

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN  
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE  
ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 61

---

HANS MÖBIUS

**Die Reliefs der Portlandvase  
und das antike Dreifigurenbild**

MÜNCHEN 1965

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN  
IN KOMMISSION BEI DER C.H.BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN



BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN  
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE  
ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 61

---

HANS MÖBIUS

Die Reliefs der Portlandvase  
und das antike Dreifigurenbild

Mit 12 Abbildungen

Vorgetragen am 6. November 1964 und 5. Februar 1965

MÜNCHEN 1965

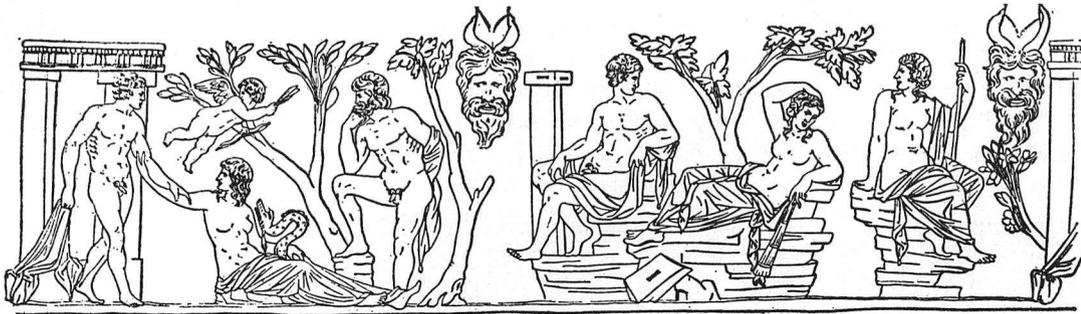
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN  
IN KOMMISSION BEI DER C. H. BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

Printed in Germany  
Druck: Gebr. Parcus KG, München

## INHALTSVERZEICHNIS

I. Zur Deutung der Portlandvase . . . . .	5
II. Griechische Dreifigurenbilder . . . . .	13
Verzeichnis der Abbildungen . . . . .	32
Tafeln I–V . . . . .	33





1

## I

### ZUR DEUTUNG DER PORTLANDVASE

Um die Deutung der Reliefs auf dem altberühmten Meisterwerk des Glasschnitts hat sich neuerdings eine lebhafte Diskussion entsponnen. (Abb. 1) Nach vielen Versuchen seit der ersten Erwähnung der Amphora im Jahre 1642 hatte man es vielfach aufgegeben, des Rätsels Lösung zu finden, oder sich damit begnügt, Winckelmanns Erklärung aus der Sage von Peleus und Thetis zu wiederholen. Es ist das Verdienst von Erika Simon, durch ihre gelehrte und geistreiche Monographie das Interesse wieder geweckt zu haben. Ihre Deutung der Reliefs aus der Geburtslegende des Augustus (Begegnung des Octavius-Apollo mit Atia in zwei Phasen) bildete aber keinen Abschluß. Sie wurde zunächst von L. Polacco insofern modifiziert, als er beide Seiten der Vase, wie schon vereinzelt Erklärer vor ihm, zu einem einheitlichen Fries verband und nun das Liebespaar Marcellus-Julia oder Germanicus-Agrippina nannte. Denys E. L. Haynes folgt ihm darin, daß er nur eine Szene dargestellt findet, dagegen erkennt er in dem Schoßtier der kauernenden Frau wie sämtliche Betrachter vor E. Simon nicht eine Schlange, sondern einen Seedrachen. Damit kehrt er wieder in die Welt des Meeres und zur alten Deutung auf Peleus und Thetis zurück.<sup>1</sup> Auch unser Versuch ist in seinem Ausgangspunkt konservativ; er akzeptiert das Ketos, sieht auf beiden Seiten der Vase zwei verschiedene Szenen dargestellt und sucht die Erklärung in der griechischen Sagenwelt.

Die Schwierigkeit, die Bilder zu deuten, ist allerdings erheblich. Diese vornehmen Gestalten der augustischen Hofkunst reden so leise, daß man ihre Sprache kaum versteht. Eine eigentliche Handlung fehlt so gut wie völlig. Von den – außer dem kleinen fliegenden Amor – sechs Figuren sind drei sitzend, eine liegend, eine in Ruuehaltung stehend dargestellt, nur eine schreitet, aber in so zögernder Bewegung, daß sowohl deren Sinn als auch das Ziel ihres Gehens verschieden aufgefaßt werden konnten. Andererseits reichen die

<sup>1</sup> Erika Simon, Die Portlandvase 1957; dazu Verf., Gnomon 30, 1958, 133–137. Luigi Polacco, Osservazioni intorno al vaso Portland („Athenaeum“ der Universität Pavia 36, 1958, 123–141). Denys E. L. Haynes, The Portland Vase 1964; in einem in Mainz gehaltenen Vortrag hat er die im zitierten Heft ausgesprochene Deutung des sitzenden Jünglings auf Ares in eine solche auf Hermes umgewandelt (Frankf. Allgem. Zeitung vom 28. 12. 1964). Im folgenden wird zu diesen drei Deutungen der letzten Zeit nicht ausdrücklich Stellung genommen, doch geht aus meinen Ausführungen hervor, wo ich ihnen folge oder von ihnen abweiche.

Attribute der Gestalten zu einer eindeutigen Identifizierung in den meisten Fällen nicht aus; denn der frühromische Klassizismus folgt der griechischen Klassik auch darin, daß er die äußerlichen Kennzeichen verschmährt und nur die reine Menschengestalt vor Augen stellt.<sup>2</sup> Um zu einer Erklärung zu gelangen, müssen wir also jede Figur ganz genau und ohne vorgefaßte Meinung auf ihre Bewegung und ihre Gruppierung mit anderen hin untersuchen. Außerdem ist die antike Typentradition zu beachten.

Über eine Grundfrage scheint mir allerdings völlige Klarheit möglich zu sein: Die beiden Seiten der Amphora sollen nicht wie ein Fries abgelesen werden und gemeinsam eine einheitliche Handlung darstellen, sondern jede bildet für sich eine abgeschlossene Szene. Der Meister hat alles getan, um das zu verdeutlichen. Die Pansköpfe der Henkelattachen sitzen tief und trennen die Bilder. (Im folgenden sollen A die Seite mit dem Ketos, B die mit der Liegenden bezeichnen.) Auf A geben das Tor links und der Baum rechts Begrenzungen, auf B der Votivpfeiler links und das hohe Szepter rechts. Beide Szenen spielen bei Nacht, das machen die Fackeln des Amor und der Liegenden deutlich; auch gibt der „nachtblaue“ Farbton des Glases die Stimmung. Der Schauplatz ist aber auf beiden Seiten verschieden charakterisiert. Auf A ist der Boden eben, niedrige Erhebungen haben nur den Zweck, der kauern Frau als Sitz und dem hoch auftretenden Fuß des Bärtigen als Stütze zu dienen. Das Tor, das durch den Triglyphenfries monumentale Bedeutung erhält, scheint in einen Garten zu führen, in welchem Lorbeer, ein Myrtengebüsch und ein halb abgestorbener Baum<sup>3</sup> wachsen. Auf B hingegen sehen wir wild aufgetürmte Felsen, ein großer Feigenbaum breitet seine Zweige aus. Der Votivpfeiler hat offenbar sein Epithem verloren, seine profilierte Gesimsplatte liegt umgekehrt am Boden.<sup>4</sup> Solche Zeichen des Verfalls bezeichnen auf pompejanischen Wandgemälden romantische Einsamkeit.<sup>5</sup> Diese Landschaften sind nämlich doch „sentimentalischer“, als Ludwig Curtius in seinen feinsinnigen Ausführungen annahm.

Schließlich ein wesentliches Argument: Der Jüngling ist auf beiden Seiten so völlig gleich gebildet, daß offenbar dieselbe Person gemeint ist. Er wirkt höchstens – worauf mich Denys Haynes aufmerksam gemacht hat – auf A schlanker und ephebenhafter, auf B breiter und männlicher; er ist also auf A jünger, auf B älter gedacht. Demnach ist er die Hauptfigur, und beide Seiten der Vase stellen Abenteuer aus seiner Geschichte dar. Umgekehrt unterscheiden sich die beiden Frauen in der Mitte sowohl in ihrer äußeren Erscheinung als auch in ihrem Ethos. Die auf A trägt kurze wirre Locken und erhält auch durch die Schlankheit des Körpers etwas Mädchenhaftes; der aufzüngelnde Seedrache in ihrem Schoß erhöht den Eindruck der Beweglichkeit. Sie konzentriert sich auf ihre Handlung, nämlich das Stützen des Jünglings. Die Frau auf B hat ihre Haare sorgfältig in klassische Wellen gescheitelt. Ihr mächtig entfalteter Körper ist der einer Heroine, ihre Haltung die einer in „sensuous abandon“<sup>6</sup> zum Schlafe Bereiten. Ihr Blick geht ins Leere, die fast verlöschte Fackel scheint ihrer Hand zu entgleiten.

<sup>2</sup> Vergleiche den Vortrag von Ernst Langlotz, Griechische Klassik (1944).

<sup>3</sup> Der letztere ist von derselben Art wie der große Baum auf B, gewiß eine Feige und nicht eine Platane; wie eine Platane dargestellt wird, zeigt der Baum, unter dem der Paris der Bodenplatte sitzt.

<sup>4</sup> Unverständlich sind mir die in spitze Zipfel auslaufenden Schlitzlöcher auf den Ansichtsseiten der auf dem Pfeiler liegenden plumpen Quader. Am ehesten könnte man wohl an Löcher für Haken denken, an denen Kränze oder Girlanden aufgehängt wurden.

<sup>5</sup> Eine Votivsäule ohne Epithem zwischen Felsen zeigt ein Fresko des dritten Stils mit der Entführung der Europa (G. E. Rizzo, Pittura Ellenistico-Romana [1929] Taf. 99. L. Curtius, Wandmalerei Pompejis [1929] Farbt. IV), einen leeren rechteckigen Votivpfeiler in Verbindung mit Platanen und Felsen Bilder mit Venus und Adonis (S. Reinach, Rép. Peint. 64, 5.6; 65, 1.4).

<sup>6</sup> Haynes a. O. 15.

Kurz muß noch auf die oben erwähnte Gesimsplatte unter dem Lager der Frau eingegangen werden, denn E. Simon hat richtig beobachtet, daß sie auch auf der bekannten Kameenglasvase aus Pompeji<sup>7</sup> vorkommt; sie liegt dort in gleicher Weise wie ein Schemel unter einem Felsenlager. Den weiterhin von E. Simon herangezogenen Sardonyx-Cameo aus der Sammlung des Lorenzo Medici in Neapel<sup>8</sup> wird man aber besser aus dem Spiel lassen. Die Vergrößerung der Gemme bei Lippold zeigt nämlich, daß das vermeintliche Architekturstück nur ein durchbohrter Stein am Felsensitz der „Artemis-Kreta“ ist. Vor allem aber hatte L. Curtius bereits bewiesen, daß der Cameo nicht im Altertum, sondern in der Renaissance geschaffen worden ist; erwähnt wird er zuerst im Inventar der Sammlung des Piero di Cosimo von 1465.<sup>9</sup> Der Künstler hat, wie ich annehmen möchte, die Szene eines dionysischen Sarkophags im Spiegelbild abgewandelt, aus dem Dionysoskind einen Ikaros, aus dem Silen einen Daidalos gemacht. Aus der Nymphe hinter Silen wurde die nicht zu benennende steife Frau mit dem Hammer in der Hand. Der Sarkophag, jetzt in Princeton, hat sich, wie E. Simon wahrscheinlich machen konnte,<sup>10</sup> früher in Florenz befunden und war Donatello bekannt, denn zwei seiner Gruppen kehren an einer Bronzekanzel für San Lorenzo wieder. Der Cameo mit dem Ikaros bildete das Vorbild für eines der in Donatellos Werkstatt geschaffenen Marmortondi im Hof des Palazzo Medici-Riccardi.<sup>11</sup>

Versuchen wir nun die Benennung der einzelnen Figuren: Auf A ist Amor unmißverständlich zu erkennen. Ein ernster bärtiger Mann mit ungepflegtem langem Haar und Bart, der mit hochauftretendem Fuß steht, muß nach den Regeln der antiken Ikonographie Poseidon-Neptun sein. Daß ihm der Dreizack fehlt, erklärt sich aus der erwähnten Abneigung gegen Attribute; auch wäre eine weitere Senkrechte zwischen den beiden Bäumen unerträglich. Das kauernde Mädchen wird durch das Ketos in ihrem Schoß als Meerwesen gekennzeichnet. Daß das Tier überhaupt ein Seedrache und nicht eine Schlange ist, kann nicht bezweifelt werden. Wie in der frühen Kaiserzeit Schlangen dargestellt werden, zeigen uns die vielen pompejanischen Hausaltäre, die man in dem Corpus von G. K. Boyce<sup>12</sup> bequem überblickt. Danach haben sie alle abgestumpfte, oft sehr naturgetreu gegebene Natternköpfe, werden aber durch Hahnenkämme und spitze Bärte als dämonische Wesen charakterisiert. Ohren, die aber klein sind und eng am Kopf anliegen, besitzt eine Bronzeschlange aus Pompeji,<sup>13</sup> doch handelt es sich hier um eine Brunnenfigur, bei der die Erinnerung an das Wasserungeheuer nahelag. Das Tier auf der Portlandvase hingegen hat den rechteckigen Wolfskopf des Ketos mit langen, nach vorn gerichteten Ohren und einer fächerförmigen Flosse unter dem Kinn. Die sehr kleinen Rückenflossen liegen in der blauen Grundschicht und sind daher in der Photographie nicht zu sehen, doch erkennt man sie auf dem alten Abguß der Vase und auf den Zeichnungen von Pozzo

<sup>7</sup> Simon a. O. 3 (dort weitere Literatur) Taf. 21. Haynes a. O. Taf. 12.

<sup>8</sup> a. O. 3 f. Taf. 20, 1. Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 58, 9. G. Lippold, Gemmen und Kameen Taf. 48, 1. G. Pesce, RIA 5, 1935, 82 f. Nr. 30 Taf. 4, 30. E. Kris, Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der ital. Renaissance (1929), 152 Nr. 52 Taf. 9, 25. (dort als antik) L. Curtius, AA 1944/45, 5 ff. Taf. 17, 1.

<sup>9</sup> G. Pesce a. O. 85 unter Nr. 2.

<sup>10</sup> RM 69, 1962, 136–158; dort ältere Literatur. Taf. 45, 2: Sarkophagrelief; Taf. 49, 2: Bronzekanzel.

<sup>11</sup> P. Schubring, Donatello (Klassiker der Kunst XI 1907) Taf. 156 l. Pesce a. O. Abb. 2 unten rechts. Kris a. O. Taf. 9, 18. Weitere Literatur bei L. Curtius a. O. 5 Anm. 1.

<sup>12</sup> G. K. Boyce, Corpus of the Lararia of Pompeii (MemAmAc. 14) 1937.

<sup>13</sup> Aus der Casa del Citarista. Neapel, Nationalmuseum (A. Maiuri, Pompei [1940], 158. BdA 39, 1954, 199 Abb. 8).

und Bartolozzi.<sup>14</sup> Die Frau sitzt Poseidon zugekehrt, so daß ihre Füße sich überschneiden, und hat nur vorübergehend den Kopf zurückgewendet, weil sie den eintretenden Jüngling bemerkte. Da sie mit dem Gott des Meeres ein Paar bildet, kann sie nur seine Gattin sein, also Amphitrite.

Die Gestalt dieser Göttin hat ja im Altertum eine Wandlung durchgemacht, die schon im ersten Band von Roschers mythologischem Lexikon richtig geschildert wird:<sup>15</sup> Aus der ersten Gattin des Poseidon und matronalen Herrscherin im Olymp oder im Meere<sup>16</sup> wird im spätklassischen Stil die vom Delphin verfolgte oder getragene Braut.<sup>17</sup> Mit entblößtem Oberkörper neben Poseidon auf der Kline sitzend, zeigt sie ein Glockenkrater aus Olynth.<sup>18</sup> So kann man es verstehen, daß Langlotz die auf einem Ketos gelagerte elegante Frauengestalt mit Fächer auf einem silbervergoldeten Pyxisdeckel aus Canosa<sup>19</sup> bald als Nereide, bald als Amphitrite bezeichnete. Auf einem hübschen pompejanischen Wandgemälde sehen wir sie im Arm Poseidons, von Triton getragen.<sup>20</sup> Kann man sich hier noch fragen, ob nicht eine Nereide als vorübergehende Liebschaft des Gottes gemeint sei, so bleibt kein Zweifel vor dem Bild auf dem schönsten Mosaik von Ostia, dem hadrianischen in den Terme di Nettuno.<sup>21</sup> Hier erscheint sie, bis auf ein Tuch um die Schultern und einen Mantel um das linke Bein nackt, auf einem Seepferd gelagert. Ein umblickender Eros, der ganz dem der Portlandvase gleicht, fliegt ihr voraus, um sie zur Hochzeit mit Poseidon zu geleiten. Außerdem gleicht sich Amphitrite der Venus Marina an. Wenn sie mit dem Nimbus feierlich neben Poseidon auf einer Quadriga steht, sieht sie, nur mit dem Mantel um die Beine bekleidet, ganz wie eine Venus aus.<sup>22</sup> Die Frau auf der Portlandvase ist also eine Amphitrite, wie wir sie in jener Zeit zu erwarten haben; das Ketos in ihrem Schoß bestätigt die Deutung des ihr zugeordneten Mannes auf Poseidon.

In der halbbekleideten hoheitsvollen Frau mit dem Szepter auf B hat man von jeher Aphrodite-Venus gesehen. Die Frau in der Mitte ist, wie bereits festgestellt, ganz anderer Art als die Mittelfigur auf A. Wenn wir auf einem Bild eine Schöne sehen, die sich auf Felsen zum Schlaf gelagert hat, wird sich einem jeden sogleich die Erinnerung an Ariadne aufdrängen; auch den letzten Deutern der Portlandvase ist es so gegangen.<sup>22a</sup> Denkbar wäre höchstens die Teilnehmerin an einem nächtlichen Fest, die ermüdet niedergesunken ist; aber die Umgebung mit den aufgetürmten Felsen und dem zerfallenen Votivpfeiler scheint mehr die Wildnis als ein Heiligtum zu kennzeichnen. Zu einer Maenade würde die

<sup>14</sup> Abguß: Haynes a. O. Taf. 10. Pozzo: Haynes a. O. Taf. 14. Bartolozzi: Simon a. O. Abb. 1.

<sup>15</sup> ML I 322 (Stoll).

<sup>16</sup> Olymp: Sosias-Schale in Berlin (FR Taf. 123. CVA Berlin 2 Taf. 50, 1. Weitere Literatur bei Beazley, ARV<sup>2</sup> 21 Nr. 1). Theseus auf dem Meeresgrunde: Euphronios-Schale im Louvre (FR Taf. 5. Pfuhl, MuZ III Abb. 398. TEL III 9. Beazley a. O. 318 Nr. 1).

<sup>17</sup> H. Metzger, Les représ. dans la céram. att. du IV. s. (1961), 299 Nr. 2 und 13, dazu Taf. 40 (Kertscher Pelike).

<sup>18</sup> Olynthus V Taf. 77 Nr. 130.

<sup>19</sup> Kunst der Westgriechen (1963), Taf. XX und S. 97; dort ältere Literatur.

<sup>20</sup> V. Spinazzola, Le Arti decor. in Pompei (1928) Taf. 126. O. Elia, Pitture murali e Mosaici nel Museo Naz. di Napoli (1932) 75 Nr. 151.

<sup>21</sup> Scavi di Ostia IV (1962) 47 Nr. 69 Taf. 131 unten. 132 oben (G. Becatti). Für freundliche Auskunft über Mosaiken bin ich Klaus Parlasca sehr zu Dank verbunden.

<sup>22</sup> Mosaik aus Constantine im Louvre (S. Reinach, Rép. Peint. 35, 5. Inv. des Mosaïques de l'Afrique III 226 mit Tafel).

<sup>22a</sup> Ferner nenne ich Charles Picard, der freilich in der mit ihrer Flamme sehr deutlichen Fackel einen Bakchos sehen will; den sitzenden Jüngling ohne Attribute neben Ariadne erklärt er als Dionysos, die königliche Frau als Ortsnymphe von Naxos. (Rev. Arch. 1958 II 137).

Fackel passen<sup>22b</sup>, aber dieser schön frisierten Frau ist sonst nichts Dionysisches eigen. Also nennen wir die Figur der Vase bis auf weiteres: Ariadne. Den großen Baum hinter der schlafenden Ariadne finden wir auf dem Fresko aus der Casa del Poeta tragico, ein Baumheiligtum, entsprechend unserem Votivpfeiler auf dem aus der Casa dei capitelli colorati.<sup>22</sup>

Ganz ohne äußeren Anhaltspunkt bleiben wir also nur für den jugendlichen Held, der auf beiden Bildern erscheint. Er sieht aus wie alle jungen Helden auf den augustischen Silberbechern (Meroe, Hoby, neuer Orestesbecher im Brit. Museum<sup>23a</sup>). Nun wollte allerdings C. Vermeule in ihnen Bildnisse von Augustus und Tiberius, Germanicus und anderen Prinzen des iulisch-claudischen Hauses erkennen<sup>23b</sup>, aber der Becher mit den männlichen Liebespaaren aus der Sammlung Warren hätte ihn schon von dieser Vermutung abhalten sollen. Es handelt sich einfach um das klassizistische Schönheitsideal der Zeit, dem auch die Porträts der Kaiserfamilie angeglichen werden. Auf der Portlandvase ist der Jüngling die Hauptperson, und zwar müssen es Liebesgeschichten sein, mit denen er zu tun hat, denn auf A richtet Amor, auf B Venus ihre Aufmerksamkeit auf ihn. In der Mitte jeder Seite ist auch ein weibliches Wesen vorhanden, aber nun beginnen die Schwierigkeiten. Der Jüngling würdigt die am Boden Sitzende mit dem Ketos auf A keines Blickes, sondern schaut unverwandt auf die Fackel des Amor, der ihm den Weg zeigt und beleuchtet. Zugleich wird er von der Frau am Arm gestützt „e l'atto di lei si dichiara più materno che erotico“.<sup>24</sup> In der Tat scheint er dieser Stütze zu bedürfen, denn er bewegt sich vorgebeugt auf den Zehenspitzen mit schleichendem Schritt wie einer, der sich durch das Dunkel tastet. Auch seine Geste ist unbestimmt, man kann kaum entscheiden, ob er seinen Mantel fallen läßt oder ihn aufnimmt, wie es nach den Falten auf der Schwelle des Tores eher aussieht. Dann müßte er vorher dort gewartet haben. Schon Josiah Wedgwood in seiner Beschreibung der Seite A der Vase hat die „timidity“ des jungen Mannes richtig geschildert.<sup>25</sup>

Aber auch die Frau auf B kann nicht das Ziel des Jünglings sein, denn zwischen ihm und ihr steht Poseidon und sitzt auf dem hohen Felsen der Doppelgänger; beide verdecken die Liegende seinem Blick. Das sieht man besonders deutlich, wenn beide Seiten in einer Zeichnung zusammengezogen werden. Die Felsen unter den beiden Männern liegen zwar in einer tieferen Raumschicht, trotzdem wird wohl kein Betrachter der Vase, besonders wenn er die Seite B zuerst vor Augen hat, die Liegende mit dem zaghaften Jüngling auf A kombinieren. Außerdem haben wir ja bereits ausgeführt, daß in Wirklichkeit zwei verschiedene Szenen zu erkennen sind.

Auf B suchen wir das eindeutige Liebespaar ebenfalls vergeblich. Der Jüngling betrachtet zwar die Liegende – wir nannten sie vorläufig Ariadne – mit einer Innigkeit, die durch

<sup>22b</sup> An eine Maenade, die von Dionysos bewundert wird, dachte Karl Schefold, während er auf dem Relief A Apollon erkennt, der seinen Tempel verläßt, um der Pythia als Schlange zu nahen. (Neue Züricher Zeitung vom 30. 4. 1958)

<sup>23</sup> Poeta tragico: Helbig, Wandgemälde (1868) Nr. 1218. HBr Taf. 16. Rizzo a. O. Taf. 39. Capitelli colorati: Helbig Nr. 1237. Rizzo Taf. 109 r. Reinach, Rép. Peint. 113, 1.

<sup>23a</sup> Auf diesem Becher lassen sich die beiden Jünglinge doch wohl mit Sicherheit benennen: Der Passive mit wirren Haaren und verstörtem Gesichtsausdruck muß Orestes sein, denn er sitzt als der am meisten Gefährdete auf dem Altartisch und bildet mit Iphigenie eine Gruppe, der Aktive ist Pylades, denn er stellt sich schützend vor das Geschwisterpaar und folgt wachsam der Verhandlung.

<sup>23b</sup> Ant. Kunst 6, 1963, 33-40, dort auf Taf. 10-13 Abbildung aller Becher, Taf. 14: Becher Warren im New Yorker Kunsthandel. Gegen die Identifizierung des Achill auf dem Priamus-Becher von Hoby mit Tiberius wendet sich schon H. Jucker (Ant. Kunst 8, 1965, 47 Anm. 61).

<sup>24</sup> Polacco a. O. 132.

<sup>25</sup> Bei Haynes a. O. 29.

die Neigung seines Kopfes ausgedrückt wird. Aber er sitzt von ihr abgewandt, blickt sie also nur über die Schulter an. Seine Beine bewegen sich so unruhig, als ob er im nächsten Augenblick aufspringen wolle. Auch Aphrodite sieht keineswegs aus wie eine Beschützerin, die dem Bund des Paares freundlich gesinnt ist. Sie wendet ihm den Rücken, und ihr steil aufgestützter rechter Arm scheint eine Schranke zwischen ihr und der Liegenden zu bilden. Ihr Blick ist intensiv über diese hinweg auf den Jüngling gerichtet.

Wir hatten auf Grund der in der Ikonographie festgelegten Typen das Paar auf A Poseidon und Amphitrite, die beiden Frauen auf B Ariadne und Aphrodite genannt. Versuchen wir mit diesen Namen durchzukommen, bleibt für den Jüngling nur: Theseus. Also wäre auf A Theseus dargestellt, wie er, auf dem Meeresgrunde angelangt, durch ein prächtiges Tor in den Garten seines Vaters Poseidon eintritt, sich unsicher im fremden dunklen Element bewegend, der Hilfe und Stütze von oben und unten her bedürftig. Diesen Vorschlag hatte Wilhelm Klein<sup>26</sup> bereits vor langer Zeit gemacht, aber nicht eigentlich begründet. Auch liegen zwei Einwände nahe: Können auf dem Meeresgrunde Bäume wachsen, und was hat Amor bei dieser Begegnung zu suchen? Hier kommt uns der durch eine Abhandlung Paul Jacobsthals berühmt gewordene Kelchkrater des Kadmos-Malers in Bologna zu Hilfe.<sup>27</sup> (Taf. I) Er zeigt drei Bäumchen, welche die merkwürdigerweise im Freien aufgestellte Kline des Poseidon umgeben. Das entferntere Bäumchen und die beiden auf Säulen aufgestellten Dreifüße sind beliebte Requisiten des Malers, der seine Szenen gern in heiligen Gärten spielen läßt. Das „*pontion alsos*“ des Bakchylides (v. 84/85), das den Taucher aufnimmt, ist wörtlich genommen, obwohl es wie bei Aischylos (Pers. 107) ursprünglich nur ein poetisches Bild für die hohen Wogen des Meeres bedeutet, also gerade die Oberfläche des Meeres meint.<sup>28</sup>

Ferner ist es auf dem Krater Eros, der dem Meergott den Wein mischt. Offenbar soll er an dessen einstige Liebe zu Aithra erinnern, der Theseus seine Geburt verdankt. Oder wie Charles Dugas es hübsch ausgedrückt hat: „*Le dieu de l'amour est bien à sa place dans cet épisode: n'est-il pas lui l',invincible Eros' chanté par Sophocle (Antigone v. 781), qui a provoqué l'incident à la suite duquel Thésée bondit dans les flots?*“<sup>29</sup> Daher wird er also im Bilde der Portlandvase von Amor vor das Angesicht des Meergottes geleitet. Dieser sieht ihm erwartungsvoll entgegen; daß er mit der Rechten in seinen Bart greift, bezeichnet seine Unruhe und Gespanntheit. Amphitrite ist nur noch freundliche Geleiterin. Ihr Kranz fehlt ebenso wie der Ring in der Hand des Poseidon. Doch dürfen wir den Verzicht auf diese Märchendinge wohl wieder dem auf die psychologische Situation sich beschränkenden Stil der augustischen Zeit zuschreiben.

Für B ergibt sich natürlich die Deutung: Theseus verläßt Ariadne auf Naxos. Daß sich der Name Ariadne für die auf Felsen Liegende aufdrängt, sahen wir schon, aber auf den üblichen Darstellungen wird sie immer schlafend dargestellt. Die Fackel freilich findet sich auch neben der schlafenden Chloris auf dem herrlichen pompejanischen Fresko mit Zephyros und Chloris,<sup>30</sup> und warum sollte ihr Entgleiten und Verlöschen nicht den Beginn des Schlafes andeuten? Aphrodite in dieser Szene ist ungewöhnlich; wir würden Athena

<sup>26</sup> Wilhelm Klein, *Euphronios* <sup>2</sup>(1886), 186 Anm. 1.

<sup>27</sup> Theseus auf dem Meeresgrunde (1911) Taf. IV 7. CVA Bologna Taf. 79, 3-4. 82. 83, 1-2. Beazley a. O. 1184 f. Nr. 6. Neue Einzelaufnahmen: Dugas-Flacelière, *Thésée* (1958) Taf. 18. 19.

<sup>28</sup> Flacelière a. O. übersetzt es mit „*abîme sacré*“.

<sup>29</sup> a. O. 70.

<sup>30</sup> W. Helbig (a. O. Nr. 974) fand in der Fackel wohl mit Recht hochzeitliche Bedeutung. Rizzo a. O. Taf. 111. O. Elia a. O. 94 f. Nr. 240. Von Richardson, *Casa dei Dioscuri* (1955), 119 f. seinem „*Dioscuri Painter*“ zugeschrieben.

erwarten, die den Helden an die Rückkehr in seine Vaterstadt mahnt. Aber Plutarch berichtet in seiner Vita des Theseus, daß dieser auf Weisung des delphischen Orakels Aphrodite zur Führerin auf seiner Fahrt nach Kreta wählte.<sup>31</sup> Auch Ariadne hatte sich unter den Schutz der Aphrodite gestellt, als sie aus Kreta das kleine von Daidalos geschaffene Bild der Göttin auf jene Reise mitnahm, die ihr Schicksal bestimmen sollte.<sup>32</sup> Man sieht also, daß gerade in der Spätzeit diese Form der Sage herrschte. Freilich habe ich unter den vielen pompejanischen Fresken, welche die verlassene Ariadne darstellen – im Index der „Wände Pompejis“ von Karl Schefold sind dreißig Bilder aufgezählt –, keines finden können, welches Aphrodite bei dem Abschied des Theseus gegenwärtig sein läßt. Dagegen ist es wieder ein Kelchkrater des Kadmos-Malers<sup>33</sup> mit einer besonders eingehenden Schilderung des Abenteuers auf Naxos, der uns eine Parallele bietet. (Taf. II) Er hat mehrere Züge mit dem Relief der Portlandvase gemeinsam, obwohl er eine spätere Szene des Geschehens darstellt: Ariadne liegt nicht mehr zur Liebesnacht bereit, sondern ist erwacht und sitzt trauernd auf ihrem Lager, während Dionysos schon genahet ist. Auch dieses Bild steht in einer Tradition, es findet sich auf dem schönen Fragment eines Kelchkraters in Tübingen;<sup>34</sup> hier ist es nicht mehr Hypnos, der am Kopfende des Lagers erscheint, sondern Eros, der den Liebestrank über sie ausgießt. Auf dem Krater in Syrakus steht Theseus noch der Geliebten zugewendet, aber Dionysos und Athena sind zwischen ihn und die Braut getreten, seine weite Schrittstellung deutet an, daß er im nächsten Augenblick dem vorausschreitenden Gefährten auf die Schiffsleiter folgen wird. Vor allem ist auch hier Aphrodite anwesend.<sup>35</sup> Wie auf der Glasamphora sitzt sie von Ariadne abgewendet, dreht sich aber um und schaut zu, wie Eros ihr einen Kranz aufs Haupt setzt, in dem man wohl die berühmte Krone erblicker darf.

Im Umkreis des Kadmos-Malers gibt es Kelchkratere, die ein Paar bilden wie die beiden mit Kekrops und Aigeus in Schloß Fasanerie, die Beazley<sup>36</sup> allerdings einem Schüler, den er „Kekrops-Maler“ nennt, zuweisen will. Der Kelchkrater mit Theseus auf dem Meeresgrunde ist in Bologna gefunden worden, der mit Ariadne in Camarina, aber nach Größe und Ornament stimmen sie so eng überein, daß schon Jacobsthal annahm, wir hätten sie als Gegenstücke anzusehen, in denen uns Teile eines Theseus-Zyklus aus der großen Malerei perikleischer Zeit erhalten sind.<sup>37</sup> In entscheidenden Zügen berühren sie sich mit den Theseus-Bildern der Portlandvase. Doch reduziert der augustische Klassizismus im Gegensatz zu dem mit blühender Phantasie ausgeschmückten Sagenreich der Malerei am

<sup>31</sup> Plutarch cap. 18. Dugas-Flacelière a. O. 36.

<sup>32</sup> Paus. IX 40, 4. Ob das Stuckbild aus der von P. Mingazzini (Festschr. f. Mercklin 1964, 90 ff.) überzeugend als specus aestivus gedeuteten Basilica vor Porta Maggiore (Bendinelli, Mon. Linc. XXXI 2, 1926, Taf. 23, 1 = Mingazzini a. O. Taf. 45, 1) wirklich Ariadne mit dem Aphroditebild im Arm darstellt, ist nicht ganz sicher. Der viereckige Unterkörper und der beschädigte Arm würden stimmen, aber die Haltung der Statuette ist eher die eines Palladions.

<sup>33</sup> Aus Camarina in Syrakus. Mon. Linc. 14, 1904 Taf. 1. Jacobsthal a. O. Abb. 8. H. Metzger a. O. 111 Nr. 6. Beazley a. O. 1184 Nr. 4. Neue Einzelaufnahmen: Dugas-Flacelière a. O. Taf. 20. 21. Vgl. G. Lippold, Ant. Gemäldekopien (= Abh München N. F. 33, 1951), 50 Anm. 5.

<sup>34</sup> C. Watzinger, Arch. Eph. 1937, 449 ff. Taf. 1. E. Bielefeld, Archäol. Vermutungen (1938) Abb. 4. Beazley a. O. 1057 Nr. 97: Gruppe Polygnots.

<sup>35</sup> Nachdem Franz Studniczka die Vase richtig erklärt hatte (JdI 34, 1919, 131 f.), bedeutete es einen Rückschritt, daß P. Arias im Text zu CVA Siracusa 1 Taf. 10 (= Italia Taf. 824) Aphrodite zum Bild der Rückseite mit dem Wettkampf zwischen Apollon und Marsyas zog.

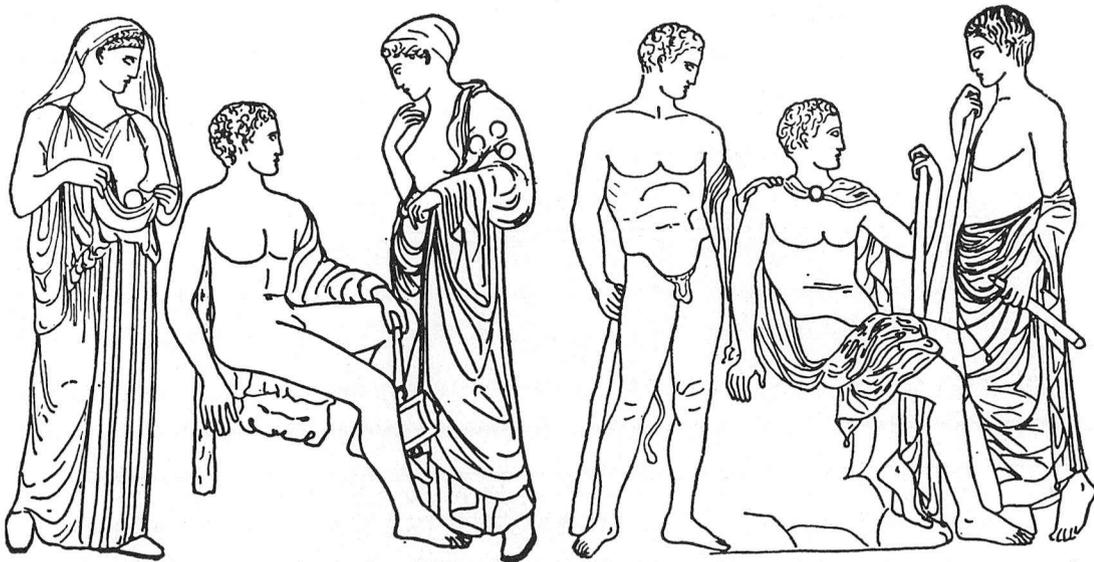
<sup>36</sup> a. O. 1346, Nr. 1.2. CVA Schloß Fasanerie I Taf. 45–51 = Deutschland Taf. 524–530. (Fr. Brommer)

<sup>37</sup> Auch Lippold betont (a. O. 64 Anm. 2), daß gerade der Kadmosmaler Motive der großen Malerei aufnehme.



Ende des 5. Jahrhunderts die Figuren auf ein Mindestmaß und kennzeichnet sie so zurückhaltend, daß wir große Mühe hatten, den Sinn dieser stillen Gruppen zu verstehen. Ihre Stille ist aber die der höchsten Spannung, denn dargestellt wird jeweils ein Augenblick der Entscheidung. Auf A steht Theseus unmittelbar vor dem nächsten Schritt, der ihn vor das Angesicht des Vaters bringt und damit den Anagnorismos herbeiführt. Die Szene auf B zeigt, daß Ariadne sogleich die verlöschende Fackel ganz sinken lassen und entschlummern, Theseus aber aufspringen und sie verlassen wird. Unwillkürlich erinnert man sich also alles dessen, was Lessing im Laokoon vom „fruchtbaren Moment“ gesagt hat.

Nachdem wir so den neuen Versuch einer Deutung vorgelegt haben, soll kurz auf das Formale der Komposition eingegangen werden. Wir betonten eingangs, daß die beiden Bilder kunstvoll in sich geschlossen sind. Man sieht jeweils eine gelagerte Frau in der Mitte, symmetrische Gestalten an den Seiten, bei A die beiden sich gegenüberstehenden Männer, bei B die voneinander abgewendet Sitzenden. Der feine Unterschied zwischen beiden Seiten ist der, daß auf B die ausgebreitete Mittelfigur dominiert, bei A die Seitenfiguren vorherrschen; ihre Beziehung wird außerdem durch den fliegenden Amor betont. Auch die Bäume haben ihre Funktion: Der Feigenbaum auf B breitet sein kräftiges Laub vom Mittelstamm aus, der Lorbeer auf A zeigt mit seinem dünnen Zweig auf den Eintretenden und verbindet ihn so mit Poseidon. Da dieser zwischen beiden Bäumen steht wie Theseus zwischen den Pfosten des Tores, wird die Bedeutung beider Gestalten durch diese Umrahmung gehoben.



## II

### GRIECHISCHE DREIFIGURENBILDER

Die Darstellung einer dramatischen Handlung in einer kunstvoll konzentrierten Komposition ist aber typisch für die Dreifigurenbilder der griechischen Klassik, und unter ihnen wieder wird man zuerst an die vier berühmten Reliefs aus Athen denken (Abb. 2). Heinz Götze<sup>38</sup> hat schön gezeigt, wie diese Reliefs aus einer Tradition herauswachsen, die sich zuerst auf Werken der korinthischen Kunst nachweisen läßt, so auf der Kypseloslade<sup>39</sup> mit der zwischen Iason und Aphrodite thronenden Medea und auf Schildbandreliefs wie dem delphischen mit der Athenengeburt, die Zeus auf dem Thron zwischen Hephaistos und Eileithyia zeigt.<sup>40</sup> Die äußere Vorschrift, ein ungefähr quadratisches Feld zu füllen, zwingt den Künstler zur Konzentration auf das Wesentliche. Auch die archaische Bildfeld-Amphora wirkt im selben Sinne.<sup>41</sup> Man würde demnach erwarten, daß die Metope des Tempels in dieser Entwicklung eine bestimmende Rolle spielen müßte, aber das ist zunächst nicht der Fall. So gibt die frühe Metope von Selinunt mit Apollon, Leto und Artemis<sup>42</sup> ein recht steifes Nebeneinander. Im strengen Stil aber schöpft dann eine Metope nach Form und Inhalt alle Möglichkeiten des Dreifigurenbildes aus: die Atlas-Metope vom Zeus-Tempel in Olympia,<sup>43</sup> die in grandioser Weise den klassischen Stil vorweg-

<sup>38</sup> RM 53, 1938, 189 ff.

<sup>39</sup> Paus. V 18, 3. Dazu die Rekonstruktion W. v. Massows: AM 41, 1916 (1927), 65 f. Taf. 1.

<sup>40</sup> E. Kunze, Arch. Schildbänder (= Ol. Forsch. II, 1950), 25 Nr. XXIV 38 Taf. 50.

<sup>41</sup> C. Weickert, Geburt des Bildes (Festschrift B. Schweitzer 1954, 27 ff.). E. Homann-Wedeking, Die Entstehung der abendländischen Bildform (Studies pres. to D. M. Robinson II 1953, 30 ff.). B. Schweitzer, Entwicklung der Bildform in der att. Kunst von 540 bis 490 (JdI 44, 1929, 104 ff.). Zuletzt H. Diepolder, Frauenkopf-Amphora von der Agora (Festschrift für C. Weickert 1955, 111 ff.).

<sup>42</sup> BrBr Taf. 741 (Gábrici). Kähler, Das griech. Metopenbild (1949) Taf. 23.

<sup>43</sup> KiB 243, 1. Kähler a. O. Taf. 60. Hamann-Buschor, Skulpt. von Olympia (1924) Taf. 84. 90. L. Curtius, Interpret. von 6 griech. Bildwerken (1947), 52 ff. Auch Bernard Ashmole sieht in der Atlas-metope die erste Vorwegnahme des Klassischen. (The Classical Ideal in Greek Sculpture 1964, 15 ff.).

nimmt. Sie bringt auch schon die Vielfalt der Beziehungen, die zum Wesen des Dreifigurenbildes gehört: Herakles gebückt zwischen den beiden stehenden Gottheiten, er und Atlas als durch die Handlung verbundene Männer im Gegensatz zur göttlichen Frau, er und Athena als Heros und Helferin gegenüber dem Riesen, zu dessen Nachteil sich das Abenteuer zuletzt doch wendet. Was diesem Dreifigurenbild freilich fehlt, ist die Darstellung eines Konflikts zwischen den beteiligten Personen, ja sie wurde von dem genialen Meister sogar absichtlich vermieden. Herakles hat sich das Kissen bereits aufgelegt, Atlas, der als würdiger König geschildert wird, bringt die goldenen Äpfel freiwillig.<sup>43a</sup>

Die Darstellungsform der griechischen Klassik hat G. Hanfmann<sup>44</sup> treffend charakterisiert: „The classic narration in art is rendered in a form, in which the unity of action is readily perceived. It is in Aristotle's term *eusynoptos*. This is the Greek achievement par excellence.“ Wenn nun die Komposition aus drei Figuren auf allen Gebieten der Kunst herrschend wird, so erklärt sich das, wie Amelung gezeigt hat,<sup>45</sup> nicht nur aus dem Anblick des attischen Dramas auf der Bühne, sondern die Dreiheit der Schauspieler und der Bildgestalten beruht auf der gleichen Einsicht in die klassische Ausgewogenheit des Dreiklangs. So finden wir solche Kompositionen auf Vasen, ohne daß ein dramatisches Geschehen sich vollzieht. Als Beispiel nennen wir zwei einander sehr ähnliche Kelchkratere des Kleophon-Malers in Syrakus und des Christie-Malers in Würzburg:<sup>46</sup> In beiden Fällen ein stilles Zusammensein von Frauen, die Musikinstrumente in Händen halten, das Bild des Kleophonmalers künstlerisch überlegen, das des Christiemalers inhaltlich sinnvoller, indem hier die Mittelfigur durch das Diadem, den auf sie zufliegenden Eros und den vor ihr stehenden Kasten als Braut hervorgehoben wird. Ein gemeinsames Vorbild braucht wohl nicht angenommen zu werden. Ein Idyll aus der Götterwelt bringt ein Glockenkrater des Altamura-Malers aus Spina:<sup>47</sup> In der Mitte der auf einem Sessel – nicht einem Thron – sitzende Dionysos, der seinen Sohn Oinopion auf den Knien hält, zu beiden Seiten ihn begrüßende Nymphen mit Blumen und einem Tuch.

Das Weihrelief gehört nur dann in diese Gattung, wenn ein Vorgang dargestellt wird wie die Überreichung der Ähren an Triptolemos auf der berühmten eleusinischen Stele.<sup>48</sup> Auch hier ist das Netz der Beziehungen gegeben: Demeter überreicht die goldenen Ähren, Kore den gewiß ebenfalls vergoldeten Myrtenkranz. Der fast nackte Knabe steht zwischen den beiden vollbekleideten Göttinnen, mit Demeter ist er durch die Handlung verbunden, mit Kore durch die gleiche Richtung gegenüber der mächtigen Gestalt der Demeter, die durch ihre schlichte Würde wirkt, während Kore reichen Schmuck trug (Ohringe, ein Halsband, Reifen am linken Oberarm und rechten Unterarm).

<sup>43a</sup> Vgl. auch K. Schefold, *Gymnasium* 61, 1954, 292 und W. H. Schuchhardt, *Festschrift für Hugo Friedrich* 1965, 246 f.

<sup>44</sup> *AJA* 61, 1957, 76.

<sup>45</sup> 80. *BWPr.* 1923, 8 f.

<sup>46</sup> Kleophon-Maler: Beazley a. O. 1144 Nr. 18. *CVA Syrakus III I Taf. 11, 1 = Italia Taf. 825.* Christie-Maler: Beazley a. O. 1046 Nr. 7. Langlotz, *Griech. Vasen in Würzburg* (1932) Nr. 521 Taf. 190.

<sup>47</sup> Alfieri-Arias, Spina (1958) Taf. 11. Beazley a. O. 593 Nr. 61.

<sup>48</sup> Athen, *Nat.-Mus.* Nr. 128. Lullies-Hirmer, *Griech. Plastik* (1956) Abb. 170 f. U. Hausmann (*Griech. Weihreliefs* [1960] 45 ff. zu Abb. 23 mit Zitat der Kopienfragmente in New York) hat das Verdienst, die Anbringung der Metallzutaten besprochen zu haben, zu denen allerdings der im Text genannte Schmuck der Kore hinzugefügt werden muß. Hausmann denkt an das Aufsetzen eines Ährenkranzes, aber die Ähren werden eben erst von Demeter überreicht, und der zierliche Myrtenkranz paßt besser nach Eleusis; außerdem ließ er sich leichter am Relief anbringen. Eingehende Analyse des Reliefs, aber irriige Auffassung als „retrospektiv“ bei T. Dohrn, *Att. Plastik vom Tod des Phidias* usw. (1957), 40 ff., daher zu späte Datierung; das Relief wird nicht nach 430 v. Chr. entstanden sein.

Gewiß hat es auch freiplastische Gruppen dieser Art gegeben. Die eleusinische, welche Hans Schrader einmal nach Analogie des großen Weihreliefs zusammenstellte,<sup>48a</sup> konnte zwar nicht überzeugen. Aber die bronzene Kolossalgruppe des Myron im Heraion von Samos wird nach Buschors Meinung<sup>48b</sup> wie ein klassisches Dreifigurenrelief gewirkt haben, denn Herakles-Zeus-Athena standen einander zugewendet auf einer segmentförmigen Basis; das Thema war wohl die Einführung des Herakles in den Olymp.

Das Motiv gipfelt in den vier mythologischen Dreifigurenreliefs,<sup>49</sup> die uns leider nur in römischen Kopien erhalten und aus ihnen z. T. mit Mühe erschlossen sind. Götze hat bewiesen, daß nur sie von den vielen Dreifigurenreliefs, die man aufzufinden geglaubt hatte, ein eng zusammengehörendes Ganzes bilden. Bei Orpheus, Peliaden und Hesperiden ist das Bild klar. Bei dem Peirithoosrelief wird wohl ein jeder, der Götzes Bild des Reliefs Torlonia nach der Abnahme des ergänzten Peirithooskopfes<sup>50</sup> betrachtet, diesen in der Rekonstruktion nicht geradeaus drehen, also dem Theseus entgegen,<sup>51</sup> sondern umgewendet und dem Herakles zugekehrt.<sup>52</sup> Nur dann wird eine wirkliche Verbindung zwischen den drei Gestalten hergestellt, während im anderen Falle Herakles zu stark isoliert, Peirithoos zu steif bleibt. Auch darin kann ich Götze nicht folgen, daß er für das Sitzmotiv und auch sonst dem Fragment im Louvre<sup>53</sup> den Vorzug gibt. Denn der Faltenstil übertreibt den des Parthenon arg und weicht von dem der drei anderen Reliefs ab; dazu kommt, daß sich Köcher und Bogen am Fels in höchst unangenehmer Weise aufdrängen. Auf diesem Fragment sitzt Peirithoos in einer dem 5. Jahrhundert geläufigen Weise, auf dem Relief Torlonia (Taf. III 2) aber in seltsam gezwungener Haltung mit frei hängendem Fuß. Gewiß soll dadurch angedeutet werden, daß der Heros, obwohl er sich mit der Rechten auf den Fels, mit der Linken auf seinen Stock aufstemmt, vom Felsen nicht loskommt. Daß dieses Motiv „eine in der Zeit des Originals schwer vorstellbare, naturalistische Wiedergabe einer ganz spannungslosen und kleinlichen Situation“ sei, wie Götze meint,<sup>54</sup> kann ich nicht finden. Spannungslos ist die Figur, wenn sie normal sitzt, und schlichter konnte das Gefesseltsein an den Fels nicht ausgedrückt werden. Daß das Motiv auf Vasen nicht vorkommt, beweist nichts, denn auf diesen fehlen auch Parallelen zu Orpheus und den Peliaden. Ferner weichen die Kopien Torlonia und Louvre in der Haltung der Stäbe und des linken Arms des Peirithoos erheblich voneinander ab, doch scheint mir keine ganz das Richtige zu geben. Theseus stützte das dicke, runde Ende seiner Keule wohl auf den Felsen hinter Peirithoos auf, wie wir das auf dem Fragment sehen, während das Relief Torlonia sinnlos die Keule bis zum Boden verlängert. Hingegen faßt der Lapithe

<sup>48a</sup> Städeljahrbuch 1, 1921, 23 ff. besonders 27 Abb. 3.

<sup>48b</sup> AM 68, 1953, 51-62, besonders S. 60.

<sup>49</sup> Götze a. O. (s. Anm. 38). L. Curtius, a. O. (s. Anm. 43) 83 ff. Zu den Kopien und ihrer Datierung: W. Fuchs, Vorbilder der neuatt. Reliefs (= 20. Ergh. JdI 1959) 133 mit Ergänzungen durch E. Harrison, Hesp. 33, 1964, 76 Anm. 1.

<sup>50</sup> Götze a. O. Taf. 35, 1.

<sup>51</sup> Wie bei Götze 235 Abb. 4 (hier Abb. 2).

<sup>52</sup> So hat ihn der alte Ergänzter des Reliefs Torlonia gedreht; H. Thompson (Hesp. 21, 1952, 65 Abb. 8) folgt ebenfalls der Version Torlonia (hier Abb. 3).

<sup>53</sup> Götze a. O. Taf. 35, 2. Jetzt auch bei W.-H. Schuchhardt, Das Orpheusrelief (= Reclams Werkmonogr. Nr. 102; 1964) Abb. 3, aber in der Unterschrift irrig als „Hesperidenrelief“ bezeichnet. Auch Abb. 5 trägt einen falschen Vermerk „Rom, Vatikanische Museen“, denn dieses schöne Relief befindet sich noch an seinem Fundort Samos. In seinem rein ionischen Stil (W.-H. Schuchhardt, Essays in memory of Karl Lehmann 1964, 293 ff.) trägt es zur Erklärung und Datierung des Orpheusreliefs nichts bei.

<sup>54</sup> a. O. 213.

auf der Louvre-Kopie einen langen glatten Stab, dessen Ende hinter seinem linken Fuß zum Vorschein kommt, in konventioneller Weise hoch an. Das führt zu einem Konflikt mit der Keule des Theseus und zu vielen parallelen Linien, die auf der Rekonstruktion Götzes erscheinen. Der Kopist Torlonia, der sich treuer an sein Vorbild hält, hat es hier mißverstanden, denn man kann einen Stab nicht gleichzeitig in die Achsel stemmen und seine Hand darauflegen, wie das sein Peirithoos tut. Der Stock ist deutlich ein kurzer Wanderstab,<sup>55</sup> wie er dem Sinn der Szene entspricht, denn die beiden Freunde kommen ja nicht als Krieger in den Hades; die lange dünne Keule des Theseus ist sein Attribut, an dem man ihn erkennt. Wie der Stock des Peirithoos in Wirklichkeit vor der Brust gehalten wurde, sehen wir auf einem Tarentiner Kalksteinrelief, (Taf. III 1)<sup>56</sup> das wir vergleichen dürfen, weil es wohl ebenfalls die drei Freunde in der Unterwelt darstellt. In ähnlicher Weise, wie sich Theseus hier auf seine Keule stützt, denken wir uns die Haltung des Peirithoos. Übertragen wir dieses Motiv als auf unser Relief, so bleibt der Umriß der Mittelfigur geschlossen wie bei der Kopie Torlonia und stört nicht mehr die steil aufragende Gestalt des Theseus. (Wie die hellenistische Kunst das Motiv des mit kurzem Stock sitzenden Heros in gewalttätig raumgreifender Weise abwandelt, zeigen der Demetrios Poliorketes des Freskos von Boscoreale und der Theseus eines großen Reliefs aus Travertin im Museum von Ostia.<sup>57</sup>) Ergänzt man nun mit Petersen und Götze den Herakles so, daß er tröstend seine Linke auf die Schulter des Peirithoos legt, so erhält man eine großartige Komposition, die wieder die Mannigfaltigkeit der Beziehungen spiegelt: Herakles und Theseus sind die beiden Weggehenden, Herakles und Peirithoos die beiden sich in der Handlung Zuwendenden, Peirithoos und Theseus das Freundespaar.

Das Hesperidenrelief ist in der äußeren Form trotz großer Lücken festgelegt,<sup>57a</sup> in der Deutung umstritten. Götze hat nämlich in einem Nachtrag zu seinem früheren Aufsatz<sup>58</sup> eine kühne Interpretation vorgeschlagen und sorgfältig begründet. Danach bilden Herakles und die liebliche vor ihm stehende Hesperide ein Paar, das Mädchen zögert noch, den Zweig zu übergeben, weil sie weiß, daß sie dann den Helden auf immer verlieren wird. Die mächtige Frau hinter Herakles mit dem Apfel im Überfall ihres Peplos wäre Hera, der Herakles die Äpfel abliefern muß und die auch diesem Liebesidyll ein Ende machen wird. In der Tat sieht die Frau mit ihrem zu jener Zeit ungewohnt strengen Gewand, dem Schleier und dem wie eine Krone um die Stirn gelegten Zopf<sup>59</sup> völlig wie eine Hera des 5. Jahrhunderts aus. Aber die Sage ist nirgends überliefert, auch unwahrscheinlich, daß Hera die goldenen Früchte, die sie einst zur Hochzeit erhalten und selbst in den Hesperidengarten gepflanzt hatte,<sup>60</sup> nun wieder einsammeln soll. Herakles braucht die Äpfel

<sup>55</sup> Zu kurzen Wanderstäben auf dem Ilissosfries, einem Relief in Ince-Blundell Hall und auf dem Pinax der Niinnion vgl. Verf. AM 60/61, 1935/36, 241 f.

<sup>56</sup> P. Willeumier, Tarente (1939) Taf. 14, 3. E. Langlotz, Kunst der Westgriechen (1963) Taf. 136 unten, dazu S. 90 f.

<sup>57</sup> Boscoreale: Pfuhl, MuZ Abb. 717, weitere Literatur bei Rumpf, HdA 152 Anm. 5. Ostia: R. Calza-M. Floriani-Squarciapino, Museo Ostiense (1962), 40 Sala V Nr. 6.

<sup>57a</sup> Einen formalen Nachklang des Hesperidenreliefs glaubt man in dem Relief mit Herakles und Hebe zu erkennen, das die Vorderseite einer Statuettenbasis im Museum von Cagliari schmückt und offenbar in das 4. Jh. v. Chr. gehört. (W. Fuchs, AA 1963, 307/308, Abb. 14a, dazu 313 mit älterer Literatur in Anm. 31).

<sup>58</sup> JdI 63/64, 1948/49, 91-99.

<sup>59</sup> Einen ähnlichen Zopf trägt die Frau auf einem attischen Grabrelief dieser Zeit (Conze Nr. 293 Taf. 69. Diepolder 20 Taf. 14).

<sup>60</sup> ML I 2 (1886-1890) 2595 und Preller-Robert, Griech. Mythologie II (1920) 588 f. mit den Zitaten aus Pherekydes-Fragmenten und dem Hymnus in Dianam 164 des Kallimachos.

der ewigen Jugend selbst, und wenn er sie abliefern, dann Zeus in der Götterversammlung.<sup>61</sup>

Leider nicht sicher deutbar ist die zehnte Ostmetope des Hephaisteions,<sup>62</sup> Brommer, dem wir die meisten Nachrichten über Darstellungen der Hesperiden verdanken,<sup>63</sup> rechnet die Frau der Metope nicht darunter. Natürlich wollte Götze<sup>64</sup> zuletzt auch in dieser Frauengestalt Hera sehen, aber sie gleicht ganz der Athena auf der 32. Nordmetope des Parthenon; das sieht man deutlich bei H. Kähler,<sup>65</sup> der beide Metopen nebeneinander abgebildet hat. Er hat auch richtig beobachtet, daß am Hephaisteion Herakles die Äpfel nicht abgibt, sondern wie ein Attribut hält, während Athena die Linke erhebt, um ihn zu bekränzen. So „erfährt der Zyklus der Frontseite Ausklang und Beruhigung“.<sup>66</sup> Übrigens stimmt zu dieser Auffassung auch die Überlieferung, nach der Athena die Äpfel wieder in den Hesperidengarten zurückbringt.<sup>67</sup> Ferner sind die Hesperiden, wenn wir Thompsons Erklärung<sup>68</sup> folgen, schon im Ostgiebel und den Akroterien des Hephaisteions dargestellt. Hier ergibt sich also keine Stütze für Goetzes Deutung.

Vor allem gehört es zum Wesen der Hesperiden, daß sie mindestens in der Zweifzahl erscheinen müssen, um überhaupt erkannt zu werden. Ich möchte daher annehmen, daß auf dem Dreifigurenrelief wie bei den Peliaden zwei ungleiche Schwestern dargestellt sind, durch das Gewand differenziert, aber vom gleichen Gefühl beseelt; beide lieben Herakles. Die ältere steht schon mit den Früchten hinter ihm, da bemerkt sie, daß die jüngere das Auge des Helden auf sich gezogen hat, sein Begehren zu erwidern scheint und daher noch zögert ihren Zweig zu übergeben, denn damit wird ja der Aufenthalt des Helden in ihrem Garten beendet. Also ist auch hier eine Entscheidung dargestellt, deren Ausgang die ältere Schwester so gespannt erwartet wie Medea die der Peliaden.

Diese Form der Sage ist zwar nicht in der Literatur überliefert, aber eine Reihe von Vasenbildern des 4. Jahrhunderts deutet auf eine Liebesverbindung des Herakles mit einer der Hesperiden hin. Besonders deutlich treiben die Erogen auf einer Pelike in Yale<sup>69</sup> ihr Wesen. Die Gestalt der älteren Schwester lebt fort auf einer Pelike des Metropolitan Museums in New York,<sup>70</sup> und zwar so ähnlich, daß der Einfluß des Reliefs auf das Vasenbild offensichtlich ist, wie Götze einleuchtend gezeigt hat. Er hat sie dort auch richtig als Hesperide erklärt, denn dieses zarte Mädchen kann unmöglich eine Hera sein. Noch drastischer verrät sich die Liebe einer der Hesperiden zu Herakles, wenn beim Abschied des Helden ein Mädchen auf pompejanischen Wandbildern weinend dargestellt wird.<sup>70a</sup> Jeden-

<sup>61</sup> Vgl. die von Furtwängler, *ML I 2 Sp. 2228* zitierten rf. Vasen; der Stamnos des Providence Painter in Leningrad abgebildet bei Jacobsthal, *Theseus auf dem Meeresgrunde* Taf. 3, 6. Beazley a. O. 639 Nr. 56.

<sup>62</sup> Br. Sauer, *Das sog. Theseion* (1899) 178 f. Taf. 6. L. Curtius, *Ant. Kunst II* 226.

<sup>63</sup> *JdI* 57, 1942, 105 ff., ergänzt durch Herakles (1953) 47 ff. mit Taf. 2 und Vasenlisten<sup>2</sup> (1960). 57-59. *Enc. Ital. Arte Ant. III* (1960) 444.

<sup>64</sup> *JdI* a. O. 98 nach dem Vorgang von Preller-Robert a. O. II 1 S. 498, während Homer Thompson (*Hesp.* 21, 1952, 69 Anm. 53) und H. Koch (*Theseion* [1955], 121) die Frau als Hesperide deuten.

<sup>65</sup> *Griech. Metopenbild* (1949) Taf. 74 und 75, dazu S. 67 f. 81.

<sup>66</sup> Kähler a. O. 86.

<sup>67</sup> *Apollodor II* 5, 11, 13 vgl. Preller-Robert a. O. Als Athena erklärt zuletzt von Ch. Morgan, *Hesp.* 31, 1962, 215 zu Taf. 76 a.

<sup>68</sup> *Hesp.* 18, 1949, 243 ff. *AJA* 66, 1962, 344 Anm. 22.

<sup>69</sup> Götze a. O. 96 Abb. 6. Metzger, *Représentations dans la céram. att. du IVe siècle* (1961) 203 Nr. 20.

<sup>70</sup> *Inv.-Nr. 08.258.20*. Richter-Hall, *Redf. Ath. Vases in the Metr. Mus.* Nr. 166 Taf. 162. 163. 173. K. Schefold, *AM* 59, 1934, Beil. 13, 2. Metzger a. O. 202 Nr. 17 Beazley a. O. 1472 Nr. 1: Pasithea-Maler. E. Harrison a. O. (Anm. 49) Taf. 14 b.

<sup>70a</sup> *Im Haus I 7,7 A. Maiuri, Mon. della Pitt.* 3,2,2 Farbt. A. Rizzo, *Pitt. Ell.-Rom.* Taf. 95. Dazu K. Schefold, *Pomp. Malerei* 109 und *Wände Pompejis* (1957), 30 f.

falls wird so der dramatische Gehalt des Reliefs erklärt. Auch hier das Netz der Beziehungen: der sitzende Mann zwischen den stehenden Frauen, das Paar gegen die finstere Gestalt der älteren Schwester, diese und Herakles gleichgerichtet der in der Handlung begriffenen jüngeren Schwester entgegensehend.

So sind denn alle vier Reliefs von tragischem Gehalt erfüllt und stellen die handelnde Person im Augenblick der Entscheidung dar. Im nächsten Augenblick wird Hermes sich mit Eurydike zum Gehen wenden, die ältere Peliade in den Palast eilen, um die schreckliche Tat zu vollziehen, Herakles mit Theseus den unglücklichen Freund allein zurücklassen, die jüngere Hesperide ihren Zweig überreichen und dadurch die Trennung herbeiführen.

Es ist also kein Wunder, daß die neueren Erklärer seit Wolters von der Deutung auf ein choregisches Weihgeschenk nicht loskommen,<sup>71</sup> obwohl man sich ein solches Monument doch schwer vorstellen kann. Auch ist der Einwand von Gisela Richter<sup>72</sup> zu beachten, daß man auf Grund der uns bekannten choregischen Denkmäler (Thrasyillos, Lysikrates, Dreifußbasis in Athen) doch irgendeine Anspielung auf Dionysos erwarten müßte. Die unglückliche Idee David M. Robinsons, daß die Originale der Dreifigurenreliefs Grabstelen gewesen seien, wird nur deshalb erwähnt, weil sie neuerdings Glauben gefunden hat.<sup>72a</sup> Denkbar wäre höchstens, daß die römischen Käufer der Kopien diese nicht nur dekorativ, sondern gelegentlich auch sepulkral verwendet hätten.

Um hier zu einer Entscheidung zu kommen, muß man die tektonische Form der Reliefs untersuchen, und glücklicherweise steht uns eine Kopie zur Verfügung, die unberührt erhalten ist, die Peliadenplatte im Lateran. Zudem zeigt sie eine so vorzügliche Arbeit, daß Rhys Carpenter<sup>73</sup> sie sogar für ein griechisches Original halten wollte, doch ist sie wohl nur ein besonders gutes Werk aus den Anfängen der neuattischen Schule.<sup>74</sup> Diese Platte hat eine Höhe von 108 cm, während ihre Breite unten 95,5, oben 93,2 cm beträgt. Der Umriß nähert sich demnach dem Quadrat, und die Verjüngung von noch nicht 1,2 cm auf jeder Seite ist minimal. Für die Treue der Kopie spricht, daß die Figuren die Leiste des oberen Randes nicht nur berühren, sondern sogar überschneiden, wie das auch bei dem stiltreuen Hesperidenfragment Leningrad und überhaupt bei Reliefs des 5. Jahrhunderts so häufig der Fall ist. Merkwürdig bleibt, daß der offenbar tüchtige Kopist doch Mühe hatte, das Vorbild zu übertragen, denn das Bild ist „gleichsam schief ausgeschnitten“,<sup>75</sup> so daß es, wie man schon immer beobachtet hat, nach links unten hängt.

Die übrigen Kopien sind alle mehr oder weniger überarbeitet und ergänzt, am ehesten stimmt noch das Orpheusrelief Albani in den Maßen und in der geringen Verjüngung mit den Peliaden Lateran überein. Man hat den Figuren meist einen höheren Luftraum über den Köpfen gegeben, wie es der späteren Gewohnheit entsprach, und den Unterschied der Breite oben und unten vergrößert, um den Einzelreliefs das übliche Aussehen einer Stele

<sup>71</sup> So zuletzt W. Fuchs a. O. Vorher am eindrucksvollsten L. Curtius a. O. 90 ff. Dagegen zuletzt B. Schlörb, Untersuchungen zur Bildhauergeneration nach Phidias (1964) a. O. 63 Anm. 19.

<sup>72</sup> Festschrift A. Rumpf (1950), 129. Lippold wendete sich gleichfalls gegen das choregische Monument und dachte statt dessen an einen „Bau, der dem Totenkult diente“. (HdA III 1 [1950], 202.)

<sup>72a</sup> Robinson: Hommages à J. Bidez et Fr. Cumont (= Coll. Latomus 2, 1949) 310. A. Bisi: Enc. Ital. Arte Ant. V (1963), 745.

<sup>73</sup> MemAmAc. 18, 1941, 62 ff. Die dort beigegebene Tafel 21 nach Phot. Anderson 24220 zeigt in ihrer gleichmäßigen Ausleuchtung die Form besser als die unruhige nach Phot. Alinari 29909 bei Götze, RM 53, 1938 Taf. 38, 2.

<sup>74</sup> W. Fuchs, Vorbilder der neuatt. Reliefs (20. Ergh. JdI 1959), 133 und bei Helbig-Speier, Führer durch Rom<sup>4</sup> I 762 Nr. 1060.

<sup>75</sup> Fuchs a. O.

zu sichern. Zwar liebte das späte 5. Jahrhundert sowohl im Grabmal (Jüngling von Aegina) als auch in der Ehrenstele (Diotima von Mantinea) und im Weihrelief (großes eleusinisches Weihrelief) die mächtige breite Form, aber man wird doch immer von Stelen sprechen können, während man das bei den Dreifigurenreliefs nicht zu tun pflegt.

Götze allerdings meinte, „die klar überlieferte Stelenform der nach oben sich leise verjüngenden Platten verbiete jeden Gedanken einer festen tektonischen Bindung nach den Seiten“<sup>76</sup> und die Reliefs müßten frei „zwischen den Interkolumnien“ – ein später von Schuchhardt übernommener lapsus calami – eines Gebäudes gestanden haben. Auf diesen Gedanken hat Ernst Langlotz eine Hypothese gegründet, die Schuchhardt als „ferne schöne Vermutung“ mitteilt. Danach seien die Platten zwischen den vier Säulen eines Monopteros aufgestellt gewesen, der das Grabmal des Sophokles bekrönte. Aber ein derartiges Grabmal, das doch wohl einen mehr oder weniger hohen Sockel gehabt haben müßte, können wir uns eher im Orient oder im provinzialrömischen Gallien vorstellen als im klassischen Athen. Außerdem scheint mir die Idee, Gestalten aus den Werken eines Künstlers an seinem Denkmal – und dieses Grabmal wäre zugleich ein Denkmal gewesen – anzubringen, mehr in das 19. Jh. n. Chr. zu passen als in das 5. v. Chr.; man denke etwa an Schwanthalers Goethe-Denkmal in Frankfurt oder an das Goya-Denkmal in Madrid.

Mir scheint nun umgekehrt eine freie Aufstellung der vier Tafeln nicht denkbar zu sein, während ihre tektonische Form – fast quadratisch, wenig verjüngt – für die feste Einfügung in eine Architektur spricht. Dieses Bauwerk muß in Athen gestanden und hohen Ruhm genossen haben. Ferner müssen die Reliefs leicht zugänglich gewesen sein, sodaß sie von den Vasenmalern des 4. Jahrhunderts wie von den Neu-Attikern kopiert werden konnten. Dabei ist zu bedenken, daß wir im klassischen Athen nicht mit einer unbegrenzten Menge unbekannter Bauplastik, zu rechnen haben. So kenne ich z. B. im Nationalmuseum keine bedeutenden derartigen Reste, die wir einem bisher noch nicht entdeckten Bau zuschreiben müßten.

Die oben genannten Bedingungen erfüllt nun der Altar der zwölf Götter, den Homer Thompson auf der Agora von Athen ausgegraben und mit unseren Reliefs in Verbindung gebracht hat.<sup>77</sup> (Abb. 3) Dabei hat er den meßbaren Gegebenheiten der Architektur des Altars Rechnung getragen, wie man auf Grund von deren vorhergehender Veröffentlichung nachzuprüfen vermag.<sup>78</sup> Für die Berühmtheit des Altars als zentralen Meilensteins und als Asyls sprechen viele Zeugnisse von Herodot über Thukydides und Lykurg bis zu Plutarch.<sup>79</sup> Er war vom jüngeren Peisistratos gestiftet und, wie das die Ausgrabungen bestätigten, später verlängert worden,<sup>80</sup> aber immer noch von bescheidener Größe. Ihn umgab in weitem Abstand eine Umzäunung mit steinernen Pfosten, also die Umgrenzung des Asylums, die im Osten und im Westen Eingänge hatte. In der Nähe befanden sich einige Bäume, die flache Vertiefungen im Boden hinterlassen haben, sowie ein Wasserbecken zu ihrer Bewässerung, also der in der Überlieferung genannte Hain,<sup>81</sup> den besonders Staius verherrlicht hat.

<sup>76</sup> Götze a. O. 249. Schuchhardt a. O. 22 f.

<sup>77</sup> Hesp. 21, 1952, 47 ff. Agora Guide (1954) 55 f. Nr. 22. J. Travlos, Πολεοδομική εξέλιξις τῶν Ἀθηνῶν (1960) 36 mit Anm. 7.

<sup>78</sup> Hesp. Suppl. 8, 1949, 82–103 (Marg. Crosby).

<sup>79</sup> Vgl. die Zeugnisse bei R. E. Wycherley, *Liter. and Epigraph. Testim.* (= *The Athenian Agora III*) 1957, Nr. 363–378.

<sup>80</sup> Thukydides VI 54, 6–7.

<sup>81</sup> Thompson, Hesp. 22, 1953, 46 zu Taf. 15 b.

Da die Scherbenfunde bis 425 v. Chr. reichen, muß die Umzäunung bald darauf erneuert worden sein. Doch sind von ihr nur die Schwellen mit den Bettungen für die Pfosten und die Spuren der dazwischengesetzten Platten erhalten. Deren Standspuren passen nun in der Südhälfte der Westseite und im südlichsten Zwischenraum der Ostseite zu den Peliaden Lateran und Berlin, die meßbare Breite der Falze in den Pfosten zu der Dicke der Platten von 8 cm. Ein Schnitt durch das Orpheusrelief im Louvre<sup>82</sup> zeigt, daß die Relieffhöhe 6 cm beträgt, rechnet man diese zur Plattendicke von 8 cm, so erhält man 14 cm, d. h. die Dicke der Standspur der Brüstungsplatten auf der Schwelle südlich der Eingänge im Osten und Westen.

Der gesamte Oberbau der Umzäunung des Altars ist verloren, denn er wurde, wie die Kanäle um den Südostpfosten zeigen, einmal sorgfältig entfernt, am ehesten wohl, als man in Athen den Einfall der Heruler befürchtete und den Altar abbaute. Nun war aber am Ende des 5. Jahrhunderts gleichzeitig mit ihm auf der Agora die Umfriedigung der Eponymen-Heroen<sup>83</sup> errichtet worden. Ihre Pfosten sind in Menge erhalten und haben sich aus Bruchstücken wiederherstellen lassen. Sie besaßen im Grundriß fast dieselben Maße wie die des Altars (20,7 : 28,5 cm gegen 21,5 : 28,5 cm am Altar) und standen in ähnlichen Abständen (98,5 cm an den Seiten gegen 95,5 cm am Altar). Wir werden daher auch für den Aufriß ähnliche Maße annehmen dürfen, nämlich eine Höhe von etwa 1 m (Höhe des Peliadenreliefs 1,08 m). Oben verbreiterten sich die Pfosten der Eponymen etwas<sup>84</sup> (von 28,5 cm unten auf 30 cm oben), wie das für Träger von wenig mehr als Tischhöhe nur natürlich ist, so daß die Zwischenräume sich entsprechend verjüngten. Auch das paßt natürlich zu den Dreifigurenreliefs, nur haben die römischen Kopisten, wie gesagt, die Verjüngung gelegentlich verstärkt. Auch sonst gibt es um 400 v. Chr. das nach oben verjüngte Bildfeld, wie das frühe Relief der Nikippe und Ornamentstelen beweisen.<sup>85</sup>

Eine treffende Parallele zum Aussehen des Altars hat schließlich bereits Thompson angeführt, das Aiakeion auf Aegina.<sup>86</sup> Es war ein Viereck, das eine niedrige Eschara mit alten Ölbäumen umschloß – in Athen standen die Bäume außerhalb – und das von einer Brüstung aus Marmor eingefriedigt war. Auf dieser befanden sich *κατὰ τὴν ἔσοδον* (Paus. II 29, 7), Reliefs mit den Gestalten der Gesandten, welche aus jeder griechischen Stadt auf Geheiß des delphischen Orakels zu Aiakos gekommen waren. Natürlich hatte dieser Bezirk nur einen Eingang, während der Altar in Athen zwei benötigte, im Osten für die Panathenaeenstraße, im Westen für Priester und Opfertiere.

Zu diesen äußerlichen Argumenten der Form kommt nun das weitere, daß der Zwölfgötter-Altar noch nicht im 5. Jahrhundert, aber wohl im Hellenismus die Bezeichnung „Altar des Eleos“ erhielt; der älteste Zeuge für uns ist Diodor. Ein solcher Namenswechsel wird eher anzunehmen sein als eine Verlegung des Zentralmeilensteins und Asyls an eine andere Stelle. Denken wir uns den Altar an den Eingängen mit den Reliefs geschmückt, so versteht man, daß sie stark dazu beigetragen haben müssen, Eleos als 13. Gott zu den bisherigen Zwölfen hinzuzunehmen. Aber es bleibt ganz fraglich, ob Eleos, der vor allem in den Deklamationen der späten Philosophen und Rhetoren eine Rolle spielt,<sup>86a</sup>

<sup>82</sup> Hesp. 21, 1952, 63 Abb. 7.

<sup>83</sup> Hesp. 18, 1949, 129–132. 21, 1952, 58–60. 91–92 Taf. 16, Agora Guide (1954) 43 Nr. 8

<sup>84</sup> Die Verjüngung der Pfosten nach unten gut sichtbar auf der Photographie a. O. Taf. 16 b.

<sup>85</sup> Nikippe: Conze, Att. Grabreliefs I Nr. 37 Taf. 16. Ornamentstelen: H. Möbius, Ornament d. griech. Grabstelen (1929) Taf. 8 a. 10 a.

<sup>86</sup> Zu Brüstungsreliefs: Thompson a. O. 75–82. Zum Aiakeion: G. Welter, Aigina (1938) 52.

<sup>86a</sup> R. E. Wycherley, Class. Quarterly 1954, 143–150. (Den Hinweis auf diesen Aufsatz verdanke ich Frau Hofkes-Brukker).

überhaupt je eine wirklich im Kult verehrte Gottheit war und mehr als der „Hauptaspekt der hier verehrten Götter“.<sup>86b</sup> Wir glauben also umgekehrt wie Thompson, daß die Reliefs an der Umzäunung nicht angebracht wurden, weil sie den Altar des Eleos umschloß, sondern daß im Volksmund der Zwölfgötteraltar zu dem des Eleos wurde, weil die Reliefs vorhanden waren.

Fragt man sich, warum man für sie gerade diese Themen gewählt habe, so darf ich an athenische Weihgeschenke erinnern, die ich vor langer Zeit einmal zusammengestellt habe.<sup>87</sup> Sie erklären sich, wie ich hier wiederholen möchte, daraus, daß in klassischer Zeit Figuren und Vorgänge des Mythos ohne Rücksicht auf besondere Beziehungen in Statue oder Relief verewigt der Gottheit dargebracht werden konnten. Dramatische und dithyrambische Dichtung hatte diese Gestalten so sehr mit Leben erfüllt, daß man bei den Himmlischen dieselbe Anteilnahme voraussetzte, die man ihnen im Theater entgegenbrachte.

In unserem Fall muß an den Zweck der Umzäunung erinnert werden, nämlich die Umgrenzung des Asyls. Unglückliche Menschen hat man vom Anfang bis zum Ende des Altertums dadurch zu trösten gesucht, daß man ihnen Beispiele noch unglücklicherer aus der Sagenwelt vor Augen führte. So sahen sie hier Bilder tragisch endender Liebe zwischen Gatten und Freunden, der Kinder zum Vater, der Frau zum Mann. In jenen Jahren, als die Wechselfälle des Krieges und die Dramen des späten Euripides die Gemüter der Athener bewegten, kann man die Wahl der Themen wohl verstehen. Es sind nicht „berühmte Beispiele des Mitempfindens“ dargestellt, wie man wohl gemeint hat,<sup>88</sup> denn von den zwölf Figuren der Reliefs zeigt sich nur Herakles von Mitleid mit Peirithoos erfaßt. Vielmehr haben diese Szenen unerbittlicher Tragik immer Mitleid erregt, und so erklärt sich der neue Name des Altars.

Der Ausgrabungsbefund, die Zeugnisse über das Asyl, der spätere Name des Altars und die Reliefs sowohl in ihrer Form wie in ihrem Inhalt fügen sich trefflich zusammen, und ich vermag daher nicht einzusehen, warum man vielfach der Hypothese Thompsons noch so mißtrauisch gegenübersteht.<sup>89</sup> Werner Fuchs hat freilich einen Grund für seine Zurückhaltung angegeben, er meint, der allegorisch-gedankliche Bezug, der durch Thompsons Erklärung in die Werke hereingetragen werde, scheine ihm erst in römischer Zeit möglich zu sein.<sup>90</sup> Nun mag der amerikanische Gelehrte diese Beziehungen überspitzt haben, es bleibt doch die Tatsache, daß die Reliefs nicht nur in der Zeit, sondern auch aus dem Geist des Euripides geschaffen wurden und daß sie ein gemeinsames Ganzes bildeten. Eine Grundidee, die alle vier Reliefs verbindet, glaubt Erika Simon<sup>90a</sup> in der Fahrt der Argo gefunden zu haben. Herakles, Orpheus, Theseus und Peirithoos haben an ihr teilgenommen, Apollonios Rhodios (IV 1396 ff.) verbindet sie mit den Hesperiden, und die Pe-liaden gehören natürlich zur Jasonsage. Auch könnte man in den Argonautenzug eine Anspielung auf die sizilische Expedition gesehen haben. Aber man fragt sich doch, ob den Athenern des 5. Jahrhunderts so viel mythologische Gelehrsamkeit geläufig war.

<sup>86b</sup> Fr. Willh. Hamdorf, Griech. Kultpersonifikationen der vorhellenist. Zeit (1964) 65.

<sup>87</sup> JdI 49, 1934, 60. Unabhängig von mir ist U. Hausmann a. O. 56 zu einer ähnlichen Ansicht über die mythologischen Weihreliefs gelangt.

<sup>88</sup> K. Schefold, Freundesgabe für R. Boehringer (1957), 544 und Griech. Kunst als relig. Phänomen (1959), 107.

<sup>89</sup> Vgl. etwa die vorsichtigen Formulierungen bei Hausmann a. O. 48 und B. Schlörb. a. O. (Anm. 71) W.-H. Schuchhardt erwähnt Thompsons Hypothese im Text überhaupt nicht.

<sup>90</sup> a. O. 133 Anm. 51.

<sup>90a</sup> Gynasium 61, 1954, 210 und 225 Anm. 51.

Fuchs ist in seiner Haltung, wie er mir freundlicherweise mitteilte, stark bestimmt worden durch einen Aufsatz von Günther Zuntz, der an einer für den klassischen Archäologen etwas abgelegenen Stelle erschienen ist.<sup>91</sup> Hier wird nun allerdings die Skepsis sehr weit getrieben. Zuntz bezweifelt trotz der Leagros-Basis und der späteren Verlängerung, daß der ausgegrabene Altar überhaupt der der zwölf Götter sei. Er sei zu sehr „hidden away“, aber in Wirklichkeit lag er vor der Front der Stoa Poikile und an der Panathenaeenstraße. Außerdem sagt Pausanias ausdrücklich zum Beginn seiner Schilderung, er wolle die Dinge auf der Agora nennen, die *οὐκ ἐς ἅπαντας ἐπίσημα* (I 17, 1) seien. Jedenfalls hat Pausanias entgegen der Meinung von Zuntz den Eleos-Altar exakt lokalisiert. Daß er die Identität mit dem alten Zwölfgötter-Altar nicht erwähnt, ist nicht merkwürdig, denn zu seiner Zeit überwog eben der Name Eleos-Altar, außerdem gab ihm dieser die Gelegenheit zu einer Digression über die Frömmigkeit der Athener. Die Umzäunung spricht natürlich nicht gegen, sondern für das Asyl. Auch die Gründe gegen die Anbringung der Reliefs am Altar schlagen nicht durch: Daß die Platten mit den Sitzfiguren in der Mitte breiter waren als die beiden anderen mit den drei Stehenden, ist von vornherein anzunehmen. In der Tat erhalten wir für die allein meßbare Kopie Torlonia des Peirithoosreliefs eine ursprüngliche Breite von 1,05–1,10 m. Sie paßt also zu der von Thompson errechneten von 1,07 m, die sich ergibt, wenn man die Eingänge im Osten und Westen gleich breit annimmt; das muß aber an einem so kleinen Bauwerk der Fall gewesen sein. Dekorierte Platten neben unverzierten gibt es auch am Hephaisteion und gab es am Aiakeion. Die Beziehungen der Reliefs untereinander sind so lose, daß man sie nicht gleichzeitig zu sehen brauchte. Pausanias nennt sie nicht, weil er bekanntlich Bauplastik fast nie erwähnt. Mit Recht haben daher, soviel ich sehe, die amerikanischen Ausgräber sich durch die Hyperkritik von Zuntz nicht beirren lassen.

Wichtiger ist ein Aufsatz, der aus ihren Reihen stammt und mit dem wir uns auseinandersetzen müssen, weil er unserer Auffassung widerspricht. Evelyn Harrison<sup>92</sup> hat nämlich die Hypothese aufgestellt, daß die vier Reliefs am Zwölfgötter-Altar der Agora in zwei Gruppen zu trennen seien, da Peirithoos- und Hesperidenrelief einen völlig anderen Charakter trügen als die beiden anderen. Sie ergänzt den Kopf des Peirithoos ebenfalls mit der Drehung zu Herakles hin, deutet aber dessen Geste, das Auflegen seiner linken Hand auf die Schulter des Lapithen, nicht wie wir als Trösten nach dem verfehlten Versuch der Befreiung, sondern als Aufforderung zum Aufstehen. Sie schließt sich nämlich der Sagenversion an, wonach Herakles die Rettung beider Eindringlinge gelingt. Also wäre ein friedliches Zusammensein des attischen Heros Theseus mit seinen Freunden dargestellt.

In ähnlicher Weise soll auf dem Hesperidenrelief eine freundliche Apotheose des Herakles im Hesperidengarten gemeint sein. Die Eifersuchtsgeschichte sei reine Erfindung, und die Eroten auf den Vasen sollten nur das Dasein im Gefilde der Seligen darstellen, wobei eine Hesperide zuweilen als Braut des Heros erscheine. Die Hesperiden des Reliefs seien in der Tat so verschieden, daß man sie Hera und Hebe nennen könnte. Die ältere sehe aber nur deshalb wie eine Hera aus, weil „her stately form and posture make us feel the permanence of the good she holds“. Aber ist das nicht sehr gesucht?

Nach Evelyn Harrison sind alle vier Reliefs verbunden durch das gemeinsame Thema: Suche nach Jugend und Unsterblichkeit. Aber die beiden im Westen (Orpheus und Peliaden) schildern das Scheitern dieses Verlangens, die im Osten seine Erfüllung. Die

<sup>91</sup> The Altar of Mercy (Classica et Mediaevalia 14, 1953, 71–85).

<sup>92</sup> Hesp. a. O. (Anm. 49), 76–82. Auszug: AJA 68, 1964, 195.

Heroen Herakles und Theseus gesellten sich zu den Eponymen in ihrem gleichzeitig erbauten Bezirk. "The harmony of the well-governed town is under the care of the 12 gods and its well-being is symbolized by the labors and rewards of the heroes."

Hiergegen läßt sich wohl manches einwenden: Eine solche Teilung der Reliefs am selben Bauwerk in entgegengesetzte Kategorien ist unwahrscheinlich, das gemeinsame Thema schwer aufzufinden. Vor allem aber wird diese Deutung dem Ethos des Peirithoos- und Hesperiden-Reliefs nicht gerecht. Es ist tief ernst, Theseus und die ältere Hesperide muß man als echt tragische Gestalten empfinden. Sie sind vom Geist der attischen Tragödie erfüllt, nicht von dem des Meidias-Malers und der Vasenbilder des vierten Jahrhunderts, die in der Ausmalung des elysischen Hesperidengartens schwelgen. Wie verklärt und idyllisch die „Ἡρώες ἀγροί“ im Elysium von der klassischen attischen Kunst aufgefaßt und dargestellt wurden, hat kürzlich Semni Karusu sehr schön bei der Besprechung eines fragmentierten Kelchkraters des Oinomaos-Malers im Athener Nationalmuseums gezeigt.<sup>93</sup> Was soll zudem der neu erbaute Bezirk der Eponymen mit dem alten Zwölfgötteraltar und seinem Asyl zu tun haben, von dem er auch räumlich recht weit entfernt ist?

So werden wir also durch diese neuen Ausführungen in unserer Auffassung nur bestätigt, die übrigens mit der von Götze übereinstimmt, nur hinsichtlich der Hesperiden (Ablehnung der Hera-Deutung) abweicht. Neuerdings hat sich W.-H. Schuchhardt darin Miß Harrison angeschlossen, daß er das Hesperidenrelief „von einer friedlich-freundlichen, ein wenig wehmütigen Stimmung erfüllt“<sup>93a</sup> findet. Aber für Liebende ist doch die Trennung auf immer nicht weniger schmerzlich als der Abschied des Orpheus von der Gattin oder des Theseus vom Freund.

Zuletzt ist M. Owen Lee<sup>94</sup> auf dem von E. Harrison eingeschlagenen Wege noch weiter gegangen und hat behauptet, daß nicht einmal das Orpheusrelief tragisch gemeint sei, denn der zweite Abschied von Eurydike komme vor Vergils Culex in der antiken Literatur nicht vor. Hier sähen wir also nur „a scene of tender greeting“ vor uns, die Vision der Eurydike, die dem Sänger von Hermes zugeführt wird. Für diese Deutung hätte Lee nicht das Symposion Platons (179 D) zugrunde legen dürfen, denn in ihm spricht Phaidros, der die Kläglichkeit des Orpheus in rhetorischem Gegensatz gegen Alkestis darstellen will und daher die Sage „in ganz willkürlicher Weise verdreht“.<sup>95</sup> Vielmehr hatte Martin P. Nilsson,<sup>96</sup> gestützt auf Arbeiten von J. Heurgon und L. Deubner, gewiß mit Recht angenommen, die Sage von der Hadesfahrt des Orpheus habe schon im 5. Jahrhundert die unglückliche Wendung erhalten. Hatte schon Deubner ausgesprochen, man dürfe „dem bekannten Relief nicht die entsprechende Deutung vorenthalten, die ihm allein seine unerhörte seelische Konzentration verleiht“,<sup>97</sup> so scheint mir nicht unmöglich, daß sie hier zum erstenmal dargestellt war und daß dieses dazu beigetragen hat, sie später so allgemein bekannt zu machen. Wenn Bowra meinte, „the relief displays too little distress for so tragic a catastrophe“,<sup>98</sup> so hat er eben die stille Gestik der klassischen

<sup>93</sup> Arch. Deltion 19, 1964, 1-16.

<sup>93a</sup> a. O. 17 und 22.

<sup>94</sup> Hesp. 33, 1964, 401-404. Den Hinweis auf diesen Aufsatz und eine Photokopie verdanke ich D. Schulz.

<sup>95</sup> So schon A. Hug in der alten Schulausgabe des Symposions von 1884 (S. 43 Anm. 2). Ähnlich in der kommentierten Ausgabe von O. Apelt und Annemarie Capelle (Meiner 1960), 148.

<sup>96</sup> Geschichte der griech. Religion<sup>2</sup> (1955) I 681.

<sup>97</sup> ArchfRelw. 33, 1936, 102.

<sup>98</sup> Classical Quarterly 2, 1952, 121, zitiert bei Lee a. O. 401 Anm. 3.

Kunst nicht verstanden, wie sie zuletzt W.-H. Schuchhardt wieder interpretierte. Wir bleiben also bei der Formulierung von Ludwig Curtius:<sup>99</sup> „Merkwürdigerweise kennen wir die wunderbare Sage nur aus später literarischer Überlieferung. Aber eben das Relief beweist, daß sie schon dem Athen des 5. Jahrhunderts bekannt war, ja daß vielleicht gerade um 420 ein Dichter ihr eben die Fassung gab, die das Relief darstellt.“

Zeitstellung und Meister der vier Dreifigurenreliefs sind deshalb schwierig zu bestimmen, weil wir ja alle Kompositionen nur in sehr verschiedenwertigen Kopien besitzen. L. Curtius hatte an Alkamenes gedacht und diese Zuschreibung Beifall gefunden. Nur meinte Barbara Schlörb, Orpheus- und Peirithoos-Relief seien von der Hand des Meisters selbst, Peliaden und Hesperiden in seiner Werkstatt nach Skizzen eines jüngeren Schülers gearbeitet. Doch hatte schon vorher Karl Schefold angenommen, Orpheus und Peliaden entsprächen dem Stil um 420 v. Chr., die andern erst dem des letzten Jahrzehnts des 5. Jh.<sup>100</sup> Sehr groß kann der Stilunterschied zwischen den vier Werken also nicht sein. Auch hat eine solche Differenzierung innerhalb von etwa 15 Jahren doch nur dann Interesse, wenn während dieses Zeitraums ein Stilwandel zu konstatieren ist und man nun sagen kann, daß die eine Gruppe vor, die andere nach dem Wandel anzusetzen ist. Einen solchen grundlegenden Unterschied vermag ich nicht zu sehen. Auch W.-H. Schuchhardt tastet die stilistische Einheit der vier Reliefs nicht an, er denkt sie sich im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts, genauer 409–406 entstanden, weil er das Orpheusrelief den Figuren des Erechtheionfrieses und der Nikebalustrade unmittelbar verwandt findet. Demgegenüber möchte ich an der von Diepolder<sup>101</sup> gegebenen Datierung in die späteren zwanziger Jahre des Jahrhunderts festhalten, da die Dreifigurenreliefs noch ganz aus der stillen Verhaltenheit und schwebenden Geistigkeit heraus leben, die für den Parthenonfries bezeichnend ist; dies drückt sich auch aus in der selbstverständlichen Harmonie zwischen Figur und Reliefgrund. Besonders glücklich erscheint uns die Formulierung von Hermine Speier:<sup>102</sup> „Noch ganz gesättigt von dem Geist der phidiasischen Zeit und dennoch jünger, ist das Orpheusrelief eine Brücke von der perikleischen Epoche zu der des Peloponnesischen Krieges“, sie datiert also um 420 v. Chr. Schon die Marmorlekythos der Myrrhine<sup>103</sup> zeigt den Parthenonstil leicht erstarrt und ornamentalisiert, in den attischen Bau- und Grabreliefs aus den beiden letzten Dekaden des Jahrhunderts wird er so stark in Bewegung umgesetzt, dabei auch veräußerlicht, teils vereinfacht (Erechtheionfries), teils bereichert (Nikebalustrade), daß man von einem Stilwandel des klassischen zum reichen Stil sprechen kann; die Dreifigurenreliefs stehen m. E. deutlich diesseits dieses Stilwandels.

Das Grabrelief der Hegeso hatte Buschor<sup>104</sup> wegen seiner Nähe zum Parthenon in der Zeit um 420 entstanden gedacht, während Diepolder es mit einleuchtender Begründung

<sup>99</sup> Antike 8, 1932, 309.

<sup>100</sup> L. Curtius: *Klass. Kunst* (1938), 266 und *Sechs Interpret.* (1947), 105. B. Schlörb: a. O. 63 Anm. 19. K. Schefold: a. O. (Anm. 88) 544 Anm. 7 und 107.

<sup>101</sup> *Att. Grabreliefs* (1931) 16 f. L. Curtius a. O.: 420–410 v. Chr. E. Paribeni, *Sculture greche del V. sec.* (Katalog des Thermen-Museums 1953) 67 zu Nr. 120: 430–420. W. Fuchs bei Helbig-Speier, *Führer durch Rom*<sup>4</sup> I (1964) 762 zu Nr. 1060: 420 v. Chr.; ähnlich T. Dohrn a. O. 20 f.

<sup>102</sup> *RM* 47, 1932, 30.

<sup>103</sup> H. Diepolder a. O. 19. Schuchhardt a. O. 21 zu Abb. 13.

<sup>104</sup> Erläut. Text zu Bruckmanns *Wandbildern* (1911) = *Von griech. Kunst* (1956) 150 f. Diepolder a. O. 27 zu Taf. 20. Sehr beherzigenswert erscheinen mir die Bemerkungen Bernard Ashmoles über das „overlapping of generations“ (*The Classical Ideal in Greek Sculpture* 1964, 8). Das Grabrelief der Hegeso möchte ich mir am liebsten als Werk eines greisen Bildhauers vorstellen, der noch am Parthenon mitgearbeitet hatte und der durch die Anmut der jungen Frau, die er persönlich kannte, zu seinem letzten Meisterwerk inspiriert wurde.

„als eine geläuterte Spätform“ dessen ansieht, „was das Orpheusrelief aus der Nähe der Parthenonkunst geschaffen hatte“, und es in seiner einsamen Größe demnach an das Ende des Jahrhunderts setzt. Das Grabrelief des Sosias und Kephisodoros<sup>105</sup> zeigt ebenso wie das Orpheusrelief drei gleich hohe Gestalten, die durch stille Gebärde verbunden sind, und eine der Dienerin der Hegeso entsprechende Figur, die in langem Chiton nach rechts gewendet ist. Der Vergleich mit beiden Werken ist also leicht durchzuführen, aber er ergibt, daß das Berliner Grabrelief einer anderen Welt angehört, weder dem klassischen Stil der Parthenonnachfolger noch dem reichen der Nikebalustrade. Diese schlichten Gestalten stehen „in einem neuen entzauberten Dasein“ (Formulierung Diepolders). Wo das Gewand noch ornamentale Züge aufweist, wie die Falten um den rechten Oberschenkel des Priesters, handelt es sich um erstarrte Formeln. Hier beginnt der neue Stil des 4. Jahrhunderts.<sup>106</sup>

In den Dreifigurenreliefs von der Agora hat der Typus seine Vollendung erreicht. Einen Nachklang mag man mit Götze<sup>107</sup> in der Komposition „Iphigenie in Aulis“ erblicken, die schon Adolf Michaelis richtig aus der Kleomenes-Ara der Uffizien<sup>108</sup> erschlossen hatte. Der Einfluß des Orpheusreliefs ist hier deutlich, auch der dramatische Gehalt gewahrt, aber künstlerisch doch ein gewisser Abstieg zu verzeichnen.

Von den Weihreliefs steht besonders ein athenisches mit Asklepios, der zwischen Hygieia und einem Sohn oder einem jugendlichen attischen Heilheros auf dem Omphalos sitzt,<sup>109</sup> unter der unverkennbaren Einwirkung des Peirithoosreliefs. Er zeigt sich zunächst in der Gesamtform der Platte ohne Seitenrahmen, die sich dem Quadrat nähert, sodann in der nach rechts sitzenden Mittelfigur. Sie bestätigt uns, daß Peirithoos den Kopf umwandte und daß sein eines Bein frei herabhing. Im übrigen ist natürlicherweise jeder Konflikt erloschen, die Götter bieten sich nebeneinander der Verehrung dar.

Gerade umgekehrt hält sich ein Relief mit der Fußwaschung des Odysseus, das in dem Pindus-Städtchen Gomphoi<sup>110</sup> gefunden wurde, mit seinem Breitformat und dem architektonischen Rahmen ganz in der Tradition der Votive. Sein Gehalt aber ist der eines echten Dreifigurenbildes, denn auch hier ist ein Augenblick der Entscheidung dargestellt. Eurykleia hat den Herrn erkannt und läßt seinen Fuß fahren, Odysseus greift ihr mit der Rechten an die Kehle, um sie zum Schweigen zu bringen. Die vom Rücken gesehene Penelope, die am Webstuhl steht, wendet bereits den Kopf um. Freilich hat der thessalische Künstler das alles recht ungeschickt dargestellt, vor allem die Gestalt der Penelope ist ihm zu groß und zu plump geraten. Die formale Geschlossenheit muß aber schon dem Vorbild gefehlt haben, das wir mit Hausmann in der Tafelmalerei suchen werden. So sehen wir also eine Komposition vor uns, die inhaltlich, aber nicht formal in die Reihe der Dreifigurenbilder gehört. Die Frage nach dem Zweck des Reliefs haben sich bisher noch alle Bearbeiter vergeblich vorgelegt. Doch gilt hier gewiß das schon oben Gesagte, daß ein

<sup>105</sup> Berliner Skulpturenkatalog (C. Blümel) K 29 Taf. 38. Diepolder a. O. 27 und 31. Schuchhardt a. O. Abb. 8.

<sup>106</sup> Unsere Beurteilung des Grabreliefs unterscheidet sich also auch von der B. Schweitzers, der es in das Jahrzehnt 410-400 v. Chr. datiert (Antike 17, 1941 = Ausgew. Schriften I (1963) 340 f. zu Abb. 25).

<sup>107</sup> RM a. O. 252 ff.

<sup>108</sup> G. Mansuelli, Gall. degli Uffizi: Le Sculture I (1958) Nr. 116. Ad. Michaelis: RM 8, 1893, 201 ff. W. Fuchs a. O. 134 mit Anm. 54. Vgl. zuletzt E. Simon, JdI 79, 1964, 330.

<sup>109</sup> Athen, Nat.-Mus. Nr. 1388. Svoronos 333 Taf. 53. Aus dem Asklepieion. H.-V. Herrmann, Omphalos (1959) 65 mit Anm. 190; dort weitere Literatur. Hausmann a. O. 69 zu Abb. 37 mit treffendem Vergleich beider Reliefs.

<sup>110</sup> Athen Nat.-Mus. Nr. 1914 Svoronos III 633 Taf. 134. C. Robert, AM 25, 1900, 325 ff. Taf. 14, 1. Götze a. O. 272; dort Literatur. Hausmann a. O. 53 ff. zu Abb. 26.

Sagenbild auch ohne nähere Beziehung der Gottheit zur Freude dargebracht werden konnte. Die Datierung Hausmanns scheint mir allerdings zu spät zu sein; ich sehe keinen Grund, über die Wende des 5. zum 4. Jahrhundert hinauszugehen.

In der reichen Serie der klassischen Grabreliefs entsteht ein eigentliches Dreifigurenbild selten. Das erklärt sich daraus, daß das verstorbene Familienmitglied mit der ihm zunächst befindlichen Gestalt, der es meist die Hand reicht, besonders eng verbunden wird, während fast nie ein gleich starker Bezug zu der dritten Figur da ist. So wirkt der Priester auf dem oben besprochenen Berliner Relief des Sosias und Kephisodoros<sup>111</sup> isoliert neben den beiden Kriegern, die sich die Hand reichen. Das formale Gleichgewicht wird schon gestört, wenn eine Figur am Rande sitzt.<sup>112</sup> Geschlossene Kompositionen entstehen nur, wenn unter drei Stehenden die Mittelfigur kleiner ist, wie das Mädchen auf dem Relief Diepolder Taf. 12, 1, oder wenn sie sitzt wie der Mann zwischen der verstorbenen Tochter und der Frau auf dem großen New Yorker Grabrelief.<sup>113</sup> Dabei müssen wir uns klarmachen, daß ursprünglich die Gestalt der Toten, sich breit entfaltend, so viel Raum einnahm wie die engstehenden Figuren von Mutter und kleiner Schwester zusammen.

Auf klassischen Vasen finden sich mythologische Dreifigurenbilder, welche die Reliefs in einem wesentlichen Punkt ergänzen: Mit der Bemalung ist nämlich die Sprache der Augen verlorengegangen. Als echte Griechen drücken sich die Gestalten vom Eleos-Altar in der Haltung ihrer Körper und der Neigung ihrer Häupter aus.<sup>114</sup> Und dieser Ausdruck ist so stark, daß er uns heute ebenso ergreift wie die Nachfahren, für welche die Neu-Attiker ihre Kopien anfertigten. Unwillkürlich sprechen wir von dem Ineinandertauchen der Blicke bei Orpheus und Eurydike, dem bannenden Lauern der Medea, dem mitleidvollen Ernst des Theseus. Aber die Mienen dieser Männer und Frauen sind unbewegt, und ob die bemalten Reliefs viel intensiver gewirkt haben, wissen wir nicht. Daß um die Mitte des 5. Jahrhunderts auf den Vasen die ersten Bilder mit stark sprechenden Augen vorkommen, hat Erwin Bielefeld<sup>115</sup> am Beispiel des Berliner Orpheuskraters einleuchtend gezeigt. Dabei genügen geringe Mittel wie verdünnter Firnis oder verdickte Striche der Brauen. Besonders eindrucksvoll sieht man später die Augensprache auf der Berliner Spitzamphora des Heimarmene-Malers<sup>116</sup> mit der Begegnung zwischen Paris und Helena. Die Augäpfel des nach unten blickenden Liebespaares sind in die äußerste Ecke gerückt, Aphrodite schaut Helena in beschwörender Überredung an, so daß ihr Blick fast etwas Schielendes erhält, ebenso blickt Himeros zu Paris mit bannender Intensität hinauf; sein Augäpfel ist deutlich nach oben verschoben. Auch ein Dreifigurenbild zeigt dieses neue Ausdrucksmittel: Bielefeld hat „Hektors Abschied“ auf einer Amphora im Vatican<sup>117</sup> abgebildet und richtig beobachtet, daß Hektor „trauervoll in sein Schicksal versunken“ ins Leere sieht, Andromache ihn betrübt anschaut, Priamos starr vor sich hin blickt, „gleichsam in sich selbst hinein“.

<sup>111</sup> Siehe Anm. 105.

<sup>112</sup> Vgl. das in Anm. 59 zitierte frühe Grabrelief.

<sup>113</sup> Diepolder a. O. Taf. 30. Gute Abbildungen: JdI 70, 1955, 64/65 Abb. 4/5 (T. Dohrn)

<sup>114</sup> Bereits L. Curtius hatte zum Orpheusrelief bemerkt, „daß zuletzt Alles von der Haltung der drei in einer Höhe angeordneten Köpfe abhängt“ (Sechs Interpretationen 1947, 105). Man vergleiche auch die Bemerkungen G. Rodenwaldts über die „Ausdrucksfähigkeit der griechischen Geste“ auf den Dreifigurenreliefs (Relief bei den Griechen 1923, 58.) und T. Dohrn a. O. 62.

<sup>115</sup> Von griech. Malerei (= Hall. Monographien Nr. 13. 1949), 9 zu Abb. 6. Buschor, Griech. Vasen (1940) 207 Abb. 226. Beazley a. O. 1103 Nr. 1: Orpheusmaler.

<sup>116</sup> FR. Taf. 170, 2. Beazley a. O. 1173 Nr. 1. L. Ghali-Kahil, Les enlèvements et le retour d'Hélène (1955) 90 f. Nr. 72 Taf. 66, zuletzt E. Simon, Ant. Kunst 7, 1964, 94 f. Taf. 30, 4.

<sup>117</sup> Zur griech. Vasenmalerei des 6. bis 4. Jh. v. Chr. (1952) 11 zu Abb. 17. (Der Lapsus „Andromeda“ ist natürlich in „Andromache“ zu verbessern.) Beazley a. O. 1036 Nr. 1: Hector-Painter.

Die „Erfindung“ der Augensprache wie des mimischen Ausdrucks des Gesichts bringt er<sup>118</sup> mit dem Wirken des Parrhasios in Verbindung und kann diese Hypothese durch Äußerungen des Sokrates erhärten. Die wichtige Stelle in Xenophons Memorabilien (III 10, 1) hat dann Andreas Rumpf in seinem schönen Aufsatz über Parrhasios<sup>119</sup> ausführlich kommentiert. Der schon bei Lebzeiten berühmte Maler, mit dem Sokrates zu verkehren pflegte, bestätigt diesem eifrig, die freundliche oder feindliche Einstellung einer dargestellten Person zu anderen sei sehr wohl „μιμητὸν ἐν τοῖς ὄμμασιν“. Aber auch Stimmungen und die verschiedensten Eigenschaften des Charakters vermöge er wiederzugeben „διὰ τοῦ προσώπου καὶ διὰ τῶν σχημάτων“, und zwar bei ruhigen wie bei bewegten Figuren. Hier steht also der Gesichtsausdruck noch vor der Haltung, während wir gesehen hatten, daß auf den Dreifigurenreliefs nur diese das Seelische sichtbar macht. Auf den uns erhaltenen Kunstwerken der klassischen Zeit bleibt der Ausdruck der Gefühle durch die Mimik des Gesichts aber doch selten, und bezeichnenderweise wählte Hedwig Kenner in ihrer Abhandlung „Weinen und Lachen in der griechischen Kunst“<sup>120</sup> dieselben Beispiele wie Bielefeld, obwohl sie, wie es scheint, dessen Arbeiten nicht kannte.

Weitere Dreifigurenbilder auf Vasen, und zwar solche, die man wegen ihrer bedeutenden Komposition auf Werke der großen Malerei zurückführen kann, bringen neue Elemente; sie zeigen zudem, daß die Malerei andere Wege geht als die Plastik. Die Oxforder Hydria mit der Bestrafung des Thamyris<sup>121</sup> steigert die Gegensätze ins Pathetische. Die völlig von ihrem Mantel umschlossene Muse steht unbewegt der aufgelösten, gebrochenen Gestalt der Mutter gegenüber, die sich die Haare rauft. Dazwischen sitzt der erblindete Thamyris mit klagend erhobenem Arm, dem die Leier entfällt. Durch einen Kunstgriff ist das Gesicht der Mutter verdeckt, aber zwei Dreifigurenbilder, die beide die Nekyia zum Thema haben, bringen die neue Intensität des Gesichtsausdrucks.

Auf der Elpenor-Pelike des Lykaon-Malers in Boston<sup>122</sup> ist das Bild nicht so pathetisch wie auf der Thamyris-Hydria, aber von innerlichem dramatischem Leben erfüllt und so geschlossen wie die Reliefs von der Agora; nur der Hermes mit seinem unklar ob im Stauen oder im Wunsch zu helfen erhobenen Arm bleibt etwas steif. Um so intensiver wirken die grandiosen Gestalten des kraftlosen Elpenor und des traurig ihn anblickenden Odysseus. Hier sprechen die besonders groß gebildeten Augen aller drei Figuren eine deutliche Sprache. Odysseus wäre schon durch das Aufstützen und durch die Neigung des Kopfes hinreichend als kummervoll charakterisiert, aber außerdem hat der Maler ihm und Elpenor Falten auf die Stirn gezeichnet, die den Ausdruck des Leides verstärken. Natürlich hatte es in der Plastik wie in der Malerei längst Gestalten mit Stirnfalten gegeben, aber sie hatten nur zur Kennzeichnung des Alters – wie bei dem Seher im Ostgiebel von Olympia – oder der Wildheit – wie bei Kentauren vom Parthenon – gedient. Jetzt erst werden sie zum Mittel des Seelenausdrucks. Nun hat allerdings Bernard Ashmole in einem sehr geistreichen Essay<sup>123</sup> nachzuweisen versucht, daß die Griechen schon im strengen und klas-

<sup>118</sup> Von griech. Malerei (s. Anm. 115) 9 f.

<sup>119</sup> J. Overbeck, Schriftquellen Nr. 1701. Brunn, Gesch. der griech. Künstler (1889) II 108 ff. A. Rumpf, AJA 55, 1951, 1–12.

<sup>120</sup> Sitzber. Wien 234, 1960, 2. Abh.

<sup>121</sup> CVA Oxford III, I Taf. 321 = Gr. Br. Taf. 124, 1. Pfuhl, MuZ III Abb. 512. G. Lippold, Ant. Gemäldekopien (= Abh. München N. F. Heft 33, 1951), 15 zu Abb. 7 mit wohl irriger Zurückführung auf Polygnot. Beazley a. O. 1061 Nr. 152: Gruppe des Vasenmalers Polygnot.

<sup>122</sup> Beazley-Caskey, Att. Vase-Paintings in the Mus. of F. A. II (1954) Nr. 111 Taf. 63. Buschor a. O. 208 Abb. 227. Lippold a. O. 14 zu Abb. 6. Beazley a. O. 1045 Nr. 2.

<sup>123</sup> Some nameless sculptors of the fifth cent. B. C. (Proceedings of the Brit. Academy Bd. 48, 1962, 213–233).

sischen Stil die „subtlety of feeling“ auch in den Gesichtszügen zum Ausdruck bringen. Er nennt als Beispiele außer dem Ludovisischen Thron Skulpturen des Zeus-Tempels von Olympia und des Parthenon. „Any reasonably sensitive person“ müsse bei sechs nebeneinander abgebildeten Köpfen des Herakles bestimmen können, zu welcher Olympiametope er gehörte. Ich gestehe, daß mir das nicht gelingen würde und daß ich ebensowenig am Urferd vom Parthenon-Ostgiebel die „effects of tiredness“ oder am Poseidon vom Ostfries „a certain air of depression“ wahrzunehmen vermag, so gern man dem beredten Autor folgen möchte.

Der Lykaon-Maler hätte gut zu jenen attischen Vasenmalern gehören können, die – vielleicht anlässlich der Gründung von Thurioi – nach Unteritalien, vor allem nach Tarent, auswanderten und dort eine eigene Schule von Vasenmalern gründeten. Einer der bedeutendsten dieser frühitaliotischen Meister ist der Dolon-Maler, dem wir das Dreifigurenbild mit der Befragung des Teiresias auf dem berühmten Krater von Pisticci<sup>124</sup> verdanken. Wir sehen äußerlich eine tadellose Dreifigurenkomposition mit der sitzenden Gestalt des Odysseus in der Mitte, zwei symmetrischen Gefährten an der Seite. Allerdings finde ich ebenso wie E. Pfuhl<sup>125</sup> die Hypothese von Paul Wolters, daß mit der Mittelfigur ursprünglich der rasende Aias gemeint sei, sehr einleuchtend. Der sonderbare Kopf des Sehers mit seinem ebenso sonderbaren Gewand, der gegen die Stiefelsohle des Odysseus stößt, paßt nicht zur Schilderung Homers, bei dem Teiresias mit einem goldenen Skeptron erscheint. Die beiden begleitenden Jünglinge blicken mit deutlichem Ausdruck des Mitleids auf die Mittelfigur, also auf Aias, während sie im anderen Falle der auftauchende Schatten viel mehr interessieren müßte. Der Odysseus (Aias) ist durch sein raumgreifendes Sitzen in Dreiviertelansicht auf den ersten Blick eindrucksvoller als der des Lykaon-Malers, aber er ist auch äußerlicher geworden. Seine Sorgenfalten auf der Stirn haben auch die beiden Jünglinge übernommen, sie sind reine Assistenzfiguren. Das Dreifigurenbild hat also hier seinen prägnanten Sinn verloren.

Die beiden Gestalten der attischen Vasenmalerei, die am stärksten durch die Gewalt ihrer Augen sprechen, sind die toten Jünglinge auf dem berühmten Paar weißgrundiger Lekythen aus Eretria,<sup>126</sup> die Beazley als „Group R“ vom Werk des Schilfmeisters abgetrennt hat. Durch die überaus sorgfältige Ausführung der Augen und die herabgezogenen Mundwinkel in Verbindung natürlich mit der ganzen Haltung des Körpers erscheint der Jüngling mit den tiefliegenden Augen und zusammengezogenen Brauen finster und gewalttätig, der mit dem verschwimmenden, wenig geöffneten Blick zart und resigniert. Man erinnert sich vor ihm an Buschors Worte:<sup>127</sup> „er lebt in einer ‚brüchigeren‘ Welt, ist in die Ströme seines fühlenden Wesens verwoben, Seele steht auf gegen Geist.“ Zu den altbekannten beiden Lekythen gesellt sich neuerdings eine dritte,<sup>128</sup> die leider schlecht erhalten ist, weil sie wahrscheinlich am Grabe zerbrochen und verbrannt wurde. (Taf. IV 1) Nur noch in der Nachzeichnung kann man ihre Linien genießen, die „d'une noblesse extrême“ sind, wie Semni Karusu sagte; gewiß hat Beazley die Lekythos mit Recht derselben

<sup>124</sup> Bibl. Nat. Nr. 422. FR Taf. 60. MuZ III Abb. 797. A. D. Trendall, Frühitaliot. Vasen (1938) 37 Taf. 16.

<sup>125</sup> Pfuhl: a. O. I S. VI zu S. 598. Wolters: Springer-Wolters, Kunst des Altertums <sup>12</sup>(1923) 351.

<sup>126</sup> Athen, Nat. Mus. Nr. 1816 und 1817. Rumpf, HdA Taf. 37, 3. 5. W. Riezler, Wgr. att. Lekythen (1914) Taf. 90. 91. Beazley a. O. 1383 f. Nr. 11. 12. Gute Abbildungen: Ch. Zervos, L'art en Grèce (1936) Abb. 279 und 280. Arias-Hirmer-Shefton, Hist. of Gr. Vase Painting (1962) Taf. 200 Farbtaf. XLV.

<sup>127</sup> Griech. Vasen (1940) 237 zu Abb. 256.

<sup>128</sup> Athen, Nat. Mus. Nr. 17276. CVA Nat. Mus. 2 (1954) (= Grèce II) III Jd S. 14 f. Taf. 23, 1. 5. Beazley a. O. 1384 Nr. 16: Group R.

Gruppe R zugewiesen wie die beiden anderen von uns besprochenen. Hier sehen wir nun eine junge Frau, die mit im Schoß verschränkten Armen vor ihrem Grabmal sitzt und ins Leere starrt. Außer der Haltung geben die weit geöffneten Augen den Ausdruck der Hoffnungslosigkeit. Sie ist entrückt und beachtet nicht, daß hinter ihrem Rücken ein Jüngling eine Totengabe aus dem Opferkorb nehmen will, den ein Mädchen ihm hinhält.<sup>129</sup> Dieser Jüngling als Rückenfigur mit weit ausladender Geste des rechten Arms schließt das Dreifigurenbild zu einer unvergeßlichen Gruppe zusammen. Die Frage liegt nahe, ob hinter diesen weit über das Handwerk der Vasenmaler herausragenden Gestalten nicht ein Vorbild der großen Kunst steht. Die richtige Antwort hat schon Andreas Rumpf<sup>130</sup> gegeben, indem er gerade sie mit dem Namen des Parrhasios verband. Er erinnerte dabei daran, daß – wie oben bemerkt – Sokrates von diesem bahnbrechenden Künstler solche Seelenmalerei erwartete, wie wir sie auf den drei Lekythen vor uns sehen, also die „Erfindung“ des seelischen Ausdruckes durch die Wiedergabe des Mienenspiels.

Auch auf den beiden anderen Vasen handelt es sich um Dreifigurenbilder in geschlossener Komposition, aber die Nebenfiguren treten völlig zurück vor der Gewalt der Toten, so daß kein gleichgewichtiges Gespräch entsteht. Bezeichnenderweise werden auch meist nur die Mittelfiguren der beiden Lekythen abgebildet. Wie eine Kopie des finsternen Jünglings wirkt der Krieger auf einem Glockenkrater des Sisyphosmalers in Bari.<sup>131</sup> (Taf. IV 2) Aber die Urgewalt des Blickes ist verlorengegangen, der Ausdruck nur noch träumerisch sentimental. Der schmollend aufgeworfene Mund wird durch die seltsam manierierte Linie, die ihn teilt, verunstaltet. Übrigens handelt es sich auch hier wieder um ein Dreifigurenbild: Krieger zwischen Frau und Jüngling wie in Athen.

In Unteritalien hat sich überhaupt unser Bildtypus zur Blüte entwickelt. Ein Thema, das immer wieder abgewandelt wurde, war das von Elektra mit Orestes und Pylades. Ein Relieffragment im Vatican hat W. Fuchs<sup>132</sup> neuerdings mit Recht auf eine solche Darstellung bezogen. Wenn W. Amelung von der allein erhaltenen Frau sagte, sie zeige einen „deutlich traurigen Ausdruck des Gesichts“, so bewogen ihn dazu nicht nur die Penelope-Haltung, sondern auch die herabgezogenen Mundwinkel. Auf Vasen hat besonders der lukanische „Choephoren-Maler“<sup>133</sup> immer wieder das Dreifigurenbild von Elektra mit Orestes und Pylades wiederholt. Auf einem Tarentiner Kalksteinrelief,<sup>134</sup> das wohl dieselbe Sage darstellt, wird der Ausdruck der Trauer durch die gesenkten Köpfe und Mundwinkel so stark übertrieben, daß er in Weinerlichkeit umschlägt. Wir haben es hier mit dem „italischen Expressionismus“ zu tun, der, wie Langlotz und Bielefeld<sup>135</sup> immer wieder betont haben, die Leidenschaften auch im Mienenspiel viel stärker zum Ausdruck bringt, als es die Sophrosyne der Griechen im Mutterland zuließ. Das „Verströmen der Körperintensität in Pathos, Wehmut und Hingabe“ spiegelt sich bei großgriechischen Werken im Gesicht sogar noch stärker als in der Körperhaltung. So erklärt es sich, daß in der unteritalischen Vasenmalerei die Vorderansicht des Kopfes so stark bevorzugt wird.

<sup>129</sup> Andere Deutung der Geste bei S. Karusu a. O. (CVA).

<sup>130</sup> AJA 55, 1951, 7 f., kürzer: HdA IV 1 (1951) 116 zu Taf. 37, 3. 5.

<sup>131</sup> Trendall a. O. 39 Nr. 31. Cambitoglou-Trendall, *Apulian Vase Painters of the Plain Style* (1961) 10 Nr. 23. Détaillaufnahme des Kriegers bei Bielefeld, *Zur griech. Vasenmalerei des 6. bis 4. Jh. v. Chr.* Abb. 42, danach G. Schneider-Herrmann, *BullAntBesch* 38, 1963, 99 Abb. 2.

<sup>132</sup> Amelung, *Vatican-Katalog I* (1903) 358 Nr. 71 Taf. 38. Fuchs: *RM* 70, 1963, 31 ff. Taf. 17–18 und bei W. Helbig-Speier, *Rom-Führer<sup>4</sup> I* (1963) Nr. 866.

<sup>133</sup> Trendall, *Studies pres. to D. M. Robinson I* (1953) 114–126 Taf. 38–40.

<sup>134</sup> H. Klumbach, *Tarent. Grabkunst* (1937) Taf. 9. B. Brea, *RIA n. s. I*, 1952, 30 Abb. 12. E. Langlotz, *AuA* 2, 1946 Abb. 11 zu S. 122 und *Kunst der Westgriechen* (1963) Taf. 137 oben.

<sup>135</sup> Langlotz a. O. (AuA) und *Kunst der Westgr.* 18. Bielefeld, *Von griech. Malerei* (1949) 15 ff.

Besonders die lukanischen Maler lieben die großen Gesichter mit den traurigen Augen und den vollen Lippen. Wie das attische Vorbild aussah, zeigt gut die sitzende Demeter auf einem herrlichen, leider schlecht erhaltenen Weihepinax von Eleusis.<sup>136</sup>

Durch die Darstellung der Leidenschaften wird man in Italien oft unmittelbar an das lebendige Bühnengeschehen gemahnt. Als Beispiele seien zwei Dreifigurenbilder des Ariadne-Malers genannt: Der Abschied des Bellerophon von Proitos und Stheneboia<sup>137</sup> ist mit dramatischer Spannung geladen, zugleich eine durch die hohe Palastpforte links, die noch höheren Flügel des Pegasos rechts geschlossene Komposition. Der Maler besitzt nur eine mäßige Geschicklichkeit, gibt aber doch überzeugend die Naivität des strahlenden Helden, der einen Kopf größer ist als das Königspaar, die gespielte Biederkeit des Proitos, die leidenschaftliche Anteilnahme der Stheneboia, die sich im nervösen Spiel der Hände und dem fast schielenden Blick verrät. Übrigens ist auch das andere Bild des Stamnos für uns interessant, denn es erzählt die oben besprochene Geschichte von der Verlassung der Ariadne. Hier stürzt Theseus mit der Geste eines Operntenors zu seinem Schiff in effektvollem Gegensatz zur schlafenden Königstochter und zu Athena, die unerschütterlich über beiden thront, ihre Lanze hoch aufstützend wie Aphrodite ihr Szepter auf der Portlandvase. Der Unterschied zu der klassischen Ruhe des Reliefs auf der letzteren wird von hier aus besonders deutlich.

Wie eine Theaterszene wirkt auch das Dreifigurenbild mit Theseus, Aigeus und Medea auf einem Glockenkrater in Schloß Fasanerie (Taf. V 1):<sup>138</sup> Der junge Heros ist ganz der frommen Tätigkeit des Spendens hingegeben, Aigeus der prüfenden Betrachtung des Schweretes, Medea aber läßt die Opferkanne fallen und hebt mit einer Gebärde des Entsetzens die Rechte, während ihr Blick ebenso deutlich Angst und Wut ausdrückt. Für dieses Bild hatte ich an die Aufführung des „Aigeus“ von Euripides erinnert,<sup>139</sup> für den Stamnos könnte man an den „Bellerophon“ oder die „Stheneboia“ desselben Dichters denken.

Die Kunst des Hellenismus ist der Entwicklung des Dreifigurenbildes natürlich nicht günstig. Die Strenge der geschlossenen Komposition und das Maßvolle der dargestellten Leidenschaft, also die beiden Elemente, auf denen die ergreifende Wirkung der klassischen Reliefs und Vasenbilder beruhte – selbst die unteritalischen sind ja noch verhältnismäßig gehalten –, konnten im Zeitalter des antiken Barock und Rokoko nicht weitergeführt werden.

Kehren wir von hier zu den Reliefs der Portlandvase zurück, so wird uns ihr Wesen noch deutlicher: Sie gesellen sich nicht zu den unteritalischen Bildern der Leidenschaft, sondern zu den stillen Gestalten der attischen Reliefs. Auch bei ihnen möchte man unwillkürlich vom traurig resignierten Blick der Ariadne sprechen, vom prüfenden des Poseidon,

<sup>136</sup> Arch. Eph. 1901 Taf. 2. Martin P. Nilsson, *Gesch. d. griech. Rel.* 2 (1955) Taf. 41,1.

<sup>137</sup> Trendall a. O. Taf. 23 b. Cambitoglou-Trendall a. O. 17 Nr. 1. Fr. Brommer, *Vasenlisten*<sup>2</sup> (1960) 225 Nr. 5. Schauenburg, *JdI* 71, 1956, 83.

<sup>138</sup> CVA Fasanerie 2 Taf. 80 Nr. 1–2 (= Deutschland Taf. 769) Text 59 f. (1959), dort ältere Literatur.

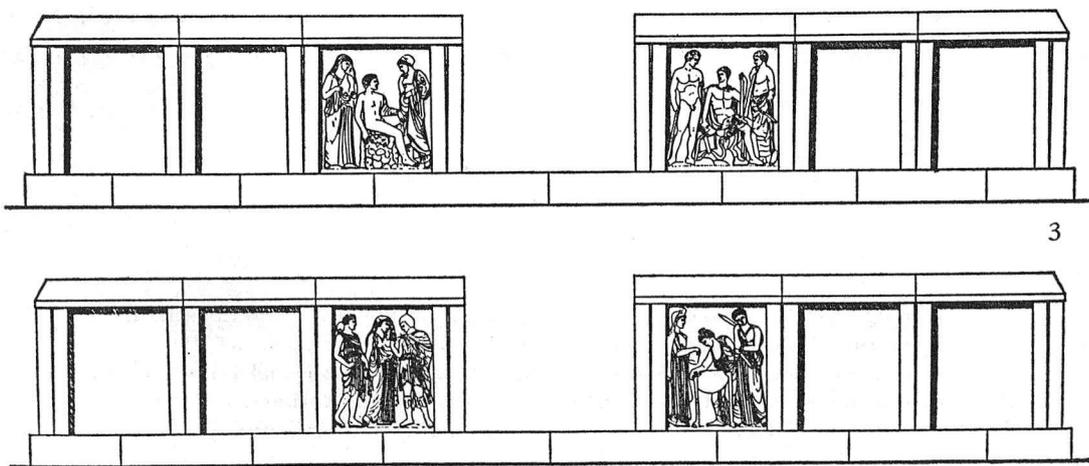
<sup>139</sup> Bei K. A. Neugebauer, *Antiken in deutschem Privatbesitz* (1938) Nr. 181 Taf. 80. Der Krater wird von Cambitoglou und Trendall einem „Adolphseck-Maler“ zugewiesen, dem sonst nur ein Glockenkrater in Marseille (Taf. 4, 17. 18) und ein Kraterfragment in Boston angehören sollen. Die unbedeutende Vase in Marseille scheint mir in ihrer flüchtigen, sehr bewegten Faktur und der Manieriertheit ihrer mageren Figuren und Ornamente mit dem schweren vollen Pathos des Kraters in Fasanerie unvereinbar zu sein; das nicht abgebildete Bostoner Fragment konnte ich nicht nachprüfen. Trotz des anderen Mäanders glaube ich im Stil wie in bestimmten Einzelheiten (schwere, archaische Gewandsäume, verzierte Szepter) die Hand des Ariadne-Malers zu erkennen und sehe daher keinen Grund, die Vase von seinem Werk abzuspalten. Auf die Verbindung mit den übrigen von mir 1938, also vor dem Erscheinen von Trendalls Forschungen, genannten Vasen lege ich keinen Wert mehr.

vom herrisch fordernden der Aphrodite. Aber in Wirklichkeit sind diese Gesichter so wenig bewegt wie die der Peliaden und Hesperiden, des Orpheus und Theseus. Von den sechs Figuren der Portlandvase stellt sich nur eine – es ist die liegende Ariadne – in Vorderansicht dar wie nur eine, nämlich die ältere Peliade, von den zwölf am Eleos-Altar. Aber diese Gestalten wirken dann mit doppelter Eindringlichkeit. Die Kraft des Ausdrucks liegt also allein in der Haltung von Körper und Haupt.

Der augustische Klassizismus tritt klar zutage, wenn wir der Portlandvase zwei neu-gefundene Platten aus Pompeji<sup>140</sup> gegenüberstellen, die im Triclinium der Villa des Fabius Rufus bei der Porta Marina gefunden wurden. Sie lassen sich gut vergleichen, weil sie ebenfalls in der Technik des Kameenglases hergestellt sind und weil sie Szenen aus der Ariadne-Sage zeigen. Diesen Reliefs fehlt allerdings jede Tragik, überhaupt jede dramatische Spannung. Auf der einen sehen wir Dionysos, welcher der schlafenden Ariadne erscheint (Taf. V 2), auf der anderen Ariadne, in den Thiasos aufgenommen und eine Weinspende darbringend. Der Stil der Portlandvase wirkt in der umgebenden Landschaft nach, in den geschichteten Felsen, auf denen Ariadne liegt, dem torartigen Heiligtum, dem Laub der Platanen und Lorbeerbäume. Die Figuren aber sind ganz anderer Art, zierlich bewegt, dekorativ elegant und oberflächlich. Auch die Komposition öffnet sich völlig. Zwar sind auch hier jeweils drei Gestalten dargestellt, aber niemand wird sich bei ihrem Anblick der klassischen Dreifigurenbilder erinnern. Vielmehr denkt man an Kunstwerke des späten Hellenismus, und an diese knüpft ja die claudische Reaktion an. Der augustische Klassizismus ist also wie alle Stilphasen eine Periode von begrenzter Dauer gewesen, ja mit seinen 70 Jahren (30 v. Chr. bis 40 n. Chr.) hat er sogar verhältnismäßig lange geherrscht. Unter Caligula beginnt der neue Stil. Ihm hat Erika Simon mit Recht die Kameenglas-Amphora mit dem Puttenbacchanal aus Pompeji (s. oben S. 7) zugewiesen. Erst nach der Mitte des 1. Jh. n. Chr., noch kurz vor dem Erdbeben von 63, durch das sich die Reparatur erklären würde, müssen die beiden Ariadne-Platten geschaffen worden sein.

Eine klassizistische Stilströmung kehrt zwar im Laufe der Kaiserzeit noch mehrmals wieder, am sinnfälligsten unter Hadrian, aber ein reines Dreifigurenbild hat sie, soviel ich sehe, nicht mehr hervorgebracht. Auch in dieser Hinsicht dürfen die Reliefs der Portlandvase als Schlußpunkt einer Entwicklung ein besonderes Interesse beanspruchen.

<sup>140</sup> A. Maiuri, *Boll. d'Arte* 46, 1961, 18 ff. mit Abb. und *Studi Romani* 10, 1962, 638 Taf. 79 f.



## VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

	Seite
1. Reliefs der Portlandvase, Zeichnung von Miss M. O. Miller (nach D. E. L. Haynes, The Portlandvase, Tafel) . . . . .	5
2. Vier Dreifigurenreliefs, rekonstruiert von H. Götze (nach JdI. 63/4, 1948/9, 92/3, Abb. 1-4) . . . . .	12/13
3. Brüstung um den Zwölfgötter-Altar in Athen, Rekonstruktion von H. Thompson (nach Hesperia 21, 1952, 65) . . . . .	31

### TAFEL I

Kelchkrater Bologna, Museo Civico 303 (nach Photographie des Museums). . . . .	10
--	----

### TAFEL II

Kelchkrater Syrakus, Museo Nazionale 17427 (nach Photographien des Museums) . . . . .	11
---	----

### TAFEL III

1. Kalksteinrelief Tarent (nach Photo Hirmer) . . . . .	16
2. Peirithoosrelief Torlonia (nach Inst. Phot. Rom; Neg. Nr. 33, 12) . . . . .	15

### TAFEL IV

1. Weißgrundige Lekythos Athen, Nat.-Mus. Nr. 17176, Zeichnung von Kontopulos (nach CVA. Athen 2 Taf. 23, 5). . . . .	28
2. Glockenkrater in Bari, Mus. Civico Nr. 5260 (nach Inst. Phot. Rom; Neg. Nr. 5172) . . . . .	29

### TAFEL V

1. Glockenkrater Schloß Fasanerie (Adolphseck) 179 (nach Museumsphoto Kassel) . . . . .	30
2. Kameoglasplatte Pompeji (nach Boll. d'Arte 46, 1961, 18 Abb. 1) . . . . .	31

Für die Ausleihung oder Besorgung von Abbildungsvorlagen und Reproduktionserlaubnis bin ich den Trustees of the Brit. Museum (Textabb. 1), dem Museo Civico Archeologico Bologna (Tafel I), der Soprintendenza alle Antichità in Syrakus (Tafel II), E. Langlotz (Tafel III 1.), U. Hausmann (Tafel III 2.) und H. Sichtermann (Tafel IV 2.) zu aufrichtigem Dank verbunden, für mündliche und schriftliche Anregung und Belehrung H. Diepolder und D. Haynes, für Mithilfe bei der Redaktion D. Schulz.

TAFELN







