Zeitschrift: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde
Herausgeber: Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel
Band: 56 (1957)

Artikel: Basler Antiken im Bild : 3. Teil
Autor: Schefold, Karl
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-117089

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Basler Antiken im Bild

(Fortsetzung: 3. Teil)

von

Karl Schefold

Taf. 33. *Apulische bauchige Lekythos.* Kirschgarten Inv. 1921. 386. H. 21,5 cm. Sammlung Bachofen. Heller gelblich-brauner Ton, dunklere Lasur. Um 370 v. Chr.

Auf dieser ungewöhnlich feinen und sorgfältigen apulischen Lekythos finden wir die Hauptelemente des Bildes der Deckelschale Taf. 32 wieder, aber ohne die Anspielung auf die Heldensage: links den Grabpfeiler, dann den stehenden Jüngling und das sitzende Mädchen. Das Spiel der Phantasie ist feiner und innerlicher. Über dem Grabpfeiler hängt eine Tänie mit weißen Schnüren, die am Grab geweiht zu denken ist. Wie die Toten sich an solchen Gaben freuen, zeigt der Jüngling, der eine große Tänie in den Händen hält und der Geliebten bringt. Die Punkte auf der Binde und die Fransenenden lassen uns wissen, wie reich sie gewirkt ist. Die anmutige Bewegung des Gefäßumrisses wiederholt sich in der des Jünglings. Im Eifer ist ihm der Mantel von der linken Schulter geglitten, aber nun hält er im Schauen inne, und das kindliche Haupt ist mit einem Myrtenkränzchen geziert.

Das Mädchen scheint ihn noch nicht zu bemerken, nur von ihm zu wissen. Ihre Gestalt reckt sich nicht wie das Gefäß, sondern ruht auf der Rundung des in sich geschlossenen Körpers. Gebogen ist auch die Linie weißer Punkte, die den Hügel, ihren Sitz, umschreibt; nur ein paar Blumen sprießen auf, mit flüchtigem Weiß und Gold geziert. Geschmeidig legt sich der Mantel um den Unterkörper; sonst trägt sie nur ein Haarband, Sandalen, weiße Armreifen und eine Halskette.

Die stärkste Bewegung des ganzen Bildes ist in dem kleinen Vogel, den sie auf der vorgehaltenen Rechten hält. Er scheint zu singen, mit gebreiteten Flügeln, ganz hingegeben an ihre Schönheit, der der Jüngling und ein kleiner weißer Eros zu ihren Füßen stiller huldigen. In der Zweisamkeit von Mädchen und Vogel seelisches Empfinden zu äußern, hat zuerst die attische Kunst des reichen Stils vermocht, und die unteritalische hat es mannigfach abgewandelt. Vor diesem Hintergrund verstehen wir noch besser Catulls berühmte Gedichte auf den «Passer, deliciae meae puellae» (c 2 und 3); der Jüngling scheint zu sagen:

Abkürzungen: Basler Zeitschrift 54, 1955, 5.

«Tecum ludere, sicut ipsa possem» (2, 9), und vom Lieblingsvogel wird erzählt:

«Sed circumsiliens modo huc, modo illuc,
Ad solam dominam usque pipiabat» (3, 9).

Der Passer ist die Blaudrossel oder Blaumerle, ein in Südeuropa sehr häufiger Singvogel, der leicht zahm und zutraulich wird und noch heute in Italien als Stubenvogel sehr beliebt ist. Eine Blaudrossel dürfte auch unsere Lekythos darstellen [101].

Wenn man bei solchen Bildern von «tändelndem Spiel» spricht, verkennt man, was es bedeutet hat, in solcher Weise zum erstenmal Inneres sichtbar zu machen. Von was soll das Mädchen mit dem Vogel reden als von Liebe? Der Vogel vertritt ihm den Geliebten, ja den Liebesgott selbst, der auf andern Bildern ebenso werbend erscheint und das Empfinden des Liebenden verkörpert [102]. Von hier ist nur ein Schritt zum Liebeszauber. Der Vogel Iynx, der Wendehals wird auf ein Rad geflochten und gewirbelt. Es genügt aber auch, das Rädchen allein zu drehen; so wird es meist dargestellt. Auf einem verschollenen apulischen Bild hängt das Liebesrädchen von der Linken des Mädchens herab und sie blickt hinüber zum Geliebten, zu dem der Vogel hingeflogen ist, um ihm zu singen, was das Mädchen empfindet [103]. Auf einem andern Bild fliegt der Vogel zu dem Mädchen, das das Liebesrad wirbelt, ja der Vogel kann es selbst in den Krallen halten [104]. Auf unserem Bild ist der innere Vorgang so in dem Vogel verdichtet, daß Eros, der sonst den stärksten Ausdruck trägt, zu einer kleinen, weißen, mit goldenen Tönen behauchten Gestalt geworden ist. Er stellt den linken Fuß auf die linke Sandale des Mädchens und macht mit den Händen die Gebärde des Greifens, dem Liebesspiel vorauseilend.

Originell ist auch die Gestaltung des Bodens im unten umlaufenden Fries. Sternchen und punktgefüllte Kreuzchen sind von einem Wellenband aus Punkten durchzogen, als einfachste Andeutung von Blumen auf gewellter Fläche. Gewöhnlich läuft an dieser Stelle ein Mäanderornament um, das die gleiche Bedeutung des Festen, Tragenden haben muß. Man sieht daran, wie real alle griechische Ornamentik aufzufassen ist. Sie ist nie sinnlos, sondern Urbild von Wirklichkeit. So «schlägt» etwa das Leben der Vasen in den Henkelpalmetten pflanzengleich «aus». Auf unserem Bild verbindet es sich zwanglos mit den Andeutungen von

[101] Vgl. O. Keller, Die antike Tierwelt 2, 79 Abb. 25. Zweisamkeit von Mädchen und Vogel: Epinetron von Eretria Pfuhl MuZ Abb. 561. Spitzamphoriskos in Berlin, Furtwängler-Reichhold Taf. 170, 2.

[102] Schefold, Pompejanische Malerei 189 zu S. 110. Dazu lukan. Glockenkrater Berlin F 3182. Jahrbuch d. Inst. 41, 1926, 203. Lesky, Festschrift Egger 2, 177.

[103] O. Jahn, Sächs. Berichte 1854, 256. Furtwängler-Reichhold I 289. III 333f. Abb. 157. Millingen, Peintures de vases Grecs Taf. 45. Schefold, Untersuchungen zu den Kertscher Vasen 34f. Nr. 293.

[104] Jahn a. O. 258.

Landschaft im Bild, und mit den hängenden Blättern, die es oben begrenzen.

Unsere Lekythos zeigt die ersten Anfänge der einheitlichen spätklassischen Formbewegung, die um 375 beginnt und sich auf dem Deckel (Taf. 32) schon freier äußert. Auch der Vergleich mit der Formentwicklung attischer Lekythen bestätigt diese Datierung [105]. Mit dem neuen spätklassischen Stil kommt ein frischer Wind auch in die unteritalischen Werkstätten, die sich schwerer vom reichen Stil lösen als die attischen; er bringt besonders reizvolle Werke hervor. Unattisch ist aber das Heftige der Zeichnung, das die attische Harmonie ins Ausdrucksvolle verbessern möchte. Es wird auch mehr Weiß und Gold verwendet, zu bunter und prächtiger Wirkung.

Taf. 34a. *Tonstatuette eines Jünglings an Pfeiler.* Kirschgarten, Depositum aus Privatbesitz. Aus Tanagra. H. 18 cm. Frühere Sammlung Pfuhl. Auktionskatalog Gal. Fischer, Luzern, 21. 6. 1941, Nr. 225. KK 35f. Rötlich-brauner Ton, Reste weißen Überzuges, stark versintert. Auf der freihändig modellierten Rückseite quadratisches Brennloch. Stirn und Nasenansatz durch Kratzer beschädigt. Auf dem Oberkopf Rest eines weggebrochenen Petasos. Angekittet sind Kopf, Salbfläschchen und die in viele Stücke gebrochene Basis. Um 300 v. Chr.

An dem nicht seltenen tanagräischen Typus, der durch unsere Statuette gut vertreten ist [106], fällt gleich das Motiv des Pfeilers auf, den wir auch an einer weiblichen Terrakotte zeigen können (Taf. 35a). Auf Grabreliefs bedeuten solche Pfeiler meines Erachtens das Grabmal, an dem der Verstorbene den Hinterbliebenen in traumhafter Wirklichkeit erscheint [107]. Diese Vorstellung wird auch den Grabterrakotten zugrundeliegen. Die «Kiste», auf denen manche tanagräischen jungen Menschen sitzen [108], dürfte die Grabtrapeza sein, wie sie seit dem Luxusgesetz des Demetrios von Phaleron in Athen wieder zu einer Hauptform des Grabmals geworden ist [109]. Um dies deutlicher zu machen, muß ein Wort über die Bedeutung der «Tanagrafiguren» gesagt werden.

[105] Untersuchungen a. O. 140: 4. Gruppe. Apulische: Corpus Vasorum Lecce 2 IV D r Taf. 49f. Taranto 2 IV D r Taf. 37, 4. 7. 38, 6. sind nicht von der gleichen Qualität wie das Basler Exemplar.

[106] Winter Typen II, 237, 4. Auktion Hess, Luzern, 7. 12. 1957 Taf. 20 Nr. 38.

[107] Museum Helvet. 9, 1952, 111. Das hat N. Himmelmann-Wildschütz, Studien zum Ilissosrelief offenbar vorausgesetzt, wenn er S. 15 ein Beispiel nennt, auf dem eine Verstorbene unverkennbar neben ihrem Grabmal, einer Lutrophoros erscheint. Pfeiler bei Terrakotten: Winter, Typen II 80–103. Trotzdem erlaubt das Allgemeine der Glücksvorstellungen, solche Terrakotten auch in Heiligtümern, etwa an Hausaltären zu weihen, vgl. die Funde von der Agora in Athen, von Larisa und oben zu Taf. 5.

[108] Winter, Typen II 256, 5. Kleiner, Tanagrafiguren 145 Taf. 31c.

[109] P. Jacobsthal, Mel. Reliefs 80, 3. Kübler, Der att. Grabbau, Mitt. d. Inst. 2, 1949, 17f. Taf. 6, 1.

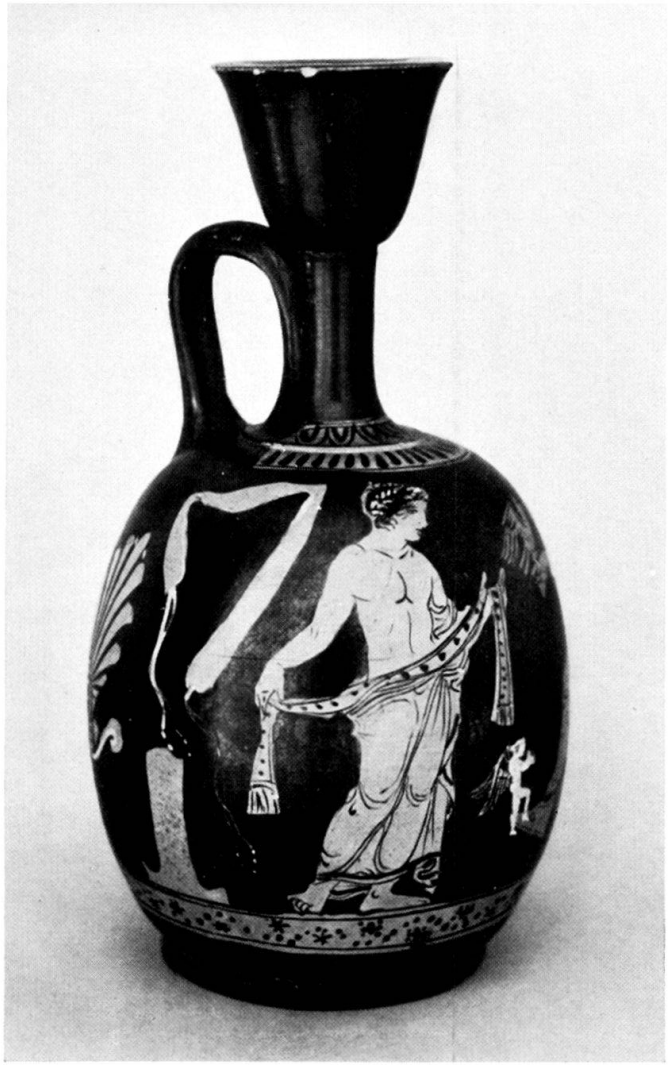
Grundlegend bleibt noch immer Furtwänglers Geschichte der griechischen Vorstellungen von den Toten, in den Einleitungen zur Veröffentlichung der Sammlung Sabouroff. In seiner Deutung der Terrakotten scheint jedoch eine Lücke zu bestehen, die wir hier zu schließen versuchen. Dabei dürfen wir voraussetzen, was sich seit Buschors schöner Arbeit über die weißgrundigen Lekythen der Parthenonzeit über die Beziehung der Hinterbliebenen zu den Toten ermitteln ließ [110]. Furtwängler hat das Gemeinsame der archaischen und der hellenistischen Terrakotten nicht erkennen können, weil er die archaischen götterähnlichen Gestalten für eigentliche Götterbilder hielt. Dies hat sich uns oben bei der Besprechung von Taf. 5 und 18 als fraglich erwiesen. Man hat die Verstorbenen in der Frühzeit so hoch gesehen, daß man ihnen Erscheinung und Attribute von Gottheiten gab. Sie wohnen in elysischen Gefilden, in Nymphengärten, wie sie Dichtung und Kunst immer neu schildern; es ist bezeichnend, daß sie oft den Polos, die Götterkrone tragen, oder daß ihnen solche Götterkronen mit ins Grab gegeben werden [111].

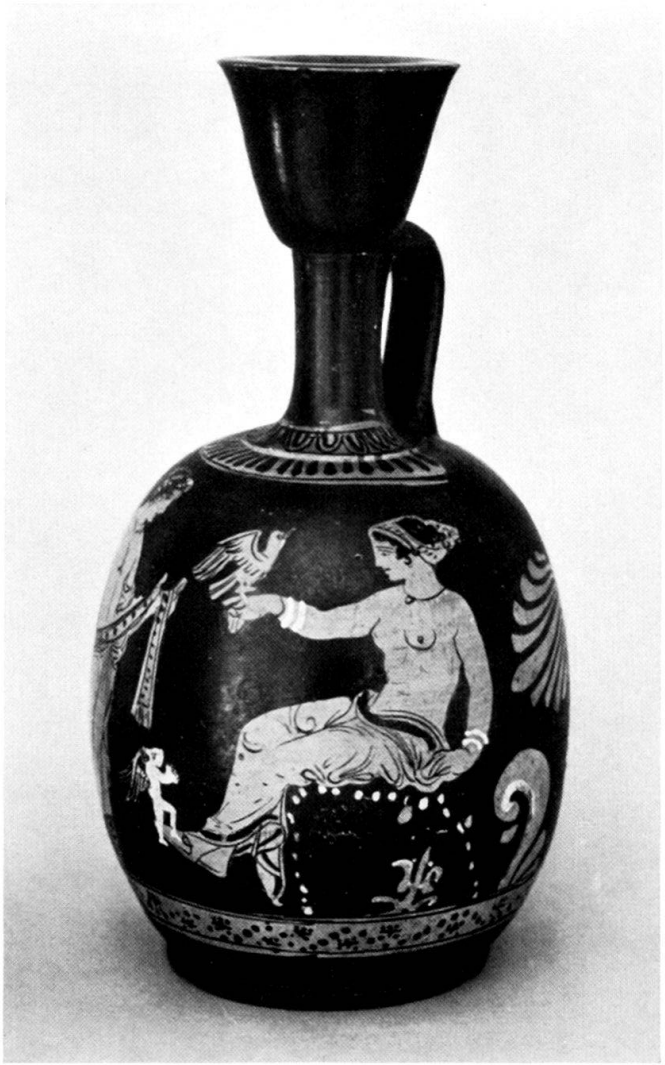
Die heroischen göttergleichen Ahnen können zuweilen, wenn sie von besonderem Rang waren, öffentlichen Kult erhalten, wie Odysseus, der in Ithaka bis in späte Zeit als Heros verehrt worden ist. Neben die bekannten, weit verbreiteten Heroenkulte tritt nun aber, und das hat man bisher zu wenig beachtet, die Verehrung verstorbener Nymphen, die den Toten hold sind, aber auch den Lebenden Segen spenden. Während man sonst in Siedlung und Heiligtum nicht bestatten durfte, hat man Gräber von Heroen und Nymphen auch dort belassen und verehrt, so die der hyperboräischen Jungfrauen im Apollonheiligtum von Delos. B. Neutsch hat diese Zusammenhänge geklärt mit seiner schönen Deutung des vor einigen Jahren entdeckten Kenotaphs einer Nymphe in Paestum, mit den kostbaren Beigaben von Honig, von ehernen Krügen und attischen Vasen [112]. Die Stellung der Frau in der nachmykenischen griechischen Kultur hat es ihr kaum möglich gemacht, nach dem Tod öffentlichen Kult zu erwerben, wie er den Heroen zuteil wurde. Um so eigenartiger ist das Bedürfnis, das sich in jenen Nymphengräbern äußert, die Vorstellung bestimmter Verstorbener zu bewahren, also die Nymphe von Paestum mit einem Totenbett und reichen Beigaben im schöngemauerten Grab zu ehren. Man hat längst gesehen, daß sich der Heroenkult im

[110] Buschor, Münchner Jahrbuch 1925 = Von griechischer Kunst 125ff. Dazu die Anm. 107 genannten Arbeiten.

[111] V. Müller, Der Polos 76f. Nymphengärten: R. Merkelbach, Philologus 101, 1957, 25ff. T. B. L. Webster, Art and Literature (1956), 41f. R. Hampe, Röm. Mitt. 62, 1955, 119f.

[112] B. Neutsch, Tas nymphas emi hiaron. Zum unterirdischen Heiligtum von Paestum, Abhandlungen Heidelberg 1957, 2. Vgl. auch Erigone, Makaria, Polykrite, die Hesperiden und ähnliche Gestalten (N. Yalouris, Mus. Helvet. 7, 1950, 55ff.). P. Von der Mühll erinnert an die libyschen Heroinen (Anth. Pal. 2, 225; Wilamowitz, Glauben der Hellenen I 9).





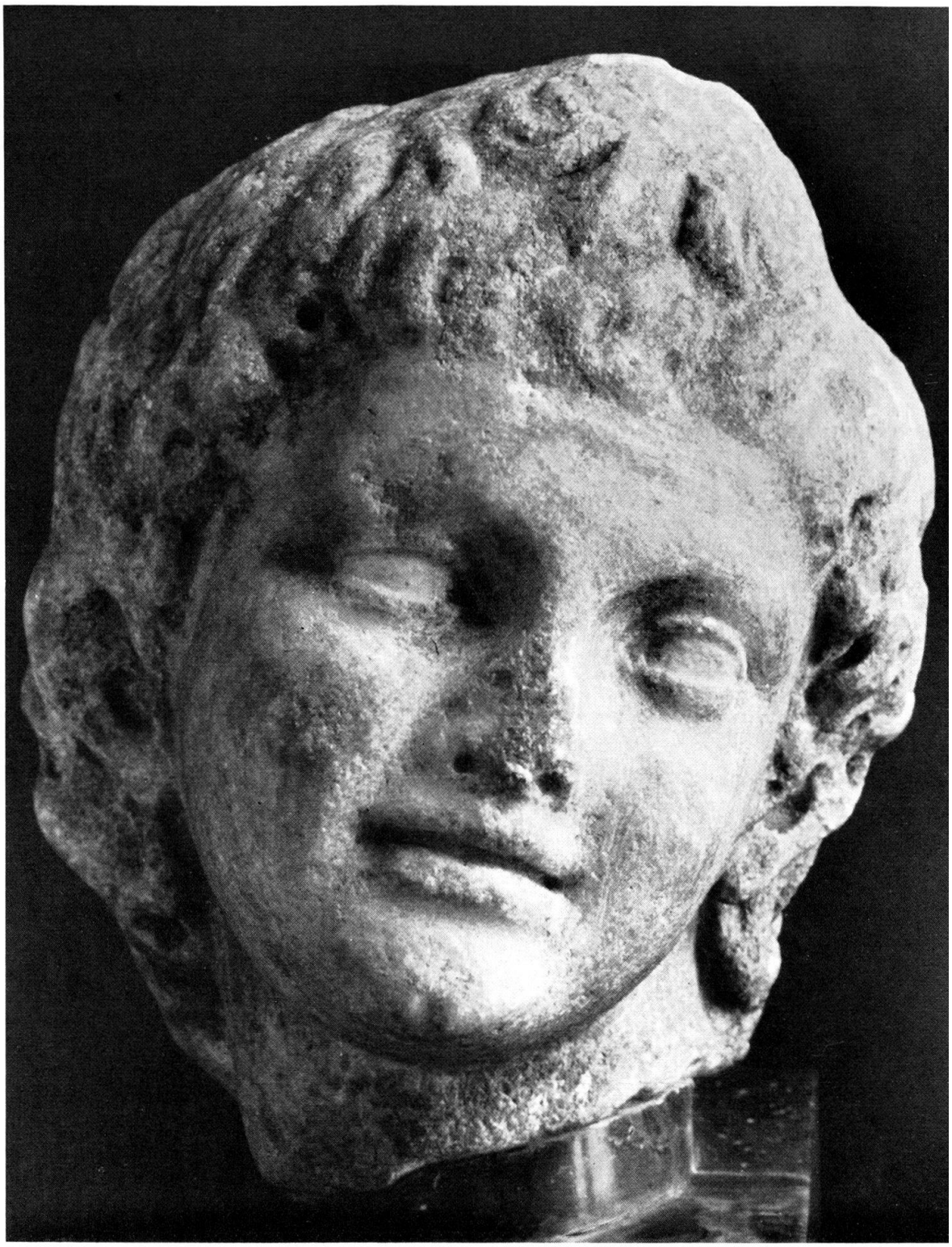
Taf. 33. Apulische bauchige Lekythos. H. 21,5 cm.

Taf. 34 a. Tonstatuette eines Jünglings an Pfeiler. H. 18 cm.

Taf. 34 b. Tonstatuette eines sitzenden Mädchens. H. 13 cm.

Taf. 35 a. Tonstatuette eines an eine Grabsäule gelehnten Mädchens. H. 17 cm.

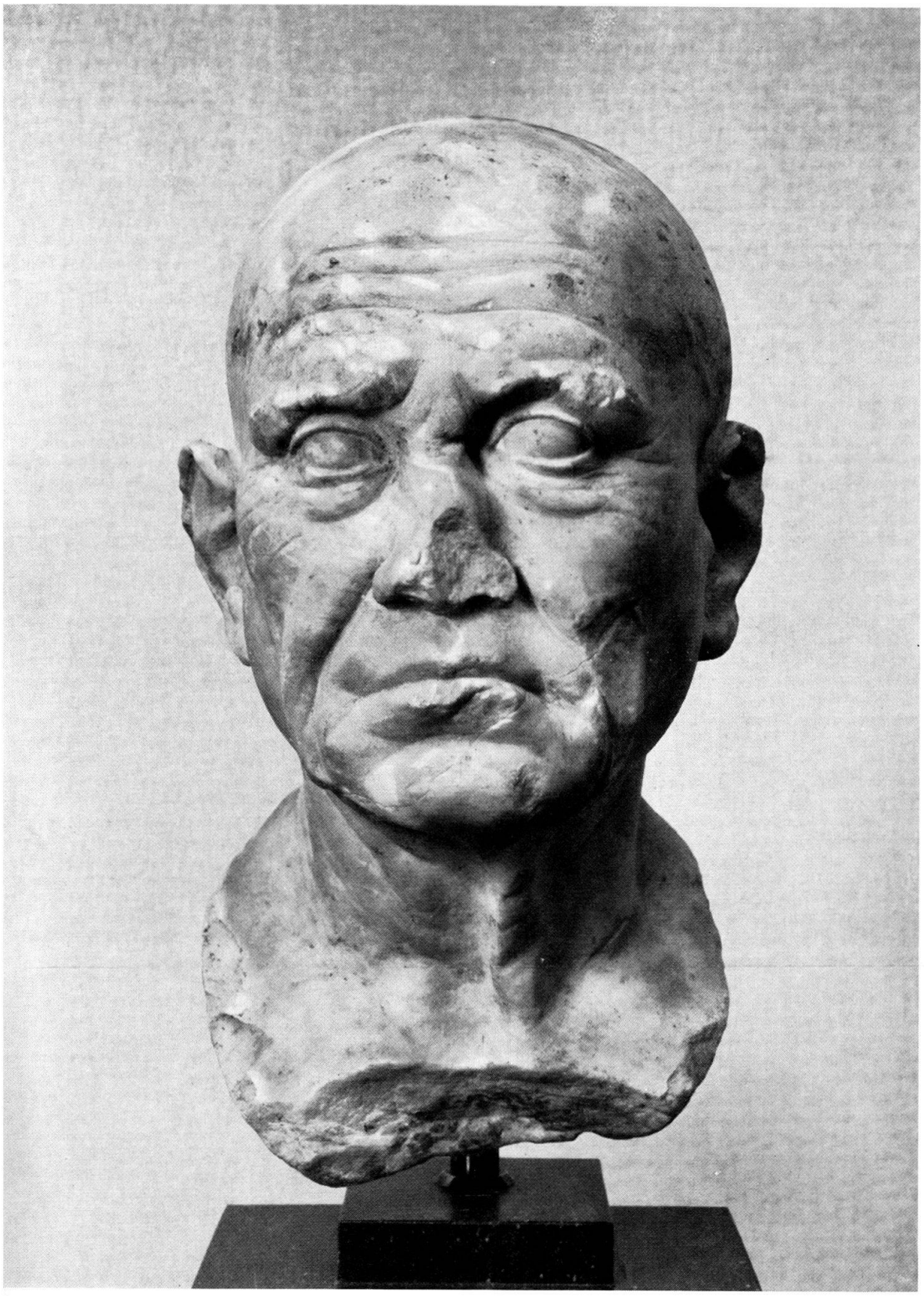
Taf. 35 b. Tonstatuette eines bekränzten Mädchens. H. 26 cm.



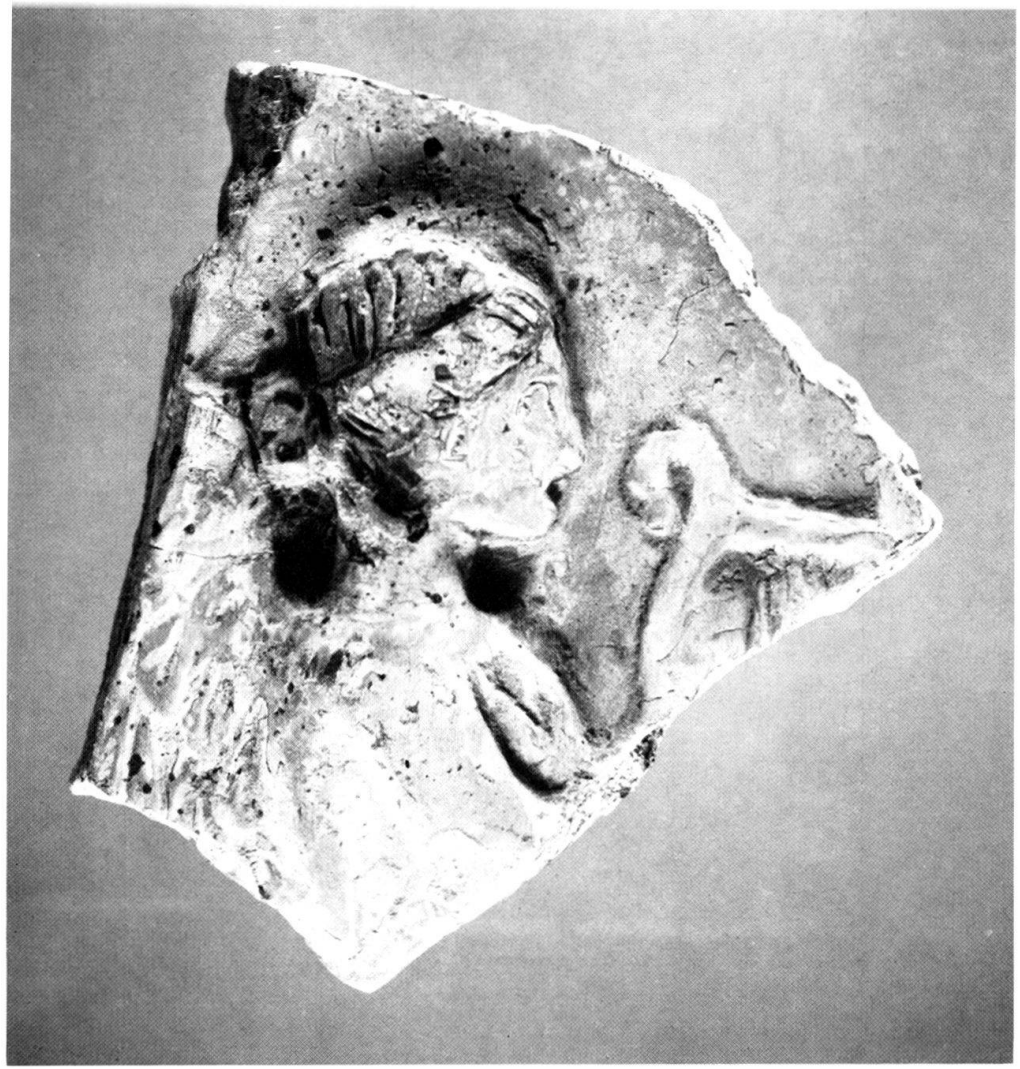
Taf. 36. Knabenkopf aus einer Gruppe. H. 20 cm.

Taf. 37. Relief des Herakles im Hydrakampf. H. 27,7 cm.

Taf. 38. Bildnisbüste eines Römers. H. 37,5 cm.



Taf. 39. Vorderansicht der Taf. 38.



Taf. 40a. Tonrelief einer geflügelten Leierspielerin. H. 11,5 cm.

Taf. 40b. Tonstatuette eines Silens. H. 13,5 cm.

mittelalterlichen Kult der Märtyrer fortsetzt. Es wird nun deutlich, daß vom Nymphenkult dasselbe gilt.

Eine höhere Möglichkeit der Ausbildung des Nymphenkultes war es, in der Nymphe eine große Göttin zu sehen und sie zu Persephone zu erheben. Auch Artemis trägt als Totengöttin verwandte Züge. Aber für das Verständnis unserer Grabterrakotten sind jene nicht zu Göttern erhobenen Nymphen wichtiger. Man wird die Tonfiguren götterähnlicher Frauen Nymphen nennen dürfen. Das Überwiegen weiblicher Figuren im Grabkult erklärt sich dann deutlicher aus dem hegenden Wesen der Nymphen (oben Anm. 64). Der Verstorbene steht im Schutz der Heroen und Nymphen und nimmt an ihrem höheren Wesen teil, wird selbst zum Heros, zur Nymphe. Ganz ebenso wird im Mittelalter der Tote, der in der Nähe eines Märtyrers begraben ist, seiner Weihe und Verheißung teilhaftig.

Um die Umbildung dieser Vorstellungen in der Klassik zu verstehen, ist es gut, sich an den Reichtum der Bildwelt zu erinnern (vgl. oben zu Taf. 5), die schon in archaischer Zeit den Toten mitgegeben wurde. Als für die Folgezeit besonders wichtig seien die Statuetten von Gestalten des Lebens genannt, die in böotischen Gräbern gefunden wurden, und die neben die allgemein verbreiteten Gabenbringer treten: Bäcker, Wasserträgerinnen usw. Die klassische Grabkunst Athens deutet das höhere Dasein des Toten nur noch selten durch äußere Kennzeichen an, sieht ihn aber so schön und voll Leben, wie er den Hinterbliebenen im Traum erscheinen mag. Schon damals zeigte sich in den griechischen Randgebieten ein Verlangen, das sich im Hellenismus auch im Mutterland auswirkt: jenes höhere Leben als ein von den Göttern des Jenseits begünstigtes zu schildern. So haben wir schon auf den unteritalischen Bildern (Taf. 32f.) das Leben der Seligen im Jenseits gefunden, wo sie in ewiger Jugend und Liebe vereint sind. Gewöhnlich deutet dabei ein Grabmal an, daß sie den Tod überwunden haben. Denken wir uns solche Bilder in Tonfiguren verwandelt, dann haben wir schon ungefähr den Gestaltenkreis vor uns, den man in den Gräbern Tanagras und anderer Orte gefunden hat: junge Menschen an Grabpfeiler gelehnt, auf Trapezai sitzend, andere aber in Haltungen des Lebens, ohne alle Andeutung des Grabes, sitzend, tanzend, schreitend, spielend, oft dionysisch bekränzt, manchmal mit mänadisch entblößter Brust, oder gar mit einer Nebris bekleidet; oder mit aphrodisischen Äpfeln in den Händen, mit bacchischen Tympana, Masken und Trauben. Die jüngeren Terrakotten werden immer häufiger Bacchantinnen, Satyrn, Niken und Eroten angeglichen, ganz zu «Wesen aus dem Fabelland».

Unser Jüngling am Pfeiler ist kaum eine Generation später entstanden als das berühmte Grabrelief vom Ilissos, das den Toten als Jäger an sein Grabmal gelehnt zeigt. Während aber dieser Jäger in heroischer Nacktheit vor den Augen des trauernden Vaters erscheint, in jenem klassischen, verklärten Sehen, steht unser tönerner Knabe in der Tracht des Lebens vor uns. Die frühhellenistische Kunst sucht etwas von der dichten Wirklichkeit zurückzugewinnen, welche die archaische Kunst aus-

gezeichnet hatte. Man sieht in der klassischen Sublimierung eine Entfremdung von der äußeren Wirklichkeit, der man sich nun entschlossen neu zuwendet. Es ist die Zeit der berühmten Anekdoten von der Meisterung der äußeren Erscheinung durch Apelles und andere große Maler. In diesen Anekdoten kommt freilich auch zum Ausdruck, daß die Kunst nur noch das Erleben der Wirklichkeit, nicht mehr wie die archaische ihr mächtiges Sein zu gestalten vermag. Dieser Unterschied wird sofort sichtbar, wenn man mit unserer Statuette das Antefix von Caere (Taf. 7) oder den ehernen Apollon (Taf. 10) vergleicht.

Klassische Haltung (Taf. 27) entfernt sich weit von der Tracht des Lebens. Wie heben sich die heroischen Gestalten der Klassik von der täglichen Erscheinung ab, die unser Jüngling zeigt! Er trägt einen kurzen Chiton, der über dem rechten Oberarm sichtbar wird, und darüber die Chlamys, den Mantel. Die Chlamys ist wie oft auf der rechten Schulter zusammengesteckt, damit der rechte Arm sich frei bewegen kann, während der gebeugt eingestützte linke Arm von der Chlamys verhüllt wird. Der Knabe hat aber auch mit der rechten Hand in den Mantel gegriffen, so daß sie mit dem rechten Unterarm verhüllt ist, und der Eindruck scheuer Befangenheit verstärkt wird, der von dem wohl Erzogenen ausgeht. An dem Band, das die rechte Hand hält, ist das Salbfläschchen mit dem Öl für die Ringschule aufgehängt zu denken. Auf dem Weg dorthin stellt man die Knaben häufig dar.

Der Stil der Statuette setzt das völlige Brechen des klassischen Rhythmus voraus. Die anorganischen Kompositionselemente herrschen noch strenger als beim Herakles Farnese (oben zu Taf. 31) und das Monumentale ist völlig gebrochen. Die prismatischen Formen heben das Momentane und Individuelle hervor und steigern den Wirklichkeitscharakter, indem sie die Gestalt scharf von der Umgebung absetzen. Krahmer hatte bei seiner grundlegenden Stilbeschreibung dieser Epoche den Jüngling von Tralles mit herangezogen [113], den nach Mendel Ludwig Curtius als meisterhaftes Pasticcio augusteischer Zeit charakterisiert hat, im Zusammenhang einer Geschichte des Motivs [114]. Unsere Statuette zeigt, wie etwa das Vorbild des Jünglings von Tralles stilisiert gewesen sein kann.

Taf. 34b. *Tonstatuette eines sitzenden Mädchens.* Kirschgarten Inv. 1921. 483. H. 13 cm. Sammlung Bachofen Nr. 4, aus Paris erworben. Grünlichbrauner korinthischer Ton, weißer Überzug, besonders auf der Vorderseite. Die Melonenfrisur mit einem gewundenen Nest ist fein nachmodelliert und zeigt Spuren von Rot; ebenso der Diphros. Die Rückseite ist fein freihändig modelliert. Brennloch. Um 300 v. Chr.

[113] Röm. Mitt. 38/9, 1923/4, 158ff. Vgl. Kleiner, Tanagrafiguren 136ff. und KK 35f. 80: «Frühhellenistisch II».

[114] Curtius, Bronzefigur in der Sammlung Goethes, in «Festgabe für seine Kgl. Hoheit Kronprinz Rupprecht», Birkeneck 1950. Nachklassisch ist auch der Realismus der Tonstatuette eines Hopliten: Hesperia 26, 1957 Taf. 34 Nr. 5.

Die schöne, wahrscheinlich aus Tanagra stammende Erfindung ist in einer italischen und in einer jüngeren griechischen Umbildung bekannt[115]. Das schlanke Mädchen sitzt auf dem Kissen eines Diphros, dessen Beine in der üblichen Weise profiliert sind. Die Füße stehen auf einem niedrigen Schemel, der linke stark zurückgesetzt. Über dem Chiton ist der Mantel so um den Oberkörper geschlungen, daß er nicht wie sonst eine Schulter freigibt und weit herabfällt, sondern nur knapp über die Knie reicht und oben sogar den Hals umhüllt. Der gesenkte linke Arm ist bis zur Hand vom Mantel bedeckt, der rechte hängt gebeugt bequem in dem Mantelteil, der ihn umspannt und dann über die linke Schulter zurückgeworfen ist. Zur schlichten gesammelten Haltung paßt das Gesicht des still vorgeneigten kleinen Kopfes. Wir finden die Scheu des Knaben wieder (Taf. 34a), das momentane Innehalten und Innewerden der Kostbarkeit jungen Lebens, aber ins Weibliche gewandt, mehr in sich ruhend, selbstgewisser, versammelt in der Mitte der Gestalt. Indem aber diese innere Ruhe zutage tritt, ist das Mädchen der überzeitlichen klassischen Auffassung noch näher als der Knabe (Taf. 34a); die Sitzende muß etwas früher geschaffen sein.

In beiden Werken ist nichts mehr vom Kampf, der die erste Phase des frühen Hellenismus gekennzeichnet hatte (vgl. zu Taf. 31 und KK 80). Die neue Verspannung kämpft nicht mehr gegen die klassische Bewegung, aber die prismatische Verfestigung der Knabenstatuette ist beim Mädchen noch nicht erreicht. In der Reihe ähnlicher Sitzender ergibt sich eine Datierung gegen 300 v. Chr.[116]. Die Stille, fast additive Fügung der Formen unter der sanft bewegten Oberfläche und das Frontale der Haltung erinnern an Spätarchaisches, über die ganze Ferne des klassischen Formenwandels hinweg. Diese Begegnung mit dem archaischen Formprinzip ist nicht zufällig. Auch sonst findet man im frühen Hellenismus vielfach neue Begegnungen mit den Ursprüngen griechischen Wesens. In der Keramik treten wieder geometrische Elemente auf, in der Architektur wird der dorische Stil bevorzugt, die Philosophen beschränken die Tracht auf den dicken Wollmantel und das Gepäck auf einen Ranzen, und die Neue Komödie sucht nicht modische Züge des Lebens, wendet sich nicht der durch Alexander eröffneten Weite des Ostens zu, sondern sie zeigt den einfachen Menschen des guten alten Athen, ein Menschentum, das im Grunde zeitloser ist als die heroischen Gestalten Homers.

Von der feinen und mannigfaltigen, schlichten und großzügigen Faltengebung gibt die Aufnahme nur eine schwache Vorstellung. Das gilt noch mehr von der der folgenden Terrakotte:

Taf. 35a. *Tonstatuette eines an eine Grabsäule gelehnten Mädchens.* Kirschgarten Inv. 1921. 482. Sammlung Bachofen Nr. 5. H. 17 cm. Rötlichbrauner Ton, weißer Überzug, Rot im Haar, Rückseite freihändig modelliert, unregelmäßiges Brennloch. Tanagräisch? Um 270 v. Chr.

[115] Winter, Typen II 114, 3, 124, 7.
[116] Kleiner a. O. 145.

Das Mädchen lehnt wie der Knabe (Taf. 34a) auf ein Grabmal, eine kleine Säule mit Basis und Wulstkapitell. Die additive Fügung der zuletzt besprochenen Werke (Taf. 34) ist nur noch in Resten zu bemerken, etwa in der Frontalität und im Parallelismus von Pfeiler und Standbeinfalten. Dazu steht nun in einem lebhaften Gegensatz die Bewegung des leicht vorgestellten rechten Beines, und aus dem Lehnen ist ein wirkliches sich Aufstützen geworden, das noch dadurch betont wird, daß es vom rechten Arm ausgeführt wird, nicht wie gewöhnlich vom linken. Im Kontrast dazu ist der linke Arm mit einem Fächer vor die Brust gehoben. Wie bei der Sitzenden ist der Mantel weit heraufgezogen und um den Hals geschlungen. Dieses momentane leise Abweichen von der gewöhnlichen Tracht schließt aber hier die Gestalt zu einer neuen geschmeidigen Einheit zusammen, die nicht mehr vom Körper, sondern von der Gesamtform her begriffen wird und so neue Möglichkeiten des Ausdrucks erhält. Man vergleiche dagegen die klassische, ganz vom Körper bestimmte Tracht bei unserem Asklepios (Taf. 27). Dieser eigenartige plastische Charakter macht es schwierig, solche Statuetten photographisch wirklich zu erfassen.

Worum geht es nun aber bei diesem neuen Ausdruck, dieser neuen Art von Belebung? Bei einer Variante unserer Statuette ist es leichter zu sehen, weil der Kopf lebhaft nach rechts gewandt ist [117]. Es beginnt die neue Belebung der «kristallinen» Form des mittleren Frühhellenismus (KK 80). Die ersten Phasen hatte das klassische Leben, den klassischen Rhythmus mit neuen Dissonanzen gebrochen (Taf. 31. 37), die zweite die reine kristalline Form gewonnen (Taf. 34). Jetzt geht es um ein neues Sehen des Lebens, um den Ausdruck der geistigen und seelischen Kräfte, die den Stoff ergreifen. Auch die Klassik hatte innerste seelische Bewegung sichtbar gemacht, man denke etwa an das Orpheusrelief oder in unserer Sammlung an die apulische Lekythos (Taf. 33), aber immer an den Körper gebunden, im Einklang von Geist und Leib und Seele. Bei unserer Statuette werden Körper und Gewand nur noch zum Anlaß, etwas Unsagbares, Überkörperliches empfinden zu lassen. Die Schultern hängen, man könnte das Ganze plump nennen, und doch welcher Zauber! Im dritten Jahrhundert war die reichste Blüte der griechischen Bildniskunst. Etwa gleichzeitig mit der Statuette sind die Porträts des Menander und des Epikur geschaffen worden [118], und so weit die Spanne zwischen dem schlichten Mädchen und jenen Genien ist, empfindet man doch als gemeinsam das Wunder, Unsagbares, Unsichtbares sichtbar zu machen. Das Kampfspiel von Geist und Seele mit dem Stoff ist das große Thema des dritten Jahrhunderts.

Taf. 35b. *Tonstatuette eines bekränzten Mädchens.* Kirschgarten Inv. 1921. 472. Sammlung Bachofen 276. H. 26 cm. Hellgraubrauner wohl italischer

[117] Winter, Typen II 81 1.

[118] Schefold, Bildnisse 114. 118. Lippold, Plastik 300, 21. 314, 13. Möbius, Bulletin van de Vereeniging 34/6, 1949/51, 59ff. Hafner, Bildnisplastik 93ff. Bieber, Sculpture Hell. Age 51ff.

Ton, weißer Überzug, Rückseite freihändig modelliert, rundes Brennloch. Um 240–230 v. Chr. Aus Rom erworben.

Haltung und Tracht der Stehenden schließen an Werke aus dem Anfang des Frühhellenismus an; man kann die Große Herkulanerin vergleichen [119]. Der Künstler verzichtet also auf die kühnen Versuche, die wir in den vorigen drei Statuetten kennen gelernt haben; er gewinnt schon durch das Motiv eine gewisse Monumentalität. Aber aus dem Motiv ist doch etwas ganz Neues geworden. Der Mantel ist weiter heraufgezogen als bei der Herkulanerin, und der Körper ist unter dem Gewand viel mehr verborgen. Zwar ist der linke Arm gesenkt und der rechte gebeugt wie dort, was unendlich viel häufiger ist als das Motiv der an den Pfeiler Gelehnten (Taf. 35 a), und es bilden sich Spannfalten zwischen den Händen und zum rechten Knie. Aber diese Motive dienen nicht, Körper und Gewand in ihrem Gegenspiel zu modellieren, wie bei der Herkulanerin, sondern sie helfen nur, die Oberfläche der fast zylindrischen Gesamtform zu beleben und zu gliedern. Zudem wird die leise Bewegung des Kopfes nach links dadurch unterstützt; es geht eine Bewegung von der Spitze des rechten Fußes zum linken Arm, wo sie zur rechten Schulter und zur Blickrichtung umbricht. Dieses Ausdrucksmittel findet sich gleichzeitig bei den Leukonterrakotten und großartiger auf dem Epimenidesrelief, bei der Muse, die vor dem Seher erscheint [120]. Daß unsere Statuette so viel stiller ist, erklärt sich weniger aus dem Unterschied der Qualität als aus der Verschiedenheit des Vorwurfs; die Verbindung von Bescheidenheit und einer gewissen feierlichen Würde macht gerade das Besondere der Terrakotte aus.

Nur am Original sieht man, wie Arme und rechtes Knie in den Raum drängen und wie der freihändig modellierte Kranz die räumliche Bewegung des rundlichen in der Mitte gescheitelten Kopfes unterstützt. Auch der Kranz dient dem Bemühen um überkörperliche, stereometrische Formen. Wie der Kranz sind auch die Ohrscheiben angesetzt. Der Beginn eines Gegenspiels zum Raum gehört zu den neuen Mitteln, das Unsichtbare zu ergreifen.

Taf. 36. *Knabenkopf aus einer Gruppe.* Kunstmuseum P 87. H. 20 cm. KK 17f. Parischer Marmor. Arbeit frühestens flavischer Zeit nach einem Werk um 100 v. Ch.

Der lachende kindliche Kopf [121] stammt von einer der einansichtigen Gruppen der frühen Römerzeit, die man gewöhnlich späthellenistisch nennt [122]. Der Knabe weicht bei einem Spiel nach links aus, wie der stark

[119] Lippold a. O. Taf. 86, 1.

[120] Schefold, Bildnisse 130. Möbius a. O. 57f. Vgl. KK 80 und Kleiner a. O. 56. 97. 142. Zum Typus Winter 36, 6, dem unsere Statuette angehört, auch a. O. 36, 2.

[121] Vgl. Bulle, Der schöne Mensch 411ff. und A. Klein, Child Life über antike Kinderbilder.

[122] Krahmer, Nachrichten Göttingen 1927.

gebogene Hals zeigt, etwa einem Hahn. Eine ähnliche Gruppe von Knabe und Hahn ist auf einem späthellenistischen Grabrelief erhalten [123]. Der Mund ist lachend geöffnet, das Grübchen am Kinn durch eine Beschädigung vergrößert. Halblange Locken fielen in den Nacken; vorn fallen sie kurz geschnitten in die Stirn. Nur über der Stirnmitte steigt ein Schöpfchen auf, wie wir es schon vom Apollonkopf kennen (Taf. 29). Der Künstler steht unter dem Eindruck des Plutosknaben aus der berühmten Gruppe der Friedensgöttin, denn er war ein Athener mit leichten klassizistischen Neigungen, und jener Plutosknabe ist das erste monumentale Kinderbild, das die kindliche Gestalt nicht nur durch ihre Kleinheit, sondern durch echt kindliche Züge charakterisiert [124]. Auch Plutos hat das Haarschöpfchen, die halblangen Locken und die rundlichen Formen des breiten Gesichtchens. Die Übereinstimmung wiegt um so mehr, als der Basler Knabe mindestens zwei Jahre älter sein muß als der kleine Plutos, dem man etwa zwei Jahre geben möchte.

Solche Ähnlichkeit macht die stilistischen Unterschiede um so deutlicher; zumal wenn man den Knaben mit der Gans hinzunimmt, der dem gleichen Typus folgt [125]. Der Plutosknabe hat ruhige, kräftig gebaute Formen; beim Ganswürger sind sie zu energischen Kontrasten gesteigert, mit stark vortretender Stirn, prallen Wangen und Lippen; beim Basler Knaben zu sanften Übergängen gemildert. Dadurch, daß die Kraft des Muskelspiels der Heftigkeit der Bewegung nicht mehr entspricht, wie beim Ganswürger, sondern fast matt erscheint, entsteht ein sentimentalischer Ausdruck. Die Kindheit wird nicht mehr als Wirklichkeit begriffen sondern zum Ideal verklärt. Mehr vom hohen Hellenismus hat der Kopf eines Satyrkindes in Boston bewahrt [126], aber auch hier ist es durch das Kopieren abgeschwächt.

Taf. 37. *Relief des Herakles im Hydrakampf.* Kunstmuseum P 88. H. 27,7 cm. Auktionskatalog Gal. Fischer Luzern, 21. 6. 1941, Nr. 133 Taf. 11., H. Bloesch, Antike Kunst in der Schweiz, Nr. 31 Taf. 56. KK 16 f.
Aus Tarent? Pentelischer Marmor. Um 50 v. Chr.

Die Arbeit des kleinen Werkes ist so vorzüglich, daß es mehrfach als frühhellenistisches Original bezeichnet wurde. In der Beschreibung KK 16 wurde die großartige Erfindung als treueste Nachbildung der berühmten Gruppe von Heraklestaten in Alyzia in Akarnanien gedeutet, die als ein Meisterwerk Lysipps lange nachwirkte [127]. Wie grundlegend sie

[123] Winter, Kunstgeschichte 370, 5. Vgl. auch Klein a. O. Taf. 23.
[124] Bulle a. O. Taf. 186.
[125] Lippold a. O. 328 Taf. 17, 2. Klein a. O. Taf. 10 D.
[126] Caskey, Katalog Nr. 93. W. Klein, Rokoko 54.
[127] Die Bedeutung dieser Gruppe für die Folgezeit ist von J. Overbeck, Geschichte der griech. Plastik II[4] 144 erkannt worden; vgl. G. Cultrera, Memorie Lincei 5, 14, 1909, 244ff. A. von Salis, Altar von Pergamon 1912 S. 88ff. Ders. Mus. Helvet. 12, 1955, 175ff. Ders. Löwenkampfbilder des Lysipp. 112. Berl. Winckelmannspr. 1956. P. Amandry, Bull. Faculté des Lettres de Strasbourg 30, 1952, 321.

die Vorstellung bestimmt hat, wird besonders deutlich, wenn man die Reihe der Darstellungen des Hydrakampfes verfolgt [128]. Es ergibt sich dann eine scharfe Caesur zwischen den klassischen und den lysippischen Bildern, eine Caesur, die man freilich bisher verkannt hat, weil man eine Anzahl von Werken in die Zeit vor Lysipp datiert hat, die diesen Meister m.E. voraussetzen und deshalb später entstanden sein müssen [129].

In der klassischen Kunst war das Thema unmodern geworden, weil die Hydra und andere alte Schreckgespenster ihre Kraft verloren hatten. Nun findet man das Unheimliche im Innern des Menschen und schildert das tragische Wesen des Herakles und Theseus in ganzen Zyklen ihrer Taten. Nur in solchen Zyklen hat der Hydrakampf noch seinen Platz. Die Grabkunst der späten Klassik meidet die heroischen Themen überhaupt, weil sie das verklärte Sein, nicht den Kampf sucht. Zu den wenigen Ausnahmen gehört die Kanne des frühen Kertscher Stils (der attischen spätklassischen Gattung, um 370 v. Chr.) in Leningrad, die den jungen Herakles mit der Keule nach rechts kämpfend zeigt, von Iolaos unterstützt [130]. Die schönen jungen Helden siegen mit einer märchenhaften Leichtigkeit.

Von solcher klassischen Auffassung wendet sich Lysipp radikal ab, wie unser Relief zeigt. Da wir ein Bild von links nach rechts abzulesen pflegen, wird der Sieger gewöhnlich nach rechts kämpfend dargestellt. Hier kämpft die Hydra nach rechts und wird dadurch in ihrer Erscheinung so gesteigert, daß man den Mut des Helden kaum begreift, der seinen Leib ins Gewirr der unzähligen todbringenden Häupter geworfen hat und nun den flammenden Bissen ausweicht, um den entscheidenden Schlag zu führen. Ein vorsichtiger Kämpfer würde sich mit der linken Seite decken, wie der Aristogeiton der Gruppe der Tyrannenmörder [131]. Herakles aber wirft sich ohne Deckung mit der rechten Seite dem Feind entgegen und holt dabei zum Schlag aus wie der Harmodios der Gruppe der Tyrannenmörder. Antenor hatte dieses Motiv erfunden, in der ersten, nach der Befreiung Athens geschaffenen Gruppe der Helden, und seine Erfindung hatte eine weite Nachwirkung. Lysipp hat damit das Knien des Helden verbunden und eine herbe frühhellenistische Komposition geschaffen, mit anorganischen Aufbauelementen gerader Achsen, wie wir sie vom Herakles Farnese kennen (Taf. 31).

Die Elemente der Gruppe: Knien des Helden, Linkswendung und Harmodiosmotiv finden sich dann bei den nachlysippischen Hydrabildern so häufig, daß die Nachwirkung des Meisters unverkennbar ist, wenn auch keines der jüngeren Bilder das Konzentrierte in der Verbindung

[128] Amandry a. O. 293 ff. F. Brommer, Herakles 12 ff., 83.

[129] Amandry a. O. Nr. 64–66.

[130] Amandry a. O. Nr. 68. Schefold, Kertscher Vasen Taf. 5a. Brommer a. O. Taf. 10b.

[131] Vgl. KK, Umschlagbild. St. Brunnsaker, The Tyrant-Slayers, Diss. Uppsala 1955 hat sich von der grundlegenden Arbeit von Buschor, Sitzungsberichte München 1940, 5 nicht überzeugen lassen; vgl. Orient, Hellas und Rom 113.

der Elemente so wie unser Relief erreicht [132]. Dekorative Gründe der Einfügung in ein tektonisches Ganzes verlangten z.B. auf Sarkophagen die aufgerichtete Heraklesgestalt. Den Sinn der Linkswendung hat man oft nicht mehr verstanden. Man hat Herakles als Sieger eben nach rechts kämpfen lassen und die lysippische Gruppe umgedreht, etwa auf Ton («Campana»)- und Marmorreliefs, die das Motiv des Kniens bewahren [133]. Dagegen findet sich auf Münzen von Phaistos vom Ende des vierten Jahrhunderts zum erstenmal die Linkswendung des Helden, während ihn ältere stehend zeigen oder nach rechts kämpfen lassen [134]. Die Veränderung des Gepräges dürfte Lysipps Gruppe voraussetzen, aber wirklich verstanden ist sie auch hier nicht. Der Vergleich mit diesem zeitlich so nahestehenden und doch viel schwächeren Werk zeigt erst recht die gewaltige Härte von Lysipps Konzeption.

Die Zurückführung der Gruppe unseres Reliefs auf Lysipps Meisterwerk wird noch dadurch bekräftigt, daß sie auf Sarkophagen zusammen mit andern Gruppen vorkommt, die sich auf Lysipps Heraklestaten in Alyzia zurückführen lassen [135]. Ferner erinnert sie an ein kostbares originales Werk aus Lysipps Atelier, die Basis der Pulydamasstatue in Olympia, mit den Reliefs des Athleten im Löwenkampf [136]. Noch wichtiger aber ist es, daß das neue Bild des Herakles ganz dem entspricht, das wir im Herakles Farnese (Taf. 31) erkannt und vom spätklassischen abgehoben haben; es ist der tragische Held im Sinn der Stoa, als Inbegriff der Mühen, die dem Menschen auferlegt sind, und die er nach höchster Fügung zu bestehen hat. Es dient seiner Würde, daß er Keule und Löwenfell trägt, wie auf den archaischen Bildern, und nicht nur wie auf den meisten Hydrabildern die Häupter mit der Sichel abmäht. Das Wunder wird uns glaubhaft nicht durch berechnendes Erzählen sondern durch die Wucht momentanen Geschehens in eherner Fügung.

Sehen wir die Gruppe so, dann kann sie nicht für unser feines und zartes Relief erfunden sein. Die kraftvollen Dissonanzen werden durch die dekorative Anordnung abgeschwächt. Die linke obere Ecke wirkt leer. Das Ansteigen der Relieferhebung zur Mitte und die freie Räumlichkeit entsprechen dem modellierenden Reliefstil des ersten Jahrhunderts, nicht dem frühhellenistischen mit seinen energischen Spannungen von Figur und Raum. Pentelischer Marmor wurde in Italien erst seit der

[132] Am ehesten der homerische Becher 50. Berliner Winckelmannspr. 1890, S. 86f. Die Linkswendung: Amandry a. O. Nr. 64–66. 74. 79. 87ff., dazu auf dem Heraklesbecher in Neapel, A. Maiuri, La Casa del Menandro Taf. 27.

[133] Amandry a. O. Nr. 80–82.

[134] Brit. Mus. Cat. Coins Creta, Taf. 15, 6, 8. Amandry, Nr. 64. Der Berliner Reliefkrater mit Heraklestaten, den Furtwängler noch ins fünfte Jahrhundert datiert hatte, erschien Lippold und Neugebauer als eher hellenistisch, jedenfalls nicht vorlysippisch: Berlin F 2882. Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Taf. 74, 3. Lippold, Jahrb. d. Inst. 37, 1922, 5. Neugebauer, Führer durch das Antiqu., Vasen, S. 177.

[135] Von Salis, Mus. Helvet. 12, 1955, 175ff.

[136] Lippold a. O. 284 Taf. 94, 2.

Römerzeit verwendet; Tarent hatte seit 123 v. Chr. eine blühende und reiche römische Kolonie. Das Relief ist nicht aus unmittelbarer religiöser Erfahrung geschaffen wie Lysipps Gruppe, sondern ein mythologisches Beispiel römisch stoischer Tugend.

Taf. 38. 39. *Bildnisbüste eines Römers.* Kunstmuseum P 110. Feinkörniger, wohl pentelischer Marmor. H. 37,5 cm. Beschrieben im Jahresbericht des Basler Kunstmuseums für das Jahr 1953, S. 97 ff. und KK 18 ff. Beste Wiederholung eines um 70/60 v. Chr. entstandenen Bildnisses, wohl bald nach der Jahrhundertmitte gearbeitet.

Die Büste war zum Einsetzen in eine Sitzstatue bestimmt; ihr Umriß folgt dem des Mantels, der die Statue umhüllte. Die Büste ist roh von der Statue weggebrochen worden, dabei sind größere Fragmente verlorengegangen. Die Reste lassen erkennen, daß der Kopf fast aufrecht gehalten und etwas zu seiner Rechten gewandt war. Die Hauptansicht war also die Dreiviertelansicht. Haltung und Stil erinnern an hochhellenistische Bildnisstatuen wie den Chrysipp und den Aristophanes [137]. Aber es wird nicht wie in diesen Werken ein heroischer Charakter gestaltet, der zum Mythos geworden ist, sondern ein römischer Zeitgenosse in seiner Würde und in seiner Bedingtheit geschildert. Die Kunstmittel des hohen Hellenismus werden einer völlig verschiedenen Menschenauffassung dienstbar gemacht. Bei den Vorbildern werden individuelle Bildniszüge aus dem organischen Bau des Hauptes gewonnen; die Muskeln bewegen sich mit unerhörter Freiheit über dem Schädel und sind doch völlig eins mit ihm in mächtigen Hauptformen, in denen die Schöpfung selbst neue Urbilder des Menschentums zu prägen scheint: den Denker und den Dichter, jeden in seiner Weise von einer Sendung ergriffen.

Beim Römer bleibt die Schilderung des individuellen seelischen Lebens mehr an der Oberfläche und der Schädel spielt nur mit, insoweit er dieser Schilderung dient. Hier kommt es auf das persönlich Einmalige, nicht auf das allgemein Gültige an. Das ist nicht Nachlassen der Kraft gegenüber dem Griechischen, sondern das Ergreifen einer völlig veränderten menschlichen Lage. Der Mensch steht einsamer in der Welt als je die Griechen, weil die Götter nicht mehr gestalthaft auf der Erde gesehen werden als Maß und Vorbild, sondern weil sie nur noch Zeichen für ein Übermenschliches sind; sie sind zu Andachtsbildern geworden, soweit sie überhaupt noch geglaubt werden. Gerade in der Zeit dieses Bildnisses erlebte die überlieferte Religion die schwerste Krise. Zu welcher persönlichen Not sie führen konnte, zeigen am erschütterndsten Gestalt und Werk des Lukrez.

Der kahle Schädel, der Mund mit den schmerzlich etwas nach abwärts gebogenen Winkeln, die schlaffen Falten am Hals, deren linke bei der Kopfwendung mehr hervortritt, die Alterszüge überhaupt zeugen von

[137] Schefold, Bildnisse 124, 3. 126. 128, 4. 134f. M. Bieber, Sculpture Hell. Age 68ff. Abb. 234–242. 143 Abb. 596f.

Resignation und Verzicht auf den Glanz des Lebens. Unzählige suchten damals ihr Heil in den Mysterienreligionen; auch die vornehmsten römischen Wandmalereien sind voll von Anspielungen auf sie und gerade in der Zeit unseres Bildnisses beginnt die Reihe der kahlköpfigen Bildnisse, die man an ihren Narben seit langem als Isispriester erkannt hat und die sich durch ihre vornehme Haltung und künstlerische Qualität auszeichnen [138]. Unserem Alten sind solche Hoffnungen fremd. Unter der eher schmalen tief gefurchten Stirn blicken die großen Augen über schweren Tränensäcken schmerzlich aber bestimmt, und ihre Energie wird durch die Keulen kraftvoll differenzierten Brauenbogen betont. Geformte Kraft spricht auch aus dem breiten Untergesicht mit dem energischen Muskelspiel um den Mund. Die Nase, deren Spitze leider gebrochen ist, war kurz und breit. In den Seitenansichten tritt das Bedingte des Wesens noch mehr hervor, mit dem eigensinnig eckigen Schädelumriß, den derben großen Ohren und dem hier fast hart wirkenden Mund, dessen Nähe auch den Ausdruck der Augen ins Energische, fast ins Böse verändern kann: jede Photographie legt die ausdrucksvolle Sprache des Gesichtes zu sehr fest; man erfaßt es nur, wenn man es im Wechsel des Lichtes und des Standortes von immer neuen Seiten zu begreifen versucht. Im rechten Profil ist jenes «Böse» weniger zu erkennen als im linken, wie denn überhaupt die linke Gesichtshälfte beim Rechtshänder die energischere zu sein pflegt. So ist auch hier das linke Auge mehr geöffnet und vorgewölbt als das rechte und die ganze linke Gesichtshälfte etwas breiter angelegt und zum Betrachter gewandt.

Kehrt man zuletzt zur strengen Vorderansicht zurück, dann bewundert man noch mehr, wie dem Bedingten der Existenz doch etwas Zeitloses abgewonnen ist. Man stellt sich gerne vor, der Mann sei als Grundbesitzer, als tüchtiger Verwalter seiner Güter in die Stadt gekommen, habe das Leben eines römischen Beamten mit allen Enttäuschungen gärender gefährlicher Zeiten erlebt, aber etwas von stoischem Geist in sich aufgenommen. Der Blick ist in der strengen Vorderansicht ruhiger, bestimmter als auf unserer Aufnahme, als wisse der Mann sich eingefügt in eine kosmische Ordnung, als stehe er vor der Ewigkeit.

Taf. 40a. *Tonrelief einer geflügelten Leierspielerin.* Kirschgarten Inv. 1921. 561. H. 11,5 cm. Sammlung Bachofen. Rosa Ton, mit feinem, etwas dunkleren Tonschlamm überzogen. Haare rotbraun. Etwa 20 v. Chr.

Von der nach rechts sitzenden Leierspielerin ist erhalten der Oberkörper mit dem Ansatz der großen Flügel, der rechte Oberarm bis oberhalb des Ellenbogens, der linke Arm der Leier, der in einem Schwanenkopf gebogen endet, und der Quersteg mit dem Ansatz von noch fünf Saiten. Vom Gewand erkennt man nur einige Falten über der Brust; es war offenbar ein auf der Seite offener Peplos. Die Haare sind

[138] B. Schweitzer a. O. 58.

über der Stirn in der Art des strengen Stils eingerollt und hinten zu einem Schopf aufgenommen.

Die feine klassizistische Arbeit wirkt frischer als die große Menge der Campanareliefs, weil sie nicht wie diese aus der Form gepreßt sondern nachmodelliert ist, besonders in den Haaren und im Gewand[139]. Ähnliche Fragmente sind in der Zürcher Archäologischen Sammlung. Diese kleine Klasse früher römischer Tonreliefs ist teils freihändig gearbeitet, teils aus der Form gepreßt und nachmodelliert [140]; sie gehört teils in den Subbarock des mittleren ersten Jahrhunderts v. Chr., teils, wie unser Fragment, in den frühaugusteischen Klassizismus, der eine besondere Neigung zum strengen Stil hat [141].

Auch thematisch gehört das Werk zur römischen Kunst. Denn erst seit dem ersten Jahrhundert v. Chr. finden wir häufig auf Wandgemälden, römischer Reliefkeramik, Campanareliefs, auf spätetruskischen Dachterrakotten und einem römischen Marmorrelief [142] Flügelmädchen mit Flöten und Saiteninstrumenten. Zuweilen sind sie in Ranken verflochten, was das Wunderbare steigert, oder sie erhalten Schwänze von Akanthusblättern, ja werden mehr oder weniger Sirenen angeähnelt. Man hat sie deshalb Sirenen genannt. Nun kommen aber in derselben Zeit auch Satyrn und Mänaden geflügelt vor, denn wie soll man die «geflügelten Genien» anders nennen, die den Eingang zum großen Triclinium der Villa von Boscoreale flankieren? Beyen hat das richtig gesehen [143] und an eine andere eigenartige Neubildung erinnert, das Satyrmädchen im Mysterienfries der Villa Item. Der geflügelte weibliche Dämon dieses Frieses, den Nilsson jetzt Dike genannt hat [144], gehört ebenfalls zu den Gestalten, die dem Charakter des dionysischen Gefolges eine neue Feierlichkeit geben. Alle diese Wesen kennen wir nur aus

[139] Man vergleiche etwa die Platten mit den stieropfernden Niken: H. von Rohden, Architekton. röm. Tonreliefs, 82ff. V. Poulsen, Catal. des terres cuites (1949) Nr. 103 Taf. 59.

[140] Von Rohden a. O. 24. Poulsen a. O. Nr. 96 Taf. 52.

[141] Stephanosathlet, Decken der Farnesina: Mon Inst. Suppl. Taf. 32f. Memoirs Amer. Acad. 4, 1924, Taf. 1ff.

[142] Helbig, Wandgemälde Campaniens Nr. 932 im Haus des M. Lucretius Pompeji IX, 3, 5 (6); Schefold, Pompejanische Malerei Taf. 8 im Zimmer der Epigramme V, 1, 18 (y). Dragendorff-Watzinger, Arretinische Reliefkeramik (1948) 66f. 126. Von Rohden a. O. 198ff. A. Andrén, Architectural Terracottas (1940) Taf. 97, 6. 7. 159, 544 (in dem dionysischen Zusammenhang, der für etruskische Dachterrakotten seit archaischer Zeit die Tradition unteritalischer orphisch-dionysischer Jenseitsvorstellungen beweist; vgl. Schefold, Pomp. Malerei 38. Marmorrelief vom Theater in Fiesole: Archäol. Ztg. 1876, Taf. 10.

[143] H. Beyen, Wanddekoration I 211 Anm. 6. Die Deutung auf Frühlings- und Herbstdämonen (Ph. Lehmann, Roman Wall Paintings 81) kann sich auf keine Analogie stützen und widerspricht der geläufigen Vorstellung von den Horen. Ist sie nicht mehr im Sinn des Barock als der Antike gedacht?

[144] M. P. Nilsson, The Bacchic Mysteries of the Roman Age, Harvard Theological Rev. 46, 1953, 197ff.

dionysischem Zusammenhang; die musizierenden Flügelmädchen des Marmorreliefs von Fiesole gehörten zur reichen bacchischen Dekoration der dortigen Bühne [145]. Im Hellenismus hatte das Gefolge des Dionysos seine alte Macht und Kraft verloren. Nun geben ihm die Beflügelung und die andern genannten Neubildungen eine Feierlichkeit, die der neuen Bedeutung der dionysischen Mysterien entspricht.

Nilsson hat bei jenem Flügeldämon des Mysterienfrieses an die Dike unteritalischer spätklassischer Jenseitsszenen erinnert und Langlotz hat auf apulischen und etruskischen Vasen geflügelte Geleiter der Seligen in ihrer dionysischen Glückswelt nachgewiesen [146]. So sind also die besprochenen dionysischen Flügelgestalten der Römerzeit keine völligen Neubildungen, sondern sie gehören zur Tradition der unteritalischen orphisch-dionysischen Mysterien, die in der Römerzeit einen neuen Aufschwung genommen haben. In den Flügelgenien kann das Erschreckende und das Beglückende der höheren Welt erscheinen; Nilsson hat mit Recht darauf hingewiesen, welche Bedeutung jenes Erschreckende in den dionysischen Mysterien hatte. Dennoch erscheint mir seine Benennung jenes Flügeldämons als Dike zu eng. Die Deutung der Geißelung als Strafe paßt weniger zum Charakter dieses und der verwandten Bilder als die ältere, die hier den Schlag mit der Lebensrute sieht, einen Einweihungs- und Fruchtbarkeitszauber, der zur Enthüllung des Phallos gehört, wie sie daneben und auf den verwandten Denkmälern dargestellt ist [147].

Wie kommen aber geflügelte musizierende Mädchen in den dionysischen Bereich? Den Schlüssel gibt ihre Vertauschbarkeit mit Sirenen in der dekorativen Kunst. Buschor hat gezeigt, daß die Musik der Sirenen aus einer höheren Welt kommt; er hat sie «Musen des Jenseits» genannt [148]. Auch unsere geflügelten Musizierenden sind Musen einer höheren dionysischen Welt. In denselben Kreis gehören die anderen Flügelfrauen der römischen Wandmalerei, die Girlanden, Opfergaben, Füllhörner und Tänien tragen. Ein verwandtes Volk sind die Eroten, die schon auf spätklassischen italischen Vasen das Leben der Seligen umspielen und immer mehr zum Inbegriff glücklichen Lebens im Diesseits und Jenseits geworden sind. Dazu kommen die Motive der Isismysterien in der römischen dekorativen Kunst [149], und sie alle umgaukeln, wie wir am deutlichsten an den bemalten Wänden sehen, das Leben einer Menschheit, die aus den verschiedensten Glaubensrichtungen die Symbole erhoffter Verklärung und Erlösung nahm.

[145] Archäol. Ztg. 1876 Taf. 10.

[146] E. Langlotz, Eine apulische Amphora in Bonn, in «Anthemon», Scritti in onore di Carlo Anti (1954) 3ff. Dort hätte er auch an den Dachschmuck etruskischer Tempel erinnern können (oben Anm. 142).

[147] L. Curtius, Wandmalerei Pompejis 360ff. nennt die «Dike» «Artemis», was aber nicht recht zum dienenden Charakter innerhalb des dionysischen Kreises paßt. Man hat auch an Hosia und Telete gedacht; beides ist unbeweisbar.

[148] E. Buschor, Die Musen des Jenseits, München 1944.

[149] Darüber demnächst in den Athen. Mitt. 1956.

Taf. 40 b. *Tonstatuette eines Silens.* Kirschgarten, Inv. 1921. 507. H. 13,5 cm. Sammlung Bachofen Nr. 505. Lederbrauner Ton. Rückseite freihändig modelliert, mit großem unregelmäßigem Brennloch. Vorderseite derb nachmodelliert. Linker Fuß angesetzt. Um 260 v. Chr.

Unsere Statuette, von der mehrere Wiederholungen aus Capua bekannt sind [150], gehört zu den unzähligen hellenistischen Grabterrakotten von Silenen, bei denen Haltung, Kopftypus und hohe Stirn oft an Sokrates haben denken lassen [151]. Aus der allgemeinen Bestimmung der griechischen Grabbeigaben (oben zu Taf. 34 a) erklärt sich auch dieses eigenartige Motiv. Der Verstorbene ist als Silen im Gefolge des Dionysos, des Herrn der Seligkeit. Als ein Mann, der die Philosophie geliebt hat, folgt er dem Vorbild des Sokrates und freut sich an ähnlichen Gestalten, die ihm ins Grab gelegt werden und die nun freilich in dem braven Bürger drollig karikiert erscheinen. Die Verbindung des dionysischen und des Bildungsmotivs [152] war durch die wirkliche Ähnlichkeit des Sokrates mit einem Silen möglich geworden: «Platons Vergleich des Sokrates mit einem Silen gab einem vielleicht schon zu Sokrates Lebzeiten volkstümlichen Vergleich Weihe und Lebensdauer und damit auch den Anstoß zur bildnerischen Gestaltung» [153]. Das Silenhafte der Sokratesbildnisse bewirkte, daß sie ihrerseits auf das Bild des Silen zurückwirken konnten, zumal in Grabterrakotten und auf geschnittenen Steinen. Beide Denkmälergattungen legen damit ein Bekenntnis zur Philosophie ab. Der Verstorbene nimmt an Sokrates' Weisheit und Güte teil, als Hedistos Daimon [154] und der Träger des Ringsteins bekennt sich, wie Alföldi gezeigt hat, zum Gott, der die Dichter und die Bildung überhaupt beschützt, und damit die Freiheit des Geistes; denn mehrfach werden Tyrann und Philosoph gegenübergestellt [155].

Daß unsere Terrakotte keinen gewöhnlichen Silen darstellt, zeigen aber nicht nur der Kopftypus, sondern auch Tracht und Haltung. Der Alte trägt den Mantel des Bürgers so, daß beide in die Seiten gestützten Arme eingehüllt sind und sich straffe Falten um den Wanst spannen. Breitbeinig und trotzig steht er da, wie Sokrates und die kynischen Philosophen bei ihren Disputen auf den attischen Straßen und Plätzen. Und doch auch drollig verschieden: wenn Sokrates in ähnlicher Haltung erschreckend großartig erscheint, Krates befremdend, Menipp in herausfordernder Häßlichkeit [156], so unser Silen in heiterem Kontrast angemaßter Würde und biederer Beschränktheit, mit dem vollen genießenden Untergesicht, dem breiten ungepflegten Bart, den dicken Lippen, den

[150] Winter, Typen II 399, 8.
[151] Darüber demnächst in der Zeitschrift «Antike Kunst» I 1958 H. 2.
[152] Schefold, Pomp. Malerei 44ff. 121.
[153] Weickert, in Festschrift J. Loeb (Münchner Jahrbuch 1930) 106.
[154] Artemidor 2, 12.
[155] Alföldi, Gewaltherrscher und Theaterkönig, Studies in Honor of A. M. Friend (1955) 15ff.
[156] Schefold, Bildnisse 84. 162, 3. 122.

verschmitzten Äuglein, der niedrigen buckligen Stirn und den spitzen Pferdeohren. Der übergroße, kahle Kopf, die kurzen Beine und der aufgetriebene Bauch verstärken die drollige Wirkung.

Wie verträgt sich solche Komik mit der Bestimmung der Grabbeigaben? Sie läßt sich teilweise aus dem frühhellenistischen Sinn für die Wirklichkeit verstehen, einem Sinn, der alles vermeidet, was nach falscher Überhöhung aussehen könnte (vgl. oben zu Taf. 34a). Die neue Komödie hatte die Menschen vollends dazu erzogen, das Leben so liebenswürdig heiter zu sehen. Ältere Köpfe dieser Gattung von Terrakotten sind würdiger, so noch der frühhellenistische der Sammlung Loeb [157]. Aber der reifere Frühhellenismus wird strenger in seiner Ablehnung klassischer Monumentalität. Das komische Element in der Grabkunst hat aber daneben noch eine bedeutsame Vorgeschichte, die über die Schauspielerterrakotten bis zu den Dickbäuchen archaischer Gräber zurückführt. Aus diesem Ursprung ist das Komische am tiefsten zu verstehen: es geht auch hier um die Gestaltung des ungreifbar Dämonischen [158].

Die Stilstufe unseres Alten entspricht etwa der der oben besprochenen, an einen Pfeiler Gelehnten (Taf. 35 a). Die geschlossene kristalline Form des frühen dritten Jahrhunderts wird neu belebt und bereichert. So gewinnt der Künstler die Möglichkeit, dem drollig kraftvollen Realismus ein Unvergeßliches abzugewinnen und im Heitersten ein Ewiges spüren zu lassen.

Anhang: Literaturnachweis zu den Antiken im Kirschgarten, die nur in «Klassische Kunst in Basel» und nicht in den «Basler Antiken im Bild» besprochen sind:

KK S. 24: Kanne mit Rüstung und Eros: Beazley, Attic Black Figure Vase Painters (1956; im folgenden ABV im Unterschied zu ARV = Attic Red Figure Vase Painters) 455 (Blackneck-Gruppe).

S. 25f.: Bandhenkelamphora mit Flucht des Äneas: Beazley ABV 319, 9 (Klasse Cab. des Méd. 218). – Halsamphora mit Dionysos und Mänaden 1906. 265: Beazley ABV 482 («Doubleens»). – Mastoid mit Herakles und dem Löwen 1921. 348: Beazley ABV 559, 494 (Haimongruppe). – Lekythos mit Herakles und dem Löwen 1921. 337: Beazley, Pap. Brit. School Rome 11, 1929, 12, 27 (Edinburgmaler).

S. 29: Lekythos mit Kephalos: Beazley ARV 499, 179 (Aischinesmaler). Rotfigurige Lekythos desselben Malers in der Studiensammlung (Histor. Mus.): Frau mit Zweig rennend, Beazley ARV 496, 62. – Gefäß mit Kopf des Herakles und einer Frau: Beazley ARV 905, 11 (Sabouroffgruppe). Lekythos mit Muse: Beazley ARV 764, 20 (Klügmannmaler).

S. 33: Dreifuß mit Tänzer: K. A. Neugebauer, Archaische Vulcenter Bronzen, Jahrb. d. Inst. 58, 1943, 273, Abb. 50.

[157] Weickert a. O. Taf. 15.
[158] Archäol. Anz. 1954, 221.

S. 37: Inschrift Nr. 6: IG II 5, 623b. W. Dittenberger, Sylloge[3] Nr. 1103.

S. 37: Richtertäfelchen: F. Staehelin, Attische Richtertäfelchen in Basel, Arch. Anz. 1943, 15ff.; vgl. auch W. Vischer, Kl. Schriften 2, 284ff.

S. 37: Löwengreifin: Chr. Simonett, Die geflügelten Löwen aus Augst, Basel 1944. K. Schefold, 35. Jahrb. d. Schweiz. Ges. f. Urgeschichte 1944, 146ff.

S. 37: Etrusk. Aschenkisten: G. Körte, I rilievi delle urne Etrusche 3, Berlin 1916, S. 5ff. 52ff. (unsere Exemplare unveröffentlicht.).

S. 38: Bronzebecken für Weihrauch: F. Staehelin, Die Schweiz in röm. Zeit[3], Basel 1948, 568, Abb. 175.

S. 38: Mercur: W. Vischer, Kl. Schriften 2, 425ff. Taf. 19, 3.

S. 38: Ganymed: K. Stehlin, Basler Zeitschrift 10, 84. 94. 95.