxt.

Die Szene, die den singenden Orpheus von Thrakern und Satyrn umgeben zeigt, wurde um die Jahrhundertmitte des 5. Jahrhunderts von attischen Vasenmalern dargestellt⁸. Zum Teil zeigen die Darstellungen heraneilende thrakische Weiber und weisen so unmittelbar auf die Situation vor der Ermordung des Sängers hin. Da der singende Orpheus unter den Thrakern und die Darstellung der mordgesinnten Frauen thematisch zu den Darstellungen, die den Tod des Sängers zeigen, gehören, zeitlich aber nach den Tötungsdarstellungen entstanden sind und sich nur teilweise überlagern, werden wir früher dargestellte und nicht überlieferte Vasendarstellungen, die Orpheus unter den Thrakern zeigen, annehmen dürfen. Auch in der großen Malerei wird - wie uns die Vase Berlin 3172 (Tf.XV, 1) zeigt - das Thema dargestellt gewesen sein.

ÜBERSICHTSTAFEL I

Orpheus singend unter Thrakern und Satyrn

Museum	Lit. -Zitat	Kurze Beschreibung
Anagni	RM.1958, Tf. 38, 2 (Tf.XVI, 1 diese Arbeit)	Glockenkrater; vor O. ein Thraker mit Pferd. Beischrift 'Orpheus' (s. Trendall FV. 38, 5).
Berlin 3172	ARV ² 1103/04 (Tf.XV, 1 diese Arbeit)	Kolonettenkrater; li und re neben O. je zwei Thraker.
London E 390	ARV ² 1148 (Tf.XVI, 2 diese Arbeit)	Pelike; O. erscheint in einem engen Hochrechteck, das durch die Speere zweier Thraker gebildet wird.
Neapel 146 739	ARV ² 574	Kolonettenkrater; vor O. ein Satyr, hinter ihm ein Thraker mit zwei Lanzen.
Neapel 2889	ARV ² 1096 (Tf.XV, 4 diese Arbeit)	Kelchkrater; zwei Bildzonen, oben: O. unter Thrakern unten: anstürmende Thrakerinnen.
Neapel 1978	Heydemann 1978	Volutenkrater; Zuweisung an O. fraglich, s. Kap. 4, Anm. 16.
New York 24.97.30	ARV ² 1079	Glockenkrater; li O., frontal dargest. Thraker, Thrakerin mit Sichelmesser.
Ostia	RM.1957, 222f. Anm. 1; Helb. ³ 1505	Fragment; dem O.-maler zugeschrieben, s. Berlin 3172.
Palermo 2562	ARV ² 1090	Kolonettenkrater; O. und Thraker, s. Beschreibung ARV ² .
Paris PP 319	ARV ² 1112 (Tf.XV, 2 u. 3 diese Arb.)	Hydria; hinter O. Satyr mit aufgestütztem li Arm.
Portland 36.137	ARV ² 1120	Kolonettenkrater; O. sitzend, vor ihm Thraker mit Pferd, hinter ihm Satyr.
Tartu 107	ARV ² 622	Pelike; Vorderseite: O. und ein Thraker.

3. Teil 2

Der Tod des Orpheus

Der Brygosmaler hat als erster die seit dem 2. Jahrzehnt zum Thema attischer Vasenmaler gewordene Szene des vor den rasenden und mordgesinnten thrakischen Weibern fliehenden Orpheus konzipiert: der Sänger bemüht sich, den anstürmenden Weibern zu entkommen oder zumindest sie abzuwehren, indem er die Rechte den Angreiferinnen entgegenstreckt und in der Linken die Leier, sie schützend, in die entgegengesetzte Richtung hält.

Von der Darstellung des Brygosmalers¹ (Tf. XVI, 3 u. 4) sind nur Fragmente erhalten, zum Glück Fragmente, die deutlich den Typus aufzeigen, der in der Nachfolge in gut erhaltenen Darstellungen überliefert ist. Deutlich zeigt das Fragment, auf dem die anstürmende Thrakerin und der linke Arm des Orpheus zu sehen ist, die Tätowierung auf dem linken Arm der Thrakerin. Die thrakische Sitte des Tätowierens der Frauen wurde ursächlich mit der Ermordung des Orpheus in Verbindung gebracht. Durch Stobaios² ist uns eine Elegie des Phanokles von der Ermordung durch die eifersüchtigen Frauen erhalten. Es heißt dort, die Männer hätten, als sie von dem Mord erfuhren, ihre Frauen tätowiert, damit sie Erinnerungszeichen an ihrem Leib trügen - und bis zum heutigen Tag tätowierten sie sich zum Zeichen der Buße.

Das Fragment einer Schale in Adria³ (Tf. XVII, 1) aus dem Beginn der siebziger Jahre zeigt ebenfalls den Typus des fliehenden Sängers, der seine Rechte ausgestreckt hält, die Handfläche nach oben, die Leier in der Linken, und der sich zu der heranstürmenden und angreifenden Thrakerin umgewendet hat, die ihn umbringen wird. Der Sänger scheint zusammenzubrechen, ebenso wie wir es auf einer bauchigen Lekythos im Vatican⁴ (Tf. XVII, 2) dargestellt sehen. Einem Spätwerk des Brygosmalers. Die Darstellung der nach rechts hin eilenden Thrakerin mit dem Wurfspeer in der Rechten ist ähnlich der Darstellung auf dem Innenbild einer Schale in New York⁵ (Tf. XVII, 3), das eine heraneilende Thrakerin zeigt und sicherlich dem szenischen Zusammenhang, der den Tod des Orpheus zeigt, entnommen wurde. - Gut erhalten ist der vom Brygosmaler geprägte Typus auf einer Halsamphora in London⁶ (Tf. XVII, 4). Diese Darstellung zeigt den beschriebenen Typus mit der Zufügung, daß die rechte Hüfte des Orpheus von einem Bratspieß durchbohrt ist. Aus der Wunde strömt Blut. Die Darstellung ist gegen Ende der siebziger Jahre entstanden. Ein Kolonettenkrater des Panmalers in München⁷ zeigt wie das Innenbild der Schale in New York einen Auszug aus der Szene, die den Tod des Orpheus schildert. Hier hat die Thrakerin, die auf Hals, Brust, Armen und Schenkeln tätowiert ist, das Schwert aus der Scheide gezogen und ist in eilendem Lauf nach rechts hin gezeigt.

Eine andere Fassung, die häufiger überliefert ist und wohl auch häufiger

dargestellt wurde, zeigt gegenüber der oben beschriebenen Szene die Tötung. Dargestellt ist Orpheus, den die thrakischen Weiber eingeholt haben. Der Sänger ist - auf einigen Vasen ist er bereits von einem Bratspieß oder einem Wurf-speer durchbohrt - in das linke Knie gesunken und hebt zur Abwehr in der Rechten die Leier empor. Diese zweite Fassung der Tötungsszene ist uns auf den Fragmenten einer Schale des Pistoxenosmalers in Athen⁹ (Tf.XVIII, 1) als früheste Darstellung und wohl auch als die Darstellung, die den Typus prägte, erhalten. Sie stammt aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre. Erhalten sind Teile des Oberkörpers einer thrakischen Frau. Auf dem rechten Oberarm ist die Tätowierung eines Fuchses zu erkennen. Teile der Doppelaxt, die sie in der Rechten hält, sind auf einem weiteren Fragment überliefert. Vor Orpheus sind Teile der Kithara erhalten, die er mit der Rechten zur Abwehr hochgenommen hält, ferner ist der Kopf, über dem 'Orpheus' geschrieben steht, und sind Teile des Unterkörpers erhalten. Auf der Außenseite der Schale sind Reste von einem Thraker mit Pferd¹⁰ zu erkennen. Die Qualität der Schale ist vorzüglich.

Auf einer Lekythos in Boston¹¹ (Tf.XVIII, 2 u. 3) ist Orpheus in dem Augenblick, da er in die Knie sinkt, dargestellt; mit der Rechten hält er die Leier nach oben, deren Tragband realistisch gemalt in unregelmäßigem Verlauf nach unten schwingt. Die heraneilende Thrakerin hat die Rechte des Sängers erfaßt; an beiden Armen ist sie tätowiert und trägt als weiteres Kennzeichen ihrer thrakischen Herkunft die hohen Stiefel aus Hirschleder. Aus einer großen Wunde in der rechten Flanke des Orpheus läuft Blut in breitem Strome heraus. - Zwei weitere Darstellungen, die im Aufbau der Figuren außerordentlich ähnlich zueinander sind, eine Halsamphora in Paris¹² (Tf.XVIII, 4 u. 5) und eine in München¹³ (Tf.XIX, 1 u. 2) zeigen beide die zuletzt beschriebene Gruppe, allerdings ist Orpheus noch nicht verwundet. Die beiden Darstellungen, die dem Maler der Bostoner Phiale¹⁴ zugeschrieben wurden, einem Schüler des Achilleus-Malers, sind in den vierziger Jahren, wohl gegen deren Ende entstanden.

Den verwundeten Orpheus allein zeigt eine Lekythos des Troilos-Malers in Stockholm¹⁵ (Tf.XIX, 4). In den rechten Oberschenkel ist ein Wurf-speer eingedrungen. - Auf einer Halsamphora des Hermonax aus den sechziger Jahren im Privatbesitz J.D.Beazleys¹⁶ (Tf.XX, 1 u. 2) ist die Szene von verfolgender Thrakerin und verfolgtem Orpheus auf die beiden Seiten verteilt. Der Typus ist leicht variiert; Orpheus ist noch nicht in die Knie gebrochen, jedoch die Körperbewegung nach rechts hin, die entgegengesetzte des Kopfes nach links, der abgestreckte linke Arm und der rechte, dessen erhobene Hand die Leier hält, zeigen die Abhängigkeit vom Typus, den der Pistoxenos-Maler zu Beginn des zweiten Viertels im 5. Jahrhundert prägte. - In der Haltung, daß Orpheus bereits in die Knie gesunken ist und sich mit der Linken auf dem Boden aufstützt, ist uns der Sänger auf einem Stamnos in Paris im Louvre¹⁷ (Tf.XX, 3 u. 4 und Tf.XXI, 1)

erhalten, aus der Zeit der endenden sechziger oder beginnenden fünfziger Jahre. Orpheus ist umgeben von bewaffneten Thrakerinnen, die von beiden Seiten auf ihn zustürmen, um ihn zu töten.

Alle Darstellungen sind in ihrer detaillierten Mordschilderung höchst realistisch, so die Szene auf einem Stamnos der sechziger Jahre, der früher bei Basseggio¹⁸ (Tf.XXI, 2) aufbewahrt wurde und auf einer Überfahrt im Meer verloren ging. Hier werden als Mordwaffen der Thrakerinnen neben der Doppelaxt und dem Sichelmesser der Bratspieß und die Mörserkeule gezeigt. Dieses typische "Küchengerät"¹⁹ spricht gegen die Annahme, es handle sich um Opfergerät, wie Loeschke²⁰ vermutete, und spricht dafür, daß die Weiber sich zusammenrotteten und zu den Waffen griffen, die ihnen am nächsten lagen, d.h. "namentlich zu den Waffen ihres Berufes"²¹. Die Reihe der von beiden Seiten auf den stürzenden Orpheus zueilenden Weiber auf dem Stamnos ist dicht zusammengedrängt gezeigt. Die Gruppierung der Figuren des stürzenden Orpheus, der vor ihm heranlaufenden Thrakerin, die ihm einen Bratspieß in die Brust gestoßen hat und der hinter ihm mit einer Doppelaxt Heraneilenden ist eng zusammengesetzt - im besonderen die Gruppierung des Orpheus und der Thrakerin, die ihn mit dem Bratspieß verwundet. Die Figur des Orpheus und Teile seiner Leier überschneiden an Stellen die Thrakerinnen. - Auf einer Hydria in Boston²² (Tf.XXI, 3), einem Frühwerk des Niobidenmalers²³ aus den sechziger Jahren, ist abweichend zu den andern Überlieferungen gezeigt, daß die angreifenden Thrakerinnen vor und hinter Orpheus in die Haare des Sängers greifen. Dieser ist hier zum ersten Male als Thraker dargestellt; deutlich sind die hohen thrakischen Stiefel aus Hirschleder angegeben. Das vor Orpheus heraneilende Weib hat einen Bratspieß in die rechte Hälfte des Hinstürzenden gestoßen, während die Thrakerin hinter Orpheus mit dem Schwert ausholt. Der Maler hat diese Thrakerin und die hinter ihm Folgende mit dem Sichelmesser und dem Wurf-speer jeweils mit rechts und links vertauschten Händen gemalt, denn es ist unwahrscheinlich, daß er diese beiden Heranlaufenden mit dem Rücken zum Betrachter konzipierte und so einen auf den Betrachter krampfhaft wirkenden und nicht recht verständlichen Aufbau der Figuren festlegte. Für ein Verzeichnen des Malers spricht ferner, daß die hinter Orpheus Heraneilende mit zwei linken Füßen dargestellt ist. Am Rande des Mordgeschehens sind zwei Thraker dargestellt, zur Linken einer, der sich hinter einem Bäumchen versteckt und zwei Lanzen an die linke Schulter gelehnt hat, rechts ein im Vergleich jüngerer Thraker, der mit eingestützter Linken und aufgestelltem Speer in der Rechten zuschaut. Weder in der bildlichen, noch in der schriftlichen Überlieferung wird der Beistand oder zumindest der Versuch, die mordenden Weiber abzuwehren, angedeutet. Die Jünglinge, die Gefährten des Orpheus, die mit ihm gezogen waren und zum größten Teil bewaffnet erscheinen, lassen den Sänger,

als er bedrängt und schließlich ermordet wird, allein. Diese Zurückhaltung ist umso erstaunlicher, da es sich bei der Mehrzahl der literarischen Überlieferungen eindeutig um eine spontane Reaktion der thrakischen Frauen handelt, die aus eigenem Antrieb handeln und nicht auf Geheiß eines rächenden göttlichen Willens und mit göttlicher Lenkung des Ablaufes²⁴.

Bis in die Zeit der späten vierziger Jahre des 5. Jahrhunderts hinein ist der vom Pistoxenosmaler konzipierte Typus dargestellt worden. Aus der Zeit um 440 v. Chr. ist ein Stamnos in Harvard erhalten²⁵, von einem Maler aus dem Umkreis des Polygnot gemalt. Als Variation des szenischen Aufbaus hat der Maler die Aktion der von hinten auf den gestürzten Sänger Zueilenden direkt mit Orpheus verbunden, indem er darstellt, daß die Thrakerin die Lyra mit der Linken ergriffen hat, um mit dem Sichelmesser in der Rechten den schon Verletzten weiter zu verwunden.

In einer Zeitspanne von gut dreißig Jahren haben die attischen Vasenmaler sich mit Darstellungen, die den Tod des Orpheus zeigen, beschäftigt. Der zuletzt beschriebene Typus, den als erster der Pistoxenosmaler konzipierte, muß zu Beginn des zweiten Viertels des 5. Jahrhunderts geprägt worden sein und hat stärkere Auswirkung auf die Vasenmalerei gehabt als der vom Brygosmaler in den achtziger Jahren geprägte Typus.

Wie die Szene der Tötung im endenden 5. Jahrhundert dargestellt wurde, überliefern die Fragmente eines tarentinischen Kelchkraters in Amsterdam²⁶. Orpheus ist im Davoneilen eingeholt worden und wird von vier Thrakerinnen umringt. Von vorne greift eine der Thrakerinnen ihm an die Gurgel, um ihm mit der andern Hand das Messer in den Leib zu stoßen; rechts unten hat eine Thrakerin, die von hinten und im durchsichtigen Chiton dargestellt ist, die Leier ergriffen, in ihrer Rechten hält sie als Mordwaffe ein Sichelmesser. Oben rechts über Orpheus ist ein Weib zu erkennen, das einen Stein mit beiden Händen über dem Kopfe hält, um ihn auf den Sänger hinabzuwerfen. Von rechts kommen weitere Thrakerinnen mit Steinen heran. Die Gewandung der Frauen ist bestickt, Arme und Beine sind reich tätowiert mit Mäanderbändern, Strichmustern und Zickzackläufen, aber auch Tierdarstellungen: sich ringelnden Schlangen und stehenden oder springenden Rehen und Hirschen. Die Datierung für den Kelchkrater wird aufgrund von Ornamentvergleichen, durch "die Bereicherung des Ornamentes mit Hilfe aufgesetzter weißgelber Tupfen, die auf den früharentinischen Vasen zu Anfang des 4. Jahrhunderts noch nicht üblich ist"²⁷, in die Zeit der siebziger Jahre des 4. Jahrhunderts festzulegen sein. Viele Stileinzelheiten, im Bogen sich bauschende Chitonränder und die überaus reiche Verzierung der Gewänder als Beispiele, sprechen für eine Abhängigkeit des Tarentiner Malers vom Meidiasmaler, der in den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts arbeitete²⁸. Man wird für den Kelchkrater in Amsterdam ein Vorbild

aus dem Umkreis des Meidiasmalers annehmen dürfen²⁹.

An die Darstellung in Amsterdam schließt sich unmittelbar ein Glockenkrater, der 1951 in Tarent gefunden wurde, an³⁰ (Tf. XXII, 1). Die bewaffneten Frauen erscheinen nicht mehr in der reich verzierten thrakischen Tracht. Orpheus ist in Vorderansicht gezeigt, er kniet auf einem Steinhäufen und hat mit der Rechten zur Verteidigung einen Stein hochgenommen. - Auf dem Fragment eines Kelchkraters in Florenz³¹ (Tf. XXII, 2) ist ein Teil der rechten Körperhälfte des Orpheus erhalten, dazu der erhobene rechte Arm mit der Hand, die einen Stein umfaßt. Ein weiteres Fragment eines Skyphos in Heidelberg³² (Tf. XXII, 3) schließt sich zwar nicht so unmittelbar wie das Florentiner Fragment an, wird aber, wie auch die anderen Darstellungen in Amsterdam, Florenz und Tarent von einem Vorbild aus dem Umkreis des Meidiasmalers abhängig sein.

Zweimal wurde von attischen Malern, einmal vom Brygosmaler in den achtziger Jahren und das andere Mal vom Pistoxenosmaler in den siebziger Jahren die Darstellung von der Ermordung des Orpheus geprägt. Der vom Pistoxenosmaler konzipierte Typus hatte größeren Einfluß auf die Vasenmaler bis kurz nach der Jahrhundertmitte. Die Künstler der zahlreichen Überlieferungen zeigen deutlich ihre Abhängigkeit von dem einen oder dem anderen Typus, der nur leicht variiert wird, meistens jedoch ohne Veränderung in die Malerei eingesetzt wurde. Unabhängig und freizügiger gestalten die einzelnen Maler die Szene um Orpheus herum; hier sind nur selten Beeinflussungen untereinander nachzuweisen. - Vierzig Jahre lang, von 480 bis 440 ist das Thema des Sängers, der von den thrakischen Frauen getötet wird, sehr beliebt. Aus der Zeit nach 440 sind Darstellungen attischer Vasenmalerei nicht mehr überliefert. Ein dritter Typus, der vom Meidiasmaler selbst oder von einem Meister aus seinem Umkreis geprägt worden sein muß, wird gegen Ende des Jahrhunderts entstanden sein und erscheint in der unteritalischen Vasenmalerei bis in die Zeit 370/60 hinein. Im weiteren 4. Jahrhundert, im Hellenismus und in der römischen Kunst erscheint das Thema der Tötungsszene nicht mehr, und wie bei den Darstellungen der übrigen Themen aus dem Orpheus-Mythos, so zeigt sich auch hier, daß nur eine relativ kurze Zeit lang dieser Bereich für Darstellungen interessant war, und daß die Vorliebe für andere Themen aus dem Orpheus-Mythos, so für das des Orpheus unter den Tieren z.B. die Tötungsdarstellungen verdrängen ließ.

Als Überleitung zu dem Kapitel 'Das orakelnde Haupt des Orpheus' kann eine Darstellung auf einer Hydria in Paris³³ gelten, die das abgeschlagene Haupt des Sängers in den Händen einer thrakischen Frau zeigt.

ÜBERSICHTSTAFEL II

Der Tod des Orpheus (Typus des Brygosmalers)

Museum	Lit. -Zitat	Kurze Beschreibung
Adria B 496	ARV ² 409 (Tf.XVII, 1 diese Arb.)	Fragment; die nach oben geöffnete Hand des O. vor dem Gewand der Thrakerin.
Athen Acr.297	ARV ² 386 (Tf.XVI 3 u.4 diese Arbeit)	Fragmente; re Handteller des O. nach oben geöffnet; Werk des Brygosmalers.
Boston 10.224	ARV ² 1050 (Tf.XXII, 4 diese Arb.)	Fragment; O. mit thrakischer Ärmeljacke.
Jena	FR.III, 359 Abb.170	Schalenfragment; vom Typus ARV ² 386 abhängig.
Lausanne privat	ARV ² 416	Schale; s.Beschreibung bei Beazley.
London E 301	ARV ² 647 (Tf.XVII, 4 diese Arb.)	Halsamphora; O. an seiner re Hüfte von Bratspieß durchbohrt.
München 2378	ARV ² 551 (Tf.XXIII, 1 diese Arbeit)	Kolonettenkrater; heraneilendes thrak. Weib, Auszug aus einer Tod des O. -Darstellung.
New York 96.9.37	ARV ² 379 (Tf.XVII, 3 diese Arb.)	Schale; Auszug wie ARV ² 551.
Rom Vatican	ARV ² 385 (Tf.XVII, 2 diese Arb.)	Squat Lekythos; O. und zwei heranstürmende Thrakerinnen, weit aus-einandergestellt.
Rom Vatican	ARV ² 616 (Tf.XXIII, 2 diese Arbeit)	Strickhenkelamphora; seiten-verkehrte Darstellung des Typus Acr.297.

ÜBERSICHTSTAFEL III

Der Tod des Orpheus (Typus des Pistoxenosmalers)

Museum	Lit. -Zitat	Kurze Beschreibung
Aachen (Sg.Ludwig)	Aach.Kunstbl. 37, unter 1968, Nr. 51 (Tf.XIX, 3 diese Arbeit)	Halsamphora; O. in die Knie sinkend; Var. von Paris G 436 und München 2330.
Athen Acr.439	ARV ² 860 (Tf.XVIII, 1 diese Arbeit)	Fragment; männlicher Kopf mit Beischrift 'Orpheus' und oberer Teil der Lyra, Oberkörper einer Thrakerin; Werk des Pistoxenosmalers.
Rom (Basseggio)	ARV ² 215 (Tf.XXI, 2 diese Arbeit)	Stamnos; O. fällt mit li ausgestreckter Hand zu Boden.
Boston 13.202	ARV ² 1002 (Tf.XVIII, 2 u.3 diese Arbeit)	Lekythos; in die Knie sinkender O., Thrakerin hält mit der Linken den re Arm des O.
Boston 90.156	ARV ² 605 (Tf.XXI, 3 diese Arbeit)	Hydria; die Thrakerinnen vor und hinter O. greifen ihm in die Haare.
Ferrara aus Spina	ARV ² 541	Kolonettenkrater; aufgrund der Beschreibung bei CB.II, 74, 17 dem Typus Athen 439 zuzuordnen.
Harvard 60.343	ARV ² 1042 FR.III, 356, Anm.13	Glockenkrater; O. in die Knie gesunken.
München 2330	ARV ² 1014 (Tf.XIX, 1 u.2 diese Arbeit)	Halsamphora; O. in die Knie sinkend, s. Paris G 436.
Neapel 3114	ARV ² 852 (Tf.XXIII, 3 diese Arb.)	Halsamphora; O. mit linkem vorge-strecktem und re eingewinkelten Bein hingesunken.
Oxford privat	ARV ² 487 (Tf.XX, 1 u.2 diese Arb.)	Halsamphora; O. und die Verfolgerin auf zwei Seiten verteilt.

ÜBERSICHTSTAFEL III

Der Tod des Orpheus (Typus des Pistoxenosmalers) 2

Museum	Lit.-Zitat	Kurze Beschreibung
Paris G 416	ARV ² 484 (Tf.XX, 3 u. 4; Tf.XXI, 1 diese Arbeit)	Stamnos; O. in die Knie gesunken, Thrakerin tritt mit li Fuß auf re Oberschenkel des O.
Paris G 436	ARV ² 1014 (Tf.XVIII, 4 u. 5 diese Arbeit)	Halsamphora; O. in die Knie sin- kend, s.München 2330.
Rom (früher)	ARV ² 1050	Stamnos; O. in die Knie gesunken, vor ihm Thrakerin, die mit beiden Händen einen Felsbrocken über dem Kopf stemmt.
Stockholm G 1700	ARV ² 297	Lekythos; O. in die Knie sinkend, im re Oberschenkel ein Speer (Brat- spieß?).
Würzburg 534	ARV ² 1123 (Tf.XXIII, 4 diese Arb.)	Hydria; O. in die Knie gesunken, die hochgehaltene Leier reicht in den Ornamentrand hinein, heranstürmen- de Thrakerinnen mit Bratspieß, Mör- serkeule (li von O.) und Sichelmes- ser.

Weitere Darstellungen des Themas s.S.64, Übersichtstafel V.

ÜBERSICHTSTAFEL IV

Weitere Darstellungen des Themas:
Orpheus mit Thrakern und Satyrn.

Museum	Lit.-Zitat	Kurze Beschreibung
S.Simeon (Slg.Hearst)	CB.II, 75, 34	acht Fragmente einer Schale aus Spina; zwei Themen aus dem O. - Mythos sind dargestellt: a. O.musizierend mit Thrakern b. Der Tod des Orpheus.
Sydney Ni.Mus. 5137	RM.1958, 52, Anm.66 u. Anm.67, Tf.40, 2 (Tf.XXIV, 1 diese Arbeit)	Fragment; zu dem Frgt.gehört (nach Trendall) ein weiteres Frgt.mit der Hand eines Jünglings (ebenfalls Syd- ney, Ni.Mus.53.08); die fragmenta- rische Überlieferung schließt eine sichere Zuweisung an O. aus.

Die beiden Überlieferungen wurden von den übrigen auf der Übersichtstafel I
(S.53) zusammengestellten Darstellungen abgetrennt, da
1. die Fragmente einer Schale aus Spina zwei Themen vereint überliefern und
2. aufgrund der Beschreibung eine Zuweisung der Fragmente in Sydney an das
Orpheus-Thema offen bleiben mußte.

ÜBERSICHTSTAFEL V

Weitere Darstellungen des Themas:
Der Tod des Orpheus

Museum	Lit.-Zitat	Kurze Beschreibung
Athen Ag. P 6985	ARV ² 612	Sehr fragmentarisch erhalten. Zu- weisung an das Thema unsicher.
Bryn Mawr P 967	ARV ² 588	Fragment; Zuweisung an das Thema unsicher.
Brooklyn 59.34	ARV ² 604	Vorderseite: Tod des O. Rückseite: Opferszene.
Heidelberg 44	CB.II, 74, 4 u. 5	Fragment; tätowierter ausgestreckter Arm; evtl. mit Fragment in Rom, Villa Giulia zu verbinden.
Heidelberg 26.90	CB.II, 75, 37	Fragmente; O. teilweise, die Leier und Hände von Thrakerinnen erhalten.
London E 252, 2	ARV ² 588	Fragment; Teile des Gesichtes, des re Armes von O. und Teile der Leier erhalten.
Narbonne	CB.II, 75, 33	Fragment; dem Typus ARV ² 860 zu- gehörig?
Philadelphia (Kunsthandel)	ARV ² 1652	Keine genaue Beschreibung oder Abb. zu erreichen.
Rom, V.Giulia	CB.II, 74	Fragment; evtl. mit Frgt. in Heidelberg 44 zu verbinden.
S.Simeon		s. Übersichtstafel IV.

Diese Überlieferungen wurden von den übrigen auf den Tf.II und III (S.60-62)
abgetrennt, da die Zuweisung oft unsicher ist oder offen bleiben muß aufgrund
fragmentarischer Erhaltung oder da genauere Beschreibungen und Abb. nicht zu
erreichen waren.

ÜBERSICHTSTAFEL VI

Darstellungen des Themas:
Laufende thrakische Frauen
(Auszüge aus 'Tod des Orpheus' -Darstellungen)

Museum	Lit.-Zitat	Kurze Beschreibung
München 2378	ARV ² 551	s. Übersichtstafel II.
New York 96.9.37	ARV ² 379	s. Übersichtstafel II.
Palermo	ARV ² 642	Lekythos; s. a. CB.II, 74, no. 9.
Palermo (Banco di Sicilia 23)	ARV ² 1665	Lekythos.
Paris L 52	ARV ² 697	Lekythos.
Syrakus 6310	ARV ² 690 u. ARV ² 1666	Lekythos.
Neapel		bei W. Tischbein aufgeführt. (W. Tischbein, Collection of Engravings from ancient vases... now in the possession of Sir Wm. Hamilton', Naples 1771-75, vol. 5, pl. 113; s. a. CB.II, 74, 27; nach Reinach Rép. Vas. II, 365 kann es sich nicht um eine Darstellung des O. handeln.

8. Anhang: Relief des 'Orpheus unter Satyrn' in Ince Blundell Hall

Ince Blundell Hall (Tf. XXIV, 2)

Relief

H. 0.33 m; Br. 0.47 m

Der Sänger, der auf dem Relief links auf einem Felsblock sitzt und im linken Arm eine Lyra hält, ist einmal "als anscheinend bartloser Jüngling mit kurzem Haar" (Michaelis) und zum anderen "als möglicherweise bärtig" (Ashmole) beschrieben worden. Da das Gesicht weggebrochen ist, läßt sich eine sichere Entscheidung nicht treffen; es scheint allerdings, daß das lang hinunterreichende Oval der heutigen Bruchfläche als ganzes für die Proportionen des Gesichtes nicht in Anspruch genommen werden kann und mit der Form eines auf die Brust hinabreichenden Bartes erklärt werden muß. Um den Unterkörper ist ein Mantel gelegt, der bis zu den Waden hinabreicht; der Oberkörper ist entblößt gegeben. Vor dem Sänger erscheint eine Dreiergruppe von Satyrn, eine Zweiergruppe ist rechts daneben vor und hinter den Baum gestellt, und von rechts außen her schreitet ein Satyr, der die anderen überragt, mit einem langen Hirtenstab (pedum) in der Linken heran. Weitere Zuhörer erscheinen oben über einem Felsenrande¹.

Von Blundell wurde als Benennung für den Sänger der Name Orpheus vorgeschlagen; von allen weiteren Archäologen, die das Relief behandelten, wurde diese Benennung übernommen und nur teilweise geprüft². Literarische Belege³, wie etwa die auf 'Orpheus unter den Tieren' oder auf den 'Tod des Orpheus' bezogenen Texte römischer Dichter, lassen sich zur Deutung des Reliefs nicht heranziehen. Auch der Vorschlag, die Szene mit der Stiftung bakchischer Weißen in Verbindung zu bringen, wurde von Michaelis⁴ zu Recht abgelehnt. - Gegen eine Zuweisung an das Thema des Orpheus, der unter Thrakern und Satyrn singt, spricht, daß nur Satyrn um den Sänger herum gezeigt sind. Daß von den Darstellungen her, die zwischen den thrakischen Jünglingen und den heraneilenden Frauen vereinzelt Satyrn zeigen, der Künstler des Reliefs in Ince Blundell Hall eine Szene, die nur Orpheus und Satyrn zeigt, herausgesondert haben soll, ist unwahrscheinlich. Dazu läßt sich kein literarischer Nachweis, d. h. eine Vorlage für eine solche Konzeption anführen, und es wäre ein Einzelfall in der Überlieferung der Orpheus-Darstellungen, daß ein Künstler, wenn auch spät und in römischer Zeit, eine Szene mit Orpheus erfindet. Diese Form der Eigenmächtigkeit eines Künstlers ist schwer vorstellbar.

Wenn dazu der Sänger, wie es scheint, bärtig dargestellt war, so kann er nicht als Orpheus gedeutet werden, da dieser auf einer hellenistischen Gemäldavorlage⁵, die für die römische Umsetzung in Relief vorausgesetzt werden muß, unmöglich als bärtiger Sänger dargestellt gewesen sein kann⁶.

Interessant ist die Verwendung des Dornauszieher-Typus auf dem Relief: der vor dem Baum sitzende Satyr ist als Typ des Knaben, der sich aus seinem Fuß einen Dorn zieht, gezeigt⁷. Er erscheint zuerst gegen Ende des dritten Viertels des 2. vorchristlichen Jahrhunderts in der Überlieferung Castellani (London BrM. 1755) und ergibt einen terminus post quem für die hellenistische Gemäldavorlage.

9. Das orakelnde Haupt des Orpheus

Eine vorzügliche attische Schale¹ (Tf. XXIV, 3) aus der Zeit des letzten Viertels des 5. Jahrhunderts zeigt den abgeschlagenen Kopf des Orpheus, der Orakelsprüche erteilt, die ein Jüngling in ein Diptychon niederschreibt². Rechts hinter dem Haupt steht Apollon, seine Linke hält einen Lorbeerstab, die Rechte ist über dem Haupt des Orpheus zu dem sitzenden Jüngling hin ausgestreckt. Diese Armhaltung kann mit einem Hinweis bei Ovid³ auf einen schützenden Gestus gedeutet werden, wofür auch die Darstellung auf der Rückseite der Schale spricht⁴. Die Rückseite zeigt zwei Frauen, wohl zwei Lesbierinnen, von denen die eine die angeschwemmte Lyra des Orpheus trägt, während die andere eine Tānie bereithält, um die Leier damit als Weihgeschenk zu umlegen⁵.

Es ist naheliegend, die Darstellung auf der attischen Schale und die folgende Darstellung auf einer attischen rf. Hydria mit dem literarischen Zeugnis des Philostratos in Verbindung zu bringen. Dieser Schriftsteller des 3. nachchristlichen Jahrhunderts berichtet in seinem Dialog über den Heroenglauben⁶ als einziger, daß das nach Lesbos getriebene und dort bestattete Haupt des Orpheus Orakelsprüche erteilte.

Die attische rf. Hydria⁷ (Tf. XXIV, 4), vormals im Besitz R. M. Cooks in Cambridge⁸, aus dem letzten Viertel des 5. Jahrhunderts zeigt Apollon, der vor dem abgeschlagenen Haupt des Orpheus steht und zu ihm niederblickt. In der gesenkten Rechten hält er einen langen Lorbeerzweig, in der ebenfalls gesenkten Linken eine Lyra; beiderseits der Gruppe des Apollon und des abgeschlagenen Orpheus-Hauptes stehen zwei schwer zu deutende Frauengestalten⁹. Das Haupt des Orpheus ist mit geöffneten Lippen und emporgewendet dargestellt, d. h. Orakelsprüche erteilend.

Neben diesen beiden Beispielen aus der attischen Vasenmalerei des ausgehenden 5. Jahrhunderts sind nur zwei etruskische Bronzespiegel aus dem 4. Jahrhundert erhalten, die das Thema des orakelnden Orpheushauptes überliefern¹⁰. Der eine Spiegel aus einem Grab in Chiusi (Clusium)¹¹ aus dem Ende des 4. Jahrhunderts zeigt das emporgewendete Haupt des Orpheus mit geöffneten Lippen. Auf dem unteren Rande des Spiegels steht $\Lambda \phi \epsilon$, die einzige inschriftliche Bezeichnung, die auf den Orpheus-Mythos verweist. Vier stehende oder sich anlehrende Figuren sind um das Haupt herum gruppiert. Der sitzende Jüngling auf der rechten Seite schreibt die Orakelsprüche des Hauptes auf eine Tafel auf¹².

Ein weiterer Bronzespiegel in Paris im Louvre¹³ (Tf. XXIV, 5) zeigt zwei Jünglinge und zwei Frauen, die gespannt zu einem rechts sitzenden Jüngling hinblicken. Dieser hält in der erhobenen Rechten einen Griffel, mit dem er die Inschrift auf eine Tafel, die auf seinem Schoß liegt, aufgezeichnet hat¹⁴.

Zu Füßen der zweiten Figur von links ist das orakelnde Haupt des Orpheus dargestellt. Die Darstellung läßt sich thematisch unmittelbar mit dem Spiegel in Siena verbinden.

Furtwängler führt eine Reihe von Gemmen aus dem 3. vorchristlichen Jahrhundert auf¹⁵, die zu der Klasse der 'etruskisierenden Gruppe' gehört und unmittelbar an die etruskischen Skarabäen anknüpft¹⁶. Diese zeigen einen aus der Erde emporkommenden wahrsagenden menschlichen Kopf. "Der Kopf ist selten bärtig¹⁷, meist unbärtig. Daß er sprechend oder singend gedacht ist, geht sowohl aus der meist zurückgebeugten Kopfhaltung als daraus hervor, daß der Mund mehrfach geöffnet erscheint¹⁸, sowie vor allem daraus, daß häufig eine Figur horchend in ein Diptychon aufschreibt, was er vernimmt¹⁹. An dem Kopf ist in der Regel noch der Hals angegeben, der unten abgeschnitten gebildet ist, so daß deutlich ist, daß wir es mit einem vom Körper getrennten Kopf zu tun haben. Einmal nur erscheint der Kopf auf einem hermenartigen Untersatz zu sitzen²⁰, doch wird wohl nur ein Fels gemeint sein, wie dies bei Tafel XXII, 1 sicher der Fall ist; hier wie in einigen anderen Beispielen ist der Kopf ohne Hals angegeben²¹. Zuweilen ist angegeben, daß er unterhalb eines Felsens hervorkommt²². Häufig sind Erdschollen über den Scheitel des Kopfes angedeutet²³. Aufgerissenes Erdreich scheint Fig. 138²⁴ mit dem Hintergrund des Kopfes gemeint. Die Figuren, die sich mit dem Kopfe beschäftigen, sind teils unbärtig, teils bärtig. Zumeist ist es nur eine Person. Sie fährt erstaunt zurück²⁵ oder erhebt erstaunt die Hand²⁶, beugt sich zu dem Kopfe herab, hält zuweilen einen Stab in der Hand²⁷, einmal auch ein langes Szepter²⁸. Am häufigsten erscheint die Figur schreibend in ein Diptychon, sowohl sitzend²⁹ als stehend vorgebeugt³⁰; ein gutes Beispiel des letzteren Typus bietet auch der ... Fig. 138³¹ vergrößert abgebildete Stein in Privatbesitz in Rom. Erweitert wird die Darstellung dadurch, daß mehrere Männer den Kopf umstehen. Dann erscheint der eine Mann mit dem Stäbchen als Erklärer, und zwei andere als aufmerksame Zuhörer, die auf den wunderbaren Kopf herabschauen³². Zuweilen tritt statt der Männer im Mantel ein Landmann auf, der den Erläuterungen des Mannes mit dem Stäbchen zuhört³³; auch kommt es vor, daß nur zwei Landleute, auf ihre Stäbe gestützt, den wunderbaren Kopf umstehen³⁴."

Furtwängler bezog die Darstellungen auf den Orpheus-Mythos vom abgeschlagenen und orakelnden Haupt des Orpheus auf Lesbos. Toelken³⁵ hatte das Haupt Tages³⁶ genannt, konnte sich aber mit dieser Benennung nicht durchsetzen. Ragna Enking³⁷ hat neuerdings mit überzeugenden Argumenten die These Toelkens gestützt und die Darstellungen auf den Gemmen als Darstellungen des Tages festgelegt. Furtwängler hatte selbst die Benennung des abgeschlagenen Hauptes auf Tages erwogen, aber dann die Zuweisung mit dem Hinweis abgelehnt, daß auf den Gemmen immer nur ein Kopf dargestellt, in der Sage

aber stets von einem Kinde die Rede sei. - In einem Aufsatz hat R. Herbig³⁸ nachgewiesen, daß in der italisch-etruskischen Kunst das Haupt mit dem langen Hals die Bedeutung des ganzen Menschen hat, und im Gegensatz zu den oben beschriebenen Darstellungen des abgeschlagenen und orakelnden Orpheus-Hauptes ist der Kopf meistens mit einem langen Hals gezeigt. Auch die übrigen Angaben³⁹ auf den Gemmen sprechen für Tages: die Erdschollen über dem Haupt und die Versammlung der Männer, unter ihnen auch ein Landmann im Mantel⁴⁰.

Die Häufung von Ringsteinen einer orphischen Sekte in Etrurien wäre schwer zu erklären, da die Wirkung der Orphik auf Etrurien gering gewesen zu sein scheint⁴¹; mit der Erklärung aber, daß Tages dargestellt ist, wird die Reihe der Gemmen sinnvollerweise mit der etruskischen Sage verbunden und kann vielleicht den Haruspices, deren sagenhafter Urheber Tages war, zugewiesen werden.

Nur zwei Darstellungen aus der attischen Vasenmalerei überliefern das Thema vom abgeschlagenen und Orakelsprüche erteilenden Haupt des Orpheus. Am Ende des 5. Jahrhunderts war die lesbische Sage in Athen verbreitet, fand aber nicht in besonderem Maße das Interesse der Vasenmaler. In dieser Zeit wurde in der attischen Kunst von einem großen Meister das sog. Dreifigurenrelief konzipiert, und eine Generation vorher noch hatten die Vasenmaler in größerer Zahl Orpheus unter den Thrakern und die Ermordungsszene des Orpheus dargestellt. Aus dem 4. Jahrhundert überliefern uns zwei etruskische Bronzespiegel das Thema; da auf einem der Spiegel die namentliche Bezeichnung 'Orpheus' beigeschrieben ist, sind die Darstellungen mit Sicherheit auf Orpheus zu beziehen.

Eine große Anzahl von Gemmen, die von Furtwängler zuerst abwägend auf den etruskischen Tages-Mythos, dann aber von ihm auf das Thema des orakelnden Orpheus-Hauptes bezogen wurden, müssen nach der eingehenden Untersuchung R. Enkings nun endgültig auf Tages bezogen werden, so daß nur wenige Darstellungen aus dem 5. und 4. vorchristlichen Jahrhundert für die Überlieferung des abgeschlagenen und orakelnden Hauptes des Orpheus in Anspruch genommen werden dürfen.

Dieses in einer kurzen Zeit bestehende Interesse für ein bestimmtes Thema aus dem Orpheus-Mythos entspricht dem überlieferten Befund der Darstellungen anderer Themen.

10. Der tote Orpheus in der Unterwelt

Orpheus war einmal als Lebender in die Unterwelt hinabgestiegen und hatte seine Geliebte von den Unterweltsgöttern losgebeten. Es ist naheliegend, daß diese außergewöhnliche Tat ein Interesse an dem Orpheus, der nach seinem Tode dem allgemeinen Menschenschicksal verfiel, überschattete.

Am Schluß der 'Apologie' ¹ nennt Platon Orpheus zusammen mit Musaios, Homer und Hesiod. Er wird dort nicht zu den Halbgöttern gerechnet, sondern zu den sterblichen Sängern. In der 'Politeia' ² schildert Platon bei der Seelenwanderung und Wahl, die die Seelen zu treffen haben, als ein jämmerliches Beispiel die Seele des Orpheus, die das Leben eines Schwanes gewählt habe, da sie aus Hass gegen das weibliche Geschlecht nicht mehr von einem Weibe geboren werden wollte.

In der herrschenden Auffassung wurde Orpheus über allgemeines Menschenschicksal und menschliches Durchschnittsmaß nicht erhoben. Dieser Feststellung entspricht auch die Beschreibung des Pausanias, der ausführlich im zehnten Buch ³ das Unterweltsgemälde in der Lesche der Knidier zu Delphi behandelt. Orpheus ist auf dem Gemälde vor anderen Toten nicht ausgezeichnet. Er war dargestellt neben Patroklos auf einem Hügel sitzend. Mit der Linken faßte er eine Kithara, mit der Rechten berührte er die Zweige einer Weide, an die er sich anlehnt; die Tracht des Orpheus ist griechisch und nicht thrakisch - das betont Pausanias nachdrücklich. Auf der anderen Seite der Weide lehnt sich Promedon an den Baum. Schedios, der Führer der Phoker nach Troja, ist in der Nähe, und Pelias, der auf einem Throne sitzend dargestellt war, blickt hinüber zu Orpheus ⁴.

Die ganze Szene zeigt deutlich, daß der tote Orpheus auf dem Gemälde des Polygnot und nicht eine Szene der Katabasis des lebenden Orpheus dargestellt war ⁵.

Erst in römischen Zeugnissen wird Orpheus in den seeligen Bezirken der Auserwählten genannt ⁶.

11. Darstellungen des Orpheus:
 - a. als Grieche
 - b. als Thraker

Pausanias berichtet im 5. Buch¹ bei seiner Beschreibung des Weihgeschenkes des Mikythos in Olympia², daß der Thraker Orpheus neben einem Dionysos und einem unbärtigen Zeus dargestellt sei. Verbindlich in Bezug auf die Tracht, in der Orpheus dargestellt war, kann die Beschreibung des Pausanias nicht ausgedeutet werden, denn es läßt sich nicht festlegen, ob wirklich Orpheus in thrakischer Kleidung dargestellt war oder ob Pausanias seinerseits 'der Thraker' hinzufügte. Bei der Beschreibung des wenig später entstandenen Gemäldes des Polygnot in der Lesche der Knidier zu Delphi³ betont Pausanias nachdrücklich, daß Orpheus als Grieche dargestellt ist und weder seine Bekleidung noch seine Kopfbedeckung thrakisch seien. In Gegenüberstellung zu dieser Beschreibung könnte die Bezeichnung 'der Thraker' in dem Weihgeschenk des Mikythos dafür genommen werden, daß Orpheus als Thraker dargestellt war mit Alopekis und mit den thrakischen Stiefeln. Das - neben diesem nicht mit Sicherheit festlegbaren - früheste erhaltene Beispiel einer Darstellung des thrakischen Orpheus ist die 450/40 gefertigte Hydria in Boston 90.156⁴ (Tf. XXI, 3); ein wegen seiner besonderen Dichte und Versammeltheit in der Darstellung berühmtes Werk ist das gegen Ende des 5. Jahrhunderts entstandene attische Dreifigurenrelief⁵ (Tf. XIII, 1-3), das zwar Orpheus in griechischer Kleidung zeigt, jedoch mit hohen Stiefeln und der Fuchspelzmütze, den Kennzeichen der thrakischen Tracht. Ein weiteres Beispiel: auf der qualitätvollen Vase aus Gela in Berlin⁶ (Tf. XV, 1) ist Orpheus als Grieche dargestellt, obwohl der Maler, wie es die Jünglinge, die den Sänger umgeben, deutlich zeigen, die thrakische Tracht genau kannte. Nur das Saummuster des um die Lenden geworfenen Mantels verbindet in diesem Detail das Gewand des Orpheus mit der Tracht der ihn umstehenden Thraker⁷.

Woran liegt es nun, daß erst von der Mitte des 5. Jahrhunderts an vereinzelt und dann mehr Orpheus in thrakischer Tracht dargestellt wurde? Liegt es an der Unkenntnis der Künstler, die keine genaue Kenntnis von thrakischer Tracht in der Zeit vorher hatten? Wenn das letztere zutreffen sollte, muß man doch zumindest erwarten, daß der eine oder der andere Künstler den Orpheus als Barbaren charakterisiert hätte, so wie man später Orpheus "mehr oder weniger vollständig das einmal für den Barbaren überhaupt konventionell gewordene Orientalkostüm gab, indem man von speziell thrakischer Tracht offenbar nichts mehr wußte."⁸ Furtwängler hat an dieser Stelle auch die bisher überzeugendste Vermutung auf die Frage, warum Orpheus vor der Jahrhundertmitte als Grieche und erst ab der Jahrhundertmitte mehr und mehr als Thraker dargestellt wurde, geäußert. Daß Orpheus ab Jahrhundertmitte in thrakischer Tracht erscheint, wird

mit der um diese Zeit herrschenden Mode in Zusammenhang stehen, wie sie uns athenische Reiter z.B. auf dem Parthenonfries zeigen. Die Mode kann allerdings nicht allzu lange gedauert haben, da auf späteren Darstellungen, wie oben bereits erwähnt, das Orientalenkostüm allgemein zur Tracht des Orpheus wird; als Grund dafür, daß Orpheus vor der Jahrhundertmitte des 5. Jahrhunderts als Grieche dargestellt erscheint, kann - nach Furtwängler - wahrscheinlich gemacht werden, daß man "in der älteren Zeit den gottbegnadeten Sänger auch in der Erscheinung einem Gotte gleich bilden wollte, und daß man das thrakische Kostüm verschmähte, weil es ihn zu einer niedrigen Sphäre herabgezogen hätte."⁹ Künstlerische Gründe also und nicht, wie auch vermutet, daß erst um die Mitte des 5. Jahrhunderts die Überlieferung von der thrakischen Heimat des Orpheus aufgekommen wäre¹⁰, werden die Erklärung für die frühen Darstellungen des Orpheus in griechischer Tracht sein.

Zum Aussehen und zur Kleidung des Orpheus
(mit Ausnahme der oben aufgeführten Beispiele)

Auf der Metope in Delphi¹¹ (Tf. I, 1) und auf dem boeotischen Schälchen¹² (Tf. VI, 1) ist Orpheus bärtig dargestellt. In seiner Haartracht erinnert er oft an Apoll; er trägt manchmal einen Myrthen- oder Efeukranz¹³.

Auf der einzigen bisher überlieferten sf. Vase¹⁴ (Tf. I, 3) ist seine Kleidung ein bis auf die Knöchel herabfallender Mantel. Auf der Mehrzahl der attischen rf. Vasen kleidet ihn nur ein leichter Mantel, so daß er größtenteils nackt erscheint. Auf einigen Darstellungen trägt er einen kurzen Chiton, so z.B. auf dem sog. Dreifigurenrelief (Tf. XIII, 1-3).

Seit dem 4. Jahrhundert, der Zeit der Darstellungen des Orpheus auf den unteritalischen Unterweltvasen, erscheint er feierlich in langem Chiton und Mantel, dazu oft mit phrygischer Mütze. In der Literatur wird diese Kleidung für Orpheus charakterisierend und ihn kennzeichnend verwandt¹⁵.

In späteren Darstellungen wird zum Teil auf ältere Trachten zurückgegriffen, so auf den beiden pompejanischen Wandgemälden, auf denen Orpheus einmal nackt¹⁶, nur mit dem Mantel um die Hüften und zum anderen im langen Kitharodengewand¹⁷ erscheint.

12. Beziehungen des Orpheus zu:

- a. Apollon
- b. Dionysos

a. Beziehungen des Orpheus zu Apollon

Nur wenige Zeugnisse¹ nennen Apollon als Vater des Orpheus, und nur ein einziges Mal² wird Apollon als musikalischer Lehrmeister des Orpheus genannt, der seinem Schüler das Instrument zum Geschenk überreichte. Von Euripides³ wird ebenfalls die Beziehung zwischen Apollon und Orpheus angedeutet, und schließlich ergibt sich über die in allen Überlieferungen genannte Mutter-Sohn-Beziehung zwischen Kalliope und Orpheus ein indirekter Bezug zu Apollon, dessen besondere Nähe zu den Musen feststeht. - Von einer Konfliktsituation, die das neu entstandene Verhältnis des Orpheus zu Apollon und die Lossagung des Sängers von Dionysos beinhaltet, berichtete Aischylos⁴ in seinen 'Bassariden': der Gang hinab in die Unterwelt hatte den Sänger in seiner Verehrung von Dionysos abkehren und zu Helios hinwenden lassen; Helios, den er auch Apollon nannte, hielt er nun für den größten der Götter. Zu seiner Ehrung stieg Orpheus in frühester Morgendämmerung auf das Pangaiongebirge, um den Aufgang des Gottes zu begrüßen. Darüber erzürnte Dionysos so sehr, daß er die Bassariden zu Orpheus schickte, die ihn töteten. - Da das Stück des Aischylos verloren ist und keine weitere Überlieferung nähere Auskunft über die Konfliktsituation gibt, muß eine nähere Ausdeutung der aischyleischen Fassung, die von der Auseinandersetzung zwischen Apollon und Dionysos - und zwischen diesen Orpheus - berichtet, unterbleiben.

Als maßgebende Zeugnisse für die Beziehung zwischen Orpheus und Apollon müssen die apollonähnlichen Darstellungen des Orpheus in der bildenden Kunst herangezogen werden. Der Orpheus auf der sf. Oinochoe in Rom, Villa Giulia⁵ (Tf. I, 3) könnte ohne die Inschrift nicht auf Orpheus bezogen werden. Die Haartracht des Orpheus auf dem Kolonettenkrater in Berlin⁶ (Tf. XV, 1) weist unmittelbar auf Apollon hin (während der Efeukranz im Haar den Bezug zu Dionysos aufzeigt). Auch die Darstellung des jugendlich nackten Orpheus der Gruppe des Orpheus unter den Tieren im Konservatorenpalast⁷ (Tf. V, 2) könnte ohne die Tiergruppe und somit den eindeutig festgelegten thematischen Bezug nicht für Orpheus in Anspruch genommen werden; und schließlich zeigt ein Beispiel aus dem Thema 'Der lebende Orpheus in der Unterwelt' (Kapitel 6 dieser Arbeit) die Darstellung des Orpheus auf der unteritalischen Vase in Neapel SA 11⁸ (Tf. XII, 4) einen apollinischen Orpheustypus, der aus der attischen Vasenmalerei entnommen wurde und so verwechselbar Orpheus in der Erscheinung Apollons zeigt, daß Schauenburg⁹ zu Recht darauf hinwies, man könne sich die Frage

stellen, ob nicht der Vasenmaler in einem hohen Maße von Unachtsamkeit Apollon in die Unterwelt versetzt habe - so wenig ist, abgesehen von dem thematischen Bezug, die Darstellung für Orpheus kennzeichnend.

Eine Frage taucht bei der wiederholt nachweisbaren Überlieferung von der Beziehung zwischen Orpheus und Apollon auf, warum an keiner Stelle das zu erwartende Motiv von 'der Überhebung des menschlichen Zöglings über seinen göttlichen Meister und seine Demütigung oder Vernichtung durch den eifersüchtigen Gott'¹⁰ erscheint. Daß dieses Motiv zu erwarten ist, dafür spricht einmal dieser sonst so in den Musikermmythen verbreitete Zug¹¹, und spricht zum anderen, daß die Kunst des Orpheus 'und ihre Wirkung von der Dichtung weit über menschliches Maß hinaus gesteigert und höher gepriesen worden ist als die Apollons'¹².

Auf die Frage kann als Erklärung und Antwort nur gesagt werden, daß Orpheus niemals als Nebenbuhler oder Konkurrent gegenüber Apollon auftrat und daß er 'Diener Apollons'¹³ blieb. Auch von der einen Stelle her¹⁴, in der die Rede davon ist, daß dem orakelnden Orpheus-Haupt von Apollon Einhalt geboten wurde, können wir nur schließen, daß für eine kurze Zeit lang Streitigkeiten über die Bedeutung des Apollon-Orakels und über die des Orpheus-Orakels bestanden, die aber durch entschiedenes Eintreten der Vertreter des Apollon-Kultes zu ihren Gunsten entschieden werden konnten.

Die Frage nach der Einwirkung der aufgezeigten Beziehung zwischen Orpheus und Apollon und auch die Frage nach derjenigen zwischen Orpheus und Dionysos in den Mythos des Sängers und die Frage nach der zeitlichen Reihenfolge dieser Beziehungen (auf die auch in der Einleitung zu dieser Arbeit eingegangen worden ist), wird im Anschluß an die Frage nach der Beziehung des Orpheus zu Dionysos am Schluß dieses Kapitels beantwortet werden.

b. Beziehungen des Orpheus zu Dionysos

Dionysos fehlt im alten Orpheus-Mythos; die bei Aischylos überlieferte Version (s. Kapitel 7, Anm. 17) ist in ihrem Gehalt nicht recht greifbar und kann aufgrund fehlender weiterer Überlieferung nicht ausgedeutet werden.

Eine erst späte Version - die wohl auch späte Erfindung ist -, diejenige bei Ovid¹⁵, bringt Dionysos (Lyaeus) in Verbindung mit Orpheus. Es heißt bei Ovid, daß Dionysos Schmerz über den Verlust des Sängers seines Kultes empfunden und zur Strafe die Mörderinnen in Bäume verwandelt habe.

Auf Darstellungen in der bildenden Kunst wird selten (s. als Beispiel den Kolonettenkrater Berlin 3172 (Tf. XV, 1)) durch einen Efeukranz im Haar des Sängers oder durch Erscheinen von Satyrn in Szenen, die Orpheus unter den Thrakern¹⁶ oder die Szene unmittelbar vor der Ermordung¹⁷ zeigen, die Bezie-

hung des Orpheus zu Dionysos aufgezeigt. Neben Dionysos soll nach Pausanias Orpheus auf dem Weihgeschenk des Mikythos in Olympia gestanden haben. - Die Fassung des Orpheus-Mythos, daß die Dienerinnen des Dionysos Orpheus zerrissen, ist von den Künstlern niemals aufgegriffen worden; die Darstellungen der heraneilenden thrakischen Frauen, die Orpheus töten wollen, erinnern jedoch oftmals an Darstellungen von Mänaden.

Zu beiden Göttern, zu Apollon und zu Dionysos, ist die Beziehung des Orpheus nachweisbar. Allem Anschein nach bestand die Verbindung zu Apollon früher, so daß sich folgendermaßen eine zeitliche und beziehungsmäßige Reihenfolge ergibt:

"Der Sänger Orpheus der nicht-orphischen Sage war eine apollinische, der Religionsstifter Orpheus eine dionysische Gestalt. Die apollinische Gestalt ist die ältere und existierte schon, als die orphische Religion entstand. Dafür spricht neben den Dokumenten des Wissens die Tatsache, daß die Gestalt des wunderbaren Sängers doch die Keime in sich trug, um, wegen des nahen Beieinander von Sangeskunst, Sehertum und urtümlicher Weisheit (s. RE. 18, 1, 1261, 39ff.) sich zu der Gestalt des göttlich inspirierten Theologen und Religionsstifters auszuwachsen." (RE. 18, 1, 1304, 22-28)

In den Mythos, der uns das Leben des Orpheus überliefert, waren weder Apollon noch Dionysos in besonderem Maße einbezogen; auch die Beziehung des Orpheus zu anderen Göttern, so zu Hermes, der mit Orpheus bei dessen Unterweltsfahrt zusammentraf, hat keinen weiteren Einfluß auf die Lebensgeschichte des Sängers gehabt.

13. Zusammenfassung der Kapitel 1 - 12

Das früheste bildliche Zeugnis zeigt uns Orpheus als Begleiter der Argonauten (Tf.I, 1 u. 2). Die Darstellung unterscheidet ihn - abgesehen von der Barttracht - nicht von dem zweiten erhaltenen Mitfahrer, dessen Name verloren ist. In der Zeit um die Mitte des 6. Jahrhunderts beginnen literarisch und in der bildenden Kunst überliefert die Orpheusdarstellungen. Gegen Ende des Jahrhunderts erscheint Orpheus, noch immer nicht im besonderen ausgezeichnet, wie er im Begriffe steht, ein Bema zu besteigen (Tf.I, 3). Hätten wir die Inschrift auf der Oinochoe nicht, die unzweideutig Orpheus bezeichnet, wir würden den Sänger auf dieser Darstellung nicht als Orpheus benennen können (s. Kapitel 12 dieser Arbeit). In der Zeit um die Jahrhundertwende erscheint, in dieser Zeit die einzige Darstellung dieses Themas, auf einem boeotischen, sehr provinziellen und flüchtig gemalten Schälchen (Tf.VI, 1) die Darstellung des Orpheus unter den Tieren. Hier wird vom Thema her eindeutig der Bezug auf Orpheus festgelegt; die geringwertige Arbeit läßt typologische Ableitungen allerdings nicht zu. Neben dieser Darstellung erscheinen im 2. und 3. Jahrzehnt, vom Brygosmaler (Tf.XVI, 3 u. 4) und vom Pistoxenosmaler (Tf.XVIII, 1) geprägt, zweimal die in der Folgezeit bis zur Jahrhundertmitte oft dargestellte Konzeption der Tötung des Orpheus. Der Typus, den der Pistoxenosmaler prägte, fand stärkeren Nachklang in der attischen Vasenmalerei. Noch aus der Zeit nach der Jahrhundertmitte ist uns die Szene von der Ermordung überliefert. Beachtenswert dabei ist die Tatsache, daß Orpheus in der Zeit um die Jahrhundertmitte zum ersten Male als Thraker dargestellt wurde, obwohl man ihn immer für einen Thraker gehalten hatte und an keinem Orte Griechenlands der Mythos eines einheimischen Heros Orpheus bestand (s. a. Kapitel 11 dieser Arbeit). Ebenfalls um die Mitte des 5. Jahrhunderts wird Orpheus singend unter Thrakern und Satyrn gezeigt. Die Darstellungen sind oft verbunden mit Hinweisen auf die unmittelbar bevorstehende Tötung des Sängers. Diese Tatsache, daß die Vasenmaler vom Schicksal des Orpheus wußten, daß also der Mythos von der Tötung des Orpheus, so wie ihn seit 480 Vasendarstellungen zeigen, bekannt war, läßt die Vermutung zu, daß seit dieser Zeit auch Darstellungen, die den singenden Orpheus unter Thrakern und Satyrn zeigen, gefertigt wurden, uns aber nicht erhalten sind. Daß bei der unmittelbaren Verknüpfung der Themen die zeitliche Reihenfolge der Darstellungen dem Ablauf der Handlung entgegenstehen sollte, daß also zuerst die Mordszene und dann die Szenen vor der Tötung dargestellt wurden, ist nicht anzunehmen. - An die Tötungsszene schließen sich gegen Ende des Jahrhunderts zwei Darstellungen aus der attischen Vasenmalerei an, die das Thema des abgeschlagenen und orakelnden Orpheus-Hauptes überliefern. Hierbei handelt es sich offensichtlich um eine lesbische Sage, die zwar für kurze

Zeit eines der Themen der attischen Vasenmalerei war, aber doch nicht - alle Zufälligkeiten der Überlieferung einbezogen - in größerem Ausmaße. Aus dem Ende des 5. Jahrhunderts ist uns das vorzügliche und qualitativ aus allen Orpheus-Darstellungen herausragende sog. Dreifigurenrelief (Tf. XIII, 1-3) erhalten. Das Thema des Orpheus und der Eurydike, die auf dem Weg zur Oberwelt sind, wird im 1. vorchristlichen Jahrhundert und in der Folgezeit wieder aufgenommen und als ein sehr bekanntes Thema mit anderen Themen zusammen dargestellt. - Im 4. Jahrhundert erscheint in Zusammenhang mit dem Totenkult und in Zusammenhang mit dem Jenseitsglauben der Orphik in Unteritalien mehrfach der lebende Orpheus in der Unterwelt dargestellt. Nur zwei Beispiele zeigen neben Orpheus Eurydike und erinnern an den ursprünglichen Anlaß, der Orpheus in die Unterwelt hinabsteigen ließ: um seine gestorbene Gattin von den Unterweltsgöttern loszubitten. Auf allen anderen Darstellungen erscheint Orpheus allein, und man wird hier an eine Uminterpretation des Mythos im Sinne der orphischen Lehren denken können; ganz besonders deutlich wird dieser veränderte Bezug, in dem Orpheus erscheint auf der Vase in München Nr. 849 (Tf. XI, 4). Etruskische Spiegel, die das Thema des abgeschlagenen und orakelnden Orpheus-Hauptes zeigen, stammen ebenfalls aus dem 4. Jahrhundert; auf einem Spiegel (dem in Siena, Mus. Arch.) ist Orpheus namentlich bezeichnet, so daß einerseits dieser Darstellungstypus eindeutig auf Orpheus bezogen und zum anderen gering abweichende Darstellungen, die auf Gemmen erscheinen und für das Thema des orakelnden Orpheus-Hauptes in Anspruch genommen wurden, als Darstellungen des etruskischen Tages festgelegt werden können. - Im frühen 3. Jahrhundert wird die Vorlage für die Darstellung des Themas 'Orpheus, Herakles und die Musen' entstanden sein, das uns ein pompejanisches Wandgemälde aus der Zeit des Dritten Stiles überliefert. Gezeigt ist ein Thema aus dem Orpheus-Mythos, das nur am Rande von Bedeutung und wichtiger für die Herakles war, für die Orpheus mit dieser Zusammenführung zum ältesten Zeugen und Gewährsmann wurde (s. RE. 18, 1, 1226). - In römischer Zeit ist das Hauptthema der Darstellungen die Szene, die Orpheus singend unter Bäumen und zwischen Tieren zeigt. Etwa fünfzig Darstellungen auf Mosaiken lassen sich nachweisen und zeigen die außerordentliche Beliebtheit des Themas, die allerdings nicht so sehr auf eine Faszination von der Orpheus-Figur zurückzuführen, sondern von vordergründiger Art ist: das Thema bot den Künstlern die Möglichkeit, jede beliebige Raumgröße mit Tieren aller Art auszufüllen, und war für die Auftraggeber von unterhaltender und abwechslungsreicher Vielfalt. Daß Orpheus dabei - nicht äußerlich, sondern von der Gewichtigkeit her - mitunter nur noch peripher erscheint und nicht mehr Mittelpunkt der Darstellung ist, beweist neben der Konzeption vieler Mosaiken auch das in Kapitel 4 dieser Arbeit angeführte Schauspiel, von dem Varro berichtet, und in dem zur Unterhaltung eines spei-

senden Publikums Orpheus unter Tieren auftrat.

Die Auswahl der Themen aus dem Orpheus-Mythos in römischer Zeit für Darstellungen in irgendeiner Form ist insofern sehr aufschlußreich, da sie zeigt, daß unter dem Gesichtspunkt der Dekoration und der Gefälligkeit die Themen ausgesucht und konzipiert wurden. Auch wenn ein zentrales Thema aus dem Orpheus-Mythos, die Hinaufführung der Eurydike zur Oberwelt und das tragische Scheitern, dargestellt wurde, konzipierten die Künstler entweder Orpheus und Eurydike als anmutige Zweiergruppe oder - wie auf dem Grabgemälde aus Ostia (Tf. XIV, 3) im Lateran aus dem 3. nachchristlichen Jahrhundert - verdeutlichten und beluden die Szene in einer Weise, daß der Konzentrationspunkt des tragischen Geschehens vollkommen verloren ging. - Im 4. nachchristlichen Jahrhundert erst klingen die Darstellungen des Orpheus mit weiteren Überlieferungen, die Orpheus unter den Tieren zeigen, aus; und es ist auch von hier her einleuchtend, wenn der unter den Tieren musizierende Orpheus als einzige mythologische Gestalt aus der antiken Kunst (neben den Sibyllen) in die altchristliche Kunst übernommen wurde, obwohl - wie die Äußerungen der christlichen Schriftsteller es in ihren Begründungen aufzeigen - nicht allein die Beliebtheit dieses Motives in der spätantiken Kunst angeführt werden kann, sondern auch die religiös-ethische Bedeutung der Darstellungen von entscheidendem Gewicht war (s. a. RE. 18, 1, 1314).

Anmerkungen

zu I. Einleitende Kapitel

A. Der Name des Orpheus.

- 1 RE. 18, 1, 1204ff.
- 2 RE. 18, 1, 1205.

B. Antike zeitliche Ansätze.

- 1 s. a. RE. 18, 1, 1207ff.
- 2 Homer, Odyssee XII, 70; Ilias VII, 467.
- 3 Euseb. chron. a 749 ab Abr. = 1268 v. Chr.
- 4 F. Jacoby FGrH. II, 995, vgl. Kommentar II D 677 und Sonderausgabe 1904.
- 5 'Suda' ist der Titel des großen byzantinischen Reallexikons aus dem 10. Jahrhundert n. Chr., das viele Fragmente antiker Schriftsteller überliefert. s. in der 'Suda' Orpheus 6.
- 6 Herodot II, 53: "... die Dichter, die vor diesen Männern gelebt haben sollen, kamen meiner Meinung nach erst später...".
- 7 R. Böhme s. Literaturangaben.

C. Genealogie des Orpheus.

- 1 Pindar frg. 139, 9 schr.; älteste Erwähnung.
- 2 Pindar Pyth. IV, 176/77; s. a. RE. 18, 1, 1218, 15-17.
- 3 älteste Überlieferung: Timotheos Pers. 234.
- 4 FGrH. I, 217.
- 5 Diod. IV, 25, 1; s. a. Serv. Aen. VI, 667.
- 6 RE. 18, 1, 1221, 49-51.

D. Die Heimat des Orpheus.

- 1 s. Kapitel 11 dieser Arbeit.
- 2 Euripides, Alkestis 967 (438 aufgeführt).
- 3 dabei zeigt sich, daß die meisten Dichter keine rechte Vorstellung von der Geographie Thrakiens haben.
- 4 s. Euripides, Bakchen 560 und 565.
- 5 Pausanias IX, 30, 9.
- 6 Pausanias IX, 30, 7ff. (in Dion wurde ein Kult der Musen überliefert).
- 7 Ps. -Plut., de fluviis 3, 4 (VII 288 Bern).
- 8 schon Homer bekannt: Ilias II, 846; auch dem Dichter der Odyssee: Odyssee IX, 39; s. a. A. Riese in Jb. f. Philol. CXV 238: die Überlieferung

- des Orpheus im Kikonenland ist verhältnismäßig jung.
- 9 Diod.V, 77, 3; Strab. VII, 330, 18.
 - 10 Ps.-Arist. Pepl. 48 (Grabepigramm).
 - 11 frühestes Zeugnis: Apoll. Rhod. I, 34.
 - 12 Konon, narr. 45; Val. Flacc. I, 470; V, 99; V, 439.
 - 13 RE. 18, 1, 1237/38.

E. Lehrer und Schüler des Orpheus.

- 1 RE. 18, 1, 1224, 33ff.
- 2 Ps.-Alkidamas, Od. 24, Grabepigramm 3.
- 3 Konon, narr. 1 (FrGrH. I, 190).
- 4 Ovid, epistulae ex Ponto III, 3, 41.
- 5 Euripides, Hypsipyle frg. LXIV, col. 2, 43, Suppl. Euripid. v. Arnim 67.
- 6 RE. 18, 1, 1225.

F. Zur Orphik.

- 1 Olaf Gigon in Lexikon der Alten Welt, Artemis Verlag, Zürich 1965, Sp. 2172.
- 2 K. Ziegler in RE. 18, 2, 1343, 6-16.

zu II.: Orpheus in der bildenden Kunst griechischer und römischer Zeit

1. Orpheus als Argonaut.

- 1 s. Brommer, Vasenlisten² 358: die älteste Darstellung des Orpheus evtl. auf dem Bruchstück einer kretischen Vase in Heraklion (7. Jahrhundert).
- 2 s. G. Gruben/M. Hirmer, Die Tempel der Griechen 1966, 83/84: evtl. ist anstatt des Monopteros ein prostyles Schatzhaus zu rekonstruieren.
- 3 Wegner 217 und Tf. 3 b.
- 4 P. de la Coste - M. Tf. XIV, 2; s. a. RE. 18, 1, 1204, 24f.
- 5 P. de la Coste - M. Tf. XIV, 1; s. a. 196: Ergänzungen zu Melampus (Wolters) oder Philammon (Robert) sind aus dem einfachen Grund abzulehnen, da neben dem verlorenen ersten Buchstaben und den undeutlich erhaltenen zwei weiteren nur Platz für höchstens drei Buchstaben bleibt. - s. a. K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker 1943, 13 (Ergänzungsvorschlag: Peleus).
- 6 s. P. de la Coste - M. 187, Fig. 8, 1.
- 7 s. a. Kunze 177 Anm. 1; zum Schiffstypus: Aßmann 32f.
- 8 Kern 107ff.; s. Kapitel 4 dieser Arbeit.
- 9 Berlin inv. 3172; s. Kapitel 8 dieser Arbeit.

- 10 J. Fink, Zur Bärtigkeit der griechischen Götter und Helden in archaischer Zeit, in Hermes 1952, 110-114.
- 11 im sechsten Buch (FrGrH. I, 68).
- 12 Schol. Apoll. Rhodios I, 23.
- 13 dieser Hinweis und auch die mögliche Lesart zweier Buchstaben als .il... reichen nicht aus, den Sänger als Philammon zu bezeichnen; s. a. Anm. 5.
- 14 Orpheus war auf anderen Bildern der Argonautenfahrt vertreten; s. Philostr. imagines 15.
- 15 E. Gerhard, Etruskische Spiegel 1865, photomech. Nachdruck Rom 1965, vol. III, 104, Tf. CCCLIV.
- 16 G. M. A. Richter, Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Metropolitan Mus. of Art 1915, 40, Fig. 59; Dr. J. Dörig machte mich freundlicherweise auf die Statuette aufmerksam.
- 17 s. u. a. Alabastron Athen NM. 1740 (ARV² 163).

2. Orpheus besteigt ein Bema.

- 1 P. Mingazzini, Catalogo dei Vasi della collezione Augusto Castellani 1930, Nr. 534.
- 2 W. K. C. Guthrie, Orpheus and Greek Religion 2nd ed. 1952, Fig. 1.
- 3 J. D. Beazley, Attic black-figure vase-painters Oxford 1956, 432, 4 (unten).
- 4 s. Kapitel 12 dieser Arbeit.
- 5 M. Wegner, Das Musikleben der Griechen 1949, 33.
- 6 Rom, Villa Giulia ABV 255; s. Wegner (Anm. 5) Tf. 7a; die Amphora ist etwas älter als die Oinochoe.
- 7 z. B. J. Sieveking, Bronzen, Terrakotten und Vasen der Sammlung Loeb 1930, Tf. 40.

3. Orpheus allein singend - das Musikinstrument des Orpheus.

- 1 EA. 3490; Florenz, Museo Stibbert, Via Stibbert 26.
- 2 Sieveking (BrBr.).
- 3 s. Sieveking (BrBr.) Anm. 2: Kopf Mon. Matthaiana II, Tf. 12, 2 (Amelung, Vatican-Kat. I, 52 Anm. 2: Kopie des auf der Artemis-Statue Braccio nuovo 38 sitzenden Kopfes).
- 4 EA. 1999/2000; s. a. Sieveking (BrBr.) Anm. 2.
- 5 Sieveking BrBr. Anm. 2.
- 6 AA. 1926, 341 Nachtrag; ebenda 339/40, Abb. 5 und 6.
- 7 s. Kaschnitz - W. (Lit.-Angabe) S. 14 (oben).
- 8 Sieveking Text zu BrBr. 698.

- 9 Sieveking Text zu BrBr. 698; s. a. Langlotz - Bemerkungen 98.
- 10 vor allem: Langlotz - Bemerkungen; s. a. Langlotz (Lit. Angabe) 604-607.
- 11 Langlotz - Bemerkungen 98.
- 12 H 12 cm; BrBr. Text zu 698, Abb. 20-24; AA. 1926, 337/338, Abb. 3 u. 4; Lippold 103, 16 (weitere Lit.).
- 13 In Nuancen darf die Statuettenüberlieferung nicht gezwungen werden. Der Sieveking'sche Vorschlag ist immer noch sehr bestechend, wenn man die Form der stehengebliebenen Partie berücksichtigt und wenn man die Gegenvorschläge (vor allem Langlotz-Bemerkungen) zusammenstellt, die eine bessere Lösung nicht bringen.
- 14 Es ist höchst zweifelhaft, ob aus der unterschiedlichen Bildung der Gesichtshälften eine Neigung in dem Neigungswinkel des Münchner Kopfes erschlossen werden kann (so Kaschnitz-W.).
- 15 AA. 1926, 338.
- 16 Pausanias V, 26, 2; Overbeck Schriftquellen 401.
- 17 Sieveking referiert eine briefliche Mitteilung Waldhauers.
- 18 Langlotz 607.
- 19 Langlotz - Bemerkungen (Lit. -Angabe).
- 20 V. H. Poulsen, 'Der strenge Stil' in ActArch. VII, 1936, 33 Anm. 17.
- 21 vgl. Statuette aus Antikythera: Athen NM. 13397 (J. N. Svoronos, 'Das Athener Nationalmuseum - Die Funde von Antikythera' 1. Abbildungsband, Tf. VIII, 2).
- 22 vgl. A. Ashmole/N. Yalouris, 'Olympia' 1967: Ostgiebel N (Tf. 40) und C (Tf. 55); s. G. Lippold, GK, Abh. München, N. F. 33, 1950, 79: "... Orpheus in der Bronze der Eremitage... also eine Schöpfung polygotischer Zeit?".
- 23 Gutes Beispiel für einen Leierspielenden: s. Orpheus auf dem Glockenkrater in Anagni, Dommuseum (s. Kap. 8); die Darstellung im Motiv der Bronze vergleichbar.
- 24 s. P. Zanker, 'Klassizistische Knaben- und Jünglingsstatuen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit' Habil. Schrift 1967.
- 25 V. H. Poulsen (s. Anm. 20), 33 ... Wende zu größerer Milde und Anmut ...".
- 26 V. H. Poulsen, 'Die Verhüllte aus Hama und einige Vermutungen' in Berytus 6, 1939/41, 7ff. Tf. II.
- 27 s. Kanephore Villa Albani 97, Helbig³ 1835.
- 28 s. oben Anm. 23; der Vorschlag Waldhauers im Nachtrag (Text zu BrBr. 698) wird durch den Vergleich unwahrscheinlich; s. G. Lippold, GK, Abh. München, N. F. 33, 1950, S. 67: "... Die Deutung auf Orpheus

- wird gestützt durch das Mosaik von Oudna..." (s. Kap. 4 Teil 2, Kat. Nr. 4).
- 29 London, Brit. Mus. 510; B. Sauer in Sb. Leipzig, 1895, 207-250 (bes. 209 u. 228) und B. Sauer in AM. XXI, 1896, 333ff. (bes. 338); H. Kähler, 'Das griech. Metopenbild' 1949, Tf. 93 u. S. 110.
- 30 vgl. Kariatyde in Rom, Villa Albani, Helbig³ 1832, Fig. 39.
- 31 s. a. Sauer Sb. Leipzig 209.
- 32 RM. LXV, 1958, 1ff., Tf. 1-3.
- 33 s. Kapitel 11 dieser Arbeit.
- 34 RM. LXV, 1958, 4 (unten).
- 35 Ephemeris 1899, Tf. 4.
- 36 RE. zweite Reihe 4, 1, 47ff.
- 37 Belgrad, Nationalmuseum; M. Grbic, 'Choix des plastiques grecques et romaines au musée national de Beograd', 1958, Text S. 131, Tf. LVIII.
- 38 s. Kapitel 4 dieser Arbeit.

Kapitel 3, Anhang

Das Musikinstrument des Orpheus.

- 1 Pindar, Pyth. IV, 176/77; M. Wegner, 'Das Musikleben der Griechen' 1949, 29/30.
 - 2 s. Wegner (Anm. 1) 30; O. Kern in AM. 1938/39, 107-10.
 - 3 s. Wegner (Anm. 1) 36; Orpheus als Erfinder der Kithara nennt nur Plinius n. h. VII, 204.
 - 4 diese späte Version, die in der bildenden Kunst (s. die Pompejanischen Wandgemälde Kapitel 4, 1 und 5 dieser Arbeit) ebenfalls erst spät zu belegen ist, wird von Ps. Eratosth. catast. 24 (s. weitere Überlieferungen in RE. 18, 1, 1252, 60ff.) überliefert.
 - 5 s. Kapitel 12 dieser Arbeit.
 - 6 s. Kapitel 8 dieser Arbeit.
 - 7 s. Wegner (Anm. 1) 40/41 und Tf. 17 b und Tf. 21; s. a. Kapitel 8 dieser Arbeit.
4. Orpheus unter den Tieren.
(Teil 1 - außer Mosaiken)
 - 1 die Verweise in Klammern beziehen sich auf den Katalog der Orpheus-Mosaiken (am Ende von 4, 2).
 - 2 ein weiteres Mal: Pausanias III, 20, 5 wird nicht ausdrücklich eine Gruppe des Orpheus unter den Tieren erwähnt.

- 3 s. a. Hitzig/Bluemner III, 1, 483.
- 4 zur Beziehung des Orpheus zum Kult der Demeter vgl. Pausanias III, 14, 5: die Spartaner hielten den Kult der Demeter Chthonia für eine Stiftung des Orpheus.
- 5 Arrian, Anab. I, 11.
- 6 Plutarch, Alex. 14.
- 7 Martial X, 19, 6.
- 8 Varro, res rusticae III, 13.2.3; s. a. Schluß des Kapitels 4, Teil 2: Orpheus-Mosaiken.
- 9 s. a. AA. 1896, 144; außer einer Abbildung ließen sich Auskünfte über die Fundumstände nicht beschaffen.
- 10 Helbig⁴ II, 1599; Enc. dell' Arte Antica V, 745, Fig. 907.
- 11 aschgrauer Tuff mit pfefferkornähnlichen Mineraleinsprengungen.
- 12 Zuweisung an den dionysischen Kreis; s. Kapitel 12 dieser Arbeit.
- 13 s. Abb. bei D. Mustilli, Il Museo Mussolini, Rom 1939, Nr. 20, Tf. 8, 44-46.
- 14 hier wird deutlich - wie auch an anderer Stelle -, daß viele der erhaltenen Darstellungen als Einzelercheinungen auftreten; der Typus ist nur einmal überliefert, die qualitativ volleren Vorstufen sind nicht erhalten.
- 15 Boston 13.207; W. Froehner, La collection Tyszkiewicz 1892, Tf. 4; 'Greek Gods and Heroes' Cat. Boston 1962, 35, Abb. 20.
- 16 Neapel Heydemann 1978; die Darstellung eines Rehes auch auf dem drittältesten erhaltenen Bildzeugnis, auf dem boeotischen Schälchen in Halle.
- 17 da das Motiv selten ist, könnte man an Abhängigkeit denken; s. a. K. Schauenburg in JdI. 73, 1958, 76 Anm. 96.
- 18 O. Kern in AM. 63/64, 1938/39, 110 Anm. 3.
- 19 Wiederholung dieser Beobachtung in: Brommer, Vasenlisten² 358.
- 20 Priscian V, 92 (II, 276, 4).
- 21 Kern 107-110.
- 22 vgl. Datierung von Kern in Gnomon 11, 1935, 473ff.
- 23 zur Darstellung des bärtigen Orpheus s. Kapitel 1 dieser Arbeit.
- 24 Heydemann 149, Nr. 1978; Reinach, Rép. Vas. I, 176 oben; C. Robert, Griechische Heldensage I, 399, Anm. 2.
- 25 Picard REL. 25, 1947, 80-85; s. Zusammenstellung der Akrotere Nr. 3.
- 26 s. M. J. Lauffray in IV. Bull. du Musée de Beyrouth 1940, 10, pl. 2.
- 27 Picard in OrChrPer (s. Zusammenstellung der Akrotere Nr. 3).
- 28 aus Aigina (nach J. Strzygowski in Röm. QSchr. IV, 1890, 104ff.).
- 29 A. Conze, Röm. Bildwerke einheimischen Fundorts in Österreich 66 Anm. 7.

- 30 G. Mendel, Kat. Konstantinopel II, 420, Nr. 651, Abb. S. 421.
- 31 die neun Saiten in Verbindung zur Neunzahl der Musen; s. a. Kapitel 3 Anhang (dieser Arbeit).
- 32 Nr. 53 des Kataloges der Orpheus-Mosaiken.
- 33 s. Zusammenstellung der Reliefdarstellungen Nr. 1.
- 34 wie Anm. 33 Nr. 2.
- 35 wie Anm. 33 Nr. 6 und 7.
- 36 wie Anm. 33 Nr. 8.
- 37 wie Anm. 33 Nr. 5.
- 38 als Beispiel: Nr. 44 Katalog der Orpheus-Mosaiken.
- 39 eine Zusammenstellung von Steinen und Münzen: s. Gruppe in Roscher ML. III, 1201, 18-1202, 32; Guthrie 21; Furtwängler AG. Tf. XIV, 40; Imhoof-Blumer/Keller, Tier- und Pflanzenbilder... 1889, Tf. I, 1; JdI. 1898, Tf. X.

Teil 2 - Mosaiken

- 1 die Nummern in den Klammern beziehen sich auf den Katalog am Schluß dieses Kapitels. Verweis auf Tafeln s. Katalog.
 - 2 s. Ovid, met. X, 86-105.
 - 3 dieses deutlich in der Hand des Sängers auf dem Mosaik in Palermo (Nr. 27).
 - 4 auf dem Mosaik in Rom, S. Anselmo Nr. 34 ist die Ausrichtung der Tiere auf die Mittelfigur des sitzenden Sängers hin gegeben.
 - 5 dieses Motiv auch auf dem Mosaik in Vienne (Nr. 48), auf dem Orpheus allein in der Mitte in einem Oktogon erscheint.
 - 6 K. Schefold, Die Wände Pompejis 1957, 132, VI, 14, 20 (o); s. a. Kapitel 4, Teil 1 dieser Arbeit (Wandgemälde in Pompeji).
 - 7 s. Kapitel 6 dieser Arbeit, als Beispiel Vase in Neapel SA 11 (Heydemann 629f.).
 - 8 zum Typus vgl. Mosaik in Sparta (Nr. 42) und das in Perugia (Nr. 30).
 - 9 s. gleichnamiges Kapitel 5 dieser Arbeit.
 - 10 Varro, res rusticae III, 13.2.3.
5. Orpheus, Herakles und die Musen.

- 1 Maße des Gemäldes: H. 1.62; Br. 1.15 m.
- 2 Schoene 49; Maaß 149, 10.
- 3 Dilthey 152.
- 4 Kapitel 11 dieser Arbeit.
- 5 J. Dörig, Lysipps letztes Werk in JdI. 72, 1957, 19f.

- 6 s. Schefold 213, Anm. 5; als Parallelen: im homerischen Haus
 - a. die Odysseelandschaften
 - b. der Troiafries.
 - 7 Robert 411 Anm. 6; s. a. RE. 18, 1, 1226, 46-50; die Beziehung des Berichtes von Claudian auf das Wandgemälde wurde schon von Robert und nicht erst von Ziegler (so Schefold 214) hergestellt.
 - 8 RE. 18, 1, 1226, 46-50.
 - 9 s. Anm. 10: Datierungsvorschlag von Matz.
 - 10 s. a. Schefold 215; die zeitliche Festlegung des Vorbildes in hellenistische Zeit, d. h. in die Zeit des Archelaos-Reliefs (also späthellenistisch), ist durch den angeführten Vergleich nicht aufrecht zu erhalten (Datierung in späthellenistische Zeit: F. Matz in JdI. 59/60, 1944/45, AA. 107).
6. Der lebende Orpheus in der Unterwelt.
- 1 Héron de Villefosse in CRAI Inscr. 1894, 478; Ph. Berger in RA. série III, 1895, 78, Fig. 2; Knapp 19 Anm. 1 und 28; Gruppe in Roscher ML. III, 1198; E. Simon in ÖJh. XLII, 1955, 23, Anm. 68.
 - 2 P. Devambez, Un fragment de fresque antique au Louvre in Mon Piot. 45, 1951, 67-76, pl. IX (das Fresko stammt aus dem Kunsthandel).
 - 3 der Text ist nur sehr korumpiert überliefert; aus dem 3. Buch hat Athenaios (Beginn 3. Jahrhundert n.) ein langes Stück zitiert, u. a. über Orpheus: Athen. XIII, 597 b.
 - 4 s. a. RE. 18, 1, 1276, 58ff.
 - 5 unter der Aedikula sitzt Persephone, rechts neben ihr Hades, links eine Erinnye. Neben Orpheus zwei Erinnyen, unterhalb von diesen Sisyphos und eine Danaide, darüber Triptolemos, hinter ihm eine Danaide, darüber Peirothos und Theseus.
 - 6 s. Zusammenstellung Nr. 3.
 - 7 s. Zusammenstellung Nr. 5.
 - 8 s. Zusammenstellung Nr. 4.
 - 9 s. Kapitel 8 und Kapitel 11 dieser Arbeit.
 - 10 Herodot VII, 75.
 - 11 s. Zusammenstellung Nr. 7.
 - 12 s. Zusammenstellung Nr. 4.
 - 13 Platon, Politeia 363 C.
 - 14 u. a. Kuhnert 108.
 - 15 s. Zusammenstellung Nr. 6.
 - 16 z. B.: der Apollon auf dem Kelchkrater Erlangen 302 des 'Erbach'-Malers

aus dem endenden 5. Jahrhundert (ARV² 1418). - Auf einer Scherbe aus der Sammlung Fenicia erscheint Orpheus wie auf den Darstellungen Anm. 5 bis 8. Unterschiedlich ist seine Kopfbedeckung: auf der Scherbe ist Orpheus mit einem Efeukranz im Haar dargestellt (s. Kapitel 11 dieser Arbeit).

7. Orpheus und Eurydike.

- 1 Vergil, Culex 268-295, Georgica IV, 454-503 (hier die Version, daß Eurydike, vor Aristaios fliehend, von einer Schlange gebissen wurde und starb).
 - 2 Ovid, met. X, 1-73.
 - 3 Horaz, carm. III, 11, 15-24.
 - 4 Seneca, Herc. fur. 569-591, Herc. Oet. 1061-1089.
 - 5 Euripides, Alkestis 357ff. (das Stück wurde 438 v. Chr. aufgeführt).
 - 6 Platon, Symposion 179 d.
 - 7 Orpheusrelief
 1. Neapel, Mus. Naz. Inv. 6727; Giuda Ruesch 138.
 2. Rom, Villa Albani Helbig³ II, 1883.
 3. Paris, Louvre Catal. Sommaire 1922, 51, Nr. 854, Tf. 38.
 4. Rom, Mus. Naz. Paribeni 120.
 5. University of Mississippi (USA) Robinson (Lit.-Angaben) 303-311, Tf. XXIII.
- Literatur:
- Lippold 202 und Anm. 4; Götze RM. LIII, 1938, 189ff.; Schuchhardt 1964 (Lit.-Angaben); Schuchhardt 88 (Lit.-Angaben).
 - 8 Parthenonfries Süd XXV, Fig. 62.
 - 9 Carpenter, The sculpture ... 27, pl. IX.
 - 10 Erechtheionfries (s. Abb. bei Schuchhardt 1964).
 - 11 Curtius/Nawrath, Das antike Rom 3. Aufl. 1957, 65-67, Tf. 178-81; die Größenunterschiede der Figuren und das Fehlen der Orpheus im besonderen kennzeichnenden Attribute lassen die Darstellung nicht sicher dem Thema 'Orpheus und Eurydike' zuweisen.
 - 12 nur bei Benndorf/Schoene Nr. 484 und Tf. XIII, 3 aufgeführt; H. 0.36 m (ohne Basis), Br. 0.25 m.
 - 13 zur Verwendung des langärmeligen Chiton s. Thimme in Antike Kunst VII, 1964, 20ff.

- 14 zur Datierung des Reliefs läßt sich aufgrund der summarischen Wiedergabe der Zeichnung nichts genaues sagen.
- 15 Helbig⁴ 1156.
- 16 Andreae (im 9.EH. der RM. 1963, 88ff.) erwähnt eine Darstellung des Orpheus in der Unterwelt um die Rückgabe der Eurydike bittend (122) und eine andere, die Rückführung der Eurydike (121) als Bildschmuck der Nischen des Grabes der Nasonier aus der 2. Hälfte des 2. nachchristlichen Jahrhunderts. Da die Darstellungen im wesentlichen zerstört sind, muß man sich in der Beurteilung auf die Stiche nach Zeichnungen P.S. Bartolis (1635 - 1700) in Windsor Castle verlassen, die allerdings nicht verläßlich ausgewertet werden können, da sie "fast durchweg schon stark ergänzt sind" (A. Michaelis in JdI. 25, 1910, 103). - Daß auf dem Musenrelief Chigi in der Villa Cetinale bei Siena auch Orpheus erscheint - eine Vermutung, die zuerst von Dütschke ausgesprochen wurde -, ist von Parallelen aus der bildenden Kunst oder mit literarischen Überlieferungen nicht zu belegen. Die Figuren der zwölf außer der Verstorbenen Dargestellten werden von einem Vorbild aus dem späten 4. vorchristlichen Jahrhundert von dem römischen Bildhauer auf das Sarkophagrelief übertragen worden sein. Wenn man keine eigenwillige Klitterung des römischen Künstlers voraussetzen will, ist die Hypothese von der Darstellung des Orpheus mit den Musen in der Unterwelt nicht aufrechtzuerhalten. Nimmt man eine Klitterung an, so wäre Orpheus unter dem starken Einfluß der orphischen Sekte in römischer Zeit (s. Kapitel 10 dieser Arbeit) einer ursprünglich im späten 4. Jahrhundert v. Chr. ohne den Sänger dargestellten Gruppe hinzugefügt worden.
- (Literatur: H. Dütschke, Das Musenrelief Chigi der Villa Cetinale bei Siena, in JdI. XXVII, 1912, 129ff., bes. 142; G. E. Rizzo, Prassitile 1952, 96-99; s. a. M. Wegner, Die Musensarkophage, 1966, 48, 95 u. 98 (Rez. E. Bielefeld in Gymnasium Bd. 75, H. 3, Mai 1968, 332-334); die Darstellung des Orpheus in der Unterwelt auch auf dem sehr schlecht erhaltenen sog. Pranger in Pettau (s. Kapitel 4, 1 Anm. 36).
- 17 Aischylos, Bassariden', zwischen 466 und 459 aufgeführt. Nach Schol. Aristoph. Thesm. 135 (Nauck TGF. p. 9) bildete die Tragödie das zweite Stück der Tetralogie 'Lykurgeia'; der Inhalt ist bekannt durch Ps. Eratosthenes, Catast. 24 (frg. 83 Mette; Nauck TGF. p. 9).
- 18 s. Kapitel 12 dieser Arbeit.

8. Orpheus mit Thrakern und Satyrn. (Kapitel 8, Teil 1)

- 1 Berlin 3172 aus Gela, ARV² 1103, vom 'Orpheus'-Maler.
- 2 Furtwängler gibt an (50, BWPr. oder in 'Kleine Schriften' II, 525, Anm. 4), daß auf der Vase verblaßte Spuren kleiner roter aufgemalter Beeren zu sehen seien.
- 3 auf der Vase Petit Palais 319, ARV² 1112 ist hinter Orpheus ein Silen gezeigt; hier trägt Orpheus einen Lorbeerkranz (Beziehung zu Apoll).
- 4 s. Herodot VII, 75 (VII, 69 als Bekleidung für die Araber genannt); s. a. Kapitel 11 dieser Arbeit.
- 5 Xenophon, Anab. VII, 4, 4.
- 6 Paris, Petit Palais 319, ARV² 1112 (s. Anm. 3).
- 7 Neapel 2889, ARV² 1096.
- 8 Das Thema auch auf einem Krater (Umkreis Kleophon-M.) in Hamburg, den H. Hoffmann veröffentlichen wird.

Der Tod des Orpheus. (Kapitel 8, Teil 2)

- 1 Athen, Acr. 297, ARV² 386 (zu allen Darstellungen siehe die Übersichtstafeln am Schluß des Kapitels 8).
- 2 Stobaios, Florilegium 64 (Stobaios aus Stoboi/Maked.).
- 3 Adria, Museo Civico B 496, ARV² 409; s. a. ARV² 416.
- 4 Rom, Vatican, ARV² 385; s. a. die Darstellung auf einer Scherbe in Boston 10.224 (ARV² 1050) des Pantoxena-Malers. Das Motiv - Orpheus ist hier mit einer thrakischen Ärmeljacke gezeigt - knüpft an die Darstellung des Brygosmalers an. Der Typus erscheint auch auf dem Fragment einer attischen Schale aus dem beginnenden 4. Jahrhundert (FR. zu Abb. 170; Text S. 359).
- 5 New York 96.9.37, ARV² 379.
- 6 London, BrM. E 301, ARV² 647.
- 7 München 2378, ARV² 551; Beazley, Der Panmaler 1931, 21, Nr. 7 und Tf. 26, 1.
- 8 Beazley, Der Panmaler' 21, Nr. 7: "Der Panmaler muß einen Orpheus-Tod gemalt haben, vielleicht taucht er eines Tages auf - ein Pendant zu seinem Akteion-Tod." Als Umkehrung des beschriebenen Typus ist eine Strickhenkelamphora in Rom, Vatican (ARV² 616) erhalten. Sie zeigt den nach links eilenden Sänger, der die Leier in der Rechten hält und die Linke abwehrend gegen den Schlag der Axt streckt, zu dem die Thrakerin ausholt.

- 9 Athen, Acr. 439, ARV² 860; die Inschrift des Töpfers Euphronios ist nicht identisch mit dem Töpfer und Maler gleichen Namens aus der Zeit des endenden 6. und beginnenden 5. Jahrhunderts; s. a. E. Langlotz, 'Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik' 1920, 100; s. a. die Darstellung des Typus auf einer Halsamphora in Neapel 3114 (ARV² 852). Hier sind Orpheus und die angreifende Thrakerin weiter auseinandergestellt.
- 10 s. Kapitel 8, Teil 1 dieser Arbeit und auf der Übersichtstafel I: Glockenkrater Anagni, Dommuseum.
- 11 Boston 13.202, ARV² 1002; CB.II, pl. XXII, 49 und pl. XXVI, 49.
- 12 Paris G 436, ARV² 1014.
- 13 München 2330, ARV² 1014.
- 14 Boston 97.371, ARV² 1023.
- 15 Stockholm G 1700, ARV² 297; Antik Konst, Stockholm 1958, Abb. S. 77.
- 16 Oxford, Privatbesitz Sir J. D. Beazley, ARV² 487.
- 17 Paris, Louvre G 416, ARV² 484; vgl. die Darstellung des stürzenden Giganten auf dem Stamnos in Boston 00.342 (ARV² 598); auf einem Kolonettenkrater in Ferrara (ARV² 541) CV. Italia XXXVII, Ferrara I, tav. 36, 1-3 ist aus den späten 60er Jahren die Darstellung des Orpheus, vergleichbar Louvre G 416, erhalten.
- 18 früher bei Kunsthändler Basseggio, ARV² 215; s. a. Darstellung auf einer Hydria in Würzburg Nr. 534 (ARV² 1123). Hier laufen drei Thrakerinnen auf den in die Knie gebrochenen Orpheus zu.
- 19 s. Hauser 29.
- 20 AA. 1913, 70 (gegen Loeschkes Meinung wandte sich Hauser energisch).
- 21 Hauser 30.
- 22 Boston 90.156, ARV² 605.
- 23 Hauptwerk des Niobidenmalers: Kelchkrater in Paris, Louvre G 341, ARV² 601, CVA. Louvre 2, III I d, Tf. 1-2.
- 24 s. Kapitel 7 und Kapitel 12 dieser Arbeit.
- 25 Harvard 60.343, ARV² 1042.
- 26 FR. Tf. 178, Text 355-61; CB.II, 75; AA. 1956, 209 (B. Neutsch).
- 27 FR. Text 360.
- 28 Vergleiche mit dem Hauptwerk des Meidias-Malers in London, BrM. E 224 aus der Zeit um 410 v. Chr. bestätigen die Abhängigkeit des Tarentiner Malers vom Meidias-Maler; s. a. FR. Text 359.
- 29 Verbindung zum Maler des Kelchkraters in Neapel. Neapel 2883, ARV² 1338.
- 30 Tarent; AA. 1956, 208/09, Abb. 11 (B. Neutsch).

- 31 Florenz PD 462; CB.II, 75, Nr. 38.
- 32 Heidelberg 26.90; CB.II, 75, Nr. 37; B. Neutsch, 'Die Welt der Griechen' 1948, 53, Nr. 6; Schauenburg 76 Anm. 95.
- 33 Paris, Cab. Méd. 456, ARV² 588; von Cook, Zeus' III, 849, Fig. 664 auf Perseus bezogen.

Kapitel 8, Anhang:

Relief des 'Orpheus unter Satyrn' in Ince Blundell Hall.

- 1 s. Bulle 104.
 - 2 eine ausführliche und kritische Untersuchung wurde von Michaelis durchgeführt. Er stützt sich dabei auf unveröffentlichte Arbeiten von Friedrich Matz d. Ä.
 - 3 vgl. Horaz, ars poet. 391; Ovid, met. X, 76ff., XI, 1ff.
 - 4 Michaelis 126.
 - 5 s. a. Bulle 104/05.
 - 6 s. a. Kapitel 1 dieser Arbeit Anm. 10.
 - 7 s. Lippold 331, 7.
9. Das orakelnde Haupt des Orpheus.
- 1 Cambridge, Corpus Christi College, ARV² 1401; Reinach Rép. Vas I, 493; Furtwängler 163; Guthrie 38; Cook, Zeus III, 100, Fig. 35.
 - 2 Furtwängler AG. III, 249; der schreibende Jüngling des Vasenbildes wird wohl Musaios sein.
 - 3 Ovid, met. XI, 58.
 - 4 nach Ovid gleiten Lyra und Haupt den Hebrus hinunter, dann wird das Haupt über das Meer nach Lesbos getrieben. Als dort eine Schlange sich über das Haupt hermachen will, greift Apollon ein, der nach Ovid met. X, 167 Vater des Orpheus ist, und verwandelt die Schlange zu Stein. s. a. Kapitel 12 dieser Arbeit.
 - 5 evtl. ist damit eine Weihung der Leier an Apoll angedeutet. Lucian, adversus indoctum 11: die Lesbier hätten das Haupt dort beigesetzt, wo jetzt das Bakcheion ist, die Lyra hingegen ins Heiligtum des Apollon gestiftet.
 - 6 Philostratos, Heroicus V, 3.
 - 7 Guthrie 36 und Tf. 5 (hier zuerst veröffentlicht); ARV² 1174; Furtwängler AG. III, 248; Cook Zeus III, pl. XVI.
 - 8 heute: Otago Museum, Dunedin E 48.266; Anderson 41 (72).
 - 9 der Vorschlag Cooks, es handele sich um Pythia und Eurydike, ist nicht zu belegen und reine Vermutung.

- 10 eine bei Cook, Zeus III, pl.XVIII abgebildete campanische Halsamphora in Marseille, Musée Borély zeigt nicht einen Jüngling, der das orakelnde Haupt des Orpheus konsultiert. Für eine Darstellung des orakelnden Orpheus-Hauptes als bärtiger Mannskopf in einem Pithos fehlt jede Belegmöglichkeit.
- 11 vormals in der Casuccini Coll.Nr.176, Villa Marcianella, Chiusi; heute: Siena, Mus.Archeologico; s.a. Enc.dell'Arte Antica V, 744, Fig.906.
- 12 Die Entzifferung des Textes auf der Tafel ist bisher nicht versucht worden.
- 13 de Ridder, Cat.Bronzes du Louvre II, 50, Nr.1724; Gerhard 407ff., Tf.2; Gerhard - Spiegel vol.II, 325ff., Tf.CCLVII A; Cook, Zeus III, 102, pl.XVII, 2.
- 14 die Inschrift ist nicht zu entziffern. s.Gerhard - Spiegel 325 Anm.1.
- 15 AG.III, 245ff.; Orpheus: 248ff.
- 16 AG.III, 216.
- 17 AG.I, Tf.XXII, 1 und 9.
- 18 AG.I, Tf.XXII, 4; LXI, 51.
- 19 AG.I, Tf.XXII, 3-6; AG.III, 245, Fig.138.
- 20 AG.I, Tf.XXII, 4.
- 21 AG. Tf.LXI, 51 als Vergleich.
- 22 AG. Tf.XXII, 2.
- 23 AG.Tf.XXII, 6; Berlin 394-401.
- 24 s.Anm.21.
- 25 AG.Tf.XXII, 1.
- 26 Berlin 401;402.
- 27 AG.Tf.XXII, 2.7; LXI, 51.
- 28 Berlin 402.
- 29 AG.Tf.XXII, 3.
- 30 AG.Tf.XXII, 4-6.
- 31 s.Anm.21.
- 32 AG.Tf.XXII, 8.13.14 und die zu 8 im Text genannten zahlreichen Repliken.
- 33 AG.Tf.XXII, 9.
- 34 Berlin 410.
- 35 E.H.Toelken, Verzeichnis der antiken vertieft geschnittenen Steine Kgl.Preuß.Gemmensammlung' Berlin 1835, Nr.1486ff.
- 36 s. St.Weinstock in RE. zweite Reihe 4, 2, 2009ff.
- 37 R.Enking, Minerva Mater in JdI. LIX/LX, 1944/45, 113/14.
- 38 R.Herbig, Die italische Wurzel der römischen Bildniskunst in "Das

- neue Bild der Antike" 1942, II, 85ff.
- 39 RE. zweite Reihe 4, 2, 2009, 58 - 2010, 6 (s.a. Anm.36).
- 40 s.Anm.33.
- 41 R.Enking (s.Anm.37) 114.

10. Der tote Orpheus in der Unterwelt.

- 1 Platon, Apologie 41a.
- 2 Platon, Politeia X, 620a.
- 3 Pausanias X, 28-31.
- 4 Rekonstruktionen:
 - a. Gerhard Nr.12 - Gerhard führt Tf.XII, 2 eine Nachbildung durch die Gebrüder Riepenhausen an (s.S.198 und Anm.8).
 - b. Robert s. Ausklapptafel: Rekonstruktionsentwurf von H.Schenck; hier bestimmt falsch, daß Orpheus singend und Kithara spielend dargestellt ist.
- 5 Pausanias X, 28, 1 wird das Thema des Gemäldes genannt: Katabasis des Odysseus in den Hades. Außerdem fehlen charakteristische Darstellungsmomente der Katabasis des lebenden Orpheus, die wir bei einer Wiedergabe dieses Themas erwarten dürfen. s.a. Kapitel 6 dieser Arbeit.
- 6 Vergil, Aeneis VI, 637ff.

11. Darstellungen des Orpheus:

- a. als Griechen
- b. als Thraker.
 - 1 Pausanias V, 26, 3.
 - 2 s. Kapitel 3 dieser Arbeit.
 - 3 Pausanias X, 30, 6.
 - 4 ARV² 605; s. Kapitel 8 Übersichtstafel III.
 - 5 s. Kapitel 7 dieser Arbeit.
 - 6 Berlin 3172; s.a. Kapitel 8 dieser Arbeit.
 - 7 s. J. Wiesner, Die Thraker, 1963, 122.
 - 8 A.Furtwängler, Attische Vase aus Gela' in 50.BWPr. und in 'Kleine Schriften' von A.Furtwängler Bd.II.
 - 9 s.a. C.Watzinger in Text zu FR.Tf.178 (S.357).
 - 10 so vermuteten:
 1. U.v. Wilamowitz-Moellendorf, Homer.Unters, 212
 2. A.Riese in Jb.f.Philol. CXV, 225ff.
 3. Fr. Weber, Platon.Notizen über Orpheus' Diss.Erlangen 1899, 14-32.

4. O.Kern, Orphica' 15.
 11 s. Kapitel 1 dieser Arbeit.
 12 s. Kapitel 4, Teil 1 dieser Arbeit.
 13 Neapel SA 11; s. Kapitel 6 dieser Arbeit.
 14 s. Kapitel 2 dieser Arbeit.
 15 Vergil, Aen. VI, 645; Varro, res rusticae II, 13, 3.
 16 K.Schefold, Die Wände Pompejis' 1957, 132, VI, 14, 20; s. Kapitel 4
 Teil 1 dieser Arbeit.
 17 K.Schefold (s. Anm. 16) 238, IX, 1, 22; s. Kapitel 5 dieser Arbeit.

12. Beziehungen des Orpheus zu:

- a. Apollon
 b. Dionysos.

- 1 z.B. Pindar, Pyth. IV, 176/77; s. a. Einleitende Kapitel dieser Arbeit,
 Abschnitt C, Anm. 2 u. Kapitel 3, Anhang Anm. 1.
 2 Ps. - Eratosth., Catast. 24.
 3 Euripides, Alkestis 568ff.
 4 Aischylos, Bassariden; s. Kapitel 7 Anm. 17.
 5 s. Kap. 2 Anm. 1.
 6 Berlin inv. 3172; s. Kapitel 8 Anm. 1.
 7 Helbig⁴ 1599; s. Kapitel 4, Teil 1 Anm. 10.
 8 Neapel SA 11; s. Zusammenstellung S. 46 Nr. 6.
 9 K.Schauenburg in JdI. 73, 1958, 72 Anm. 88.
 10 RE. 18, 1, 1301, 12-15.
 11 s. Kapitel 9 Anm. 4.
 12 RE. 18, 1, 1301, 18-20.
 13 RE. 18, 1, 1301, 28.
 14 Philostratos, Leben des Apollonios von Tyana, IV, 14
 15 Ovid, met. XI, 67ff.
 16 s. Kapitel 8.
 17 s. S. 52 dieser Arbeit.

LITERATUR zu den einzelnen Kapiteln

(Die in Großbuchstaben oberhalb des Literaturzitates aufgeführten Autorennamen
 oder Titel bedeuten die in den Anmerkungen dieser Arbeit verwendeten Abkürzungen)

zu I: Einleitende Kapitel

BÖHME

R. Böhme, Orpheus - das Alter des Kitharoden, 1953.

KERN

O. Kern, Orpheus, eine religionsgeschichtliche Untersuchung, 1920.

RE.

K. Ziegler in RE. 18, 1, 1200-1318 'Orpheus'.

WEBER

F. Weber, Platonische Notizen über Orpheus, 1899 Diss. Erlangen.

WIESNER

J. Wiesner, Die Thraker, 1963; bes. 63-67, 122-125.

WILAMOWITZ-M.

U. von Wilamowitz-Moellendorff, Homerische Untersuchungen, 1884.

zu II: Orpheus in der bildenden Kunst griechischer und römischer Zeit.

1. Orpheus als Argonaut

ASSMANN

E. Assmann, Das Schiff von Delphi, in JdI. 1905, 32ff.

P. DE LA COSTE-M.

P. de la Coste-Messelière, Au Musée de Delphes 1936, 177ff., Tf. 11.

D'HOMOLLE

M. Th. d'Homolle in FDelph. IV, 1, 27ff.

KERN

O. Kern, der Kitharode Orpheus, in AM. 1938/39, 107ff.

KUNZE

E. Kunze, Olympische Forschungen II, 1950, 177.

LIPPOLD

G.Lippold, Handbuch der Archäologie, 1950, 24, 8.

PERROT

G.Perrot, Histoire de l'art dans l'Antiquité VIII, Paris 1903, 459, Abb. 229.

PICARD-DE LA COSTE

Ch.Picard/P.de la Coste-Messelière, Sculptures grecques de Delphes, 1927, 8-9.

PICARD-DE LA COSTE 1929

Ch.Picard/P.de la Coste-Messelière, La sculpture grecque a Delphes, 1929, pl.II, 2.

PICARD-DE LA COSTE 1957

Ch.Picard/P.de la Coste-Messelière, Delphes 1957, 317, Abb. 42.

POULSEN

F.Poulsen, Delphische Studien, 1924, 46, Fig. 11.

V.H.POULSEN

V.H.Poulsen, Der strenge Stil, 1937 (ActArch.VIII).

REINACH

S.Reinach, RépRel. 1909, I, 136.

RODENWALDT

G.Rodenwaldt, Die Kunst der Antike 1927, 182/83.

SCHEFOLD FS

K.Schefold, Frühgriechische Sagenbilder 1964, 72.

SCHEFOLD GrD

K.Schefold, Griechische Dichterbildnisse 1965, 3ff., Abb. 1a.

WEGNER

M. Wegner, Das Musikleben der Griechen 1949, 217 und Tf. 3b.

WINTER

F. Winter, Kunstgeschichte in Bildern (KiB.) 1900, 198, 4.

2. Orpheus besteigt ein Bema.

BEAZLEY

J.D.Beazley, Attic black-figure vase-Painters Oxford 1956, 432, 4 (unten).

GUTHRIE

W.K.C.Guthrie, Orpheus and Greek Religion, 2nd ed. 1952, 20, Fig. 1.

MINGAZZINI

P.Mingazzini, Catalogo dei vasi della collezione Augusto Castellani 1930, Nr. 534.

WEGNER

M. Wegner, Das Musikleben der Griechen 1949, 33.

3. Orpheus allein singend - das Musikinstrument des Orpheus.

AMELUNG

W.Amelung, Der Meister des Apollon auf dem Omphalos und seine Schule in JdI., 1926, 252.

BULLE

H.Bulle, Tarentiner Apollonkopf in 99, BWPr. 1939, 10 und Anm. 15 und 16.

FURTWÄNGLER

A.Furtwängler, Inschriften aus Olympia in AZ. 1879, 151.

KASCHNITZ-W.

G.Kaschnitz-Weinberg, Sculpture des Magazzino del Museo Vaticano 1937, Nr. 16, Tf. VI.

LANGLOTZ

E.Langlotz, Orpheus in Ephemeris 1937, 604-607.

LANGLOTZ - BEMERKUNGEN

E.Langlotz, Bemerkungen zu einem Basaltkopf in München in JdI. 61/62, 1946/47, 95-111.

LIPPOLD

G.Lippold, Handbuch der Archäologie 1950, 103, 16.

POULSEN

V.H.Poulsen, Die Verhüllte aus Hama und einige Vermutungen in Berythos 6, 1939/41, 7ff., Tf.II.

POULSEN - ActArch

V.H.Poulsen, Der strenge Stil in ActArch. VIII, 33.

SCHMIDT

E.Schmidt, Rez. zu Blümel: Katalog der griechischen Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts in Gnomon 7, 1931, 6 Anm. 1.

SCHUCHHARDT

W.-H.Schuchhardt, Die Kunst der Griechen 1940, 250 und Abb. 239.

SIEVEKING

J.Sieveking, Neuerwerbung der Münchner Glyptothek in JdI. XLI, 1926, AA. 334-341.

SIEVEKING (BrBr.)

J.Sieveking, Basaltkopf eines Jünglings, Text zu BrBr. 698, München 1926.

4. Orpheus unter den Tieren (Teil 1 - außer Mosaiken)

CONZE

A.Conze, Römische Bildwerke einheimischen Fundorts in Österreich II. Heft, Wien 1875.

GRUPPE

O.Gruppe in Roscher ML. III, 1, 1189ff.

HITZIG/BLUEMNER

H.Hitzig/H.Bluemner, Des Pausanias Beschreibung von Griechenland 1896ff.

KNAPP

P.Knapp, Über Orpheus-Darstellungen 1895.

MATZ/DUHN

F.Matz/F.v.Duhn, Antike Bildwerke in Rom 1881.

PICARD

Ch.Picard in REL. 25, 1947, 80-85.

Teil 2 - Mosaiken

BLAKE

M.E.Blake, Roman mosaics of the II. ct. in Italy in MemAmAc. XIII, 1936.

GONZENBACH

V.v.Gonzenbach, Drei Orpheus-Mosaiken aus der Waadt in Schweiz. Gesellschaft für Urgeschichte 1949/50, 271-287.

GRUPPE

O.Gruppe in Roscher ML. III, 1, 1189ff.

GUIDI

G.Guidi, Liber Pater e Oceano in mosaici della Tripolitania in AfrIt. VI, 1935, 110ff.

GUTHRIE

W.K.C.Guthrie, Orpheus and Greek Religion 2nd ed. 1952, ch. III.

HINKS

R.P.Hinks, Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum 1935.

INV.

Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique:

Tome I 1a Gaule

Tome II/III Afrique Procons., Tunisie 1910.

Afrique Procons., Numidie 1911.

hier die gallischen und afrikanischen Mosaiken weitgehend gesammelt.

LYSONS

S.Lyons, Reliquiae britannico-romanae 1813-1917.

MANINO

L.Manino, Il Mosaico Sardo di Orfeo del Museo Archeologico di Torino in BollSocPiemontese n.s. IV/V, 1950/51, 40ff.

MORGAN

T.Morgan, Romano-British mosaic pavements 1886.

PARLASCA

K.Parlasca, Die röm. Mosaiken in Deutschland 1959.

5. Orpheus, Herakles und die Musen.

DILTHEY

W. Dilthey in Bull. d. I. 41, 1869, 152.

GRUPPE

O. Gruppe, in Roscher ML. III, 1, 1177, 29ff.

HELBIG

W. Helbig, Campanische Wandgemälde Nr. 893, Tf. X.

KNAPP

P. Knapp, Über Orpheus-Darstellungen 1895, 13 Anm. 2.

MAASS

E. Maaß, Orph. 149, 40.

RE.

K. Ziegler in RE. 18, 1, 1226; 1232, 33.

ROBERT

C. Robert, Die Griechische Heldensage 1920, Bd. I.

RODENWALDT

G. Rodenwaldt, Die Komposition der Pompejanischen Wandgemälde
Berlin 1909, 80.

SCHEFOLD

K. Schefold, Herakles, Orpheus und die Musen in Theoria, Festschrift
für W. -H. Schuchhardt 211ff.

6. Der lebende Orpheus in der Unterwelt.

AMELUNG

W. Amelung, Orphisches in der unteritalischen Vasenmalerei in RM.
1898, 97-107.

DIETERICH

A. Dieterich, Nekyia Leipzig 1893.

FR.

A. Furtwängler/K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei 1900-1932.

GERHARD

E. Gerhard, Die Unterwelt auf Gefäßbildern in AZ. 1843, 193-202.

GRUPPE

O. Gruppe in Roscher ML. III, 1 'Orpheus'.

GUTHRIE

W. K. C. Guthrie, Orpheus and Greek Religion 2nd ed. 1952, 187ff.

HEYDEMANN

H. Heydemann, Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel
1872.

KNAPP

P. Knapp, Über Orpheus-Darstellungen 1895.

KUHNERT

E. Kuhnert, Unteritalische Nekyien in JdI. VII, 1893, 104-113.

KUHNERT (1895)

E. Kuhnert, Orpheus in der Unterwelt in Philologus 54, 1895, 193-204.

MACCHIORO

V. D. Macchioro, La catabasis orfica in Class. Philol. XXIII, 1928,
239-247.

MILCHHÖFER

A. Milchhöfer, Noch einmal Orpheus in der Unterwelt in Philologus
54, 1895, 751ff.

SCHAUENBURG

K. Schauenburg, Die Totengötter in der unteritalischen Vasenmalerei
in JdI. 1958, 48ff., bes. 72-76.

VALENTIN

V. Valentin, Orpheus und Herakles in der Unterwelt, Berlin 1865.

WINKLER

A. Winkler, Die Darstellungen der Unterwelt auf unteritalischen Vasen
in Bresl. philol. Abhandlungen 1888, III, 5.

WINNEFELD

H. Winnefeld, Beschreibung der Vasensammlung Karlsruhe 1887.

WV

Wiener Vorlegeblätter E, Tf. I-VII.

7. Orpheus und Eurydike

ANDREAE

B.Andrae, Studien zur römischen Grabkunst 9.EH.der RM.1963, 88ff.

BENNDORF/SCHOENE

O.Benndorf/R.Schoene, Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museums Leipzig 1867, 343, Nr.484, Tf.XIII, 3; das Relief nur bei Benndorf/Schoene aufgeführt.

CONZE

A.Conze, Römische Bildwerke einheimischen Fundorts in Österreich II, Tf.V.

DÜTSCHKE

H.Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien IV.

GUTHRIE

W.K.C.Guthrie, Orpheus and Greek Religion 2nd ed.1952, pp.30ff.

HELBIG

W.Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom 4.Aufl.1963.

KNAPP

P.Knapp, Über Orpheus-Darstellungen 1895.

LABUS

Labus, Museo di Mantova vol.I.

LEVI

A.Levi, Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova 1931.

LIPPOLD

G.Lippold, Handbuch der Archäologie 1950.

PICK

B.Pick, Thrakische Münzbilder in JdI.1898, 134ff.

RE.

K.Ziegler in RE.18, 1 'Orpheus'.

ROBINSON

D.M.Robinson, A new fifth Roman copy of the Orpheus-Relief in Coll. Latomus vol.II, 1949, 303-311, Tf.XXIII.

SCHUCHHARDT

W.-H.Schuchhardt, Die Epochen der griechischen Plastik 1959.

SCHUCHHARDT 1964

W.-H.Schuchhardt, Das Orpheus-Relief 1964 in Reclams Werkmonographien zur Bildenden Kunst 102.

STRONG/JOLLIFFE

E.Strong/N.Jolliffe, The Stuccoes of the underground basilica near the Porta Maggiore in JHS.44, 1924, 65-111.

8. Orpheus mit Thrakern und Satyrn und der Tod des Orpheus.

ALBIZZATI

C.Albizzati, Due nuovi acquisti del Museo Gregoriano Etrusco 1928, 16, Fig.13.15.16.18.

BAUMEISTER

A.Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums 1887.

CB.

L.D.Caskey/J.D.Beazley, Attic vase paintings in the Museum of Fine Arts, Boston 1931.

FR.

C.Watzinger in FR.zu Tf.178.

FURTWÄNGLER

A.Furtwängler, Attische Vase aus Gela in 50.BWPr.1890; auch in 'Kleine Schriften' von A.Furtwängler Bd.II, 1913, 522-532.

HAUSER

F.Hauser, Orpheus und Aigisthos in JdI.1914, 26-32.

IMMERWAHR

H.Immerwahr, Some Inscriptions on Attic pottery in The James Sprunt Studies in: History and Political Science vol.46, 1964, Fig.3.

RE.

K.Ziegler in RE.18, 1 'Orpheus'.

SCHAUENBURG

K.Schauenburg, Die Totengötter in der unteritalischen Vasenmalerei in JdI.1958, 48ff., bes.S.72-76.

SÉCHAN

L.Séchan, Etudes sur la tragédie grecque 65ff.

Kapitel 8, Anhang: Relief des Orpheus unter Satyrn in Ince Blundell Hall,

ASHMOLE

B.Ashmole, A catalogue of the ancient marbles at Ince Blundell Hall 1929, 106, Nr.290, pl.45.

BLUNDELL

Blundell, Engravings... of the principal statues, busts, bass-reliefs... at Ince 113, 2.

BULLE

H.Bulle, Das Theater zu Sparta in SbBayrAk.1937, Heft 5, 103ff., Tf. VII a.

LIPPOLD

G.Lippold, Handbuch der Archäologie 1950, 331, 7.

MICHAELIS

A.Michaelis, Der Sänger unter Satyrn in AZ.1877, Tf.12, 2.

RR.

S.Reinach, RépRel.II, 453.

9. Das orakelnde Haupt des Orpheus.

AG.

A.Furtwängler, Die antiken Gemmen 1900.

ANDERSON

J.K.Anderson, Otago Museum Handbook No.2, Greek vases in the Otago Museum 1955, 41 (72).

FURTWÄNGLER

A.Furtwängler, Attische Vase aus Gela in 50.BWPr. 1890.

GERHARD - SPIEGEL

E.Gerhard, Etruskische Spiegel 1863, photomechanischer Nachdruck Rom 1965.

GRUPPE

O.Gruppe in Roscher ML.III, 1 'Orpheus'.

GUTHRIE

W.K.C.Guthrie, Orpheus and Greek Religion 2nd ed. 1952, pp.33ff.

MINERVINI

Minervini in Bull.arch.Napol. n.s.VI, 1858.

RE.

K.Ziegler in RE.18, 1 'Orpheus'.

10. Der tote Orpheus in der Unterwelt.

GERHARD

E.Gerhard, Die Unterwelt auf Gefäßbildern in AZ.1843, Nr.12.

ROBERT

C.Robert, Die Nekyia des Polygnot in 16.HWPr.

BIBLIOGRAPHIE

(neben dieser Zusammenstellung - die im besonderen archäologische Literatur aufweist - sind folgende Literaturverzeichnisse mit heranzuziehen:

1. O. Gruppe in Roscher ML. III, 1117, Kapitel IX.
2. K. Ziegler in RE. 18, 1, 1200, Kapitel I.
3. W. K. C. Guthrie, Orpheus and Greek Religion, 2nd ed. 1952.
4. Enc. dell'Arte Antica V, 1963, 747.
- s. a. die Literaturangaben zu den einzelnen Kapiteln).

Abel, E.,

Orphica, Leipzig 1885.

Aign, B.,

Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 v. Chr. Diss., bes. 264/65; 300; 363.

Amelung, W.,

Orphisches in der unteritalischen Vasenmalerei, in RM. 1898, 97-107.

Beazley, J. D.,

Der Pan-Maler, 1931, 21 Anm. 7.

Beazley, J. D.,

Campana Fragments in Florenz, 1933, 34.

Beazley, J. D.,

ARV² Oxford 1963 vol. III, 1729.

Beazley, J. D.,

The Berlin Painter, 1964, pl. 5.

Beazley, J. D.,

Greek Vases in Poland, 46, Anm. 5; 53, Anm. 3.

Bielefeld, E.,

Archäologische Vermutungen, 1938, Abb. 1 u. 2.

Bisi, A.,

Orfeo, in Enc. dell'Arte Ant. V, 744-747.

Boehm, B.,

Musik im Mythos der Griechen, in Antaios I, 1959, 246-256.

Böhme, R.,

Orpheus - das Alter des Kitharoden, 1953.

Böhme, R.,

Unsterbliche Grillen, in JdI. LXIX, 1954, 49-66.

Borda, M.,

La decorazione pittorica del colombario di Pomponio Ila, in Mem. Linc. ser. VIII, 1947, 357-383.

Boulanger, A.,

L'Orphisme dans les Argonautiques d'Orphée, in Bulletin Budé, Jan. 1929.

- Bowra, C.M., Orpheus and Eurydice, in *ClQu.* XLVI, 1952, 113-126.
- Brommer, F., Vasenlisten zur griech. Heldensage, 2. Aufl. 1960, 355ff.
- Brunn, H., Geschichte der griechischen Künstler, 1857, I, 62; I, 120.
- Caskey, L.D./Beazley, J.D., Attic Vase Paintings in the Mus. of Fine Arts, Boston 1931.
- Conway, R.S., From Orpheus to Cicero, in Bulletin of the John Rylands Library 1933, 67-90.
- Conze, A., Römische Bildwerke einheimischen Fundorts in Österreich, Heft II, 1875.
- Cook, A.B., Zeus, I-III, 1914-1925 passim.
- Crespi, M.T., Il Christo - Orfeo alle Catacombe, in *Alma Mater* IV, 1950, 16-19.
- Curtius, L., Die klassische Kunst Griechenlands, 1938.
- Curtius, L., Interpretationen von sechs griechischen Bildwerken, Bern 1947, 83-105.
- Curtius, L., Neue hermeneutische Miscellen, in *AA.* 1948/49, 47-64, bes. 50/51 und Abb. 2; 53/54 s. a. BSR, 5, 1910, Tf. 44.
- Dahl, A.P., Fra Homer til Orfeus. En linie i gammel graesk religiositet, 1940.
- Deonna, W., Orphée et l'oracle de la tête coupée, in *REG.* XXXVIII, 1925, 44-69.
- Desport, M., L'incantation virgilienne. Virgile et Orphée, Paris 1952.
- Diepolder, H., Die attischen Grabreliefs, 1931, 17ff.
- Diepolder, H., Griechische Vasen, Berlin 1947, 46.
- Dieterich, A., Nekyia, Leipzig 1893; 2. Aufl. 1913.
- Dilthey, K., Orfeo in Tracia. Vaso de Museo di Napoli, in *Ann. Inst.* XXXIX, 1867, 176-183.

- Dilthey, K., Vase in Neapel, in *AA.* 1867, 52.
- Dütschke, H., Das Musenrelief Chigi der Villa Cetinale bei Siena, in *JdI.* 27, 1912, 131.
- Dütschke, H., Antike Bildwerke in Oberitalien, Bd. IV.
- Eisler, R., Orpheus, Leipzig 1952.
- Enc. dell'Arte Antica s. Bisi, A.
- Enking, R., Minerva Mater, in *JdI.* 1944/45, 113.
- Farmakovski, B.V., La peinture des vases attique, Petersburg 1902.
- Friedrichs, C./Wolters, P., Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke, Berlin 1885, Nr. 1190, Nr. 1198, Nr. 1913, Nr. 2031.
- Froehner, W., La collection Tyszkiewicz, 1892, Tf. IV.
- Fuchs, W., Jünglingskopf im Museo Barracco, in *RM.* 65, 1958, 1-5, Tf. 1-3.
- Furtwängler, A., Orpheus, in 50. BWP.
- Furtwängler, A., Die antiken Gemmen, Berlin 1900.
- Furtwängler, A./Reichhold, K., Griechische Vasenmalerei 1900-1932, 355ff. zu Tf. 178.
- Gerhard, E., Die Unterwelt auf Gefäßbildern, in *AZ.* 1843, 193-202.
- Gerhard, E., Auserlesene Griechische Vasenbilder, III, Berlin 1847, 26-28, Tf. CLVI.
- Gerhard, E., Trinkschalen und Gefäße des Königlichen Museums zu Berlin 1848.
- Gerhard, E., Über Orpheus und die Orphiker, 1861.
- Gerhard, E., Etruskische Spiegel, Berlin 1865.
- Gonzenbach, V.v., Drei Orpheus-Mosaiken aus der Waadt, in 40. Jahrbuch der Schweiz. Gesellsch. für Urgeschichte 1949/50, 271-287.
- Götze, H., Die Dreifigurenreliefs, in *RM.* 1938, 191ff.
- Gruppe, O., Orpheus, in *Roscher ML.* III, 1058-1207.

- Guidi, G., Orfeo, Liber Pater e Oceano in mosaici della Tripolitania, in *Africa Italiana* VI, 1935, 110-143.
- Guthrie, W.K.C., Orpheus and Greek Religion 1935, 2nd ed. 1952 (Rez. der ersten Auflage: *Gnomon* 11, 1935, 473-78 (O. Kern)).
- Guthrie, W.K.C., Orphée et la religion grecque. Etude sur la pensée orphique, 1956.
- Hartwig, P., Neue Unterweltdarstellungen auf griechischen Vasen, in *AZ*.XLII, 1884.
- Hauser, F., Orpheus und Aigisthos, in *JdI*.XXIX, 1914, 26-32, Fig. 2.
- Hauser, F., in *FR*.1932, 107-109.
- Helbig, W., Wandgemälde der verschütteten Städte Campaniens, Leipzig 1868.
- Helbig, W., Untersuchungen über die campanische Wandmalerei, Leipzig 1873.
- Helbig, W., Campanische Wandgemälde, Nr. 893, Tf. 10.
- Helbig, W., Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, 4. Aufl. 1963, I, 953; I, 1156; 4. Aufl. 1966, II, 1599.
- Heußner, A., Die altchristlichen Orpheusdarstellungen, Leipziger Diss. Cassel 1893.
- Heydemann, H., Tod des Orpheus, in *AZ*.XXVI, 1868, 3-5.
- Heydemann, H., Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel, Berlin 1872.
- Hinks, R.P., Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman paintings and mosaics in the British Museum, 1933.
- Hitzig, H./Bluemner, H., Pausaniae Graeciae Descriptio Commentarium, 1896ff., 6. Halbband 931.
- Hübner, E., Die antiken Bildwerke in Madrid, 1862.
- Immerwahr, H.R., Some inscriptions on attic pottery, in *History and political science* vol 46, 1964, Fig. 3.

Jacobsthal, P.,
Jahn, O.,

Kähler, H.,

Katterfeld, E.,

Kerenyi, K.,

Kerenyi, K.,

Kerenyi, K.,

Kerenyi, K.,

Kern, O.,

Kern, O.,

Kern, O.,

Kern, O.,

Kern, O.,

Keydell, R.,/Ziegler, K.,

Kloiber, Ä.,

Die melischen Reliefs, 1931, 188/89.

Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München 1854, 273, Nr. 849.

Das griechische Metopenbild, 1948, 110 und Tf. 93.

Die griechischen Metopenbilder, 1911, 64, Tf. II, 3 und Tf. III, 4.

Orphische Seele, Gedenkschrift für A. v. Pauler 1936, 234ff.

Pythagoras und Orpheus, Berlin 1937 in: Aufsätze zur Geschichte der Antike und des Christentums 16-49.

Pythagoras und Orpheus, Berlin, Die Runde, 1938, 40 S. PhW. 1939, 380-382 (Nestle)/RFJC. 1939, 100 (della Corte)/ThLZ. 1939, 5 (Herter)/Gnomon 1939, 280-281 (Guthrie)/REL. 18, 1940, 245 (Bayet).

Die Mythologie der Griechen II, 1958, 82, 262, 273, 275, 281, 289, 290, 299-307.

Die boeotischen Kabiren, in *Hermes* 1890.

Das Demeterheiligtum von Pergamon, in *Hermes* 1911, 431ff.

Orpheus, eine religionsgeschichtliche Untersuchung, (mit einem Beitrag von J. Strzykowski) Berlin 1920.

Orphicorum Fragmenta, Berlin 1922.

Der Kitharode Orpheus, in *AM*.LXIII/LXIV, 1938/39, 107-110.

Orphische Dichtung, in *RE*. Halbband 36, 1, 1321-1417.

Die Gräberfelder von Lauriacum, s. *FASTI* XII, 1957, 8338 (im Anhang: H. Vetters, Über den Sinngehalt der Grabreliefs).

- Knapp, P., Über Orpheusdarstellungen, in Korrespondenzblatt für die Gelehrten und Realschulen Württembergs 1880, 33-39.
- Knapp, P., Über Orpheusdarstellungen, Tübingen 1895.
- Koch., H., Vom Nachleben des Vitruv, Baden-Baden 1951, 71.
- Koller, H., Musik und Dichtung im alten Griechenland, 1963, 49ff.
- Kotzias, N.Ch., Leibethra, Pimpleia, Pierien - Vaterland des Orpheus, in Ephemeris 1948-1949 (publ. 1951), 25-40, 8 figs.
- Kraiker, W., Die rotfigurigen Vasen, 1931, pl. 7, Nr. 44.
- Krueger, A., Questiones Orphicae, Halle 1934.
- Kuhnert, E., Unteritalische Nekyien, in JdI. VIII, 1893, 104-113.
- Kuhnert, E., Interpretation der Unterweltsvasen, in ÖJh. 1893, 104ff.
- Kuhnert, E., Orpheus in der Unterwelt, in Philol. LIV, n.F. VIII, 1895, 193-204.
- Kunze, E., Olympische Forschungen II, 1950, 177 (zu der Argonautenmetope in Delphi).
- Labus, G.B., Museo di Mantova Vol. I.
- Langlotz, E., Orpheus, in Ephemeris 1937, 604-607.
- Langlotz, E., Bemerkungen zu einem Basaltkopf in München, in JdI. LXI/LXII, 1946/47, 95-111.
- Lee, M.O., Mystic Orpheus: another note an the threefigure reliefs, in Hesperia XXXIII, 1964, 401-404.
- Linforth, I.M., The Arts of Orpheus, Univ. of California Press 1941 (PhW. 63, 1943, 24 (Pfister)/MCL. 13, 1943, 8-14 (Untersteiner)).
- Lippold, G., Handbuch der Archäologie, 1950.
- Lobeck, C.A., Aglaophamus (über Orphizismus) 1829.

- Loeschcke, G., in AA. 1913, 70; gegen ihn: s. Hauser in JdI. 1914 und Hauser in FR.
- Lücken, G.v., Griechische Vasenbilder, Berlin 1921, pl. 58.
- Lullies, R., in Museum antiker Kleinkunst, München Bd. 2, Tf. 62, 1 und Tf. 63, 4.
- Lysons, S., Reliquiae britannico-romanae, 1813-1817.
- Maaß, E., Orpheus, Untersuchungen zur griechischen, römischen und altchristlichen Jenseitsdichtung und Religion, München 1895.
- Macchioro, V., From Orpheus to Paul, A History of Orphism, 1930.
- Malten, L., Altorphische Demetersage, in Archiv für Religionswissenschaft 1909.
- Matz, F., Stilphasen der hellenistischen Malerei, in JdI. 1944/45, 89ff.
- Matz, F., /Duhn, F.v., Antike Bildwerke in Rom, 1881.
- Milchhöfer, A., "Orphisch"-Unterweltliches, in Philologus 1894.
- Milchhöfer, A., Noch einmal Orpheus in der Unterwelt, in Philologus 54, 1895, 751ff.
- Mingazzini, P., Catalogo dei Vasi della Collezione Augusto Castellani, 1930.
- Morgan, T., Romano-British mosaic pavements 1886.
- Moulinier, L., Orphée et l'Orphisme à l'époque classique, 1955.
- Müller, K.O., Polygnots Gemälde in der delphischen Lesche der Knidier, in Kleine Schriften Bd. II, 401ff.
- Müller, K.O., Archaeologie der Kunst³ § 413, S. 699ff.
- Neugebauer, K.A., Staatliche Museen Berlin, Führer durch das Antiquarium II, Vasen pl. 59.
- Neutsch, B., Archäologische Grabungen und Funde in Sizilien, 1949-1954; AA. 1954, 568/69 und Abb. 54.
- Nilsson, M.P., Earley Orphism and kindred religious movements,

- Nilsson, M.P., in Harv. Th. Rev. XXVIII, 1935, 181ff.
- L'Orange, H.P., Geschichte der griechischen Religion, Bd. I, 644ff.
- Parlasca, K., Apollon - Mithras, in ÖJh. XXXIX, 1952, 75-80, Abb. 25-30, bes. Abb. 27.
- Perrot, G., Die römischen Mosaiken in Deutschland, 1959, 152.
- Petersen, E., Histoire de l'art dans l'Antiquité VIII, 1903, 459, Abb. 229.
- Petersen, E., Ein Werk des Paionios, 19ff. (Dreifigurenrelief).
- Pfuhl, E., Über den Ursprung der unter Orpheus' Namen vorhandenen Hymnen, in Philologus 27, 385-431.
- Pick, B., Malerei und Zeichnung der Griechen, 1923, Fig. 554.
- RE Thrakische Münzbilder, in JdI. XIII, 1898.
- Robert, C., s. Ziegler, K.
- Rodenwaldt, G., Die griechische Heldensage, 1920, Bd. I, 398ff.
- Rodenwaldt, G., Die Komposition der Pompejanischen Wandgemälde, Berlin 1909, 80.
- Roscher, W.H., Die Kunst der Antike, 1927, 35, 36, 44, 182/183, 268, 342, 676, 681.
- Rounds, D., s. Gruppe, O. in Roschers ML. III, 1.
- Schauenburg, K., Articles on Antiquity in Festschriften, Cambridge, Mass. (USA), 1962, 360.
- Schefold, K., Die Totengötter in der unteritalischen Vasenmalerei, in JdI. 73, 1958, 67, Abb. 12 und S. 71ff.
- Schefold, K., Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker, 1943, 59, 1; s. a. 3ff., Abb. 1a.
- Schefold, K., Agorakritos als Erbe des Pheidias, in Festschrift für R. Boehringer 1957, 543ff. und 544 Anm. 7 (Dreifigurenrelief).
- Schefold, K., Herakles, Orpheus und die Musen, in Theoria,

- Schefold, K., Festschrift für W.-H. Schuchhardt 1960, 209ff.
- Schneider, S., Frühgriechische Sagenbilder, 1964, 10/11 und 72.
- Schoene, R., Plato's Erwähnungen des Orpheus (polnisch), in Eos VII, 1901, 72-83.
- Schrempf, C., Zu Polygnots delphischen Bildern, in JdI. VIII, 1893, 213.
- Schuchhardt, W.-H., Orpheus und die orphische Idee, in Westermanns Monatshefte 1943/44 (Nov.).
- Schuchhardt, W.-H., Die Epochen der griechischen Plastik, 1959, 88.
- Schumacher, K., Das Orpheusrelief, in Reclams Werkmonographien zur bildenden Kunst 1964, Nr. 102.
- Stephani, L., Zu der älteren Karlsruher Unterweltvase, in JdI. IV, 1889, 227/28, tav. VII.
- Stephani, L., in Comptes rendus 1881, 102-107 (Übersicht über die Darstellungen des 'Orpheus unter den Tieren').
- Stephani, L., Die Vasen-Sammlungen der kaiserlichen Eremitage, 1869, I 498; II 1685.
- Strzygowski, J., Orpheus und verwandte iranische Bilder, in O. Kern, Orpheus... 1920.
- Toynbee, J.M.C., Art in Roman Britain, 1962 (Orpheus-Mosaiken).
- Valentin, V., Orpheus und Herakles in der Unterwelt, 1865; s. a. AZ. 1884, 253 u. Anm. 1 unten.
- Watzinger, C., in FR. III, Text 355ff.
- Weber, F., Platonische Notizen über Orpheus, Diss. Erlangen 1899.
- Weber, L., Orpheus, in RhMus. LXXXI, 1931, 1ff.
- Wegner, M., Das Musikleben der Griechen, 1949, 221.
- Wegner, M., Die Musensarkophag, 1966, 48, 95 u. 98. (Rez. E. Bielefeld in Gymnasium Bd. 75, H. 3, Mai 1968, 332-334).
- Wiesner, J., Die Thraker, 1963, bes. 63-67, 122-125.

Winkler, A.,

Die Darstellungen der Unterwelt auf unteritalischen Vasen, in Bresl. philol. Abh. Bd. III, Heft 5, 1888.

Winter, F.,

Kunstgeschichte in Bildern (KiB.) 1927.

Ziegler, K.,

in RE. 18, 1, 1200-1318 'Orpheus'.

Museen und Aufbewahrungsorte

(die Mosaiken sind am Schluß von Kapitel 4, Teil 2 alphabetisch zusammengestellt; die Aufbewahrungsorte der Vasen, die in Kapitel 8, Teil 1 und Teil 2 abgehandelt wurden, sind in den Übersichtstafeln I - VI alphabetisch zusammengestellt)

Athen, Byzantinisches Museum (Tf. VI, 3)
aus Aigina S. 26

Aquileia
Akroter S. 26

Beirut (Tf. VI, 2)
Akroter aus Byblos S. 26

Belgrad, Nationalmuseum
Jünglingskopf aus Stobi S. 20

Berlin, Staatliche Museen (Tf. XV, 1)
Vase aus Gela, Inv. 3172 S. 12; 51f.

Bologna (Tf. III, 1 u. 2)
Basaltkopf S. 15ff.

Boston (Tf. V, 3 u. 4)
13.207 (Bronzespiegel) S. 24ff.

Budapest
Relief aus Intercisa S. 29

Cambridge, Corpus Christi College (Tf. XXIV, 3)
ARV² 1401 S. 69

Villa Cetinale, bei Siena
Musenrelief Chigi S. 49, Anm. 16

Delphi (Tf. I, 1 u. 2)
Metope vom Sikyonierschatzhaus S. 12

Dunedin, Otago Museum (Tf. XXIV, 4)
Vase E 48.266 S. 69

El Amrouni (Tf. VII, 1 und Tf. XI, 1)
Sarkophagrelief S. 27; 28; 43

Florenz, Mus. Arch.
Hermarch S.42

Florenz, Museo Stibbert
Typus München BrBr.698 S.15

Halle (Tf.VI, 1)
Boeotische Schale S.12; 21

Heraklion
Bruchstück einer kretischen Vase S.12, Anm.1; 25

Ince Blundell Hall (Tf.XXIV, 2)
Relief S.66

Istanbul (Tf.VI, 4)
Akroter S.27

Karlsruhe
Unterweltvase S.43
Fragmente einer Unterweltvase (Tf.XII, 3) S.44

Knole Castle (Kent)
Relief S.30

Köln, Röm.Germ.Mus.
Tonschale S.28

Leningrad, Eremitage
Bronzestatuetten (Tf.IV, 1-3) S.16ff.
Stephani 498 S.43

London, Brit.Mus.
510, Metope vom Apollontempel Bassai (Tf.IV, 4) S.19
Fragmente einer Elfenbeingruppe (Tf.V, 1) S.23f.

S.Martin/ Pacher (Tf.VIII, 1)
Grabrelief S.28

Mississippi/ USA (Tf.XIV, 1)
Hermes vom Dreifigurenrelief S.47

München
Basaltkopf BrBr.698 (Tf.II, 1-4) S.15ff.
Jahn 849 (Tf.XI, 4) S.43f.

Neapel, Mus.Naz.
Dreifigurenrelief (Tf.XIII, 1) S.47ff.
Heydemann 1978 S.25 u. Anm.16
Heydemann 2889 (Tf.XV, 4) S.52
Heydemann 3222 (Tf.XI, 3) S.43
Heydemann SA 11 (Tf.XII, 4) S.32 Anm.7; 45; 77.
Heydemann SA 709 (Tf.XII, 1 u.2) S.44

New York, Metr.Mus.
Bronzestatuetten S.13

Ostia (Tf.VII, 2 u.3)
Sarkophagrelief S.27
Sarkophagrelief S.27

Paris, Louvre
Bronzespiegel (Tf.XXIV, 5) S.69
Dreifigurenrelief (Tf.XIII, 2) S.47ff.
Fresko (Tf.XI, 2) S.43

Paris, Cab.Med.
456 S.59, Anm.33

Paris, Petit Palais (Tf.XV, 2 u.3)
319 S.52

Perugia
Bronzespiegel S.13

Pettau/ Steiermark (Tf.VII, 4)
sog.Pranger S.28; 49, Anm.16

Pompeji
Casa d'Orfeo (Wandgemälde) S.27; 32
Gemälde von der Nordseite des Vicolo dell' anfiteatro S.41f.

Rom
Basilica Sotteranea S.47
Via delle Muratte 70 S.30, Nr.9
Nasoniergrab S.49, Anm.16

Rom, Villa Albani
Dreifigurenrelief (Tf.XIII, 3) S.47ff.
Kanephore 91 S.15
Kanephore 97 S.15

Rom, Museo Barracco
215 (Helbig⁴ 1882) S.20

Rom, Villa Giulia (Tf.I, 3)
M 534 S.14

Rom, Konservatorenpalast, Inv.1699 (Tf.V, 2)
Gruppe aus Peperin S.24; 32

Rom, Lateran
Benndorf/Schoene 484 (Tf.XIV, 2) S.48
Gemälde aus Ostia (Tf.XIV, 3) S.48; 83

Rom, Pal.Mattei
Relief S.30,Nr.10

Rom, Mus.Naz.Romano (Tf.XIII, 4)
Hermes vom Dreifigurenrelief S.47

Rom, Vatican-Magazin (Tf.III, 3 u.4)
Typus München BrBr.698 S.15ff.

Sabratha
Akroter S.29

Siena, Mus.Arch.
Bronzespiegel S.69; 82

Trier
Hohlform einer Orpheusschale S.28f.

Tafelverzeichnis

Tafel I

- 1 Metope in Delphi. zu S.7, 12, 76, 81
- 2 Metope in Delphi (Rekonstruktion). zu S.12
- 3 sf. Oinochoe in Rom, Villa Giulia. zu S.14, 77, 81

Tafel II

- 1 Basaltkopf in München. zu S.15ff.
- 2 wie 1 (Rückansicht). zu S.15ff.
- 3 wie 1 (rechte Seitenansicht). zu S.15ff.
- 4 wie 1 (linke Seitenansicht). zu S.15ff.

Tafel III

- 1 Basaltkopf in Bologna. zu S.15ff.
- 2 wie 1 (linke Seitenansicht). zu S.15ff.
- 3 Rom, Vatican (Typus München BrBr.698). zu S.15ff.
- 4 wie 3 (rechte Seitenansicht). zu S.15ff.

Tafel IV

- 1 Bronzestatuetten in Leningrad. zu S.16ff.
- 2 wie 1 (rechte Seitenansicht). zu S.16ff.
- 3 wie 1 (Rückansicht). zu S.16ff.
- 4 London 510 (Metope vom Apollontempel in Bassai). zu S.19

Tafel V

- 1 London, Elfenbeinstatuetten (Frg.). zu S.23f.
- 2 Rom, Kons.Palast Inv.1699. zu S.24, 32, 77
- 3 Bronzespiegel Boston. zu S.24ff.
- 4 wie 3 (Umzeichnung). zu S.24ff.

Tafel VI

- 1 Schälchen in Halle. zu S.12, 21, 25f., 76, 81
- 2 Akroter in Beirut. zu S.26
- 3 Akroter in Athen. zu S.26
- 4 Akroter in Istanbul. zu S.27

Tafel VII

- 1 Relief in El Amrouni. zu S.27
- 2 Relief in Ostia ÖJh.1952, 78, Abb.27. zu S.27
- 3 Relief in Ostia. zu S.27
- 4 sog. Pranger in Pettau. zu S.28

Tafel VIII

- 1 Grabrelief in S.Martin. zu S.28
- 2 Mosaik in Trinquetaille. zu S.31ff.
- 3 Mosaik in Leptis Magna. zu S.31ff.

Tafel IX

- 1 Mosaik in Avenches. zu S.31ff.
- 2 Mosaik in Palermo. zu S.31ff.
- 3 Mosaik in Rom, S.Anselmo. zu S.31ff.

Tafel X

- 1 Mosaik in Yvonand. zu S.27, 32ff.
- 2 Mosaik in Perugia. zu S.33f.
- 3 Mosaik in Turin. zu S.33f.
- 4 Mosaik in Lyon. zu S.33f.

Tafel XI

- 1 Relief in El Amrouni. zu S.43
- 2 Paris, Louvre (Fresko). zu S.43
- 3 Vase Neapel 3222. zu S.43
- 4 Vase München 849. zu S.43f., 82

Tafel XII

- 1 Vase Neapel SA 709. zu S.44
- 2 wie 1 (Ausschnitt). zu S.44
- 3 Fragmente einer Vase in Karlsruhe. zu S.44
- 4 Vase Neapel SA 11. zu S.45, 77

Tafel XIII

- 1 Neapel, Dreifigurenrelief. zu S.47ff., 75f., 82
- 2 Paris, Louvre (Ausschnitt Dreifigurenrelief). zu S.47ff.
- 3 Rom, Villa Albani (Ausschnitt Dreifigurenrelief). zu S.47ff.
- 4 Rom, Mus.Naz.Rom., Hermesfragment. zu S.47

Tafel XIV

- 1 Mississippi (USA), Hermesfragment. zu S.47
- 2 Rom, Lateran (verschollenes Relief). zu S.48
- 3 Grabgemälde in Ostia. zu S.48, 83

Tafel XV

- 1 Berlin 3172 (Kolonettenkrater aus Gela). zu S.12, 51f., 75, 77f.
- 2 Hydria in Paris, PP 319. zu S.52
- 3 wie 2 (Ausschnitt). zu S.52
- 4 Kelchkrater in Neapel 2889. zu S.52

Tafel XVI

- 1 Glockenkrater in Anagni (Dommuseum). zu S.53
- 2 Pelike in London E 390. zu S.53
- 3 Athen, Acr.297 (Frg.te einer Vase). zu S.55, 81
- 4 wie 3. zu S.55, 81

Tafel XVII

- 1 Adria B 496 (Frg.te einer Vase). zu S.55
- 2 Vatican ARV² 385. zu S.55
- 3 New York ARV² 379. zu S.55
- 4 Halsamphora in London E 301. zu S.55

Tafel XVIII

- 1 Athen, Acr.439 (Frg.te einer Vase). zu S.56, 81
- 2 Boston 13.202 (Abrollung). zu S.56
- 3 wie 2 (Aufnahme der Lekythos). zu S.56
- 4 Halsamphora in Paris G 436 (Ausschnitt). zu S.56
- 5 wie 4 (Gesamtaufnahme). zu S.56

Tafel XIX

- 1 Halsamphora in München 2330. zu S.56
- 2 wie 1 (Ausschnitt). zu S.56
- 3 Halsamphora in Aachen (Slg.Ludwig). zu S.61
- 4 Lekythos in Stockholm G 1700. zu S.56

Tafel XX

- 1 Halsamphora in Oxford (Privatbesitz Beazley). zu S.56
- 2 wie 1 (Rückseite). zu S.56
- 3 Stamnos in Paris, Louvre G 416. zu S.56f.
- 4 wie 3 (Ausschnitt). zu S.56f.

Tafel XXI

- 1 Stannos in Paris, Louvre G 416 (Zeichnung). zu S.56f.
- 2 Stannos (früher bei Kunsthändler Basseggio). zu S.57
- 3 Hydria in Boston 90.156. zu S.57, 75

Tafel XXII

- 1 Krater in Tarent. zu S.59
- 2 Florenz (Vasenfrg.). zu S.59
- 3 Heidelberg (Vasenfrg.). zu S.59
- 4 Boston 10.224 (Vasenfrg.). zu S.60

Tafel XXIII

- 1 Kolonettenkrater in München 2378. zu S.60
- 2 Strickhenkelamphora in Rom, Vatican. zu S.60
- 3 Halsamphora in Neapel 3114. zu S.61
- 4 Hydria in Würzburg 534. zu S.62

Tafel XXIV

- 1 Sydney, Nich.Mus. (Vasenfrg.). zu S.63
- 2 Relief in Ince Blundell Hall. zu S.66
- 3 Schale in Cambridge (ARV² 1401). zu S.69
- 4 Hydria in Dunedin, Otago Museum. zu S.69
- 5 Paris, Louvre (Bronzespiegel). zu S.69

Abbildungsnachweis

Tafel I

- 1 P.de la Coste-M. (Lit. zu Kap.1) 180, pl.XI.
- 2 P.de la Coste-M. (Lit. zu Kap.1) 187, Fig.8, 1.
- 3 Guthrie (Lit. zu Kap.2) 20, Fig.1.

Tafel II

- 1 München, Glypt.523, Foto Nr.53.
- 2 Text zu BrBr.698, Abb.25.
- 3 München, Glypt.523, Foto Nr.416.
- 4 München, Glypt.523, Foto Nr.417.

Tafel III

- 1 Text zu BrBr.698, Abb.1.
- 2 Text zu BrBr.698, Abb.2.
- 3 Text zu BrBr.698, Abb.4.
- 4 Text zu BrBr.698, Abb.3.

Tafel IV

- 1 Text zu BrBr.698, Abb.22.
- 2 Text zu BrBr.698, Abb.24.
- 3 Text zu BrBr.698, Abb.23.
- 4 B.Sauer, in Sb.Leipzig 1895, Tf.I (zu Nr.510).

Tafel V

- 1 London, Brit.Mus., Museumsphoto.
- 2 W.Technau, Die Kunst der Römer 1940, 39, Abb.28.
- 3 Boston MFA, Cat.:Greek Gods & Heroes, 1962, 35, Abb.20.
- 4 Guthrie (Lit. zu Kap.2) 66, Fig.9.

Tafel VI

- 1 O.Kern in AM.63/64, 1938/39, Abb.S.107.
- 2 Ch.Picard in Orientalia Christiana Periodica, XIII, 1947, Fig.2.
- 3 wie 2 ... Fig.3.
- 4 wie 2 ... Fig.4.

Tafel VII

- 1 Ph.Berger in RA. série III, 1895, 78, Fig.1.
- 2 ÖJh.39, 1952, 78, Abb.27.
- 3 Dictionnaire des Antiquités 1904, 36.Fasc., Fig.5436.
- 4 A.Conze, Römische Bildwerke einheimischen Fundorts in Österreich, H.II, 1875, Tf.V.

Tafel VIII

- 1 A.Conze (Lit. wie zu Tf.VII, 4) Tf.VII.
- 2 Guidi (Lit. zu Kap.4, Teil 2) Fig.13.
- 3 Guidi (wie 2) Fig.4.

Tafel IX

- 1 Gonzenbach (Lit. zu Kap.4, Teil 2) Tf.XXXVII.
- 2 Guidi (Lit. wie zu Tf.VIII, 2) Fig.18.
- 3 Blake (Lit. zu Kap.4, Teil 2) pl.38, 3.

Tafel X

- 1 Gonzenbach (Lit. wie zu Tf. IX, 1) Tf. XXXVIII, Abb. 1.
- 2 Guidi (Lit. wie zu Tf. VIII, 2) Fig. 14.
- 3 Guidi (wie 2) Fig. 20.
- 4 Guidi (wie 2) Fig. 23.

Tafel XI

- 1 Ph. Berger (Lit. wie zu Tf. VII, 1) Fig. 2.
- 2 Mon Piot. 45, 1951, 67-76, pl. IX.
- 3 Mon. ined. dell' Inst. VIII, 9; Valentin (Lit. zu Kap. 6) Tf. No. 4.
- 4 E. Gerhard in AZ. 1843, Tf. XII, 1.

Tafel XII

- 1 K. Schauenburg in JdI. 73, 1958, 65, Abb. 10.
- 2 wie 1 (Ausschnitt).
- 3 AZ. 1884, 263, Tf. 19b.
- 4 AZ. 1867, 220/221, Tf. CCXXI.

Tafel XIII

- 1 W. -H. Schuchhardt, Kunst der Griechen, 1940, Abb. 255.
- 2 La sculpture grecque au Musée du Louvre, pl. XVII,
Foto: A. Calavas, Paris (Ausschnitt).
- 3 Ausschnitt aus Foto Anderson (Rom) 5101.
- 4 E. Paribeni, Mus. Naz. Rom., 1953, Abb. 120.

Tafel XIV

- 1 Robinson (Lit. zu Kap. 7) Tf. XXIII.
- 2 Roscher ML. III, 1198, Abb. 15.
- 3 Roscher ML. III, 1175, Abb. 1.

Tafel XV

- 1 50. BWPr., 164, Tf. II.
- 2 CVA. France, Fasc. 15, pl. 18, 6.
- 3 CVA. France, Fasc. 15, pl. 18, 4.
- 4 Neapel, Mus. Naz., Neg. Nr. E 867 (1955).

Tafel XVI

- 1 RM. 65, 1958, Tf. 38, 2.
- 2 London E 390, Museumsphoto.
- 3 BCH. 71/72, 1947/48, pl. LXIV.
- 4 Graef/Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen, Bd. II, Tf. 15.

Tafel XVII

- 1 R. Schöne, Museo Bocchi di Adria, 1878, Tf. III, 2.
- 2 Rom, Vatican, Neg. Nr. XXXII-26-25.
- 3 Richter/Hall, Rf. Athenian Vases in the Metr. Mus. of Art, 1936,
pl. 47, 49.
- 4 CVA. Brit. Mus. Fasc. 5, pl. 53, 1a.

Tafel XVIII

- 1 Pfuhl/Schefold, Tausend Jahre griech. Malerei, 1940, 135, Abb. 416.
- 2 CB. II, pl. XXII, 49.
- 3 CB. II, pl. XXVI, 49.
- 4 CVA. Louvre, Fasc. 3, d, pl. 37, 1 u. 2.
- 5 E. Pottier, Vases Antiques du Louvre, 1922, pl. 144.

Tafel XIX

- 1 CVA. München Bd. 2, Tf. 62, 2.
- 2 wie 1 (Ausschnitt).
- 3 Aachener Kunstblätter 37, 1968, 127, 51 (A).
- 4 Grekiska Vaser, Stockholm 1925, Tf. 1.

Tafel XX

- 1 AJA. 51, 1947, pl. LIII.
- 2 wie 1.
- 3 CVA. Louvre, Fasc. 3, d, pl. 19, 1.
- 4 CVA. Louvre, Fasc. 3, d, pl. 20, 1.

Tafel XXI

- 1 Roscher ML. III, Sp. 1185/86, Abb. 10.
- 2 E. Gerhard, Auserlesene Vasenbilder, 1840-58, pl. 156.
- 3 Guthrie (Lit. wie zu Tf. I, 3) pl. 4.

Tafel XXII

- 1 AA. 1956, 208/209, Abb. 11.
- 2 CB. II, pl. XI, 7 (CB. s. Lit. zu Kap. 8).
- 3 CB. II, pl. XI, 6 (CB. s. Lit. zu Kap. 8).
- 4 FR. III, 358, Abb. 169.

Tafel XXIII

- 1 W. Zschietzschmann, Hellas und Rom, 1959, 247.
- 2 Rom, Vatican, Neg. Nr. XII-23-18.

- 3 Neapel, Mus.Naz., Neg.Nr. E 880 (1955).
- 4 E.Langlotz, Griech.Vasen, 1932, Tf.196, Nr.534.

Tafel XXIV

- 1 RM.65, 1958, Tf.40, 2.
- 2 H.Bulle in SbBayrAk.1937, H.5, Tf.VIIa.
- 3 Roscher ML.III, Sp.1178, Abb.3.
- 4 Guthrie (Lit. wie zu Tf.I, 3) pl.5.
- 5 A.B.Cook, Zeus III, pl.XVII, 2.

Namen- und Sachregister

(die sechs in den 'Einleitenden Kapiteln' abgehandelten Stichworte: Name des Orpheus, Antike zeitliche Ansätze etc. sind hier nicht wieder aufgeführt; moderne Literatur: s. 'Literatur zu den einzelnen Kapiteln' und 'Allgemeine Bibliographie')

Aischylos S.49 u. Anm.17; 77f. u. Anm.4.
 Alopekis S.20; 51; 75.
 Apollon S.10; 11; 21; 45; 69 u. Anm.4; 76; 77f.
 Apollonios Rhodios S.11 D, Anm.11; 12 u. Anm.12.
 Archelaos-Relief S.42
 Argonauten S.9; 12f.; 81.
 Aristoteles S.11.
 Arrianos S.23, Anm.5.
 Athena S.14.
 Athenaios S.43, Anm.3.
 Bassai (Metope vom Apollontempel) S.19.
 Brygos-Maler S.55ff.; 81.
 Claudian S.41.
 Delphi (Lesche der Knidier) S.73; 75.
 Delphi (Metope vom Sikyonierschatzhaus) S.7; 12f.
 Demeter S.23.
 Diodoros S.10 C, Anm.5; 10 D, Anm.9.
 Dionysos S.24, Anm.12; 49; 51; 75; 77ff.
 Dionysios von Argos S.17.
 Dioskuren S.12.
 Dornauszieher S.17; 67.
 Efeukranz S.45, Anm.16; 51; 76f.
 Erechtheionfries S.47.
 Euripides S.10; 11 E, Anm.5; 47, Anm.5; 77 u. Anm.3.
 Eurydike S.26; 41; 43f.; 47ff.; 82.
 Fuchspelzmütze s. Alopekis
 Gorgoneion S.19.
 Hades S.28; 43ff. u. 43, Anm.5.
 Helikon S.23.
 Herakles S.11; 14; 20; 33; 41f.

Hermes S.47ff.
 Hermesianax S.43 u. Anm.3.
 Herodot S.9; 43, Anm.10; 51, Anm.4.
 Hesiod S.9; 73.
 Homer S.7; 8; 9; 10 D, Anm.8; 73.
 Horaz S.47, Anm.3.
 Ibykos S.25.
 Kalliope S.10; 77.
 Lacus Orphei (Rom) S.23.
 Leibethra S.10; 23.
 Lesbos S.70f.; 81.
 Linos S.11.
 Lorbeerkranz S.14; 24; 32; 45.
 Lucian S.69, Anm.5.
 Lysippos S.41.
 Marmor Parium S.9 u. Anm.4.
 Martialis S.23, Anm.7.
 Melampus S.12, Anm.5.
 Musaios S.9f.; 11; 69, Anm.2; 73.
 Musen S.10; 26; 33; 41f.; 77.
 Nikebalustrade S.47.
 Oiagros S.10.
 Olympia (Weihgeschenk des Mikythos) S.17; 75; 79.
 Onomakritos S.11.
 Orphik S.6f.; 11; 13; 25; 27; 44f.; 79; 82.
 Ovid S.11 E, Anm.4; 31, Anm.2; 47, Anm.2; 69 u. Anm.3 u.4; 78 u. Anm.15.
 Parthenonfries S.47; 76.
 Pausanias S.10 D, Anm.5 u.6; 17; 23 u. Anm.2; 73, Anm.3 u.5; 75; 79.
 Pelasger S.23.
 Peleus S.12, Anm.5.
 Pherekydes S.12.
 Phigalia s. Bassai.
 Philammon S.12 u. Anm.5 u.13; 13.
 Philostratos S.13, Anm.14; 69 u. Anm.6; 78 u. Anm.14.
 Phrygische Tracht S.20; 26; 28; 31; 33; 43; 76.
 Pierien S.10; 11.
 Pindar S.10 C, Anm.1 u.2; 21 u. Anm.1; 77, Anm.1.
 Pinienkranz S.24.
 Pistoxenos-Maler S.56ff.; 81.
 Platon S.44 u. Anm.13; 47 u. Anm.6; 73 u. Anm.1 u.2.

Plutarch S.23, Anm.6.
 Polygnot S.58; 73; 75.
 Priscianus S.25 u. Anm.20.
 Ps.-Eratosthenes S.21, Anm.4; 77, Anm.2.
 Pythagoreismus S.7.
 Satyr S.51f.; 66; 78; 81.
 Seneca S.47, Anm.4.
 Stobaios S.55.
 Suda S.9 u. Anm.5.
 Tages S.70f.; 82.
 Telete S.23.
 Therai S.23.
 Thrakien S.10; 11; 41.
 Thraker (Orpheus als) S.7; 10; 20; 23; 25; 43; 51; 57; 75f.; 81.
 Varro S.23 u. Anm.8; 33 u. Anm.10; 82.
 Vergil S.47, Anm.1; 73, Anm.6.
 Xenophon S.51, Anm.5.

Lebenslauf

Am 19. Mai 1940 wurde ich, Felix Martin Schoeller, als Sohn des Fabrikanten Felix R. Schoeller und seiner Frau Lili, geb. Schoeller, in Osnabrück geboren. Von 1946 bis 1949 besuchte ich in Voxtrup bei Osnabrück die Grundschule, in den Jahren 1949 bis 1957 das humanistische Gymnasium Schule Birkelhof in Hinterzarten und von 1957 bis 1961 das humanistische Gymnasium Carolinum in Osnabrück, an dem ich 1961 die Reifeprüfung ablegte. Anschließend, von April 1961 bis Juli 1962, leistete ich einen 15monatigen Wehrdienst ab. Im Wintersemester 1962/63 begann ich mein Studium in Münster mit den Fächern Archäologie und klassische Philologie und wechselte zum Wintersemester 1963/64 an die Universität Freiburg, um dort Archäologie, Kunstgeschichte und Alte Geschichte zu studieren. Meine akademischen Lehrer waren die Professoren F. Beckmann, H. Dörrie, O. Hiltbrunner, H. E. Stier und M. Wegner in Münster, und in Freiburg die Professoren und Dozenten K. Bauch, G. Bruns, J. Dörig, F. Eckstein, M. Gosebruch, H. Gundert, H. Nesselhauf, W. Sauerländer, W.-H. Schuchhardt, H. Strasburger und J. Wiesner.

Für Gespräche und daraus sich ergebende Fragestellungen möchte ich Prof. Wiesner und Dr. Eckstein, für einen Hinweis Dr. Dörig danken. Dr. Zanker danke ich, daß er mich zum Kapitel 3 meiner Arbeit den betreffenden Abschnitt seiner Habil. Schrift 'Klassizistische Knaben- und Jünglingsstatuen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit' einsehen ließ. Im besonderen aber gilt der Dank meinem verehrten Lehrer Prof. Schuchhardt, der mit seinem Rat und seiner Unterstützung die vorliegende Arbeit stets gefördert hat.

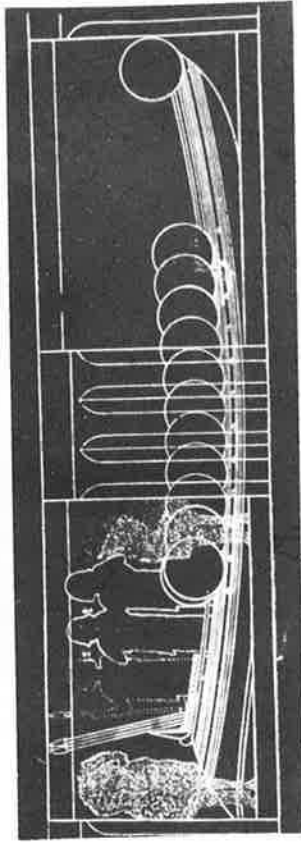
Frau S. Rittershausen möchte ich danken, daß sie die für den Druck der Arbeit notwendigen photographischen Vorlagen anfertigte.



1



3



2

TAFEL I

TAFEL II



1



2



3



4

TAFEL III



1



2



3



4

TAFEL IV



1



2



3



510

4

TAFEL V



1



2

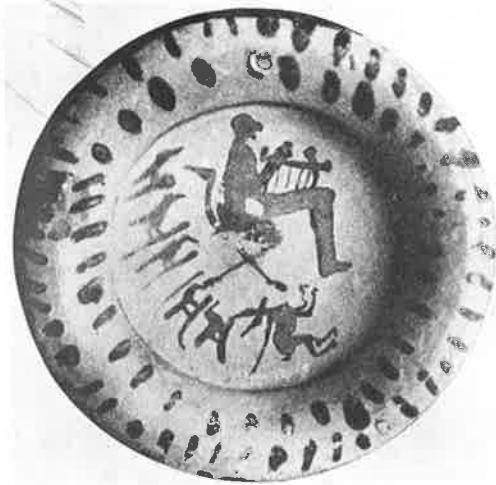


3



4

TAFEL VI



1



2

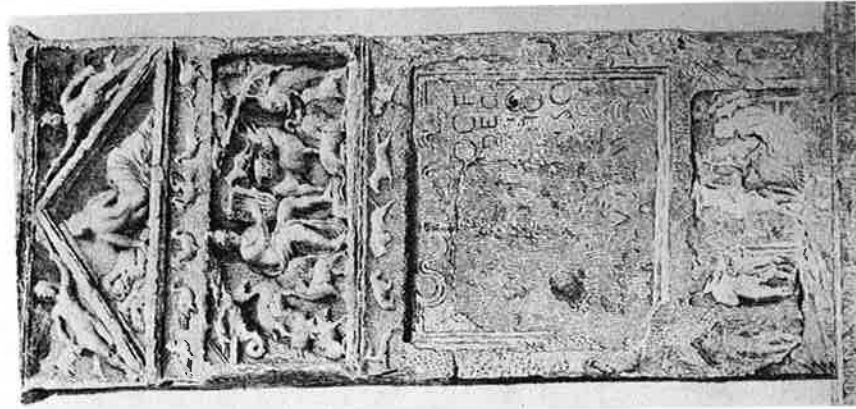


3



4

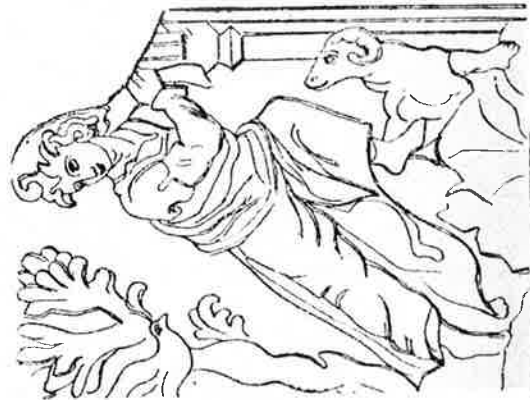
TAFEL VII



4



1



3



2

TAFEL VIII



2



3

1

TAFEL IX



1



2



3

TAFEL X



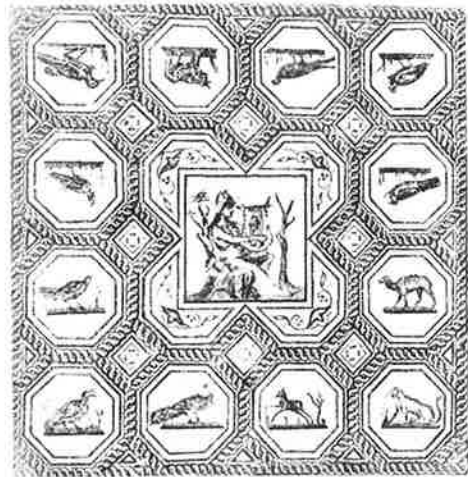
1



2

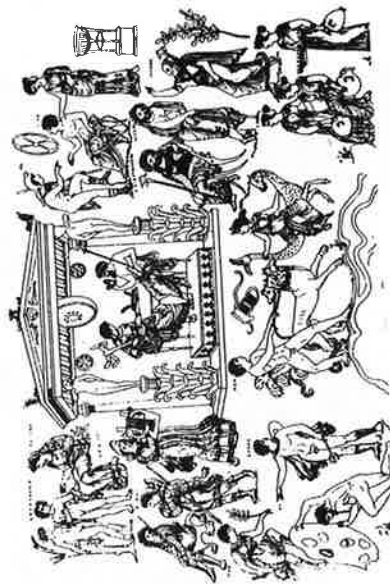


3



4

TAFEL XI



3



4



1



2

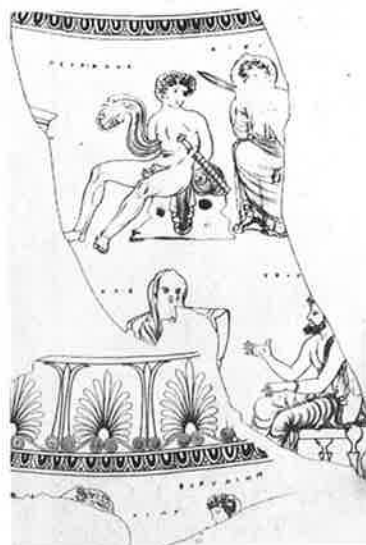
TAFEL XII



1



2



3



4

TAFEL XIII



1



2



3



4

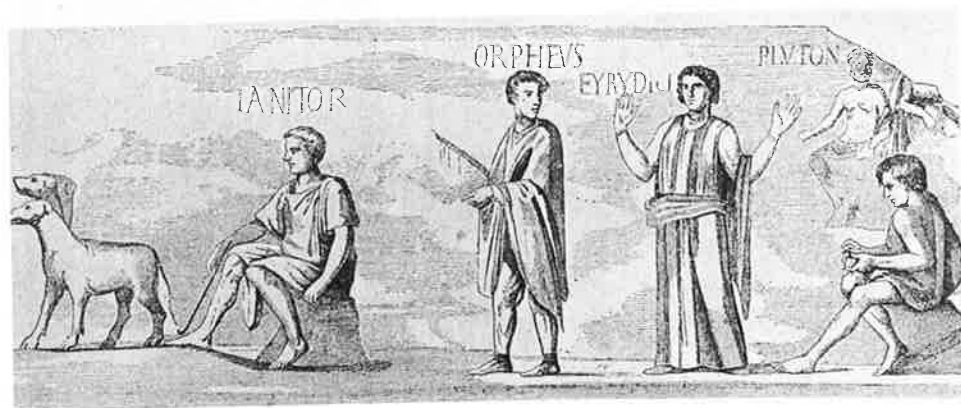
TAFEL XIV



1



2



3

TAFEL XV



1



2



2. 318



3



4

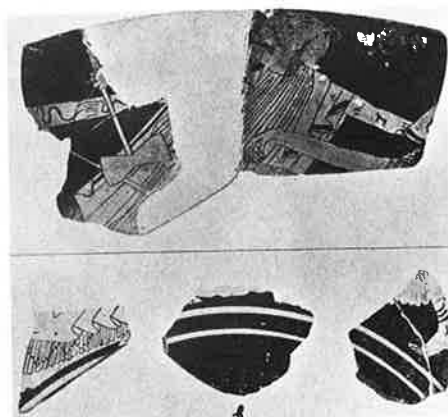
TAFEL XVI



1



2



3



297a



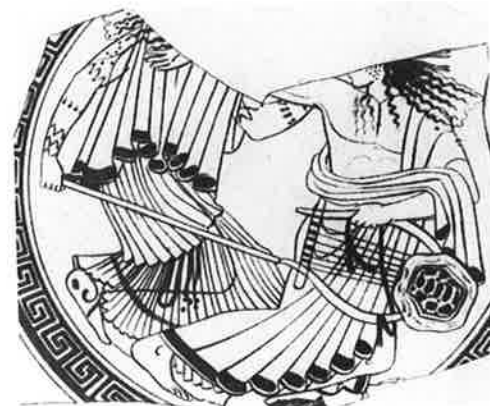
297c



297d

4

TAFEL XVII



1



2

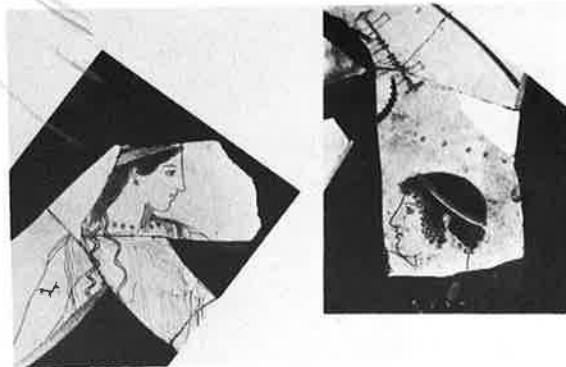


3



4

TAFEL XVIII



1



2



4



3



5

TAFEL XIX



1



2



3



4

TAFEL XX



1



2



3



4

TAFEL XXI



1



2



3

TAFEL XXII



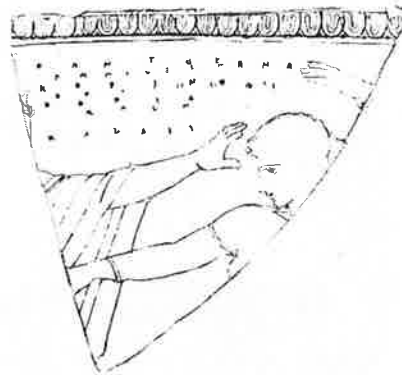
1



2



3



4

TAFEL XXIII



1



2



3



4



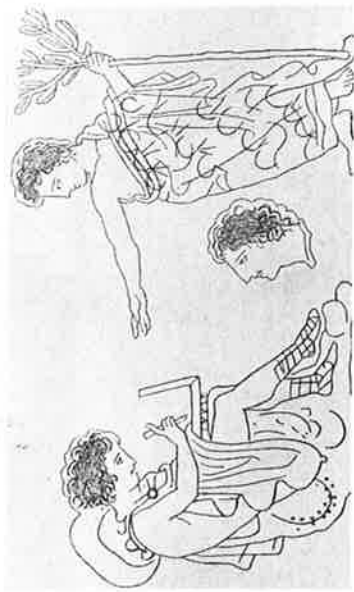
1



2



3



4



5