

Orpheus und Pythagoras in Sparta

Volker Michael Strocka, Freiburg i.Br.

Durch Archaisch und Klassik hindurch hat die griechische Kunst eine erstaunlich einheitliche Bildersprache entwickelt und ein Formsystem ausgebildet, deren Veränderungen sich geradezu gesetzmäßig zu vollziehen scheinen. Dem Kundigen ist damit ein Schlüssel an die Hand gegeben, der bei der Deutung der Ikonographie fast immer zu passen scheint und bei stilistischer Datierung oft eine Einengung auf ein einziges Jahrzehnt erlaubt. Dies gilt jedenfalls bis zum Beginn des Hellenismus und wird seine Ursache in der Einheit des kulturellen Bewußtseins haben, die bedingt ist durch die rasche Zirkulation von Gütern und Ideen seit homerischer Zeit, die rivalisierende Kommunikation des Adels, dann der Bürgergemeinden und schließlich die politische und kulturelle Dominanz Athens. In den Nischen der so stark urbanisierten griechischen Landschaften und innerhalb isolierter Gruppen der Gesellschaft gibt es aber künstlerische Phänomene, die sich einer Deutung und Datierung nach den Kriterien der Hochkunst entziehen. Es handelt sich, worauf ich bereits an anderer Stelle hingewiesen habe¹, um Erscheinungen einer "Volkskunst", wie sie auch in anderen Kulturen und Zeiten immer wieder zu beobachten sind². Von einer grundsätzlich "primitiven" Formstruktur geprägt, die das deutliche Buchstabieren ihres einfachen Inhalts den beziehungsreichen Formulierungen der Hochkunst vorzieht, sind die verschiedenen Produkte der Volkskunst von jener doch nicht ganz unabhängig, sondern übernehmen in je verschiedener Weise die eine oder andere Formel, wenn auch oft grotesk vereinfacht. Nur dank dieser naiven Übernahmen lassen sich Werke der Volkskunst wenigstens relativ datieren, wenn keine äußeren, etwa epigraphischen Anhaltspunkte gegeben sind. Wie schon die Hochkunst nicht einheitliches Niveau hält, sondern sowohl höchste Qualität und konventionelle Routine, Meisterwerke und provinzielle Nachahmungen umfaßt, so finden sich auch in der Volkskunst sehr unterschiedliche Erscheinungen. Die anspruchsvollsten Beispiele, die inhaltlich und formal am stärksten differenziert sind und darum auf sehr selbstbewußte Auftraggeber und Künstler schließen lassen, kommen in manchen Zügen den Konventionen der Hochkunst recht nahe, widerlegen aber die geläufige Abwertung als "provinziell" durch ihre sperrige Eigenwilligkeit. Einen solchen Fall, der sich bisher den üblichen Kriterien sowohl ikonographisch als auch stilistisch entzogen hat, will ich Erika Simon hier vorlegen, die ihn nach so vielen glänzenden Proben ihres Scharfsinns endgültig entscheiden mag.

Es handelt sich um ein längst bekanntes, gelegentlich, aber meist mit Unverständnis behandeltes seltsames Relief (Taf. 60. 61,1) im Museum von Sparta³. Es wurde vor 1873, in einem späten Gemäuer verbaut, außerhalb der östlichen Akropolismauer in Sparta gefunden⁴. Die bis auf geringfügige Bestoßungen vollständige Platte aus weißem, grobkörnigen Marmor mißt in der Breite 54 cm, in der

Höhe 48 cm und ist bis zu 9 cm dick⁵. Aus der ursprünglich völlig ebenen Oberfläche der jetzt bräunlichen und körnig versinterten Platte sind die Figuren in der Technik des versenkten Reliefs herausgearbeitet, indem der Reliefgrund rings um die Figuren bis zu 2,9 cm vertieft wurde, während die Oberfläche als Fußleiste, Sitz, Sockel und mehr oder minder schmaler Rand stehengeblieben ist. Aus dem unebenen Grund treten verschiedene, offensichtlich Felsen bedeutende Buckel bis zur Plattenfläche hervor, gehen aber nirgends über diese hinaus.

Der ersten Figur links, einem bartlosen Jüngling, dient ein solcher Felsen als Sitz, auf den er den rechten Arm senkrecht stützt. Er ist in einen bodenlangen Mantel gekleidet, der den Oberkörper, den rechten Arm und die Fußspitze freiläßt. Auf seinem linken Oberschenkel steht eine Kithara, als würde sie von der unsichtbaren linken Hand gehalten. Über dem Jüngling ragen aus den Felsen die Vorderbeine einer Kuh oder eines Stieres mit frontalem Kopf und eines nach links knieenden Pferdes oder Esels, während rechts des Sitzenden ein Hirsch in gestreckter Haltung die Felsen nach links erklimmt. Zwischen dem Gesicht des Jünglings und der Kithara entdeckt man noch einen Schafskopf im Profil. Fast in der Reliefmitte setzt sich der Felsen durch eine deutliche, im Zickzack aufsteigende Linie vom Grund ab, als sollte dadurch vor allem die linke Hälfte als Felswand oder eher Höhle bezeichnet werden. Der Jüngling mit der Kithara blickt unbewegt auf sein Gegenüber, einen bärtigen Mann, der im Profil nach links auf einem rechteckigen Steinblock sitzt. Bei gleicher Sitzhöhe überragt er den Jüngling fast um Haupteslänge. Er trägt ein kurzärmeliges Untergewand und einen bis zu den Füßen reichenden Mantel. Die linke, im Schoß liegende Hand umgreift eine geschlossene Rolle, während der Mann in der erhobenen Rechten eine geöffnete Rolle vorweist. Sein Kopf überschneidet einen nach links sitzenden Raubvogel, wohl einen Adler, der sich in flachem Relief vom unebenen Grund abhebt. Im Rücken der mittleren Figur und damit im letzten Viertel der Platte treten wieder Felsbuckel hervor, die eine Nische zu bilden scheinen, vor der auf hohem glatten Sockel ein bartloser Jüngling in Vorderansicht steht. Er trägt einen über beide Schultern und den angewinkelten rechten Arm gezogenen Mantel und hält einen Rundschild sowie zwei Lanzen vor sich. An seinem rechten Fuß sind entweder die Riemen einer Sandale oder die Zehen durch Ritzung angedeutet.

Dieses rätselhafte Relief widersetzt sich einer raschen Deutung nach bekannten ikonographischen Typen. Man muß hier versuchen, erst die Figuren einzeln nach ihren Attributen zu benennen und dann ihre Beziehung zu erklären. Beginnen wir wieder links: Für den halbnackten Jüngling (Taf. 60,2) im Mantel, mit Kithara und umgeben von wilden und zahmen Tieren, gibt es, wenn auch seltene Parallelen im 5. und 4. Jh.v.Chr., die ihn als den mythischen Sänger Orpheus zu deuten erlauben, der durch Gesang und Saitenspiel selbst die Tiere in seinen Bann schlägt⁶. Diese literarisch zum ersten Mal von einem Simonides-Fragment⁷ überlieferte Szenen wird am schönsten vom gravierten Außenbild eines etruskischen Spiegels vom Anfang des 4. Jhs. v.Chr. dargestellt⁸: Orpheus sitzt in dem um den nackten Körper geschlungenen Mantel im Profil nach rechts auf Felsen und stimmt die Kithara. Ihn umgeben ein gelagertes Reh, eine springende Katze und zwei hockende Vögel. Vorn links steht ein Korb, in dem freilich nicht zwei Schriftrollen stecken, wie man öfters gemeint hat, sondern zwei Alabastra. Hinter Orpheus schwebt ein Lorbeerkrantz, Zeichen seiner Beziehung zu Apollon. Ich möchte schon hier auf den erheblichen Stilunterschied zu unserem Relief hinweisen, auf die mühsame Körperdarstellung und Verkürzung in der Spiegelzeichnung, obwohl sie am Rand des griechischen Kulturkreises und wohl nicht einmal durch einen griechischen Handwerker entstanden ist.

⁵ Genau genommen ist das Relief an der Oberkante 2 mm breiter, an der linken Seite 2 mm höher. Die untere Leiste ist in der Mitte 4,9 cm, rechts 4,5 cm hoch. Die Höhe der linken Figur beträgt 30,3 cm, ihre Kopflänge 5,2 cm, die der mittleren Figur 34,5 cm, die Kopflänge 6,1 cm, die der rechten Figur 24 cm, die Kopflänge 3,8 cm. Die Nebenseiten der Platte sind glatt, seitlich etwas größer, aber abgeschragt, vielleicht zum Einfügen in einen Rahmen oder eine Wand.

⁶ O. Kern, AM 63/64, 1938/39, 107 ff.; F. Schoeller, Darstellungen des Orpheus in der Antike, Diss. Freiburg (1969) 23 ff.; M. Wegner, Boreas 11, 1988, 177 ff.

⁷ E. Diehl, Anthologia lyrica graeca II (1925) 75 Nr. 27, D.L. Page, Poetae Melici Graeci (1962) 567.

⁸ Boston, MFA 13.207, M. Comstock - C. Vermeule, Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts Boston (1971) 268 Nr. 387 mit Abb. und Lit.; Schoeller a.O. 24 f. Taf. 5. 3.4; G. Pfister-Roesgen, Die etruskischen Spiegel des 5. Jhs.v.Chr. (1975) 86 S.61; Wegner a.O. 182 Abb. 2.

¹ Praktika to XII diethnis synedriou klasikes archeologias, Athen 1983, A' (1985) 286-292; Festschrift M. Gosebruch (1984) 29 ff.

² Aus der Fülle an Literatur seien hier nur erwähnt: A. Haberlandt, Begriff und Wesen der Volkskunst, Jb.Hist. Volkskunde 2, 1926, 20 ff.; A. Hauser, Philosophie der Kunstgeschichte (1958) 307 ff.; L. Kriss-Rettenbeck, Was ist Volkskunst? Ztschr.f. Volkskunde 68, 1972, 1 ff.; B. Dencke, Europäische Volkskunst, Propyläen-Kunstgeschichte, Suppl. 5 (1980) passim.

³ Sparta, Mus.Inv. 6. O. Hirschfeld, Bdl 1873, 182; H. Dressel - A. Milchhöfer, AM 2, 1877, 418 f. Nr. 259; "musisches Relief"; A. Milchhöfer, AZ 41, 1883, 229; "sog. Orpheusrelief"; C. Friedrichs - P. Wolters, Königliche Museen zu Berlin, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke (1885) 759 Nr. 1913; Orpheus? "In sehr später und fast barbarischer Zeit entstanden"; M.N. Tod - A.J.B. Wace, A Catalogue of the Sparta Museum (1906) 128, 135 Nr. 6; "Possibly a votive relief set up to Orpheus by some local poet ... Ordinary, local work of about the 1st cent. A.D."; RE III A 2 (1929) 1527 f. s.v. Sparta (Lippold); hellenistisch: S. Ferri, Historia 8, 1934, 453 ff. Abb. 1.; "Defunto in veste di Orfeo" (454); "Elementi pittoreschi ed elementi 'arcaistici' riuniti in un'opera d'arte del I secolo d.C." (463); G. Lippold, Die griechische Plastik, HdAArch III 1 (1950) 340; "Orpheus und Dichter, wohl noch aus dem 3. Jh. v.Chr."; K. Schauenburg, Jdl 73, 1958, 76 Anm. 96; wohl sepulchral. Orpheus, stützender Myster (?) und Krieger auf einer Basis. 1. Jh. n.Chr.; E.R. Panayiotou, Helmanica. Revista de humanidades clásicas. Pontificia Universidad Salamanca 18, 1967, 173 ff. 190 f. Abb. 3 (mir nicht zugänglich); P. Oliva, Sparta and her Social Problems (1971) Abb. 47; "Votive relief. Fourth century"; G. Steinhilber, Museum of Sparta (n.J.) 64 Nr. 6 mit Abb.; "Possibly the offering of a local poet to Orpheus ... Hellenistic or early Roman date"; C. Heyman - A. Provoost, ActArchLovani 8, 1974, 33 Abb. 7; Orpheus bezaubert Menschen und Tiere, 3. Jh.v.Chr.

⁴ AM 2, 1877, 418.

Schwieriger ist die Deutung des Mannes (Taf. 60,3) in der Mitte des spartanischen Reliefs. Außer den beiden Schriftrollen muß als sein Attribut wohl der Adler gelten, der auf seiner rechten Schulter sitzend zu denken ist. Ihn zu den Tieren des Orpheus zu rechnen, scheint mir wegen des großen Abstandes und der engen Verbindung mit dem Kopf des Bärtigen nicht erlaubt. Der Adler ist gewöhnlich Attribut des Zeus; doch Zeus kann der Mann in der Tracht eines Bürgers und mit ziemlich kurz geschnittenem, unclocktem Haupthaar schwerlich sein. Statt eines Blitzes oder Szepters hält er Buchrollen, mit denen Zeus nie etwas zu tun hat. Man dachte statt dessen an einen spartanischen Dichter, der dem Orpheus seine Werke weihen⁹. Doch wie will man dann das Adlerattribut erklären? Unerhört wäre vor allem, daß der weihe Mensch beträchtlich größer ist als der das Motiv entgegennehmende Heros. Auf griechischen Weihreliefs ist das Verhältnis stets umgekehrt¹⁰. Der bärtige Mann mit den Rollen kann also nur ein dem Orpheus wenigstens gleichrangiger Heros sein, wegen Tracht und Rollen ein mythischer Denker oder Seher, der in besonderer Beziehung zu Orpheus steht. Ich möchte dafür Pythagoras vorschlagen, der mir alle gegebenen Bedingungen zu erfüllen scheint¹¹. Zwar ist Pythagoras eine geschichtliche Persönlichkeit. Er wirkte in der 2. Hälfte des 6. Jhs. v.Chr., verließ seine Heimat Samos wegen der Tyrannis des Polykrates und gründete im unteritalischen Kroton einen aristokratischen Orden, dessen Mitglieder aus den kosmologisch-ethischen Grundsätzen ihres Meisters sowohl Politik als auch spekulative Wissenschaft trieben. Schon seine unmittelbaren Nachfolger, wie etwa Empedokles¹², mystifizierten ihn aber, wozu Pythagoras selbst Vorschub geleistet zu haben scheint. Jedenfalls lautet ein durch Aristoteles¹³ überlieferter Glaubenssatz der Pythagoräer: "Vernunftbegabter Wesen sind dreierlei: Gott, Mensch und die Art des Pythagoras". Pythagoras hielt sich in der Tat für eine Erscheinungsform des Gottes Apollon¹⁴ und entwickelte eine Seelenwanderungslehre. Eine ältere mystische Seelen- und Auferstehungslehre war seit dem 7. Jh. v.Chr. in Griechenland und Unteritalien unter dem Namen der Orphik verbreitet¹⁵. Sie muß das Denken des Pythagoras stark beeinflusst haben. Schon im 5. Jh. v.Chr. behauptete Ion von Chios¹⁶, Pythagoras habe unter dem Namen des Orpheus geschrieben. Die spätere Überlieferung weiterer angeblicher Beziehungen des Pythagoras zu Orpheus ist bei Iamblichos gesammelt¹⁷; Pythagoras habe in Redeweise und Gesinnung dem Orpheus nachgeeifert und die Götter geehrt wie Orpheus, den *ἱερὸς λόγος*, seine Schrift über die Götter, habe ihm Orpheus in den Mysterien geöffnet, seine ganze Zahlentheologie habe bei Orpheus ihr Vorbild gefunden. Umgekehrt sollen Pythagoräer schon der ersten Generation orphische Schriften verfaßt haben¹⁸. Mit dem zeitlichen Abstand vom historischen Pythagoras und der Öffnung der aristokratischen Exklusivität der Pythagoräer wurden aus Orpheus und Pythagoras gewissermaßen zwei Religionsstifter im Generationsverhältnis. Diese Auffassung der späteren Pythagoräer scheint mir auf dem spartanischen Relief dargestellt zu sein: In einer wilden Bergwelt (auch Pythagoras soll sich in Höhlen zurückgezogen haben¹⁹) befinden sich die beiden im Zwiegespräch, bei der Überlieferung der Lehre des Orpheus an Pythagoras. Dieser geistige Vorgang wird ohne weiteres bildhaft durch die feierliche Zuwendung der beiden Männer, durch das

⁹ Tod - Wace a.O. 135; Lippold (1950) a.O. 340; Steinhilber a.O. 64 (s. Anm. 3).

¹⁰ H. Rauscher, *Anisokephalie: Ursache und Bedeutung der Größenvariation von Figuren in der griechischen Bildkomposition*. Diss. Wien (1971) 14 ff. 109 ff.

¹¹ W. Burkert, *Weisheit und Wissenschaft. Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon* (1962) passim, bes. 176 ff.; RE 24,1 (1963) 171-209 s.v. Pythagoras (K. von Fritz); G. Nebel, *Antaios* 7, 1966, 556 ff.

¹² Diels - Kranz³ (1951) 277, 363 f. (31 B 129); vgl. Burkert a.O. 113 f.

¹³ Arist. Fr. 192; K. Kerényi, *Pythagoras und Orpheus*³ (1950) 18; Burkert a.O. 120.

¹⁴ Porphy., V.P. 2; Kerényi a.O. 18; Burkert a.O. 118 ff. Die Schüler des Pythagoras hielten ihn für den hyperboreischen Apollon (Diog. Laert., *Pyth.* 11).

¹⁵ O. Kern, *Orphicorum fragmenta* (1922) passim; RE 18,2 (1942) 1321 ff. s.v. Orphische Dichtung (K. Ziegler); Kerényi a.O. passim; W.K.C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*³ (1956); RE 24,1 (1963) 244 ff. s.v. Pythagoras (K. von Fritz); P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs* (1972) 93 ff.

¹⁶ Diog. Laert., *Pyth.* 8; Clem. Alex., *Strom.* I 131; Diels - Kranz³ (1951) 1379 (36 B 2).

¹⁷ Iambli., V.P. (XXVIII) 145 ff. 151. Nach Burkert a.O. 113 ist gerade "die Pythagoraslegende die älteste faßbare Schicht der Überlieferung über Pythagoras" und bereits im 4. Jh. v.Chr. bezeugt (ebenda 120).

¹⁸ Kerényi a.O. 41; Boyancé a.O. 98.

¹⁹ Diog. Laert., *Pyth.* 3; Porphy., V.P. 9, 17.

unterbrochene Kitharaspield und die redend erhobene Rolle des Pythagoras. Wenn er größer dargestellt wird als Orpheus, spricht dies für die größere, unmittelbare Bedeutung, die Pythagoras für seine Anhänger besaß. Kompositionell geben freilich dem Orpheus die ihn umgebenden Tiere ein beträchtliches Gewicht. Auch der Adler auf der Schulter des Pythagoras ist nicht befremdlich. Nach Porphyrios und Iamblichos soll ihm in Olympia während eines Gesprächs über Vogelzeichen ein Adler zugeflogen sein, den er liebte und wieder freigelassen habe. Ferner habe er in Kroton einen weißen Adler gestreichelt, der ihm stillhielt. "Solche und ähnliche Geschehnisse zeigen deutlich, daß er die Gewalt des Orpheus über die Tiere hatte"²⁰. Mangels einer Beischrift war die Deutung der mittleren Figur nur durch ihre Attribute und den Kontext zu gewinnen. Da von Pythagoras keine besonderen physiognomischen Kennzeichen überliefert werden, außer daß er "der Langhaarige von Samos" genannt wurde²¹, und da die überlieferten Bildnisstatuen alle verloren gegangen sind²², gibt der Kopf unserer Relieffigur keinen eindeutigen Hinweis; aber er widerspricht der Benennung auch nicht. Von den ganz hypothetischen Benennungen namenloser Bronze- und Marmorporträts²³ können wir hier absehen. Es bleiben als inschriftlich gesicherte Darstellungen des Pythagoras außer einem noch unveröffentlichten Mosaik Münzbilder seiner Heimatstadt Samos aus der mittleren Kaiserzeit und ein Kontorniat des 4. Jhs. n.Chr., die ihn im Typus des sitzenden oder stehenden bärtigen Philosophen zeigen²⁴. Sonst gibt es nur noch ein sicheres Porträt des Pythagoras, das zwar selbstverständlich nur ein Vorstellungsbild ist, aber besondere kunstgeschichtliche Bedeutung hat. Es handelt sich um eine in zwei Varianten bekannte Tetradrachme der nordgriechischen Stadt Abdera aus den zwanziger Jahren des 5. Jhs. v.Chr.²⁵. Auf der Rückseite der Münze befindet sich im quadratischen Innenfeld ein sehr realistisch dargestellter Kopf, das Porträt eines Bärtigen im Profil nach links. Ringsum läuft in großen Lettern der Name "Pythagores". Es ist damit freilich nicht der Philosoph gemeint, sondern der jährliche Münzmeister, wie es auf abderitischen Münzen üblich ist. Andererseits kann der Kopf nicht das Bildnis des Münzmeisters Pythagores sein, weil er, wie die griechische Münzüberlieferung ausnahmslos zeigt, keine Befugnis dazu besaß. In Abdera hatte sich aber die Gewohnheit herausgebildet, redende Bilder in das Binnenquadrat zu setzen, so bei Münzmeister Python einen Dreifuß²⁶, bei Nikostratos einen angreifenden Krieger²⁷, bei Molpagoros eine Tänzerin²⁸. Pythagores wählte sich darum die Wiedergabe einer Statue seines längstverstorbenen berühmten Namensvetters. Auf das statuarische Vorbild weist einmal der um den Hals gelegte Himationrand, zum anderen der ein wenig ältere Stil des Kopfes. Der Typus eines Bärtigen mit halblangem, strähnigen Haupthaar, der nach dem Münzbild des späten 5. Jhs. v.Chr. für Pythagoras gelten konnte, kehrt auf dem spartanischen Relief wieder. Über seinen besonderen Stil wird noch zu sprechen sein.

Es bleibt die kleine frontale Figur rechts (Taf. 61,1) zu erklären. Faßt man sie wegen ihres Sockels als Statue auf, so bedeutet sie einen topographischen Hinweis. Ein Beispiel dafür ist die Statue des Stifters

²⁰ Porphy., V.P. 25; Iambli., V.P. (XIII) 62. (XXVIII) 142. Zitat nach der Übersetzung durch M.v. Albrecht (1963) 67.

²¹ Iambli., V.P. (II) 11. (VI) 30.

²² EAA 6 (1965) 197 ff. s.v. *Pythagora* (G. Becatti); G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks I* (1965) 79 f.; G.M.A. Richter - R.R.R. Smith, *The Portraits of the Greeks* (1984) 193.

²³ Vgl. vorige Anm. Dazu: J.Ch. Balty, *BMusBrux* 48, 1976 (1978) 5-34.

²⁴ Mosaik in Seleukia (Pamphylien): J. Inan in: 2. Kaza sonuclar toplanisi, Ankara 1980 (1981) 13 Taf. 5. - Münzen von Samos: K. Scheffold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (1943) 172 f. 220 Nr. 17. 18 (mit Abb.); EAA 6 (1965) 198 Abb. 215; Richter a.O. Abb. 302, 303. - Kontorniat: Scheffold a.O. 172 f. 220 Nr. 19 (mit Abb.); Richter a.O. Abb. 304; A. und E. Alföldi, *Die Kontorniat-Medaillons*, I. Katalog (1976) 180 Nr. 598 Taf. 166,6; II. Text (1990) 55. 104.

²⁵ Ch. Seltman, *Greek Coins*² (1955) 142 ff. Taf. 28,11; B. Schweitzer, *Gesammelte Schriften* 2 (1963) 196 Taf. 45,3; J.M.F. May, *The Coinage of Abdera* (1966) 157 (um 425 v.Chr.). 167 Nr. 218 Taf. 13 (P 183). 176 (2. Ex.); W. Schwabacher, *AA* 1968, 795; ders. in: *Stockholm Studies in Classical Archaeology* 5. *Opuscula* C. Kerényi dedicata (1968) 60 ff. Abb. 1,2; D. Metzler, *Porträt und Gesellschaft* (1971) 270 ff.; G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, suppl. (1972) 5. Anders: W. Gauer, *Jdl* 83, 1968, 166 Abb. 30 (Demokrit); zweifelsd. Balty a.O. (s. Anm. 23) 32 Anm. 115.

²⁶ May a.O. 200. 226 f. Nr. 345-358 Taf. 18 (P 291-294).

²⁷ May a.O. 158. 168 Nr. 219 Taf. 13 (P 184).

²⁸ May a.O. 197. 219 Nr. 313-315 Taf. 17 (P 266-268).

als Siegers im Choragon auf dem späthellenistischen Archelaosrelief²⁹. Aber im spartanischen Relief handelt es sich weder um ein Heiligtum, kenntlich an einer dort aufgestellten Statue, noch überhaupt um ein Standbild. Ein Jüngling in der zivilen Manteltracht, wie sie von Bürgern, Rednern und Philosophen getragen wird³⁰, aber bewaffnet wie ein Soldat, ist eine Ungereimtheit, die man nur allegorisch verstehen kann: Sokrates zitiert im platonischen Phaidon (62 B) einen λόγος aus den pythagoräischen "Geheimnissen" (ἀπόρρητα), den er (61 D) dem Pythagorasschüler Philolaos³¹, Cicero (Cato maior de senec. 20, 73) Pythagoras selbst zuschreibt³²: Das Leben ist wie ein Wachdienst, und die Menschen dürfen den ihnen von Gott zugewiesenen Posten (προσώπα, praesidium, statio) ohne seinen Willen nicht verlassen. Dieses wichtige pythagoräische Gebot, in der Diskussion über die Erlaubtheit des Selbstmords angeführt, scheint mir hier allegorisch dargestellt zu sein, formal attributiv auf Pythagoras bezogen, inhaltlich wohl auf eine aktuelle theologische Position oder eine politische Auseinandersetzung im damaligen Sparta, die wir kaum mehr ahnen können.

Das endlich erklärte Relief muß nun auch zeitlich eingeordnet werden. Die Technik des Versenkten Reliefs bietet keine chronologische Handhabe, weil sie in verschiedenen Jahrhunderten der antiken Kunst, wenn auch immer nur ausnahmsweise, auftritt. Da der eigentümliche Stil nicht leicht eine Parallele findet, muß zunächst typologisch vorgegangen werden: Die Gestalt des Orpheus setzt eine Gestaltung des Sitzmotivs voraus, wie sie etwa am Parthenon-Ostfries um 440 v.Chr. verwirklicht wurde. Mit Apollon wäre die Stellung der gekreuzten Beine zu vergleichen, mit Poseidon die Haltung von Oberkörper und Kopf³³. Trotz der sorgfältigen Ausführung ohne jede Bohrung fallen bei diesem Vergleich erhebliche Unzulänglichkeiten des spartanischen Reliefs auf. Das Verhältnis von Füßen und Kopf zum Rumpf und zu den Oberschenkeln ist unproportional, die Verkürzungen des Oberkörpers unrichtig. Der linke Arm fehlt einfach, und die flachen, linearen Falten deuten nur schwach den verhüllten Körper an. Gleichwohl ist nicht zu leugnen, daß der Steinmetz einen klassischen Typus anstrebte. Auch die Form der zwar vereinfacht, aber in Einzelheiten genau wiedergegebenen Kithara ist vorhellenistisch³⁴. Den jüngsten typologischen terminus post quem liefern die Vorbilder der allegorischen Figur rechts. Männer in Himation, welches so über den Chiton gelegt wird, daß der rechte Arm in einer Mantelschlaufe ruht und die unbedeckte Hand vor der Brust liegt, werden erst seit etwa 330 v.Chr. frontal dargestellt, so das Original des Aischines oder Kampfrichter auf etwa gleichzeitigen panathenäischen Preisamphoren³⁵. Ein weiteres Indiz scheint die Felskulisse zu sein, die wenigstens andeutungsweise den Hintergrund des Reliefs bildet. Beispiele, wo Felsen (in der konkreten Bedeutung einer Höhle) den ganzen Reliefgrund bedecken, gibt es erst seit den attischen Nymphenreliefs der 2. Hälfte des 4. Jhs. v.Chr.³⁶. Nach alldem rückt unser Relief jedenfalls ins späte 4. Jh. v.Chr., wenn nicht tiefer hinab.

²⁹ D. Pinkwart, *AntPl* 4 (1965) 55 ff. Taf. 28-35, bes. 61. 63 ff.; dies., *Das Relief des Archelaos und die "Musen des Philiskos"* (1965) 83 ff. Zu Statuen als topographischen Anhaltspunkten in griechischen Reliefs vgl. M. Carroll-Spillecke, *Landscape Depictions in Greek Relief Sculpture* (1985) 71 ff.

³⁰ M. Bieber, *Proceed.Am.Philol.Soc.* 103, 1959, 374 ff., bes. 411 ff.

³¹ Burkert a.O. (s. Anm. 11) 203 ff. 213.

³² "...velatque Pythagoras iniussu imperatoris id est dei praesidio et statione vitae decedere." Vgl. Seneca, *de benef.* 5,2,4. Zum Topos ausführlich H. Emonds OSB in: *Heilige Überlieferung. Festgabe I. Herwegen* (1938) 21-50 (nachgedruckt als Anhang zu A.-von Harnack, *Militia Christi* (1963) 133-162).

³³ F. Brommer, *Der Parthenonfries* (1977) 117 ff. (O VI 38.39). Taf. 178.

³⁴ Umriss und Grundform der Kithara des 5. Jhs. verbinden sich hier mit der Längung des Instruments im 4. Jh. M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen* (1949) 32 ff.; D. Paquette, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique* (1984) 90 ff. Abb. C1-C50.

³⁵ K. Polaschek, *Untersuchungen zu griechischen Mantelstatuen. Der Himationstypus mit Armschlinge* (1969) 17. - Aischines: Scheffold a.O. (s. Anm. 24) 102 f. mit Abb.; L. Alscher, *Griechische Plastik III* (1956) 78 ff. Abb. 25 und Taf. II, H. - Kampfrichter: J. Frel, *Panathenäische Preisamphoren* (*Kerameikos*-Heft 2, 1973) 24 ff. Abb. 24.

³⁶ R. Feubel, *Die attischen Nymphenreliefs und ihre Vorbilder* (1935) 12 ff.; U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs* (1960) 61; Carroll-Spillecke a.O. 57 f. - Als Vorläufer könnte man das große (wohl attische) Votivrelief in Rom, Museo Torlonia Nr. 433 ansehen, wo freilich die Felskulisse nur die untere Hälfte des Reliefs einnimmt: L. Beschi, *ASAtene* 45-46 N.S. 29-30, 1967-68 (1969) 515 Abb. 2; B. Sismundo Ridgway, *Fifth Century Styles in Greek Sculpture* (1981) 136 f. Abb. 100.

Nicht leicht zu finden sind stilistische Vergleiche. In Sparta selbst gibt es eine ganze Anzahl provinzieller, ja sogar primitiver Reliefs des 5. bis 3. Jhs. v.Chr.³⁷. Eines von ihnen, ein erst 1972 entdecktes Heroenrelief³⁸ scheint mir besonders gut vergleichbar zu sein (Taf. 61,2). Aus dem Sitzmotiv und der Faltenbildung des Mantels hat man auf seine Entstehung am Ende des 5. oder dem Anfang des 4. Jhs.v.Chr. geschlossen. Dies ist zumindest als terminus post quem richtig gesehen. Die ganz äußerlich aufgelegten unruhigen Falten setzen den Reichen Stil voraus. Die frontale Haltung des Oberkörpers bei strengem Profil von Kopf und Unterkörper zeigt dagegen die primitive Formvorstellung des Bildhauers an. Verkürzungen und räumliche Vorstellungen sowie eine organische Auffassung der Körperhaltung und Faltenbewegung sind ihm fremd. Darin ist ihm der Erfinder unseres Reliefs ein wenig voraus, wenn auch die naive, unklassische Grundauffassung übereinstimmt. Obwohl es sich kaum um denselben Bildhauer handeln kann, sind das flache Relief, die sorgfältige Ausarbeitung der Einzelheiten wie etwa der Finger und die ziselierende Ausführung von Augen, Mund und Haaren außerordentlich ähnlich. Dies beweist nicht nur die spartanische Entstehung des Orpheusreliefs, sondern auch seine Datierung ins vorgerückte 4.Jh.v.Chr. Es gibt noch weitere Hinweise darauf: Ein unvollständiges kleines Grabrelief aus dem argivischen Hinterland bei Nemea (Taf. 61,4) hat man wegen seiner typologischen Abhängigkeit von attischen Grabreliefs in das 2. Viertel des 4.Jhs.v.Chr. datiert³⁹. Der Vergleich mit einem dieser mehrfach größeren Typen-Vorbilder zeigt einerseits klar die provinzielle Abhängigkeit des argivischen Reliefs, andererseits daß seine flache, lineare Reliefstruktur nicht ebenso selbstverständlich ableitbar ist. In dieser Eigentümlichkeit steht es aber dem spartanischen Relief nahe. Verwandt ist die Sorgfalt der graphischen Zeichnung, die Parallelität der flachen Falten, die Vermeidung von Verkürzung und Tiefe. Es ist wie ein unbewußtes Ausweichen vor den Konsequenzen des Zeitstils, der zu voller Plastizität, ja räumlicher Komposition der Figuren hinstrebt. Wegen der nur typologischen Abhängigkeit besteht auch für das argivische Relief ein gewisser Spielraum in der 2. Hälfte des 4.Jhs. v.Chr. Freilich gilt auch für das Verhältnis beider Reliefs zueinander, daß ihr Stil nicht gleich ist und, da anscheinend vom Zeitstil der Hochkunst ziemlich unabhängig, auch zueinander in keine genau bestimmbare Beziehung gesetzt werden kann. Nur die typologische Anlehnung und die wenigstens punktuelle stilistische Erinnerung an hoch- und spätklassische Formen legen eine Datierung des spartanischen Reliefs ins 4.Jh. v.Chr. nahe. Wie ist nun diese Immunität gegen zeitgenössische Konventionen zu erklären, denen jedes provinzielle Relief doch gerecht werden möchte? Ein nicht mehr typologischer, sondern struktureller Vergleich soll eine Antwort versuchen: Ich stelle ein Nymphenrelief aus der Grotte bei Vari gegenüber, das um 340/30 v.Chr. datiert wird⁴⁰. Das Relief zeigt einen rundbogigen Höhleneingang, dessen Gewölbe aus buckligen Felsen besteht. Auf ihnen lagert Pan, der seiner weidenden Herde ein Lied vorbläst. In der Höhle halten sich vier Figuren auf, rechts Hermes, links die drei Nymphen, von denen die vorderste auf einem Felsblock sitzt. Das Besondere an diesem Relief ist die Vortäuschung eines tiefen Raumes, in dem sich die vier Figuren befinden, den sie freilich erst durch ihr Verhältnis zueinander, durch Drehung und Staffelung bilden. In diesem auf den Betrachter geöffneten, von ihm konstituierten Raum regen sich die Figuren organisch proportioniert in situationsbedingtem, willensbestimmten Kontrapost. Die Begegnung der lebendig bewegten Körper im gemeinsamen Raum schafft eine seelische Intimität, die den besten Werken der Spätclassik eigen ist. Von all dem ist im spartanischen Relief kaum ein Schatten zu spüren. Die Felsen haben keine räumliche, eher eine gliedernde, flächenfüllende Funktion, ebenso die Tiere, deren steife Umrisse sich abheben von den beweglichen, teilweise verkürzten der Pansherde dort. Die

³⁷ s.o. Anm. I.

³⁸ G. Steinhauser, *Adelt* 28, 1973 (1977) B 166 ff. Taf. 145; BCH 102, 1978, 675 Abb. 75 (G. Touchais); *ArchRep* 1978/79, 18 f. (H.W. Catling). Das Relief ist 70 cm hoch, 47,5 cm breit, 8 cm dick (Autopsie). Der Sitzende ist bis in die Detailarbeit gut vergleichbar, weil er mit 43 cm Höhe nur wenig größer ist als die beiden Sitzfiguren unseres Reliefs (vgl. Anm. 5).

³⁹ J. Mareché, *BCH* 86, 1962, 612 ff. Abb. 1.

⁴⁰ Athen NM 2011. H. Speier, *RM* 47, 1932, 76 Taf. 22,3; Feubel a.O. IV.6 Nr. 3; W. Fuchs, *AM* 77, 1962, 247 f. Beil. 67; Carroll-Spillecke a.O. 57 f. Trotz des grundsätzlichen Unterschieds in der Stilart des Nymphenreliefs verrät sich in einem naiv gegebenen Detail wie den flach gravierten Tieren des Pan im Vergleich mit dem steigenden Hirschen des Orpheusreliefs eine verwandte Auffassung und damit ähnliche Zeitstellung.

Figuren hier wirken isoliert, nicht nur durch die sie trennenden, gleichwertig behandelten Gegenstände, sondern auch, weil ihre geistige Kommunikation kaum andeutungsweise organisch motiviert wird. Die Proportionen der Figuren sind unregelmäßig, die räumliche Darstellung der Körper wird durch Anpassung an die Fläche vermieden, weshalb die Oberschenkel des Orpheus übereinander, die Unterschenkel des Pythagoras nebeneinander gestellt werden, während dessen Schulterpartie trotz Profilstellung des Kopfes kaum verkürzt erscheint. Die Gewandbildung folgt zwar formelhaft den verdeckten Gliedern, neigt aber zu gleichmäßiger Flächigkeit, indem sie Verkürzungen vermeidet und die Falten möglichst parallelisiert. Die allegorische Figur ist so wenig körperlich verstanden, daß sie nicht zu stehen, sondern zu schweben scheint. Ihre Mantelfalten sind entgegen dem Motiv und allen Beispielen nicht zur linken Schulter hinaufgezogen, sondern hängen von der rechten Seite herab. Es wäre ungerecht, unserem Relief diese seine Unterschiede nur als Mängel anzulasten. Die Arbeit ist ja außerordentlich sorgfältig, die Verteilung der Figuren übersichtlich und abgewogen, das Thema schließlich scheint eine individuelle Erfindung zu sein und ist mit großem Ernst vorgetragen. Aber, und das ist das Entscheidende, der Steinmetz dieses Reliefs interessiert sich ganz und gar nicht für die formalen, intellektuellen Darstellungsprobleme seines Berufsgenossen in Athen. Wo er moderne Errungenschaften übernimmt, hat er ihre Tragweite überhaupt nicht verstanden, ja bildet sie in seinem einfachen, naiven Sinne um.

Unter diesem Gesichtspunkt sind erstaunlich verwandt sowohl in Konzeption als auch in der Einzelform die Felsreliefs außerhalb der Stadt Thera, die ein gewisser Artemidoros von Perge anbringen ließ, nachdem er das dortige Bürgerrecht erhalten hatte und zwar, wie aus seinen zahlreichen Weihungen hervorgeht, nach dem Jahre 246 v.Chr.⁴¹. Zum Vergleich bietet sich das medaillonartige Relief mit dem Kopf des Artemidoros (Taf. 61,3), das, abgesehen von den Buchstabenformen, durch nichts seine Entstehung in der 2. Hälfte des 3. Jhs.v.Chr. verrät. Verwandt sind die flache Anlage des Reliefs und seiner Binnenformen, die graphische Zeichnung des Profils besonders an Nase und Mund, nicht zuletzt die unverkürzte Mandelform des Auges, die kantige Bildung des Brauenbogens, das kleine, wie verstümmelte Ohr. Natürlich ist ein Unterschied an Feinheit nicht zu bestreiten. Er wird vor allem mit der sehr verschiedenen Größe und dem schwierigeren Material zu erklären sein.

Die Reliefs von Sparta und Thera sind also, wie schon angedeutet, nicht einfach als "provinziell" einzuordnen. Ich würde den großen Kreis wirklich provinzieller Werke danach definieren, daß sie die hauptstädtischen Muster und Stilformen möglichst getreu zu wiederholen versuchen, freilich fast immer in zweitrangiger Arbeit und nicht selten in unfreiwilliger Banalisierung. Aber stets werden der Formenkanon und die Kompositionsstrukturen der Hochkunst zum Vorbild genommen. Wie kommt es dann zu den offensichtlich seltenen, künstlerisch so verschiedenen Ausnahmen? Die Frage führt zwangsläufig zu den lokalen und sozialen Voraussetzungen der anderen Stilhaltung. Sparta und Thera, ehemals bedeutende Zentren, sind im späten 4. und 3. Jh.v.Chr. bedeutungslos geworden, politisch und kulturell isoliert: Thera als ptolemäischer Außenposten in einem eher von Seeräubern kontrollierten Gebiet, Sparta als abgelegene Hauptstadt eines zwischen den großen Reichen und Bünden stehenden Kleinstaates. Den geistigen Horizont des Auftraggebers des theräischen Reliefs, des Artemidoros von Perge, kennen wir dank seiner zahlreichen, eiltlen Weihinschriften. Aus Kleinasien stammend, diente er als Soldat und Offizier den Ptolemäern in Ägypten, um sich später auf Thera niederzulassen, wo er ein sehr hohes Alter erreichte. Im Laufe der Zeit richtete er außerhalb der Stadt Thera ein Temenos ein, das er sowohl mit Reliefbildern zu Ehren offizieller Götter wie Zeus, Apollon und Poseidon ausstattete, als auch mit Altären für kleinere, aber umso hilfreichere Götter wie die Dioskuren, Hekate, Priapos und Tyche. Schon U. von Wilamowitz-Moellendorf, der die unbewußten theologischen Widersprüche dieser Weihungen aufdeckte, bezeichnete sie als "Zeugnisse für die Stimmungen der halbgebildeten Oberschicht der Gesellschaft auf einer abgelegenen dorischen Insel ... zu der die großen geistigen Strömungen des 5.

und 4. Jhs. nicht gelangt waren"⁴². Der naive Stil der bescheidenen Reliefbilder scheint dieser Geisteshaltung voll zu entsprechen. Ähnlich muß der Fall in Sparta liegen. Allerdings können wir weder den pythagoräischen Auftraggeber noch den Anlaß der Aufstellung des am ehesten als Motiv zu bezeichnenden Reliefs mit Orpheus und Pythagoras nennen⁴³. Aber aus Analyse und Vergleichen ergibt sich klar, daß es eine intellektuelle, moralische Haltung vertritt, die sich freilich puritanisch abschließt gegen die stets veränderlichen Einflüsse der künstlerischen und geistigen Zentren. Unser Relief repräsentiert also gewiß nicht die dünne plutokratische Oberschicht Spartas, auch nicht den Kreis der immer stärker verarmten übrigen Vollbürger, von denen die spartanischen Sozialrevolutionen des 3. Jhs. v.Chr. getragen wurden⁴⁴, sondern einen der isolierten Intellektuellen, die an ihrer elitären Überlieferung unbeirrt festhielten. Solche Spätpythagoräer waren im Griechenland des ausgehenden 4. Jhs.v.Chr. vereinzelt noch zu finden⁴⁵.

IN: KOTINOS FESTSCHRIFT FÜR
ERIKA SIMON

⁴¹ F. Hiller von Gaertringen, Thera III (1904) 89 ff. Abb. 75-81 Taf. 5; IG XII 3, 1330-1350; P.T. van Straten, BAB-isch 51, 1976 (1977) 10, 18 Abb. 23-26.

⁴² U. von Wilamowitz-Moellendorf, Der Glaube der Hellenen II (1932) 387 ff. 390 (Zitat).

⁴³ Das Relief mag aus einem Heiligtum des Orpheus oder der chthonischen Göttinnen in Sparta selbst stammen, denn Orpheus galt in Sparta und Lakonien als Parhedros der Demeter oder als Stifter ihrer Heiligtümer, vgl. S. Wide, Lakonische Kulte (1893) 140, 174 f. 244 f.; Roscher, MII 1 (1897 ff.) 1099 f. s.v. Orpheus (O. Gruppe); RE 18,1 (1939) 1241 f. s.v. Orpheus (K. Ziegler, freilich skeptisch in bezug auf das Alter der Überlieferung). Angesichts der engen Beziehungen der Orphik und des Pythagoreismus zu chthonischen Kulte ist zumindest ein Heiligtum unterirdischer Götter zu postulieren.

⁴⁴ P. Oliva, Sparta and her Social Problems (1971) 163 ff. 203 ff.

⁴⁵ Burkert a.O. 191 ff.; RE 24,1 (1963) 218, 266 f. s.v. Pythagoreer (K. v. Fritz).