

Basler Antiken im Bild : 2. Teil

Autor(en): **Schefold, Karl**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **55 (1956)**

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-117001>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Basler Antiken im Bild

(Fortsetzung: 2. Teil)

von

Karl Schefold

Taf. 17. Siehe Basler Zeitschrift 54, 1955, 26.

Taf. 18a. *Tonstatuette einer Thronenden*. Kirschgarten Inv. 1921. 463. H. 18,5 cm. Sammlung Bachofen Nr. 500. Aus San Cataldo (bei Caltanissetta, Sizilien). KK 34. Um 480 v. Chr. Brauner Ton. Eine kleine Fuge zwischen Hals und Brust zeigt, daß der aus einer Form gepreßte Kopf an den freihändig modellierten Körper angesetzt wurde. Die unregelmäßig geebnete Rückseite ist heller als die Vorderseite, die noch Reste des weißen Überzugs und über der Brust solche des aufgemalten Hals schmucks bewahrt.

Der Gegensatz des altertümlich ungegliederten Körpers und des Kopfes verleiht dem kleinen Werk drängendes Leben, um so mehr, als dieses auch die archaische Anlage des Gesichtes durchdringt. Damit ist die Stilstufe des jüngeren Giebels von Aigina erreicht, an den auch die Anlage des Gesichtes erinnert (KK 44, Nr. 45–49). Die sizilischen Tyrannen haben oft äginetische Bildhauer beschäftigt; ihre Statuen waren in der Werkstatt bekannt, aus der unsere Thronende stammt. Ähnliche Statuetten, bei denen ebenfalls die Arme nicht angegeben sind, hat man in Gela und Agrigent gefunden⁶². Der bei den meisten Exemplaren plastisch aufgelegte Schmuck war beim unsern nur gemalt.

Blinkenberg hat vermutet, man dürfe sich nach diesem Typus das Kultbild der Athena von Lindos vorstellen⁶³. Nun pflegen aber in der unendlichen Fülle erhaltener Terrakotten nur solche aus Heiligtümern Attribute bestimmter Gottheiten zu tragen; die Grabterrakotten müssen anders erklärt werden. Ferner stammen alle Exemplare von Blinkenbergs «Lindia» aus sizilischen Gräbern. Sie dürften wie andere verwandte Grabterrakotten eher die zu Heroen erhobenen Verstorbenen darstellen. Das Gemeinsame der so mannigfaltigen Weihegaben aus Heiligtümern und aus Gräbern ist es, die heilige Welt zu verkörpern,

⁶² Winter 1, 125. L. Quarles van Ufford, *Les Terre-cuites Siciliennes*, Assen 1941, 54 f. 81 f. Abb. 32–35.

⁶³ Ch. Blinkenberg, *L'image d'Athana Lindia*. *Histor.-filolog. Meddelelser* 1917 I 2, 27 ff. Lindos 1, 15.

Abkürzungen: Basler Zeitschrift 54, 1955, 5. Die Werke befinden sich im Kirschgartenmuseum, soweit nicht in den Unterschriften der Bilder ein anderer Standort angegeben ist.

welche die Götter und die in ein göttliches Dasein entrückten Toten umgibt⁶⁴, in Urbildern alles menschlichen Erlebens. Manchmal scheinen die Bilder aus dem Alltag genommen zu sein (wie unten Taf. 34 ff.), aber die Grabpfeiler, an welche diese jungen Menschen oft lehnen (Taf. 34a, 35a), die Grabtische, auf denen sie sitzen können⁶⁵, und die Eroten, die sie begleiten, warnen vor der üblichen profanen Erklärung. Die scheinbaren Genreszenen werden gleichbedeutend verwendet wie die mythologischen Gestalten, die wir oben zu Taf. 5a genannt haben; auf das Leben fällt das Licht der göttlichen Welt. Wenn also Frauen gleich unserer Statuette wie Göttinnen thronen (Taf. 19. 26a-c), muß man sich fragen, ob die Gottheit selbst gemeint ist oder nicht vielmehr die von den Kräften der Gottheit erfüllte Verstorbene.

Daß die unzähligen Terrakotten von Heroen aus Gräbern Tarents so zu verstehen sind, hat man längst erkannt. In gleicher Bedeutung finden sich in diesen Gräbern seit dem späten fünften Jahrhundert nackte Thronende, die nur aus dem hier geschilderten Zusammenhang zu verstehen sind⁶⁶. Aphrodite kann nicht gemeint sein, denn erst Praxiteles hat Aphrodite nackt gebildet⁶⁷. Dagegen gibt es seit dem reichen Stil Weihebilder nackter Dienerinnen der Aphrodite⁶⁸, und eine Tarentiner Grabterrakotte des frühen vierten Jahrhunderts zeigt ein nacktes Mädchen, an eine ithyphallische jugendliche Herme gelehnt⁶⁹. Es kann nur

⁶⁴ Zur Bedeutung dieser und der folgenden Terrakotten vgl. oben zu Taf. 5a. E. Pottier, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, Paris 1890, 263 ff. E. Reisch, *Griech. Weihgeschenke*, Wien 1890. W. H. D. Rouse, *Greek Votive Offerings*. Cambridge 1902. Gegen unsere Erklärung könnte man einwenden, daß die Überzahl der Terrakotten, besonders auch der Masken (H. R. W. Smith, *A Goddess from Lebadeia*, *Hesperia* Suppl. 8, 1949, 353 ff.) weiblich sind. Nach ihrer Würde können sie nicht als Dienerinnen der Toten verstanden werden (vgl. M. P. Nilsson, *Gesch. d. griech. Rel.*, München 1941, 164 f.). Die Frau ist mehr mit dem Boden verbunden, in dem die Toten ruhen und aus dem das Leben kommt. In ihrem erhöhten Dasein hat sie etwas von der Totengöttin, ohne sie selbst zu sein. Verbreitet ist die Vorstellung vom Tod als heiliger Hochzeit, als Weihe für das Jenseits; vgl. O. Huth, *Märchen und Königshochzeit*, *Paideuma* 5, 1950, 18 ff. H. S. Nyberg, *Die Religion des alten Iran*, Leipzig 1938, 378 (für diesen Hinweis danke ich R. Steiger). Mit unserer Deutung verträgt sich wohl der Vorschlag von G. E. Mylonas, *Cycladic and Mycenaean Figurines*, *Bullet. City Art Mus. St. Louis* 40, 1955, 1 ff., in den Kykladenidolen und in mykenischen Tonstatuetten Nymphen zu sehen. Sie sind die unmittelbaren Vorgängerinnen unserer Terrakotten. Eine monumentale Entsprechung ist die neugefundene Kurotrophos von Megara Hybläa, *Arch. Anz.* 1954, 537 Abb. 38; nur als heroisierte Verstorbene zu verstehen.

⁶⁵ Vgl. unten zu Taf. 34a.

⁶⁶ Unten Taf. 26 b, c. Anm. 70. 71.

⁶⁷ Darüber zuletzt R. Lullies, *Die kauernde Aphrodite*, München 1954, 64 ff. Das archaisierende Kultbild auf der *Lekythos Auction Sale 16, Monnaies et Médailles*, Basel 1956, Nr. 141, Taf. 35, war in einen durchsichtigen Chiton gehüllt, der verblichen ist.

⁶⁸ *Mus. Helvet.* 8, 1951, 174 ff.

⁶⁹ a. O. Abb. 3 f.

die Verstorbene gemeint sein, die sich in ihrem entrückten Dasein ewiger Liebes- und Lebenskraft erfreut. Dabei ist ihre Haltung der der berühmten angelehnten Aphrodite des Alkamenes angeglichen, so wie unsere Thronenden unmittelbar an Göttinnen erinnern. Daß die nackten Thronenden nicht Aphrodite selbst meinen, wird noch durch ein Exemplar bekräftigt, das eine bekleidete, mit einem Diadem bekrönte Göttin auf der Schulter trägt ⁷⁰, und durch andere, die Gegenstücke zu nackten thronenden Jünglingen bildeten ⁷¹.

Für unsere Auffassung der Grabterrakotten spricht endlich die Analogie der Grabreliefs. Die älteren Werke zeigen die Verstorbenen so unmittelbar in ein göttliches Dasein erhoben, daß man sie immer wieder als wirkliche Gottheiten verkannt hat ⁷². Schon auf den archaischen attischen und besonders auf den klassischen Stelen wird diese Auffassung sublimiert. Der Verstorbene erscheint den Seinen in der Blüte des Lebens, so, wie er in ihren Träumen lebt. Die Kraft des künstlerischen Vorstellens gibt dem alten Heroenglauben einen höheren Sinn, in einem unendlich mannigfaltigen Bilden der Phantasie. Das eigentümlich Griechische und Attische ist es, auch im Tod den Sinn des Lebens zu begreifen, indem der Tote in urbildlicher Vollkommenheit erscheint. Das Leben wird nicht entwertet wie im altertümlichen Glauben, der ihm ein höheres Dasein gegenüberstellt, sondern in seiner Tragik, in Größe und Bedingtheit bejaht. Am monumentalsten erscheint diese vergeistigte Heroenvorstellung auf dem Grabrelief vom Ilissos ⁷³, aber in leiserer Sprache findet man sie auf allen klassischen Werken vorgetragen. Als Beispiel um 420 sei nur das rhodische Grabrelief genannt, das die Wir-

⁷⁰ Auction Sale 16 a. O. (Oben Anm. 67), Nr. 47, Taf. 9.

⁷¹ Zu Unrecht gewöhnlich Puppen genannt: N. Breitenstein, *Catalogue of Terracottas*, Danish Nat. Mus., Kopenhagen 1948, 29, Nr. 268 f. Taf. 28. S. Mollard-Besques, *Cat. Figurines et Reliefs*, Louvre C 249, Taf. 85.

⁷² Der Totenmahlcharakter lakonischer Grabreliefs, den N. Himmelmann-Wildschütz, *Studien zum Ilissosrelief*, München 1956, 31 ff. nachweist, braucht ihnen nicht den sepulkralen Charakter zu nehmen, wie die Analogie unzähliger hellenistischer Grabreliefs beweist. Vgl. auch M. Andronikos, *Lakonika Anaglypha*, Athen 1956.

⁷³ Himmelmann hat a. O. sorgsam dargestellt, wie der Tote auf den attischen Grabreliefs von den Lebenden unterschieden wird, ist aber leider nicht auf die Gründe eingegangen, die ich *Mus. Helvet.* 9, 1952, 107 ff. für diese – bisher verkannte – Auffassung des Toten beigebracht hatte: Die Grundvorstellung griechischen Grabkultes ist es, daß Hinterbliebene zum Grab des Toten kommen (unten zu Taf. 32). Der Verstorbene erscheint zunächst im Sinn der archaischen Kunst in mächtiger Wirklichkeit, während dann die Klassik die innere Vorstellung der Trauernden begreift. Deshalb braucht die archaische Kunst die Darstellung der Trauernden nicht, wohl aber die Klassik, die nur selten auf sie verzichtet (z. B. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs*, Taf. 16. 33. 35. 52, 1). Himmelmann weist es mit Recht ab, lakonische Grabreliefs als Vorstufen der attischen anzunehmen; es ist auch ein entschiedenes Verdienst, daß er nachgewiesen hat, wie schon auf den archaischen attischen Reliefs die alten Heroenvorstellungen fast spurlos verdrängt sind. Aber jene gemeinsame Grundvorstellung tritt in seiner Schilderung zu wenig hervor.

kung des Agorakritos erkennen läßt⁷⁴: Krito ist an das Grab ihrer Mutter gekommen und fühlt sich ihr so innig nahe, daß sich beide umarmen – aber die Mutter ist durch Gewandung, Haltung, besonders des Kopfes, und durch das Statuarische der Erscheinung in eine andere Sphäre gehoben.

Taf. 18b. c. *Eberne Statuette des Apollon*. Kirschgarten Inv. 1906. 116. H. 8,5 cm. Von W. Vischer im Khan von Murza bei Olympia erworben; im Magazin wiedergefunden von J. Dörig, der die Statuette veröffentlichten wird. Nach den Photos könnte man sie für ein Original halten; aber zu dieser Annahme paßt schlecht das mangelnde Verständnis für das Organische, und rohe Details; so sind Finger- und Zehenglieder nur mit Kerben getrennt. Ferner ist das volle Gelock über der Stirn des Kassler Apoll, dem auch die Körperhaltung entspricht, in einer der Kleinkunst angemessenen Weise nachgeahmt, und das milde Gesicht paßt nicht ganz zur strengen Haltung. Vorbild 460/50 v. Chr.

Taf. 19. *Zwei Tonstatuetten einer Thronenden*. Kirschgarten Inv. 1922. 142a. b. Der Oberkörper ist noch 25, der Unterkörper noch 27,5 cm hoch; die Gesamthöhe muß also über einen halben Meter betragen haben. 1890 von Dr. Fritz und Paul Sarasin in Taormina gekauft. KK 34. Um 470 v. Chr. Nach L. Byvanck-Quarles van Ufford, Bulletin Ant. Beschav. 31, 1956, 49 ff. ist b etwas jünger als a.

Die beiden Fragmente waren vom Händler zu einer Statuette zusammengesetzt. E. Major hat sie auseinandernehmen lassen, weil sie von zwei verschiedenen Exemplaren stammen, die wohl beide aus derselben Form geprägt sind. Der Oberkörper hat einen heller roten Ton als der Unterkörper. Auf der Rückseite befinden sich zwei große runde Brennlöcher, deren oberes vollends beweist, daß die Fragmente nicht zusammengehören können. Im Ton viel Glimmer. Der Thron seitlich von großen ovalen Löchern durchbrochen.

Ein vollständiges Exemplar dieses «Medmatypus», den man mit Recht auf Lokri zurückgeführt hat⁷⁵, zeigt die Taube auf der Phiale stehend, aber mit geschlossenen Flügeln. Unsere Fragmente sind etwas jünger und feiner. Der ionische farbige Zauber der Oberfläche ist in lokrischer Weise breit und voll vorgetragen. Die archaischen Details sind zu monumentalen Gesamtformen zusammengeschlossen, die dem warmen Leuchten des Gesichtes eine hohe Kraft verleihen. Der Vergleich mit einem mutterländischen Werk, dem wohl parischen ludovisischen Thron (KK 49, Nr. 85) läßt das Lokrische noch deutlicher erkennen, das dann auf dem «Bostoner Thron» dem Hochklassischen genähert wird⁷⁶.

⁷⁴ F. Gerke, Griech. Plastik, Zürich 1938, Taf. 195. H. Speier, RM 47, 1932, 51 Taf. 15, 2, Ch. Karusos, Rhodos, Athen 1949, 108 Taf. 25.

⁷⁵ Quarles a. O. (oben Anm. 62) 58. 131. 2 Abb. 44. Winter 1, 128.

⁷⁶ Lippold 118, Taf. 42 f.

Die in der Mitte gescheitelten Haare sind fein gewellt. Über den hell blickenden Augen hochgeschwungene Brauenbögen. Wangen und Kinn breit und voll, der lächelnde Mund aber eher klein; er bringt mit dem Flattern der Taube allein Bewegung in die strenge Ruhe des Ganzen. Der Chiton ist in lokrischer Weise mit einem so langen Kolpos über den Gürtel herabgezogen, daß der Saum fast bis zum unteren Rand des Chitons reicht, mit einem glatten Streifen begrenzt, wie wenn es sich um ein eigenes Kleidungsstück handeln würde. Vor den Unterarmen werden die Knöpfe sichtbar, mit denen die Scheinärmel des Chitons zusammensteckt sind. Der Mantel ist vom Rücken über die Schultern nach vorn gelegt, läßt aber den Mittelteil des Körpers frei. Er wird durch die Arme in zwei Zipfel geteilt, deren äußere weiter herabhängen als die inneren. Die Spendeschale in der Rechten ist im Innern fein mit Knospen und Blüten verziert und so gehalten, daß dieser Schmuck recht deutlich sichtbar wird. Die Linke umschließt fester einen Granatapfel. Die Füße ruhen mit langen Zehen parallel, aber etwas voneinander getrennt auf dem breiten Schemel, der den Raum zwischen den Löwenpranken des Throns ausfüllt.

Taf. 20. *Kultbild einer griechischen Göttin*. Basel, Kunstmuseum. H. 85 cm. Erworben 1954. Das Werk wird eingehend veröffentlicht im Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung Basel für 1954 und besprochen in KK S. 11. – Ältere Abbildungen: A. Bruckner, Auction Sale 14, Münzen und Medaillen, Basel 1954. Nr. 9, Taf. 5. Basler Nachrichten 25. 6. 54.

Nach dem Reichtum des Gewandes eines der ganz wenigen erhaltenen griechischen Kultbilder; vermutlich tarentinische Arbeit um 470 v. Chr., also aus der Zeit des berühmten ehernen Wagenlenkers in Delphi (KK Nr. 67). Der Vergleich zwischen diesem Werk des Onatas von Aigina, also eines der ersten griechischen Meister, und unserem ländlichen Heiligenbild läßt dessen Eigenart noch besser verstehen. Man wird an die schlichte Innigkeit erinnert, mit der man in Unteritalien Madonnenbilder schmückt. Aber wo gibt es dieses kraftvoll ernste Erscheinen der Herrin des Lebens auf unserer Erde, wo diese machtvolle, fordernde Haltung?

Taf. 21. *Hydria des Niobidenmalers*. Kirschgarten Inv. 1906. 296. H. 40,5 cm. Aus Capua, 1874 geschenkt. Bernoulli 356. Monumenti dell' Instituto 9 Taf. 17,2. Beazley 423, 55. Aus vielen Stücken ohne störende Ergänzungen. Um 460 v. Chr.

Boreas verfolgt die attische Königstochter Oreithyia. Rechts steht Athene, in mächtiger statuarischer Haltung, breitet mit der Linken die Aegis beschirmend aus und stützt mit der Rechten die hohe Lanze auf. Sie hindert den Raub nicht, aber sie beschützt Oreithyia und verkörpert in ihrer strengen Haltung die Notwendigkeit des Geschehens. Von den stürmischen Liebesverfolgungen des frühen fünften Jahrhunderts (vgl. zu Taf. 15 b) heben sich die um 460 gebildeten durch eine neue Würde

ab (vgl. dazu KK 28 f.). Der bärtige Boreas trägt Lorbeerkranz, Flügelschuhe, einen Chitoniskos, der über dem langen Überschlag gegürtet, schwarz gesäumt und um die Arme mit feinen Punkten bestickt ist. Die Flaumfedern der Flügel sind mit verdünntem Firnis gemalt. Oreithyia trägt bestickten Chiton, den archaischen, schräg über der rechten Schulter befestigten Mantel mit schwarzem Saum; dazu Armreifen, Ohrring und Diadem mit vier stehenden spitzen Blättern; Athene den übergegürteten Peplos mit schweren reichbestickten Säumen und weichen Falten über dem Gürtel, attischen Helm. Mit verdünntem Firnis sind die Schuppen der Aigis und die obere Schlangenreihe gegeben.

Taf. 22. *Nolanische Amphora des Berliner Malers*. Kirschgarten Inv. 1906. 207. H. 33,4 cm. Aus Capua, 1874 geschenkt. Bernoulli 357. Bloesch Nr. 180. Beazley 136, 82. Um 470.

Zeus verfolgt eine Geliebte, Aigina? Er trägt einen feinen roten Myrthenkranz in den lang über den Nacken fallenden Haaren. Über der Stirn sind die Haare kurz geschnitten und gelockt. Das schräg umwickelte Szepter endet oben in einer Blüte. Der über die linke Schulter zurückgeworfene Mantel hebt den schönen Oberkörper des Gottes heraus. Aigina ist wie die Oreithyia der vorigen Tafel gekleidet, aber alles ist flüssiger gegeben: der Chiton über Brust und Oberarm mit verdünntem Firnis; die Haare über der Stirn kurz geschnitten und gelockt, im Nacken lang, mit geknoteter roter Binde zusammengefaßt.

In der Verfolgung (dazu oben zu Taf. 15 b. 21) wird mehr als das Rasche der Flucht das Gegenüber der Wesen geschildert: das würdige Zusprechen des Gottes, und Anmut und Haltung, welche die Prinzessin bewahrt, trotz der verzweifelten Gebärde der ausgebreiteten Arme. Auch in seinen schwächeren Spätwerken spürt man noch den Sinn für Adel, der diesen Maler auszeichnet; er läßt ihn gerne hohe Gestalten mit so schlanken Gefäßen verbinden.

Taf. 23. *Pelike des Gerasmalers*. Kirschgarten Inv. 1906. 301. H. 32,8 cm. Aus Capua, 1874 geschenkt. Bernoulli 361. Bloesch Nr. 184. Beazley 174, 3 bis. Um 470. KK 29.

Vorderseite: Mann und Jüngling, vom Gelage heimkehrend. Der Mann trägt hohe Schuhe. Der Mantel fällt mit langen Zipfeln von beiden Schultern. Im Haar Lorbeerkranz mit roten Blättern. Kräftiger Hals. Das Auge blickt erregt, weit geöffnet. Die Linke liegt flach am Barbiton, in der Höhe des Stegs; die Rechte hält das Plektron. Die Saiten nur geritzt. Am Barbiton hängt an Schnur Oinochoe. Ein kleiner Malteserhund läuft hinterdrein. Der Knabe (Backenbart, Sandalen) läuft rascher; in der Eile ist ihm der Mantel von den Schultern geglitten. Die in der Entstehungszeit der Vase noch seltene gedrehte Rückansicht verstärkt den Eindruck des Ausweichens vor dem Werben des Mannes. Dazu trägt auch das erschreckt gaffende stumpfnäsige Gesicht bei, mit den aufgeworfenen Lippen. Das Schlanke und Weiche des jugendlich biegsamen

Körpers mit der weiblichen Einziehung über dem Gesäß wird fast übertrieben betont, im Anschluß an Kritios, der in seinen Tyrannenmördern zum erstenmal einen solchen jungen Körper vom festeren älteren unterschieden hatte, wie Patroni und Hauser gesehen haben ⁷⁷.

Rückseite: Fein hat der Maler die völlig verschiedene Stimmung der Liebeswerbung auf der Rückseite von der der Vorderseite unterschieden. Hier das Nackte, Erregte, Momentane des Festes, dort die ruhigere Haltung und Kleidung des Alltags, die längere Dauer des Gesprächs. Der größer gewachsene Jüngling, der einen roten Myrthenkranz trägt, lehnt lässig nach links seine Achsel auf einen Stock, den rechten Arm einstemmend, und neigt seinen Kopf zu dem des schlank aufgerichteten Knaben, der gesittet seinen Mantel trägt, mit roter Tānie geschmückt. Ganz anders ist hier der Ausdruck der Gesichter, mit redend geöffneten Mündern: derber das des Jünglings, scheuer, noch unentwickelter das des Knaben.

Wie die Liebesverfolgungen werden auch die Bilder der Heimkehr vom Gelage in der frühen Klassik stiller. Aus der Ekstase wird das Gespräch. Den Beginn der Wende zeigt schon um 490 die Lekythos des Galesmalers mit Anakreon ⁷⁸, und an Anakreon erinnert auch unser Bild, obwohl es nicht Anakreon selbst darstellen wird. Geschickt verleiht der Maler durch die Linkswendung der Werbung auf beiden Bildern dem Umworbenen mehr Gewicht, als er bei umgekehrter Anordnung besitzen würde.

Taf. 24a. *Rotfigurige Kanne, Symposiast*. Kirschgarten Inv. 1921. 363. H. 20,5 cm. Sammlung Bachofen Nr. 449. Form 5a bei Beazley IX. Um 470/60.

Auf der Schulter unter dem Bild ein einfacher Mäander, der wie immer unter den Bildern (vgl. Taf. 21–23) das Tragende des Bodens verkörpert, und zwar genau über der Beugung der Gefäßschulter. Daß der Mäander nicht bloß dekorativ aufzufassen ist, zeigen spätere ihn ersetzende Streifen an analoger Stelle der Gefäße (zu Taf. 33). Denn diese Streifen deuten unverkennbar den Boden an. – Der nach links gelagerte, nur um den Unterkörper mit einem Mantel bekleidete bärtige Zecher hält in der Linken eine in feinem Profil gegebene «schwarzfigurige» Trinkschale, reckt mit gestrecktem Arm abwehrend die flache Rechte vor und zieht die Braue hoch, offenbar weil er nicht gestört werden will. Tānie im Haar. Rechts liegt eine Spitzamphora, oben hängt eine weitere Trinkschale, vom Boden gesehen; nach dem scharfen Absetzen der Henkel vielleicht eine Metallschale.

⁷⁷ Dazu Mus. Helvet. 1, 1944, 194 oben.

⁷⁸ K. Schefold, Die Bildnisse, Basel 1943, 51, 3. J. D. Beazley, in Caskey-Beazley, Attic Vase Paintings... Boston 2, 1954, 61. Der linke Jüngling wirbt, der rechte wehrt ab; von diesem Spiel ist Anakreon mehr abgehoben als auf dem archaischen Bild; er ist mehr als der Dichter gekennzeichnet als auf den zuletzt von Beazley zusammengestellten Vasen mit dem «Schirmfest» und gerade dadurch von der Basler Pelike unterschieden.

Taf. 24b. c. *Schale des Hippakontistmalers*. Kirschgarten Inv. 1921. 376. Durchmesser ohne Henkel 21,6 cm. Sammlung Bachofen Nr. 339. Beazley 455, 3. A. D. Ure, *Journal Hell. Stud.* 56, 1936, 207 Abb. 6. KK 29. Um 435.

Leider sind die meisten Fragmente, aus denen die Schale zusammengesetzt ist, bei der Verbrennung des Toten grau gebrannt. Aber die feine hochklassische Durchbildung der Form ist vollkommen bewahrt und charakteristisch verschieden von der mächtigen Fügung der frühklassischen Vasen (Taf. 21–23) und vom weicherem Verschleifen der Umrisse in der Spätklassik (Taf. 33). Sogar die Außenseite des Bodens ist plastisch modelliert und farbig differenziert; das Innere der Schale mit einer großen geritzten Rose verziert. Das Ganze wirkt metallisch. Ganz besonders anmutig verbindet das Pflanzenleben um die Henkel das Leben der Gefäßform mit dem der Bilder, den Lanzenreitern, die in den Mitten beider Außenseiten dahinsprengen, in einer Beweglichkeit, die weit über den Parthenonfries hinausgeht. Beide Oberkörper sind vom Rücken gesehen, beide mit gegürteten und bestickten Chitoniken bekleidet.

Taf. 25 a. *Tonrelief einer Nike*. Kirschgarten Inv. 1906. 8. Aus Boiotien. H. 11,8 cm. KK 34. Bernoulli 8. Geschenk von Prof. Gelzer 1872. Um 450.

Nike schwebt in Vorderansicht mit gebreiteten Flügeln herab – den weggebrochenen linken Flügel muß man sich symmetrisch zum rechten ergänzen – und hält mit beiden Händen Zipfel ihres Peplos, der unter dem kurzen Überschlag gegürtet ist. Die Linke hält sie etwas höher, denn die Bewegung geht nach rechts; dorthin blickt auch der Kopf in Dreiviertelansicht. In den Durchbohrungen der Hände könnten metallene Zweige gesteckt haben. Der feinen Differenzierung der Armhaltung entspricht die gegensätzliche Bewegung im Aufbau, die das an sich räumliche Motiv des Fliegens kunstvoll in die Fläche projiziert. Die vorn kurz geschnittenen, seitlich über die Schultern frei herabfallenden Haare sind fein nachmodelliert, ebenso die getrennten Federenden der Flügel; derber die Falten. Auf dem Peplos ist viel blaue Bemalung erhalten; Weiß auf Gesicht und Hals, dunklere Tönung auf Schuhen, Diadem und Flügeln. Auf dem Rücken zwei Löcher, eines unten zwischen den Füßen zur Befestigung auf der Unterlage.

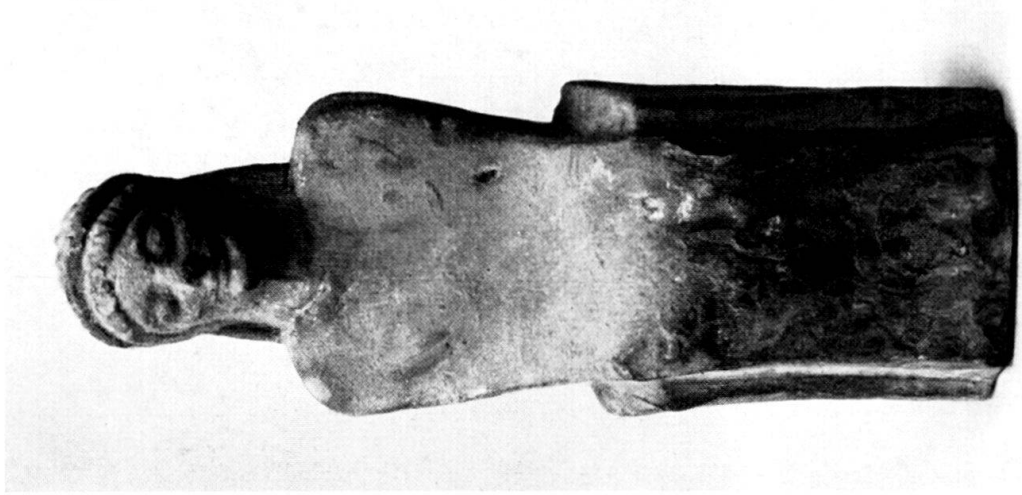
Das feine Werk ist eine festländische Antwort auf die genialste ionische Gestaltung des Herabschwebens im strengen Stil in der Nike von Paros ⁷⁹, geschaffen unmittelbar bevor Pheidias die klassische plastische Gliederung des Motivs gefunden hatte ⁸⁰.

⁷⁹ Lippold 114, Taf. 39, 2; von O. Rubensohn RE s. v. Paros 1815 f. zu früh 489/80 datiert.

⁸⁰ F. Studniczka, *Die Siegesgöttin* (1898) 15 Abb. 24 f. H. Schrader, *Jahrbuch d. Inst.* 56, 1941, 13 ff. Auction Sale 16, 1956, Münzen und Medaillen, Basel Nr. 28, Taf. 7.

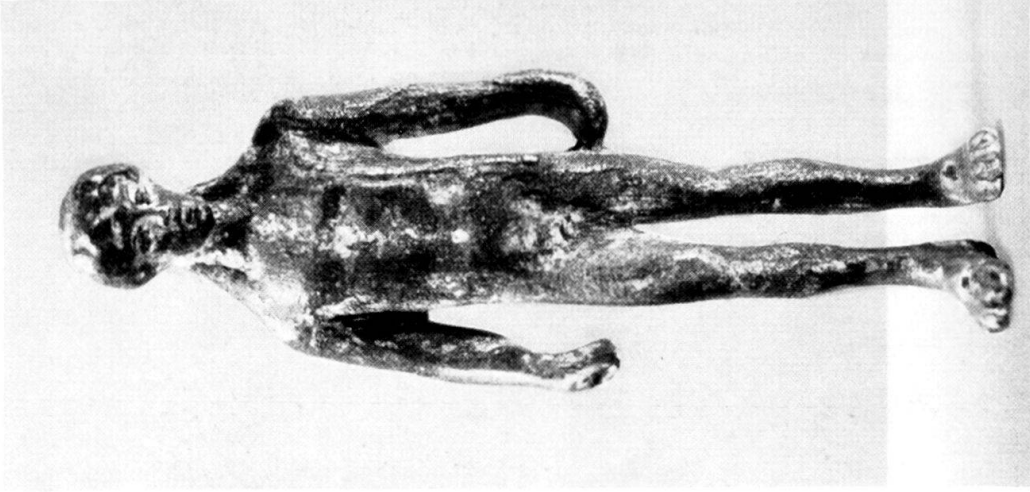


Taf. 17. Statue eines Jagdbundes. Kunstmuseum. H. 42,5 cm.



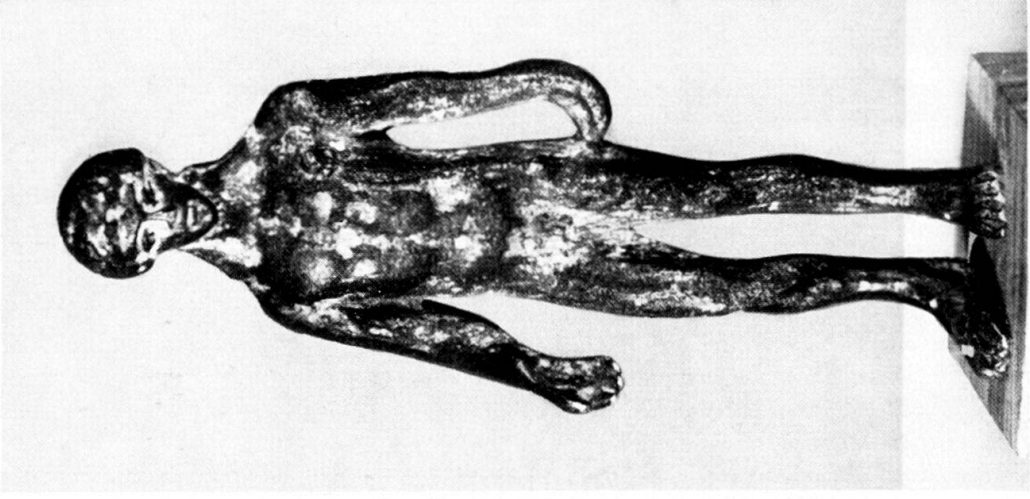
a

Taf. 18a. Tonstatuette. H. 18,5 cm.

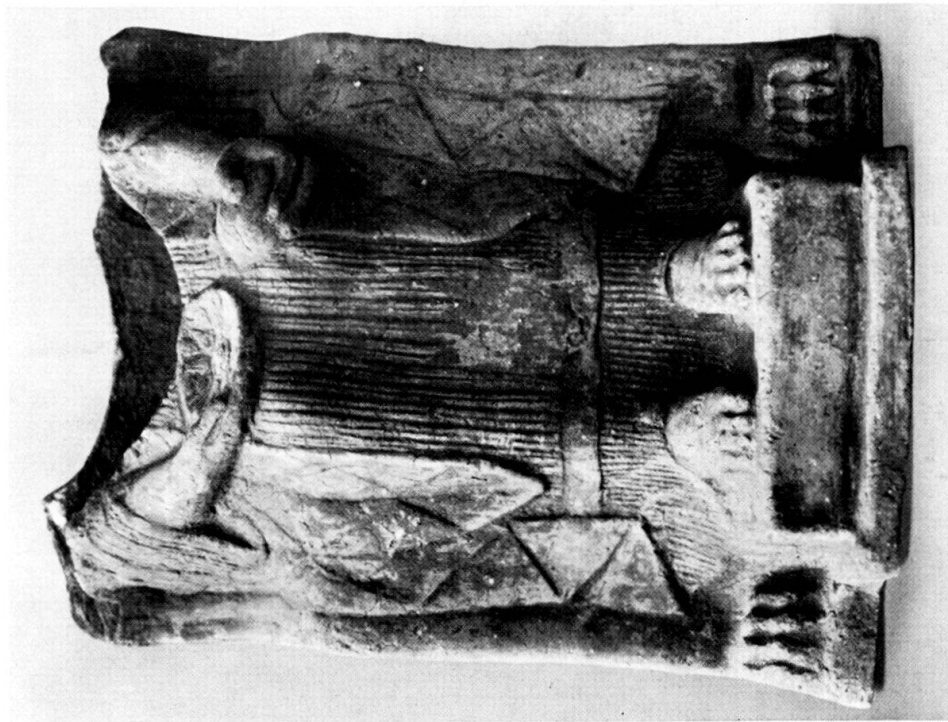


b

Taf. 18b, c. Eberne Statuette des Apollon. H. 8,5 cm.



c



a



b

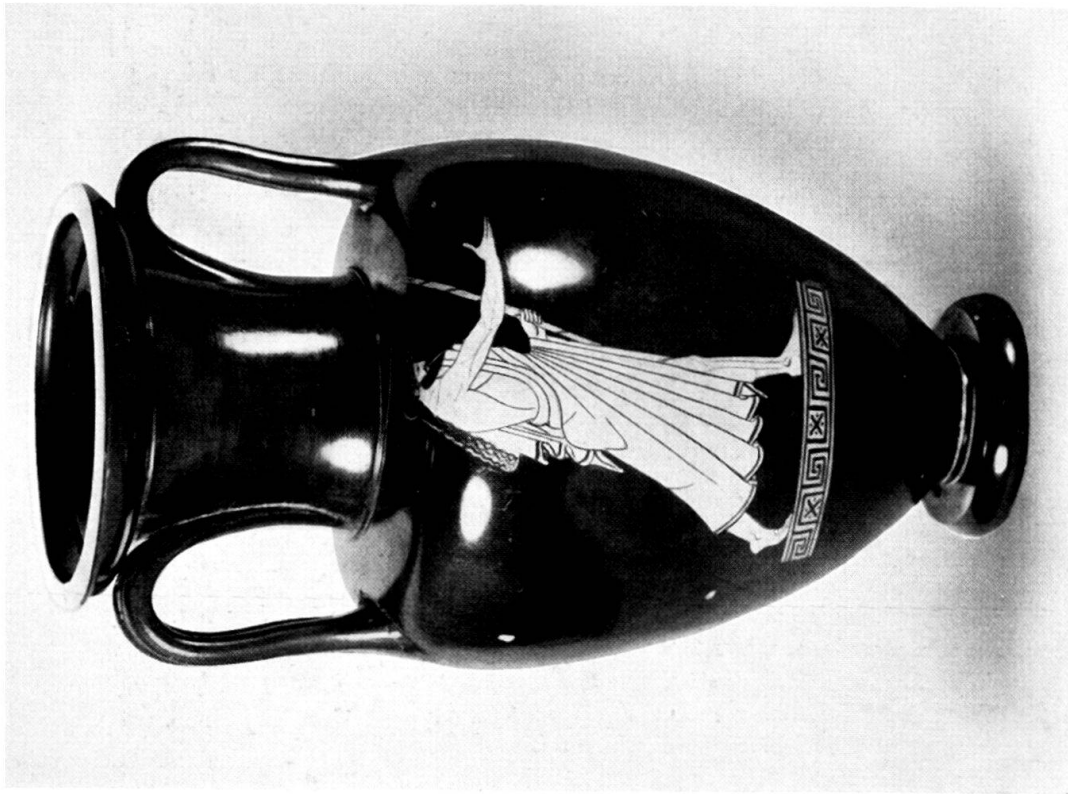
Taf. 19. Unter- und Oberkörper von Tonstatuetten einer Thronenden. H. 27,5 und 25 cm.



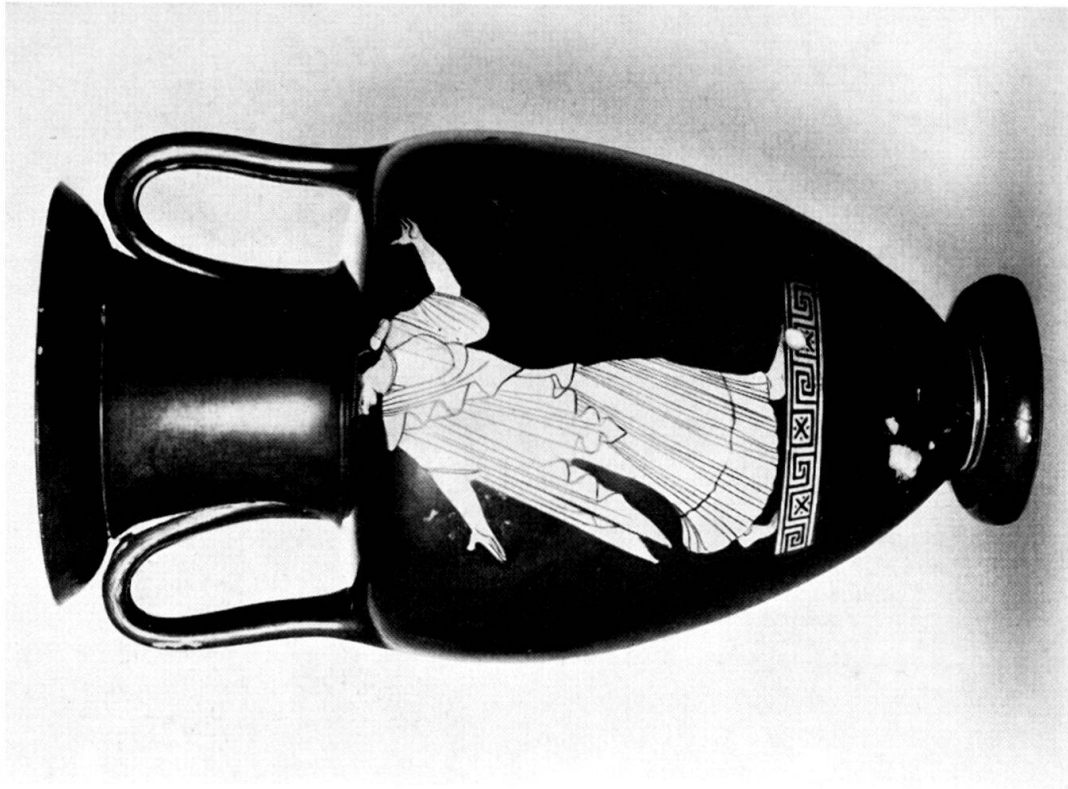
Taf. 20. Kultbild einer Göttin. Kunstmuseum. H. 85 cm.



Taf. 21. Hydria des Niobidenmalers. Boreas und Oreithyia. H. 40,5 cm.



a



b

Taf. 22. Amphora des Berliner Malers. Zeus verfolgt eine Nymphe. H. 33,4 cm.



Taf. 23. Pelike des Gerasmalers, links Rückseite, rechts Vorderseite. H. 32,8 cm.



a

Taf. 24a. Kanne mit Zecher. H. 20,5 cm.



b

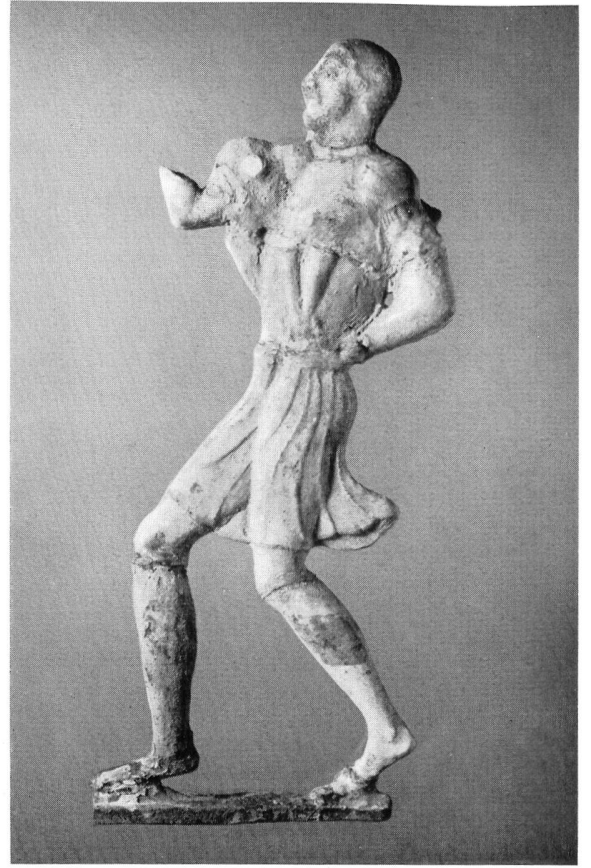


c

Taf. 24b, c. Schale des Hippakontistmalers. Durchmesser ohne Henkel 21,6 cm.

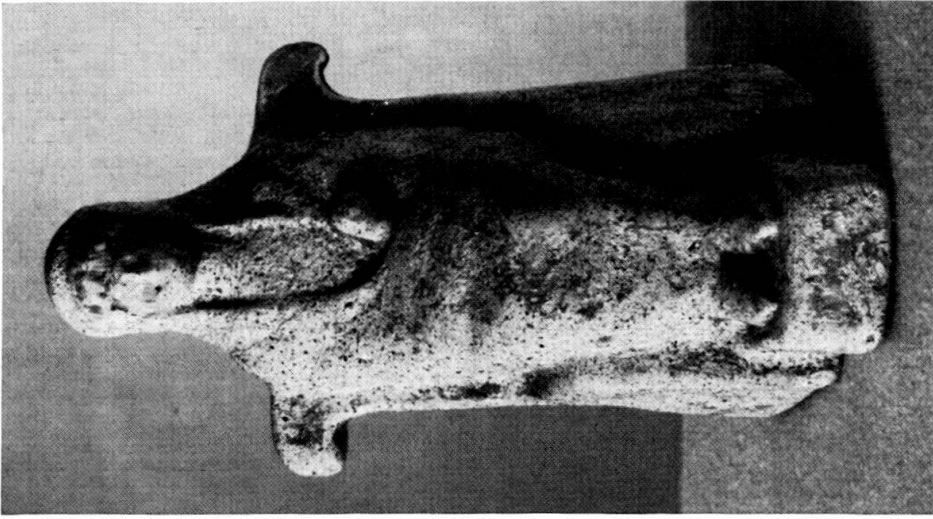


a

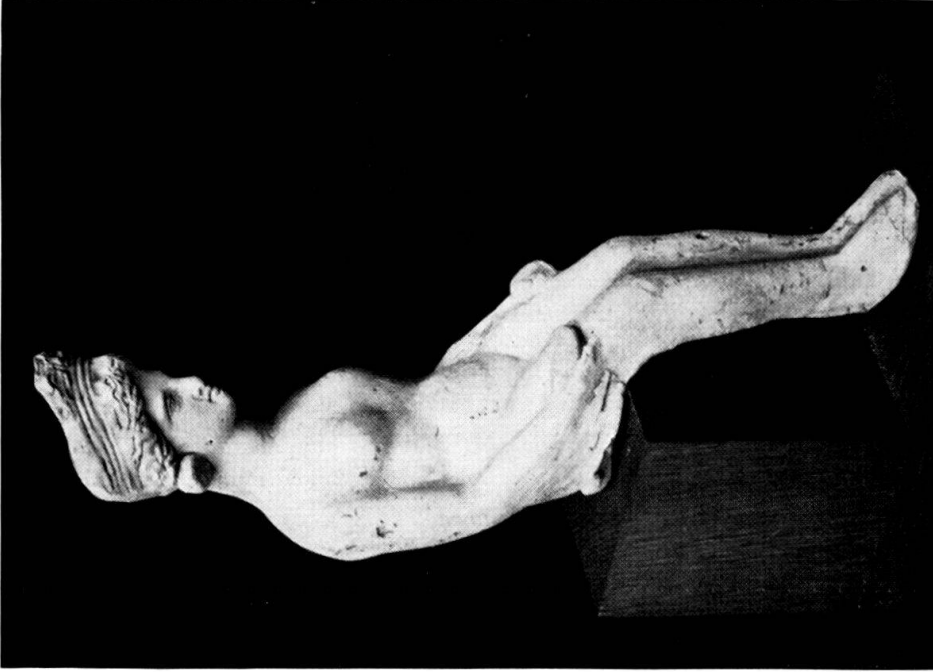


b

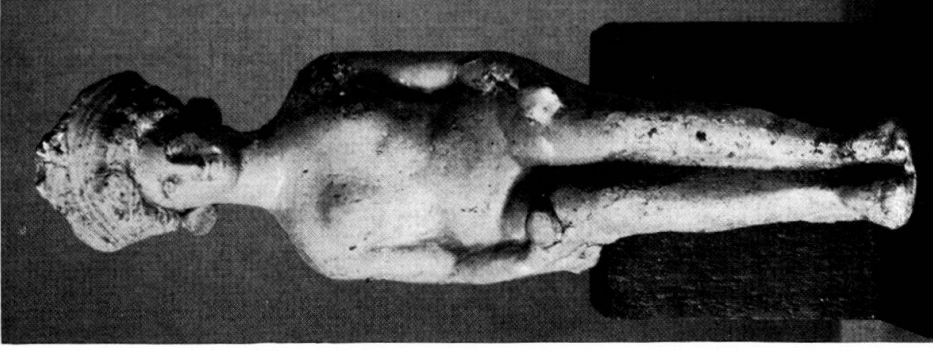
Taf. 25. Tonreliefs: a Nike. H. 11,8 cm, b Tänzerin, aus Melos. H. 18,3 cm.



a



b



c

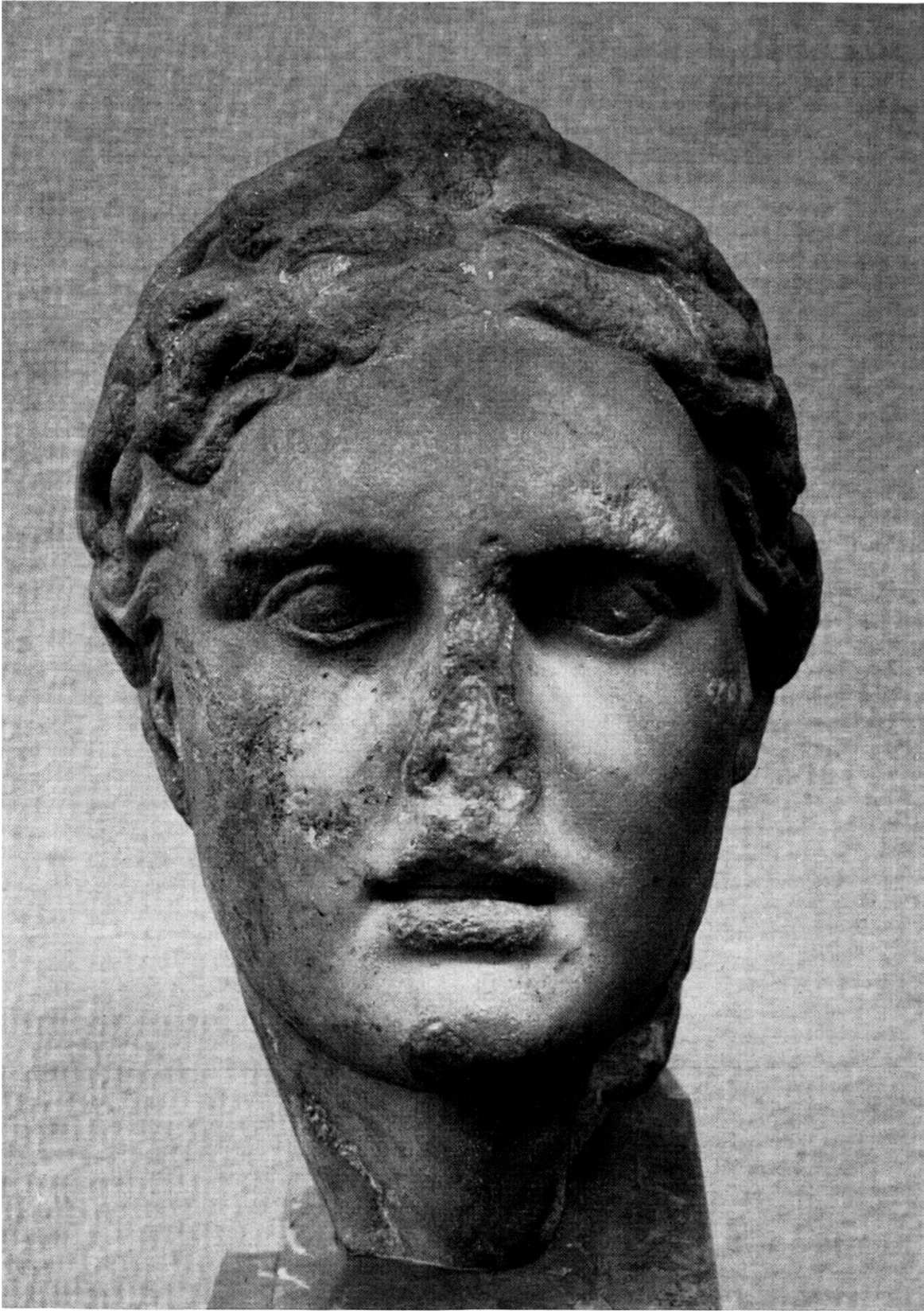
Taf. 26a. Tonstatuette einer Mutter. H. 15,5 cm, b, c Tonstatuette einer Heroisierten. H. 22,5 cm.



Taf. 27. Fragment eines Weibreliefs an Askepios. H. 37 cm.



Taf. 28. Profil zu Taf. 29.



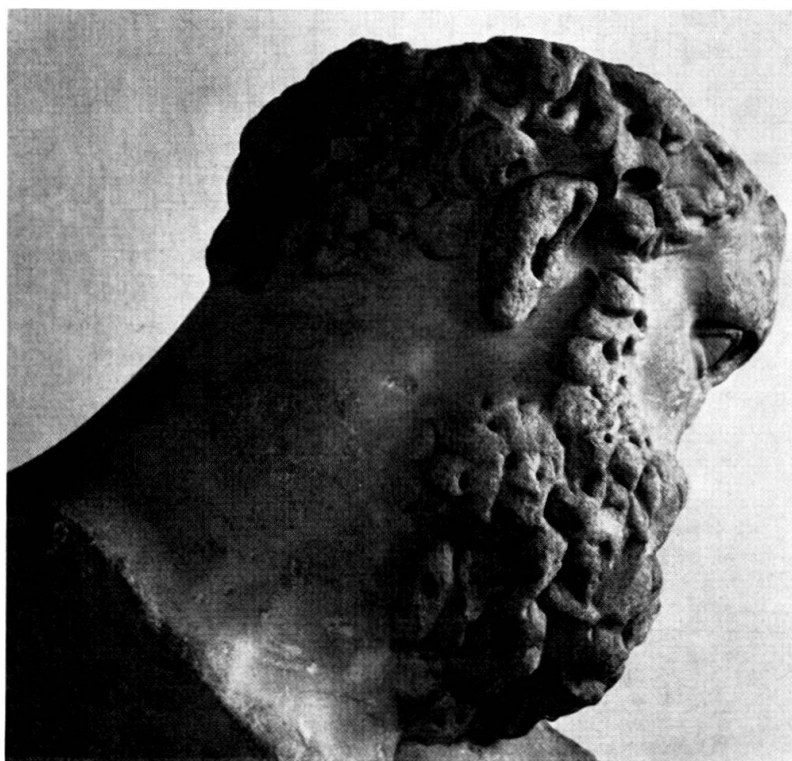
Taf. 29. Kopf des Apollon. Kunstmuseum. H. 33 cm.



a

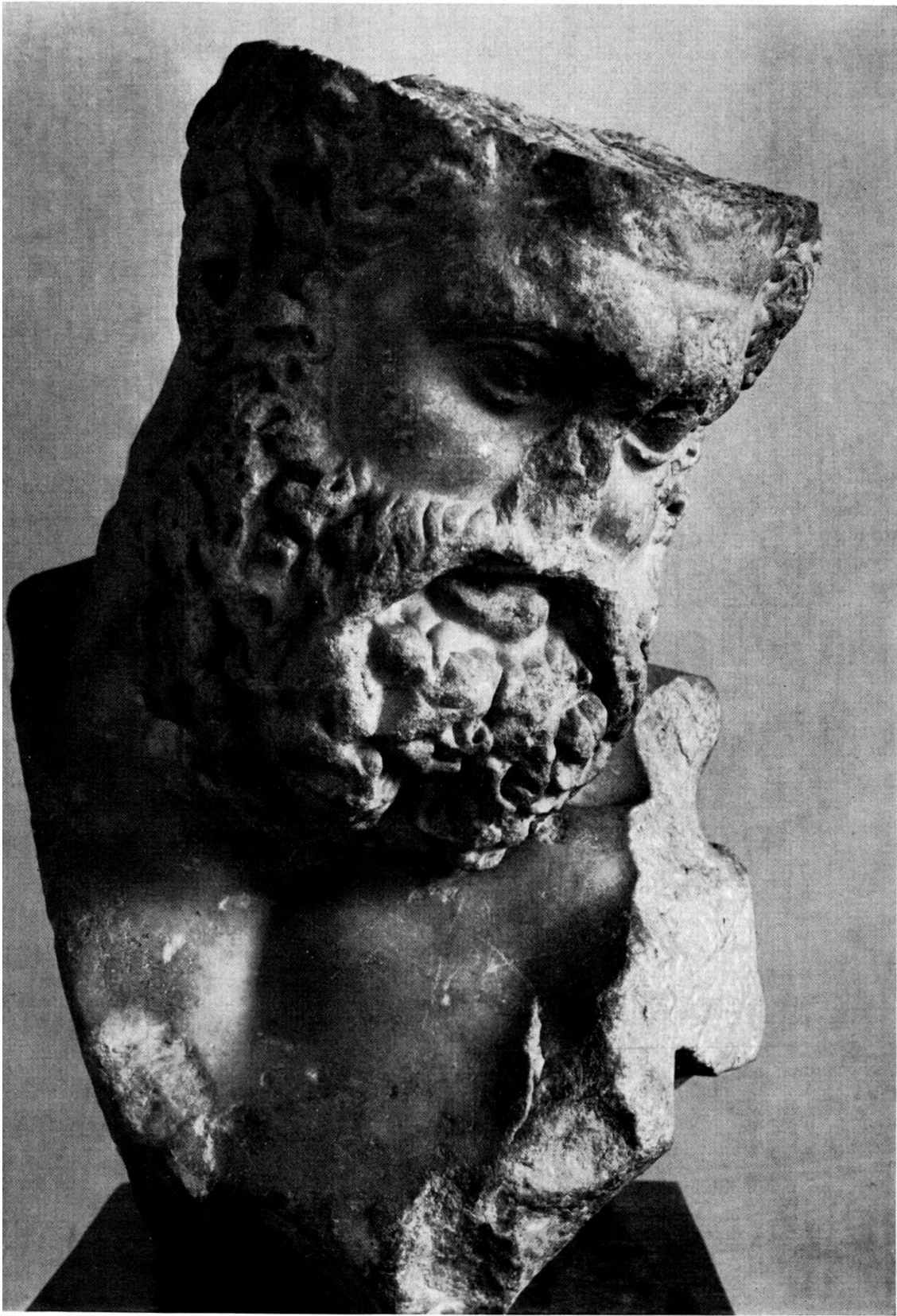


b



c

Taf. 30 a, b. Kopf des Herakles Epitrapezios des Lysipp. H. 9 cm, c Profil zu Taf. 31.



Taf. 31. Kopf des Herakles. Kunstmuseum. H. 63 cm.



Taf. 32. Apulischer Deckel einer Lekanis. H. 9 cm.

Taf. 25 b. *Melisches Tonrelief einer Tänzerin*. Kirschgarten Inv. 1906. 6. H. 18,3 cm. Aus Melos. Bernoulli 22, 6. P. Jacobsthal, Die Melischen Reliefs, Berlin 1931, Nr. 30, Taf. 17 vgl. S. 174 f. KK 34. Um 470. Geschenk von Prof. Gelzer 1872.

Im Berliner Antiquarium befanden sich zwei schärfere und besser erhaltene Repliken, die hinter den Unterschenkeln noch einen Altar zeigten (Jacobsthal a. O.). Bei unserem Exemplar hat der Handwerker den Altar weggeschnitten. Dadurch erscheint das Schreiten der Tänzerin, die nur mit den Füßen den Boden berührt, noch leichter. Der rechte Arm war erhoben und schlug in der Höhe der Stirn ein horizontal gehaltenes Krotalon, wie es die gesenkte Linke vor der Brust vertikal hält. Ein kurzer Chiton lag dem Oberkörper glatt an und flattert mit feingeschwungenen Falten um die Oberschenkel, so daß man rechts den vorderen und den rückwärtigen unteren Saum sieht. «Das weibliche Bruststück, das auf den oberhalb des Krotalons die Figur in ganzer Breite durchziehenden Bruch aufgekipst ist, ist unzugehörig und trägt seinerseits einen wiederum nicht passenden männlichen Kopf. Die Beine sind im Knie gebrochen und gegipst, ebenso die Standleiste, der rechte Fuß stark verschmiert. Ton ledergelblich rötlich. Blau der Chiton.» (Jacobsthal a. O.). Dasselbe Dunkelrot kehrt auf den Krotalon und den Haaren, dasselbe helle Rot auf Armen, Brust und Gesicht wieder, ist also modern. Die Beine sind weiß; man würde weiß auch sonst für das Nackte erwarten. Daß die Gestalt soviel mehr zurückgeneigt ist als die der Repliken, kann nicht nur durch das moderne Ansetzen der Standleiste verschuldet sein, sondern ist antike Umdeutung der Ponderation.

Die geschmeidige feinbewegte Oberfläche verrät die inselionische, parische Tradition, die auf die ganze Gattung gewirkt hat. Gegenüber den tanzenden und laufenden Gestalten der Brygosschale (Taf. 14) ist die Bewegung ähnlich beruhigt wie bei den Liebesverfolgungen (Taf. 21 f.), zugleich aber in eine leichte Anmut umgebildet, die individuell wirkt, einem neuen Menschenbild eignet, das einer schmalen Blüte vergleichbar ist.

Taf. 26 a. *Tonstatuette einer thronenden Mutter*. Kirschgarten Inv. 1921. 464. Aus Ardea. H. 15,5 cm. Sammlung Bachofen 73. J. J. Bachofen, Römische Grablampen, Leipzig 1912, 43 ff. Taf. 2, 1. KK. 34. Um 450. Hellbrauner Ton mit unzähligen schwarzen Einsprengungen.

Die Rückenlehne des einfachen, sonst ungegliederten Throns trägt oben ein Querbrett, dessen vorstehende Enden wohl mit Palmetten bemalt waren. Das rechte Ende ergänzt. Die Füße ruhen in langen spitzen Schnabelschuhen eng nebeneinander auf dem Schemel. Der weiche Mantel, der über Oberkopf und Diadem gezogen ist und die ganze Gestalt bis auf die Brust umhüllt, faßt sie in neuer organischer Einheit zusammen, die sehr von den wenig älteren Statuetten (Taf. 19) unterscheidet. Auch der Kopf verrät trotz des starken Kinns schon die hochklassische Entstehungszeit. Die Haare sind sanft gewellt. Das seltene Motiv, daß der Kopf des Kindes aus dem Mantelsaum herauschaut, ist

hier besser erhalten als bei der Replik aus der Sammlung Campana, die nach der Herkunft dieser Sammlung gleichen Ursprungs sein kann⁸¹. Der Typus gehört zu den wichtigen Beispielen rein griechischer Kunst im klassischen Latium; der vulkanische Ton beweist, daß unser Exemplar dort gefertigt ist.

Taf. 26 b. c. *Tonstatuette einer nackten Thronenden*. Kirschgarten Inv. 1943. 197. H. 22,5 cm. KK 34. Bläßbrauner tarentinischer Ton. Der Rücken freihändig modelliert, der Unterkörper nur soweit, als die Form reichte, so daß der Oberkörper von unten hohl ist (Brennloch). Um 400 v. Chr.

Das Mädchen sitzt in strenger Vorderansicht, hält in den Händen kleine Tonscheiben, die durch die Bemalung wohl als Blumen (Rosetten) bezeichnet waren; ähnliche als Ohrringe. In den in der Mitte gescheitelten Haaren ein ungewöhnlich hohes, fein profiliertes Diadem, das in der Mitte von einer Palmette zwischen Voluten bekrönt war (Spitze gebrochen). Reste von weißem Überzug. Goldgelb auf der linken Ohrscheibe und den Schultern (von aufgemaltem Schmuck?). Nabel flüchtig eingedrückt. Sinter, besonders auf der linken Seite des Oberkörpers. Die Unterschenkel waren einmal gebrochen.

Die Bedeutung wurde oben zu Taf. 18 a besprochen. Die Statuette gehört zu den ältesten klassischen nackten weiblichen Figuren. Die männlichen Proportionen mit der breiten Brust sind noch altertümlicher als die der Münchner Erzstatuette und der Neapler Marmorstatue⁸², erinnern noch an die Niobide des Thermenmuseums. Aber der Reichtum der Erscheinung und die schmale Gesichtsbildung erlauben keine Datierung vor 400.

Taf. 27. *Weihrelief an Asklepios*. Kirschgarten Inv. 1906. 58. H. 37 cm. KK 35. Pentelischer Marmor. Um 330 v. Chr.

Unter den erhaltenen attischen Asklepiosreliefs ist das unsere eines der bedeutendsten. Leider ist nur die Mitte des Reliefs erhalten. Links des Altars muß man sich einen Zug von Betern denken, die zum Opfer kommen. Am rechten Bruchrand erkennt man noch den rechten Unterarm der Hygieia, die folgte, vielleicht mit anderen Gestalten aus der Familie des Asklepios. Das Relief war also annähernd einen Meter breit. Der Gott selbst steht in Vorderansicht, die rechte Achsel auf den Schlangentab lehnend, das rechte Bein über das linke schlagend, und blickt auf die Kommenden. Vom Altar ist die untere Hälfte abgesplittert, aber man erkennt rechts ein Profil, oben die Deckplatte.

Das Vorbild unseres Asklepios war das Kultbild des attischen Asklepiosheiligtums, das um 400 wahrscheinlich von Alkamenes geschaffen worden war. Das Aussehen überliefern treuer ältere Weihreliefs;

⁸¹ Winter 1, 146, 5; vgl. auch 129, 6. 33. 8. Weitere Replik im Vatikan, Gregoriano, Kasten P neben Nr. 50 (nach Dr. Dörig). Zum Motiv zuletzt L. Byvanck-Quarles van Ufford, *Bibl. Orient.* 13, 1956, 152, 4.

⁸² Lippold 219, 10. 11.

römische «Kopien» sind besser Varianten zu nennen, denn sie sind im Geschmack der antoninischen Zeit in ältere hochklassische Formen umstilisiert⁸³. Alkamenes, den die Athener wegen seiner feinen Seelenschilderung besonders schätzten, dürfte am ehesten diesen Gott gebildet haben, der anders als die Olympier mit den Menschen empfindet. Schon die lässige Haltung, das Lehnen auf den Stock, verbindet ihn mit den Bürgern, wie wir sie von Vasenbildern und Grabreliefs kennen.

Auf unserem Relief aber ist nichts mehr von der Flächigkeit des reichen Stils, die dem Vorbild eignete. Der Mantel folgt in spätklassischer Weise den Biegungen und Wölbungen des Rumpfes, so daß eine gewisse Räumlichkeit und die Atmosphäre gehobener Feierlichkeit entsteht. Die große Schlankheit und die Isolierung der Gestalt sind erst am Ende der Spätklassik denkbar; man wird an den «Pothos» des Skopas erinnert⁸⁴ und mehr an das großartige Athener Grabrelief mit einem Bärtigen ähnlicher Haltung⁸⁵ als an Aufgestützte der Jahrhundertmitte⁸⁶. Auf den älteren Weihreliefs nahen die Verehrer häufiger von rechts. Die Umkehrung der Richtung auf unserem Relief betont den statuarchen Charakter, ähnlich wie auf dem bescheideneren Weihrelief des Antidotus an Asklepios, das um 320 die Statue des Alkamenes treuer wiedergibt, aber in sperrig frühhellenistische Fügung umdeutet⁸⁷.

Taf. 28. 29. Kopf des Apollon. Kunstmuseum P 1. H. 33 cm. Parischer Marmor. H. Bloesch, *Antike Kunst in der Schweiz*, Erlenbach 1943, Nr. 20, Taf. 44 mit der älteren Literatur. Zur Erwerbung 1868/69 oben in der Einleitung. Beschrieben KK 12 ff. Vgl. auch K. Schefold, *Zur Religiosität der klassischen Kunst*, in «Amerbachbote», Basel 1947, 81 ff. K. A. Pfeiff, *Apollon*, Frankfurt 1943, 135 ff. Taf. 53. H. Zeller, *Winckelmanns Beschreibung des Apollon im Belvedere*, Diss. Zürich 1955. W. Otto, *Theophania*, Hamburg 1956, Umschlagbild und S. 38 ff.

Kopie neronischer Zeit, wohl nach dem Apollon, den Leochares um 325 gefertigt hat und der im Belvedere des Vatikan vollständiger kopiert erhalten ist. Man kann die Erwerbung dieses Kopfes die glücklichste nennen, die den Basler Museen gelungen ist. Denn mit vollem Recht hat ihn Walter F. Otto auf dem Umschlag seiner «Theophania», seines Buches über den Geist der altgriechischen Religion abgebildet. Er gibt eine Anschauung von dem, was Winckelmann mit seherischem Blick im

⁸³ K. A. Neugebauer, *Asklepios*, 78. Berl. Winck. Progr. 1921, 33 Abb. 11. 12. K. Hausmann, *Kunst und Heilium*, Potsdam 1948, 170. Anders Lippold 191. W. H. Schuchhardt, in «Neue Beiträge», Festschrift B. Schweitzer 1955, 226. L. Lacroix, *Revue Belge Numism.* 97, 1951. 13 f.

⁸⁴ Lippold 252, 5. Gegen K. Kerényis Deutung auf Phaethon, *Symbol. Osl.* 31, 1955, 141 ff. unten zu Taf. 32.

⁸⁵ H. Diepolder, *Die att. Grabreliefs* Taf. 53. B. Neutsch, *Studien zur vortanagr.-att. Koroplastik*, Berlin 1952, 20.

⁸⁶ Unters. zu den Kertscher Vasen, Berlin 1934, 94 und 115 ff. über den folgenden Stilwandel.

⁸⁷ J. N. Svoronos, *Athener Nationalm.* 1, 265 ff. Nr. 44, Taf. 34, 5 mit trefflicher Beurteilung des statuarchen Vorbildes.

Apoll des Belvedere erfahren hat, obwohl diese Wiederholung das ursprüngliche Leben ins klassizistisch Ideale verflüchtigt. Der Apollon in Basel bewahrt viel von dem Glanz, der vom Werk des Leochares durchs Altertum und seit der Renaissance durchs Abendland geleuchtet hat; von dieser letzten Erfüllung der späten Klassik, als es die größten Meister vermochten, die Götter im Sinne von Platons Ideen zu sehen, in der Vollkommenheit und Entrückung ursprünglichen Seins, zugleich aber in einer alles Lebendige durchdringenden und gestaltenden Macht. Wir bitten den Leser, zu diesem Bild Ottos Theophania und die Beschreibung in «Klassische Kunst in Basel» nachzuschlagen.

Taf. 30a. b. *Kopf des Herakles Epitrapezios des Lysipp*. Kirschgarten Inv. 1906. 34. H. 9 cm. Bernoulli 36. Alter Basler Besitz. Diese relativ gute Wiederholung ist von J. Dörig erkannt und in der Sonntagsbeilage der National-Zeitung Basel 12. 8. 1956 vorläufig veröffentlicht worden.

Man hat bezweifelt, ob Lysipps Bronzestatue, die Alexander, Hannibal und Sulla gehört haben soll, wirklich ein Tafelaufsatz war. Aber die sprachliche Bezeichnung und die literarische Überlieferung sprechen eindeutig dafür. Es war vielleicht das erste Werk dieser Art, geschaffen, weil es Alexander auf seinen Zügen begleiten und das Urbild des Helden immer neu in die Gegenwart rufen sollte. So dürfen wir uns die kleine, golden schimmernde Statue wirklich auf dem Tisch des großen Königs denken, freilich in einem frömmeren Sinn, als man später, besonders im Barock, Tische mit plastischen Werken dekoriert hat. Zur folgenden Tafel soll geschildert werden, wie sich Lysipps Bild des Herakles nach dem Tod des Königs gewandelt, wie es das Olympische ganz verloren, aber eine neue tragische Tiefe gewonnen hat.

Taf. 30c. 31. *Replik des Herakles «Farnese»*. Kunstmuseum P 2. H. 63 cm. Monumenti dell' Instituto 8 Taf. 54, 1. W. Helbig, Annali dell' Instituto 1868, 336. W. Vischer, Kleine Schriften 2, 318. A. Furtwängler bei Roscher, Mythol. Lex. 1, 2174. C. Friedrichs und P. Wolters, Gipsabgüsse, Berlin 1885, Nr. 1266. E. Pfuhl, Archäolog. Anzeiger 1925, 23 Abb. 1. Lippold 281, 8. KK 14 f. Parischer Marmor. Kopie neronischer Zeit, wohl nach dem gegen 310 gefertigten Herakles Lysipps für Sikyon, der am bekanntesten ist durch die kolossale Neapler Kopie aus dem Besitz der Farnese.

Der Basler Herakles ist in seiner Bedeutung bisher nicht erkannt und nur ganz unzureichend veröffentlicht worden. Ein Hinweis von Paul Wolters blieb unbeachtet, wohl wegen der abscheulichen Ergänzungen, die auch Furtwängler zu einem ungünstigen Urteil veranlaßten und erst durch Heinrich Alfred Schmid entfernt wurden, den Entdecker Grünewalds, den Erforscher Holbeins und Böcklins: er bewies auch dabei sein feines Empfinden für ursprünglichen Wert. E. Pfuhl gab dann 1925 eine kleine Abbildung des mächtigen Bruchstücks, das unter den Gipsanstückungen seine antike Oberfläche glücklicherweise völlig bewahrt hatte; aber Pfuhl blieb bei Furtwänglers Urteil.

Die neuen Aufnahmen zeigen die Kraft und Frische der Arbeit. Herkunft und Erhaltungszustand sind dieselben wie beim Apoll; jedoch ist beim Herakles noch etwas von der gewaltigen Brust erhalten. Die Großzügigkeit der lebendigen Modellierung, die freie Verwendung des Bohrers, die alle Härten meidet, sind bei beiden Werken so verwandt, daß sie aus der gleichen Werkstatt etwa neronischer Zeit hervorgegangen sein könnten. Jedoch waren die Vorbilder so verschieden, daß man diese Vermutung nur mit Vorsicht aussprechen kann.

Im Herakles Farnese finden wir den äußersten Gegensatz zum Apoll des Belvedere (Taf. 28 f.). Seit dem Giebel des Hephaisteion in Athen⁸⁸ hatte die spätere Klassik den Helden jugendlich und verklärt gesehen, als Urbild einer Auferstehung im Leibe, nach allen irdischen Mühen in olympische Sphäre erhoben. Lysipp bricht völlig mit dieser Vorstellung; er steigert das Mühselige des Geschicks zum Ausdruck gottverlassener Not. Matt und gebeugt von der Last der Taten lehnt Herakles auf seine Keule. Die aufgetriebenen Muskeln und Adern zeugen von Anstrengungen ohne Ende und der Blick geht ins Leere, wie es höchste körperliche Ermüdung kennzeichnet. Die Komposition wird nicht durch das Leben des kraftvollen Körpers getragen, sondern durch die Keule und die lastenden Körpermassen. Die völlige Entlastung des linken Beines verstärkt den Eindruck der Entspannung allen Willens. Der klassische Rhythmus ist völlig gebrochen und in frühhellenistischer Weise bestimmt ein anorganisches Prinzip die Komposition. Die Formen der Statue Farnese sind verhärtet und wirken deshalb übertrieben, aber das Basler Fragment bezeugt, daß diese Statue den kühnen Realismus der Formen in den Hauptzügen besser bewahrt als die Wiederholungen in Florenz, die ihn schwächlich vereinfachen.

Es gibt aber noch einen anderen Aspekt des Werkes, den Goethe in der Abhandlung über Philostrats Gemälde an der schönen Londoner Wiederholung des Kopfes dargestellt hat und der am Basler Fragment noch reiner hervortritt: «Wenn wir uns in dem vorigen für unfähig erklärt haben, die Gestalt des Herakles als eines Herrschenden, Gebietenden, Antreibenden in unserer Einbildungskraft hervorzubringen, und wir ihn dagegen nur als dienend, leistend anerkennen wollten, so gestehen wir doch gegenwärtig ohne alle Beschämung, daß der Genius alter Kunst unsere Fähigkeiten weit überflügelt und dasjenige, was wir für untunlich hielten, schon längst geliefert hat. Denn wir führen uns zur Erinnerung, daß vor dreißig Jahren sich in Rom der Abguß eines nach England gewanderten Kopfes befand, den Herakles darstellend, von königlichem Aussehen. In der ganzen Form des Hauptes, sowie in der Bestimmung einzelner Gesichtszüge war der höchste Friede ausgedrückt, den Verstand und klarer Sinn allein dem Menschen verleihen mag. Alles Heftige, Rohe, Gewaltsame war verschwunden und jeder Beschauende fühlte sich beruhigt in der friedlichen Gegenwart. Diesem huldigte man unbedingt als seinem Herrn und Gebieter, ihm vertraute man als Gesetz-

⁸⁸ H. Thompson, *Hesperia* 18, 1949, 230 ff. Verf. *Gymnasium* 61, 1954, 292.

geber, ihn hätten wir in jedem Fall zum Schiedsrichter erwählt.» Goethes Sätze lassen erkennen, wie sich sein Bild des Helden, das ursprünglich durch die farnesinische Statue bestimmt war, unter dem Eindruck der besseren Wiederholung des Kopfes wandelt. Sie lehren uns aber auch eine andere Seite des Werkes begreifen und verstehen, warum der Dulder Herakles zur Idealgestalt der stoischen Schule werden konnte: mit der Vorstellung vom Leid des irdischen Daseins verbindet sich die von seiner Würde und von seiner höheren Bestimmung.

Das Werk des alten Lysipp ist die reinste Verwirklichung einer Konzeption, die schon in den älteren Heraklesbildern des Meisters um Ausdruck ringt. Das spätklassische Bild des verklärten Helden⁸⁹ war von Lysipp schon um 330 in kraftvoll trotziger Weise abgewandelt worden; im Typus des Herakles Ludovisi, der am schönsten in einer Tonstatuette von Tarsus überliefert ist⁹⁰. Aber hier und im «Herakles Epitrapezios» (Taf. 30a) fehlt noch die tragische Tiefe der Farnesinischen Statue. Der Epitrapezios saß ruhend auf einem Felsen, den milden Blick zum Olymp gerichtet, wo seine und Alexanders Heimat ist, für den Lysipp die Statuette geschaffen hatte⁹¹. Die Nachbildungen zeigen noch den Rest klassischer Bewegtheit, wie er der Zeit bald nach 330 entspricht. Auch in der Kolossalstatue in Tarent⁹² war der Held sitzend gebildet, aber nicht auf einem Fels, sondern auf einem Korb, mit dem er den Dreck aus dem Augiasstall weggeschafft hatte – das rechte Bein ausgestreckt, das linke gebeugt, darauf Arm und Kopf gestützt in der Trauer über die Unwürdigkeit des Dienstes. Schon die Beschreibung zeigt, wie nahe die unheimliche Konzeption dem Herakles Farnese kam. Mit diesem Werk hat Lysipp das mythische Bild geschaffen, das für die Stimmung am Ende des vierten Jahrhunderts tief bezeichnend ist und die Vorstellung von Herakles bis heute bestimmt hat. In den gleichen Jahren, in denen die Statue in Sikyon aufgestellt wurde, gründete Zenon die stoische Schule, deren Idealgestalt Herakles wurde und deren pessimistische Auffassung des Irdischen der lysippischen Konzeption am meisten entspricht.

Während die späte Klassik reich an bedeutenden neuen Götterbildern gewesen war, werden sie nun selten, so wie für die frühhellenistischen Philosophen die Götter der greifbaren Welt entrückt werden. Mitempfindende Götter hatten schon Alkamenes in seinem Asklepios (Taf. 27) und Praxiteles in seiner Demeter geschaffen. Aber der Zeit Epikurs sind die Götter zu fern gerückt, um noch Trost zu geben. Jetzt werden Heroen des Lebens und der Sage zu Tröstern für das menschliche Leid, und dies in einer von der Spätklassik tief verschiedenen Auffassung. So wird das Bild Alexanders des Großen, wie G. Kleiner gezeigt hat, nicht mehr durch *Pothos* und *Pathos*, leidenschaftlichen Tatendrang

⁸⁹ H. Metzger, *Les représentations...* Paris 1951, 229 f. *Hesperia* 1948, Taf. 34, 1.

⁹⁰ P. J. Riis, *Acta Archaeol.* 23, 1952, 152 ff. Abb. 1.

⁹¹ H. P. L'Orange, *Apotheosis in Ancient Portraiture*, Oslo 1947.

⁹² Lippold 278, 18.

gekennzeichnet, wie zu seinen Lebzeiten, sondern durch *Ponos*, den Ausdruck unendlicher Mühen⁹³. Und an den Dichtern und Denkern stellt die neue Blüte der Bildniskunst die Größe und Bedingtheit von Helfern der leidenden Menschheit dar. Hundert Jahre früher hatte man begonnen, sich Göttern zuzuwenden, die weniger erhaben sind als die Olympier und sich den Menschen mitleidig zuneigen: dem Asklepios und den milden Frauen von Eleusis. Lysipps Herakles bedeutet einen weiteren Schritt zu den Menschen hin: er ist nicht nur mitleidig, sondern selbst leidend. Er spendet Trost für das Leid, das er verkörpert, nur durch die harte Größe der Form. Der geschichtliche Betrachter sieht die Zeit vorbereitet, in der Gott als Mensch auf die Erde kommt und als Mensch und für die Menschen leidet.

Taf. 32. *Apulischer Deckel einer Lekanis*. Kirschgarten Inv. 1921. 375. Sammlung Bachofen 7. H. 9 cm. Durchm. 23 cm. Brauner Ton, blasse Lasur. Aus vielen Stücken, viel aufgelegtes Weiß. Die durchbohrte Mitte des Deckels umgeben von zwei schwarzfigurigen Palmetten, deren Blätter fast radial angeordnet sind. Auf dem Rand des Deckels laufender Hund. Um 360 v. Chr.

Die apulischen Vasen stellen als Grabbeigaben das glückliche Leben der Entrückten dar, oft mit einer Andeutung des Grabes. Auch auf den meisten attischen weißgrundigen Lekythen und auf manchen Grabreliefs findet man Bilder von Grabmälern. In Athen und Apulien verbinden sich damit Bilder der inneren Gesichte der Lebenden, die das Grab besuchen⁹⁴. Aber während sich die Athener die Toten denken, wie sie im Leben waren, malen sich die unteritalischen Griechen ein seliges Jenseits aus. So sehen wir auf der Vorderseite des Deckels (Taf. 32a) einen niedrigen Pfeiler, das Grabmal (weiß, mit Resten bräunlicher Verzierung). Rechts davon sitzt ein Mädchen nach links und hält in der gesenkten Linken eine kleine weiße Situla, in der erhobenen Rechten einen weißen Spiegel. Sie trägt einen Mantel um den Unterkörper, weiße Sandalen, eine weiße Kette schräg über der Brust; die Haare sind mit einem weißen Tuch umwunden. Den Hügel, auf dem sie sitzt, scheinen weiße Tänen zu bedecken. Ein Jüngling mit phrygischer Mütze, gegürtetem Chitoniskos und weißen Sandalen stellt die Linke auf einen Felsen und bietet ihr von der anderen Seite des Grabmals einen geflochtenen Kasten, wie sie auf Hochzeitsbildern überreicht werden. In der gesenkten Rechten hält er einen weißen Kranz.

Ohne Zweifel denkt der Maler an Paris und Helena, aber wie auf andern unteritalischen Bildern nicht an eine bestimmte Szene aus dieser Sage⁹⁵, sondern er will nur sagen: die Liebenden sind im Jenseits glück-

⁹³ G. Kleiner, Das Bildnis Alexanders des Großen, Jahrbuch d. Inst. 65/66, 1950/51, 206 ff.

⁹⁴ Mus. Helvet. 8, 1951, 173, 10a. 9, 1952, 110 ff. Oben zu Taf. 18a.

⁹⁵ Deshalb hat L. Ghali-Kahil, Les enlèvements et le retour d'Hélène, Paris 1955, 185 ff., gerade einige der bedeutendsten unteritalischen Darstellungen von

lich wie jenes berühmte Paar. Deshalb finden wir hinter Helena einen knabenhaften Pan als Bewohner jener seligen dionysischen Welt; er ist Helena zugewandt, trägt dasselbe Brustband, eine Tanie im Haar und bietet mit der Rechten eine weiße Phiale, noch gesitteter, als man es von Pan in der späten Klassik verlangen muß⁹⁶. Nach rechts folgt ein Mädchen, das Helena zum Verwechseln ähnlich ist, aber auf einem weißen Diphros sitzt und in der Rechten eine verschlungene weiße Tanie hält. Hinter ihr wächst eine Ähre auf, neben Halmen – wieder ein Symbol des ewigen Glücks⁹⁷. Ein Eros in Vorderansicht schlägt die Beine übereinander, wie Polyklets Narziß, und bietet eine Phiale mit Nektar. Die Federn seiner großen elegant geschweiften Flügel sind weiß gehöhlt, auch Haarbinde und Armreifen weiß, die Sandalen aber golden. Zu Eros blickt eine mit den Flügeln schlagende Gans auf. Die Gruppe entspricht typologisch dem «Pothos» des Skopas und bekräftigt Furtwänglers Deutung, obwohl sie älter als die Pothosgruppe ist⁹⁸. Man sieht, daß diese in einer älteren Tradition steht.

Die Faltengebung unseres Bildes ist noch die der älteren Kertscher Vasen⁹⁹ und der Typus der Verzierung schließt sich mehr attischen Vorbildern an als die andern veröffentlichten apulischen Deckelschalen¹⁰⁰.

Paris und Helena unter «Documents incertains» einreihen müssen: auch ihre Nr. 141–149 wird man im Sinn unseres Bildes auffassen dürfen.

⁹⁶ R. Herbig, Pan, Frankfurt 1949, 57 ff.

⁹⁷ P. Wolters, Die goldenen Ähren, Festschrift J. Loeb, München 1930, 111 ff.

⁹⁸ Vgl. oben zu Taf. 27.

⁹⁹ Untersuchungen zu den Kertscher Vasen, Berlin 1934, 138.

¹⁰⁰ Corpus Vasorum Ant. Taranto 2 IV D r Taf. 34, 4. Lecce 2 IV D r, Taf. 52. Karlsruhe 2, Taf. 74, 3–6. A. D. Trendall, Vasi Italoti... Vaticano 2, 1955, Taf. 42 h.