

Badisches Landesmuseum

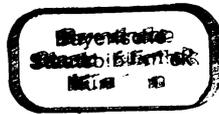
Wege zur Klassik

Führer durch die Antikenabteilung
des Badischen Landesmuseums
mit einem Essay über die Klassik
von Michael Maaß

In Zusammenarbeit mit der Stadt Karlsruhe
als Beitrag zu den Europäischen Kulturtagen 1985

Abbildung auf dem Umschlag

Das Gefolge des Weingottes Dionysos, auf einem Weinmischgefäß, Inv. B 3. Ton, H 42 cm.
Athen, ca. 450 v. Chr., Werk des Villa Giulia Malers.



ISBN 3-923123-04-02

Herausgegeben vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe 1985

Wissenschaftliche Bearbeitung: Michael Maaß, Mitarbeiter Rolf M. Schneider

Gesamtgestaltung: Annelis Schwarzmann

Photos: Badisches Landesmuseum (Sandor Nadj u. a.), soweit im Abbildungsverzeichnis und Fotonachweis (Nr. 1 – 12, 14 – 21, 61, 93, 114) nicht anders angegeben.

Lithos: Riegger Reprotechnik, Karlsruhe

Druck: Engelhardt & Bauer, Druck- und Verlagsgesellschaft mbH, Karlsruhe

Museen alter Kunst spiegeln nicht nur Vergangenheit, sondern auch ihre eigene Zeit. Die Erwerbungs-geschichte bezeugt Möglichkeiten und Vorlieben des Sammelns. Die Schausammlungen lassen immer die Spannung zwischen den Forderungen nach ästhetischer Wirkung, sachlicher Richtigkeit, systematischer Vollständigkeit und begleitender Information spüren. Diese oft gegeneinander streitenden Anliegen bedeuten einerseits ein ständiges Dilemma, andererseits aber den stetigen Anreiz, auch dem Altbekannten Neues abzugewinnen.

Der Führer durch die Antikenabteilung und der einleitende Essay stehen unter dem Thema «Klassik». Dieses Thema erscheint zunächst wie ein Inbegriff für altbekannt Gültiges, doch bei näherer Betrachtung ergeben sich mehr Fragen und Widersprüche, als daß feste Definitionen und Lösungen von Problemen vermittelt werden könnten.

Michael Maaß, seit Oktober 1983 wissenschaftlicher Leiter der Antikenabteilung, hat diese Fragen von zwei Seiten her aufgegriffen. Der einführende Essay untersucht Probleme und Geschichte des Klassikbegriffes; die Beschreibung der Sammlung stellt die Denkmäler in kulturgeschichtliche Zusammenhänge, die die Klassik als geschichtliches und als überzeitlich ästhetisches Phänomen verstehen helfen. Dieselben Fragen werden auch in der neugeordneten Schausammlung mit einer Dokumentation behandelt, für deren Realisierung sich Rolf Michael Schneider besonders eingesetzt hat. Die Beschreibung des ägyptischen Teils der Sammlung wurde ausgespart, da diese in einem eigenen Führer vorgelegt werden soll.

Die Stiftung „Humanismus heute“ des Landes Baden-Württemberg hat in großzügiger Weise dazu beigetragen, daß der vorliegende Band in dieser Aufmachung und in diesem Umfang erscheinen konnte; dafür sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Volker Himmelein

Im Text wird mit 1 – 152 auf die Schwarz-weiß-Abbildungen, mit I – XXIV auf die farbigen Abbildungen (S. 73 – 96) verwiesen.

Inhalt

Essay über die Klassik	11
Führer durch die Antikenabteilung	37
Vorgeschichtliche Kulturen (3. bis Anfang 1. Jahr. v. Chr.)	
Kykladen	39
Anatolien und Zypern	41
Mykene	46
Iran	51
Die Hochkulturen des Alten Orients	
Südliches Zweistromland	55
Syrien	57
Phönizien	59
Assyrien	63
Urartu	65
Achämenidisches Reich	69
Griechenland und benachbarte Einflußgebiete in geschichtlicher Zeit	
Geometrische Keramik	97
Geometrische und archaische Bronzen und Terrakotten	100
Orientalisierende Keramik	108
Anatolien und Zypern	110
Die Blütezeit der Töpferkunst in Athen	116
Griechische Töpferkunst in Unteritalien	130
Klassische und hellenistische Bronzen und Terrakotten	134
Bildhauerkunst	140
Griechische Feste	146
Griechischer Grabkult	153
Italische und etruskische Kunst	157
Griechische und etruskische Waffen	172
Römische Kunst	179
Anhang	189
Verzeichnisse der Abbildungen und Literaturhinweise	191
Zeittafel	203
Übersichtskarte	204

Die perikleischen Monumente sind in kurzer Zeit
und für lange Dauer geschaffen worden.
Jedes hatte sogleich die Schönheit von Werken
die schon seit alters bestehen; jedes wirkt noch heute
so jung wie eine gerade vollendete Schöpfung.

Plutarch (um 100 n. Chr.) über das Athen des Perikles
(um 440/30 v. Chr.)



1 Gesimsblock des Erechtheion auf der Akropolis in Athen. Marmor, H ca. 45 cm. Athen, ca. 410 v. Chr.

In Karlsruhe? In Wien, London, Paris, Rom, Athen? In einem griechischen Fischerdorf zur Zeit des Perikles?

Was ist das Klassische in der Kunst, in der Gestaltung von Sprache, Tönen, Bewegungen oder leblosen Stoffen? Kann der Begriff vielleicht nicht nur die Künste, sondern in einem weiteren Sinn Äußerungen menschlicher Kultur- und Lebensformen bezeichnen?

Diese Fragen erscheinen berechtigt, sie deuten aber auch schon die möglichen Ausweitungen und Beschränkungen des Begriffes an. Der Begriff ist in der Umgangssprache vielfach gegenwärtig. Geläufig sind Wendungen wie klassische Dichtung, Musik, Moderne, Mathematik, Nationalökonomie, klassischer Jazz und so fort bis zum klassischen Rennen oder Elfmeter. Die mit dem Begriff aber in erster Linie assoziierten griechischen Kunstwerke des 5. Jhs. v. Chr. sind zugleich geistiges Allgemeingut und exklusivster Besitz an musealem Kulturgut, vor allem in Olympia, Athen und London.

Mit diesem Begriff wird oft versucht, höchste, bleibende Wertordnungen objektiv zu erfassen. In der Antike finden sich klassische Dichter beinahe absolut gepriesen: «Zeit und Leben der Menschheit hat ihnen die Siegespreise verliehen, bis heute unangreifbar erhalten und wird sie ihnen gewiß weiter bewahren.» Dieses Zitat aus der Schrift «Vom Erhabenen», die von einem kritischen und begeisterten Ästheten stammt und unter dem Verfassernamen Longinus überliefert ist, weist aber auch gegen seine Absicht auf subjektive Wertvorstellungen hin. Von den Klassikern wird im Ton einer beinahe religiösen Verehrung gesprochen. In der Folge wurde die Überlieferung der Klassik zur Bildungsreligion erhoben, die Verehrung vor die Möglichkeit kritischer Einsicht gestellt. In ganz anderem Lebens- und Sprachbereich kann der subjektive Anteil am Begriff soweit gehen, daß in unreflektierter Umgangssprache das feierliche «klassisch» zum begeisterten und saloppen «klasse» verschliffen wird.

Der Begriff des Klassischen enthält also Widersprüche und Spannungen, die ihn schwierig machen, aber auch lebendig erhalten. Er gehört zu den Begriffen, deren jeweilige Bedeutung in sehr unterschiedlicher Weise durch die Absichten und den Zusammenhang ihrer Verwendung bestimmt werden.

Wort und Begriff

Begriff und Bezeichnung durch ein bestimmtes Wort sind zweierlei. In der griechischen und römischen Antike gab es das «Klassische» in unserem Sinn wohl als Vorstellung und Begriff, nicht aber unter einem entsprechenden Wort. Dafür ist der Begriff in Umschreibungen ausgedrückt. Die Größen der Literatur sind etwa im Bibliothekskatalog von Alexandria als «Leuchten des Geistes» bezeichnet und gesondert zusammengefaßt; gewöhnlich sagte man aber einfach «die Ausgewählten». Die berühmte «klassische» Musterfigur des Bildhauers Polyklet hieß «kanon» (d. h. Richtschnur oder Vorbild).

Rhetoren und Humanisten

Über achtzehn Jahrhunderte, von Cicero bis Lessing, gehört die Geschichte der Wortfamilie «klassisch», soweit sie unser Thema berührt, ganz in die Rhetorik, die Rede- (und Schreib-)kunst. Ursprung ist das lateinische Wort «classicus», d. h. zu einer bestimmten Abteilung, «Klasse» oder einem Flottenaufgebot (dies alles umfaßt das lateinische «classis») gehörig. Diese Bedeutungen hatten mit unserem Begriff noch wenig zu tun. Die Entwicklung hierzu beginnt in der römischen Literaturkritik. Geläufig war «classis» als Einstufung der römischen Bürgerschaft in fünf Vermögens- oder Steuerklassen, die der Censor bestimmte. «Classicus» war, wer der ersten dieser Klassen im Gegensatz zu den geringeren angehörte, oder – nach abweichender Auffassung – wer wenigstens zu einer der fünf Klassen zählte, im Gegensatz zum unbemittelten, nicht mehr bewerteten «proletarius» (wie Gellius formulierte). Cicero wendet in ähnlicher Absicht nicht den Unterschied von unklassisch und klassisch, sondern zwischen geringer (fünfter) und höherer Klasse auf die Philosophiegeschichte an. In diesem Vergleich wird Demokrit über eine Gruppe von Philosophen eines jüngeren Zeitalters gestellt. Diese Bewertung schließt das Bewußtsein des historischen Abstandes ein, die Auffassung, daß das Vollkommene einer weiter zurückliegenden Vergangenheit angehört und daß

jüngere, dazwischen liegende Epochen sich in weniger vollkommene Leistungen erschöpft haben. Dieser Klassikbegriff ist nur scheinbar historisch. In Wirklichkeit stellt er eine ähnliche Denkform dar wie die Mythen von der Folge des Goldenen und der schlechteren Zeitalter.

Das Wort «classicus» scheint im Mittelalter nicht mehr wie von Cicero und Gellius gebraucht worden zu sein. Ein Begriff des Klassischen bestand aber weiter, er ist aus dem Repertoire der damals bevorzugten Schriften abzulesen. Gegenüber dem antiken und unserem Begriff waren die Akzente aber merklich verschoben. Die griechischen Werke waren sehr zurückgetreten und spielten nur noch in kleiner Auswahl und in lateinischen Übersetzungen, Auszügen und Zusammenfassungen eine Rolle, z. T. mit dem Umweg über arabische Übersetzungen. Der Schwerpunkt hatte sich zur spätlateinischen Literatur verschoben.

«Classicus» im Sinn von «klassisch» findet sich erst in der Renaissance wieder, und zwar im Kreis der oberrheinischen Humanisten um Erasmus von Rotterdam (1467 – 1536). Die Konzile von Konstanz (1414 – 1418) und Basel (1431 – 1449) hatten die Bekanntschaft mit dem italienischen Humanismus ins Land gebracht. Die Gelehrten entdeckten auch nördlich der Alpen, auf der Reichenau, in St. Gallen, Murbach, Speyer, Lorsch, Worms, Köln, Corvey und Hersfeld vergessene Schätze an alten Handschriften. Die damaligen Abschriften und die gedruckten Erstausgaben sind für uns oft Ersatz für inzwischen verlorene Vorlagen. In der Briefsammlung eines bedeutenden Zeitgenossen des Erasmus, Beatus Rhenanus aus Schlettstadt, findet sich 1512 erstmalig wieder die Charakterisierung «classicus» für antike Autoren. Es handelt sich um den Begleitbrief des Humanisten und Dominikaners Kuno von Nürnberg zur lateinisch übersetzten Schrift des griechischen Kirchenvaters Gregor von Nyssa »Über den Menschen«. Für die Erforschung und Wiederherstellung der im Mittelalter verfälschten Schriftüberlieferung gebraucht Kuno ein Bild, das die Ausgrabungsarchäologie vorwegnimmt. Die humanistischen Bestrebungen werden dabei mit christlich-reformatorischer Frömmigkeit begründet: Gott habe den «klassischen Autoren» glänzende Schriften von hoher Bildung eingegeben; nachdem diese lange begraben gewesen seien, ließe er sie für die Gegenwart wieder freilegen.

Der Ausdruck «classicus» und seine Entsprechungen in den neuen Sprachen blieb freilich noch lange Zeit auf das Literarische beschränkt, die Ausweitung auf die Kunst und die all-

gemeine Kulturgeschichte erfolgte erst sehr viel später. Noch in den Schriften von J. J. Winckelmann (1717 – 1768) sucht man vergeblich danach, obwohl er den wichtigsten Beitrag zur Bildung des Begriffs für die folgende Zeit geleistet hat. Er hat zuerst wieder in der Nachfolge des antiken Kunstschriftstellers Plinius zwischen einer Epoche der hohen Kunst bei den Griechen und späteren, geringer geschätzten Epochen bei Griechen und Römern unterschieden.

Klassik und Natur

Bei Goethe finden wir das Wort «klassisch» als einen umfassenderen Begriff im Gegensatz zu «romantisch». Die griechisch-römische Antike ist nicht mehr alleiniger Bezugspunkt. Gegenüber der negativen Bewertung des «Romantischen» als «schwach, kränklich und krank» hebt Goethe einen sehr allgemeinen, sich selbst mitumfassenden Klassikbegriff hervor: «Das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist.» Diese Polarisierung ging auf die Schillersche Kritik zurück, daß Goethes Iphigenie «keineswegs so klassisch und im antiken Sinne sei, als man vielleicht glauben möchte». Dieses Problem des Klassischen steht auch hinter Schillers Aufsatz über die naive und die sentimentalische Dichtung.

Der Schritt vom rein literarischen Begriff zu einer weiteren, lebensumfassenden Bedeutung ist poetisch, nicht wissenschaftlich: «Hier find ich mich nun auf klassischem Boden begeistert», schrieb Goethe in den Römischen Elegien. Der Ausdruck «klassischer Boden» trägt in der Vorstellung die Monumente, die Landschaft und den begeistert Erlebenden mit. Er verleiht diesem Kunst-, Kultur- und Naturerlebnis eine gefühlsmäßige Einheit von atmosphärischer Ausstrahlung. Doch findet sich der Ausdruck aus dieser Einheit von Kultur und Natur einmal sehr merkwürdig und bezeichnend ganz in die Anschauung der Natur verlagert. In seinem Reisebericht aus Palermo schreibt Goethe anlässlich seiner Gesteinsuntersuchungen von den «ewig klassischen Höhen des Erdaltertums». Der Zusatz «ewig» entfernt den Begriff vom zeitlich Bedingten. Er möchte der faustischen Sorge vor Vergänglichkeit und Vergeblichkeit Einhalt gebieten. Diese Sorge steht auch hinter der religiös-glaubenssatzmäßigen Form eines anderen Goethewortes über die Gegenwart des klassi-



2 J.W.Goethe, Ideenskizze zum «Faust»: Erscheinung des Erdgeistes. Weimar, Goethe-Nationalmuseum Inv. 1367. Bleistiftzeichnung 22 x 17,1 cm. Gegen 1810/1812 (?)

schen Bodens in der «sinnlich-geistigen Überzeugung, daß hier das Große war, ist und sein wird.» Als klassisch erscheint das sicher Bestehende, das seine Begründung im natürlich Ewigen hat. Diese Gedankenverbindung hat Goethe nicht nur im Wort, sondern auch im Bild ausgedrückt (Abb. 2). In einer Bühnenskizze für den ersten Teil des Faust taucht im Hintergrund der Studierstube der Erdgeist als übermächtige, klassische, apollinische Gestalt auf. In diesen Verbindungen der Antike und der Natur erscheint Klassik als der Versuch eines geistigen Lebens, sich gegen das Bewußtsein der Vergänglichkeit zu behaupten, und sei es auf Kosten des zeitlich Bedingten, menschlich Verän-

derlichen. Die Verbindung von Kunst und Natur, die sich im Begriffspaar klassischer Boden ausdrückt, hat sicher eine bedeutende Wirkung gehabt. Sie ist vielfach gegenwärtig, auch ohne daß der Begriff «klassisch» als Wort erscheinen mußte. Die kultische Erhöhung der Natur im Wort «Boden» ist dagegen ein Jahrhundert später in der Verbindung «Blut und Boden» unheilvoll verkommen. Eine andere im 19. und im früheren 20. Jahrhundert, aber auch schon in der Antike gern gezogene Verbindung des Klassikbegriffes mit Begriffen aus der Natur sei hier nur kurz berührt: im Vergleich der Abfolge der Kultur- und Kunstepochen mit den Wachstumsprozessen von Keim, Blüte und Reife oder aber den menschlichen Lebensaltern wird die «Klassik» mit Blüte oder Jugend gleichgesetzt. Klassik-, Frühlings- und Jugendkult gehen darin eine eher gefühlsmäßige als logische Verbindung ein.

Der Zusammenhang im Bedeutungsbereich der europäischen Wortfamilie «Klassik» war bis in die Goethezeit wohl recht eng geblieben. Der eingenwillige gedankliche Ausbau des Begriffs durch Goethe läßt aber erkennen, wie sich Bedeutungsunterschiede zwischen den einzelnen Sprachen entwickeln konnten. Diese sind hier freilich nicht genauer zu verfolgen. Dem Deutschen am ähnlichsten ist das italienische «classico» geworden. Die sich entsprechenden Bedeutungen und Wendungen reichen bis in die Umgangssprache. Im Französischen ist die Bedeutung von «classique» im 19. Jh. stark vom Bewußtsein eigener Kulturleistungen geprägt worden. Die Ausdrücke «classique» und «classicisme» bezeichnen gleichermaßen die Epochen des Perikles, des Augustus und Ludwigs XIV. Zugleich aber ist der Begriff vom damals aktuellen Streit zwischen dem offiziellen Klassizismus der Revolution und des Kaiserreichs und der oppositionellen Romantik geprägt. In dieser Auseinandersetzung erhielt der Begriff des Klassischen auch die Bedeutung des Konservativen, akademisch Beharrenden, ja Reaktionären. Die politische Aussage des Klassizismus der großen Revolution von 1789 war im Kaiserreich und in der Reaktion verbraucht; die folgenden Revolutionen bedurften eines neuen Stiles.

Den altertümlichsten, damit aber auch klarsten Begriff hat das Englische bewahrt, «classical» hat sich nicht über den Bedeutungsbereich der Wissenschaft und des Schönegeistigen hinaus entwickelt. Die weiter gefaßten, allgemeinsprachlichen Bedeutungen von «klassisch» hat ein anderes, verwandtes Wort, nämlich «classic», übernommen.

«Klassik» der modernen Archäologen

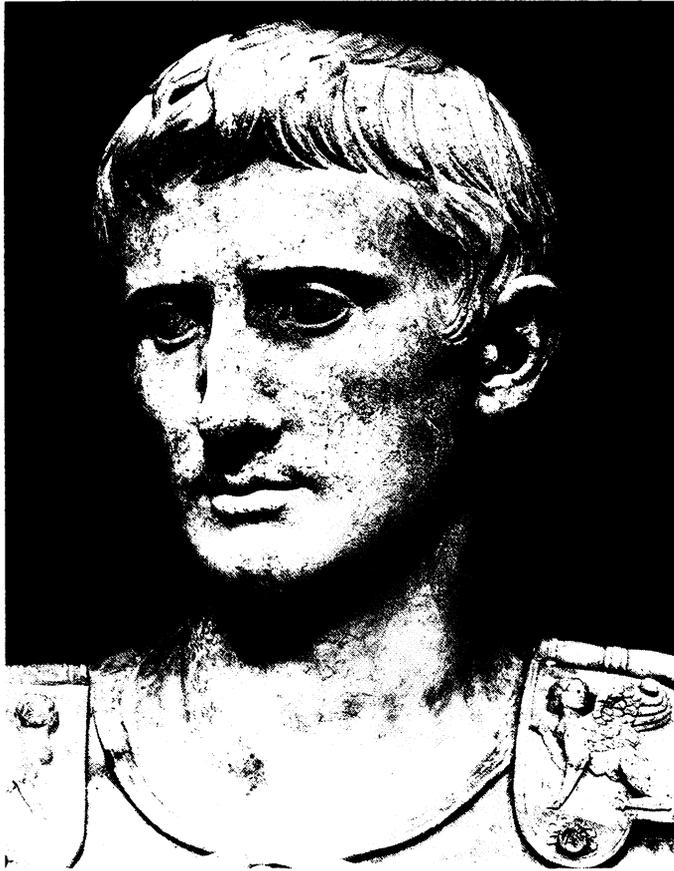
In der «klassischen» Archäologie, der Geschichte der Kunst bei den Griechen und Römern, hat der Begriff der klassischen Kunst zwei Bedeutungsmöglichkeiten angenommen. Die eine ist universalgeschichtlich und bezeichnet die Gesamtheit der griechischen und griechisch beeinflussten etruskischen und römischen Kunst. Die Gegenbegriffe für die anderen Entwicklungsstufen der Kulturgeschichte der Menschheit finden sich bis etwa zur Mitte des 19. Jhs. formuliert als «Inkunabeln der Kunst» oder «Die Kunst auf ihren frühesten Entwicklungsstufen» für Ägypten und den alten Orient. Die späteren, nachantiken Stufen finden sich 1851 bei Ernst Guhl und Joseph Caspar (Denkmäler der Kunst) für uns befremdlich unter dem Begriff der «romantischen Kunst» zusammengefaßt. Diese Bezeichnung geht wohl auf die goethische Polarisierung von Klassik und Romantik zurück. Die Zusammenfassung der altchristlichen, byzantinischen, spanisch-maurischen und mittelalterlichen Stile unter dem Begriff der Romantik konnte aber nicht Schule machen. Als «moderne» Kunst folgte in diesem Schema, noch ganz im Sinn der vasarischen Kunsttheorie des 16. Jhs., die von der Antike ausgehende Erneuerung der Kunst seit der italienischen Renaissance. Innerhalb solcher universaler Einteilung hat sich die Vorstellung des «Klassischen» auf das Zeitalter von etwa 480 bis 330 v. Chr. verengt, auch wenn der Name «klassisch» dafür noch nicht gefunden war und auf verschiedene Weise umschrieben wurde. Die Besonderheit dieser Epoche als einer politischen und kulturellen Glanzzeit der griechischen Stadtstaaten, vor allem Athens, leuchtet von jeher aus der Überlieferung hervor. Die siegreiche Abwehr der Perser vor allem durch die Athener bei Marathon 490 und bei Salamis 480 v. Chr. erschien der Nachwelt wie ein Signal für den Beginn der klassischen Epoche. Der höchste Ausdruck ihres Selbstbewußtseins in Athen ist die Rede des Perikles für die Kriegsgefallenen des Jahres 431 v. Chr., die Thukydides überliefert hat. Sie ist die programmatische Würdigung der politischen, militärischen, wirtschaftlichen und kulturellen Leistungen. Selbstbewußt wird verkündet: «Mit weit sichtbaren Spuren und lebendig bezeugt breiten wir unsere Macht vor der Bewunderung der Zeitgenossen und der Nachwelt aus». Die spätere Klassikverehrung hielt an dieser Verbindung der geschichtspolitischen und der kulturellen Leistung fest, sowohl um die Klassik zu erheben, als auch um die späteren Zeiten herabzusetzen. So hat Winckelmann etwa den Stil der klassischen Epoche als

Ausdruck der nach außen und innen errungenen politischen Freiheit verstanden, er nannte ihn den «hohen Stil». Auf ihn ließ Winckelmann den «reichen» oder «fließenden» Stil folgen, der etwa unserer Spätclassik des 4. Jhs. v. Chr. entspricht. Die Nachklassik hat er in Anlehnung an den antiken Kunstschriftsteller Plinius als (Ver-) Fall der Kunst, aber eher beiläufig und wenig anschaulich charakterisiert. In der Nachfolge Winckelmanns bezeichnete man die Klassik ebenfalls mit wertenden Umschreibungen wie «Blütezeit», die «Höchste Kunstblüte» oder etwa «Die Kunst in ihrer höchsten geistigen Entwicklung».

Die vielen neuen Funde und Erkenntnisse des 19. Jhs. wurden jedoch nur zögernd in einem System von Epochenbegriffen ausgedrückt. Während der zweiten Hälfte des 19. Jhs. und noch zu Beginn unseres Jahrhunderts, einer ausgeprägt positivistischen, auf das Sachliche gerichteten Phase der Altertumswissenschaften, ist eine Zurückhaltung gegenüber dem Klassikbegriff zu erkennen. Auch als für die älteren Epochen «Archaik» und «strenger Stil» feststanden wie für die jüngere «Hellenismus», hatte die eigentliche «Klassik» noch keine anerkannte, adäquate Bezeichnung gefunden.

Der Ausdruck «Blütezeit» behielt noch 1912 bei Heinrich Bulle (Der schöne Mensch im Altertum) seine Geltung, wurde aber zu Recht als unhistorischer Wertbegriff empfunden und präzisiert: Blütezeit des 5. Jhs., des 4. Jhs. Epochenabschnitte wurden nach Künstlern (etwa Phidias) oder Werken (etwa dem Parthenon) benannt. Die Stilgeschichte wurde aber auch durch historische statt durch künstlerische Begriffe gegliedert und umschrieben wie die Perserkriege, den Peloponnesischen Krieg oder Alexander den Großen.

Gelegentlich findet sich (1884, bei Heinrich Brunn, Kleine Schriften II 430) der Ausdruck «klassisch» als Stilepochenbezeichnung im Gegensatz zu «hellenistisch». Doch war er damals offenbar noch zu wenig ausgeprägt, um allein stehen zu können und wurde mit dem Beiwort «hellenisch» gestützt. Hellenisch meint hier das ursprünglich Griechische im Gegensatz zum «hellenistischen» als der weiteren Verbreitung des Griechentums in der «alexandrinischen» Kultur Alexandrias und anderer Zentren in der Zeit nach Alexander. Auch bei Adolf Furtwängler findet sich «klassisch» nur vereinzelt (1893, Meisterwerke der griechischen Plastik 23) als Epochenbegriff. Der Anstoß zur heutigen Geltung des Klassikbegriffes in der griechischen Stilgeschichte ist aus der neueren Kunstgeschichte gekommen. Hippolyte Taine hat 1865 (in: Philosophie de l'art)



3 Kopf der Panzerstatue des Augustus aus Prima Porta (bei Rom). Vatikan. Marmor, H 204 cm. Römisch, bald nach 20 v. Chr.

den Zusammenhang zwischen künstlerischen Ausdrucksformen und den Bedingungen ihrer Umwelt als ein grundsätzliches Prinzip erfaßt. Er sah dabei eine wesentliche Entsprechung zwischen der griechischen Klassik und der ebenbürtigen Klassik in der italienischen Renaissance. Den Formencharakter des Klassischen beschrieb er als polaren Gegensatz zum unklassischen Charakter der Kunst im nördlicheren Europa. Seine Bestimmung des Grundcharakters der Stile und die Polarisierung ihrer Gegensätze bahnt Gedanken von Heinrich Wölfflin an. Wölfflin hat («Über klassische Kunst» 1899 und «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe» 1915) den noch geltenden Epochenbegriff «Klassik» vorbereitet. Die Wölfflinsche Erkennt-

nismethode findet sich bereits bei Taine in gewisser Weise angedeutet. Dessen Bestimmung des «caractère notable» als «dominateur» eines Kunstwerkes (d. h. eines bedeutenden, das Kunstwerk bestimmenden Charakters) bereitet die Wölfflinschen Grundbegriffe vor. Wölfflin ging aber über Taine hinaus, indem er die historischen Bedingungen den ästhetischen Grundsatzfragen unterordnete. Wichtig erschien für Wölfflin, nach welchen überzeitlichen Prinzipien ein Künstler sein Werk sieht und sehen lassen kann. Unter diesem Gesichtspunkt bot sich die Parallelisierung der Epoche von Phidias, Polyklet und Praxiteles mit der von Raffael, Leonardo und Michelangelo als klassisch an. Gerhart Rodenwaldt hat diesen Schritt 1916 (Zschr. f. Ästhetik und Kunstwiss. 11, 432–441) näher ausgeführt. Er hat dabei aber auch gezeigt, daß andere Stilbegriffe wie «Barock» nicht in ähnlicher Weise auf die Antike übertragen werden können. Vom Standpunkt nachklassisch-moderner Ausdrucksformen – Rodenwaldt nennt als Beispiele Bernini und Rembrandt – sei die Antike auch in ihren sog. barocken Phasen nie über klassische Seh- und Darstellungsweise im Sinne Wölfflins hinausgekommen.

Zur Einführung des Epochenbegriffes Klassik für das 5. und 4. Jh. v. Chr. bemerkte G. Lippold 1914 bereits etwas anzüglich in einer Rezension von A. v. Salis: «Dieses Lieblingswort des Verf. haben ja die Kunsthistoriker auf dem Gewissen.» (Gött. Gelehrte Anz. 1914, 353 Anm. 2). Nach Rodenwaldt findet sich dann seit den 20er Jahren Klassik als Stilbegriff für die Epoche des 5. und 4. Jhs. in Griechenland wie selbstverständlich verwendet.

Klassik und Geschichte: Klassizismus

Die Wirkung der griechischen Klassik ist leichter zu bestimmen als ihr Wesen. Sie war in bisher einzigartiger Weise für spätere Zeitalter kulturprägend. Schon die Antike bietet hervorragende Beispiele für den Versuch, politische und künstlerische Erneuerung im Sinne der Klassik zu verbinden. Dabei ist das Abhängigkeitsverhältnis zwischen politischer Absicht und künstlerischer Bestrebung nicht eindeutig vorgegeben. Das Programm des Kaisers Augustus (Abb. 3), das Goldene Zeitalter wieder heraufzuführen, ist im *carmen saeculare* des Horaz für die Saecularfeier vom Jahr 17 v. Chr. ausgesprochen. Die mit dieser politischen Erneuerung verbundene künstlerische Ausrichtung auf die griechische Klassik des 5. und des 4. Jhs. v. Chr. ist aber nicht erst



4 Statue des Spinario (Dornauszieher). Rom, Palazzo dei Conservatori, Bronze, H 73 cm. Römisch, ca. 30 – 20 v. Chr.

durch dieses Programm hervorgerufen worden. Diese «Retrospektive» hatte über ein Jahrhundert früher eingesetzt, war zunächst künstlerisch motiviert und folgte in ihrer Entwicklung weiterhin, auch nach ihrer geschickten offiziellen Förderung, eigenen künstlerischen, technischen und sozialen Bedingungen. Die künstlerische Haltung der Römer gegenüber der griechischen Klassik ist in der Dichtkunst mit den Begriffen interpretatio, imitatio, aemulatio (Verstehen, Nachahmen, Wettstreit) bezeichnet. In der bildenden Kunst entspricht dem das Kopieren von berühmten Vorbildern, die Erforschung ihrer Regeln und

deren Anwendung in der Erfindung neuer Werke. Die Haltung der Römer gegenüber der als Vorbild erwählten griechischen Klassik ist das Musterbeispiel für den «Klassizismus».

Die Kanonisierung des Vorbildes der griechischen Kunst des 5./4. Jhs. v. Chr. als «klassisch» ist in der antiken Überlieferung mit einer erstaunlichen Verdrängung abweichender künstlerischer Richtungen verbunden. Der bereits erwähnte ältere Plinius überliefert die antike Kunsttheorie des Klassizismus, nach der die Kunst mit der 121. Olympiade (296/293 v. Chr.) zu Ende war («cessavit deinde ars»). Nach dieser Theorie lebte sie erst in der 156. Olympiade (156/53 v. Chr.) wieder auf (revixit). Mit diesem Verdikt sind die grandiosen künstlerischen Leistungen des Hellenismus, verkörpert vor allem durch die leidenschaftliche pergamenische Kunst, als unklassisch im Sinn von unwert totgeschwiegen. Diese Haltung hat die große, repräsentative Bildhauerkunst in der römischen Zeit weitgehend bestimmt. Zur Figurenausstattung von öffentlichen Bauten wie Theater, Thermen, Brunnen, Gymnasien griff man immer wieder auf denselben Vorrat klassischer Statuentypen als Vorbilder zurück.

Die römische Kunstpraxis war jedoch nicht so rigoros wie die von Plinius wiedergegebene klassizistische Kunsttheorie. Eine ihrer größten Leistungen, die Porträtkunst, zeigt zwar in der augusteischen Zeit klassizistische Tendenzen mit idealisierenden Stilisierungen, doch beruhte sie insgesamt auf der hellenistischen Kunst. Erst diese hatte das Porträt so entwickelt, daß es den Ausdruck der individuellen Züge, einer geistigen Haltung und eines Anspruches gegenüber der Mitwelt vereinigte. Auch in anderen Zweigen der Bildhauerkunst blieb ein im Sinn der strengen klassizistischen Norm «unklassischer» Hellenismus lebendig, in der erzählenden Reliefkunst, besonders in historischen Reliefs mit Kampfbildern, in landschaftlichen Darstellungen und bei Figuren, die als Ausstattungen von Villen und Gärten dienten. Eine andere Abweichung von der klassizistischen Norm stellt der Rückgriff nicht auf den nachklassischen Hellenismus, sondern auf den vorklassischen archaischen Stil dar. Mit diesem «archaisierenden» Stil verlieh man kultischen und mythologischen Themen eine besondere Würde.

Der Klassizismus, die Ausrichtung nach der griechischen Klassik des 5. und 4. Jhs. v. Chr. ist also nur ein Aspekt der römischen, aus der griechischen entwickelten Kunst. Ergänzt wird er durch andere wiederaufgegriffene Stilrichtungen, die man je nach Thema und Anlaß auswählen konnte. Im Gegensatz zum eigentlichen, strengen Klassizismus heißt diese stilwählende



5 Statuette eines Dornausziehers aus Priene. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Terrakotta, H 18 cm. Hellenistisch, 2. Jh. v. Chr.

und -mischende Kunstrichtung eklektisch. Doch schließen sich diese beiden Begriffe nicht aus. Sie können sich vielmehr in verschiedener Weise gegenseitig ergänzen. Ein Kunstwerk kann insgesamt rein klassizistisch sein, dabei aber in eklektischer Weise verschiedene Stilrichtungen, die es innerhalb der Klassik gab, verbinden. Es kann aber auch klassische und unklassische Züge in eklektischer Weise vereinigen. Musterbeispiel des Eklektizismus ist die berühmte Bronzestatue des Dornausziehers (Abb. 4) in Rom. Das reizvolle Sitzmotiv stammt aus der

hellenistischen Genreplastik und ist etwa durch eine karikierende Terrakottastatuette des 2. Jhs. v. Chr. aus Priene (Abb. 5) bekannt; die Einzelformen der Bronzefigur sind dagegen in einem klassischen Stil gehalten, der lange an eine Entstehung um etwa 460 v. Chr. glauben ließ.

Wichtig ist aber, daß es sich bei dem römischen Klassizismus und Eklektizismus gleichermaßen um Rezeptionsformen griechischer Kunst bei den Römern handelte. Vielfach wurden nicht diese Richtungsunterschiede, sondern nur ihr gemeinsamer griechischer Ursprung wahrgenommen. Für eine solche Betrachtungsweise trat ein undifferenzierter Begriff von griechischer und damit auch römischer Klassik in den Vordergrund. Dieser unbestimmtere, den Eklektizismus mit umfassende «Klassizismus» hat bei aller Ungenauigkeit doch eine gewisse Gültigkeit. Denn die griechisch-römische Kunst mußte trotz ihrer großen inneren Gegensätze in der kulturell fremden Umgebung von neugewonnenen Gebieten des römischen Reiches als eine einheitliche «Klassik» wirken.

Der antihellenistische Klassizismus im Sinne des Plinius ist wohl das bedeutendste, aber nicht früheste Beispiel eines bewußten Rückgriffs auf klassische Kunstformen. Schon in der griechischen Klassik des 4. Jhs. v. Chr. hatte der Bildhauer Kephisodot mit seiner Statue der Friedensgöttin Eirene (Abb. 6) auf das Vorbild einer früheren Phase der Klassik des 5. Jhs. zurückgegriffen. Bezeichnenderweise handelt es sich um ein «politisches» Monument. Die mütterliche Göttin mit dem Plutusknäblein auf dem Arm als der Verkörperung des Reichtums, den sie nährt, wurde von den Athenern wohl nach dem erfolgreichen Friedensschluß mit den Spartanern vom Jahre 371 v. Chr. errichtet.

Auch in nachaugusteischer Zeit drückte klassizistische Kunst politische Bestrebungen aus. Der Klassizismus der Zeit Kaiser Hadrians (117 – 138 n. Chr.) war betont philhellenisch, griechenfreundlich. Die Bauten und Ausschmückungen der Villenpaläste von Tivoli spiegeln diese Hinwendung des Kaisers zum griechischen Osten (Abb. 7, 8). Kaiser Hadrian gelang es, das Griechentum in der Osthälfte des Reiches als staatstragende Kraft zu integrieren. Das Verhältnis zwischen Römern und Griechen war historisch sehr belastet gewesen. Die Niederlagen von 146 und 86/5 v. Chr. gegen Mummius bzw. Sulla hatten Griechenland viel gekostet, ebenso die Bürgerkriege, die mit den Kämpfen von 48 und 31 v. Chr. durch Caesar und Augustus auf griechischem Boden entschieden worden waren. Die antirömischen Ressenti-



ments im Osten sind vielfach bezeugt. Am heftigsten und am folgenreichsten äußerten sie sich von jüdischer Seite. Davon gibt die etwa unter Kaiser Domitian (81 – 96 n. Chr.) verfaßte Apokalypse des Johannes noch eine Vorstellung. Diese hatte aus politischen und religiösen Traditionen geschöpft, mit denen die griechisch-hellenistische Monarchie in Syrien Rom Widerstand geleistet hatte. Für die Juden mündete dieser Widerstand in die Katastrophen von 70 und 135 n. Chr.

Das römische Kaisertum hatte wiederholt Annäherungen an Herrschaftsformen der griechisch-hellenistischen Monarchien versucht. Diese Politik war auf den Widerstand bei den altrepublikanischen Adelligen in Rom und bei den intellektuellen Griechen gestoßen. Dagegen hatte die Berufung auf die klassische Kultur des demokratischen Athens eine einigende Kraft. Unter Hadrians Reichsverwaltung wurden Frieden und Wohlstand auch von der griechischen Oberschicht des Ostens anerkannt. Sie rückte zu den höchsten Ämtern im Reich auf, die nun nicht mehr den Römern und Italikern vorbehalten blieben. Griechische, vor allem attische Sprache, Philosophie und Kunst nahmen im Reich eine Stellung ein, die der des Französischen im Europa des 18. Jhs. zu vergleichen ist. Kaiser Mark Aurel (161 – 180 n. Chr.) verfaßte seine «Selbstbetrachtungen», die Bekenntnisphilosophie des verantwortungsvollen Menschen und Herrschers, in griechischer Sprache.

Das Gewicht der östlichen Reichshälfte und ihrer Kultur führten schließlich zur Verlegung der Hauptstadt aus Rom nach Konstantinopel (324) durch den ersten christlichen Kaiser, Konstantin. Unter diesen neuen Verhältnissen tritt die letzte Manifestation der Klassik in der antiken Kunst mit einer neuen Begründung auf. Das bedeutendste Denkmal sind die Elfenbeintafeln aus den heidnischen Senatorenfamilien der Symmachi (Abb. 9) und Nicomachi (gegen 400 v. Chr.). Sie zeigen heidnische Kult-

6 Statue der Eirene (Friedensgöttin) mit dem Plutos-Knaben. München, Glyptothek. Marmor, H 199 cm. Römisch, ca. 20 – 30 n. Chr. nach einem Werk des Athener Bildhauers Kephisodot aus der Zeit um 370 v. Chr.

7 Karyatide vom Erechtheion auf der Akropolis in Athen. London, British Museum. Marmor, H 229,8 cm, ca. 415 v. Chr.

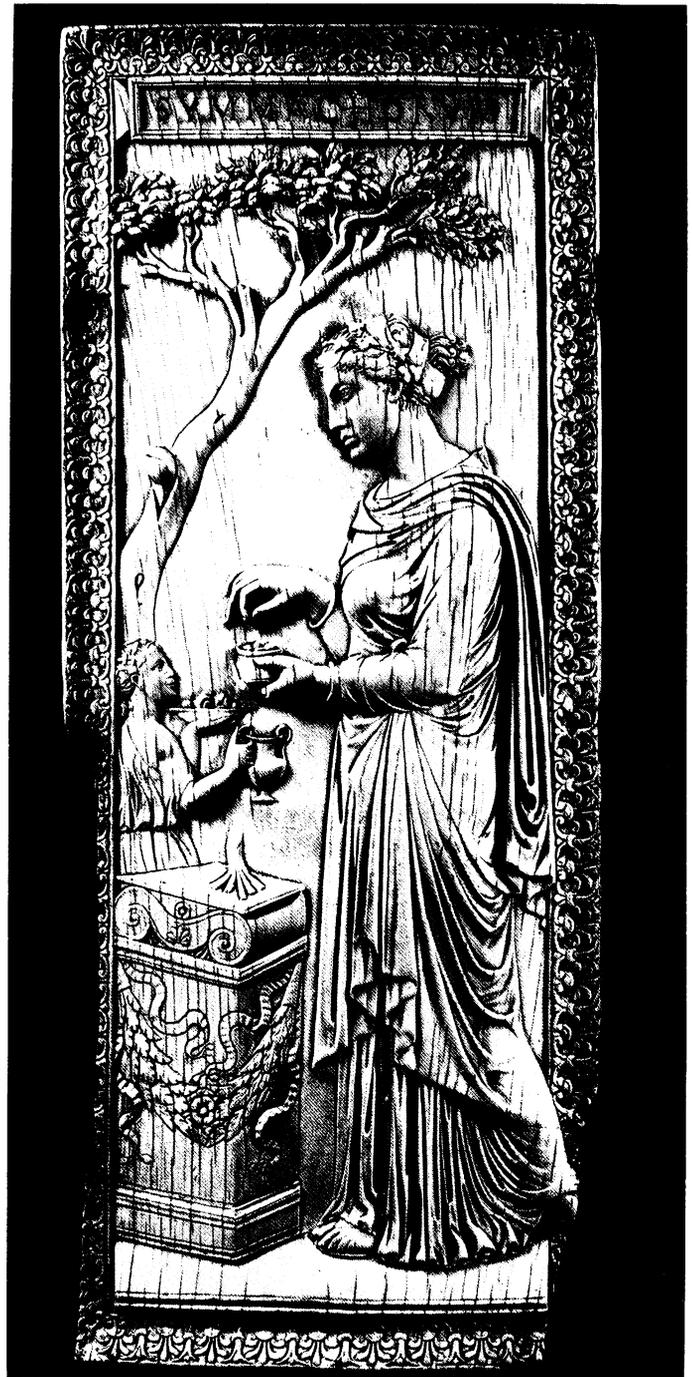
8 Karyatide aus der Villa Hadriana in Tivoli bei Rom. Marmor, H 214,8 cm. Römisch, ca. 130 n. Chr.



szenen in einem Stil, der deutlich an den augusteischen Klassizismus erinnert. Doch ist das Bewußtsein seines griechischen Ursprungs zurückgetreten und an dessen Stelle eine historische und ethische Romidee gesetzt. Mit dieser Idee versuchte das philosophische Heidentum der Spätantike, sich ein Lebensrecht im christlichen Reich zu erhalten. Doch konnte die Romidee nur ohne den heidnisch-religiösen Hintergrund in das Mittelalter weiterwirken. Die klassischen Traditionen reißen auch in der mittelalterlichen Kunst nicht ab. Die Romidee manifestiert sich besonders in der karolingischen und der ottonischen Renaissance. Am weitesten hat sich die Gotik aus dieser Tradition fortentwickelt. Aber auch die Gotik entbehrt nicht einige klassische Züge. Die Heimsuchungsgruppe an der Kathedrale in Reims ist ganz vom Ideal der klassischen Gewandfigur geprägt.

Besonders fest verwurzelt waren die klassischen Traditionen in Italien. Die Nähe der Antike und der imperiale Anspruch brachten in den italienischen Reichsteilen des Stauferkaisers Friedrich II. eine Kultur mit ausgeprägt klassischen Zügen hervor. Christliche und klassische Traditionen verbinden sich nicht nur unter dem weltlichen Aspekt herrscherlicher Kultur, sondern auch in religiösen Vorstellungen. Der Führer Dantes in den christlichen Jenseitskosmos der «Divina Comedia» ist der heidnische Dichturfürst Vergil (Abb. 10). Die Kluft zwischen Christen- und Heidentum versuchen merkwürdige Legenden und Vorstellungen zu überbrücken, wie die vom Kirchenvater Gregor, auf dessen Fürbitte der «gerechte» Kaiser Trajan aus der Verdammnis der Heiden erlöst wird.

Die neuzeitliche Wiedergeburt der antiken Kunst, die italienische Renaissance, ist eng mit dem bürgerlichen Patriotismus der italienischen Städte des 15. und 16. Jhs. verknüpft. Ihr geistiger Urheber war Petrarca (1304 – 1374), der mit dem damaligen christlichen Geschichtsverständnis brach. Anstelle der heilsgeschichtlichen Unterordnung der überwundenen heidnischen Antike setzte er die kulturgeschichtliche Idealisierung der klassischen Antike. In der christlichen Nachantike sah er nur noch eine Verfalls- und Zwischenzeit (media aetas, medium aevum, «Mittelalter»), die durch geistige, politische und künstlerische Wiedergeburt überwunden werden müsse. Die Klassik in der Renaissance war dabei nicht mehr Träger einer universalen poli-



9 Diptychon-Tafel mit Opferszene. London, Victoria and Albert Museum. Elfenbein, H 29,9 cm. Römisch, ca. 390 – 400 n. Chr.

tischen Idee wie die klassische Tradition für das Kaisertum, sie drückte eher eine geistige, in Europa staatlich nicht zu verwirklichende Einheit aus. Mit dem antikisierenden, klassizistischen Stil konnte die Romidee ganz entgegengesetzte politische Haltungen ausdrücken: die monarchische Repräsentation, wie unter Ludwig XIV. und Napoleon, oder die republikanische Reform im Klassizismus der französischen Revolution. Die Archäologie hatte mit den Funden von Vorbildern für die neuere Kunst in Rom seit dem 16. und in Pompeji seit dem 18. Jh. eine bedeutende Rolle gespielt. Die Aufnahme dieser Funde stand noch ganz im Bann der Romidee. Erst durch Winckelmann, die beginnenden Griechenlandsreisen und die Skulpturenfunde vom Parthenon (1802 – 1805), von Aigina und Phigalia (1811) ist der Klassizismus wieder in direkte Beziehung zur griechischen Kunst getreten.

Die griechische Klassik

Was an der griechischen Kunst des 5. und des 4. Jhs. v. Chr. hat die späteren Jahrhunderte dazu bewegt, sich so oft, direkt oder indirekt und manchmal erstaunlich getreu an diese Vorbilder anzuschließen, sich sogar in deren Geist einzuleben? Was hebt den Stil der Klassik aus anderen Epochen heraus?

Die neue, beherrschende, immer wieder faszinierende Idee der klassischen Kunst ist die vollkommene Menschengestalt. Alle Motive, die unnötig davon ablenken könnten oder der Menschengestalt nicht unmittelbar dienen, spielen in der griechischen Klassik eine viel geringere Rolle als in anderen, vergleichbar entwickelten Kunstepochen. Die klassischen Bildwerke zeigen kaum Handlungsrequisiten, kaum Andeutungen von Landschafts- oder Architekturraum. Durch diese Konzentration auf das Thema des Menschen wirken die klassischen Werke unmittelbar überzeugend, obwohl sie «wenig Information» geben. Sie teilen nur wenig von den äußeren Umständen des Bildthemas mit, sie unterhalten den Betrachter nicht. Diese Ausrichtung der antiken griechischen und der neuzeitlichen italienischen Klassik der Renaissance auf ideale Menschengestalten hat Hippolyte Taine prägnant ausgedrückt: «Leur personnages sont dans un monde supérieur, parce qu'ils sont d'un monde qui n'est pas; le caractère propre de leur scène est la nullité du temps et du lieu» (Ihre Gestalten sind in einer höheren Welt, weil sie aus einer Welt sind, die es nicht gibt. Der ureigenste Charakter ihrer Bühne ist die vollkommene Nichtigkeit der Zeit und des Ortes).



10 Benedetto Antelami (?), Statue des Vergil, Mantua, Palazzo Ducale. Um 1215.

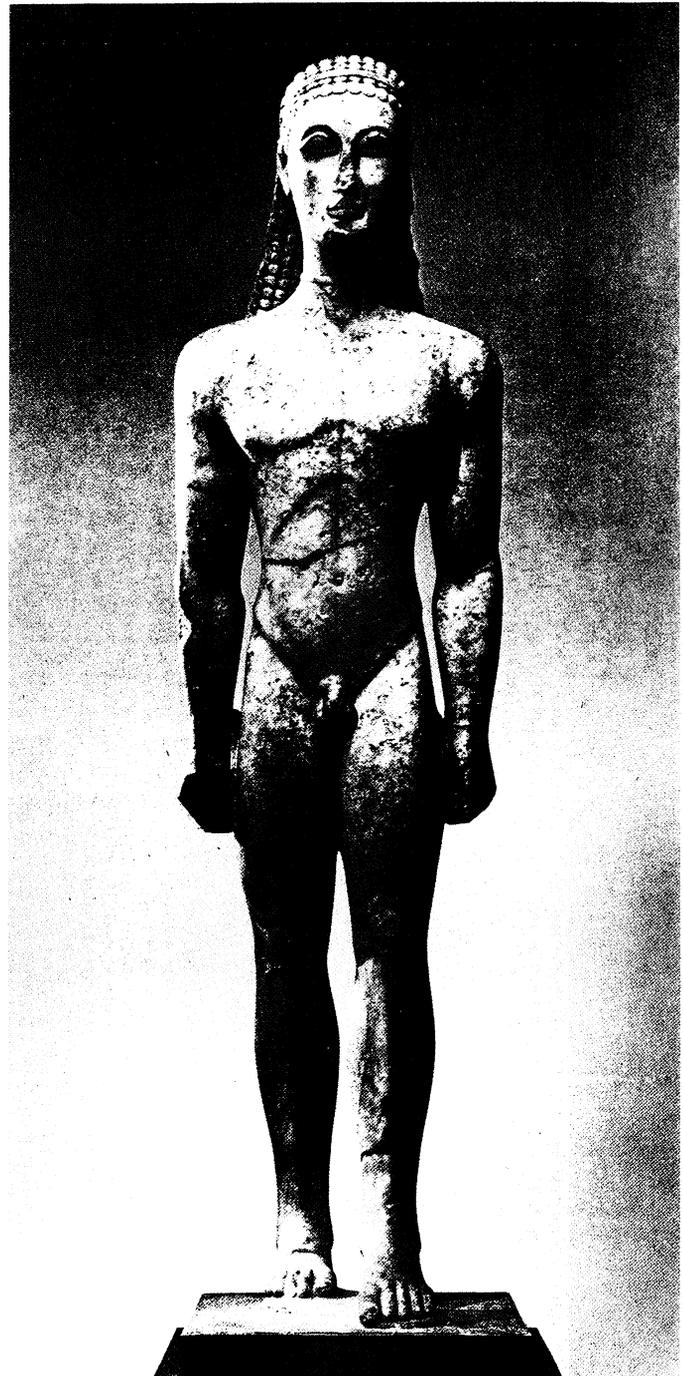
Wieviel Interessantes ist dagegen von ägyptischen und assyrischen Bildwerken abzulesen! Die klassischen Kunstwerke erlaubten statt dessen durch ihre zeitlos gültige Form den späteren Epochen in besonderer Weise, eigene Vorstellungen und Anliegen in diesen Werken ausgedrückt zu finden.

Das klassische Menschenbild hat eine besondere Ausdruckskraft durch seine Nähe zum Götterbild. Die Vorstellungen der Griechen von der Menschenähnlichkeit der Götter drückten sich

sowohl in den Sagen als auch in der Bildkunst aus. Die Götter leben und empfinden wie Menschen, haben sogar mit ihnen Kinder. Gemeinsam sind sie dem allmächtigen Schicksal, dem unentrinnbaren Verhängnis unterworfen. Ihr höheres Wesen besteht in Unsterblichkeit und übermenschlicher Macht, jedoch nicht in Allmacht. Schon die griechischen Philosophen des 6. Jhs. v. Chr. haben diese Beschränktheit der Göttervorstellungen als unvollkommen verworfen, sogar ironisiert. Doch hatte diese Kritik keine unmittelbaren Folgen für Religion und Kult. Religiöse Dogmen, wie sie die christlichen Kirchen entwickelt haben, gab es nicht. Die altherwürdigen Heiligtümer und Kulte wurden auch weiter allgemein und aufwendig gepflegt, als die Gebildeten bereits wußten, daß die traditionellen Göttervorstellungen nicht den göttlichen Urgrund der Welt bedeuten konnten. Die alten Götter behielten trotzdem Geltung als höhere Wesen. Ihre Sphäre stand dem absolut Göttlichen näher als die Menschen, in sie konnten aber auch ausgezeichnete Menschen, Halbgötter, Heroen und vergöttlichte Herrscher eingehen. Die Anstößigkeit dieser zu menschlichen Göttervorstellungen ist gemildert durch ein Menschenideal von hoher Schönheit des Körpers und des Geistes. Die Götter sind höchste Natur, an der auch die Menschen teilhaben. Diese Weltanschauung drückte sich im Denken und in der Kunst aus; sie war nicht Theologie, sondern Humanismus, das Verständnis von der göttlichen Würde der Menschennatur, die nicht an eine bestimmte Religion oder Ideologie gebunden ist.

Mit diesem religiösen Hintergrund ist aber nur eine allgemeine Voraussetzung griechischer Kunst, nicht eine ausschließlich klassische Eigenart erklärt. Die Klassik bedeutet gegenüber der vorhergehenden Entwicklung der archaischen Kunst in Griechenland und der Kunst in anderen Kulturen einen völlig neuartigen Schritt. Die archaische Kunst hatte folgerichtig aus den zeichenhaft einfachen Formen des Geometrischen unter dem Eindruck der älteren orientalischen Kunst reiche, wohlgeordnete Formen ausgebildet. Die Klassik brachte eine Befreiung von den überlieferten Regeln und stellte grundsätzlich neue Probleme.

Für die neuen Formen der Klassik ist die Entwicklung der Standfigur eine Art Leitmotiv. Die archaischen Statuen (Abb. 11) stehen kraftvoll gespannt, gleichmäßig auf beiden Beinen. Fri-



11 Kurosstatue. New York, Metropolitan Museum of Art. Marmor, H 184,3 cm. Attisch, ca. 610 – 600 v. Chr.

suren, Körperdetails und Gewandmotive zeigen zierliche, reiche Formen, die gegenüber dem gesamten Kunstwerk einen betonten Eigenwert behaupten. Die neue übergreifende Idee der klassischen Standfigur (Abb. 12) ist das Wechselspiel von tragenden und lastenden Körperteilen. Die Gestalten treten mit Stand- und Spielbein auf; daraus werden Verschiebungen der Rumpfpartien, die entgegengesetzten Neigungen des Beckens und der Schultern entwickelt. Mit dieser Haltung des klassischen Kontrapostes kann Spannung und Entspannung, Schwere und Entlastung ausgedrückt werden. Formen und Fall von Gewändern sind nicht mehr als eigenwertige Motive gebildet, sie werden vielmehr aus dem darunterliegenden Körper entwickelt. Auch die übrigen Einzelheiten haben ihre Selbständigkeit verloren und sind in übergreifende Ordnungen von Motiven und Proportionen eingebunden. Für alle Details wird eine zusammenfassende Vorstellung zugrunde gelegt, die für die Einzelformen eine freie Gestaltung erlaubt, ohne den Formenzusammenhang zu verlieren.

Daß dieser Schritt zum Klassischen keine selbstverständliche Fortentwicklung der archaischen Kunst darstellt, lehrt der Vergleich mit nichtgriechischen Kulturen. Ein vergleichbares Zusammenspiel von übergeordneter Gestaltung und Freiheit der Formen wurde anderswo nicht selbständig erreicht, sondern nur von der griechischen Klassik übernommen. Sie breitete sich im 5. und 4. Jh. v. Chr. um das Mittelmeer auch bei Nichtgriechen aus, vor allem bei den reichen phönizischen und karthagischen Handelsstädten (Abb. 13), bei den kleinasiatischen Fürsten des Perserreiches und bei den Skythen in Südrußland.

Der neue Charakter der klassischen Standfigur hat eine bedeutsame Entsprechung in der Geistesgeschichte der Zeit. Für die vorklassische Zeit konnte jede Erscheinung, jede Einzelheit des Lebens einen hohen eigenständigen Wert haben. Die bedeutungserfüllte Detailfreude der Gleichnisse in den homerischen Dichtungen hat in gewisser Weise ihre Entsprechung in der archaischen bildenden Kunst. Demgegenüber zeichnet sich die Klassik durch das Bewußtsein der Kausalität aus. Der menschliche Körper wurde funktional verstanden, als Zusammenspiel seiner Glieder, in dem schon eine einzelne Veränderung sich in bestimmter Weise auf das Ganze auswirkt. Dieses



12 Statue des Doryphoros aus Pompeji. Neapel, Museo Archeologico Nazionale. Marmor, H 2,12 m. Römisch, ca. 20 n. Chr., Kopie nach der Bronzestatue von Polyklet, ca. 440 v. Chr.



13 Tetradrachmon von Panormos (Palermo). Münzkabinett des Badischen Landesmuseums. Punisch nach syrakusanischem Vorbild, gegen 300 v. Chr.

aufklärerische Kausalitätsdenken prägte die Weltanschauung der klassischen Zeit auf verschiedene Weise. Anaxagoras verstand die Bewegungen der Himmelskörper als physikalische Vorgänge einer Himmelsmechanik, nicht mehr als Ausdruck göttlichen Wirkens; Demokrit die Veränderungen an der aus Atomen organisierten Materie als kausal bestimmte Vorgänge. Auch Ethik und Erkenntnistheorie gingen von dieser neuen Weltanschauung aus. Die sittliche Verantwortung des Menschen trat aus den überlieferten, mythisch fixierten Normen in die Selbständigkeit. Dies führte einerseits zu dem von den Sophisten vertretenen Anspruch, man könnte die schwächere Sache zur stärkeren machen, was nicht nur als advokatische Leistung, sondern auch als kritischer Vorbehalt gegenüber Vorurteilen zu würdigen ist. Andererseits führte dies zu der gegen die Realität distanziernten sokratischen Erkenntnis des «Ich weiß, daß ich nicht weiß».

Die griechische Klassik ist durch die Bemühung um theoretische Grundlagen und ein besonderes Bewußtsein ihrer Leistun-

gen und ihrer Vorbildlichkeit ausgezeichnet. Davon zeugen Schriften, die freilich nur noch aus kurzen Erwähnungen bekannt sind. Der Bildhauer Polyklet hat zur Begründung für seine Musterstatue mit dem Motiv des Speerträgers (griech. Doryphoros) eine eigene Schrift verfaßt. Figur und Schrift hießen gleichermaßen «kanon», d. h. Muster oder Richtschnur.

Diese Kanonisierung von herausragenden, anerkannten Leistungen ist auch in anderen Gebieten ein bezeichnender Zug griechisch-klassischer Kultur. Den prägnantesten Ausdruck fand diese Haltung in der bereits erwähnten Rede des Perikles für die Kriegsgefallenen (430 v. Chr.), es gibt aber noch manche andere bezeichnende Zeugnisse hierfür. Die 405 v. Chr. aufgeführte Komödie des Aristophanes «Die Frösche» handelt von dem Vor-rang der drei großen Tragödiendichter Aischylos, Sophokles und Euripides vor den übrigen Tragikern. Etwa achtzig Jahre später ließ der athenische Staatsmann Lykurg eine offizielle Ausgabe ihrer Texte erarbeiten und ihre Statuen im Dionysostheater aufstellen.

Gefühl und Bewußtsein einer besonderen geschichtlichen und kulturellen Stellung sind im klassischen Griechenland auf vielfältige Weise ausgesprochen worden. J. Burckhardt hat dies als «Ruhmredigkeit» getadelt. In der Tat finden sich hierzu Zitate anstößiger Selbstgefälligkeit. Entscheidend sind aber die Zeugnisse, wo sich dieses Gefühl mit religiöser Ehrfurcht verbunden poetisch ausspricht. In Chorliedern etwa aus dem «Oedipus auf Kolonos» des Sophokles und aus der «Medea» des Euripides wird die Blüte des Landes von göttlichen Kräften und göttlichem Schutzes bewirkt. Die heilige, von Feinden verschonte Flur, die Milde der Luft, die nie mangelnden, befruchtenden Wasser und die Bewohner göttlichen Ursprungs bringen mit göttlicher Anteilnahme liebliche Früchte des Bodens und des Geistes, «edelste Weisheit und Kunst» hervor, «im Licht des ewig hellen Himmels, wo einst, so erzählt man, die blonde Harmonia den Verein der neun pierischen Musen pflanzte». Die Liebesgöttin selbst sendet ihre Begleiter «als Helfer der Weisheit, die zum Schönen und Guten führen».

Rationalere Erklärungen (bei Aristoteles) hoben die Vorzüge einer geographischen und klimatischen Mittellage hervor. Das Land sei weder zu rau, wie der Norden, noch zu üppig, wie der Orient, so daß sich Freiheit und Kultur im richtigen Maß hätten verbinden können.

Bei allen klimatischen Vorzügen und Reizen der Landschaft: reich war die griechische Erde nicht. Auf den leichten, wo nicht



14 Ansicht von Sunion, Lithographie (38,2 x 23,8 cm) nach O. M. v. Stackelberg.

felsigen Böden ihres Landes wären die Griechen ohne ihre Schifffahrt, ihre produktive, kaufmännische und kriegerische Tüchtigkeit ein unbedeutendes Hirten-, Fischer- und Bauernvolk geblieben. Einen gewissen, aber nicht entscheidenden Beitrag zur Wirtschaft bildeten Bodenschätze, so für Athen das Silber von Laurion und aus den thrakischen Kolonien. Bevölkerungswachstum und begrenzte Mittel des eigenen Landes richteten die Tätigkeiten in Produktion, Handel, Auswanderung, Kolonien Gründungen, eigenen Kriegen und Söldnerdiensten für fremde Herrschaft nach außen.

Aus dem antiken Gefühl der religiösen Verbundenheit von Natur und Kultur leitete H. Taine eine im 19. Jh. verbreitete Betrachtungsweise ab: die ästhetische und geistige Formung eines Menschenschlages und seiner Kultur durch seine Umge-

bung. Die griechische Klassik fand Taine durch die helle Klarheit, die Bestimmtheit vielfältiger Formen und die Festigkeit des sichtbar Begrenzten in der griechischen Landschaft (Abb. 14) vorgegeben.

Kunst und Kultur der griechischen Klassik sind jedoch nicht leicht auf einen gemeinsamen Begriff zu bringen. Die Klassik umfaßt Äußerungen von unterschiedlichstem, ja gegensätzlichstem Charakter. Anmut und Würde sind hervortretende Ideale in der bildenden Kunst und zu einem guten Teil auch in der Literatur. Schlichte, mächtige, aber auch elegante, feine Formen charakterisieren die Architektur. Bezeichnend ist die Verwendung kostbarer Materialien in unerhörtem Ausmaß und der höchste Aufwand an schwierigen Techniken. Die Prunkbauten der Glanzzeit Athens bestehen durch und durch aus dem strahlenden harten



15 Komödienszene nach den Thesmophoriazusen des Aristophanes. Würzburg, Martin-von-Wegner-Museum der Universität. Ton, H des Bildmotivs ca. 11 cm. Apulisch, ca. 370 v. Chr.

Marmor. Mit Gold und Elfenbein verkleidete Phidias die riesigen Götterbilder im Parthenon und im Zeustempel zu Olympia, Polyklet die Statue der Hera im Tempel von Argos.

Neben dem Erhabenen gehört aber auch das Komische und Groteske zum Bild der griechischen Klassik. Die Komödien des Aristophanes umfassen witzige, geistreiche Literaturkritik und politische Polemik ebenso wie derbe Zoten. Das Komische ist kein nur beiläufiger Zug der griechischen Klassik. In der Schauspielkunst des klassischen Athen bestanden Tragödie, burleskes Satyrspiel und Komödie gleichberechtigt und als gegenseitiger Ausgleich nebeneinander. Die verschiedenen Schauspielarten hatten sich im 6. Jh. v. Chr. aus den Chortänzen in den großen Dionysos-Kultfeiern entwickelt und im 5. Jh. v. Chr. ihre höchste Blüte erreicht. In dem kultisch festlichen Ursprung ist auch die Popularität und – man möchte fast sagen – offizielle Bedeutung des Grotesken und Komischen in der griechischen Klassik begründet. Diese Motive wurden auch von der bildenden Kunst der Klassik und späterer Epochen aufgegriffen. Als Beispiel diene die Darstellung einer drastischen Persiflage auf

die Telephostragödie des Euripides in den «Thesmophoriazusen» des Aristophanes (Abb. 15). Im überlieferten Mythos hatte der Mysierkönig Telephos durch den Raub des Königssohnes Orestes von seinen Feinden Schonung und Hilfe zur Heilung einer Wunde erzwungen. In der Travestie hat sich der Held neugierig in die Versammlung eines geheimen Frauenkultes eingeschlichen. Er wird entdeckt und versucht der drohenden Strafe für den Frevel durch eine Geiselnahme und Zuflucht am Altar zu entgehen. Das einer Amme entrissene Kind entpuppt sich dabei als ein Weinschlauch mit Kinderschuhen als Tarnung. Die versoffene Amme bringt für alle Fälle eine Schüssel herbei, um das «Blut» des «Kindes» auffangen zu können.

Zum Bild der griechischen Klassik gehören schließlich auch bescheidenere Äußerungen des alltäglichen Lebens. Der hohe Stil der großen Kunst ist hier oft nur als entfernter Reflex zu erkennen. Doch haben auch bescheidene klassische Werke noch einen hohen Reiz von unmittelbarer Frische und freier Kunstübung, der sie vor den bemühten, oft trocken wirkenden Nachempfindungen späterer Kunstepochen auszeichnet. Im Gesamtbild der Klassik fehlen auch nicht geringerwertige Züge. Bei den großen, anspruchsvollen Projekten erforderten Umfang und Zeitplan der Arbeiten die Heranziehung von sehr unterschiedlichen Befähigungen. Auch unter den Parthenonmetopen finden sich neben höchsten Leistungen des Entwurfes und der Ausführung vergleichsweise ungeschickte Arbeiten. In den Serien- und auch Massenproduktionen der keramischen Werkstätten kommt neben höchster Vollkommenheit einfacher Gefäße auch eine das Komische streifende Nachlässigkeit vor.

Die griechische Klassik besteht aber nicht nur aus lebensfrohen, unbekümmerten Zügen. Ohne Tragik und Trauer bliebe ihr Bild unvollständig. Die klassische Grabkunst hat die Düsternis der Todesvorstellungen gemildert, sie hat besondere Darstellungsformen für die Verbundenheit von Toten und Lebenden gefunden. Nicht heftiger Schmerz, sondern verhaltene Trauer erscheint in den Darstellungen auf Grabmälern (Abb. 16) und Grabkultgefäßen, insbesondere den weißgrundigen Lekythen (Abb. 17).

Dunkler, beschwerender ist vielfach die Botschaft der Tragödien. In ihnen spricht sich eine aus alten Mythen gespeiste,

16 Grabrelief der Mnesarete. München, Glyptothek. Marmor, H 163,5 cm. Attisch, ca. 380 v. Chr.





pessimistische Weltansicht aus. Der Mensch wird als Träger sich widersprechender Prinzipien gesehen, deren Konflikt für ihn in physischer Vernichtung endet.

Auch die politische Geschichte und Geschichtsbetrachtung der klassischen Epoche weist dunkle Züge auf. Nach den Erfolgen in den Perserkriegen war es nicht gelungen, ein stabiles Gleichgewicht der Mächte in Griechenland herzustellen. Die Epoche war kriegerisch unruhig und unheilträchtig. Eine Ahnung davon geben etwa die in Resten erhaltenen, amtlichen Gefallenlisten auf Steininschriften und vor allem das Geschichtswerk des Thukydides. In den Mittelpunkt seines Werkes hat Thukydides den Bericht über die Auslöschung des kleinen, ungefügigen Melos durch Athen (416 v. Chr.) gestellt. Es war keine der großen Unternehmungen des peloponnesischen Krieges, doch nimmt ihr Bericht eine Schlüsselstellung in dem Geschichtswerk ein. Ohne Beschönigung, mit Bitterkeit gegen sein Land stellt Thukydides die ultimativen Verhandlungen vor der Katastrophe dar. Die Wiedergabe der Verhandlungen ist literarisch ausgestaltet, wobei nicht entscheidend ist, ob die Probleme tatsächlich so ausgesprochen wurden. In den Wechselreden wird die Frage nach dem Verhältnis von Recht und Gewalt gestellt. Gegen die Vorhaltungen von Rechtsprinzipien und gegen den Hinweis auf den möglicherweise nur vergänglichen Erfolg sprechen die Athener das ultimative Kalkül unwiderruflicher Vernichtung aus. Thukydides gibt dem Opfer der Melier keinen Sinn. Er beläßt den Leser in dem Bewußtsein, daß die Prinzipien des Rechts, der Menschlichkeit und Frömmigkeit gegen ihre Verletzung und über den Untergang der Betroffenen hinaus als uneingelöste Forderung an die Nachwelt bestehen bleiben.

Diese negative Erfahrung der Wirklichkeit steht im Gegensatz zum Gefühl der Einheit des Lebens und zur Realitätsbejahung in der klassischen griechischen Kunst. Erst die hellenistische Kunst (Abb. 18) hat Ausdrucksformen für die Zwiespältigkeit der Welt gefunden. Die Philosophie Platons kam dagegen zu dem Schluß, die Erfahrungswelt sei nur ein uneigentlicher, unvollkommener Abglanz des in der überirdischen Ideenwelt bestehenden Schönen und Guten. Diese Erkenntnistheorie stand der Kunst zunächst fremd gegenüber. Sie wurde als unvollkommene oder unnötige Entsprechung im Wert noch unter die natürliche Erfahrungswelt gesetzt. Die neuplatonische Philosophie Plotins (um

205 – 270) gelangte dagegen zu einer Umwertung der Kunst: in ihr sei die Materie stärker vom Geist und den Ideen geprägt, als in der zufälligen, natürlichen Erfahrungswelt. Dieser Philosophie stand hauptsächlich die Kunst der griechischen Klassik vor Augen: sie gehört zur Erfahrungswelt, steht aber über ihr.

Klassik und Museum

Die Gründung öffentlicher Museen und die Öffnung fürstlicher Galerien für das Publikum seit der zweiten Hälfte des 18. Jhs. gab der klassischen Kunst eine neue Aufgabe im öffentlichen Leben. Zuvor war ihre Rolle eher repräsentativ, drückte Stand, Macht, Anspruch und Bildung aus. In der Aufklärungszeit wurde die Klassik zu einem Träger pädagogischer Bestrebungen im weitesten Sinn. Von der Nachahmung klassischer Vorbilder erhoffte man Erneuerung des geistigen Lebens und Anreiz zur Bildung von materiellem Wohlstand. Das Aufblühen der kleinen mitteldeutschen Fürstentümer von Anhalt-Dessau und Sachsen-Weimar in der Goethezeit, der Aufschwung des Schul- und Verlagswesens, des Theaters als «moralischer Anstalt», von Gewerbe und Sozialwerken sind Ausdruck dieser Bestrebungen. Literarischen Niederschlag von utopischer Wunderlichkeit haben sie etwa mit der «Pädagogischen Provinz» bei Goethe in Wilhelm Meisters Wanderjahren gefunden. Geistige und materielle Kultur wurden als eine sich gegenseitig bedingende Einheit gepflegt. Kunst spielte nicht nur die Rolle der Repräsentation wirtschaftlichen und politischen Machtüberschusses, man sah in ihr vielmehr eine Kraft, Gemeinwohl hervorzubringen.

Die Einrichtungen der öffentlichen Antikensammlungen im 19. Jh. sind daher von dem Gedanken begleitet, Kunst und Gewerbe durch vorbildliche Werke anzuregen. Diesem Ziel dienten nicht allein die Sammlungen von nur schwer erhältlichen Originalwerken, sondern auch von Nachbildungen, vor allem von Gipsabgüssen der Bildhauerkunst. Einen Brennpunkt der Antikenbegeisterung bildete für die frühe deutsche Klassik der Mannheimer Antikensaal (1769–1803), in dem eine reiche Sammlung von Gipsabgüssen drehbar in bestem Licht aufgestellt war. Die Zeitgenossen rühmen Studium und Erlebnis in diesem Saal, sogar im Vergleich mit den oft nur schwer zugänglichen und unzugänglich aufgestellten Originalen.

Die «Klassik» hielt in dem 1715 gegründeten Karlsruhe Einzug mit der Stadtplanung und den Bauten von F. Weinbrenner, der

17 Bildfries einer weißgrundigen Lekythos (in Abrollung). Athen, Nationalmuseum. Ton, H des Gefäßes 42,5 cm. Athen, ca. 440 v. Chr.



1797 zum Bauinspektor, 1809 zum Oberbaudirektor berufen wurde. Weinbrenner ergänzte den barocken, fächerförmigen Stadtgrundriß durch ein rechtwinkliges, kunstvoll angeschlossenes Straßennetz. Vor allem gab er der Anlage als zweiten Mittelpunkt in der Achse des Schlosses den Marktplatz, der mit seinen antikisierenden Formen als Forum empfunden wurde. An ihm stehen sich evangelische Marktkirche und Rathaus mit gleichermaßen klassisch-antiken Fassaden gegenüber. Die katholische Stephanskirche (Abb. 19) wurde in deutlicher Anlehnung an das Pantheon in Rom (Abb. 20) entworfen.

Nicht lange nach der Eröffnung der beiden bedeutendsten Antikensammlungen in Deutschland, der Münchner Glyptothek und des Berliner Alten Museums im Jahre 1830, wurde in Karlsruhe der Entschluß verwirklicht, auch für das Großherzogtum Baden aus öffentlichen Mitteln eine Antikensammlung einzurichten. 1837 entsandte Großherzog Leopold den Major und Architekten Friedrich Maler (1799 – 1875) nach Italien (Abb. 21). Maler war nach einem Unfall in militärischen Diensten früh pensioniert worden und hatte sich dem Studium der Architektur unter Weinbrenner zugewandt. Seine Arbeit über spanische Architektur hatte ihn als Kunstkenner empfohlen, daher wurde er als Geschäftsträger des Großherzogtums beim Heiligen Stuhl in Rom und im Königreich Neapel mit der Aufgabe des Antikenerwerbs betraut. Maler hat bis 1838 in schwierigen Verhandlungen zwischen Auftrags- und Geldgeberseite in Karlsruhe und den Verwaltungen im Königreich Neapel Erwerbung und Ausfuhrerlaubnis für eine bedeutende Sammlung griechischer, in Italien gefundener Vasen erreicht. Die Einrichtung der Sammlung von 1837/38 war eine wirkliche Neugründung. In anderen Residenzen wie Dresden, Kassel, Berlin und München, gab es schon im 18. Jh. ansehnliche Antikenbestände. In Karlsruhe sind außer den Münzen an älteren Erwerbungen nur fünf ägyptische Figürchen nachgewiesen, die Markgräfin Caroline Luise 1766 in Paris ankaufen ließ. Die Malerschen Erwerbungen wurden, nach provisorischer Unterbringung in der Fasanerie, 1843 in der neueröffneten Kunsthalle ausgestellt. Die Bestände wurden durch einzelne Ankäufe und durch Erwerbungen von Privatsammlungen vermehrt, darunter die von Friedrich Maler (1853), Georg Friedrich Creuzer (1865), Friedrich Thiersch (1860), Max Ohnefalsch-

Richter (1887) und Carl August Reinhardt (1899). Als Vermittler von einzelnen Erwerbungen waren Wolfgang Helbig und Adolf Furtwängler von Bedeutung. Durch Malers private Sammlung von Bronzefunden aus Italien erhielten die Antikenbestände der Großherzoglichen Vereinigten Sammlungen einen neuen Schwerpunkt, ebenso durch die zyprischen Funde aus Idalion von Ohnefalsch-Richter und die ägyptische Sammlung von Reinhardt.

1919 kamen die Bestände als Antikenabteilung in das neugegründete Badische Landesmuseum im ehemaligen Großherzoglichen Residenzschloß. Jürgen Thimme (Abteilungsleiter 1956 – 1982) bezog in das Sammlungsprogramm verstärkt die Nachbargebiete der im eigentlichen Sinn klassischen, d. h. griechischen und griechisch beeinflussten Kultur der historischen Zeit mit ein. Diesen Impulsen verdankt die Karlsruher Antikensammlung ihren in Deutschland einzigartigen Charakter und ein hohes internationales Ansehen.

Aufgaben und Wirkung der Antikensammlungen haben sich allerdings seit den Gründungszeiten sehr geändert. Der Zusammenhang zwischen antiker Klassik als Vorbild für gegenwärtige Kultur kann heute nicht mehr so eng gesehen werden wie zur Zeit der deutschen Klassik im goethischen Weimar. Die der antiken Klassik damals zugeordnete Rolle wurde von der Entfaltung der Naturwissenschaften, von der krisenhaften Entwicklung einer modernen Industriegesellschaft und durch die Bildung eines deutschen Nationalstaates überholt, der auf fatale Weise eher romantisch-nationalistische als klassisch-europäische Züge ausbildete.

Die Wirkung antiker Klassik hat heute zwei Aspekte. Im Künstlerischen ist ihre führende Rolle seit Romantik und Impressionismus relativiert worden. Ihren Wert hat die antike Klassik aber gerade in der Auseinandersetzung mit den neuen Richtungen erwiesen. In den Werken etwa von Maillol und Picasso wirkt die Antike nicht als beschränkendes Vorbild, sondern als befreiender Impuls zu neuer Gestaltung.

Der andere Aspekt greift über die Ästhetik hinaus in das Gebiet der historischen Erkenntnis. Gesucht werden nicht nur Schönheit, Vorbild und Erlebnis, sondern die Zusammenhänge der erhaltenen Werke mit den Lebensverhältnissen. Hierbei gewinnen auch äußerlich bescheidene Denkmäler einen oft unschätzbaren Wert. Das 19. Jh. hat mit vielen Entdeckungen alter Kulturen, der ägyptischen, assyrischen, sumerischen, mykeni-

18 Statue einer trunkenen Alten. München, Glyptothek. Marmor, H 92 cm. Römisch, 1. Jh. n. Chr. nach einem hellenistischen Original aus der Zeit um 220 – 200 v. Chr.



19 Innenraum der von Friedrich Weinbrenner entworfenen Katholischen Stadtkirche in Karlsruhe. Privatbesitz. Feder über Vorzeichnung farbige angelegt, 41,2 x 52,9 cm. Karlsruhe, 1809 von Ernst Oehl.



20 Innensicht des Pantheon in Rom. Kupferstich, 44,5 x 55,5 cm. Aus G. B. Piranesi, Vedute di Roma (Rom 1748 – 1778) Bd. II Taf. 86, «Veduta del Panteon».



Portrait of Friedrich Malers. 1841.

21 Porträt Friedrich Malers. Ehemals Hannover, Kestner-Museum (Original 1943 verbrannt). Bleistiftzeichnung, 32 x 23 cm. Rom, 1841 von August Kestner.

schen und minoischen, und der systematischen Erforschung einer Unzahl von Denkmälern eine nicht mehr überschaubare Entwicklung der Altertumswissenschaften gebracht.

Die Bedingungen, Stellung und Wirkung der antiken Klassik traten in einen umfassenderen und genaueren Zusammenhang. Zusammen mit den historischen Nachrichten von antiken Geschichtsschreibern und Inschriften sind die in den Museen gesammelten Denkmäler Quellen, die den Maßstab für alle historischen Theorien und ästhetischen Abstraktionen setzen. Die Karlsruher Antikensammlung bietet hierfür gerade durch die

Vergleichsmöglichkeiten von antiker Klassik und ihren Nachbarkulturen besondere Anregungen. Dieser Vergleich mag einerseits die besonderen Leistungen der griechischen Klassik des 5. und 4. Jhs. veranschaulichen. Er zeigt aber auch, daß Werke anderer Zeiten und Gegenden die Auszeichnung «klassisch» im weiteren Sinn dieses Wortes verdienen.

Doch sollte hier der beispielhafte Charakter der im engeren Sinn klassischen Perioden, besonders des 5. und 4. Jhs. v. Chr. in Griechenland hervorgehoben werden. Die vor- und frühgeschichtlichen Denkmäler sind zwar auch bedeutungsvolle Zeugen der Geschichte des menschlichen Geistes; doch zu vielen Fragen bleiben sie stumm. Ihre erahnten Geheimnisse und Bedeutungen mögen für viele Bewunderer vorzeitlich-fremdartiger Schönheit einen zusätzlichen Reiz abgeben. Diese Haltung bringt aber die Gefahr einer geistigen Verkümmern durch eine Genügsamkeit am Visuellen. Dagegen gehören zur Klassik als bewußte und historisch überlieferte Voraussetzungen der poetisch geformte Mythos und der philosophische Logos. Beide dienen der Aufgabe einer vom Menschlichen bestimmten Welterklärung, der Mythos in den Formen von religiös begründeten Wertordnungen, der Logos als Rechenschaft in freier Verantwortung des Geistes über die Gedanken von Ursprung, Bedingungen und Ziele alles Seins.

Abschließend könnte man aber immer noch fragen: wozu Wort und Begriff des Klassischen mit all seinen Unklarheiten und Widersprüchen? Gibt es da überhaupt noch einen sinnvollen Zusammenhang? Wenn es auch allgemein und unspezifisch erscheinen mag, so ist es sicher nicht unwesentlich, daß Klassik – wenn auch in schwer bestimmbarer Weise – eine der Mit- und der Nachwelt vermittelbare Spannung zwischen Gedanken und Verwirklichung voraussetzt. Diese Spannung hat Hubertus von Pilgrim in seiner Darstellung des mythischen griechischen Künstlers Daidalos (Abb. 22) dargestellt. Praktisch würde die Erklärung aber bedeuten, daß keine Disziplin oder Betrachtungsmethode grundsätzlich das Recht hätte, auf die Verwendung des Begriffs in anderen Bereichen eifersüchtig zu sein. Klassik ist kein begriffsbeschränkendes, sondern ein begriffserzeugendes Wort. Vielleicht hat die Kraft des Wortes mit dem Eros im Sinn Platons zu tun, als einem Urprinzip des Lebens. Im Mythos Platons waren die Eltern des Eros Penia, die Armut, und Hermes, der Findige.

Diese mythische Vorstellung ließe sich in Bezug auf unsere Frage wohl übersetzen: Klassik ist kein kulturelles Fossil, son-



22 Kopf des Daidalos. Gießen, Sammlung H.-R. Duncker, Terrakotta, H 54 cm. München, 1980 von Hubertus von Pilgrim.

dern eine Lebensäußerung. Bei der Suche nach Möglichkeiten zu bestehen, zu bewahren und sich neu zu verwirklichen, bedeutet sie den Rückhalt an einer Erfahrungswelt, die nicht eine Summe von Modellösungen, sondern Forderung, Aufgabe und Maßstab bei der Erneuerung der vergänglichen Welt ist.

Führer durch die Antikensammlung

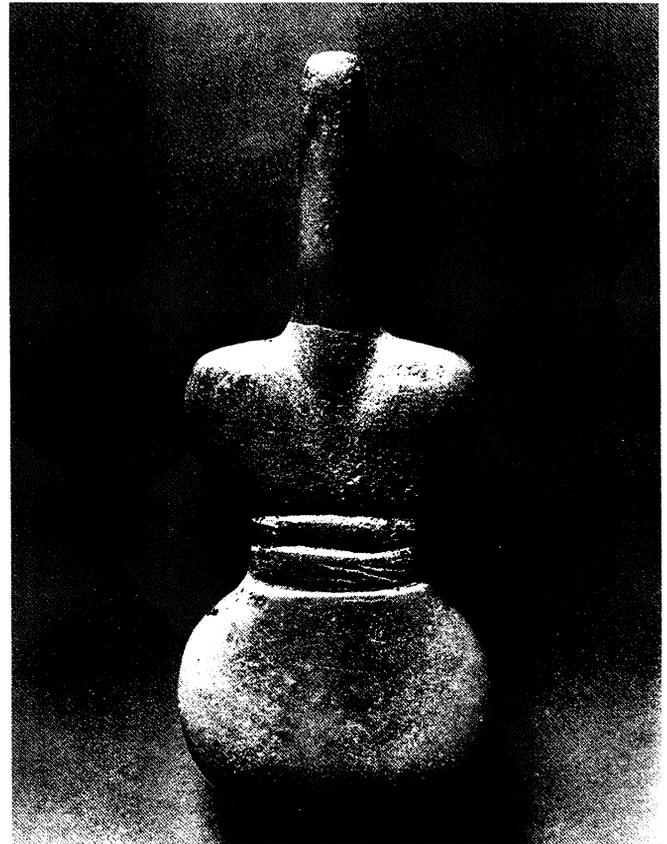


Kykladen

Die Griechen haben den Inseln, die sich wie ein Ring um die heilige Insel Delos scharen, den Namen der Kykladen gegeben, zu übersetzen als «die Inseln im Kreis». Die Kykladen erleichterten wie eine Brücke die Seefahrt zwischen dem südlichen griechischen Festland, Kleinasien und Kreta. Die Formen ihrer Kultur spiegeln diese Verbindungen in wechselnden Einflüssen wider. Das älteste Zeugnis für die Seefahrt sind Funde von Obsidianwerkzeugen aus der mittleren Steinzeit, etwa um 7000 v. Chr. Das vulkanische Material zu diesen Werkzeugen wurde auf der Insel Melos gewonnen, die Funde erstrecken sich bis nach dem griechischen Festland und Kleinasien. Die ältesten auf den Kykladen nachweisbaren Siedlungen stammen aus der Übergangsphase von der Stein- zur Kupferzeit (gegen 3200 v. Chr.).

In dieser Zeit erlangten die Kykladen durch ihre Metallvorkommen, deren Ausbeutung, Verarbeitung und Handel Wohlstand und kulturelle Eigenart. Lebensgrundlage waren Getreide-, Oliven- und Weinbau, Fischerei und die Haltung von Schaf, Ziege und Rind. Die Zeit dieser eigenständigen Kultur wird als frühkykladische Epoche bezeichnet und in drei Phasen untergliedert: Frühkykladisch I (etwa 3200 – 2700 v. Chr.), Frühkykladisch II (etwa 2700 – 2300 v. Chr.) und Frühkykladisch III (etwa 2300 – 2000 v. Chr.). Die kleinen und eng gebauten Siedlungen ebenso wie die wenig umfangreichen Friedhöfe charakterisieren die Kultur als dörflich. Monumentale Bauten fehlen, besondere Kulträume sind kaum festzustellen, doch bezeugen reichere und ärmere Grabsausstattungen unterschiedliche Stände. Die Siedlungen waren zunächst unbefestigt, doch wurden seit dem Frühkykladisch II geschützte Höhenlagen für befestigte Siedlungsplätze gewählt. Mit dem Ende der frühkykladischen Epoche wird kretischer Einfluß beherrschend.

Den Ruhm der frühen Kykladenkultur macht die Bildhauerkunst ihrer Idole (Abb. 23–26) aus. Diese über Jahrtausende vergessenen Werke wurden seit dem vorigen Jahrhundert wieder bekannt. Auch die anfänglich abschätzigen Urteile («kleine Scheusale aus Marmorsplittern») scheinen unfreiwillig etwas von der Faszination dieser Idole zu verraten. Die moderne Kunst



24 Violinförmiges Idol. Marmor, H 11,5 cm. Kykladisch, ca. 3000 – 2500 v. Chr.

23 Fundgruppe aus Thera: Zwei Harfenspieler, H 15,6/16,5 cm und drei von ursprünglich vier Schalen. Marmor. Kykladisch, ca. 3000 – 2500 v. Chr.



hat indessen allgemein für die Eigenheit der strengen, abstrakt wirkenden Körperformen empfänglich gemacht.

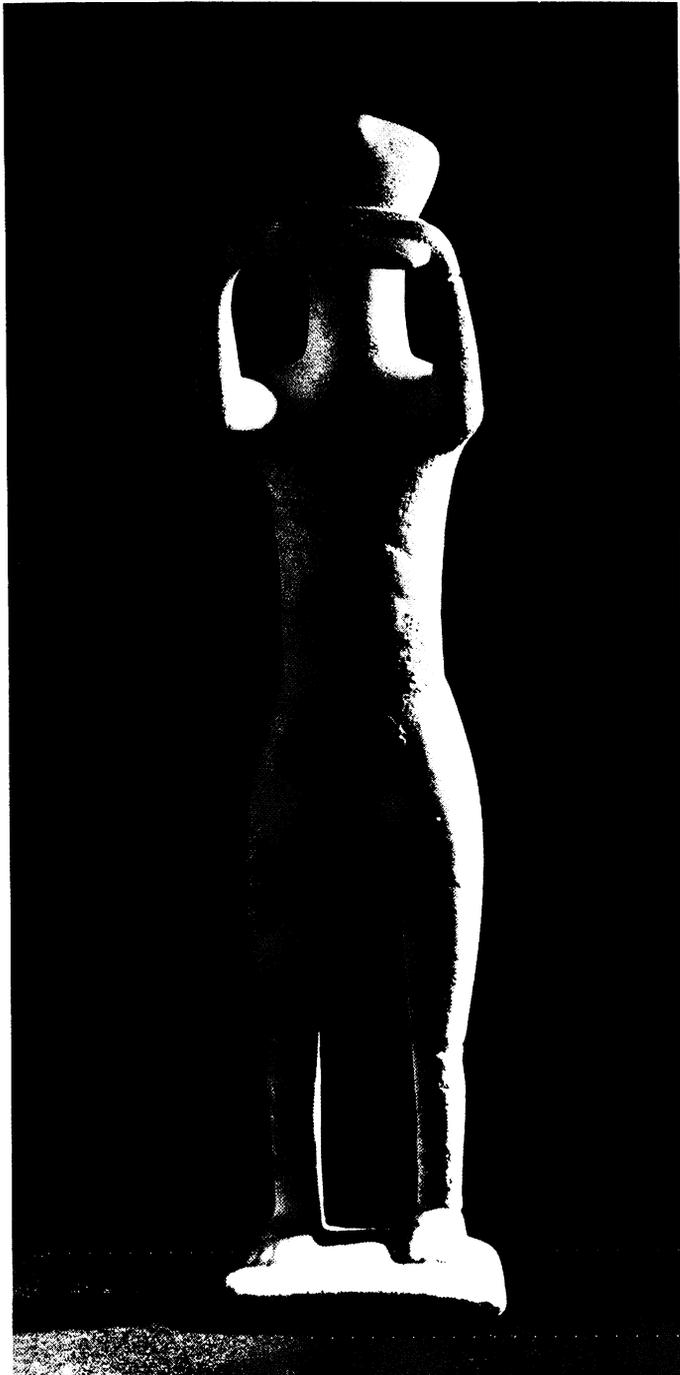
Die Idole sind kunstvoll aus dem edlen, schwer zu bearbeitenden Marmor der Inseln geformt, mit fein geschliffenen Oberflächen, auf denen Details (Augen, Mund, Haar oder Kopfbedeckung, Tätowierung) farbig angegeben waren. Die Idole stammen, soweit bekannt, aus Gräbern, in Siedlungen wurden sie (im Gegensatz zu anatolischen Idolen) nicht gefunden. Sie waren demnach mit Jenseitsvorstellungen verbunden. Die weiblichen, zuweilen schwangeren Gestalten spielten als Verkörperung des Lebens oder seines göttlichen Schutzes die Hauptrolle. Ihre entwickelte kanonische Form (Abb. 25) zeigt einen übereinstimmenden Typus. Der schlanke Körper mit nur knappen Rundungen ist unbekleidet, die Füße liegen gestreckt, die Unterarme laufen nebeneinander quer über den Rumpf. Es gibt lokale Varianten des Typus, die nach den wichtigsten Fundorten benannt sind. Die Größen reichen von hand- bis lebensgroßen Beispielen; man hat es bei einer Bestattung sogar in Kauf genommen, eine Figur durchzubringen, um sie für die gebräuchliche Hockergrab-Größe passend zu machen.

Bei den älteren, vorkanonischen Beispielen gibt es eine abstraktere Richtung mit violinförmigen Idolen (Abb. 24) und eine naturalistischer wirkende mit kräftig gerundeten Körperformen. Für beide Richtungen finden sich Anknüpfungen sowohl in Anatolien als auf dem griechischen Festland.

Außer den weiblichen Idolen sind Gruppen von neben- oder aufeinanderstehenden Gestalten sicher göttlichen Charakters und vor allem Musikanten hervorzuheben: Harfenspieler, wiederholt paarweise gefunden (Abb. 23), und Syrinxbläser (Abb. 26). Die Harfenspieler erstaunen durch die Kühnheit der durchbrochenen, dünngliedrigen Steinbearbeitung. Eine ähnliche Kühnheit und Sicherheit wurde in der Ausarbeitung von dünnwandigen Steingefäßen (Abb. 23 und Farbtaf. I) erreicht. Deren Oberflächen zeigen zuweilen zierliche Ornamente, fein geritzte, geometrisch strenge Streifen oder ein dichtes Netz von Spiralmotiven.

25 Weibliches Idol. Marmor, H 24,6 cm. Kykladisch, ca. 3000 – 2700 v. Chr.

26 Syrinx-Spieler. Marmor, H 34 cm. Kykladisch, ca. 3000 – 2500 v. Chr.



Anatolien und Zypern

Die Archäologie der frühen Kulturen in Kleinasien begann 1870 mit den Ausgrabungen Schliemanns in Troja. Schliemann hatte die Stadt der homerischen, die mykenische Zeit widerspiegelnden Sagen gesucht und glaubte, sie in der zweiten Besiedlungsschicht, die mit den berühmten Goldschatzfunden und den eindrucksvollen Festungsbauten gefunden zu haben. Wir wissen heute, daß diese Schicht rund eineinhalb Jahrtausende älter ist, als die Zeit der homerischen Helden, daß sie aber eine hochentwickelte Kultur der frühen Bronzezeit im westlichen Kleinasien mit weitreichenden Beziehungen auch zu den nördlichen Ägäisinseln und nach Thrakien vertritt. Verwandte Kulturformen zeigen die Funde aus einem Friedhof, der im nordwestlichen Kleinasien bei dem Ort Yortan (55 km südl. von Balıkesir) 1900 nur unzureichend dokumentiert ausgegraben worden ist. Dieser Friedhof hat einer Keramik den Namen gegeben, die später auch an anderen Orten der Gegend gefunden worden ist. Es handelt sich um handgemachte, ohne Hilfe der Töpferscheibe geformte Keramik, mit roter (Abb. 27) oder schwarzer, glänzend polierter Oberfläche. Als Dekor kommen einfache, größere oder kleinere Motive geometrischen Charakters vor, entweder matt weiß auf den schwarzen Grund gemalt, oder in leichtem Relief hervortretend. Die Ornamente können strenger oder freier geführt sein, sie betonen dabei freie, lineare Bewegungen auf den bauchigen Wölbungen der Gefäßkörper.

In jüngerer Zeit, seit 1961, haben Ausgrabungen die Kenntnis des vorgeschichtlichen Anatolien außerordentlich erweitert. Die Funde und Datierungen von Çatal Hüyük (ca. 6000 v. Chr.) zeigen, daß Anatolien mit eigenen Leistungen in der Entwicklung städtischer Kultur dem älteren Jericho zeitlich «nicht viel» nachsteht.

Jüngere Fundplätze der frühen Bronzezeit (ca. 3200 – 2400 v. Chr.) weiter im Westen, in Beycesultan und Kusura, zeigen Typen von Marmoridolen (Abb. 28, 29) mit abstrakten Formen, die deutliche Beziehungen zur frühesten Idolkunst der Kykladen belegen. Die Körper sind bei beiden Typen ähnlich flach, mit rundlichem Umriß und spitz ausgezogenen Armstümpfen. Der Typus von Beycesultan unterscheidet sich durch den stielartig langen Hals ohne besondere Kennzeichnung des Kopfes, der Typus von Kusura hat dagegen weniger überlängte Formen, dazu eine meist runde, scheibenartig flache Andeutung des Gesichtes.



27 «Yortan»-Kanne. Inv. 84/144. Ton, H 20,1 cm. Westl. Anatolen, ca. 3000 – 2500 v. Chr.

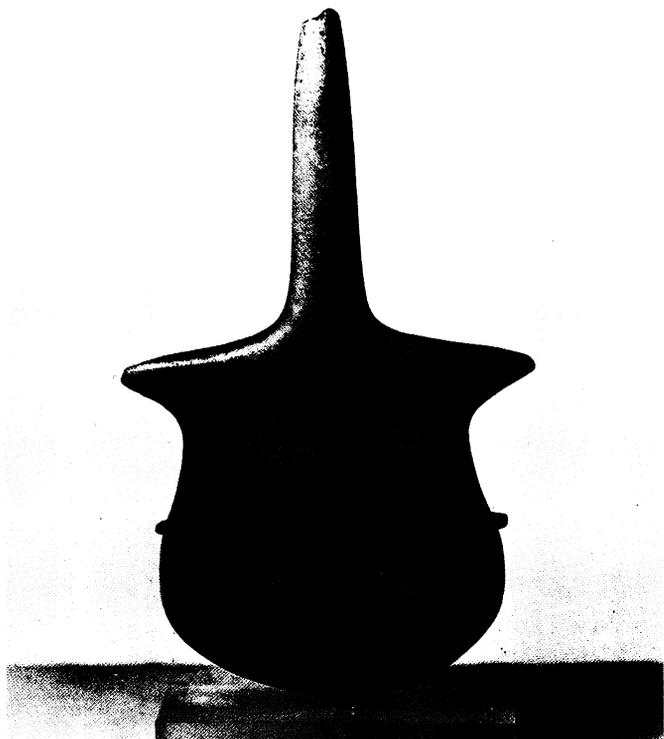
Die Tonidole von Çaykenar zeigen dagegen vereinfachte plastische Stilisierungen mit ornamental wirkenden, z. T. aber auch Schmuck und Kleidung andeutenden Kerbungen. Mit den Heiligtumsfunden von Idolen in Beycesultan ist für diese sogar eine kultische Bestimmung ermittelt, für die es auf den Kykladen keine Anhaltspunkte gibt.

Die kulturellen Schwerpunkte des westlichen Kleinasien verlagern sich mit dem Aufkommen des hethitischen Reiches für die Zeit von etwa 1700 – 1200 in das Zentrum des Landes mit der Hauptstadt Hattusa (heute Boğazköy). Diese Kultur darf wegen ihrer überragenden Stellung im Nahen Osten nicht unerwähnt bleiben, auch wenn sie hier nicht durch Fundstücke illustriert werden kann.

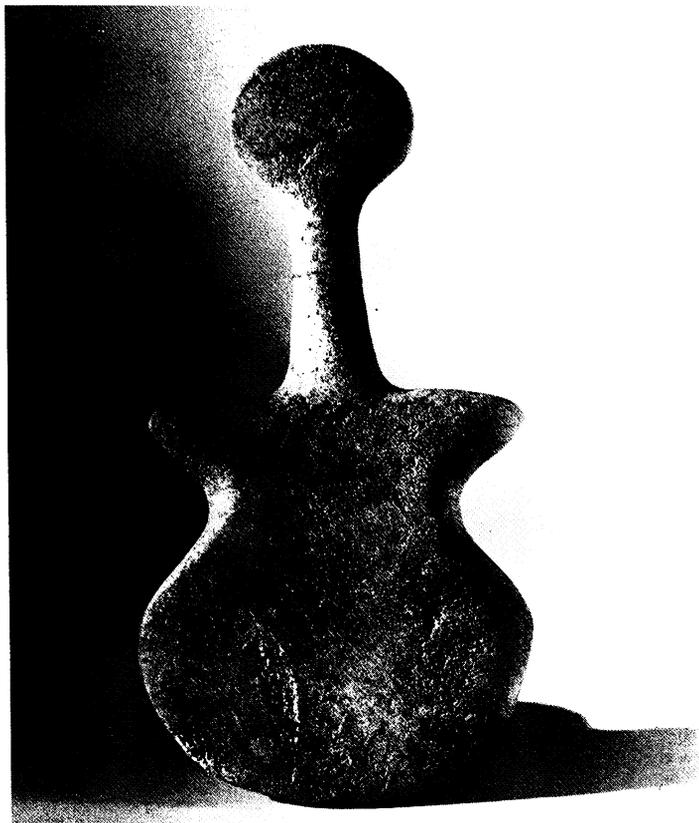
Rätselhaft ist die kleine Gruppe eines Gespanns von zwei Ochsen mit einem schweren, zweiachsigen Karren (Abb. 30). In den vergangenen 30er Jahren tauchten, jedoch nicht erstmalig, mehrere solcher Wagengespanne im Kunsthandel auf und wurden in verschiedene Museen zerstreut. Es gibt Hinweise auf südostanatolische und syrische Herkunftsorte solcher Gespanne, von denen einige besonders ähnliche aus demselben Fundzusammenhang eines Gräberfeldes oder Heiligtums stammen dürften. Mit der Kenntnis der Herkunft fehlen auch die wichtigsten Anhaltspunkte für ihre Bestimmung. Vergleichsbeispiele für diesen altertümlichen, vierräderigen Wagentypus legen eine Entstehungszeit von ganz ungefähr 2000 v. Chr. nahe. Die Ochsen schließen die Deutung als Kampfwagen aus; möglich ist die Erklärung eines zeremoniellen Gefährts, sei es im Götterkult, sei es im Totenkult, als Ersatz für die bekannte Verwendung und Beigabe wirklicher Wagen.

Aufgrund seiner geographischen Lage fungierte Zypern von jeher als Mittler zwischen den alten Hochkulturen des Ostens und den seit der späten Bronzezeit aufblühenden Völkern des Westens. Bereits die ersten im Osten der Insel nachweisbaren bäuerlichen Siedlungen des 7. Jahrtausends unterhielten Kontakte zum benachbarten Festland, wie Funde von anatolischem Obsidian bezeugen. Während des 4. und 3. Jahrtausends wurde auch die westliche Inselhälfte besiedelt; Gräber, die Gefäße und Schmuck als Beigaben enthalten, belegen den Glauben an ein Leben nach dem Tode.

Die Bronzezeit brachte die Entdeckung der reichen Kupfervorkommen, von nun an einerseits die Quelle des Wohlstandes der Inselbevölkerung, andererseits aber auch der Begehrlichkeit der benachbarten mächtigen Küstenstaaten wie Ägyptens und des



28 I idol. Marmor. H 10,7 cm. Westl. Anatolien, ca. 3000 – 2500 v. Chr.



29 Idol. Marmor. H 12,6 cm. Westl. Anatolien, ca. 3000 – 2500 v. Chr.



30 Wagen mit Ochsengespann. Bronze, L 21,5 cm. Südöstl. Anatolien, wohl gegen 2000 v. Chr.

Reichs der Hethiter. Der wachsende Kupferhandel intensivierte nicht nur die Handelsbeziehungen, sondern auch den kulturellen Austausch mit den Nachbarvölkern. Unter anatischem Einfluß (vgl. Abb. 27) entstand gegen Ende des 3. Jahrtausends die charakteristische rot oder schwarz polierte Keramik, oft mit geritztem oder plastisch aufgelegtem Dekor geschmückt, die bis nach Syrien, Anatolien, Ägypten und Kreta exportiert wurde; in derselben Technik entstanden auch Tierplastiken und flache Figuren, sog. Brettidole (Abb. 31).

Für die Form der schlanken, handgemachten, nicht auf der Scheibe gedrehten Schnabelkanne (Abb. 32) finden sich ebenfalls sehr ähnliche Vergleichsstücke in Kleinasien. Auch die Dekormotive mit der Felderteilung und den gerauteten Flächen haben dort, wenn auch nicht auf derselben Gefäßform, Analogien, die ebenfalls auf die kulturelle Verbindung der Insel mit dem benachbarten Festland hinweisen.

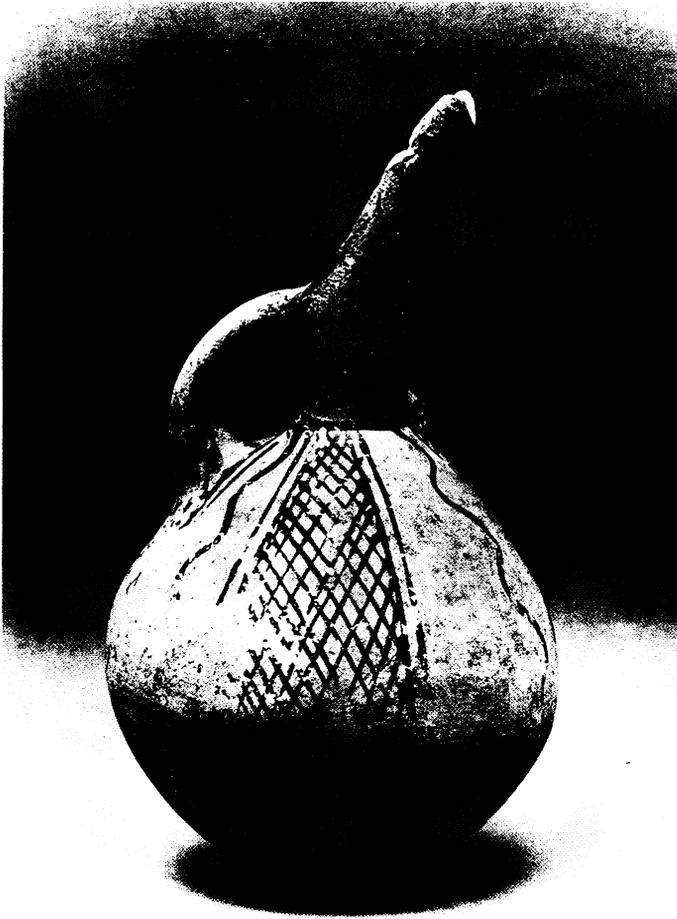
Zu Beginn des 2. Jahrtausends sind die ersten Siedlungen mit städtischem Charakter nachweisbar, die gegen die Mitte des Jahrtausends festungsartig ausgebaut werden; ob diese Maßnahme aufgrund einer Bedrohung durch äußere Feinde ergriffen wurde oder ob Rivalitäten der zyprischen Städte untereinander dafür verantwortlich waren, läßt sich bisher nicht mit Sicherheit sagen.

Während der 2. Hälfte des 2. Jahrtausends geriet Zypern immer stärker in die Interessensphären der benachbarten Großmächte: der Ägypter, die Kupfertribute einforderten, der Hethiter und zunehmend auch der Mykener, deren Keramik verstärkt importiert wurde. Aus dieser Zeit, in der Handelszentren wie Enkomi, Kition und Alt-Paphos zur Blüte gelangen, stammen die ersten schriftlichen Zeugnisse, verfaßt in der noch nicht entzifferten zypro-minoischen Silbenschrift.

Unterstützt durch eine erste Welle achäischer Siedler und Händler, die gegen 1200 v. Chr. Zypern erreichte, begannen nun auch allmählich griechische Einflüsse auf der Insel wirksam zu werden. Die Keramik dieser Zeit, noch nicht auf der Töpferscheibe geformt, wurde mit einem cremefarbenen Überzug versehen und meist ornamental bemalt; eine andere, dünnwandige Ware imitierte mit ihren scharfkantigen, hart voneinander abgesetzten Einzelformen Metallgefäße.



31 Brettzigtes Idol. Ton, unterer Teil weggebrochen, H 20,8 cm. Zyprisch, ca. 2100 – 2000 v. Chr.



32 Schnabelkanne. Ton, H 32 cm. Zypern, ca. 2000 – 1600 v. Chr.

Mykene

Die mykenische Kultur (etwa 16.– 12. Jh. v. Chr.) hat gegenüber den anderen vorgeschichtlichen Kulturen in Griechenland eine besondere Stellung. Ihr Andenken lebte als das «Heroische Zeitalter» in den Dichtungen Homers (etwa um 700 v. Chr.) fort. Homer nennt die Griechen dieser älteren Zeit Achäer; die Paläste und Burgen ihrer Könige in Mykene, Tiryns, Pylos und Theben hat die Spatenforschung seit Heinrich Schliemann (1822 – 1890), von den Angaben Homers ausgehend, erforscht.

Wegen der künstlerischen Eigenart des Mykenischen und der kulturellen Störungen und Unterbrechungen nach den dorischen Einwanderungen in Griechenland (um 1200 v. Chr.) hat man gern den Gegensatz der mykenischen Kultur und der späteren griechischen Kultur hervorgehoben. Doch empfanden die Griechen der «klassischen» Zeit nach Homer anders, für sie gehörte die mykenische Epoche zu ihrer eigenen Geschichte. In Sage, Kult und Anschauung der noch aufrechtstehenden Bauwerke aus der Heroenzeit blieben die «heroische» Kultur und das Bewußtsein einer durchgehenden Tradition lebendig.

Das Vorbild der mykenischen Kultur war die sog. minoische auf Kreta, deren Zentren mit den Palastanlagen von Knossos, Phaistos, Mallia, Zakro und anderen Orten seit etwa 2000 v. Chr. geblüht hatten. Die festländischen Achäer waren im Handel und vor allem im Krieg expansiver als die Kreter; im 15. Jh. v. Chr. fiel die Insel mit ihren unbefestigten Palästen in die Hände der Achäer. Die mykenische Kultur erreichte im 13. Jh. v. Chr. ihre größte Ausdehnung. Ein einheitlicher Kunststil umfaßte das Festland, die Ägäisinseln und Kreta. Der Reichtum findet sich nicht nur in den zentralen Palästen konzentriert, sondern breit im volkreichen Land verteilt. Fernhandelsverbindungen reichten bis nach Italien und Syrien, Zypern ist damals durch achäische Einwanderer und Einflüsse bleibend mit griechischer Kultur verbunden worden.

Die Sammlung besitzt ein wichtiges Zeugnis herrscherlicher mykenischer Baukunst, das Bruchstück von einem Kapitell mit Spiralornamenten (Abb. 33). Es stammt von der Fassadenverkleidung des sog. Schatzhauses des Atreus. Dieses gegenüber der Burg von Mykene angelegte Kuppelgrab (Tholosgrab) mit dem mächtigen in den Berghang eingeschnittenen Zugang («Dromos») beeindruckt den Besucher durch die Größe der Anlage. Für den Türsturz wurde ein ca. 120 Tonnen schwerer Stein verwendet! Doch hatten die Erbauer nicht nur imponieren-

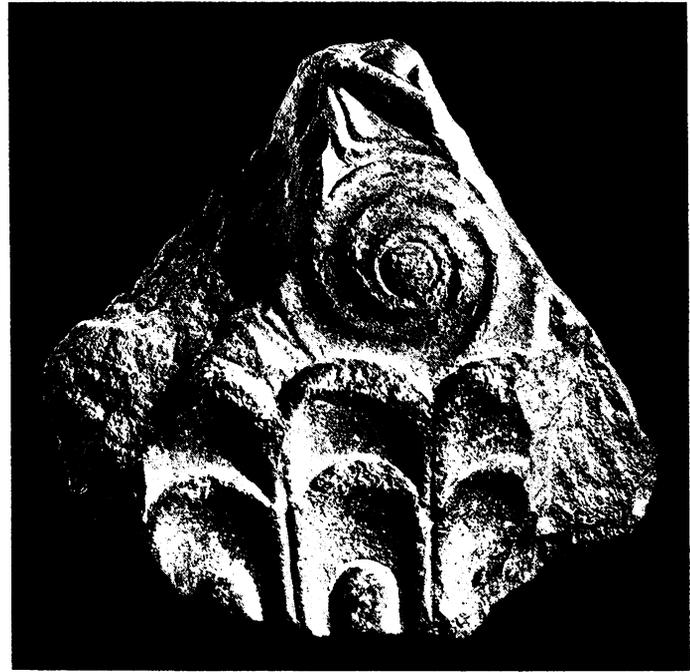
de Größe, sondern auch reiche Schmuckwirkung erstrebt. Der Eingang war mit einer Fassade aus kostbarem grünem und rotem Marmor verblendet; der rote steht weit von Mykene entfernt bei Sparta an. Diese Fassade war mit Halbsäulen und Ornamenten aus Zickzack-, Spiral- und Fächermotiven reich geschmückt. Stiftlöcher in den Mauern zeigen, daß der Bau innen außerdem mit Ornamenten aus Metall verziert war.

Wir wissen, daß solche mykenischen Fürstengräber in der historischen, nachhomerischen Zeit als Kultstätten verehrt wurden. Die Schätze der auffälligeren Anlagen konnten späteren Grabräubern nicht entgehen, doch gibt es auch aus den Kuppelgräbern, die über ganz Griechenland verbreitet waren, immer wieder reiche Funde. Am reichsten waren jedoch die Beigaben in den königlichen Grabbezirken innerhalb der Burg von Mykene, die allen damals erdenklichen Luxus kostbarer Materialien und kunstvoller Verarbeitungen zeigen.

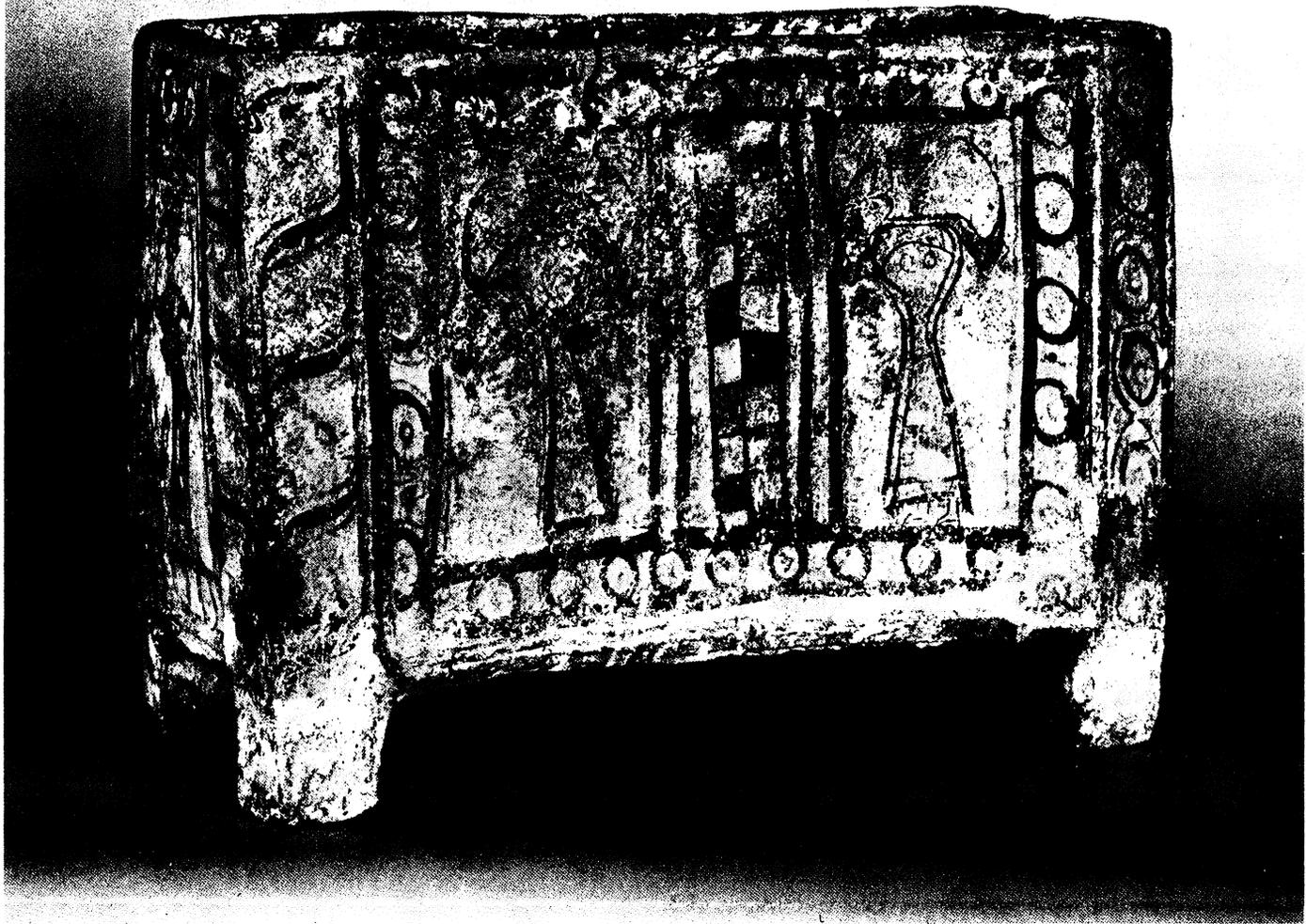
Eine Vorstellung von der weiteren Verbreitung des Reichtums gibt ein typischer Grabfund (Abb. 34, 35) der spätmykenischen Zeit des 13./12. Jhs. v. Chr., der aus Tanagra bei Theben stammen soll. Ein großer Tonkasten mit niedrigen Füßen diente als Sarkophag für ein Kind. Beigegeben waren Miniaturgefäße, Tonfigürchen und Schmuck aus Glas, das noch lange als kostbar wie Edelstein galt. Der Sarkophag ist mit sechs Bildfeldern von langgewandeten Frauen mit dem damals modischen Kopfputz bemalt, die im Klagegestus die Arme heben. Als Bezeichnung des kultischen Charakters der Szene ist über einer der Klagefrauen eine Reihe von vier Hörnern gezeichnet, die wir als heilige Symbole von kretischen und mykenischen Kultplätzen kennen.

Ein kleines zweihenkliges Becherchen (Abb. 35) ist mit Bildern von Meeresschnecken (Nautili) locker und schwungvoll bemalt. Die Gefäßmalereien von frei über die Gefäßoberfläche bewegten Naturbildern aus der Meeres- oder Pflanzenwelt wurden im 16. Jh. v. Chr. in Mykene von kretischen Vorbildern übernommen. Im spätmykenischen Stil des 13. Jhs. v. Chr. verfestigten sich diese Motive, sie wurden vereinfacht und ornamentalisiert, oft symmetrisch oder in gleichmäßiger Aufreihung angeordnet. Zu diesem Spätstil gehören zwei Beispiele von Leitformen der mykenischen Keramik, die Bügelkanne (Abb. 36, benannt nach der Form des Griffes) mit dem Oktopus und der zweihenklige Kelch (Abb. 37, «Kylix») mit den Meeresschnecken.

Von der kretischen und mykenischen Religion sind Darstellungen von Kultszenen auf Wandfresken, Gefäßen und Gemmen, heilige Schreine in den Palästen und selbständige Kultplätze (in



33 Fassadenverkleidung vom sog. Schatzhaus des Atreus bei Mykene: Kapitellfragment. Grüner Stein, H 21 cm. Ca. 1350 – 1250 v. Chr.



34 Kindersarkophag. Ton, H 48 cm. «Aus Tanagra», spätmykenisch, ca. 1200 v. Chr.



37 Zweihenkliger Becher auf hohem Fuß. Ton, H 22 cm. Aus Ägina, spätmykenisch, ca. 1200 v. Chr.



35 Zweihenkliger Fußbecher. Ton, H 7 cm. Aus demselben Fund wie der Kindersarkophag, vorige Nr.

36 «Bügelkanne» Ton, H 27 cm. Aus einer Höhle bei Keratea (östl. Athen), spätmykenisch, ca. 1200 v. Chr.



Kreta vor allem in Höhlen) sowie charakteristische Weihgaben bekannt. Gestiftet wurden Menschen- und Tierfigürchen aus Ton und Bronze, Gefäße und kleine Tonidole (Abb. 38) einer weiblichen Gottheit. Typisch für diese anspruchslos geformten und bemalten Figürchen sind ein fußlanges, gegürtetes und am Oberkörper faltenreiches Gewand, eine Art Krone und bestimmte Haltungen der Arme. Bei unserem Beispiel sind sie im «Erscheinungsgestus» erhoben, bei anderen bilden sie mit dem Oberkörper ein geschlossenes Rund. Nach der Ähnlichkeit mit den griechischen Buchstaben Ψ und Φ hat man diese beiden Idoltypen Psi- bzw. Phi-Idole genannt.

38 Idol mit erhobenen Armen. Ton, H 12 cm. Spätmykenisch, ca 1300 – 1200 v. Chr.

Iran

Der Iran wird von Gebirgsketten bestimmt, die im Osten gegen Afghanistan größeren, wasserarmen Hochebenen Raum geben, die sich dagegen nach Nordwesten (mit dem Zagros von Süden und dem Elbrus im Norden) gegen das armenische Bergland zusammenschließen. Diese Bodengestalt und die geographische Lage begünstigten eigenständige Kulturformen. Erst im Zusammenhang mit der Ausdehnung der persischen Herrschaft nach Kleinasien und Mesopotamien bildete sich in der Kunst ein offizieller Reichsstil aus, der sowohl mesopotamische Traditionen als auch griechische Einflüsse umfaßte (vgl. über die achämenidische Kunst). Vorher hatten sich nur Staatenbildungen in Randlage der Ausstrahlung mesopotamischer Stadtkultur geöffnet: das benachbarte Elam (heute Khusistan) mit der alten Residenzstadt Susa seit etwa 3000 v. Chr.; später der gebirgige Nordwesten, Aserbeidschan und Armenien, einige Zeit vor bzw. nach 1000 v. Chr., mit dem Zentrum von Hasanlu bzw. dem urartäischen Reich. Im übrigen, noch außerhalb des Bereichs der Hoch- und Schriftkulturen gelegenen Iran sind verschiedene Arten von Keramik charakteristisch, von denen drei Richtungen hier vertreten sind: Die eine (Abb. 39) zeigt mattbraune oder rötliche Malereien auf hellem, cremefarbenem Grund mit geometrischen Unterteilungen und Motiven sowie Tierfiguren, vorzugsweise Hirsche mit großen Geweihen oder langgehörnte Steinböcke. Eine andere, in das frühe 1. Jahrtausend datierte Art ist durchgehend grau gebrannt, daneben gibt es auch eine rotpolierte Ware.

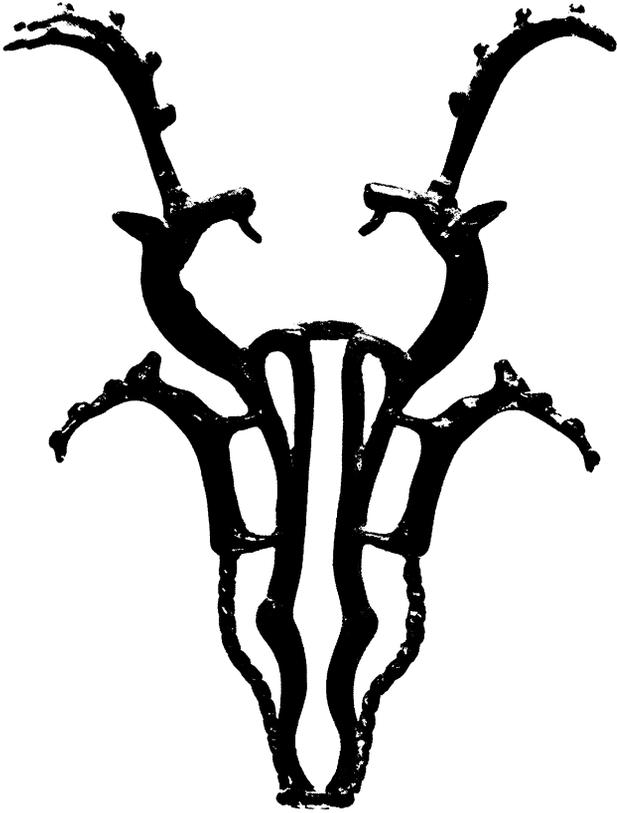
Von Amlasch und Luristan, zwei noch nicht lange bekannten Kulturkreisen, hat man fast nur Fundstücke aus dem Kunsthandel, nur wenige dokumentierte Bestattungsbefunde. Die Amlaschkultur hat ihren Namen von einem Ort am Elbrusgebirge in der Provinz Gilan am Kaspischen Meer, von dem aus die Funde gewöhnlich in den Kunsthandel kamen und der ungefähr die Gegend dieser Kultur bezeichnet. Ihr Alter wird auf die Zeiten um 1000 v. Chr. geschätzt. Charakteristisch sind die Rinngefäße in Gestalten von Buckelrindern und Hirschen (Abb. 40) mit den schlanken Kopfformen für die Ausgußtüllen. Die körperhaft gerundeten und dynamisch geschwungenen Tierfiguren wirken trotz ihrer «abstrakten» Gestalt doch wie organisch gewachsene Formen, nur daß diese etwa eher dem Horn eines Büffels als dem Körperbau eines Hirsches gleichen kann. Es sind Grabfundsituationen mit ganzen Serien dieser mächtigen, ca. 30 – 40 cm



39 Konisch abgestufter Topf. Ton, H 12 cm. Luristan, ca. 1800 – 1400 v. Chr.



40 Ringgefäß in Gestalt eines Rindes, Idol einer Göttin (H 56,5 cm) und Ringgefäß in Gestalt eines Hirsches. Ton. Amlasch (inordwestl. Iran) ca. 900 – 700 v. Chr.



41 Singenaufsatz aus Mufflonfiguren. Bronze, H 16,3 cm. Luristan, ca. 1000 v. Chr.



42 Weitzsteingriff, in zwei Mufflonköpfen endend. Bronze, H 12,2 cm. Luristan, ca. 1000 v. Chr.

hohen Gefäße bekannt. Aus derselben Gegend stammt das Terrakottaidol einer bekrönten, aber sonst unbekleideten Göttin (Abb. 40). Die mächtig gerundeten Formen, die Betonung der Schenkel und das Aufgehen des schwächtigen Oberkörpers in der Streckung des Halses erinnern an die dynamische Gliederung und freie Proportionierung der Tiergefäßfiguren. Doch anstelle von deren Bewegtheit ist hier eine strenge kultbildhafte Frontalität getreten.

Kaum eingehender ist unsere Kenntnis der Kultur in Luristan. Ihr Sitz ist im Zagrosgebirge über der babylonischen und assyrischen Tiefebene. Die offenbar aus Gräbern stammenden Bronzefunde lassen eine wahrhafte Viehzückerkultur, wohl ohne feste Niederlassungen, erschließen. Ihre Zeit war sehr strittig, es herrscht die Auffassung von einem Ansatz in das Ende des 2. und den Anfang des 1. Jahrtausends vor. Die Bergstämme des Gebietes müssen für Assyriens Bedarf an Pferden, Rindern und Söldnern wichtig gewesen sein. Die Kunst der Spätzeit, bevor die Meder im 7. Jh. v. Chr. die Herrschaft erlangten, ist besonders auf bizarr geschmücktes Gerät (Abb. 41, 42) für Krieger und Reiter ausgerichtet. In den Motiven erscheinen gelegentlich mesopotamische Anregungen, doch sind Stilisierungen und Kompositionen ganz eigenständig. Die Tierkörper gleichen schlanken, unkörperlichen Zeichen, in ausdrucksvollen Überlängungen und Biegungen. Zugleich sind diese Tierkörper Kompositionselemente, die zu phantastischen Gesamtformen an- und übereinander gesetzt werden. Diese Umbildung des Tierfigürlichen in ornamentalen Zusammenstellungen scheint auf mesopotamische Anregungen zurückzugehen und wurde zu einem der künstlerischen Hauptmotive in den Kulturen südwestasiatischer Nomaden.

Die Hochkulturen des Alten Orients

Südliches Zweistromland

Die Anfänge menschlicher Kultur liegen im Zweistromland. Um 8500 v. Chr. wurden Jäger, Fischer und Sammler in runden Hüttenbauten erstmals sesshaft. Nach 8000 v. Chr. gelang es, die Natur menschlichen Bedürfnissen anzupassen und aus Ackerbau und Viehhaltung Lebensunterhalt zu gewinnen. Diese neuartige Sicherung der Ernährung ermöglichte ein zahlreicheres Zusammenleben der Menschen als Voraussetzung höherer Kulturentwicklung. Seit etwa 6500 v. Chr. ist Gefäßkeramik für Küche und Vorratshaltung nachgewiesen. Geschlossene Siedlungen mit aneinandergebauten Häusern begegnen in Mesopotamien und Palästina seit etwa 7000 v. Chr., nicht viel später auch in Anatolien.

In der Mitte des 4. Jahrtausends v. Chr. bildeten sich Lebensformen höherer städtischer Kultur heraus. Metallverarbeitung und die nötigen Handelswege für Zulieferung und Absatz wurden entwickelt, das Land mit seinen Städten in Herrschaften politisch gegliedert. Die Planung und Durchführung größerer Projekte für Bewässerung, Verteidigung, Kult und herrscherliche Repräsentation erforderten und entwickelten das Schriftwesen. Die Schrift ermöglichte ein höher entwickeltes Rechtswesen für eine zuverlässige und leistungsfähige Ordnung des menschlichen Zusammenlebens, aber auch die Entwicklung einer Literatur.

Die Form der Keilschrift aus den in den weichen Ton eingedrückten Keilzeichen hat gewissermaßen einen mechanischen Typenschriftcharakter ohne den Wert einer «handschriftlichen», persönlichen Beglaubigung. Diese erfolgte durch Abdruck oder Abrollung eines persönlichen oder auch amtlichen Siegels auf demselben Tontäfelchen (Abb. 43, 44).

Typische Darstellungen auf solchen Siegeln sind seit der akkadischen Zeit (etwa um 2400 v. Chr.) die sog. Einführungszenen. Auf einem Rollsiegel (Abb. 43) aus der Zeit der dritten Dynastie von Ur (etwa 2100 – 2000 v. Chr.) wird ein anbetender Mann im typischen Schlitzrock von einer Göttin mit einfacher Hörnerkrone und vielstufigem Volantrock vor einen thronenden Gott mit mehrfach gehörnter Krone gebracht. Zwischen den



43 Abdruck eines Rollsiegels mit Anbetungsszene. Schwarzer Stein, H 3,3 cm. Ur III-Periode, ca. 2100 – 2000 v. Chr.



44 Keilschrifttafel mit Wirtschaftstext und Siegelabrollung. Ton, H 4,3 cm. Aus Umma, Ur III-Periode, datiert zwischen 2175 und 2167 v. Chr.

Göttern erscheinen als Himmelszeichen Stern und Halbmond. Der freie Raum ist für die nicht ausgeführte Besitzerinschrift bestimmt.

Eine sumerische Keilschrifttafel (Abb. 44) läßt von der Abrollung eines wohl ähnlichen Siegels noch den Abdruck eines thronenden Gottes erkennen. Der Text ist in das zweite Jahr der Regierung Su-Suena's (2175 – 2167 v. Chr.) datiert. Er enthält Angaben über den 35tägigen Einsatz von Arbeitern und Lastenträgern, mit Hinweisen auf die als Aufseher und Siegelführer Verantwortlichen.

Die Tontäfelchen wurden zumeist ungebrannt aufbewahrt. Um sie nach der Auffindung haltbarer zu machen, werden sie nachträglich gebrannt und dann durch Wässerung von fressenden Salzen gereinigt. Aus den Archiven der Tempel und Paläste sind Sammlungen mit über 50.000 solcher Tafeln bekannt. Sie enthalten Abrechnungen über Arbeits- und Sachleistungen wie Verpflegungen, Verträge, Korrespondenzen, Rechtssammlungen, Berichte, kultische Texte wie Opferlisten, Lieder und Gebete, nicht zuletzt auch erzählende Literatur.

Eine Schmuckscheibe (Abb. 45) aus teilweise vergoldetem Silber vertritt die sumerische Goldschmiedekunst der Zeit von etwa 3000 bis 2400 v. Chr. Eine sehr ähnliche wurde in der sumerischen Stadt Uruk (nahe dem heutigen Warka) gefunden. Eine kegelförmige Mittelbosse und ein mit Schlingen im Kreis herumgeführter Draht bilden ein Blütenmotiv im Zentrum. Es folgen feine, zu viert und zu zweit gruppierte Spiraldrahtzonen, die durch dickere Drähte oder je drei feinste, in sich gedrehte und plattgehämmerte Drähte abgesetzt sind. Das Raffinement dieser im Prinzip einfachen Formidee besteht in der leichten, kaum merklichen spiralförmigen Bewegung in den Zonen um die Mittelrosette.

Syrien



45 Schmuckanhänger. Silber, teilweise vergoldet. H 7,2 cm. Sumerisch, ca. 3000 – 2400 v. Chr.

Syrien gehört zu den ältesten Kulturlandschaften. Durch seine Lage hat es in besonderer Weise eine Vermittlerrolle zwischen dem Zweistromland im Osten, Anatolien im Norden und Ägypten im Süden. Friedliche und kriegerische Berührungen mit den benachbarten Regionen haben eine vielseitige und wechselvolle Kultur hervorgebracht. Im einzelnen ist es oft schwierig, bestimmte Denkmäler und Erscheinungen als charakteristisch syrisch, als fremd beeinflusst, aber einheimisch, oder aber als fremden Import zu unterscheiden. Vielfach noch schwieriger ist die Zuordnung der kulturellen Erscheinungen zu bestimmten Phasen der wechselnden Herrschaften, Reiche und Einwanderungen in der Region. Ganz allgemein darf ein enger Anschluß an die frühen Hochkulturen in Mesopotamien bis in das 2. Jhrt. v. Chr. festgestellt werden. Im 18. Jh. v. Chr. kam die Gegend unter den Einfluß des hethitischen Großreiches von Hattusa (bei Ankara). Gegen die Hethiter behaupteten sich die Hurriter, gefolgt von den Mitanni, die gegen 1500 v. Chr. in einer Schwächeperiode der Hethiter und Ägypter ihre Macht ausdehnten. Nach dem Wiedererstarken dieser beiden großen Mächte lag Syrien in deren Spannungsfeld. Unter dieser Konstellation entfaltet sich im 14. und 13. Jh. v. Chr. die Kultur der reichen Hafenstadt Ugarit (Ras Schamra), die enge Verbindungen mit dem mykenischen Griechenland entwickelte.

Im 12. Jh. v. Chr. bildete der Einbruch der «Seevölker» im Nahen Osten einen historischen Einschnitt. In Syrien verlor das zerfallende hethitische Großreich seinen Einfluß ebenso wie das vorübergehend geschwächte Assyrien. Ugarit sank zu einer unbedeutenden Ansiedlung ab. Ägypten konnte sich nur mit Mühe gegen den Ansturm halten. Von den Seevölkern fanden schließlich die Philister eine Heimat in Palästina. In Nordsyrien bildeten sich die sog. späthethitischen Staaten als lokale Erben des untergegangenen Großreiches, die sich nur bis in das 8. Jh. v. Chr. gegen die assyrische Expansion halten konnten. Im Süden des Gebietes entwickelten die phönizischen Hafenstädte politische und kulturelle Eigenständigkeit zu weltgeschichtlicher Bedeutung.

Von den reichen und vielfältigen künstlerischen Erzeugnissen des Landes können hier dreierlei charakteristische Arten vorgestellt werden. In der Kunst der Terrakottaidole (Abb. 46) aus der Zeit von etwa 1900 – 1600 v. Chr. trat im nördlichen Syrien eine merkwürdige Mischung von rund- und flachförmigen



Motiven, realen Beobachtungen und schematisierenden Vereinfachungen und Umbildungen auf.

Wie ein Erkennungszeichen für diese Idole wirken die kleinen aufgesetzten und eingestochenen Kügelchen als Augen und für andere Motive. Häufig ist die nackte weibliche Gestalt, wohl eine Fruchtbarkeitsgöttin wie Astarte, deren brettartig flach geformter Körper mit Ketten geschmückt ist und deren merkwürdig stilisierter Kopfputz und Ohren durchgebohrte Löcher aufweisen. An einigen Stücken dieser Art wurden Bemalungsspuren, aber auch Einlagen mit Goldfolie in den Löchern der Kügelchen und metallene Schmuckringe um den Hals beobachtet.

Daneben sind kleine bescheidene Reiterfigurchen und wie Menschen thronende, ein Junges haltende Tierfiguren geläufig, deren Art schwer bestimmbar ist, die aber Vorstellungen von tiergestaltigen Fruchtbarkeits- und Naturgottheiten verkörpern dürften.

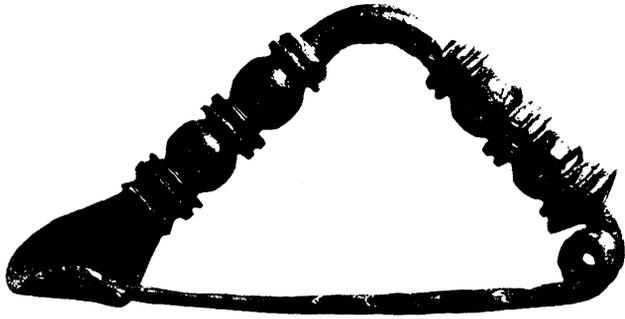
Eine typische, spätere Form der Kunst des Landes sind, etwa 1000 – 700 v. Chr., die sog. Löwenschalen (Abb. 47). Es sind Arbeiten meist aus dem dunklen, leicht zu bearbeitenden Speckstein (Steatit). Dargestellt ist das Vorderteil eines Löwen, der mit seinen Pranken eine schmuckreiche Schale hält. Löwen und Schalenornamente zeigen die eleganten Stilisierungen der neuassyrischen Zeit. Nicht erhalten ist der eigentliche geschlossene Gefäßkörper aus jeweils einem anderen Stück Material, der durch den Löwenrachen in die Schale mündete. Von einer kretisch-griechischen Nachbildung in Ton können wir uns eine Vorstellung von den bauchig linsenförmigen Gefäßkörpern machen, die mit ungefähr entsprechenden Durchmesser sind wie die offenen Schalen davor. Gefäße dieser Art sind als Salb- oder Trankopferschalen gedeutet, aber noch nicht befriedigend erklärt worden. Sie waren sehr beliebt und nicht nur in Syrien, sondern auch im Iran, in Assyrien, Palästina, Anatolien und Griechenland verbreitet.

Eine ähnlich weite geographische Verbreitung, aber einen viel längeren zeitlichen Bestand (mit Nachzüglern bis in späthellenistische Zeit ungefähr 100 v. Chr.) hat der Fibeltypus der sog.



46 Weibliches Idol, H 14,7 cm, sitzendes, tierköpfiges Idol mit Jungem und Stierreiter. Ton, Nördl. Syrien, ca. 2000 – 1500 v. Chr.

47 Salbschale mit Löwenkopfmündung eines Behälters wohl aus Tierhaut. Brauner Stein, L 10,2 cm. Nordsyrien, ca. 750 – 700 v. Chr.



48 Gewandfibel. Bronze, L 7,8 cm. Naher Osten, ca. 800 – 600 v. Chr.

Kniebogen- oder Dreiecksfibeln (Abb. 48). Die kräftige und bestimmte Artikulation der Perlglieder und Schafringe spricht bei unserem Exemplar für eine verhältnismäßig frühe Datierung etwa in die späte Zeit des neuassyrischen Reiches (ca. 800 – 600 v. Chr.). Die Frage nach dem Herstellungsort muß allerdings offen gelassen werden. Die angebliche Herkunftsangabe mag einen Hinweis auf Syrien geben, der aber keine entscheidende Kraft hat.

Phönizien

Der Name der Phönizier für die Einwohner des Libanon in der Antike geht auf das griechische Wort phoinos (purpurrot) zurück. Die Griechen hatten den Namen der kostbaren, aus der Murexmuschel gewonnenen Farbe auf deren Hersteller und ihr Land übertragen. In Homers Odyssee findet sich offenbar auch der Name der Sidonier nicht nur für die Einwohner der Stadt Sidon, sondern verallgemeinert für die Phönizier verwendet. Eigentlich hießen die Phönizier zu ihrer Zeit Kanaaniten. Schon in der pharaonischen Korrespondenz von Amarna (14. Jh. v. Chr.) finden sich die auch später als Handelszentren führenden Städte erwähnt, Byblos, Beruda (Berytos-Beirut), Sidon und Tyros mit eigenen Herrschern, doch unter starkem ägyptischem Einfluß. Der Bericht des Wenamun zeigt, etwa um 1100 v. Chr., anlässlich einer ägyptischen Handelsmission, Byblos in einer unabhängigeren Stellung als gesuchten Handelspartner zur Lieferung des kostbaren Zedernholzes. Im 8. Jh. v. Chr. erreichte die assyrische Expansion die Mittelmeerküste, doch mit weniger einschneidenden Folgen für die phönizischen Städte als für die benachbarten Gebiete. Geschenke, d. h. Tribute, waren Zeichen einer lockeren Abhängigkeit. Erst durch Kyros II. verloren die Städte 555 v. Chr. ihre Selbständigkeit, nicht aber ihre wirtschaftliche Macht, an das Perserreich.

Die phönizischen Städte erschlossen sich für Rohstoffbeschaffung und Absatz ihrer handwerklichen und künstlerischen Erzeugnisse einen Fernhandel bis nach Tarsis (griech. Tartessos) im südlichen Spanien. Auf drei Jahre wurde in den Nachrichten des Alten Testaments eine solche Fahrtunternehmung veranschlagt. Seit dem 13. Jh. v. Chr. begegnen phönizische Zeugnisse auf Zypern. Vom 9. Jh. v. Chr. an entstanden dort, in Sizilien und Sardinien, an der nordafrikanischen Küste und in Südspanien geschlossene phönizische Ansiedlungen, aus denen sich später im westlichen Mittelmeer das punische Reich unter der Herrschaft Karthagos bildete.

Die Kunstfertigkeit der Phönizier hat einen unvergessenen, weltliterarischen Ruhm durch die Bibel und Homers Odyssee erlangt. Für den Bau und die Ausschmückung des Tempels in Jerusalem schloß König Salomo (ca. 970 – 931 v. Chr.) einen Vertrag mit König Hiram von Tyros zur Beschaffung von Zedernholz und zur Vermittlung von Künstlern und Werkleuten. Der Bronzekünstler Hiram schuf Werke von heute noch staunenswerter Größe. Homer hebt die kunstvollen Arbeiten von Stoffen



und Möbeln aus Sidon hervor, stellt aber die Phönizier aus griechischer Sicht als listige, bei Gelegenheit räuberische Händler von verführerischen Luxusartikeln hin. Die Fundverbreitung bestätigt und erweitert die literarischen Nachrichten über diese Luxusartikel; zu den Ländern des Mittelmeeres kommen Funde aus Mitteleuropa, die zeigen, daß auch bei keltischen Fürsten phönizischer Luxus geschätzt wurde.

Neben diesen vergänglichen Gütern verdankt die Kulturgeschichte den Phöniziern eine zeitlose Gabe. Die Phönizier entwickelten im 13. Jh. v. Chr. erstmalig eine Buchstabenschrift, die im 8. Jh. v. Chr. von den Griechen übernommen und abgewandelt wurde und von der letztlich auch die heutigen lateinischen, griechischen, kyrillischen, armenischen und arabischen Alphabete abstammen.

Prunkvolle, mit Gold, Elfenbein und Einlagen aus farbigem Glas und Stein verzierte Möbel, Throne und Betten, spielen auf assyrischen Palastreliefs und in den Tribut- und Beutelisten eine besondere Rolle. An zwei Orten wurden größere Komplexe von Möbelverkleidungen aus Elfenbeinschnitzereien gefunden, in Nimrud und in Arslan Tasch (Abb. II, 49 – 52), der assyrischen Grenzfestung Hadatu nahe dem Euphrat gegen das syrische Gebiet. Die Funde von Arslan Tasch sind heute auf die Museen von Paris, Aleppo und Karlsruhe, einzelne Stücke auf amerikanische Sammlungen verteilt.

Die Ausgräber haben berichtet, daß die Fundlage von Elfenbeinteilen noch die Rahmengröße zweier Betten erkennen ließ, doch haben wir für genauere Rekonstruktionen im einzelnen, die Verteilung der Stücke auf diese beiden und wahrscheinlich weitere Möbel, kaum Anhaltspunkte. Ein Elfenbein-Verkleidungsplättchen des Fundes (in Paris) erwähnt inschriftlich einen Hazael als Empfänger, wohl den König von Damaskus dieses Namens (ca. 844 – 806 v. Chr.). Dieser war 841 und 834 von

49 Möbelbeschlag aus Elfenbein: «Frau am Fenster». H 8,1 cm. Aus Arslan Tasch, phönizisch, ca. 850 – 800 v. Chr.

50 Möbelbeschlag aus Elfenbein: Äsender Hirsch. H 6,5 cm. Aus Arslan Tasch, phönizisch, ca. 850 – 800 v. Chr.

51 Möbelbeschlag aus Elfenbein: Kuh mit Kälbchen. H 4,5 cm. Aus Arslan Tasch, phönizisch, ca. 850 – 800 v. Chr.



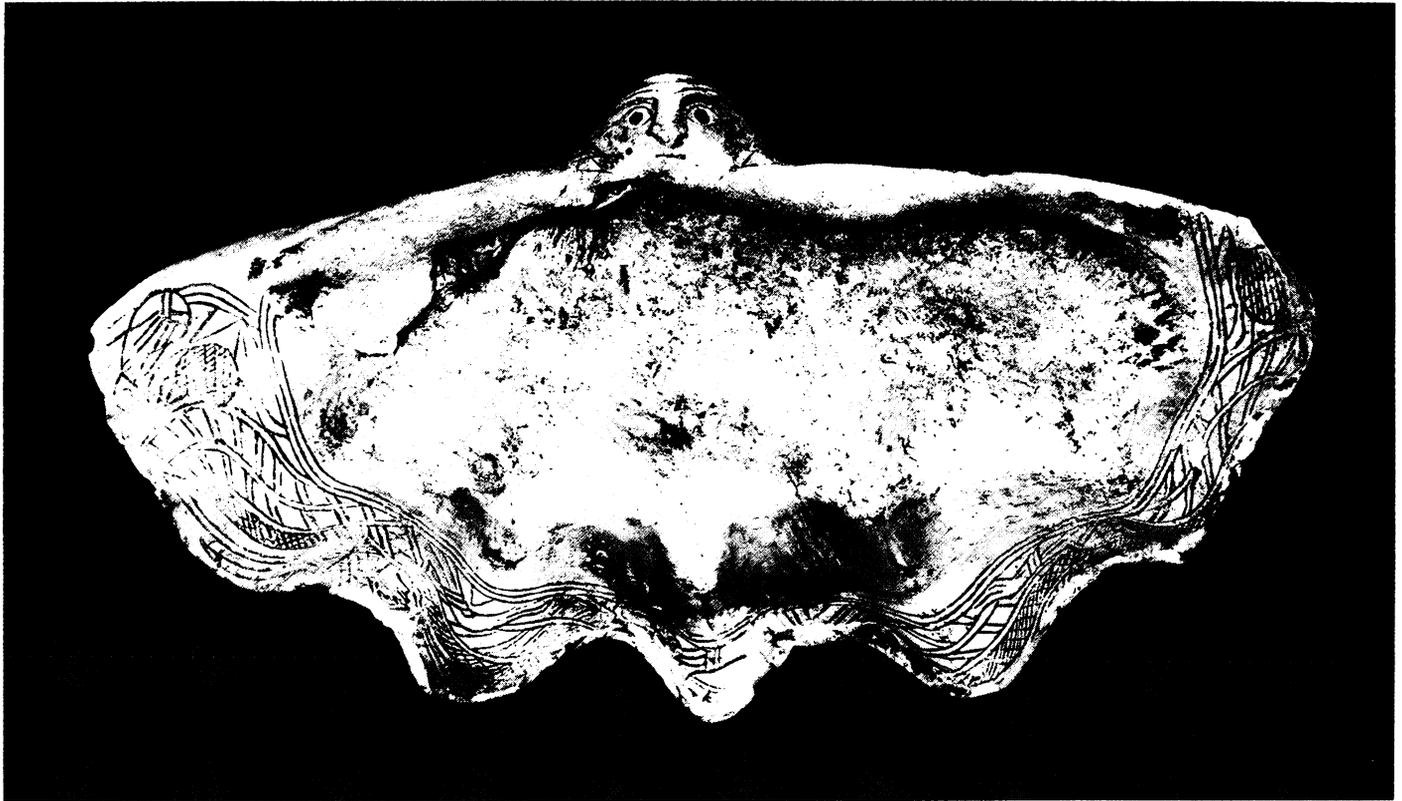
52 Möbebeschlag aus Elfenbein: Palmenartiges Ornament. H 10,7 cm. Aus Arslan Tasch, phönizisch, ca. 850 – 800 v. Chr.

dem assyrischen König Salmanassar III. bezwungen und tributpflichtig gemacht worden. Auch unter deren Nachfolgern, Ben Hadad III. in Damaskus und Adadnirari III. in Nimrud, kam es 802 zu demselben Verhältnis. Eine Inschrift Adadniraris erwähnt unter den Tributleistungen aus Damaskus u. a. je eine Liege und ein Bett mit Elfenbeinarbeiten. Die Verbindung dieser historischen Nachrichten mit Teilen des Fundes von Arslan Tasch ist im Einzelfall nicht zwingend zu beweisen, hat aber für die geschlossene Gruppe der figürlichen Schnitzereien, auch im Vergleich mit den wohl jüngeren Funden von Nimrud, einiges für sich.

In diesen Elfenbeinschnitzereien begegnen sich, wie auch sonst in der phönizischen Kunst, orientalische und ägyptische Motive. Thema und Ausführung des «Lebensbaums» zwischen zwei königlichen Gestalten (Abb. II) und des äsenden Hirsches (Abb. 50) sind charakteristisch für orientalische Ikonographie. Die Sphingen mit den ägyptischen Königskronen, die Geburt des Gottes Horus auf einer Blüte zwischen geflügelten Göttinnen, ebenfalls mit ägyptischen Königskronen, doch mit syrischen Gewändern, verraten nilländische Einflüsse. Merkwürdig ist das Motiv des am Fenster erscheinenden Frauenkopfes (Abb. 49) mit Stirnschmuck und Perücke. Dieses Motiv ist auf den Kult der orientalischen Fruchtbarkeitsgöttin Astarte (auch Ishtar oder Atargatis) zu beziehen. So war die Göttin dargestellt; die Griechen nannten sie «Aphrodite parakypusa» (ausschauhaltende Aphrodite). Ihr glichen ihre Dienerinnen, die sich für das Heiligtum zu prostituieren hatten, teils als Tempelsklavinnen, teils aber auch zur kultischen Vorbereitung der Heirat. Diese Institution hatte im Zweistromland eine alte Tradition; durch die Phönizier fand diese Art des Aphroditekultes im Westen, auch in einigen griechischen Städten, Nachfolge.

Auch die Kuh, die ihr neugeborenes Kalb leckt und säugt (Abb. 51), spielt auf religiöse Vorstellungen an. Verkörperungen mütterlicher, lebensspendender Gottheiten als Kühe, die königlichen Schützlingen Milch geben, waren sowohl in Ägypten als im Zweistromland vertraut. Der religiöse Sinn bildet jedoch nur einen Hintergrund für die ornamentale Verwendung. Horusgeburt, Frau am Fenster, Hirsch, Kuh und andere Motive erschienen vielfach wiederholt in langen Schmuckfriesen.

Die Phönizier sind noch durch zwei weniger exklusive, weitverbreitete kunsthandwerkliche Erzeugnisse vertreten. Die im Roten Meer vorkommende Muschelart *Tridacna Squamosa* wurde zu vermutlich kosmetischen Behältnissen (Abb. 53) ausgearbeitet. Die gratig gerippte Außenfläche wurde geglättet und mit einer



53 Tridacna-Muschel. L 21,5 cm. Phönizisch, ca. 650 – 600 v. Chr.

Gefiederzeichnung und Ornamenten bedeckt, auch innen wurde ein Ornamentsaum gearbeitet. Der Scheitel der Muschelschale ergab ein Kopf- und Gesichtsmotiv, so daß die Muschel eine sirenenartige Fabelwesengestalt annahm.

Berühmt waren die Phönizier auch in der Verarbeitung farbiger Gläser (Abb. III). Die Technik der mit gewellten Farbstreifen verzierten Sandkernglas-Flacons geht auf ägyptische oder vielleicht

mesopotamische Arbeiten der Mitte des 2. Jahrts. v. Chr. zurück und fand vom 7. Jh. v. Chr. an verbreitete Nachahmung. Klare, kostbar wie Edelstein geachtete Gläser sind dagegen erst aus der persischen und griechischen Kunst seit dem 5. Jh. v. Chr. bekannt. Typisch für die nach Westen, nach Karthago verbreitete phönizische Glaskunst sind die vielfarbigen Maskenanhänger von Schmuckketten.

Assyrien

Am oberen Lauf des Tigris liegt das Kernland des alten Assyrien. Das Land wird im wesentlichen vom Tigris, dem Tigris-Nebenfluß des unteren Zab und den Gebirgen des Armenischen Hochlandes umschrieben. Diese Lage bestimmte Assyriens Vermittlerrolle nach Nordwesten und Norden. Im hethitischen Anatolien finden sich schon im 18. Jh. v. Chr. assyrische Händlerkolonien (in Kaniš – Kültepe) und die assyrische Keilschrift. In Armenien ist die Kultur des urartäischen Reiches im 9. – 7. Jh. v. Chr. von der assyrischen geprägt.

Die Assyrer waren semitische Einwanderer, die gegen 2000 v. Chr. ein Staatswesen bildeten. In der altassyrischen Periode (bis ca. 1400 v. Chr.) dehnte sich das Reich mit der Hauptstadt Assur bis zum Euphrat aus, in der mittelassyrischen Periode (bis ca. 1100 v. Chr.) zum Mittelmeer und bis nach Babylon, das 1234 v. Chr. erobert wurde. Die eindrucksvollste politische und kulturelle Entfaltung erreichte Assyrien in der Periode des neuen Reiches, bis zu dessen Fall im Jahre 612 v. Chr. Hauptstädte waren nacheinander Ninive (Kujundschiik), Kalchu (Nimrud), Dur Scharruikin («Sargonsburg», Chorsabad) und wieder Ninive.

Assyrien dehnte wieder seine Macht von Babylonien und Elam im Osten über die syrische und phönizische Mittelmeerküste bis nach Ägypten aus. Seine Truppen bestanden nicht mehr aus gelegentlichen Aufgeboten, sondern bildeten ein stehendes Heer, z. T. mit ausländischen Söldnern. Dieses Heer wurde regelmäßig in jährlichem Einsatz gegen umliegende Länder gehalten. Unterwerfungen, Erpressungen von Tribut, Eroberungen, Plünderungen, Zerstörungen, Bestrafungen und Deportationen bilden buchstäblich den Hintergrund für den Glanz des Lebens in den Residenzpalästen, in deren Wandreliefs (Abb. IV) diese Taten vielfach geschildert sind. Diese Wandreliefs sind eine besondere Leistung der assyrischen Kunst. Die mesopotamische Architektur verwendete aus Mangel an Stein für die Großbauten vorzugsweise ungebrannte Ziegel. Wandschmuck war in dieser Technik mit bemaltem Putz oder keramischer Verkleidung möglich. Das näher an den Bergen gelegene Assyrien verfügte jedoch über Steinbrüche, aus denen hohe Blöcke als Sockel für die darüber aufgehende Lehmziegelarchitektur gewonnen wurden. In der griechischen Architektur wurden ähnliche Mauersockelblöcke als Orthostaten («aufrecht Stehende») bezeichnet. Die Orthostaten der neuassyrischen Palastarchitektur sind als Träger von Reliefs zum Inbegriff assyrischer Kunst geworden.



54 Durchbrochenes Relief mit geflügeltem, adlerköpfigem Dämon. Elfenbein, H 13 cm. Assyrien, ca. 900 – 800 v. Chr.



55 Kopf des Dämons Pazuzu. Stein, H 3,6 cm. Assyrien, ca. 900 – 700 v. Chr.

Diese Art des Bauschmucks war in der hethitischen Palastarchitektur seit dem 14. Jh. v. Chr. (Alaca Höyük) zuhause und dürfte von dort nach Assyrien übernommen worden sein.

Themen sind Gruppen und Züge heiliger, dämonischer Gestalten und die Verherrlichung der Taten des Königs, seiner Siege, Feste, Bauten, Jagden und Opfer. Der Reliefstil entwickelt sich vom hieratisch-feierlichen Aufreihen der Gestalten im 9. Jh. v. Chr. bis zu packenden figurenreichen Bildberichten mit genauen Situationsschilderungen. Dabei steht die feierliche Verhaltenseite der vornehmen Assyrer in merkwürdigem Gegensatz zum drastischen Unglück, zur betont brutalen Behandlung der Feinde. Die Kunst der Sieger enthielt diesen vor, was sie den getroffenen Tieren der berühmten Löwenjagd Assurbanipals zugestanden hat: die ergreifende Größe auch gebrochener Kraft.

Sanherib (704 – 681 v. Chr.) hatte nach dem Tod Sargons II. dessen neuerbaute Residenzstadt Dur Sarruukin aufgegeben und Ninive wieder zur Hauptstadt erhoben. Er errichtete einen Palast, den die Ausgräber nach seiner Lage in der Stadt als Nordwestpalast bezeichneten, den der Erbauer aber stolz als «Palast ohne gleichen» benannt hatte. Auf den Sockelreliefs (Platten in London und New York) wird auch die Erbauung des Palastes selbst dargestellt: Steinbrucharbeiten, Flußschifftransporte und die Arbeiterkolonnen, die an langen Stricken die kolossalen Torwächterfiguren der geflügelten menschenköpfigen Stiere auf Rollhölzern voranzerrten. Auch das konventionelle Thema der Kriegstaten ist lebendig und mit vielen Einzelheiten dargestellt. Aus der Eroberung der jüdischen Stadt Lachisch im Raum 36 des Palastes sei die Szene angeführt, wie plündernde Assyrer Prunkbetten wegschaffen, die wir uns von phönizischen Elfenbeinarbeiten geschmückt vorstellen dürfen.

Aus der Einnahme von Lachisch stammt auch das Reliefbruchstück (Abb. IV) mit den beiden abgessenen assyrischen Reitern; ein links anpassendes Stück wird in New York aufbewahrt. Zeichnerisch exakte Detailtreue bei nur geringer, fast einheitlicher Relieferhebung gehört zu den Eigenheiten der assyrischen Palastreliefs. Die Krieger stehen an den Wellen eines Wasserlaufes, das freie Gelände ist durch schuppenmusterartige Buckel bezeichnet. Die Krieger tragen spitze Helme der Form, die auch die nördlichen Nachbarn der Assyrer, die Urartäer (Abb. 58) gebrauchten, dazu Oberschenkellange Röcke, Gürtel, die wohl wie die urartäischen mit Blech überzogen waren, Gamaschen, Stiefel, Speere, Schwerter, Bogen und Köcher. Die Pferde sind mit prächtigem Zaumzeug geschmückt, Mähnen

und Schweife sorgfältig frisiert und gebunden. Auf den Köpfen tragen die Pferde Zierbüsche wie von Helmen, an den Hälsen Glöckchen und Zierquasten.

Ein durchbrochen gearbeitetes, flaches Elfenbeinrelief (Abb. 54) zeigt einen menschengestaltigen, adlerköpfigen Genius mit zwei Flügelpaaren in assyrischer Tracht, Wickelrock und offenem, fransenbesetztem Mantel. Die Rechte ist wie zum Gruß erhoben, die Linke hält einen kleinen Eimer. Dieses dämonische Wesen ist u. a. von mittelassyrischen Siegeln und den Orthostatenreliefs des Palastes Assurbanipals II. (883 – 859 v. Chr.) in Kalchu bekannt. Es erscheint im Bildzusammenhang mit Fruchtbarkeitsriten am Palmbaum oder dessen ornamental stilisierter Form, dem «Lebensbaum», den er mit einer männlichen Blüte aus seinem Eimer befruchtet. Diese symbolische Szene steht unter dem Schutz der Erscheinung des Gottes Assur. Der König kann in diesen lebensspendenden Ritus einbezogen werden, wie auf den Palastreliefs. Das Elfenbeinrelief dürfte wie die phönizischen Elfenbeinarbeiten von Möbeln stammen, seine Thematik gehört aber in den Zusammenhang der großen, repräsentativen Darstellungsprogramme in den Königspalästen.

In den Bereich des persönlichen Dämonenglaubens und Amulettzaubers gehört ein kleiner, einst an einer Öse zu tragender Kopf-Anhänger (Abb. 55) aus hartem schwarzem Stein. Es ist die Fratze eines schrecklichen Fabelwesens, in der Züge eines Löwen mit Hörnern eines Bocks vereinigt sind. Dieser Dämon Pazuzu wurde auch im übrigen als schreckliche Gestalt gedacht mit Löwentatzen vorn, Vogelklauen und Skorpionsstachel statt Schwanz hinten. Pazuzu wurde mit der Bitte um Verschonung angerufen als zorniger, verheerender Sturm, Bringer von Krankheit des Kopfes und anderen Qualen des Körpers.

Urartu

Das Königreich Urartu war im 9. Jh. v. Chr. aus verschiedenen Stämmen in den gebirgigen Landschaften des späteren Armeniens im Gebiet der östlichen Türkei, des nordwestlichen Iran und der transkaukasischen Sowjetunion entstanden. Es überdauerte eine vorübergehende assyrische Okkupation durch Sargon II. 714 v. Chr. und ging kurz nach 594 v. Chr. durch Einfälle der Skythen und Meder zugrunde. Das Reich erstreckte sich über etwa 850 km in westöstlicher, über etwa 500 km in nord-südlicher Richtung. Hauptresidenz war Tušpa (heute Van Kale) am Van-See. Das Reich war mit Verkehrs-, Bewässerungs- und Befestigungsbauten durchorganisiert. Der Name Urartu geht auf eine assyrische Bezeichnung zurück, wogegen die Urartäer in ihren Inschriften ihr Herrschaftsgebiet Biainili-Länder nannten.

Quelle des Reichtums für das Land waren außer der Viehzucht Metall-, insbesondere Kupfervorkommen, aus denen sich eine damals bedeutende Metallverarbeitung entwickelte.

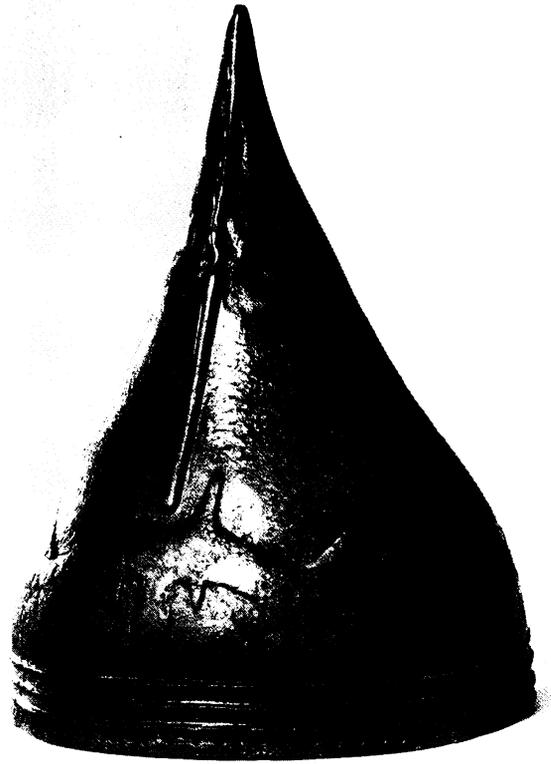
In – meist unwissenschaftlichen – Ausgrabungen wurde eine Fülle von Bronzearbeiten gefunden, Kriegerausrüstungen und Prunkgerät. Zu diesem Reichtum machen auch die assyrischen Beutelisten von 714 v. Chr. erstaunliche Angaben. Diese Bronzefunde haben eine einzigartige Stellung im Orient, denn in anderen Landschaften, Syrien und Mesopotamien, haben sich nur spärliche Metallfunde erhalten. Die urartäische Kunst zeigt deutlich den Einfluß der traditionsreichen und überlegenen assyrischen Kunst, den sie auch weiter nach Westen vermittelt hat. Doch darf ihre Vermittlerrolle neben anderen Landschaften, die wenige Zeugnisse ihrer Metallkunst hinterlassen haben, nicht überschätzt werden. Tatsache ist, daß in der urartäischen Metallkunst einzigartige Belege für die orientalische Bronzekunst erhalten sind, die im 8. und 7. Jh. v. Chr. von anderen Zentren aus nach Griechenland und Italien wirkte.

Der Kessel (Abb. 56) mit den Stierkopffattaschen auf dem Dreibeinuntersatz ist ein Beispiel dieser begehrten Prunkgeräte. Den Stierköpfen auf den geflügelten Ansatzplatten entsprechen die Stierhufe des Ständers, so daß der Kessel zu einem Fabeltier-symbol, einem Sinnbild überirdischer Macht wird. Die Stilisierung der Stierköpfe mit den frisurartigen Stirnlocken, dem Halslockenkranz und den ornamentalen Formen von Augen, Nüstern und Maul weist auf assyrische Vorbilder. Solche Kessel und vergleichbares Gerät sind aus Gräbern und Heiligtümern bekannt; auch in fürstlichen Haushaltungen darf man sie sich für Gelage



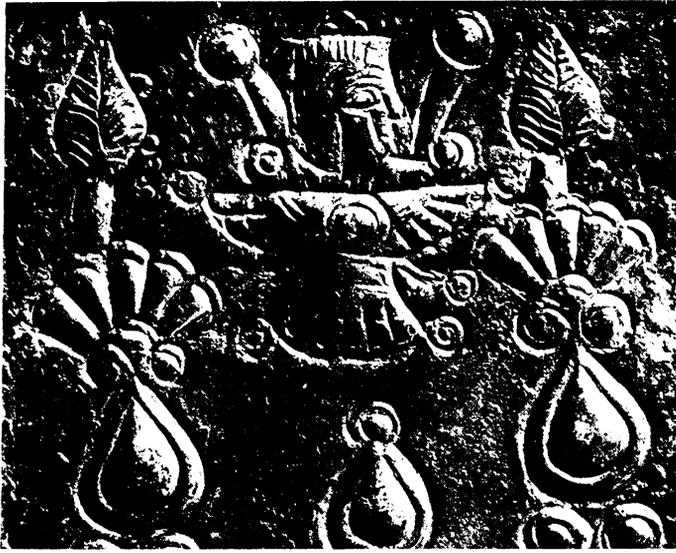


57 Medaillon mit angreifendem Löwen. Bronze, Dm 8 cm. Urartu, ca. 750 – 700 v. Chr.



58 Spitzhelm. Bronze, H. 30,3 cm. Urartu, ca. 800 – 600 v. Chr.

56 Kessel mit drei Stierkopffattaschen, auf Dreifuß. Bronze, H 94 cm. Urartu, ca. 750 v. Chr.



59 Symbol des Gottes Assur, Detail von einem Gürtelblech. Bronze, H des Ausschnitts ca. 4 cm. Urartu, ca. 800 – 700 v. Chr.

benutzt oder in Schatzkammern als Prunkstücke verwahrt denken. Die Geltung und Beliebtheit solcher Stierkopfkessel geht aus bescheidenen Nachahmungen in Keramik hervor.

Eine enge Abhängigkeit von assyrischer Kunst läßt auch der aufgerichtet angreifende Löwe von einer bronzenen Schmuckscheibe (Abb. 57) erkennen. Ähnliche Löwenbilder begegnen in assyrischen Palastreliefs mit Jagddarstellungen. Die Blechscheibe konnte an einer Öse wie ein Knopf angenäht oder angechnürt werden.

Zum bronzenen Spitzhelm (Abb. 58) mit der elchgeweihartigen Reliefverzierung und der dichten Reihe von Futterlöchern gibt es mehrere genaue Entsprechungen. Einer von diesen Helmen ist durch die Inschrift des Königs Išpuini (ca. 825 – ca. 810 v. Chr.), ein anderer durch die eines Königs Argišti (I., ca. 785/80 – ca. 760, oder II., 714/13 – ca. 695/85 v. Chr.) datiert. Der Helmtypus ist, wie etwa das Kriegerrelief aus dem Palast Sanheribs zeigt, gleichfalls auf assyrische Vorbilder zurückzuführen.

Sogar ein heiliges Motiv der assyrischen Kunst (Abb. 59), das Symbol des Gottes Assur mit der geflügelten Sonnenscheibe und dem menschlichen Kopf, wurde zur Darstellung des urartäischen Sonnengottes Šiuini übernommen; wir finden es zwischen den Ornamenten eines Gürtelbeschlages aus dünnem Bronzeblech.

Eine eigenartige Becherform stellt das Schuhgefäß (Abb. 60) aus grauschwarzem, poliertem Ton mit geritzten und gepunkteten Ornamenten dar. Ähnliche Gefäße stammen in größerer Zahl aus Urartu, aber auch aus Boğazköy, Griechenland und Italien. Die einzelnen Stücke sind rechte Schuhe, die man in Siedlungen gefunden hat. Paare sind dagegen nur als Grabbeigaben bekannt geworden. In der antiken Keramik sind scherzhafte Formenverfremdungen für Trink- oder Salbölgefäße über viele Kulturkreise verbreitet. Bei den Schuhgefäßen mögen dazu magische Vorstellungen zu Liebe, Fruchtbarkeit und Totenglauben eine Rolle gespielt haben, insbesondere bei den paarweise in Gräber mitgegebenen Schuhgefäßen.



60 Gefäß in Stiefelform. Ton, H 8,3 cm. Urartu, ca. 800 – 600 v. Chr.

Letzter, politisch und kulturell umfassender Erbe der altorientalischen Staaten wurde das Großreich der Perser. Die Idee der Weltherrschaft war zwar schon von früheren Königreichen, in Ägypten und Assyrien, beansprucht, aber nie in vergleichbarem Ausmaß verwirklicht worden. Im persischen Hochland hatte sich unter Führung des medischen Stammes um die Stadt Ekbatana seit dem 8. Jh. v. Chr. ein Staatswesen gebildet, dessen Herrschaft der große Eroberer Kyros II. (559 – 529 v. Chr.) aus dem Geschlecht der persischen Achämeniden übernahm. Zur Residenz wurde Pasargadai erhoben. 612 v. Chr. hatten die Perser in Allianz mit dem Neubabylonischen Reich das assyrische Reich aufgelöst, seine Hauptstadt Ninive zerstört. 539 v. Chr. fiel Babylon durch Kyros II., der auch Kleinasien bis zur griechischen Westküste seinem Reich einverleibte. Kambyses II. (529 – 521 v. Chr.) eroberte Ägypten, so daß sich das Reich bis zum Nil, Bosphoros, Aralsee und Indus erstreckte. Dareios I. (521 – 485 v. Chr.) erhob Persepolis neben den älteren Residenzen Ekbatana, Susa und Pasargadai zum Mittelpunkt des Reiches. Seinen und Xerxes' (485 – 465/4 v. Chr.) Versuchen, das griechische Mutterland zu unterwerfen, leistete eine Allianz unter der Führung Athens, besonders 490 v. Chr. bei Marathon und 480 v. Chr. bei Salamis, erfolgreich Widerstand. Als militärisches und weltgeschichtliches Paradoxon fiel das Perserreich durch den Alexanderzug von 333 – 330 v. Chr. in griechische Hände. Als Symbol der Vergeltung für die persische Invasion von 480 wurde die Hauptresidenz der persischen Großkönige, Persepolis, 330 v. Chr. geplündert und verbrannt.

Die Residenz lag auf einem befestigten Hügelplateau am Rand eines weiten, hochgelegenen Tales. Sie umfaßte mächtige Torbauten, riesige, vielsäulige Audienz-, Fest- und Thronsäule auf Terrassen mit prächtigen reliefverzierten Freitreppen (Abb. 61), dazu die Wohn-, Magazin- und Unterbringungstrakte. Die Erbauung zog sich über mehrere Generationen hin. Sowohl die Darstellungsprogramme des Bauschmucks als auch die Beteiligung von Künstlern aus verschiedenen Provinzen, darunter Griechen, spiegeln die Reichsidee wider. Am eindrucksvollsten zeigt sich der Vielvölkerstaat in den Prozessionsreliefs der Festgesandtschaften an den Treppen der Apadana, des über 60 x 60 m großen Audienzpalastsaales. Die Gesandten in den verschiedenen Trachten der Reichsteile bringen Geschenke zum Neujahrsfest. Den überwältigenden Eindruck solcher Gabenprozessio-



nen hat der griechische Historiker Theopomp (4. Jh. v. Chr.) festgehalten: «Welche Stadt oder welches Volk in Asien sandte keine Gesandtschaft zum Großkönig? Gab es ein schönes oder kostbares Gewächs der Erde oder ein Kunstgebilde, das sie ihm nicht als Geschenk zutrug? Waren es nicht viele kostbare Teppiche und Mäntel, purpurfarbene, buntbestickte, weiße, und viele Zelte, goldgewirkt und mit allem Nötigen ausgerüstet, zahlreiche Gewänder und köstliche Ruhebetten? Und dann kunstvoll getriebenes Silber und Gold, Trinkbecher und Mischkrüge; von denen man die einen mit kostbaren Steinen verziert, andere reich und kunstvoll hergestellt sah. Und dazu unzählig viele Waffen, von Griechen und Barbaren, eine überwältigende Menge an Zugtieren, an Opfertieren, zum Schlachten gemästet; viele Scheffel Gewürz, viele Lederbeutel und Säcke und Papyrusrollen und was es sonst noch an nützlichen Dingen gibt. Und soviel gepökelttes Fleisch von den verschiedenen Tierrassen, das derartige Haufen bildete, daß jemand, der von ferne herankam, sie für Hügel und Wälle hielt, die ihm den Weg verbauten.»

Von einem entsprechenden Treppenbrüstungsrelief an dem Westaufgang des Xerxepalastes stammt das Bruchstück (Abb. 61) mit der Darstellung eines medischen Adligen. Er ist bekleidet mit der charakteristischen weichen Ledermütze, einem kurzen Rock und engen Hosen, wie sie von Reitern getragen wurden. Als standesgemäße Ausrüstung trägt er ein kunstvoll verziertes Schwertgehänge. Seine Gabe ist eine runde Deckeldose. Diese Darstellung bezieht sich auf eine Szene im Hofstaat, in der ein vornehmer, regelmäßig geordneter Zug Weinschläuche, Tiere und Gefäße, wohl zur Versorgung der Residenz, herbeibringt. Als Träger wechseln sich Perser und Meder ab; ebenso regelmäßig alternieren die Gaben. Das Relief ist durch eine Abrundung mit einem Zungenmuster oben abgeschlossen; darüber erhob sich, wie gewöhnlich auf den Treppen- und Brüstungsmauern, eine mehrfach gestufte Zinne mit einer Nische.

In den Relieffriesen verbinden sich Züge orientalischer Kunst mit Einflüssen griechischer Formgebung. Die Themen der Hofzeremonien mit ihrer gleichmäßigen Feierlichkeit, ihrer minutiösen Schilderung und protokollarischen Formenstrenge gehören zum orientalischen Erbe; die feine Modellierung des Relief mit den



62 Abdruck eines Rollsiegels: Dromedargespann. Chalzedon, H 2,3 cm. Achämenidisch, ca. 500 – 400 v. Chr.

61 Treppenbrüstung vom Palast des Xerxes in Persepolis. Kalkstein, H 73 cm. Achämenidisch, wohl zwischen 486 und 465/4 v. Chr.

ebenmäßig schwellenden Rundungen verrät deutlich den Einfluß der griechischen Kunst.

Bei den Ausgrabungen im Palast konnten noch erstaunliche Schätze, prunkvolle Edelmetallarbeiten, geborgen werden, die den Plünderern von 330 v. Chr. entgangen waren. Die achämenidischen Gold- und Silberarbeiten waren bis nach Thrakien und Griechenland begehrt und verbreitet; selbst die keltische Kunst in Mitteleuropa zeigt noch persische Einflüsse. Aus Kleinasien soll die flache silberne Schale (Abb. VIII) mit dem Blattsternmuster an Innen- und Außenseite stammen. Der goldene Armreif (Abb. V) mit den Steinbockköpfen, die aus aufgerissenen Löwenköpfen hervorwachsen, und mit einer jetzt verlorenen Einlage in der Profilirinne zwischen den Tierkopffenden wurde 1887 bei den Arbeiten am Kanal von Korinth gefunden. Solche ornamentartigen Verbindungen von Tierkörperteilen sind in die Traditionen der asiatischen Steppenvölkerkunst eingegangen.

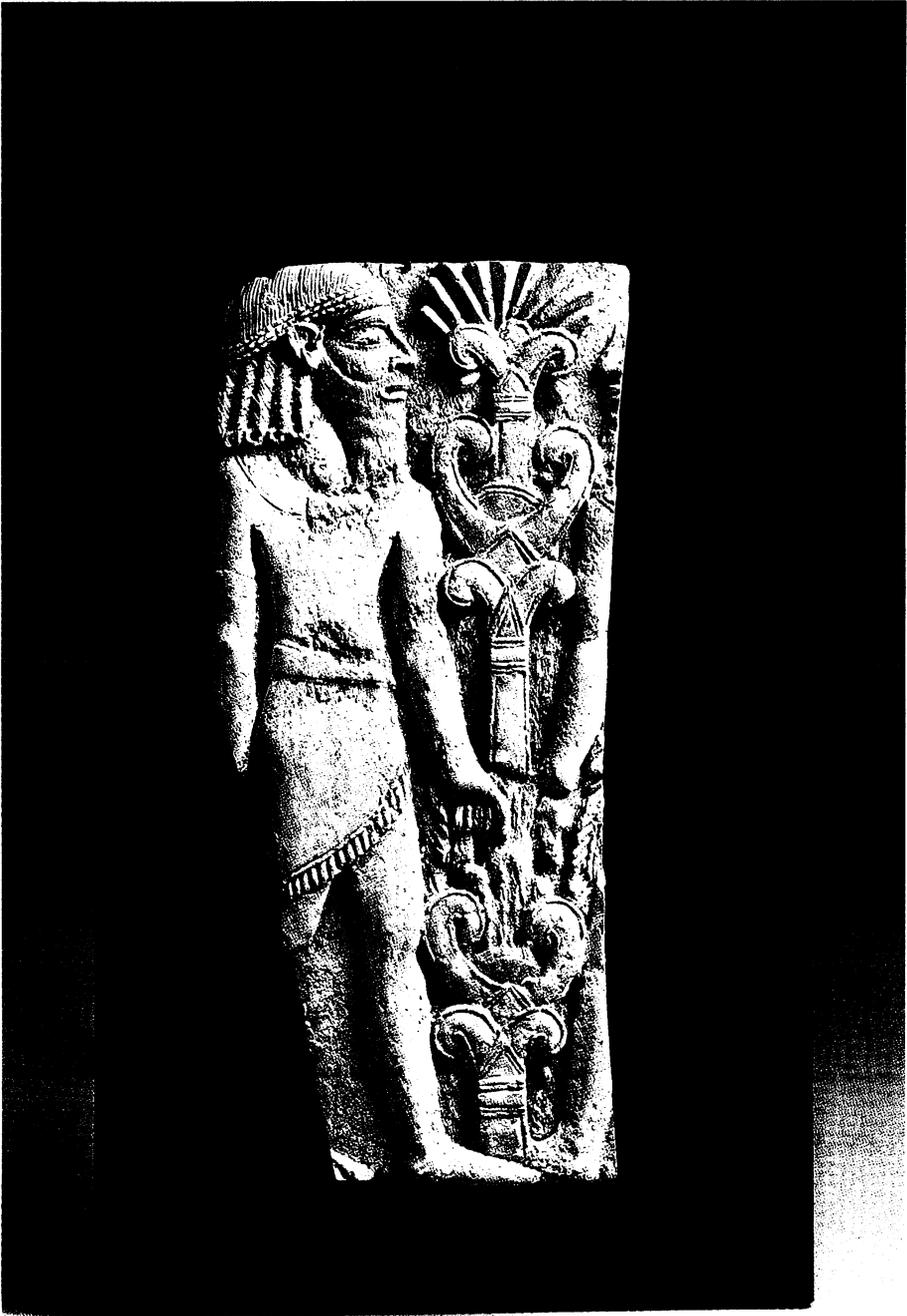
Ein kleines, ebenso vornehmes Werk der achämenidischen Kunst stellt das in Chalzedon geschnittene Rollsiegel (Abb. 62) mit dem Motiv eines Dromedargespannes dar. Der hinter dem Wagenlenker Thronende mit dem bündelartigen Abzeichen dürfte ein Herrscher oder ein Priester sein.

Die Münze (Abb. 63) des persischen Satrapen Pharnabazos, die 411 v. Chr. im gerade eroberten Kyzikos (an den Dardanellen) zur Heeresbesoldung geprägt wurde, bezeugt die politische und kulturelle Verflechtung Griechenlands und Persiens. Das Münzbild zeigt eines der ersten Beispiele europäischer Porträtkunst. Erkennbar sind das groß blickende Auge, die fein gegliederte Nase, der Schnurrbart und die Stirnlockenreihe. Der Satrap trägt die Kyrbasia, die weiche, um das Kinn gebundene persische Tiara. Die Abkürzung seines Namens (PHAR) ist beigeschrieben. Künstlerische Gestaltung und Gewichtseinheit der Münze sind ganz griechisch. Erst in der griechischen Klassik war die Kunst über die typische, ideale Menschendarstellung zu einer individuell porträthaftern hinausgekommen. Ungriechisch auf einer damaligen Münze war aber das Porträt des Prägeherrn statt der Darstellung einer Gottheit. Erst die Nachfolger Alexanders d. Gr. haben sich so wie der Satrap auf Münzen darstellen lassen.



63 Tetradrachmon des persischen Satrapen Pharnabazos, geprägt in Kyzikos/Kleinasien, nach der Eroberung von 411 v. Chr. Münzkabinett des Bad. Landesmuseums.





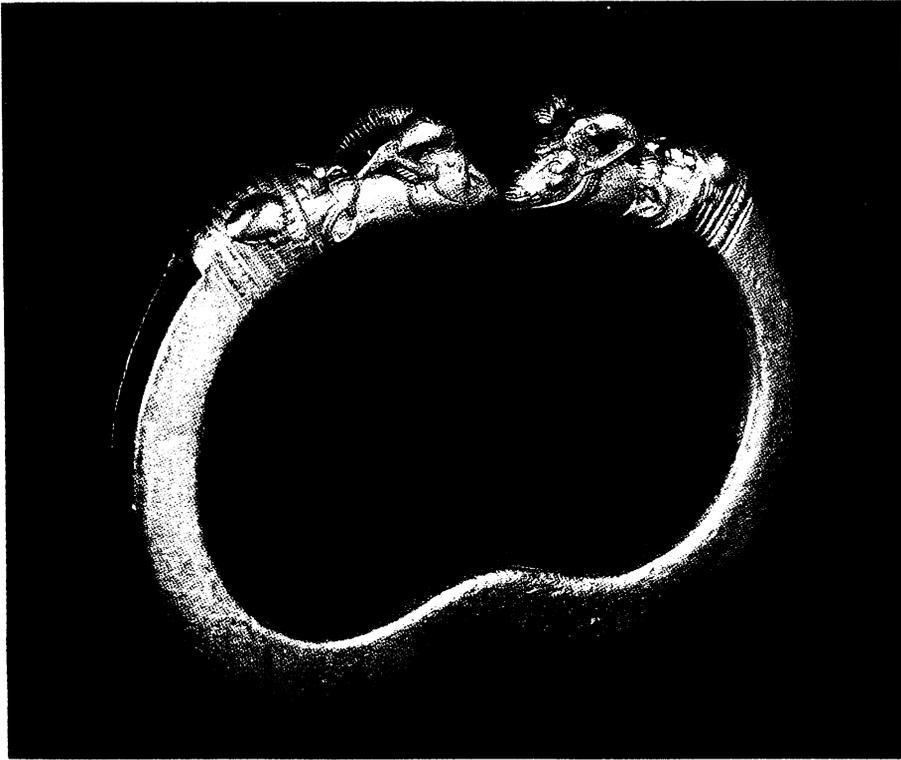


III Bärtige Maske als Anhänger. Aus verschiedenfarbigen Gläsern, H 4,6 cm. Punisch, ca. 500 – 300 v. Chr.

II Möbelbeschlag, Elfenbein: «Genius am Lebensbaum»
H 21,9 cm. Aus Arslan Tasch, phönizisch, 850 – 800 v. Chr.



IV Wandsockelrelief aus Raum 36 des Sanherib-Palastes in Ninive: Zwei Krieger bei der Eroberung der Stadt Lachisch. Alabaster, H 59 cm. Assyrisch, um 700 v. Chr. Leihgabe der Daimler-Benz AG.



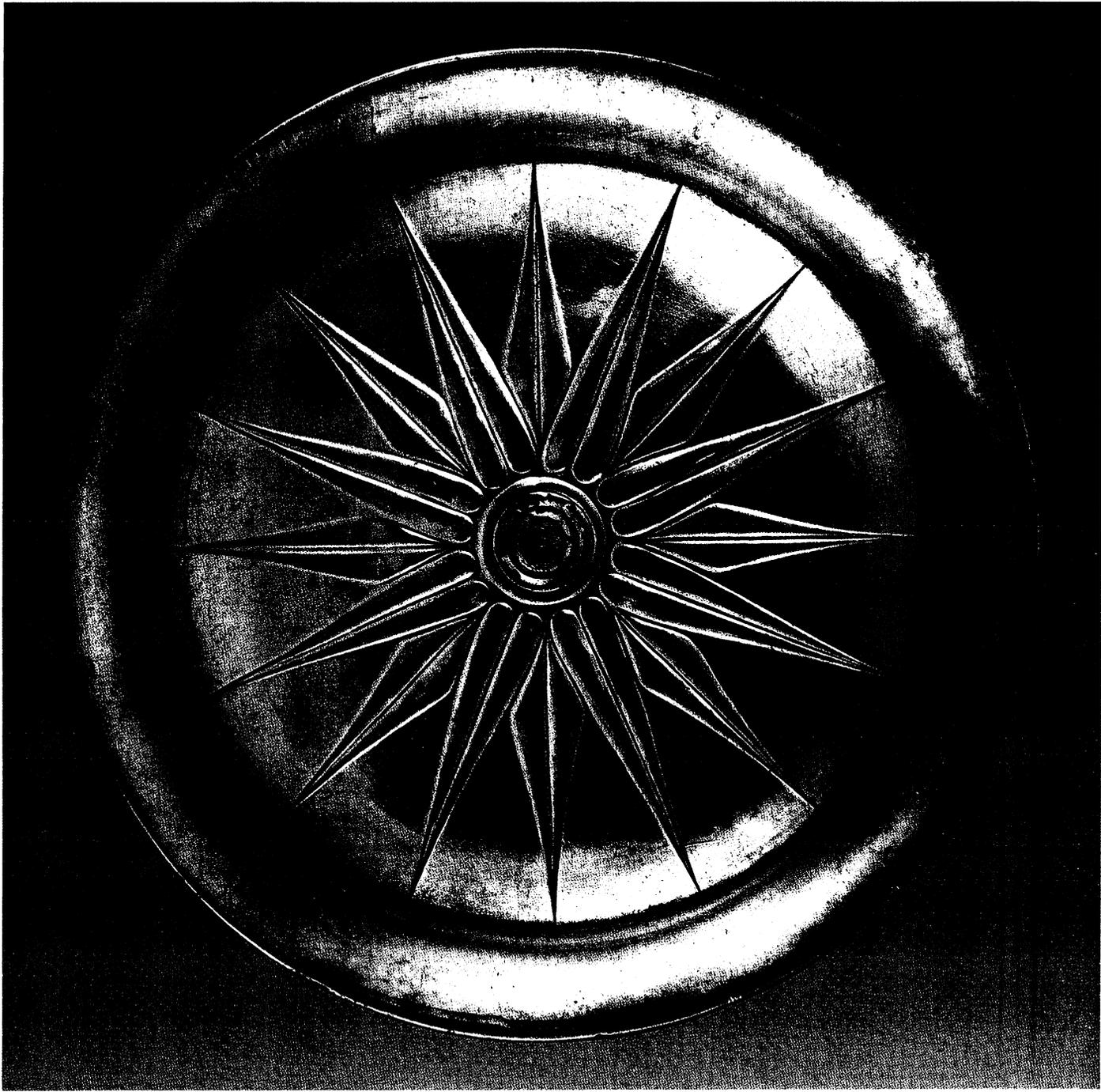
V Goldener Armreif. Dm 10,6 cm. 1887 beim Durchstich des Kanals von Korinth gefunden.
Achämenidisch, ca. 500 – 450 v. Chr.

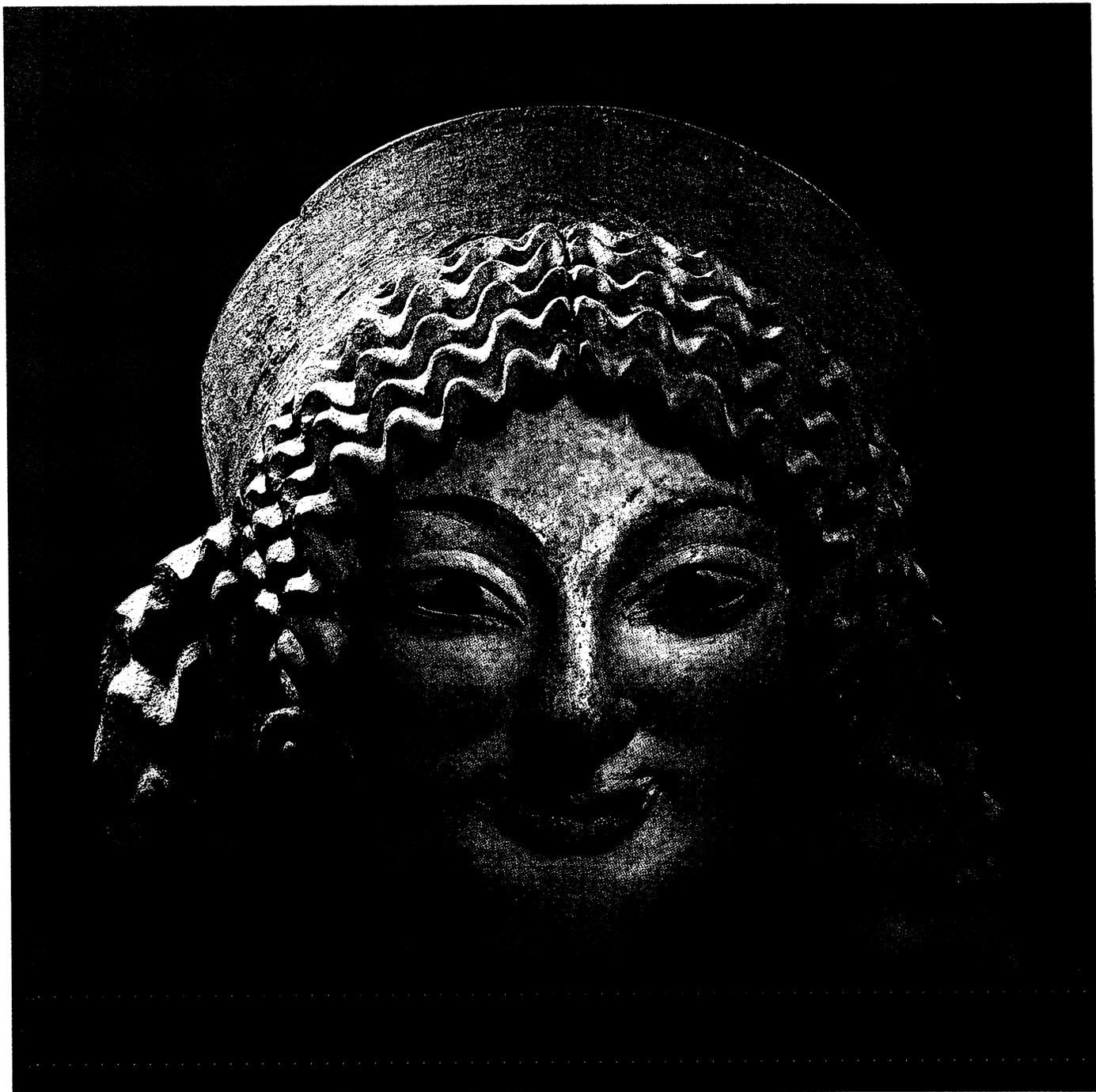


VI Kesselschmuck: Greifkopf, Bronze, ursprünglich mit Einlagen für die Augen, H 16,7 cm. Griechisch, ca. 625 – 600 v. Chr.

VII Griffschale. Bronze, L 45,3 cm. Großgriechisch («Werkstatt von Lokroi»), ca. 500 v. Chr. – Vgl. Abb. 73.





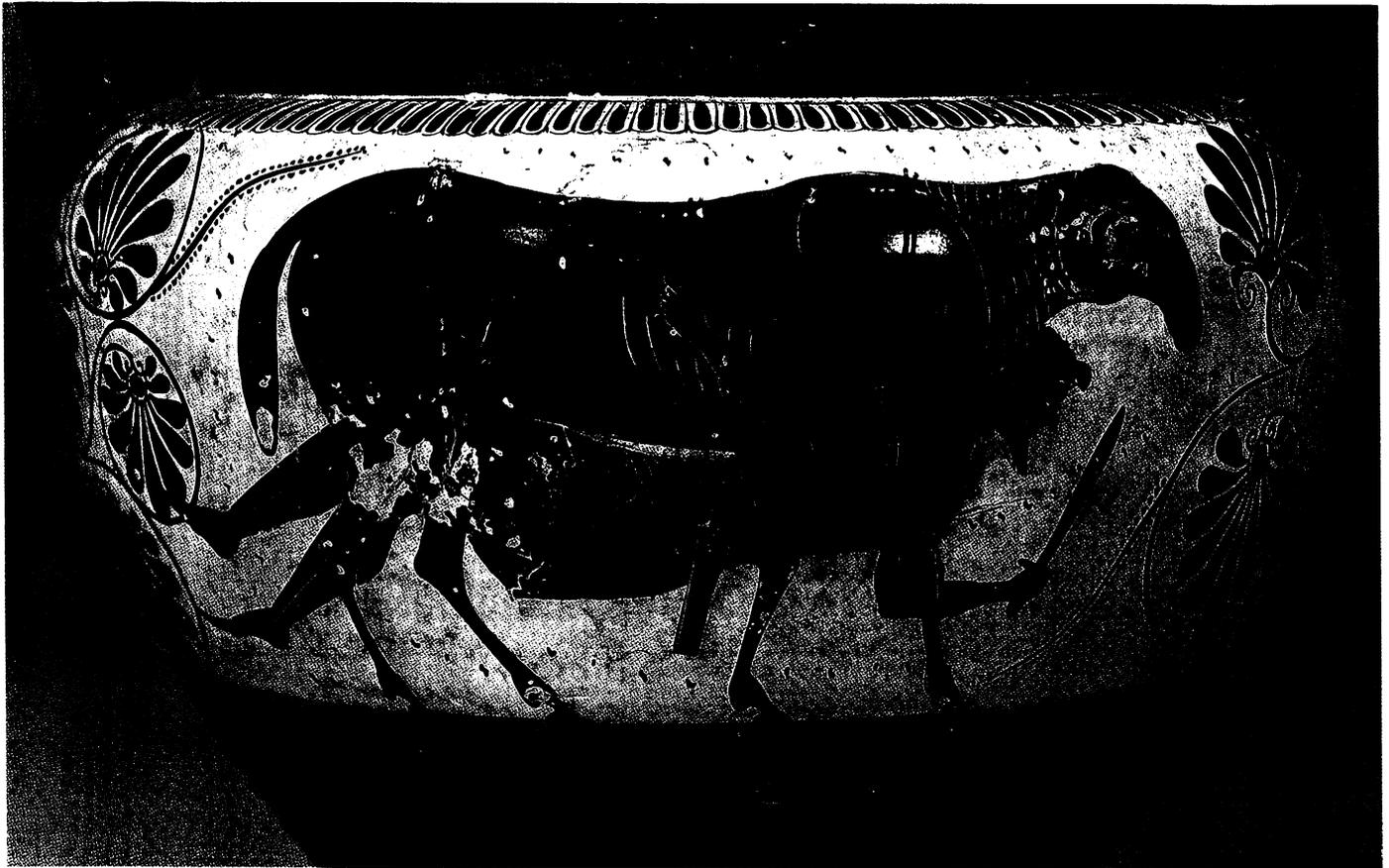




X Preisamphora von den großen Panathenäen. Ton, H des Bildes ca. 24 cm. Athen, 540 – 530 v. Chr., von Exekias gemalt.

VIII Silberschale. Dm 17,4, H 2 cm. Achämenidisch, ca. 400 – 300 v. Chr.

IX Weiblicher Kopf mit Diadem. Ton, H 27 cm. Westgriechisch, ca. 520 – 510 v. Chr.

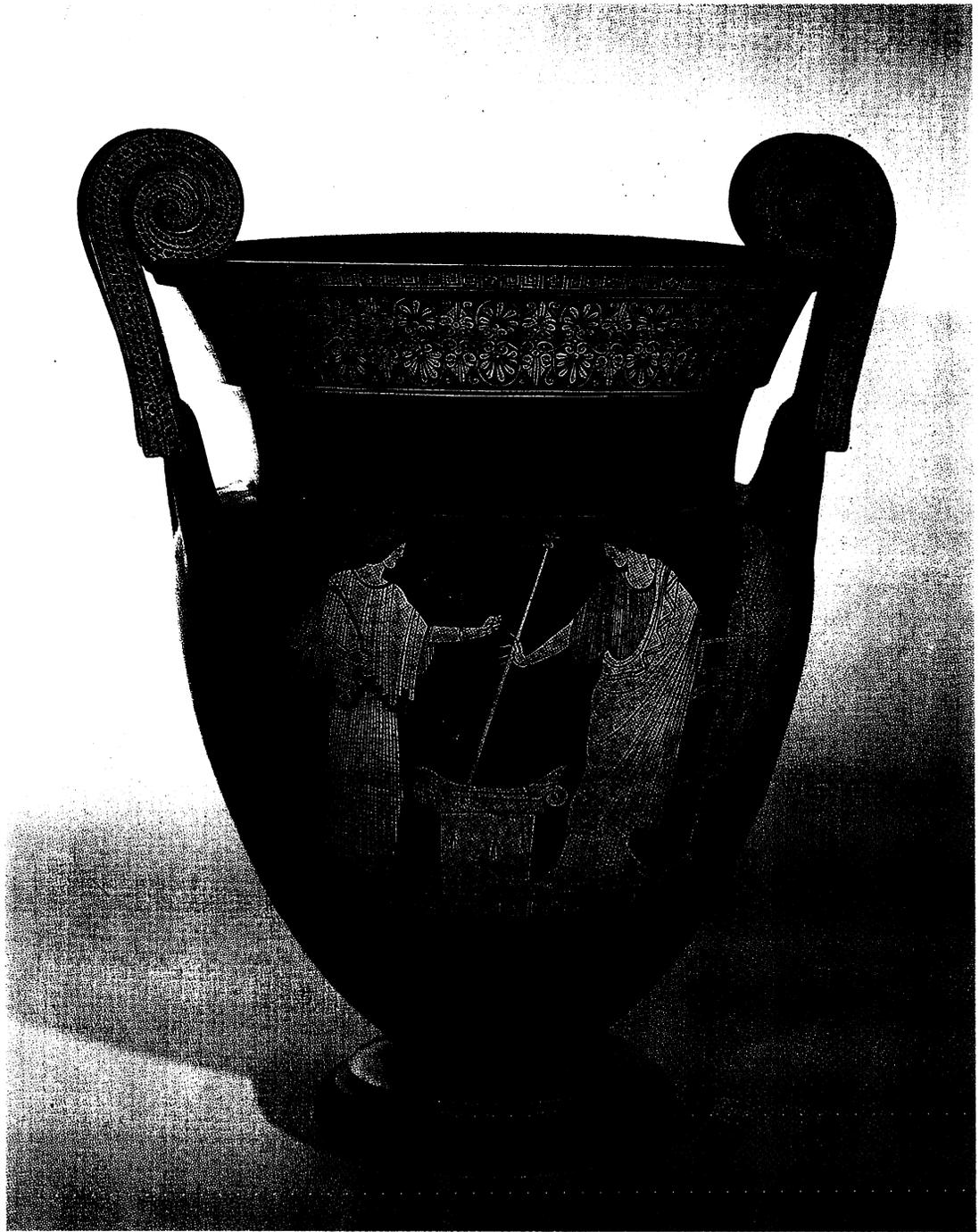


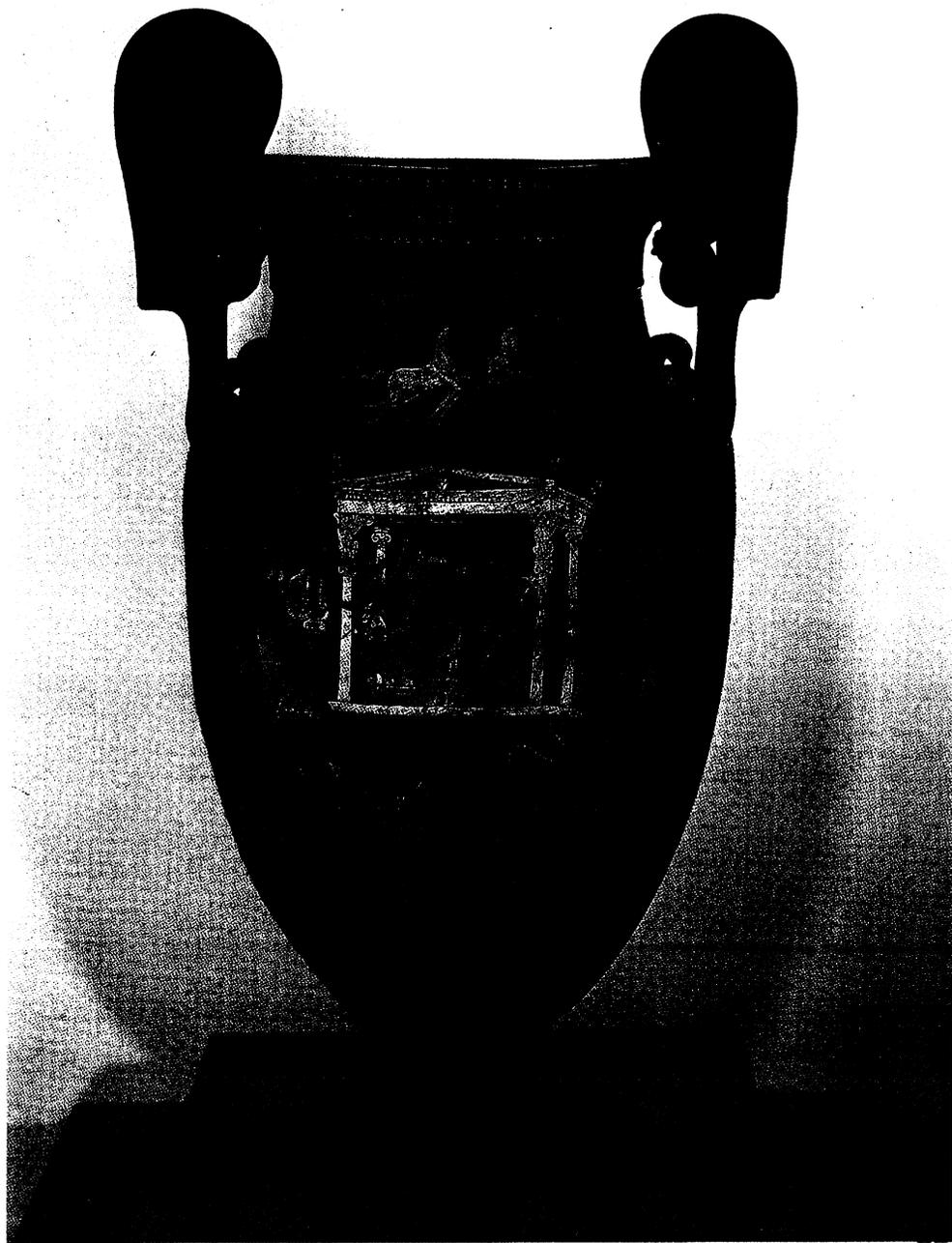
XI Weinmischgefäß: Odysseus flieht aus der Höhle des Polyphem. Ton, H des Bildes ca. 11 cm. Athen, ca. 510 v. Chr., Werk des Sappho Malers; in Lokroi gefunden.



XII Trinkschale, vom Maler Phintias signiert. Innenbild: Angreifender Kentaur. Dm des Motivs 12 cm. Athen, um 510 v. Chr. – Vgl. Abb. 92.

XIII Volutenkrater mit der Aussendung des Triptolemos. Ton, H 61,6 cm. Athen, ca. 490 v. Chr.







XV Klappspiegel. Bronze, Dm 14 cm. Griechisch, ca. 350 – 300 v. Chr.

XIV Grabprunkvase, Volutenkrater mit Darstellungen aus der Unterwelt. Ton, H 1,22 m. Apulisch, 350 – 340 v. Chr., aus Ruvo. – Vgl. Abb. 97.





XVII Lekythos mit Adonisfest. Ton, H 14 cm. Athen, um 390 v. Chr.

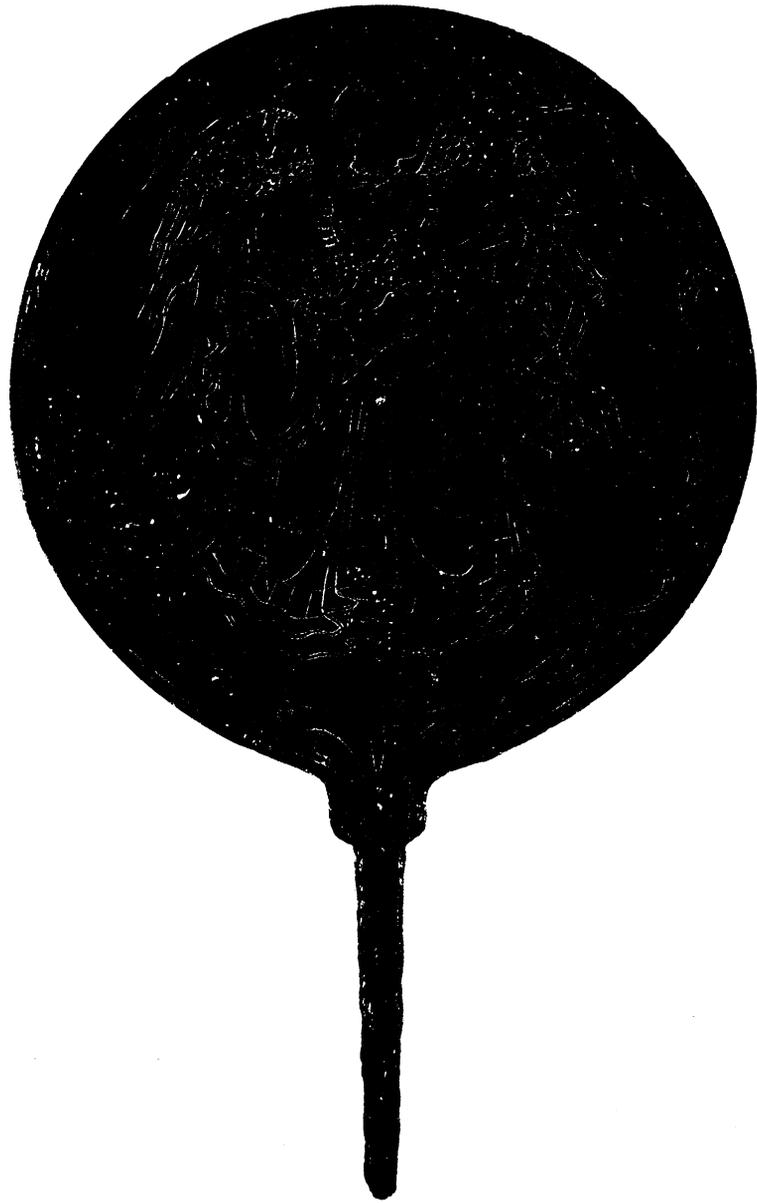
XVI Preisamphora von den großen Panathenäen. Ton, H 62,6 cm. Athen, 480–470 v. Chr.





XVIII Weißgrundige Lekythos
Ton, H des abgebildeten
Ausschnitts ca. 11 cm
Athen ca. 420 v. Chr.

XIX Räucherständer, Bronze
H der Figur 14,8 cm. Etrurien
Vulci, 490 – 480 v. Chr.

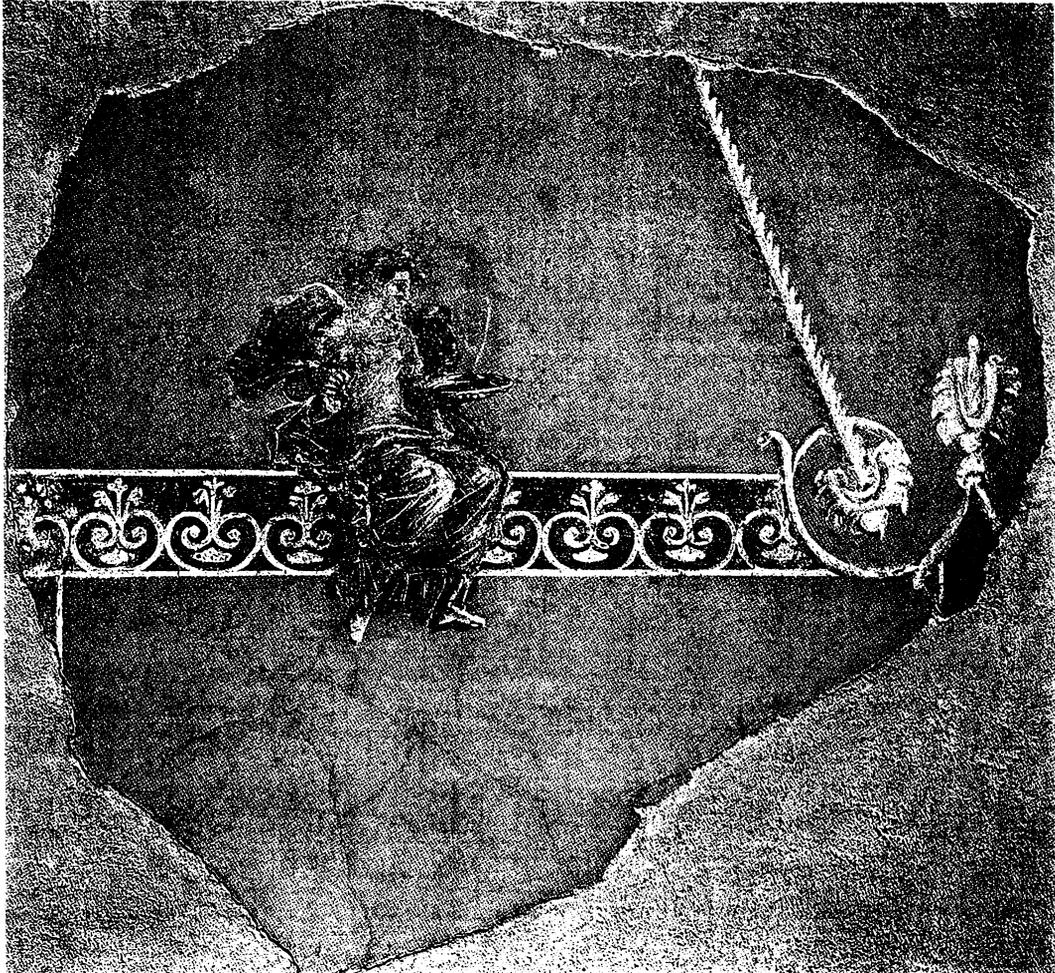




XXI Deckel einer Aschurne. Ton, H 31,6 cm. Etrurien, Chiusi, ca. 140 v. Chr.

XX Spiegel mit Eos und Memnon. Bronze, H 23,7 cm, Etrurien, 440 – 420 v. Chr.





XXIII Wandmalerei mit sitzender Mänade. Fresko, B 63,5 cm. Römisch, ca. 60 – 79 n. Chr., aus Boscoreale (Campanien).

XXII Porträtkopf des Gaius oder Lucius Caesar, Enkel des Augustus. Roter ägyptischer Porphyr, H 28 cm. Rom, um 10 n. Chr.



XXIV Wandsöckel-Malerei mit Gartenmotiven. Enkaustisches Fresko, L 123,4 cm. Römisch, Campanien, ca. 40 – 70 n. Chr.

Geometrische Keramik

Die Epoche nach dem Niedergang der mykenischen Kultur (etwa 12. – 10. Jh. v. Chr.) hat man die dunklen Jahrhunderte genannt. Dieser Ausdruck ist aus der Gegenüberstellung mit der goldprunkenden, raffinierten Kultur der mykenischen Herren und mit der schnellen Entwicklung der Kunst nach 700 v. Chr. zur Klassik des 5. Jhs. v. Chr. verständlich. Die Zeiten waren ärmer, das Land nährte weniger Leute, die wirtschaftlichen und kulturellen Kontakte zu den anderen Ländern des Mittelmeeres waren lange so gut wie ganz erloschen und nahmen erst seit dem 9. Jh. v. Chr. wieder zu. Wenn man diese «dunkle» Epoche in einem derartigen Bild (das immer auch Unstimmigkeiten enthält) mit anderen Epochen in Beziehung setzen will, könnte man eher vom Heraufdämmern einer neuen Kultur sprechen.

Die erhaltenen Kunsterzeugnisse sind hauptsächlich, bis in das 9. Jh. v. Chr. fast ausschließlich, die bemalten Vasen (Abb. 64 – 67), dazu die kleinen Votivfiguren von Pferden und Rindern aus Bronze (Abb. 68) und Ton. Bei den Vasen erkennt man seit dem 11. Jh. v. Chr. die Entwicklung neuer, für die griechische Kunst grundlegender Formprinzipien. Anstelle der ungebundenen, lockeren Formen in der mykenischen Keramik tritt eine feste Gliederung von genauen, straffen Formen.

Die erste Entwicklungsphase des neuen Stils im 11. und 10. Jh. v. Chr. wird als protogeometrisch bezeichnet, das eigentliche Geometrische gehört in die Zeit des 9. und des 8. Jhs. v. Chr. Das Geometrische drückt sich am deutlichsten in der Malerei der Gefäße aus. Umlaufende Parallellinien, Kreise, Mäander, Hakenkreuze, Rauten- und Schachbrettmuster, Zickzacklinien und gegitterte Dreiecke sind die charakteristischen Motive. Für den Gesamteindruck bestimmend sind die Exaktheit der Details, Wiederholung und rhythmischer Wechsel der Ornamente und nicht zuletzt der Aufbau des Dekors im Zusammenspiel mit der Gefäßform. Dem geometrischen Dekor entspricht die Maltechnik: der an das rotierende Gefäß angesetzte Pinsel, der Zirkel und der kammartige Mehrfachpinsel.

Geometrischen Charakter zeigen aber auch die anderen Kunstäußerungen der Zeit. Die plastische Form der Vasen ist

durch die Gliederung in klar abgesetzte Teile gekennzeichnet. Ausladung und Aufwachsen veranschaulichen Schwere und Kraft in spannungsvollem Ausgleich. Bei den Statuetten finden sich zwei Grundprinzipien ausgeprägt, die aber auch Verbindungen eingehen können: bei einer mehr dynamischen Gestaltung durchzieht die aus einem Motiv entwickelte Spannung den ganzen Körper (Abb. 66), bei einer mehr untergliedernden Gestaltung (Abb. 68) nehmen die Teile geometrisch bestimmte Formen des Volumens oder des Umrisses an.

Am Anfang der Entwicklung im 11. Jh. v. Chr. stehen sparsame, einfachste Motive des Gefäßdekors: etwa zwei Gruppen von konzentrischen Kreisen oder Halbkreisen auf der Gefäßschulter, einige umlaufende Linien, die den Gefäßkörper akzentuieren, ein dunkel abgedecktes Mündungsprofil. Im 10. und 9. Jh. v. Chr. wird der Motivschatz reicher, die Anordnung differenzierter, doch wird eine strenge, übersichtliche Gesamtwirkung bis in das 8. Jh. v. Chr. hinein bewahrt. Die Pyxis (Abb. 64) mit dem Mäanderband als Hauptschmuck und den begleitenden Ornamentstreifen gibt hierzu eine Vorstellung in der zweiten Hälfte des 8. Jhs. v. Chr. nimmt der geometrische Vasenstil prunkvolle, fast verwirrende Formen an, wie die große Grabamphora (Abb. 67) zeigt. Zu den vervielfältigten Ornamenten treten zunehmend figürliche Motive, die erst vereinzelt in der Vasenmalerei des 10. Jhs. v. Chr., jetzt aber dicht in mehrfachen Friesen anzutreffen sind. Solche Amphoren dienten, wie auch andere Vasen, als Grabbeigaben, aber auch als Grabmonumente, wie später die marmornen Grabmäler. Die größten dieser Grabvasen konnten eine Höhe von über 1 ½ m erreichen. Bevorzugte Darstellungen darauf waren Aufbahrung und Totenklage (Abb. 65), Geleit zum Begräbnis, Wagenfahrt zu Ehren des Toten (Abb. 67), außerdem auch heroische Kämpfe und vereinzelt Szenen von mythologischem Charakter. Erd- und Grabsymbol sind bei unserem Beispiel die plastisch aufgelegten Schlangen. Der Fries mit der Wagenfahrt ist oben gerahmt von einem niedrigen Fries mit Hunden oder Füchsen, unten von einem Zug mit streitlustigen, Bäume oder Äste als Waffen schwingenden Roßmenschen, Kentauren. Diese Grabamphoren gehören zu den wenigen Arten von Vasen, die ausschließlich nur für die Verwendung am oder im



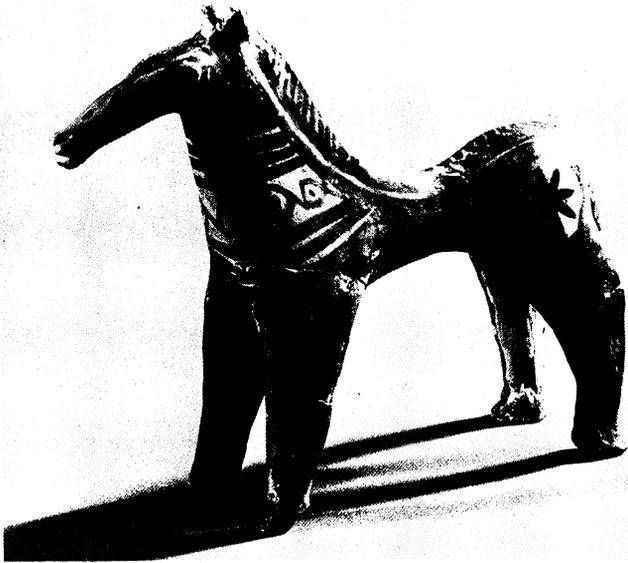
Grab geschaffen worden sein können. Bei den meisten Gefäßen ist die Frage ihrer ursprünglichen Bestimmung, ob sie für Lebende oder für Tote gefertigt worden sind, grundsätzlich offen. Welche Rolle die Tongefäße im antiken Leben gespielt haben, zeigen nicht zuletzt viele Darstellungen des alltäglichen Gebrauchs: Lagern, Transportieren, Kochen, Essen und Trinken. Freilich diente auch zu letzterem nicht immer Luxusgeschirr von der Qualität, die man heute in Museumsvitrinen zeigt, sondern zumeist einfachere Gebrauchskeramik.

In der Geschichte der griechischen Vasenkunst hat Athen einen hervorragenden Platz. In geometrischer Zeit ist es vor Argos und Korinth das bedeutendste Zentrum mit einer starken Ausstrahlung auf benachbarte Produktionen, sowohl auf dem Festland (wie in Bötien), als auch auf den Inseln; ja selbst noch Funde auf Zypern zeigen den Einfluß der geometrischen Vasenkunst Athens. In der 2. Hälfte des 8. Jh. v. Chr. löst sich der geometrische Ornamentstil in gelockerten Anhäufungen von Motiven auf. Mit dem verstärkten Eindringen figürlicher Motive in die Vasenmalerei kündigt sich eine neue Kunstepoche an, in der die figürliche, schließlich sogar die erzählende Malerei die Führung übernimmt. In dieser Entwicklung verlieren die attischen Werkstätten für über ein Jahrhundert ihren Vorrang an Korinth.

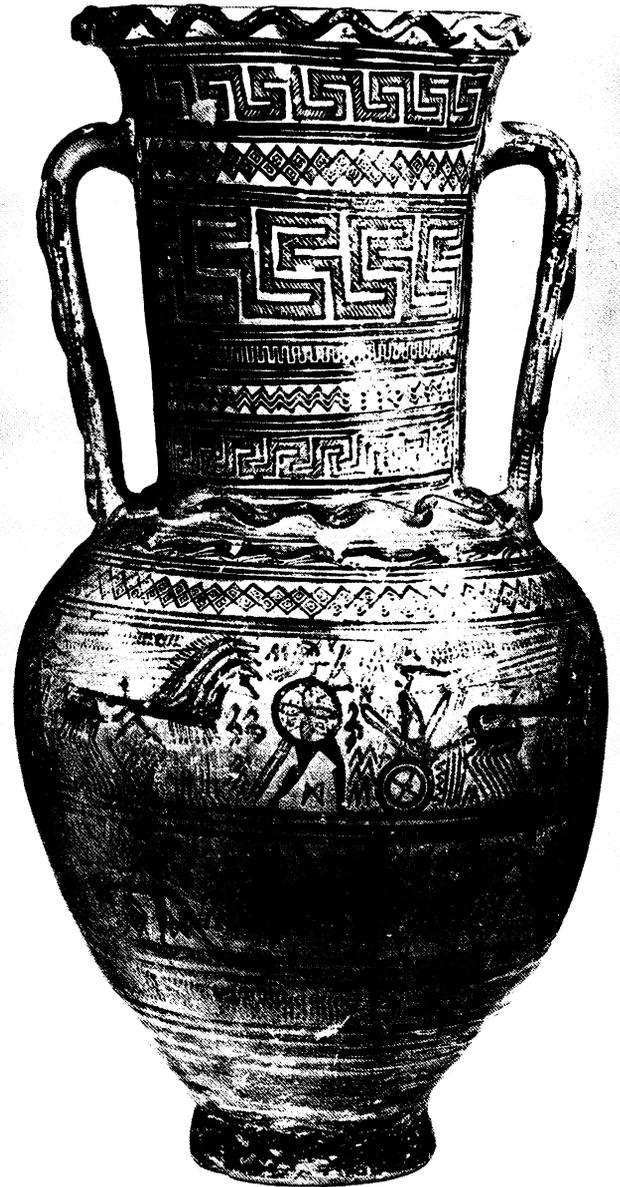


64 Pyxis. Ton, H mit (nicht zugehörigem) Deckel 16 cm. Attisch, ca. 800 – 750 v. Chr., aus Athen.

65 Fragment einer Amphora: Aufbahrungsszene. Ton, H des Bildstreifens 7 cm. Attisch, ca. 800 – 750 v. Chr., aus Athen.



66 Deckelgriff in Gestalt eines Pferdes. Ton, H 10 cm. Attisch, ca. 800 – 750 v. Chr., aus Athen.



67 Amphora. Ton, H 69,5 cm. Attisch, ca. 725 – 700 v. Chr.

Geometrische und archaische Bronzen und Terrakotten

Die Kleinkunst kann sich, je nach den geschichtlichen Verhältnissen, in recht verschiedener Weise auf die große monumentale Kunst beziehen. Sie ging zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten der Entwicklung der großen Kunst voraus, bis sich die Erfahrungen der Künstler und die Möglichkeiten der Auftraggeber zu größeren Arbeiten entwickelt hatten. Die Arbeit im Kleinen diente der großen Kunst dann weiter noch als Bozzetto oder Skizze zum Entwurf oder in verkleinerter Wiedergabe zur erleichterten Verbreitung. Doch hat das Kunstwerk im Kleinen dabei immer etwas von der anfänglichen, eigenständigen Bedeutung behalten. Auch bei einigen frühen Werken hat man den Eindruck, daß die Arbeit im kleinen Format künstlerische Vorstellungen freier und unmittelbarer ausdrücken kann als die technisch komplizierte Übersetzung in den großen Maßstab und in schwer zu bearbeitende Materialien. Die Bedeutung dieser Arbeiten in der griechischen Kunst war nicht ursprünglich – wie für uns in erster Linie – formal künstlerisch, sondern von der konkreten Aufgabe des Werkes, seinem Material-, Anfertigungs-, Gebrauchs- oder auch nur Symbolwert bestimmt.

In die Heiligtümer kam «Kleinkunst» als Prunkgeschenk oder bescheidener, symbolischer Ersatz, als Kult- oder Votivbild. Im täglichen Leben diente sie zum Schmuck von Gebrauchs- oder Luxusgerät oder etwa, in meist bescheidener Ausführung, als Kinderspielzeug. In Gräbern gehört sie zum Gut des Toten, das er bereits im Leben besessen hatte, oder das ihm eigens zur Bestattung beschafft wurde. Kunst um ihrer selbst willen scheint erst vom 5. Jh. v. Chr. an in Griechenland gesammelt worden zu sein. Heiligtümer und Schatzkammern waren zwar mit kunstvollen Werken gefüllt, doch gehörte zum Wert dieser Prunkstücke, Geschenke, Beutestücke und Denkmäler auch der Material- und Herstellungsaufwand, nicht nur die formale, künstlerische Qualität.

Im nachmykenischen Griechenland hat es bis zum 7. Jh. v. Chr. keine eigentliche große Kunst gegeben, obwohl die größten Werke von Ton- und Bronzegefäßen im 8. Jh. v. Chr. erstaunliche Maße erreichten: knapp mannshohe Vasen dienten als Grabmäler, doppelt mannshohe, bronzene Dreifußkessel prunkten als Votivgaben, zu keiner praktischen Verwendung geeignet, in den Heiligtümern. In den figürlichen Darstellungen hat man sich bis etwa um 700 v. Chr. über handliches Statuettenformat und kleinformatige Gefäßmalerei nicht hinausgewagt.



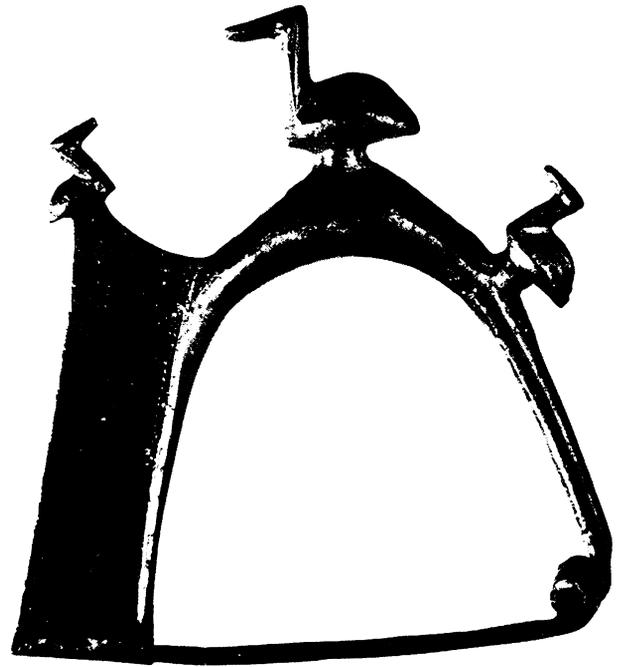
68 Statuette eines Pferdes. Bronze, H 12,3 cm. Korinthisch, ca. 7⁵⁰ – 700 v. Chr.

Bezeichnend für die Zeit des 10. bis 8. Jhs. v. Chr. sind die Votivfigürchen, vor allem von Pferden (Abb. 68) und Rindern, die zu Abertausenden in den Ausgrabungen von Olympia, in großer Zahl aber auch in anderen Heiligtümern gefunden wurden. Pferde und Rinder vertreten Stolz und Reichtum dieser frühen griechischen Kultur in ihrem Verhältnis zu den Göttern. Daneben gibt es auch andere Themen in der kleinen Votivkunst dieser Zeit: das Pferdegespann mit gewappnetem Fahrer, Krieger, verschiedene Tiere, zahme und wilde, gelegentlich auch eine mythische Kampfgruppe und nicht zuletzt die miniaturhaften, oft nur noch münzgroßen Nachbildungen der großen Prunkdreifuße.

In der Bronzeverarbeitung wurde bei den großen Dreifußkesseln im Guß- und Treibverfahren erstaunliches an Größe geleistet. Technisch wirken aber auch die großen Werke eher einfach. Gegossen wurde massiv, mit direkt modellierter Wachsform. Grobe Gußfehler und -korrekturen sind nicht selten. Für häufiger gebrauchte Ornamente gab es als formtechnische Hilfe Matrizen zur Herstellung der Wachsform *à cire perdue*. Unbekannt war aber noch der Hohlguß, der für größere rundplastische Arbeiten erforderlich ist. Auch die Zwischenform zur Herstellung der Gußform nach einem Positivmodell war noch nicht eingeführt, bei der auch nach einem Fehlguß die künstlerische Form im Positiv erhalten bleibt. Diese Neuerungen wurden erst zu Beginn des 7. Jhs. v. Chr. aus dem Orient übernommen. Zunächst aber war die sehr leistungsfähige Treibtechnik dem Hohlguß bei der Anfertigung von größeren figürlichen Arbeiten überlegen.

Die bronzene Votivstatuette eines Pferdes (Abb. 68) zeigt einen Stil, der korinthischen Werkstätten zugewiesen wird, deren Werke aber weithin, bis in das westliche und nördliche Griechenland verbreitet und nachgeahmt worden sind. Die Formen wirken leicht und gespannt. Läufe und Hals sind für den Guß aus dünnen Wachsplatten modelliert, so daß man früher wegen dieser dünnen Formen glaubte, diese Art von Figuren sei in Treibtechnik ausgearbeitet worden. Der dünne, fast unkörperliche Rumpf verbindet wie schwerelos die betonten Formen von Vorder- und Hinterhand. Der Ausdruck der Statuette beruht ganz auf den gespannten Umrißkurven von Hals, Mähne und Schenkeln und den prononcierten Details von Schnauze, Ohren und Gelenken. Die ornamental durchbrochene Standplatte verleiht dem Statuettenmotiv Geschlossenheit. Diese Geschlossenheit ist auch durch den bis zur Standplatte heruntergeführten Schweif betont.

Die tönernen Pferdefiguren sind hier nicht durch selbständige Votivstatuetten, sondern durch Beispiele vertreten, die einst als



69 Gewandfibel. Bronze, H 6,4 cm. Südöstl. Ägäis, ca. 700 v. Chr.

Deckelgriffe (Abb. 66) dienten. Im Gegensatz zu den damals meist undekorierten Tier-Votivfiguren sind diese in einer Weise bemalt, die der zugehörigen Vasenmalerei entspricht: so die Hinterhandrosette und das gurtartige Ornament an Brust und Hals. Andere gemalte Motive gehen dagegen von der Wirklichkeit aus: die Augen, die Mähne, die freilich über den ganzen Rücken bis hinten reicht, und das zaumzeugartige Muster am Kopf.

Eine wichtige Rolle in der geometrischen und archaischen Kleinkunst spielt der meist aus Bronze, selten aus Silber und Gold gearbeitete Schmuck, der als Trachtenzubehör diente. Bei den antiken Trachten, insbesondere den griechischen, spielte die Schneiderkunst nur eine untergeordnete Rolle. Viele Trachten bestanden darin, einfache, stoffreiche Gewandbahnen kunstvoll zu drapieren, mit eingesteckten Nadeln oder Fibeln zu heften und gegebenenfalls mit einem Gürtel, gelegentlich auch mit zusätzlichen Bändern zu sichern. Von den Trachten sind mit wenigen Ausnahmen nur die metallenen Zubehörteile erhalten; doch geben die Vasenbilder eine gute Anschauung von griechischer Kleidung. Zu den Funden des metallenen Trachtenzubehörs als Grabausstattung oder als Votivgut in den Heiligtümern darf man sich jeweils die zugehörigen, aber vergänglichen Gewänder vorstellen. Fibeln und Nadeln wurden vielfältig, je nach Ort und Zeit verschieden, ausgebildet. Für die Gegend um die Insel Rhodos ist um 700 v. Chr. eine Fibelform (Abb. 69) charakteristisch, die mit Vogelfigürchen auf dem Bogen und einer schlanken, zart gravierten Fußplatte als Nadelhalter geschmückt ist.

Das 8. Jh. v. Chr. ist für die griechische Kultur eine Zeit des Aufbruchs. Die Verbindungen mit dem bis dahin kulturell überlegenen Orient verstärken sich. Nach vier schriftlosen Jahrhunderten lernten die Griechen im Osten wieder und auf eine ganz neue Weise zu schreiben: Die mykenische Silbenschrift war bis auf eine Weiterentwicklung auf Zypern von nur lokaler Bedeutung völlig untergegangen. Die phönizische Erfindung der Buchstabenschrift wurde zunächst wohl für Handelsgeschäfte, bald auch für literarische Aufzeichnungen übernommen. Die frühere, nur mündlich überlieferte Dichtung ist namenlos in den überlieferten Dichtungen aufgegangen. Individualität, Höhe und Vielfalt der griechischen Literatur von etwa 700 v. Chr. an waren nur durch eine leistungsfähige Schrift möglich. Schreibkunst und -freude waren, wie auch noch Vaseninschriften zeigen, weit verbreitet. Über die seit dem 8. Jh. v. Chr. aufgeblühten Handelsbeziehungen und Kolonien fand die griechische Schrift in leicht



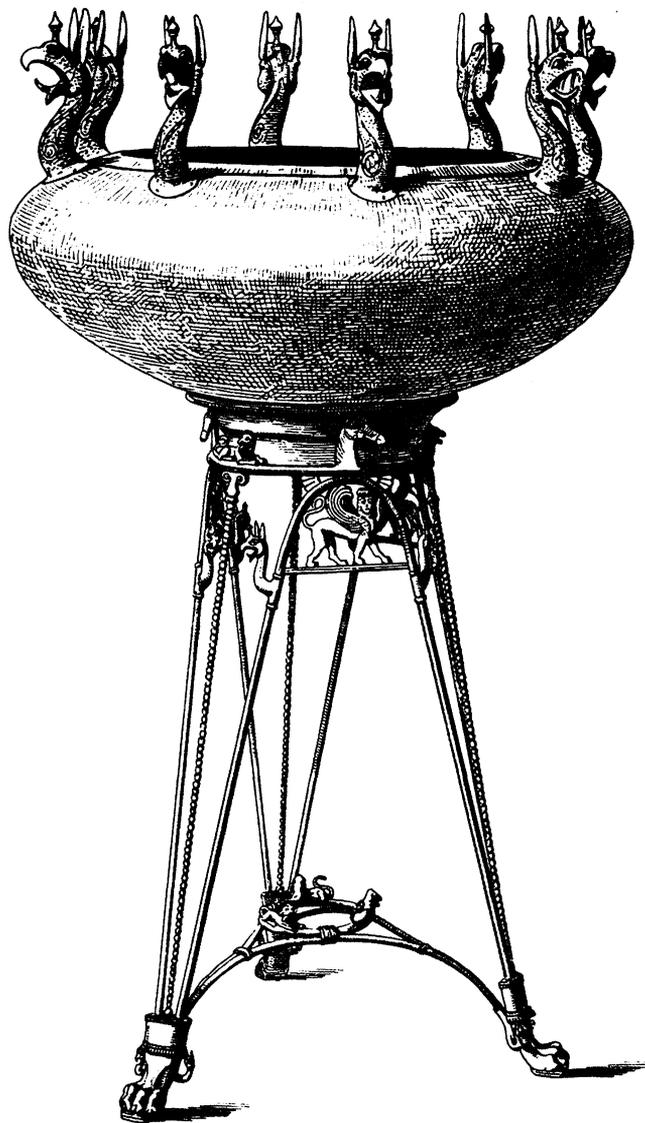
70 Kesselschmuck: Greifenkopf. Bronze, flach deformiert, H 21 cm. Griechisch, ca. 700 v. Chr.

unterschiedlichen Ausprägungen Aufnahme bei den Etruskern und Römern; die lateinische Schrift ist ein Abkömmling einer frühgriechischen Alphabetform.

In der bildenden Kunst macht sich der orientalische Einfluß auf eine Weise geltend, die die bisherigen Traditionen weitgehend abschneidet und zu überfremden droht. Wichtig war aber für Griechenland die Übernahme entwickelter Techniken in der Metall- und Stein-Gewinnung und -Verarbeitung. Als man in Griechenland gelernt hatte, technisch zu rivalisieren, war der Grund für die schnelle Entwicklung zur weltgeschichtlich dominierenden Rolle der klassischen und nachklassischen Kunst Griechenlands gelegt.

Zu den bezeichnendsten Vertretern orientalischer Kunstge-
sinnung in Griechenland zählen die Greifenkesselvotive. Dies
waren Prunkkessel, von bis zu fünf Metern Höhe, auf konisch
geschlossenen, dreifüßig stabförmigen (Abb. 70a) oder auch fi-
gürlich ausgebildeten Untersätzen; vom Kesselrand ragten die
Köpfe von Greifen (Abb. 70, VI), vogelartigen Fabelwesen,
manchmal im Wechsel mit Sphingen und Löwen als dämoni-
sche Wächter auf. Die Anregung zu diesen Werken muß aus
dem Orient stammen, obwohl dort keine Beispiele gefunden
worden sind. Die historische Grenze zwischen orientalischen,
nach Griechenland importierten Arbeiten und den ersten griechi-
schen Nachahmungen ist schwer zu ziehen. Die Frage ist da-
durch kompliziert, daß an denselben Kesseln auch noch andere
figürliche Verzierungen auftreten, die nicht aus denselben Werk-
stätten wie die Greifen stammen müssen. Zu den ältesten, sehr
orientalisch wirkenden Greifenköpfen dieser Art gehört der in
Treibtechnik modellierte, leider ziemlich flach gedrückte Fund
(Abb. 70) aus Olympia; im griechischen Sinn umgebildet,
eleganter, weniger dämonisch wild ist ein etwa hundert Jahre
jüngeres, hohl gegossenes Exemplar (Abb. VI) mit einst einge-
legten Augen.

Etwas älter, etwa im Jahrhundertviertel nach 650 v. Chr.
geschaffen, ist der fein gearbeitete Frauenkopf (Abb. 71) aus
Bronze, der aus Olympia stammen soll. Das Werk ist ein Hohl-
guß; die einst farbig eingelegten Augen sind verlorengegangen.
Der Kopf ist zwar rundplastisch ausgeführt, hat aber nach hinten
eine nur ganz geringe Tiefe und kann nicht für eine vollgültige
Seitenansicht berechnet sein. Der untere Rand folgt zur
Anfügung des übrigen Körpers den Formen von Halsausschnitt
und Haar, weist aber keine Zurichtungen für eine eigentliche
Befestigung auf. In der Abplattung des Kopfes oben befindet sich



70a Rekonstruktion eines Greifenkessels nach: A. Furtwängler, Die Bronzen und die übrigen kleineren Funde, Olympia IV (1890) Taf. 49c.



71 Kopf einer weiblichen Stützfigur. Bronze, H 8,5 cm. Griechisch, ca. 650 – 625 v. Chr. Angebl. aus Olympia.

ein Zapfloch. Die Gestalt trug also einen Aufsatz; vielleicht war sie zusammen mit ähnlichen eine Gerätstütze. Man könnte an figurengestützte Marmorbecken als ein ähnliches Motiv denken, die damals in verschiedenen Heiligtümern aufgestellt wurden. Der Kopf ist mit einem diademartigen Profilring bekrönt. Das Haar fällt, die Ohren bedeckend, in geschlossener, glatter Masse bis unter die Kinnhöhe herab. Mit feinen Ziselierungen ist eine merkwürdig inkonsequente Haargliederung angegeben: vorn und seitlich deuten horizontale Teilungen eine als wellig gedachte Form an, hinten laufen großzügige Wellenlinien von oben nach unten durch. Die Gesichtsform ist für ihre Zeit typisch. Im Umriss zeigt sie eine einem Dreieck verwandte, schlank gerundete Form, darin eine niedrige Stirn, große flach eingebettete Augen, prägnante Erhebungen von Wangenknochen, Nase und Kinn und einen schmalen, festen Mund. Die Formen vereinigen eine geometrisch bestimmte Festigkeit mit dem Spiel der fein und zugleich großzügig bewegten Oberfläche. Die auch mit ihren leeren Höhlen noch mächtigen Augen und die Spannung des Untergesichtes verleihen dem Gesicht eine eigentümliche, nach außen drängende Lebendigkeit.

Selbst noch vom Standpunkt der späteren, klassischen und nachklassischen griechischen Kunst wurde die eigentümliche Lebendigkeit dieser frühen Bildhauerkunst empfunden. Der sagenhafte Künstler Daidalos galt als Überwinder der unbewegten, starren Figuren und als Erfinder von «lebendigen» Statuen, die man fesseln mußte, um sie am Weglaufen zu hindern. Dieser Künstler gehörte in den Vorzeitsagenkreis des zweiten Jahrtausends v. Chr. um den athischen Heroen Theseus und den kretischen König Minos, doch hat man ihn, wohl schon im 5. Jh. v. Chr. mit den Neuerungen der Kunst im 7. Jh. v. Chr. in Verbindung gebracht. Die jetzige Bezeichnung dieser frühen Bildhauerkunst als dädalisch geht auf diese antiken Kunsttheorien zurück.

Die Bronzestatuetten eines Kriegers (Abb. 72) zeigt eine sehr viel weiter entwickelte Form der Bildhauerkunst in der Zeit um 510 v. Chr. Zur Erscheinung der Figur gehörte ursprünglich noch der hohe, jetzt abgebrochene Helmbusch, ein großer Rundschild in der linken und eine Lanze in der rechten Hand. Die Füße und ein vermutlich zur Befestigung dienender Basisstreifen sind abgebrochen und verloren; nach besser erhaltenen Beispielen darf man sich den Krieger als Randschmuck auf einem großen Kessel oder Becken befestigt vorstellen. Der Krieger trägt nichts außer einigen schützenden Rüstungsstücken: den korinthischen,



Stirn, Nase und Wangen deckenden Helm, einen Panzer und Beinschienen. Wuchs und Haltung drücken ein athletisch-kriegerisches Körperideal aus, dessen Eigenart man im Vergleich etwa mit den assyrischen Soldatendarstellungen (Abb. IV) ermessen mag: Der Kämpfer schreitet kraftvoll und gemessen sich zum Betrachter wendend, auf hochgewachsenen, schlankmuskulösen Beinen; ebenso sportlich durchgeformt sind die Arme an den mächtigen, breiten Schultern. Solche Krieger warfen 490 v. Chr. bei Marathon die vielfache persische Übermacht zurück. Am höchsten wurde der kriegerische Geist in Sparta entwickelt. Der stolze Kämpfer läßt etwas vom Geist des Königs Leonidas spüren, der mit seiner Schar auf verlorenem Posten 480 v. Chr. an den Thermopylen die persische Übermacht aufhielt, damit sich inzwischen der Widerstand der Verbündeten neu formieren konnte. Die Statuette ist eine für lakonische Werkstätten charakteristische Arbeit. Sparta war noch im 6. Jh. v. Chr. ein kulturell lebendiges Staatswesen, das bedeutende auswärtige Künstler anziehen vermochte und dessen künstlerische Erzeugnisse weithin einen Namen hatten. Der Ruhm spartanischer Bronzearbeit ist im Namen für eine bestimmte Form des Weinmischkessels, des «krater lakonikos» festgehalten. Das berühmteste Exemplar eines solchen lakonischen Kraters hatte König Kroisos von Lydien für das Heiligtum in Delphi anfertigen lassen, es faßte 72000 Amphoren (zu etwa 26 l) und war aus Gold gearbeitet.

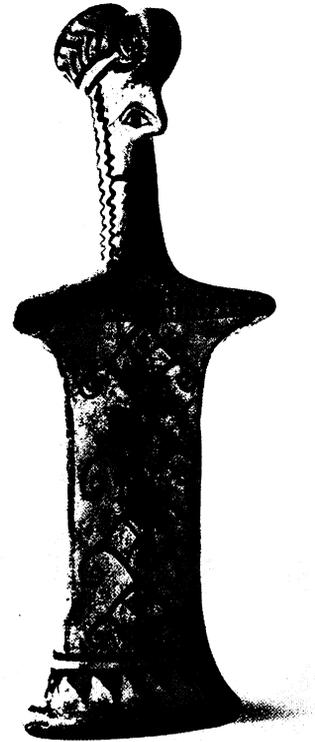
Etwa aus derselben Zeit, um 500 v. Chr., stammt ein Handwaschbecken (Abb. VII, 73) mit einem figürlich verzierten Griff, das in einer westgriechischen Werkstatt, wohl im unteritalischen Lokroi gearbeitet worden ist. Das Becken diente zum Auffangen des Waschwassers, das mit einer Kanne über die Hände gegossen wurde. Der Griff hat die Gestalt eines nackten, schönhaarigen Jünglings, der mit ausgestreckten Füßen auf einer Palmette als Abschlußzier steht und der wie eine Stützfigur mit Kopf und erhobenen Armen das Beckenrund an einer Doppelvolute mit Zwickelpalmetten trägt. An der Rückseite ist als Verstärkung des Griffansatzes ein Löwenvorderteil (Abb. 73) über die Beckenrandwölbung gelagert. In der Wahrung einer geschlossenen Gesamtform, mit der Vereinigung des Funktionalen und Dekorativen, und mit dem selbstverständlichen Zusammenspiel figürlicher und ornamentaler Motive, zeigt dieses archaische Kunstwerk schon «klassisch» anmutende Züge.



73 Griffschale, Bronze, Detail, Breite des Löwenmotivs 3,5 cm.
Großgriechisch («Lokroi»), ca. 500 v. Chr. – vgl. Abb. VII.

Bei den Griechen hatten die Terrakottabildner den Namen «Koroplasten», etwa als «Figürchenformer» zu übersetzen. Bei diesem Namen dachte man an die puppenhaften Votividole und an die eigentlichen Spielpuppen der Kinder, die auch aus Ton, aber mit beweglich angesetzten Gliedern gearbeitet waren. Die Tonbildnerei erreichte in mykenischer und wieder seit der frühgeometrischen Zeit, etwa dem 10./9. Jh. v. Chr., eine bemerkenswerte Verbreitung und Höhe. Bescheidene, wie zeitlose Urformen wirkende Knetfigürchen hat es lange gegeben, doch auch mit einfachen Mitteln wurden Formen von ausgeprägter Eigenart hergestellt. Für Gestaltungen in größerem Format mußten besondere Formtechniken gefunden werden, da massive oder starkwandige Stücke schwer ohne Risse zu brennen sind. Die Koroplasten der mykenischen bis geometrischen, sogar noch der früharchaischen Zeit machten daher eine technische Anleihe bei der Töpferkunst, indem sie die Körper von menschlichen Gewandfiguren und von Tieren als dünnwandige Hohlkörper auf der Scheibe drehten und daran Kopf und Glieder modellierten.

Die Formbarkeit des Tons lädt in besonderer Weise zur Vielfältigkeit ein. Seit dem 7. Jh. v. Chr. finden wir Terrakotta-

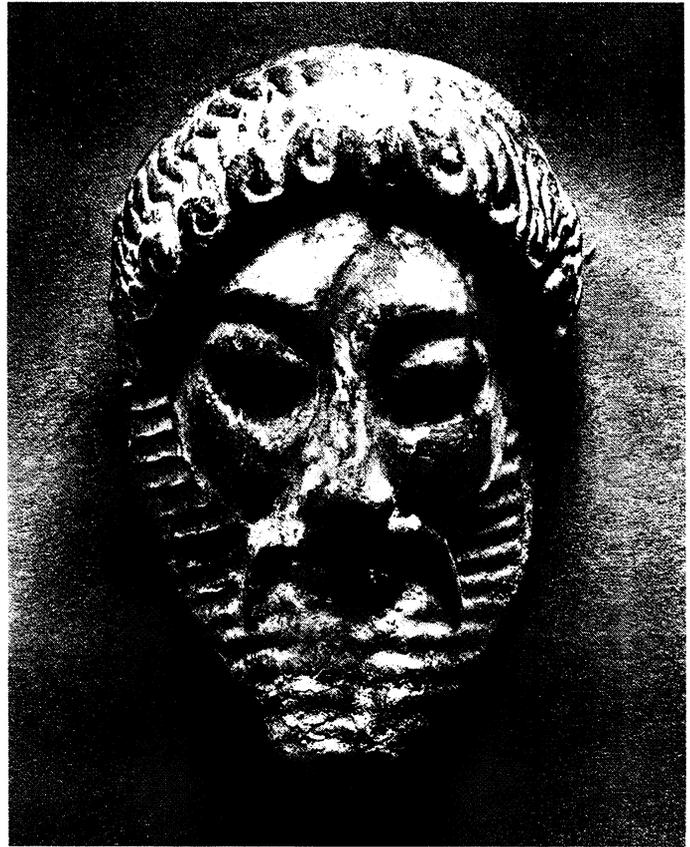


74 Weibliches Idol. Ton, H 21,2 cm. Böotisch, ca. 600 – 550 v. Chr.

arbeiten, die in Serie aus Matrizen gefertigt worden sind. Dieses aus dem Orient übernommene Verfahren fand weiteste Verbreitung und lohnte nur bei sehr einfachen, mit der Hand knetbaren Formen nicht. Es gab Gelegenheit, mit verhältnismäßig wenig qualifizierter Arbeit künstlerische Leistungen zu reproduzieren, die nur einmal in einem Modell, der Patrizie, als Grundlage für die in der Produktion verwendeten Matrizen erbracht werden mußte.

Die Terrakottakunst spiegelt daher sowohl volkstümlich einfache, als auch künstlerisch verfeinerte Vorstellungen wieder. Eine urtümliche, sozusagen «vordädalische» Kultbildform (Abb. 74) mit brettförmigem Körper, reich gemustertem Gewand und dem typischen Kopfschmuck hielt sich fast unbeeinflusst von der höheren Entwicklung der Kunst in Bötien bis in das 6. Jh. v. Chr. hinein. Dagegen zeigen andere Arbeiten, wie etwa die böotische Dionysosidol-Maske (Abb. 75) aus der Zeit um 490 v. Chr. in Motiv und Stil eine erstaunliche Nähe zur großen Bildhauerkunst.

Neben diesen Arbeiten im Kleinen bildete die Terrakottakunst einen Zweig mit heute noch erstaunlichen form- und brenntechnischen Leistungen aus: die Dachdeckung. Diese hatte zunächst den Charakter von Grobkeramik, doch schon im 7. Jh. v. Chr. erhielten die Dächer fein geformten und gemalten Schmuck an Giebeln, Traufen und Firsten, bis hin zu monumentalen, sogar lebensgroßen Rundfiguren (Abb. IX). Damit konnte die Terrakottakunst künstlerisch in Konkurrenz zur Bildhauerei in Marmor und Bronze treten. Es sind auch große Tonfiguren gefunden worden, die wie die aus Marmor und Bronze als selbständige Weihgeschenke in den Heiligtümern aufgestellt gewesen sein dürften.



75 Dionysos-Maske. Ton, H 9,4 cm. Böotisch, ca. 490 v. Chr.

Orientalisierende Keramik

Die orientalisch beeinflusste Gefäßmalerei (Abb. 76, 77) der früharchaischen Zeit des 7. Jhs. v. Chr. scheint in entschiedenem Gegensatz zur vorhergehenden geometrischen zu stehen. Als Motiv herrschen Friese mit Tieren und Fabelwesen vor, meist in ruhiger Abfolge, nur gelegentlich in Kampfgruppen. Sagenbilder bleiben noch seltene Ausnahmen. Die neue Art der Malerei hebt die figürlichen Motive mit reicher Binnenzeichnung hervor, die Ornamente behalten nur noch beiläufigen Charakter. In der früheren Art bestanden die Figuren nur aus zeichenhaften, schlanken Silhouetten mit prägnanten Gliederungen und Konturen, aber meist ganz ohne Innengliederung. Zu den Friesen mit solchen «geometrischen» Figuren standen die Ornamentzonen in der Gesamtwirkung der Gefäße wie ebenbürtig im Gleichgewicht.

Auch das Verhältnis von Bildinhalt und Bildform änderte sich bezeichnend. Mit den reicheren Formen der orientalisierenden Bilder ist ein Verlust an Bildinhalt verbunden. Die Darstellungen auf den geometrischen Gefäßen (Abb. 64, 65, 67) wirken gegenüber den künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten oft kühn; sie vertreten den Anspruch großer, feierlicher und heroischer Themen. Die Thematik der orientalisierenden Gefäßmalereien wirkt dagegen insgesamt weniger angespannt. Die üblichen Aufzüge von Tieren und Fabelwesen stehen zwar in Verbindung mit der Symbolik von Götter-, Herrscher- und Naturmächten, doch wird der Betrachter nicht mit einem Geschehen oder einer bestimmten Aussage angesprochen. Die unermüdlich wiederholten Tierfriesmotive lassen eine nur noch dekorative Bedeutung erkennen und sinken im 6. Jh. v. Chr. zum untergeordneten Beiwerk wichtigerer Motive ab. Trotz ihrer Unterschiede bringt der orientalisierende gegenüber dem geometrischen Stil nicht nur Gegensätze, sondern auch im Wandel weiterbestehende Züge. Geblieben ist die klare Gliederung in der Abfolge der Frieszonen, die den Gefäßkörper umlaufen. Geblieben, womöglich gesteigert, ist der feste, bestimmte Sitz jedes Motivs auf der Gefäßwandung.

Der Reiz der Tierfriesmalereien liegt weniger in der unbestimmten Thematik als in der Feinheit und Lebendigkeit der Malerei, ihrem Empfinden für organische und zugleich phantastische Formen. Wie überzeugend wirkt der pantherköpfige Vogel (Abb. 76) auf seinen Raubtiertatzen! Die übersichtlichen Formen der Silhouetten, die sicher, keineswegs ängstlich gezo-



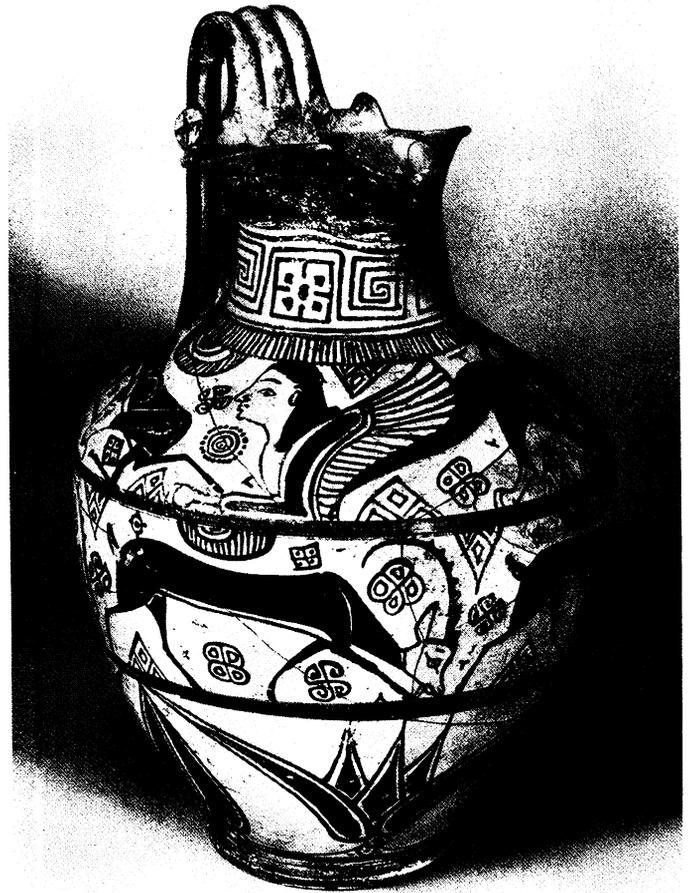
76 Salbölfläschchen. Ton, H 6,8 cm. Korinthisch, ca. 630 v. Chr.

genen Ritzlinien der Innenzeichnung und der Zauber dieser Arbeiten im kleinen, oft winzigen Format lassen auch die märchenhaften Monstren schön und richtig erscheinen. Diese Zeichenkunst erreichte um die Mitte des 7. Jhs., vor allem in Korinth, höchste kalligraphische Qualität, deren Höhe aber nicht gewahrt werden konnte. Der Stil sank um 600 v. Chr. zunehmend zur Routine ab. Neben routiniertem Können finden sich Arbeiten, in denen die Nachahmungen von solchen Motiven ganz deformiert wirken.

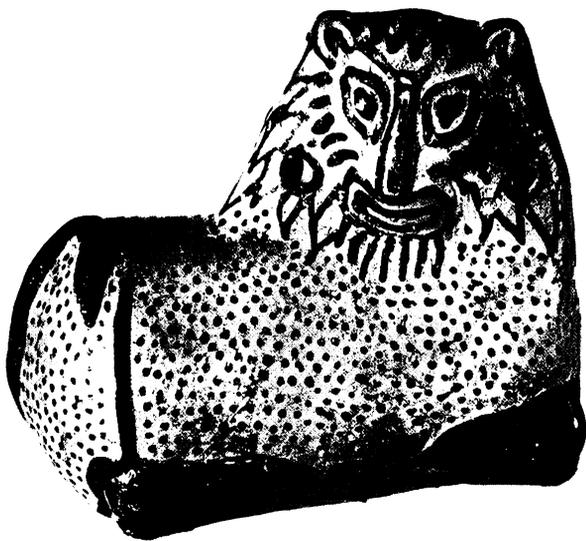
Zur dekorativen Eigenart des Tierfriesstiles mit der Ausnahme seiner Endphase gehören die auf dem Bildgrund eingestreuten Ornamente, meist rosettenartige Motive. Die Frieze wirken dadurch ähnlich wie Gewebemuster. Der Tierfriesstil ist in verschiedenen Zentren auf verschiedene Weise entwickelt worden. Führend war Korinth. Seine keramischen Exporte fanden Käufer und Nachahmer um das ganze Mittelmeer. Die korinthischen Vasenmaler bildeten am konsequentesten den sogenannten schwarzfigurigen Stil aus. Die Figuren wurden insgesamt als schwarze Silhouetten angelegt, die Binnenzeichnung durch das Schwarz in den Tongrund eingeritzt. Dazu kamen als farbig belebende Akzente rot oder weiß abgedeckte Partien.

Andere Formen des Tierfriesstiles entwickelten die ostgriechischen Werkstätten, von denen die gewöhnlich als rhodisch bestimmten (Abb. 77) am besten bekannt sind. Diese ostgriechische Malerei schloß sich nicht, im Gegensatz etwa zu Athen und Böotien, dem korinthischen schwarzfigurigen Stil an, sondern entwickelte einen je nach Motivdetail aus geschlossenen Silhouetten und Umrißzeichnungen gemischten Stil. Die minutiösen Ritzzeichnungen des Korinthischen fanden in diesen Werkstätten keinen Anklang. Die Frieze wirken großzügig und elegant, doch neigen die Motive stärker als in der korinthischen Malerei zu Überdehnungen und Überlängungen.

In der orientalisierenden Epoche und im 6. Jh. v. Chr. blühte ein Zweig der Gefäßkunst, der besonders spielerische Formen ausbildete: Als Behälter für Duftöle waren neben den fein gemalten, auf der Scheibe getöpften Gefäßen die figürlich, mit Hilfe von Matrizen geformten Gefäße (Abb. 78) sehr beliebt. Der Phantasie und der Freude in der Wahl der Motive für diese kleinen Luxusgefäße schienen keine Grenzen gesetzt zu sein: Unser korinthisches Löwengefaß gehört noch zu den gängigeren Motiven. Dazu kommen groteske Dickbauchwanste, Krieger-, Frauen- und Pferdeköpfe, erlegte Hasen, schöne Beine und, in unbefangener Anzüglichkeit, männliche Glieder.



77 Kanne, Ton, H 35,2 cm. Ostgriechisch (»rhodisch«), ca. 600 v. Chr.



78 Salbgefäß in Gestalt eines Löwen. Ton, H 6,2 cm. Korinthisch, ca. 600 v. Chr.

Kontakte der Griechen mit Anatolien bestanden wohl schon zur Zeit des hethitischen Großreiches. Als erster Vorläufer der griechisch-kleinasiatischen Küstenstädte ist eine Siedlung spätmykenischer Zeit in Milet nachgewiesen. In der Völkerwanderungszeit um 1200 v. Chr. löste sich das Hethiterreich ebenso auf wie die mykenischen Herrschaften in Griechenland. Im 8. Jh. v. Chr. bildete sich im nordwestlichen Innenland Kleinasien das phrygische Reich mit Gordion als Zentrum, dessen Macht die riesigen königlichen Grabhügel bezeugen. Die Beziehungen zu den Griechen entwickelten sich vielfältig. Von ihnen übernahmen die Phryger Schrift und künstlerische Anregungen. Die phrygische Vasenmalerei schloß sich an Motive der griechischen geometrischen Keramik an. Umgekehrt ist zu sehen, daß Metallarbeiten aus phrygischen Werkstätten bei den Griechen beliebt und weit verbreitet waren. Weite und Bedeutung des kulturellen Austausches geht am eindrucksvollsten aus der antiken Religionsgeschichte hervor. Der Kult der großen phrygischen Göttin Kybele (Abb. 79) fand bei den kleinasiatischen Griechen im 7. Jh. v. Chr. Aufnahme. Kybele nahm die Rolle der Göttermutter im griechischen Pantheon an und fand Verehrung in der ganzen griechischen Welt. 204 v. Chr. wurde ihr Kult unter ihrem Namen der «Magna Mater» (Großen Mutter) sogar offiziell in Rom eingeführt. In Athen war sie seit dem 5. Jh. anerkannt. Eine athenische Terrakottastatue des späten 4. Jhs. v. Chr. zeigt die Göttin auf einem verzierten Thron sitzend mit der Götterkrone und einem ihrer charakteristischen Attribute, dem Tympanon (eine Art Tamburin), jedoch ohne die sonst obligatorischen Löwen.

Zu den in Griechenland geschätzten Erzeugnissen gehören die phrygischen Fibeln (Abb. 80), die in beachtlicher Zahl bis in thessalische Heiligtümer und bis nach Olympia gelangt sind. Möglicherweise wurden sie zusammen mit prunkvollen Textilien verbreitet. Charakteristisch für die Formen der phrygischen Fibeln sind die gleichartig profilierten Enden des Bogens und dessen hufeisenförmig abgeflachte oder rundstabartige Form. Diese – im Gegensatz zu griechischen Fibeltypen (Abb. 69) – symmetrische Fibelform wurde im griechischen Osten, an der kleinasiatischen Küste und auf den Ägäisinseln heimisch und bis in das 6. Jh. v. Chr. weiterentwickelt.

Diese (oft paarweise gefundenen) Fibeln wurden außer zum Heften von Gewändern offenbar auch als Ansteckschmuck an anderen Textilien, wie z. B. am Bettzeug in dem großen Königs-



79 SStatuette der thronenden Göttin Kybele. Ton, H 18,1 cm. Attisch, ca. 3560 – 300 v. Chr., angebl. aus Athen.

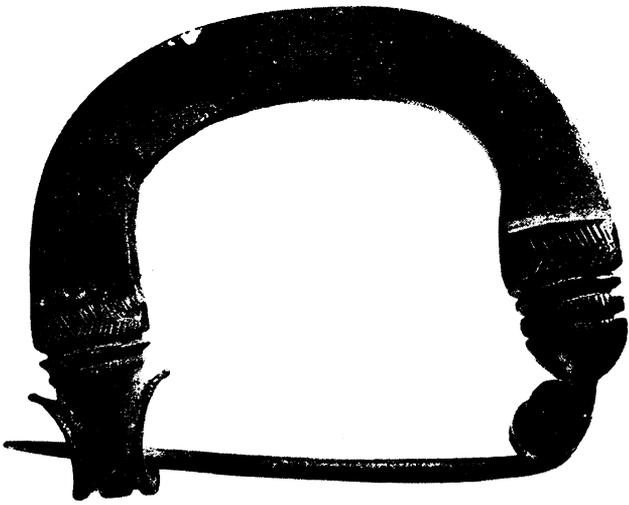
grab von Gordion benutzt. Dort fanden sich außerdem 145 Fibeln in einem Sack als Wertgegenstände gehortet. Der Brauch, Textilien mit mehreren Fibeln als Ansteckschmuck zu besetzen, fand bis nach Etrurien Verbreitung, wo er durch Fundgruppen von bis zu zwei Dutzend Miniaturfibeln in Gold bezeugt ist.

Die Bronzeschale (Abb. 81) mit den beweglichen Henkeln, den Randverstärkungen und deren Ziernieten ist ein anderes charakteristisches Erzeugnis phrygischer Werkstätten und ihrer griechischen Nachahmer. Solche Schalen hatten eine noch weitere Verbreitung nach dem griechischen Westen als die Fibeln, Zeugnisse reichen bis Sizilien. Ihre Zeit geht aus dem Vorkommen ihrer älteren Formen in den gordischen Königsgräbern des 8. Jhs. v. Chr. und einer griechischen Elfenbeinstatuette des frühen 6. Jhs. v. Chr. hervor, die im Artemision von Ephesos gefunden wurde. Die Statuette zeigt eine Frau, Priesterin oder Dienerin, die mit einer solchen, auch im kleinen Maßstab deutlichen Schale bereitsteht.

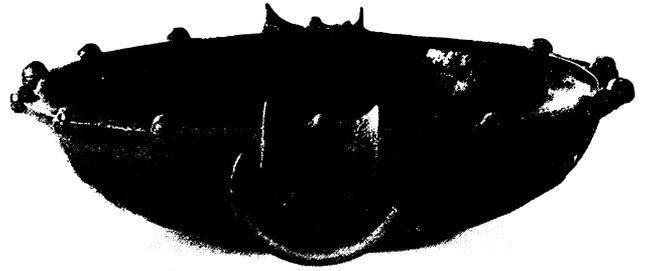
Griechischen Einfluß in Gefäßform und Dekoration zeigt eine matt schwarz und rot bemalte Kanne (Abb. 82), die zu einer als spätphrygisch bezeichneten Keramikgattung gehört. Den Hauptschmuck bildet ein doppelter Strahlenkranz, dessen obere Lage mit einem gefiederartigen Muster verziert ist. Die Zuweisung an Phrygien ist freilich nicht gesichert. Unser Exemplar soll aus Halikarnaß stammen; als Heimat dieser Keramik kommt also Karien oder eine andere Gegend des westlichen Kleinasien in Frage.

Zypern war schon in prähistorischer Zeit eine Art Drehscheibe des östlichen Mittelmeeres. Seit den Einwanderungen um 1200 v. Chr. war das Griechentum dort so stark vertreten, daß die Insel seither den Zusammenhang mit dem griechischen Kulturkreis gewahrt hat. Doch bestand hier lange Zeit eine bunte Mischung der griechischen und fremder Kulturen, ungefähr bis in die Zeit, in der auch der übrige östliche Mittelmeerraum hellenisiert wurde. Die historischen Daten geben Nebeneinander und Wechsel der kulturellen Einflüsse auf der Insel wieder. Im 8. Jh. v. Chr. siedelten die Phönizier in Kition, 709 brachte König Sargon II. von Assyrien, 668 König Amasis von Ägypten die Insel in Abhängigkeit. Gegen die persische Herrschaft seit 545 erfolgten die vergeblichen Erhebungen von 498, 459/58 und 351 v. Chr. Nach dem Alexanderzug, seit 330 v. Chr., stand die Insel in der Antike unter griechischer und römischer Herrschaft.

Den orientalischen Einfluß veranschaulicht eine Terrakottastatuette (Abb. 83) der orientalischen Liebes- und Fruchtbarkeits-

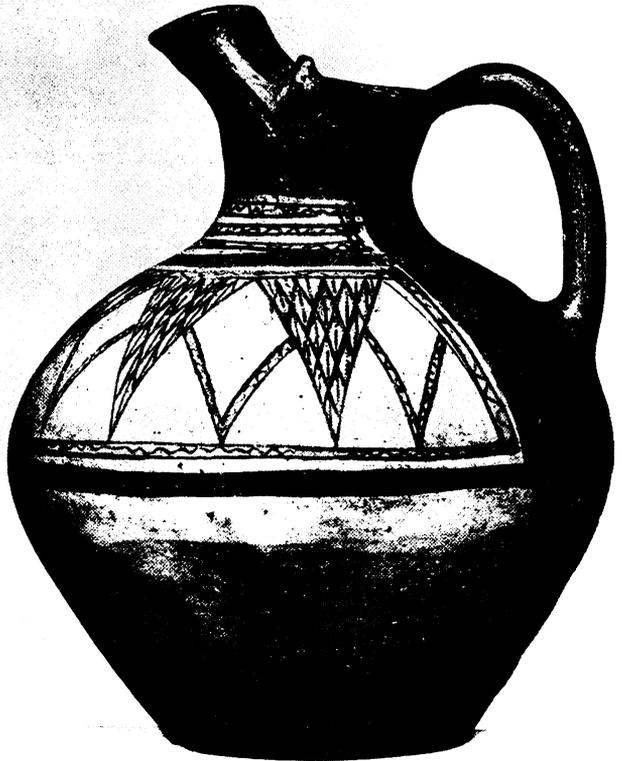


80 Gewandfibel. Bronze, H 6,5 cm. Phrygisch, ca. 750 – 700 v. Chr.



81 Schale. Bronze, Dm 31 cm. Phrygisch, ca. 700 – 600 v. Chr.

82 Kanne. Ton, H 30,5 cm. Westl. Anatolien, ca. 550 – 500 v. Chr.



göttin Astarte, in der die Griechen die Gestalt der Aphrodite sahen. Nach griechischem Mythos war Aphrodite aus dem Meer vor Zypern geboren; von der Insel hatte sie den Beinamen «Kypria», ihr Hauptheiligtum war an ihrem mythischen Geburtsort, in Paphos. Nach orientalischer Auffassung erscheint die Göttin hier nackt, mit einer Halskette geschmückt, wie im Hymnus mit der Schilderung ihrer Geburt beschrieben, und zum Zeichen des von ihr gespendeten Lebens ihre Brüste haltend. Der orientalisches geprägte Aphroditekult ist bis in das griechische Unteritalien und das karthagische Sizilien verbreitet worden.

Aus den zyprischen Heiligtümern sind große Mengen von Votivfiguren (Abb. 84, 85) bekannt. Vornehme Frauen und Männer, oft Krieger, errichteten ihre Standbilder als Geschenke in den Heiligtümern der Götter. Die Standbilder geben typische Formen der Erscheinung, Stand und Rang, aber nicht individuelle Züge im Sinne späterer Porträtkunst wieder.

In zwei Techniken wurden diese Votivfiguren ausgeführt. Die Arbeiten in Terrakotta (Abb. 84) übertreffen gelegentlich Lebensgröße. Zu dem großen bärtigen Kopf unbekannter Herkunft dürfen wir uns einen langgewandeten Körper in einer einfachen, geschlossenen Form vorstellen, ähnlich wie dies die Kalksteinstatuette (Abb. 85) einer Frau zeigt. Die eindrucksvollste Fundgruppe von solchen Terrakottafiguren kommt aus Agia Irini im Nordwesten der Insel. Die Kalksteinstatuette stammt zusammen mit vielen anderen aus Ohnefalsch-Richters Ausgrabungen im Aphroditeheiligtum von Dali (antik Idalion) im Zentrum der Insel. Im Tempelhof wurde eine riesige Zahl solcher Figuren von Frauen und Männern gefunden, in verschiedenen Größen und in verschiedenen Höhen des nach und nach angewachsenen Bodenniveaus. Die abgebildete Statuette erinnert mit ihrer ruhigen geschlossenen Haltung an ägyptische Kunst, doch zeigen andere Beispiele deutlicher griechischen Charakter. Stiftungen solcher Figuren erfolgten nicht nur auf Zypern selbst, sie wurden auch in größerer Zahl in das Heraheiligtum von Samos gebracht.

Die zyprische Keramik zeigt ein erstaunlich vielfältiges Bild. Es gibt deutlichen Einfluß griechisch-geometrischer Formen, phönizische Produktionen und deren Einfluß und eine eigenartige Ware, die hier durch eine Kanne (Abb. 86) mit einer Fischdarstellung vertreten ist. Die Gefäßform hat nichts von der geometrischen Strenge griechischer Keramik, sie ist bauchig untersetzt. Der Stil der Bemalung ist in der englischsprachigen Forschung als «free field style» bezeichnet worden, weil die Motive ganz frei auf die nicht unterteilte Oberfläche gesetzt sind. Dieses Prinzip

steht im Gegensatz zu den Feld- und Metopengliederungen der griechisch-mutterländischen Keramik und erinnert etwas an die frei bewegten Motive auf mykenischen Gefäßen.



83 Statuette der Aphrodite. Ton, H 6,1 cm. Zypern, ca. 600 – 50 v. Chr.



84 Statuenfragment mit Kopf eines Bärtigen. Ton, H 23,8 cm. Zypern, ca. 500 v. Chr.



86 Karne. Ton, H 17,8 cm. Zypern, ca. 700 – 600 v. Chr.

85 Stauette einer Frau. Kalkstein, H 47,1 cm. Zypern, ca. 600 – 550 v. Chr., aus Idalion

Die Blütezeit der griechischen Vasenkunst in Athen

Formen, Namen und Gebrauch antiker Gefäße

Gefäßnamen unterliegen dem Wechsel der Lebensformen und der dazugehörigen Sprache, in die Antike nicht anders ab heute. Für die jeweilige Umgangssprache ist die direkt-verständliche Bezeichnung einer Form oder eines Zwecks entscheidend, nicht ein geordnetes System oder die historische Richtigkeit der Begriffe.

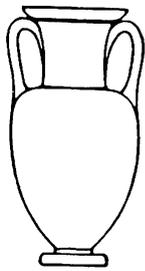
Bei den antiken Gefäßnamen kommt die Schwierigkeit der lückenhaften Überlieferung hinzu, so daß viele bekannte Namen ohne sichere Erklärung bleiben. Trotzdem haben sich die Archäologen über die Verteilung von überlieferten Namen auf die Formen der Gefäßfunde geeinigt, ähnlich wie die Mediziner die Teile des menschlichen Körpers mit lateinischen Benennungen belegt haben. Ein Teil der Gefäßnamensbedeutungen ist antik gut bezeugt, ein anderer unsicher: für manche neuzeitliche Namenserkklärungen hat man nachträglich widersprechende Zeugnisse der Antike gefunden.

Als Vorratsgefäße für Flüssigkeiten oder Schüttgut dienten Pitthoi, Amphoren, Stamnoi und Peliken. Für Transport und Lagerung gab es die einfache Grobkeramik, für den repräsentativen Gebrauch in Gesellschaft und als Bestattungsbeigaben die bemalte Prunkkeramik oder das feinere Gebrauchsgeschirr. Zu bestimmteren Zwecken dienten: Kratere zum Mischen und Psyktere zum Kühlen des Weines, der mit Wasser verdünnt getrunken wurde, Hydrien zum Wasserholen vom Brunnen, Lutrophoren zum Wasserholen für das Brautbad. Wein getrunken wurde zumeist aus den eleganten Kylikes (Schalen); Skyphos und Kantharos waren Trinkgefäße mit besonderer Beziehung zum Kult des Dionysos. Für den alltäglichen Gebrauch gab es einfachere Schalen und Becher. Die kostbarsten Formen des Gelage- und Prunkgeschirrs waren freilich nicht aus gebranntem Ton, sondern aus Metall, Bronze, Silber, Gold. Für Öl gab es besondere Flaschenformen, die Lekythoi, von denen die weißgrundig mit Grab- und Totenkultszenen bemalten das Totensalb- oder Totenopferöl enthielten.

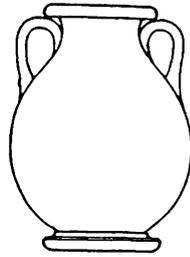
Einige antike Gefäßnamen hatten auch die Bedeutung entsprechender Hohlmaße. So galt die Amphora für ca. 26 l, die Chus (Kanne) zu 12 Kotylen (Schalen) oder zu 72 Kyathoi (Schöpfer) für ca. 3 l. Die antiken Namen gingen aber auch gelegentlich von der Bestimmung und nicht von den dafür gebrauch-

ten Formen aus. Andererseits kann ein bestimmter Gefäßname für eine bestimmte Form unabhängig von deren Verwendungsmöglichkeiten gebraucht werden. So werden mit Krater (Weinmischkessel) sowohl das Gelagegeschirr als auch die großen, als Grabdenkmäler dienenden Gefäße bezeichnet. Die Übersicht gibt Anhaltspunkte für die während des 5. Jhs. in Athen gebräuchlichen Gefäßformen. Andere Zeiten und Landschaften trugen sowohl verwandte Formen als auch Abwandlungen und eigene Erfindungen bei.

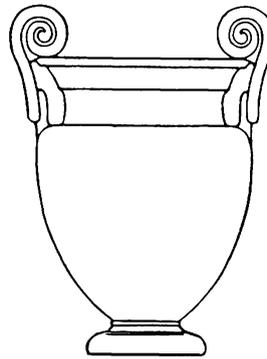
Formen attischer Gefäße, nach: G. M. A. Richter, Handbuch der griechischen Kunst (Phaidon 1966) 365



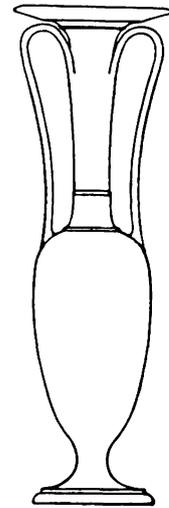
Amphora



Pelike



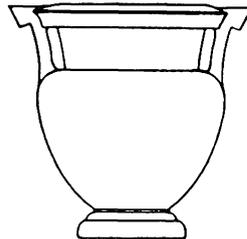
Volutenkrater



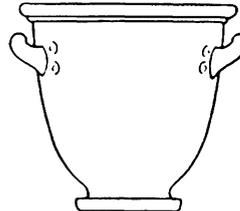
Lutrophoros



Kelchkrater



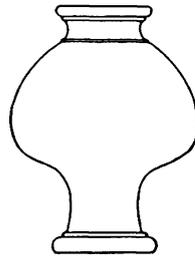
Kolonettenkrater



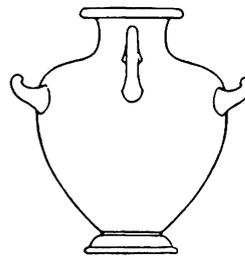
Glockenkrater



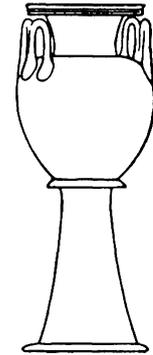
Stamnos



Psykter



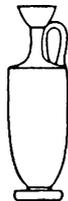
Hydria



Lebes Gamikos



Lebes (Kessel)



Lekythos



bauchige Lekythos



Oinochoe (Kanne)



Kantharos



Kylix (Schale)



fußlose Schale



Skyphos



Aryballos



Alabastron
(Salbfläschchen)



Pyxis

Die Töpfertechnik

Die antike Erzählung vom fahrenden Sänger Homer enthält das Lied vom «Töpferofen» mit der Schilderung der Kunst und der Gefahren des Gefäßbrandes nach der Bitte um Lohn für das Gedicht:

Wollt Ihr Töpfer mir lohnen den Spruch, so ruf ich Athene:
Komm und hüte den Ofen mit schirmenden Händen, o Göttin
Daß schön schwarz vom Brand die Krüg und Häfen hervor-
gehen,
Wohl durchglüht, so zahlt auch jedermann voll nach dem
Preise.

Alles verkaufe sich reich am Marktplatz, reich in den Gassen,
Reich verdient ihr und rühmt, wie wohl euch mein Sprüchlein
gediehen

Sinnet ihr Töpfer jedoch, mich frech zu betrügen, so ruf ich
Über den Ofen die Rotte der Poltergeister zusammen,
Rufe den Schlagentzwei, den Haubold, Trümmerich, den Krick-
krack,
Rufe den Schmeißein, der kennt sein Gewerbe, schlägt alles zu
Schanden

Feget durch Esse und Haus, so platzt euer Ofen und poltert
Krachen zu Hauf, daß lautes Geschrei von Töpfern ertönet,
Bückt aber einer sich darüber, versengt ihm knisternd die Lohe
Rings das ganze Gesicht. So lernt mir, Sitte zu üben.

(Übersetzt von W. Schadewaldt)

Die meisten handwerklichen Arbeiten in der Antike spielten sich für jedermann zugänglich ab und waren, wie auch dieses Gedicht und bildliche Darstellungen (Abb. 87) spüren lassen, allgemein vertraut. Der Arbeitserfolg im Töpferhandwerk beruhte nicht auf Geheimwissen, sondern auf Geschick und Erfahrung im Umgang mit den Rohstoffen von Tonerde und Wasser, der Drehscheibe, dem Malgerät und dem Feuer.

Der Töpferton wurde aus der Tonerde durch Aufbereitung in Wasser gewonnen. Aus der Tonbrühe wurden die oben schwimmenden Verunreinigungen abgeschöpft und die gröberen, schneller absinkenden Bestandteile ausgefällt. Die so verfeinerte Substanz wurde durch Eintrocknung eingedickt. Für feinere Tone wurde die Schlammung im Wasser wiederholt. Bei der anschließenden feuchten Lagerung erfolgte eine Alterung, bei der sich die Formbarkeit durch einen Gärungsvorgang verbesserte.



87/1 Detail aus nebenstehender Schale: Arbeit an der Töpferscheibe. H des Bildmotivs ca. 2,5 cm.

Vor dem Verarbeiten mußte der Ton durchgewalkt und -geknetet werden, um eine ganz gleichmäßige Dichte zu ergeben.

Der auf der Drehscheibe geformte, weiche und zunächst wenig belastbare Ton trocknet an der Luft lederhart aus, so daß weitere Bearbeitungen, Zusammensetzungen mit frischem Tonschlicker als Bindemittel, Glättungs- und Bemalungsarbeiten an dem ungebrannten Gefäß möglich werden.

Die Kenntnis der antiken Mal- und Brenntechnik war lange verloren und konnte erst in neuerer Zeit durch Untersuchungen antiker Keramik und praktische Versuche wieder gewonnen werden. Die hochglänzend bemalten Gefäßoberflächen hatten dazu verführt, von einem Firnis als Malstoff zu sprechen. Im Gegensatz zur griechischen Töpferware handelt es sich bei der uns vertrauten, neueren Keramik um glasierte Gefäße aus zwei Bränden, dem ersten für das rohe Gefäß, dem zweiten zum Aufschmelzen der Glasur. Die griechische Töpferware wurde gewöhnlich in nur einem Brand gefertigt. Der Malstoff war keine Glasur, sondern ein besonders fein geschlammter Tonschlicker, der sich vom Ton der Gefäßwandung nur durch die feinere Konsistenz unterschied. Die Malereien konnten – etwa mit Kohle – vorskizziert werden. Von den Vorzeichnungen sind gelegentlich Druckspuren in der Gefäßoberfläche zu erkennen, wogegen ihre Farbe im Brand ganz aufgezehrt wurde. Die bemalten, aber ungebrannten Gefäße waren blaß lehmfarben, wohl mit nur schwach unterscheidbarer Bemalung. Die kräftigen Rot- und Schwarzfärbun-



87 Trinkschale mit Töpferszenen. Ton, H 13 cm. Athen, 550 – 540 v. Ch.

gen ergaben sich aus den Reaktionen des natürlichen Eisen-
gehaltes der Tonerden mit den Brenngasen im Ofen.

In der ersten Brandphase wurde bei reichlicher Luftzufuhr bis
zur Hitze von etwa 800°C oxidierend gebrannt. Der Eisengehalt
hat die chemische Form von $Fe_2 O_3$ und eine rote Farbe. In der
zweiten Brandphase wurde bis etwa 945° C mit Wasserdampf
und Luftdrosselung für 5 – 10 Minuten reduzierend gebrannt. Der
Eisengehalt verwandelte sich dabei durch das Kohlenmonoxid
der Brenngase vom roten $Fe_2 O_3$ in das schwarze $Fe_3 O_4$
(Magnetit). In dieser Phase waren die Gefäße ganz schwarz.

In der dritten Brandphase wurde durch Wiederbelüftung des
Feuers eine teilweise Reoxidation, die Rückverwandlung des
schwarzen $Fe_3 O_4$ in rotes $Fe_2 O_3$ erreicht. Diese Rückverwand-
lung beschränkte sich jedoch auf die unbemalten poröseren
tongrundigen Flächen. Die Malereien blieben dagegen schwarz,
da die Sinterung des feinen Malschlickers das schwarze Eisen-
oxid gegen den Luftsauerstoff versiegelt hatte.

Diese Tonschlicker-Malerei auf Tongefäßen und eine entspre-
chende, wenn auch weniger vollkommene Brenntechnik reichen
im Orient bis in die Jungsteinzeit, wohl in das 5. Jahrht. v. Chr. zu-
rück und waren in Griechenland seit dem frühen 3. Jahrht. v. Chr.
heimisch. die früheren Epochen hatten allerdings nur matte,
glanzlose oder schwachglänzende Oberflächen erzielen kön-
nen. Erst in Athen gelang seit etwa 550 v. Chr. die Vollendung die-
ser Technik mit dem metallischen Schimmer der schwarzen Ma-
lerei.

Die Stellung der attischen Vasenproduktion und die Bedeutung ihrer Meister

Die Töpferei und Gefäßmalerei in Griechenland entwickelten
sich in der archaischen Epoche (etwa 700 – 490 v. Chr.) und in
der klassischen Zeit (etwa 490 – 330 v. Chr.) zu einer hochste-
henden Kunst. Bis etwa 550 konkurrierten Töpfereien verschie-
dener Städte, mit dem größten Erfolg Korinth, um die auswärtigen
Absatzmärkte. Danach gelang es den Athener Werkstätten, die
übrigen Zentren von den Exportmärkten zu verdrängen.

Die Glanzzeit der Athener Vasenmalerei dauerte bis etwa 400
v. Chr. mit einem Nachleben bis etwa 330 v. Chr. Die Töpfer und
Vasenmaler entwickelten ein Künstlertum, das weit über den
kunsthandwerklichen Charakter anderer Keramiken hinausging.
Sie erreichten eine einmalige Vollkommenheit der Materialverar-
beitung und entwickelten ständig die töpferischen und maleri-

schen Formen weiter. Sie signierten gelegentlich ihre Werke an
deutlich sichtbarer Stelle, wie Tleson (Abb. 88), Nikosthenes
(Amphora Inv. 64/52), Phintias (Abb. XII, 92) und stellten sich
sogar selbst bei ihrer Arbeit dar (Abb. 87). Der oft ausgeprägte
persönliche Stil der Malereien erlaubt bei den meisten der bes-
seren Werke, auch die nicht signierten Gefäße einem bestimm-
ten Maler zuzuordnen, wie z. B. der Hand des Exekias (Abb. X)
oder der Werkstatt oder einem Nachahmer des Duris (Abb. 93).

Von der Mehrzahl der Vasenmaler sind jedoch Signaturen
nicht bekannt; sie haben daher ersatzweise wissenschaftliche
Namen erhalten, wie z. B. der «Berliner Maler» (Abb. XII und Am-
phora Inv. 69/65) nach einem Hauptwerk in Berlin, der «Maler
von München 1410» (Abb. 91) nach einer Amphora in München,
der «Meidias Maler» (vgl. Abb. 94) nach dem Namen des Töpfers,
für den er gemalt hat, und der «Sappho-Maler» (Abb. XI) nach der
namentlich bezeichneten Darstellung der Dichterin Sappho auf
einer Hydria in Warschau.

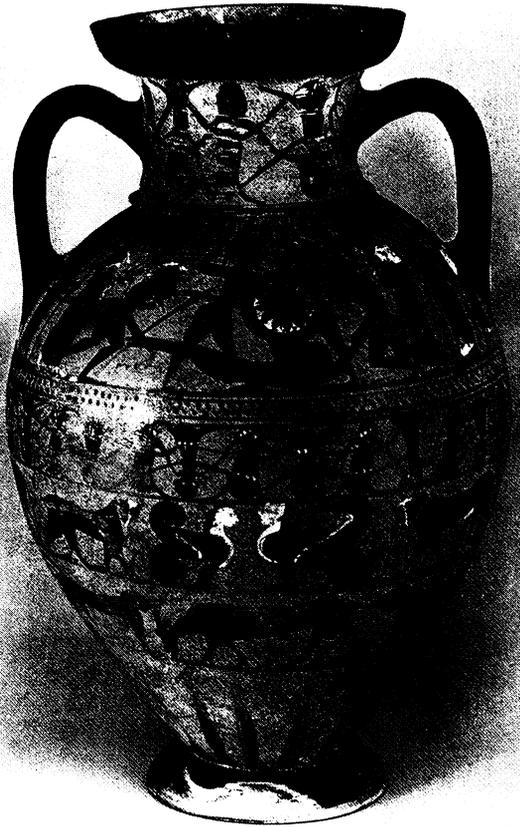
Der Schwarzfigurige Stil

Die Zeichentechnik von schwarzen Silhouetten auf dem hellen
Tongrund (Abb. 87 – 91, X – XI) hatten die athenischen Werkstät-
ten von Korinth übernommen. Die feineren Details sind dabei als
helle Ritzlinien im lederhart getrockneten Ton vor dem Brand ein-
gezeichnet. Dazu kommt als Deckfarbenauftrag Weiß, z. B. für
die helle Haut der Frauen, als Greisenhaar, an Gewändern oder
zuweilen als Bildgrund besonders kostbarer Gefäße (Abb. XI).
Purpurrot wurde gern zur Charakterisierung farbiger Gewand-
bahnen verwendet. Diese zusätzlichen Deckfarben sind jedoch
weniger gut als das Schwarz mit dem Untergrund verbunden und
daher oft abgelöst; als Spur ist das Schwarz dann stumpf matt-
glänzend.

Die Beschränkung der Farbgebung erlaubte eine nur sehr
bedingte Annäherung der Malerei an die Wirklichkeit. Auch in
Zeichnung und Komposition wirken die Bilder sehr altertümlich,
geradezu formelhaft gebunden. Die einzelnen Teile des Körpers
sind jeweils für sich in möglichst charakteristischer Ansicht, nicht
richtig in ihrer Haltung zueinander dargestellt. Die Köpfe erschei-
nen, mit seltenen Ausnahmen, im Profil, die Augen darin frontal.
Schulter- und Rumpfpattie werden gegen den Betrachter
gewendet, Gesäß und Beine im Profil gesehen. Der Bildaufbau
rechnet kaum mit Tiefenwirkung. Die Figuren der Handlung wer-
den übersichtlich wie auf einer flachen Bühne nebeneinander



88 «Teson, der Sohn des Nearchos, hat es gemacht». Töpfersignatur auf einer Trinkschale. Ton, H der Buchstaben 2 mm. Attisch, ca. 550 v. Chr.



89 Amphora. Ton, H 42 cm. Athen, ca. 560 v. Chr., aus Tarquinia.



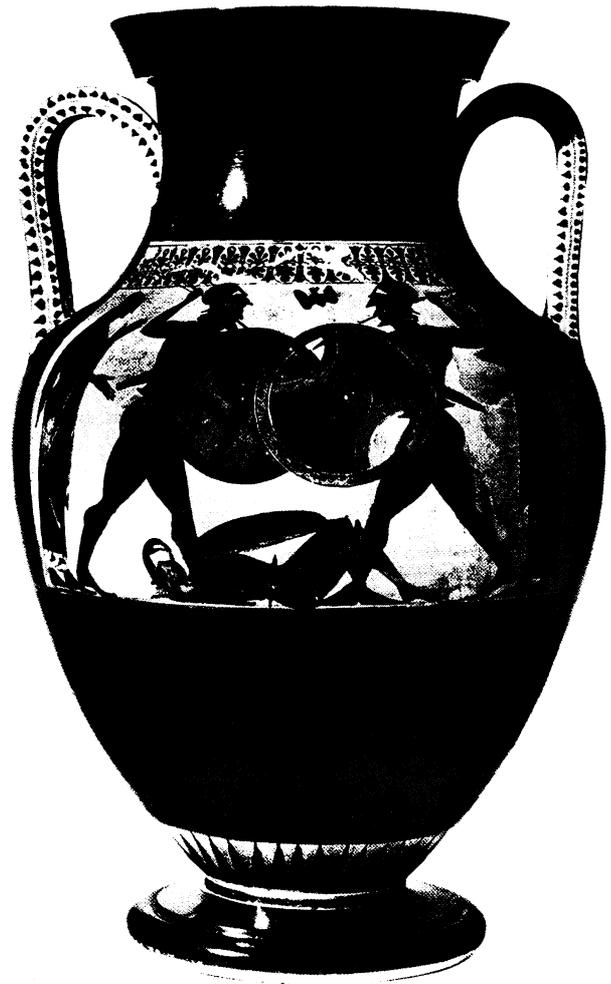
90 Trinkschale mit kämpfenden Kentauren. Ton, H des Bildmotivs ca. 3 cm. Athen, ca. 540 v. Chr., aus Capodimonte.

gestellt. Landschaft, Architektur und andere Angaben der Örtlichkeit werden selten und nur sehr sparsam gegeben. Auch wenn die Künstler mit Figurenüberschneidungen und -staffelungen ein dichtes Gedränge schildern, wirkt dies doch eher wie ein Bühnenaufzug als wie ein Geschehen im freien Raum.

Bis um 560 v. Chr. finden sich noch Gefäßmalereien, die den sog. «horror vacui», d. h. den Schrecken vor der leeren Fläche erkennen lassen. Jeder Teil der Gefäßoberfläche wird mit Bild- und Ornamentmotiven in vielfigurigen Friesen dicht ausgefüllt (Abb. 89), auch wenn diese Motive keine eigentliche Bedeutung erkennen lassen. Mit der Einführung des abgegrenzten Bildfeldes in der Gefäßmalerei trat diese ganze kleinteilige, vielfigurige Bildwelt zurück, eine ganz neue Konzentration auf einzelne Motive und Handlungen wurde ermöglicht. Der tongrundig ausgesparte Bildgrund tritt jetzt hell aus der schwarzen Abdeckung des Gefäßkörpers hervor. Die Figuren gewinnen an Eindruck. Faszinierend wirkt das so hervorgehobene Motiv eines Pferdekopfes auf einer Amphora (Inv. 70/17, vielleicht ein Siegespreis von einem Pferderennen), höchst einprägsam die Ringergruppe mit der Wucht ihrer schweren, aneinandergeklammerten und -gestemmtten Leiber (Abb. X).

Aber nicht nur in großformatiger Ausführung, sondern auch in kleinster Miniaturmalerei wird diese Konzentration erreicht. Eine Reihe von Trinkschalen-Malern, die sog. Kleinmeister, spezialisierten sich auf vignettenhafte Motive aus einzelnen Figuren oder kleinen Gruppen, wie einen äsenden Hirsch (Abb. 88), ein Läuferpaar (Inv. 69/61), zwei gegeneinander kämpfende Kentauren (Abb. 90), u. a. Die Wirkung dieser isolierten Bildmotive wird noch durch die sorgfältig dazukomponierten Inschriften gesteigert, in der sich der Vasenkünstler, z. B. der Töpfer Tleson (Abb. 88), nennt, oder in denen er den Betrachter anspricht. Wir lesen: «Sei begrüßt und kauf mich» (Inv. 69/61), oder: «Sei begrüßt und laß dir den Trunk gut bekommen» (Abb. 90). Wie wichtig das Erscheinungsbild dieser Inschriften für diese Gefäße war, zeigen die Beispiele mit Scheininschriften aus sinnlosen Buchstabenfolgen oder auch nur buchstabenartigen Klecksen (Inv. B 2596, 2597; 67/90).

Die Zeichenkunst erzielt höchste Klarheit der Motive in Form und Anordnung der Silhouetten. Die Ritzzeichnungen darin sind mit Spannung und Sicherheit sorgfältigster Kalligraphie gezogen. Die klare Ablesbarkeit der Gestalten und Handlungen und die spannungsvolle Schönheit der Ritzzeichnung verleihen diesen Malereien eine eigene Lebendigkeit.



91 Große Amphora. Ton, H 75 cm. Athen, ca. 520 v. Chr.; Werk des «Malers von München 1410».

Der rotfigurige Stil der archaischen Zeit

Um 530 v. Chr. erfand ein Schüler des Exekias, der für den Töpfer Andokides malte oder mit diesem sogar identisch war, eine neue Malweise (Abb. 92 – 98, XII – XIV). Das Verhältnis von Figur und Bildgrund wurde umgekehrt, indem alle Motive aus einer schwarzen Abdeckung des Bildgrundes ausgespart wurden. Die Details wurden nicht mehr geritzt, sondern mit dem schwarzen Tonschlicker auf den hellen Ton gemalt. Diese Mallinien ergeben eine ganz andere Wirkung als die Ritzlinien, sie können kräftig, reliefartig dick oder auch dünn und durchschimmernd aufgetragen sein. Damit verfügten die Maler über ein reicheres Ausdrucksmittel als mit den Ritzlinien in den schwarzen Flächen.

Der Andokides Maler hat seine Erfindung auf besondere Weise hervorgehoben. Auf einigen seiner Gefäße ist die eine Seite in der traditionellen schwarzfigurigen Malweise, die andere Seite dagegen in der neuen rotfigurigen Malweise ausgestaltet. Oft ist dabei zum besseren Vergleich dasselbe Motiv in den verschiedenartigen Ausführungen der beiden Malweisen gegenübergestellt. Diese Gegenüberstellung war wie eine Aufforderung an den Betrachter: Vergleiche alt und neu!

Tatsächlich hat etwas später, um 510 v. Chr., der Vasenmaler Euthymides in einer etwas anzüglichen, vielleicht auch scherzhaft gemeinten Selbstlobinschrift den Betrachter zum Vergleich mit Werken des Konkurrenten Euphronios herausgefordert. Diese beiden Vasenmaler gehörten zu den Pionieren der neuen Kunst. Sie überwandten die Steifheit der ersten rotfigurigen Bilder und gaben ihren Figuren eine ganz neue Geschmeidigkeit, Beweglichkeit und Lebendigkeit.

«Demetrios nai zon» (Demetrios wie er leibt und lebt) hat zur Bekräftigung dieser künstlerischen Leistung der Maler Phintias einer seiner Figuren beigeschrieben. Phintias (Abb. XII, 92) gehört mit zu dem Kreis dieser Pioniere, die im Athener Töpferviertel in engem Kontakt, sich gegenseitig anregend und übertrumpfend, arbeiteten. Von Phintias ist hier die dreifach signierte Schale mit dem lebensvollen, angriffslustigen Kentauren und den erotischen Szenen.

Durch die rotfigurige Vasenmalerei wurde die schwarzfigurige bald überholt. Seit etwa 490 v. Chr. fand sie nur noch sehr beschränkte Verwendung. In Athen wurden danach nur noch die panathenäischen Preisamphoren wie von alters her schwarzfigurig bemalt (Abb. X, XVI), dazu hielt sich die Malweise in einigen provinziellen Werkstätten, wie in Bötien (Abb. 116) und Kampa-

nien. Zu den herausragenden Malern des rotfigurigen Stils bis zum Ende der archaischen Stilperiode um 480 v. Chr. gehören der Berliner Maler und Duris.

Der Berliner Maler (Abb. XIII) hatte eine Vorliebe für ruhigstehende, mythische Einzelfiguren oder Figurenpaare ohne Bildbegrenzung, nur mit einer ornamentalen Standlinie, zuweilen sogar ganz frei vor schwarzem Grund. Er verstand es, seinen Gestalten eine gewisse Verhaltenseigenschaft, Würde und Feierlichkeit zu verleihen.

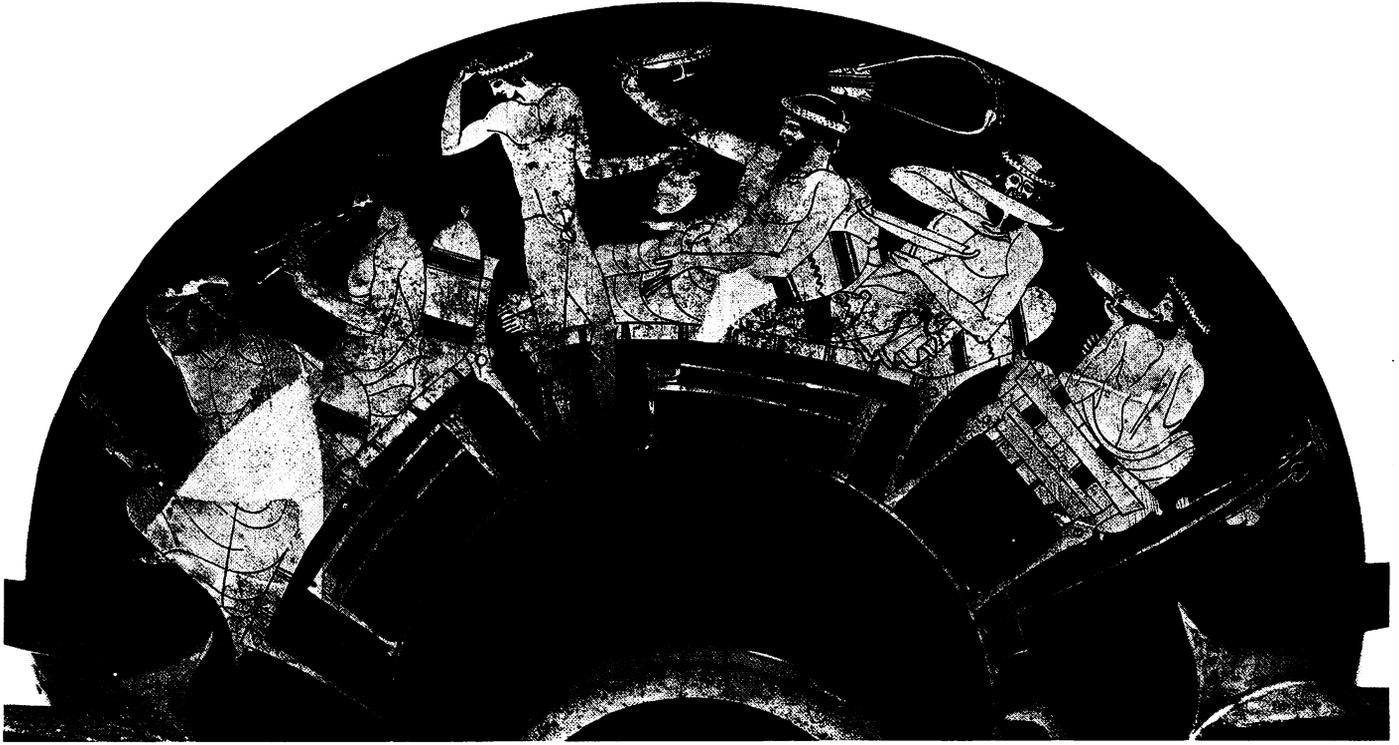
Duris war einer der Maler, die sich auf Trinkschalen spezialisiert hatten. Deren damals beliebte, elegante Form war flach und weit ausladend mit einem vom Fußteller bis zur Mündung ohne Absatz durchlaufenden Profil. Der Erfindungsreichtum der wohlüberlegten Bildkompositionen des Duris würde auch eine größere Sammlung seiner Werke abwechslungsreich erscheinen lassen. Er beherrschte in seinen Kompositionen und Bewegungsmotiven die Nuancen von selbstverständlicher Ruhe und Schlichtheit bis zu beweglicher Vielfalt ohne aber je übertrieben zu wirken. Von einem Maler, der sich vorzüglich auf die Art des Duris verstand, sodaß ihre Werke kaum auseinanderzuhalten sind, stammen die Gelagedarstellungen auf einer Trinkschale. Das Innenbild zeigt einen Speienden, der sich von einem Knaben den Kopf halten läßt, um sich von dem zuviel genossenen Wein zu erleichtern, die Außenbilder ein Gelage (Abb. 93) und einen Schwarm von taumelnden Zechern.

Der rotfigurige Stil der klassischen Zeit

Die folgende Periode der frühklassischen Kunst von etwa 480 – 450 v. Chr. vertreten eine Trinkschale des Penthesilea Malers (Inv. 59/72) und zwei Kratere des Villa Giulia Malers (Titelbild und Inv. B 40). Die Figuren sind schlank und geschmeidig. Die Gewandfalten werden vom Schwung der Bewegungen mitgezogen; die zierliche Steifheit der älteren, archaischen Gewandstillierung ist gelöst. Die Gestalten erhalten durch die perspektivisch richtige Angabe der Augen einen Blick, den sie zuvor nicht hatten, als die Augen wie von vorn gesehen in die Gesichtsprofile eingesetzt wurden. Die Malerei wirkt insgesamt leichter hingestellt, beinahe skizziert. Dieser andeutende Charakter verleiht den Bildern ein freieres Leben als die minutiöse Bestimmtheit der archaischen Malereien. Die klassischen Vasenbilder zeigen weniger Dramatik als die archaischen, doch mehr Handlungsatmosphäre. Sie zeigen gern nicht den eigentlichen Handlungs-



92 Trinkschale mit Leierspieler und Silen, vom Maler Phintias signiert. Ton Dm (mit Henkeln) 38,3 cm. Athen, um 510 v. Chr. – vgl. Abb. XII.



93 Trinkschale mit Gelageszenen. Breite des Motivs ca. 30 cm. Athen, ca. 480 v. Chr.

94 Hydria mit Parisurteil. Ton, H 49,5 cm. Athen, 400 – 390 v. Chr.



vollzug, sondern die Spannung oder das Schweben eines Geschehens im Davor oder Danach, statt der Deutlichkeit die Andeutung.

Der nächtliche Thiasos (Titelbild), das Gefolge des Weingottes Dionysos, hat einen eigenartigen Charakter. Das fackeltragende Satyrkind und die mütterlich begleitende Mänade verleihen der Gruppe eine beinahe familiäre Stimmung. Der rauschhafte, wilde Charakter des Dionysoskultes ist nur noch leicht, durch das Flötenspiel, einen beschwingten Schritt, einen zurückgeworfenen Kopf, die Thyrsosstäbe und die Trinkbecher (Kantharoi) angedeutet. Sonst wirkt die Gruppe wie eine Familie auf dem Weg zum Gottesdienst. Die Gestalten sind durch Beischriften benannt: Der Flötenspieler heißt Marsyas, sicher eine Erinnerung an den berühmten Flötenspieler des Mythos, mit dessen Unglück er aber nichts zu tun hat (vgl. Abb. 111); der Kleine hat den anzüglichen Namen Posthon (etwa Pimmel oder Kerlchen); die Mittelfigur ist und heißt eine Mainade (Mainas); der Satyr am Ende hat den gutbürgerlichen Namen Soteles.

Zu den Merkmalen der hohen Klassik (etwa 450 – 410 v. Chr.) gehört eine bewußte Schlichtheit. Ruhige Kompositionen werden bevorzugt, heftige Bewegungen vermieden, ablenkende Motive beiseite gelassen. Ein Beispiel dieser künstlerischen Haltung ist die Kultszene auf dem Stamnos des Eupolis Malers (Leihgabe des British Museum, Abb. 114). Das Bild zeigt mehr als den Vollzug einer Opferhandlung, es läßt die Scheu der Verehrerinnen vor dem heilig starren Idol spüren. Aus den Darstellungen spricht höchste gedankliche Konzentration. Diese Schlichtheit bedeutet aber keine Ausdrucksleere, die spätere, die Klassik nachahmende Kunstrichtungen des römischen Kaiserreiches und der Neuzeit oft spüren lassen.

Um 410 – 390 beschließt die Phase des sog. reichen Stils die eigentliche Klassik. Eines der Hauptwerke dieser Richtung in der Vasenmalerei ist die Hydria (Abb. 94) in der Art des Meidias Malers mit dem Parisurteil im oberen und dem dionysischen Schwarm im unteren Bildfries. Bildaufbau, räumliche Figurenstaffelung, Bewegungsmotive und Gewandformen zeigen einen spielerischen Reichtum. Die Künstler dieser Zeit suchten Motive, in denen sich der Reiz schöner Gestalten in anmutigen Bewegungen, in fein angeschmiegt oder windgeblähten Gewändern darstellt. Auch inhaltlich ist ein größerer Reichtum an Beziehungen erstrebt. Das Parisurteil ist umgeben von Göttern des Olymps und des Himmels und wird dadurch als Teil eines umfassenden Weltgeschehens gesehen. Der von Paris entschiedene



95 Pelike mit Nessosabenteuer des Herakles. Ton, H 31,6 cm. Athen, ca. 330 v. Chr.

Streit der Göttinnen führte zum trojanischen Krieg, der den Griechen als Vorläufer ihrer Auseinandersetzungen mit den Mächten im Osten galt.

In dieser Zeit verlor die athenische Vasenmalerei ihre Vorrangstellung in Italien. Seit etwa 440 blühten in Unteritalien Werkstätten, die von athenischer Kunst ausgehend Selbständigkeit und Vielfalt entwickelten.

Etwa von 400 bis 330 v. Chr. reicht die Zeit der Spätklassik. Die große Kunst der Bildhauerei läßt eine bewußte Auseinandersetzung mit verschiedenen Richtungen des 5. Jhs. und deren Weiterentwicklung erkennen. Die Vasenmalerei vermochte dagegen den Rang, den sie bis in das 5. Jh. innehatte, im 4. Jh. nicht zu halten. Eine der Hauptrichtungen dieses Jahrhunderts stellen die Vasen des sog. kertscher Stils dar, benannt nach einem ihrer Hauptfundorte auf der Krim, wo sie einen lebhaften Handel zwischen Athen und Südrußland bezeugen. Sie behalten und wandeln die künstlerischen Errungenschaften des vorhergehenden Jahrhunderts in gelockerter Zeichenweise und in bewegten, figurenreichen Kompositionen ab, wie die Pelike (Abb. 95) mit der Darstellung des Herakles, der den Kentauren Nessos, den Entführer seiner Frau Deianeira, erschlägt.

Die Klassik in Athen brachte für die Vasenmalerei (anders als für die großen Künste der Architektur, Bildhauerkunst und Wandmalerei) eher ein Nachlassen als eine Zunahme der Leistungen. Es gibt freilich noch Vasenbilder, die in den neuen Formen der Klassik ein Höchstes erreichen, doch hat man insgesamt den Eindruck, als ob eine früher selbstbewußtere Kunst vor der Größe der neuen Zeiten zurückging.

Die Darstellungen sind nicht mehr von der lebensvollen Unmittelbarkeit, dem künstlerischen Drang zur Realität geprägt wie die Werke der Zeit um 500 v. Chr. Die Wiedergabe der Realität erscheint wie ein müheloses, spielerisches Können. Das Problem für diese Kunst ist nicht die Wiedergabe, sondern die Realität selbst, die aus diesen klassischen Werken auf eine merkwürdige Weise entschwindet. Auf den älteren Darstellungen wird gekämpft, gezecht, musiziert, gespien, gespielt, gearbeitet und geliebt. Die Klassik wandte ihre Vorliebe Themen zu wie dem Abschied, den Kultzeremonien, den Spiegelungen des Menschlichen in mythischen Bildern. Die Darstellungen erscheinen wie entrückt aus realer Örtlichkeit und Zeitlichkeit. Als Problem konnte dies aber kaum bewußt sein. Die Spannungen zwischen Alt und Neu fanden eher einen Ausdruck in Fragen der Literatur, der Moral und der Politik. Zweifellos wurden die Fort-

schritte stark empfunden. Fortschritte sind auch in der Vasenmalerei nicht zu leugnen. Der kalligraphische Eigenwert der Linien in der älteren Malerei wird der Generation der Parthenonzeit als steif gegolten haben. Anatomie und Körperperspektive waren «richtiger», für uns am auffälligsten an den Gesichtern. Die Bewegungen der Gestalten und der Fall der Gewänder erscheinen gelöster und flüssiger, die Stimmung vornehm und vergeistigt, nichts Einzelnes drängt sich mehr vor.

Griechische Töpferkunst in Unteritalien

Seit etwa 750 v. Chr. hatten sich Kolonisierung und Handel vom griechischen Mutterland in Großgriechenland, d. h. Unteritalien und Sizilien, ausgebreitet. Die Importe der kunstvoll getöpften und bemalten Vasen aus Korinth und Athen behielten in diesen Ländern eine führende Stellung gegenüber den einheimischen Produktionen. Dieses Verhältnis wandelte sich, als Athen am Golf von Tarent mit der Gründung von Thurioi (446 v. Chr. oder kurz danach) Einfluß zu gewinnen versuchte. Damals sind offenbar von ausgewanderten athenischen Meistern in Unteritalien Vasenwerkstätten eingerichtet worden, die den attischen Import durch ebenbürtige Produktionen ersetzten, und die in verschiedenen Teilen des Landes, in Lukanien (Abb. 98, 122), Apulien (Abb. 96, 97, 99, XIV), Kampanien und auf Sizilien eigenständige Nachfolger fanden. Besonders in Apulien, mit Tarent als wichtigstem Zentrum, entwickelte die rotfigurige Vasenmalerei im 4. Jh. v. Chr. ein neues Ideal, als in Athen die künstlerische Kraft der Keramikwerkstätten insgesamt im Abnehmen war.

Aufgaben, thematische Interessen und künstlerische Ausführung der apulischen Vasenkunst weisen bemerkenswerte Besonderheiten gegenüber der attischen auf: Die größten Werke waren Prunkstücke von einer Größe (Abb. XIV, 97), einem Darstellungsreichtum und einer Farbigkeit, die man in Athen nicht kannte. Diese Prachtgefäße dienten als Grabvasen. Erhalten sind die in unterirdischen Grabanlagen aufgestellten Stücke. Ihre Menge ist oft erstaunlich; es wird einmal von rund 300 Gefäßen in nur einem, allerdings mehrfach belegten Grab berichtet. Völlig zerstört sind dagegen die Vasen, die über der Erde als Grabmonumente errichtet waren, wie es eine Reihe von Vasenbildern (Abb. 96) mit Grabszenen zeigt. Manche der Grabvasen haben Öffnungen im Boden, um Spendegüsse in die Erde rinnen zu lassen. Andere Stücke mit Brandrissen zeigen, daß die Grabvasen nicht als Behältnisse für Wasser oder Wein brauchbar sein mußten.

Die Grabvasen zeigen eine charakteristische Bildthematik (Abb. 96, 122): Ähnlich wie auf den attischen weißgrundigen Lekythoi (Abb. XVIII) erscheinen oft Szenen am Grab. Man erkennt verschiedene Formen von Denkmälern, einfache Pfeiler oder offene Hallenbauten mit Einzelfiguren oder Gruppen, deren Kompositionen an die attischen Grabreliefs erinnern. Um diese Grabmäler finden sich gewöhnlich Angehörige gruppiert. Oft ist deutlich, daß sie mit Zeremonien am Grab wie der Überbringung

von Geschenken, der Schmückung des Monumentes und mit Trankopferspenden beschäftigt sind. Vielfach aber sitzen und stehen sie um das Grabmal ganz wie für sich, daß man an ein Beisammensein von Seligen in einem überwirklichen Raum denken möchte, der das reale Grabmal als irdische Erhöhung des Toten und die Jenseitssphäre verbindet.

Auf einer Grabamphora (Abb. 96) der Zeit um 360–350 v. Chr. erscheint ein zierliches Grabtempelchen mit ionischer Säulenhalle, gestuftem Dach und großer, flacher Schale als Bekrönung. Den Sockel schmücken Wein- und Efeurankenfriese. Wie auf einer Bühne sitzt ein würdevoller Alter, auf seinen Stab wie auf ein Szepter gestützt, und reicht zum Abschied einem stehenden Jüngling mit Speer die Hand, dessen Helm und Schwert zusammen mit Kranz- und Zweigschmuck an der Rückwand des Tempelchens hängen. Die Attribute der Darstellung spielten sicher auf religiöse Vorstellungen an; manchmal finden sich bestimmtere Hinweise auf Gedankengut der orphischen Mysterien. Man hat aber insgesamt den Eindruck, daß Sinn- und Stimmungsgehalt dieser Malereien eher der Freiheit einer poetischen Vorstellung als dem System einer theologischen Symbolik folgen.

Zusammen mit zwei ähnlichen Prachtvasen in Neapel und München gehört der in Ruvo gefundene Volutenkrater (Abb. XIV, 97) zu den berühmtesten Werken dieser Art. Die Hauptseite zeigt ein umfangreiches, auf mehrere Register verteiltes Bildprogramm zum Thema der Unterwelt. Hauptmotiv ist der Palast des Unterweltgottes Hades, eine leichte, offene Säulenhalle, in der er neben seiner thronenden Gemahlin Persephone steht. Mit ihren Fackeln leuchtet die Zaubergöttin Hekate dazu. Die unterweltliche Erhabenheit ist durch die Sphingen betont, die auf den Säulen hockend das Dach des Palastes tragen. Die Gestalten des Totenreiches sind ähnlich um den Palast geschart, wie auf anderen Vasen die Angehörigen um das Grabmal. Man erkennt die mit vergeblichen Mühen bestrafte Frevler wie den steinwälzenden Sisyphos (unten links), die wasserkrugtragenden Danaiden (unten und Mitte rechts) und das Freundespaar Theseus und Peirithoos (oben rechts), die festgehalten wurden, weil sie die Frau des Unterweltgottes zu entführen versucht hatten. Man erkennt auch, z. T. mit Hilfe von Aufschriften an unserem oder dem Neapler Exemplar, die strafende Dämoninnen der Poinai (Mitte links), Megara und ihre Kinder als unglückliche Opfer des wahnsinnigen Herakles (oben links) und eine zweite Hekatedarstellung (unten rechts). Auf der Münchner Vase ist der Gedanke



der Sühne im Jenseits noch durch die Darstellung der Totenrichter Minos, Aiakos und Rhadamantys hervorgehoben. Die erhoffte Überwindung der Unerbittlichkeit des Todes deutet der kitharspielende Sänger Orpheus an, der die Unterweltsgötter dazu bewegte, seine Frau Eurydike freizugeben. Die Bezwingung des Todes bezeichnet die Gruppe in der Mitte unten. Hermes, der den Weg ins Totenreich weist, begleitet Herakles mit dem dreiköpfigen Höllenhund Kerberos, der an das Licht der Oberwelt gezerrt wird, statt den eingedrungenen Helden bei den Toten zurückzuhalten. Über dem Totenreich ist die göttliche Lichtwelt durch das Gespann des Sonnengottes Helios als die höhere Ordnung dargestellt.

Das Rückseitenbild des Kraters steht der Vorderseite an Pracht kaum nach und zeigt die Sage des Bellerophon, der von dem Flügelpferd Pegasos aus die Chimaira tötet, das Löwenmonster mit Ziegenkopf im Rücken und Schlangenschwanz.

Mit dem Theater ist wohl die Darstellung der Sage des Jägers Aktaion (Abb. 98) zu verbinden, die ein lukanischer Vasenmaler der ersten Hälfte des 4. Jhs. auf einem Skyphos gemalt hat. Aktaion wurde von der jungfräulichen Jagdgöttin Artemis dafür gestraft, daß er sie begehrt und beim Bade belauscht hatte. Sie verwandelte ihn in einen Hirsch, so daß er von seinen eigenen Hunden zerrissen wurde. Diese Szene ist hier bühnenartig vorgestellt. Zur Verdeutlichung der Erzählung hat Aktaion noch Menschengestalt; die Verwandlung ist nur durch Geweih und Ohrform ausgedrückt. Die Hunde haben sich aber schon an Schultern und Schenkeln wie an einem Jagdwild verbissen. Diese Szene wird von zwei Pansfiguren, die hinter den seitlichen, kulissenartigen Bildabschlüssen hervortreten, anteilnehmend präsentiert. Die Pane wären als Gottheiten der Natur in der Geschichte auch ohne Bezug zur Bühnenwelt erklärbar, doch verlangen ihre Gesten und der seitliche (auf dem Rückseitenbild mit zwei Jünglingen nicht verwendete) Bildabschluß eine besondere Erklärung des Charakters der Szene. Bühnentechnische Schwierigkeiten einer Szene mit Hunden gab es in der Antike nicht. Aus den Komödien des Aristophanes kennen wir die Chöre von Wespen, Vögeln und Fröschen, ja sogar von Wolken, dazu auch entsprechende Tiermasken und -Kostüme bei den antiken Schauspielerdarstellungen. Der Maler des Skyphos kann also sehr wohl eine Bühnenszene gemeint haben.

96 Grabamphora. Ton, H 91 cm. Apulisch, 360 – 350 v. Chr.; aus Ruvo (Apulien).



Die unteritalischen Werkstätten stellten außer den kostbaren Prunkgefäßen auch eine vorzügliche feine Gebrauchskeramik her. Beliebt waren die nach Verwendung und Bemalung sog. Fischteller (Abb. 99), mit der Vertiefung für die Soßen in der flachen, runden Platte, die gewöhnlich dekorative Darstellung von Fischen, oft auch von anderem Meeresgetier zeigt.



97 Grabprunkvase, Det., mit Theseus, Peirithoos und Danaiden. H des Ausschnitts ca. 33 cm. Apulisch, 350–340 v. Chr., aus Ruvo. – Vgl. Abb. XIV.

98 Skyphos mit Bestrafung des Aktaion. Ton, H 23,1 cm. Lukanisch, 400–350 v. Chr.

99 Fischteller. Ton, Dm 21 cm. Apulisch, ca. 350 v. Chr.

Klassische und hellenistische Bronzen und Terrakotten

Vielfältig wie die Aufgaben, Herstellungsorte und wechselnden Vorlieben des Zeitgeschmacks sind auch die Formen der Bronze- und Terrakottakunst. Sie bietet keine so folgerichtige, in sich geschlossene Entwicklung wie die Vasenmalerei, dafür aber anschauliche Anhaltspunkte für Werke und Richtungen der großen Bildhauerkunst.

In der frühklassischen Periode, etwa von 480 – 450 v. Chr., herrschte eine Vorliebe für eine Standspiegelform (Abb. 100) mit einer Frau im Peplos als Stützfigur. Diese Spiegel werden nordostpeloponnesischen Werkstätten, insbesondere Korinth, zugeschrieben. Der Spiegeltypus wurde oft durch Figürchen um den Spiegelrand reich ausgestaltet. Hier wird die weibliche Gestalt von zwei Flügelknaben, Eroten, umflattert. Über den blütenbesetzten Rand jagen Hunde fliehenden Hasen nach. Oben wird eine Sirenenfigur mit Aufhänger von Hähnen flankiert. Die Frau ist in den einfachen, strengen Formen der frühen Klassik dargestellt. Der ungegürtete Peplos betont mit seinen wenigen, großen Faltenzügen eine anmutige Schlichtheit. Auch im kleinen Format ist der freie Rhythmus klassischer Standfiguren deutlich. Zwar drückt sich der damals von der Kunst aufgegriffene Unterschied von Stand- und Spielbein kaum in den Gewandfalten aus; das Standmotiv wird aber durch eine leichte Bewegung nach links gelockert. Rechts ist das Motiv durch die gewandraffende Hand geschlossen, nach links durch die angehobene Hand und die leichte Wendung der Füße geöffnet. Die Figürchen am Spiegelrand sind alle mit der Vorstellung von Schönheit und Liebesglück verbunden. Die Sirene ist die betörende Sängerin, Hähne und Hasen dienten als Liebesgeschenke. Die Eroten vermitteln die Macht der Liebesgöttin, überbringen Liebesverlangen und Glück. Die Gestalt der Frau ist nicht leicht sicher zu bestimmen. An ihrer Stelle erscheinen gelegentlich Gestalten mit deutlich göttlichen Attributen; bei den meisten der spiegeltragenden Frauenfiguren spricht aber nichts gegen eine Deutung als Sterbliche. So wird man hier eher an eine Sterbliche als Empfängerin als an die göttliche Spenderin des Glücks denken. Soviel ist heute von der alten Bildersprache noch verständlich, daß mit dem Gebrauch des Spiegels auch Hilfe und Macht von der Liebesgöttin erlangt werden sollte.

Gegen Ende des 5. Jhs. v. Chr. kam als neue Gerätform der Klappspiegel auf (Abb. XV). Er besteht aus zwei Bronzescheiben, die zum Schutz der empfindlichen, versilberten oder verzinn-



Spiegelflächen an einem Scharnier zusammengeklappt werden konnten. Diese Scheiben sind mit feinen umlaufenden, am Rand ineinandergreifenden Profilen versehen, die auf der Drehbank mit erstaunlicher Genauigkeit geschnitten wurden. Bei gut erhaltenen Beispielen können die Scheiben noch genau so aneinanderpassen, daß sie sich weich schließen, aber nur mit etwas Mühe und einem Seufzen der eindringenden Luft voneinander zu lösen sind. Es gibt Spiegel dieser Art, die sich mit den eingedrehten Profilen als Schmuck begnügen. Vielfach wurden diese Spiegel aber mit einem Relief aus getriebener Bronze verziert, das mit Blei hinterfüllt war. Die Gegenseite, auf die man den Spiegel flach hinlegen konnte, erhielt zuweilen als weiteren Schmuck eine gravierte Zeichnung.

Thematisch schließt die Bildersprache dieser Reliefs gern an die Vorstellungen aus dem Umkreis der Liebesgöttin Aphrodite an, ähnlich wie schon die Verzierungen der Standspiegel. Die Göttin sitzt hier im felsigen Gelände und legt ihre Rechte auf den Kopf des an sie gelehnten Eros. Daneben steht rechts ein Hermenpfeiler als Andeutung eines heiligen Ortes als Aufenthalt der Göttin. Die Spiegelreliefs und -gravierungen umfassen aber noch viele andere Themen. In der Bildersprache der Götterwelt und Sage drückt sich die menschliche Wunschwelt aus. Dazu kommt außerdem die Freude an Bildung, an schönen und bekannten Bildmotiven. Häufig sind Szenen aus dem Kreis des Dionysos, Pan und Herakles, mythische Kampfdarstellungen, schöne Frauenköpfe; besondere, für das thematische Interesse bezeichnende Themen sind die stieropfernde Nike nach dem berühmten, weit verbreiteten Vorbild der Balustradenreliefs des Niketempels auf der Athener Akropolis und die gravierte Darstellung von zwei Ortspersonifikationen im Louvre. Dort ist ein göttergleiches Paar, ein Thronender und eine Stehende, die durch Namensbeischriften der Stadt «Korinthos» und der Insel «Leukas» erklärt werden.

Die Klassik hat für viele künstlerische Themen und Motive eine neue Auffassung und Vertiefung des Ausdrucks gebracht. Ein eindringliches Beispiel hierfür ist die Terrakottamaske (Abb. 101) eines Silens, die aus Tarent stammt. Die archaische Kunst hatte diese Wesen als unbändige und lüsterne Unholde charakterisiert. Hier erscheint ein Gesicht, dessen äußere Formen des großen Mundes, der breiten Nase und der wulstigen Brauen zwar

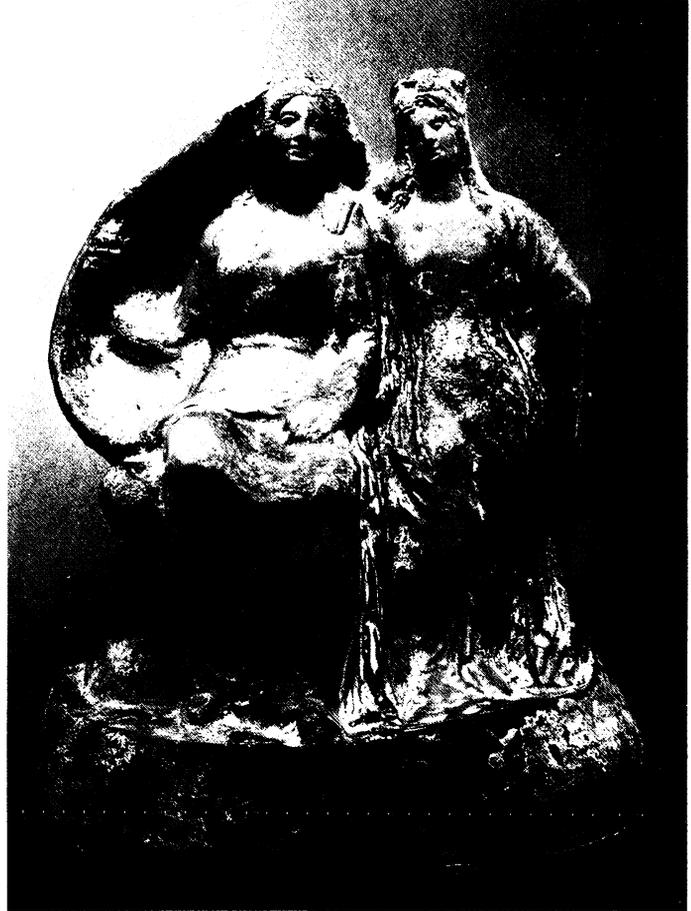


101 Maske eines Silens. Ton, H 8,4 cm. Tarentinisch, ca. 440 v. Chr., aus Tarent.

100 Standspiegel. Bronze, H 43,5 cm. Nordostpeloponnesisch, ca. 460 v. Chr.



102 Statuette einer Fliehenden. Ton, H 13,3 cm. Böotisch, ca. 400 v. Chr.



103 Statuettengruppe, wohl mit Aphrodite und Adonis. Ton, Hl 21 cm. Griechisch, 400 – 300 v. Chr., aus Nisyros.



104 Stätuette eines Mädchens. Ton, H 21,5 cm. Böotisch, ca. 200 v. Chr., aus Tanagra.



105 Stätuette der Aphrodite. Ton, H 63 cm. Wohl Myrina, 120 – 110 v. Chr.

derb ist, das aber ganz von einem edlen Ernst erfüllt zu sein scheint. Daß Weisheit nicht der Maske klassischer Gesichtszüge bedarf, sprachen die Freunde des Sokrates aus, die scherzhaft die Gesichtszüge ihres Meisters mit denen eines Satyrn verglichen haben.

Zu den formalen Errungenschaften der Klassik gehört die freiere Darstellung von schwebender, leichter Bewegung (Abb. 102). Das künstlerische Problem war alt und in der Bildhauerkunst schon im 6. Jh. v. Chr. mit großem Aufwand von äußerlichen Bewegungsmotiven gestaltet worden. Erst in der Klassik wurden Motive wie die Lockerung der schwerelosen, schwebenden Körper, die frei ausholenden Arme, die wie Flügel die Bewegung mitzutragen scheinen, der segelartig hinter dem Rücken gespannte Mantel, das Spiel der Luft in den sich blähenden Gewändern, besonders für Giebelaufsatzfiguren und für die berühmten Siegesgöttinnenpfeilern der Messenier in Olympia und in Delphi ausgebildet. Auch in der kleinen Terrakottaplastik spiegeln sich diese Motive, wie in der um 400 v. Chr. in Tanagra geschaffenen Statuette eines fliehenden Mädchens.

Die Gruppe einer sitzenden Göttin mit einem an sie gelehnten Jüngling (Abb. 103), wohl Aphrodite und Adonis, stammt aus der spätklassischen Zeit des 4. Jhs. v. Chr. und von der Insel Nisyros (bei Rhodos). Sie bezeichnet eine gewandelte Auffassung des Göttlichen in der Bildkunst. Die gebieterische Strenge oder herrscherliche Würde der archaischen Götterbilder und die ruhige Erhabenheit der früheren klassischen ist abgelegt; die Gestalten erscheinen ganz zwanglos. Ihr göttlicher Charakter drückt sich, außer in den Motiven der Entblößung und dem segelartig gehaltenen Mantel der Aphrodite, nur in einer besonderen Gelöstheit und Leichtigkeit der Haltungen aus, durch die die Götterbilder der späten Klassik des 4. Jhs. v. Chr. ausgezeichnet sind. Als poetische Charakterisierung dieser Art des Göttlichen hat man das homerische Wort der «müheles lebenden Götter» herangezogen. Die Höhe und Feinheit der Auffassung in spätklassischen Götterbildern ist in der berühmten Winckelmannschen Beschreibung des Apoll vom Belvedere ausgedrückt. Auch unsere Gruppe wahrt eine Höhe, die das Werk gegen gefälliges Genre und gegen geistreiches, aber nicht mehr religiöses Spiel mit der Götterwelt absetzt.

Inbegriff der hellenistischen Terrakottakunst des 3. Jhs. v. Chr. sind die sogenannten Tanagräerinnen (Abb. 104). Es handelt sich um Statuetten von Mädchen, die zuerst aus den Gräbern des antiken Tanagra in der Nähe des böotischen Theben

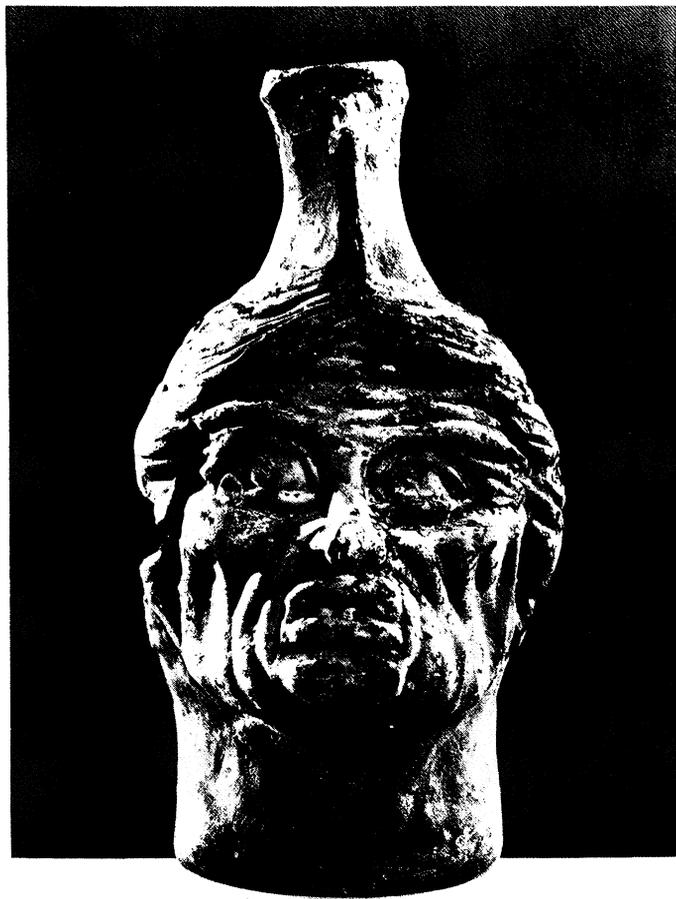


106 Grimasse schneidender Zwerg. Ton, H 15,4 cm. Griechisch-ägyptisch, ca. 200 v. Chr., aus Ägypten.

bekannt geworden sind, die sich aber in der griechischen Welt weithin großer Beliebtheit erfreuten und als Export wie auch in Nachahmungen Verbreitung bis nach Ägypten und Kleinasien, Unteritalien und Sizilien fanden. Außer in den Gräbern wie etwa in Tanagra und Alexandria wurden solche Figuren auch im Wohnbereich der Städte wie Pergamon, Myrina und Delos gefunden. Sie dienten also als Schmuck im Haus, den man sich zusammen mit Geschirr etwa in Regalen oder Schränken aufbewahrt denken darf. Hinter diesen schön drapierten Mädchengestalten in eleganten Stellungen steht einerseits die Vorstellung von Werken der Bildhauergeneration des Praxiteles und seiner Schule, andererseits natürlich auch der Charme der jungen Damen dieser Zeit, die sich gern diesem Kunstideal entsprechend gaben. Immerhin hat Herakleides, der im 3. Jh. v. Chr. eine in Bruchstücken überlieferte Griechenland-Reisebeschreibung verfaßt hat, die Schönen von Theben mit ihrem hochgebundenen Blondhaar einer besonderen Erwähnung gewürdigt und dabei ihre besondere Art, sich mit Mantel- und Schaltüchern zu umhüllen, hervorgehoben. Das Raffinement wird im Vergleich mit dem strengen Fall klassischer Gewandmotive klar, wie sie die Spiegelträgerin (Abb. 100) oder auch die marmorne Peplosfigur (Abb. 110) zeigen. Die Gewänder hängen nicht mehr frei am Körper herab, sondern schmiegen sich an und spannen sich in straffen Falten. Körperformen und -haltung werden zugleich spielerisch umhüllt und herausgestellt.

Wohl noch im späteren 3. Jh. v. Chr. übernahm die kleinasiatische Stadt Myrina als Erbin der Tradition von Tanagra eine führende Rolle in der Terrakottakunst des griechischen Ostens. Gelegentlich findet sich in Werken größeren Formats ein künstlerischer Anspruch, der deutlich über die dekorativen Kleinfiguren hinausgeht. Die immerhin gut ein Drittel lebensgroße Statuette der Aphrodite (Abb. 105) ist ein hervorragendes Beispiel hellenistischer Figurenkomposition. Sie ist in mehreren Ausführungen aus Terrakotta erhalten, die zweifellos auf ein gemeinsames Vorbild in der großen Bildhauerkunst zurückgehen. Die Figur fasziniert den Betrachter mit dem reizvollen Spiel und Gegenspiel von Körper- und Gewandmotiven und den wechselnden Wendungen und Bewegungen.

Eine wichtige Ausweitung des Thematischen finden wir in der ägyptisch-hellenistischen Terrakottakunst und in der seit dem Ende des 2. Jhs. v. Chr. aufblühenden Produktion von Smyrna. In Ägypten konnte die griechische Kunst an entsprechende einheimische Traditionen anschließen.



107 Fragment einer Kanne in Form des Kopfes einer trunkenen Alten. Ton, H 22 cm. Kleinasien, 1. Jh. v. Chr.

Die krüppelbeinigen, kurzarmigen und dickwanstigen Patäken, die als Schutzhelfer und Glücksbringer galten, stehen als Vorbilder hinter grotesken Zwergen (Abb. 106) im griechischen Stil. Die häßlichen Figuren sollten erfreuen und belustigen; sie konnten mit magischer Kraft dem Menschen Glück zulächeln oder aber durch ihre unterwürfige Armseligkeit zum Gefühl der Überlegenheit des Normalen helfen. Soziales Mitleid als Motiv für die Darstellung der armen Häßlichkeit scheint nicht sicher greifbar zu sein.

Zur Bedeutung des Häßlichen in der griechischen Kunst trägt ein weiteres Werk aus einer nicht näher bestimmten Werkstatt im westlichen Kleinasien bei: Die Kanne in Kopfform mit dem Motiv einer häßlichen, trunkenen Alten (Abb. 107), eine Arbeit wohl aus dem 1. Jh. v. Chr., wirkt vielleicht, gegen ursprüngliche Absicht, auf den ersten Blick erschreckend. Die Häßlichkeit des Alters ist mit den dicken Runzeln, dem achtlos offen hängenden Mund, den spärlichen Zahnstummeln und den aufgerissenen Augen abstoßend charakterisiert. Doch muß diese Kanne einst der Belustigung beim Gelage gedient haben. Die Art der Scherze, die mit diesem als Kopf oder in ganzer Figur beliebten Weinkannenmotiv gemeint war, ist in antiken Komödien zu finden. Die typische komische Figur der kläglichen, versoffenen und kupplerischen Alten wird wegen ihres «Inhalts», des gierig getrunkenen Weines, als Weinflasche apostrophiert; das Alter des gewünschten schweren Weines dient zur Anspielung auf das Alter der Trinkerin. Doch steht hinter diesem Weinkannenmotiv ein großes, für uns sehr problematisches Werk der antiken Bildhauerkunst (Abb. 18). Anlaß und Ort dieses nur in Kopien, nicht im Original erhaltenen Kunstwerkes sind nicht bekannt; es gibt Hinweise sowohl auf Alexandria als auf Kleinasien.

Schwer zu erklären ist, warum die auf dem Boden mit einer Weinflasche im Schoß kauernde, aufblickende Alte als monumentales Kunstwerk ausgeführt wurde und wo es Aufstellung finden konnte. Merkwürdig sind ihr vornehmes Gewand und ihre sorgfältige Frisur, merkwürdig die Art der wie zufälligen Entblößung von Armen und Schultern, die dem Blick statt jugendlicher Reize Runzeln und welke Hagerkeit freigeben. Ist es eine in der «Arbeit der Liebesgöttin» altgewordene Frau? Hatte die Statue eine bestimmte Beziehung zu einem Trinkfest und einem Heiligtum? Aus Alexandria ist ein Weinflaschenfest (Lagynophorie) bekannt, auf das sich die Flasche im Schoß der Alten beziehen könnte.

Bildhauerkunst

Die Erforschung der antiken Bildhauerkunst galt lange Zeit als die wichtigste und nobelste der archäologischen Disziplinen. In ihr spiegelte sich für das 19. Jh. der Anspruch einer absoluten Geltung des Künstlertums. Diese Schätzung erklärt sich aus dem Bestand der damals bekannten Denkmäler und der Geschichte der archäologischen Forschung. Winckelmanns «Geschichte der Kunst des Altertums» ist ganz von der Anschauung der Statuen in den römischen Museen, kaum dagegen von anderen Denkmälerarten bestimmt. Nach ihm haben etwa C. Fea, E. Q. Visconti, K. Friedrichs, J. Overbeck, H. Brunn und A. Furtwängler bis um 1900 die noch heute gültigen Grundlagen für die Geschichte der antiken Bildhauerkunst erarbeitet.

Die antiken Zeugnisse lassen jedoch eher eine höhere Schätzung der so gut wie ganz verlorenen großen Malerei bemerken. Doch kann die Feststellung, daß die antiken Künstler bis weit in die Zeit der Klassik hinein keine Anerkennung für den ideellen Wert ihres Schaffens erhielten, von den Unterschieden zwischen den verschiedenen Künsten absehen. Die großen klassischen Künstler waren erst für die spätere Nachwelt die göttlichen Gestalten einer idealen Kunstwelt. Für die Zeitgenossen waren sie Handwerker, die über Unternehmer als Mittelsmänner für staatliche Aufträge kontraktieren oder einen privaten Auftraggeber finden mußten. Diese Stellung gewährte keine großen materiellen Erfolge. Reich war – in Friedenszeiten – der Staat, reich waren Grundbesitzer und Unternehmer, reich und beneidet werden konnte ein gesuchter freiberuflicher Redekunstlehrer wie Gorgias. Die klassischen Künstler haben dagegen keine Stellung oder Einkünfte gehabt, die der Auffassung von einem neuzeitlich emanzipierten Künstlertum entspricht.

Auch in anderer Hinsicht unterscheidet sich die klassische Bildhauerkunst von der späteren, nämlich in der konkreten Bestimmung ihrer Werke. Sie kannte nicht die ideale Sphäre einer Kunstwelt, in der Ort und Zeit für die Existenz eines Kunstwerkes nichts bedeuten. Die klassischen Bildwerke sind nur ihrer Form nach ideal, nicht aber nach ihrer Bestimmung. Sie standen in Heiligtümern oder auf öffentlichen Plätzen, als Ausdruck eines frommen Stifters oder einer öffentlichen Ehrung. Ihre künstlerische

108 Kopf einer Statue des Apollon. Marmor, H 30,5 cm. Römisch, ca. 70 – 100 n. Chr., nach einem griechischen, dem Bildhauer Phidias zugeschriebenen Werk von ca. 460 v. Chr.



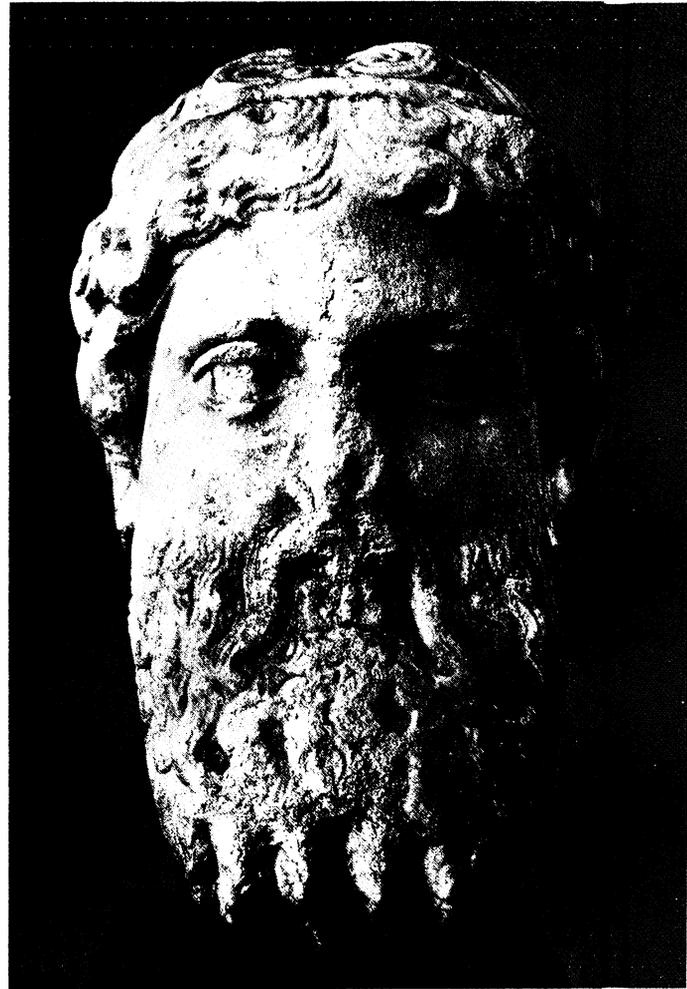
rische Sprache zielte nicht auf eine schöpferische Individualität, sondern stellte sich in eine gemeinsame Tradition oder erstrebte eine allgemein verbindliche Norm.

Die Statuen standen zumeist, mit Ausnahme etwa der Kultbilder in den Tempeln, dauerhaft in Marmor oder in Bronze ausgeführt, im Freien. Ihre künstlerische Eigenart läßt diese Bedingung – etwa im Gegensatz zur mittelalterlichen Plastik – spüren. Die rundum körperhafte Gestaltung, die feinen Wölbungen und Einziehungen der Formen, der bestimmte Schnitt von Einzelheiten erschließt sich dem tastenden Betrachten durch das Auge am besten bei einer freien Aufstellung unter dem Licht des Himmels.

Die Vorläufer der griechischen Bildhauerkunst sind die kleinen Votivfigürchen in den Heiligtümern der geometrischen Zeit bis etwa 700 v. Chr. (Abb. 68) und die figürlichen Verzierungen an den Prunkgeräten (Abb. 70, VI), die wir aus den Heiligtümern und als Grabbeigaben kennen. Um 700 v. Chr. sind die ersten Versuche einer bildnerischen Kunst in größeren Formaten zu datieren. Es sind – neben unvollkommenen Gußarbeiten in Bronze – Figuren, die aus einzelnen Bronzeblechteilen zusammengestückt wurden. In Stein und Bronzeguß folgten zunächst Arbeiten in mittlerer Größe. Um 600 v. Chr. aber beherrschten die archaischen Marmorbildhauer Formate von bis zu 12 m hohen Figurenkolossen.

Die Gestalten dieser Zeit wirken zunächst kubisch, blockhaft, streng gebunden im Ausdruck ihres Bewegungsvermögens (Abb. 11). In spätarchaischer Zeit bis etwa 500 v. Chr. wurden realistische Details, Reichtum und Eleganz der Stilisierungen entwickelt (Abb. 72). In der Klassik trat dieser Realismus gegenüber einer schlichteren Idealität zurück (Abb. 12). Ziel war nicht mehr die Schönheit der wirklichen, sondern die der edelsten Natur, nicht die Realität, sondern eine ideale Wahrheit.

Von den Werken der großen klassischen Meister, ihrer Werkstätten und Schüler haben sich außer den Arbeiten zum Schmuck von Bauten wie denen auf der Athener Akropolis kaum Originale, meist nur römische Kopien erhalten. Wir können aber aus dem Vergleich der Kopien und aus Anhaltspunkten zur Kopiertechnik erschließen, daß die römischen Künstler mit technischer Genauigkeit und künstlerischem Einfühlungsvermögen zu kopieren verstanden, wenn auch der Geschmack der jeweiligen Kopistenzeit etwas zum Ausdruck kommt. Eine Kopie, die viel von dem Geist des Originals spüren läßt, ist der Apollonkopf (Abb. 108), der auf ein frühes Werk des Phidias (ca. 460 v. Chr.) zurückgeführt wird. Die berühmteste und vollständigste Wieder-



109 Kopf einer Herme. Marmor, H 22 cm., ca. 420 – 400 v. Chr., bei Athen gefunden.

gabe ist der sog. Kasseler Apoll. Der Kopf zeigt das Ideal einer erwachsenen Jugendlichkeit. Die Formen des schlank ovalen Gesichtes sind füllig locker am Mund, weich gespannt in den Wangen, klarer gewölbt und bestimmter geschnitten in der Augen- und Stirnpartie. Die Anlage der Frisur zeigt in der Führung der Locken einen zusammenfassenden Duktus, aber Freiheit im Einzelnen.

Eine künstlerisch weniger anspruchsvolle, aber wohl originale klassische Arbeit von lebendiger Frische ist ein bärtiger Götterkopf (Abb. 109), wohl von einem Hermenpeiler (ca. 420 – 400 v. Chr.). Die Gesichtsgliederung wirkt weniger differenziert, die Symmetrien und Wiederholungen in den Haar- und Bartmotiven gleichförmiger. In christlicher Zeit wurden die bösen Kräfte des heidnischen Götzenbildes durch das in die Stirn eingehauene Kreuz gebannt.

Die Gewandstatue einer Göttin (Abb. 110) ist wohl nicht genaue Kopie, sondern freie künstlerische Nachschöpfung römischer Zeit nach einem klassischen Statuentypus. Die Beurteilung der Statue ist kontrovers. Ähnliche unterlebensgroße Statuen werden als hellenistische und römische Votivbilder in klassischer Tradition, wie sie z. B. von der Akropolis in Athen bekannt sind, erklärt. Die Proportionen des Körpers mit dem hoch gegürteten Peplos lassen vielleicht sogar eher an Vorbilder von etwa 340 v. Chr. denken als an solche von 420 – 410 v. Chr., wie man bisher annahm. Eine auf der Agora von Athen 1936 gefundene, dem Künstler Euphranor zugeschriebene Statue eines peplosbekleideten Apoll zeigt große Ähnlichkeit in Motiven und Proportionen. Die bildhauertechnische Behandlung unserer Statue erscheint aber, besonders bei den Steilfalten über den Beinen, im Vergleich mit der Athener Statue eher für römisch-frühkaiserzeitliche Arbeiten als für das 4. Jh. v. Chr. charakteristisch.

Die berühmteste, leider 1944 erheblich beschädigte und mit einigen Ergänzungen wiederhergestellte antike Skulptur in Karlsruhe ist der hängende Marsyas (Abb. 111) aus ursprünglich rötlich geflecktem, jetzt grau verbranntem Marmor. Das originale griechische Vorbild ist nicht erhalten; die vorliegende Kopie stammt, zusammen mit einigen anderen Marmorbildwerken des Museums, aus einer antiken Villa in Marino bei Rom, die einmal einem Quintus Volconius Pollio gehört hat. Die Geschichte, die



110 Gewandstatue einer Göttin. Marmor, H 1,30 m. Römisch, ca. 30 – 50 n. Chr., in Anlehnung an griechische Werke von ca. 340 v. Chr.



der Darstellung des hängenden Marsyas zugrunde liegt, handelt von seinem musikalischen Wettstreit mit Apollon; Marsyas wurde als vermessener Herausforderer und Verlierer mit seiner Schindung bestraft. Von dem anatomisch genau beobachteten Ausdruck des hilflosen Hängens könnte man sich die Kunst barocker Kreuzfixe beeinflusst denken. Das Gesicht drückt aber nicht gefaßtes stellvertretendes Leiden oder mitreißenden Schmerz aus, sondern das Entsetzen vor den Vorbereitungen des grausamen Endes. Zu dem Figurenmotiv gehörte zu Füßen des Marsyas ein kauender Messerschleifer und Apollon, in Siegerpose gegenüberstehend. Die Gruppe ist vielleicht zutreffend erklärt worden als Monument für den syrischen König Antiochos III. nach dessen Sieg von Sardis über den Usurpator Achaïos (213 v. Chr.). Der Ort dieser Ereignisse, die stilistischen Beziehungen zur pergamenischen Kunst und der in Phrygien gewonnene rotleckige Marmor (Pavonazetto) legen die Entstehung in Kleinasien nahe. Die Abbildung der Gruppe auf einer Münze von Alexandria gibt dagegen einen Hinweis auf diese Stadt, der jedoch nicht für das Originalwerk gelten muß, sondern sich auf eine Kopie beziehen kann.

Der Marsyas ist in zwei Kopienvarianten mehrfach überliefert. Die eine ist im Ausdruck des Schreckens und im Realismus der Anatomie gemildert. Für diese Version wurde weißer Marmor verwendet. Die andere zeigt einen härteren Realismus und unterstreicht dies durch die Wahl des rotleckigen Marmors, der mit der Andeutung des Blutstaus im hängenden Körper einen eindringlichen veristischen Zug bietet. Die zeitliche Priorität ist zwischen den beiden Versionen strittig; man neigt dazu, die realistische rote für die ältere, wohl um 200 v. Chr. geschaffene zu halten, die weiße dagegen für eine Milderung nach klassizistischem Geschmack, die in die Zeit seit etwa 100 v. Chr. passen würde.

Die Statuette einer Tänzerin (Abb. 112) verkörpert griechische Traditionen, ist aber dabei repräsentativ für den Geschmack römischer Skulptur. Der Hellenismus hat sich seit etwa 300 v. Chr., besonders in seiner klassizistischen Spätphase seit etwa 150 v. Chr., auf verschiedene Weise mit dem künstlerischen Erbe

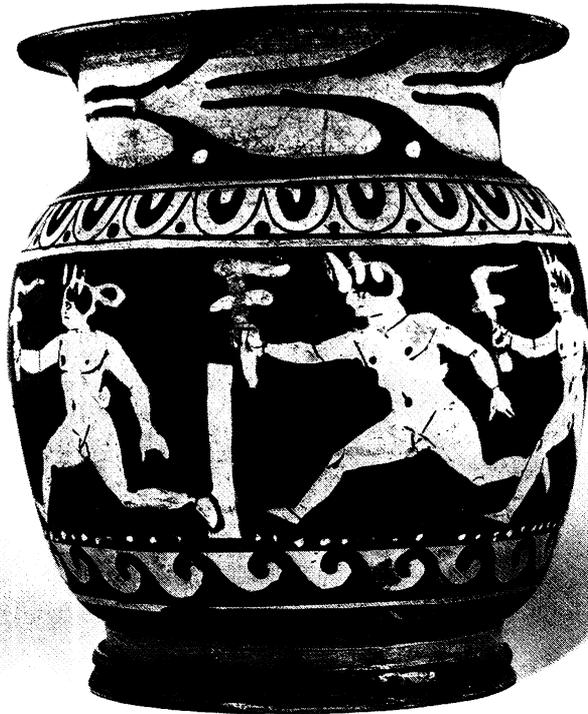
111 Statue des hängenden Marsyas. Ursprünglich rötlich gefleckter, 1944 grau verbrannter Marmor (Pavonazetto), H 3,12 m. Römische Kopie des 1. Jhs. n. Chr. nach einem griechischen Werk von 200 – 150 v. Chr.(?). Aus der antiken Villa des Quintus Voconius Pollio bei Marino unweit Roms.

Griechenlands auseinandergesetzt. Damit geht ein Wandel im Charakter der Kunstwerke zusammen. Sie verlieren, z. T. durch äußeren Anlaß wie Plünderung und Verschleppung, besonders nach Pergamon und Rom, den Bezug zu Ort und Zeit ihrer ursprünglichen Aufstellungen und werden mobiles, begehrtes Sammelgut. Den wachsenden Wünschen der fürstlichen und privaten Sammler kamen die aufblühenden Kopistenwerkstätten entgegen, die sowohl treu nachbildeten als auch selbständige Abwandlungen und Mischungen nach überlieferten Motiven kreierten. Die Aufstellung dieser Werke erfolgte oft nicht mehr nach der ursprünglichen Auffassung im freien, rundum zu erfassenden Raum, sondern im dekorativen Zusammenhang von Gärten und architektonischen Innen- und Außenfassaden, wo sich die Figuren mit einer bevorzugten Schauseite darboten. In diesem Sinne ist auch das Tanzmotiv auf eine bevorzugte Ansicht reduziert, obwohl seit dem 4. Jh. v. Chr. rundansichtige Drehbewegungen tanzender Figuren gestaltet worden sind. Die Tänzerin verbindet die schlanken Proportionen, die sehr hohe Gürtung und die Leichtigkeit der Bewegung eines hellenistischen Kunstideals mit einer Andeutung von archaischem Geschmack, der sich im Gegensatz vom Schrittmotiv zu der Symmetrie der Faltenführung ausdrückt.



112 Statuette einer Karyatide. Marmor, H 90 cm. Römisch, 1. Jh. v. Chr., in Anlehnung an ältere griechische Werke.

Griechische Feste



113 Kännchen mit Fackellauf von Knaben. Ton, H 12 cm. Apulisch, 350 – 300 v. Chr.

Der griechische Kalender enthielt Feste über alle Teile des Jahres, so daß jeder Monat nach einem seiner Feste benannt werden konnte. Das Kalenderjahr war kein Sonnen-, sondern ein Mondjahr, dessen Tage gegenüber denen unseres Sonnenjahres ungefähr um einen Monat schwanken konnten. Größere Abweichungen wurden durch Schaltmonate vermieden. Dadurch blieb die Beziehung der Feste zu bestimmten Jahreszeiten gewahrt, so daß diese mit ihren Bräuchen den Festen ihr Gepräge geben konnten. Monatsnamen und Feste waren im griechischen Kulturbereich nicht einheitlich, sondern nach Landschaften und Städten verschieden. Doch gab es auch Gemeinsamkeiten aufgrund alter Stammestraditionen oder nachträglicher Übernahmen und Angleichungen. Gefeierte wurde öffentlich und privat. Die großen Staatsgötterfeste wurden von den Staatsgemeinden mit öffentlichen Mitteln, mit Prozessionen, Opfer, Opferschmaus, z. T. auch mit Aufführungen von Theater- oder Sport-Wettbewerben festlich begangen. Am prunkvollster waren die großen, allgemeingriechischen, nur alle vier Jahre gefeierten Feste in Olympia, Delphi, Isthmia und Nemea und die ebenfalls nur alle vier Jahre begangenen großen Panathenäen in Athen.

Die Panathenäen waren das Hauptfest des antiken Athen, das im Sommer abgehalten wurde. Sie fanden in zwei verschiedenen Formen statt: in gewöhnlichen Jahren mit bescheidenerem Aufwand als «Kleine Panathenäen», alle vier Jahre dagegen mit großem Pomp als «Große Panathenäen». Hauptzeremonie dieser Großen Panathenäen war die Übergabe eines neugewebten Gewandes, des Peplos, für die Stadgöttin Athena in ihrem Tempel auf dem Burgberg, der Akropolis. Der Festzug, der das Gewand begleitete, ist auf dem Fries um die Cella des Tempels, des Parthenon, dargestellt.

Das mehrtägige Fest wurde mit Fackelläufen wie auf einem unteritalischen Kännchen (Abb. 113) dargestellt, mit Musik Opfern und Opferschmaus gefeiert. Nicht nur Athener Bürger auch Zugezogene ohne Bürgerrecht, Festgesandtschaften aus Kolonien und befreundeten Städten strömten zusammen.

Zu dem Fest wurden Wettspiele veranstaltet, für die von der Staatsgemeinde eine große Menge von Preisen ausgesetzt

114 Stamnos mit dem Lenäenfest. Leihgabe British Museum, London
Ton, H 39 cm. Athen, um 440 v. Chr., vom Eupolis Maler, aus Vulci.





115 Kinderkännchen vom Choenfest. Ton, H 12 cm. Athen, 430 – 420 v. Chr., aus Athen.

waren. In bestimmten Disziplinen waren es kostbare Goldkränze, in anderen Olivenöl aus den heiligen Hainen der Stadtgöttin Athena. Am reichsten war der Sieg im Wagenrennen dotiert, mit 140 Amphoren zu je 38 – 39 l. Zu diesem Siegesgeschenk kamen Steuerbefreiung und Exporterlaubnis. Zu diesem Geschenk gehörte auch eine besondere Form der Behälter (Abb. XVI). Es waren bauchige, zweihenklige Krüge mit engem Hals und Fuß und einer typischen Bemalung: auf der einen Seite die Stadtgöttin in ihrer Erscheinung als beschützende Vorkämpferin («Promachos»), auf der Gegenseite eine Wettkampfdarstellung aus dem Programm der Spiele. Zur Athenadarstellung wurde im 6. und 5. Jh. v. Chr. die offizielle Bezeichnung der Amphoren «TON ATHENETHEN ATHLON» (von den Wettkämpfen in Athen), im 4. Jh. statt dessen eine Datierungsangabe beigeschrieben. Gefäßform, Motive und schwarzfiguriger Stil der Bemalung wurden bei den panathenäischen Preisamphoren vom 6. Jh. v. Chr. bis in das 3. Jh. n. Chr. als altherwürdige Überlieferung festgehalten, entgegen allen Neuerungen in den übrigen Zweigen der Töpferkunst. Als Abzeichen der Panathenäen waren die Preisamphoren sehr geschätzt; sie wurden in repräsentativen Aufstellungen gefunden und verschiedentlich in Dichtung und bildlichen Darstellungen hervorgehoben. Ihre Popularität wird nicht zuletzt durch die kleinen Nachbildungen bezeugt, die Duftöfläschchen, Kinderspielzeug oder Andenken gewesen sein mögen.

Dionysos, der Gott des Weines, der Ekstase, ekstatischer Musik und des Theaters hatte jährlich mehrere große Feste in Athen. Zwei davon wurden mit Schauspielwettbewerben gefeiert: die winterlichen Dionysien im Lenaion-Heiligtum und im Frühling die «Städtischen Dionysien».

Über den Kult im Lenaion gibt es sonst nur wenig Zeugnisse. Die Lage des Heiligtums ist nicht genau bekannt. Mit dem Kult ist aber eine Reihe von Vasen einer bestimmten Form (der sog. Stamnoi) und mit Darstellungen von charakteristischen Kultszenen (Abb. 114) zu verbinden. Sie zeigen ein altertümliches Kultmal in Form eines maskentragenden, mit Efeuzweigen geschmückten und mit Gewändern behängten Pfeilers.

Der Charakter des Kultmales ist auf anderen Darstellungen deutlicher, auf der unsrigen wirkt das Idol beinahe wie eine ruhig stehende, verhüllte Menschengestalt. Doch ist das Idol dadurch verdeutlicht, daß es auf einem Sockel steht, sowie dadurch, daß weder Hände noch Füße aus den Gewändern hervortreten. Zu der scheinbaren Verleibendigung des Idols trägt auch seine seit-



116 a Bruchstück eines Kabirenbeckers. Athen, National Museum, Abgerollte Zeichnung, nach: Athenische Mitteilungen 13, 1888, Taf. 9. H. 11,7 cm.

116 Kabirenbecher. Ton, H 19 cm. Bötisch, 440 – 420 v. Chr.



liche Ansicht bei, durch die es stärker auf die ihm gegenüber-tretende Figur bezogen ist. Bei den anderen Darstellungen findet sich der Idolcharakter gewöhnlich durch die maskenhafte Starre der Vorderansicht betont.

Bei dem Idol steht ein Gabentisch mit Speisen, Gebäck und langen Fleischstücken. Das Idol wird von zwei Frauen verehrt, die den Mänaden aus dem Gefolge des Gottes gleichen, für die auch der Name der «Lenai» überliefert ist. Beide sind mit Efeu bekränzt, die linke hält einen Kantharos, den großen kultischen Becher mit hohem Fuß und hohen Henkeln, neben ihr steht einer der Thyrsosstäbe (mit Efeu geschmücktes Narthex-Rohr), den die Lenai als Kultabzeichen führten. Die rechte hält eine Weinkanne und einen Opfergabenkorb mit drei hornartigen Erhöhungen des Randes.

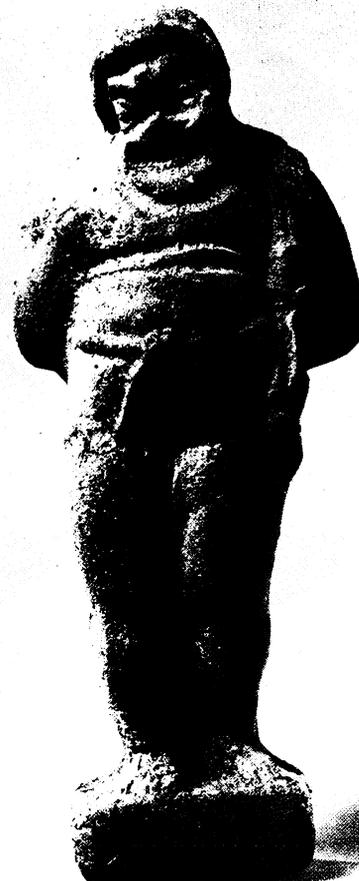
Das Bild zeigt wohl Wein- und Speiseopferspende, die zu dem sonst oft dargestellten Ausschanken, Trinken, Rausch und Tanz der Lenai im Heiligtum gehörten.

Das große, dreitägige Dionysos- und Frühlingsfest einen Monat vor den Städtischen Dionysien mit den Theateraufführungen waren die Anthesterien, das Blumenfest. Dies war zugleich das zeremoniell begangene Hochzeitsfest des Gottes und der Basilinna, der «Königin», Frau des kultisch ranghöchsten Jahresbeamten in Athen, des Basileus (Königs). Dessen Würde wurde auf das sagenhafte Königtum der Vorzeit in Athen zurückgeführt.

Gefeiert wurden am ersten Tag die Öffnung der Weinfässer (Pithoigia), am zweiten das Fest der Kannen (Choes) mit allgemeinem Wettrinken und am dritten das Fest der Töpfe (Chytra) mit Hülsenfruchtbrei als Totenopferspeise.

Die zum Choenfest gebrauchten Kannen (vgl. Abb. 115) hatten eine rundliche, durchgehend gebauchte Form und Kleeblattmündungen. Das Fassungsvermögen hieß wie die Kanne selbst Chus und belief sich auf etwas über drei Liter.

Die aufgemalten Bilder stellen vorzugsweise Bräuche des Festes dar. An den Feiern der Erwachsenen nahmen auch die Kinder teil. Die zwei- bis dreijährigen wurden zum Choenfest rituell mit Blütenzweigen bekränzt. Als Geschenke gab es Miniaturkannen (Abb. 115), ähnlich den von den Erwachsenen gebrauchten Choes, sicher auch mit etwas Wein in verträglicher Dosierung und Verdünnung. Die Bilder auf den Kinderkannen zeigen gelegentlich ebenfalls kultische Festesbräuche, mehr aber noch die Spiele der Kleinen, gelegentlich sogar richtige Familienatmosphäre. Es erscheinen z. B. Geschenkübergaben, Kinder vom Krabbelalter an, Spiele und Spieltiere wie Hunde und



117 Statuette eines Schauspielers der Komödie. Ton, H 12,3 cm. Unteritalisch, 400 – 300 v. Chr.

/ögel. Dazu kommen auch phantastische Szenen wie der von einem eselköpfigen Vogelmonster ausreißende Satyr (Abb. 115). Vielleicht stand zu dieser Szene eine Theaterkomödie Pate.

Ähnliche Feste waren von altersher in Griechenland verbreitet, doch der mit den Choes verbundene Brauch war zunächst athenisch, wie die in Athen gefertigten und gefundenen Beispiele des späteren 5. Jhs. v. Chr. zeigen. Im griechischen Unteritalien fanden die Kännchen und die mit ihnen verbundenen Feiern im 4. Jh. v. Chr. Nachahmung, wie einige von dort stammende Beispiele zeigen.

Adonis, ursprünglich ein orientalischer Gott, verkörpert Wachstum und Vergehen des Lebens in der zyklischen Wiederkehr der Jahreszeiten. Lebensblüte und Tod des von Aphrodite geliebten Gottes wurden im Kult zugleich als einmalig endgültiges und als wiederkehrendes Schicksal gefeiert.

Charakteristisch für die Adonisfeiern der Frauen im Sommer waren die «Adonisgärtchen», schnell aufgekeimte Saaten in Gefäßbruchstücken, die auf den Hausdächern dem Brand der Sonne ausgesetzt und anschließend verdorrt in die Brunnen geworfen wurden. Außerdem gehörten zum Fest Totenkultzeremonien, insbesondere Klagen über den Tod des Gottes.

Die Darstellung auf unserer Lekythos (Abb. XVII) läßt diese «Gärtchen» und das Ersteigen des Hausdaches mit einer Leiter deutlich erkennen. Die Zeremonie ist hier aber nicht von Frauen des damaligen Athen, sondern von der um Adonis trauernden Aphrodite selbst ausgeführt. Die Athenerinnen hätten nicht ihre Schönheit soweit enthüllen dürfen, wie die vom geflügelten Eros begleitete Göttin. Bei den Mädchenfiguren rechts und links dürfte es sich ebenfalls um göttliche Gestalten aus dem Kreis der Aphrodite handeln. Diese Vermischung menschlicher und göttlicher oder jenseitiger Sphären ist den Darstellungen der Zeit, insbesondere im Bereich des Dionysos und des Jenseitsglaubens ganz vertraut.

In einem kleinen Seitental der tenerischen Ebene westlich von Theben lag das Kabirenheiligtum. Der Kult war als Mysterienkult nur Eingeweihten zugänglich, die über die Zeremonien Verschwiegenheit zu wahren hatten. Die Ausgrabungen seit 1886 ergaben einen Tempel mit einem Vorplatz, der von einer theaterartigen, halbrunden Sitzstufenanlage umgeben war. Hier fanden die Zeremonien vor der versammelten Kultgemeinde statt.

Verehrt wurde unter dem Namen der Kabiren das göttliche Paar eines Vaters und eines Sohnes, das nach anderen Kultorten und Legenden östlichen Ursprungs gewesen sein muß. Ein im



118 Grotteske Statuette eines Ringers. Ton, H 9,6 cm. Bötisch, 300 – 200 v. Chr.

Heiligtum gefundenes Vasenbild (Abb.116a) mit Namensbeischriften zeigt «KABIROS» beim Gelage, in einer dem griechischen Gott Dionysos vollkommen angeglichenen Gestalt. Der Sohn ist als «PAIS» (Kind) bezeichnet. Weiter nach links erscheint eine Gestalt «PRATOLAOS» (etwa «Urmensch») und das Paar MITOS und KRATEIA, wohl als Darstellung einer Kultlegende, die sich auf die Entstehung des ersten Menschen und dessen mythisches Elternpaar bezog.

Die Darstellung war Teil eines Trinkbechers ähnlich dem hier gezeigten (Abb. 116). Diese Art von Gefäßen war für den Kabirenkult bei Theben in der Zeit von etwa 450 – 400 v. Chr. charakteristisch. Die Darstellungen zeichnen sich durch einen flotten, oft recht nachlässigen schwarzfigurigen Malstil aus, der damals (außer für die Panathenäischen Preisamphoren) beinahe ganz außer Gebrauch gekommen war.

Auf diesen Bechern finden sich ernste Themen des Mythos in burleske Karikaturen umgedeutet. Etwas von dieser Heiterkeit zeigen hier auch die ausgelassenen Züge der struppigen Silene und Pygmäen. Von den Silenen mag man sich vorstellen, daß sie mit ihren Trinkbechern und -hörnern zu einer Weinquelle jagen; dagegen haben sich die kleinwüchsigen Pygmäen ganz unerschrocken auf eine Rehjagd eingelassen.

Manche Darstellungen lassen sich nicht auf ein bestimmtes Fest oder Heiligtum beziehen, vermitteln aber doch einen lebendigen Eindruck von bestimmten Zügen der Veranstaltungen. Hierzu zählen die beliebten, vorzugsweise komischen Schauspieler-Terrakottafiguren (Abb.117). Eine seltenere Darstellung ist die Statuette eines Ringers (Abb.118): Kein Mann vom Schlage der adelsstolzen Sportsleute, für die einst Pindar im 5. Jh. v. Chr. seine feierlichen Siegeslieder gedichtet hatte, sondern ein verbrauchter Profi, abstoßend grotesk, gut genug, daß man sich über ihn amüsierte. Diese Art von zynischem Amusement spricht aus dem Epigramm eines Dichters Lucilius über einen Faustkämpfer Stratophon: «Als Odysseus nach zwanzig Jahren heimkehrte, erkannte ihn sein Hund sofort. Nach vierstündigem Faustkampf würde dich aber nur noch ein Hund, aber kein Mensch mehr wiedererkennen».

Auch Feiern in bescheidenerem Rahmen wurden von den griechischen Künstlern aufgegriffen. Die Heiligtumsdarstellung



119 Lekythos mit Heiligtumsszene. Ton, H 18 cm. Athen ca. 460 v. Chr., Werk des Bowdoin Malers.

Abb. 119) auf einer Lekythos der Zeit 480 – 470 v. Chr. hat einen stilllebenartigen Charakter. Vor dem Hermenkultpfeiler brennt ein Opferfeuer auf einem Altar, an einer Säule ist ein Böcklein aufgehängt, im Hintergrund erscheint ein Satyrbild als Votiv. Im Bild ehlen die Personen der Handlung, die Teilnehmer an einem kleinen Opferschmaus. Zu den Leistungen der griechischen Kunst dieser Zeit gehört gerade auch das Andeuten und Weglassen, die Wirkung auch des nicht Gegenwärtigen.

Griechischer Grabkult

Für die griechischen Begräbnissitten und Totenfeiern gibt es drei Arten von Zeugnissen: Zuerst die Ausgrabungen von Bestattungen, die meist nur den unterirdischen Teil der Gräber wiedergewinnen lassen, wogegen die einst freistehenden Teile oft zerstört oder verschleppt sind; dann die Erwähnungen in der antiken Literatur, die aber gewöhnlich nur kurz auf damals Bekanntes anspielen, was wir auf diese Weise nur unvollkommen erfahren; schließlich die Darstellungen in den Vasenmalereien, die solche Bräuche wiedergeben, vorzugsweise auf Gefäßen, die speziell für den Totenkult bestimmt waren.

Die vielfältigen, nach Ort und Zeit, nach Stand und Vermögen, nach Geltungsbedürfnis und gesetzlichen Beschränkungen schwankenden Aufwendungen und Gebräuche lassen kein einheitlich zusammenfassendes Bild für die Ausstattungsfragen zu. Selbst der, wie man meinen möchte, bedeutsame Unterschied zwischen Leichen- und Brandbestattung ist weder ein zeitliches noch ein geographisches Ordnungsprinzip. Höhepunkte in der uns bekannten Geschichte von Grabausstattungen sind in der nachmykenischen Zeit die spätgeometrischen und früharchaischen Bestattungen vor allem in Athen, die der späten Klassik im griechischen Unteritalien und die spätklassischen sowie frühhellenistischen Fürsten- und Königsgräber in Makedonien. Höhepunkte gegenläufiger Tendenzen von Aufwandsbeschränkungen sind ein Gesetz, das in der späteren antiken Literatur Solon (etwa 590 v. Chr.) zugeschrieben wird, das aber nach der Denkmälerfolge eher auf Kleisthenes (um 510 v. Chr.) zu beziehen sein dürfte, und ein zweites Gesetz durch Demetrios von Phaleron, das 317 v. Chr. offenbar das Ende einer hochentwickelten Grabdenkmälerkunst in Athen brachte. Anstelle von prunkvollen Grabbauten, wie wir sie aus neueren Grabungsfunden und von großgriechisch-unteritalischen Vasenbildern (Abb. 96) kennen, anstelle auch von maßvolleren Reliefbildstelen (Abb. 121) oder bescheidener verzierten Pfeilern (Abb. 120) traten für etwa drei Jahrhunderte uniforme kleine Säulenstümpfe, die als einzigen Schmuck einen umlaufenden, bekrönenden Wulst und die Namensinschrift für den Verstorbenen aufweisen.

Von den literarisch und bildlich faßbaren Begräbnis- und Totengedenkfeiern können in Kürze genannt werden: Am Todestag, dem ersten Tag der Zeremonien erfolgte die Waschung des Toten, am zweiten die zeremonielle Aufbahrung (Abb. 65: Prothesis), in historischer Zeit nicht in der Öffentlichkeit, sondern



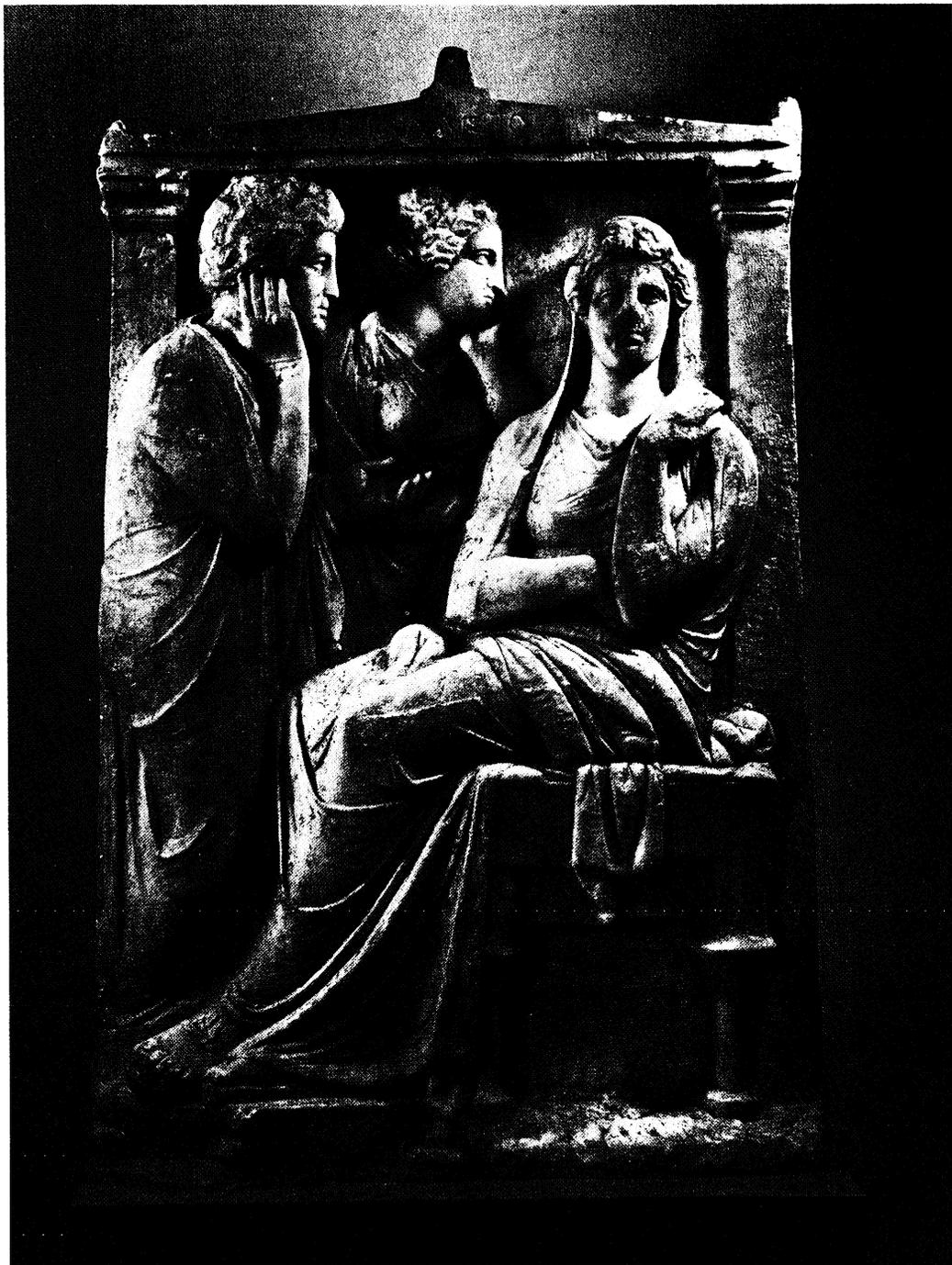
im Hause, mit den Klagegesängen und dem Besuch von Verwandten und Freunden; am dritten Tag das Geleit zum Friedhof (Ekphora) und das eigentliche Begräbnis mit dem Totentrunkopfer über dem geschlossenen Grab (Abb. XVIII). Die Darstellungen zeigen auch die den Toten dargebrachten Geschenke, kleine Ölkrüge, Schmuckbinden und Körbe mit Speisen, die jedoch nicht nur zum eigentlichen Begräbnis, sondern auch zu den späteren allgemeinen jährlichen Totenfeiern dargebracht sein mögen. Nach der Bestattung mußten Haus und Trauernde, die sich darin aufgehalten hatten, rituell gereinigt werden; die Bestattungsfeierlichkeiten schlossen mit einem gemeinsamen Mahl im Hause.

Älteste Grabdenkmalformen waren getöpferte Gefäße und schlanke aufrechte Steinplatten (Stelen) mit Namensinschriften, auch Grabgedichten, und einem mehr oder weniger reichen Reliefschmuck. Dieser konnte die Gestalt des Toten (ohne Porträtähnlichkeit in unserem Sinne) in älterer Zeit meist allein, von etwa 430 v. Chr. an oft zusammen mit Angehörigen zeigen. Als aufwendigere Form kannte die archaische Kunst freiplastische Statuen. Auf den Stelen erscheint auch Schmuck von dekorativ wirkenden Motiven, wie hier (Abb. 120) die Doppelsphinx, die Rosetten und der Kranz, die aber doch eine gewisse Bedeutung haben. Das Doppelsphinxmotiv war in der Entstehungszeit des Reliefs, etwa 340 v. Chr., ein archaisierendes Motiv, wie der Vergleich mit dem Motiv auf dem etruskischen Pferdebrustpanzer (Abb. 145) zeigt. Das dämonische Doppelwesen mag als Symbol für die Schicksalsmacht des Todes oder aber als Wächter des Grabes gedacht worden sein. Die Blütenrosetten mögen das Jenseitsglück der Seligen andeuten, der Kranz ist eine Auszeichnung des Toten in der Form der damaligen öffentlichen Ehrungen.

Eine reichere Form eines Grabdenkmals ist das Grabrelief einer Myrrhine (Abb. 121) mit zwei trauernden Gestalten, denen die Namen Plathane und Choiros ebenfalls auf dem Rahmengebälk beigeschrieben sind. Als späterer Zusatz erscheint ganz oben ein vierter Frauenname: Kallisto. Der Bildform nach ist die Thronende, aus dem Relief Herausblickende als die ins Jenseits Entrückte zu verstehen; die Stehenden mit den Trauergesten

120 Grabstele des Eukles aus Oion. Marmor, H 95,5 cm. Attisch, ca. 340 v. Chr.

121 Grabstele der Myrrhine. Marmor, H 93 cm. Attisch, ca. 360 v. Chr.



wären dann Hinterbliebene. Dieses Verhältnis ist aber nicht in den Namensbeischriften erkennbar; ebenso wenig, in welchem Verhältnis die nachträglich eingetragene Kallisto zu den drei zuerst bezeichneten Frauen stand. Man möchte annehmen, daß nur eine Nachbestattung den Anlaß zu einem Eingriff in das Denkmal geben konnte. Von anderen Grabdenkmälern ist bekannt, daß es sich um typische, z. T. nachweislich vorgefertigte Darstellungen handelte und daß eine besondere Stimmigkeit zwischen Darstellungen und den in den Inschriften bezeichneten persönlichen Verhältnissen nicht immer für nötig gehalten wurde. Künstlerisch zählen die Grabreliefs mit der Darstellung der Trauer, des Getrenntseins trotz der körperlichen Nähe im Bild und der überwirklichen Verbindung der Sphären von Lebenden und Abgeschiedenen zu den großen Leistungen der spätklassischen Bildhauerkunst.

Vor dem Aufblühen dieser Kunst in Athen, von etwa 510 – 430 v. Chr. scheint ein Gräberluxusverbot wirksam gewesen zu sein, jedenfalls sind keine Bildhauerarbeiten von attischen Gräbern aus dieser Zeit bekannt. Als materiell bescheidenen Ersatz bildete sich eine besondere Art von Grabvasen heraus, die weißgrundigen, mehrfarbig bemalten, leider wegen ihrer wenig dauerhaften Technik oft nicht gut erhaltenen Lekythen (Abb. XVIII), die Fläschchen für das Totensalböl. Deren Funktion war meist nur symbolisch, da ein Einsatz unter der Mündung nur eine andeutende Füllung erlaubte. Die Bemalungen, vorzugsweise mit Grabkultszenen und mythischen Jenseitsbildern, wie z. B. dem Totenfährmann Charon, wurden von den besten Vasenmalern der Zeit geleistet und stehen im Durchschnitt bemerkenswert über den übrigen Produktionen an Keramik (vgl. Abb. 17). In ihnen verkörpert sich höchste klassische Zeichenkunst der Parthenonzeit. Die Kunst der mit Grabszenen bemalten Gefäße wurde im griechischen Unteritalien bis etwa 300 v. Chr. prunkvoll weiterentwickelt. Ein frühes, attischen Motiven nahestehendes Beispiel hierfür ist eine lukanische Hydria (Abb. 122), ein Wasserkrug (um 390 v. Chr.), der, wie auf seinem Bild dargestellt, bei den Grabzeremonien zu verwenden war.



122 Hydria mit Szene am Grab. Ton, H 33,5 cm. Großgriechisch-unteritalisch, Lukanien, ca. 390 v. Chr.

talische und etruskische Kunst

Unter den alten Kulturen Italiens spielte die der Nuraghen auf Sardinien (etwa 1800 v. Chr. bis zur römischen Eroberung 238 v. Chr.) eine besondere Rolle. Sie ist nach den charakteristischen, über die ganze Insel verbreiteten, hoch aufgetürmten Burgen benannt, deren Zahl man auf etwa 7000 – 8000 geschätzt hat. Sardinien hatte bereits im 3. Jt. v. Chr. Beziehungen zum östlichen Mittelmeerraum. In der Blütezeit der Nuraghenkultur, im 3. und 7. Jh. v. Chr., waren Beziehungen zu Etrurien ausgeprägt. Danach wurden die Sarden durch die phönizische Kolonisation und die karthagische Herrschaft von den Küsten in das Innere der Insel zurückgedrängt. Trotz dieser Berührungen mit fremden Kulturen bewahrten sie, vor allem in der Architektur und in der Bronzekunst ihr ganz eigenständiges Gepräge. Sie scheinen sich sogar den im 7. Jh. v. Chr. herrschenden orientalischen Einflüssen abwehrend verschlossen zu haben.

Die Bronzewerke waren Votivgaben in den Heiligtümern. Am häufigsten ließen sich die Weihenden als kriegerische Beter oder sogar in kriegerischer Aktion wie der Bogenschütze (Abb. 123) darstellen. Die Figur wird ganz beherrscht von dem hohen schlanken Kopf mit dem stark ausgeprägten Gesicht. Der Schütze trägt einen Hörnerhelm und einen kurzen Rock mit einer Brustpanzerplatte. Die Bestimmtheit dieser dünngliedrigen Figuren in Haltung und Bewegung strahlt eine ungeheuerere Energie aus.

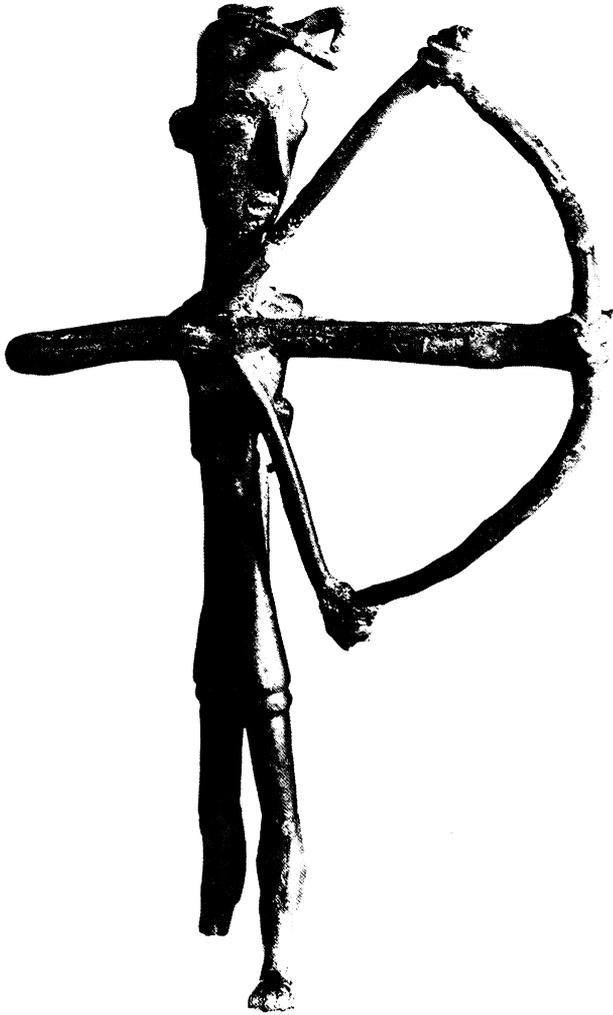
Die Bedeutung der Schifffahrt für die Insel ist in zahlreichen votiven von Bootsmodellen (Abb. 124) hervorgehoben. Diese Schiffe haben gewöhnlich einen Tierkopf als Bugzier, oft eine geländerartig durchbrochene Reling und Vogelfigürchen als Aufsätze. Andere Beispiele von Schiffsmodellen scheinen nicht mit Zierfiguren, sondern rätselhafterweise wie von lebendigen Tieren bevölkert zu sein.

Die Berührung mit den höheren Kulturen des östlichen Mittelmeerraumes brachte für Italien von etwa 700 v. Chr. an einen ähnlichen Wandel wie für Griechenland. Für Italien wurden aber Vermittlung und Vorbilder Griechenlands bald wichtiger als der übrige Osten, nicht lange, nachdem erst die griechische Kultur ähnlich bestimmende Entwicklungsimpulse aus dem Osten erhalten hatte. Die bis dahin bäuerlich-wehrhafte Kultur Italiens zeigt Verbindungen zum mittleren Europa und dem ungarischen

Donauraum. Wegen seiner Bodenschätze im etruskischen Mittelitalien wurde das Land gegen die Mitte des 8. Jhs. v. Chr. Ziel von Handels- und Kolonisationsunternehmungen aus dem Osten. Dabei konnte sich der phönizische Einfluß gegenüber dem griechischen nicht durchsetzen; die Phönizier blieben, auch bei den Versuchen der karthagischen Expansion, auf den westlichen Teil Siziliens und auf Sardinien beschränkt. Gegenüber der griechischen Kolonisation konnten die etruskischen Städte politische Unabhängigkeit bewahren. Den Griechen gelang es zwar, in den fruchtbaren Küstengegenden von Sizilien und Unteritalien die früheren Einwohner durch ihr wirtschaftliches und kulturelles Gewicht zurückzudrängen, doch blieben dabei die nördlichsten Posten Pithekussai auf Ischia und das gegenüberliegende Kyme (Cumaee).

Die neue Epoche in Etrurien ist durch städtische Kultur, fürstliche Reichtümer, eingeführte Luxusgüter und eigene aufblühende Produktionen gekennzeichnet. Vorläufer der etruskischen war die sog. Villanovakultur, die ihren Namen nach dem ersten bedeutenden Fundplatz bei Bologna und ihr Hauptgebiet in Etrurien hat. Die Gräber dieser Kulturphase haben einfache Grubenform mit Aschenurnen und Beigaben von Waffen und anderem persönlichem Gerät wie Fibeln und Rasiermesser. Für die Bestattungen der aus diesem Kulturkreis wirtschaftlich und sozial aufgestiegenen Oberschicht wurden im 7. Jh. v. Chr. große Kammergrabanlagen im Fels oder in künstlich aufgeschütteten Hügeln typisch, in denen das Prunkgerät ganzer fürstlicher Haushaltungen dem Toten mitgegeben wurde. Das waren keine Reisen ins Jenseits mit leichtem Gepäck, sondern schwerbeladene Umzüge. Bezeichnend war der neue Reichtum an Schmuck aus Gold und Silber, die bis in das 8. Jh. v. Chr. in Etrurien kaum vorkamen, deren Verarbeitungstechniken die Etrusker aus dem Osten übernommen und zu höchster Meisterschaft gebracht hatten.

Unter den vielen, hauptsächlich von oder über Griechenland eingedrungenen Neuerungen ist die etruskische Schrift als Ableger der nicht viel älteren griechischen hervorzuheben. Die etruskischen Buchstaben, Namen und kurze formelhafte Inschriften sind lesbar. Die Sprache war in Italien fremd und läßt die Einwanderer



123 Statuette eines Bogenschützen. Bronze. H 17,2 cm. Sardinien, ca. 800 – 700 v. Chr.

derung einer besonderen Volksgruppe erschließen. Deren Kultur läßt sonst aber gegenüber den einheimisch-italischen Formen und in der Verarbeitung der Einflüsse aus dem Osten keine Eigenheiten erkennen, die auf diese besondere Herkunft verweisen. Nach der römischen Eroberung wurde das Etruskische in den beiden letzten vorchristlichen Jahrhunderten vom Lateinischen ganz verdrängt. Kaiser Claudius (41–54 n. Chr.) ließ Bücher der damals aus dem Leben verschwundenen Sprache sammeln. Darstellungen der bildenden Kunst zeigen jedoch, wie weit Etrurien von griechischen Göttervorstellungen, Mythen und Bräuchen des täglichen Lebens durchdrungen war, sie lassen aber auch Besonderheiten und Eigenarten hervortreten.

Einheimische und fremde, orientalisierende Züge verbindet eine Impasto-Amphora (Abb. 125) der ersten Hälfte des 7. Jhs. v. Chr. Der italienische Ausdruck «impasto» bedeutet etwa «Knetform» und bezeichnet zunächst die ohne Töpferscheibe handgemachte Keramik aus grobem Ton, dessen Oberfläche mit einem Beinstück glatt gerieben werden konnte, doch gilt er, wie hier, auch für Gefäße, die mit entsprechend grobem Ton auf der Scheibe gedreht worden sind. Verziert sind diese frühetruskischen Impastogefäße mit einst farbig gefüllten Ritzlinien. Die Motive von Spiralen, Fisch und Balken aus Parallelstrichen am Gefäßbauch traten einst weiß, der Palmettenfries auf dem Hals einst rot aus dem bräunlichen Untergrund hervor. Die Gefäßform wurde auch in Metall gefertigt. Sie und die geometrischen Motive der Parallelstriche und Spiralen waren in Italien heimisches Formengut, der Palmettenfries vertritt den «fremden», damals modernen Einfluß aus dem Osten.

Die Tradition dieser Impasto-Keramik wurde gegen Mitte des 7. Jhs. v. Chr. in der verfeinerten Technik der Bucchero-Keramik (Abb. 126) fortgesetzt und um viele neue Motive von Gefäßformen und Ritzdekor bereichert. Der Ausdruck Bucchero wird aus dem spanischen «bucaro» abgeleitet, der Bezeichnung einer südamerikanisch-indianischen Töpferware, an die man sich im 18. Jh. durch die Funde des etruskischen Bucchero erinnert fühlte. Typisch für den etruskischen Bucchero ist die geglättete, kohlschwarz glänzende Oberfläche und der im Bruch graue Scherben. Zu einem ähnlichen, aber etwas älteren ostgriechischen Bucchero auf und um Lesbos scheinen keine Beziehungen zu bestehen; es handelt sich offenbar um unabhängige Erfindungen. Die graue und schwarze Farbe des Tons wurde durch eine Drosselung der Luftzufuhr beim Brand im Töpferofen (vgl. S. 120) bewirkt; als Erklärung dachte man früher auch ar



124 ⚓Schiffsmodell. Bronze, L 27 cm. Sardinien, ca. 700 v. Chr.

Beimengungen von Kohlenstaub oder manganhaltigen Mineralien im Ton.

Der etruskische Bucchero kommt in zwei Hauptarten vor. Die ältere, der «bucchero sottile» (feine Bucchero), gehört hauptsächlich in das 7. Jh. v. Chr. und läuft im frühen 6. Jh. v. Chr. aus. Produktionszentrum war Caere (Cerveteri). Dieser feine Bucchero zeichnet sich durch dünnwandigste, feinste Töpferarbeit und durch zierlichen, figürlichen und ornamentalen Ritzdekor aus. Dazu kommen reliefierte Ornamente, gestempelte, abgerollte und matrizengeformte Motive. Gelegentlich werden figürliche Bildungen auf bizarre Weise mit den Gefäßformen vereinigt. Die andere, jüngere Art des Bucchero, der «bucchero pesante» (schwerere Bucchero), hatte wohl Chiusi als Herstellungszentrum. Charakteristisch sind große, schwere Gefäße, bei denen kräftig geformter Reliefschmuck dominiert.

Der «bucchero sottile»-Kantharos (Abb. 126) mit dem hohen Fuß und den hohen Schlaufenhenkeln ist eine auch in der griechischen Keramik vertraute, eher metallgemäße Form. Der Bildfries zeigt ein Pferd, einen Greifen an einer Palme, einen Löwen, der ein menschliches Bein verschlingt, und auf der Gegenseite Kentauren. Die Inspiration des Ganzen wirkt griechisch, man fühlt sich an den Tierfriesstil der gemalten Keramik des 7. Jhs. v. Chr. erinnert. Einzelnes wirkt orientalischer, wie die Stilisierung der Palme; gegenüber den griechischen Tierfriesen sind die Motive origineller gewählt und ausgeführt. Der Bucchero hat über Etrurien hinaus Verbreitung gefunden bis nach Südfrankreich, Spanien, Griechenland und Nordafrika, wenn auch nicht in den Mengen, wie die gleichzeitige korinthische Keramik.

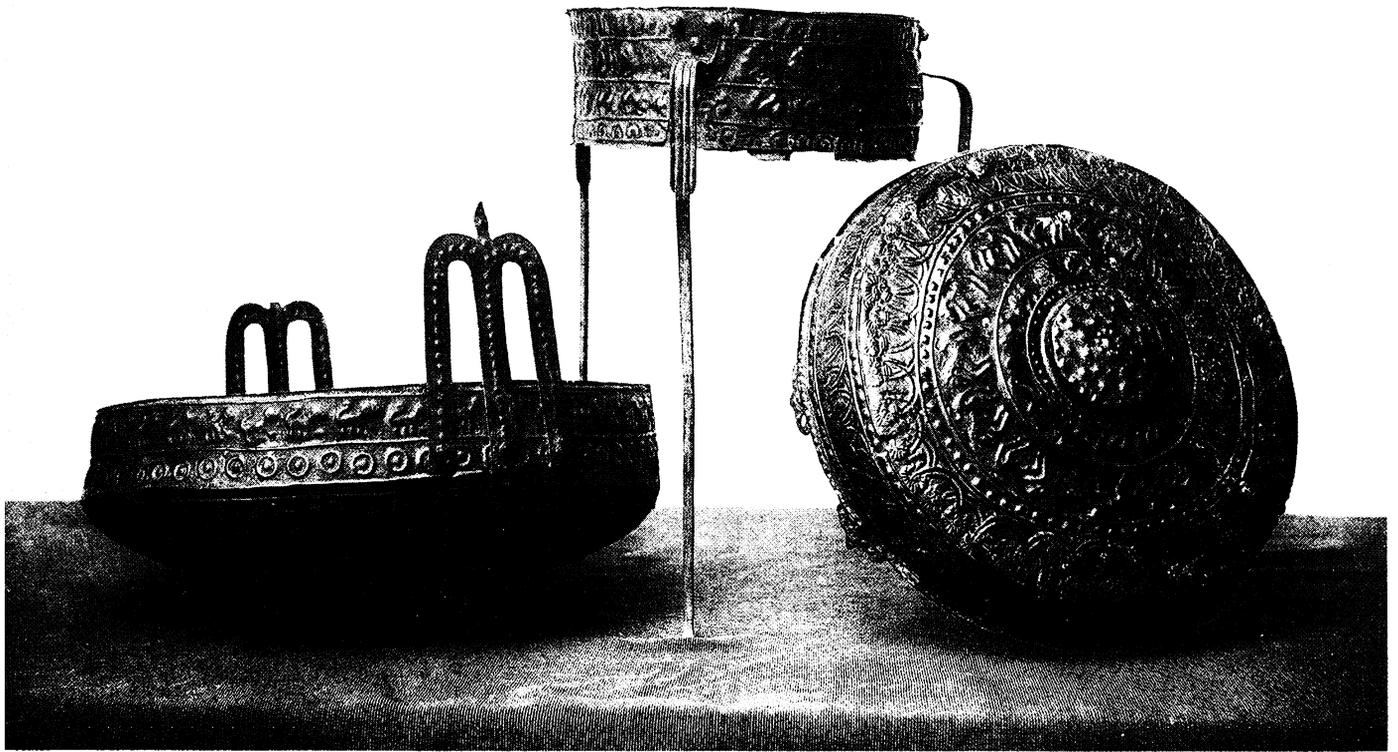
Die Bronzearbeiten der ersten Hälfte des 7. Jhs. v. Chr. (Abb. 127) lassen, wie schon das Impastogefäß, das Zusammenstreiten einheimischer und fremder, orientalisierender Formen erkennen. Nach dem Stil des eingestempelten Dekors könnten der Dreifußständer mit dem breiten Tragring auf den dünnen Beinen und die große Schale füreinander gearbeitet sein. Die Stücke stammen aus F. Malers Bronzensammlung, zu der Aufzeichnungen von Fundangaben nicht erhalten sind. Verwandt ist auch die Dekoration des Prunkschildes (Abb. 139). Zum altitalischen Formencharakter gehören die schmalstreifige Gliederung und die geometrischen Motive der Perlbuckel und Kreisaugenreihen, zum importierten Formengut die Löwenfriese und die hochstehenden, aus Blech geschnittenen Henkel, die mit ihrem Mittelstamm, der Knospe und den seitlich überfallenden Bögen an ein Lilienblütenmotiv erinnern.



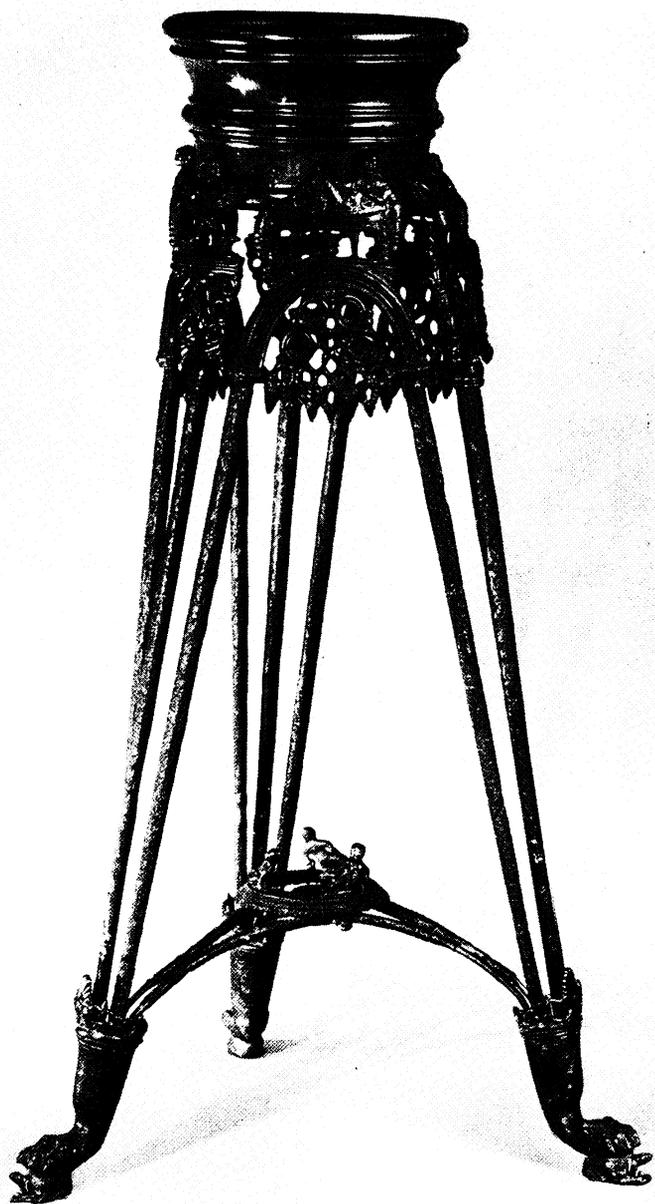
125 Amphora mit geritztem Dekor. Ton (Impasto), H 24 cm. Etruskisch, 700 – 650 v. Chr., aus Vulci.



126 Kantharos mit Ritzdekor. Ton (Bucchero), H 35,8 cm. Etruskisch, 650 – 600 v. Chr.



127 Abbildung nach: Antike Bronzen. Die Großherzoglich Badische Alterthümersammlung in Karlsruhe. N. F. II (Karlsruhe 1884) Taf. 2. Dreifußständer. Bronze, H 40 cm. Etruskisch, 700 – 600 v. Chr. – Becken mit hochstehenden Griffen. Bronze, Dm 38 cm. Etruskisch, 700 – 600 v. Chr. – Becken. Bronze, Dm 34 cm. Etruskisch, 700 – 600 v. Chr.



Diese Art der etruskischen Bronzekunst hat trotz einiger auch in Griechenland gefundener Beispiele eher lokale Bedeutung. Berühmt und weithin verbreitet bei Griechen, Kelten und Karthagern waren die späteren Erzeugnisse der etruskischen Bronzeindustrie.

Seit ungefähr 500 v. Chr. war eine Produktion führend, die man in Vulci lokalisiert hat. Ihre Bedeutung beruht vor allem auf dem Prunkgerät, das zum Stil des geselligen Lebens beim Gelage gehörte. Da gab es die Räucherschalen auf säulenschaftartigen oder dreibeinigen Ständern (Thymiaterien, Abb. 128, XIX, 129), die hohen, schlanken Fackelhalter und die Holzkohlenbecken (Abb. 130), alles mit Figurenwerk reich verziert, um für Wohlgeruch, Licht, Wärme und erfreulichen Schmuck zu sorgen. Sowohl die figurengetragenen, schaftartigen, als auch die dreibeinigen Räucherständer gehen von orientalischen Gerättypen aus (vgl. 103), die über griechische Vorbilder vermittelt worden sind. Auf orientalischem Geschmack gehen letztlich die bizarr wechselnden Verbindungen und Stückungen von Figuren- und Gerätmotiven zurück. Bei den figurengetragenen Schaftständern ist es ein buntes Spiel von Löwentatzen, Entenfigürchen, schirmartig überfallenden Blattkränzen, Blütenkelchblättern und Knospentrieben. Statuarisch ruhig hält die eine Jünglingsfigur die oben weit ausladenden Formen des Ständers im Gleichgewicht; die andere Figur des Tänzers fährt dagegen in einer kühnen Bewegung auf, die von den aufschießenden Schaftblättern unterstrichen wird. Einen noch deutlicheren Anhaltspunkt für die Stimmung der Gelagefreuden geben die Thymiaterionfiguren von Tänzerinnen, die auf Speisetischchen gestiegen sind!

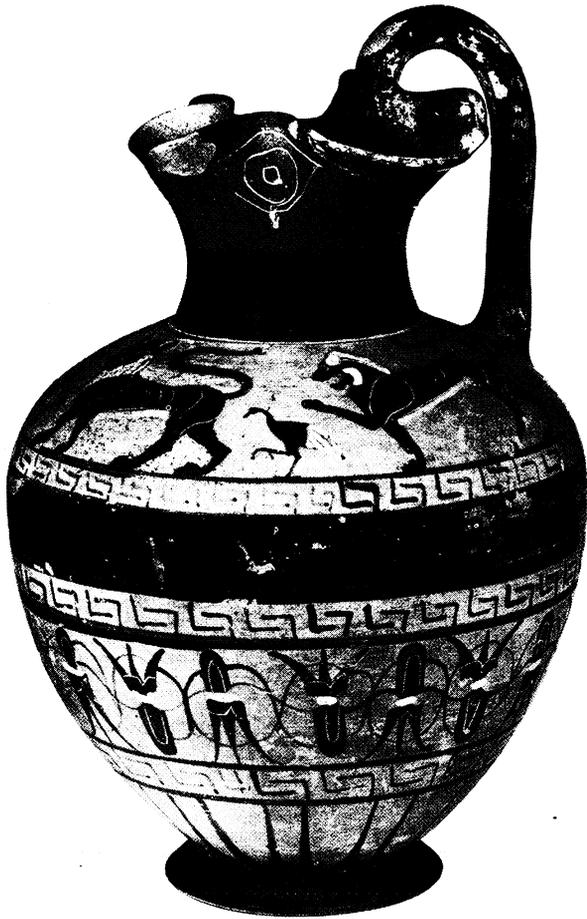
Das Becken des dreifußigen Räucherständers (Abb. 129) wird von senkrecht aufsteigenden Streben und von ebensohoch reichenden Bögen getragen, die die Füße verbinden. Drei dagegen nur flach ansteigende Bögen sind unten näher zur Mitte geführt und durch einen aufgesetzten Ring verbunden. Die Konstruktion des Ständers tritt in den langen, schmucklosen Teilen der Rundstäbe klar hervor. Die Verzierungen konzentrieren sich auf die untere Zone in Fußhöhe und den Anschluß der oberen Teile an



130 Kohlenbecken. Bronze, H 32,6 cm. Etruskisch, ca. 500 – 450 v. Chr., aus Città della Pieve bei Chiusi.

128 Räucherständer. Bronze, H 42 cm. Etrurien, Vulci, 525 – 500 v. Chr. – Schale nicht zugehörig.

129 Dreifußständer eines Räucherbeckens. Bronze, H (ohne den modernen Abschluß-Profiling) 63 cm. Etrurien, Vulci, ca. 480 v. Chr.



131 Kanne. Ton, H 28 cm. Etrurien, 550 – 500 v. Chr., aus La Tolfa.



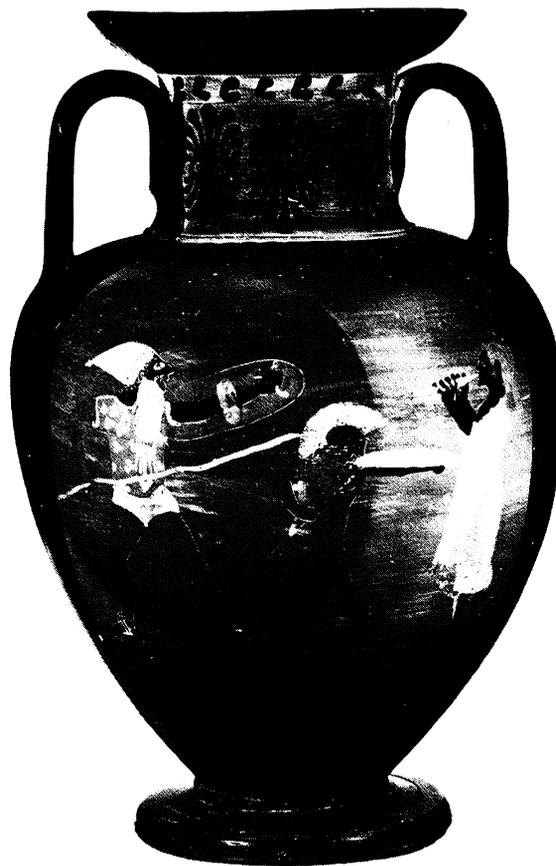
132 Amphora. Ton, H 44,5 cm. Etrurien, ca. 510 v. Chr.

das Becken. Als Ornamente erscheinen Spiralranken, Palmetten, Knospen und Eicheln, als figurliche Verzierungen geflügelte, den Menschen sicher wohlwollende göttliche Wesen und als Anspielung auf die Rolle des Gerätes beim Gelage, sowohl unten als auch oben, Figuren von gelagerten Zechern. Wie beliebt diese schmuckreichen Geräte waren, zeigt der Fund eines Bruchstückes von einem ähnlichen Dreifuß auf der Athener Akropolis.

Das Kohlenbecken (Abb. 130) mit den «Seepferden» wirkt weniger mondän, es ist die rustikale Umbildung aus einer Werkstatt im inneren Etrurien nach feineren, urbanen Vorbildern, etwa auch aus der Zeit des Dreifußes. Der Kasten hat, wie üblich, eine ausgeschnittene Längsseite, um die Wärme der Kohlenglut abzustrahlen. An den Schmalseiten sind Traggriffe. Das Übrige hat mehr Attrappencharakter, wie die Füße mit den Schmuckformen von speichenartig durchbrochenen Rädern, die unbeweglich mit den Beinen aus einem Stück gearbeitet sind. Ähnlich wirken die nur als flache Silhouetten, nicht rundplastisch ausgeführten Meeresfabeltiere, die aus einem Pferdevorderteil und einem geschlängelten Fischeschwanz gebildet sind. Solche Fabeltiere zogen das Gespann des Meeresherrn Poseidon, sie bedeuteten glückliche Fahrt, nicht nur auf dem realen Meer, sondern auch bei der imaginären Seereise, die die Zecher mit ihren Trinkschalen zu den Inseln der Seligen unternahmen.

Um 550 v. Chr. spielte die attische Vasenmalerei schon eine wichtige Rolle als Vorbild in Etrurien; doch finden sich dort neben anderen auch ostgriechische Formen in einem Maße, daß die Trennung zwischen echt ostgriechischen und ostgriechisch beeinflussten, aber etruskischen Werken oft schwierig ist. Attischen Einfluß von Werken wie der tyrrhenischen Amphora (Abb. 89) zeigt in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. eine Werkstatt oder Werkstattgruppe, die nach einer veralteten Lokalisierung im Schwarzmeergebiet den Namen pontisch erhalten hat. Zu dieser Art gehört die Kanne (Abb. 131) eines Malers, der nach dem Darstellungsthema eines Hauptwerks den Namen Amphiaros Maler erhalten hat. Die Dekoration zeigt hier keinen Sagenstoff, sondern nur die altmodische Tierfriesmalerei, das prächtige Palmetten-Lotosgeschlinge und andere Ornamente.

Alte und neue Züge verbindet auf merkwürdige Weise eine Amphora (Abb. 132) des «Micali Malers» (um 510 v. Chr.), der nach einem italienischen Archäologen benannt ist. Hunde, Hasen, Greifen und Raubvögel erscheinen als Motive des traditionellen, kleinfigurigen Tierfriesstiles. Doch sind sie in einer Weise hervorgehoben, die nicht mehr für den Tierfriesstil,



133 Amphora. Ton, 38,5 cm. Etrurien, 480 – 460 v. Chr.

sondern für die jüngere Vasenmalerei charakteristisch ist. In nur einem großen Fries laufen die Tierfiguren um den Gefäßbauch, dazu kommt je ein zwischen den Henkeln auf der Schulter ausgespartes Bildfeld. Die Bildflächen sind durch die schwarzen Abdeckungen der übrigen Oberfläche hervorgehoben. Dieser monumentalisierte Tierfriesstil und seine Verbindung mit dem zeitgemäßen Dekorationsprinzip der aus dem Schwarz ausgesparten Bildfläche wirken überraschend originell, wenn auch übertrieben.

Ein für die etruskische Kunst ebenfalls bezeichnendes Werk ist eine etwa 480 – 460 v. Chr. entstandene Amphora (Abb. 133) mit den Bildern eines kultischen Waffentanzes und eines vermutlich ebenfalls kultischen Zweikampfes. Die Dekorationsform lehnt sich an attische Arbeiten an. Charakteristisch sind die aus dem Schwarz ausgesparten hell tongrundigen Felder für die Bilder auf dem Gefäßbauch und für die Ornamente auf dem Gefäßhals. Der Maler hat zu einer Zeit, als in Athen und anderswo bereits der rotfigurige Stil herrschte, die Gestalten in der alten schwarzfigurigen Malweise dargestellt. Einzelne Züge sind altertümlich, besonders das Gesichtsprofil des mützentragenden Tänzers links. Auf der Höhe der Zeit dagegen ist die Darstellung der Drehbewegung in Körper und Beinen, von denen jeweils eines nicht in der stereotypen Profilansicht, sondern von vorn gezeigt wird. Auch mit der reichlichen Verwendung von Deckweiß und Rot versuchte der Maler, über den gewohnten Eindruck des schwarzfigurigen Stiles hinauszugehen. Der Waffentanz wird von dem Doppelflötenbläser im weißen Mantel rechts musikalisch begleitet. Der Tänzer mit Helm, Schild und Speer entspricht griechischen Kriegerdarstellungen. Die Gestalt mit Schild und Stock links ist dagegen durch die merkwürdige Bekleidung mit kurzer Hose, gemustertem Trikot und Zipfelmütze und durch einen mächtigen Bart ausgezeichnet. Dieser Aufzug ist von Wandmalereien für den etruskischen Unterwelts- und Maskengott Phersu bekannt; doch dürfte es sich hier um die Kostümierung eines menschlichen Tänzers zu einem Fest des Gottes handeln. Schwer zu erklären ist weiter die unterschiedliche Größe der Figuren, die kleine Kriegergestalt zwischen den größeren Gestalten des Phersu und des Flötenbläusers. Typisch an diesem Werk sind für die etruskische Kunst die Mischung von veralteten und zeitgemäßen Zügen, die Steigerung der male- rischen Wirkung, die Lockerung der Ornamentmotive, bei denen die Verbindungen durch Rankenmotive fortgelassen sind. Den neuen Formen der damals beginnenden griechischen Klassik



134 Kanne in Form eines Negerkopfes. Ton, H 27 cm. Etrurien, falisch, 400 – 350 v. Chr.

sind die etruskischen Künstler meist nur zögernd und unvollkommen gefolgt. Statt Schlichtheit und Erhabenheit gefielen den Etruskern eher reiche dekorative und malerisch wirkende Formen, statt der Einheitlichkeit und Gesetzmäßigkeit eher die lockere Vielfalt. Dazu paßt, daß in der etruskischen Kunst besonders der Klassik ältere Formen viel nachhaltiger weiterlebten als in der griechischen Kunst. Insgesamt ist die Entwicklung der etruskischen Kunst weniger stetig als die der griechischen.

In der etruskischen Keramik des 4. Jhs. v. Chr. waren Werkstätten im faliskischen Gebiet (nördlich von Rom) führend, die sich an Vorbilder der späteren rotfigurigen Vasenmalerei in Athen angeschlossen hatten. Aus einer faliskischen Werkstatt dieser Zeit stammt die Kanne (Abb. 134, 135) in Form eines Negerkopfes. Figürliche Vasen in Kopf- und anderen Formen hatten eine lange Tradition in der antiken Gefäßkunst. Im 4. Jh. v. Chr. waren stattliche, etwas unterlebensgroße Kopfkannen dieser Art aus Bronze und Ton in Etrurien beliebt. Die bronzenen Beispiele stellen gewöhnlich Mädchen und Jünglinge mit idealisierenden, klassischen Gesichtszügen dar; die Frisuren mit den charakteristischen kleinen Schneckelocken, wie auch an unserem Beispiel, wirken dabei etwas altertümlich. Bei den Exemplaren aus Ton sind auch ausgefallener Motive beliebt, wie etwa hier der junge Neger mit seinen großen, aus der schwarzen Haut herausleuchtenden Augen, den aufgeworfenen Lippen und der kurzen, breiten Nase. Er ist mit einem Myrthenkranz, einem Ring im rechten Ohr und einem reich gemusterten Kopftuch geschmückt. Der kleine Reliefkopf eines Silens hinten gehört dagegen inhaltlich nicht zum Negerkopf, sondern zur Gefäßform; solche Verzierungen sind typisch am unteren Ansatz von Kannenhenkeln. Die mit dem Negerkopf verbundenen Vorstellungen sind nur zu vermuten. Sicher ist der junge Schwarze hier nicht als unglücklicher Sklave oder befremdlicher Exot gemeint, wie sonst oft die Neger in der antiken Kunst, sondern als festlich geschmückte Erscheinung. Der antike Betrachter mag an die frommen Äthiopier der Sage gedacht haben, bei denen griechische Götter gern weilten. Doch dürfte der jugendliche Charakter einen anderen Erklärungshinweis geben. Der junge Schwarze läßt eigentlich nichts von der Würde eines Götterfestteilnehmers spüren. Ist er nicht doch ein Diener, dessen malerische Erscheinung Haushalt und Festen Glanz verlieh, wie auch die zwei Jahrtausende später dazu beliebten Mohren?

Um 500 v. Chr. begann die Kunst der gravierten etruskischen Spiegel. Die anspruchsvolleren Arbeiten gehören mit den grie-



135 Rückseitendetail der Kanne Abb. 134: H der Maske 3,2 cm.

136/137 Ciste. Bronze, H des Bildstreifens ca. 15 cm. Latium, Praeneste, 350 – 330 v. Chr.





chischen Vasenmalereien zum besten, was wir noch von antiker Zeichenkunst kennen. Seit dem 4. Jh. v. Chr. nahm die Breite der Produktion, meist auf Kosten der Sorgfalt, sehr zu, so daß die Massenware des 3. und 2. Jhs. v. Chr. einfallslose und flüchtigste Skizzen von schematischen, einander gegenüberstehenden Figuren bietet. Zum Spiegel gehörte offenbar ein graviertes Bild, auch für Käuferkreise, die künstlerisch keinerlei Ansprüche stellten.

Zu den auserlesenen Werken der früheren etruskischen Spiegelkunst, etwa aus der Zeit von 440 – 420 v. Chr., gehört das Beispiel (Abb. XX) mit der Darstellung einer geflügelten Göttin, die einen nackten Toten davonträgt. Es ist Eos, die Göttin der Morgenröte, die ihren im Kampf um Troja gefallenen Sohn Memnon heimträgt. Der Graveur hat den Gestalten die etruskische Form ihrer Namen beigeschrieben: «thesan» und «memrun». Die Bildkomposition geht auf Vorbilder zurück, die sich etwa ein halbes Jahrhundert und nach Griechenland zurückverfolgen lassen. Auch in den zierlichen, symmetrischen Falten der Gewandzeichnung lebt älteres Formengut weiter.

Das im 4. Jh. v. Chr. fruchtbarste Zentrum der Gravierzeichnung war Praeneste, das heutige, unweit östlich von Rom gelegene Palestrina. Nach seinen fürstlichen, goldreichen Grabfunden war es im 7. Jh. v. Chr. vor Rom bei weitem das mächtigste Zentrum des etruskischen Einfluß- und Kulturgebietes zwischen Caere und Cumae. Seine Sprache war jedoch nicht etruskisch, sondern der latinische Dialekt. Die Vorherrschaft der Etrusker über die Latiner hatte ungefähr seit 500 v. Chr. aufgehört. Die praenestinische Kunst ist daher nicht mehr im engsten Sinn als etruskisch zu bezeichnen, wenn auch noch enge Beziehungen zu Etrurien bestanden. Sie hat eher eine historische und geographische Mittelstellung gegenüber der späten griechischen Klassik und deren Wirkung in den italischen Landschaften. Das benachbarte Rom hatte damals schon eine politische, aber noch keine künstlerisch führende Stellung erreicht.

Die Hauptwerke der praenestinischen Bronzewerkstätten des 4. Jhs. v. Chr. waren aber nicht die Spiegel, sondern die Cisten (Abb. 136, 137), große, meist zylindrische Blechdosen mit gegossenen, figürlich verzierten Füßen und Griffen. Ihr Hauptschmuck aber waren die reichen Gravierungen rings um die Wandung und auf dem abnehmbaren Deckel. Dazu kamen, in merkwürdig



138 Statuette des Herakles. Bronze, H 31,6. Etrurien, 150 – 100 v. Chr.

störender Weise, ornamentale Kettengehänge um das ganze Behältnis, wovon die mitten in die Bilder genieteten Befestigungsösen herrühren. Weniger störend, aber auch ohne Rücksicht auf die Gravuren sind die Füße angenietet. Der Deckelgriff mit einer Ringergruppe ist alt, gehörte aber ursprünglich zu einer anderen Ciste. Von der Größe und Verwendung solcher Cisten gibt die Darstellung auf dem Gefäß selbst einen Begriff: Auf der einen Seite ist eine Badeszene von Frauen geschildert. Die nackten Schönen stehen an einem hüfthohen, reich verzierten Becken auf einer Säule, das von einem Löwenkopf-Wasserspeier gespeist wird.

Die junge Frau links hat eine Ciste vor sich auf dem Boden stehen, die zur Aufbewahrung des Toilettgeräts, mit dem sie beschäftigt ist, dient. Die Ciste ist erstaunlich genau gezeichnet; man erkennt einen Fuß, den Figuren- und die beiden Ornamentfriese. Auch dem Spiegel in der linken Hand der Frau hat der Graveur besondere Beachtung geschenkt; trotz der Kleinheit ist eine nackte Flügelgestalt, wohl ein Eros, als graviertes Schmuckdeutlich. Vielleicht hat der Cistengraveur auch solche Spiegel gearbeitet, wie er mit viel Liebe dargestellt hat.

Die Bronzestatuetten des Herakles (Abb. 138), eine Arbeit aus der 2. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr., läßt die Aufnahme des nachklassisch-hellenistischen Stils in Etrurien erkennen. Der Held hat eine der menschenunmöglichen Arbeiten vollbracht, von denen er eigentlich nicht mehr zurückkommen sollte. Von den Inseln der Hesperiden im Ozean außerhalb der bewohnbaren Welt hat er die goldenen Äpfel, die ein Drache hütete, errungen. Nach ihm hieß seither die Meerenge als Tor zum Ozean «Säulen des Herakles». Das lässig überlegene Ausgreifen von Kopfwendung, Blick, Gebärde und Standmotiv, die Energie der bewegten Körperhaltung und das locker herunterflatternde Löwenfell strahlen gebieterische Sieghaftigkeit aus. Solche Züge hatte die hellenistische Kunst für Götter- und Herrscherdarstellungen entwickelt, von denen unsere etwas provinzielle, von übertriebenen Proportionen und Härten nicht ganz freie Statuette geprägt ist. Herakles (etruskisch Hercle, römisch Hercules) genoß in Italien eine verbreitete Verehrung; unsere Statuette dürfte zu den vielen Weihegaben dieser Art gehören, die man in den Heraklesheiligtümern aufgestellt hat.

Zu den Eigenheiten der etruskischen Kultur zählt die Rolle des Bildnisses in der Grabkunst als des Stellvertreters des Toten, auch schon lange bevor die antike Kunst die Möglichkeit entwickelt hatte, eine realistische Ähnlichkeit als Erinnerungsbild

festzuhalten. Der Porträtrealismus erhielt sicher Impulse durch die aus Rom bekannten Totenmasken, in denen die Züge der Heimgegangenen für den Ahnenkult festgehalten waren. Für die eigentliche Porträtkunst wurde aber die klassische und hellenistische Porträtkunst Griechenlands bestimmend, die den Menschen als lebendigen Träger von Geist und Willen und in Beziehung zu seinen Mitmenschen sah. Die im Tod fixierte Leiblichkeit bei den Totenmasken mag starke Eindrücke vermittelt haben. Zu diesen standen aber die Intentionen des künstlerischen, für die Öffentlichkeit bestimmten Porträts eher im Gegensatz.

Die in ganzer Figur modellierten Gestalten auf Deckeln von Sarkophagen und Aschenurnen gehen bis in das 6. Jh. v. Chr. zurück; es gibt aber keine durchgehende Tradition bis zum Wiederauftauchen dieses Motives in der römischen Kunst des 3. Jhs. n. Chr.

Die etruskischen Sarkophage und Aschenurnen waren aus Terrakotta, Alabaster, Kalk und anderen Steinsorten und oft mit figurenreichen mythologischen Reliefs geschmückt. Bei unserem Beispiel ist nur der Deckel (Abb. XXI) erhalten, dafür aber mit einer Bemalung, wie sie selten noch zu finden ist. Die zarten, nach dem Brand auf weißer Grundierung aufgetragenen Farben verleihen dem Bild der Frau Frische und Lebendigkeit. Entspannt lagert die Frau bei den Genüssen des Gelages; an Hals und Armen ist sie mit Juwelen geschmückt, die Rechte hält einen Blütenkranz. So sah man die Toten in den großen Felskammer-Grabanlagen der wohlhabenden Familien versammelt. Unser Beispiel stammt sicher aus Chiusi und läßt sich durch ein ähnliches, münzdatiertes Werk in die Zeit von etwa 140 v. Chr. setzen. Die Epoche einer eigenständigen etruskischen Kultur hat danach nicht mehr lang gedauert. Die Umwälzungen der Bürgerkriege des 1. Jhs. v. Chr. hatten die völlige Romanisierung zur Folge.

Griechische und etruskische Waffen

Schon in der Antike umfaßten Waffen die Bedeutungsskala vom reinen, zweckmäßigen Kriegsgerät bis zum Prestigeobjekt. Waffen dienten zum Kämpfen, Einschüchtern, Disziplinieren und Prunken. Auch wenn sie als Prunkattrappe oder spielzeugartige Nachbildung nicht einsatzfähig waren, drückten sie Überlegenheitsgefühle oder -wünsche aus.

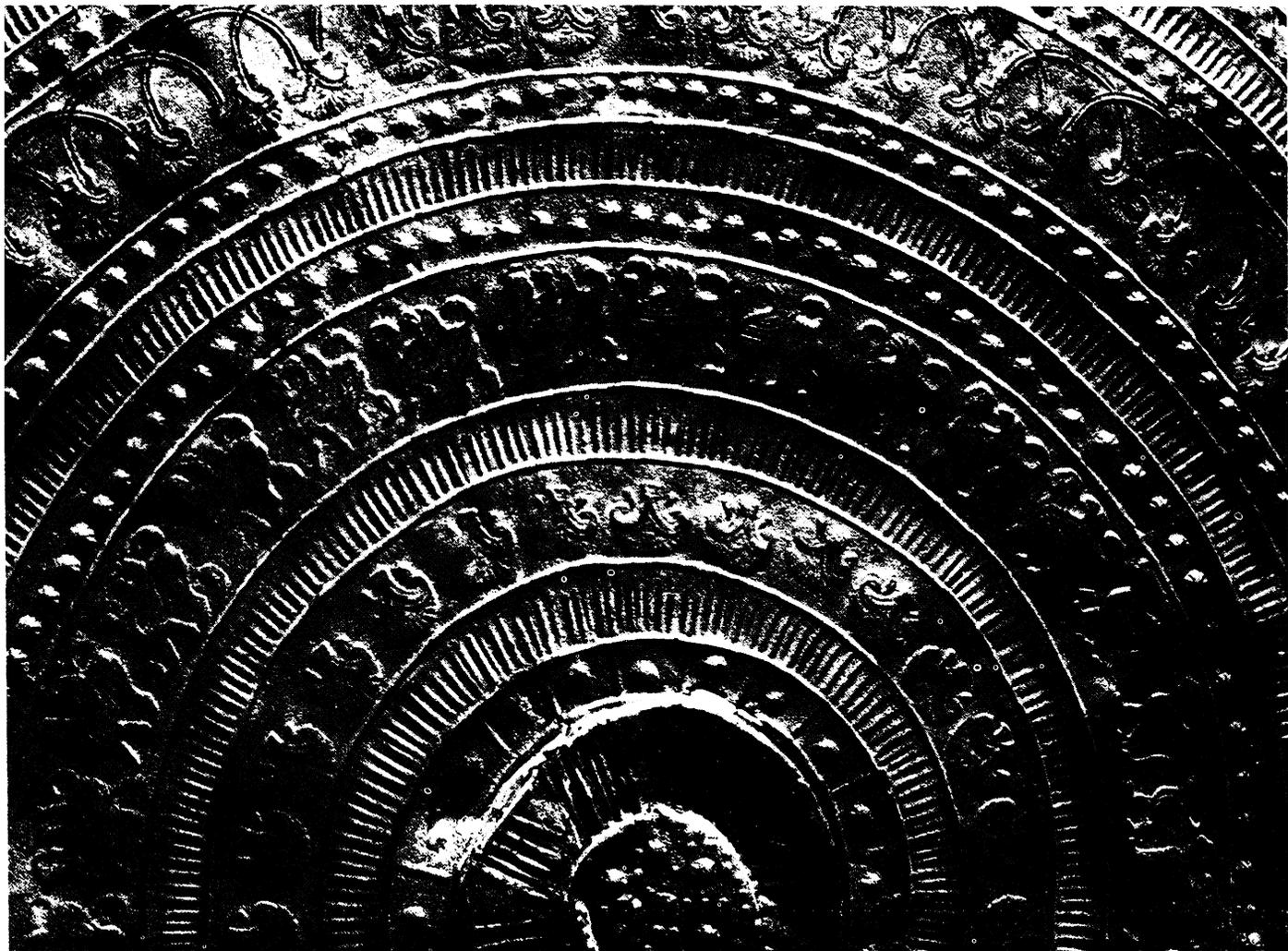
Die Unterscheidung zwischen der künstlerisch verzierten, doch im Kampf einsetzbaren Waffe und dem nur der Repräsentation dienenden Prunkstück ist nicht immer leicht zu treffen, denn antike Waffen sind als Bodenfunde oft sehr unvollständig, allenfalls mit ihren Metallteilen, meist ohne das für die Funktion wichtige Leder und Holz erhalten. Zugleich Prunkstücke und Kampfaffen dürften die mit den Widdern (Abb. 140) verzierten Schilde gewesen sein; denn in der Schnauze des einen ist der Einfluß einer dreiflügligen Pfeilspitze zu erkennen. Den Charakter von Schaustücken zeigen dagegen die im griechischen Unteritalien während des 4. Jhs. v. Chr. verbreiteten Helme (Abb. 142); sie deformieren den Gesichtsschutz des damals nicht mehr gebrauchten korinthischen Helmes in den Größenverhältnissen derartig, daß diese engen Augenöffnungen und der kleine Nasenschutz nur noch hochgerückt auf dem Kopf, keineswegs mehr vor dem Gesicht getragen werden konnten. Der hochgerückte korinthische Helm ist als Abzeichen der Würde z. B. am Perikles-Porträt bekannt; denkbar ist aber auch, daß solche Helme, ohne überhaupt noch getragen zu werden, als Requisit bei Zeremonien, insbesondere der Bestattung von Vornehmen, dienten. Hinweis auf eine solche Möglichkeit geben Helme, die man auf italischen Aschenurnen als Deckel gefunden hat, die sowohl in Bronze als auch in Terrakotta ausgeführt sein konnten.

Antike Waffenfunde sind in großer Zahl in antiken Heiligtümern, vor allem in Olympia, zutage gekommen. Als Sieger-Weihgeschenke und oft mit Kampfspuren bezeugten sie den Besuchern die wechselvollen Kriege der Griechen untereinander und gegen Dritte. Doch nicht nur die dem Feind abgenommenen Waffen wurden geweiht; auch die eigenen konnten ein Geschenk an die Gottheit darstellen. Aus antiken Epigrammen kennen wir Jägerwaffenweihungen; für das Geschenk von eigenen, nicht von erbeuteten Waffen stehen sicher auch die kleinen

Nachbildungen in Bronze und Ton. Wieviele Waffen geweiht wurden und wie zufällig und lückenhaft die Erhaltung in den Heiligtümern ist, zeigen die etwa 200 Beinschienen in Olympia, die noch kein zusammengehöriges Paar ergeben haben. Demgegenüber haben die Funde von Waffenbeigaben in Kriegergräbern das besondere Interesse, zusammengehörige Ausrüstungsstücke zu zeigen.

Von der Erscheinung griechischer Krieger geben die Vasenbilder (z. B. Abb. 91) und andere Denkmäler eine anschauliche Vorstellung, selten aber von der Kampfordnung. Denn meist sind heroische Zweikämpfe der mythischen Vorzeit «anachronistisch» mit Ausrüstungen aus der Zeit der Künstler dargestellt. Die Hauptkampfkraft der griechischen Heere bestand in der «Phalanx» der «Hopliten», der Schlachtreihe der sog. schwerbewaffneten Fußsoldaten. Entscheidend für ihre Kampfkraft war die geschlossene Formation und die Disziplin des in einem vortragenen Angriffs. Die Bewaffnungen waren nicht schwer im Sinn unserer mittelalterlichen Ritterrüstungen. Die Bleche der Panzerungen und Schildbeschläge sind über große Flächen kaum mehr als papierdick, nur an Randpartien stärker. Zusätzlichen Schutz gewährte das Lederfutter der Panzerung, die auf dem Leib getragen wurde. Der Schildkörper war haltbarer, aus kunstvoll in mehreren Lagen zusammengeleimten Weidenholzstreifen mit Lederüberzug angefertigt. Diese Konstruktion konnte mit einer geschlossenen Blechhaut überzogen werden. Bei den Schildzeichen der Widder dürfte dagegen farbiges Leder als Grund sichtbar gewesen sein. Wichtiger als die Stärke des Körperschutzes war die Beweglichkeit der Formation, das Tempo mit dem der Gegner von der geschlossenen Reihe langer gefällter Lanzen nieder- oder zurückgeworfen wurde. Die Hauptaufgabe beim Schutz hatten Schild und Helm. Die anderen Rüstungsteile konnten auch fehlen; es gab Brust- und Rückenpanzer, Unterleibschutz, Beinschienen (Abb. 143), meist nur für die Unterschenkel (die aber zur Standardausrüstung gehörten), gelegentlich auch Fuß- und Armschutz.

Mit der Leichtigkeit des Körperschutzes hängt wohl die Eigenart seiner künstlerischen Ausgestaltung zusammen. Seine Formen schmiegen sich viel mehr dem menschlichen Körper an als



139 Schildbeschlag. Bronze, Dm 90 cm. Etrurien, Tarquinia oder Vulci, ca. 625 – 600 v. Chr.

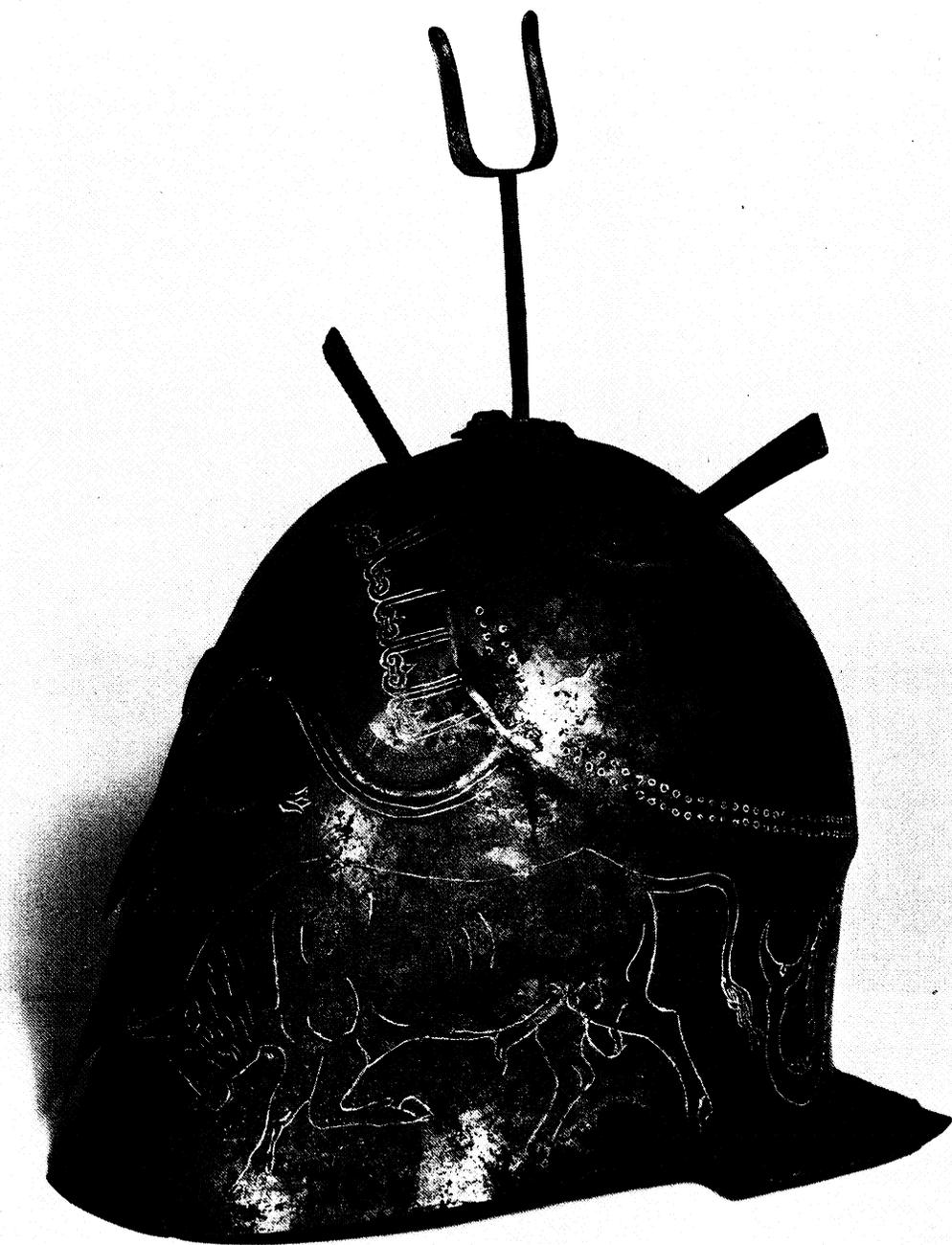


140 Schildzeichen und -randbeschlag. Bronze, Dm 80 cm. Ostgriechisch, 520 – 500 v. Chr.



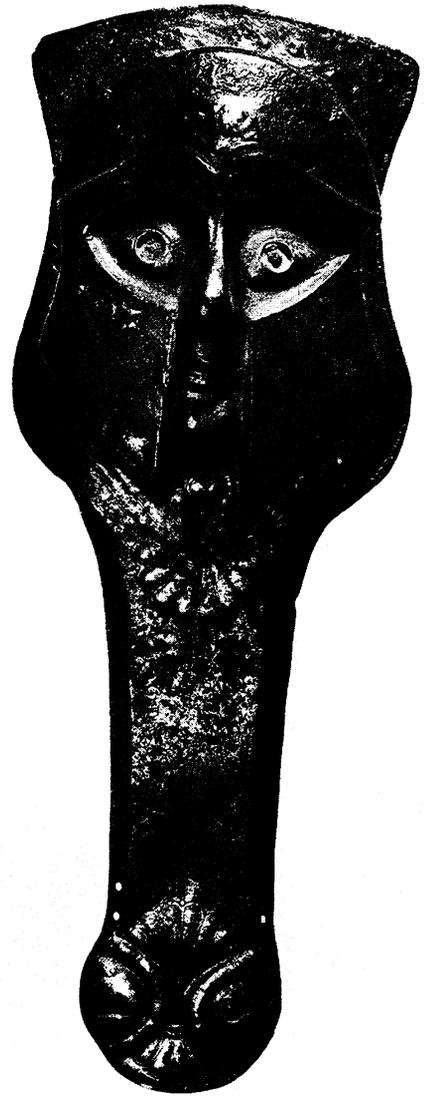
141 Korinthischer Helm. Bronze, H 21 cm. Unteritalisch-griechisch, ca. 550 – 525 v. Chr.

142 Korinthischer Helm. Bronze, H 31 cm. Unteritalisch-griechisch, Apulien, 400 – 300 v. Chr.





143 Beinschiene mit Gorgoneion. Bronze, H 45,3 cm. Unteritalisch-griechisch, ca. 530 – 500 v. Chr.



144 Pferdestirnenschutz. Bronze, H 45 cm. Unteritalisch-griechisch, ca. 500 – 470 v. Chr.



145 Pferdebrustschutz. Bronze, H 23 cm; Unteritalisch-griechisch, wohl ca. 500 v. Chr.

die Schutzwaffen in anderen Kulturen. Das geht soweit, daß «Muskelpanzer» oder Beinschienen eine Gestaltung wie Bildhauerarbeiten eines menschlichen Rumpfes oder Beines derselben Kunstepoche annehmen können, wie besonders in der spätarchaischen und klassischen Zeit. Gegenüber diesen Menschenkörperformen der Schutzwaffen wirken die mittelalterlichen Plattenharnische beinahe wie riesige Insektenpanzer.

Eine altertümliche Form weist ein etruskischer Schild (Abb. 139) des 7. Jhs. v. Chr. auf, der wohl als Schmuck in einer Grabkammer gedient hat. Der Schild ist flach kegelförmig. Der Schmuck besteht aus vielfachen umlaufenden Ornament- und Tierfigurenfriesen, die an die reich ausgestalteten Bildfrieszonen von Schildbeschreibungen in der frühgriechischen Dichtung erinnern. Zu der älteren künstlerischen Tradition Italiens gehören die Perlbuckelreihen und die Parallelriefen, den Einfluß orientalischer Kunst zeigen die Sphingen und Palmettenmotive.

Etwa um 600 v. Chr. ist die Erfindung einer neuen Schildform (Abb. 140) in Griechenland zu datieren, die mit der antiken Benennung des argivischen Schildes verbunden werden kann. Ihren Ursprung hatte diese Neuerung also wohl in Argos, doch muß dieser Schildtypus bald auch andernorts hergestellt worden sein. Der Schild erhielt die Form einer flachen, in der Mitte wenig gekrümmten, gegen den flach abgesetzten Rand knapp umbiegenden Schale. Er wurde nicht mehr nur mit einer Hand in der Mitte gehalten, sondern von der Schulter an mit dem ganzen gewinkelten Arm abgestützt. Leicht über dem Zentrum wurde er mit einem Bügel am Unterarm getragen, der Handgriff war nahe am Rand auf gleicher Höhe.

Die großen, dem Feind entgegengehaltenen Beschlagmotive sollten mit Schreckensvorstellungen verwirren oder als Symbole der Kraft und Schnelligkeit einschüchtern. Wir kennen als Schildzeichen etwa die Fratze der Gorgo, deren Anblick nach dem Mythos versteinerte, alle Arten von Fabeltieren und Bestien, den Dreifuß als Kampfpreis- und Siegessymbol, das «schnelle» Bein, das Rad, den Rosettenwirbel. Unsere Beispiele der Widder sind als Symbol des Angriffsstoßes verständlich. Rammbock hieß auch im Griechischen der Mauerbrecher. Merkwürdig ist hier nur, daß sich die Widder ruhig umblickend niederlassen. Zu dem einen ist sogar noch ein stilisierter Blumengrund angegeben, eher ein Bild des Friedens als der Kampfeslust.

Auch die Schildinnenseiten waren reich dekoriert mit Rosettenbeschlügen, Quasten und Schnüren, wie an den Vasenmalereien zu sehen ist. Oft erhalten sind die in kleine Reliefbilder

unterteilten Zierstreifen aus Bronzeblech, die den Armbügel nach unten und oben fortsetzen.

Der Name des «korinthischen Helmes» (Abb. 141) wird heute wahrscheinlich im antiken Sinne richtig verwendet, doch bezeichnet auch er nur den Ursprung des Typus, nicht die spätere Verbreitung seiner Herstellung. Seine Form zeichnet sich durch den nahezu geschlossenen Gesichtsschutz aus. Aus der topfartig geschlossenen Haube sind nur die Augenöffnungen und ein Spalt zwischen den Wangenklappen geöffnet. Das Aussehen eines Kriegers mit einem solchen Helm zeigt das Schmuckrelief auf einer bronzenen Pferdestirn-Schutzplatte (Abb. 144).

Der Helm hat die alte, hier in das 6. Jh. v. Chr. zu datierende Form mit der durchgehenden Wölbung der Haube, ohne Absätze der Kalotte und des Nackenschutzes, wie sie Beispiele von etwa 500 v. Chr. anzeigen. Typisch ist der Randschmuck, in dem feine Parallelstreifen mit den als Schmuck aufgefaßten Vernietungen des Futters vereinigt sind.

Bei den griechischen und etruskischen Waffen der archaischen Zeit entwickelten die getriebenen, eingravierten, manchmal auch mit Silber, Bein und Edelsteinen eingelegten Ornament- und Bildmotive ein Eigenleben, das die Vorstellung der zugrundeliegenden Körperformen zurücktreten läßt. So erscheinen statt der Kniescheiben von Beinschienen gelegentlich Gorgonenfratzen (Abb. 143), ein nicht nur bei den Etruskern, sondern bis zu den Thrakern und Skythen beliebtes Motiv. Ähnlich wirken der Kriegerkopf auf der Roßstirnplatte (Abb. 144) und die Doppelsphinx mit den Pantherköpfen auf dem Pferdebrustschutz (Abb. 145). Um 500 v. Chr. nahmen die Schutzwaffen strengere, bildhauermäßig durchgebildete Körperformen an, doch hat die alte Art in Unteritalien noch im 4. Jh. v. Chr. ein merkwürdiges Nachleben gehabt. Von der Idee her wirken die ornamentalen Stirnlocken und Brauenhörner und die eingeritzten Zeichnungen von Stieren, Löwen und Meeresfabelwesen auf den in Apulien und in Lukanien gefundenen Helmen (Abb. 142) dieser Art ganz archaisch. Zur Vorstellung dieser und anderer griechischer Helme gehört gewöhnlich eine Buschzier, von deren verschiedenartigen, oft mehrteiligen Formen die gelegentlich noch vorhandenen Halterungen einen Begriff geben; doch gab es auch glatte Helmhauben ohne Busch-Aufsätze.

Römische Kunst

Nach der Sage war Rom 753 v. Chr. von den Söhnen des Kriegsgottes Mars, von Romulus und Remus, gegründet worden. Von der Gründung bis zur Entwicklung einer eigenen Kultur war ein weiter Weg, dessen Hauptlinien in der Rückschau klar, dessen genauere Unterteilungen aber schwer zu rekonstruieren sind. Zeitweilig, bis etwa 500 v. Chr., haben in Rom etruskische Könige geherrscht; auch weiterhin blieben Rom und das umgebende Latium eng mit Etrurien verbunden. Seit der Vormachtstellung Roms im mittleren Italien im 4. Jh. v. Chr. bestanden Ansätze für die Entwicklung einer eigenen römischen Kunst. Entscheidend wurde die intensive und unmittelbare Berührung mit griechischer Kultur, als die Römer ihre kriegerischen Unternehmungen und ihre Herrschaftsgebiete seit 282 v. Chr. auf das griechische Unteritalien und seit 213 v. Chr. auf Griechenland selbst ausdehnten. Statt griechischer Kultur aus zweiter Hand, durch Etrusker oder andere Vermittler in Italien, wurden nun für den Sammeleifer der Sieger die besten Kunstschatze der Griechen greifbar. Vom 2. Jh. v. Chr. an war Rom ein kultureller Anziehungspunkt, der auch geistige Kräfte der griechischen Welt auf sich lenkte: Prominente, als Geiseln im Exil lebende Griechen im Umkreis des jüngeren Scipio, oder auch Gesandtschaften, die wegen der auf dem Spiel stehenden Interessen mit den besten Köpfen besetzt wurden, die man in Griechenland aufzubieten hatte. Rom war zu einem wichtigen Zentrum der weithin vom griechischen Hellenismus geprägten Kultur geworden. Der alte italische Kulturhintergrund spielte im Volkstümlichen, in Religions- und Staatsformen eine Rolle; die Oberschicht war dagegen erfüllt vom Anspruch auf die griechische Welt. Die Dynamik der Machtausdehnung und der kulturellen Aneignung überdauerte den Zusammenbruch der aristokratisch-republikanischen Verfassung, die verheerenden Machtkämpfe und die für viele Betroffene katastrophalen Umwälzungen.

Befrieder des Reiches und Vollender der Neuordnung ist Augustus (Abb. 3, 146). Unter ihm gewinnt die römische Kunst Züge von sehr bestimmter Eigenart, die mit den Grund zu einer zusammenhängenden Kultur des Reiches legen. Sowohl der Formencharakter als auch die inhaltlichen Aussagen wurden zum Ausdrucksträger für das Selbstverständnis der augustei-

schen Herrschaft. Wohltätigkeit, Sicherheit, Dauerhaftigkeit, Ausdehnung und Legitimation wurden auf vielfältige Weise betont, mit Prunkbauten, aufwendigen Materialien, Kultmonumenten, Bildprogrammen von Denkmälern und Bauschmuck bis hin zu kleinen Kunstwerken der Münzen und des privaten Bereichs wie den Gemmen. Die Formensprache lehnte sich vorzugsweise an die große Epoche der griechischen Klassik an. Von dieser Formensprache ist auch die Porträtkunst der kaiserlichen Familie und anderer führender Persönlichkeiten stark geprägt.

Für sich und die Mitglieder seines Hauses (Abb. 3, 146, XXII) hatte Augustus die Stilisierung der Porträts zu einer programmatischen Aussage erhoben. Die zwar individuellen, aber doch ideal-unpersönlichen Gesichtszüge und die locker, aber künstlerisch doch sehr bewußt angeordneten Haarsträhnen sind eine deutliche Reminiszenz an den Stil des klassisch griechischen Bildhauers Polyklet (Abb. 12). Polyklet hatte die kunstvoll proportionierte und durchgerechnete Statue des Kanon (d. h. soviel wie Musterfigur) geschaffen, als höchsten allgemeingültigen Ausdruck ideal geformter Natur. Die überzeitliche Geltung der klassischen Stilformen ließ sicher auch den nicht speziell an griechischer Kunst gebildeten Betrachter der Kaiserporträts deren politischen Anspruch spüren.

Das Porträt eines Prinzen in Porphyrt (Abb. XXII) kommt in Gesichtszügen und Haarmotiven den Darstellungen des Kaisers Augustus sehr nahe. Es handelt sich um einen der beiden Enkel des Kaisers, Gaius oder Lucius Caesar, die nacheinander von Augustus als Thronfolger adoptiert wurden, die aber beide nicht lange nach ihrer Adoption gestorben sind. Welchem der beiden Prinzen das Porphyrtporträt zuzuweisen ist, kann wohl ohne die Hilfe von neuen Funden zu dieser Frage nicht entschieden werden. Die Porträtähnlichkeit mit dem Großvater ist aber jedenfalls mit der Absicht herausgearbeitet, den adoptierten Enkel als Thronfolger zu bezeichnen. Das Material des Porträtkopfes, roter ägyptischer Porphyrt, war in dieser Verwendung selten, aber auch schon damals nicht einzigartig. Die kostbaren, von weither beschafften Steinarten wurden, wie die römischen Dichter bezeugen, als Hinweis auf den Triumph der römischen Herrschaft, als Tribut der beherrschten Länder verstanden.



146 Denar des Kaisers Augustus. Münzkabinett des Bad. Landesmus., ca. 29 – 27 v. Chr.

Die Bildnisse der römischen Kaiser, daneben auch ihrer Familienmitglieder, waren auf Münzen, als Ehren- und Kultstatuen, als Schmuck offizieller Auszeichnungen und als Motiv auf kostbaren persönlichen Geschenken des Kaisers an seine engere Umgebung verbreitet. Sie waren Ausdruck eines Personenkultes, der je nach politischen und kulturellen Traditionen offener oder zurückhaltender in Erscheinung treten konnte. Im Osten nahm der Kaiserkult schon unter Augustus bald unverholene religiöse Formen an, wogegen man im Westen in den Formen der Ehrungen zunächst mehr Zurückhaltung zeigt. Die Ausprägungen und der Erfolg der Kaiserverehrung mußten auch zunächst recht verschieden sein, je nachdem, ob der Schauplatz die Hauptstadt mit den anspruchsvollen Kreisen von Hof und Oppositionellen oder ein straff organisiertes Militärlager, eine traditionsreiche Stadt im griechischen Osten oder eine neugegründete Kolonie im Westen war.

Für den Bedarf an Kaiserbildnissen wurde in großen Stückzahlen kopiert und vervielfältigt, mit teilweise recht unterschiedlichem künstlerischem Anspruch. Der Porphyrokopf gehört wegen der Qualität der Arbeit und der Kostbarkeit des Materials zur höfischen Kunst oder steht ihr sehr nahe.

Höfische Raffinesse und Kostbarkeit zeigt auch der Silberspiegel (Abb. 147) mit einer Porträtbüste des Kaisers Domitian (81 – 96 n. Chr.) in flachem Relief, das an die Münzbildnisse des Kaisers erinnert. Die Porträtauffassung ist dem augusteischen Porphyrokopf entgegengesetzt. Sie orientierte sich weniger an eigentlich griechischer Klassik als an Formen des griechisch-hellenistischen Königtums nach Alexander d. Gr. Durch das Streben nach dieser Herrschaftsform kam der Kaiser mit der noch lebendigen republikanischen Tradition des Senats in Konflikt, was 96 n. Chr. zu seinem Sturz und Tod führte. Das kostbare Geschenk des Herrschers mit dessen Porträt hat eine Tradition, die ebenfalls zu den hellenistischen Höfen des Ostens zurückreicht.

Das griechisch-hellenistisch geprägte Kaiserporträt setzte beim Betrachter Kunstgeschmack und Kennerschaft voraus. Es ist unter dem Halsabschnitt sichtbar von einem griechischen Künstler Euporos mit kalligraphischen Zügen signiert. Griechisch im Geist sind auch die leidenschaftlich bewegten, heroisch wirkenden Gesichtszüge des Kaisers, dessen Rang

147 Spiegel mit Bildnis des Kaisers Domitian (81 – 96 n. Chr.) Silber, Dm 11,8 cm.





durch das Blattkranzdiadem und die kleine, bezeichnenhafte Dreiviertelfigur der Göttin Athena hervorgehoben ist.

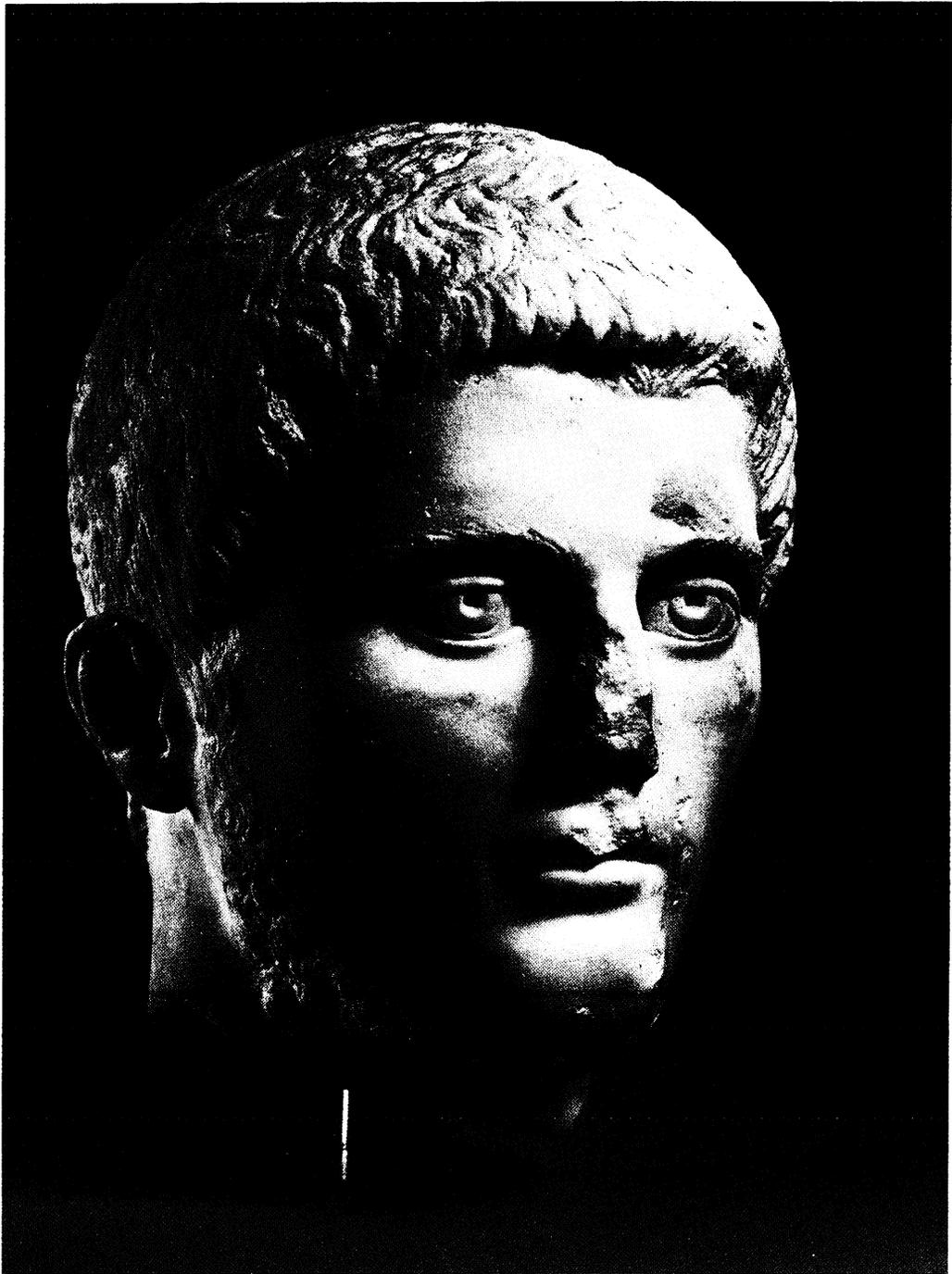
Auch außerhalb der offiziellen Repräsentationskunst verstärkten sich die Tendenzen, mit den Gegenständen und den Themen der Darstellungen wie mit Chiffren auf übergeordnete Bedeutungen und Zusammenhänge zu verweisen. Die klassische griechische Kunst hatte zwar schon menschengestaltige Verkörperungen göttlicher Naturkräfte und Personifikationen von abstrakten Begriffen gekannt, sie aber in einer Realitätsebene auftreten lassen, die den Betrachter von Bildern aus dem Mythos oder dem damaligen Leben vertraut waren. In der Grabkunst tritt der gewandelte Realitätscharakter besonders deutlich hervor. Die griechische Kunst stellte Grabzeremonien, den Toten allein oder mit Angehörigen dar und drückte ihren Schmerz über die Trennung aus. Diese «Realität» spielte in der römischen Grabkunst nur noch eine nachgeordnete Rolle. Wichtig wurden vielmehr die z. T. chiffrenartigen Aussagen zu Unsterblichkeit und Jenseitshoffnung. Eine Vorstellung hierzu geben das Grabdenkmal in Form eines reliefgeschmückten Altars und ein Sarkophagrelief.

Der Altar (Abb. 148) wurde laut Inschrift von einem Lucius Plutius Hermes seiner verstorbenen Frau Fabia Stratonice als Grabmal errichtet. Die dargestellte Haarmode weist in die Zeit des Kaisers Trajan, ungefähr um 110 n. Chr. In der Altarfront ist eine runde, flach muldenförmige Nische eingetieft, die das Reliefbild der Verstorbenen in Form einer Büste enthält. Es ist eine matronale Dame mit der damals modischen Frisur eines hohen Ringellockentoupets über einer Reihe von kleinen, gleichlaufenden Stirnlocken. Die Hoffnungen auf ein Jenseitsleben sind durch Abzeichen des Isiskultes angedeutet, dem die Verstorbene angehört hat. Links erscheint das «sistrum», die kultische Klapper, und rechts der brustförmige Milcheimer als Hinweis auf den mütterlich schützenden Charakter der Göttin. An den Seitenflächen des Altares erscheinen die ägyptischen Gottheiten Hermanubis und Osiris. Doch sind sie bezeichnenderweise nicht in leibhaftiger Gegenwart dargestellt, sondern wie Statuen erhöht auf Postamenten, die jedoch für eine spätere Zweckentfremdung des Grabdenkmals beschädigt wurden. Hermanubis war als Entsprechung des griechischen Hermes

Totengeleiter, Osiris der sterbende und wieder auferstehende Gemahl der Isis. Der Grabaltar bezeugt nicht nur bestimmte Formen der Jenseitshoffnung, sondern auch die Mischung verschiedener Kulturen im Römerreich, die sich durch religiöse, aber auch andere kulturelle Einflüsse ergab. Gerade die ägyptische Kultur hat, auch außerhalb ihrer Religionszugehörigkeit, nachhaltigen Eindruck im römischen Reich gemacht. Man denke allein an die 48 Obelisken im antiken Rom und daran, daß für römische Villen Statuen im altägyptischen Stil neu geschaffen wurden.

Zu der trockenen Sachlichkeit des Grabaltars steht das Sarkophagrelief (Abb. 151) mit dem Raub der Proserpina aus der Zeit um 220 n. Chr. im größten Gegensatz. Im Stil der Zeit erscheinen die Motive wie durch eine von außen wirkende Kraft bewegt. Der Ausdruck der heftigen Gebärden wird durch die starke Licht- und Schattenwirkung des Reliefs betont. Auch die überlängten Proportionen der Figuren mit ihren kleinen Köpfen steigern die Dynamik des Geschehens. Die Reliefformen sind übersichtlich in der Fläche angeordnet, dabei aber mit z. T. tiefen Unterschneidungen und einigen frei ausgearbeiteten Einzelteilen vom Reliefgrund gelöst. Die Szene zeigt, wie der Gott des Totenreiches, Pluto (griechisch Hades), Proserpina (griechisch Persephone), Tochter der Erd- und Fruchtbarkeitsgöttin Ceres (griechisch Demeter), auf seinem Viergespann entführt. Im Beispiel dieses Brautraubes waren die Vorstellungen von Tod und Hochzeit verbunden. Die kleinen geflügelten Amore illustrieren den Aspekt der Hochzeit, wobei der eine als Gespannlenker auf seiten des Brautraubers steht, der andere dagegen Proserpina zu Hilfe kommt. Das Totenreich, aus dem es keine Wiederkehr gibt, ist durch seinen Wächter, den dreiköpfigen Cerberus angedeutet. Die kosmische Bedeutung des Geschehens wird durch die Anwesenheit anderer Götter herausgestellt, des Mercur und des gelagerten Oceanus rechts und der erregten Minerva links. Auf dem verlorenen Teil des Reliefs links war Ceres auf ihrem von Drachen gezogenen Wagen dargestellt, die dem Räuber nicht mehr Einhalt gebieten kann. Dieses mythische Thema setzt sich mit dem Verhältnis von Leben und Tod auseinander. Mit dem Raub der Proserpina hatte der Totengott zu weit in das Reich des Lebens übergreifen. Durch die Trauer der Ceres blieb die ganze Erde unfruchtbar, wie tot. Um gegen diese Not zu helfen, entschied der Göttervater Jupiter auf die Klage der Ceres, daß Pluto ihre Tochter an die Oberwelt freizugeben habe; Jupiter bestimmte aber, das Recht des Pluto als Gemahl der Proserpina

148 Grabaltar der Fabia Stratonice. Marmor, H 1,35 m. Römisch, ca. 110 – 120 n. Chr.



achtend, den halbjährigen Wechsel ihres Aufenthaltes zwischen der Ober- und Unterwelt. Dieser Mythos vereint Vorstellungen des Wachsens und Vergehens im jahreszeitlichen Zyklus mit der mystisch-religiösen Hoffnung des Menschen auf die Teilhabe an diesem Prinzip des ewigen Lebens.

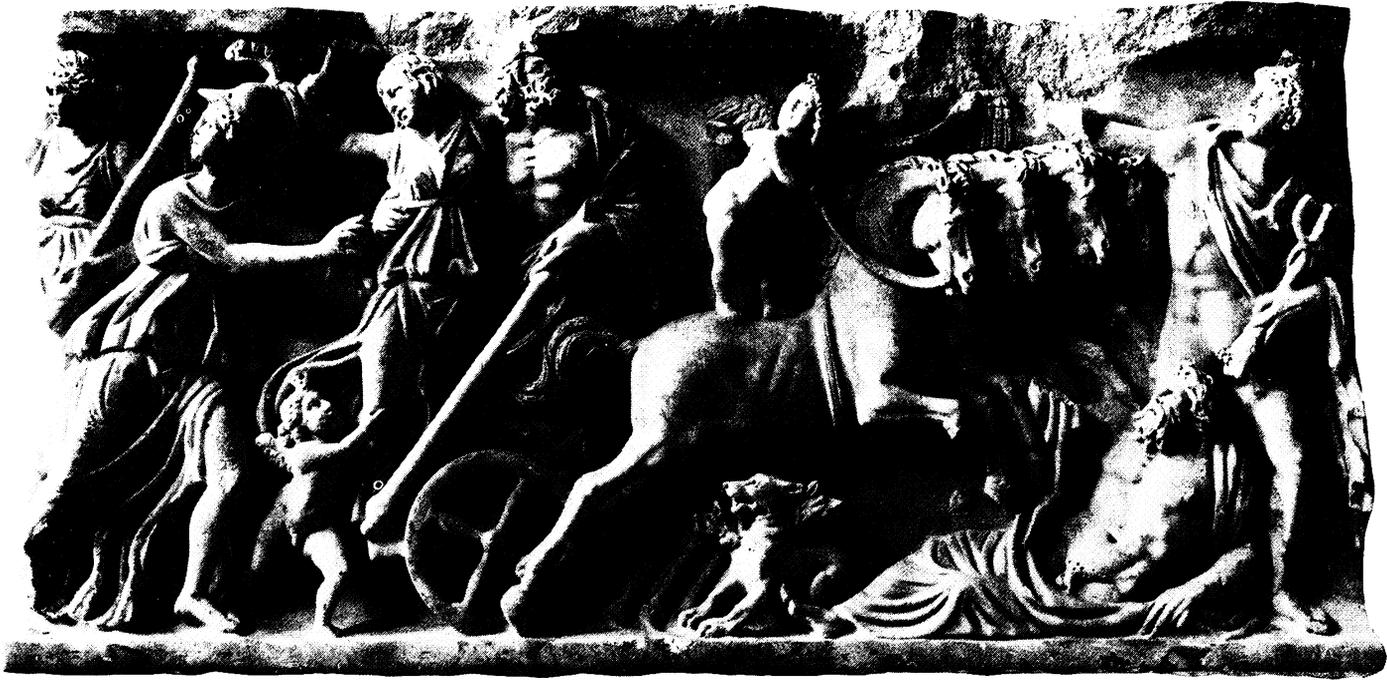
Die Entwicklung der Porträtkunst im 2. Jh. n. Chr. ging von dem zuweilen trockenen Realismus einer betont altrömischen Prägung, der in der Zeit des Kaisers Trajan dominierte, über zu einem philosophischen, eher griechisch geprägten Habitus. Dieser Habitus entwickelte sich im 3. Jh. n. Chr. zu einem grüblerischen, leidvoll besorgten, manchmal sogar weltflüchtigen Ausdruck (Abb. 149). Diese Stimmung erscheint wie ein Ausdruck der neuplatonischen, unter Kaiser Gallienus (253 – 268 n. Chr.) auch bei Hofe dominierenden Philosophie. Ein männlicher Porträtkopf dieser Zeit aus der nordöstlichen Umgebung von Athen gibt ein Beispiel für diese Porträtkunst. Durch die feiner nuancierte Modellierung der Gesichter unterscheiden sich die damaligen Porträts von den stärker bewegten und malerischeren Bildungen der vorhergehenden Epoche, die das Relief der Proserpina ruft. Die Feinheit der Modellierung ist eine Reminiszenz im Sinne des augusteischen Klassizismus, ebenso wie die kurze Frisur anstelle der lockigen Haarschöpfe nach modisch griechischem Geschmack. Man hat die Kunst unter Kaiser Gallienus wegen dieser Tendenzen als eine Renaissance bezeichnet. Der Dargestellte muß eine bedeutende Persönlichkeit gewesen sein, denn ein Porträtkopf mit denselben Zügen wurde bei Rom gefunden und ist in das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg gelangt.

Die antike Malerei arbeitete, abgesehen von der auf Keramik, mit Material, das die Zeiten meist schlecht überdauert hat. Von der einst hochgeschätzten Tafelmalerei in öffentlichem und privatem Besitz wissen wir nur noch aus der Literatur und durch Nachbildungen in dauerhafteren Techniken wie Mosaik und Fresken. Auch die meisten Wandmalereien sind mit den zugehörigen Gebäuden untergegangen. Mehr ist in Gräbern erhalten, vor allem aber in den Städten und Villen, die der Vesuvausbruch von 79 n. Chr. wenig beeinträchtigt mit Aschenregen, Bimsauswurf und Lavafluß versiegelt hat. Die Gegend (Campania felix, das glückliche Campanien) war immer fruchtbar und auch in der Antike als angenehmer Aufenthalt ein Anziehungspunkt für



149 Porträtkopf eines Mannes mit kurzem Bart. Marmor, H 28 cm. Römisch, ca. 250 – 260 n. Chr., aus der nordöstl. Umgebung von Athen.

150 Mumienporträt einer Frau. Wachstempera auf Sykomorenholz, H 34,7 cm. Römisch, Ägypten, ca. 250 n. Chr.



151 Raub der Proserpina, Sarkophagrelief. Marmor, L 103,5 cm. Römisch, wohl ca. 220 v. Chr.

Reiche gewesen. Die Häuser und Villen finden sich in erstaunlichem Umfang mit Wandmalereien geschmückt. Ihre große Menge bezeugt den Wohlstand in einer breiteren Schicht eines bürgerlichen Mittelstandes und die Leistungsfähigkeit des Wandmalereigewerbes in einer mittleren Landstadt wie Pompeji. Es gibt dabei freilich manche Arbeit, bei der das Vermögen des ausführenden Künstlers nicht im rechten Verhältnis zu den Motiven stand, die er oder die Auftraggeber als Vorbild ausgesucht hatten. Doch finden sich auch Werke von großem Anspruch und angemessener Ausführung. Mehr in ihrem Element waren die Wandmaler gewöhnlich, wenn es nicht um eine akademische Wiedergabe von anspruchsvollen Bildkompositionen ging, sondern um Wandschmuck von dekorativem Charakter. Im Kolorit, in der flüssigen Führung des Pinsels, in der Kunst, Motive gleichsam «impressionistisch» hinzuhauchen oder zutupfen waren die pompejanischen Maler Meister. Die spielerische Leichtigkeit und die bezaubernde Beiläufigkeit der Motive hat Europa nach der Wiederentdeckung der verschütteten Städte seit 1748 so begeistert, daß die pompejanischen Wandmalereien zu einem beherrschenden Vorbild für die damalige Innenarchitektur wurden. Die Hauptthemen waren Phantasiearchitektur, anmutige Landschaften und Gartenmotive (Abb. XXIV).

Mit hellen, nuancenreichen Farben, graubläulich, gelb, rosa, hellblau, beigegrün, beigerosa, ocker und weiß sind Blumenstauden, Vögel und eine Girlande wie eine Grundlinie auf das volle, warme Braunrot des Untergrundes gesetzt. In den Stauden sitzen kleinere Vögel, neben den Margeriten flattert ein Reiher nieder. Durch den Girlandenschatten und die Aufhellungen der Farbwerte wirken die Motive atmosphärisch-räumlich, obwohl sonst raumbildende Elemente fehlen.

Gartenmotive spielten in der römischen Wandmalerei eine besondere Rolle. Zimmerausmalungen mit ringsumlaufenden Gartendarstellungen versetzten den Betrachter in eine geschlossene Illusion. Aber auch mit andeutenden Motiven konnten Gartendarstellungen hervorgerufen werden. Diese Malereien sind mehr als nur Darstellung, Erweiterung oder Ersatz wirklicher Gärten, sie haben paradiesischen Charakter. Die dargestellten Gärten sind nicht dem Wechsel der Jahreszeiten unterworfen und bringen Blüten und Früchte zugleich hervor. Sie sind Sinnbilder der Hoffnung auf immerwährendes Glück.

Das Wandmalereifragment (Abb. XXIII) mit gelbem Grund zeigt eine Frau, die auf dem Ornamentgebälk einer luftigen, traumhaft leichten Phantasiearchitektur sitzt. Das Spiel des

Windes mit den zarten, grauen und violetten Tüchern der Gewänder läßt den Betrachter beinahe selbst einen angenehmen Lufthauch spüren. Zu dieser atmosphärischen Stimmung kommt die einer heiteren Festlichkeit. Kranz, Kanne und silberne Opferschale der Frau gehören zu einer Feiertagswelt, die durch religiöse Zeremonien verschönt war. Nach den Formen der Gewänder im Stil der späteren griechischen Klassik, nach dem Reiz der durchschimmernden Körperformen und der lockeren unzeremoniösen Haltung ist es hier nicht die Darstellung einer realen Kulthandlung. Die Gestalt gehört vielmehr in eine Vorstellungswelt, die vom griechischen Mythos und der klassischen Kunst gespeist ist. Die Sitzende ist keine römische Matrone oder Priesterin, sondern eine Nymphe oder Bacchantin.

Die Mumienporträts (Abb. 150) sind eine weitere, nur durch besondere Umstände erhaltene Art antiker Malerei. Sie wurden vor ungefähr 100 Jahren durch reiche Funde vor allem aus der Oase Fayum bekannt. Sie sind ein wichtiges Zeugnis für die Verbindung ägyptischer und griechisch-römischer Kultur, für die Alexander d. Gr. mit seiner Eroberung des Landes 332 v. Chr. den Grund gelegt hatte. Die Mumifizierung der Verstorbenen, ihre Umwicklung mit Bandagen und die eingesetzten Bildnisse stehen in der Tradition des ägyptischen Totenrituals. In der römischen Zeit trat anstelle der aus Pappmaché modellierten und bemalten Masken eine Porträtmalerei, deren Stil von der griechisch-römischen Kunst geprägt ist. Der Stil der besseren Bilder wäre auch in anderen Teilen des römischen Reiches denkbar, wogegen die einfacheren Arbeiten eher eine Nähe zur einheimischen Volkskunst zeigen. Gegenüber den streng konturierten und modellierten, keineswegs porträthaften Maskenbildern der ägyptischen Tradition zeigen die Mumienporträts illusionistisch wirkende, locker hingesezte Motive, Schattierungen und Glanzlichter. Die Mumienbildnisse wurden in verschiedenen Techniken ausgeführt. Träger waren Brettchen aus verschiedenen Holzarten. Haltbarer waren die Bilder in enkaustischen (d. h. mit Hitze eingelassenen) Wachsfarben. Weniger dauerhaft war die Temperatechnik, bei der statt des Wachses Ei als Bindemittel diente, oder die gemischte Wachs-Temperatechnik, wie bei dem Frauenporträt, das nach der Frisur mit dem hochgesteckten Nackenzopf in die Mitte des 3. Jhs. n. Chr. datiert werden kann.

In der feineren römischen Keramik, dem Tafelgeschirr, wurden ebenfalls griechisch-hellenistische Traditionen weiterentwickelt. Die keramische Gefäßmalerei hatte seit dem Ende der klassischen Zeit, etwa seit 300 v. Chr., ihre Bedeutung verloren. An ihre

Stelle trat die Reliefkeramik, die von Metallgefäßen mit ornamentalem oder figürlichem Schmuck inspiriert war. Für die Herstellung in Ton benutzte man zunächst meist als Matrizen Formschüsseln, die Gefäßkörper und Reliefschmuck in einem enthielten. Die Technik, auf ein getöpftes Gefäß einzelne modelgeformte Reliefs vor dem Brand aufzulegen, war schon seit langem bekannt, gewann aber in der Spätzeit, seit dem 3. Jh. n. Chr., größere Bedeutung.

Eine hochstehende Keramikindustrie hatte sich im 1. Jh. v. Chr. in Arezzo entwickelt. Nach dem rötlichen Glanz des Tonüberzugs hat diese Töpferware den Namen Terra Sigillata erhalten. An dekorativem Geschmack und künstlerischer Ausführung der Motive konnten es diese Töpfer mit den besten Silberschmiedern aufnehmen, solange es nicht auf den Materialwert und auf zusammenhängende, freie Kompositionen ankam. Diese Terra Sigillata fand weithin in den Reichsprovinzen Absatz und Nachahmung, letzteres vor allem seit dem 1. Jh. n. Chr. in Südgallien, danach in Rheinzabern. Die späteste Form der Terra Sigillata ist die nordafrikanische des 3. und 4. Jhs. n. Chr., für die ein hellrötlicher, weniger glänzender Überzug und die aufgelegten, nicht zusammen mit den Gefäßen geformten Reliefs charakteristisch sind. Eine Schale (Abb. 152) dieser Art zeigt eine schreckliche Circusszene. Ein entkleideter, an einen Pfahl gefesselter Mann ist einem Löwen ausgesetzt, der gegen das Opfer mit gedrehter Standlinie auf den Grund der Schale gesetzt ist. Es ist die «damnatio ad bestias», die Verurteilung zum Tod durch wilde Tiere. Circusszenen waren als Schmuck in Häusern (man denke nur an Mosaikfußböden) und Geräten vielfach beliebt, doch stand ihre Auswahl unter einem Gesichtspunkt, den man wenigstens in einem weiteren Sinn als sportlich bezeichnen kann. Daß man sich an Jagden, Tierkämpfen und Gladiatorenkämpfen in der Arena ergötzen möchte, erscheint verständlich, reicht aber nicht aus, um die Hinrichtungsszene auf einem Tafelgeschirr zu verstehen. Die Erklärung geben andere Darstellungen auf Schalen dieser Art, die als christliche Martyrien zu deuten sind. Die überlieferten Berichte schildern erbaulich die Standhaftigkeit der Märtyrerhelden, ja sogar die Scheu der wilden Tiere, die mit Gewalt zu ihrem Vollstreckungsdienst getrieben werden müssen. Hier tritt mit dem neuen Glauben ein neues Ideal von Heldentum neben die damals noch lebendigen Gestalten des heidnischen Mythos wie Herakles und Achill.



152 Reliefierte Schale mit Circusszene. Ton, Dm 18,2. Römisch, ca. 300 – 400 n. Chr., aus Sizilien.

Anhang

Abkürzungen der Literaturhinweise:

Kataloge und Führer des Badischen Landesmuseums nach Erscheinungsjahren (Erscheinungsort Karlsruhe, wenn nicht anders angegeben):

Kat.1890: K. Schumacher, Beschreibung der Sammlung antiker Bronzen

Meisterw. (1959): Meisterwerke aus den Sammlungen des wiedereröffneten Museums

Terrak. (1960): J. Thimme, Antike Terrakotten. Bildhefte des Badischen Landesmuseums

Neuerw. (1966): Neuerwerbungen 1952 – 1965. Eine Auswahl

Elfenb. (1973): J. Thimme, Phönizische Elfenbeine. Bildhefte des Badischen Landesmuseums

Vasen (1975): J. Thimme, Griechische Vasen. Bildhefte des Badischen Landesmuseums, 4. Aufl.

Bildkat. (1976): E. Petrasch, Bildkatalog. 400 ausgewählte Werke aus den Schausammlungen

Kat. 1976: Ausstellung: Kunst und Kultur der Kykladeninseln im 3. Jahrtausend v. Chr.

Kat. 1980: Ausstellung: Kunst und Kultur Sardinien vom Neolithikum bis zum Ende der Nuraghenzeit

Kat. 1984: W. Schürmann, Katalog der kyprischen Antiken (Göteborg 1984)

Andere Publikationen:

AA: Archäologischer Anzeiger, Beiblatt zu Jdl, s. u.

ABV: J. D. Beazley, Attic Black-Figure Vase-Painters (Oxford 1956)

ARV²: J. D. Beazley, Attic Red-Figure Vase-Painters, 2. Aufl. (Oxford 1963)

CVA 1.2: Corpus Vasorum Antiquorum. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 1.2, bearbeitet von G. Hafner (München 1951, 1952)

Helbig: W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom ⁴(Tübingen 1963 – 1972)

Jb.: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 1 ff. (München 1964 ff.). Die Erwerbungsberichte bis 1982 von J. Thimme

Jdl: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 1 ff. (Berlin 1886 ff.)

Para: J. D. Beazley, Paralipomena (Oxford 1971)

Add: Beazley Addenda. Compiled by Lucilla Burn and Ruth Glynn (Oxford 1982)

Verzeichnis der Abbildungen mit ausgewählten Literaturhinweisen

Titelbild: Das Gefolge des Weingottes Dionysos, auf einem Weinmischgefäß, Inv. B 3. Ton, H 42 cm. Athen, ca. 450 v. Chr., Werk des Villa Giulia Malers. – CVA 1 Taf. 19,1.2. – ARV² 618,3. – Vasen (1975) Abb. 52. – Bildkat. (1976) Abb. 55 – Add 132.

1 Gesimsblock des Erechtheion auf der Akropolis in Athen. Marmor, H ca. 45 cm. Athen, ca. 410 v. Chr. – J. Travlos, Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen (Tübingen 1971) 227 Abb. 291.

2 Ideenskizze zum «Faust»: Erscheinung des Erdgeistes. Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur, Goethe-Nationalmuseum Inv. 1367. Bleistiftzeichnung, 22 x 17,1 cm. Gegen 1810/1812 (?) von Johann Wolfgang Goethe. – Barock und Klassik. Kunstzentren des 18. Jahrhunderts in der Deutschen Demokratischen Republik. Ausstellungskatalog Schallaburg (Wien 1984) 368 f. 382 Nr. IV.25 (Abb. S. 385).

3 Kopf der Panzerstatue des Augustus aus Prima Porta (bei Rom). Vatikan, Museo Chiaramonti Inv. 2290. Marmor, H 204 cm. Römisch, bald nach 20 v. Chr. – Helbig I 314 ff. Nr. 411 (Helga von Heintze). – E. Simon, Jdl 64, 1957, 46 ff. – K. Vierneisel – P. Zanker (Hrsg.), Die Bildnisse des Augustus. Ausst. München 1979, 45 f. mit Abb.; 54 f. mit Abb.

4 Statue des Spinario (Dornauszieher). Rom, Palazzo dei Conservatori Inv. 1186. Bronze, H 73 cm. Römisch, ca. 30 – 20 v. Chr., eklektisches Werk nach verschiedenen Vorbildern. – W. Fuchs, Der Dornauszieher. Opus Nobile 8 (Bremen 1958). – Helbig II 266 ff. Nr. 1448 (W. Fuchs). – P. Zanker, Klassizistische Statuen (Mainz 1974) 71 ff. Taf. 57, 1. 3; 58, 1. 4. – N. Himmelmann, Drei hellenistische Bronzen in Bonn (Mainz 1975) 26 ff.

5 Statuette eines Dornausziehers aus Priene (Kleinasien). Berlin (West), Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikenmuseum Inv. TC 8626. Terrakotta, H 18 cm. Hellenistisch, 2. Jh. v. Chr. – H. P. Laubscher, Fischer und Landleute (Mainz 1982) 79 ff. – J. Raeder, Priene. Funde aus einer griechischen Stadt (Berlin 1983) 36 Nr. 36 Abb. 14a – b.

6 Statue der Eirene (Friedensgöttin) mit dem Plutos-Knaben (Personifikation des Reichtums). München, Glyptothek Inv. 219. Marmor, H 199 cm. Römisch, ca. 20 – 30 n. Chr. nach einem auf der Agora in Athen aufgestellten Werk des Athener Bildhauers Kephisodotus aus der Zeit um 370 v. Chr. – B. Vierneisel-Schlörb, Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Katalog der Skulpturen Bd. II. Glyptothek München (München 1979) 255 ff. Abb. 119 – 127.

7 Karyatide vom Erechtheion auf der Akropolis in Athen. London, British Museum Inv. 407. Marmor, H 229,8 cm. Athen, ca. 415 v. Chr. – H. Lauter, Die Koren des Erechtheion. Antike Plastik XVI (Berlin 1976) bes. 21 ff. Nr. C Taf. 23 – 31. – E. Schmidt, Geschichte der Karyatide (Würzburg 1982) 79 ff.

8 Karyatide aus der Villa Hadriana bei Rom. Tivoli, Villa Hadriana, Museum Inv. 2236. Marmor, H 214,8 cm. Römisch, ca. 130 n. Chr. – Helbig IV 157 f. Nr. 3194 (P. Zanker) – E. Schmidt, Die Kopien der Erechtheionkoren. Antike Plastik XIII (Berlin 1973) 19 ff. Nr. VII Taf. 6 – 10. – J. Raeder, Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli (Frankfurt/Bern 1983).

9 Diptychon-Tafel mit Opferszene. London, Victoria and Albert Museum Inv. 17048. Elfenbein, H 29,9 cm. Römisch, ca. 390 – 400 n. Chr. – R. Delbrueck, Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler (Berlin/Leipzig 1929) 209 ff. Nr. N 54 Taf. 54 (re.). – Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung Frankfurt 1983, 533. ff. Nr. 141 mit Abb. (D. Stuzinger).

10 Benedetto Antelami(?), Statue des Vergil, Mantua, Palazzo Ducale. Um 1215. – E. Panofsky, Renaissancen der europäischen Kunst (Frankfurt 1979) Abb. 84.

11 Kurosstatue. New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 32.11.1. Marmor, H 184,3 cm. Attisch, ca. 610 – 600 v. Chr. – G. M. A. Richter, Kouroi. Archaic Greek Youths (London 1960) 41 f. Nr. 1 Abb. 25 – 32 und 60 – 62. – R. Lullies – M. und A. Hirmer, Griechische Plastik, 4 (München 1979) Taf. 16 – 17 (Text S. 45 f.).

12 Statue des Doryphoros aus Pompeji. Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6011. Marmor, H 2,12 m. Römisch, ca. 20 n. Chr., Kopie nach der Bronzestatue des Kanon von Polyklet, ca. 440 v. Chr. – Th. Lorenz, Polyklet (Wiesbaden 1972) 4 ff. 68 ff. u. ö. Taf. I – III; XXVIII, 1; XXIX, 1. – H. v. Steuben, Der Kanon des Polyklet (Tübingen 1973) 31 ff. Taf. 15 – 25. – P. Zanker, Klassizistische Statuen (Mainz 1974) 7 ff. Taf. 5, 1 und 7, 3. – A. H. Borbein, Göttingische Gelehrte Anzeigen 234, 1982, 184 ff.

13 Tetradrachmon von Panormos (Palermo). Münzkabinett des Badischen Landesmuseums, Inv. Nr. I.34.86. Silber, 16,95 g. Punisch nach syrakusanischem Vorbild, gegen 300 v. Chr. – Typus: G. K. Jenkins, Coins of Punic Sicily, Part 3, Schweizerische Numismatische Rundschau 56, 1977, 61 Nr. 263.265 Taf. 21.

14 Ansicht von Sunion, Lithographie (37,5 x 22,5 cm) aus: O. M. v. Stackelberg, *La Grèce. Vues pittoresques et topographiques* (Paris 1830 bis 1837 oder wenig später) Bd. I, S. 88, hier abgebildet nach dem Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek, Signatur Hbks F 114^d, Taf. 88 der nachträglichen Zählung: „Sunium“. – G. Rodenwaldt, *Otto Magnus von Stackelberg, Der Entdecker der griechischen Landschaft 1786 – 1837*. 2. Aufl. (München – Berlin 1959) Abb. 7.

15 Komödienszene nach den Thesmophoriazusen des Aristophanes, auf einem rotfigurigen Glockenkrater. Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum der Universität Inv. H 5697. Ton, H des Gefäßes 18,5 cm. Apulisch, ca. 370 v. Chr. – A. Kossatz-Deissmann, in: *Tainia. Festschrift R. Hampe* (Mainz 1980) 281 ff. Taf. 60. – G. Beckel – H. Froning – E. Simon, *Werke der Antike im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg* (Mainz 1984) 134 f. Nr. 60 mit Abb. S. 185.

16 Grabrelief der Mnesarete. München, Glyptothek Inv. Gl. 491. Marmor, H 163,5 cm. – Attisch, ca. 380 v. Chr. – H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 1931) 31 ff. Taf. 27. – Chr. W. Clairmont, *Gravestone and Epigram* (Mainz 1970) 104 ff. Nr. 30 Taf. 15. – B. Schmaltz, *Griechische Grabreliefs. Erträge der Forschungen Bd. 192* (Darmstadt 1983) 195 Taf. 13,2.

17 Bildfries einer weißgrundigen Lekythos (in Abrollung nach Riezler). Athen, Nationalmuseum Inv. 1818. Ton, H des Gefäßes 42,5 cm. Athen, ca. 440 v. Chr., Werk des Achilleus Malers. – W. Riezler, *Weißgrundige attische Lekythen* (München 1914) 109 f. Taf. 36. – ARV² 998 Nr. 161. – D. C. Kurtz, *Athenian White Lekythoi* (Oxford 1975) 46. – E. Simon – M. und A. Hirmer, *Die griechischen Vasen* (München 1976) Taf. 196 – 97 (Text S. 136).

18 Statue einer trunkenen Alten. München, Glyptothek Inv. Gl. 437. Marmor, H 92 cm. Römisch, 1. Jh. n. Chr. nach einem hellenistischen Original aus der Zeit um 220 – 200 v. Chr. – J. Sieveking – C. Weickert (Hrsg.), *Fünzig Meisterwerke der Glyptothek König Ludwigs I.* (München 1928) Taf. 41. – L. Alscher, *Griechische Plastik IV. Hellenismus* (Berlin 1957) 100 f. Abb. 44a-d. – J. W. Salomonson, *Bulletin van de Vereeniging tot bevordering der kennis van de antike beschaving te's-Gravehage* 55, 1980, 97 ff. mit Anm. 177. – H. P. Laubscher, *Fischer und Landleute* (Mainz 1982) 118 ff. Nr. A I. – N. Himmelmann, *Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst* (Tübingen 1983) 24 f.

19 Innenansicht des Pantheon in Rom. Kupferstich (44,5 x 55,5 cm) aus: G. B. Piranesi, *Vedute di Roma* (Rom 1748 – 1778) Bd. II Taf. 86 «Veduta del Panteon», hier abgebildet nach dem Exemplar der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Sigantur Alter. fol. 482 – 2. – M. Calvesi – A. Monferini (Hrsg.): *H. Focillon, Giovanni Battista Piranesi* (Bologna 1967) 341 Nr. 763. – J. Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi* (1978) Taf. 86.

20 Innenraum der von Friedrich Weinbrenner entworfenen Katholischen Stadtkirche in Karlsruhe. Privatbesitz. Feder über Vorzeichnung, farbig angelegt, 41,2 x 52,9 cm. Karlsruhe, 1809 von Ernst Oehl. – Friedrich Weinbrenner 1766 – 1826. *Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe* (Karlsruhe 1977) 63 ff. 75 Nr. 49 mit Abb.

21 Porträt Friedrich Malers. Ehemals Hannover, Kestner-Museum (Original 1943 verbrannt). Bleistiftzeichnung, 32 x 23 cm. Rom, 1841 von August Kestner (Aufschrift: «Rittmeister Maler 1841»). – H. Geller, *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800 – 1830* (Berlin 1952) 78 Nr. 798 Abb. 273.

22 Kopf des Daidalos. Gießen, Sammlung H.-R. Duncker. Terrakotta, H 54 cm. München, 1980 von Prof. Hubertus von Pilgrim. – *Die Neue Darmstädter Sezession auf der Mathildenhöhe in Darmstadt. Katalog der 22. Jahresausstellung Malerei-Graphik-Plastik* (Darmstadt 1981), siehe Geburtstagsjubilare: Hubertus von Pilgrim mit Abb.

23 Fundgruppe aus Thera: Zwei Harfenspieler (Inv. B 863/864; H 15,6/16,5 cm) und drei von ursprünglich vier Schalen (Inv. B 865/866/867). Marmor. Kykladisch, ca. 3000 – 2500 v. Chr. – Bildkat. (1976) Abb. 20 (B 863/4). – Kat. 1976, Nr. 254, 255, 314, 313, 299.

24 Violinförmiges Idol. Inv. 65/48. Marmor, H 11,5 cm. Kykladisch, ca. 3000 – 2500 v. Chr. – Kat. 1976, Nr. 36 mit Abb.

25 Weibliches Idol. Inv. 63/67. Marmor, H 24,6 cm. Kykladisch, ca. 3000 – 2700 v. Chr. – Bildkat. (1976) Abb. 19. – Kat. 1976, Nr. 192 mit Abb.

26 Syrinx-Spieler. Inv. 64/100. Marmor, H 34 cm. Kykladisch, ca. 3000 – 2500 v. Chr. – Kat. 1976, Nr. 256 mit Abb.

27 «Yortan»-Kanne. Inv. 84/144. Ton, H 20,1 cm. Westl. Anatolien, ca. 3000 – 2500 v. Chr. – Jb. 22, 1985 (in Vorbereitung).

28 Idol. Inv. 66/104. Marmor, H 10,7 cm. Westl. Anatolien, ca. 3000 – 2500 v. Chr. – Kat. 1976, Nr. 533 mit Abb.

29 Idol. Inv. 67/126. Marmor, H 12,6 cm. Westl. Anatolien, ca. 3000 – 2500 v. Chr. – Kat. 1976, Nr. 517 mit Abb.

30 Wagen mit Ochsespann. Inv. 79/2. Bronze, L 21,5 cm. Südöstl. Anatolien, wohl gegen 2000 v. Chr. – Jb. 17, 1980, 237 ff. Abb. 1.

31 Brettartiges Idol. Inv. B 2636. Ton, unterer Teil weggebrochen, H 20,8 cm. Zyprisch, ca. 2100 – 2000 v. Chr. – Kat. 1984, Nr. 54 mit Abb.

- 32 Schnabelkanne. Inv. B 2618. Ton, H 32 cm. Zypern, ca. 2000 – 1600 v. Chr. – Kat. 1984, Nr. 11 mit Abb.
- 33 Fassadenverkleidung vom sog. Schatzhaus des Atreus bei Mykene: Kapitellfragment. Inv. B 843. Grüner Stein, H 21 cm. Ca. 1350 – 1250 v. Chr. – H.-G. Buchholz – V. Karageorghis, *Altägäis und Altkypros* (Tübingen 1971) 42 Nr. 167, 168 Abb. auf S. 241.
- 34 Kindersarkophag. Inv. 65/86. Ton, H 48 cm. «Aus Tanagra», spätmykenisch, ca. 1200 v. Chr. – Jb. 3, 1966, 223 ff. Abb. 152. – Bildkat. (1976) Abb. 22. – R. Hampe – E. Simon, *Tausend Jahre frühgriechische Kunst* (München 1980) 41 Abb. 47, 57.
- 35 Zweihenkliger Fußbecher. Inv. 65/86 g. Ton, H 7 cm. Aus demselben Fund wie der Kindersarkophag, vorige Nr. – Jb. 3, 1966, 224 ff.
- 36 «Bügelkanne», Inv. B 2782. Ton, H 27 cm. Aus einer Höhle bei Keratea (östl. Athen), spätmykenisch, ca. 1200 v. Chr. – CVA 1 Taf. 1,1-2.
- 37 Zweihenkliger Becher auf hohem Fuß. Inv. B 1531. Ton, H 22 cm. Aus Ägina, spätmykenisch, ca. 1200 v. Chr. – CVA 1 Taf. 1,9.
- 38 Idol mit erhobenen Armen. Inv. 66/110. Ton, H 12 cm. Spätmykenisch, ca. 1300 – 1200 v. Chr. – H. C. Ebertshäuser – M. Waltz, *Antiken I. Vasen-Bronzen-Terrakotten des klassischen Altertums* (München 1981) 17 Abb. 22.
- 39 Konisch abgestufter Topf. Inv. 81/162. Ton, H 12 cm. Luristan, ca. 1800 – 1400 v. Chr. – Unpubl., vgl. G. Contenau – R. Girshman, *Fouilles du Tépé-Giyan près de Néhavend* (Paris 1935) Taf. 21 – 24 (Schicht II).
- 40 Rinngefäß in Gestalt eines Rindes (Inv. 64/48; H 30 cm), Idol einer Göttin (Inv. 64/50; H 56,5 cm) und Rinngefäß in Gestalt eines Hirsches (Inv. 64/49; H 40,5 cm). Amlasch, ca. 900 – 700 v. Chr. – Jb. 9, 1972, 293 f. Abb. 171 (Hirsch). – Bildkat. (1976) Abb. 24, 25.
- 41 Stangenaufsatz aus Mufflonfiguren. Inv. 71/32. Bronze, H. 16,3 cm. Luristan, ca. 1000 v. Chr. – Jb. 9, 1972, 259 f. Abb. 4.
- 42 Wetzsteingriff, in zwei Mufflonköpfen endend. Inv. 82/296. Bronze, H 12,2 cm. Luristan, ca. 1000 v. Chr. – Unpubl.
- 43 Rollsiegel mit Anbetungsszene. Inv. 71/38 c. Schwarzer Stein, H 3,3 cm. Ur III-Periode, 2100 – 2000 v. Chr. – Bildkat. (1976) Abb. 67.
- 44 Keilschrifttafel mit Wirtschaftstext und Siegelabrollung. Inv. H 1148. Ton, H 4,3 cm. Aus Umma, Ur III-Periode, datiert zwischen 2175 und 2167 v. Chr. – Publ. in Vorbereitung durch W. Mayer, Münster.
- 45 Schmuckanhänger. Inv. 74/19. Silber, teilweise vergoldet. H 7,2 cm. Sumerisch, ca. 3000 – 2400 v. Chr. – Jb. 12, 1975, 307 ff. Abb. 1.
- 46 Weibliches Idol (Inv. 71/82; H 14,7 cm), sitzendes tierköpfiges Idol mit Jungem (Inv. 71/83) und Stierreiter (Inv. 71/84). Ton. Nördl. Syrien, ca. 2000 – 1500 v. Chr. – Jb. 9, 1972, 258 f. Abb. 3. – Bildkat. (1976) Abb. 21.
- 47 Salbschale mit Löwenkopfmündung eines Behälters wohl aus Tierhaut. Inv. 72/74. Brauner Stein, L 10,2 cm. Nordsyrien, ca. 750 – 700 v. Chr. – Jb. 10, 1973, 183 f. Abb. 6.
- 48 Gewandfibel. Inv. 84/147. Bronze, L 7,8 cm. Naher Osten, ca. 800 – 600 v. Chr. – Jb. 22, 1985 (in Vorbereitung).
- 49 Möbelbeschlag aus Elfenbein: «Frau am Fenster». Inv. 70/523. H 8,1 cm. Aus Arslan Tasch, phönizisch, ca. 850 – 800 v. Chr. – Elfenb. (1973) Abb. 12. – Bildkat. (1976) Abb. 27.
- 50 Möbelbeschlag aus Elfenbein: Äsender Hirsch. Inv. 71/11. H 6,5 cm. Aus Arslan Tasch, phönizisch, ca. 850 – 800 v. Chr. – Elfenb. (1973) Abb. 20.
- 51 Möbelbeschlag aus Elfenbein: Kuh mit Kälbchen. Inv. 72/26. H 4,5 cm. Aus Arslan Tasch, phönizisch, ca. 850 – 800 v. Chr. – Elfenb. (1973) Abb. 28.
- 52 Möbelbeschlag aus Elfenbein: Palmenartiges Ornament. Inv. 71/4. H 10,7 cm. Aus Arslan Tasch, phönizisch, ca. 850 – 800 v. Chr. – Elfenb. (1973) Abb. 34.
- 53 Tridacna-Muschel. Inv. 68/39 a. L 21,5 cm. Phönizisch, ca. 650 – 600 v. Chr. – Jb. 6, 1969, 273 ff. Abb. 3. – R. A. Stucky, *The Engraved Tridacna Shells, Dédalo 19* (São Paolo 1974) Kat.-Nr. 68 Taf. 43 – 46. B. Brandl, *The Israel Museum News* 3, 1984, 76 ff. mit Anm. 11 u. 16.
- 54 Durchbrochenes Relief mit geflügeltem, adlerköpfigem Dämon. Inv. 74/62. Elfenbein, H 13 cm. Assyrien, ca. 900 – 800 v. Chr. – Jb. 12, 1975, 308 f. Abb. 2.
- 55 Kopf des Dämons Pazuzu. Inv. 71/92. Stein, H 3,6 cm. Assyrien, ca. 900 – 700 v. Chr. – Jb. 9, 1972, 256 f. Abb. 2. – Vgl.: *Der Garten Eden, 7 Jahrtausende Kunst und Kultur an Euphrat und Tigris*. Ausst. Berlin 1978/79, Nr. 152.
- 56 Kessel mit drei Stierkopffattaschen, auf Dreifuß. Inv. 80/8. Bronze, H 94 cm. Urartu, ca. 750 v. Chr. – Jb. 19, 1982, 129 ff. Abb. 2 – 4.
- 57 Medaillon mit angreifendem Löwen. Inv. 80/18. Bronze, Dm 8 cm. Urartu, ca. 750 – 700 v. Chr. – Jb. 19, 1982, 134 f. Abb. 6.

- 58 Spitzhelm. Inv. 84/69. Bronze, H 30,3 cm. Urartu, ca. 800 – 600 v. Chr. – Jb. 22, 1985 (in Vorbereitung).
- 59 Symbol des Gottes Assur, Detail von einem Gürtelblech. Inv. 77/50. Bronze, H des Ausschnitts ca. 4 cm. Urartu, ca. 800 – 700 v. Chr. – Jb. 15, 1978, 141 f. Abb. 4.– Vgl. T. Kendall, Urartian Art in Boston, Bulletin. Museum of Fine Arts Boston, 80, 1982 (Dec. 7), 27 ff.
- 60 Gefäß in Stiefelform. Inv. 82/348. Ton, H 8,3 cm. Urartu, ca. 800 – 600 v. Chr. – Jb. 20, 1983, 202. – Vgl. L. Drago *Acheologia Classica* 33, 1981, 55 ff.
- 61 Treppenbrüstung vom Palast des Xerxes in Persepolis. Inv. 81/128. Kalkstein, H 73 cm. Achämenidisch, wohl zwischen 486 und 465/4 v. Chr. – Jb. 19, 1982, 137 ff. Abb. 9.
- 62 Rollsiegel: Dromedargespann. Inv. 73/113. Chalzedon, H 2,3 cm. Achämenidisch, ca. 500 – 400 v. Chr. – Jb. 11, 1974, 179 Abb. 1. 181. – Bildkat. (1976) Abb. 68.
- 63 Tetradrachmon des persischen Satrapen Pharnabazos, nach attischem Münzgewicht geprägt in Kyzikos (am Marmarameer) nach der Eroberung von 411 v. Chr. Silber, 14,90 g. Münzkabinett des Bad. Landesmus., Inv. 73/29. – P. H. Martin, Numismatisches Nachrichtenblatt 9, 1973, 414 mit Abb. – H. A. Cahn, Schweizer Münzblätter 25 H. 97, 1975, 84 ff. bes. 86 Abb. 4. – Bildkat. (1976) Abb. 77. – Vgl. auch Fr. Bodenstedt in: Actes du 9^{ème} congrès international de Numismatique I. Bern 1979 (Louvain-La-Neuve 1982) 98 zu Taf. 15,31 und J. Zahle ebenda, bes. 104 Nr. C zu Taf. 16,8.
- 64 Pyxis, Inv. B 2679. Ton, H mit (nicht zugehörigem) Deckel 16 cm. Attisch, ca. 800 – 750 v. Chr., aus Athen. – CVA 1 Taf. 3,2. – Vasen (1975) Abb. 4.
- 65 Fragment einer Amphora: Aufbahrungsszene. Inv. B 2674. Ton, H des Bildstreifens 7 cm. Attisch, ca. 800 – 750 v. Chr., aus Athen. – CVA 1 Taf. 3,1 (alter Restaurierungszustand in nicht zugehöriger Amphora).
- 66 Deckelgriff in Gestalt eines Pferdes. Inv. B 2688. Ton, H 10 cm. Attisch, ca. 800 – 750 v. Chr., aus Athen. – CVA 1 Taf. 4,3.
- 67 Amphora. Inv. 60/12. Ton, H 69,5 cm. Attisch, ca. 725 – 700 v. Chr. – J. Thimme, AA 1960, 58 ff. Abb. 12. – Vasen (1975) Abb. 5. – Bildkat. (1976) Abb. 33.
- 68 Statuette eines Pferdes. Inv. 65/84. Bronze, H 12,3 cm. Korinthisch, ca. 750 – 700 v. Chr. – Jb. 3, 1966, 225 Abb. 154. – Bildkat. (1976) Abb. 30.
- 69 Gewandfibel. Inv. 84/146. Bronze, H 6,4 cm. Südöstl. Ägäis, ca. 700 v. Chr. – Jb. 22, 1985 (in Vorbereitung).
- 70 Kesselschmuck: Greifenkopf. Inv. F 1058. Bronze, flach deformiert, H 21 cm. Griechisch, ca. 700 v. Chr. – Kat. 1890, Nr. 446. – U. Jantzen, Griechische Greifenkessel (Berlin 1955) 14 Nr. 21. 35 Taf. 5,2. – H.-V. Herrmann, Die Kessel der orientalisierenden Zeit 2. Kesselprotomen und Stabdreifüße. Olympische Forschungen 11 (Berlin 1979) 19 G 7 Taf. 8.
- 70a Rekonstruktion eines Greifenkessels nach: A. Furtwängler, Olympia IV (1890) Taf. 49c.
- 71 Kopf einer weiblichen Stützfigur. Inv. F 1890. Bronze, H 8,5 cm. Griechisch, ca. 650 – 625 v. Chr. Angebl. aus Olympia. – Bildkat. (1976) Abb. 35. – R. Hampe – E. Simon, Tausend Jahre frühgriechischer Kunst (München 1980) 262 Abb. 437, 277.
- 72 Statuette eines Kriegers. Inv. 73/1. Bronze, H 12 cm. Lakonisch, ca. 510 v. Chr. – Jb. 11, 1974, 181 f. Abb. 2. – Bildkat. (1976) Abb. 48.
- 73 Griffschale. Inv. F 573. Bronze, L 45,3 cm. Großgriechisch («Lokroi»), ca. 500 v. Chr. – Kat. 1890, Nr. 488. – Meisterw. (1959) Nr. 9 mit Abb. – Bildkat. (1976) Abb. 62.
- 74 Weibliches Idol. Inv. 66/17. Ton, H 21,2 cm. Böotisch, ca. 600 – 550 v. Chr. – Jb. 4, 1967, 155 Abb. 108.
- 75 Dionysos-Maske. Inv. B 1524. Ton, H 9,4 cm. Böotisch, ca. 490 v. Chr. – Terrak. (1960) Nr. 10.
- 76 Salbölfläschchen. Inv. 84/99. Ton, H 6,8 cm. Korinthisch, ca. 630 v. Chr. – Jb. 22, 1985 (in Vorbereitung).
- 77 Kanne. Inv. 72/133. Ton, H 35,2 cm. Ostgriechisch («rhodisch»), ca. 600 v. Chr. – Jb. 10, 1973, 185 ff. Abb. 8. – Bildkat. (1976) Abb. 38.
- 78 Salbgefäß in Gestalt eines Löwen. Inv. 72/73. Ton, H 6,2 cm. Korinthisch, ca. 600 v. Chr. – Jb. 10, 1973, 184 f. Abb. 7.
- 79 Statuette der thronenden Kybele. Inv. B 3051. Ton, H 18,1 cm. Attisch, ca. 350 – 300 v. Chr., angebl. aus Athen. – Terrak. (1960) Nr. 12 mit Abb. – M. J. Vermaseren, Corpus Cultus Cybelae Attidisque II. Graecia atque insulae (Leiden 1982) Nr. 363 Taf. 107. – F. Naumann, Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und in der griechischen Kunst (Istanbuler Mitteilungen, Beiheft 28, Tübingen 1983) 235 Kat.-Nr. 547.
- 80 Gewandfibel. Inv. 84/148. Bronze, H 6,5 cm. Phrygisch, ca. 750 – 700 v. Chr. – Jb. 22, 1985 (in Vorbereitung).
- 81 Schale mit zwei beweglichen Griffen. Inv. 84/70. Bronze, Dm (mit Griffansätzen) 31 cm. Phrygisch, ca. 700 – 600 v. Chr. – Jb. 22, 1985 (in Vorbereitung).

- 82 Kanne. Inv. 84/149. Ton, H 30,5 cm. Westl. Anatolien, ca. 550 – 500 v. Chr. – Jb. 22, 1985 (in Vorbereitung).
- 83 Statuette der Aphrodite. Inv. B 2437. Ton, H 6,1 cm. Zypern, ca. 600 – 500 v. Chr., aus Idalion. – Kat. 1984 Nr. 66 mit Abb.
- 84 Statuenfragment mit Kopf eines Bärtigen. Inv. 61/31. Ton, H 23,8 cm. Zypern, ca. 500 v. Chr. – Kat. 1984, Nr. 84 mit Abb.
- 85 Statuette einer Frau. Inv. B 2495. Kalkstein, H 47,1 cm. Zypern, ca. 600 – 550 v. Chr., aus Idalion. – Kat. 1984, Nr. 109 mit Abb.
- 86 Kanne. Inv. 68/49. Ton, H 17,8 cm. Zypern, ca. 700 – 600 v. Chr. – Kat. 1984, Nr. 50 mit Abb.
- 87 Trinkschale mit Töpferszenen. Inv. 67/90. Ton, H 13 cm. Athen, 550 – 540 v. Chr. – Jb. 5, 1968, 180 f. Abb. 7. – Vasen (1975) Abb. 18. – I. Scheibler, Griechische Töpferkunst (München 1983) 80 Abb. 68. 83 Abb. 71. – F. Canciani, *Archaeologia Homerica*, Bildkunst, Teil 2 (Göttingen 1984) N 106 Taf. N XIII a. b.
- 88 «Tleson, der Sohn des Nearchos, hat es gemacht». Töpfersignatur auf einer Trinkschale. Inv. 65/43. Ton, H 15,1, H der Buchstaben knapp 2 mm. Attisch, ca. 550 v. Chr. – ABV 179,22. – Jb. 3, 1966, 226. – Neuerw. (1966) Abb. 14, 15. – D. Metzler, AA 1969, 347. – Para 74,22. – Vasen (1975) Abb. 19.
- 89 Amphora. Inv. B 2423. Ton, H 42 cm. Athen, ca. 560 v. Chr., aus Tarquinia. – CVA 1 Taf. 5,5; 6,3.4.
- 90 Trinkschale mit kämpfenden Kentauren. Inv. B 2596. Ton, H 14 cm. Athen, ca. 540 v. Chr., aus Capodimonte. – CVA 1 Taf. 10,2.4; 11,1.
- 91 Große Amphora. Inv. 61/89. Ton, H 75 cm. Athen, 520 v. Chr.; Werk des «Malers von München 1410». – Jb. 1, 1964, 46 Abb. 28. – Neuerw. (1966) Abb. 23.24. – Para 135,1 bis. – Vasen (1975) Abb. 20.21. – Bildkat. (1976) Abb. 47. – Add 40.
- 92 Trinkschale mit Kentauren, Leierspieler und Silen, vom Maler Phintias signiert. Inv. 63/104. Ton, Dm (mit Henkeln) 38,3 cm. – ARV² 1700, 12 ter. – Jb. 2, 1965, 294. – Neuerw. (1966) Abb. 21.22. – Para 323, 12 ter. – Vasen (1975) Abb. 24 – 26. – Bildkat. (1976) Abb. 50. – E. Simon, *Die griechischen Vasen* (München 1976) Abb. 98.99. – Add 74.
- 93 Trinkschale mit Gelageszenen. Inv. 70/395. Ton, Dm (mit Henkeln) 40,2 cm. Athen, ca. 480 v. Chr., Art des Vasenmalers Duris. – Jb. 8, 1971, 254 ff. Abb. 8.9. – Vasen (1975) Abb. 37 – 39. – Bildkat. (1976) Abb. 64.65. – Vgl. J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le proche-orient et le monde grec du VII^e auf IV^e siècle avant J.-C.* (Rom 1982).
- 94 Hydria mit Parisurteil. Inv. B 36. Ton, H 49,5 cm. Athen, 400 – 390 v. Chr., aus der Werkstatt des Meidias Malers. – CVA 1 Taf. 22,4 – 5; 24,1 – 5. – ARV² 1315,1; 1690. – Vasen (1975) Abb. 60 – 63. – Bildkat. (1976) Abb. 76.
- 95 Pelike mit Nessosabenteuer des Herakles. Inv. 75/36. Ton, H 31,6 cm. Athen, ca. 330 v. Chr. – Jb. 14, 1977, 194 f. Abb. 6.
- 96 Grabamphora. Inv. B 5. Ton, H 91 cm. Apulisch, 360 – 350 v. Chr.; Werk des Malers von Neapel 1763; aus Ruvo (Apulien). – CVA 2 Taf. 59,1; 60. – A. D. Trendall-A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia I* (Oxford 1978) 411 Nr. 75.
- 97 Grabbrunkvase, Volutenkrater mit Unterweltdarstellungen. Inv. B 4. Ton, H 1,22 m. Apulisch, 350 – 340 v. Chr., aus Ruvo. Der Schule des Lykurgos Malers künstlerisch nahestehend. – CVA 2 Taf. 62; 63; 64,1. – B. Cämmerer, Jb. 12, 1975, 39 ff. mit Abb. – Vasen (1975) Abb. 66.67. – Bildkat. (1976) Abb. 85. – A. D. Trendall-A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia I* (Oxford 1978) 430 f. Nr. 81 Ta f. 160,1.
- 98 Skyphos: Bestrafung des Aktaion. Inv. 76/106. Ton, H 23,1 cm. Lukanisch, 400 – 350 v. Chr. – Jb. 14, 1977, 192 ff. Abb. 5.
- 99 Fischteller. Inv. B 44. Ton, Dm 21 cm. Apulisch, ca. 350 v. Chr. – CVA 2 Taf. 73,12.
- 100 Standspiegel. Inv. F 1867. Bronze, H 43,5 cm. Nordostpeloponnesisch, ca. 460 v. Chr. – Kat. 1890, Nr. 223 Taf. IV 2 u. XXIX. – Bildkat. (1976) Abb. 75. – L. O. Keene Congdon, *Caryatid Mirrors of Ancient Greece* (Mainz 1981) Nr. 46 Taf. 41.
- 101 Maske eines Silens. Inv. B 1960. Ton, H 8,4 cm. Tarentinisch, ca. 440 v. Chr., aus Tarent. – Kat. in Vorbereitung von W. Schürmann.
- 102 Statuette einer Fliehenden. Inv. B 1816. Ton, H 13,3 cm. Böotisch, ca. 400 v. Chr., aus Tanagra. – Terrak. (1960) Abb. 16.
- 103 Statuettengruppe, wohl mit Aphrodite und Adonis. Inv. B 834. Ton, H 21 cm. Griechisch, 400 – 300 v. Chr., von Nisyros. – F. Winter, *Typen figürlicher Terrakotten II* (Berlin-Stuttgart 1903) 367,6. – Terrak. (1960) Abb. 18.
- 104 Statuette eines Mädchens. Inv. B 2655. Ton, H 21,6 cm. Böotisch, ca. 220 – 200 v. Chr., aus Tanagra. – F. Winter, *Typen figürlicher Terrakotten II* (Berlin – Stuttgart 1903) 43, 3 G. – Terrak. (1960) Abb. 24.

105 Statuette der Aphrodite. Inv. 66/18. Ton, H 63 cm. Wohl Myrina, 120 – 100 v. Chr. – Jb. 4, 1967, 158 f. Abb. 111. – E. Berger (u. a.), *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig*. Bd. II. Terrakotten und Bronzen (Mainz 1982) 192 f. Beil. 3,2. – *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae II* (Zürich 1984) A. Delivorias u. a., unter Aphrodite, S. 76 Nr. 666 Taf. 65.

106 Grimasse schneidender Zwerg. Inv. H 833. Ton, H 15,4 cm. Griechisch-ägyptisch, ca. 200 v. Chr., aus Ägypten. – Terrak. (1960) Abb. 33.

107 Fragment einer Kanne in Form des Kopfes einer trunkenen Alten. Inv. 84/150. Ton, H 22 cm. Kleinasien, 1. Jh. v. Chr. – Jb. 22, 1985 (in Vorbereitung).

108 Kopf einer Statue des Apollon. Inv. 59/40. Marmor, H 30,5 cm. Römisch, ca. 70 – 100 n. Chr., nach einem griechischen, dem Bildhauer Phidias zugeschriebenen Werk von ca. 460 v. Chr. – J. Thimme, *AA* 1960, 37 ff. Nr. 1 Abb. 1–5. – Jb. 1, 1964, 44 f. Abb. 26. – E. Schmidt, *Antike Plastik V* (Berlin 1966) 25 f. Taf. 29–31. 49 c. – *Bildkat.* (1976) Abb. 73.

109 Kopf einer Herme. Inv. B 2173. Marmor, H 22 cm. Attisch, ca. 420 – 400 v. Chr., bei Athen gefunden. – P. Arndt – W. Amelung, *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen* (München 1893 ff.) Nr. 1436. 1437.

110 Gewandstatue einer Göttin. Inv. 78/13. Marmor, H 1,30 m. Römisch, ca. 30 – 50 n. Chr., in Anlehnung an griechische Werke von ca. 340 v. Chr. – Jb. 16, 1979, 193 ff. Abb. 5.6. – Zur Statue des Apollon Patroos von der Agora vgl.: O. Palagia, *Euphranor* (Leiden 1980) 14 – 19 u. ö., Abb. 6 – 17.

111 Statue des hängenden Marsyas. Inv. B 2301. Ursprünglich rötlich gefleckter, 1944 grau verbrannter Marmor (Pavonazzetto), H 3,12 m, nach dem Kriegsschaden aus vielen Stücken und mit erheblichen Flickungen wieder zusammengesetzt. Römische Kopie des 1. Jhs. n. Chr. nach einem griechischen Werk von 200 – 150 v. Chr.(?). Aus der antiken Villa des Quintus Voconius Pollio bei Marino unweit Roms. – F. Schumacher, *AA* 1890, 4 mit Abb. – H. Borbein, *Marburger Winckelmann Programm* 1973, 37 ff. Taf. 10,2. – R. D. Gempeler, *Werke der Antike im Kunsthaus Zürich* (Zürich 1976) 64 ff. Abb. 18. 19a-c. – *Bildkat.* (1976) Abb. 90. – H. A. Weis, *The Hanging Marsyas: The Origin of a Statue* (Ann Arbor 1980) Nr. 221.

112 Statuette einer Karyatide. Inv. 63/17. Marmor, H 90 cm. Römisch, ca. 30 – 20 v. Chr., in Anlehnung an ältere griechische Werke. – *Ars Antiqua*, Auktion 3, Luzern 1961, Nr. 23 (E. Berger). – Jb. 2, 1965, 292.

113 Kännchen mit Fackellauf. Inv. B 304. Ton, H 12 cm. Apulisch, 350 – 300 v. Chr., vom Fackellauf Maler. – CVA 2 Taf. 76,3. – *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale IV* (Rom 1961), A. Stenico, unter: *Pittore della Lampas*, S. 464 Abb. 542. – A. D. Trendall – A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia I* (Oxford 1978) 283 Nr. 208.

114 Stamnos mit dem Lenäenfest. Leihgabe British Museum, London, Inv. E 452. Ton, H 39 cm. Athen, um 440 v. Chr., vom Eupolis Maler, aus Vulci. – CVA London 4 III Ic Taf. 23,3 a. b. – ARV² 1073,9.

115 Kinderkännchen vom Choenfest. Inv. B 1513. Ton, H 12 cm. Athen, 430 – 420 v. Chr., aus Athen. – CVA 1 Taf. 24,6. – G. van Hoorn, *Choes and Anthesteria* (Leiden 1951) 120 Nr. 443 Abb. 30.

116 Kabirenbecher. Inv. B 2586. Ton, H 19 cm. Böotisch, 440 – 420 v. Chr. – CVA 1 Taf. 37,1-5. – *Vasen* (1975) Abb. 27. – K. Braun – Th. E. Haevernick, *Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben IV* (Berlin 1981) 28 Nr. 388.

116 a Bruchstück eines Kabirenbeckers. Athen, National Museum Inv. 10426. Abgerollte Zeichnung, nach: *Athenische Mitteilungen* 13, 1888, Taf. 9. H 11,7 cm. – P. Wolters – G. Bruns, *Das Kabirenheiligtum bei Theben* (Berlin 1940) 96 Nr. K 1 Taf. 5; 44,1.

117 Statuette eines Schauspielers. Inv. F 2296. Ton, H 12,3 cm. Unteritalisch, 400 – 300 v. Chr. – Terrak. (1960) Abb. 17.

118 Statuette eines Ringers. Inv. B 2690. Ton, H 9,6 cm. Böotisch, 300 – 200 v. Chr. – F. Winter, *Typen figürlicher Terrakotten II* (Berlin-Stuttgart 1903) 433,5. – H.-V. Herrmann, *Olympia* (München 1972) Taf. 8 d/e.

119 Lekythos mit Heiligtumsszene. Inv. 85/1, ehem. Slg. R. Hampe. Ton, H 18 cm. Athen ca. 460 v. Chr., Werk des Bowdoin Malers. – ARV² 685,164. – E. Simon, *Die Götter der Griechen* (München 1969) 312 Abb. 294. *La cité des images*, Ausst. Paris 1984, Abb. 86. – Auktion Kunsthaus am Museum, Carola von Ham, Köln 29./30. 11. 1984, Nr. 557.

120 Grabstele des Eukles aus Oion. Inv. 62/40. Marmor, H 95,5 cm. Attisch, ca. 340 v. Chr. – Jb. 1, 1964, 42 Abb. 25. 45. – *Bildkat.* (1976) Abb. 81.

121 Grabstele der Myrrhine. Inv. 66/64. Marmor, H 93 cm. Attisch, ca. 360 v. Chr. – Jb. 4, 1967, 149 ff. Abb. 105. – J. Thimme, *AA* 1967, 199 ff. Abb. 1. – Ch. W. Clairmont, *Gravestone and Epigram* (Mainz 1970) 133 zu Nr. 55 bis. – *Bildkat.* (1976) Abb. 82.

122 Hydria mit Szene am Grab. Inv. 78/21. Ton, H 33,5 cm. Großgriechisch-unteritalisch, Lukanien, ca. 390 v. Chr. – Jb. 16, 1979, 191 ff. Abb. 4.

123 Statuette eines Bogenschützen. Inv. 80/105. Bronze, H 17,2 cm. Sardinien, ca. 800 – 700 v. Chr. – Kat. 1980, Nr. 109 mit Abb.

124 Schiffsmodell. Inv. 70/510. Bronze, L 27 cm. Sardinien, ca. 700 v. Chr. – Jb. 8, 1971, 249 ff. Abb. 5. – Bildkat. (1976) Abb. 32. – A. Göttlicher, Materialien für ein Corpus der Schiffsmodelle im Altertum (Mainz 1978) 71 Nr. 377 mit Abb. – Kat. 1980, Nr. 194 mit Abb.

125 Amphora mit Ritzdekor. Inv. 67/39. Ton (Impasto), H 24 cm. Etruskisch, 700 – 650 v. Chr., aus Vulci. – Jb. 5, 1968, 179 f.

126 Kantharos mit Ritzdekor. Inv. 73/62. Ton (Bucchero), H 35,8 cm. Etruskisch, 650 – 600 v. Chr. – Jb. 11, 1974, 183 f. Abb. 4. – Bildkat. (1976) Abb. 36.

127 Abbildung nach: Antike Bronzen. Die Großherzoglich Badische Alterthümersammlung in Karlsruhe. N. F. II (Karlsruhe 1884) Taf. 2.

a) Dreifußständer. Inv. F 601. Bronze, H 40 cm. Etruskisch, 700 – 600 v. Chr. – Kat. 1890, Nr. 411. – Vgl. Kunst der Etrusker, Ausst. Hamburg 1981, Nr. 9.

b) Becken mit hochstehenden Griffen. Inv. F 634. Bronze, Dm 38 cm. Etruskisch, 700 – 600 v. Chr. – Kat. 1890 Nr. 433.

c) Becken. Inv. F 600. Bronze, Dm 34 cm. Etruskisch, 700 – 600 v. Chr. – Kat. 1890, Nr. 434.

128 Räucherständer. Inv. F 577. Bronze, H 42 cm. Etrurien, Vulci, 525 – 500 v. Chr. – Die in der Abbildung wiedergegebene Aufsatzschale ist als unzugehörig entfernt worden. – Kat. 1890, Nr. 419 Taf. V 3. – K. A. Neugebauer, Jdl 58, 1943, 271 Abb. 44. – Kunst und Leben der Etrusker. Ausst. Zürich 1955, Nr. 198. – O. v. Vacano, Die Etrusker (Stuttgart 1955) Taf. 79 (li.).

129 Dreifußständer eines Räucherbeckens. Inv. F 203. Bronze, H (ohne den modernen Abschluß-Profilring) 63 cm. Etrurien, Vulci, ca. 480 v. Chr. – Kat. 1890, Nr. 414. – K. A. Neugebauer, Jdl 58, 1943, 219 ff. Abb. 12. – Meisterw. (1959) 51 f. Nr. 13 mit Abb.

130 Kohlenbecken. Inv. F 1783. Bronze, H 32,6 cm. Etruskisch, ca. 500 – 450 v. Chr., aus Città della Pieve bei Chiusi. – Kat. 1890, Nr. 382. – W. L. Brown, The Etruscan Lion (Oxford 1960) 94 Anm. 1 u. Nr. 14. – Vgl. Kunst der Etrusker, Ausst. Hamburg 1981, Nr. 82.

131 Kanne. Inv. B 2588. Ton, H 28 cm. Etrurien, 550 – 500 v. Chr., Werk des Amphiaraios Malers, aus La Tolfa. – CVA 2 Taf. 541. – Lise Hannestad, The Followers of the Paris Painter (Kopenhagen 1976) 55 Nr. 8.

132 Amphora. Inv. 82/347. Ton, H 44,5 cm. Etrurien, ca. 510 v. Chr., Werk des Micali Malers. – Jb. 20, 1983, 199 f. Abb. 3.

133 Amphora. Inv. 71/37. Ton, H 38,5 cm. Etrurien, 480 – 460 v. Chr., Werk des Malers der tanzenden Satyrn. – Jb. 9, 1972 265 f. Abb. 11. – J. G. Szilágyi, Prospettiva 24, 1981, 3. 7 mit Anm. 50 Abb. 15 – 16.

134/135 Kanne in Form eines Negerkopfes. Inv. 73/129. Ton, H 27 cm. Etrurien, faliskisch, 400 – 350 v. Chr. – Jb. 11, 1974, 184 ff. Abb. 5.6. – Bildkat. (1976) Abb. 71. – P. J. Riis, Etruscan Types of Heads (Kopenhagen 1981) 52 ff.

136/137 Ciste. Inv. F 1859. Bronze, H 42,5 cm; Ringergruppe als Griff zu einer ähnlichen, nicht ursprünglich zu dieser Ciste gehörig. Latium, Praeneste, 350 – 300 v. Chr. – Kat. 1890, Nr. 256 Taf. 4,21; 25. – Kunst und Leben der Etrusker, Ausst. Zürich 1955, Nr. 467. – Meisterw. (1959) Abb. 18. – Bildkat. (1976) Abb. 83. – G. Foerst, Die Gravierungen der pränestinischen Cisten (Rom 1978) 124 f. Nr. 21 Taf. 20 a-c. – G. Bordenache Battaglia, Le ciste prenestine I (Rom 1979) 95 ff. Nr. 22 Taf. 113 – 117.

138 Statuette des Herakles. Inv. 69/58. Bronze, H 31,6. Etrurien, 150 – 100 v. Chr. – Jb. 7, 1970, 126 f. Abb. 10.

139 Schildbeschlag. Inv. F 569. Bronze, Dm 90 cm. Etrurien, Tarquinia oder Vulci, ca. 625 – 600 v. Chr. – Kat. 1890, Nr. 708. – Kunst und Leben der Etrusker, Ausst. Zürich 1955, Nachtr. Nr. 463. – I. Strøm, Problems Concerning the Origin and Early Development of the Etruscan Orientalizing Style (Odense 1971) 32 Nr. 42 Abb. 28; S. 52 – 54.

140 Schildzeichen und -randbeschlag. Inv. 79/446 a. Bronze, Dm 80 cm. Ostgriechisch, 520 – 500 v. Chr. – Jb. 17, 1980, 240 f. Nr. 4 mit Abb. (Gegenstück: Inv. 80/9, Jb. 19, 1982, 136 f. Abb. 8).

141 Korinthischer Helm. Inv. F 440. Bronze, H 21 cm. Unteritalisch-griechisch, ca. 550 – 525 v. Chr. – Kat. 1890, Nr. 692. – Meisterw. (1959) Abb. 8. – Bildkat. (1976) Abb. 41.

142 Korinthischer Helm. Inv. F 430. Bronze, H 31 cm. Unteritalisch-griechisch, Apulien, 400 – 300 v. Chr. – Kat. 1890, Nr. 694. – E. Kunze, Olympiabericht 8 (Berlin 1967) 176 f. Abb. 68. – A. Bottoni, Annali del seminario di studi del mondo classico, Sezione di archeologia e storia antica (Napoli) 5, 1983, 56 Nr. A. 2.2.2.

143 Beinschiene mit Gorgoneion. Inv. F 444. Bronze, H 45,3 cm. Unteritalisch-griechisch, ca. 530 – 500 v. Chr. – Kat. 1890, Nr. 727. – Vgl.: Antičnaja Chudožestvennaja Bronza, Ausst. Ermitage Leningrad 1973, Nr. 77. – Gold der Traker, Ausst. Köln – München – Hildesheim 1979/80, Nr. 293.

144 Pferdestirnschutz. Inv. F 462. Bronze, H 45 cm. Unteritalisch-griechisch, ca. 500 – 470 v. Chr. – Kat. 1890, Nr. 780. – E. Berger u. a., *Antike Kunstwerke aus der Slg. Ludwig Bd. 2. Terrakotten und Bronzen* (Mainz 1982) 280 Nr. A3b Abb. S. 282 Beilage 13,2.

145 Pferdebrustschutz. Inv. 452. Bronze, H 23 cm; unter Verwendung einiger fremder Blechstücke, insbesondere im linken Flügel der Doppelshinx, restauriert. Unteritalisch-griechisch, wohl ca. 500 v. Chr. – Kat. 1890, Nr. 787. – U. Jantzen, *Bronzeworkstätten in Großgriechenland und Sizilien*, Jdl Erg. Heft 13 (Berlin 1937) 27 Nr. 12.

146 Denar des Kaisers Augustus. Münzkabinett des Bad. Landesmus. Silber, 3,69 g. Geprägt ca. 29 – 27 v. Chr. in einer unbestimmten italischen Münzstätte. – C. H. V. Sutherland, *The Roman Imperial Coinage, Vol. I. Revised Edition. From 31 BC to AD 69* (London 1984) 60 Nr. 267.

147 Spiegel mit Bildnis des Kaisers Domitian (81 – 96 n. Chr.). Inv. 68/40. Silber, Dm 11,8 cm. Von dem Künstler Euporos signiert. – Jb. 6, 1969, 282 ff. Abb. 8. – Bildkat. (1976) Abb. 97. – E. Künzl, *Archäologisches Korrespondenzblatt* 8, 1978, 314 f. Abb. 4 (zur Künstlersignatur). – Ders., *Jb. des Röm. Germ. Zentr. Mus. Mainz* 30, 1983, 396 Taf. 82,2.

148 Grabaltar der Fabia Stratonice. Inv. 67/134. Marmor, H 1,35 m. Römisch, ca. 110 – 120 n. Chr., angebl. aus der Umgebung von Bari. – Jb. 5, 1968, 182 ff. Abb. 9. – Bildkat. (1976) Abb. 98. – J.-C. Grenier, *L'autel funéraire isiaque de Fabia Stratonice* (Leiden 1978).

149 Porträtkopf eines Mannes mit kurzem Bart. Inv. B 2172. Marmor, H 28 cm. Römisch, ca. 250 – 260 n. Chr., aus der nordöstl. Umgebung von Athen. – P. Arndt – W. Amelung, *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen* (München 1893 ff.) Nr. 3390. – Meisterw. (1959) Abb. 20.

150 Mumienporträt einer Frau. Inv. H 1166. Wachstempere auf Sykomorenholz, H 34,7 cm. Römisch, Ägypten, ca. 250 n. Chr. – A. Adriani, *Repertorio dell'arte dell'Egitto greco-romano, serie B: K. Parlasca, Ritratti di mummie II* (Rom 1977) 83 Nr. 460 Taf. 112,2.

151 Raub der Proserpina, Sarkophagrelief. Inv. 60/49. Marmor, L 103,5 cm. Römisch, wohl ca. 220 v. Chr. – J. Thimme, *AA* 1960, 54 ff. Abb. 10. 11. – Bildkat. (1976) Abb. 99. – G. Koch – H. Sichterhmann, *Römische Sarkophage* (München 1982) 177 mit Anm. 32. 263. R. Lindner, *Der Raub der Persephone in der antiken Kunst* (Würzburg 1984). 67. 68 Nr. 76.

152 Reliefierte Schale mit Circusszene. Inv. 68/28. Ton, Dm 18,2. Römisch, ca. 300 – 400 n. Chr., aus Sizilien. – Jb. 6, 1969, 286 f. – Spätantike und frühes Christentum, Ausst. Frankfurt 1983, Nr. 263.

I Griffschale. Inv. 75/11. Chloritschiefer, H 19,2 cm. Kykladisch, ca. 2700 – 2400 v. Chr., aus Naxos. – Kat. 1976, Nr. 364 mit Abb.

II Möbelbeschlag aus Elfenbein: «Genius am Lebensbaum». Inv. 70/522. H 21,9 cm, rechte symmetrische Hälfte fehlt zum größten Teil. Aus Arslan Tasch, phönizisch, ca. 850 – 800 v. Chr. – Elfenb. (1973) Abb. 7. – Bildkat. (1976) Abb. 26.

III Bärtige Maske als Anhänger. Inv. 73/10. Verschiedenfarbige Gläser, H 4,6 cm. Punisch, ca. 500 – 300 v. Chr. – Jb. 11, 1974, 193 f. Abb. 13. – Bildkat. (1976) Abb. 66. – M. Seefried, *Les pendentifs en verre sur noyau des pays de la méditerranée antique* (Paris 1982) 112 Kat.-Nr. C III 50 Abb. 18.

IV Wandsckelrelief aus Raum 36 des Sanherib-Palastes in Ninive. Zwei Krieger bei der Eroberung der Stadt Lachisch. Inv. 80/443. Alabaster, H 59 cm. Assyrisch, um 700 v. Chr. – Jb. 19, 1982, 135 f. Abb. 7. Leihgabe der Daimler-Benz AG.

V Goldarmreif. Inv. F 1816. Gewicht 294 g., 23 Karat, Dm 10,6 cm. 1887 beim Durchstich des Kanals von Korinth gefunden. Achämenidisch, ca. 500 – 450 v. Chr. – P. Amandry, *Orfèvrerie achéménide, Antike Kunst* 1, 1958 12 Taf. 10 Abb. 12. – Meisterw. (1959) 51 Nr. 12 mit Abb. – 7000 Jahre Kunst im Iran. Ausst. Villa Hügel, Essen 1962, 126 Nr. 365 mit Abb. – Bildkat. (1976) Abb. 69.

VI Kesselschmuck: Greifenkopf. Inv. 79/916. Bronze, H 16,7 cm. Griechisch, ca. 625 – 600 v. Chr. – Jb. 17, 1980, 239 Abb. 2.

VII Griffschale. Inv. F. 573 (siehe Abb. 73).

VIII Silberschale. Inv. 84/131. Dm 17,4, H 2 cm. Achämenidisch, ca. 400 – 300 v. Chr. – Jb. 22, 1985 (in Vorbereitung).

IX Weiblicher Kopf mit Diadem. Inv. 76/122. Ton, H 27 cm. Westgriechisch, ca. 520 – 510 v. Chr. – Jb. 14, 1977, 191 f. Abb. 4.

X Panathenäische Preisamphora. Inv. 65/45. Ton, H 59,6 cm. Athen, 540 – 530 v. Chr., von Exekias gemalt. – Jb. 3, 1966, 227 ff. Abb. 156. – Neuerw. (1966) Abb. 18. – Para 61. – Bildkat. (1976) Abb. 44.45. – Add 17. – E. Simon, *Festivals of Attica* (Madison – London 1983) 55 f. Abb. 8a.

XI Weinmischgefäß: Odysseus flieht aus der Höhle des Polyphem. Inv. B 32 – Ton, H 34 cm. Athen, ca. 510 v. Chr., Werk des Sappho Malers; aus Lokroi. – CVA 1 Taf. 9. – ABV 507 Nr. 57. – Vasen (1975) Abb. 31.32. – Bildkat. (1976) Abb. 54. – Add 60.

XII Trinkschale. Inv. 63/104. (siehe Abb. 92).

XIII Volutenkrater mit der Aussendung des Triptolemos. Inv. 68/101. Ton, H 61,6 cm. Athen, ca. 490 v. Chr., Werk des Berliner Malers. – Jb. 6, 1969, 7 ff. mit Abb. 281. 283 Abb. 7. Para 344, 131 bis. – Bildkat. (1976) Abb. 59. – E. Simon, Die griechischen Vasen (München 1976) Abb. 142. – Add 96.

XIV Volutenkrater: Unterweltdarstellungen. Inv. B 4 (siehe Abb. 97)

XV Klappspiegel. Inv. 67/142. Bronze, Dm 14 cm. Griechisch, ca. 350 – 300 v. Chr. – Jb. 5, 1968, 177 f. Abb. 5. – Bildkat. (1976) Abb. 79.

XVI Preisamphora von den großen Panathenäen. Inv. 69/65. Ton, H 62,6 cm. Athen, 480 – 470 v. Chr. Werk des Berliner Malers oder seiner Werkstatt. – Jb. 7, 1970, 122 f. Abb. 7. – Para 519,2 quater. – 100 Jahre deutsche Ausgrabungen in Olympia, Ausst. München 1972, 110 Nr. 81. – Vasen (1975) Abb. 40 – 42. – Bildkat. (1976) Abb. 60.61.

XVII Lekythos mit Adonifest. Inv. B 39. Ton, H 14 cm. Athen, um 390 v. Chr., dem Umkreis des Meidias Malers zugeschrieben. – CVA 1 Taf. 27,1-4. – Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I (Zürich 1982), B. Servais-Soyez, unter: Adonis, S. 227 Nr. 47 Taf. 169. – Ch. M. Edwards, Hesperia 53, 1984, bes. 62 f., 71.

XVIII Weißgrundige Lekythos. Inv. B 1528. Ton, H des ohne Hals und Mündung erhaltenen 25 cm, des abgebildeten Ausschnittes 11 cm. Athen, ca. 420 v. Chr., dem Frauen Maler zugeschrieben. – CVA 1 Taf. 30.8. – ARV² 1372,17. – D. C. Kurtz, Athenian White Lekythoi (Oxford 1975) 57 Anm. 13; 218 Taf. 43,2. – Vasen (1975) Abb. 56.

XIX Räucherständer. Inv. 62/93. Bronze, H 35,6 cm. Etrurien, Vulci, 490 – 480 v. Chr. – Jb. 1, 1964, 47 Abb. 30. – Neuerw. (1966) Abb. 26. – Bildkat. (1976) Abb. 63. – M. Sprenger – G. Bartoloni – M. u. A. Hirmer, Die Etrusker (München 1977) Taf. 142 (re.).

XX Spiegel mit Eos und Memnon. Inv. 78/40. Bronze, H 23,7 cm. Etrurien, 440 – 420 v. Chr. – Jb. 16, 1979, 190 ff. Abb. 3. – H. Jucker, in: Studies in Classical Art and Archaeology. Festschr. P. H. v. Blanckenhagen (1979) 53 ff. Taf. 16,2.

XXI Deckel einer Aschenurne. Inv. 62/34. Ton, H 31,6 cm. Etrurien, Chiusi, ca. 140 v. Chr. – Jb. 1, 1964, 48 f. Abb. 32. – Neuerw. (1966) Abb. 36. – Bildkat. (1976) Abb. 92.

XXII Porträtkopf des Gaius oder Lucius Caesar, Enkel des Augustus. Inv. 59/55. Roter ägyptischer Porphyr, H 28 cm. Rom, um 10 n. Chr. – J. Thimme, AA 1960, 46 ff. Abb. 6-9. 49 ff. Nr. 2. – Jb. 1, 1964, 45 Abb. 27. – Neuerw. (1966) Abb. 37. – Bildkat. (1976) Abb. 93. – Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. Ausst. Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, Nationalgalerie (Berlin 1980) 76 f. Nr. 48 mit Abb. (L. Giuliani).

XXIII Wandmalerei mit sitzender Mänade. Inv. 75/25. Fresko, B 63,5 cm. Römisch, 60 – 79 n. Chr., aus Boscoreale (Campanien). – Jb. 14, 1977, 199 Abb. 9.

XXIV Wandsokkel-Malerei mit Gartenmotiven. Inv. 75/8. Enkaustisches Fresko, L 123,4 cm. Römisch, Campanien, 40 – 70 n. Chr. – Jb. 14, 1977, 197 f. Abb. 8 (dort noch zwei zugehörige Fragmente). – Vgl. D. Michel, in: Tainia, Festschr. R. Hampe (Mainz 1980) 373 ff.

Konkordanz der Inventarnummern und der Abbildungen

B	3: Umschlag	F	203: 129	59/40: 108	69/65: XVI	79/916: VI
	4: XIV.97		430: 142	59/55: XXII	70/395: 93	80/8: 56
	5: 96		440: 141	60/12: 67	70/510: 124	80/18: 57
	32: XI		444: 143	60/49: 149	70/522: II	80/105: 123
	39: XVII		452: 145	61/31: 84	70/523: 49	80/443: IV
	44: 99		462: 144	61/89: 91	71/4: 52	81/128: 61
	304: 113		569: 139	62/34: XXI	71/11: 50	81/162: 39
	824: 103		573: VII.73	62/40: 120	71/32: 41	82/296: 42
	843: 33		577: 128	62/93: XIX	71/37: 133	82/347: 132
	863: 23		600: 127	63/17: 112	71/38c: 43	82/348: 60
	864: 23		601: 127	63/67: 25	71/82: 46	84/69: 58
	865: 23		634: 127	63/104: XII, 92	71/83: 46	84/70: 81
	866: 23		1058: 70	64/48: 40	71/84: 46	84/99: 76
	867: 23		1783: 130	64/49: 40	71/92: 55	84/131: VIII
	1513: 115		1816: V	64/50: 40	72/26: 51	84/144: 27
	1524: 75		1859: 136, 137	64/100: 26	72/73: 78	84/146: 69
	1528: XVIII		1867: 100	65/43: 88	72/74: 47	84/147: 48
	1531: 37		1890: 71	65/45: X	72/133: 77	84/148: 80
	1816: 102		2296: 117	65/48: 24	73/1: 72	84/149: 82
	1960: 101			65/84: 68	73/10: III	84/150: 107
	2172: 150	H	833: 106	65/86: 34	73/29: 63	85/1: 119
	2173: 109		1148: 44	65/86g: 35	73/62: 126	
	2301: 111		1166: 151	66/17: 74	73/113: 62	
	2423: 89			66/18: 105	73/129: 134, 135	
	2437: 83			66/64: 121	74/19: 45	
	2495: 85			66/104: 28	74/62: 54	
	2586: 116			66/110: 38	75/8: XXIII	
	2588: 131			67/39: 125	75/11: I	
	2596: 90			67/90: 87, 87/1	75/25: XXIV	
	2618: 32			67/126: 29	75/36: 95	
	2636: 31			67/134: 148	76/106: 98	
	2655: 104			67/142: XV	76/122: IX	
	2674: 65			68/28: 152	77/50: 59	
	2679: 64			68/39a: 53	78/13: 110	
	2688: 66			68/40: 147	78/21: 122	
	2690: 118			68/49: 86	78/40: XX	
	2782: 36			68/101: XIII	79/2: 30	
	3051: 79			69/58: 138	79/446a: 140	

Literaturhinweise zum Thema Klassik

Brandt, Wolfgang: Das Wort «Klassiker». Eine lexikologische und lexikographische Untersuchung. Ztschr. f. Dialektologie und Linguistik, Beihefte N. F. Nr. 21. Wiesbaden 1976

Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1948, 6. Bern 1967

Fuchs, Harald: Der geistige Widerstand gegen Rom in der antiken Welt. Berlin 1964

Gatz, Bodo: Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen. Spudasmata XVI. Hildesheim 1967

Jaeger, Werner: Das Problem des Klassischen und die Antike – Acht Vorträge, hrsg. von Werner Jaeger. Leipzig 1931. Nachdruck Stuttgart 1972 (Acht Vorträge gehalten auf der Fachtagung der Klass. Altertumswissenschaft zu Naumburg 1930)

Jens, Walter: Antiquierte Antike? Perspektiven eines neuen Humanismus, in: Republikanische Reden (München 1976) 41 – 58

Jucker, Hans: Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen. Frankfurt 1950

Körte, Alfred: Der Begriff des Klassischen in der Antike. Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Leipzig, Phil. hist. Klasse, Bd. 86, 1934, Heft 3, 1 ff.

Kristeller, Paul Oskar: The Classics and Renaissance Thought. Cambridge, Mass. 1955

Langlotz, Ernst: Antike Klassik in heutiger Sicht. Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethegymnasium 1956

Panofsky, Erwin: Renaissance and Renschances in Western Art. Stockholm 1960. Übers. von H. Günther: Die Renaissancen der europäischen Kunst. Frankfurt 1979

Pfeiffer, Rudolf: History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age. Oxford 1968, (Repr. 1971). From 1300 – 1850. Oxford 1976

Pollitt, Jerry Jordan: The Ancient View of Greek Art. New Haven, London 1974

Preißhofen, Felix – Zanker, Paul: Reflex einer eklektischen Kunstanschauung beim Auctor ad Herennium, in: Dialoghi di Archeologia 4 Nr. 1 (1970/71) 100 ff.

Protzmann, Heiner: Perikles und die klassische Kunstanschauung. Forschungen und Berichte 16, 1974, 169 – 182

Rehm, Walther: Der Untergang Roms im abendländischen Denken. Leipzig 1930

Rodenwaldt, Gerhart: O. M. von Stackelberg, Der Entdecker der griechischen Landschaft. 2. München, Berlin 1959

von Schneider, Arthur: Die Erwerbungen der antiken Sammlungen für das Museum Leopoldinum durch den badischen Geschäftsträger am römischen Hofe Friedrich Maler. Zeitschr. für die Geschichte des Oberheins 100 (N. F. 61), 1953, 693 – 714

Schweitzer, Bernhard: Der Bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike, in: Zur Kunst der Antike, Ausgewählte Schriften. Tübingen 1963. Bd. 1, 11 – 104

Staiger, Emil: Goethes Weg zur klassischen Kunst, in: Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen, hrsg. v. Heinz Otto Burger, Darmstadt 1972, S. 327 – 352

Taine, Hippolyte: Philosophie de l'art. Paris 1865
Philosophie der Kunst. (Übers. v. Ernst Hardt, Leipzig 1903)

Vandoeuvres-Genève 21. – 26. 8. 1978, Fondation Hardt, Entretiens XXV. Le Classicisme à Rome aux Iers Siècles avant et après J. C. VIII. Felix Preißhofen, Kunsttheorie und Kunstbetrachtung, S. 263 – 282 IX. Paul Zanker, Zur Funktion und Bedeutung griechischer Skulptur in der Römerzeit, S. 283 – 314

Wölfflin, Heinrich: Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance. München 1899, 8. Basel 1948

Bildnachweis

Das Badische Landesmuseum dankt allen zu Abb. 1 – 22 genannten Besitzern, die zumeist auch eigene Abbildungsvorlagen zur Verfügung gestellt haben.

Mit Dank werden hier auch die anderen Quellen von Abbildungsvorlagen genannt:

Deutsches Archäologisches Institut Athen (Abb. 1)

Photo Anderson, jetzt Fratelli Alinari, Florenz (Nr. 2)

Deutsches Archäologisches Institut Rom (Abb. 3, 4, 8)

C. und H. Koppermann, Gauting, für die Glyptothek München (Abb. 6, 17, 18)

Institut für Baugeschichte der Technischen Universität in Karlsruhe (Abb. 20)

Prof. H. v. Pilgrim, München (Abb. 22)

D. Widmer, Basel (Nr. 61.93)

Courtesy of the Trustees of the British Museum, London (Nr. 114)

Nach angegebenen Publikationen sind Abb. 16, 70a und 115a, o. Nr. (S. 117) reproduziert.

Die übrigen Aufnahmen gehören dem Badischen Landesmuseum.

Übernommene Übersetzungen:

Das Zitat aus Theompomp (S. 70) nach:

Pseudo-Longinos, Vom Erhabenen. Herausg. und übers. von R. Brandt
(Darmstadt 1966) 111.

Das Töpferlied (S. 94) nach:

W. Schadewaldt, Legende von Homer dem fahrenden Sänger
(Zürich-Stuttgart 1959) 24 f.

Antike Kulturepochen in Übersicht

	Ägäis	Orient
3200 v. Chr.	Steinzeit	
2000	Frühe Bronzezeit	Dynastische Stadtkulturen
1600	Mittlere Bronzezeit	
1200	Späte Bronzezeit (Mykenische Kultur)	Hethitisches Großreich
um 1200	Völkerwanderungen: Dorier – Seevölker	
1200	Submykenische Periode	
1100	Protogeometrische Epoche	
900	Geometrische Epoche	Blüte des neuassyrischen Reiches (Untergang 612 v. Chr.) und Reich von Urartu (wenig später untergegangen); neubabylonisches Reich (Untergang 539 v. Chr.); persisches Weltreich
700	Archaische Epoche	
490		
490 – 480	Höhepunkt der Perserkriege in Griechenland	
490		
330	Klassische Epoche (Strenger Stil bis ca. 450 – Hochklassik bis ca. 410 – Reicher Stil bis ca. 390 – Spätklassik bis ca. 330)	
	Das Weltreich Alexanders d. Gr. (gest. 323 v. Chr.) – Untergang des Perserreiches (330 v. Chr.)	
330		
	Hellenismus (Frühhellenismus bis ca. 230 – Hochhellenismus bis ca. 160 – Späthellenismus bis Kaiser Augustus)	
31 v. – 96 n. Chr.	Frühe römische Kaiserzeit (Augustus bis zum Ende der flavischen Dynastie)	
98 – 192 n. Chr.	Mittlere römische Kaiserzeit (Adoptivkaiser und antoninische Dynastie bis Commodus)	
193 – 324 n. Chr.	Späte römische Kaiserzeit (von den Soldatenkaisern seit Septimius Severus bis zur Verlegung der Hauptstadt von Rom nach Konstantinopel durch Konstantin)	