

4314

D

Hofkes-Brukker

Arch.

67

HOFKES-BRUKKER C., *Vermutele Werke des Paionios* [et la notion pythagoricienne de mouvement]; cf. *Archéologie grecque*.

HOFKES-BRUKKER C., *Vermutele Werke des Paionios*: BVAB XLII 1967 10-71. | Une étude du style de Paionios permet d'en caractériser trois éléments qui se fondent en une unité remarquable: la notion pythagoricienne de mouvement, un sens linéaire des formes propre à la Grèce du Nord et une manière de considérer la ligne comme porteuse du mouvement. A la lumière de cette analyse, examen d'une dizaine de pièces, et reconstitution de la vie et de l'activité de l'artiste.

*Bulletin vande Vereniging tot Beoordening
der Antieke beschaving
XLII 1967 10-71*

vv 2198
+ 693
v 4476

vv 9 GB 05020

1960 p 63

1961 p 8

1964 p 107, III

9.130)



Abb. 1. Rekonstruktion der Nike.

VERMUTETE WERKE DES PAIONIOS

A. DER STIL DES PAIONIOS

I. EINFÜHRUNG.

Das Wagnis, Paionios ein ganzes Oeuvre zuzuschreiben, geht von der Überzeugung aus, dass er in der Nikestatue einen unverwechselbar eigenen Stil zeigt. Dessen Merkmale werden unten kurz zusammengefasst. Die Variationen, derer sich der Paioniosstil in den Skulpturen des Bassaetempels fähig zeigt, werden nachher kurz berücksichtigt. Der offensichtliche Unterschied in den ausführenden Händen des Frieses darf hier ausser Acht gelassen werden. Am weitesten scheinen die Platten 522, 524, 526, 529; 531, 533, 534, 535, 538, welchen tatsächlich die für den Bassaefries verwendeten Prädikate „wild und derb“ zukommen, sich vom Entwurf zu entfernen. Dennoch gehorchen auch die Figuren dieser Platten den aus der Nikestatue abzuleitenden Formgesetzen.

II. DIE NIKESTATUE.

Im Körper wirken verschiedene, verselbständigte Bewegungsimpulse, deren Wirkungsbereiche linear gegeneinander abgehoben sind.

Grundlage der Untersuchung bildet die ergänzte

Nikestatue (Abb. 1)¹. Die verschiedenen Bewegungsimpulse der Nike wirken sich in den Richtungen ihres Körpers aus: sie ist „leicht vorgeneigt und schräg zur Seite geneigt“².

Die Beziehung zwischen der vorwärtsgerichteten Neigung und dem gestreckten, vorgesetzten Bein springt ins Auge. Aber zu oft wird übersehen, was schon G. Treu betonte: die Schwenkung seitwärts hängt mit der ungleichmässigen Stellung der Schwingen zusammen³. Man könnte noch weiter gehen: sie ist eine bewusste Handlung. Nachdem die Göttin in senkrechtem Flug bis zur Adlerhöhe gelangte, ändert sie die Richtung des Abstiegs zur rechten Seite hin, offenbar weil sie erst im dargestellten Moment das Ziel ins Auge fasst. Eine kaum merkbare Ausladung der rechten Hüfte weist auf die Verlagerung des Körpergewichtes hin. Da die Schwingen nicht durch Muskeln mit dem Körper verbunden sind, wird das Heben des linken und

¹ Prof. E. Kieser, Würzburg, schulde ich für die Korrektur des Textes den grössten Dank. — Abb. 1 nach *Olympia Ergebnisse* III, 1894, Taf. 48, 1. Vgl. *BABesch.* 1963, 73, Anm. 120.

² M. Bieber, *Allgem. Lex. der bildenden Künstler*, 1932, s.v. Paionios, 150.

³ *Olympia Ergebnisse* III, 188.

die Bewegungsimpulse gegeneinander abgehoben. Die Faltenlinien veranschaulichen die von den Bewegungsimpulsen entfesselten Spannungswellen nicht nur in ihrem Durchzug durch den Körper, sondern auch in ihrer Entladung. Die Bewegung scheint den Körper mitzureissen. Die von der gesenkten Schulter her sich schräg über die Brust hinziehenden Falten bereiten den Kräfte- stoss im linken Beine vor, der sich in den weit ausschwingenden Falten entlädt. Die Schwenkung wird durch die schrägen Mantelfalten, welche die Armbewegung begleiten, veranschaulicht. Die gegeneinander abgehobenen Bewegungsimpulse erweitern in den Falten ihren Ausstrahlungskreis.

Ein ornamentales Liniensystem, in welches alle Falten und die Körperumrisse eingeordnet sind, regt den Betrachter an, die gegeneinander abgehobenen Bewegungsimpulse ihrer Bedeutung gemäss zu verbinden.

Die um die Beine ausschwingenden Falten durchkreuzen an der linken Seite die schrägen Mantelfalten. An der rechten Seite gleichen sich alle Falten einander in der Richtung an. An dieser Seite findet der aus den verschiedenen Bewegungsimpulsen kombinierte Abstieg statt.

Die Faltenlinien sind nicht nur den Bewegungsimpulsen des Körpers durch den Bedeutungszusammenhang verknüpft, sondern dieser wird durch einen formalen Zusammenhang unterstützt.

Im ornamentalen Liniensystem zeichnet sich der Körper im Umriss ab. Trotzdem stören die Umrisslinien den Verlauf der Falten nie. Gewand und Körper bilden eine unzertrennliche Einheit, in welcher jede Komponente zur Geltung gelangt. Paionios verfügt über zwei Methoden, die Umrisse im Gewand hervorzuheben. Entweder begleiten die Falten den Umriss, oder wenn sie sich darüber hinwegsetzen, verstärkt sich ihre Reliefhöhe genau auf der Grenze. Zu gleicher Zeit senken sich die glatten Flächen zwischen den Falten, um sich dem Umriss anzuschmiegen. Beim rechten Bein der



Abb. 2. Detail der Nike, Olympia.

Nike sind beide Methoden neben einander verwendet (Abb. 2)⁴.

III. DER BASSAEFRIES.

Die vier Hauptprinzipien des Paioniosstiles lassen sich Punkt für Punkt an den Figuren des Bassae-frieses belegen. Der weitere Verlauf dieser Abhandlung wird Gelegenheit bieten zu zeigen, in welcher Beziehung scheinbar verwandte Stile sich vom Paioniosstil unterscheiden.

Im Verhältnis der Bewegungsimpulse zu einander sind verschiedene Variationen möglich. Bei der Lapithin der Platte 530,5 sind es die Bewegungsimpulse in den Beinen, welche linear gegeneinander abgehoben sind. Sie sind also gleichgerichtet (Abb. 3)⁵.

Beide Beine sind von einem vorwärtsgerichteten Drang erfüllt. Der Oberkörper und die Armbewegung, welche durch die Schleierfalten unterstützt wird, zeigen den gleichen Drang. Dieser setzt sich aber nicht in eine Fortbewegung um. Die Gestalt steht wie am Boden genagelt, überwältigt durch den Eindruck, den der unnatürliche Tod des Kaineus in ihr hervorruft.

⁴ Nach Phot. Drossaart Lulofs.

⁵ Nach Phot. d. Brit. Mus.



Abb. 3. Friesplatte 530: Untergang des Kaineus.

Die Entladung der Spannung in den frei ausschwingenden Faltenlinien, das ornamentale Liniensystem und die Betonung der Umrisse sind mit den entsprechenden Phänomenen bei der Nikestatue identisch.

Die Methode, durch sich hebende doppelgratige Falten und sich senkende Faltenrinnen den Umriss hervorzuhoben, ist mit grosser Virtuosität angewandt. Wir sind zu sehr an diese Faltenbildung gewöhnt, um uns gleich darüber klar zu sein, wie unmöglich sie in naturalistischer Hinsicht ist. Sie könnte nur aus einer grossen Stofffülle entstehen, von der sich auf den Beinen keine Spur zeigt. Sonst müsste der Stoff, der sich der Rundung des Beines anschmiegt, aus den Doppelfalten weggezogen werden.

Es besagt schon viel, dass diese Faltenbildung, ausser bei der Nikestatue und bei dem Paionios aus anderen Gründen zuzuschreibenden Werken, nirgendwo vorkommt. Wenn in der korinthischen Toreutik, wahrscheinlich in Anlehnung an den Bassaestil, ähnliche Faltenbildungen auftreten, schmiegen sich auch die Falten selbst dem Umriss an.⁶

Offenbar empfindet Paionios die Falte nur als Linie und trägt dem stofflichen Charakter des Gewandes gar keine Rechnung. Es wird sich zeigen, dass er sich später der Konsequenzen des sich anschmiegenden Stoffes bewusst wird (S. 58).

Wir haben die Lapithin als erstes Beispiel herausge-

⁶ W. Züchner, *Griechische Klopplspiegel*, 1942, 198; KS 68, Taf. 10 und KS 70, Abb. 23.

griffen, weil die unterschiedlichen Bewegungsimpulse des Körpers einander nicht entgegengerichtet sind, genau so wenig wie bei der Nike. Aber der Stil verfügt auch über die andere Möglichkeit. Sie ist überall ausgenutzt, wo kämpfende und ringende Paare die Motive dazu abgeben.

Noch ziemlich ruhig ist der bogenspannende Apollon der Platte 523,2 gehalten⁷. Er zieht die rechte Schulter in einer vom Arm unabhängigen Bewegung zurück und streckt den linken Arm vorwärts. Der ausschwingende Mantel begleitet diese Bewegung. Die Ausschwingung ist kaum motiviert: sie zeigt fast unverhüllt das Bestreben des Künstlers, „das Auge des Betrachters in einer gewollten Richtung mitzureissen“⁸.

Beim Kentauren der Platte 521,3 ist der ganze Oberkörper an den auseinanderstrebenden Bewegungsimpulsen beteiligt (Abb. 4)⁹. Die Körperzäsur und die ausschwingenden Faltenlinien veranschaulichen diese den Körper fast sprengenden Spannungsdiskrepanzen.

Die Körperzäsur kann auch dort auftreten, wo die Bewegungsimpulse nicht entgegengesetzt, sondern gleichgerichtet sind, wie bei der sterbend hinsinkenden Amazone der Platte 533,4¹⁰. Die Beine

⁷ H. Kenner, *Der Fries des Tempels von Bassae-Phigalia*, 1946 (weiter zitiert als Kenner), Taf. 4; *BABesch.* 1959, 10, Abb. 8.

⁸ So W. Züchner, *Der Berliner Münadenkrieger*, 98. *BWPgr.*, 1938, 15.

⁹ Kenner, Taf. 2; *BABesch.* 1963, 75, Abb. 21. – Abb. 4 nach Phot. Brit. Mus.

¹⁰ Kenner, Taf. 14; *BABesch.* 1961, 15, Abb. 22.

gehen nach, aber der Oberkörper scheint noch rascher zum Boden zu streben, sodass die Sterbende im Fallen zusammenknickt. Der Mantel sinkt hinab und knickt, genau wie der todesmüde Körper. Es war das Gewand dieser Gestalt, das M. Bieber veranlasste, den Künstler als einen *Expressionisten* zu bezeichnen¹¹.

Die Wirkung des Gewandes ist aus den Begleitererscheinungen zu erklären, die schon aus der Nikestatue erschlossen wurden: der Körperrhythmus, die Übersetzung der natürlichen Gestalt in ein Liniengebilde und die alle Linien zusammenschliessende ornamentale Ordnung.

Dieser komplizierte Stil ist der einmalige, persönliche Stil des Paionios. Deshalb haben die verschiedenen Versuche, die Bassaeskulpturen mit einer bekannten landschaftlichen Tradition zu verbinden, kein allgemein überzeugendes Ergebnis gehabt. Vielleicht wird es möglich sein, die verschiedenen Elemente, in welche die obige Analyse den Stil zerlegt hat, jedes für sich zu einer Landschaft oder Schule in Beziehung zu setzen. Dann wird sich, gewissermassen automatisch, das persönliche Element herausheben. Aus ihm muss die Wahl der anderen Bestandteile des Stiles erklärt werden können.

IV. DIE QUELLEN DES PAIONIOSSTILES.

Die Auffassung der Bewegung ist mit derjenigen identisch, welche dem „*Rhythmus*“ des *Pythagoras* zu Grunde liegt¹²: er trägt die Bewegung als einen sich vollziehenden Prozess vor, indem er die Bewegungsimpulse der verschiedenen Körperteile verselbständigt.

Soweit die lückenhafte Kenntnis seiner Kunst uns hierüber zu urteilen erlaubt, war Pythagoras noch nicht bestrebt, die verselbständigten Bewegungsimpulse auch gegeneinander abzuheben. Aus Nachklängen in der Kleinkunst — von etwa 430 v. Chr. ab — ist auf eine jüngere Kunstströmung zu schliessen, die den Rhythmus des *Pythagoras* in diesem Sinne weiterentwickelt¹³. Sie unterbricht den die Gestalten mitziehenden Bewegungszug an der Brustkorbbrenze, sie aktiviert also die von *Pythagoras* schon in den Muskeln hervorgehobene „Reiflinie“¹⁴.

¹¹ *Entwicklungsgeschichte der griech. Tracht*, 1934, 50.

¹² *BABesch.* 1964, 107 ff.

¹³ *BABesch.* 1964, 111 ff.



Abb. 4. Friesplatte 521,3: Kentaure.

Die nicht an die Mitte gebundene Beweglichkeit des pythagoreischen Rhythmus erhält neue Ausdrucksmöglichkeiten. Der Bericht, dass sein Schwestersohn Sostratos von Rhegium sein „Schüler“ war¹⁵, berechtigt dazu, die zerstreuten Indizien einer Weiterentwicklung des Pythagorasstiles auf eine gemeinsame Quelle, eine „Schule“, zurückzuführen.

Ihre Originalwerke, zweifellos in Bronze gefertigt, sind verloren gegangen, aber in der grossgriechischen Kleinkunst kehrt ein ins Auge springendes Stilmerkmal immer wieder: die absichtlich unorganische Körperzäsur, welche die verschiedenen Bewegungsimpulse gegeneinander abhebt.

Erstens für den Apollon Pythoktonos der Statere von Kroton, der, vorwärtsschleichend, sich seitwärts gegen den Drachen wendet¹⁶, und zweitens für die Terrakottafigur einer Europa, die, sitzend auf dem Rücken des Stieres, sich umwendet, um

¹⁴ Über die „Reiflinie“: L. Curtius, *Jdl.* 1944/45, 22. Gegen seine polyklettisierende Deutung der Reiflinie: *BABesch.* 1964, 111, Anm. 38.

¹⁵ Plinius, *NH.*, XXXIV, 60. A. de Francis, *Klearchos*, 1960, 24, widerlegt die Thesen, die den Bericht zu entkräften suchen.

¹⁶ P. R. Franke – M. Hirmer, *Die griechische Münze*, 1964 (weiter zitiert als Franke-Hirmer), Taf. 93, Nr. 267 R. – Zur von G. Hafner, *Ein Apollonkopf in Frankfurt*, 1962, 18, Anm. 10, zitierten Literatur ist zuzufügen: L. Lacroix, *Les Reproductions de Statues*, 1949, 250, der die Zurückführung auf Pythagoras ablehnt, ebenso wie De Francis, *Klearchos*, 1960, 38.



Abb. 5. Sisyphoskrater, München.

nach einem Horn des Stieres zu greifen¹⁷, ist die Rückführung auf schriftlich überlieferte Werke des Pythagoras selbst versucht worden. Aber jüngere Züge stehen dieser unmittelbaren Verbindung im Wege, ebenso bei der Tonform eines Diskobolen oder Kriegers in Genf¹⁸.

Die Haltung des Iokastos auf Tetradrachmen von Rhegium liess schon die Beziehung zur an diesem Ort tätigen Schule des Pythagoras vermuten¹⁹. Das plötzliche Umblicken, das in dieser Haltung zum Ausdruck kommt, wurde gewiss beim noch ungeudeteten Heros eines fragmentarischen Medmarreliefs durch den szenischen Zusammenhang motiviert²⁰.

Auch frühitaliotische Vasenmaler bedienen sich des Ausdrucksmittels der unharmonischen Haltung um eine Bewegung besonders zu betonen, so der Amykosmaler für einen angreifenden Lapithen²¹, der Sisyphosmaler für den mit Thetis ringenden Peleus²², und für einen Dioskuren, der mit lebhaftem Interesse den Drachenkampf des Jason verfolgt (Abb. 5)²³. Seine Aufregung gibt sich sowohl

in der durch Körperzäsur betonten, vorgebeugten Haltung als in der entgegengesetzt gerichteten Kopf- und Blickwendung kund.

Der mit dem Löwen ringende Herakles der Statere von Heraklea gewinnt den festen Stand durch das Stützen auf das entgegengesetzte Bein. Ein früher Stempelschneider erfand diese Haltung²⁴. Seine Nachfolger tilgen wechselweise die ihnen nicht gefällige Körperzäsur oder greifen wieder auf sie zurück²⁵.

Diese Beispiele mögen genügen, um eine Vorstellung des Stiles der vermuteten Pythagorasschule zu geben. Er ist in höchstem Grade „anti-klassisch“. In dieser Kunstströmung muss Paionios das Vorbild gefunden haben, das seinem Ausdrucksbedürfnis entgegenkam. Er suchte nach einem Ausdruck der Bewegung als wirkender, den Körper mitziehender Kraft. Dies lässt sich aus dem Ausdrucksmittel ahnen, um welches er den pythagoreischen Rhythmus bereichert: die Linie in ihrer Fähigkeit, im Betrachter eine bestimmte Bewegungsvorstellung anzuregen.

Es gelingt ihm, wie wir feststellten (S. 11), die Linie aufs innigste dem Körper zu vermählen, weil er auch die Gestalt linienmässig erfasst. Den plastischen Charakter, welcher der Körpergliederung in der grossgriechischen Kunst anhaftete,



Abb. 6. Tetrachme von Thasos.

streift er ab²⁶. Überdies wirkt bei ihm die körperliche Erscheinung durch ihre Umrisse. Eine ausgesprochen ornamentale Begabung und der Wille zur objektiv geordneten „schönen“ Form wandeln den übernommenen pythagoreischen Rhythmus um.

Wenn wir die nordgriechischen Kunsterzeugnisse – vor allem die Münzbilder – betrachten, verstehen wir, dass die Fähigkeit, die natürliche Gestalt zu einem Liniengebilde umzuformen, Paionios eingeboren war. Dieser Umformungsdrang der nordgriechischen Kunst offenbart sich, sobald sie eigene Münzbilder prägt – die sogenannten thrakomakedonischen Münzen bäuerlichen Stiles – und behauptet sich, unbeirrt von attischen Einflüssen, bis in Paionios' Zeit. Wie diese Umformung vor sich geht, zeigt eine Tetrachme von Thasos aus etwa 411 v. Chr. (Abb. 6)²⁷. Das Verfahren liesse sich als ein „Teilen und Fügen“ bezeichnen. Der Körper wird durch Linien – beziehungsweise Faltenlinien

aufgeteilt, die Linien werden mit den Umrissen zu einer neuen, ornamentalen Einheit unter Miteinbeziehung des Rahmenrechtecks gefügt.

Nicht nur die nordgriechische Formempfindung ist damit umschrieben, sondern auch der nordgriechische Bestandteil im Stile des Paionios. Die Gliederung der Gestalt, die fast wie eine tektonische Struktur anmutet, könnte dazu verführen, im Paioniosstil helladische Elemente zu vermuten²⁸. Die Gliederung ist aber eine lineare Oberflächengliederung. Ihr hält nicht die organische Konzentration durch das Widerspiel der Kräfte die Waage, sondern die bildhafte Einheitlichkeit der ornamentalen Ordnung.

Bei Paionios ist die Gliederung im Figurenaufbau derart, dass nie ein Widerspruch von auf die Mitte

¹⁷ G. Vallet, *Rhégion et Zancle*, 1958, Taf. XVII, 1, 2. Er hält es für möglich, dass die Terrakottafigur vom Vorbilde des Pythagoras abhängt (S. 236).

¹⁸ *BABesch.* 1961, 8, Abb. 12 mit Anm. 60.

¹⁹ *BABesch.* 1960, 63, Abb. 3 und *BABesch.* 1964, 114, Abb. 8 mit Anm. 45.

²⁰ F. Langlotz, *Die Kunst der Westgriechen*, 1963, Taf. 125 unten.

²¹ Hydria Neapel 3247: Fortwangler-Reichhold, *Griech. Vasenmaleret*, III, 1910, 343, Abb. 172. Vgl. *BABesch.* 1964, 112, Anm. 48.

²² Volutenkrater Warschau: *BABesch.* 1961, 12, Abb. 18, Anm. 58; B. Schweitzer, *Mythische Hochzeiten*, 1961, Taf. VII 1 (vgl. *BABesch.* 1964, 112, Anm. 54); Cambitoglou-Trendall, *Apulian redfig. Vase-Painters*, 1961, 9 Nr. 2. Hier wird wiederum der Anfang der Laufbahn vom Sisyphosmaler um 425 v. Chr. datiert.

²³ Volutenkrater München 3268: A. D. Trendall, *Frühitaliotische Vasen*, 1938, B 15, Taf. 19; S. 22: um 420 v. Chr. datiert; Cambitoglou-Trendall, 9, Nr. 1. – Abb. nach Phot. d. Mus.

²⁴ E. Work, *The earlier Statere of Heraklea Lucaniae*, 1949, 19, 4, Taf. I 4; Franke-Hirmer, Taf. 89, Nr. 256 R. – Franke setzt diese Münze in den Anfang der Münzprägung dieser 413/2 v. Chr. gegründeten Stadt.

²⁵ So z. B. Work, Taf. I 11; *BABesch.* 1961, 13, Abb. 19 und *BABesch.* 1964, 114, Abb. 11.

²⁶ Dies kann die Zusammenstellung der beiden Abbildungen: *BABesch.* 1961, Abb. 17 und 18 darlegen. (Für Abb. 18 vgl. Anm. 22).

²⁷ Nach Aufnahme Hirmer: Franke-Hirmer, Taf. 141, Nr. 439 R. Das Münzbild gibt das archaische Relief des Torpfeilers in Thasos wieder (G. v. Kaschnitz-Weinberg, *Die auraschen Grundlagen der antiken Kunst*, 1961, Abb. 10). Die lineare Aufteilung im Münzbild ist noch stärker als im Vorbild.

²⁸ E. Pfuhl, *Jdl.* 1926, 160 von der Nike. J. Charbonneau, *La sculpture grecque classique*, II, 1945, 69, sieht in „cette sculpture musculuse et charnue“ Abhängigkeit von polykletischen Typen.



Abb. 7. Statuette, Kopenhagen.

bezogenen Kräften entstehen könnte. Der Schwerpunkt ist nach oben verlagert: der Torso ist durch die Betonung der Thoraxgrenze in zwei Hälften aufgeteilt.

Die atektonische Gliederung ist sowohl der Pythagorasschule als der nordgriechischen Kunst eigentümlich. Eine Stele in Komotini (Thrakien) mag die letztere vertreten²⁹. Der atektonische Charakter beider Stile ist wohl einer der Gründe, weshalb Paionios eine Synthese zwischen ihnen vollziehen konnte. Mit der Pythagorasschule hat er die Beweglichkeit in der Taille gemeinsam, mit der Stele in Komotini eine Betonung des atektonischen Gliederungsprinzips durch die Falten. Diese umschreiben in einer ununterbrochenen Schwingung die Bauchgegend und die Beine an der Innenseite.

²⁹ G. Bakalakis, *AM.* 1962, Beil. 15, – In *DABesch.* 1965, 58 f. wurde auf die Ähnlichkeit der Haltung von Figuren in grossgriechischen und nordgriechischen Münzbildern hingewiesen, vgl. W. Schwabacher, *Schweizer Münzblätter* 1966, 38.

Dadurch ist die Beziehung zwischen Unterkörper und Beinen enger geworden, der Zusammenhang im Torso umso mehr geschwächt. Das Verfahren von „Teilen und Fügen“ gibt sich zu erkennen.

Jene Faltenbildung hebt die Stele in Komotini aus der Liste von ionischen Werken heraus, welche G. Bakalakis bei der Veröffentlichung dieses Werkes zusammengestellt hat. Als gemeinsames Merkmal wählte er „die grosse dreieckige Relieffhebung, die sich unterhalb der Bauchgegend einstellt“³⁰. Dieses Merkmal ist also viel umfassender als die oben beschriebene Faltenbildung, welche den Unterkörper im Anschluss an die Beine gliedert.

Diese spezielle Bildung teilt die Stele in Komotini mit keinem einzigen der in der Liste aufgenommenen Werke, ausser der Apollonstatue in Kopenhagen und der „Aura“, welche aus vielen anderen Gründen Paionios zugeschrieben werden dürfen. In allen anderen Fällen umschreiben die Faltenlinien entweder die Bauchgegend³¹ oder die Beine nicht³². Offenbar ist den ionischen Künstlern, obwohl sie sich zum atektonischen Figurenaufbau bekennen, dessen linienmässige Betonung fremd. Diese entspricht dem nordgriechischen Formgefühl und ist also im Paioniosstil ein herkunftbedingtes Element.

Paionios hält sich aber, in Hinsicht auf die Ausdruckskraft der Linie, nicht innerhalb der Grenzen der Kunst seiner Heimat. Hier zeigt sich kaum eine Spur von der Auffassung, die stark in Paionios lebt: die Auffassung der Linie als Anregung zu einer Bewegungsvorstellung.

Nach den Untersuchungen von G. von Kaschnitz-Weinberg gehört die Linie als Träger der Bewegungskraft schon zum primitivsten Formungsdrang der eurasischen Völker, der sich aber nur in Ornamenten äussert³³. Vielleicht wären gewisse

³⁰ *A.O.*, 199.

³¹ Bei der Bronzestatue eines Jünglings aus Adrianopel, bei der „Bendis“ aus Salamis in Dresden, bei der Europa des chalkidischen Bronzespiegels. Oder es geschieht sehr ungenau, wie bei der Figur links im Giebel von Xanthos. – Hinzuzufügen wäre die Stele Berlin K 27: C. Blümel, *Kat. Skulpt. Berlin*, III, 1928, Taf. 37.

³² Bei der Statuette eines spendenden Jünglings im Louvre. Oder, wenn die Falten den Innenriss beschreiben, unterlassen sie es beim Aussenriss (im Gegensatz zur Stele in Komotini und zu den Paioniosfiguren), wie auf der Stele in New York. Die Aphrodite Fréjus stellt einen Sonderfall dar, vgl. unten S. 34.

³³ *Die eurasischen Grundlagen der antiken Kunst*, 19 ff.



Abb. 8. Friesplatte 525: Kentauromachie.

Kompositionslinien der nordgriechischen Gruppenbildung in dieser Weise zu deuten³⁴.

Diese Auffassung der Linie ist in Verbindung mit der nordgriechischen Einzelfigur nicht entfaltungs-fähig, da sie in der Körperhaltung den Ausdruck einer die Gestalt mitziehenden Bewegung nicht entwickelt hat. Nicht ohne Grund muss Paionios diesen aus einem anderen Kunstbereich fertig übernehmen. Aber die Verbindung mit der Linie fand Paionios in der grossgriechischen Kunst nicht vor. Die Konzeption der Linie als Träger der Bewegung muss ein *persönliches Element* im Stile des Paionios sein.

In seinem Stile lassen sich also drei verschiedene Prinzipien unterscheiden, die zu einer wunderbaren Einheit zusammengewachsen sind: die pythagoreische Bewegungsauffassung, die nordgriechische lineare Formempfindung und das überbrückende Element: die Linie als Träger der Bewegung. An der Formung seines Stiles scheint die attische Kunst keinen wesentlichen Anteil gehabt zu haben.

In der reifen Form des Paioniosstiles, wie sie uns in der Nikestatue und in den Bassaeskulpturen entgegentritt, sind allerdings attische Formelemente

³⁴ E. Homann-Wedeking, *Antike und Abendland*, 1959, 30, sieht in den Gruppen von Silen und Nymphen auf den Tetradrachmen von Thasos einheimischen Stiles das „Auseinanderstreben der Kompositionslinien“, wohl mit Recht, denn es ist auf den attisch beeinflussten Münzen von Thasos durch eine harmonische Gruppenbildung ersetzt.

nicht zu verkennen. Es sind die stilisierten, meistens windbewegten Gewänder der Parthenongiebel und der späthidiasischen Werke am Zeus-thron, welche hinter Paionios' Gewandwiedergabe spürbar werden.

Wahrscheinlich empfand er das Bedürfnis, seine abstrakten Linien der stofflichen Erscheinung anzunähern. Dabei kamen die stilisierten Falten, welche schon einen Teil ihres naturalistischen Charakters abgelegt hatten, ihm auf halbem Wege entgegen. Er steigert aber den linearen Charakter der übernommenen Faltenmotive, wie eine Diskongruenz, wie die oben festgestellte (S. 12), verrät. Wäre Paionios nie mit dem attischen Stil in Berührung gekommen, oder hätte er sich dessen Einfluss verschlossen, dann wäre sein Stil, obwohl weniger brilliant, eine widerspruchslöse Einheit geblieben. Jetzt ist er ein Mischgebilde: die attischen Formen werden Stilgesetzen unterworfen, welche ihnen innerlich fremd sind (S. 21).

V. EINTEILUNG DES STOFFES.

Von den Stilgesetzen und nicht von den Einzel-formen ausgehend mag der Versuch gewagt werden, auch andere Werke Paionios zuzuschreiben. Dabei wird sich vielleicht eine Entwicklung in seinem Stile feststellen lassen.

Die Nikestatue selbst und die Bassaeskulpturen werden nur als Vergleichsmaterial in die Betrachtung einbezogen. Es handelt sich in der vorliegenden



Abb. 9. Rechte Seitenansicht der Statuette.

Abhandlung um die dieser Mittelperiode vorangehenden Werke – mit Ausnahme der Apollonstatue in Kopenhagen³⁵ –, und um die auf sie folgenden Werke.

Die Mittelperiode liegt durch die Datierung der Nikestatue um 423 oder 420 v. Chr.³⁶ chronologisch einigermaßen fest. Die Metopen des Bassaetempels gehen der Nikestatue voraus, ihr Anfang lässt sich in etwa 426 v. Chr. setzen. Der Fries ist jünger als die Nikestatue: er mag um 415 v. Chr. beendet gewesen sein.

³⁵ Ihr galt schon die Einzeluntersuchung: *BABesch.* 1965, 51 ff.
³⁶ Die Datierung der Nike wird in der geplanten Monographie ausführlich erörtert werden. Obwohl die späte Datierung allgemein angenommen wird (eine Ausnahme bildet F. Chamoux, *La civilisation grecque*, 1963, 217), entscheidet man sich oft für das Jahr 420 v. Chr. und lehnt die Beziehung zur Schlacht von Sphakteria als Anlass der Weihung ab, weil die Naupaktier in dieser Schlacht nicht mitkämpften. Solange aber die Argumente von H. Pomtow, *Jdl.* 1922, 88, nicht widerlegt sind, scheint es richtiger, dessen Datierung um 423 v. Chr. beizubehalten.

B. DREI FRAGMENTE IN KOPENHAGEN
Die folgenden drei, sich jetzt in der Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen, befindenden Werke sind bei Frascati gefunden.

I. Ein flüchtendes Mädchen, Inv. Nr. 304.
G. Lippold, *BrBr.*, *Denkm.*, 1926, Nr. 663;
F. Poulsen, *Cat. of Anc. Sculpt.*, 1951, Nr. 304.
Höhe: 0.69 M.

Hier Abb. 7 und 9-11.
II. Ein sich duckender Knabe, Inv. Nr. 399a.
E. Schmidt, *BrBr.*, *Denkm.*, 1947, Nr. 771;
F. Poulsen, *Cat.*, Nr. 399a.
Höhe: 0.37 M.

Hier Abb. 13 und 14.
III. Ein behelmter Kopf, Inv. Nr. 107.
V. H. Poulsen, *Kunstmuseets Aarskrift* 1938, 137,
Abb. 9; *Ny Carlsberg Glypt.*, *Antike Kunstvaerker*,
1941, Taf. 6.
Höhe: 0.20 M.

Hier Abb. 15 und 17.
Alle Stücke sind aus parischem Marmor. Die jetzt verloren gegangenen Anstückungen der beiden erstgenannten Figuren sind im Katalog von F. Poulsen verzeichnet. Bei ihnen ist im Rücken ein viereckiges Dübelloch eingehauen, das die Figuren als Giebelskulpturen kennzeichnet. Die Abbildungen sind nach Photographien des Museums hergestellt.

I. DAS FLÜCHTENDE MÄDCHEN.

Beschreibung und Stilbestimmung.

Das Mädchen hält im eiligen Lauf inne (Abb. 7). Hinblickend auf die Gefahr, vor welcher sie flieht, wendet sie sich um. Die Fortbewegung ist aufgehoben, aber die Bewegungsschwingung nicht, da es keine Wechselwirkung der verschiedenen Bewegungsimpulse auf einander gibt. Die abrupte Körperzäsur verneint absichtlich die Beziehung³⁷. Der Bewegungsrhythmus, dessen Erfindung der vermuteten Pythagorasschule zuzuschreiben ist (S. 13), wird von den Faltenlinien verdeutlicht. In den zügigen Falten zwischen den Beinen wirkt der

³⁷ Weil die Figur sich nicht fortbewegt, spricht L. Alscher, *Die griech. Plastik*, III, 1956, 199, Ann. 21a, von einem „geschlossenen Körperhythmus“: die Rückwendung hebt die Fortbewegung auf. Aber in der Bewegungsschwingung, die durch den Körper hinzieht, ist der Rhythmus nicht geschlossen. Hier offenbart sich die Auffassung der Bewegung als „Werdegang“ (Alscher, 98) auf andere Weise. Die doppelte Bedeutung von „Bewegung“ veranlasst unvermeidlich eine Vagheit der Begriffe.

vorwärtsgerichtete Bewegungsdrang. An der rechten Körperseite, wo dieser endet, setzt im Oberkörper der rückwärtsgerichtete Bewegungsschlag ein. Wie der Niederschlag einer Spannungswelle steigen die Linien bis zur linken Schulter, um von dorthier, der linken Körperseite entlang, wieder abzusinken (Abb. 10).

Am Knotenpunkt der beiden gegeneinander gerichteten Bewegungsimpulse erhebt sich die Hand in einer Abwehrgebärde. Sie unterstützt den Ausdruck der Angst, der aus der Bewegungsschwingung aufsteigt.

Die Veranschaulichung der Bewegungsimpulse durch Faltenlinien lässt die Hand des Paionios vermuten. Die Vermutung bestätigt sich durch die Betrachtung der Art, wie die Körpermisse hervorgehoben sind. Auch die Bauchpartie wird durch Falten umschrieben. Die Häufung der Falten in der Mitte könnte durch die Gürtung veranlasst sein, die hier unter dem Kolpos zum Vorschein kam³⁸. Aber das Zusammenfallen des Beinansatzes mit den Falten ist rein ausdrucks-mässig bedingt. Überdies helfen tiefe Furchen an jeder Seite der Bauchpartie der Wirkung der Falten nach³⁹. Die für Paionios typische Körperproportion tritt in Erscheinung (S. 16). Der Brustkorb wird durch den geblähten Kolposrand gegen den Unterkörper abgehoben. Dieser wagerechten Aufteilung fügen sich die Bewegungslinien am Oberkörper. Die einzige senkrechte Falte im Überschlag ist durch die sie bedeckende Doppelfalte des Kolpos besonders betont und wird von der Falte, welche das Bein umrahmt, wieder aufgenommen. Dieser parallel verlaufen die Falten, die vom Oberschenkel ausgehen. Faltenlinien und Körperlinien sind mit ornamentaler Gesetzmässigkeit geordnet.

Hier waltet der nordgriechische Drang, die körperliche Erscheinung linienmässig umzuformen (S. 15). Seine Verbindung mit dem Rhythmus der Pythagorasschule bildet das unverwechselbare Merkmal des Paioniosstiles.

Die anderen Ansichten vervollständigen das aus der Vorderansicht gewonnene Bild. An der linken Körperseite (Abb. 10) kommen in den Falten des Überschlags zu gleicher Zeit Form und Bewegung des Körpers zur Geltung. Der Körperumriss

³⁸ Befestigungsspuren deuten auf einen in Bronze eingesetzten Gürtel.

³⁹ E. Schmidt, *BrBr.*, *Denkm.*, Nr. 771, S. 3, macht auf die Furchen aufmerksam.

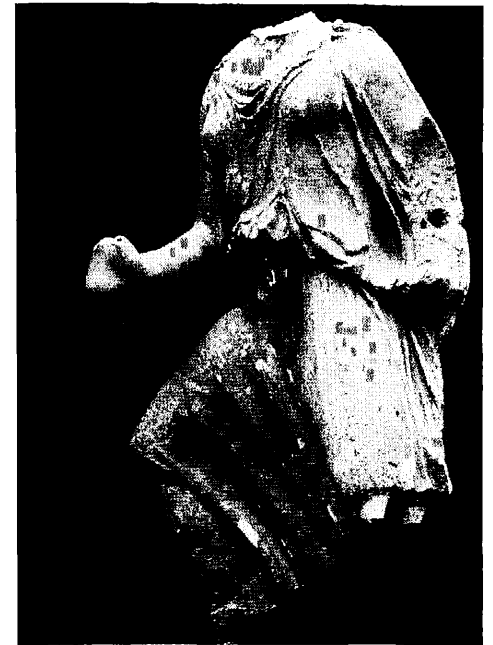


Abb. 10. Linke Seitenansicht der Statuette.

wird in der Hohlfläche sichtbar. Die diesen Umriss begleitenden Falten schwingen aus und ihre Richtung wird von den Falten an der Aussenseite des Beines aufgenommen. Alle Linien dieser Körperseite sind auswärts gerichtet. Die aus der Bewegung erschlossene Öffnung des Körperhythmus wirkt sich in den Falten aus.

In der rechten Seitenansicht (Abb. 9) kündigt sich die Drehung des Oberkörpers an. Die Falten des vom Oberarm mitgerissenen Mantelzipfels richten sich nach denen des Überschlags an der Vorderseite, so dass Mantel und Peplos nicht unterschieden werden. Der vorwärts gezogene Mantelzipfel ruft in der Rückenansicht (Abb. 11) eine reizvolle Abwechslung im symmetrisch befestigten Mäntelchen hervor.

Die Befestigung des dreieckigen Mäntelchens auf den Schultern lässt die Zipfel frei. Der linke Zipfel fällt in Zickzackfalten herab. Indem der rechte Zipfel vorwärts gezogen wird, entstehen die konzentrischen



Abb. 11. Rückenansicht der Statuette.

Bogenfalten um die Schulter herum. Zu gleicher Zeit wird der untere Mantelrand den vom Bein ausgehenden Falten parallel gezogen.

Die Bewegungsvorstellung, welche die Falten erzeugen, paart sich der ornamental Ruhe. Das Ausdrucksbedürfnis des Künstlers verbindet sich harmonisch mit seinem Sinn für ornamentale Ordnung, obwohl jede Tendenz an sich erkennbar bleibt. Dieser Künstler kann nur Paionios sein.

Das Verhältnis zur attischen Kunst.

Jeder Versuch, dieses Werk des Paionios der attischen Entwicklung einzufügen, muss scheitern. Weder der Stil des Hephaisteiongiebels⁴⁰, noch der des Suniongiebels⁴¹ zeigen einige wesentliche

Verwandtschaft. G. Lippold⁴² und E. Pfuhl⁴³ haben die Statuette als eine Vorstufe zu den Parthenongiebelfiguren betrachtet, Lippold, weil sie „noch“ keine Bekanntschaft mit deren Gewandbehandlung verrät, Pfuhl, weil „noch“ kein einheitlicher Fluss die Teile verbindet.

Die Körperzäsur ist aber ein wesentliches Element des Stiles, das nie abgestreift wird. Paionios hält noch im Bassaefries an ihr fest, und sogar noch bei der „Aura“, einem – wie sich später zeigen wird (S. 48) – jüngeren Werk seiner Hand. Diese Zäsur ist bei der „Aura“, der Ansicht von L. Curtius nach, ein Zeichen manieristischer Aufteilung, das in der attischen Kunst gleich nach der Jahrhundertwende heimisch ist⁴⁴. Obwohl Curtius das Mädchen in Kopenhagen als eine Vorstufe der Aura erwähnt⁴⁵, hat er in beiden Werken nicht das gemeinsame, von der attischen Kunst unabhängige Element erkannt, vielleicht deshalb, weil er es nicht positiv wertet.

Wenn Lippold die Kopenhagener Statuette in die attische Entwicklung einfügt (Anm. 42), setzt er sie „unmittelbar vor die mit den Parthenongiebeln einsetzende Umbildung der Gewandstilisierung“. Er vergleicht das Werk im Besonderen mit der Giebelfigur Ost G⁴⁶. Die Zusammenstellung zeigt aber nicht ein Verhältnis wie zwischen Versprechen und Erfüllung, sondern wie zwischen Antipoden. Das Gewand des Kopenhagener Mädchens ist ein dem Körper ebenbürtiges Ausdrucksmittel, weil die abstrakten Linien eine Bewegungsvorstellung erzeugen. Die Bewegung ist eine Schwingung der am Boden haftenden Gestalt. Bei der Figur Ost G ist sie eine Fortbewegung, welche den Gegenstrom der Luft erregt. Dieser treibt das Gewand zurück, das in verschiedenen Wellen über den Körper schlägt nach den Launen des Windes, bald ihn enthöllend, bald verhüllend. Das Gewand gibt nur eine beschränkte Vorstellung der Körperform und eine mittelbare Vorstellung der Körperbewegung. Aus den Gewandlinien des Kopenhagener Mädchens sind sowohl die Körperform als die Körperbewegung unmittelbar abzulesen. Es sind aber *abstrakte Linien*. Diese Auffassung könnte nie zu derjenigen der Giebelfigur Ost G führen.



Abb. 12. Tarentiner Tonstatuette, Amsterdam.

In einer der attischen parallel gehenden Entwicklung führt sie zum Stile des Bassaefrieses. In der Lapithin der Platte 525,3 hat Paionios das Motiv des Kopenhagener Mädchens noch einmal gestaltet (Abb. 8)⁴⁷. Die sich mit abrupter Körperzäsur vollziehende Rückwendung wird wiederum durch ein Linienmuster veranschaulicht, das sich zur rechten Körperseite hin zuspitzt und zur rückgewandten Seite hin öffnet. Bei der Lapithin konzentriert sich das Linienmuster in der Körpermitte, wo es mit der Bewegungszäsur zusammenfällt. Auch in den einzelnen Elementen hat sich einiges geändert. Die Falten sind nicht mehr gerade geführt, sondern haben eine S-förmige Schwingung erhalten. Überdies setzen sie schon auf den Beinen, statt erst beim Umriss, an⁴⁸. Sie sind jetzt doppelgratig und laden am Ende aus. Eine beschwingte Leichtigkeit ist ins starre Gebilde gekommen. Die Raupe ist zum Schmetterling geworden: Paionios hat den attischen Faltenreichtum seinem Stile assimiliert. Da er die Skulpturen des Bassaetempels wahrscheinlich in Olympia geschaffen hat, wird Olympia der Ort gewesen sein, wo die Berührung mit dem

attischen Stile zustande kam. Leider ist mit Ausnahme von wenigen Nachklängen der ganze Skulpturenschmuck des Zeusthrons verloren gegangen. Wir müssen jene Nachklänge durch einige den Parthenongiebeln entnommene Formelemente ergänzen.

Von den Kopien der Niobiden kennen wir die doppelgratige, am Ende ausladende Falte, von der Giebelfigur Ost G die S-förmige Schwingung der Falten im Gewand zwischen den Beinen. Die Falten, welche das Bein bedecken und zugleich seine Form modellieren, kommen bei der Giebelfigur West Q vor⁴⁹. Diese attischen Formelemente hat Paionios, wie die Lapithin der Platte 525,3 im Vergleiche mit der Kopenhagener Statuette zeigt, seinem Stile einverleibt, ohne dessen Wesen zu ändern⁵⁰. Die Falten sind noch immer die Träger der Spannung, die den Körper mitzieht, sie sind noch genau so ornamental regelmässig geordnet. Aber sie sind ausdrucksvoller und lebhafter. Das Liniengewebe, in welchem der Körper sich mit seinen Umrissen abzeichnet, ist dichter und reicher. Auch dehnt es sich jetzt über die Körpergrenzen hinaus.

Vielleicht ist dies die wichtigste Neuerung, die Paionios der attischen Kunst verdankt. An einigen Giebelskulpturen des Parthenons und an der Nikefigur des Zeus in Olympia⁵¹ schwingt das Gewand frei vom Körper aus, weil es plastische Fülle erhält, sobald es den Körper verlässt. Diese „Erfindung“ gab Paionios die Möglichkeit, die in den Falten erhaltene Spannung nach auswärts abzuführen und in schwingenden Kurven zu entladen. Beim Kopenhagener Mädchen *ahnen* wir, dass die Falten voll einer drängenden Spannung sind, bei der Lapithin der Platte 525,3 *sehen* wir es. Das sich nach aussen öffnende Linienmuster über der Brust wird von Faltenlinien ausserhalb der Körpergrenze verlängert, nämlich von den Falten des um den Arm gewickelten und dann frei ausschwingenden Schleiers.

Auch die ausschwingenden Falten der Nikestatue und der anderen Bassaeskulpturen sind wohl erst durch die attische Kunst ausgelöst. Sie erfüllen im Paioniosstil noch eine wichtigere Rolle als in den

⁴⁷ Nach Phot. d. Brit. Mus.

⁴⁸ Dies zeigt sich beim rechten Unterschenkel der Lapithin 525,3. Die beschädigte Oberschenkelpartie lässt sich durch die entsprechende der Lapithin 530,5 (Abb. 2) ergänzen.

⁴⁰ Der Vorschlag von G. Gullini, *Arch. Class.* 1949, 35, die Kopenhagener Figuren den Giebel des Hephaisteions einzufügen, wird von H. Thompson, *Hesperia*, 1949, 230, Anm. 1, abgelehnt. Sein wichtigstes Argument ist die zu geringe Grösse der Figuren.

⁴¹ R. Herbig, *AM.* 1941, 118.

⁴² Zu BrBr., *Denkm.* Nr. 663.

⁴³ *Jdl.* 1926, 140.

⁴⁴ Zu BrBr., *Denkm.* 1947, Nr. 766/7, S. 9.

⁴⁵ *A.O.*, 4. – F. Poulsen, *Cat.*, Nr. 304, schliesst sich Curtius an, aber leugnet die Beziehung der Aura zum Bassaefries.

⁴⁶ F. Brommer, *Parthenongiebel*, 1963, Taf. 39.

⁴⁹ Brommer, *Parthenongiebel*, Taf. 121.

⁵⁰ Auch G. Q. Giglioli, *Arte Greca*, I, 1955, 443, stellt eine Unterwerfung der attischen Faltenwiedergabe unter andere Stilprinzipien fest. Hier und auf S. 471 schreibt er den Bassaefries Paionios zu.

⁵¹ *BABesch.* 1965, 63, Abb. 16 mit Anm. 84.



Abb. 17. Statuette, Kopenhagen.

attischen Vorbildern. Im Paioniosstil ist ja der Körperrhythmus geöffnet und sind die Faltenlinien der unmittelbare Ausdruck der nach auswärts drängenden Spannung.

Wenn Paionios mit seiner anderen Auffassung der Falten trotzdem die Faltenbildungen des attischen immerhin noch stofflich empfundenen Gewandes übernimmt, bringt er einen Widerspruch in seine Ausdrucksprache hinein. Die ausschwingenden Gewänder seiner Figuren lassen oft die Motivierung vermissen, welche die attische Kunst uns zu fordern gewöhnt hat. Auch in den Falten, welche den Körper bedecken, erzeugt die Ersetzung der abstrakten Linien durch wirkliche Falten einen etwas künstlichen Eindruck. Dieser Gefahr ist Paionios nicht immer entgangen. Beim Mädchen in Kopenhagen betonen abstrakte Linien den Ansatz des zurückgesetzten Beines. Aber wenn bei der Lappin der Platte 52,53 wirkliche Falten auf ähnliche Weise geführt sind, nimmt der Betrachter an der Unnatürlichkeit dieser Erscheinung Anstoß. Nur solange die Falten keine Stofflichkeit prästendieren, braucht der Künstler keine Rechenschaft über ihre Entstehung abzulegen. Dies hat Paionios sich nicht von Anfang an vergewissert (S. 12 und 58).



Abb. 14. Rückenansicht der Statuette.

In Grossgriechenland entstandenes Frühwerk. Der Umfang der Anstücken beim Kopenhagener Mädchen und dem mit ihm zusammengefundenen Knaben erweist Marmorknappheit und macht, wie E. Schmidt bemerkt³², das Entstehen dieser Werke in Grossgriechenland sehr wahrscheinlich. Diesem Umstand entspricht aufs schärfste die Stilanalyse, die auf einen engen Zusammenhang mit der vermuteten Pythagoraschule in Rhegium schliesst (S. 18). Sie wirkte im Gegensatz zu Pythagoras selbst kaum über die Grenzen Grossgriechenlands hinaus.

Paionios wird also wahrscheinlich in den der Olympia-Periode vorausgehenden Jahren in Grossgriechenland gelernt und gearbeitet haben. In ihm lebte herkunfthemäss der nordgriechische Drang, die körperliche Erscheinung auf Linien zurückzubringen. Dadurch unterscheidet die Kopenhagener Statuette sich von autochthon grossgriechischen Werken.

Von denen, die man ihr an die Seite gestellt hat, ist ihr der Torso einer tarentiner Tonstatuette in Ansterdam am ähnlichsten (Abb. 12)³⁴. Doch sofort

³² Zu Brühl, *Danien*, Nr. 771, S. 6.

fällt der Unterschied auf; der Körperumriss wird an den meisten Stellen vom Gewand verschleiert. Hängefalten überbrücken die Beintrennung. Es ist das attische Zusammenspiel von Verhüllen und Enthüllen, das dem tarentinischen Tonbildner vor-schwebt (Vgl. S. 20).

In einer tarentinischen Tonform in Chicago ist von der Paionionike vor allem der Gegensatz zwischen dem verhüllten und dem nackten Bein aufgegriffen³⁵. Die Innenumrisse der Beine werden von einer eigens dazu erfundenen Zickzackkante verdeckt. Demgemäss haben die ausschwingenden Falten ihre Beziehung zur Körperbewegung verloren. Der nordgriechische und der ausschliesslich persönliche Bestandteil des Paioniosstiles sind in der Nachahmung abgestossen.

Grossgriechenland ist nicht der Boden, aus welchem die Kopenhagener Statuette hervorgegangen ist. ³⁴ Alfred Pieson *Mon.*, Inv. Nr. 1145; *Op.*, Gdch., 1937, 214. Nr. 1991 (Gedion 4, Jh. v. Chr.?). Abb. nach *Phot. d. Mus.* Das Werk wird von V. H. Poulsen, *Konmissionen Antikverf.*, 1938, 140 f., zum Vergleich herangezogen; S. 135. Abb. 6. — Das Silbermädchen, R. Zahn, *Festschr. Leob.*, 1930, 131. Abb. 2. ³⁵ Das F. Poulsen, *Cat.*, Nr. 334, als Beweis für die tarentinische Herkunft des Kopenhagener Mädchens betrachtet, ist diesem weniger ähnlich.

³⁵ *Bildsch.*, 1961, 10, Abb. 15, Ann. 71.



Abb. 15. Behälter Kopf, Kopenhagen.

In ihr ist die Verbindung mit der nordgriechischen Formempfindung vollzogen, welche die Basis des Paioniosstiles bildet.

II. DER SICH DUCKENDE KNABE. *Beschreibung und Deutung.*

Das linke Bein des Knaben (Abb. 13) ist gehoben, das rechte, ehemals angestückte Bein war abgewinkelt. Das Körpergewicht ruht auf der Ferse, wie aus der Rückenansicht hervorgeht (Abb. 14). Ein kräftiger Bewegungsimpuls hebt den Brustkorb vom Unterkörper ab. Die Bewegung des linken Armes zeigt, in welche Richtung der Oberkörper drängt, nämlich nach vorwärts. Federnd, elastisch duckt der Knabe sich, um sich gleich wieder zu erheben.

Das Ducken deutet auf eine Gefahr, welcher der Knabe sich entzieht: wohl dem Schuss eines Pfeiles oder Wurfspeisses. Da der Kopf sich nicht wendet, kam die Gefahr von vorne. Der ehemals gehobene rechte Arm wird also nicht zum Rücken gegriffen haben, sondern lag wohl schützend vor dem Gesicht. In dieser Weise setzte der Arm den geschwungenen Umriss des Rückens fort, wie auch E. Schmidt annimmt³⁶.

³⁶ F. Schmidt, *BBrh., Danbm.* Nr. 771, S. 2.

In einer antizipierenden Bewegung greift der linke Arm weit vor. Die Chlamys, die sich von der rechten Schulter her über den linken Arm ausbreitete, wird durch die Bewegung mitgerissen. Dies lässt sich aus der Art schließen, wie sie sich gerade noch auf der linken Schulter hält, bevor sie weiter abgleitet. In der Rückenansicht wird klar, dass die Chlamys noch nicht zur Ruhe kam.

Schmidt nimmt dagegen an, dass der Mantel sich an dieser Stelle hebt³⁷. Dies würde aber eine Gegenbewegung zum deutlich dargestellten Herabgleiten erzeugen, die wenig wahrscheinlich ist.

Die momentane Bewegung des Knaben wirkt trotz der fragmentarischen Erhaltung klar und überzeugend: dem Schuss ist er durch die blitzschnelle Reaktion entronnen. Im dargestellten Augenblick durchzuckt ihn der Drang sich zu erheben, entweder zur Flucht oder zum Angriff. Das Motiv ist in der bildenden Kunst ungewöhnlich, wie geläufig es auch Homer ist. Es setzt die Fähigkeit, verschiedenen, gegeneinander abgehobene Bewegungsimpulse darzustellen, voraus. Deshalb sind unter den Erzeugnissen der griechischen Kunst Parallelen zu erwarten.

Stilbestimmung.

Gegen den Vergleich von Schmidt mit einer Figur aus dem Friesen von Gjolbaschi-Trysa lässt sich manches einwenden³⁸. Er selbst räumt ein, dass die Haltung im Oberkörper abweicht. Sie weicht aber auch im Unterkörper ab, da die Figur nicht, so wie der Kopenhagener Knabe dies tut, auf der Ferse ruht, das heißt: nicht sich zu erheben im Begriffe steht.

Dieses entscheidende Merkmal kehrt beim Silen eines für das sizilische Naxos geschnittenen Münzbildes des Prokles wieder³⁹. Durch das momentane-Motiv erneuert Prokles die geläufige, hockende Stellung des Silens, die er noch in seinem eigenen, jenem vorangehenden Münzbild beibehält⁴⁰.

³⁷ *Ant.O.* 1911, 1, 1, aus dessen Falten über dem Ellbogen ein Stück sich löst, und leicht gelähnt, nach aufwärts gehoben wird.
³⁸ Schmidt, 2. Die betreffende Figur ist jetzt bei F. Fickler, *Die Reliefs des Ikaros von Gjolbaschi-Trysa*, 1950, Taf. XV A 9 (3. v. links) abgebildet.

³⁹ Franke-Hiemer, Taf. 4, Nr. 12 R; H. A. Cahn, *Die Münzen der sizilischen Stadt Naxos*, 1944, R 40. Er datiert 420-403 v. Chr. (S. 115).

⁴⁰ Über das neue Motiv: Cahn, 63. Der frühere Stempel des Prokles ist Cahn, R 89.

Durch den Kopfflypus ist, wie H. A. Cahn bemerkt, das Werk als autochthon-griechisches gesichert⁴¹.

Dem pythagoreischen Rhythmus der selbständigen Bewegungsimpulse gesellt sich beim Kopenhagener Knaben eine Gewandwidergabe, welche die Bewegung veranschaulicht. Wir werden uns ausweichlich auf Paionios als Urheber des Werkes geföhrt. Auch lässt sich, wie klein das Gewandstück auch sein mag, die Betonung der Umrisse und die ornamentale Angleichung der Linien nicht verkennen. Für beides ist die Rückenansicht am aufschlussreichsten (Abb. 14).

Im Basarefrase hat Paionios das Motiv der Gestalt, die sich aus geduckter Stellung aufrichtet, noch einmal verwendet. Die Annahme der Platte 512.4 hatte nach dem Abschlüssen des Pfeiles Schutz hinter dem Schilde der Gefährtin gesucht⁴². Jetzt erhebt sie sich, dem Feinde entgegenzugehen, sich mit der rechten Hand aufstützend und den vorgestetzten Fuß gegen einen Stein abstemmend. Dem Kopenhagener Knaben ähnlich ist das Ruden auf der Ferse und das Vornüberbeugen des Oberkörpers mit dem die Erhebung antizipierenden Arm.

III. DER BEHELMTE KOPF.

Der mit den vorher betrachteten Figuren zusammengefundene Kopf zeigt den gleichen Stil (Abb. 15 und 17). Wie beim Mädchen das Gewand, beim Knaben der Körper, ist hier das Gesicht von der Oberfläche her erfasst und ornamental durchgliedert. Das Knochengerüst ist nirgends angelehnt. Unter den Wangenflächen scheint es kein Jochbein zu geben, die Augen sind nicht in Knochen eingehettet. An den Aussenseiten wölben die Brauen sich nicht vor, sondern befinden sich in der gleichen Reliefschicht wie die Augenlider. Überdies vermittelt noch eine Hautfalte zwischen Oberlid und Brauen. Die breiten, flachen Lider sind nur eine Gliederung der Oberfläche, sie überschatten das Auge nicht.

Der Zusammenhang zwischen Augen und Nase, der im Knochenbau aufgehoben ist, wird auf ornamentale Weise hergestellt. Die scharfgeschnittenen Brauen stossen rechtwinklig auf den Nasenrücken,

⁴¹ Der Kopf ähnelt dem des Silen auf dem tarantinischen Krater in Ankerbach: Cahn, 64, Taf. XI P.

⁴² Kerner, Taf. 13; *BdMsch.* 1950, 38. Abb. 26. Die hier (Abb. 77-20) zum Vergleich herangezogenen Figuren, die dem abgeschlossenen Heil nachblicken, erheben sich nicht.



Abb. 16. Kopie des Kopfes der Nike des Paionios.

sodass der innere Augenwinkel im tiefen Schatten liegt. Die senkrechte Linie der Nase wird durch die betonte Kinnspitze fortgesetzt. Da die Stirn sehr niedrig gehalten ist, sind die sich durchkreuzenden Wagerichte und Senkrechte gleich lang.

Diese Beschreibung der Gesichtszüge hätte auch aus der Kopie Hertz des Nikokopfes (Abb. 16)⁴³ und aus den erhaltenen Köpfen des Bassarefrases⁴⁴ gewonnen werden können. Nur sind diese späteren Köpfe runder und voller und ist der Übergang zwischen Nase und Mund durch die von den Nasenflügeln ausgehenden Hautfalten mehr geschlossen. Diese Änderungen bedeuten nur eine Steigerung der beiden eingangs genannten Prinzipien: die Erlässung von der Oberfläche her und die lineare Durchgliederung.

Die Wangenfläche, in welcher kein Jochbein sichtbar wird, ist als allgemein tonisches Stilmerkmal zu bezeichnen. Man findet es bei einem auf Agrokritos zurückgeführten Kopf, aus dessen Verwandtschaft mit dem Kopf in Kopenhagen Barbara

⁴³ Phot. nach Galy, Fort. Naz.

⁴⁴ Z.B. aus dem Kopf der Kapitula 170.2; L. Akcher, *Götter vor Göttern*, 1956, Abb. 47; und aus den Köpfen, abgebildet *BdMsch.* 1961, 71 R.; Abb. 31, 32, 37 und 38.

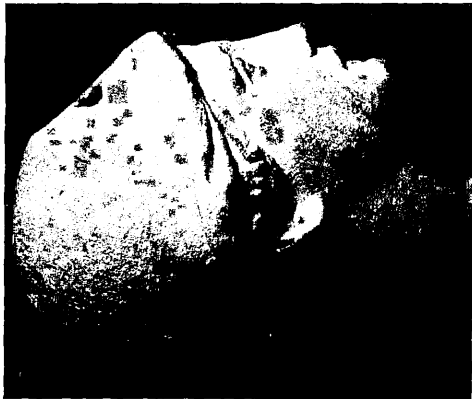


Abb. 17. Seitenansicht des Kopfes, Kopenhagen.

Schlürb weitgehende Folgerungen zieht⁶⁵. Man findet die glatten Wangenflächen auch bei einem Kopf aus Olympia, in dem F. Langlotz eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Kopf der Nike sieht⁶⁶. Aber die zwei Züge, die den Köpfen des Paionios das eigentümliche Gepräge geben, sucht man bei den genannten Köpfen vergebens: das Auge, das nicht in Knochen eingebettet ist und die niedrige Stirn. Namentlich das erstgenannte Merkmal kommt so selten vor, dass man geneigt wäre, es für eine persönliche Prägung des Paionios zu halten. Bei der Körperwiedergabe haben wir aber den Sinn für die lineare Durchgliederung in der Kunst der Heimat des Paionios aufgedeckt (S. 14). Es muss untersucht werden, ob dies auch für den Gesichtstypus zutrifft.

Die drei grossen Städte an der thrakischen Küste: Maroneia, Abdera und Ainos, haben in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. vorzügliche Münzbilder geprägt. Sehr wichtig für unsere Untersuchung ist

⁶⁵ Nämlich die römische Kopie Athen NM. 468, von P. Zaccaria, *Monumenti, Bull. Com.* 1933, 55, Taf. C, auf Agorakritos zurückgeführt. B. Schönb. *Untersuchungen zu Bildhauergruppen nach Plinius*, 1964, 37, erwägt, ob die Kopenhagener Fragmente „den Rest einer der beiden Rhamnunter-Giebelgruppen“ sein könnten.

⁶⁶ D. M. Robinson, *Olympia*, II, 1930, Abb. 145/6; F. Langlotz, *Jdl.* 1961, 99, Anm. 60.

Ainos, in dessen Nähe das thrakische Mende lag, das wahrscheinlich der Geburtsort des Paionios war (S. 70).

Tatsächlich finden wir auf den Münzen von Ainos den Gesichtstypus von Paionios in einer älteren Fassung, nämlich auf den Tetradrachmen aus den Jahren 455-450 v. Chr. Als die Stadt, nach zwanzigjähriger Unterbrechung, 431 v. Chr. wieder Tetradrachmen zu prägen anfängt, wird der ältere Typus aufgegriffen, setzt sich aber nicht durch. Der gesuchte Gesichtstypus in jüngerer Fassung, welcher dem der Paioniosfiguren überaus ähnlich ist, erscheint aber später in Maroneia, auf Münzen mit dem Kopfe von Dionysos. Die zusammenhängende Reihe von Münzen, von der neuesten Forschung Tetradrachmen genannt und in die Jahre 430-411 v. Chr. datiert⁶⁷, gipfelt in einem prachtvollen Exemplar, das zu würdigen die Aufnahme von Hirmer ermöglicht (Abb. 18)⁶⁸.

Der Eindruck wird durch die gedrungene Gesichtsförmigkeit und die eigentümliche Augenbildung bestimmt. Die Übereinstimmung mit dem Paioniosstypus ist auffällig. Wie sie zu deuten sei, muss fraglich bleiben. Die Münzbilder von Ainos gestatten die Behauptung nicht, dass der beschriebene Gesichtstypus der gelaufige dieser Gegend sei. Nur soviel ergibt sich aus der Untersuchung, dass Paionios sich an einen in seiner Heimat schon bekannten Gesichtstypus angelehnt hat.

Er hat dafür wohl einen besonderen Grund gehabt. Dieser lässt sich vielleicht aus dem Effekt folgern, auf den Paionios mittels des gewählten Gesichtstypus abzielt. Die lineare Auffassung der Augenbildung erlaubt ihm, auch die Gesichtszüge mit der bewegungsanregenden Kraft der Linie zu verlebendigen.

Die Seitenansicht des Kopenhagener Kopfes lässt dieses Bestreben deutlich erkennen: das Helmlutter und die stilisierten Locken bilden ein ausstrahlendes Liniemuster (Abb. 17). In der Vorderansicht des Kopfes dient es dem Ausdruck der

⁶⁷ Der ältere Gesichtstypus in J. M. F. May, *Ainos*, 1950, Nr. 57-91, Taf. II-III. Drei Exemplare: Franke-Hirmer, Taf. 130, Nr. 410-421 v. Chr. Das erste Münzbild der neuen Tetradrachmenreihe: May, Taf. III, Nr. 114, hierzu S. 107.

⁶⁸ So Franke in Franke-Hirmer zum in der Anm. 99 genannten Münzbild. A. B. West, *Fifth and fourth century gold coins from the Thracian Coast*, 1929, bildet die Seite auf Taf. XII ab, Auf S. 115 ff. nimmt er die persische Tetradrachmen und setzt sie gegen das Jahrhundertende an.

⁶⁹ Franke-Hirmer, Taf. 139, Nr. 431 v. Chr. West, *o.c.* 90, Taf. 12, Nr. 73, dazu S. 117, Abb. 108 nach Phot. Hirmer.



Abb. 18. Münze von Maroneia.

Helmes ist nicht plastisch herausgearbeitet, sogar die Spalte wurde nur oberflächlich angedeutet. Diese Ungenauigkeit kommt auch sonst vor, ohne dass sie der Steigerung des Ausdrucks dien⁷¹. Die Ähnlichkeit im Gesichtstypus mit den späteren Köpfen des Paionios erlaubt, auch den Kopenhagener Kopf Paionios zuzuschreiben. Er bietet einen gewissen Ersatz für die verlorenen und beschädigten Köpfe der Bassametropen, die zeitlich nicht weit von ihm entfernt sind.

IV. DEUTUNG DER KOPENHAGENER FRAGMENTE.

Die drei betrachteten Werke, das Mädchen, der Knabe und der behelmte Kopf werden wohl einen Tempel in Grossgriechenland geschmückt haben. Es hängt von ihrer Deutung ab, ob wir sie demselben Giebel zuteilen können. Wenn das Mädchen und der Knabe zurecht als Niohiden gedeutet werden, gehört der Kopf nicht zum gleichen Giebel, da Niohiden keinen Helm zu tragen pflegen.

War das Thema des Giebel schmuckes ein anderes, z.B. die Ilupersis (vgl. Anm. 73), dann spricht nichts gegen ihre Zugehörigkeit zum selben Giebel. Der verlorene Gegenstand in der linken des

⁷¹ Nachschätz ohne Spalte bei einem nachträglich beim Heron gefundenen Kopf: *AM.* 1927, Taf. 24/5, Beil. XVII, 1, 2. Beides fehlt bei zwei Athensköpfen: *Epheia. Arch.* 1956, Taf. I (hellonistische Kopie eines älteren Werkes) und L. Paribeni, *Mon. Naz. Roma*, 1953, Nr. 114 a, b (römische Kopie eines Werkes aus dem 6. Jh. v. Chr.).

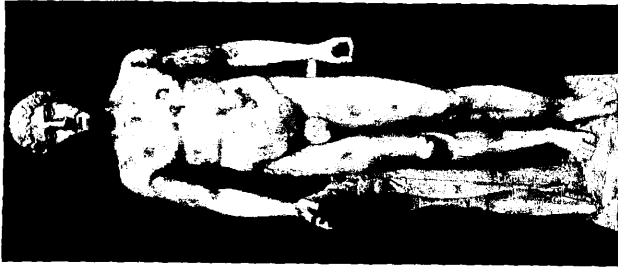


Abb. 19 und 20. Statue des Apollo, Ince Blundell Hall.

Knaben hätte wahrscheinlich diese Frage entscheiden können. War es ein Reif oder eine Strigilis, dann wäre er entschieden als Niobide gekennzeichnet. War es ein kriegerischer Gegenstand, z.B. ein Bogen, dann könnte er seinen Platz in der Illupersis finden. Der jugendliche Wuchs spricht nicht dagegen, denn er findet sich bei verschiedenen Kriegen in der Amazonomachie des Bassae-Frieses.

Ausser dem verlorenen Gegenstand in der Hand des Knaben scheint es keinen Anhaltspunkt zu geben, der die Frage entscheiden könnte.

⁷³ Vgl. für die Art, wie die Strigilis in der Hand liegt: RM, 1906, Taf. 10, 2.

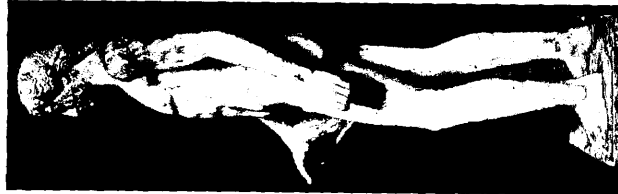


Abb. 21 und 22. Kopf der Statue des Apollo.

20⁷⁶. Die Diskrepanz zwischen dem archaischen Stand des Körpers und dem Stil des Kopfes bereite Sauer keine grossen Schwierigkeiten, da er die Nike um 450 v. Chr. ansetzt⁷⁷. Noch weiter ging U. Schrader: er fand die Frühdattierung der Nike durch den Apollon bestätigt⁷⁸.

Die Gelehrten, die, obwohl von der Spätdattierung der Nike überzeugt, doch an der Zuschreibung an Paionios festhielten, suchten auf verschiedene Weise den chronologischen Widerspruch zu erklären: E. Pflügl durch den provinziellen Charakter des Stiles von Paionios⁷⁹, E. Pariboni durch den Hinweis auf einen ähnlichen Kontrast zwischen Körper und Kopf bei der Nike⁸⁰, B. Schlörb durch die Vermutung, Paionios habe im Körper absichtlich archaisieren wollen.

Sie schlug vor, im Apollon Ince eine Kopie der Kolossalstatue des Bassaertempels zu erkennen⁸¹, die nach dem Bericht des Pausanias später in Megalopolis aufgestellt wurde⁸². Sie stützte sich auf die

⁷⁶ B. Sauer, „Eine Apollonstatue des Paionios“, *Jdl.* 1906, 163 ff.
⁷⁷ Vgl. für die Dattierung der Nike: Ann., 30.
⁷⁸ *Phidias*, 1924, 183.
⁷⁹ *Jdl.* 1926, 106. Paionios' Provinzialismus ist aber keine Zurückgebliebenheit.
⁸⁰ *Mon. Naz. Rom.*, 57 zu Nr. 98. Das Verhältnis ist aber umgekehrt.
⁸¹ *Unters.* 71, Ann., 6.
⁸² *Phidias*, VIII 10, 3-4.
⁸³ Schlörb, *Unters.*, Taf. XI; Ingholt-Blunier auf Gardner, *A minimum. Comm. on Pauc.*, 1885/7, 104.
⁸⁴ Viele Gelehrte stimmen ausserlich diesem Teil von Sauer's These bei: W. H. Schuchardt, *Abh.* 1921, 151; T. Dolfin, *Festschr. Romfl.* 1952, 61.

C. DER KOPF DES APOLLON IN INCE BLUNDELL HALL.

B. Ashmole, *Cat. of the Ancient Sculptures in Ince Blundell Hall*, 1929, Nr. 15; D. von Bothmer und C. C. Vermeule, *AJA.* 1959, 157 zu Nr. 15; B. Schlörb, *Untersuchungen zur Bildhauergeneration nach Phidias*, 1964, Taf. 10. Höhe ohne Basis: 1,51 M.

Hier Abb. 19-22.

Römische Kopie in pentelischem Marmor. Die Abbildungen sind nach Photographien von B. Ashmole mit seiner freundlichen Erlaubnis hergestellt. Die Statue befindet sich jetzt in Liverpool.

Der Körper der Statue.

Im Jahre 1906 führte B. Sauer, veranlasst durch die unlegbare Verwandtschaft des Kopfes der Statue mit der Kopie Hertz des Nikekopfes (Abb. 16), die ganze Statue auf Paionios zurück (Abb. 19 und

Übereinstimmung mit der Apollonstatue, die auf Kaiserzeitlichen Münzen von Megalopolis abgebildet und wohl zurecht mit der Kolossalstatue aus Bassae identifiziert worden ist⁸³.

Der Apollon Ince weicht aber in vielen Beziehungen von der Apollonstatue der Münzen ab. Diese setzt den rechten Fuss vor und lehnt sich mit dem linken Arm auf eine Stule. Überdies trägt sie lang herabhängende Locken und Lorbeerkranz.

Die zeitliche Diskrepanz ist nicht befriedigend zu erklären. Auch der stilistischen Einheitlichkeit, wie sie von Sauer verteidigt wird, steht starkes Bedenken entgegen. Der Kopf hat zweifellos eine Beziehung zu Paionios⁸⁴, die Mittelmässigkeit der Kopie gibt allerdings für die Einsicht in den Stil des Paionios nichts her.

Um aber auch den Körper zu Paionios in Beziehung zu setzen, folgt Sauer einer anfechtbaren Methode: er stellt die Nike zum Vergleich mit dem Apollon vertikal auf festen Boden. Damit vergewaltigt er



Abb. 23. Apollonkopf, Vatikan.

das Darstellungsmotiv. Denn das Bein, welches das Körpergewicht zu übernehmen im Begriffe steht, ist gebeugt: ein sinnvoller Ausdruck des Schwebens in der Luft. Wenn die Gestalt auf festem Boden ruht, macht sie einen vom Künstler nicht beabsichtigten widerspruchsvollen Eindruck. Die oberflächliche Ähnlichkeit zwischen der auf diese Weise entstellten Haltung der Nike und dem von sich aus unsicheren Stand des Apollon, hat also gar keine Bedeutung.

Etwas hätte davor warnen sollen, die „weichliche Unentschiedenheit“ des Apollon⁸⁵ dem Meister der Nike zuzuschreiben: „bei der Nike finden wir klare Sonderung der Teile und Glieder, bei dem Apollon fließen diese in einander über“⁸⁶. Dieser wesentliche Zug der Nike, den auch die Vertikalstellung ihr nicht hat nehmen können, verbietet, den Körper des Apollon Ince auf ein Vorbild des Paionios zurückzuführen.

Die Verbindung mit einem Kopf nach Paionios erweist das Werk als Pasticcio.

Der Stil des Körpers ist verschieden zu erklären. Entweder ist die Vermischung des Kurostypus mit jüngeren Zügen das Werk des römischen Kopisten – wie Kjellberg und Dohrn⁸⁷ annehmen –, oder dieser lehnte sich an ein älteres Vorbild an. Das Vorbild könnte aus der Periode stammen, in wel-

cher der Kurostypus mit Vorstellungen durchsetzt wird, die zum polykletischen Kontrapost führen – die Ansicht von Sauer⁸⁸ und Ashmole⁸⁹ – oder aus der Zeit nach der Einführung des polykletischen Kontrapostes, als diesen zu meistern die provinziellen Künstler noch nicht fähig sind, wie Pfuhl es sich denkt (Anm. 79). Jedenfalls vermag keine dieser Lösungen eine Beziehung zu Paionios herzustellen.

Der Kopf der Statue.

Auf eine synkretistische Einstellung des Kopisten läßt der sogenannte Krobylos schliessen. Er weicht nämlich ab vom richtigen Krobylos, der nach 460 v. Chr. nicht mehr vorkommt. Ursprünglich wird „die herabhängende Haarmasse durch eine Binde hochgenommen“⁹⁰, die Seitenhaare werden hinter dem Ohr rückwärts geführt. Beim Apollon Ince dagegen werden auch die Seitenhaare durch die Binde hochgenommen. Diese Haartracht kommt öfters bei römischen Kopien vor (Abb. 23)⁹¹.

Sie ist offenbar ein Kunstgriff der römischen Kopisten um durch die Umwandlung einer weiblichen Haartracht mit derartig frisierten Seitenhaaren und einem sich an dem Hinterkopf anschmiegenden Wulst, einen Krobylos zu schaffen. Wie einfach dies vor sich gehen kann, lehrt der Vergleich der Hinterköpfe des Apollon und der Nike⁹². Dohrn wird also mit seiner Vermutung, dass dem Kopisten ein Mädchenkopf zum Vorbild diente, recht haben. Auch seine Beobachtung, dass der Kopf nicht für die Vorderansicht geschaffen war, trifft wohl das Richtige⁹³.

⁸⁵ Jdl. 1906, 169.

⁸⁶ Im Katalog von 1929. Er betont allerdings die oft überschene Tatsache, dass sogar für den Zeitaussatz von 450 v. Chr. die Körperhaltung nur als archaisierend verständlich wird. Wie R. Ashmole mir brieflich mitteilt, hält er auch jetzt noch an der früher geäußerten Meinung fest.

⁸⁷ So J. Fink, *Die Haartrachten der Griechen*, 44. Er betrachtet auch den „Krobylos“ des Apollon als archaisische Zutat (S. 44), ohne den Unterschied zum richtigen Krobylos hervorzuheben.

⁹¹ Kopf im Vatikan, Mus. Claramonti 391. Abb. nach Phot. des deutschen arch. Inst. Rom. – W. Amelung, *Kat. Vatikan I*, 1903, Taf. 59: „geringe Copie eines schönen interessanten Originals aus dem dritten Viertel des 5. Jhs. v. Chr.“. – Die Anordnung des Seitenhaares erinnert an die des Haarschöpfes, der nach J. Sieveking, *Text zu Br.Br., Denkm.*, Nr. 698, 1928, 9, „der Nachfahre des alten Krobylos“ ist.

⁹² Jdl. 1906, 166, Abb. 4 und 5. Dazu Sauer, 168: „... wie der ... Nackenschopf des Apollon dem aus der Binde hervorstühenden Stück des Nackenwulstes bei dem Frauenkopf entspricht“.

⁹³ A.O., 63.

D. DIE STATUETTE VENEDIG

ARCH. MUS. D 207

A. Furtwängler, „Griechische Originalstatuen in Venedig“, *Abh. Bayr. Ak.* 1898, Taf. IV 2; C. Anti, *Il regio museo archeologico nel Palazzo Reale di Venezia*, 1930, Nr. 71, Taf. IV 3; B. Forlati Tamaro, *Il museo archeologico del Palazzo Reale di Venezia*, 1953, 11, 3; Abb. S. 49.

Höhe 1,10 M.

Hier Abb. 25-28.

Aus parischem Marmor. Die jetzt verlorenen Anstückungen werden in der obengenannten Literatur erwähnt. Die Abbildungen Nr. 26-28 sind nach Photographien des Museums hergestellt.

Beschreibung und Stilbestimmung.

Die Aufnahme in Dreiviertelansicht wird der Körperschwingung am meisten gerecht (Abb. 25)⁹⁴. In der Vorderansicht erhält sie etwas xoanon-artiges (Abb. 26). Die Gestalt zieht einen auf der rechten Schulter befestigten Rückenmantel mit der Linken empor. Der Ähnlichkeit mit der linken Figur der eleusinischen Brückenbau-Urkunde können wir entnehmen, dass sie Demeter darstellt (Abb. 24)⁹⁵. Der Künstler hat sich offenbar für den Auftrag, eine Demeterstatuette zu schaffen, an einen älteren statuarischen Typus angelehnt, von dem wir in der Figur der Urkunde einen Nachklang besitzen. Nicht nur die Gebärde ist ähnlich, sondern auch die Tracht. Überdies teilt sich in beiden Fällen der Überschlag in zwei Partien auf: eine schräge und eine senkrechtgerichtete Partie.

Die Gebärde des Mantelhebens wird von der Figur in Venedig mit grosser Emphase vorgetragen. Der Arm ladet so weit aus, dass noch ein Teil des Mantels auf dem Oberarm aufliegt. Von der Schulter gehen zwei ausstrahlende Linienmuster aus, das eine die Brust bedeckend und das andere sich zum vorgesetzten Knie hin spannend (Abb. 28). Auffällig ist die ornamentale Geschlossenheit der Linienmuster und ihre Abhebung gegen die Umgebung, wodurch die Erscheinung in Untereinheiten aufgeteilt wird.

Der Künstler des Eurydikereliefs geht bei einer ähnlichen Gewandanordnung der Eurydike viel

⁹⁴ Nach Phot. d. deutsch. arch. Inst. Rom. – Diese Ansicht auch: G. M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, 1950, 453, Abb. 327.

⁹⁵ Dohrn, *Att. Plastik*, 1957, 17; aus den Jahren 421/1 v. Chr. Vgl. E. Buschor, *Festschr. Amelung*, 1928, 55.



Abb. 24. Brückenbau-Urkunde.

weniger weit in der Zergliederung (Abb. 36). Das Linienmuster, das die Brust der Eurydike bedeckt, ist keine in sich geschlossene Einheit. Dementsprechend hebt es sich nicht so stark gegen das Spielbein ab, das seinerseits unauffälliger von den Steilfalten des Standbeins abgetrennt ist. Die Einheitlichkeit der Erscheinung wird viel weniger beeinträchtigt.

Dies hängt zusammen mit der Art der Bewegung, welche von den Falten begleitet wird. Die Bewegung bei der Eurydike folgt dem Prinzip des polykletischen Kontrapostes, dessen Erklärung durch F. Hiller⁹⁶ die Falten bestätigen. Die Standbeinhülfe hebt sich und ladet aus: die gekräuselten Falten des Kolpos lenken die Aufmerksamkeit auf diesen Punkt. Durch das Heben der Standbeinhülfe senkt sich die Beckenachse zur anderen Seite. Das am Becken Hängen des Spielbeins macht sich in den Hängefalten des Peplos bemerkbar. Als Reaktion auf die Senkung der Beckenachse richtet sich der Oberkörper auf, genau so wie die ihn bedeckenden Faltenlinien zu tun scheinen.

⁹⁶ „Zum Kanon Polyklets“, *Marb. Winckelmannspr.*, 1965, 9.



Abb. 25. Statuette, Venedig.

Das Heben der Hüfte bei der Eurydike eröffnet den Zyklus der Bewegungen, die ihn mit unausweichlicher Notwendigkeit folgen. Bei der Statuette in Venedig gibt es keine ausladende Standbeinhüfte. Die Bewegungen des Oberkörpers und des anderen Beines vollziehen sich also aus eigenem Drang und unabhängig von einander. Dem entspricht die Verselbständigung der Linienmuster.

Es kann kein Ausgleich zwischen den Bewegungen stattfinden, der einen Ruhepunkt herbeiführt, wie bei der Eurydike. Wichtiger ist dem Künstler, auf die Weise des Pythagoras, die Bewegung in ihrem Vollziehungsprozess zu erfassen. Er veranschaulicht dieses Wirken der bewegenden Kraft in den ausstrahlenden Linienmustern. Es muss Paionios sein, der mit den äusserlich übernommenen Elementen des polykletischen Kontrapostes sein eigenes Kräftespiel treibt.

Wir erkennen auch seine Gewohnheit, dem Körper eine Proportion aufzuzwingen, welche die Auf-

teilung in lastenden Torso und tragende Beine durchbricht (S. 16). Der Unterkörper hebt sich gegen den Thorax ab und schliesst sich der Aufteilung der Beine an. Die Bauchgegend wird isoliert⁹⁷.

Die Seitenansicht zeigt Paionios' Methode, den Ausdruck von Form und Bewegung zu koordinieren (Abb. 28). Das gebeugte Bein einer Balustradenike gestattet einen aufschlussreichen Vergleich (Abb. 29)⁹⁸. Bei der Statuette in Venedig schwingen sich die Falten an der Aussenseite des Beines über den Beinriss hinweg, der nur in den Faltenältern zur Geltung kommt. Bei der Balustradenike dagegen schmiegen sich auch die Falten selbst dem Umriss an: der Bewegungsschwingung der Falten verläuft sich in eine Betonung der Körperform. An der Innenseite des Beines gewinnt der Faltenschwung das Übergewicht über die Form: der Umriss des Unterschenkels geht zum grössten Teil in der Gewandmasse verloren. Bei der Statuette in Venedig zeigen sich auch an der Innenseite des Beines (Abb. 26) Form und Bewegung gleichberechtigt: die Falte umschreibt in einer ununterbrochenen Schwingung den nirgendwo verdeckten Beinriss.

Die Zusammenstellung mit der Balustradenike lässt empfinden, dass Paionios' Koordination von Form und Bewegung eine abstrakte Auffassung sowohl des Körpers als des Gewandes voraussetzt. Der Stil verleugnet seine Abstammung nicht (S. 15).

Trotz der abstrakten Auffassung des Gewandes in der Statuette von Venedig ist jede Faltenbildung, wie künstlich auch anmutend, sorgfältig motiviert. Dies leuchtet nicht beim ersten Blick ein. Es mag sich deshalb die mühsame Analyse der Gewandmotive lohnen. Der gekräuselte Faltenbausch, welcher die Steifalten abschliesst, gehört teilweise zum Kolpos und teilweise zum Überschlag, welche vom Oberarm gegen den Körper gepresst werden⁹⁹. Dadurch fallen Kolpos und Überschlag an dieser Seite weniger tief herab und entstehen die Zugfalten unter der rechten Brust. Diese erscheint wie nackt, weil das Gewand auch an der Oberseite



Abb. 26 und 27. Vorder- und Rückenansicht der Statuette.

weggezogen wird, nämlich durch das Emporziehen des Rückenmantels.

Diese Bewegung wirkt sich in der Rückenansicht auf die ganze Erscheinung aus (Abb. 27). Die Falten folgen der Zugkraft der Hand. Eine leise Unregelmässigkeit entsteht dadurch, dass der Mantel sich in der Taille dem Körper anschmiegt. In der linken Seitenansicht wird deutlich, wie das Emporziehen des Mantels auch den Peplos mitreisst. Daraus entstehen die Spannfalten zum vorgeetzten Knie hin (Abb. 28). Auf dem Oberschenkel klingen sie allmählich aus (Abb. 26).

Die das Bein umrahmende Falte und das über die Bauchgegend glattgezogene Gewand werden auch auf natürliche Weise hervorgerufen. Der Faltensteg, der über dem Rist sichtbar wird, entstand, indem die das Bein umrahmende Falte seitwärts über den Rist gezogen wurde. Ihr glockenähnliches Ende ist an der Aussenseite des Fusses zu verfolgen (Abb. 28).



Dieses Arrangement hat Paionios nicht selbst erfunden. Es kommt schon bei zwei anderen Statuetten etwas älteren Stiles aus dem gleichen Fund vor¹⁰⁰. Beide gehen wohl auf das gleiche Vorbild zurück¹⁰¹, von dem Paionios das Motiv übernommen haben mag. Er dehnte die Zugfalte aber auf die Umrahmung des ganzen Beines aus, während bei den anderen Statuetten der obere Teil des Beines sich im Gewand birgt.

Die Motivierung, welche Paionios für seine Falten gibt, ist in allen Fällen die gleiche: der Stoff wird von einem festen Punkt aus gezogen. So findet er einen Ersatz für die Windeskraft, die bei den Basaeifiguren das Gewand spannt und Falten voller

⁹⁷ Hierauf macht Furtwängler, *Originalstatuen in Venedig*, 301, aufmerksam.

⁹⁸ Abb. nach Phot. Hirmer: Lullies-Hirmer, *Griech. Plastik*, 1936, Taf. 187 unten; R. Carpenter, *The Sculpture of the Nike Temple Parapet*, 1929, Taf. XXV (Master F).

⁹⁹ Es ist also hier nicht notwendig, mit C. Anti, *Il regio museo* (Venezia), Nr. 71, für den Künstler das Recht, gegen die Naturtreue verstossen zu dürfen, in Anspruch zu nehmen.

¹⁰⁰ Nämlich bei Venedig D 219, Furtwängler, *Originalstatuen*, Taf. III 1, und etwas schematischer bei Venedig D 310, Furtwängler, Taf. VI 2.

¹⁰¹ G. Lippold, *Kopien und Umbildungen*, 1923, 11, hält zwei verschiedene Vorbilder auch für möglich. Das Vorbild – oder die Vorbilder – gehören, wie Lippold zurecht annimmt, der Zeit vor den Erechtheionkoren an.

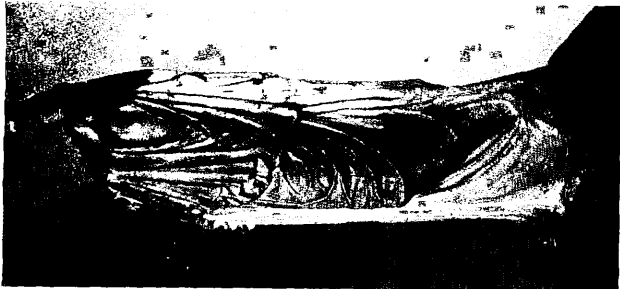


Abb. 28. Seitenansicht der Statue.

Zugkraft hervorruft. Bezeichnenderweise werden die Falten bei der Eurydike nicht gezogen, weder unter der Brust, noch auf dem Spielbein.

Sie brauchen keine Bewegungsvorstellung im Betrachter zu erzeugen wie die Falten des Paionios. Dieser hat in der Statue von Venedig seinen auf bewegte Figuren eingestellten Stil dem Vorwurf einer ruhig stehenden Gestalt angepasst. Seit der von Furtwängler ausgeprochenen Vermutung wird die Statue einstimmig dem Entwurf des Bassaeisfrises zugeschrieben.¹⁰²

Furtwängler wollte sie aber von der Nike trennen, weil er hier nicht die Art vorfand, in welcher das Gewand die Brust umschreibt, indem es „unter dem runden Unriss folgt“. Darauf fusste sich entgegen, dass der Künstler für die Nike, des Motivs

¹⁰² Furtwängler, *Originalstudien*, 321; C. Weizsäcker, *Öffh.* 1913, 151; Lippold, *Kopien und Umbildungen*, 11; ders., *Handbuch d. Arch.*, 1950, 201; C. Antik, Nr. 71; Richter, *So. und so.* 1901; B. Foellati Tassinari, *Il nuovo arch.*, 11.

wegen, einen Gegensatz in der Wiedergabe der Brüste brauchte. Sowohl bei der Nike als bei der Statue in Venedig ziehen sich die zügigen Falten über die eine Brust hin, während die andere sich in den Unrissen abzeichnet. Sie ist bei der Nike völlig nackt, bei der Statue in Venedig vom Gewand umschrieben. Die Nike kennt die lineare Umschreibung aber auch; diese wird z.B. für die Bauchpartie angewendet. Sie entspricht der abstrakten Gewandauffassung des Paionios.

Anderer Vergleich.

Von einer abstrakten Gewandauffassung zeugt auch die *Aphrodite Fréjus*, die von einigen Gelehrten zum Vergleich mit der Statue in Venedig herangezogen wurde.¹⁰³

W. Fuels vermutete schon, dass Kallimachos sich an die Nike des Paionios anlehnte.¹⁰⁴ Vielleicht aber war das anregende Vorbild eine andere Statue des Paionios; die Apollonstatue in Kopenhagen z.B. steht der Aphrodite Fréjus noch näher.¹⁰⁵

Von solchen Vorbildern kann Kallimachos den Gegensatz zwischen dem hauchdünnen, anklebenden Gewand und den freifallenden, plastischen Gewandpartien übernommen haben. Er steigerte diesen Gegensatz noch, indem er die abstrakte Gewandauffassung des Paionios ausschliesslich den freifallenden Gewandpartien vorbehält. Auch verband er diese nicht, wie Paionios, durch einen linearen Übergang mit dem Körper. So hebt sich der Körper der Aphrodite Fréjus nicht nur im Gewand hervor, wie es der Auflösung des Paionios entspricht, sondern auch gegen das Gewand ab.

Als eine zweite Entlehnung von der Apollonstatue des Paionios können die Falten erklärt werden, die bei der Aphrodite Fréjus die Beine trennen.¹⁰⁶ Kallimachos übernahm aber nicht die Aufteilung des Torso. Diese würde sich auch nicht mit dem polykletischen Kontrapost der Aphrodite Fréjus vertragen. Kallimachos hat die beintrennenden Falten benutzt, um den Beinen einen Teil ihrer tragenden Funktion zu nehmen, den er – für das Auge – auf die Falten übertrug.¹⁰⁷ Dadurch schuf

¹⁰³ Walzinger, *Öffh.* 1913, 151; Lippold, *op. cit.*, 11.

¹⁰⁴ Die Vorbilder der neuzeitlichen Relief, 1959, 96, Anm. 67.

¹⁰⁵ Für die Apollonstatue vgl. Balfesch, 1963, 51 ff.; für die Beziehung zur Aphrodite Fréjus: S. 99.

¹⁰⁶ Sie ist deshalb in die Liste von Bakaktis aufgenommen. Vgl. Anm. 32.

¹⁰⁷ Vgl. T. Dobson, *Attische Plastik*, 1957, 59.

er einen Antagonismus zwischen Körper und Gewand, der Paionios vollkommen fremd ist.

Von Paionios' Anliegen, die Körperbewegung durch die Gewandfalten zu veranschaulichen, zeigt sich dementsprechend bei der Aphrodite Fréjus keine einzige Spur. Die Übereinstimmung der Aphrodite Fréjus mit der Statue in Venedig ist also äusserst gering. Sie beschränkt sich auf die mantelhebende Gebärde. Genau betrachtet, ist sogar diese grundsätzlich verschieden. Bei der Aphrodite Fréjus geht sie harmonisch aus der Körperhaltung hervor und scheint das Wahrzeichen lässiger Eleganz. Bei der Statue in Venedig ist sie eine energiegeladene Handlung.

Nicht viel anders verhält es sich mit den sich einschleiernden Gestalten des *Mediasmalers*. Furtwängler hat in ihnen den Einfluss von skulpturalen Vorbildern von der Art der Statue in Venedig vermutet. Den von ihm genannten Beispielen lässt sich noch eine Figur anreihen, die fast wie eine Nachahmung der Statue in Venedig anmutet, nämlich die Iero einer Hydria in Florenz (Abb. 30)¹⁰⁸. Ausser der schleierlegenden Gebärde entspricht auch die Gewandordnung mit den gekräuselten Falten des Kolpos und dem locker herabhängenden Zipfel des Überschlages derjenigen der Statue in Venedig. Den Gegensatz zwischen durchscheinenden und beschatteten Körperpartien ahmt der Mediasmaler nach; durch mehr oder weniger dichte Strichführung erzeugt er dunkle und helle Flächen.

Aber die Linie an sich kommt nicht zur Geltung wie dies bei Paionios der Fall ist. Der Mediasmaler verteilt die kontrastierenden hellen und dunklen Flächen gleichmässig über die Erscheinung. Demzufolge gleitet der Blick des Betrachters leicht und beschwingt über die Gestalt hinweg. Die Figur des Paionios regt den Betrachter zum Erleben ihrer Bewegung an.

Die gleiche künstlerische Einstellung, welche dem Flug der Nike das besondere Gepräge gab, wendet auch die ruhig stehende, gewandliger der attischen Kunst um. Hierin folgt kein einziger Künstler Paionios nach.

¹⁰⁸ Hydria Florenz 8.942; Abb. nach Phot. d. Mus. - J. D. Beazley, *ARV* 2, 1963, (weiter zitiert als ARV 2, 1312.2). Furtwängler, *Originalstudien*, 393; zieht zum Vergleich heranz die Ungeplünderte Hydria in London und die Hydria in Karlsruhe 239 mit dem Paionistyp; *ARV* 2, 1312.1 (d).



Abb. 29. Nike der Balustrade.

Zeitliche und örtliche Bestimmung.

Der Stil, dessen Verwandtschaft mit dem des Bassaeisfrises leicht zu erkennen und allgemein anerkannt ist, zeigt zugleich eine Weiterentwicklung. Sie läuft in der Bahn, in welcher der Stil des Bassaeisfrises einen Schritt über den der Nikestatue hinausgeht.

Die den Zusammenhang auflösende Licht- und Schatteneinwirkung drängt nun in jedes Detail ein. Die Falten des Kolpos, die im Bassaeisfrise noch durch eine lineare Gliederung der zusammenhängenden Schicht entstehen, wölben sich nun einzeln hervor, sodass sie einen beschatteten Kern umschliessen. Der parallele Verlauf der Ränder von Kolpos und Überschlage bietet die Gelegenheit, die plastischen Kolposfalten gegen die flächigen Überschlagefalten abzuheben. Dieser reiche Effekt stellt die Venezianer Statue in die Reihe der Balustradeniken (Abb. 31)¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Abb. nach Carpenter, *The Parag.*, Taf. XXI, 1 (Master D).

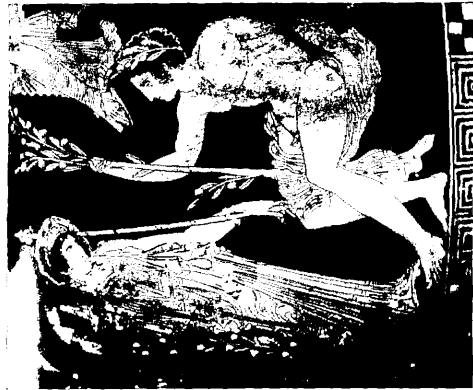


Abb. 30. Hydria des Medesandros, Florenz.

Hieraus lässt sich das zeitliche Verhältnis des Bassaettisches zur Nikelustrade folgern. Der Fries, der etwas älter als die Statuette in Venedig ist, muss auch der Balustrade um eine kurze Zeitspanne vorgehen.

Leider ist die Datierung der Balustrade noch immer unstritten. Der Standpunkt, dass die historischen Ereignisse von 411-407 v. Chr. die Datierung festlegen, wird noch von vielen Gelehrten vertreten. Demgegenüber wird geltend gemacht, dass der Stil der Balustrade sich enger an den des Frieses des Niketempels als an den des Erechtheions anschliesst.¹¹⁰ Die Mänaden des Kallimachos, die nach allgemeiner Ansicht der Balustrade ungefähr gleichzeitig sind, teilen mit ihr die Unsicherheit der Datierung.

Vielleicht können sichere Daten aus einem anderen Kunsthierarch zur Lösung der Frage beitragen. Die Tetradrachmen, von Kimon für Syrakus geschmitten, die mit grosser Genauigkeit um 412 v. Chr.

¹¹⁰ Ausser der von Dohrn, *ib. Plösch*, 222; Ann. 48 genannten Goldmünzen (s. Ch. Picard, *L'Erechtheion*, 45; *ibid.*, Ann. 1; W. Fuchs, *Exakte Schätzung*, 1954, 216; Ann. 21; ders., *Vorführen*, 88; Ann. 5 (um 400 v. Chr.); W. H. Schubhardt, *Epochen*, 1939, 88; Ch. Deloye, *Arch. Class.*, 1963, 11; B. Schäfer, *Unters.*, 39.
¹¹¹ Den Zitierten von Dohrn, *ib. Plösch*, 222; Ann. 48; ist nur hinzuzufügen: Carpenter, *ib. Plösch*, 1950, 391.

anzusetzen sind¹¹⁰, zeigen oberhalb des Gespannes eine Nike, deren Einzelheiten zu würdigen erst die Aufnahme von M. Hirmer erlaubte¹¹¹. Ihr ausschweifendes Gewand wölbt sich mit der grossen muschelförmigen Ausladung der Falten, die für die Mänaden des Kallimachos kennzeichnend ist. Hieraus ist zu folgern, dass der überschwingliche Charakter des Balustradenstiles nicht erst im letzten Jahrzehnt in Erscheinung tritt.

Was wir an sicher datierten Werken aus dem letzten Jahrzehnt besitzen, den Erechtheionfries und die Parthenon-Rechnungsurkunde (Abb. 56)¹¹², zeigen schon einen anderen Charakter. Hierbei ist nicht so sehr auf die neue Gewandwidrigkeit zu achten, die den Körper mit gleichmässigen Falten verhüllt (Ann. 274), als auf das Weiterleben des Balustradenstiles in erstarrter Form. Wie bei der Athena der Parthenonurkunde schmiegt sich das Gewand noch immer stellenweise am Körper an. Aber die Erscheinung wird schlichter, die Licht- und Schattenwirkung tritt zurück, die rauhenden Falten werden schematisiert: Auch der Stil der Mänaden des Kallimachos lebt in dieser Form weiter. Bei einigen Erechtheionfiguren, wo der Anschluss an die Balustrade unverkennbar ist, zeigt sich die Umwandlung sehr deutlich¹¹³.

Es ist kaum anzunehmen, dass der echte Balustradenstil zu gleicher Zeit im Schwange ist. Noch unwahrscheinlicher wird diese Annahme durch die Betrachtung der Statere von Tivoli. Diese Münzen, deren Abfolge durch den Stil der Köpfe der Vorderseite feststeht, sind ein Beleg dafür, dass der schwungvolle, echte und der schematisierte Balustradenstil nicht nebeneinander auftraten, sondern einander ablösen¹¹⁴.

Der Ansatz des Balustradenstiles von 470-415

¹¹² J. H. Jorgkies, *The Kimonian Debasement*, 1941, 93. Es sind die Tetradrachmen Tischer R 13.
¹¹³ Franko-Hirmer, Taf. 44, Nr. 175 R.
¹¹⁴ Aus dem Jahre 459 v. Chr.; Dohrn, *ib. Plösch*, 18.
¹¹⁵ Erechtheion Nr. 1074; AD. II 3, Taf. 31, 6; Picard, *L'Erechtheion*, Taf. 37.

¹¹⁶ Carpenter, *Parquet*, 33; vgl. auch in Taf. XXI, 3 und 4 die Partie zwischen den Beinen einer Balustradenkette (von Master D) und einer Erechtheionfigur. Die letztere ist Nr. 1238; AD. II 3, Taf. 31, 10; Picard, *L'Erechtheion*, Taf. 36. Der Balustradenstil noch nicht kommt Erechtheion Nr. 1073; AD. II 3, Taf. 33, 23; Picard, Taf. 38. — Weiter liess sich mit der Seitenansicht der gleichen Balustradenkette, Carpenter, *Parquet*, Taf. XIX, vgl. auch Erechtheion Nr. 1393; AD. II 3, Taf. 33, 23; Picard, Taf. 39.

¹¹⁷ Franko-Hirmer, Taf. 96, Nr. 376 und 376 vertritt die Balustradenkette (hier datiert 415-420 v. Chr.) dagegen Taf. 97, Nr. 377 und 378 die Erechtheionstufe (datiert 420-400 v. Chr.).

v. Chr. scheint etwas zu früh, da hierin der immerhin spürbare Zeitabstand vom Niketempel nicht zum Ausdruck kommt. Andererseits kann der Zeitanfang, der historischen Ereignisse wegen, nicht über 413 v. Chr. hinausgehen. Die Fünfjahres-spanne 418-413 v. Chr. könnte im Zeitschema also der Balustradenstufe zukommen.

Mit dieser Datierung sind die Folgerungen, die aus den vor 415 v. Chr. vollendeten Erechtheionkoren zu ziehen sind, im Einklang. In den Erechtheionkoren ist eine Entwicklung sichtbar, die zur Auflockerung des Balustradenstiles tendiert¹¹⁸. Der Bassaetties, der durch die enge Beziehung zur Nikestatue um 470-415 v. Chr. datierbar ist (vgl. S. 18), geht der Balustrade um ein wenig voraus. Die Statuette in Venedig vertritt die Balustradenstufe in der Entwicklung des Patonios.

Sie leitet nicht nur eine neue Stilstufe des Patonios, sondern auch einen neuen Lebensabschnitt ein. Er muss Olympia gegen einen Wohnort getauscht haben, wo Athener ansässig waren. Die Statuette in Venedig gehört zu einem einheitlichen Fund, der von Grimaldi angekauft und im Jahre 1886 der venezianischen Republik vermachte wurde. Es liegt nicht genügend Anlass vor, um mit Lippold¹¹⁹ an der von Furtwängler dargelegten Zusammengehörigkeit des Fundes¹²⁰ zu zweifeln. Die Statuetten – Weihgeschenke an Demeter – sind von attischen Künstlern, aber wegen des parischen Marmors nicht in Athen selbst verfertigt. Den Ort zu bestimmen, wird kaum möglich sein.

Hier ist Patonios in die Reihe der attischen Künstler aufgenommen. Seine Statuette ist die einzige nicht-attischen Stiles. Lippold hat zurecht betont, dass es sich zum grössten Teil um Künstler zweiten Ranges handelt, die an berühmte Vorbilder anknüpfen. In einigen Fällen ist das Vorbild aus römischen Kopien bekannt¹²¹. Lippold hält auch unsere Statuette für eine solche zeitgenössische

¹¹⁸ Bei der Kore der Südwestecke runden die Falten, obwohl noch zusammenhängend, sich schon im Gegensatz zur Kore im Brit. Mus.; Schader, *Phidias*, 192, Abb. 168 gegenüber S. 194, Abb. 174.

¹¹⁹ Lippold, *Kopien und Umbildungen*, 17.
¹²⁰ Furtwängler, *Originalfragen*, 381; die Statuetten sind alle untereinander, aus parischen Marmor, gehören einer Zeitspanne von weniger als einem Jahrhundert an und stellen alle Demeter oder Kore dar. Furtwängler nimmt an, dass sie aus einem Heiligtum auf den griechischen Inseln oder an der kleinasiatischen Küste stammen. Gegen A. Frickhaus, *Hymn* I, 1912, 93; ist Ausföhrung durch Athener anzunehmen.
¹²¹ Lippold, *Kopien und Umbildungen*, 9 ff.



Abb. 31. Detail einer Nike der Balustrade.

„Schulenkopie“. Wenn sie eine Kopie nach einem grösseren Werk ist, muss sie aber eine von der Hand des Patonios selbst sein, sonst wären gewisse sehr persönlichen Stilmerkmale verloren gegangen. Bei den anderen Statuetten, wo eine römische Kopie eine Vorstellung vom Vorbild gibt, ist eine ziemlich grosse Unabhängigkeit festzustellen.

Die eigenhändige Ausführung eines bescheidenen Weihgeschenkes durch Patonios beweist die Selbstheit der lohnenden Aufträge am Ort, wo er vorübergehend verweilte.

Die folgenden Werke zeigen ihn in Athen selbst tätig.



Abb. 32. Peladenrelief, ehemals Lateran.

E. DAS PELADENRELIEF

Das Werk ist in verschiedenen Kopien überliefert:
1. Relief Lateran; W. Fuchs, *Vorbilder*, 133 und
Anm. 43: neu-attische Frühgruppe.
Höhe: 1,08 M.
Hier Abb. 32.

2. Relief Berlin 186; Iuclis, *Vorbilder*, 181, Nr.
30: späthadrianisch.

3. Fragment mit Kopf der Medea, New York;
Fuchs, *Vorbilder*, 181, Nr. 33: hadrianisch.

4. Fragment mit Kopf der jüngeren Pelade,
Korinth; E. B. Harrison, *Iliopera*, 1964, 76, Anm.
1 mit der älteren Literatur.
Hier Abb. 34.

Einführung.

In der neuerdings wieder aufgegriffenen Diskussion
über die Dreifigurenreliefs wird das Peladenrelief
nur beiläufig erwähnt, wohl deshalb, weil es hier-
bei um die Deutung geht und die des Peladenre-

liefs nie umstritten wurde. Es ist das einzige der
vier zusammengehörenden Dreifigurenreliefs, an
welches das Bestreben, die Darstellung in nicht-
tragischem Sinne aufzulassen, sich nicht heran-
wagte. Für das Peirithoos- und das Hesperidenre-
lief schlägt T. B. Harrison eine idyllisierende
Deutung vor¹²¹, für das Orpheusrelief M. Owen
Lect¹²², H. Möbius setzt sich dagegen wieder für die
tragische Deutung ein¹²³. Seiner Argumentierung
möchten wir uns anschließen, die Datierung aus-
genommen. Der Zeiteinsatz von H. Thompson in
die Jahre kurz nach 415 v. Chr.¹²⁴ wäre wohl
dem etwas früheren Ansatz von Möbius¹²⁵ vorzu-
ziehen. Die Gewandbehandlung ist vor den Erech-
theionkoren kaum denkbar.

¹²¹ *Iliopera*, 1964, 76 ff.

¹²² *Iliopera*, 1964, 401 ff.

¹²³ „Die Reliefs der Portlandvase und das antike Dreifiguren-
bild“, *Abh. Bayer. Ak. der Wiss.*, N.F. 67, 1965, 21 ff., weiter
zitiert als „Möbius“.

¹²⁴ *Iliopera*, 1965, 71 ff.

¹²⁵ Möbius, 34.

Sehr überzeugend scheint mir dagegen Möbius' Verteidigung der These Thompsons, dass die vier Dreifigurenreliefs die Umzäunung des Altars der Zwölfgötter geschmückt haben¹²⁷. Die Einfügung in einen einzigen architektonischen Verband wäre ein starkes Argument für die Stileinheit der Reliefs, wie sie auch unabhängig von Thompsons These öfters angenommen wird. In der vorliegenden Abhandlung wird aber versucht, die Selbstständigkeit des Peladenreliefs, sowohl in kompositorischer und motivischer als in stilistischer Beziehung, darzulegen¹²⁸.

I. VERGLEICH DER KOMPOSITION.

Im Peladenrelief wird das Prinzip des festver-
strebten statischen Gruppenbaus in zwei Hin-
sichten durchbrochen. Erstens ist die Mittelfigur
stark aus der Achse und an die Randfigur heran-
gerückt¹²⁹. Damit ist der Dreiklang durch einen
Zweiklang ersetzt.

Zweitens lässt die Vorderansicht der älteren Pel-
ade eine ausgewogene Antithese der Randfiguren
nicht aufkommen. Als einzige der zwölf Gestalten
der vier Dreifigurenreliefs wendet sie sich nach
dem Beschauer hin aus dem Bild heraus¹³⁰. Das
Peladenrelief stellt „der klassischen Ausgewogen-
heit des Dreiklangs“, welche die anderen Reliefs
kennzeichnet, ein eigenwilliges Kompositions-
prinzip entgegen.

II. VERGLEICH DES MOTIVES DER DARSTELLUNG.
Verschiedene Versuche, die motivische Einheit-
lichkeit der vier Dreifigurenreliefs zu umschreiben,
liegen vor. H. Spier geht vom Eurydikereief aus.
Als dessen Eigentümlichkeit betrachtet sie, dass
„zwei einander entgegengesetzte Kräfte um ein
Drittes streiten“. Sie schließt die anderen Drei-
figurenreliefs an¹³¹, ohne sich dabei aufzuhalten,
dass die Formulierung für das Peladenrelief nicht
zutrifft.

In seiner eindringlichen Analyse bemerkt H.
Gräze, dass die jeweils rechten Figurenpaare „so-
wohl formal als inhaltlich“ inniger mit einander

¹²⁷ Möbius, 19 ff.

¹²⁸ Damit soll nicht gesagt sein, dass die anderen drei Reliefs von
einem einzigen Meister stammen. Auf ihre Unterschiede, die
sich innerhalb des Rahmens der attischen Tradition halten, kann
nicht näher eingegangen werden.

¹²⁹ So auch R. Carpenter, *JHAB*, 1941, 63.

¹³⁰ Bemerkung von Möbius, 31.

¹³¹ *RM*, 1937, 31 und 32 mit Anm. 3 auf S. 37.



Abb. 33. Nike der Balustrade.

verbunden sind. Beim Peladenrelief leitet er die
inhaltliche Zusammengehörigkeit aus der formalen
ab¹³². Es liesse sich einwenden, dass hier – und
nur hier – die formale und inhaltliche Zusammen-
gehörigkeit einander widersprechen. Die beiden
Schwestern sind sich ihrer formal stark betonten
Nähe nicht einmal bewusst.

Möbius sieht als das gemeinsame von allen vier
Reliefs, dass zwei Figuren eine Entscheidung tref-
fen, deren Ausgang die dritte gespannt erwartet¹³³.
Dieser Formulierung entzieht sich zwar das Pel-
adenrelief nicht, aber sie täuscht über einen wich-
tigen Unterschied hinweg: in den anderen Reliefs
bezieht sich die Entscheidung der zwei Figuren auf
das Verhältnis zwischen ihnen beiden. Aber die
Entscheidung, um welche die ältere Pelade ringt,
bezieht sich nur auf sie selbst. Die Herauswendung

¹³² *JdI*, 1948/49, 92 und 93.

¹³³ Die Formulierung stammt nicht von Möbius, sondern ist
eine Zusammenfassung seiner Beschreibungen.



Abb. 34. Kopf der mittleren Pelade, Korinthis.

aus dem Bilde lässt die Einsamkeit des inneren Kampfes empfinden, von welchem die jüngere Schwester nichts ahnt.

Die Beziehung zwischen den Randfiguren sich von dem der anderen Reliefs unterscheidet. Möbius stellt die Untersuchung der Dreifigurgruppen auf eine breitere Basis, indem er diejenigen in die Betrachtung hineinzieht, in welchen kein Konflikt herrscht¹³⁴. Zusammenfassend liess sich vielleicht so sagen: unter den drei Gestalten gibt es eine, die mit den anderen auf eine jeweils verschiedene Weise verbunden ist. Der Ursprung des Konfliktes liegt damit offen vor uns: der Konflikt entsteht, wenn die verschiedenartigen Beziehungen einander ausschliessen. Dies trifft für drei der vier Reliefs zu; das Peladenrelief nimmt jedoch eine Ausnahmestellung ein. Hier wird der Konflikt nicht durch eine Figur erzeugt, deren Beziehungen zu den beiden anderen sich ausschliessen. Eben dadurch verliert die Komposition ihren statischen Charakter. Die Spannung zwischen Medea und der älteren Pelade wird nicht durch die Mittelfigur hervorgerufen, sie nimmt daran nicht einmal teil¹³⁵. Deshalb bedeutet Medea's Blick auch nicht die Erwartung, sondern das Erzwungen der Entscheidung.

¹³⁴ Möbius, 14 f.

¹³⁵ Zurecht von Carpenter, *MAAR*, 194, 52, betont.

Der Ausdruckswille des Künstlers greift aber noch weiter; dem zwingenden Blick von Medea entspricht das Schwinden des Widerstandes in der Pelade. Deren Zögern ist offensichtlich bloss ein noch Zögern: sie hält das gezogene Schwert schon in der Hand. Was der Künstler anscheinend darstellen beabsichtigt, ist die *Wirkung* der einen Gestalt auf die andere: ein langsam fortschreitender, eben noch unentschiedener Prozess.

Es nimmt nicht Wunder, dass er für dieses eigenartige Ausdrucksergebnis die statische Dreifigurenkomposition völlig umformen musste.

III. VERGLEICH DES STILES.

Die Mittelfigur.

Die stilistische Untersuchung wird auf Paionios führen. Die Mittelfigur zeigt die verselbstständigen Bewegungsimpulse, welche seinem Stil: geläufig sind. Überdies werden sie vom Ausdruck der Faltenlinien unterstützt.

Der zurückgesetzte Oberschenkel hebt den Kessel, der sich dadurch schon in schräger Lage befindet. Der Kraftstoss im Unterschenkel ist durch die ihn umrahmenden Faltenlinien nachzuempfinden. Zugleich greifen die Hände kräftig in die Ringe¹³⁶ um den Dreifuss vorwärts zu schieben. Medea entgegen, die schon die Zauberbüchse öffnet.

Der Oberkörper beugt sich mit stark nach oben verlagertem Schwerpunkt vornüber und dehnt sich auseinander. Diese beiden Bewegungen werden durch auseinanderweichende Faltenlinien beschrieben: die erste durch die Spinnfalten des Mantels — um Hüfte und Schulter —, die zweite durch die divergierenden Chitonfalten über der Brust. Alle Falten entstehen durch ein Ziehen des Stoffes, das durch die Gewandanordnung sorgfältig motiviert ist, gerade so wie bei der Statuette von Venedig (S. 32). Der Künstler hat sich die Art, in welcher der Mantel umgeschlagen ist, genau permitte festgehalten werden, indem die oberste Ecke des einen Seitenrandes um die unterste Ecke des zweiten Seitenrandes herum in den Wulst der Taille eingesteckt ist. Diese Stelle wird vom Dreifuss verdeckt.

Der erste Seitenrand fällt in Zickzackfalten herab.

¹³⁶ O. Kern, *Jdl.* 1888, 69, beschreibt die Handgelenke der Pelade als ein Heben des Kessels. Die Beobachtung, dass der Kessel gehoben wird, ist seitdem wieder verloren gegangen. Das Unterschieben des linken Oberschenkels scheint noch nie bemerkt worden zu sein.



Abb. 35. Peladenrelief, Berlin.

S. 11). Dieser Auffassung entlehnen die Falten ihre Fähigkeit, das Auge des Betrachters in der gewollten Richtung mitzureissen. Dem „Master B“ fehlt dieser Ausdruckswille: seine Faltenlinien bekleiden durch ihre Brechung und Durchkreuzung die Oberfläche mit einer schillernden Hülle.

Aus jenem Ausdrucks willen des Paionios erklärt sich das nur ihm eigentümliche Verhältnis zwischen Körper und Gewand. Das Ergebnis des zwischen der Statuette in Venedig und einer Balustradenkruz vom „Master E“ durchgeführten Vergleiches (S. 32) gilt auch für die Pelade. Paionios nimmt die Körperformen mittels der Umrisse in das einheitliche Liniengewebe auf. Die Linien, welche der Betrachter durch die Einführung in die Körperbewegung und durch die visuelle Anziehungskraft der Linien empfängt, schliessen sich zusammen (vgl. S. 11). Auf diese doppelte Weise wirkt bei der Pelade der vorwärtsgerichtete Drang. Er wird noch durch die Beugung des Kopfes und die Schräge des Dreifusses gesteigert. In der Berliner Replik (Abb. 35)¹³⁷ fehlt die Schräge des Dreifusses, ebenso wie ihre Begründung durch den

¹³⁷ Carpenter, *art.D.*, 62: „the transparent drapery over leg

and thigh, with sharply edged ridges in very distinctive pattern“.

¹³⁸ Nach Phot. d. deutsch. arch. Inst. Athen. — Carpenter, *The Parag.*, Taf. XI, Auf S. 31 erinnert Carpenter für die die Beine trennende Falte an die Nike des Paionios, auf S. 35 betont er die Verwandtschaft des Masters B mit Paionios.

¹³⁹ Carpenter, *art.D.*, 62: „the transparent drapery over leg

and thigh, with sharply edged ridges in very distinctive pattern“.

¹³⁸ Nach Phot. d. deutsch. arch. Inst. Athen. — Carpenter, *The Parag.*, Taf. XI, Auf S. 31 erinnert Carpenter für die die Beine trennende Falte an die Nike des Paionios, auf S. 35 betont er die Verwandtschaft des Masters B mit Paionios.

¹³⁹ Carpenter, *art.D.*, 62: „the transparent drapery over leg

and thigh, with sharply edged ridges in very distinctive pattern“.

¹³⁸ Nach Phot. d. deutsch. arch. Inst. Athen. — Carpenter, *The Parag.*, Taf. XI, Auf S. 31 erinnert Carpenter für die die Beine trennende Falte an die Nike des Paionios, auf S. 35 betont er die Verwandtschaft des Masters B mit Paionios.

¹³⁹ Carpenter, *art.D.*, 62: „the transparent drapery over leg

and thigh, with sharply edged ridges in very distinctive pattern“.

¹³⁸ Nach Phot. d. deutsch. arch. Inst. Athen. — Carpenter, *The Parag.*, Taf. XI, Auf S. 31 erinnert Carpenter für die die Beine trennende Falte an die Nike des Paionios, auf S. 35 betont er die Verwandtschaft des Masters B mit Paionios.

¹³⁹ Carpenter, *art.D.*, 62: „the transparent drapery over leg

and thigh, with sharply edged ridges in very distinctive pattern“.

¹³⁸ Nach Phot. d. deutsch. arch. Inst. Athen. — Carpenter, *The Parag.*, Taf. XI, Auf S. 31 erinnert Carpenter für die die Beine trennende Falte an die Nike des Paionios, auf S. 35 betont er die Verwandtschaft des Masters B mit Paionios.

¹³⁹ Carpenter, *art.D.*, 62: „the transparent drapery over leg

and thigh, with sharply edged ridges in very distinctive pattern“.

¹³⁸ Nach Phot. d. deutsch. arch. Inst. Athen. — Carpenter, *The Parag.*, Taf. XI, Auf S. 31 erinnert Carpenter für die die Beine trennende Falte an die Nike des Paionios, auf S. 35 betont er die Verwandtschaft des Masters B mit Paionios.

¹³⁹ Carpenter, *art.D.*, 62: „the transparent drapery over leg

and thigh, with sharply edged ridges in very distinctive pattern“.

eng zusammengedrückt. Curtius tadelt die Härte der Überschneidung (Anm. 161). Man muss sie linienmässig werten um der Überlegenheit der Gruppenbildung gerecht zu werden. Dass der Künstler diese Einstellung vom Betrachter fordert, hat er durch die Reliefbildung angedeutet. Beide Figuren sind in eine einzige Reliefschicht hineingezwungen; die sich überschneidenden Arme befinden sich nebeneinander statt hintereinander. Diese Reliefbildung entspricht der des Bassaefrieses¹⁵³.

Aus der Paionios geläufigen Umformung der natürlichen Gestalt zu einem Liniengebilde geht auch die Auffassung der Gruppenbildung hervor. Das Verfahren von „Teilen und Fügen“ dehnt sich auf die Gruppe aus. Hierin verrät sich Paionios' nordgriechische Abstammung¹⁵⁴. Nicht nur die Figur, sondern auch die Gruppe erscheint wie ein Liniengebilde, in dem die ornamentale Gesetzmässigkeit eine visuelle Einheitlichkeit erzeugt.

Diese Auffassung kennzeichnet die Gruppenbildung des Peliadenreliefs. Der Oberarm der Mittelfigur und die Schwertscheide der älteren Schwester bilden eine ungebrochene Linie. Dadurch entsteht ein fünfstrahliger Stern mit dem Ellbogen der älteren Peliade als Mittelpunkt. Die Wiederholung der Kurven und die Parallelität der gerade geführten Linien sind ebensoviel Mittel, die Gruppe als lineare Einheit wirken zu lassen. Der Sinn der Wirkung erschöpft sich aber nicht im formalen Wohlklang. Die selbstständigen Bewegungsimpulse der verschiedenen Figuren treten in eine unmittelbare Beziehung zu einander, weil die äusseren Formen einander angeglichen sind. Der Zusammenhang in der Einzelfigur ist geringer, der überfigürliche Zusammenhang aber viel stärker als in attischen Gruppen. Aus dem Bassaefries sei nur ein einziges Beispiel dieser eigentümlichen Ausdruckssprache herausgegriffen: die Gruppe von Amazone und Griechen der Platte 537,2, 3 (vgl. Anm. 142). Ihr Bein gibt seinem rohen Niederreten nach, sein Blick erwidert den ihrigen. So ist bei den gleichgerichteten Peliaden der Bewegungsschoss im zurückgesetzten Bein, im Ober-

körper und im Kopf der einen Figur formal auf den der anderen Figur bezogen. Die Mittelfigur scheint den Bewegungsdrang der Randfigur zu übernehmen, und diesen entfaltend auf Medea hinzuführen. Der Eindruck wird durch die Linie verstärkt, welche den Schultern der beiden Mädchen entlang in den vorgestreckten Arm der Mittelfigur ausläuft.

Diese Linie hat eine ungeheure Ausdruckskraft; sie ist wohl als die wichtigste Linie der ganzen Komposition zu bezeichnen. Die labile Haltung der zögernden Peliade wurde schon als eine magische Gezogenheit gedeutet. Verbindet man diesen Ausdruck mit dem der Schulter-Armlinie der Gruppe, dann scheint die schräge Haltung der Peliade wie die letzte Folge und gleichsam die Erfüllung desselben Ausdruckswillens.

Das Ausdrucksmittel ist aber so kühl und einmalig, dass man sich allgemein gestraubt hat, es anzuerkennen. Man hat sich mit der Vermutung geholfen, der Kopist habe durch ein Verschieben die ganze Gruppe schief auf die Tafel gebracht (Anm. 143). Die Berliner Replik, wo dieser Fehler nicht begangen wäre, schien diese Vermutung zu bestätigen (Abb. 35). Ein genauer Vergleich der beiden Kopien enthüllt aber die Täuschung im Ausgangspunkt der Theorie. Es sind nicht die gleichen Haltungen, die in der Replik Lateran schief, und in der Berliner Kopie richtig auf die Tafel gebracht sind. Die längst beachtete Normalisierung der ungewöhnlichen Proportion der älteren Peliade ist nicht der einzige Unterschied, der die Berliner Replik von der anderen trennt. Wichtiger ist die völlige Erschlaffung der Bewegungsimpulse und die Trübung der Bewegungssuggestion der Linie.

Es sei ein Detail als verdeutlichendes Beispiel dieser Unzulänglichkeit des Kopisten herausgegriffen. Der zurückgesetzte Unterschenkel der jüngeren Peliade entwickelt keine Stosskraft; die ausdrucksmässig wichtigen – den Unterschenkel überquerenden – Falten sind unterdrückt.

Auf gleiche Art ist die „magisch-gezogene“ Schulter-Armlinie ihrer Bewegungssuggestion beraubt. Die linke Schulter der Randfigur, wo der Bewegungsstrom anfangen soll, wird vom Arm hinuntergezogen, der vorgestreckte Arm der Mittelfigur ist zu schlaff und geknickt, um den Bewegungsstrom weiterzuführen. Die Vorderansicht des stützenden Handgelenkes der älteren Peliade erschwert den Anschluss der zwei Schulterlinien.

Nicht nur die Ausdruckskraft der Linie, sondern auch die des Körperhythmus wird in der Berliner Kopie erheblich geschwächt. Vom Bewegungsimpuls des Oberkörpers der jüngeren Peliade ist kaum etwas zu verspüren. Es kann nicht Wunder nehmen, dass ihre Beschäftigung mit dem Dreifuss unverstanden geblieben ist und dieser deshalb gerade auf den Beinen steht (vgl. Anm. 140). Soll wirklich dieses erschlafte und getriebene Abbild dem Original näher stehen als die Kopie Lateran? Es ist kaum anzunehmen. Dann hätte der Verfertiger der Kopie Lateran die individuellen Ausdrucksmittel des Paionios – die selbstständigen Bewegungsimpulse und die Bewegungssuggestion der Linie – ohne Vorbild in seine Kopie hineingebracht.

Es sieht vielmehr aus, als ob der Berliner Kopist die ihm nicht geläufigen Ausdrucksmittel des Originals entweder gar nicht aufnahm oder doch abschwächte. Die schräge Haltung der Peliade wäre ein Beispiel des letzteren Verfahrens, denn schräg ist sie noch immer, wie namentlich in den Steifalten erkennbar ist. Er muss diese Schräge im Original vorgefunden haben, denn eine Bedeutung legt er ihr nicht bei. Auch ist er nicht empfindlich für die ornamentale Gesetzmässigkeit der Gruppenbildung, die in der Replik Lateran eine grosse Rolle spielt. Hier sind die Steifalten nicht nur dem vorgesetzten Bein der jüngeren Schwester parallel geführt, sondern auch den Zickzackfalten zwischen ihren Beinen und dem auffällig geschlossenen Auslenkungs des gebeugten Beines der Randfigur.

Diese ornamentale Angleichung der Linien ist wiederum ein Stilmerkmal des Paionios, das der Berliner Kopist verunklärt hat. Der Verfertiger der Replik Lateran dagegen hat offenbar sehr genau kopiert. Wir können nicht umhin, die Schräge der ganzen Gruppe für das Original vorauszusetzen. Dessen Künstler, der an der linken Seite des Reliefs Umriss der Figur und Bildrahmen zusammenfallen lässt, hat sich nicht gescheut, die Schräge der Peliadengruppe durch die Abweichung von der tektonischen Umräumung zu betonen. Ein derartig atektonisches Empfinden hebt nun vollends das Peliadenrelief aus der Reihe der vier Dreifigurenreliefs heraus.

Zusammenfassung.

Paionios mag allerdings die Schrägstellung der Gruppe nicht als einen Verstoß gegen das tekto-

nische Verhältnis von Figuren und Umräumung empfunden haben, sondern als ein gelungenes Mittel, den Rahmen ausdrucksässig in die Darstellung mit einzubeziehen. Die gleiche Auffassung kennzeichnet ja seine Komposition: er spielt das Moment des statischen Gleichgewichtes an, nur um es zu durchbrechen.

Dies ist auch im Bassaefries seine Methode, der Komposition einen bewegten Zug aufzuzwingen. In der Platte 539 ist die Amazone aus der Achse gerückt, die sich aus den antithetischen Seitengruppen ergibt¹⁵⁵. Der rechte Kentaur der dreifigurigen Kaineusgruppe der Platte 530 durchbricht die antithetische Ausgewogenheit der Pferdekörper (Abb. 3)¹⁵⁶.

Die Bewegung der Figur wird durch die Unausgeglichenheit, die sie in die Komposition hineinbringt, nachdrücklich als eine sich eben vollziehende gekennzeichnet. Der Eindruck des impulsiven Aufwallens, den die Bewegungen der Paioniosfiguren an sich schon hervorrufen, wird dadurch noch verstärkt. Auf diese Weise versucht Paionios anzudeuten, dass die Gestalten auf einen von aussen her auf sie wirkenden Reiz reagieren, oder dass sie diese Wirkung auf ihr Gegenüber erzielen, bisweilen sogar beides zu gleicher Zeit.

Die Motivuntersuchung des Bassaefrieses lehrt, dass alle übernommenen Motive in diesem Sinne umgewandelt sind¹⁵⁷. Wir haben noch nicht untersucht, welche Motive Paionios in den früheren literarischen und bildlichen Darstellungen vorfand, die er benützen konnte. Es hat sich aber schon herausgestellt, dass er dem Mythos eine Situation abgewonnen hat, die jenem oben umschriebenen Ausdrucksbedürfnis entgegenkommt (S. 40). Hierdurch unterscheidet das Peliadenrelief sich von den anderen Dreifigurenreliefs, die sich mit autonomen, in sich geschlossenen Gestalten befassen.

Das Peliadenrelief nimmt in stilistischer, in kompositorischer und in motivischer Beziehung eine Ausnahmestellung ein, die auf Paionios als dessen Urheber führt.

Im Hesperidenrelief klingt das Motiv der linken Randfigur an, die auf die rechte durch den Blick zu wirken versucht. Das Ergebnis der Wirkung kommt

¹⁵³ Zu vergleichen sind z.B. die Gruppen 512,3,4 (Anm. 62), 528,3,4 (Kenner, Taf. 9 und BABesch. 1961, 28, Abb. 41) und 520,3,4 (Kenner, Taf. 1).

¹⁵⁴ Vgl. für Beispiele: BABesch. 1961, 34 F., wo diese Art von Gruppenbildung mit „Kohäsion“ angedeutet wird. Die Bezeichnung „Teilen und Fügen“ verdient aber den Vorzug, weil sie sich auch auf die Einzelfigur anwenden lässt.

¹⁵⁵ Kenner, Taf. 23, BABesch. 1959, 30, Abb. 30 und BABesch. 1966, 24, Abb. 11, dazu S. 24.

¹⁵⁶ J. Charbonneaux, *La sculpture gr. class.*, II, 72, geht bei der Behauptung, hier sei ein statisches Gleichgewicht dargestellt, von Kaineus aus.

¹⁵⁷ Vgl. BABesch. 1961, 60.



Abb. 37. Aura, Thermenmuseum, Rom.

aber nicht zum Ausdruck. Die statische Komposition gestattet nicht, über die Darstellung der Spannung hinauszu kommen. Deshalb konnte dieses Relief im idyllisierenden Sinne gedeutet werden. Die Freiheit von der attischen Tradition unterscheidet Paionios von seinen attischen Kollegen, mit welchen er für die skulpturale Dekoration des Monumentes zusammenarbeitete.

Die bisherige stilistische Beurteilung.

In der bisherigen stilistischen Beurteilung des Peliadenreliefs bildete der attische Stil der anderen Reliefs immer den Ausgangspunkt. Über die Kennzeichen eines eigenen Stiles im Peliadenrelief wurde entweder hinweggesehen oder sie wurden als fehlerhafte Abweichungen bloss negativ gewertet. Veranlaßt durch die motivische Verwandtschaft hat H. Schrader die Prokne-Statue des Alkamenos auch in stilistischer Hinsicht der älteren Peliade an die Seite gestellt¹⁵⁸. S. Karus betrachtete die Abweichung beider Figuren vom polykletischen Kontrapost als eine positive Übereinstimmung¹⁵⁹. Wenige Gelehrten widersetzten sich der Zuschreibung von allen Reliefs an Alkamenos, oder

wenigstens an einen einzigen Künstler, der nicht näher bestimmt werden kann.

Von denjenigen, welche die stilistische Verwandtschaft von Peliade und Prokne ablehnten, ist an erster Stelle Carpenter zu nennen. Er hob die abweichende Gewandbehandlung und die labile Haltung der Peliade hervor¹⁶⁰. Der zweite Gelehrte, der sich entschieden – diesmal aus kompositionellen Gründen – gegen Schraders These wandte, ist I. Curtius¹⁶¹. Nur das Eurydikerelief schien ihm des Alkamenos würdig zu sein¹⁶². B. Schlörb teilt dagegen die vier Reliefs in zwei Gruppen¹⁶³. K. Scheffold ebenso, aber in zwei andere¹⁶⁴.

Ein gewichtiger Verfechter der Stileinheit der vier Dreifigurenreliefs ist H. Götz¹⁶⁵. Seine Argumente überzeugen, soweit es sich um die architektonische Einheit handelt¹⁶⁶. Aber seine Argumente für die stilistische Verwandtschaft des Peliadenreliefs mit den anderen Reliefs sind anfechtbar. Die Faltenlinien unter der Brust¹⁶⁷ kommen tatsächlich sowohl bei der älteren Peliade als bei Eurydike vor. Aber wie oben dargelegt wurde, fügt sich diese Faltenbildung in den beiden Fällen einem verschiedenen Zusammenhang ein, der ihre Bedeutung in einem verschiedenen Sinne bestimmt. In den Skizzen, durch welche Götz die Stileinheit wahrscheinlich machen will¹⁶⁸, hebt sich das Peliadenrelief tatsächlich nicht aus der Reihe der anderen heraus. Aber als Grundlage der Skizze hat die Berliner Kopie gedient, in welcher kein einziges der ungeläufigen Stilmerkmale des Originals hinübergerettet ist. Gerade diese weisen auf die Hand des Paionios.

IV. DIE MOTIVGESCHICHTE DES PELIADENRELIEFS.

Den Stoff hat Paionios der Erstlingstragödie des Euripides, *Die Peliaden*, aus dem Jahre 455 v. Chr. entnehmen können. Das Werk selbst ist uns ver-

loren. Wir besitzen einzelne Fragmente, weiter die kurze Zusammenfassung des Inhalts durch einen späten Schriftsteller¹⁶⁹ und schliesslich die bildlichen Nachklänge.

Aus der Zusammenfassung des Inhalts geht hervor, dass Medea in der Tragödie des Euripides durch die Widderprobe die Peliaden von ihrer Verjüngungsmacht überzeugte. Ob sie nachher noch die Mädchen überreden musste, ist weder der Zusammenfassung des Inhalts noch den Fragmenten zu entnehmen¹⁷⁰.

Die bildlichen Darstellungen haben entweder die Widderprobe zum Gegenstande oder die Vorbereitungen zum Schlachten des greisen Vaters¹⁷¹. Auch lässt sich aus ihnen folgern, dass Euripides schon den Unterschied zwischen den Schwestern herausgearbeitet hat¹⁷².

Eine dramatische Zuspitzung bildet das Motiv der zögernden Tochter, die nachher die Mordtat vollbringt. Leider lässt sich nicht mehr entscheiden auf wen dieser Gedanke zurückgeht, auf Euripides oder erst auf Paionios. Jedenfalls weist nichts darauf hin, dass Euripides der Urheber dieses Gedankens war. Wahrscheinlich war es Paionios, denn das Motiv erhält erst seinen dramatischen Effekt durch die Situation, die Paionios zum Vorwurf wählte: Medea's Überredung der Mädchen. Bei der Widderprobe der früheren Tragödie vollzog sich die Umstimmung der Peliaden höchstwahrscheinlich in einem abrupten Umschwung. Die Umstimmung entzog sich demzufolge dem Blicke des Betrachters. Die Überredung rückt die schwere Entscheidung ins volle Licht. In dieser psychologischen Vertiefung erscheint der Mythos im Peliadenrelief. Die Gestalt der Medea hat sich dadurch auch verwandelt. Bei der Widderprobe verdankte sie ihre Überlegenheit der Macht der Zauberkräuter; bei der Überredung siegt sie durch ihre geistige Kraft.

Zwar hält sie noch die Zauberbüchse in der Hand,

die dem Entgegenschieben des Dreifusses durch die jüngere Schwester entspricht; die Kräuter werden sofort ihre verjüngende Macht dem Wasser mitteilen¹⁷³. Aber die zögernde Schwester bezaubert sie mit ihrem Blick.

Hier knüpft Paionios an Umwandlungen im Me-deatypus an, die sich in der bildenden Kunst schon vor ihm vollzogen hatte. In der Darstellung des Sisyphosmalers hält Medea, die den kolchischen Drachen einschläft, zwar den Zauberkasten in der Hand, aber das Entscheidende ist ihre beschwörende Gebärde (Abb. 3)¹⁷⁴. Die Zauberkraft hat sich vergeistigt. Ebenso ist es in der jüngeren Darstellung des Taloskraters¹⁷⁵ offenbar das böse Auge von Medea, dem die sonst unüberwindliche Kraft des Riesen erliegt. Die Vasendarstellung geht vielleicht auf ein Gemälde zurück, das Paionios gekannt haben mag. Er verleiht aber der Zauberkraft Medea's eine mächtigere Wirkung als in den Vasenbildern. Seine Medea will nicht nur den Widerstand der Peliade lähmen, sondern sie darüber hinaus zur aktiven Tat bewegen.

Das Ringen der Peliade um die Entscheidung erhält durch die sichtbare Wirkung der Medea auf sie eine dramatische Zuspitzung, die, wie die Motivgeschichte lehrt, Paionios weder in den literarischen noch bildlichen Darstellungen des Mythos vorgebildet fand. Hier muss eine persönliche Konzeption vorliegen. Die Frage, welche allgemeinen Anregungen seine Auffassung des Mythos bestimmt haben, wird durch einen Blick auf die psychologischen Tragödien des Euripides beantwortet.

Im Jahre 431 v. Chr. brachte Euripides die Gestalt der Medea auf die Bühne, deren Entscheidung zur Mordtat aus einem Ringen zwischen zwei entgegengesetzten Trieben hervorgeht. Die Haltung, mit welcher die Medea der Bühne ihre Worte begleitete, könnte derjenigen der Peliade ähnlich gewesen sein¹⁷⁶. Paionios fand hier die Gestaltung

¹⁵⁸ *Phidias*, 290f.

¹⁵⁹ *AM.* 1934/35, 78.

¹⁶⁰ *Mem. Am. Ar. Rom.* 1941, 63; vgl. für Carpenters Wertung der labilen Haltung: S. 42. – Die Gewandbehandlung von Alkamenos wird von B. Freyer, *Jdl.* 1902, 200, treffend analysiert.

¹⁶¹ *Interpretationen*, 89; über Curtius' Meinung oben S. 44.

¹⁶² *A.u.O.*, 193.

¹⁶³ *Unters.*, 63, Anm. 19.

¹⁶⁴ *Griech. Kunst als religiöses Phänomen*, 1939, 107.

¹⁶⁵ *RM.* 1938, 236 ff.

¹⁶⁶ Vgl. für Thompsons These: S. 39.

¹⁶⁷ *A.u.O.*, 238.

¹⁶⁸ *RM.* 1938, 235, Abb. 3-6; *Jdl.* 1948/49, 92 f., Abb. 1 f. Götz, *RM.* 1938, 205, bemerkt zurecht, dass die Peliade der Kopie Lateran schlanker und „unklassischer“ ist.

¹⁶⁹ A. Nauck – B. Snell, *Trag. Gr. Fragm.*, 1964, 550 f.

¹⁷⁰ Für die diesbezügliche Behauptung von F. Simon, *Gymn.* 1954, 208, vermag ich keinen Beleg zu finden.

¹⁷¹ Das Verzeichnis findet man bei Simon, 207 f.

¹⁷² Hierfür gibt es drei Zeugnisse: 1) Schale Vatikan, zuletzt: G. Neumann, *Gesen. und Gebärden*, 137, Abb. 64. 2) Etr. Spiegel: F. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, V, Taf. 92. Nach L. Curtius, *WM.* 1923, 37, überliefert der Spiegel ein ausgezeichnetes attisches Gemälde aus der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr.

¹⁷³ Vor dem stützenden Pelias steht eine Tochter, die rechte Hand in Überdring hebbend. In der Linken hält sie das in der Scheide steckende Schwert. Hinter ihr sitzt die sinnende Schwester, den

Kopf auf die Hand gestützt. 3) Hydria Cambridge, Fitzwilliam Mus. 12, 17, zuletzt: Neumann, 133, Abb. 65.

¹⁷⁴ Auf der spätarchaischen Hydria London E. 163, *ARP* 2, 248, 26, hält sie beim Dreifuss den Zaubereimer in der Hand.

¹⁷⁵ Vgl. Anm. 23. Sie verwendet die Gebärde der Epiphanie, vgl. Neumann, *a.u.O.*, 91 ff.

¹⁷⁶ Volutenkrater Ruvo, Jatta 1501; *ARP* 2, 1338, 1.

¹⁷⁷ Zu denken ist an die Verse 1042-1064, die dem Entschluss von Medea vorausgehen, ihre Söhne der Braut Iasons die tödlichen Brautgeschenke überbringen zu lassen. In den Vers. 1236-1250 nimmt sie nach einer letzten Zögerung das Schwert wieder in die Hand.



Abb. 38. *Aura*, in der früheren Aufstellung.

des psychologischen Prozesses, die der Prokne des Alkamenes noch vollkommen fehlt. Hier lässt nur die Angst des Söhnchens die Gedanken der Mutter ahnen.

Die Peliade zeigt darüber hinaus noch einen anderen Ausdruck. Die Medea des Euripides kämpft zwischen zwei gleichen Trieben, die beide in der eigenen Seele aufwallen; die Peliade wird durch die Wirkung eines dem ihrigen überlegenen Willens mitgerissen. Diesem Gedanken entspricht die Rolle der Phaidra in der im Jahre 428 v. Chr. aufgeführten Tragödie *Hippolytos* mehr als die der Medea. Verschiedene Stellen aus der Überredungsszene dieses Werkes mögen Paionios vorgeschwebt haben, als er die Gestalt der Peliade schuf, wie sie, trotz des ahnungsvollen Widerstandes, mitgerissen wird. Zu denken ist an Verse, wie die der Trophos (Vs. 469 f.):

Wen der Schicksalstrom mitreisst wie dich, kann nicht ans Ufer schwimmen. Oder der Phaidra (505 f.):

Lobst du mir die Sünde, Versink ich in den Abgrund, den ich fliehe!¹⁷⁷

Das Bestreben, den Einfluss von aussen her sichtbar werden zu lassen, hat, wie festzustellen war, Paionios dazu gebracht, den seitwärtsgerichteten Trieb in der Haltung der Peliade bis zur Diskongruenz mit der tektonischen Umrahmung zu steigern.

In den späteren Nachwirkungen der Haltung der Peliade, in welchen es sich um isolierte Einzelfiguren handelt¹⁷⁸, ist dieser Aspekt der magischen Gezogenheit selbstverständlich nicht aufgenommen. Vielleicht ist die Bekanntheit mit den späteren Gestalten an der geringen Anerkennung, welche jener Aspekt der Peliade gefunden hat, mit Schuld.

F. DIE „AURA“ VOM PALATIN

I. Curtius, BrBr., *Denkm.* Nr. 766/7, 1947; E. Paribeni, *Mus. Naz. Rom.*, 1953, Taf. 5, Nr. 5, mit der älteren Literatur.

Höhe: 0,72-0,88 M.

Hier Abb. 37, 38 und 40-42.

Aus pentelischem Marmor.

Die Abbildungen 38 und 40-42 sind nach Photographien des deutschen archäologischen Instituts, Rom, hergestellt, die Abbildung 37 nach einer Aufnahme des Gabinetto Fotografico Nazionale.

Beschreibung und Stilbestimmung.

L. Curtius kommt der grosse Verdienst zu, in der Figur ein rechtes Eckakroter und im Stil den des Bassaefrieses erkannt zu haben. Er geht aber von zwei Voraussetzungen aus, die dem Verständnis des *Motives* im Wege stehen.

Er bestreitet die früher angenommene Schrägstellung der Gestalt, wie sie noch in den alten Abbildungen erscheint (hier Abb. 38 und 40-42), weil er zurecht die Deutung verwirft, aus welcher sie hervorgegangen war: die Deutung auf eine stiertötende Nike¹⁷⁹. Die jetzige Aufstellung im Thermennuseum ist die von Curtius verteidigte (Abb. 37). Der Versuch einer Rekonstruktion

¹⁷⁷ Nach der Übersetzung von H. von Arnim in F. Stroess, *Euripides*, I.

¹⁷⁸ Hierüber handelt S. Ferri: „Sullo motivo della Peliade maggiore nel rilievo lateranense“, *Boll. d'Arte* XXX, 1937, 296 ff.

¹⁷⁹ Curtius, BrBr., *Denkm.* Nr. 766/7, Text (weiter zitiert als „Curtius“), 1. Bei einer stiertötenden Nike ruht die Last des Oberkörpers immer auf dem im Knie gebogenen, *untergeschlagenen* Bein.



Abb. 39. Rekonstruktion der *Aura*.

(Abb. 39)¹⁸⁰ zeigt aber, dass die Gestalt in der alten Schrägstellung schon einer erheblichen Stütze unter dem vordersten Fuss bedarf¹⁸¹. Für die Figur in Vertikalstellung würde diese Stütze so erhöht werden müssen, dass sie störend wirken würde.

Überdies hängt in der aufrechten Stellung das nackte Bein, wie tot, aus der Gewandmasse heraus, was Curtius selbst bemerkt, aber dem Künstler als Mangel anrechnet¹⁸².

Das vorgesetzte Bein zieht den Körper auseinander, die Falten zwischen den Beinen hängen leblos herab. Wie eine statisch herabhängende Gewandmasse auszusuchen hat, lehrt die „Statue Sotheby“¹⁸³: ihr wohnt ein Gleichgewicht inne, das den Falten der „Aura“ fehlt. Diese sind bewegt gedacht: die

Schrägstellung der Gestalt ändert den Effekt völlig. Sie muss wohl die vom Künstler beabsichtigte Aufstellung sein.

Die Figur würde in dieser Lage für ein rechtes Eckakroter zu stark vornüberhängen. Aber, wie die Rekonstruktion veranschaulicht, schafft eine an der rechten Körperseite ausschwingende Mantelpartie den erforderlichen Ausgleich. Nun wäre eine solche Partie, Curtius' Ansicht nach, unmöglich, weil nur die Linke den Mantel emporziehe und die rechte Hand den Kolposrand fasse¹⁸⁴. Im Verlaufe dieser Abhandlung wird sich zeigen, dass die vermeintlichen Indizien anders zu deuten sind.

Die ganze Haltung der Gestalt lässt eine Kraftanstrengung verspüren, die im Emporrecken des rechten Armes gipfelt. Das Aufwärtsziehen des Mantels würde hierfür ein sinnvolles Motiv abgeben. Die Deutung nimmt die Rekonstruktion vorweg: die Gestalt wird sich im nächsten Augenblick vom Boden erheben, und schweben, wie die von Plinius beschriebenen *Aurae* „*velificantes sua veste*“ (S. 54).

Mit vielen aus dem Bassaefries zum Vergleich herangezogenen Figuren – wovon manche auch in Curtius' Darlegungen fungieren – als Leitfaden, wird sich jede Einzelheit in der Haltung und in der Faltenbildung der „Aura“ erklären lassen.

Die Haltung zeigt, dem Paioniosstil entsprechend (vgl. S. 10), nicht einen Ruhepunkt in der Bewegung, auf die Weise von Polyklet oder Myron, sondern eine den Körper mitreisende Schwingung, die dem „Rhythmus“ des Pythagoras vergleichbar ist. Beim Kentauren des Bassaefrieses 521, 3 (Anm. 9) ist diese Schwingung aus dem motivischen Zusammenhang nachzuempfinden. Der Kentaure hat den flüchtenden Lapithen angesprungen und zu Fall gebracht. Im dargestellten Augenblick stemmt er sich mit dem linken Vorderhuf gegen die Schulter des Lapithen um, ausholend für den Schlag, den Oberkörper zurückzuschwingen.

Eine ähnliche dreifache Bewegungsschlinge durchzieht die Gestalt der „Aura“. Mit dem rechten gestreckten Bein stösst sie vor, mit dem vorgesetzten Bein stemmt sie sich gegen den Boden, der Ober-

¹⁸⁰ Sie ist vom jungen Bildhauer E. Vierling, neuen Anweisungen entsprechend, ausgeführt.

¹⁸¹ Die noch erhaltenen Stützen der Akroterfiguren im Louvre (vgl. Anm. 265) haben die Form eines einfachen Blockes. Obwohl die Stütze bei der *Aura* sich an der Aussenseite befindet, haben wir diese Form übernommen.

¹⁸² S. 51: „... so hängt andererseits der linke (sic) nackte Oberschenkel wie zu einer Sektion isoliert heraus“.

¹⁸³ *BABesch.* 1965, 71, Abb. 37 mit Anm. 125. Die Identifizierung von Paribeni (*Mus. Naz. Rom.*, Nr. 5) der Statue Sotheby mit der stieropfernden Nike der ehemaligen Slg. Marcconi (Clarac, *Mus. de sculpture*, 1841-1855, Taf. 547, Nr. 1230), leuchtet ein.

¹⁸⁴ S. 4/5.



Abb. 40. Linke Seitenansicht der Aura.

körper übernimmt und steigert mit einem eigenen Impuls die Bewegung nach rückwärts. Die Linienmuster in der Faltenbildung, welche die Körperbewegung verdeutlichen, sind mit einer einzigen Ausnahme im Bassae-Fries zu belegen. Der Gegendruck, den das vorgesetzte Bein vom Boden erfährt, kommt in den am Beinansatz gestauten Faltenzügen zum Ausdruck, wie bei der Amazone 540,4¹⁸⁵. Einige dieser Falten schwingen sich zum Knie, wie bei der Amazone 539,3¹⁸⁶, andere prallen mit den vom zurückgesetzten Bein vorausschwingenden Falten keilförmig zusammen, wie bei der Amazone 541,3¹⁸⁷. Die aufwärtsgestauten Falten auf dem vorgesetzten Oberschenkel der „Aura“ bilden ein neues Ausdrucksmittel für die aufwärtssteigende Kraft, die das Bein dem Gegendruck des Bodens entlehnt. Curtius empfindet im Nebeneinander der Falten-systeme eine „Auflösung durch Unterteilungen“¹⁸⁸,

¹⁸⁵ Kenner, Taf. 20; BABesch. 1963, 81, Abb. 27.

¹⁸⁶ Vgl. Anm. 155.

¹⁸⁷ Kenner, Taf. 11; BABesch. 1961, 14, Abb. 21 und BABesch. 1965, 70, Abb. 26.

¹⁸⁸ S. 8/9.

aber eine Häufung von verschiedenen, selbständig wirkenden Ausdrucksmitteln würde den Sachverhalt besser bezeichnen. Diese Linien sollen ja erst in zweiter Instanz als Falten gelten. Auch die zügigen Linien, welche den Bauch umrahmen, haben kaum den Anschein von Falten bekommen. Vielmehr sind sie unmittelbare Träger der aufsteigenden Bewegung. Sie münden in die Falten des Kolpos, in welchen der verselbständigte Bewegungsimpuls des Oberkörpers sich auswirkt.

Dieser Ausdruck der Falten ist bei der Amazone der Friesplatte 533,2 vorgebildet (Abb. 43)¹⁸⁹. Auch hier entstehen die Falten durch die rückwärtsgerichtete Schwingung des Oberkörpers. Auch hier leiten Linien, welche den Bauch umrahmen, auf sie hin. Sie sind aber bei der „Aura“ kühner gebildet und stärker betont. So wird die Spannung, die im Körper aufsteigt, anschaulich, ein Phänomen, das sich ebenfalls bei der schon von Curtius zum Vergleich herangezogenen Lapithin 524,1¹⁹⁰ beobachten lässt.

Bei beiden Figuren ist die Linie, als Ausdruck der aufsteigenden Spannung, der Körperhaltung kongruent. Bei der Lapithin entläßt sich die Spannung in den ausgestreckten Armen. Auch die Haltung der „Aura“ läßt eine Armgebärde vermuten, in welcher sich die Spannung zu entladen scheint. Diese Forderung erfüllt die Annahme von Curtius, die rechte Hand hebe den Kolpos, keineswegs. Ausserdem steht der noch verbliebene Rest des rechten Armes zu dieser Vermutung im Widerspruch: der Oberarm muss ehemals emporgestreckt gewesen sein.

Deshalb muss sich der Kolposrand aus eigener Kraft emporgeschwungen haben. Dies ist durchaus denkbar, dafür steht das Beispiel der Amazone 533,2 (Abb. 43) ein. Die emporschwingende Kolpospartie der „Aura“ lässt sich in der rechten Seitenansicht (Abb. 42) und in der Abbildung von Paribeni¹⁹¹ genau analysieren. Der vordere Überschlag ist rückwärts gezogen und schlägt wieder nach vorne über. Dessen Rand begleitet den Körperumriss. Hinter ihm erscheint der hintere Überfall, der sich emporringelt. Die Faltenbildung erklärt sich also ohne Einwirkung der Hand. Nehmen wir an, dass die rechte Hand den Mantel

¹⁸⁹ Nach Phot. d. Brit. Mus.

¹⁹⁰ Kenner, Taf. 3; BABesch. 1939, 8, Abb. 6 und BABesch. 1963, 56, Abb. 9; Curtius, 10.

¹⁹¹ A.o.O., Taf. 5, dazu Text zu Nr. 5.

oberhalb des Hauptes emporzog, dann würden die im Körper wirkenden Kräfte eine Erfüllung, und die am Körper aufsteigenden Faltenlinien eine Fortsetzung finden. Die Suggestion der aufsteigenden Bewegung in Verbindung mit dem Impuls in den Beinen würde beim Betrachter den Eindruck hervorrufen, die Gestalt hebe nicht nur den Mantel, sondern auch sich selbst in die Luft empor.

Der Eindruck, den Curtius von der „Aura“ empfängt, dass sie „aus den Fugen“ geht und „sich selbst zersprengen zu wollen“ scheint¹⁹², beruht auf seiner eigenen Ergänzung, welche die den ganzen Körper durchziehende Spannung sich nicht in einer sinnvollen Erfüllung entladen lässt. Den erhaltenen Spuren des Mantels folgend, werden wir an den Punkt gelangen, wo Curtius den Hinweis auf das Heben des Mantels mit der rechten Hand übersieht.

Die rechte Seitenansicht zeigt, dass der Mantel in ganzer Höhe abgebrochen ist (Abb. 42). Nichts steht also der Annahme im Wege, dass hier der Mantel sich ehemals noch weiter fortsetzte. In der linken Seitenansicht ist der Rand des Mantels erhalten (Abb. 40). Hinter den Falten des Chitons, die sich in diejenigen des Kolpos und die des unteren Chitons trennen lassen, wird der Mantel mit seinen vielen Faltenzügen sichtbar, die wie Curtius richtig bemerkt¹⁹³, von der linken Hand ausgehen müssen.

In der Rückenansicht wird klar, dass der Mantel in zwei Schichten gefaltet ist, deren jede durch den Gegendruck des Windes überschlägt (Abb. 41). Curtius nimmt hier zu Unrecht drei Schichten an¹⁹⁴, womit er sich das Verständnis für die dem Bruchrand nahe Faltenbildung verbaut, nämlich eine halbelliptische Senkung im Stoff, die nur entstehen kann, wenn der Stoff zwischen zwei Stützen entspannt herabhängt. Dies bedeutet, dass auch die rechte Hand den Mantel heben muss, und zwar höher als die Linke, denn die oberste Mantelschicht steigt empor. Curtius hält die Hängefalte für den Rand der von ihm zu Unrecht vorausgesetzten dritten Stoffschicht. Dieser Irrtum verhindert ihn zu erkennen, dass auch die rechte Hand den Mantel fasst. Wie grundsätzlich sich die Figur

¹⁹² S. 8. Dem entspricht seine Auffassung der „richtungslos geführten Faltenzüge“.

¹⁹³ S. 5.

¹⁹⁴ S. 4 und 5.



Abb. 41. Rückenansicht der Aura.

durch den ausschwingenden Mantel ändert, versucht die Rekonstruktion anschaulich zu machen. Wahrscheinlich war in der Vorderansicht erkennbar, dass der Mantel sich hinter dem Rücken in zwei Schichten aufteilte. Diesen Zug hat die Rekonstruktion wenigstens andeuten wollen.

Die Verfolgung des Mantelverlaufs hat uns die Gestalt umschreiten lassen. Die Seitenansichten und die Rückenansicht sind aber einer eingehenderen Betrachtung wert. Sie ergänzen die aus der Vorderansicht erschlossene dreifache Bewegungsschlinge. In der rechten Seitenansicht kommt die vorwärts und aufwärts gerichtete Bewegung zum Ausdruck (Abb. 42), in der linken Seitenansicht die Bewegung vorwärts und rückwärts (Abb. 40), in der Rückenansicht diejenige rückwärts und aufwärts (Abb. 41).

Bei der Betrachtung der verschiedenen Ansichten fällt auf, dass jede sich als einheitliche Fläche dem Auge darbietet. Dieser Stilisierung entspricht die vorherrschende Rolle der Linie. Die Linie hat eine doppelte Funktion. Erstens regt sie das Auge des



Abb. 42. Rechte Seitenansicht der Aura.

Betrachters zur Bewegungsvorstellung an, welche der Körper mit seinen eigenen plastischen Mitteln erzeugt (S. 10). Zweitens bildet sich aus allen Linien zusammen die ornamentale Einheit, welche die organische ersetzt (S. 11).

Die ornamentale Einheit wirkt besonders stark in der geschlossenen linken Seitenansicht, die neben der Vorderansicht am meisten dem Blick des Betrachters zugänglich war (Abb. 40). Die Falten des vorderen Überschlags, die unter der Brust vorausschwingen, verlaufen den Falten des hinteren Überschlags genau parallel. Der untere Rand des hinteren Überschlags gleicht sich der Richtung der auf dem Oberschenkel aufwärts gestauten Falten an.

Aber auch in der Vorderansicht, wo der dynamische Aspekt sich stärker geltend macht, wirkt die ornamentale Einheitlichkeit (Abb. 38). Der Kollapsrand lockert sich, um die aufsteigenden vertikalen Linien in sich aufzunehmen. Die das nackte Bein umrahmenden Falten wachsen mit dem Bein zu einer linienmässigen Einheit zusammen.

Vor allem Paribeni hat die ornamentale Einheitlichkeit gewürdigt. Dieses positive Stilprinzip bildet das stärkste Argument gegen Curtius' Rück-

führung der „Aura“ und des Bassae-frieses auf eine Auflösungserscheinung des attischen Stiles der Jahrhundertwende.

In Curtius' Beurteilung spielt die wichtigste Rolle das „manieristische Aufteilungsprinzip“, welches vor allem in der harten Körperzäsur zum Ausdruck kommt¹⁹⁵. Aber diese lässt sich als Auflösungserscheinung der Jahrhundertwende nicht erklären.

Sie tritt schon viel früher auf (S. 18) und entstammt einem anderen Bereich als dem der attischen Kunst, nämlich der Nachfolge des Stiles von Pythagoras (S. 13). Die von Pythagoras noch halb unbewusst angewendete Verselbständigung der Teilbewegungen wird hier als bewusstes Formprinzip vorgetragen. Die Wechselwirkung der Teile auf einander, welche die Bewegung aufhebt, wird absichtlich vermieden. Dafür offenbart sich die Bewegung als unangeschlossener, sich eben vollziehender Prozess. Dass Curtius dieser Auffassung kein Verständnis entgegenbringen konnte, offenbart sich in seiner oben zitierten Deutung der Haltung der „Aura“.

Völlig ungewürdigt bleibt in dieser Deutung die Ausdruckskraft der Linie, welche aus der pythagoreischen Bewegungsauffassung hervorkommt. Die Linie, welche die den Körper durchziehende Bewegung begleitet, soll das Auge des Betrachters mitreissen. Deshalb ist die Wirkung dieses wichtigsten Prinzips des Paionios ganz von der Aufnahmefähigkeit des Betrachters abhängig. Die Aura stellt wohl das extremste Erzeugnis dieser Auffassung dar. Nie hat Paionios mit der Linie einen kühneren Ausdruck erzielt. Noch nie trachtete die Linie der Masse derart ihre Schwere zu nehmen, dass die Gestalt sich vom Boden zu erheben scheint.

Drei fliegende Gestalten hat Paionios uns hinterlassen: den Apollon, der wie durch die Luft schreitend herankam (Anm. 35), die Nike, die im abwärtsgerichteten Flug sich der Tragkraft ihrer Schwingen überlässt und dann die „Aura“, die sich in grösster Kraftanstrengung empor-schwingt.

Mit der Kühnheit des Motives steigert sich die Zweidimensionalität der Gestaltung. Den Flug des Apollon muss man sich aus drei Ansichten zusammenlesen, die schräg vorwärtsgerichtete Bewegung der Nike kommt erst in der Seitenansicht

voll zur Geltung, aber bei der „Aura“ wirken sich alle aufeinanderfolgenden Bewegungsimpulse in der Vorderansicht aus. Die anderen Ansichten lassen nur einen jeweils wechselnden Ausschnitt sichtbar werden. Die „Aura“ bringt die vollkommenste Erfüllung des dem Paionios innewohnenden Bestrebens: die Bewegung in ein Liniengebilde zu bannen.

Zeitbestimmung.

Die Art, wie bei der Amazone des Bassae-frieses 533,2 (Abb. 43) die Falten den Rand des Überschlags auflockern, ist gemessen an derjenigen der „Aura“ noch zeichnerisch flach. Die plastische Auflockerung erweist die „Aura“ als jüngerer Werk und teilt sie der Stilstufe der Statuette von Venedig zu, die um 415 v. Chr. auf die des Bassae-frieses folgt (S. 37).

Die Licht- und Schattenwirkung, die bei der Aufstellung in Augenhöhe und im Museumsraum fast zu gewaltsam erscheint, ist auf ihre Funktion als Akroterfigur berechnet. Merkwürdigerweise grillt der Künstler auf die Falten mit dem spitzen Rücken seiner Frühzeit zurück. Aber beim Kopenhagener Mädchen (Abb. 7) sind diese Falten durch breite, glatte Flächen, bei der „Aura“ durch enge, tiefe Kanäle getrennt. In jeder Beziehung stellt sich dieses Werk als Extrem dar, von dem der Weg zurück die einzig mögliche Weiterentwicklung scheint. Der Weg zurück ist in seinen folgenden Werken, die dem Erechtheionfries gleichzeitig sein müssen, eingeschlagen (S. 57). Die „Aura“ ist demgemäss wohl zwischen 415 und 410 v. Chr. anzusetzen.

Ein Eckakroter des Bassae-tempels?

Curtius stützte die Vermutung, die „Aura“ sei das rechte Eckakroter des Bassae-tempels, auf den Beweis, dass sie vom Meister stammt, der den Fries entwarf. Auch er hält die „Aura“ für ein jüngerer Werk¹⁹⁶. Aber die in dieser Abhandlung entwickelte These, dass wir aus derselben Schaffensperiode des Meisters ein sicherlich in Athen entstandenes Werk besitzen (das Peliadenrelief), verträgt sich schwer mit der von Curtius aus der Stilgleichheit gezogenen Folgerung.

Die rohe Verkürzung der Friesplatten zwingt uns anzunehmen, dass der Meister unmittelbar nach Fertigstellung des Frieses den Ort verliess, ohne



Abb. 43. Friesplatte 533,2: Amazone.

den endgültigen Einbau der Platten in den Tempel zu überwachen. Es ist wenig wahrscheinlich, dass er etwa 5 Jahre später aus Athen zurückberufen wurde, die „Aura“ für den Bassae-tempel zu schaffen. Das Akroter muss wohl einen anderen Tempel geschmückt haben.

Andere stilistischen Vergleiche.

Das Original der „Statue Sotheby“, das von Picard als Gegenstück zur „Aura“ vorgeschlagen wurde (Anm. 183), und somit ein linkes Eckakroter sein müsste, scheint vielmehr auch ein rechtes Eckakroter gewesen zu sein. Die für ein linkes Akroter erforderliche Stütze unter dem vordersten Fuss würde ein kaum annehmbliches Ausmass erhalten.

Überdies weicht der Stil wohl zu sehr ab. Er scheint nach Grossgriechenland zu weisen. Die Falten zeigen eine attische Stilrichtung – etwa die des Balustradenmeisters B (S. 41) – in geometrischer Erstarrung (vgl. S. 23).

S. Karasu hat die „Aura“ zu einem Werk des Agorakritos in Beziehung gesetzt: dem von ihr entdeckten Mittelakroter aus Rhamnus, in welchem der Raub der Oreithyia durch Boreas dargestellt

¹⁹⁵ S. 9; zum Aufteilungsdenken von Curtius vgl. oben S. 49.

¹⁹⁶ S. 9. Er ermisst den Zeitabstand auch aus dem Unterschied von der Amazone 533,2.

ist¹⁹⁷. Auch hier sind die Falten zwar leidenschaftlich bewegt, aber die Kraftquelle ist in diesem Falle stoffliches Eigenleben, dessen Bewegung nicht der des Körpers entspricht¹⁹⁸ und sich keinem ordnenden Zwang fügt. Als Werke verschiedener Hand könnten jenes Mitelakroter und die „Aura“ wohl den gleichen Giebel geschmückt haben. Eine gewisse, aber nicht unüberwindliche Schwierigkeit bildet der Zeitunterschied von mindestens 10 Jahren.

Das in einer verkleinerten, schematisierenden römischen Kopie überlieferte Seitenakroter, das Curtius zum Vergleich mit der „Aura“ heranzieht¹⁹⁹, stellt sich im Stile ganz auf die Seite des Agorakritos. Im Original dieses Werkes könnte das linke Eckakroter des Tempels in Rhannus vermutet werden.

Die von Patonios in der „Aura“ geschaffene Unterscheidung des Fluges der menschlichen Gestalt von dem der Vögel – nämlich durch die Beweglichkeit in der Körpermitte – ist im westlichen Mittelakroter des Aklepiostempels in Epidauros²⁰⁰ weiter entwickelt. Alcker betont die Verwandtschaft mit der „Aura“²⁰¹. Aber die Kennzeichen der jüngeren Stilstufe, welche Dohrn formuliert²⁰², unterscheiden die epidaurische Akroterfigur von der „Aura“; die Gestalt lebt im Raum, sie ist frei von den Bindungen der Fläche, ihr fehlt die klare Konurierung. Dadurch ändert sich auch der Charakter des Fluges. Die Beweglichkeit des Oberkörpers erweist jetzt nicht eine Kraft, die über die Figur hinausweist und sie mitzureisen scheint, wie bei Patonios, sondern eine Kraft, die auf sie beschränkt bleibt; die Bewegung des Unterkörpers wirkt der des Oberkörpers entgegen. Davon zeugen die Falten über der Gürtung²⁰³.

¹⁹⁷ AM, 1963, Beil. 44-46, S. 184. – S. 190, Dürerung: + 430 v. Chr.
¹⁹⁸ Dies geht auch aus der Beschreibung von Karou hervor: „... bei dem mit solch festem Stand betraute unerschütterliche Gewoge der Falten“ (S. 183).

¹⁹⁹ Im Text zu BrBr., Denkm. Nr. 766/7, Abb. 8-11; S. 6, XXII; J. F. Gronce, Die Skulpturen des Aklepiostempels von Epidauros, 1954, Taf. I, III; F. Brimmer, RM, 1965, 67 f.

²⁰⁰ A. O. A., 253, Ann. 67. – G. Q. Giglioli, Ave Grae I, 1913, vermutet sogar in der „Aura“ ein Werk von der Hand des Timotheos.

²⁰¹ A. O. A., 149.

²⁰² B. Schürb, Timotheos, 1966, 56, bemerkt zurecht, dass „die aus den Zentren der Figur hervorstechenden Kräfte“ von Gewand über der Gürtung wieder in den Körper zurückgeführt worden“.

Die Gestalt gibt sich selbst eine wirbelnde Bewegung, die weder eindeutig aufwärts noch abwärts führt²⁰⁴. Im Vergleich mit der „Aura“ ist Freiheit der Bewegung im Raum gewonnen, zu gleicher Zeit aber Bestimmtheit der flächenhaft gerichteten Bewegung verloren.

Deutung.

Mit der Deutung auf eine Aura hat Curtius wohl das Richtige getroffen. Sein Ausgangspunkt – die Mädchen des Astragal von Sorades²⁰⁵ – ist allerdings nicht einwandfrei, da diese Mädchen auch als Wolken gedeutet werden können. Aber inzwischen ist ein italienisches Vasenbild aufgetaucht, welches Curtius' Deutung eine sichere Basis gibt. Es legt den Typus einer Aura fest: ein flügelloses Mädchen mit einem vom Wind geblähten Gewand wird inschriftlich Aura benannt²⁰⁶.

Zwar hat die Aura sich hier auf einen Felsen zur Rast gesetzt, aber die Raststelle inmitten der Wellen setzt den Flug voraus. Dieses Vasenbild gibt den Nereiden aus Xanthos die Möglichkeit eines neuen Namens und den „Aurac velificantes sua veste“, die Plinius im Porticus von Octavia sah²⁰⁷, die Möglichkeit einer neuen Gestalt.

G. E. Rizzo, dem das Vasenbild noch nicht bekannt sein konnte, hielt die Darstellung einer Aura ohne Flügel oder sie tragendes geflügeltes Tier für ausgeschlossen²⁰⁸. Deshalb dachte er sich die „Aurac velificantes sua veste“ von einem Vogel getragen, in Analogie mit der Nymphen auf einem Schwan der Münzen von Kamarina.

Durch das Vasenbild wird es nun möglich sich die „Aurac velificantes sua veste“ wie die Nereiden aus Xanthos vorzustellen und auch diese Gestalten als Aurac anzusprechen, wie schon J. Six im Jahre 1893 vorschlug²⁰⁹. Überdies kann Curtius' Deutung unseres Eckakroters auf eine Aura jetzt besser begründet werden. Sie scheint noch an Wahrscheinlichkeit zu gewinnen durch die oben

²⁰⁴ Gronce, Epidauros, 21, empfand in der Bewegung ein Herabschweben, Dohrn, Die Plastik, 110 und Schürb, Timotheos, 15, ein Aufsteigen. Wenn sie eine Nike darstellt (Brimmer, A. O. A.), schwebt sie wohl hoch.

²⁰⁵ Über den Astragal des Stades: Curtius, Six, Br. Heidelberg, 48, 192 f.; G. B. Montanari, L'arte dell'arte antica I, 1958, 53. Aurac, 202, Abb. 194.

²⁰⁶ Skulpt. Syntex 53-59. – A. D. Trendall, Chryses, 1957, Taf. XXV, 14, S. 167 f.

²⁰⁷ RM, XXXII, 59.

²⁰⁸ JHC, XII, 1894, 111. Er erinnerte dabei an die Aurac, welche die Insel der Seligen umschweben.

vorgeschlagene Erklärung der Haltung als Ansatz zum Fluge.

Diese Vorstellung verträgt sich ausgezeichnet mit der Funktion als Eckakroter. Vom Tempel aus wird die Aura herabschweben. Dem Charakter einer Windgöttin gemäss, taucht sie nicht jäh hinab, sondern schwingt sich erst von der Giebeldecke empor.

Von den Nereiden aus Xanthos unterscheidet sie sich durch den zur Darstellung gewählten Moment des Fluges. Sie befindet sich nicht schon in einem mühselosen Schwebzustand, sondern ihre Körperschwere muss erst durch eine Kraftbetätigung überwunden werden. Der Unterschied in der Auffassung deutet den Abstand an, welcher das Ausdrucksbedürfnis des Patonios von dem der ionischen Kunst trennt und ihn zur Übernahme der Ausdrucksformen der Pythagorasschule bewog.

G. DIE VORBILDER VON ZWEI FRÜHNEUATTISCHEN FIGUREN

I. Die 1. Tänzerin.

1. Kopie auf einer dreissigen Basis im ehemaligen Museum Lateran, Rom: BrBr., Denkm. Nr. 599 CA rechts; Fuchs, Vorbilder, 97, 1 a.

2. Kopie auf dem Grabaltar Mentana, Thermenmus. Rom, Inv. 126377; Fuchs, Vorbilder, 97, 1 b. Hier Abb. 44.

3. Barock umgewandelte Kopie auf dem spät-lavischen Altar, Ny Carlsberg Glyptotek 745, Kopenhagen: BrBr., Denkm. Nr. 599, Text, Abb. 8; Fuchs, Vorbilder, 97, 1 c.

II. Die 2. Tänzerin.

Nur eine Kopie, und zwar auf der Basis Lateran: BrBr., Denkm. Nr. 599 BC links; Fuchs, Vorbilder, 98, 2a.

Hier Abb. 47.

Die Abbildungen 45 und 47 sind nach Aufnahmen des photographischen Archivs des Museums im Vatikan, die Abbildung 44 nach einer Aufnahme des Gabinetto Fotografico Nazionale hergestellt.

Erst durch die Untersuchungen von W. Fuchs hat sich herausgestellt, dass die neuattischen Bildhauer für ihre locker komponierten Darstellungen oft Vorlagen aus verschiedenen Zeiten mit einander verbinden. J. Hauser dachte im Jahr 1906 bei der

Veröffentlichung der frühneuattischen Lateranbasis (in BrBr., Denkm. Nr. 599) noch an eine einheitliche Vorlage aus dem 4. Jh. v. Chr. Fuchs hat die beiden oben genannten Figuren herausgehoben und ihre Vorbilder demselben Meister aus dem späten 5. Jh. v. Chr. zugeschrieben.

I. Die 1. Tänzerin.

Beschreibung und Stilbestimmung.

Von den Kopien, welche es von dieser Figur gibt, ist ohne Zweifel diejenige auf der Basis, ehemals im Lateran, weitaus die treueste²¹⁰. Obwohl die Ecke mit dem linken Arm und der Mantelpartie fehlt, müssen wir von ihr ausgehen (Abb. 45).

Die Gebärde der Arme ist nur aus dieser Kopie richtig zu deuten. Hier ist der Faltenwurf um die Körpermitte straff gespannt. Auch zeichnen sich neben dem Körper Spannfalten ab, die zur erhobenen Hand führen. Die bisher vorgeschlagene Deutung der Öffnung des Mantels trifft also nicht ganz das Richtige. Jene Spannung im Mantel kann nur entstehen, wenn beide Hände ihn rückwärts ziehen. Die rückwärts bewegten Arme einer schreitenden Gestalt finden wir als Tanzfigur beim Melidiamaler²¹¹. Bei unserer Tänzerin ist ein Gegensatz von Antrieb und Hemmung zu beobachten. Die Arme spannen den Mantel rückwärts, während die gestreckte schräge Körperhaltung eine Kraftbetätigung verriät, welche den Widerstand überwinden zu wollen scheint. Dieser Eindruck wird von der vorwärtstossenden Kopfbewegung verstärkt. Die Kopie Mentana hat diese Bewegungen von Körper und Kopf ihrer Ausdruckskraft beraubt (Abb. 44), sie ist nur in der Kopie Lateran erhalten.

Der Gegensatz zwischen vorwärts- und rückwärtsgerichtetem Drang verdichtet sich in den beiden sich durchkreuzenden Diagonalen der Spuntpunkt und des Rückenmittes. Gerade im Knotenpunkt befindet sich die rechte Hand. Der frei von dieser Hand herabfallende Mantelzipfel, auf welchen die rückwärtsziehende Kraft nicht mehr wirkt, scheint mitgerissen von der vorwärtstossenden Kraft; er

²¹⁰ So auch Fuchs, Vorbilder, 97.

²¹¹ F. Hauser im Text zu BrBr., Denkm. Nr. 599, S. 4; Fuchs, Vorbilder, 97, ders. in Heilig, Fibel, I, 77; Nr. 1072; Nr. 1073. Der Mantel öffnet, wobei sie mit der linken Hand einen Mantelzipfel berührt, nach oben hält, während die rechte Hand den Mantel vom Oberkörper wegweist.

²¹² Archäol. Louvre MNB 11.02; AM, 2, 1344, 14; Plüß, MZ, 1953, Abb. 593 (die erste Figur links).



Abb. 44 und 45. Tänzerin, Thermomenos, und ehemals Lateran, Rom.

entrollt sich und folgt der Richtung des vorgesetzten Beines. Diese Faltenbewegung ist zu erklären aus der Art, wie der Mantelrand gefasst wird, nämlich nicht an der Ecke, sondern an einer Stelle, die etwas mehr zurückliegt, so dass der Zipfel wieder überschlägt.

In der Kopie Mentana ist diese Partie falsch verstanden, aber in der Lateranenser Replik wirkt sie klar und eindeutig. Leider lässt diese Kopie uns für die Falten in Kniehöhe im Stich. Eine spätere Überarbeitung hat diese Stelle, die wahrscheinlich beschädigt war, verunklärt²¹³. Die Kopie Mentana zeigt, dass es sich um eine sich gabelnde Falte handelt, die sich wieder in einer mit spitzem Rücken vereinheitlicht. In dieser Kopie zeichnet sich auch der senkrechte Mantelrand klarer von den Chitonfalten ab, welche ihm parallel verlaufen. Der Eckbommel ist noch sichtbar.

Andererseits ist für das Gewand am vorgesetzten Bein die Kopie Lateran wieder heranzuziehen. Hier geht eine Einzelfalte vom Knie aus, welche die

²¹³ Die Überarbeitung wurde schon von Hauser, *BrBr.* 599, 4, festgestellt.

Bewegung veranschaulicht und zugleich den Unterschenkel umschreibt. Der Stoff, den diese Falte braucht, um sich beim Freiwerden vom Bein plastisch erheben zu können, wird von oben weggezogen. Die daraus entstehende Zugfalte betont den Umriss des Oberschenkels. Ihr parallel verläuft der sich entrollende Mantelzipfel zwischen den Beinen.

Diese mühsame Analyse der zwei Kopien ergibt ein einheitliches Bild des Stiles: sich gegeneinander abhebende Bewegungsimpulse, veranschaulicht von den Faltenlinien, die zugleich die Körperumrisse betonen, ein streng ornamentales Liniensystem, in welches die ganze Erscheinung übersetzt ist, dies alles führt auf Paionios, als den Schöpfer des Originals. Die Bewegungsschwingung, die er an der Aura erprobt hat, verwendet er jetzt als Tanzmotiv.

Gemessen an den drei vorher betrachteten Werken des Paionios, fällt die Beruhigung und die Schlichtheit in der ganzen Erscheinung auf. Der Gegensatz zwischen den hervorspringenden Falten und dem glatten Gewand wird weniger durch Licht- und

Schattenwirkung hervorgehoben. Der Stil des Erechtheionfrieses bedeutet den gleichen Einschnitt in der Entwicklung der attischen Kunst (vgl. S. 36). Offenbar lässt Paionios sich durch die Zeitströmung tragen. Wir müssen das Original der Tänzerin nach 409 v. Chr. entstanden denken.

Anderer Vergleiche.

Luchs hat zwei Figuren zum Vergleich herangezogen²¹⁴, die allerdings in einem entgegengesetzten Verhältnis zur betrachteten Gestalt stehen. Es sind eine Balustradenike vom „Master B“ (Abb. 46)²¹⁵, und die Lapithin des Bassaeufrieses 530,5 (Abb. 3)²¹⁶. Die Bassaefigur zeigt, genau so wie die Tänzerin Lateran, verschiedene gegeneinander abgehobene Bewegungsimpulse, die jeder durch die Faltenlinien veranschaulicht werden (S. 11). Die Gliederung des Körpers entspricht der des Gewandes.

Bei der Balustradenike ist diese Entsprechung absichtlich durchbrochen. Die Trennung der Beine wird durch den Mantel verschleiert statt hervorgehoben, und zwar in doppelter Beziehung: erstens durch den Mantelzipfel, der zwischen den Beinen herabfällt, zweitens durch den Mantelwulst, der sich um die Körpermitte legt. Gerade die Stelle, wo sich die Beine vom Körper trennen – sie wird durch die Peplosfalten nachdrücklich als solche gekennzeichnet –, wird vom Mantel umschlossen. Auch die Thoraxgrenze wird zu gleicher Zeit betont und verunklärt.

Suchen wir die anderen Kennzeichen des Paioniosstiles wiederzufinden, dann stoßen wir auf dieselbe Verneinung. An einigen Stellen erscheint der Körperumriss, geht sonst aber völlig im Gewand unter. Jede Gelegenheit, eine ornamentale Angleichung der Linien herzustellen, wird absichtlich ungenutzt gelassen. Dafür lebt sich das Gewand in einer rauschenden Selbstherrlichkeit aus.

Paionios scheint für einen solchen Phantasie-reichtum nicht unempfindlich gewesen zu sein. Einige launenhafte Elemente der Gewandanordnung der Balustradenike erscheinen in der Tänzerin Lateran als Staffage seiner abstrakten Formenwelt, nämlich die sich entrollende Faltenwelle zwischen den Beinen und der Mantelbausch, der auf den Ober-



Abb. 46. Nike der Balustrade.

arm herabfällt. Paionios lässt aber diese spielerischen Akzente in einen Gegensatz zu den straffgezogenen Falten treten, mit welchen der Mantel bei seiner Figur sich um den Körper spannt. Auch lagert der Mantel sich jetzt an der einzigen Stelle, die für Paionios akzeptierbar ist: die, welche der Körperfuge entspricht. So sind sowohl die Form als die Bewegung von Körper und Gewand mit einander im Einklang.

Es bedeutet, gemessen an der Bassaefigur, einen grossen Gewinn, dass der Ausdruckswille nicht mehr so unverhüllt zu Tage tritt, sondern reizvollen Gewandmotiven verbunden ist. Die Anwendung von der Abstraktheit offenbart sich auch in Paionios' Verzicht auf die unnaturalistische Methode seiner Nike- und Frieszeit, zugleich der Form und der Bewegung der Beine gerecht zu werden (S. 12). Bei der Lapithin (Abb. 3) heben sich beim Umriss des vorgesetzten Beines die doppelgratigen Falten in höherem Relief, während der Stoff zwischen den Falten sich dem Beine anschmiegt. Paionios vergegenwärtigte sich damals noch nicht, dass für jede Einzelfalte die hierfür

²¹⁴ *Vorbilder*, 98.

²¹⁵ Nach Phot., d. deutsch. arch. Inst. Rom. – Carpenter, *Parapet*, Taf. VII.

²¹⁶ Beide Werke sind etwas älter als die Tänzerin. Vgl. für die Datierung der Balustrade S. 37.



Abb. 47. Tänzerin, ehemals Lateran.

benötigte Stofffülle irgendwoher weggezogen werden muss, wie dies beim vorgesetzten Unterschenkel der Balustradenike (Abb. 46) tatsächlich geschehen ist. Die Tänzerin Lateran zeigt, dass er sich hierüber klar geworden ist. Er fand eine neue Lösung, die auch den Umriss des Oberschenkels zur Geltung kommen lässt. Obwohl die Prinzipien seines Stiles noch genau dieselben und noch immer sehr unattisch sind, lässt sich aus solchen Fortschritten seine Aufgeschlossenheit für die Anregungen der attischen Kunst ablesen.

II. Die 2. TÄNZERIN.

Beschreibung und Stilbestimmung.

Diese Tänzerin ist nur in der Kopie Lateran erhalten.

Sie bildet das Gegenstück zur 1. Tänzerin. Auch bei der 2. Tänzerin vollziehen die Arme eine Gegenbewegung, die durch den straffgezogenen Mantel vereinheitlicht und betont wird. Aber die Gestalt setzt nicht zur Vorwärtsbewegung an, wie die 1. Tänzerin, sondern hält in einer schnellen Bewegung inne, auf welche der vorausschwingende Chitonbausch schliessen lässt. Der Körper entfaltet sich nicht breit vor dem Grund, sondern erscheint zum grössten Teil in reinem Profil.

Die Profilsicht endet beim oberen Mantelrand, der vom linken Ellbogen und rechten Unterarm straff gespannt wird. Vom Oberkörper ist noch genug erhalten, um klar werden zu lassen, dass dieser sich mit scharfer Zäsur in die Rückenansicht dreht und rückwärts beugt. Der Übergang von der Profil- in die Rückenansicht liegt sehr hoch; er gibt der Gestalt die unausgeglichene Proportion eines langen Unter- und kurzen Oberkörpers, welche die Vorbedingung für die exzentrische Bewegung bildet.

Der ganze Unterkörper gibt sich der vorwärtstossenden Bewegung hin, die der Oberkörper mit grosser Anstrengung händigt. Die Spannung, welche der „wie eine Klinge“²¹⁷ gespannte Körper gerade noch erträgt, entlädt sich im Aufriss zwischen dem in sich zurückrollenden Chitonbausch und den aufwärtsgezogenen Spannfalten des Mantels.

Die Beziehung zwischen den beiden Gewandpartien drängt sich durch die Flächenhaftigkeit der Anlage dem Auge auf. Diese ist beim vorausschwingenden Chitonbausch sehr kühn durchgeführt. Obwohl die Beine sich in verschiedenen Reliefschichten befinden, werden die von ihnen ausgehenden Falten in eine Fläche hineingezwungen und von einer einzigen muschellörmigen Falte umschlossen. Die sich höher befindenden Falten wiederholen das Kreismotiv.

Dem geöffneten Umriss des Gewandes an der Vorderseite steht die gleichmässig parallele Schwingung der Falten an der Rückseite gegenüber. Sie entstammen dem Mantel. Der oberste Zipfel geht von der linken Hand aus, welche wohl den Mantel hält. Der unterste, von zwei Doppelfalten begrenzte Zipfel bildet das Ende des Mantels, der erst um den ganzen Körper herumgeschlagen ist. Die ornamentale Angleichung der Linien, die sowohl die Anordnung der voraus- als die der zurückschwingenden Gewandpartien für sich bestimmt, stellt auch die Beziehung der Beiden untereinander her: der vorausschwingende Chitonbausch findet seine antithetische Entsprechung in der untersten Mantelfalte. Überdies bewegen die Unterarme sich in ungefähr paralleler Richtung. Die Spannung des Körpers wird in ein Liniengebilde übersetzt, in welchem die Körperformen sich durch die Betonung ihrer Umrisse klar abzeichnen. Wir haben eine Gestalt vor uns, wie sie nur von Paionios entworfen sein kann.

²¹⁷ Fuchs, *Vorbilder*, 98.



Abb. 48. Kopie nach Kallimachos, Florenz.

Den Körperrhythmus hat Pythagoras an athletischen Motiven entwickelt. Die Haltung der Tänzerin gemahnt an die eines Diskobolen, ehemals in Lenningen, der von G. Hafner überzeugend auf Pythagoras zurückgeführt worden ist²¹⁸. In der Übersetzung der exzentrischen Körperbewegung in Faltenlinien offenbart sich Paionios' persönlicher Formwille, während der ornamentale Ordnungssinn auf seine herkunftbedingte Veranlagung zurückzuführen ist.

Als eine Vorstufe der 2. Tänzerin könnte die Mänade Nr. 512 einer Metope vom Bassactempel gelten²¹⁹. Sie zeigt die gleiche, durch die Mantelanordnung angedeutete Verlagerung des Kraftzentrums nach oben, die gleiche, wie eine Klinge gespannte Körperhaltung und die gleiche Entladung der Spannung in den vor- und zurückschwingenden Faltenlinien.

Andere Vergleiche.

Die zum Vergleich herangezogenen attischen Werke bieten nichts derartiges. Der vorausschwingende Chitonbausch kommt zwar bei Figuren des Meidiasmalers vor, hier entsteht er aber durch die Drehung der Gestalt um ihre Achse²²⁰.

²¹⁸ *BAesch.* 1964, 113, Abb. 5 mit Anm. 10.

²¹⁹ *BAesch.* 1901, 4, Abb. 4.

Die Tänzerin eines neuattischen Reliefs in Delphi zeigt auch die vor- und zurückschwingenden Falten, aber hier entsprechen sie sich genau: das Gewand in der vorgestreckten Hand steigert keineswegs die Spannung²²¹.

Die Thyrsoschwingerin des Kallimachos ladet aber zu einem Vergleich ein (Abb. 48)²²². Der Ruck des Oberkörpers und das Ausschwingen der Arme könnten das Vorbild für die Bewegung der Figur des Paionios abgegeben haben. Aber bei der Mänade des Kallimachos hält sich die Spannung zwischen den Bewegungen des Ober- und Unterkörpers innerhalb der Grenzen der Darstellbarkeit. Das Gewand, das vom Körper her voraus- und zurückschwingt, macht demzufolge keine aus der Körperhaltung nur erahnbare Spannung sichtbar, sondern zeigt den Widerhall der Körperbewegung in einem

²²⁰ Fuchs, 98: „... atmet dieselbe artistische Luft wie die Tänzerinnen der Karlsruher Hydria oder des Louvre-Aryballos“. Auf der Hydria Karlsruhe (vgl. Anm. 128) kommen zwei Tänzerinnen vor, deren Gewand vorausschwingt: G. Becatt, *Medias*, 1947, Taf. XX 3-4. Auf dem Aryballos im Louvre kommen keine genau vergleichbare Figuren vor.

²²¹ *BCH.* 1965, 10, Abb. 1 (J. Ducat und W. Fuchs). Der Vergleich (S. 20) dient allerdings nur dazu, eine Parallele für die Tänzerin in Delphi zu finden, nicht umgekehrt.

²²² Relief Florenz. = Die Thyrsoschwingerin: Fuchs, *Vorbilder*, 80, Typus 28, 1. Die Chimaeroktonos: 74, Typus 25, 2. Die Tympanistria: 79, Typus 27, 1.

flüssigeren Element. Körper und Gewand bieten sich dem Auge des Betrachters nicht als Einheit dar, sondern als zweitwellige Harmonie.

Dieser Unterschied zwischen den Figuren des Paionios und des Kallimachos entspricht dem Unterschied zwischen ihren Methoden, die Körperumrisse hervorzuheben. Bei den Mänaden des Kallimachos sind die Körperumrisse, unabhängig von den Falten, durch das Gewand hindurch zu verfolgen. Andererseits läßt Kallimachos, gleichsam um die stoffliche Substanz des hauchdünnen Gewandes zu demonstrieren, es bisweilen auf einem Körperteil aufliegen, wodurch der Faltenlauf unterbrochen wird. Sehr auffällig geschieht dies beim zurückgesetzten Unterschenkel der Chimaira (Abb. 23).

Das völlig durchsichtige, trotzdem stollisch empfundene Gewand ist die Spezialität des Kallimachos. Seiner eigenen Zufriedenheit hierüber, beziehungsweise Lob und Tadel von Anderen, gibt der Spitzname „Kataxitechnos“ Ausdruck, das heißt jemand, der „das Kneten“ versteht, „welches nicht viel Masse übrig läßt“²²³.

Die beiden beschriebenen Methoden des Kallimachos, dem Körperumrisse gerecht zu werden, kommen bei den Figuren des Paionios nicht vor. Hier stören die Körperumrisse die durch die Bewegung bestimmte Falteneinführung nie, umgekehrt sind sie aber von ihr abhängig. Nur die Falten können die Körperumrisse hervorheben, entweder durch die unterschiedlichen Relieffhöhe oder durch die Umarmung (S. 11).

Das Zusammenfallen der Körper- und Gewandlinien gibt den Figuren des Paionios, im Gegensatz zu denen des Kallimachos, die lineare Abstraktheit. Andererseits ist die ausdrucksreiche Beziehung zwischen Körper und Gewand bei Paionios so eng, wie es nur einer als Einheit konzipierten Verbindung möglich ist. Bei Kallimachos wirkt das Gewand wie eine in andere Stofflichkeit übertragene Ergänzung des Körpers.

Einer dritten Auffassung vom Verhältnis zwischen Gewand und Körper begegneten wir bei den Balustradenfiguren vom „Master B“. Bei ihnen ist das Gewand von einem Eigenleben besetzt, das in einer jeweils wechselnden Beziehung zum Körper

²²³ In *BdAesch.* 1961, 16, Abb. 23 ist das Detail einer Bassafigur gegenüber der Chimaira (Abb. 23) zu sehen.
 ²²⁴ Diese Auffassung von K. O. Müller wird von Fuchs, *Psyché-Schmerz*, 212, Anm. 35, zitiert. Zitiert L. Guerrini, *Enc. Arte Antica*, IV, 1961, s.v. Kallimachos.

treten kann (S. 41 und 57). Eine solche Auflösung ist der des Kallimachos in der Hinsicht verwandt, dass zwischen Körper und Gewand eine stoffliche Differenzierung spürbar ist, die der abstrakten Einstellung des Paionios fehlt.

Dieser Unterschied zwischen dem Stil des Kallimachos und dem des Paionios offenbart sich schon in der Gegenüberstellung der Aphrodite Fréjus und der Statue in Venedig (S. 34). Die wahrscheinlich von Paionios' Apollonstatue übernommene ornamentale Gewandbehandlung wurde für Kallimachos das Mittel um das Gewand gegen den Körper, der seine sinnlichen Reize behielt, abzuheben. Von dieser Auffassung zeugen auch noch Kallimachos' Mänaden, obwohl das stilisierte Gewand jetzt seine Starrheit abgelegt hat.

Die an Paionios gemahnende Form dieser bewegten Falten ist wohl der Grund, weshalb die Bassakulpturen oft Kallimachos zugeschrieben werden. Der bisweilen bemerkte Unterschied wird auf Rechnung der ausführenden Gesellen gesetzt²²⁵. Der Unterschied fällt aber völlig mit demjenigen zusammen, der die Stile von Kallimachos und Paionios von einander trennt. Die motivische Übereinstimmung der Thyrsoschwingerin und der 2. Jänzerin Lateran erleichtert das Erfassen des Unterschiedes. Auf welche Seite der Bassakulturs sich stellt, kann nicht zweifelhaft sein.

H. DREI FIGUREN DER FRECHTHEION-PRIESE

I. Weiblicher Torso, Akr. Nr. 2825.

L. Pallat, *AD.* II 3, 1898, 8, Taf. 314; Ders., *Jdl.* 1937, Beil. 1; Rekonstruktion des Frieses; S. Casson, *Car. Acr. Mus.*, 1921, 214; H. N. Fowler in J. M. Paton, *The Erechtheion*, 1927, 247, Taf. 404; Ch. Picard, *L'Erechtheion*, Taf. 58. Höhe 0,37 M.

Hier Abb. 49.

II. Weiblicher Oberkörper, Akr. Nr. 284. Casson, *Car.*, 175; Fowler, *Erechtheion*, 258, Taf. 43, 58; Picard, *Erechtheion*, Taf. 57. Höhe 0,13 M.

Hier Abb. 50.

III. Figur einer Aphrodite, Akr. Nr. 1077. R. Schöne, *Griech. Reliefs*, 1873, 7, Taf. III, 18; hier Abb. 51.

²²⁵ *BdAesch.* 1965, 65, Anm. 101-104.

Pallat, *AD.* II 3, 13, Taf. 33, 17; Casson, *Car.*, 185; Fowler, *Erechtheion*, 262, Taf. 44, 78; Picard, *Erechtheion*, Taf. 57. Höhe 0,47 M.

Hier Abb. 52.

Die Fragmente der Erechtheionfries sind nach den Massen in zwei Gruppen zu trennen²²⁶. Die grösseren (I und II) gehören zum Fries der Nordhalle, die kleineren (III) zu dem der Ost- oder Haupthalle. Die Abbildungen 49, 50 und 52 sind nach Photographien des deutschen arch. Inst. Athen hergestellt.

I. WEIBLICHER TORSO AKR. NR. 2825.

Beschreibung und Deutung.

Die Figur blickt bei vorwärtsgerichteter Bewegung zurück (Abb. 49). Die Verlust der Extremitäten ist Schuld an einer gewissen Vagheit der Deutung. L. Pallat hat schon im Jahre 1898 festgestellt, dass die Frau den Mantel, den sie auf dem vorgestreckten rechten Arm trägt, mit der linken von hinten her emporzog; die betreffende Mantelpartie ist aus der Rückenfläche herausgearbeitet²²⁷. S. Casson hat die falsche Deutung dieser Spuren auf Flügel später zurückgenommen²²⁸. Damit ist der Grund, die Figur als eine Nike zu betrachten, weggefallen²²⁹. L. Pallat, der sich eingehend mit den Erechtheionfriesen befasst hat, deutete das Motiv zuerst als einen Lauf²³⁰, später als weites Ausschreiten einem Wagen zu, dessen Zügel die Figur mit der Rechten fasst²³¹. Ch. Picard denkt an eine vagenbestimmte Athemase²³², aber in diesem Falle müsste das vordere Bein mehr gehoben sein. Seine Stellung entspricht nur einem grossen Schritt.

Der Eindruck einer aufsteigenden Figur wird wohl durch die Betonung des rechten Beinansatzes und durch den Mantel hervorgerufen, der auf dem Oberschenkel aufliegt. Aus diesen Hinweisen er-

²²⁶ J. M. Paton, *The Erechtheion*, 1927, 239; der Relieffund der Nordhalle ist 0,683 M., derjenige des Ostbalkons 0,617 M. hoch.
 ²²⁷ *AD.* II 3, 8, Abb. 5.

²²⁸ So teilt H. N. Fowler in Paton, *The Erechtheion*, 248 mit.
 ²²⁹ Trotzdem wird sie meist als Nike gedeutet. Picard gibt auch die Interpretation der Mantelspur als Flügel nicht auf, vgl. Anm. 237.

²³⁰ *AD.* II 3, 8. Ihm schliesst sich Fowler an.
 ²³¹ Er dachte sich die Figur erst mit dem Wagen zusammen gearbeitet (*Jdl.* 1935, 130). Später gab er diesen Gedanken auf (*Jdl.* 1937, 26). Vgl. die Rekonstruktion: *Jdl.* 1937, Beil. 1; hierin die Figur XIII, 1. E. Langlotz, *Aphrodite in den Gärten*, 1937/34, 49, Anm. 33, teilt mit, dass P. de la Coste-Messelière der Rekonstruktion von Pallat nicht zustimmen kann.
 ²³² *L'Erechtheion*, 44; *Manuel*, II, 1939, 754. Überdies soll die Athemase „periphrasos“ sein.

gibt sich jedenfalls, dass die Gestalt sich im dargestellten Augenblick nicht fortbewegt. Schon aus diesem Grunde ist Pallats erste Deutung als eiliger Lauf hinfällig. Seine zweite Deutung wird wenigstens jenem Umstand gerecht.

Weniger befriedigt Pallats Erklärung der Bewegung des rechten Armes als Fassen der Zügel. Hierfür würde man die Betätigung von zwei Händen erwarten. Überdies wird das Heben des Armes als momentane Bewegung gekennzeichnet: der Ausdruck der Faltenlinien ist nicht zu verkennen. Erstens wird die Mantelpartie zwischen Arm und Bein, wie die ausstrahlenden Falten bezeugen, auseinander gedehnt. Zweitens divergieren die Chitonfalten von der gehobenen Schulter her.

Eine weitere Einwendung gegen Pallat bezieht sich auf die vermutete Gebärde der linken Hand. Sie muss mehr Sinn haben, als Pallat ihr gibt. Seit der Schöpfung der Parthenongebildung Ost 623 hat das Verdecken des Gesichtes mit dem Mantel eine festumschriebene Bedeutung: die Gestalt schützt sich vor einem Anblick, den sie nicht erträgt. Die Schräge der ganzen Gestalt vermehrt den Eindruck, dass sie sich irgend jemandem oder irgend etwas zu entziehen sucht. Eine eilige Bewegung scheint dem dargestellten Moment vorausgegangen zu sein.

Die Art, wie der Chiton von der Schulter herabgeglitten ist, kann helfen, die Deutung zu finden. Der linke Scheinarmel des Chitons hat sich gelöst, aber nicht völlig: die äusserste Nestelung hält noch. Dadurch entsteht der schwere Wulst unter der entblästen Brust, während der freigeordnete Stoff in einem dicken Bausch herabsinkt. Es scheint, als ob jemand die Frau an der Schulter gepackt und sie sich dem Griff entwunden hat, wobei sich die Chitonknöpfe auf der Schulter lösten. Auf diese Weise wird die vorangegangene, eilige Bewegung als die Flucht vor einem Verfolger verständlich: eine Flucht, die jetzt zum Stillstand gekommen ist.

Aus der Verbindung mit dem gehobenen rechten Arm ergibt sich die Vermutung, dass sie das Ziel ihrer Flucht erreicht hat, nämlich ein Kultbild, das sie mit der Hand fasst. Zu diesem Moment der erreichten Sicherheit würde der rückwärts gerichtete Blick passen, wobei sie den Mantel vor dem Gesicht hebt. Diese Deutung gibt sowohl dem

²³³ Vgl. die Rekonstruktion dieser Statue: Brummer, *Parthenongebild*, Taf. 41, 1.



Abb. 49. Figur vom Erechtheionfries.

momentan bedingten Heben des rechten Armes als der betonten Ruhelage des vorgesetzten Beines einen Sinn.

Die hier vorausgesetzte Situation findet ihr Gegenbild in derjenigen, die Euripides in seiner Tragödie *Ion* geschildert hat. Der Chor empfiehlt Kræusa, vor dem Zorn ihres Sohnes Ion am Altar des Apollon Schutz zu suchen. Ion ruft seinen Dienern den Befehl zu, Kræusa zu greifen, um sie von den Felsen des Parnassos zu werfen. Aber sie erreicht rechtzeitig den asylbietenden Altar²³¹.

Man hat das Vasenbild einer auf dem Altar sitzenden Frau, die ihre Arme einem anstürmenden Jüngling entgegenstreckt, zu dieser tragischen Szene in Beziehung gesetzt²³². Die vermutete Situation, in welcher unsere Erechtheionfigur sich befindet, kommt der tragischen Szene noch viel näher. Nur um diese Verwandtschaft anzudeuten, sei unsere Figur „Kræusa“ genannt. Der Mythos des Ion ist als Gegenstand der Darstellung des Erechtheionfrieses der Nordhalle vermutet worden²³³.

Wahrscheinlich verwehrt die fragmentarische Erhaltung des Frieses, über blosse Vermutungen hinauszukommen.

Jedenfalls ist die „Kræusa“ eine der wenigen Figuren, die zu einer bestimmten Deutung der Situation führen und demzufolge den Schlüssel zur Darstellung abgeben könnten. Diese Ausnahmestellung nimmt auch Ch. Picard für unsere Figur in Anspruch²³⁷, doch stehen seiner Deutung auf eine wagenbesteigende Athena ernste Bedenken entgegen.

Stilbestimmung.

Die Möglichkeit, welche die betrachtete Erechtheionfigur bietet, die Bewegung im einzelnen zu deuten, gibt einen Hinweis auf ihren Stil. Die Bewegungsimpulse sind klar gegeneinander abgehoben und die Faltenlinien erleichtern das Verständnis. Hierin erkennen wir die Hand des Paionios.

Eine Musterung seines Repertoires gibt viele Beispiele für den gleichen Ausdruckswillen und die gleichen Ausdrucksmittel. Vor allem drängt sich der Vergleich mit der Nikestatue auf (Abb. 1). Für diesen Vergleich muss man sich beide Figuren ergänzt denken. Beide zogen mit der Linken den Mantel empor, so dass dessen Falten von der Hand ausstrahlen. Bei der Nike wiederholt sich dieses Linienmuster bei der anderen Hand, bei der Erechtheionfigur in der Partie zwischen rechtem Oberschenkel und Arm, die leider in unserer Abbildung zu sehr beschattet ist. Bei beiden Figuren öffnet sich der Mantel also zweimal mit einem zur gleichen Seite gerichteten Linienmuster. Dieser Richtung diagonal entgegengesetzt neigt sich der Körper. An der gestreckten Körperseite scheinen die Falten vor der Kraft zu weichen, die den Körper auseinanderdehnt: Brust und Bein lösen sich aus dem Gewand.

Bei der „Kræusa“ ist das gestreckte Bein zwar nicht entblösst, aber die Falten divergieren, so dass sie das Bein umrahmen, genau wie bei der Amazone des Bassaefrieses 336,4²³⁸. Die Mittelfalte setzt die Bauchpartie gegen das Bein ab.

Für die Seite des gebeugten Beines lässt sich die Amazone ebenfalls vergleichen. Eine andere Falte vervollständigt die Isolierung der Bauchpartie. Hier schliessen sich die Linien an, welche den

Beinansatz betonen. Diese Dreiteilung des Unterkörpers wiederholt sich am Oberkörper.

Bei der Erechtheionfigur strahlen auch am Oberkörper die Falten fächerförmig aus. Die jüngere Peliade (Abb. 32) ist hierin der „Kræusa“ vorausgegangen. Wahrscheinlich erfand der Künstler für die Peliade den abgeglittenen Chitonsaum, unter welchem der zusammengedrückte Stoffbausch hervorquillt. Dann übernahm er für die „Kræusa“ diese Faltenbildung, als er die Wirkung des Griffes der Verfolger zum Ausdruck bringen wollte. Die von der Schulter her auseinanderweichenden Faltenlinien, die das Heben des Armes veranschaulichen, verwendete er kurz vorher noch für die Aura (Abb. 38)²³⁹.

Die „Kræusa“ ist ein reifes Werk. In ihm fasste Paionios alle Ausdrucksmittel zusammen, die er erst allmählich ausgebildet hatte. Die Betonung der Umriss und die ornamentale Gesetzlichkeit des Liniensystems – die immer wiederkehrenden Merkmale seines Stiles – lassen keinen Zweifel daran bestehen, dass er selbst dieses Werk geschaffen hat.

Die Eigenständigkeit des Stiles ist von der Forschung nicht völlig unbeachtet geblieben. Casson fühlte sich an die Tholosfiguren in Delphi erinnert²⁴⁰. Mit diesen teilt Paionios tatsächlich die Kalligraphie der Faltenlinien²⁴¹. Mehr hat aber die „Kræusa“ mit den Tholosfiguren nicht gemeinsam. Auf den Versuch von Curtius, den Bassaestil vom Erechtheion herzuleiten, wird später eingegangen (S. 69).

II. WEIBLICHER OBERKÖRPER, Akr. Nr. 284.

S. Casson hat dieses Fragment (Abb. 50) schon aus technischen Gründen der „Kræusa“ (Abb. 49) an die Seite gestellt²⁴². Die Gestalt trägt über dem Ärmelchiton einen Peplos, der auf der rechten Schulter, wo die Enden geknüpft sind, sich deutlich vom Chiton abhebt²⁴³. Durch das einseitige Verknüpfen der Enden entstehen Zugfalten im Stoff, die sich zur linken Brustspitze schwingen.

²³⁹ Vgl. S. 50 für die Vorgeschichte dieser Faltenbildung.

²⁴⁰ *A. a. O.*, 214.

²⁴¹ Th. Homolle, *Fouilles de Delphes*, IV, 1926, Taf. LVI und LVII. – Dohrn, *Ant. Plastik*, 31, datiert um die Mitte des 4. Jhs. v. Chr. Auf S. 149 betont er den Unterschied von Skulpturen aus dem 5. Jh. v. Chr.

²⁴² *Cat. of the Art. Mus.*, 170 und 214.

²⁴³ Casson nimmt mit Unrecht an, dass der Chiton auf der rechten Schulter mit den Enden geknüpft sei, ebenso Fowler in Paton, *The Erechtheum*, 258.

In Hinsicht auf die Haltung lässt sich noch erschliessen, dass der rechte Arm gesenkt und der linke erhoben war. Die Hebung des linken Armes erzeugt Falten im Peplos, die mit den oben genannten Zugfalten zusammenprallen. Den Hebungen und Senkungen der Hautoberfläche wird keine Rechnung getragen, im Gegensatz z.B. zum Torso aus Chonika²⁴⁴. Es geht dem Künstler um eine lineare Spannung, welche die Bewegung betont.

Hierin verrät sich der Stil des Paionios. Vor allem ist die Nikestatue zum Vergleich heranzuziehen. Der Effekt der Erechtheionfigur ist natürlich reicher, weil das Gewand beide Brüste bedeckt. Dem gekrempelten Rand beim Halsausschnitt ist der Chitonsaum unter der rechten Brust der Bassaefigur 337,4²⁴⁵ an die Seite zu stellen. Aber der Nikestatue ausserordentlich ähnlich ist die Faltenpartie über der rechten Brust (Abb. 51)²⁴⁶.

Über die Ähnlichkeit hinaus lässt sich eine Stilentwicklung erkennen. Der Faltenverlauf ist nicht mehr bloss abstrakt-ausdrucksam bedingt. Es entspringen keine Falten mehr aus dem oberen Brustumriss, wo es die dazu notwendige Stofffülle ja nicht gibt. Nur die eine Falte, die auf der Brustspitze entspringt, hat sich behauptet. Der obere Brustumriss wird nicht mehr durch eine abstrakte Linie angedeutet. Eine entsprechende Linie an der linken Seite wird als Falte vorge tragen.

Eine leise Oberflächenbewegung lässt die Weichheit des Stoffes empfinden. Offenbar hat die attische Stoffempfindlichkeit auf Paionios eingewirkt. Seine Stilprinzipien haben sich aber nicht gewandelt. Die Geschicklichkeit, Gewandanordnungen zu erfinden, die Zugfalten entstehen lassen, bewährt sich auch hier (vgl. S. 41).

III. FIGUR EINER APHRODITE, Akr. Nr. 1077.

Beschreibung.

Wenn die Gestalt in voller Vorderansicht steht (Abb. 52 und in den älteren Abbildungen²⁴⁷), bildet das vorgesetzte Bein ungefähr die Mitte der Komposition.

Die Haltung hat viel ihres Reizes verloren, da einige, den Eindruck bestimmende Teile abgebrochen sind: die rechte Körperhälfte mit dem

²⁴⁴ *AM*, 1927, Beil. XVII 3, 4; *BARoch.*, 1963, 72, Abb. 18.

²⁴⁵ Vgl. für die Abb.: *Anm.* 141.

²⁴⁶ Nach Phot. d. Mus. Olympia.

²⁴⁷ Schöne, *Gr. Reliefs*, Taf. III, 18; Pallat, *AD*, II 3, Taf. 33, 17; C. Blümel, *Zwei Strömungen*, 1924, Taf. II 3a.

²³¹ Die drei Phasen des Geschehens werden von den Versen 1255 f., 1266 f. und 1279 beschrieben.

²³² Oinochoe Kassel T 43; *ARY*, 2 1206, 1 (Shuvalov painter); I. Secham, *Études sur la tragédie grecque*, 1926, 397 f.; B. Conihello, *Enc. arc. antica*, II, 1959, 88. Creusa.

²³³ Ch. Picard, *Manuel*, II, 749.

²³⁷ *L'Erechtheion*, 44; *Manuel*, 733.

²³⁸ Kremer, Taf. 17 und *BABesch.*, 1963, 49, Abb. 11.



Abb. 50. Figur vom Erechtheionfries.

Arm, die Stütze mit dem linken Arm und der Kopf. Das Erhaltene bietet aber Anhaltspunkte genug, um das Verlorene zu ergänzen.

Unten an der linken Körperseite ist neben der Gewandmasse noch ein Rest des Baumstammes sichtbar. Wahrscheinlich stützte die Gestalt den linken Ellbogen auf einen Baumast und vielleicht den linken Fuss auf eine Baumwurzel²¹⁸. Diese Haltung ist uns vom Apollon eines Glockenkraters in Wien bekannt (Abb. 54)²¹⁹. Die Hand hielt die Aphrodite wahrscheinlich locker vor dem Körper, wie der Apollon des Vasenbildes, aber in einem etwas anderen Stand, nämlich mit dem Handrücken gegen den Körper²²⁰. Darauf deutet die

glatte Stelle in der Mitte des Überschlags unterhalb der Gürtung: hier würde der Handrücken genau hineinpassen.

Der Mantel, der um den Unterkörper gelegt ist, wird straff um die rechte Hüfte gezogen. Dies lässt sich nur durch die Annahme erklären, dass der Mantel auf dem Baumast auflag, wo der stützende Ellbogen ihn festdrückte. Wieder bietet der Apollon des Vasenbildes eine Parallele.

Die rechte Hand kann also nicht mit der Gebärde der Entschleierung dargestellt gewesen sein²²¹, vielmehr war sie in die Seite gestützt, um mit dem abgewinkelten Arm einen Ausgleich zum schrägen Oberkörper herzustellen.

Durch das Ziehen des Mantels halten sich auch die auf dem linken Oberschenkel gestauten Mantelfalten in ihrer Lage. Die rechte Hand würde nicht tief genug hinabreichen können, um sie zu halten²²².

²¹⁸ Wie Fowler, *Erechtheum*, annimmt. Aus demselben Grunde muss die Ansicht von Casson, *Car. Acr. Mus.*, dass der Mantel auf der rechten Schulter auflag, abgelehnt werden.

²¹⁹ Auf diese Weise erklärt Casson die Lage der Mantelfalten.

²¹⁸ Alle Gelehrten nehmen den aufgestützten Ellbogen an, mit Ausnahme von Casson, *Car. Acr. Mus.*, 185, der sich den linken Arm herabhängend denkt. Fowler in Pöhl, *The Erechtheum*, 262, schlägt als Stütze für den Fuss eine Baumwurzel vor. Der Wiener Krater wird von niemand herangezogen.

²¹⁹ Kunsth. Mus. 1771; Abb. nach Phot. d. Mus. - *ABF.*, 1318 (Maler der Ath. Hochzeit).

²²⁰ Zu vergleichen ist die Athena des Reliefs mit dem Vertrag und der Ehrung der thrakischen Neapoliten: C. Praschniker, *Festschr. Amelung*, 1928, 178, Abb. 5; Dohrn, *Att. Plastik*, 18.

Die Beziehung zur Berliner Statue und die Stilbestimmung.

Nach allgemeiner Ansicht ist die Erechtheionfigur eine Nachfolgerin der von Phidias für Elis geschaffenen Aphrodite Urania, von welcher eine Statue in Berlin eine Vorstellung gibt (Abb. 53)²²³. Diese kann allerdings weder ein Werk von Phidias²²⁴, noch die getreue Kopie eines solchen sein, da sie einige, für Phidias zu junge Züge enthält²²⁵, vor allem die sich gabelnden, wagerechten Mantelfalten. Am wahrscheinlichsten ist sie ein frei nach der phidiasischen Statue geschaffenes Original aus dem Ende des 5. Jhs. v. Chr.

Die Schwierigkeit, in der Berliner Statue die übernommenen, phidiasischen Elemente gegen die des jüngeren Künstlers abzugrenzen, bildet ein Problem für sich. Der Übersichtlichkeit wegen trennen wir es von der Untersuchung der Beziehung der Erechtheionfigur zur Berliner Statue und stellen diese voran. Am auffälligsten entfernt sich die Erechtheionfigur von der Berliner Statue in ihrem Körperrhythmus. Die Gestalt lehnt sich nicht mehr mit dem Ellbogen auf die Stütze, wie die Berliner Göttin, sondern sie neigt den ganzen Oberkörper zur Seite. Diese Bewegung wirkt sich aber nicht, wie dies beim Apollon des Wiener Glockenkraters der Fall ist (Abb. 34), auf die ganze Haltung aus. Da die Wechselwirkung zwischen den Teilen fehlt, hat die auflockernde Tendenz freies Spiel. Der obere Mantelrand macht durch seinen Verlauf die Neigung des Oberkörpers eindringlich. Im Gegensatz zur Berliner Statue fällt der Mantel zur rechten Hüfte hin ab, so dass der Oberkörper sich der Mantelhülle zu entwinden scheint.

Nicht nur die horizontale Aufteilung hat sich verstärkt, sondern auch die vertikale. Bei der Erechtheionfigur werden schon die Oberschenkel voneinander getrennt. Die übergeschlagene Partie des Mantels folgt bloss zum Teil der Zugkraft um die



Abb. 51. Detail der Nike des Paionios.

rechte Hüfte herum, ein Teil fällt vertikal herab. Dieser erzeugt die Trennung der Beine, welche eine zweite Mantelfalte vollendet.

Diesen die Beine trennenden Falten stellt sich die Gewandmasse an der Aussenseite des gehobenen Beines antithetisch gegenüber. So wird das Bein von Falten umrahmt, deren höchste Punkt auf dem Ansatz des Oberschenkels liegt. Das Bein scheint sich durch die Gewandhülle zu drängen. Die Ruhestellung, welche das gehobene Bein der Berliner Statue einnimmt, hat sich bei der Erechtheionfigur in eine sich eben vollziehende Bewegung umgewandelt. Nicht die tragende Funktion des Unterschenkels bestimmt den Eindruck, sondern das aktive Vorwärtsdrängen des ganzen Beines heischt die Aufmerksamkeit des Betrachters.

Auch der Oberkörper ist nicht in Ruhe – wie dies bei der Berliner Aphrodite der Fall ist –, obwohl die Gestalt sich auf eine Stütze lehnt. Die aufwärtsdrängende Kraft, die schon in der rechten Hüfte zu beobachten war, durchzieht den ganzen Oberkörper. Die den Bauch umarmenden Linien werden von Kolfalten verlängert. An diesen Stellen ist nämlich der Kolpos tiefer unter dem Übersschlag herabgezogen. Dadurch entstehen hier ausgeprägt divergierende Linien.

Ein zweites, ausstrahlendes Linienmuster wird von Chitonfalten oberhalb der Gürtung gebildet. Wenn oben zurecht vermutet wurde, dass ehemals an der

²²³ Staatl. Mus. K 5; Abb. nach Phot. d. Mus. – Die These der Beziehung zwischen der Erechtheionfigur und der Berliner Statue stammt von R. Kekulé, *Die griech. Skulptur*, 1917, 109. Ihm folgen viele andere: L. Pallat, *AJL*, 1912, 186, Anm. 13; Blümel, *Kat. Skulpt. Berlin*, III, zu K 5; Langlotz, *Ephem.*, 1937, 607, Anm. 5; deiss., *Phidiasprobleme*, 1949, 14, Anm. 2.

²²⁴ Nach F. Brommer, *MdL*, 1950, 82 ff., könnte die Berliner Statue die von Phidias für den Demos von Melite geschaffene Aphrodite Urania, nach G. Becatti, *Problemi Etruschi*, 1949, 141, eine von Phidias selbst geschaffene Wiederholung seiner chryselephantinen Urania sein.

²²⁵ Auf die jüngeren Züge weisen: Blümel, *Kat. Sk. Berlin*, und Langlotz, *Phidiasprobl.*, 84.



Abb. 52. Aphrodite, Erechtheion.

glatten, eingetieften Stelle unterhalb des Linienmusters der Handrücken auflag, wäre das Entstehen der ausstrahlenden Falten erklärt. Jedenfalls ist der beabsichtigte Ausdruck nicht zu verkennen. Durch die zwei ausstrahlenden Linienmuster hindurch scheint eine Kraft aufwärts zu steigen, deren Wirkung in der nackten, aus dem Gewand emporstrebenden Schulter sichtbar wird²⁵⁶. Von dem nach unten drückenden Gewicht des Oberkörpers der Berliner Göttin²⁵⁷ ist hier nichts zu spüren. Der Chiton fällt zwar auch seitwärts über den Gürtel tiefer herab²⁵⁸, aber er folgt nicht der Stoßschwere, sondern schließt sich dem schrägen Körperriss an.

Dem Ausgleich zwischen der empor- und abwärts-

²⁵⁶ Mit Unrecht nimmt Casson, *Cat. Acr. Mus.*, an: „the chiton appears to be slipping off the left breast“.

²⁵⁷ Vgl. H. Kemmer, *Öfh.* 1961-63, Hauptblatt, 74.

²⁵⁸ Pallat, *AD.* II 3, 8, und Fowler, *Erechtheion*, haben die Gürtung des Chitons beobachtet, im Gegensatz zu Casson, *Cat. Acr. Mus.*

strebenden Kraft der Berliner Göttin stellt die Erechtheionfigur das auseinanderstrebende Vorwärts- und Aufwärtsdrängen entgegen. Erstens dieser Körperhythmus, der uns an die Statuette von Venedig gemahnt (S. 32, Abb. 26), zweitens dessen Veranschaulichung durch die Faltenlinien, weisen auf Paionios als den Urheber der Figur. Wir erkennen auch sein Bedürfnis, die Umrisse zu betonen, ebenso wie die ornamentale Ordnung, welche der Auflockerung die objektiv „schöne“ Form gibt. Sie regelt sowohl die horizontale als die vertikale Aufteilung: die Schwingung des oberen Mantelrandes wiederholt sich im unteren Saum; die Trennung der Beine führt auf die Linie hin, welche die Bauchgegend umschreibt.

Die Figur hat mit der Berliner Statue einige ins Auge springende Motive gemeinsam: den aufgestellten linken Fuß, die nicht ausladende rechte Hüfte, den um den Unterkörper geschlagenen Mantel, welcher die Unterschenkel frei lässt²⁵⁹, und die entblößte linke Schulter. Diese Züge gehen wohl auf das phidiasische Vorbild zurück. Wir können die Möglichkeit aber nicht ausschließen, dass Paionios mehr Motive von der Statue des Phidias übernommen hat, als die Berliner Göttin vermuten lässt. Diese Möglichkeit wollen wir jetzt näher untersuchen.

In wie weit ist die Berliner Statue phidiasisch?

Das Standmotiv der Berliner Statue können wir für Phidias in Anspruch nehmen, da auch seine für Ephesos geschaffene Amazone ein ähnliches Standmotiv zeigt, nämlich: das etwas angehobene Bein, von dem das gestreckte Bein die Körperlast nicht völlig übernimmt, weil noch eine Stütze an der Seite sie zu tragen hilft (Abb. 55)²⁶⁰.

In dieser Beziehung gibt also die Aphrodite Campana das Original nicht getreu wieder, da sie ein voll ausgebildetes Standbein zeigt²⁶¹. Aber doch scheint es möglich, diese Kopie, auf deren Wichtigkeit Lippold hinwies²⁶², für die Vorstellung des Originals mehr auszuwerten als Langlotz tut²⁶³.

²⁵⁹ Mit Langlotz, *Phidiasprohl.*, 85, ist anzunehmen, dass spätere Wiederholungen, in welchen der Mantel auch die Unterschenkel bedeckt, sich hierin vom Vorbild entfernen. Dazu gehört auch der Aphroditorso in Wien, den Blümel, *Kat.* III, zu K 5, als dem Urbild vielleicht näher stehend heranzieht.

²⁶⁰ Nach Phot. E. Nash Nr. 571043.

²⁶¹ A. Frickenhaus, *Jdl.* 1913, 367, Abb. 8; O. Waldhauer, *Die antiken Skulpturen der Ermitage*, III, 1936, Nr. 793, Taf. XXXVI.

Sie kann einen Anhaltspunkt für die ursprüngliche Form des Mantels geben, dessen Faltengliederung in der Berliner Statue ein nachphidiasisches Gepräge trägt. Doch welche Faltenbewegung müssen wir für das Original voraussetzen? Die Aphrodite Campana zeigt den Mantel von einer Falte belebt, die sich vom gehobenen Oberschenkel zum Knie des anderen Beines schwingt. Die Amazone von Ephesos bestätigt den phidiasischen Charakter einer solchen Falte.

Daraus ergibt sich, dass Paionios' Aphroditfigur sich in der Mantelanordnung weniger stark vom phidiasischen Vorbild entfernte als die Berliner Statue folgern lässt. Auch den übergeschlagenen Mantelrand, die breitere Gewandmasse an der Aussenseite des gehobenen Beines, sogar die Zickzackfalte an dieser Stelle, scheint Paionios nach dem Zeugnis der Aphrodite Campana vom Vorbild übernommen zu haben.

Offenbar hat der Urheber der Berliner Statue manches geändert. Entstammen „die einander zugekehrten Faltenbögen über dem Schoß“ wirklich dem phidiasischen Vorbild, wie Langlotz²⁶⁴ annimmt? Dagegen liesse sich Einiges einwenden. Die Aphrodite Campana trägt einen längeren Kolpos mit Übersschlag, genau wie die Erechtheionfigur. Auch fehlen beiden Werken „die spannungsreichen Bogenfalten am Unterschenkel“. In diesen geometrischen Linienmustern verrät sich der gleiche Geschmack wie in den Falten des Mantels, welche auch Langlotz nicht für das Urbild voraussetzen scheint.

Vielleicht kennen wir den Künstler schon, zu dessen Stil dies passt. Er mag derjenige gewesen sein, der auch die Statuen im Louvre schuf, die als Seitenakrotere des Bassaetempels gelten dürfen²⁶⁵. Auch diese zeigen das Gewand nicht – wie dies bei Paionios der Fall ist – in einer der Körpergliederung entsprechenden Weise aufgeteilt, weil der Künstler nicht von Linien, sondern von Flächen ausging. Deshalb wird die körperliche Erscheinung

²⁶² Kopien und Umbildungen, 8.

²⁶³ *A.u.O.*, 85.

²⁶⁴ *A.u.O.*, 84.

²⁶⁵ *BAResch.* 1965, 68, Abb. 11-14 mit Anm. 1. – Der Akrotermeister und Paionios unterscheiden sich beide von Kallimachos, der den Antagonismus zwischen dem ornamentalen und dem organischen Aspekt absichtlich nicht auflöst, sondern diese zur Differenzierung von Gewand und Körper verwendet. Deshalb ist sowohl meine ehemalige Identifizierung des Akrotermeisters mit Kallimachos (*A.u.O.*, 68) als K. Schefolds Beschreibung der Berliner Statue an Kallimachos (*Freundezeitung* für R. Boehringer, 1957, 507, Anm. 61) abwegig.



Abb. 53. Statue, Berlin.

nicht in ein Ornament übersetzt – wie Paionios dies tut –, sondern der ornamentale Aspekt *ersetzt* den organischen. Aus derselben Auffassung kommen die geometrischen Linienmuster, die bei der Berliner Statue den Körperformen aufgelegt scheinen.

Auch gehören die Bandfalten mit hervorgehobenen Rändern, die den Mantel der Berliner Göttin gliedern, zum Repertoire des Akrotermeisters. In der linken Akroterfigur erreicht er damit ein, der Berliner Statue vergleichbares, elastisches Dehnen des abstrakt empfundenen Stoffes.

Schlussfolgerung.

Die Aufteilung in Flächen und die ornamentale Belebung dieser Flächen müssen wir aus dem Gewand der Berliner Statue eliminieren, um eine Vorstellung der von Phidias für Elis geschaffenen Aphroditestatue zu gewinnen. Dieser Statue stand Paionios' Erechtheionfigur, in Beziehung auf die



Abb. 54. *Glockenkrater, Wien.*

Formelemente des Gewandes, gewiss viel näher, als sie der Berliner Göttin steht.

Aber in der Haltung ist der Urheber dieser Statue wahrscheinlich stark vom plinthischen Vorbild abhängig. Die Umwandlung, die Paionios bei der Nachschöpfung der plinthischen Statue in der Haltung vollzogen hat, mag deshalb ungefähr mit dem Unterschied zusammenfallen, der seine Figur von der Berliner Statue trennt: ein stoffhaftes Vorwärts- und Aufwärtsdrängen anstatt der Harmonie einer ausgeglichenen Bewegung, anstatt der souveränen Autarkie ein Expansionsdrang, welcher Betrachter als Gegenüber voraussetzt.

Die Deutung.

Wenn Paionios der Schöpfer der Aphroditefigur des Erechtheionfrieses war, bedarf der Umstand, dass in Athen eine Statue aus Elis nachgebildet wurde, keiner Erklärung²⁸⁶. Die Aphrodite von Elis muss sich ja der Erinnerung des Paionios durch seinen mindestens zehnjährigen Aufenthalt in Olympia nachhaltig eingeprägt haben. Allerdings muss die Absicht der Erechtheionfigur wohl gewesen sein, an ein Aphrodite-Kultbild in Athen zu

erinnern und so dem dargestellten Mythos eine „Lokalbezeichnung“ zu liefern. Dieser Absicht könnte die Änderung der Schildkröte in einen Baum als Stütze entstammen.

Man fragt sich, welche Aphrodite mit dieser sich einen Baum anlehnenden Göttin gemeint sein mag. Die Aphrodite „*en Kepois*“ kann es nicht gewesen sein. Diese Göttin hatte ein Heiligtum am Ilissos mit einem hocharchaischen pfeilerartigen Kultbild. Für dieses Heiligtum schuf Alkamenos seine berühmte Statue, die wahrscheinlich eine sitzende Gestalt war²⁸⁷. Das zweite Heiligtum dieser Göttin am Nordabhang der Akropolis war zu klein, um ein lebensgroßes Kultbild aufzunehmen²⁸⁸.

Auf einer Lekythos in der Walters Art Gallery²⁸⁹ kommt eine sich an einen Baum lehrende Aphroditegestalt vor, die E. Simon überzeugend als Inhaberin des neuerdings ausgegrabenen Heiligtums am Südwestabhang der Akropolis²⁹⁰ deutet. Nach Pausanias I 23,3 wurde die Aphrodite Pandemos hier gemeinsam mit Peitho verehrt. Es war, wie Pausanias erzählt, ein schon sehr altes Heiligtum, das, einer Sagenversion nach, von Theseus gestiftet worden war. Dieses Heiligtum enthielt tatsächlich Kultbilder: von den alten wusste Pausanias nur aus der Überlieferung, aber die neueren fand er dort noch vor. Sie waren „von der Hand eines nicht geringen Künstlers“. Leider gibt Pausanias keinen näheren Hinweis. Wir wissen also nicht, ob die Kultstatue der Aphrodite die Göttin darstellte, wie sie sich an einen Baum lehnt. Auch ist es kaum möglich, dass die Aphrodite der Lekythos und die Erechtheionfigur an dasselbe Kultbild erinnern, da die erstgenannte in der Haltung der Entschleierung dargestellt ist, die Erechtheionfigur aber bestimmt nicht. Leider muss ihre Deutung also unentschieden bleiben.

Wir können der Darstellung der Lekythos nur entnehmen, dass es ausser der Aphrodite „*en Kepois*“ noch andere Aphroditegestalten gab, die mit der Vegetation verbunden gedacht wurden.

²⁸⁷ Langlotz, 16 ff. Die an sich schon einflussreiche Vermutung von Langlotz wird durch ein Münzbild bestätigt: A. N. Oikonomides, *Appendix zu Lindos-Blümen und Garduot, Num. Comm. on Paris*, 1964, 174, Taf. IV 3a.

²⁸⁸ Langlotz, 4.

²⁸⁹ *The Journal of the Walters Art Gallery*, 1962/193, 33; Abb. 4. Die Deutung: S. 38 ff. Die Lekythos stammt aus den Jahren 360-350 v. Chr.

²⁹⁰ *Egon*, 1960, 10 f.

IV. PAIONIOS UND DIE ERECHTHEIONFRIESE.

Die Annahme, dass der Stil der drei oben betrachteten Figuren der des Paionios ist, macht den Beweis nötig, dass er sich von den anderen erhaltenen Figuren der Erechtheionfrieses unterscheidet. In den Erechtheionfriesen treten zwei neue Arten von Gewandbehandlung in Erscheinung: die erste ist eine erstarrte Fortsetzung des Balustradestiles (S. 36), die zweite greift wieder auf den Stil des Parthenonfrieses zurück²⁹¹. Hiermit wendet man sich von der im Balustradestile geläufigen Durchlässigkeit des Gewandes ab: ein schwerflüssiges Gewand beginnt „den Leib zu bergen“, wie T. Dohrn es ausdrückt²⁹². Die Parthenon-Rechnungsurkunde stellt beide Auffassungen einander gegenüber (Abb. 56).

Als Beispiele der zweiten Richtung nennt Dohrn die beiden oben vermutungsweise dem Paionios zugeschriebenen Figuren: die „*Kräusa*“ und die Aphrodite²⁹³. Tatsächlich ist das Gewand schwerflüssiger geworden, in dieser Hinsicht hat Paionios sich dem Zeitstil angepasst. Aber das Gewand „birgt“ den Körper nicht, da es die Umrisse und Bewegungslinien des Körpers hervorhebt. Als Beispiele dieser Richtung wären andere Figuren zu nennen²⁹⁴.

Der erstgenannten Richtung – dem fortgesetzten Balustradenstil – gehören die Paioniosfiguren auch nicht an. In ihnen ist ja nicht der Balustradenstil, sondern die ihm gleichzeitige Stufe des Paioniosstiles (S. 35-55) fortgesetzt. Von den Erechtheionfiguren jener Stilrichtung unterscheiden die Paioniosfiguren sich durch das obengenannte Merkmal: das Hervorheben der Umrisse und der Bewegungslinien durch die Faltenlinien.

Der Vergleich mit einer augenscheinlich in Paionios' Art bewegten Figur mag den Unterschied verdeutlichen, nämlich mit der vordersten Frau der Gruppe Nr. 107²⁹⁵. Die Bewegung, die zum Teil nach links, zum Teil nach rechts gerichtet ist, wirkt wie ein Wirbel, dessen Gang sich nicht verfolgen lässt²⁹⁶. Dies ist auf die Unklarheit des Ver-

²⁹¹ Zu vergleichen ist z.B. das Gewand um die Beine von Athena im Ostfries: A. H. Smith, *Sculptures of the Parthenon*, 1910, Taf. 36, M 36.

²⁹² Die *art. Plastik*, 75.

²⁹³ *A.J.A.*, 1922, Ann. 52.

²⁹⁴ Den Mäneturso Akr. Nr. 1230: AD, II 3, Taf. 31, 17; Picard, *L'Erechtheion*, Taf. 59 und die Gruppe Nr. 1073: AD, II 3, Taf. 33, 6; Picard, Taf. 57.

²⁹⁵ AD, II 3, Taf. 13, 16; Picard, Taf. 48.

²⁹⁶ So auch H. Speier, *RM*, 1932, 41.



Abb. 55. *Kopie der Amazone des Phidias, Triest.*

hältnisses zwischen Gewand und Körper zurückzuführen. Die Umrisse der Beine werden vom Gewand verdeckt, ebenso die Körperzäsur, welche durch die Drehung entstehen muss.

Vom ornamentalen Intensystem des Paioniosstiles, in welches die körperliche Erscheinung übersetzt ist, findet sich hier demgemäß keine Spur, genau so wenig wie bei irgend einer anderen Figur des Erechtheionfrieses. Deshalb fehlt auch die ornamental zusammenschliessende Gruppenbildung des Paionios (vgl. S. 44) in den beiden vom Erechtheionfries erhaltenen Gruppen²⁹⁷.

Wenn L. Curtius annimmt, dass der Bassastil eine „selbständige Weiterbildung des Stils der Erechtheionfrieses“ sei²⁹⁸, muss er die oben Paionios zugeschriebenen Figuren im Auge gehabt haben. Diese vertreten aber eine Weiterentwicklung des Bassastiles, nicht dessen Ausgangspunkt.

²⁹⁷ Nämlich die Gruppen Akr. Nr. 1071 (Ann. 271) und 1073 (Ann. 174).

²⁹⁸ *Am. Kunst*, II 1, 1938, 338 f.



Abb. 56. Partimon. Rechnungsrunde, Paris.

Die Ausnahmestellung, welche die Paioniosfiguren inmitten der anderen einnehmen, beweist, dass der allgemeine Entwurf, den es zweifellos gegeben habe²⁹⁷, sich nicht bis auf Einzelheiten erstreckte. Dagegen spricht auch schon der lockere Zusammenhang zwischen den Figuren und der Unterschied der Reliefflächen²⁹⁸. Für einen derartigen, bloss als dekorative Arbeit aufgefassten Figurenschmuck genügte offenbar eine Skizze, welche im allgemeinen das Motiv festlegte.

Die uns durch die Zahlungsinschriften überlieferten Namen der ausführenden Hände lassen mehr auf einfache Steinmetzen als auf Künstler schliessen²⁹⁹. Diese Vermutung wird durch die Qualität der meisten erhaltenen Figuren bestätigt. Es ist aber nicht das erste Mal, dass wir Paionios in der Gesellschaft von attischen Bildhauern zweiten Ranges antreffen (S. 37). Er kämpfte offenbar um seinen Unterhalt, so dass ihm jeder Auftrag willkommen war.

²⁹⁷ Aus den Zahlungsinschriften geht hervor, dass die Aufträge der Reihe nach vergeben wurden. Derselbe Bildhauer verfertigte drei Figuren, die sich nicht mehr voneinander befinden. ²⁹⁸ Die „Kreise“ unterscheiden sich durch viel höhere Relief, wie schon Pallst. *AD.* II, 3, 8, bemerkt. ²⁹⁹ Die Zahlungsinschriften hat C. Blomel, *Zwei Strömungen*, 22, übersetzt.

Die Vermutung, dass dies Mende der Geburtsort des Paionios war, hat nichts gegen sich. Pausanias erzählt als Besonderheit des kleinen Ortes in der Nähe von Ainos, dass die Bevölkerung rein ionisch war. Die politische Atmosphäre war damals dort sehr unruhig. Die autochthonen Odrysten drangen unter ihrem König Sitalkes unaufhaltsam vor. Das Jahr 431 v. Chr. bedeutete den Gipfel ihrer Macht, denn sie schlossen sogar ein Bündnis mit Athen³⁰⁰.

Zurückgerechnet von der vermuteten Datierung seiner Frühwerke, die er wahrscheinlich in Grossgriechenland schuf (S. 23), kann Paionios um das Jahr 431 v. Chr. als junger Mann dorthin ausgewandert sein. Vielleicht wurde seine Wahl der neuen Heimat nicht nur durch die Erwägung bestimmt, dass auf dem griechischen Festland der Krieg wütete. Vielleicht war er schon über die Pythagorasschule in Rhegium unterrichtet. Die Beziehungen zwischen dem griechischen Norden und Grossgriechenland waren schon immer rege.

Seine Tätigkeit in Grossgriechenland in enger Beziehung zur Pythagorasschule wird wahrscheinlich nur einige Jahre gedauert haben. Da die Arbeit

³⁰⁰ Ausführlich hierüber: May, *Annos*, 84.

an den Skulpturen des Bassastempels durch die Datierung der Nikestatue zeitlich ungefähr festliegt, muss er etwa 426 v. Chr. nach Olympia umgesiedelt sein. Die Nikestatue, die entweder 423 v. Chr. oder 420 v. Chr. angesetzt werden muss (Ann. 36), ist ja etwas jünger als die Metopen und etwas älter als der Fries.

Wahrscheinlich verdankte er den grossen Auftrag für die Skulpturen des Bassastempels der Bekanntheit, die er durch den Sieg im Agon um die Akrotere des Zeustempels erwarb. Lang kann dieser Sieg der Schöpfung der Nikestatue nicht vorausgegangen sein, da er ihn in der persönlichen Inschrift erwähnt (Ann. 282). Etwa zehn Jahre mag er für den Bassastempel tätig gewesen sein, denn von ungefähr 415 v. Chr. ab finden wir die Spuren seiner Tätigkeit in Athen (S. 38). Wahrscheinlich wurde der Aufenthalt in Olympia abrupt beendet (S. 53).

Das Athen des Jahres 415 v. Chr. strahlte noch im Glanze des Alkibiades, der kurz darauf erlöschen sollte, um im Anfang des letzten Jahrzehntes für kurze Zeit wieder aufzuleben. Immer regte sich noch das geistige Leben. Bis 408 v. Chr. arbeitete Euripides noch in Athen. Um diese Zeit verloren sich auch die Spuren des Paionios.

Cl. Hofkes-Brunner