Originalveröffentlichung in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 102, 1995, S. 71-100; Taf. 21-24

CORNELIA WEBER-LEHMANN

POLYPHEM IN DER UNTERWELT? ZUR TOMBA DELL'ORCO II IN TARQUINIA

(Taf. 21-24)

Seit ihrer Entdeckung im Jahre 1868 hat die Tomba dell'Orco in Tarquinia der Fachwelt den Stoff für weitreichende Diskussionen, dem bildungsreisenden Publikum für nicht weniger weitreichende Assoziationen geliefert[1]. Die besondere Lage unmittelbar unter dem im 19. Jahrhundert angelegten heutigen Friedhof der Stadt und eine auffällige Ähnlichkeit zwischen einer ihrer imposantesten Figuren, dem Hades mit der Wolfskappe, und einer unscheinbaren, kleinen Skizze von der Hand Michelangelos lassen uns bereitwillig an eine über die Jahrhunderte hinweg ungebrochene Kontinuität denken. Auch wenn solche Traditionslinien, die das Heute über die Renaissance mit der Antike verbinden, wohl doch nur zufällige und scheinbare sind, wird niemand bezweifeln, daß das Grab wegen der künstlerischen Qualität seiner Malereien und wegen seiner außergewöhnlichen Ikonographie unter den ausgemalten etruskischen Kammergräbern des 4. Jahrhunderts v. Chr., vielleicht sogar in der etruskischen Kunst überhaupt, einen herausragenden Platz einnimmt.

Dennoch konnte für die meisten Fragen, die Deutung, Datierung und ‹Baugeschichte› betreffen, noch keine Übereinstimmung erzielt werden. Allerdings hat es den Anschein, als sei die Kontroverse, die mit den suggestiven Arbeiten Torellis und Cristofanis vor wenigen Jahren einen gewissen Höhepunkt erreicht hat[2], inzwischen ein wenig zur Ruhe

Abkürzungen:

Cristofani	M. Cristofani, Pittura funeraria e celebrazione della morte: il caso della Tomba dell'Orco, in: Tarquinia – Ricerche, Scavi e Prospettive, Hrsg. M. Bonghi Jovino – C. Chiaramonte Treré (1988) 196 ff.
Fellmann	B. Fellmann, Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers (1972).
Krauskopf	I. Krauskopf, Todesdämonen und Totengötter im vorhellenistischen Etrurien (1987).
Messerschmidt	F. Messerschmidt, Probleme der etruskischen Grabmalerei des Hellenismus, JdI 45, 1930, 82 ff.
Torelli	M. Torelli, Ideologia e rappresentazione nelle Tombe tarquiniesi dell'Orco I e II, DArch 1983, 2, 7 ff.
Touchefeu-Meynier	O. Touchefeu-Meynier, Thèmes Odysséens dans l'art antique (1968).

[1] Zur Entdeckungsgeschichte s. H. Blanck in: H. Blanck – C. Weber-Lehmann, Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jh. (1987) 176 ff.; zum Grab allgemein s. Etruskische Wandmalerei, Hrsg. S. Steingräber (1985) 337 f. Abb. 255-262 und Farbtaf. 129-134; s. auch die Zusammenfassung in LIMC VI (1992) 979. 981 Nr. 58 s. v. Odysseus/Uthuze (G. Camporeale).

[2] Torelli 7 ff.; Cristofani 196 ff. Zusammenfassend zuletzt M. Cataldi Dini in: Pittura Etrusca al Museo di Villa Giulia (1989) 154 ff. und F. H. Pairault-Massa, Iconologia e politica nell'Italia antica (1992) 115 ff.

1 Grundriß (Bestand), M. 1:200

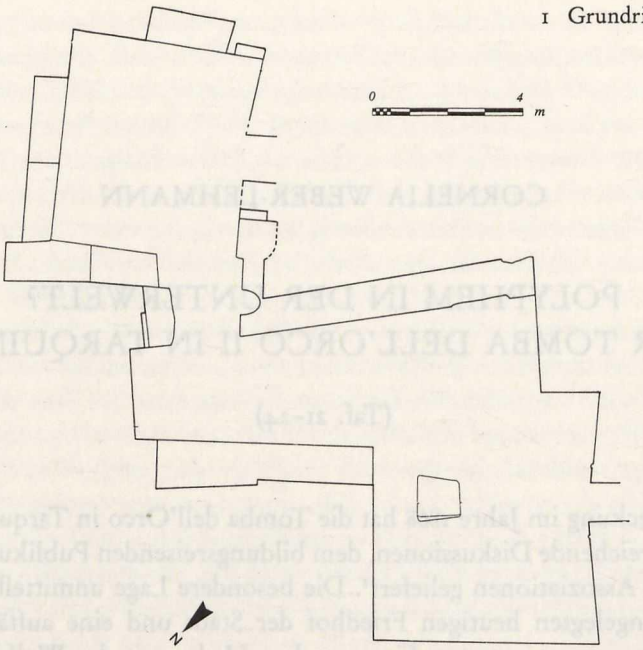


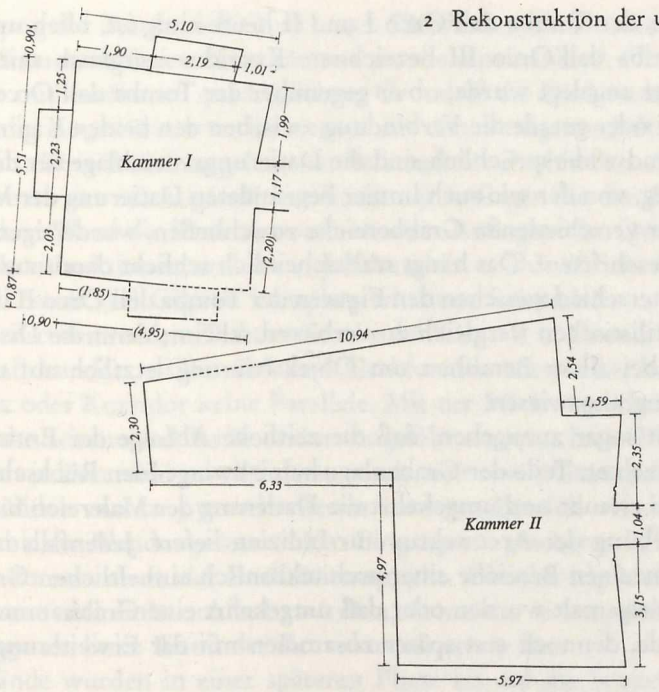
Abb. 1–3 Tomba dell'Orco, Kammer I und II

gekommen, genauer gesagt: in unaufgelösten Widersprüchen steckengeblieben. Das liegt im wesentlichen an dem schlechten Erhaltungszustand der Fresken, der jeden Bearbeiter mit der Notwendigkeit, aber auch mit der Versuchung konfrontiert, den Befund und damit den Ausgangspunkt seiner Interpretationen selbst festzulegen. In dieser Situation sind eine erneute, detaillierte Bestandsaufnahme und der Versuch, deren Ergebnisse nachvollziehbar zu erschließen, verbunden mit eigenen Interpretationsvorschlägen, vielleicht durchaus gerechtfertigt.

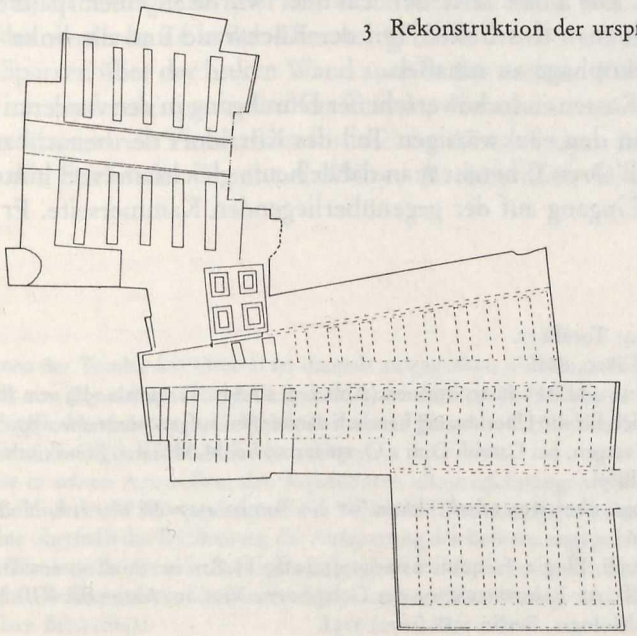
Die dabei verwendeten Pläne, Photographien und Zeichnungen stammen zum überwiegenden Teil aus einem seit 1987 laufenden, im ersten Jahr von der National Geographic Society, seither von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützten Dokumentationsprojekt, das sich zum Ziel gesetzt hat, die Malereien sämtlicher derzeit zugänglicher Kammergräber in Tarquinia mit dem Hilfsmittel der Durchzeichnung in Originalgröße aufzunehmen und anschließend in einheitlichem Maßstab zu publizieren[3].

In diesem Beitrag soll eine Szene in den Mittelpunkt rücken, die Blendung des Polyphem, die merkwürdigerweise – trotz ihres vergleichsweise guten Erhaltungszustandes! – zumeist vernachlässigt wurde. Sie befindet sich auf der Rückwand eines korridorähnlichen Raumes, der die beiden herkömmlicherweise als Tomba dell'Orco I und II bezeichneten Kammern der komplexen Grabanlage verbindet (Abb. 1. 2. 9; Taf. 21,2). Während man sich über das

[3] Daß es gelang, die Kampagnen über mehrere Jahre hinweg mit den vielfältigen Aktivitäten der Soprintendenza dell'Etruria Meridionale zu koordinieren, wird P. Pelagatti, G. Scichilone, M. Cataldi Dini und C. Bettini verdankt. Ohne ihre Großzügigkeit und die kollegiale Zusammenarbeit wäre die Durchführung des Vorhabens vor Ort nicht möglich gewesen.



2 Rekonstruktion der ursprünglichen Grundrisse



3 Rekonstruktion der ursprünglichen Deckengestaltung

zeitliche Nacheinander der Tomba dell'Orco I und II heute einig ist, blieb umstritten, ob der bisweilen als Tomba dell'Orco III bezeichnete Korridor zeitgleich mit der Tomba dell'Orco II oder später angelegt wurde, ob er gegenüber der Tomba dell'Orco I ursprünglich abgeschlossen war oder gerade die Verbindung zwischen den beiden Kammern herstellen sollte[4]. Entsprechend widersprüchlich sind die Datierungsvorschläge für die Malereien.

Der umgekehrte Weg, von der wie auch immer begründeten Datierung der Malereien auf die Entstehungszeit der verschiedenen Grabbereiche zu schließen, wurde eigenartigerweise selten oder gar nicht beschritten[5]. Das hängt wahrscheinlich schlicht damit zusammen, daß der enorme Größenunterschied zwischen den Figuren der Tomba dell'Orco II und dem Riesen Polyphem jeden stilistischen Vergleich zu verbieten scheint; denn die Diskussion von Stilmerkmalen bleibt bei allem Bemühen um Objektivierung letztlich auf unmittelbare sinnliche Wahrnehmung angewiesen.

Genaugenommen ist sogar zuzugeben, daß die zeitliche Abfolge der Entstehung, d. h. des Aushauens, der einzelnen Teile der Grabanlage keine zwingenden Rückschlüsse für die Entstehung der Malerei erlaubt und umgekehrt die Datierung der Malereien für zeitgleiche bzw. sukzessive Entstehung der Architektur nur Indizien liefert. Jedenfalls ist nicht ausgeschlossen, daß die einzelnen Bereiche einer architektonisch einheitlichen Grabanlage zu verschiedenen Zeiten ausgemalt wurden oder daß umgekehrt eine Grabkammer, die nachträglich erweitert wurde, dennoch erst später zusammen mit der Erweiterung einheitlich dekoriert wurde.

Die Beobachtungen, die in einem ersten Teil zur ‹Baugeschichte› des Grabes noch einmal zusammengestellt werden[6], dürfen daher nicht isoliert gesehen werden. Erst die Abgleichung mit der anschließenden Diskussion der Malereien läßt Schlußfolgerungen zu.

Die Tomba dell'Orco I war ursprünglich eine annähernd symmetrische Anlage mit drei Loculi[7] und einem Satteldach, das in aus dem Stein gehauenem Relief eine Holzkonstruktion mit Balken imitiert (Abb. 3). Die Hauptnische dieser Kammer zeigt eine Gelageszene, über der sich eine lange Inschrift fast vollständig erhalten hat. Danach ist die Hauptperson Velthur (Sp)urina, *zilaθ meχl rasnal*, ein hoher Beamter – wenn nicht der höchste – des Tarquinischen Stadtstaates[8]. Die linke Seite der Kammer wurde in einer späteren Phase fast vollständig verändert, als man den linken Teil der Rückwand und die linke Wand erweiterte, um Bänke für Sarkophage zu schaffen.

Ein kurzer, mit einer Kassettendecke versehener Durchgang in der vorderen linken Kammerecke führt hinüber in den rückwärtigen Teil des Korridors der benachbarten zweiten Kammer. Die Tomba dell'Orco II betritt man daher heute gleichsam ‹von hinten›. Dagegen liegt der ursprüngliche Eingang auf der gegenüberliegenden Kammerseite. Er öffnete sich

[4] Cristofani 197 mit Taf. 44; Torelli 11.

[5] Vgl. aber W. Helbig, AdI 1870, 68 ff.

[6] Die hier publizierten Pläne und Rekonstruktionen (Abb. 1–3) sind in Tarquinia 1983 von R. J. Magnusson, A. Kipp und R. Bronson, dem ich für die Überlassung herzlich danke, neu aufgenommen worden. Weitere Pläne, die allerdings nur den Bestand zeigen, bei Cataldi Dini a.O. 156 f. und bei M. Moretti, Etruskische Malerei (1974) 118 (danach der Plan bei Torelli 9).

[7] Vergleichbar in der Anlage, aber wesentlich kleiner ist die Tomba 2327: M. Moretti, Nuovi Monumenti della Pittura Etrusca (1970) 256 f.

[8] Vgl. zur Inschrift M. Torelli, Elogia Tarquiniensia (1975) 49 ff.; H. Rix in: Studi di antichità in onore di Guglielmo Maetzke (1984) 455 ff.; zur Rekonstruktion der Gelageszene Verf. in: Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie, Berlin 1988 (1990) 373 f.

wie der Eingang der Tomba dell'Orco I nach Südwesten; die Dromoi der beiden gleich ausgerichteten Kammern laufen daher in etwa parallel zueinander[9]. Obwohl im vorderen Teil der Kammer mit annähernd quadratischem Grundriß die Decke schon bei der Auffindung fast vollständig eingestürzt war, kann man aus den wenigen erhaltenen Resten gleichfalls ein Satteldach mit in Relief ausgehauener Balkendecke erschließen. Auf der Rückwand sind noch der Ansatz der mächtigen Konsole, die als Auflager für den Firstbalken diente, und über der linken Wand die Reste des verbreiterten Auflagers der Querbalken zu sehen. Solche Deckenkonstruktionen sind im 4. Jahrhundert v. Chr. üblich. In Tarquinia bieten die Gräber degli Scudi und Giglioli komplett erhaltene Beispiele[10].

Während also der vordere Teil der Tomba dell'Orco II in Grundriß und Decke durchaus den im 4. Jahrhundert v. Chr. üblichen Grabformen entspricht, hat die Erweiterung um einen Annex oder Korridor keine Parallele. Mit der Rückwand des vorderen Kammerteils bildet die linke Seitenwand des Korridors ungefähr einen rechten Winkel; die rechte Seitenwand verläuft jedoch nicht parallel dazu, sondern um ca. 5 Grad gedreht. Dadurch verjüngt sich der Korridor von ca. 3.30 m Breite im vorderen Bereich auf ca. 2.30 m Breite vor der Rückwand mit der Blendungsszene. Vom Eingang aus gesehen scheint daher der Riese weiter entfernt zu sein als es der Realität entspricht. Gleichzeitig bleibt die Fortsetzung der Blendungsszene nach links unklar bzw. offen, da nur die rechte, nicht aber die rechtwinklig zurückspringende linke Wand des Korridors zu sehen ist.

Beide Wände wurden in einer späteren Phase bis auf die Sockelzone abgeschlagen, als man Bänke zur Deponierung von Sarkophagen anlegte. Zusätzlich wird die rechte Wand durch den Durchgang zur Tomba dell'Orco I unterbrochen. Die ursprüngliche Breite des Durchgangs, bei dessen Anlage auch der linke Loculus von Kammer I bis auf wenige Reste zerstört wurde, kann heute nicht mehr festgestellt werden, da auch der Durchgang durch spätere Sarkophagbänke umgestaltet wurde.

Die nur im rückwärtigen Teil des Korridors erhaltene Decke läßt sich auch für den vorderen Teil aus den wenigen erhaltenen Resten eindeutig rekonstruieren (Abb. 3). Verlängert man den Balken, der im Korridor wie ein eigener Firstbalken wirkt, nach vorne zur Eingangswand hin, trifft er genau über der Ecke auf, die durch den Korridor und die rechte Seitenwand des vorderen Teils der Kammer gebildet wird[11]. Offensichtlich hatte das Auflager für die Sparren über der linken Wand auch in der rechten Kammerhälfte eine Entsprechung. Was im vorderen, quadratischen Teil der Kammer als seitliches Auflager begann, setzte sich im Korridor als Firstbalken fort. Schon diese wenigen Beobachtungen lassen vermuten, daß die Decke der Tomba dell'Orco II einheitlich konzipiert und ausgehauen wurde.

[9] Der Dromos der Tomba dell'Orco II ist niemals ausgegraben worden; er liegt heute unter dem modernen Friedhof und ist von Mausoleen («cappelle ardenti») aus dem 19. Jh. überbaut.

[10] T. degli Scudi: M. Moltesen – C. Weber-Lehmann, Etruskische Grabmalerei, Faksimiles und Aquarelle (1992) 47 Abb. 2.10; T. Giglioli: Moretti a.O. 314–315.

[11] Morani hat in seinen Aquarellen, den sogenannten «Reinzeichnungen» für die Ny Carlsberg Glyptotek, den oberen Abschluß der Wände und damit das Relief der Decke aufgenommen und genau an der fraglichen Stelle, d. h. rechts oberhalb des Kylikeions, die Aussparung des Balkens angegeben. Ob es sich dabei um Rekonstruktion oder Wiedergabe des seinerzeitigen Befundes handelt, kann leider nicht sicher entschieden werden, da der entsprechende Wand- bzw. Deckenabschnitt heute zerstört ist; vgl. Moltesen – Weber-Lehmann a.O. 54 Abb. 2.18 (mittlere Bildreihe).

Gestützt wird diese Vermutung durch ein weiteres Detail. In der Tomba dell'Orco II läuft als Teil der Decke über den Wänden ein wulstförmiges Profil um, das sich – wie die Decke unverputzt und unbemalt – von dem feinen hellen Putz der bemalten Wände deutlich absetzt[12]. Diese architektonische Zierform findet sich nicht nur im vorderen Kammerteil, sondern auch auf der Rückwand des Korridors über der Blendungsszene und auf dem angrenzenden Abschnitt der Seitenwand über dem Durchgang zur Tomba dell'Orco I. An den Firstbalken und den Auflagern der Sparren dagegen fehlt das wulstförmige Profil, ebenso wie auf dem kurzen Stück der vorderen rechten Seitenwand (oberhalb von Theseus und Peirithoos), also auf genau dem Wandabschnitt, der mit dem Korridorfirstbalken bzw. mit dem rechten Auflager fluchtet, diese gleichsam bis zur Eingangswand verlängert.

Die komplizierte Anlage der zwar nicht durch Symmetrie, aber durch den Verlauf der Balken und Sparren zusammengehaltenen Kammer ist schon 1907 von Alessandro Morani in seinen für die Ny Carlsberg Glyptotek hergestellten sogenannten ‹Reinzeichnungen› erstaunlich genau und im wesentlichen zutreffend erfaßt worden[13]. Dabei wird hervorragend deutlich, welche Teile erhalten und welche auf dieser Grundlage rekonstruiert sind. Vor allem sein vom Eingang aus aufgenommener Einblick in die Kammer (Taf. 21,1) macht anschaulich, was aufgrund späterer Umgestaltungen, Zerstörungen und durch den Einbau moderner Stützpfeiler selbst vor Ort heute kaum noch nachvollzogen werden kann: daß der vordere, quadratische Teil der Kammer und der Korridor auf einen einheitlichen Raumeindruck abzielen. Selbst die Tatsache, daß der Grabeingang ein Stück aus der Mitte der Eingangswand zur rechten Seitenwand hin versetzt ist, wird in der Zeichnung berücksichtigt, allerdings dadurch noch unterstrichen, daß der Firstbalken nicht direkt auf den Betrachter zu-, sondern links an ihm vorbeiläuft. Der aus der Mittelachse nach rechts verrückte Eingang ist übrigens ein weiteres Indiz dafür, daß der Annex und die damit verbundene Akzentuierung der rechten Kammerseite bereits im ursprünglichen Konzept für die Grabanlage enthalten war.

Nicht weniger aufschlußreich als die zum Teil spärlichen Reste des Deckenreliefs ist die Bemalung der Sockelzone. Denn die Sockelzone blieb auch an denjenigen Wandabschnitten erhalten, an denen die höher liegende Wandfläche durch die späteren Sarkophagbänke zerstört worden ist. Schon mehrfach ist beobachtet worden, daß der rote Sockel, über dem der Figurenfries beginnt, an sämtlichen Wänden der Kammer umläuft. Der Schluß auf einheitliche Bemalung liegt daher nahe. Allerdings hat Cristofani darauf hingewiesen, daß ein roter Sockel natürlich auch an später ausgehauenen und verputzten Wänden jederzeit nachgetragen bzw. ergänzt werden kann. Chronologische Folgerungen erlaube daher erst die Unter-

[12] Ähnlich in Cerveteri der schmale Balken in der Tomba dei Rilievi, der unterhalb der Decke an der Rückwand und den beiden Seitenwänden umläuft; er ist allerdings in die Dekoration einbezogen; s. H. Blanck, La Tomba dei Rilievi di Cerveteri (1986) Taf. 8–10.

[13] Moltesen – Weber-Lehmann a.O. 52 Abb. 2.15; 53 Abb. 2.16; 54 Abb. 2.18. Nur bei der Rekonstruktion des Einblicks (Abb. 2.18 obere Reihe, rechts) unterläuft Morani die kleine Ungenauigkeit, daß er die Sparren im Korridor auch über den erst nachträglich ausgehauenen Sarkophagbänken fortsetzt. Auch Messerschmidt 83 Abb. 21 und Cristofani Taf. 48,10 haben Rekonstruktionszeichnungen vorgelegt. Obwohl Moranis Zeichnung erst 1992 publiziert wurde, findet sich bei Messerschmidt dieselbe Ungenauigkeit wie bei Morani. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, daß Messerschmidt Moranis Zeichnungen kannte und wohl auch verwertet hat, dazu Verf., OpRom 18, 1990, 177 f. Cristofani nimmt zwar auf die ursprüngliche Breite des Korridors Rücksicht, setzt aber die Sparren am Firstbalken rechts aus unerklärlichen Gründen viel höher an als links.

suchung der Putzschichten oder die Feststellung von Malgrenzen. Dabei gelangte er zu der Überzeugung, daß zwar der Korridor gleichzeitig mit der quadratischen Kammer bemalt worden sei, daß man jedoch später, als man den Durchbruch zur Tomba dell'Orco I und die Sarkophagbänke schuf, hinten eine Nische anfügte, in der der rote Sockel und die Blendungsszene nachträglich eingefügt worden seien[14]. Bei einer eingehenden Untersuchung der Sockelzone konnte jedoch an keiner Stelle eine Putz- oder Farbgrenze ausgemacht werden. Insbesondere ist die Behauptung, daß die Nische mit der Blendungsszene und die zweifellos nachträglich ausgehauene Sarkophagnische auf der linken Korridorwand denselben Putz aufweisen würden, eindeutig unzutreffend. An der Ecke zwischen der Sarkophagnische und dem Wandstück mit Odysseus kann man vielmehr erkennen, daß der Putz der Sarkophagnische wenige Millimeter über dem der angrenzenden Wand liegt, also später sein muß. Schließlich hat Cristofani die oben beschriebene einheitliche Deckenanlage und das Wulstprofil über der Blendungsszene nicht ausreichend beachtet.

Geradezu beweisend für die gleichzeitige und gleichartige Bemalung von Korridor, Polyphem-Nische und vorderem Kammerteil ist m.E. der über dem roten Sockel beginnende Figurenfries. Bisher ist allerdings noch nicht beobachtet worden, daß wenige Reste davon auch auf der linken Korridorwand unterhalb der Sarkophagbank erhalten blieben (Abb. 8). Dabei handelt es sich eindeutig um die Angabe desselben unregelmäßigen dunklen Felsbodens, der sich beispielsweise auch unter dem Dämon auf der Eingangswand oder unter dem Kylikeion wiederfindet (Abb. 5. 11). Auch Odysseus am rechten Ende der linken Korridorwand bewegt sich auf einer derartigen felsigen Erhebung, die hier Teil der Felsenhöhle des Polyphem ist. Und der Riese selbst stützt seinen rechten Fuß auf einer dunklen Bodenwelle ab (Abb. 8. 9).

Am Schluß dieser kurzen Diskussion der Decke und der Sockelzone, also der reliefierten bzw. gemalten architektonischen Elemente der Tomba dell'Orco II, können wir festhalten, daß sie zu einer zwar außergewöhnlichen, dennoch einheitlich geplanten und ohne zeitliche Unterbrechungen ausgeführten Grabanlage gehören. Nachzutragen bleibt lediglich noch ein Hinweis auf den auffälligen trapezförmigen Sockel, der vor der Rückwand der vorderen Kammer unter dem Firstbalken aus dem anstehenden Felsen gehauen worden ist (Abb. 1). Der Sockel ist verputzt und zeigt Spuren von Bemalung. Seine Funktion ist nicht geklärt. Ob er schon beim Aushauen der Kammer als Sockel für einen Stützpfeiler stehengelassen wurde oder ob er eine altarähnliche kultische Funktion hatte, kann heute kaum noch erschlossen werden.

Kehren wir zurück zu unserer Ausgangsfrage, der Entstehungszeit der Blendungsszene. Wie oben gesagt, hat die Feststellung, daß die Nische mit der Blendungsszene, der Korridor und die vordere Kammer gleichzeitig ausgehauen wurden, für die Datierung der Malereien nur indizielle Bedeutung. Zu groß scheinen die Unterschiede zwischen dem Riesen und den Unterweltsszenen, um ohne nähere Begründung von der Gleichzeitigkeit der Grabanlage auf die Gleichzeitigkeit der Grabmalerei zu schließen. Wolfgang Helbig, der das Grab in den Annali 1870 als erster veröffentlichte und auch die Anfertigung der im selben Jahr in den Monumenti Inediti erschienenen Zeichnungen von Louis Schulz betreute[15], hat auch

[14] Cristofani 197.

[15] AdI 1870, 5ff.; MonInst 9, 1870, Taf. 14,2-5.

die Blendung beschrieben; seine Meinung, die für die spätere Diskussion ebenso typisch wie bestimmend war, soll im Zusammenhang zitiert werden (Übersetzung):

«Eine Art Nische in derjenigen Kammer, durch die man in die Kammer mit der Unterweltsdarstellung gelangt, zeigt uns in einem sehr fragmentierten Bild eine Szene aus der Odyssee: Odysseus, der den Pfahl in das Auge des Polyphem hineinbohrt. Weder der Einfall noch die Ausführung sind sehr klar. Besonders der Kyklop erscheint wie eine Karikatur. Während für den Körper, wie es scheint, ein Silentypus als Vorlage diente, hat der Kopf mit dem enormen Auge, das in der Mitte der Stirn sitzt, mit dem kolossalen Ohr und mit dem zu klein proportionierten Kinn überaus monströsen Charakter und ist unter den bisher bekannten Darstellungen des Polyphem einmalig. Vor allem die Tatsache, daß nur das Auge auf der Stirn angegeben wird, während die anderen beiden, für das menschliche Antlitz charakteristischen ausgelassen sind, steht im Gegensatz zur üblichen Darstellung des Polyphem.» ... «In der Haltung hat der Kyklop einige Ähnlichkeit mit Darstellungen auf Urnen, die Polyphem und denselben Mythos wiedergeben, so daß man an ein gemeinsames Original als Vorlage für diese Figuren denken kann. Die Ausführung ist grob; die Linien sind wenig fein und ohne Gefühl; der Maler machte sie mal breiter, mal schmäler, ganz nach Belieben, ohne sich von dem, was ausgedrückt werden sollte, leiten zu lassen; die Farben sind ohne große Sorgfalt aufgetragen und oft über den Rand gemalt. Die Einzelheiten der Darstellung sind leicht erklärt: Der viereckige Gegenstand in grauer Farbe, den man im Hintergrund der Szene sieht, deutet, wie es scheint, den Felsblock an, mit dem Polyphem die Höhle, in der er sich aufhielt, verschlossen hielt. Hinter Polyphem sehen wir seine Herde, größtenteils Widder, von denen einer auf einer Art Felsvorsprung lagert.»[16]

Bereits in diesem ersten Bericht hat Helbig drei wesentliche Beobachtungen angesprochen, die im folgenden wiederaufgegriffen und vertieft werden sollen: der Darstellungstyp, bei dem Polyphem nur ein einziges rundes Auge auf der Stirn hat, die grobe Ausführung und die typologische Verwandtschaft zu Volterraner Urnen, auf denen gleichfalls die Blendung des Polyphem dargestellt ist. Alle diese Beobachtungen mußten Helbig geradezu automatisch dazu führen, die Blendungsszene als den «zweifellos jüngsten und durch eine lange Entwicklung von den übrigen Bildern getrennten Teil der Malerei»[17] einzustufen.

Wie sehr dieses Urteil die nachfolgende Diskussion prägte, zeigen die schon kurz danach vorgelegten epigraphischen Beobachtungen zu den beiden Beischriften *cuclu* und *uθuste*. Ohne zu berücksichtigen, daß die Buchstaben mehr als doppelt so groß wie diejenigen im vorderen Teil der Kammer sind, wurden angebliche Formunterschiede gesammelt, um auch im epigraphischen Befund die zeitliche Distanz nachvollziehen zu können. Daß die Ergebnisse fraglich blieben, verdeutlicht beispielsweise der vorsichtige Kommentar im CIE[18].

Allein der Punkt in der Mitte des Theta, der bei *uθuste* fehlt, aber z. B. bei *hinθial* und *θese* vorhanden ist, ist ein eindeutiger Unterschied. Daß aber gerade aus diesem Unterschied keinesfalls auf spätere Entstehungszeit geschlossen werden darf, zeigen am deutlichsten die Inschriften der Tomba dell'Orco I. Obwohl auch hier der Punkt im Theta fehlt, kommt niemand auf die Idee, das Grab deshalb in den Hellenismus zu datieren.

[16] AdI 1870, 41 f.

[17] Ebenda 68.

[18] CIE II 1,3 Nr. 5363–5375; Diskussion der Buchstabenformen ebenda S. 206–207. Fabretti und Lattes, die sich als erste zu den Inschriften äußerten, kannten diese nur aus Helbigs Zeichnungen. Zuletzt hat Cristofani 197 die spätere Datierung (auch) mit epigraphischen Argumenten gestützt; allerdings hat er dabei lediglich auf die früheren Meinungen verwiesen, ohne eigene Beobachtungen anzuschließen.

Während Helbigs Beschreibung bei der Beurteilung der Malereien bis heute nachwirkt[19], haben nur wenige Autoren – allerdings ohne die Helbigschen Beobachtungen zu widerlegen – die Gleichzeitigkeit der Blendungsszene mit den übrigen Fresken angenommen. Dabei haben Pallottino und ihm folgend Touchefeu-Meynier[20] den Polyphem zum Ausgang ihrer Datierung genommen und deswegen sogar den ganzen Komplex ins 3. statt ins 4. Jahrhundert v. Chr. gerückt. Bei Touchefeu-Meynier findet sich immerhin die beiläufige Feststellung, daß die Malerei nur aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustandes grob und ungeschickt wirke, tatsächlich aber eine feine Zeichnung und sorgfältige Detailausführung aufweise, daß im übrigen der Entwurf mit den Blendungsszenen auf Volterraner Urnen des 2. Jahrhunderts v. Chr. nichts zu tun habe.

Dagegen setzen sich die beiden anderen Autoren, F. Weege und M. Torelli, die eine einheitliche Ausmalung der gesamten Kammer annehmen, nur mit dem zugrundeliegenden inhaltlichen Konzept auseinander, ohne sich zu der stilistischen Verschiedenheit bzw. Übereinstimmung näher zu äußern[21].

Um in dieser Situation über Behauptungen und subjektive Beliebigkeit hinauszukommen, läßt sich ein Stilvergleich, der anhand der durch die bisherige Literatur vorgelegten oder der hier publizierten Photographien nachvollzogen werden kann, nicht vermeiden. Die rote Sockelzone und die Landschaftsangabe habe ich schon erwähnt. Hinzu kommen als ein eher schematisches gestalterisches Mittel ein roter Streifen als obere Wandbegrenzung und ein schwarzer Streifen in den Kammerecken, der die Malerei der einen Wand von der der angrenzenden Wand trennt. Er findet sich z. B. zwischen der Wand mit dem Polyphem und der Wand mit den Schafen rechts; in der Ecke zwischen Eingangs- und rechter Seitenwand wird sogar die Schlange, die von der einen auf die andere Wand übergreift, durch den schwarzen Streifen geteilt.

Den folgenden Vergleichen zwischen der Blendungsszene und den Unterweltsbildern sei vorausgeschickt, daß dort ein trunkenes, menschenfressendes Ungeheuer, hier Götter und Heroen in statuarischer Pose, dort ein Riese, hier etwas unterlebensgroße menschliche Figuren dargestellt werden. Die in einheitlichem Maßstab wiedergegebenen Zeichnungen sollen die Größenunterschiede verdeutlichen. Dann aber verwundert es nicht mehr, daß ein Kopf, der zehnmal so groß ist wie der eines Menschen, mit Pinselstrichen gemalt ist, die gleichfalls etwa zehnmal so dick sind.

Um so erstaunlicher, wenn dennoch ein Vergleich der einzelnen Pinselstriche zahlreiche Übereinstimmungen entdecken kann. So sind beispielsweise die normalen Konturen mit schmaleren, satt mit Farbe getränkten Pinseln ausgeführt, die Konturen geschlossen. Wo dagegen malerische Effekte erzielt werden sollen wie Schattenwirkung oder die Andeutung

[19] M. Moretti, in Etruskische Malerei (1974) 120 f.: «Am Ende dieses neuen Raumes ist, wie in Nachahmung der Nischenausmalung des älteren Grabes, eine Art Nische ausgespart, in der sich das berühmte Gemälde mit der Blendung des Kyklopen Polyphem durch Odysseus befindet. Zeichnung und Farbe haben wenig mehr mit den bisher beschriebenen Fresken gemein, sie zeigen hier eine fast impressionistische Manier von großartig dekorativer Wirkung ...». Auch Steingräber a. O. 338 («wohl jüngere Malerei») und Blanck a. O. 182 haben eine nach Kammer I und II dritte Phase der Ausmalung angenommen.

[20] M. Pallottino, Peinture Etrusque (1952) 131; Touchefeu-Meynier 39.

[21] F. Weege, Etruskische Malerei (1921) 27 ff.; Torelli 11. Die thematisch-inhaltlichen Bezüge der Szenen werden weiter unten gesondert diskutiert.

der stofflichen Struktur von Stein, Holz, Fell oder Haar, wurde mit breiteren, trockenen Pinseln gearbeitet. Die Übereinstimmungen gehen so weit, daß man bei ganz unterschiedlichen Objekten, etwa bei dem Baumstamm, mit dem Polyphem geblendet wird, und bei dem Felsblock links von Geryoneus, den gleichen Pinsel vermuten möchte (Taf. 23,2.5). Die grauen Strähnen über der linken Schläfe und im Bart des Riesen sind mit ähnlich trockenen, haarigen Pinselstrichen ausgeführt und damit als struppig, ungestüm und unordentlich charakterisiert wie die Tierhaare im Fell der Löwenkappe des Hades – *aita* (Taf. 22,1.2).

Erschwert wird die Scheidung von ursprünglichen und heute sichtbaren Linien im Polyphembild allerdings dadurch, daß Teile der schwarzen Farbe der dicken Konturen ausgelaufen sind und lange Tropfnasen gebildet haben, die leicht als Linien mißverstanden werden können (Taf. 21,2). Vor allem hierdurch wird der Eindruck einer groben, unsorgfältigen Malweise hervorgerufen. Derartige Tropfnasen finden sich gelegentlich aber auch an Stellen mit sehr kleinteiliger Bemalung, so z. B. bei der Schlange auf der Eingangswand, bei der die schwarze Farbe der Wimpern ausgelaufen ist (Taf. 22,3). Offensichtlich wurde sehr naß gearbeitet, so daß die Farben überhaupt nicht oder doch nur sehr langsam abbinden konnten, was sich naturgemäß bei größeren Farbflächen stärker auswirken mußte als bei feineren Pinselstrichen. In jedem Falle ist der Effekt sekundär und muß bei stilistischen Vergleichen eliminiert werden.

Vor allem die Augen von zwei ganz unterschiedlichen Figuren, das Auge der Löwenkappe und das Auge des Kyklopen (Taf. 23,1.4), werden durch gemeinsame Charakteristika verbunden: Weit aufgerissen, in Dreiviertelansicht, nahezu kreisrund mit einer punktförmigen, starren Pupille in der Mitte, scheinen die Augen gleichsam aus ihren Höhlen zu treten. Das hochgezogene Oberlid bildet eine mit einem breiteren roten Pinselstrich angegebene Lidfalte, die an einigen Stellen die darübersitzende, präziser ausgeführte schwarze Brauenlinie berührt. Zusätzlich ist das Polyphemauge schattiert, wodurch es noch stärker hervorzuquellen scheint. Daß auf eine Schattierung beim Wolfsauge verzichtet wurde, erklärt sich wiederum schlicht aus den unterschiedlichen Größenverhältnissen; was an dem mehr als zehnmal größeren Auge des Riesen die beabsichtigte Wirkung unterstreicht, wäre am Wolfsauge für den Betrachter unsichtbar geblieben.

Einen ganz anderen, untereinander aber identischen Ausdruck haben etwa das Auge des Widders auf der rechten Korridorwand und das erhaltene rechte Auge des Agamemnon (Taf. 21,3; 22,4). Das schwere Oberlid überschneidet Iris und Pupille, die beide in dunklen Farben ineinander übergehen. Mensch und Tier scheinen mit derselben Schwermut in eine unbestimmte Ferne zu schauen.

Auch der untere Wimpernkranz ist bei den meisten Augen gleich gestaltet. Man vergleiche nur die Wimpern am Auge der Wolfskappe mit den Wimpern am Auge des Polyphem oder die des Agamemnon mit denen der Schlange am linken Rand der Eingangswand (Taf. 21,3; 22,3; 23,1.4). Von einer einfachen schwarzen Linie gehen in nicht ganz gleichmäßigen Abständen kurze schwarze Häkchen ab, die alle in dieselbe Richtung, nach hinten zu den Schläfen hin, umgebogen sind.

Auffallend ähnlich sind auch die Hände des Teiresias, die den Stock umfassen, und die Rechte des Odysseus, mit der er den Baumstamm packt. Hände und Finger bestehen aus einer einheitlichen Farbfläche, die nicht weiter nuanciert wird; die Finger werden nur durch einfache schwarze Linien voneinander abgegrenzt. Weitere Details sind die Form der Brustwarze, die aus einem Bogen mit einem Punkt darüber zusammengesetzt ist, wie sie bei Polyphem und etwa bei Aias zu erkennen ist. Gut vergleichen läßt sich auch die Nasen- und Mundbildung bei Polyphem und Agamemnon (Taf. 21,3; 22,1), da beide in Dreiviertel-

ansicht gemalt sind. Die wulstigen, in den Bart eingebetteten Lippen, die runde Form der Nasenflügel und die davon abgesetzte Linie der Nasenspitze sind Gemeinsamkeiten, die trotz der völlig anderen Physiognomie des Riesen deutlich bleiben.

In einzelnen Strähnen abstehende Haare sollen bei Polyphem wohl Ungepflegtheit und Trunkenheit, bei Odysseus eher die übermenschliche Kraftanstrengung unterstreichen. Dieselbe Art der Haarwiedergabe zeigt etwa Tuchulcha auf der rechten Seitenwand (Abb. 4). Im übrigen finden sich im vorderen Teil der Kammer ganz unterschiedliche Frisuren; so kommt neben den gepflegten langen Locken des Agamemnon beispielsweise auch strähniges kurzes Haar z. B. beim Mundschenken und bei Aias vor. Offensichtlich standen dem Maler mehrere, sehr verschiedene Frisurentypen zur Verfügung. Daß er sich bei Polyphem für eine struppig-strähnige Zottelfrisur entschied, ist daher kein Kriterium für spätere Entstehungszeit, sondern wiederum allein im Sujet begründet.

Diese Beispiele mögen ausreichen, um zu belegen, daß die Tomba dell'Orco II einschließlich der Blendungsszene im Korridor einheitlich ausgemalt worden ist. Der Polyphem war also bereits im ursprünglichen ‹Bildprogramm› der Kammer enthalten und ist gleichzeitig mit den Unterweltsszenen im vorderen Teil entstanden. Allein damit ist freilich die absolute Datierung der Szene noch nicht begründet. Es würde jedoch den Rahmen dieses Beitrags sprengen, nun einen eigenen Datierungsvorschlag mit den dafür erforderlichen Detailbeobachtungen anzuschließen. Immerhin darf aufgrund der Zusammengehörigkeit der Malereien für die weitere Diskussion wohl unterstellt werden, daß für die Blendungsszene eine Entstehung in der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. sehr wahrscheinlich ist. Jedenfalls ist ein solcher Ansatz für die Unterweltsszenen bisher noch nie ernsthaft bezweifelt worden. Damit aber stellt sich die Frage, welche Vorbilder und Parallelen bei dieser Zeitstellung in Betracht zu ziehen sind.

Immer wieder ist beobachtet worden, daß die Blendung des Polyphem, die in früheren Zeiten – seit ihrer literarischen Ausformung durch das Homerische Epos – ein beliebtes Bildthema war, in der klassischen Kunst und im gesamten 4. Jahrhundert v. Chr. so gut wie nie dargestellt wurde[22]. Diesen Negativbefund hat Andreae damit in Verbindung gebracht, «daß die klassische Kunst das Mißverhältnis der Größe von Riesen im Vergleich zu den Menschen ablehnte»[23]. Außerdem habe sich Odysseus ganz allgemein in der Klassik keiner großen Beliebtheit erfreut, da seine Ränke, sein listiger Einfallsreichtum dem klassischen Heldenideal kaum entsprochen habe.

Die bisher einzige ‹klassische› Blendungsszene auf einem lukanischen Kelchkrater des Kyklopsmalers in London stammt noch aus dem letzten Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts[24] und wird zumeist nicht auf das Homerische Epos, sondern auf das Satyrspiel «Kyklops» des Euripides zurückgeführt[25]. Während Homer das grausige Geschehen im Innern der verschlossenen Höhle den Protagonisten selbst unmittelbar schildern läßt, wird es bei Euripides vom Chor kommentiert[26]. Die Blendung vollzieht sich hier nicht auf der Bühne, son-

[22] Fellmann 33. 37. Zur einzigen Ausnahme ebenda 32.

[23] B. Andreae, Archäologie des europäischen Menschenbildes (1982) 48.

[24] London BM 1947.7-14.18, ebenda 335 Abb. 298; Fellmann 110; A. D. Trendall, Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien (1989) Abb. 9.

[25] Andreae a.O. 48; Fellmann 33; Touchefeu-Meynier 20 f.

[26] E. Cycl. 624 ff.

dern dahinter. Um den Chor einbeziehen zu können, werden für den Ablauf der Handlung wichtige Elemente aufgegeben. So kann Odysseus zwischen der nunmehr offenen Höhle und dem Chor hin und her laufen; und auch die Widder, ohne die die Flucht aus der Höhle nicht möglich gewesen wäre, fehlen[27]. Offensichtlich sind die Homerischen Epen zum Zitat und damit im doppelten Sinn des Wortes ‹klassisch› geworden. Die zitierende Anspielung reicht aus, um beim Publikum den ursprünglichen Zusammenhang herzustellen; ausführliche Schilderung und unmittelbare Anschauung der Verstümmelung des Riesen waren in der Klassik weder erforderlich noch erwünscht.

Nur vordergründig scheinen dem die Beobachtungen zu widersprechen, die Himmelmann aus Anlaß seiner zusammenhängenden Untersuchung sämtlicher Groteskendarstellung archaischer und klassischer Zeit erst vor kurzem vorgelegt hat[28]. Immerhin gibt es in einer Zeit, die die Blendung des Polyphem kaum noch darstellt, eine Handvoll Polyphem-Statuetten aus Terrakotta. Außer einer kleinen Tonform eines Kopfes aus Tarent[29] von der Mitte des 4. Jahrhunderts sind bisher fünf Grotesken bekanntgeworden[30], die Himmelmann ins 5. und an den Beginn des 4. Jahrhunderts v. Chr. datiert[31]. Auch für derartige Polyphem-Grotesken hatte Fellmann die Vorlagen in der Komödie vermutet[32], während Himmelmann sie nicht auf das Theater, sondern – wie die anderen Grotesken auch – auf volkstümliche Märchentypen zurückführen will[33].

Die physiognomischen Übertreibungen, eben die ‹grotesken› Merkmale der Terrakotta-Polypheme, etwa abstehende große Ohren, dicke Lippen, eine breite Nase und ein offenstehender Mund, finden sich auch bei einer Reihe von anderen grotesken Terrakotten wieder, die aufgrund dieser Physiognomien für den antiken Betrachter den Typus des Dummkopfs oder Tölpels verkörperten. Dahinter steht eine von der Phänomenologie auf Charakter und Intellekt schließende Alltagspsychologie. Daß in diesem Zusammenhang gerade Polyphem seinen Platz fand und dieselben physiognomischen Züge zugewiesen bekam, verwundert nicht: Galt er doch als der Prototyp eines Dummkopfs, der nicht nur der Schlauheit des Odysseus, sondern seiner eigenen Dummheit erlag. Gerade die Verbindung von psychologischem und mythologischem Vorwissen, das beim Betrachter offensichtlich vor-

[27] Genau wie im Satyrspiel sind auf dem Kelchkrater keine Schafe, Odysseus und seine Gefährten dagegen unmittelbar neben den Satyrn dargestellt worden.

[28] N. Himmelmann, Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit, 28. Ergh. JdI (1994) 103 ff.

[29] München, Staatl. Antikensammlung 5963. K. Schefold, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst (1989) 337 Abb. 300 (Mitte 4. Jh.); J. Döring in: Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani (1984) 681 ff. Taf. 105,1 (spätes 5. Jh.), hier Taf. 24,3.

[30] Zwei sind gelagert, drei hocken. Die drei Hockenden sind Repliken. Gelagerte: München, Staatliche Antikensammlungen 6940, Fellmann 130 Abb. 20; Boston, Museum of Fine Arts B 16392, Fellmann 131 Abb. 21; Hockende: Boston, Museum of Fine Arts 01.7756, Himmelmann a.O. Anm. 18 Abb. 48; Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung TC 8394, s. LIMC VI (1992) 154 ff. Nr. 25bis s.v. Kyklops, hier Taf. 24,2; München, Staatliche Antikensammlungen 5271, The Odyssey and Ancient Art. An Epic in Word and Image, Hrsg. D. Buitron, Ausstellung Annandale-on-Hudson (1992) 40 Nr. 6.

[31] Himmelmann a.O. 103 ff.

[32] Fellmann 104. Für das 4. Jh. sind immerhin mehrere Dichtungen, die die Polyphemgeschichte zum Thema haben, zumindest ihrem Namen nach oder in Fragmenten bekannt.

[33] Himmelmann a.O. 104. Zum Märchencharakter speziell der Polyphemepisode in der Odyssee s. etwa auch U. Hölscher, Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman (1988) 143.

ausgesetzt werden konnte, begünstigte die Abbreviatur zur Groteske ganz wesentlich. Das Zitat der Komödiendichter verkürzt, die Groteske der bildenden Künstler übertreibt. Gemeinsam ist beiden, daß sie einen anderen, ursprünglichen Zusammenhang voraussetzen, diesen selbst aber nicht mehr thematisieren. An die Stelle der detailreichen Schilderung tritt die ironisch-beziehungsreiche Brechung der Komödien oder der Rückgriff auf einfache Märchen- und Alltagstypen.

Genau das, also die ausführliche Schilderung des Homerischen Epos, geschieht jedoch in der Blendungsszene der Tomba dell'Orco II. Um so interessanter ist die Beobachtung, daß sie sich auch mit den Himmelmannschen Grotesken gut vergleichen läßt.

Am nächsten steht freilich der Tarentiner Kopf (Taf. 24,3)[34]. Das über der Stirn aufgesträubte, in dicke Strähnen unterteilte und an den Schläfen nach hinten gekämmte Haar, der leicht geöffnete Mund, die Form des Bartes, das eine Auge auf der Mitte der Stirn sind Merkmale, die die beiden Denkmäler verbinden. Allerdings nimmt das Auge des Riesen in der Tomba dell'Orco im Verhältnis zum übrigen Gesicht mehr Raum ein; sicherlich deshalb, weil es Zentrum und Ziel der dramatischen Handlung ist, während für die Tonform aus Tarent ein solcher Zusammenhang wahrscheinlich fehlte. Leider sind wir hier auf Vermutungen angewiesen, da über Funktion und Fundumstände nichts bekannt ist.

Dagegen sind nach Haar und Barttracht die fünf grotesken Terrakotta-Polypheme nicht mit dem Polyphem der Tomba dell'Orco zu vergleichen. Alle fünf Statuetten sind kahlköpfig, eine bartlos. Gemeinsam ist ihnen jedoch das eine riesige Auge in der Mitte der Stirn. Zwei der Figuren sind gelagert, die Münchner in ganz ähnlicher Haltung wie der Polyphem des Grabes. Vier halten einen Kantharos in den Händen und sind dadurch (immerhin noch) als Zecher charakterisiert. Die Haltung der drei Hockenden, aber auch des Münchner Gelagerten, greift bekannte Silenstypen auf[35], von denen auch der kugelige Bauch übernommen wurde. Bauch und großer maulartiger Mund kennzeichnen den Fresser. Der Lagernde in München und die Hockenden haben wie der Polyphem aus dem Grab wulstige Lippen, zwischen denen eine oder beide Zahnreihen sichtbar werden. Vier der fünf Beispiele haben außergewöhnlich große, abstehende Ohren und eine platte Nase, während beim Polyphem der Tomba dell'Orco zwar die Ohren gleichfalls durch ihre Größe auffallen, die Nase aber eher gebogen erscheint.

Obwohl sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede die Waage zu halten scheinen, möchte ich vermuten, daß durch die großen Ohren, die Wulstlippen, den kugeligen Bauch und die laszive Haltung auch bei dem Polyphem der Tomba dell'Orco eine Charakterisierung als gefräßiger, trunkener Tölpel beabsichtigt war. Wenn diese Vermutung zutrifft, wären also auch in der Tomba dell'Orco charakteristische Chiffren der Groteske verwendet worden. Auch wenn die Darstellung der Tomba dell'Orco II also offensichtlich die von Himmelmann beschriebene Entwicklung voraussetzt, in deren Verlauf aus dem Polyphem des Epos der groteske Tölpel, aus einem Handlungsträger ein *typos* wurde, verbietet es sich wohl, die Darstellung als Karikatur oder als komisch zu bezeichnen[36]. Der Verlust des Augenlichts

[34] s. o. Anm. 29.

[35] Himmelmann a.O. 103; F. Winter, Die antiken Terrakotten III 1. Lagernde: 193, bes. 4. Hockende: 216–218. Schon Helbig (s.o. Zitat bei Anm. 16) hatte für den Polyphem der Tomba dell'Orco auf die Ähnlichkeit zum Silenstyp hingewiesen.

[36] So aber schon Helbig ebenda und C. C. van Essen, Did Orphic Influence on Etruscan Tombe Painting exist? (1927) 8; zuletzt: The Odyssey and Ancient Art a.O. (Anm. 30) 36: «... the blinding of Polyphemus .... in a slapstick style».

durch eine grausam-blutige Tat, die in der Tomba dell'Orco II ausführlich dargestellt wird, ist eben nicht komisch. Die psychologische Ausdeutung eines Mythos mit bildnerischen Mitteln ist etwas anderes als dessen ironische Brechung. Jene entwickelt kontinuierlich weiter, wovon sich diese distanziert. So gesehen ist der Polyphem der Tomba dell'Orco II der bisher einzige Beleg dafür, daß und inwieweit sich in der Klassik die ursprüngliche Episode des Mythos neben märchenhaft-komischen Figurentypen und neben den Umformungen durch die Komödie behaupten konnte. Vor diesem Hintergrund erübrigt sich wohl, die Unterschiede zu den etruskischen Blendungsszenen aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. aufzuzeigen, obwohl der Polyphem der Tomba dell'Orco in der Nachfolge Helbigs gelegentlich damit in Verbindung gebracht wurde[37].

Die von Fellmann, Schefold und Himmelmann übereinstimmend formulierte These, daß die homerische Tradition und Version des Polyphem-Abenteuers in der Klassik nicht überlebt habe, bedarf also der Präzisierung. Zumindest in Etrurien und zumindest in einer Form, die die herkömmliche mythologische mit einer psychologisierenden Ausdeutung und Typisierung verbunden hat, blieb die Blendung des Polyphem ein mögliches Thema. Einige Details, die man ohne die diskutierten Zusammenhänge wohl weder beobachten würde noch einordnen könnte, sollen noch nachgetragen werden.

Ort der Handlung ist die Höhle des Polyphem; Ort der Darstellung ist die in den Felsen gehöhlte Grabkammer. Die Grabkammer hat einen rechteckigen, mit einem Türstein verschlossenen Eingang. Dieselbe Vorstellung scheint auch der Malerei zugrunde zu liegen. Dennoch ist nur selten deutlich angesprochen worden, daß es sich bei dem grauen Rechteck etwa in der Mitte der Szene hinter Polyphem (Taf. 21,2) um eine rechteckige Tür, die mit einem Felsblock zugestellt ist, handeln könne, da in Blendungsdarstellungen der Ausgang aus der Höhle nicht gezeigt wird[38]. Nur Touchefeu-Meynier verfolgt dieses Detail weiter und hält die rechteckige Tür, die in einer Höhle nicht vorkommen könne, für eine Erfindung des etruskischen Malers, der damit von der homerischen Vorlage abgewichen sei[39]. Nun wird aber gerade in der Odyssee der Begriff θυρέος benutzt (Od. 11, 240. 304. 313. 340), also Türstein. Was aber lag näher, als sich den Höhleneingang, der nach dem Text offensichtlich wie ein Grabeingang durch einen Türstein verschlossen war, rechteckig behauen, eben als Tür vorzustellen?

Auch in einem anderen Detail scheint die etruskische Darstellung der homerischen Vorlage überraschenderweise näherzustehen als die uns bekannten griechischen. Während die Augenhöhle des Polyphem eine anatomisch durchaus vertretbare Form aufweist, ist der Augapfel kreisrund (Taf. 22,1; 23,4). Eine derartige Augenform ist mir aus griechischen Darstellungen nicht bekannt. In wörtlicher Übersetzung heißt aber Κύκλωψ nichts anderes als «Rundauge»[40]. Und wir haben keinerlei Anlaß anzunehmen, daß gerade diese wichtige, aitiologische Namengebung in den etruskischen Versionen des Mythos verlorengegangen

[37] Zu den hellenistischen Urnen mit Blendungsszenen s. Fellmann 39 ff. 71 f.; Touchefeu-Meynier 40 f. 61; L. B. Van der Meer, Etruscan Urns from Volterra, Studies on Mythological Representations I–II (1978) 83 ff.

[38] Helbig a.O. (Anm. 16): «viereckiger Gegenstand in grauer Farbe, Felsblock»; Fellmann 38: «vielleicht Türöffnung».

[39] Touchefeu-Meynier 40 zu Nr. 95: Eine Tür würde andeuten, daß das Geschehen in einem Haus stattfindet, was äußerst ungewöhnlich wäre.

[40] s. Hes. Th. 143–145; dazu A. Heubeck – A. Hoekstra, A Commentary on Homer's Odyssey, II (1989) 20.

bzw. bei Verwendung des aus dem Griechischen unmittelbar übernommenen *cuclu* nicht mitbedacht worden ist.

Dennoch glaubt Touchefeu-Meynier, dem etruskischen Maler die Kenntnis dieser Zusammenhänge absprechen zu müssen[41]. In dieselbe Richtung zielt ihre Vermutung, daß die Etrusker nicht den Namen Polyphem, sondern nur die allgemeine Gattungsbezeichnung für alle Kyklopen gekannt hätten. Daher laute die Beischrift im Grab eben nicht Polyphem, sondern *cuclu*. Wieder ist ein Blick in den Text der Odyssee geeignet, das, was angeblich auf ungenaue oder gar mangelhafte Mythenkenntnis der Etrusker deutet, in ein Indiz für besondere Texttreue und Direktheit der Vermittlung zu verwandeln. Odysseus redet den Riesen durchweg als «Kyklops» an (Od. 11, 347, 364, 475). Erst nachdem der Riese geblendet ist, wird der Name Polyphem von den anderen Kyklopen eingeführt. Erst als sie durch seine Schmerzensschreie alarmiert herbeilaufen und das Verwirrspiel um «Niemand» / Οὖτις und Odysseus beginnt, wird aus Kyklops – ironischer- oder besser makabrerweise – Polyphem (Od. 11, 403). Diesen Moment der Handlung aber hat die Schilderung im Grab noch nicht erreicht.

Nach Homer benutzt Odysseus den Stamm eines frisch geschlagenen Olivenbaums (Od. 11, 320; 378). In der Tomba dell'Orco wachsen aus dem Blendungspfahl zwei Äste mit grünen Olivenblättern. Auch die Schafe, die auf die sich anschließende Flucht aus der Höhle vorausweisen, fehlen nicht. Indem sie auf verschiedenen Ebenen angeordnet werden, soll wohl zum einen die Topographie im Innern der Höhle präzisiert, zum anderen ihre Zugehörigkeit zu einer ‹Herde› charakterisiert werden. Weitere Gefährten des Odysseus könnten sich weiter links auf der linken Korridorwand angeschlossen haben; jedenfalls ist unwahrscheinlich, daß Odysseus den Pfahl allein führte.

Alle diese Einzelheiten zeigen, daß die Blendungsszene am Ende des Korridors in der Tomba dell'Orco II wie das Homerische Epos ein Geschehen, einen Handlungsablauf schildern will, auch wenn einzelne ikonographische Besonderheiten durch psychologisierende und typisierende Züge bereits darüber hinausweisen.

Bevor wir die typologischen Zusammenhänge der Blendungsszene im Vergleich mit Parallelen und Vorbildern diskutieren konnten, war zumindest ungefähr und vorläufig die Datierung zu klären. Dem dienten die oben vorgestellten stilistischen Vergleiche mit den Unterweltsszenen. Offengeblieben ist dabei die Frage nach dem inhaltlich-thematischen Zusammenhang zwischen Polyphem und Nekyia. Wenn diese Frage im folgenden aufgegriffen wird, können nun auch die typologischen Ergebnisse vorausgesetzt, aber auch überprüft und präzisiert werden.

Helbig etwa hat sich diese Frage überhaupt nicht gestellt. Denn wer wie er von der Ungleichzeitigkeit der Szenen ausgeht, wird kaum ihre inhaltliche Zusammengehörigkeit in Betracht ziehen. Immerhin haben andere Autoren wie z.B. Poulsen[42], Dennis[43], Boissier[44]

[41] Touchefeu-Meynier 76.

[42] F. Poulsen, Etruscan Tomb Painting (1922) 51: «a scene from Greek mythology which has nothing to do with death and the underworld».

[43] G. Dennis, The Cities and Cemeteries of Etruria³ (1878) 350.

[44] G. Boissier, Nouvelles promenades archéologiques, Horace et Virgile (1895) 95: «Il est difficile de voir ce que viennent faire ici les aventures d'Ulysse et de Polyphème et la raison qu'on pouvait avoir de les représenter dans un tombeau.»

und in jüngster Zeit Cristofani[45] ausdrücklich darauf hingewiesen, daß Polyphem kein Bewohner der Unterwelt sei, daß insbesondere seine Blendung andernorts stattfinde.

Allein Weege[46] hat das Auftreten des Polyphem in der Unterwelt für möglich gehalten; allerdings nicht als Protagonist der griechischen Mythologie, sondern als menschenfressender Dämon, der wie die anderen Dämonen der Unterwelt, Tuchulcha, Charon oder Poine, Grauen und Schrecken des Tartaros verkörpere, mit denen die Sünder bestraft werden. Die literarische Parallele glaubte er im Satyrspiel des Euripides gefunden zu haben. Zwar wird Polyphem hier ebenfalls wie in der Odyssee geblendet; doch zuvor berichtet Odysseus, aus der Höhle heraustretend, dem Chor, wie sich Polyphem in der Höhle soeben zwei der Gefährten zum Mahl bereitet hat (E. Cyc. 382 ff.). Dabei nennt er ihn Ἀΐδου μαγείρος (397), «Metzger des Hades» (Weege), «Koch der Unterwelt» (Seek) oder «Höllenmetzger» (Fellmann).

Weege hat durchaus bemerkt und nach einer Erklärung dafür gesucht, daß Polyphem, verstanden als Ἀΐδου μαγείρος oder als Dämon, inhaltlich aus dem Zusammenhang der Blendungsszene herausgelöst wird. Wieso also wurde Polyphem dann nicht auch als Hadesschlächter dargestellt, statt ihn in seinem mythologischen Handlungszusammenhang zu belassen? Weege vermutete, daß der Maler nicht genügend Erfindungskraft besaß, um sich und dem Betrachter einen Hadesschlächter zu vergegenwärtigen, daß er also eigentlich gar nicht die Handlung der altbekannten Sagenszene, sondern nur mittels der Szene das menschenfressende Ungeheuer darstellen wollte.

Die Belohnung der Guten und – in unserem Zusammenhang – die Bestrafung der Bösen durch ein oder mehrere Ungeheuer in der Unterwelt wollte Weege als Hinweise auf orphische Elemente im Jenseitsglauben der Etrusker verstanden wissen. Auch wenn ihm spätere Autoren darin nicht oder nur teilweise gefolgt sind, teilten sie ihrerseits seine Bereitschaft, den Deutungsvorschlägen nicht den vollständigen Handlungszusammenhang der Blendungsszene, sondern nur die daraus isolierte Figur des Polyphem zugrunde zu legen. Während die einen, etwa Fellmann[47], es in der Grabkunst für wahrscheinlich hielten, daß der «Höllenmetzger» den Gedanken der Sühne nach dem Tod aufgreife, sah beispielsweise van Essen darin ganz allgemein ein Symbol für den Tod[48]. Er verwies auf die Zeilen aus Ovids Metamorphosen[49], in denen einer der bei der Flucht zurückgebliebenen Gefährten den Polyphem schildert: «Mich faßte das bleiche Entsetzen als seine Züge ich sah, die jetzt vom Morde noch trieften ... Tod stand so mir vor Augen, doch er das kleinste der Übel ...» (Übersetzung von Rösch).

Auch wenn gerade in der Grabkunst von vornherein damit zu rechnen ist, daß der Tod personifiziert, daß Sühne und Strafe thematisiert und figürlich dargestellt werden[50], berücksichtigen derartige Interpretationen nicht, daß in der Tomba dell'Orco II gerade nicht die Ohnmacht des Odysseus und der grausame Tod seiner Gefährten, sondern im Gegenteil ihr Sieg über das Ungeheuer gezeigt werden. Gewiß hat Polyphem in dem

[45] Cristofani 201 f.

[46] F. Weege, Etruskische Malerei (1921) 28.

[47] Fellmann 38.

[48] C. Van Essen, Mnemosyne 58, 1930, 305 f.

[49] Ov. Met. 14, 202.

[50] Dieser allgemeine Zusammenhang ermöglicht Fellmann, die Blendungsszene mit anderen mythologischen Todes- und Selbstmordszenen etwa auf Volterraner Urnen zu vergleichen.

Moment der Blendung schon einige Gefährten gierig verspeist und getötet; dargestellt oder angedeutet[51] aber wird dies nicht.

Die Blendung setzt dem vorangegangenen Morden ein Ende; sie öffnet den Weg für die erfolgreiche Flucht aus der Höhle, worauf in der Tomba dell'Orco II zusätzlich noch die Schafe auf der angrenzenden rechten Wand hindeuten. Diesen Zusammenhang wird später eine von den Stoikern entwickelte Ausdeutung des Polyphem-Abenteuers betonen, auf die Renard hingewiesen hat[52]: So wie Odysseus durch Scharfsinn und Wachsamkeit den Unhold Polyphem überlistet, so überwindet der Weise und Tüchtige die unheilvollen Leidenschaften und sichert sich so den Lohn der Unsterblichkeit.

Man mag bezweifeln, ob diese erst für die römische (Kaiser-)Zeit wirklich gesicherten Gedanken der Stoa mit der Malerei eines etruskischen Grabes aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. in Verbindung gebracht werden dürfen. Wir müssen sie jedoch kurz erwähnen, da auch Torelli, allerdings ohne ausdrückliches Zitat, ganz ähnlich argumentiert hat[53]. Auch nach ihm ist es die *metis*, sei es des Odysseus, sei es des verstorbenen Grabherrn, die in der Blendungsszene über einen gefährlichen Feind triumphiert. Da andererseits Polyphem oft als eine Personifizierung des Ätna angesehen und mit Sizilien in Verbindung gebracht wurde[54], verstand Torelli das Polyphem-Abenteuer zugleich auch als eine Anspielung auf die kriegerischen Auseinandersetzungen mit Syrakus, in deren Verlauf die Etrusker auf der Seite Athens kämpften. Weitere Hinweise auf die «Philo-Athenie» des Grabherrn und seiner Gens fand er in den Unterweltsszenen im vorderen Teil der Kammer. Vor allem erkannte er in den fast völlig zerstörten Malereiresten auf der rechten Eingangswand eine Darstellung des Herakles. Trotz der großen räumlichen Trennung vom brettspielenden *θese* auf der rechten Seitenwand sollten die Figuren aufeinander bezogen sein: Wie Herakles den athenischen Helden Theseus aus der Unterwelt befreite, so kamen die Etrusker bzw. der Grabherr der Tomba dell'Orco der Stadt Athen in bedrängter Lage zu Hilfe.

Inzwischen hat Cristofani in einer ausführlichen Revision dieses Vorschlags gezeigt, daß er dem in situ überprüfbaren Befund der Malerei widerspricht. Da ich selbst weiter unten einen eigenen Interpretationsvorschlag zur Diskussion stellen möchte, will ich auf eine Wiederholung der Argumente verzichten. Anzumerken bleibt lediglich, daß inzwischen auch Torellis Rekonstruktion der Hauptszene der Tomba dell'Orco I, die angeblich ebenfalls an etruskische Siege über Syrakus erinnern sollte, und damit wohl auch sein Versuch, für die gesamte Grabanlage ein einheitliches Bildprogramm sowie die Zugehörigkeit der Grabherren der beiden Kammern zu derselben Gens nachzuweisen, hinfällig geworden ist[55].

Auch wenn die dürftige Überlieferung zur Zeit eine eindeutige Antwort noch nicht zuläßt, ist Torelli wohl zuzugeben, daß die von ihm erwogene politisch-ideologische Botschaft im 4. Jahrhundert v. Chr. durchaus mit einem Mythos verbunden werden konnte. So hat schon die Antike etwa hinter des Philoxenos Dithyrambos «Kyklops und Galatea», der gleichfalls – allerdings aus harmloseren Gründen als die Odyssee – auf eine Blendung des

[51] Erst in hellenistischen Darstellungen der Becherreichung findet sich häufig der leblose Körper eines Gefährten, den Polyphem an der Höhlenwand zerschmettert hat. s. Fellmann 59. 67. 71 ff.

[52] M. Renard in: Hommages à Léon Herrmann (1969) 663 ff.

[53] Torelli 15 f.

[54] So z. B. schon in E. Cyc. 19, 62, 660.

[55] Cristofani 198; Verf. a.O. (Anm. 13) Anm. 8.

Riesen zuläuft, eine Verhöhnung des Tyrannen Dionysios I. von Syrakus vermutet[56]. Zugleich macht jedoch dieser kurze Hinweis auf das Theater wohl auch ein weiteres derzeit völlig offenes Problem deutlich. Wenn das Theater (oder die Literatur) der richtige Ort ist, um Anspielungen auf Politik und Zeitgeschichte im Gewande des Mythos unter das Volk zu bringen, so folgt daraus keineswegs, daß auch die Malereien in einem Grab politische Botschaften, etwa «antisyrakusanische Allegorien»[57], transportieren sollen. Wo Publikum und Rezipienten so unterschiedlich sind, kann für Literatur und bildende Kunst nicht ohne weitere Argumentation dieselbe Funktion unterstellt werden.

Einen anderen Zusammenhang zwischen der Blendung des Polyphem und der Unterweltsdarstellung im vorderen Teil der Kammer hatte schon Franz Müller in seiner Dissertation von 1908/1913 postuliert, aber nicht näher begründet, so daß er bereits von Weege nicht mehr diskutiert und in der Folgezeit fast völlig vergessen wurde. Nach Müller soll gerade das Polyphem-Abenteuer ein Hinweis darauf sein, daß auch die Unterweltsszenen auf die Odyssee zurückgehen. Dargestellt sei also nicht die Unterwelt überhaupt, sondern die Nekyia des Odysseus[58]. Doch auch ohne diesen Vorschlag, dessen lapidare Kürze noch die intime Mythenvertrautheit der Robertschen Schule[59] voraussetzt, muß es - schon allein wegen der oben für die Blendungsszene zusammengestellten Übereinstimmungen zwischen dem Epos und der Grabmalerei - lohnend erscheinen, in genau dieser Richtung weiterzusuchen.

Bevor wir uns dem Nebeneinander von Kyklopie und Nekyia in der Malerei der Tomba dell'Orco zuwenden, bietet es sich an, die vergleichsweise klare Funktion und Stellung der beiden Episoden in der literarischen Vorlage der Odyssee zu resümieren. Zusammen mit der Kirke-Episode bilden sie das Kernstück des Epos. Nach den Ereignissen auf der Kyklopeninsel (9. Gesang) wird Odysseus, als er die Heimat schon fast erreicht hat, zu Kirke verschlagen (10. Gesang). Von ihr erhält er die Weisung, zum Haus des Hades zu fahren, um über seine Weiterfahrt den Schatten des Teiresias zu befragen (10, 490 ff.). Sie beschreibt ihm den Weg zum Totenreich und gibt eine genaue Anleitung für das Opfer an der Grube. Der 11. Gesang handelt dann ausschließlich von Odysseus' Aufenthalt bei den Toten. Zugleich bildet er den Mittelpunkt der gesamten Odyssee. Daß der 9., 10. und 11. Gesang trotz späterer Zufügungen und Interpolationen aufs engste zusammengehören und in sich, aber auch gegenüber den vorangehenden und nachfolgenden Teilen eine Einheit bilden, ist seit den Arbeiten von Kirchhoff und Wilamowitz[60] unstreitig[61].

Besonders deutlich wird die Zusammengehörigkeit, wenn man sich den Grund für Odysseus' Unterweltsfahrt vor Augen führt. Die von Kirke behauptete Notwendigkeit, von Teiresias «Wege und Maße» für die Heimfahrt zu erfahren (10, 538-540), kann nicht der wirk-

[56] RE XX 1 (1941) 195 ff. s.v. Philoxenos Nr. 23 (Maas); danach Fellmann 104. Zur Blendung kommt es, weil sich Polyphem von Odysseus bei der Werbung um Galatea nicht helfen lassen will.

[57] M. Torelli, L'Arte degli Etruschi (1992) 206.

[58] Die antiken Odyssee-Illustrationen in ihrer kunsthistorischen Entwicklung (1913) 113 ff.

[59] Nach Widmung und Vorwort war Müllers Doktorvater Carl Robert.

[60] A. Kirchhoff, Die Homerische Odyssee (1879); A. Kiessling - U. von Wilamowitz-Moellendorf, Homerische Untersuchungen, 7. Heft, 1884, 140 ff. s. besonders 159 und 162.

[61] Die Forschungsgeschichte bis 1935 sehr übersichtlich zusammengestellt bei M. L. van der Valk, Beiträge zur Nekyia (1935) 8 ff.; Heubeck - Hoekstra a.O. (Anm. 40) 11 (mit weiterer Literatur), dazu zuletzt die Rezension von T. Krischer, Gnomon 66, 1994, 394.

liche Grund sein. Nach Kirchhoff hat vor allem Hartmann darauf hingewiesen, daß Odysseus von Teiresias gerade keine Weisungen für die Weiterfahrt erhält. Es wirkt, als sollte dies nachträglich noch einmal unterstrichen werden, wenn die erforderliche Routenbeschreibung später, als Odysseus von seiner Fahrt ins Totenreich nach Aiaia zurückgekehrt ist, von Kirke selbst geliefert wird (12, 141)[62].

Der Grund für die Unterweltsreise kann daher nur dem Orakelspruch des Teiresias entnommen werden[63]. Zunächst erfährt Odysseus von Teiresias die Ursache für sein bisheriges Unglück (11, 100-103): Poseidon grollt ihm und schickt ihm Unheil, weil er Poseidons Sohn Polyphem geblendet hat[64]. Dann prophezeit Teiresias die Ereignisse auf Thrinakia, derentwegen Odysseus ohne sein Schiff und ohne die Gefährten heimkehren wird (11, 104-113)[65], dann die Bestrafung der Freier in Ithaka (11, 115-119). Es folgen detaillierte Anweisungen, wie Odysseus nach der Vernichtung der Freier dem Poseidon opfern soll (11, 121-131). Als letztes verheißt ihm Teiresias einen sanften Tod in hohem Alter (11, 134-136).

Damit wird der Zorn des Poseidon zum Leitmotiv für alle weiteren Abenteuer des Odysseus. Diese Funktion[66] kann er aber im Verlauf der Geschichte erst dann erfüllen, wenn Odysseus weiß, warum er auf seiner Reise so viele Rückschläge erleiden muß und wie er am Ende, nach geglückter Heimkehr, Poseidon versöhnen kann[67]. Ohne die Blendung des Polyphem wären der Orakelspruch des Teiresias und die Hadesreise überflüssig, ohne die Nekyia aber die spätere Versöhnung mit Poseidon unmöglich[68].

Der Exkurs in die Philologie hat gezeigt, daß in der Odyssee des Homer Polyphem-Abenteuer und Nekyia eng miteinander verquickt sind. Um so eigenartiger ist, daß Messerschmidt[69], obwohl er die Unterweltsszene im vorderen Teil der Grabkammer tatsächlich als die Nekyia des Odysseus rekonstruieren wollte, den Korridor mit Polyphem als spätere Zutat abtat und einen Zusammenhang der Szenen von vornherein ausschloß. Es bleibt daher zu überprüfen, ob die Unterweltsszenen der Grabmalerei zu einer Nekyia des Odysseus passen bzw. ob eventuelle Abweichungen plausibel erklärt werden können.

Die Hauptschwierigkeit dabei ist, daß sich von der Hauptfigur des Odysseus gar nichts oder allenfalls wenige, noch dazu mehrdeutige Reste erhalten haben. Andererseits fehlen zwei Wände völlig, während auf der linken Wand und auf der Eingangswand große Lücken zu beklagen sind. Um so wichtiger sind Versuche, selbst die spärlichen Reste auf der Eingangswand und die fragmentarische linke Hälfte der linken Wand für eine Rekonstruktion heranzuziehen.

[62] A. Hartmann, Untersuchungen über die Sagen vom Tod des Odysseus (1917) 211 f. s. auch E. Rohde, Kleine Schriften II (1901) 255 ff. Die neuere Literatur zusammengefaßt bei Heubeck - Hoekstra a.O. 82 f.

[63] Zur zentralen Bedeutung des Teiresiasspruchs s. van der Valk a.O. 18.

[64] Als Odysseus Polyphem blendete, hatte er nicht gewußt, daß der Kyklop der Sohn des Poseidon war, sonst hätte er nach der Landung auf der Kyklopeninsel Polyphem wohl kaum vorgeflunkert, daß Poseidon seine Schiffe zerstört habe (Od. 9, 283-86). Erst als Polyphem seinen Vater Poseidon um Rache anfleht und Odysseus verflucht (9, 518-535), wird für ihn der Zusammenhang klar; so Heubeck - Hoekstra a.O. 29.

[65] Dazu Heubeck - Hoekstra a.O. 83 f: Der Zorn des Poseidon und der Zorn des Helios werden hier gegenübergestellt. s. dazu auch Krischer a.O. 393 f.

[66] Der Hörer der Odyssee weiß davon schon seit der Götterversammlung im ersten Gesang (Od. 1, 68-79).

[67] van der Valk a.O. 47 ff. bes. 49.

[68] So auch W. Kullmann, Homerische Motive (1992) 294 und zuletzt in: Πρακτικά του Ζ' Διεθνούς Συνεδρίου για την Οδύσσειαν, Ithaka, 3.-8. Sept. 1993 (im Druck), der die Funktion der Nekyia darin sieht, die Blendung des Kyklopen und die spätere Aussöhnung mit Poseidon zueinander in Beziehung zu setzen.

[69] Messerschmidt 82 ff. mit Abb. 28.

Für die Szene rechts des Eingangs (Abb. 5; Taf. 23,3; 24,1) sind unterschiedliche Vorschläge gemacht worden. Messerschmidt und insoweit ihm folgend Torelli erschlossen aus den Resten grauschwarzer Farbe ungefähr in der Mitte der Szene, die in der Tat an das Fell eines Tieres erinnern, den am Eingang zum Tartaros lagernden Höllenhund Kerberos[70]. Während aber Messerschmidt eine Frau, von einer Vanth geleitet, auf Kerberos zugehen ließ, hielt Torelli es für wahrscheinlicher, daß Herakles dargestellt gewesen sei. Immerhin sind Herakles und Kerberos in Unterweltsdarstellungen nicht ungewöhnlich, wie zahlreiche Beispiele auf den apulischen Unterweltsvasen belegen[71].

Vergeblich aber sucht man in anderen Darstellungen des Kerberos nach Parallelen für die Hände auf dem Rücken des Tieres. Cristofani hat zu Recht darauf hingewiesen, daß ihre Haltung sich nur bei Opferdienern - hier aber typischerweise - findet[72]. Dazu paßt dann auch der Rest eines in der Taille geschürzten und geknoteten Gewandes, der oberhalb der Hände erhalten blieb und zu derselben Figur gehören muß[73]. Während Kerberos bekanntlich an einer Kette oder Leine von Herakles gezogen wird, sieht man in der Tomba dell'Orco II also ein schwarzes Tier, das gerade zum Opfer geführt wird.

Außer dem Opferdiener erkennt man hinter dem Tier die Reste eines Gewandes, dessen Mittelborte durch ein senkrecht verlaufendes Mäandermuster angegeben wird. Das ungewöhnlich reich bestickte Gewand erinnert an Königsmäntel auf unteritalischen Vasen. Wahrscheinlich ist durch die auffallende Tracht diejenige Figur hervorgehoben worden, die das Opfer ausrichtet.

Eine dritte Figur ist - zumindest von den Knien abwärts - ganz links gleich neben der Tür zu sehen (Taf. 23,3), die Messerschmidt und ihm folgend Cristofani wegen des faltenreichen knöchellangen Gewandes als die etruskische Todesdämonin Vanth identifizieren wollten. Ohnehin würde Vanth, die für den Übergang der Verstorbenen vom Diesseits zum Jenseits zuständig war, besonders gut neben eine Tür passen. Doch das eindeutig rote Karnat der Zehen, die unten aus dem Gewand hervorschauen, schließt Vanth aus, die als weibliche Dämonin immer und ohne Ausnahme mit weißer Haut dargestellt werden mußte. Wir müssen also davon ausgehen, daß die Figur, die sich mit einer heftigen Bewegung von der Tür kommend in den Raum wendet, ein Mann ist. Wie aber läßt sich bei einem Mann ein knöchellanges Gewand erklären, das zudem Falten bildet, die eher für gegürtete Gewänder wie Chiton oder Peplos typisch sind? Die Länge könnte sich daraus ergeben, daß hier ein stoffreiches Männerhimation als Hüftmantel drapiert war und den Oberkörper zum größten Teil unbedeckt ließ. Solche Himatia finden sich gelegentlich auf unteritalischen Vasen[74], allerdings ohne die geordneten Faltenbündel zwischen den Beinen. Den besten

[70] Messerschmidt 87; Torelli 13.

[71] Unterweltsvasen z. B. M. Pensa, Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula (1977) Taf. 1. 5. 7.

[72] Cristofani 198. Besser als die von ihm in Anm. 29 angeführten Beispiele: Urne in London, British Museum D 69, F. N. Pryce, Catalogue of Sculpture I 2, Cypriote and Etruscan (1931) 229 f. Abb. 89 Taf. 6 und die Malerei auf dem Altar eines Hauses in Delos, DArch 1984, 22 Abb. 7; zur Ikonographie von Opferdienern s. auch T. Fröhlich, Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten, 32. Ergh. RM (1991) 118 ff.

[73] Anders als Cristofani annimmt, kann das Gewand keine Exomis sein, sondern nur ein einfaches, in der Taille geknotetes Himation; vgl. etwa Opferdiener auf Glockenkrater in Boston 95.24, J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen, Die klassische Zeit (1991) Abb. 183; ebenda Glockenkrater Neapel 2200, Abb. 351.

[74] z.B. Trendall, RVAp Taf. 195 (Unterweltsmaler). Beim Vater der Kreusa auch die heftige Bewegung, bei der das Gewand zusätzlich nach unten rutscht; ders.: Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien (1990) Abb. 92 (Choephorenmaler); Abb. 210 (Unterweltsmaler).

Vergleich bietet daher ein etruskisch rotfiguriger Kolonettenkrater des Hesione-Malers aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr., der heute zwar verschollen, aber in Zeichnungen gut dokumentiert ist[75]. Auf dem Krater bildet der Mantelstoff des Palamedes ähnlich gleichmäßige Tütenfalten wie das Gewand in der Tomba dell'Orco II.

Für die Eingangswand kann also eine Opferszene mit (mindestens) einem schwarzen Opfertier und (mindestens) drei menschlichen Figuren rekonstruiert werden. Wie die Rekonstruktionszeichnung bei Cristofani[76] zeigt, kann das Tier nur ein Widder gewesen sein. Ein Schwein, das als Opfertier zumindest in Frage käme[77], müßte dicker und gedrungener sein, als nach den erhaltenen Resten anzunehmen ist. Außerdem sieht man zwischen den Hinterbeinen noch den fleischfarbenen Ansatz der Hoden, wie sie auch bei anderen Widderdarstellungen immer betont werden[78]. Ganz oben rechts auf der Wand, unmittelbar unter dem Ansatz der Decke konnte im Verlauf der Durchzeichnung der Malereien eine Beischrift ausgemacht werden, die bisher übersehen worden ist. Doch leider lassen die kümmerlichen Reste eine Ergänzung nicht zu. Immerhin könnten sie ein Indiz dafür sein, daß sich eine weitere Figur, vielleicht auf einer höher liegenden Ebene, nach rechts anschloß.

Nach Cristofani war in dieser Szene der Grabherr – also eine nichtmythologische Figur – dargestellt, der, von Vanth geleitet, bei seinem Eintreten in das Totenreich ein Opfer verrichtet. Den Gedanken an die Nekyia des Odysseus, die damit beginnt, daß Odysseus nach der Anleitung Kirkes zwei schwarze Schafe opfert, ein männliches und ein weibliches, verfolgte er nicht weiter, nicht zuletzt wohl auch deshalb, weil ihm die Blendungsszene als ein inhaltlich wie malerisch mißglückter Versuch erschien, in späterer Zeit an die Unterweltsszenen der vorderen Kammer anzuschließen[79]. Nachdem jedoch unmittelbar neben der Tür keine Vanth, sondern eine männliche Figur mit einem wahrscheinlich um die Hüfte geschlungenen Himation, außerdem die Zusammengehörigkeit der Malereien nachgewiesen werden konnte, bleibt eigentlich keine andere Möglichkeit, als die Darstellung auf das Opfer des Odysseus zu beziehen.

In der Odyssee werden die beiden Schafe von Perimedes und Eurylochos gehalten, während Odysseus mit seinem Schwert die Grube für die Opfer aushebt (11, 23 ff.). Das zweite Schaf müßte also, wenn es überhaupt dargestellt war[80], von dem Gefährten neben der Tür herbeigetragen worden sein, was erklären würde, warum sein Himation nicht den Oberkörper bedeckt[81]. Die Figur mit dem reichen Gewand wäre dann Odysseus. Doch in der bildlichen Überlieferung wird Odysseus nie so reich gekleidet dargestellt. Entweder ist er nackt oder nur mit einem Reisemantel und Pilos, später mit der Exomis bekleidet. Auch hier kann vielleicht die literarische Überlieferung weiterhelfen. Die Odyssee berichtet, daß

[75] M. Spannagel RM 88, 1981, 191 ff. Taf. 61; Pairault-Massa a.O. (Anm. 2) 138 Abb. 124.

[76] Cristofani Taf. 49,12.

[77] Etwa das Beispiel aus Delos, s. o. Anm. 72.

[78] z. B. L. Giuliani, Bildervasen aus Apulien (1988) Farbtaf. II; s. auch die Beispiele aus Anm. 73.

[79] Cristofani 202.

[80] Auch auf dem Sarkophag von Torre San Severo (s. u. Anm. 86) und auf den Odysseefresken vom Esquilin, Andreae a.O. (Anm. 23) 63 ff. war nur jeweils 1 Tier dargestellt.

[81] Zu Art und Weise, wie das Tier dann gehalten worden sein könnte, s. apulischer Volutenkrater, Leningrad 4323, Trendall, RVAp II, Taf. 173, 2; C. Aellen, A la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italiote (1993) Taf. 43 Nr. 34; s. auch die Rekonstruktionen der Nekyia des Polygnot von C. Robert, Die Nekyia des Polygnot, HallWPr 16, 1892 und M. D. Stanbury-O'Donnell, AJA 94, 1990, 217 mit Anm. 18, Abb. 1 und Abb. 3.

Kirke Odysseus nach seiner Ankunft in ihrem Palast mit einem schönen Mantel und Chiton einkleidet, bevor sie ihn prunkvoll bewirtet (10, 365); und vor dem Aufbruch ins Totenreich wiederholt sich die Szene mit fast den gleichen Worten (10, 542): «Sie aber legte dann Kleider mir an, den Mantel (χλαῖνα[82]), den Leibrock (χιτών)». Wer also die Odyssee ernst nahm, mußte Odysseus aufwendig und vollständig bekleidet in der Unterwelt ankommen lassen[83]. Daß aber der Maler der Tomba dell'Orco II durchaus zu bisweilen überraschender Texttreue neigte, konnten wir inzwischen mehrfach beobachten[84].

Das Widderopfer des Odysseus am Eingang der Unterwelt ist nur selten dargestellt worden[85]. Immerhin gibt es jedoch eine etruskische Parallele auf einer der beiden Schmalseiten des Sarkophags von Torre San Severo, der der Tomba dell'Orco auch zeitlich sehr nahestehen dürfte[86]. Bezeichnenderweise findet sich auf der anderen Schmalseite eine Darstellung des Kirke-Abenteuers. Trotz der ikonographischen Unterschiede zwischen den Szenen auf dem Sarkophag und in der Grabkammer scheint mir eine Parallelisierung zulässig zu sein. Allerdings muß man sich dabei bewußt bleiben, daß angesichts der dürftigen Überlieferungslage im Bereich der bildenden Kunst derzeit nur die thematische Übereinstimmung und die Rezeption einer – wahrscheinlich gleichen – literarischen Vorlage diskutiert werden kann. So lassen die erhaltenen Reste der Opferszene in der Tomba dell'Orco beispielsweise nicht erkennen, ob und auf welche Weise das Schaf von Odysseus mit dem Schwert (?) geschlachtet wird, wie das Blut aufgefangen wird bzw. in die Grube fließt u. a. m.

Weitgehend unklar bleibt leider auch die sich anschließende Szene auf der linken Wand (Abb. 6). Messerschmidt hat hier nach dem Vorbild der Vase des Dolon-Malers das Widderopfer, einen sitzenden Odysseus und den Gefährten Perimedes rekonstruiert. Den Anstoß dazu gaben die Reste einer Beischrift, die er zu «Perimedes» vervollständigen wollte. Eine Überprüfung am Original aber hat gezeigt, daß diese Rekonstruktion nicht möglich ist[87]. Cristofanis Vorschlag, ein Boot mit Charun zu ergänzen, das an einem Steg bereitliegt und auf den Grabherrn wartet, um ihn im Anschluß an das Opfer überzusetzen, versucht

[82] Die *chlaina* ist ein dicker wollener Mantel. s. dazu A. Pekridou-Gorecki, Mode im antiken Griechenland (1989) 90. Die in der Odyssee beschriebene Tracht ist die archaische ostionische Männertracht. Im 4. Jahrhundert wird sie nur in mythologischen Szenen dargestellt.

[83] Auch von Kalypso wird Odysseus mit göttlichen Kleidern versorgt (Od. 7, 259 f; 5, 228–232). Zum zentralen Thema wird seine Kleidung, als Penelope den unerkannt in seinen Palast Zurückgekehrten, der sich als Kreter Aithon ausgibt, die Tracht des Odysseus bei seinem Besuch in Kreta schildern läßt. Odysseus beschreibt im Anschluß daran obendrein noch den prächtigen Chiton, den er als Gastgeschenk von Aithon erhielt (Od. 19, 225–244); s. auch U. v. Wilamowitz, Die Heimkehr des Odysseus (1927) 42.

[84] Ebenso überraschend ist vor dem Hintergrund der Bildtradition, daß Odysseus in der Blendungsszene anscheinend völlig nackt, auch ohne Pilos auftritt. Doch auch das paßt eigentlich gut, um seine ausweglose Situation in der Höhle zu charakterisieren.

[85] Außer auf dem Gemälde des Polygnot in Delphi (s. Anm. 81) kommt es bisher nur auf zwei rotfigurigen Vasen und einem etruskischen Ringstein vor: Schefold a.O. (Anm. 29) 339 f. Abb. 304 (att. Pelike des Lykaonmalers, Boston 3479) Abb. 305 (lukanischer Kelchkrater des Dolonmalers, Paris, Cabinet des Médailles 422); W. Martini, Die etruskische Ringsteinglyptik, 18. Ergh. RM (1971) 18 Taf. 5 Abb. 5; deutlicher die Darstellung auf der neuzeitlichen Replik ebenda Taf. 30,1.

[86] R. Herbig, ASR 7 (1952) 40 Taf. 36.

[87] Messerschmidt 88. Ihm folgte L. B. Van der Meer, BABesch 60, 1985, 81. Zur richtigen Lesung Cristofani 199.

immerhin, für die Fluß- bzw. Sumpflandschaft, die in der linken Kammerecke durch hohes Schilf[88] und einen schwarzen Wasserspiegel angedeutet wird, eine Erklärung zu bieten[89]. Doch auch dieser Vorschlag widerspricht dem Befund. Denn die Fragmente, die Cristofani als Schiffsbug sieht, haben eindeutig die rote Farbe des Männerkarnats; sie gehören wohl am ehesten zu einer großen männlichen Figur.

Statt selber eine weitere Rekonstruktion vorzuschlagen, die abermals der dringend erforderlichen Reinigung und Restaurierung der Putzfragmente vorgreifen würde[90], sollen wenigstens die gesicherten Teile kurz genannt werden. Die zeichnerische Dokumentation verdeutlicht, daß zwischen dem Ansatz der Schilfpflanzen über dem Wasserspiegel ganz links und der Standlinie für Agamemnon mit den sich nach rechts anschließenden Figuren ein erheblicher Niveauunterschied überwunden werden muß. Wie und wo das Wasser aufhört und wo der Felsengrund, auf dem die Figuren stehen, beginnt, ist nicht klar. Immerhin finden sich am oberen Rand der Malerei die Reste von Flügeln, die zu wahrscheinlich drei Dämonen gehören, die alle nicht die Standlinie des Agamemnon erreichen. Wir haben daher in dem fehlenden Teil mit einem Übereinander oder einer Staffelung von Figuren zu rechnen.

Dagegen ist die Benennung der Figuren des Agamemnon, des blinden Sehers Teiresias und des Aias wegen ihrer Beischriften unproblematisch[91]. Daß ihre Reihenfolge vom Text der Odyssee abweicht, ist nicht erstaunlich. Ohnehin mußten in der Grabkammer schon allein aus Platzgründen die meisten der in der Odyssee genannten Figuren weggelassen werden.[92] Unterschiedlich erklärt wurden bisher die kleinen schwarzen Figuren, die in der Schilfstaude zwischen Agamemnon und Teiresias zu turnen scheinen[93]. Die zeichnerische Bestandsaufnahme konnte auch in den Schilfresten vor Agamemnon eines dieser Figürchen sichern, so daß Agamemnon nun von ihnen gleichsam umschwärmt wird. Unwillkürlich denkt man an die Seelen, die Agamemnon begleiten, weil sie mit ihm zusammen im Hause des Aigisth den Tod fanden. In der Odyssee heißt es (11, 388): «... kam Agamemnons, des Sohnes des Atreus Seele gegangen, traurig im Kreise von andern Seelen, derer, die mit ihm alle im Haus des Aigisthos den Tod und ihr Schicksal gefunden»[94]. Als ikonographische

[88] Die Pflanzen meinen wohl kaum Asphodelos, wie immer wieder behauptet wurde. s. auch M. Stangl, Die Pflanzendarstellungen in der etruskischen Wandmalerei, Diss. Graz 1974, 72 («Riesenschilf»).

[89] Cristofani 199. Er führt Darstellungen von Schilf, Wasser und dem Boot des Charon auf attischen Lekythen und auf dem Gemälde des Polygnot in Delphi als Parallelen an. Allerdings wird für das Gemälde von Pausanias (10, 28, 1–2) ausdrücklich die Minyas als Quelle für dieses Detail erwähnt. Außerdem ist Cristofanis Ergänzungsvorschlag für die Reste einer Inschrift über der linken Flügelgestalt (CIE a.O. Nr. 5372) zu *χarun* nicht nachvollziehbar.

[90] Es ist auch hier – wie schon in anderen Fällen – zu erwarten, daß durch Entfernen von Schmutz und Sinter Farben und Linien deutlich lesbar werden und daß unter den über die Ränder gestrichenen Zementschichten aus dem letzten Jahrhundert noch etliche Zentimeter an Originalmalerei zum Vorschein kommen werden.

[91] CIE a.O. Nr. 5369. 5368. 5367.

[92] An dieser Feststellung ändert sich auch nichts, wenn es gelingt, für die große Lücke auf der linken Hälfte der Wand eine oder zwei Figuren zu benennen (z.B. Achill, Elpenor oder Tityos). Ebenso muß derzeit offenbleiben, warum gerade diese und nicht andere Schatten ausgewählt wurden.

[93] Die bisherige Diskussion ist zusammengefaßt bei Krauskopf 71f. mit Anm. 225.

[94] Auch dieser Satz kommt in der Odyssee – wie die Beschreibung der reichen Bekleidung des Odysseus mit Mantel und Chiton (dazu oben) – gleich zweimal vor. So treffen in der sogenannten 2. Nekyia die von Odysseus

Parallele kommen wohl nur die ψυχαί oder εἴδωλα auf attischen Vasen in Betracht, die zwar zumeist mit Flügeln, gelegentlich aber auch ungeflügelt dargestellt werden[95].

Rechts neben Aias ist der obere Rand eines Felsblocks zu sehen. Ob darunter noch eine weitere Figur (Achill, Patroklos?) angegeben war oder ob mit Aias wie in der Odyssee die Reihe der von Odysseus befragten Schatten abschloß[96], muß offenbleiben. Mit dem Felsblock im oberen Teil des Bildfelds endet jedenfalls die Schilf- und Sumpflandschaft und beginnt die felsige Höhle, die sich auf der Rückwand nach einem von einer Erinys bewachten Felsentor fortsetzt und schließlich in der Blendungsszene auf der Rückwand des Korridors wiederauftaucht.

Die Diskussion um Benennung und Ikonographie der Figuren der Rückwand (Abb. 7) ist zuletzt von Krauskopf zusammengefaßt worden[97], allerdings ohne auf die Beziehungen zur Nekyia des Odysseus oder allgemeiner zur Unterweltstopographie der Odyssee einzugehen. Tatsächlich kann Odysseus von seinem Platz am Rande der Opfergrube nur die Sumpflandschaft übersehen, aus deren Dämmer die Schatten auftauchen, um mit ihm zu sprechen. Erst als er dem Aias nachblickt, der sich, noch immer grollend, wortlos zurückzieht (Od. 11, 563–567), sieht er den Totenrichter Minos «vor den breiten Toren zum Hades» (Od. 11, 568–571). Das Innere des Hades-Palastes, in den auch die anderen Schatten nach der Befragung wieder zurückkehren, wird von Homer nicht weiter geschildert. Hier war der etruskische Grabmaler also auf eigene Erfindung oder auf andere Vorlagen angewiesen.

Im 4. Jahrhundert v. Chr. war die Darstellung von Hades und Persephone als Herrscherpaar in der Unterwelt durchaus üblich. Auf den Unterweltsvasen bilden sie stets den Mittelpunkt der Szenen[98]. Von den apulischen Darstellungen weichen jedoch die Figuren der Tomba dell'Orco trotz ihrer – auch stilistischen – Nähe in vielen ikonographischen Details ab. So befindet sich das Götterpaar nicht in einem Palast, sondern in einer Höhle, die durch verschiedene Farbigkeit der Felswände noch differenziert wird. Ganz vorne thront Hades, so daß sein Sitz[99] und die zugehörige Fußbank wie eingebettet in ein schwarzes, nach hinten ansteigendes Felsmassiv wirken. Persephone steht dagegen vor einem roten, turmartigen und merkwürdig ornamentalen Felsen[100]. Sie wird von Hades überschnitten, steht also tiefer im Raum.

ermordeten Freier in der Unterwelt auf dieselben Heroen wie vormals Odysseus. Und wieder ist Agamemnons Seele von den vielen, die mit ihm umkamen, umgeben (Od. 24, 20). Zu den Wiederholungen bei Homer s. W. Arend, Die typischen Szenen bei Homer (1933); B. Fink, Studien zur Odyssee, in: J. Latacz (Hrsg.) Homer, Tradition und Erneuerung (1979) 540 ff.

[95] Zu den Psychai/Eidola jetzt E. Peifer, Eidola und andere mit dem Sterben verbundene Flügelwesen in der attischen Vasenmalerei in spätarchaischer und klassischer Zeit (1989); G. Siebert, Eidola, Le problème et la figurabilité dans l'art grec, in: Méthodologie iconographique, Actes du colloque de Strasbourg 1979 (1981) 63–71.

[96] Vgl. Od. 11, 563 ff.

[97] Krauskopf 61 ff.

[98] B. Brandes-Druba, Architekturdarstellungen in der unteritalischen Keramik (1994) 75 ff.; neben den zahlreichen Beispielen mit dem Herrscherpaar im Palast gibt es fünf apulische Vasen ohne die Palastarchitektur; weitere Literatur dazu ebenda Anm. 1; 76 Anm. 7; 78 Anm. 24.

[99] Dabei handelt es sich um einen Diphros, nicht, wie in der Tomba Golini (s. u. Anm. 121) um einen Thron.

[100] Ähnlich stilisierte Felsen finden sich häufig als Sitze nicht benannter Frauen auf unteritalischen Vasen, z. B. Trendall LCS Taf. 207,2; Taf. 205,6.7. Im Zusammenhang mit Persephone kommen solche Felsen, soweit ich sehe, nicht vor.

Die Haltung von Hades' rechter Hand wirkt wohl nur auf den ersten Blick gebieterisch oder befehlend[101]. Tatsächlich dürfte ein weisender Redegestus gemeint sein. Das macht ein Vergleich mit Figuren auf apulischen Vasenbildern deutlich, die – in ein ruhiges Gespräch vertieft – dieselbe Gebärde mit vorgestrecktem Zeige- und Mittelfinger und angewinkeltem Daumen zeigen[102]. In der weit ausholenden erhobenen Linken dagegen hält Hades statt eines Szepters eine zusammengerollte schwarze Schlange, die er wie Zeus den Blitz in den Raum zu schleudern scheint. Auch seine Tracht, ein um den Unterkörper gewickeltes, reichbesticktes dunkelrotes Himation, erinnert eher an Zeus als an Hades, der gewöhnlich einen langärmeligen Chiton unter dem Himation trägt[103]. Auf das weitgeöffnete Auge seiner Kopfbedeckung, der Wolfskappe[104], wurde bereits hingewiesen. Das Auge scheint den Betrachter anzublicken, wodurch auch der Blick des Hades intensiver erscheint[105].

Persephone ist in ihren Mantel geradezu eingewickelt, der beide Arme und Hände verhüllt. Der rechte Arm ist hinter den Rücken geführt; mit dem linken Unterarm scheint sie sich lässig vorgelehnt auf Hades' Oberschenkel abzustützen. Ihre Haare sind am Hinterkopf zu einem Krobylos aufgebunden, der von dem Band eines Schlangendiadems gehalten wird[106].

Die Unterweltsherrscher blicken nach links auf Geryoneus, während rechts von ihnen noch drei Leiber einer riesigen Hydra zu erkennen sind, die allerdings von den meisten Bearbeitern übersehen, jedenfalls nicht diskutiert wurde. Geryoneus mit Panzer entspricht der gängigen Ikonographie[107]. Ob eine Tierpfote links neben ihm zu seinem Hund Orthros oder zu einem Kerberos gehörte, läßt sich nicht entscheiden. Beides wäre an dieser Stelle durchaus sinnvoll. Geryoneus, der sich zum Gehen wendet, blickt sich noch einmal um und scheint auf die Worte des Hades zu hören. Das aber dürfte kaum ausreichen, um zu belegen, daß die Etrusker aus dem dreiköpfigen Geryoneus einen Diener des Hades gemacht hätten[108].

Andererseits berichtet keine unserer Quellen von einem Gespräch zwischen Geryoneus und Hades. Doch trotz der gewaltigen Kraft seiner drei Leiber wurde Geryoneus von

[101] So Krauskopf 69 und Cristofani 199.

[102] Vgl. z. B. L. Giuliani, Bildervasen aus Apulien (1988) 24 ff. mit Abb. 11 (Demeter und Gabenbringerin); A. D. Trendall, Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien (1989) Abb. 151 (Hades und Persephone); M. Schmidt, Der Dareisomaler und sein Umkreis (1960) Taf. 2 (Apollon und Hermes) Taf. 6a; 11; dies., Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel (1976) 51. 60 Taf. 17 (Hades und Amphiaraos, «feierliche Begrüßung»); s. auch J. M. Moret, RA 1993, 293 ff.

[103] Beispiele bei Pensa a. O. (Anm. 71) z. B. Taf. 8. 9. 11. 13. 15; Ausnahmen: z. B. Moret a. O. Kat. 10 Abb. 1b; Kat. 40, Abb. 9c.

[104] Die Diskussion um den Wolfshelm als Hadeskappe zuletzt zusammengefaßt bei Krauskopf 61 ff., die einen etruskisch-italischen Ursprung für den Wolfshelm annimmt. Dagegen bestätigt unsere eigenen Beobachtungen wohl eher A. Krug, in: Festschrift F. Brommer (1977) 213, die einen direkten Zusammenhang zu der bei Homer genannten Ἄϊδου κυνέη sah.

[105] Parallele dazu bei V. von Graeve, Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt (1970) Taf. 49 (Löwenhelm des Alexander).

[106] Aus den Haaren hervorzüngelnde Schlangen stammen aus der Erinyen- und Gorgonenikonographie und sind im Etruskischen für die Todesdämonen Vanth und Charun seit dem 4. Jahrhundert geläufig. Daß Persephone – statt des sonst üblichen Diadems, gleichsam als Schmuckstück – ein Schlangendiadem trägt, soll wohl ihre Rolle als erhaben-schreckliche Unterweltsgottheit zusätzlich betonen. s. auch Krauskopf 67 f.

[107] Im 4. Jahrhundert sind die Darstellungen allerdings selten. LIMC IV (1988) s. v. Geryoneus, Nr. 17. 18.

[108] So aber Krauskopf a. O. 69.

Herakles bezwungen und getötet; er mußte sich also ebenso wie die aus dem Homerischen Epos bekannten Heroen in der Unterwelt aufhalten. Und dasselbe gilt auch für die lernäische Hydra. Hinzu kommt, daß sowohl Kerberos, der Hund des Hades, als auch Geryoneus' Hund Orthros Kinder der Echidna[109] und somit Geschwister der lernäischen Hydra sind (Hes. Th. 309-315). Die Auswahl der Figuren auf der Rückwand scheint also nicht zufällig oder etruskische Erfindung zu sein.

Schon Helbig hatte bemerkt[110], daß Geryoneus zwar nicht in der Nekyia des Odysseus, aber in der des Aeneas vorkommt: *forma tricorporis umbrae* (Aen. 6, 289). Bisher blieb jedoch unerwähnt, daß in demselben Satz auch die Hydra genannt wird: *belua Lernae* (Aen. 6, 287). Beide erscheinen als grauenerregende Gestalten zusammen mit anderen Mischwesen im Hof des Palastes des Pluto[111]. Die Kombination von Hades und Persephone mit Geryoneus und Hydra verrät also durchaus Vertrautheit mit der Genealogie der griechischen Mischwesen. Zugleich deutet sie auf wenige Figuren geschickt verkürzt an, daß auch der engere Bereich der Unterwelt jenseits des Hadestores noch vielfältig gestaffelt und konzentrisch gegliedert war: in einen äußeren Bereich mit der Wächterin am Tor, in einen mittleren mit dem flankierenden Gefolge des Unterweltspaares und den innersten Kreis mit den Göttern selbst.

Wahrscheinlich geht diese Darstellung auf dieselbe Quelle zurück, die auch Vergil 300 Jahre später neben der Odyssee benutzte, um das 6. Buch der Aeneis zu gestalten[112]. Gerne würde man wissen, wer in diesen Quellen das Haus des Hades gesehen hat, Aeneas wie bei Vergil oder Odysseus wie in der Tomba dell'Orco. Das würde der von M. Sordi beobachteten Entwicklung, in deren Verlauf Odysseus immer stärker als ein etruskischer, Aeneas als ein römisch-latinischer Held einander gegenübergestellt wurden, eine wichtige Nuance anfügen[113]. Da jedoch in diesem schrittweisen Prozeß mit Übernahmen und Anleihen in der einen wie auch in der anderen Richtung gerechnet werden muß, gestattet auch die Tomba dell'Orco z. Zt. noch keine sichere Antwort. Immerhin zeigen die Zusammenhänge zwischen der Unterwelt Vergils und den Darstellungen auf den apulischen Unterweltsvasen, daß durchaus neben der Odyssee noch weitere Versionen umliefen[114].

Dagegen dürfte kaum zu bestreiten sein, daß der Maler der Tomba dell'Orco diese Quelle gleichsam subsidiär nur und gerade dort herangezogen hat, wo Homer schweigt. Der Bericht des Odysseus endete an den Toren zum Hades; wer die Unterwelt jenseits davon

[109] Echidna wird in den Fröschen des Aristophanes (Ar. Ra. 473) als grauenerregendes Monster der Unterwelt genannt, das auf Befehl des Aiakos unerwünschte Besucher zerfleischen kann.

[110] W. Helbig AdI 1870, 26.

[111] P. Brize, Die Geryoneis des Stesichoros und die frühe griechische Kunst (1980) 35 hat auf die Verwandtschaft des Geryoneus mit Hades hingewiesen. Außerdem sei die Fahrt des Herakles in den Westen zur Insel Erytheia, wo er die Rinder des Geryoneus stehlen mußte, in der Antike auch als Jenseitsfahrt aufgefaßt worden. s. dazu auch U. Hölscher, Die Odyssee (1988) 150 ff., der wie Brize a.O. 34 auf die Überquerung des Okeanos durch Herakles im Becher des Helios als Vorläufer für die Okeanosüberquerung des Odysseus hinweist.

[112] Daß auch für Vergils Aeneis die Homerische Odyssee die Hauptquelle war, ist bekannt. Die Übernahmen hat E. Norden, P. Vergilius Maro, Aeneis Buch VI² (1916), zusammengestellt und erörtert (s. nur ebenda 3. 198 ff. 350 ff.).

[113] M. Sordi, Il mito troiano e l'eredità etrusca di Roma (1989) 17 ff.; C. Ampolo, PP 47, 1992, 321 ff.

[114] Dazu M. Schmidt, Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel (1976) 63 f. mit Anm. Ein konkretes Fallbeispiel für einen erst bei Vergil überlieferten Mythos und dessen Darstellung auf einem fast 200 Jahre älteren etruskischen Steinsarkophag bei H. Blanck, MM 35, 1994, 300 ff.

schildern wollte, mußte daher zwangsläufig auf andere Quellen zurückgreifen. Das aber spricht eher für als gegen die Vermutung, daß Hauptquelle die Nekyia des Odysseus war. Mit diesen kurzen Bemerkungen ist freilich die vielschichtige Überlieferungslage weder für die Odyssee noch für die Unterweltstopographien ausgeschöpft. Insbesondere soll keinesfalls behauptet werden, daß für die Nekyia des Odysseus neben Homer keine anderen Vermittler in Betracht zu ziehen seien[115]. In unserem Zusammenhang reicht jedoch die Feststellung aus, daß sich das reiche Figurenrepertoire der Tomba dell'Orco II offensichtlich so gruppieren und deuten läßt, daß eine unmittelbare Parallelisierung zur Literaturgeschichte möglich und sinnvoll wird[116].

	Tomba dell' Orco II	Polygnot Nekyia	Unterwelts-vasen	Homer Od. XI	Vergil Aen. VI
Agamemnon	×	×	-	×	×
Teiresias	×	×	-	×	-
Ajax	×	×	-	×	-
Erinys/Furie	×	-	×	-	×
Geryoneus	×	-	-	-	×
Persephone	×	-	×	×	×
Hades	×	-	×	×	×
Hydra	×	-	-	-	×
Sisyphos	×	×	×	×	×
Theseus	×	×	×	×	×
Perithoos	?	×	×	×	×
Brettspiel	×	×	-	-	-
Psychen/Eidola	×	-	-	×	?
Sumpf/Gestade	×	×	-	×	×
Odysseus	?	×	-	×	Aeneas
Tityos	?	×	-	×	×
Schwarzer Widder	×	×	-	×	×

Tabelle 1 Unterweltsdarstellungen. Literarische und ikonographische Vergleiche zur Tomba dell'Orco

Nach der Befragung der trojanischen Helden und der Richtszene am Tor zur δόμος Ἄϊδος wendet sich Odysseus dem Bereich der Büßer zu (Od. 11, 572-600), bevor er seinen Bericht mit einem kurzen Hinweis auf Theseus, Peirithoos und die vielen weiteren Halbgötter und Heroen beschließt, deren Schicksal sich bereits lange vor den Ereignissen um Troja erfüllt hat. Wie es ihnen in der Unterwelt ergeht, bleibt unerzählt, weil sich Odysseus von Furcht und Entsetzen übermannt zurückzieht (Od. 11, 627-640). In der Tomba

[115] Hier sei nur - pars pro toto - auf die «Psychagogoi» des Aischylos hingewiesen; dazu H. J. Mette, Der verlorene Aischylos (1963) 127 ff.

[116] In Tabelle 1 werden nur die wichtigsten Parallelen zum Repertoire der Tomba dell'Orco II herangezogen.

dell'Orco entsprechen diesen Abschnitten die Szenen auf der Eingangswand und der angrenzenden rechten Seitenwand.

Links neben dem Eingang war Sisyphos dargestellt, der den Stein wälzt (Abb. 5). Außer seinem rechten Fuß, der Spitze eines Flügels und der Beischrift *tupisispes*[117] ist allerdings nicht viel davon erhalten. Doch anhand ähnlicher Szenen in der Tomba François in Vulci und auf den Unterweltsvasen ist diese Szene gut zu rekonstruieren[118]. Ein ungeflügelter Dämon mit bläulicher Haut schließt sich nach links an. Vielleicht deutet sich darin, daß Sisyphos auf dem Fuß des Dämons steht, die Ausweglosigkeit seiner Lage an: Es ist ihm unmöglich, sich an dem Dämon vorbei seiner ewig gleichen Aufgabe zu entziehen. Offensichtlich ist hier nicht die geflügelte Figur, sondern der Dämon als Überwacher der Arbeit des Sisyphos eingesetzt. Vielleicht wurde die Poiné, die über dem Felsen hervorgeschaut haben muß, nicht so sehr als Antreiberin verstanden, sondern als Personifizierung der unheimlichen Kraft, die den Felsen immer wieder herabrollen läßt.

Auf der rechten Wand (Abb. 4), aus deren Felsen eine Schlange hervorkommt, die sich über die Kammerecke hinweg auf die Eingangswand zu windet, sitzen Theseus und wahrscheinlich Peirithoos[119] beim Brettspiel. Auch sie werden von einem Dämon bewacht. Daß sie beim Brettspiel dargestellt sind, ist zwar ungewöhnlich. Doch schon Messerschmidt hat darauf hingewiesen, daß das Bildmotiv etwa für die Heroen Aias und Achill eine lange Tradition hat[120]. Noch näher liegt m. E. die Parallele zu dem Unterweltsbild des Polygnot in Delphi, wo Palamedes, Aias Oileades, Thersites und als Zuschauer Aias Telamonios beim Würfelspiel zu sehen waren, als dessen Erfinder bekanntlich Palamedes galt (Paus. 10, 31, 1 ff.).

Gerade die Spielszene ist wegen des furchterregenden Dämons Tuchulcha mit Tierohren, Geierschnabel und Schlangen in den drohend erhobenen Händen immer wieder als ein Beispiel für die Schrecken der etruskischen Unterwelt verstanden worden. Doch die Darstellung von Dämonen in der Unterwelt findet sich auch außerhalb Etruriens, etwa in Unteritalien: Sehr viel ungemütlicher als beim Brettspiel in der Tomba dell'Orco dürften sich Theseus und Peirithoos beispielsweise auf einer apulischen Vase in Ruvo fühlen, auf der sie von einem dem Tuchulcha recht ähnlichen Dämon im Beisein von Hades und Persephone gefesselt werden[121].

[117] Dazu zuletzt Cristofani 200.

[118] F. Messerschmidt, Nekropolen von Vulci, 12. Ergh. JdI (1930) Abb. 94. Die von Messerschmidt zugefügte Beischrift Lasa für die geflügelte Figur ist sicher falsch (zu Auftreten und Funktion der etruskischen Dämonin Lasa s. R. Lambrecht, LIMC VI [1992] 217 s. v. Lasa). Der beste Vergleich für die geflügelte Figur über dem Felsen des Sisyphos bleibt der apulische Volutenkrater Neapel, Mus. Naz. H. 3222, Pensa a. O. (Anm. 71) 24 Taf. 3; C. Aellen, A la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italiote (1993) Taf. 26 Nr. 2; auf dem Unterweltskrater in München, Antikensammlung 3297, wird Sisyphos von einer Poiné mit einer Geißel angetrieben, ebd. 23 Abb. 5; Trendall RVAp Taf. 194. Den ikonographischen Parallelen wäre allerdings auch hier wieder die literarische Überlieferung gegenüberzustellen. Nach Homer, Od. 11, 597 ist es κραταιίς, die den Felsblock immer wieder zurückrollen läßt. Diese (Schwer-)kraft als eine Person (nach G. Körte, Personificationen psychologischer Affekte in der späteren Vasenmalerei [1874] 79: «personifizierte Obmacht») darzustellen lag wohl gerade im Kontext der Odyssee besonders nahe, denn nur wenige Verse weiter wird κραταιίς als Eigenname (Od. 12, 124: Mutter der Skylla) verwendet.

[119] Die Beischrift für Theseus' Gegenüber ist nicht erhalten.

[120] Messerschmidt 86 mit Abb. 25.

[121] Pensa a. O. (Anm. 71) 29 Taf. 13; Aellen a. O. Taf. 28 f.

Mit Theseus und Peirithoos endet der 11. Gesang der Odyssee und, wie ich vermuten möchte, die Reihe der mythologischen Unterweltsszenen der Tomba dell'Orco II. Jedenfalls verlassen wir mit den folgenden Wandabschnitten den vorderen, quadratischen Teil der Grabkammer und treten wieder ein in den Annex, an dessen Rückwand Polyphem erscheint. Zu prüfen bleibt, ob sich auch für die übrigen, abgeschlagenen Wandpartien des Korridors ein Rekonstruktionsvorschlag begründen läßt. Zweifellos gehören das prachtvolle Kylikeion, der Mundschenk mit Sieb und Kännchen sowie der Jüngling mit einem Alabastron auf der Stirnwand (Abb. 11) zu einem Klinengelage, das sich auf der rechten Längswand des Korridors anschloß. Felsen, wie sie links über dem Jüngling von oben ins Bild ragen, müssen auch das Gelage umgeben haben. Offensichtlich ist dieselbe felsige Höhle gemeint, die wir von der Rückwand und der Brettspielszene kennen. Das Gelage findet also in der Unterwelt statt.

Das allein aber rechtfertigt keinesfalls Torellis Vorschlag, hier eine Art ‹Gelage des Tantalos› anzunehmen, für das jegliche ikonographische oder literarische Parallele fehlen würde[122]. Näher läge dann schon ein ‹Gelage der Freier›. Das hätte immerhin den Reiz, daß auf diese Weise der große Handlungsbogen der Odyssee, der mit der Blendung des Polyphem begonnen und über die Nekyia fortgeführt wurde, mit dem Freiermord sein Ende finden würde. Doch abgesehen von dem Einwand, daß dieser Teil der Odyssee weder in einer Höhle noch in der Unterwelt, sondern im Palast des Odysseus auf Ithaka spielt, spricht auch hier die sonstige Bildtradition gegen eine solche Vermutung[123].

Wie in der Tomba Golini in Orvieto war daher offensichtlich auch hier ein Gelage der Familie der Grabeigentümer dargestellt, die in Anwesenheit von Hades und Persephone in der Unterweltshöhle speisen[124]. Der geflügelte Jüngling mit Alabastron und Discerniculum, ein Eros, deutet darauf hin, daß das Gelage eine hochzeitlich-erotische Konnotation hatte, also mindestens ein Paar aus Mann und Frau daran teilnahm[125].

Das Gelage der etruskischen Gens wurde später vollkommen abgeschlagen und durch Sarkophage mit gelagerten Deckelfiguren ersetzt[126]. Dabei blieb die Funktion der ursprünglichen Ausmalung, die Verstorbenen beim Gelage in der Unterwelt zu zeigen, erhalten. An genau diejenige Stelle, wo sich einst die gemalten Vorfahren zum Gelage niedergelassen

[122] So schon Cristofani 199 f. mit Anm. 34; s. auch Krauskopf Anm. 2 und 217.

[123] Zu Freiermordszenen s. Schefold a.O. (Anm. 29) 321 ff. Auch auf etruskischen Urnen des Hellenismus kommt das Thema vor. s. dazu L. B. van der Meer, Etruscan Urns from Volterra (1978) 79 f.; ders., OudhMeded 56, 1975, Taf. 17.

[124] So auch Cristofani 199–201. Zur Tomba Golini s. Etruskische Wandmalerei a.O. (Anm. 1) 286 f.; Pittura Etrusca a Orvieto, Hrsg. E. Feruglio (1982); F. H. Pairault Massa, DArch 1983, 2, 19 ff.

[125] Zu vergleichen ist damit der Sarkophag aus Tarquinia in Florenz (Mus. Arch. Nr. 75268, R. Herbig, Die jüngeretruskischen Steinsarkophage [1952] Kat. 23 Abb. 2–6), auf dem das verstorbene Ehepaar auf der einen Längsseite Hermes und Vanth auf der anderen gegenübergestellt wird. Beide Paare lagern in der Unterwelt. Auf das Ehepaar kommt von den Schmalseiten je eine Lasa mit Alabastron bzw. Tänie zugeflogen. Die etruskische Lasa ist wie Eros eine Gestalt aus dem engsten Kreis der Liebesgöttin Aphrodite und kann dieselben Funktionen wie Eros übernehmen. Auf dem Sarkophag ist das Ehepaar zudem beim Kottabosspiel gezeigt, das beim Gelage auch als Liebesorakel eingesetzt wurde, dazu R. Hurschmann, Symposionszenen auf unteritalischen Vasen (1985) 101 f. Krauskopf 87 mit Anm. 297 bezeichnet auch den Mundschenken als «Dämon». Meines Erachtens ist es jedoch keineswegs ungewöhnlich, daß neben einem geflügelten Eros ein Mundschenk – also eine Figur, die in der Grabmalerei seit dem 6. Jahrhundert typologisch festen Regeln folgt – auftritt.

[126] Wenige Frgte. befinden sich noch heute in situ.

hatten, traten nun die skulptierten Porträtfiguren der neuen Protagonisten, während das mythologische Programm unverändert und unzerstört beibehalten wurde.

Vielleicht gab gerade das Vorbild des Mythos, der in langer literarischer und ikonographischer Tradition für verschiedene Totengattungen in der Unterwelt verschiedene Bereiche entwickelt hatte, für die etruskische Gens den Anlaß, nun auch für sich selbst einen eigenen Kammerteil anlegen zu lassen. Möglicherweise verbot auch die erstaunliche Homogenität und Geschlossenheit der Szenen im quadratischen Teil der Kammer, sich einfach dazwischenzusetzen. Und so lagerte man sich, architektonisch davon abgegrenzt dennoch selbstbewußt und adelsstolz, den trojanischen Helden unmittelbar gegenüber.

Bleibt noch die Frage, ob sich auch die Blendungsszene nicht nur aus dem Mythos heraus, sondern auch und gerade im sepulkralen Kontext deuten läßt. Anhand der Figur des Odysseus, der ohne sein Wissen und ohne sein Wollen den Zorn des Poseidon auf sich zog, wird hier vielleicht stellvertretend ausführlich dargestellt, was auch für alle anderen Heroen und letztlich wohl auch für die Grabherren selbst zutrifft: die tragische Verstrickung in ein Schicksal, die im Tod ihre letztendliche Auflösung findet. Wenn aber diese Deutung das Richtige trifft, ist die Polyphem-Szene nicht nur nach der inneren Logik des Mythos der Nekyia des Odysseus, sondern auch nach ihrem metaphorischen Gehalt dem Eintritt der Verstorbenen in die Unterwelt vorgeschaltet. Dann liegt im zeitlichen und logischen Nacheinander die eigentliche Botschaft. Das wiederum ist ein hinreichender Grund, den naheliegenden Gedanken einer ‹Höhle in der Höhle› nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Architektur der Grabanlage umzusetzen.

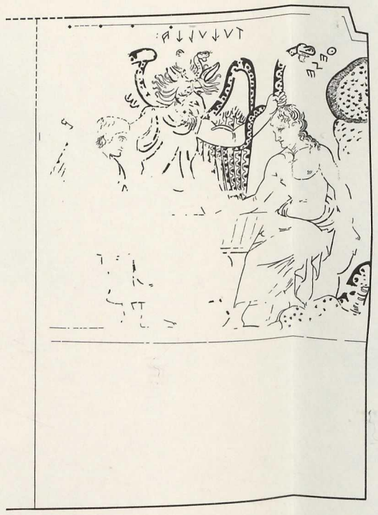
Mit diesen wenigen Bemerkungen mag es sein Bewenden haben. Jede zusammenfassende Aussage zu den Szenen der Tomba dell'Orco II kann schon allein wegen der großen Lücken in der Malerei nur als These formuliert, aber kaum bewiesen werden. Hinzu kommt der kunstgeschichtliche Ausnahmecharakter der Malereien, für die unmittelbar Vergleichbares fehlt. Um so interessanter ist, daß sich die Verwandtschaft zwischen etruskischer Grabmalerei und griechisch-homerischem Mythos, die wir zunächst nur durch einfache Parallelisierungen einzelner Szenen und Motive belegen konnten, schließlich auch für die Ausmalung der gesamten Kammer als konsistent erwiesen hat. Dekorative Beliebigkeit, Mißverständnisse oder Vereinfachungen, die den Etruskern im Umgang mit griechischen Mythen immer wieder unterstellt werden, haben wir nirgends gefunden. Im Gegenteil: Das komplexe Geflecht aus ikonographischen Typenbildungen, Genealogien und Handlungs- und Erzählsträngen, das sich in den wenigen großen Mythenkreisen der antiken Welt verdichtet hat, ist offensichtlich auch von den Etruskern nicht zerrissen, sondern verstanden und fortgeschrieben worden. Die Mythen der Griechen waren kein Musterbuch, aus dem die Etrusker dieses oder jenes in die eigene Vorstellungs- und Bilderwelt übernehmen, anderes verwerfen konnten, sondern ein geistiger Kosmos, an dem sie als Angehörige der mediterranen Koine unmittelbaren Anteil hatten.

Dr. Cornelia Weber-Lehmann, Wintererstr. 21, D-79104 Freiburg

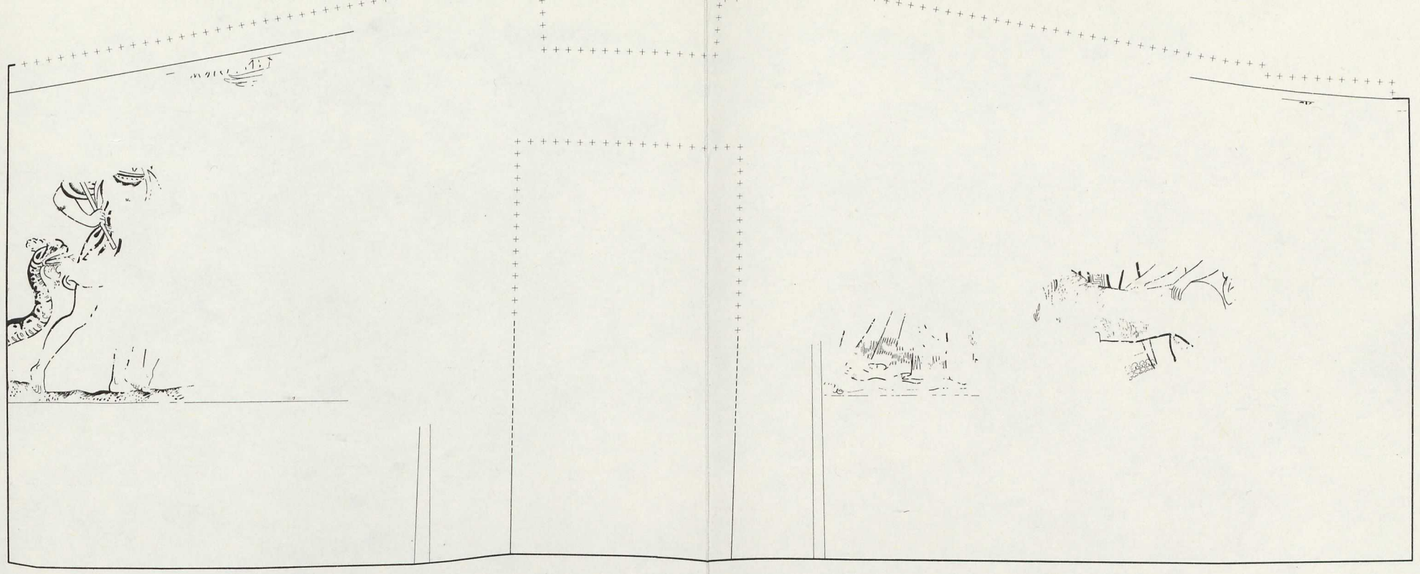
Quellennachweis der Abbildungen:

Abb. 1-3: s. Anm. 6. - Abb. 4. 5. 11: Zeichnung J. Weber. - Abb. 6-10: Zeichnung M. Sohn.

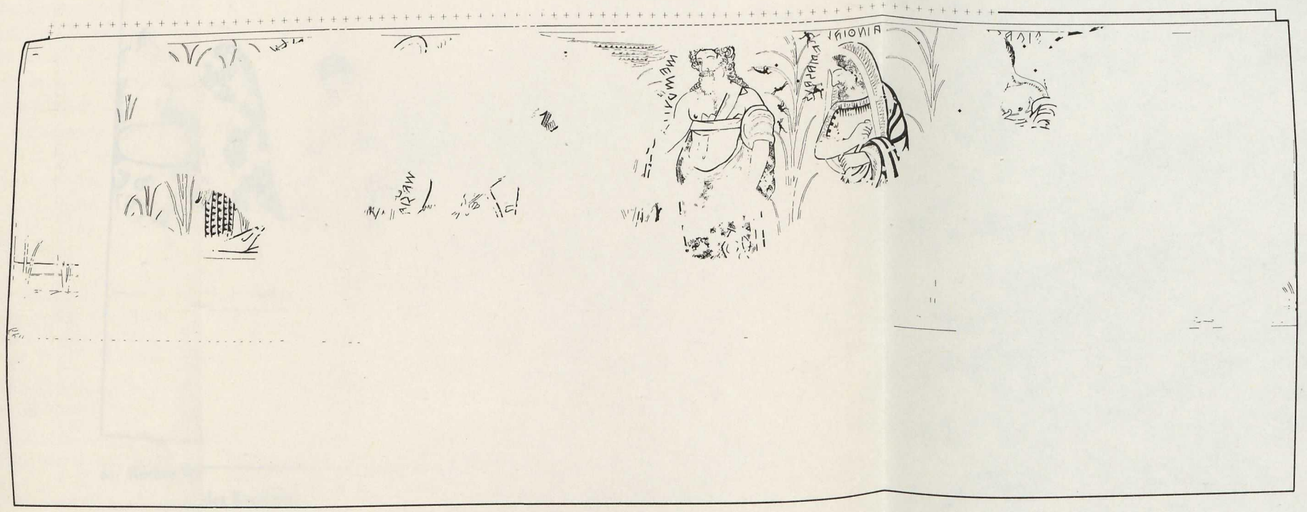
Taf. 21,1-3; 22,1-4; 23,1-5; 24,1: Photo Verf. - Taf. 24,2: Staatl. Museen zu Berlin, Neg. Ant. 4468. - Taf. 24,3: Nach Schefold a.O. (Anm. 29) Abb. 300.



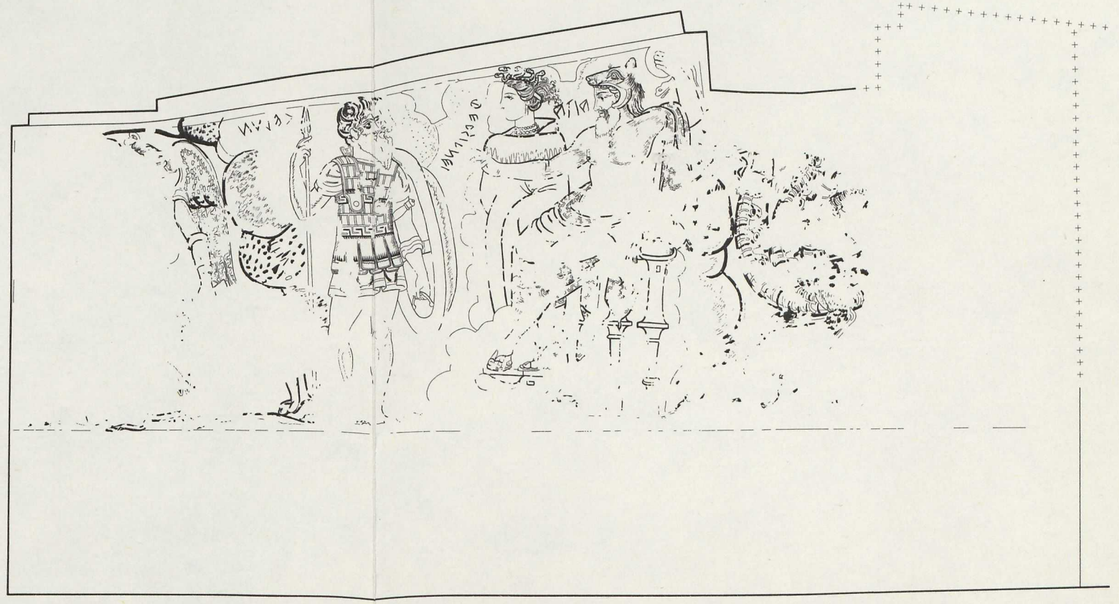
4 Rechte Wand



5 Eingangswand

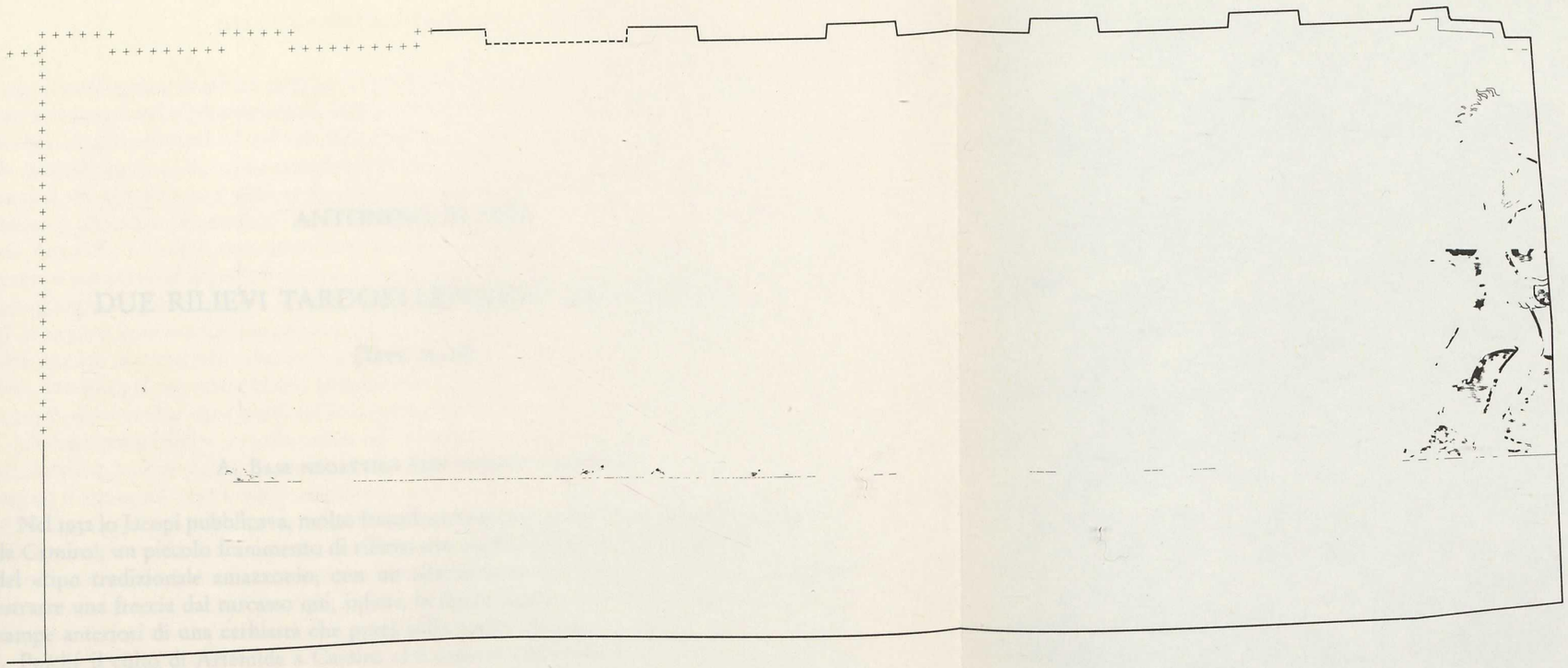


6 Linke Wand

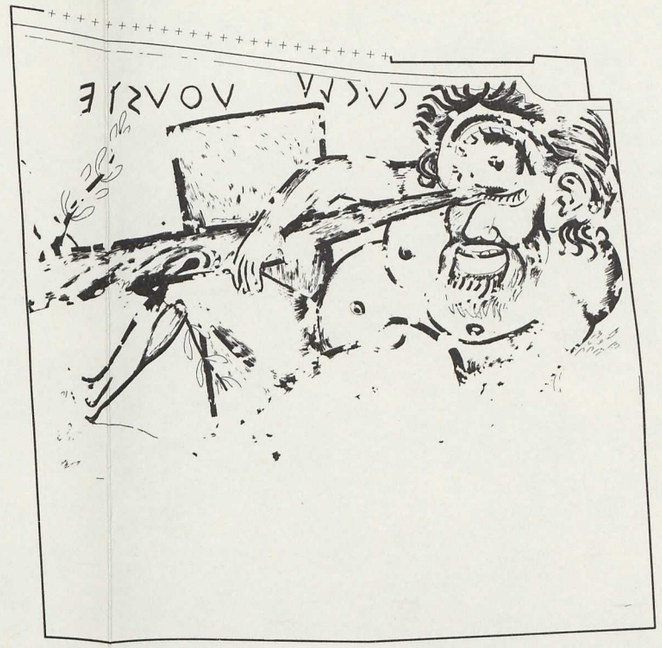


7 Rückwand

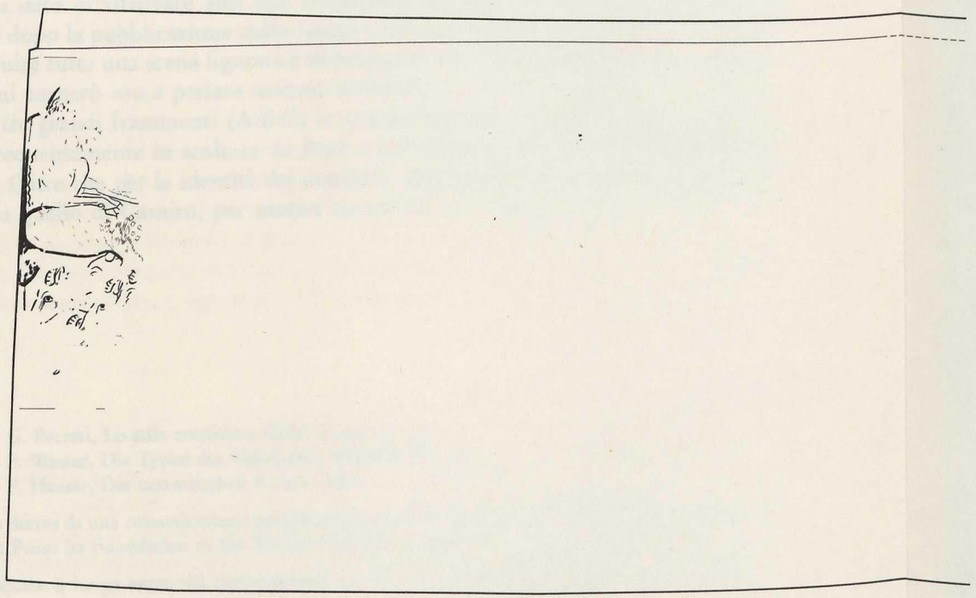
Abb. 4–7 Tomba dell'Orco, Kammer II. Durchzeichnungen der Malereien, M. 1:25



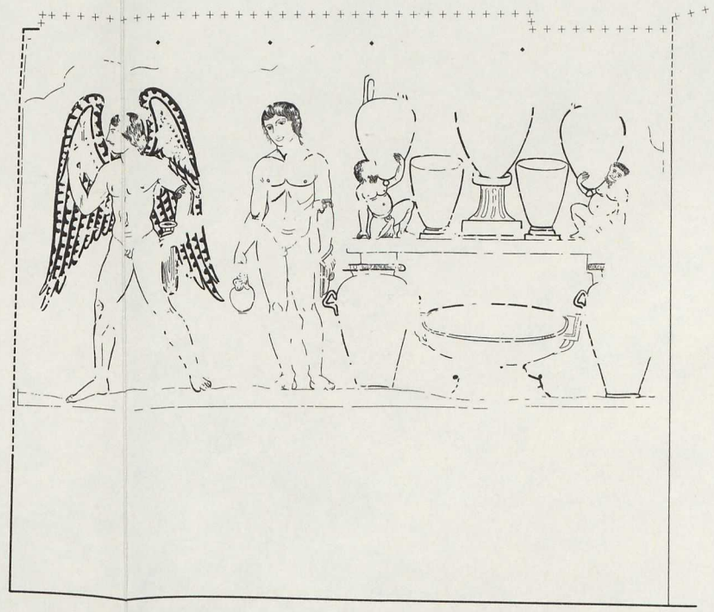
8 Linke Wand des Korridors



9 Rückwand des Korridors



10 Rechte Wand des Korridors



11 Stirnwand des Korridors

Abb. 8–11 Tomba dell'Orco, Kammer II. Durchzeichnungen der Malereien, M. 1:25

1 Rekonstruierter Einblick in die Tomba dell'Orco II. Aquarell von A. Morani (Ausschnitt), Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek

2 Rückwand des Korridors mit Blendung des Polyphem

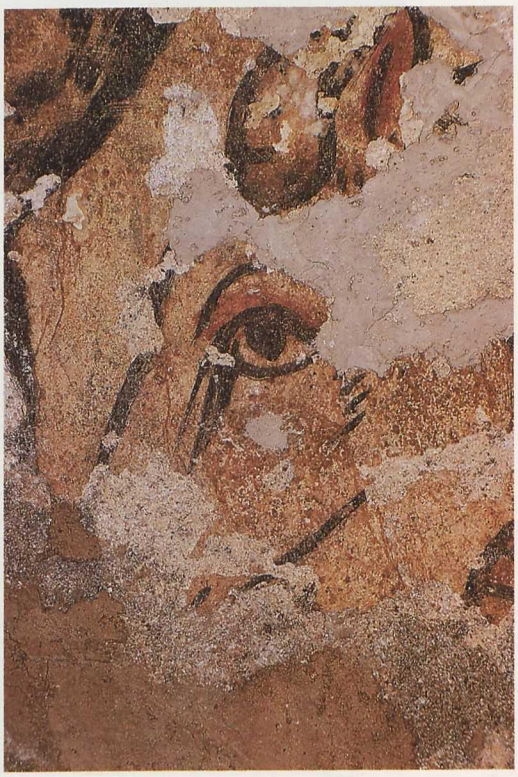
3 Linke Wand, Gesicht des Agamemnon

1-3 Tomba dell'Orco, Kammer II

1 Rückwand des Korridors, Polyphem

2 Rückwand, Hades mit dem Wolfshelm

3 Eingangswand, Schlange



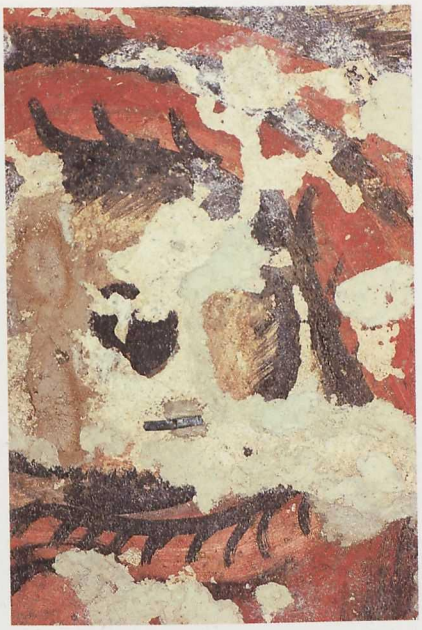
4 Rechte Wand des Korridors, Kopf eines Widders

1–4 Tomba dell'Orco, Kammer II

1 Rückwand, Detail des Wolfshelms

2 Rückwand des Korridors, Detail des Pfahles

3 Detail der Eingangswand, Gewand und Füße einer männlichen Figur



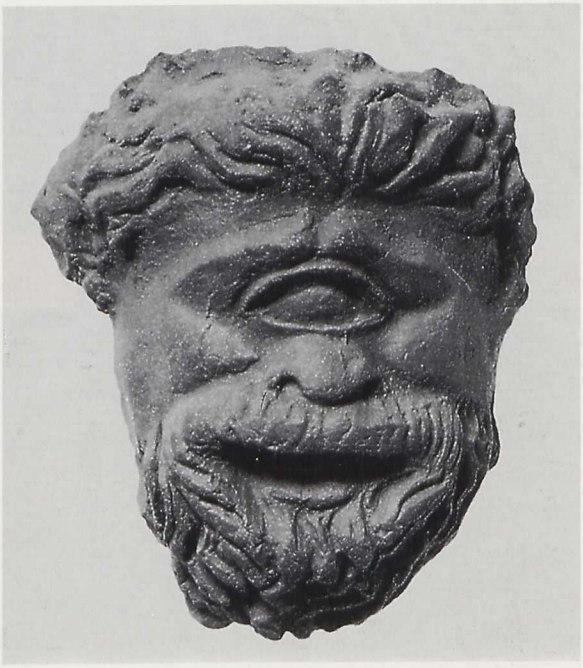
4 Rückwand des Korridors, Detail des Polyphemauges

5 Rückwand, Detail des Felsens neben Geryoneus

1-5 Tomba dell'Orco, Kammer II

1 Tomba dell'Orco, Kammer II. Detail der Eingangswand, Widderopfer

2 Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, TC 8394. Terrakottastatuette



3 München, Antikensammlung, 5963. Abdruck einer Tonform