

DIE FRÜHGRIECHISCHE RELIEFKUNST *

In der griechischen Kunst tritt bekanntlich das Relief ziemlich spät auf; damit meine ich nicht nur das monumentale Steinrelief, dessen Erscheinen nur gleichzeitig mit dem der Grossplastik sein konnte, sondern auch den reliefierten figürlichen Schmuck von Schöpfungen des Kunsthandwerks, der, wie man bis vor einigen Jahren glaubte, in rein griechischer Prägung in der geometrischen Zeit kaum bekannt war; denn die goldenen Totendiademe¹ und die kretischen Bronzen der idäischen Grotte², die beiden Gattungen, welche als die Vertreter der Reliefkunst der geometrischen Zeit galten, konnten nur als Erzeugnisse einer vom Orient nach Griechenland verpflanzten und dann allmählich dem griechischen Formgefühl assimilierten Kunstübung verstanden werden³.

* Vortrag gehalten vor dem V. Internationalen Kongress für Altertumswissenschaft, Bonn, 1-6 September 1969 (Sektion V: «Interpretation archäologischer Denkmäler in ihrem Kontext»). Der Vortrag — hier mit Anmerkungen versehen — erscheint am diesem Ort da nach Entschluss der FIEC (=Fédération Internationale des Associations d'Études classiques), die den Kongress organisierte, die hier gehaltenen Vorträge und Mitteilungen, nicht in einen Sammelband aufgenommen werden sollen. — [Ἐκθεσις ἀνακοινωθεῖσα κατὰ τὸ ἀπὸ 1-6 Σεπτεμβρίου συνελθὼν ἐν Βόννῃ 5^{ον} Διεθνὲς Συνέδριον τῆς Ἐπιστήμης τῆς Ἀρχαιότητος (Τμῆμα V: «Ἐρμηνεῖα τῶν Ἀρχαιολογικῶν Μνημείων ἐν τῷ περιβάλλοντί των»). Ἐπειδὴ κατὰ τὴν ληφθεῖσαν ἀπόφασιν αἱ ἐν τῷ Συνεδρίῳ τούτῳ γινόμεναι ἀνακοινώσεις δὲν πρόκειται νὰ περιληφθῶσι εἰς ἰδιαίτερον τόμον, δημοσιεύεται ἐνταῦθα ἡ παροῦσά μου συνοπτικὴ μελέτη ὡς αὕτη ἀνεκοινώθη ἐν τῷ Συνεδρίῳ, ἔνθα εἶχον ἐκπροσωπήσει τὴν Ἀρχαιολογικὴν Ἐταιρείαν τῶν Ἀθηνῶν].

¹ W. REICHEL, Griechisches Goldrelief, 1942; D. OHLY, Griechische Goldbleche des 8. Jahrh. v. Chr., 1953. Vgl. auch K. KÜBLER, Kerameikos V, 1, S. 185 ff.

² E. KUNZE, Kretische Bronzereliefs, 1931.

³ FR. MATZ, Gesch. d. gr. Kunst, 1950, S. 92: «Die ältesten griechischen Reliefs, die wir besitzen, liegen vor in etwa dreissig attischen Toten-

diademen.. Der Stil ist aber gerade auf den ältesten Stücken *ungeometrisch*.. Tatsächlich konnte der Nachweis geführt werden, dass man zuerst mit eingeführten [= vorderasiatischen] Formsteinen arbeitete. Bei der dann einsetzenden Umformung, mit der sich auch neue, griechische Motive verbinden — Pferde, Menschen, Kentauren — bleibt meist noch ein *fühlbarer fremder Rest*. Vor allem ist von den plastischen Möglichkeiten des Reliefs für die Ausgestaltung des Gegenstandes kein Gebrauch gemacht...»; E. KUNZE, a. a. O., 261 ff.: «Die äusseren Voraussetzungen für eine Wirkung der orientalischen Kunst auf die griechische bestanden längst, ehe sie tatsächlich erfolgte...»; ebend., 263: «Die Entstehung der am stärksten orientalisierenden Bronze- und Elfenbeinarbeiten zu erklären, bleibt noch eine andere Möglichkeit, wenn man nämlich annimmt, dass es in Griechenland schon in geometrischer Zeit *fremde Handwerker* gab... Doch könnten auch dann solche Werke nicht rein als fremde gelten. Zwangsläufig passten sie sich im Inhalt der griechischen Vorstellungswelt an». — Zur Frage der idäischen Bronzen, vgl. auch OHLY, a. a. O., S. 115, Anm. 54, der auch annimmt, dass die Kretischen Bronzen sich aus dem griechischen Stil des 8. Jahrh. «anscheinend nicht, jedenfalls nicht ausreichend erklären lassen».

Auch wenn diese Auffassung bezüglich der Golddiademe sich inzwischen als unrichtig erwiesen hat¹, konnten doch weder diese noch die inzwischen bekannt gewordenen Fragmente in Ton oder Metall², deren figürlicher Reliefschmuck einwandfrei „geometrisch“ gebildet ist, die bei der Bewertung der geometrischen Kunst dem Relief zukommende Bedeutung gewinnen.

Nach dem jetzigen Fundbestand sind, dank den seit 1949 auf der Insel Tenos unternommenen Ausgrabungen der Archäologischen Gesellschaft zu Athen³, die nicht nur das an Reliefkeramik vorhandene Material vermehrt haben, sondern auch Beispiele ans Licht brachten, die einwandfrei in die geometrische Zeit zu datieren sind, Anfänge und Frühgeschichte des griechischen Reliefs hauptsächlich an der Relieföpferei abzulesen. Diese keramische Gattung war uns bisher durch die wohl prächtigen, aber vereinzelt „Reliefpithoi“, bekannt, die nicht über das 7. Jahrh. hinauf datiert werden konnten und die alle aus Böotien stammen sollten⁴.

Ältere und jüngere, sogar jüngste Einzelfunde aus Delos⁵, Mykonos⁶ (Taf. 51a),

1 Die Frage, die sich OHLY, a. a. O., S. 117, stellt, ob wir nämlich «wirklich sonst [d. i. ausser den Golddiademen] nichts von einer verwandten griechischen Reliefkunst erfahren», beantwortet er durch das Heranziehen der Münchener Scherbe eines prächtigen Gefässes aus Tenos, unten S. 225, Anm. 4, Taf. 42 a und des Fragments eines bronzenen Kesselfusses aus Olympia, s. u., S. 218, Anm. 1; diese, wie er, S. 118, sagt «treten als kostbare Zeugen einer gleichrangigen Reliefkunst in Ton und Bronze den «ungeometrischen» Goldreliefs aus Athen zur Seite».

2 Rein geometrische Treibarbeiten fehlen freilich nicht gänzlich; vgl. H. - V. HERRMANN, Olymp. Ber. V 1956, S. 79 ff.

3 Vgl. vorläufig meine Berichte: 'Αρχ. Έφημ. 1939-41 (1948), Χρονικά, S. 23-24 und ΠΑΕ: 1949, S. 122-134; 1950, S. 264-268; 1952, S. 531-546; 1953, S. 258-267; 1955, S. 258-263; 1958, S. 220-227.—S. auch: 'Αφιέρωμα εις Κ. Ξαμαντων, 1940, S. 435 ff.; Atti d. VII Congr. d. arch. classica, Roma I, 1961, S. 267-272; Κρητικά Χρονικά 15-16, 1963, S. 283-293.—Kürzere Erwähnungen (mit einigen Abbildungen): Arch. Anz. 1938, S. 578; 1939, S. 262.—BCH 1938, S. 480; 1950, S. 310; 1951, S. 122; 1953, S. 231; 1954, S. 145; 1956, S. 331; 1959, S. 722.—JHS 1948, S. 115; 1950, S. 251; 1953, S. 125; 1954, S. 164; 1956, Archaeology in Greece, S. 28.—Frühere Funde aus Tenos. 1) Fragment in Athen: F. STUDNICZKA, Ath. Mitt. XI, 1886, 87 ff.; E. POTTIER, BCH XII, 1888, 500 ff.; F. COURBY, Les Vases grecs à reliefs, 1922, 80 f.; E. KUNZE a. a. O., 250 f., Taf. 54b; J. SCHÄFER, Studien z. d.

griech. Reliefpithoi des 8-6 Jahrh. v. Chr. aus Kreta, Rhodos, Tenos u. Boiotien, 1957, S. 66, T 2, Taf. X 2. 2) Fragment in München, vgl. S. 225, Anm. 4 3) die Graindor'sche Fragmente (verschollen): P. GRAINDOR, Rev. archéol. 1905 II, 286 ff. (vier Bruchstücke); Musée Belge 1908, 16 ff. (drei Bruchstücke); 4) Zwei Fragmente, die früher im Museum von Mykonos aufbewahrt waren (jetzt im Museum von Tenos): E. KUNZE, a. a. O., 251, Anm. 10 vgl. unten, S. 222, Taf. 416.

4 Über die fast vollständig erhaltenen, bzw. zusammengesetzten, «böotischen» Reliefamphoren (die geläufige Bezeichnung «Pithoi» ist falsch und irreführend) grundlegend: R. HAMPE, Frühe griechische Sagenbilder in Böotien 1936, S. 56 ff.; FR. R. GRACE, Archaic Sculpture in Boeotia, 1939, S. 16 ff.—Die Frage, ob die böotischen Stücke tatsächlich in Böotien hergestellt worden sind, kann hier nicht erörtert werden. Allerdings fällt es auf, dass nach dem Auftauchen dieser vier grossen Amphoren nicht mal eine einzige Scherbe dieser Gattung als in Böotien gefunden erwähnt ist. Über die kretische und die rhodische Reliefkeramik kann hier nicht gehandelt werden, s. u.; über die spartanische s. jetzt CHR. CHRISTU, 'Αρχ. Δελτίον 19 (1964), A, S. 164 ff.

5 Im Museum von Delos, meistens unveröffentlicht; das von COURBY, S. 80 als unediert erwähnte, ist inzwischen Délos XVII Taf. 67 B veröffentlicht worden; ein weiteres s. 'Αρχ. Δελτ. 18, 1963, A', S. 74, Taf. 30a.

6 MYRIAM ERWIN, 'Αρχ. Δελτ. 18, 1963, A', S. 37-74, Taf. 17-29.

Paros¹, Siphnos², Andros (Taf. 39a)³, Naxos⁴, Thera⁵, Chios⁶ (Taf. 58a. b), Thasos⁷, auch solche aus Eretria (Taf. 46)⁸ und Ostattika⁹ erlauben uns jetzt, den Verbreitungskreis dieser böotisch-tenischen¹⁰ reliefierten Keramik genauer zu bestimmen: Es ist das zentrale Gebiet des ägäischen Griechenland; diese Feststellung kann sich in mehrerer Hinsicht als sehr aufschlussreich erweisen: die Reliefkeramik dieses Kreises, die sich gegen die rhodische¹¹ und die kretische¹² klar absetzt, ist der Ausgangspunkt meines Berichtes, welcher verständlicherweise keinen Anspruch auf Vollständigkeit haben kann.

Von geometrischen Reliefvasen sind leider nur Fragmente erhalten (Taf. 39a, b. 40. 41); doch sind Vasenform und Dekorations-Synthese leicht erkennbar: figürlich geschmückte Zonen alternieren regelmässig mit solchen, die nur geometrische Motive aufweisen; die figürlichen Themen sind fast dieselben wie in der bemalten Keramik.

Die allgemeine Bildung der einzelnen Figur, die frei modelliert auf der Vasenwand angesetzt wird¹³, unterscheidet sich weder von der der Silhouette der Vasenmalerei noch von dem Aufbau einer gleichzeitigen Statuette, die beide

¹ Allerdings nur eine(?) unveröffentlichte Scherbe, wenn ich mich nicht irre, bekannt.

² J. K. BROCK, BSA 44, 1949, 55-58, Taf. 20.

³ AL. KAMBITOGLIOU, ΠΑΕ 1967, 110, Taf. 89-90 und 'Αρχ. Δελτ. 23, 1968, Β' 2, S. 384 ff., Taf. 348.

⁴ Atti VII Congr... Roma I, 1961, 270, Taf. 3; ΠΑΕ 1961, 196, Taf. 154 γ-δ; u. s.

⁵ N. M. KONTOLION, Ath. Mitt. 73, 1958, S. 132 f. Taf. 101-103; über früher gefundene Fragmente: COURBY, a. a. O., 84.

⁶ Einige ausgezeichnete Fragmente, die vom unermüdlischen Gymnasiarchen von Chios, Herrn Ant. Stephanu gerettet worden sind; zwei davon lasse ich hier abbilden, Taf. 58 a-b; sie mögen die Endphase der Gattung im 6. Jahrh. vertreten. Taf. 58a gibt uns ein Bild des Lebens im Meeresgrunde, welches nicht sehr oft in der griechischen Ikonographie vorkommt (zweites Viertel des 6. Jahrh.). Der Reigentanz des zweiten Bruchstückes, Taf. 58b, gehört nicht mehr der Welt der tenischen Amphora, vgl. Taf. 50.

⁷ E. HASPELS, BCH, 70, 1946, S. 233 ff. Taf. 10-12, die auf die Verwandtschaft der thasischen reliefierten Tondreifüsse, die sie hier veröffentlicht, mit den «melischen» Vasen hingewiesen hat; vgl. auch FR. R. GRACE, a. a. O., 19.

⁸ F. COURBY, a. a. O., 66. Ein schöner Fund, der von Herrn P. Themelis neulich gemacht

worden ist, wird unten, S. 226, Taf. 46, besonders erwähnt.

⁹ Es handelt sich um die Fragmente einer grossen Amphora, die vor kurzem in einem Grab in Merenda gefunden ist; die Fragmente sind noch nicht zusammengesetzt worden.

¹⁰ Innerhalb dieses Kreises sind vielleicht einige Sondergruppen festzustellen; Naxos und Thera z. B. bilden eine solche, vgl. Ath. Mitt. 73, 1958, S. 132 f., Beil. 101-3. (Amphora aus Thera); Atti del VII Congr... Roma I, 1961, S. 270, Taf. III (Halsfragment aus Naxos).

¹¹ Über die rhodischen Reliefvasen. D. FEYTMANS, BCH, 74, 1950, S. 135 ff.; ebend. 76, 1952, S. 197 ff. und J. SCHÄFER, a. a. O., S. 45 f.

¹² Es genügt hier auf J. SCHÄFER's Behandlung, S. 9 ff. zu verweisen; s. auch meine Besprechung, Gnomon, 1960, S. 719 ff.

¹³ Es ist auch dieses technische Verfahren, welches unseren tenisch-boiotischen Kreis der Relieftöpferei gegen den beiden anderen, nämlich den rhodischen und den kretischen, scharf abgrenzt; bei der rhodischen Gattung ist das Figürliche äusserst sparsam, während es sich in der kretischen nie zu einem richtigen friesartigen Erzählerstil entfaltet hat.— Beide Gattungen werden hier nur wenig berücksichtigt. Die vorgriechische bzw. die orientalische Reliefkeramik wird uns im Folgenden noch weniger beschäftigen. Leider konnte auch die Rolle des ornamentalen Reliefs nicht verfolgt werden.

hauptsächlich die Bildniskunst der geometrischen Zeit vertreten; hier wie dort verzichtet man gänzlich auf die detaillierte Wiedergabe der Einzelheiten. Unsere Relieffiguren sind nur plastisch geformt, durch keine Gravierung oder sonstige, z. B. gestempelte Ornamente belebt. Derselbe summarische Körperbau findet sich wieder an den wenigen getriebenen oder gegossenen Bronzereliefs, die sich aus derselben Zeit erhalten haben; man kann das bekannte Kesselbein aus Olympia¹ (Figürliches und Ornamentales alternieren auch hier), oder ein Vasenfragment in Treibarbeit² ebenfalls aus Olympia vergleichen. Die Darstellungen auf den Goldblechen sind nicht anders gebildet. Ein weiteres Fragment aus Olympia³, welches uns die winzige Darstellung des auf dem Pferde stehenden Mannes zeigt, die in einem breiten linearen Motiv eingeschoben erscheint⁴, zeige ich nur deswegen, weil hier ein orientalisches Thema in geometrischer Formensprache wiedergegeben wird. Die Frage nach der genauen Datierung unserer Reliefvasen und besonders der geometrischen Fragmente kann uns hier im Einzelnen nicht beschäftigen; sie wird nur in grossen Linien dargelegt werden.

Einige Fragmente sind ohne Zweifel protogeometrisch, bzw. mit der protogeometrischen Tradition zu verbinden; ein solches Fragment aus Andros⁵ (Taf. 39a), mit einem Spiralornament im oberen und einer Tänzerreihe im unteren Streifen zeichnet sich durch die in unserer Gattung nur selten vorkommende Punktierung aus, die beides, Figuren und Ornament, umrahmt; ungeläufig in der bisher bekannten Relieftöpferei ist auch die Strichelung der Reliefreifen, die die beiden Schmuckringe trennen. Zwei protogeometrische Fragmente mit reliefierten Reifen, die aus Naxos stammen⁶ (Taf. 38b. c) und die ebenfalls Punktierung und Strichelung aufweisen bestätigen den Zusammenhang unseres Bruchstücks mit dem Protogeometrischen. Die hier dargestellten männlichen Figuren lassen sich leicht mit Bronzestatuetten⁷ vergleichen,

¹ E. KUNZE, *Neue Meisterwerke griechischer Kunst aus Olympia 1948*, Abb. 4-5; S. BENTON, *JHS 1950*, 16; D. OHLY, a. a. O., 117, Anm. 55, Taf. 28, 2, 3. J. SCHÄFER, a. a. O., S. 70, Taf. X, 1; F. WILLEMSSEN, *Ol. Forsch. III*, S. 100 ff., Taf. 63; K. SCHEFOLD, *Frühgr. Sagenb.*, Taf. 4b; CHR. ZERVOS, *La civilisation hellénique I*, XI - VIII S., Paris 1969, Abb. 221, 222.

² Vgl. S. 216, Anm. 2.

³ KUNZE, *Meisterw.*, Abb. 3; F. WILLEMSSEN, a. a. O., Taf. 46; CHR. ZERVOS, a. a. O., Abb. 220 - 223.

⁴ D. OHLY, a. a. O., 117, Anm. 57 (auf S. 152), hat die feinen Unterschiede dieser beiden Bronzereliefs festgestellt, doch scheint es mir schwerer den «Gott auf dem Pferde» für später zu halten als die um den Dreifuss kämpfenden Helden, die durch ein eigenständigeres Leben gekennzeichnet werden. Gelegentlich möchte ich hier auf eine Kleinigkeit aufmerksam machen: am Kesselfuss stellt der linke Kämpfer das rechte

Bein vor; dem religiösen Sinne der links- oder rechtsläufigen Bewegung nach sollte er aber sein linkes Bein vorstellen, vgl. N. M. KONTOLEON, *Festschrift U. Jantzen*, S. 91 ff.: nur eine nachträgliche Kerblinie — wohl keine Gussverletzung — hat den Fehler der Hohlform in entschiedener Weise verbessert.

⁵ S. Anm. ΠΑΕ 1967, Taf. 90b.

⁶ Ebend. 1961, S. 199, Taf. 155 a - b. Vgl. auch das kretische Bruchstück, unten S. 224, Anm. 7, Taf. 38 a, welches m. E. nur hier seinen zeitlichen Kontext finden kann.

⁷ Vgl. z. B. die Statuette aus dem argivischen Heraion, *AJA 43*, 1939, 431, Abb. 17; *Olymp. Forschungen III*, S. 61, Taf. 43; *JdI 19*, 1964, 45 Abb. 28 - 29, oder den «Trinker» in Sparta, *Artemis Orthia*, Taf. 77a; N. HIMMELMANN - WILDSCHÜTZ, *Bemerkungen zur geometrischen Plastik*, 1964, Abb. 54 - 56. CHR. ZERVOS, a. a. O., Taf. 168.

die sicherlich nicht der Spätgeometrik angehören. Auffallender bei diesem Fragment ist die Verwendung der Punktierung als Gesamtkontur. Wenn sie auch vereinzelte Erinnerungen in der Vasenmalerei des 7. Jahrh. hinterlassen hat¹ und viel ähnlicher bei einer geometrischen Goldplatte aus Eleusis² aufkommt, ist sie doch besonders in der späteren minoisch-mykenischen Zeit und mit derselben Konsequenz, wie sie uns hier begegnet, geläufig. Ich führe rasch einige Beispiele vor³: wie wir sehen, ist sie besonders beim sogenannten „Pictorial Style“ und bei den Goldblechen (Taf. 39 c-d) zu treffen. Die Erinnerung an die mykenische Tradition erweist sich somit als sehr lebendig; von den wenigen auf Tenos gefundenen ähnlich umrahmten Figuren zeige ich eine Tierfigur (Taf. 39b).

Wie ist aber das Relief selbst modelliert? Als ein Musterbeispiel betrachten wir die plastische Auffassung bei einem Fragment (Taf. 40a), welches mit einer Tierreihe geschmückt ist. Die in der Mitte stehende Wildziege fällt besonders auf wegen der bizarren Bildung ihrer Bauchpartie, die den Eindruck macht, als wäre sie mehrmals gebrochen; sie ist jedoch vollständig erhalten: es handelt sich um einen äusserst kühnen Versuch, den Körper so gut wie möglich in seiner dritten Dimension zu gestalten. Gegenüber der geläufigen Körperdarstellung der geometrischen Zeit hebt sich diese deutlich ab; mit welcher Feinheit ist hier der Übergang der Formen in die Relieftiefe erfasst! Schulterblatt und Keule setzen sich entschieden gegen den Bauch ab, der sich als eine breite, schräge Fläche vom Vordergrund zur Vasenwand entfaltet. Der stark erhobenen vertikalen Seitenfläche des Schulterblattes links entspricht eine halbkreisförmige, sanfter gewölbte, die die Keule mit der hinteren Bauchhecke verbindet. Eine ähnliche Tiefendifferenzierung der natürlichen Rundung des Rumpfes entsprechend kennzeichnet alle Körperteile. Besonders zu beachten ist die Bildung von Kopf und Hals, die als zwei sattelartig an einander stossende Flächen erschei-

¹ Die Punktierung, von ihrer Verwendung ausserhalb Griechenlands abgesehen, tritt auch später auf, aber freilich in sehr beschränkter Weise; vgl. z. B. die teilweise punktierte Kontur unserer Vögel, S. 226, Taf. 46 u. 47; Gut vergleichbar sind die besonders in der korinthischen Vasenmalerei geläufigen weissen Punkt-reihen, H. PAYNE NC, S. 47, 272, Nr. 42 ff., Taf. 8, 1-6; 18, 5-21 ff. u. s. w. Punkt-reihen sind bekanntlich schon seit der mykenischen Zeit als Randverzierung von Waffen, Schmuckstücken u. s. w. sehr geläufig.—Viel interessanter ist die Feststellung dass in der proto- oder frühgeometrischen Vasenmalerei die punktierte Kontur der reliefierten Figuren als schwarze Punkt-reihen erscheinen, vgl. z. B. die die Schlangen beiderseits begleitenden Punkte, wie, unter vielen, z. B. ZERVOS, a. a. O., Abb. 72,

81, 89, u. s. w. oder auch die Punkte die die bei einer protogeometrischen Amphora reliefierten Buckeln umrahmen, ZERVOS, Abb. 1.

² 'Εφ. 'Αρχ. 1885, Taf. 9, 2; OHLY, a. a. O., 28 ff. (A 8 u. A 9) Abb. 16; gewiss handelt es sich um keine «Spielerei des Prägers».

³ Sie sind geläufig im Pictorial Style, z. B.: Krater von Tiryns (Hund unter den Pferdern u. sonst), BOSSERT, Alt. Kreta³, Abb. 136; Krater von Muliana, 'Εφ. 'Αρχ. 1904, Taf. 3 u. a. Vgl. besonders einige Goldbeschläge: Dolch von Zaffer-Papura, MARINATOS-HIRMER, Tf. 112-113 und die drei Goldlöwen von Naxos, ΠΑΕ 1958, 229, Taf. 107 b, hier Taf. 39 c-d vgl. auch die tauschierten Dolchklingen aus Mykenae mit den feineren Punkt-reihen, MARINATOS-HIRMER, Taf. XXXVI-XXXVIII; F. MATZ, Kreta, Mykene, Troja, Taf. 96.

nen, so dass von der eigentlichen Vordergrundfläche nur ein dünner Strich übrig bleibt. Ebenso ist man mit der Vordergrundfläche des ganzen Körpers verfahren: die tiefer liegenden Seitenflächen sind so breit und zwar auf Kosten der idealen Vordergrundfläche entfaltet, dass sie kaum mehr vorhanden ist und sie keineswegs die Reliefbehandlung bestimmt. Auch dort, wo eine solche glatte Vordergrundfläche wahrzunehmen ist, handelt es sich eher um einen schwachen Abschluss der nach der Tiefe gerichteten Seitenflächen, der uns allerdings verbietet, die Reliefbehandlung, die uns hier begegnet, als hochreliefartig zu bezeichnen. Man könnte behaupten, es handele sich um eine spätgeometrische manieristische Erscheinung, die wie einige andere die Auflösung des geometrischen Formgefühls andeuten. Das ist jedoch nicht der Fall. Obwohl nicht alle Fragmente dieselbe Meisterschaft aufweisen, ist doch diese Reliefauffassung die allgemein herrschende; das abgebildete Kentaurenfragment (Taf. 41a) ist nicht weniger charakteristisch; bei einer anderen, sehr mangelhaft erhaltenen Tierfigur (Taf. 40b) sieht man nur eine Kante an Stelle der Vordergrundfläche.

Eine derartige Modellierung¹ ist nicht nur auf unsere Relieffiguren beschränkt². Bei den Goldblechen³ begegnet sie uns in der charakterisierten Weise; ebenso bei den Bronzereliefs⁴.

Im Grunde ist auch die naive Raumentfaltung, die die geometrischen Bronze-
statuetten⁵ aufweisen, nicht anders zu verstehen als die unserer Relieffiguren:

¹ Diese Modellierungsart kann nur als das Ergebnis einer «*Flächenperspektive*» aufgefasst werden, welche der *Linienperspektive* mindestens entwicklungs-mässig voranliegen muss. Während es in dieser letzteren allein die Linien sind, die auf einer flachen Ebene die Tiefendimension vorzustellen bestrebt sind, so handelt es sich hier um «Kanten» die, obwohl nicht besonders scharf, die Körperteile eines sich konkret über die Grundfläche erhebenden Volumens begrenzen und zwar in der Weise, dass hauptsächlich das zueinander vorhandene räumliche Verhältnis dieser Körperteile zum Vorschein kommt, ganz unbekümmert um den tektonischen oder organischen Aufbau der ganzen Gestalt. Der in gewissem Sinne «male-
rische» Charakter dieser Flächenperspektive erklärt uns zur Genüge, warum die an der Relieftöpferei des 7. Jahrh. unentbehrliche Ritzlinie, die die Gesamtkontur einer Gestalt vorzeichnet, in unseren geometrischen Fragmenten gänzlich vermisst wird; ebenfalls ist auch das Fehlen jeder Angabe von Einzelheiten nicht anders zu erklären.

² Die prägnante Formulierung und die Bestimmtheit des Reliefs bei den so kleinen und

vierteiligen Goldblechen lässt sich nur aus der Hohlformprägung verstehen, wie OHLY, a. a. O., 119, bemerkt. Denn dieselbe Prägnanz kennzeichnet ebenfalls die Reliefarbeiten in Ton und Bronze, die mit den Goldblechen gleichzeitig sind. Auch hier wird das Relief nicht direkt hergestellt; obwohl bei unserer Gattung die reliefierten Figuren nicht durch Abformung gewonnen sind, bleiben sie doch ganz unabhängig von ihrer Grundfläche, da sie auf diese schon fertig angesetzt werden. Denn die oben erwähnte Bemerkung hat ihren Sinn nur im Vergleich der getriebenen mit den *behauenen* Relief-
figuren.

³ Vgl. die ausführliche Analyse von OHLY, S. 96 ff.

⁴ Ähnlich geartet ist auch die Körperbildung auf den Siegelsteinen der geometrischen Zeit, wenn man sie vom selben Gesichtspunkt betrachtet, wie das hier angedeutete.

⁵ Über die geometrische Plastik vgl. jetzt zwei grundlegenden Arbeiten: N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, Bemerkungen zur geometrischen Plastik, 1964, und H.-V. HERRMANN, Werkstätten geometrischer Bronzeplastik, JdI, 79, 1964, 17-71. In beiden ist das Relief beiseite gelassen.

Das Flächenhafte ist eigentlich bei den Bronzestatuetten — wenn man von Hinter- und Seitenflächen absieht — ebensowenig kennzeichnend, wie es auch bei unseren reliefierten Figuren der Fall ist; was man in der Vorderansicht einer geometrischen Statuette wahrnimmt, ist nicht allein ihre Vorderseite: in ihr sind vielmehr auch die Seitenansichten zusammengewachsen; ihre Räumlichkeit entfaltet sich nur in ihrer Vorderseite, die allein als vorhanden empfunden und die keineswegs als eine einheitlich platte Ebene gebildet wird; die mehr oder minder gerundeten Formen der vorderen Seite einer geometrischen Bronzestatuette sind als ein einziges System aufgefasst, welches — die Vorder- und die Seitenansichten mit einschliessend — das Vorhandensein des Volumens vergegenwärtigt und welches auch hier, besonders am Rumpf, durch eine wenig markierte flache Ebene abgeschlossen wird. Die Hinter- und die Seitenflächen einer geometrischen Bronzestatuette sind strukturell ganz neutral. Tatsächlich ist diese kein Rundbild; sie wirkt im Grunde genau wie eine reliefierte Figur.

Diese Feststellung wird durch zwei, sei es auch äusserliche Tatsachen gestützt: erstens die überwiegende Anzahl der Bronzestatuetten, die sicherlich grössere Geräte schmückten¹, während sich nur wenige als eigenständige Standbilder nachweisen lassen, und zweitens die Vorliebe der geometrischen Kleinplastik für die statuarische Gruppe, auch wenn ihr reliefmässiger Charakter des öfteren in komplizierter Weise erscheint. Es ist wohl bezeichnend, dass die monumentale Kunst erst am Ende der Archaik die statuarische Gruppe geschaffen hat, während in der früh- und hocharchaischen Zeit nur in der Reliefkunst solche Gruppen zu treffen sind.

Es ist aber nicht nur die geometrische Kleinplastik, die sich somit als streng reliefmässig bedingt erweist; der Schattenriss der Figuren, den die Vasenmalerei anstelle der wirklichen Gestalten uns vor Augen führt, spiegelt dieselbe reliefmässige Auffassung wider.

Dass in beiden Fällen die Gestalt nur in ihren Grundelementen da ist, ist deutlich geworden. Mit der Silhouette aber konnte die geometrische bemalte Keramik, welcher weder die Linie noch die Farbe zur Verfügung stand, unmöglich eine, sei es auch die einfachste Perspektive im geläufigen Sinn entwickeln. Jedoch sind seit langem einige primitive perspektivische Versuche festgestellt, die sich nur äusserlich eine räumliche Vorstellung zu geben bestrebt sind; so z. B. wenn bei einer strengen Profilansicht des Wagens seine beiden Räder hintereinander dargestellt werden². Dies ist aber keine Tiefenentfaltung der einzelnen Gestalt. Dass eine solche in der geometrischen Kunst jedoch angestrebt wurde, beweisen einige Beispiele. Man vergleiche z. B. den unteren Rumpfteil der im Schattenriss wiedergegebenen Tierfiguren, wie z. B.

¹ N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, a. a. O., S. 9f., 26. Vasenmalerei E. PFUHL, MuZ I, 64 (mit älteren Bibliogr.).

² Über die «Perspektive» in der geometrischen

die Wildziege (Taf. 43b)¹ mit der schon gezeigten Darstellung desselben Tieres, wie sie auf dem Fragment aus Tenos erscheint: Die Vermutung, dass die bizarre Wiedergabe der Silhouette mit dem so dünnen Hinterrumpf und der gekrümmten — bei anderen Beispielen wellenartigen — Bauchkontur, die den vorderen Rumpfteil nur um so stärker erscheinen lässt, die Nachahmung² einer Relieffigur ist, diese Vermutung liegt auf der Hand.

Man könnte weiter die ähnliche Bildung der geometrischen Pferde mit der unserer Kentaurenfiguren vergleichen (Taf. 41a). Wenn weiter bei den Tierfiguren die Vorderbeine nicht vom selben Punkt unterhalb des Schulterblattes aus, sondern getrennt zu wachsen scheinen³, kann der Grund nur darin liegen, dass hier — im Schattenriss der geometrischen Figuren — die Brustpartie, welche bei den reliefierten Tieren zwischen diesen Beinen etwas tiefer plastisch gebildet wird, hier nicht dargestellt werden konnte; deswegen erscheint diese Partie wie eine Lücke zwischen den Oberbeinen. Eine Einzelheit kann auch erwähnt werden: Wenn Hals und Arme so äusserst dünn als einfache Striche gemalt werden, ist es da nicht erlaubt, sich an die Bildung der gleichen Körperteile in der Reliefkeramik zu erinnern, die dort fast als die substanzlosen Kanten der seitlichen Ebenen erscheinen?

Nach all dem ist die Silhouette im grossen und ganzen als eine Übertragung von den Relieffiguren, und zwar nur von deren Vordergrundfläche, in die bemalte Keramik zu verstehen. Ihre gespannte, zerteilte Zeichnung gibt dem Betrachter Anlass, das Fehlende, das malerisch nicht dargestellt werden konnte, selber zu ergänzen.

Die „Schattenmalerei“ verfügte jedoch über ein eigenes Mittel, welches aber sehr schwach war, nämlich die Möglichkeit, den Firnis in verschiedener Dichte zu verwenden⁴; davon ist sicherlich Gebrauch gemacht, wenn auch nicht immer in konsequenter Weise.

Dass dieses Bestreben die geometrische Vasenmalerei kennzeichnete, zeigen unzweifelhaft einige spätere Beispiele, die eben wegen ihrer späteren Entstehung den Sinn der geometrischen Hieroglyphe erläutern können. An einer subgeometrischen Londoner Amphora⁵ ist augenscheinlich die Aussparung am Löwenkopf nur deswegen da, um das Sphärische des Kopfes wiederzugeben. Figuren wie die von

¹ Ausser dem hier abgebildeten Luterion in Kopenhagen, CVA, 2, Taf. 72, 4; D. KALLIPO-LITIS-FEYTMANS, *Les luteria attiques*, Athènes 1965, S. 31, Taf. I, b (bibliogr.). Vgl. besonders die Ziegenreihe der Münchener Amphora, OHLY, a. a. O., Tf. 27, die er, S. 115 ff., die auch schon REICHEL, a. a. O., S. 13, 20, mit den Tierreihen der Goldbleche besonders verglichen hat.— Gewiss weicht jede Figur der geometrischen Vasenmalerei mehr oder minder von dem ab, was man normalerweise als eine Silhouette erfasst. Es ist gerade dieses Abweichen, wel-

ches nur dann verstehbar ist, wenn man als Vorlage des Geometrischen Schattenrisses reliefierte Figuren annimmt.

² Und nicht bloss eine Geistesverwandtschaft, wie OHLY, a. a. O., 116.

³ Besonders bei den Pferdefiguren, vgl. z. B. ZERVOS, a. a. O., Abb. 98, 100 u. v. a.

⁴ N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, S. 8, Anm. 4 (aber nur für das Mykenische).

⁵ J. D. BEAZLEY, *The Development of Attic Black-Figure*, S. 5, Anm. 10, Taf. I, 1; J. M. DAVISON, *Attic Geometric Workshops*, Abb. 55.

Odysseus und Polyphem auf der eleusinischen Amphora¹ (Taf. 45), bei welchen das Bestreben, die körperliche Fülle vorzuführen², offenbar ist, sind nicht verständlich, wenn nicht die Voraussetzungen hierfür schon in der geometrischen Zeit vorhanden wären. Wir haben hier eben das Ende, nicht den Anfang einer Entwicklung.

Tatsächlich am Anfang einer neuen Raumauffassung steht der prächtige Hirsch der Stockholmer kykladischen Amphora (Taf. 44a)³, bei dem der Gegensatz zwischen schwarzen und hellen Körperteilen, die scharf durch Linien gegeneinander abgesetzt werden, als der Ausdruck der Tiefendimension zu verstehen ist. Eine gut vergleichbare Verwendung von dieser Linienperspektive treffen wir schon in der mykenischen Zeit beim sogenannten „Pictorial Style“ (Taf. 43a)⁴.

Einen figürlichen Stil wie den der geometrischen Vasenmalerei hat weder der Orient noch das prähistorische Griechenland gekannt. Ihm vergleichbar ist nur der schon erwähnte Pictorial Style⁵ der späteren minoisch - mykenischen Zeit, ein Stil der

¹ G. MYLONAS, 'Ο πρωτοαττικός ἀμφορεύς τῆς Ἐλευσίνας, 1957, Taf. 1-8, A-B; E. HOMANN-WEDEKING, Das archaische Griechenland, Taf. auf. S. 35; M. ROBERTSON, La peinture grecque (éd. Skira), Taf. auf S. 45 u. s. w.

² Die breiten, reichlich nuancierten Firniszüge, die auf die weiss gemalte nackten Gestalt des Odysseus und die ebenfalls nackten, weiss gemalten Körperteile der übrigen Figuren angelegt sind, bezwecken augenscheinlich nichts anderes als den Eindruck des Volumens zu veranschaulichen; ein derartiger Gebrauch des Firnisses auf den weissen Gestalten bei der archaischen Vasenmalerei — ganz besonders der korinthischen — bleibt unbekannt! — eben weil perspektivische Effekte dem Formgefühl der Archaisik fern lagen. — Ebenfalls ist es die differenzierte Dicke des Firnisses, die die Rundung dem Polyphemos-Körper verleiht; sein ausgespartes linker Arm ist kaum konturiert — also nicht scharfe Linien gegen den Rumpf abgesetzt; er ist eher als eine besondere «Schicht» aufgesetzt zu betrachten; Augenscheinlich ist auf jeden Fall das Bestreben, die Rundung des wuchtigen Körpers des Polyphem so stark wie möglich darzustellen. Die beiden Hauptfiguren der Eleusisamphora stehen somit viel näher der «Flächen» als der «Linienperspektive».

³ Mehrmals abgebildet, so z. B. ARIAS-HIRMER, Tausend Jahre griech. Vasenkunst, Taf. 25. Man wird dem Sinne dieser Zeichnungsart nicht gerecht, spräche man dabei nur vom Kontrast zwischen gefirnissten und ausgesparten Körperteilen, wie z. B., J. STRÖM, Acta Archaeologica, 33, 1962, S. 238: «a con-

trasting effect of colours achieved by leaving parts of the body in reservation.. while the rest is in silhouette..» u. a.

⁴ Stierfigur auf einem Berliner Krater, BCH 86, 1962, S. 11-17, Abb. 2, Taf. 1. Mit diesem Stier ist noch gut vergleichbar die Stierstatuette aus Phaistos, BOSSERT⁹, Taf. 300; MARI-NATOS-HIRMER, Taf. 171; bei beiden findet man einen durch Farbe und Linie bestimmten Körperbau, dem die mykenische «Naturnähe» noch zu Eigen ist. — Dem gegenüber tritt das «Nachmykenische» am protogeometrischen Hirschgefäß, K. KÜBLER, Kerameikos IV, Taf. 26, FR. MATZ, a. a. O., Taf. 23, ganz klar zum Vorschein. Aber auch hier ist der Körper trotz seiner so üppigen Masse im künstlerischen Raum nur perspektivisch, also auch in einer eher malerischen Weise, da, und dies nur wegen seiner durch Farbe differenzierten Flächen: Bauch- und Hinterseite sind ausgespart; die sichtbare Ober- und Vorderansicht, obwohl reichlich durch das selbe Motiv geziert, sind doch von einander sinnmässig gesondert durch das Alternieren von «Rauten-» und «Schachbrett-» Muster. Wie stark somit dieses Gebilde in den Raum vorgedrungen ist, ist einleuchtend. Zu bemerken ist jedenfalls, dass die von den beiden oben erwähnten Stierfiguren vertretene Tradition, die freilich mit den auf Taf. 44 erscheinenden Tierfiguren nicht das Geringste zu tun hat, in der kretischen und «ionischen» Kunstübung irgendwie fortgeführt wird.

⁵ Vgl. die von H. W. CATTING und A. MILLET, BSA, 60, 1965, 223-224, angeführte Bibliographie.

weder aus den früheren keramischen Stilen, noch aus der Wandmalerei zu erklären ist¹. Die einzige Möglichkeit ihm näher zu kommen ist die Annahme, dass er eine *Nachahmung* der kretisch-mykenischen Reliefkunst ist², besonders der reliefierten Metallvasen³ oder sonstiger kostbaren Metallgeräte⁴.

Die Thematik dieses „Pictorial Style“, die eine Handlung aus dem Leben erzählt, ohne sich in irgend einer formalen Beziehung zu ihrem Träger zu befinden, ist auch das Hauptmerkmal der prächtigen Geräte, die eine reliefierte oder eingelegte Verzierung aufweisen. Auch da wo eine konkrete Erzählung vermisst wird, wie z. B. bei Tierdarstellungen, handelt es sich ohne Zweifel um Abschnitte aus einem grösseren Zusammenhang, wie bei den Goldtassen aus Vaphio.

Thematik und Reliefmässigkeit verbinden nun eng den „Pictorial Style“ und die geometrische Vasenmalerei; ihr verschiedenartiges Erscheinen ist nicht so sehr in der trennenden Zeitspanne begründet, als vielmehr in der Tatsache, dass die Formensprache des „pictorial“ Stiles, wie auch die der gleichzeitigen Relieffiguren, den Vasenbildern der orientalisierenden viel näher zu stehen scheint als denen der geometrischen Töpferei (Taf. 43 u. 44). Augenfällig sind die Erinnerungen an den mykenisch-„Pictorial“ Stil, die in der Kunst des 7. Jahrh. aufkommen⁵, während sie in der geometrischen schwer aufzufinden sind. Manchmal aber ist die Sachlage nicht sehr klar; beispielsweise darf hier ein kretisches⁶ reliefiertes Fragment (Taf. 38a) erwähnt werden: Die Haltung des dargestellten Stieres ist nur im Vergleich mit ähnlichen Darstellungen der minoischen Kunst verständlich⁷. Andererseits ist das

1 Vgl. A. FURUMARK, *The Mycenaean Pottery, Analysis and Classification*, S. 448 ff.

2 V. KARAGEORGHIS, a. a. O., 17, möchte den Pictorial Style eher mit den gravierten Elfenbeinen in Verbindung bringen.

3 Vgl. jetzt den prächtigen Silberkrater aus dem IV. Schachtgrab von Mykenai, AGN. SAKELLARIOU, *Atti e Memorie d. 1° Congresso di Miceneologia*, Roma 1968, S. 262 ff., Taf. 1-2. Seine Darstellung, deren Kenntnis wir dem unvergesslichen Restaurator des Athener Nat.-Museums J. BAKULIS verdanken, erweitert sehr erfreulicherweise den ikonographischen Kreis der mykenischen Kunst.—Der Zusammenhang zwischen den reliefierten Metallvasen und den Tongefässen des Pictorial Styles wird auch dadurch erhärtet, dass in beiden Fällen der Krater und die kraterartigen Vasen die Hauptträger der «pictorial» Ikonographie sind.

4 Jedenfalls ist eine direkte Abhängigkeit unserer Relieftöpferei von Vorbildern in Metall wenig wahrscheinlich. Das so reichliche Vorkommen dieser Vasengattung in Städten, wie die von *Xomburgo* auf Tenos oder die von *Zagora* auf Andros, die erst in der nachmykenischen Zeit gegründet waren und die infolgedessen über

keine Reichtümer verfügten, spricht zur Genüge gegen ein gleichzeitige Vorhandensein einer edleren Industrie.

5 Ist das Mykenische vom Orientalisierenden durch das Geometrische wie durch ein *Intermezzo* getrennt, und kann die orientalisierende Zeit jemandem wie eine «Renaissance» des Mykenischen erscheinen, so bleibt doch eben dieses geometrische Intermezzo von unermesslicher Bedeutung für die griechische Kunst.

6 Herrn Prof. Dr. N. PLATON und seinem Nachfolger in der Direktion des Museums von Herakleion, Herrn Dr. S. ALEXIOU, die mir in liberalster Weise den an reliefierte Keramik reichen Bestand des Museums zur Verfügung stellten, spreche ich meinen verbindlichsten Dank aus.

7 Wäre eine spätminoische figürliche Reliefkeramik bekannt, so wäre dieses ausgezeichnete Bruchstück des Museums von Iraklion sehr leicht in diese bzw. die folgende protogeometrische Zeit zu datieren; Strichelung und Punktierung weisen wohl darauf hin. Doch eine solche Datierung wäre mit der bekannten Entwicklung der Reliefkeramik nicht vereinbar. Es ist nicht klar, ob das Bruchstück mit dem «Style Néo-Mycénien» von F. COURBY, S. 42f.

so geläufige Erscheinen des Schattenrisses im „Pictorial Style“ nicht zu vergessen¹.

Die neue der geometrischen folgende Phase unserer Reliefkeramik wird einerseits durch das Weglassen der geometrisch geschmückten Streifen charakterisiert², und andererseits durch Gravierung und gestempelte Ornamente bereichert, die die figürlichen Darstellungen naturnäher erscheinen lassen. Die Reliefbehandlung ändert sich auch: Die Pferde eines spätgeometrischen Fragmentes³ (Taf. 41b) sind schon viel flächiger, breiter, mit wenig abgesetzten seitlichen Flächen; der Körperumriss ist stärker betont, die Linie beginnt bedeutend zu werden. Die noch undifferenzierte Mähne und das Schulterblatt sind als zwei fast gesondert modellierte Teile auf den Körper aufgelegt. Die Figur erscheint also nicht mehr als ein einheitliches, den Raum füllendes Gebilde; die geometrische Form ist somit in Auflösung geraten.

Fast in die gleiche Zeit ist das bekannte Münchner⁴ Fragment aus Tenos zu datieren bei dem ein Mann zu sehen ist, der einen Steinbock hinter sich herzieht (Taf. 42a). Der Körperbau erscheint noch geometrisch aufgefasst, die Vordergrundfläche aber tritt hier mehr in Erscheinung.

Die angedeutete Einordnung des Münchener Fragments wird weiterhin durch die Auffindung eines weiteren⁵, höchst wahrscheinlich zu jenem hinzugehörenden Fragmentes auf Tenos (Taf. 42b) erhärtet. Oben war eine *πότνια θηρῶν* dargestellt, unten ein Tierkampf, wie es ähnlich in dieser Zeit kaum zu finden ist: ein kretisches Bronzefragment aus der idäischen Grotte könnte vielleicht erwähnt werden⁶; in kühner Bewegung und im Bestreben nach realistischer Darstellung sind aber nur Werke der kretisch-mykenischen Glyptik und Wandmalerei ebenbürtig; ein Tierkampf, wie er in den homerischen Sagen beschrieben wird.

(=BSA VI, 1899 - 1900, S. 104 f., Abb. 34 ff.) in Verbindung gebracht werden könnte. Die Frage kann hier lieber offen bleiben; der unmittelbare Eindruck aber, den man von diesem Bruchstück bekommt, ist wie der einer verarmten Ausgabe von reliefierten Figuren in kostbarem Metall.

¹ Diese Vermutungen über den geometrischen Stil bzw. seine Herleitung aus der Reliefkunst können hier freilich nicht mit der erwünschten Gründlichkeit vorgelegt werden;

² Auf Tenos gibt es ausser den figürlich geschmückten Amphoren auch solche, die ausschliesslich einen *linearen* Schmuck aufweisen, vgl. ΠΑΕ 1952, 537, Abb. 8. Ähnlich geschmückte Fragmente sind auch auf Naxos gefunden worden, ΠΑΕ 1961, Taf. 154γ-δ. Diese Vasen des «linearen» Stiles stammen sicherlich aus orientalisierender und nicht aus geometri-

scher Zeit, wie ich es Ath. Mitt. 73, 1958, S. 131 und, Atti 7^o Congr. di arch., Roma I, S. 270 gezeigt habe. Obwohl nicht mittelbar, ist die Verwandtschaft dieser linearen Vasen mit der rhodischen Reliefamphoren nicht zu leugnen.

³ Es ist die eine der früher im Museum von Mykonos aufbewahrten Scherben; vgl. oben S. 216, Anm. 3.

⁴ KUNZE, Kretische Bronzereliefs, 251, Anm. 10; R. LULLIES, Arch. Anz. 1938, 442 Nr. 19, Abb. 16 und CVA München, 3, Taf. 141, 4; D. OHLY, a. a. O., 117, Taf. 28, 1; J. SCHÄFER, a. a. O., Taf. XI.

⁵ Dieses Bruchstück wurde von einem Bauer dem Museum von Tenos geschenkt, nachdem ich die Ausgrabung auf Tenos begonnen hatte (vgl. ΠΑΕ 1950, S. 264).

⁶ E. KUNZE a. a. O., S. 170 f., 173, Taf. 39 Nr. 43.

Etwas jünger ist das jüngst in Eretria gefundene Stück einer riesigen Amphora¹, deren reiche Verzierung, soweit erhalten, sich unmittelbar aus der homerischen Weltauffassung deuten lässt. In der ersten erhaltenen Zone sehen wir eine Hoplitenschlacht — bemerkenswert ist hier der 8-förmige Schild — und darunter eine Reihe von Leichen in variierten aber immer versehrten Körperstellungen: auf dem Boden liegend (Taf. 46) dienen sie den Raubvögeln als Frass (je einer für jeden Vogel), eine Illustration der Anfangsverse der Ilias, wie sie nicht realistischer sein könnte; denn dem unverderblichen κλέος des Helden steht doch, nach der Auffassung jener Zeit, ein schreckliches Los entgegen, wenn dieser im Krieg, fern von der Heimat, fällt. Seitdem aber Tyrtaios gedichtet hatte „*schön wer unter den Vorkämpfern fällt*“², «καλὸς δ' ἐν προμάχοισι πεσὼν», den Ideen folgend, die nunmehr Dichtung und bildende Kunst verbreiten, ist eine solche Krudelität nie mehr in der griechischen Kunst zu finden. Leider sind uns die oberen Friese sowie die Halsdarstellung dieses einzigartigen Denkmals nicht erhalten. Der Verlust kann nur ermessen werden, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie durch den eretrischen Fund die Kenntnis eines Themas vertieft worden ist, welches uns schon durch zwei kleine Fragmente aus Tenos bekannt war³ (Taf. 47). Die reliefierte Wiedergabe dieses Themas, die wir hier sehen, lässt vielleicht die nach einer ziemlich geläufigen Meinung zwischen der homerischen Dichtung und der frühgriechischen (=geometrischen) Kunst vorhandene Kluft⁴ weniger abrupt erscheinen. Durch die lebendigere Gestaltung können wir die Realistik der hier vorggeführten Erzählung unmittelbar wahrnehmen als es durch den Schattenriss des Geometrischen möglich war; sie ist jetzt viel klarer gestaltet als die ebenso rohe Erzählung, die auch einige geometrische Darstellungen der Vasenmalerei auszeichnete: denn an sich ist nicht minder schrecklich das Los der im Wasser nach einem Schiffbruch oder einer Landungsschlacht Versunkenen, trotz ihrer silhouettenhaften Darstellung⁵.

Wenn in der Thematik der folgenden Zeit derartige Darstellungen nicht mehr aufkommen, so ist es nicht allein dem Zufall zuzuschreiben; Gerade daran hatte Archilochos gemahnt: κρύπτωμεν ἀνηγὰ Ποσειδάωνος ἀνακτος δῶρα⁶; das Ver-

¹ Herrn P. THEMELIS bin ich sehr zum Danke verpflichtet; seiner Güte ist auch die auf Taf. 46 abgebildete Einzelheit zu verdanken.

² Frg. 7, 30; vgl. auch 1, 7 u. 9, 23-24; Vers 32 dieses Fragments: ἀλλ' ὑπὸ γῆς περ ἐὼν γίγνεται ἀθάνατος, dürfte vielleicht als eine Anspielung auf den damals einsetzenden heroischen Kult der im Krieg Gefallenen erfasst werden.

³ Für das längst bekannte Fragment des Athener Nat.-Museums (Taf. 47a), siehe oben, Anm. Das zweite (Taf. 47b) stammt aus meiner Ausgrabung, ΠΑΕ 1949, 132, Abb. 17.

⁴ z. B. H. FRAENKEL, *Gnomon*, 1956, S. 569 ff.

⁵ Vgl. z. B. die Münchener Kanne, R. HAMPE, *Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst sei-*

ner Zeit, 1952, Taf. 11, mit Odysseus Schiffbruch und, besonders, die geometrischen attischen Kratere E. KUNZE, *Festschrift B. Schweitzer*, S. 48 ff., Taf. 4 ff.; Dass dort, Taf. 4, im unteren Streifen, die Toten wirklich auf dem Verdeck des Schiffes liegend dargestellt sind, wie es KUNZE, S. 51 u. Anm. 15, erklärt, ist nicht ganz einleuchtend.

⁶ Frg. 11 (Diehl); vgl. M. TREU, *Archilochos*, S. 28, 166 ff. Wie die Toten in der Erde, so sollen wir auch die «peinvollen Geschenke» Poseidons, d. i. unseren Schmerz, in der Brust verbergen; κρύπτειν ist das für beides passende Verb. Auch die Kunst musste das, was nicht das Gedeihen der Stadt förderte, «verbergen».

harren der Ikonographie auf solchen Themen war mit dem neuen Polideal nicht vereinbar. Diesem Ideal dienten nunmehr ebenso Dichtung und bildende Kunst.

Reigentänze¹ sind in der Keramik und der Kleinplastik der geometrischen Kunst, auch in der geometrischen Phase unserer Relieftöpferei äusserst geläufig dargestellt. Um 700 erscheint aber an einer Amphora von Tenos² eine einzigartige Verherrlichung des Tanzes, die man nicht genug bewundern kann (Taf. 48, 49, 50b). Vom oberen Halsfries ist nur das links abgetrennte Feld erhalten: Ein Paar, Mann und Frau, stark bewegt, sind einander zugewendet (Taf. 49). Was rechts folgte kann man aus den wenigen Resten nicht mit Sicherheit erkennen. Vielleicht war es ein Schiff, auf dem das Paar wegfahren wird. Die Reigentänze, die alle folgenden Zonen schmücken, deuten auf Theseus und Ariadne hin³. Jünglinge und Mädchen im Wechsel bilden den Reigen der meisten Friese. Ein Flötenspieler in einem Falle gibt sogar den Takt; ruhigere und heftigere Bewegungen wechseln ständig ab; niemals ist eine Figur die Wiederholung einer anderen; bei allen ist der Versuch eine genaue Profil- oder En face-Körperhaltung zu vermeiden unverkennbar, so dass die Windungen des Tanzes in äusserst anschaulicher Weise vorgeführt sind. Eine solche Komposition kann sich nur auf ein ganz einheitliches Thema beziehen, wie es sonst in der geometrischen und der orientalisierenden Zeit keineswegs so augenfällig aufkommt. Dieses Thema muss wegen der zeitgemässen Pracht, die es auszeichnet, ein bestimmtes Vorbild wiedergeben wollen, gewiss den Reigen, den Hephaistos (Ilias XVIII, 590 ff.) schmiedet,

„jenem ähnlich den einst in Knossos der weiten Feste
Daidalos hatte gefügt für die lockige Maid Ariadne“.

Die im XVIII. Gesang der Ilias gegebene Beschreibung⁴ spricht klar für diese Annahme.

¹ S. jetzt R. TÖLLE, Frühgriechische Reigentänze, 1964. Aus unseren Tafeln 48-50 ist durchaus ersichtlich, wie viel freier und bewegter an der tenischen Amphora der Tanz wiedergegeben ist. In der geometrischen und orientalisierenden Periode ist die Darstellung der tanzenden Gestalten, im Gegensatz zu denen der archaischen Zeit, wie die Françoisvase zeigt, vgl. Taf. 50a, viel lebhafter als in der archaischen Zeit. Die jeweilige Darstellungsart hängt freilich mit dem Raumgefühl ihrer Zeit zusammen.

² IIAE 1953, S. 263 f., Abb. 8; Atti del VII. Congr. d. arch. Classica, Roma I, 1961, S. 268 f., Taf. I.

³ Über die mit Theseus und Ariadne verbundenen Tanzdarstellungen s. im allgemeinen: H. GALLET DE SANTERRE, Délos primitive et archaïque, S. 179 ff. Als Urquelle der Darstel-

lung ist immer wieder die homerische Beschreibung zu verstehen.

⁴ Ilias Σ 590 ff:

Ἐν δὲ χορὸν ποικίλλε περικλυτὸς Ἀμφιγυήεις, 590
τῶν ἴκελον, οἷόν ποτ' ἐν Κνωσῶ εὐρείῃ
Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.
ἐνθα μὲν ἠΐθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεισίβοιοι
ὠρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῶ χεῖρας
] ἔχοντες.
τῶν δ' αἰ μὲν λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ
] χιτῶνας 595
εἶτατ' ἐυννήτους, ἦκα στίλβοντας ἐλαίῳ·
καὶ ῥ' αἰ μὲν καλὰς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ
] μαχαίρας
εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων.
αἰ δ' ὅτε μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πό-
] δεσιν

Auf die Episode von Theseus und Ariadne bezieht sich auch eine in Basel vor einigen Jahren aufgetauchte Reliefamphora¹ unbekannter Herkunft; sie gehört aber sicherlich unserer Gattung an. Evident ist die inhaltliche Einheitlichkeit der beiden Halsfriese, auf welchem Theseus mit Ariadnes Faden im Innern des Labyrinths Minotaurus begegnet. Die zwei Halsstreifen sind nicht nur thematisch verbunden: der untere setzt den darüberliegenden fort, was durch das *bustrophedon* noch anschaulicher gemacht wird, genau wie der Ariadnetanz der tenischen Reliefamphora als ein einziger Reigen, auf mehrere Streifen verteilt, zu deuten ist; freilich war er nicht anders darzustellen.

Noch stärker betont ist diese thematische Einheit am Hals der vor einigen Jahren auf Mykonos gefundenen Amphora (Taf. 51a)²: die aus dem hölzernen Pferd schon heruntergestiegenen Helden sind bustrophedon auf den beiden Streifen des Halses eingeordnet, ganz unbekümmert darum, dass einige Krieger auf dem Rücken des die Zweiteilung der Halsdekoration zerstörenden Pferdes zu stehen scheinen. In Wirklichkeit bilden sie einen Kreis um das Pferd herum. Schon der geometrische Vasenmaler verfährt in derselben Weise, wenn er wie bei den Prothesisszenen ein zentrales Motiv durch grössere und damit bedeutendere Personen hervorhebt, während die anderen Figuren kleiner und gelegentlich in zwei Friesen übereinander dargestellt sind.

Auf der Mykonos' Amphora ist ein einziges Thema dargestellt, getrennt aber in zwei Teilen: am Hals dient das hölzerne Pferd als die einführende Episode zur eigentlichen Ἰλίου πέρσις, die um den Vasenkörper metopenartig dargestellt ist³. Auch auf der Tanzamphora sahen wir dieselbe strenge Organisation der Erzählung: Ganz oben die Entführung, dann der Tanz.

Musterbeispiel einer andersartigen Beziehung von Hals- und Körperdekoration ist die tenische Geburtsamphora (Taf. 52-55), die bereits gut bekannt ist⁴; besonders die Geburtszene (Taf. 53, 55), die auf dem breiten Hals dargestellt ist, zeigt eine Giebelkomposition, die die Ostseite des Parthenon vorahnen lässt. Die Analogie wäre

ῥεῖτα μάλ', ὡς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλά-
]μησιν 600
 ἐξόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἶ κε θέησιν·
 ἄλλοτε δ' αὖ θρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισιν.
 πολλὸς δ' ἡμερόεντα χορὸν περιστάθ' ὄμιλος
 τερόμενοι· μετὰ δέ σφιν ἐμέλπετο θεῖος
]ἀοιδός
 φορμίζων· δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς 605
 μολπῆς ἐξάρχοντος ἐδίνενον κατὰ μέσσους.

Offenbar sind die zwei erhaltenen Schulterfriese durch nur eine reliefierte Linie von einander (und nicht durch drei, wie gewöhnlich) getrennt, Taf. 48, damit die innere Kontinuität des Tanzes hervorgehoben wird.

¹ E. BERGER, Gibablätter 19, Nr. 180, 1962,

S. 1 ff.; und, Kunstwerke der Antike, Sonderausstellung... Luzern, 1963, E 1; K. SCHEFOLD, Frühgriechische Sagenbilder, 1964, S. 37, Taf. 25a (nur der Hals).

² M. ERWIN, Ἀρχαιολ. Δελτίον 18, 1963 A, S. 37-74, Taf. 17-19. Das Thema war schon bekannt aus Tenos selbst, wo das Bruchstück Taf. 51 b gefunden ist, vgl. ΠΑΕ 1949, S. 131, Abb. 15.

³ Ebend. Taf. 20-28. SCHEFOLD, S. 43, Taf. 34. 35.— Über das Thema S. die schöne Behandlung von N. YALOURIS, Athena als Herrin der Pferde (= Museum Helveticum 7, 1950) S. 65 ff.

⁴ ΠΑΕ 1953, S. 264 f., Abb. 9; Atti... Roma I, S. 269, Taf. II; Κρητικά Χρονικά 15-16, 1, S. 286, Tf. NB'.

vollkommen, wenn man auch hier eine Athenageburt erkennen könnte¹. Eine solche Deutung ist aber durchaus unmöglich. Hier ist ein Gott, der in einer wohl befremdenden Art aus dem Kopf einer Göttin herausspringt. Ich verzichte auf eine ausführliche Beschreibung. Das Göttliche Wunderbare ist wiederum mit menschlicher Realität zusammen gewachsen, wie z. B. die Darstellung der Vorbereitung von warmem Wasser für das Bad des Neugeborenen zeigt (Taf. 55b). Die Realistik, die hier auch das Göttliche kennzeichnet, ist am Ostgiebel des Parthenon bei Athenas Geburt freilich nicht mehr vorhanden; schon bei den archaischen Darstellungen derselben Szene war nicht mehr das Wunderbare der Geburt so klar vor Augen geführt, wie es hier der Fall ist.

Einer einzigen Sage sind offenbar die vier Frieze des Vasenkörpers gewidmet. Weidende Rosse im ersten Fries sind von Löwen angefallen (Taf. 52 u. 54a). Der Herr der Rosse, der hingeeilt ist, bekämpft schon einen Löwen (Taf. 54b). Bei dem dritten von den vier prächtig geschmückten Zweigespannen im dritten Frieze (Taf. 52) ist auch der den Wagen besteigende Krieger dargestellt; auf den drei anderen Wagen erscheinen allein die Lenker; die zugehörigen Epibaten sind in den Hoplitenschilden, die als Halbfiguren (Taf. 52, unten) den untersten Streifen zieren, zu erkennen. Augenfällig ist der epische Charakter dieser gleichsam aus vier Versen bestehenden Sage, die als Gleichnis der Tapferkeit eines Helden einem Dichter hätte dienen können. Hervorgehoben wird der den Löwen tötende Heros; die Hoplitenschilden des letzten

¹ K. SCHEFOLD, a. a. O., S. 30, Taf. 13, vertritt die Ansicht, dass unsere Darstellung als eine Athenageburt zu deuten ist. Folgende Gründe schliessen diese Annahme völlig aus: 1) Athena springt bekleidet von Kopfe des Zeus aus; die archaische Kunst pflegt die Mädchen immer bekleidet, niemals nackt darzustellen; dass hier die neugeborene Figur nackt, also ein Knabe ist, ist augenscheinlich. 2) Bei der Athenageburt steht immer eine männliche Figur, Hephaistos oder Prometheus, dem Zeus bei; hier deutet stattdessen die weibliche Figur mit einer Harpe in der Rechten, was dem Beil des Zeus entspricht, auf eine weibliche Gottheit hin; sollte die sitzende Figur Zeus darstellen, so sieht man nicht den Grund, warum nur hier eine weibliche Gottheit dem Zeus beistehe; es ist ganz natürlich anzunehmen, dass, weil die sitzende Figur weiblich ist, auch die Rolle des Prometheus von einer weiblichen Daimon übernommen wird. 3) Die besondere Bildung der Füße des Adorierenden rechts oben kann unmöglich als Hephaistos erklärt werden; seine Rolle wäre somit bei der Szene ganz einzigartig; dass diese Figur keine «verformten» Füße hat, beweist nur ein Blick auf Darstellungen dieser Zeit wie z. B. die Füße von Odysseus auf der Eleusisamphora (Taf. 45). 4) Der «Zweig», den hier der neuge-

borene in der Linken hält, darf unmöglich zum Schild umdeutet werden. 5) Der kurze Chiton, den die sitzende Figur trägt, ist offenbar anderer Art als der gewöhnlich von den Männern getragene. Viel interessanter wäre es zu wissen, warum denn eigentlich gebärend Zeus nur hier den kurzen Chiton tragen sollte, während er sonst immer wieder mit einem langen Chiton dargestellt wird. 6) Ausserdem ist Zeus bei Athenageburt nie mit nach vorne gewandten Gesicht dargestellt.— Wichtiger ist der Einwand warum eine weibliche Gottheit in einer so unnatürlichen Weise gebärend dargestellt wird; die Antwort kann nur heissen, dass es hier die Geburt als die Folge eines wunderlichen «contra naturam» Empfängnisses zu erklären ist; darüber mehr in der definitiven Publikation.— FR. BROMMER, Die Geburt der Athena, in Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz, 8, 1961, S. 66-83, sieht wohl keinen Zeus in der thronenden Gottheit, die er als die *Metis*, Athena zur Welt bringend erkennen möchte. Die Vermutung ist wohl geistreich — schwerlich aber mit dem Mythos vereinbar — ganz abgesehen von den oben aufgezählten Schwierigkeiten, die mit der Erklärung unserer Darstellung als der Geburt der Athena zusammenhängen.

Frieses stellen sein Heer dar, welches ihm als anonyme Masse folgt. Auch bei Homer sind es die Könige und Heroen, die allein den Kampf durchführen; der epischen Erzählerart entspricht auch die zeitliche Abfolge, mit welcher hier die vier Elemente der erzählten Episode vorgetragen werden.

Was beide Themen, die Gottesgeburt und die Löwentötung, am innigsten verbindet, erfahren wir aus dem Glauben jener Zeit: im Zeuspalast auf dem Olymp tragen die Musen ihre Lieder in dieser Reihenfolge vor (und das tun auch die Dichter, die ihre irdischen Vertreter sind): sie preisen¹ zuerst die seeligen Götter und dann das Geschlecht der früheren Menschen. Dem ist auch unserer Bildner treu geblieben, der oben das Erscheinen eines neuen Gottes, darunter das κλέος eines Heros verheerlichte. Bei dieser Amphora sind auch wegen ihrer evident mykenischen Her-stammung zwei formale Einzelheiten besonders zu bemerken: die Oberansicht von Hals und Kopfe der angreifenden Löwen² und die fast nur durch zwei parallele reliefierte Linien dargestellten Unterbeine (Taf. 54a. b), eine Zeichnungsweise die im „Pictorial Style“ regelmässig vorkommt³.

An vielen Beispielen vermissen wir aber einen derartigen Zusammenhang

¹ z. B. HESIOD, Theogonie, 44 ff.: αἶ (i. e. αἶ Μοῦσαι) δ' ἄμβροτον ὄσσαν ἰεῖσαι | θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν ἀοιδῆ | . . . δεύτερον αὐτε Ζῆνα . . . | ἀῦτις δ' ἀνθρώπων τε γένος κ.τ.λ.

² Die Oberansicht des Kopfes, samt dem Halse, wie sie hier erscheint, ist in der frühgriechischen Kunst nicht unbekannt; Vgl. KUNZE, a. a. O., Tf. 40, Nr. 44 und 45a; KUNZE, S. 171, Anm. 94 erwähnt weiter den protokorinthischen Aryballos, JOHANSEN, Vas. Sic., S. 150, Tf. XXIII, 1 c-d. Eine derartige Darstellung ist geläufig auch in der kretisch-mykenischen Kunst: MARNATOS-HIRMER Taf. XXXVIII und 171.—So ist es gar nicht sicher, dass dieses Motiv aus der Kunst des Orients im 8/7. Jahrh. direkt von der griechischen übernommen wurde, wie KUNZE, S. 171 will. Seine Bemerkung, S. 131, «gegenüber dem orientalischen Gesamtcharakter der kretischen Bronzen fällt es nicht ins Gewicht, dass einzelne Ornamente sich auch in der kretisch-mykenischen Kunst finden», widerspricht eben die Feststellung, dass der Gesamtcharakter der reliefierten Keramik durchaus griechisch ist, so dass man nicht bei jedem «ungeometrischen» Motiv die orientalische Herkunft der einheimischen Tradition vorzuziehen braucht: so spurlos ist freilich die kretisch-mykenische Kunstübung nicht verschwunden! — Übrigens darf es nicht vergessen werden, dass die genauen orientalischen Vorbilder der griechischen Kunst des 7. Jahrh. immer noch unbekannt sind! Siehe z. B., U. JANTZEN, Greifenkessel, S. 46:

«so nah die Kesselgreifen auch an die hethitischen Reliefs herankommen, es wird doch wiederum ganz klar, dass sich alle bisher erhaltenen Greifenprotomen, seien sie nun aus Griechenland oder aus Etrurien, dagegen zusammenschliessen als *stilistisch einheitliche griechische Gruppe*»; ebenfalls V.-H. HERRMANN, Olymp. Forschungen, VI, S. 91: «Formal wie technisch zeigt sich bei diesen Attaschen der *Schüler* [= der griech. Künstler] dem Lehrer [= dem Orient] sehr bald überlegen; freilich ist dabei zu bedenken, dass die Vorbilder einem provinziellen Kunstbereich angehören, während die «Nachahmungen», die zum Besten gehören, was die Zeit hervorgebracht hat, ohne Zweifel in führenden künstlerischen Zentren entstanden sein müssen». — Die Frage kann hier nicht weiter behandelt werden, und zwar um so mehr, da sie jetzt auch das Religiöse-Mythische mit einzufassen begonnen hat, welches neulich auch als orientalisches Gut betrachtet wird.

³ Ähnlich sind z. B., unter vielen anderen, die Beine der Pferde am Tirynter Krater, A. ÅKERSTROM, Opusc. Atheniensiä I, 1953, S. 9ff. Abb. 1 ff., dargestellt. Diese Darstellungsweise ist eine der wenigen Merkmale, die sicherlich beweisen, dass zwei und nicht nur ein Pferd von den Streitwagen, der beim Pictorial Style erscheint, gespannt sind; vgl. auch die Amphora AJA, 49, 1945, S. 546, Abb. 10.— Auch sonst sind in unserer Gattung die Beine der Tiere ähnlich dargestellt.

zwischen Hals- und Körperdarstellung; so z. B. wenn dem göttlichen oder heroischen Thema des Halses, weidende Tiere, Krieger oder sonst etwas auf dem Bauchfeld gegenüberstehen. Gewiss konnte das richtige Programm nicht allen Töpfern bekannt oder verständlich sein. Sehr wahrscheinlich aber liegt eine Verbindung vor, auch wenn sie nicht gleich mit der erwünschten Klarheit, sondern nur andeutungsweise wahrgenommen werden kann.

Es scheint sich nicht einfach aus dem Thema erklären zu lassen, dass die Mittelfigur unserer Geburtsszene nach vorne sieht; denn in den Darstellungen der Athenageburt, die alle später als die hiesige sind, erscheinen fast ausnahmslos Oberkörper¹ und Kopf von Zeus in Profilansicht.

In den wenigen ähnlich gearteten Szenen, die in unserer Gattung vorkommen, ist die mittlere Figur immer wieder weiblich und frontal dargestellt. So z. B. die Halsdarstellung der Athener Reliefamphora (Taf. 56), die auch aus einem tenischen Relief bekannt geworden ist² (Taf. 57): Die in der Mitte frontal und auch mit erhobenen Armen stehende Göttin wird je von einem Mädchen, welches sie umfasst, und einem heraldischen Löwen flankiert. Die sehr umstrittene Deutung dieser Szene kann uns hier nicht beschäftigen; seit langem glaube ich allerdings, es sei hier die delische Artemis gemeint, die — entweder sie selber als erscheinende Göttin oder ihr Xoanon — von den hyperboräischen Jungfrauen gehalten wird.

Giebelartig könnte auch die Komposition der Halsdarstellung der Amphora im Louvre mit Perseus und Medusa aufgefasst werden; der Pferdekörper der Medusa ist im Profil, der menschliche frontal wiedergegeben. Gewiss ist ein Gorgokopf nur frontal zu bilden, aber auch diesmal ist diese Frontalität als die Epiphanie einer wohl weiblichen³ Göttlichkeit zu erklären, wie man es neuerdings wohl richtig behauptet hat.

Bezeichnend ist jedenfalls, dass wir weder auf der Reliefgefäßen noch in der übrigen Flächenkunst dieser Zeit, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen⁴, männlichen frontal dargestellten Gestalten begegnen.

Die Vielzahl der erhaltenen Fragmente unserer Relieftöpferei lassen, wie gesagt,

¹ Zeus sitzt immer im Profil bei den Athenageburtsszenen.— Auch wenn er einmal en face dargestellt wird, A. B. COOK, Zeus III, Taf. 56 = Abb. 526, hat er doch den Kopf nach rechts gewendet. Es kommt nur ein einziges Mal auf, dass Zeus und Athena, von seinem Kopfe aus springend, ganz frontal dargestellt erscheinen, F. BROMMER, a. a. O., S. 83, Taf. 37 (Amphora in Richmond).

² N. M. KONTOLEON, Ἀφιέρωμα εἰς Κ. Ἀμαντων, 1940, S. 435 ff. Sonstige Interpretationsversuche s. bei SCHÄFER, a. a. O., S. 79 ff.; K. SCHEFOLD, a. a. O., S. 30, Taf. 12 sieht

hier «vermutlich Leto, die stehend die göttlichen, Kinder Apollon und Artemis gebiert, von Geburtsgöttinnen Eileithyien helfend umfassen».

³ Vgl. die unter Druck sich befindliche Doktorarbeit von Fr. TH. KARAGEORGA, Γοργεῖν κεφαλή.

⁴ In der frühgriechischen Reliefkunst fehlt trotzdem nicht ganz die frontal gesehene männliche Gestalt, wie z. B. der geflügelte Dämon (Dionysos?) auf dem Pinax aus Argos, Antike 8, 1932, 170. F. MATZ, a. a. O., 180, Taf. 92; BUSCHOR, Frühgr. Jünglinge, Abb. 5;

den richtigen Zusammenhang ihrer Darstellungen nicht immer erkennen. Aber am Erhaltenen können wir Götterfiguren in ihrer göttlichen Würde dargestellt kennen lernen, obwohl die mythisch-heroischen Themen, die friesartig vorgeführt werden, weit überwiegen.

Auf alle Fälle sind die antithetisch um eine zentrale Gestalt giebelartig angeordneten Kompositionen, die wir aus unserer Gattung kennengelernt haben, eher als eine Ausnahme zu betrachten. Thematische Einheit charakterisiert aber nicht weniger die heroischen Themen, denen wir meistens als Halsverzierung unserer Amphoren begegnen. Die Analogie mit den Giebeln der früheren archaischen Zeit bleibt trotzdem bestehen; denn auch dort ist der Fall selten, dass eine zentrale — dann allerdings weibliche — Figur die genaue Mittelachse einer Giebelkomposition bildet. Auf den Porosgiebeln der Akropolis z. B., die sich, obwohl antithetisch, doch friesartig entwickeln, treffen wir keine zentrale, sich frontal haltende Gestalt. Eine wirklich im Himmel stattfindende göttliche Handlung wird uns erst mit dem Ostgiebel des Parthenon bekannt; noch später ist die Zeusgeburt am argivischen Heraion¹ abgebildet.

Giebel, Metope und Fries bilden somit das Feld, auf welches die Darstellungen unserer Reliefkeramik beschränkt sind; das architektonische Relief wird hier vorausgeahnt, und zwar nicht nur inhaltlich und kompositorisch, sondern auch als das gipfelnde Element des ganzen Programms.

Aus den gezeigten Bildern ist es schon klar geworden, dass seit dem Ende der geometrischen Zeit auch die Reliefbehandlung einen bedeutenden Wandel erfahren hatte: die Vorderseite der reliefierten Figur nimmt auf Kosten der nach der Tiefe hin sich entfaltenden Ebenen so stark zu, dass diese letzteren keine Bedeutung mehr haben. Die daraus sich ergebene einheitliche, breite Vordergrundfläche ist der einzige Träger² aller Körperteile der darzustellenden Figur, die nunmehr keine konkrete Raumentfaltung aufweist. Also handelt es sich von nun ab nicht um ein *Hoch-*, sondern um ein *Flachrelief*, welches mit der geometrischen „Flächenperspektive“ nichts mehr zu tun hat.

Diese Änderung hängt mit der Wende zur archaischen Form zusammen: Die in der geometrischen Kleinkunst vermissten Seitenansichten beginnen jetzt in der Grossplastik mit Selbstständigkeit vorzutreten. An Stelle der vier Seiten, die scharf

¹ Pausanias II 17, 3; vgl. N. M. KONTOLEON, 'Η γέννησις τοῦ Διὸς, Κρητικά Χρονικά 15 - 16, A', S. 283 ff.

² Vgl. z. B. die Art und Weise mit welcher jetzt bei den reliefierten Figuren die tiefer liegende Bauchpartie — und zwar sehr selten — wiedergegeben wird vgl. Taf. 44b, im Gegensatz zur Taf. 40a — sie beansprucht keine breite Entfaltung und sie wird durch eine Ritzlinie gegen die Seitenansicht abgesetzt; ähnlich ist auch

das Raumgefühl von den Vasenmalern der Zeit aufgefasst; vgl. den Stockholmer Hirsch, Taf. 44a. Es sei hier bloss bemerkt, dass dieser Nachklang der perspektivischen Wiedergabe der schwarzfigurigen Vasenmalerei des 7/6. Jahrh. ganz fremd bleibt. Jetzt handelt es sich um eine wohl sehr befangene Linienspektive, die an Stelle der Flächenperspektive der geometrischen Zeit, vgl. Taf. 38 - 41, vortritt.

getrennt, von nun ab den Körperbau der Freiskulpturen bestimmen, steht dem Relief nur eine zur Verfügung. Wenn in der Flächenkunst der Oberkörper nicht mehr dreieckig dargestellt wird¹, so ist dies eben aus dieser neuen Auffassung zu erklären, nämlich der Selbständigkeit der Seitenansichten, die früher mit der Vorderansicht zusammengewachsen waren. Die Tiefendimension konnte nunmehr plastisch nur in dieser einen Ebene zum Vorschein kommen: Dazu aber genügte nicht allein die freie Modellierung. Die Ritzlinie erwies sich als unbedingt notwendig; die Farbe, die auch dazu verwendet werden konnte, ist unserer Vasengattung ferngeblieben; sie kommt nur in der kretischen Werkstatt gelegentlich vor.

Unsere Relieftöpfe haben offenbar die Gravierung der Farbe vorgezogen, in Nachahmung der reliefierten Metallarbeiten. Merkwürdig bleibt aber der in der nachgeometrischen Vasenmalerei aufkommende Gebrauch: Farbe — als Umrisszeichnung — und Gravierung beginnen fast gleichzeitig den geometrischen Schattenriss aufzulösen; nach der Mitte aber des 7. Jahrh. wird die Gravierung viel häufiger verwendet; im Laufe der archaischen Zeit gibt sie der schwarzfigurigen Vasenmalerei ihre besondere Prägung. In diesem Phänomen darf man sicherlich den der Plastik gegenüber der Malerei zugekommenen Vorzug erkennen. Denn das Schwarzfigurige ist ebenso wenig wie das Geometrische ein malerischer Stil; was diese beiden unterscheidet ist eigentlich die Gravierung, welche dem Geometrischen unbekannt blieb.

Der Prozess ist genau derselbe wie bei unserer Reliefkeramik. Auch dadurch zeigt sich der enge Zusammenhang der Vasenmalerei mit den Reliefvasen und dem frühgriechischen Relief überhaupt. Die Gravierung, die hier zum ersten Male in der griechischen Vasenmalerei aufkommt, ist eigentlich kein malerisches

¹ Wenn die dreieckige Wiedergabe des Oberkörpers der im Profil dargestellten Figuren der geometrischen Vasenmalerei keineswegs als die Folge des «Wechselansichtigkeits»-Prinzips zu erklären ist, wie N. HIMMELMANN - WILDSCHÜTZ, a. a. O., passim, gezeigt hat, so dürfen wir m. E. diesen dreieckigen Oberkörper der geometrischen Silhouette einfach als einen «perspektivischen» Versuch auffassen, der den Oberkörper in seinem natürlichen Aufbau und in seiner natürlichen Bewegung erscheinen lässt: die beiden Schultern, die die Basis des Dreiecks des Oberkörpers bestimmen, dehnen sich eigentlich nicht zweidimensional, rechts und links des Kopfes, als ob man sich den Oberkörper frontal darzustellen bestrebt war; eher ist es anzunehmen, dass diese frontale Erscheinung des Oberkörpers nichts anders bedeutet, als seine räumliche Entfaltung nach der Tiefe hin; das im Profil wiedergegebene Gesicht und der frontal erscheinende Oberkörper sind beide als genau nach derselben Richtung zugewandt

vorzustellen: Diese Erklärung wird dadurch erhärtet, dass in der geometrischen Vasenmalerei die Versuche zur perspektivisch verkürzten Wiedergabe nicht durchaus unbekannt sind; vgl. z. B. eine solche Verkürzung gerade bei den Schultern bei den beiden Männern am «Gussgefäß» K. KÜBLER, *Kerameikos V*, I, S. 266, Taf. 117, CHR. ZERVOS, a. a. O., Taf. 70; vgl. auch ein Athener Fragment AJA, 1960, 366 f., Taf. 109, 1; dieser Sinn des geometrischen dreieckigen Oberkörpers ist besonders bei den Zweifigurengruppen ersichtlich. Die seit der archaischen Zeit geläufige Profilansicht, vgl. N. HIMMELMANN - WILDSCHÜTZ, a. a. O., S. 21, wäre früher kaum verständlich: denn in der geometrischen Zeit eine reliefierte, bzw. gemalte Figur (die, wie wir sahen, so sehr von der reliefierten abhängig ist) ist unbedingt als die genaue Hälfte ihres Vorbildes zu verstehen; beim Oberkörper gab es nur die Vor- und die Hinterseite als seine beiden Hälften; nach Seitenansichten war seine Verteilung unvorstellbar.

Mittel, sondern die Vorstufe, bzw. die einfachste Form des durch direkte Bearbeitung herzustellenden Reliefs, da sie auch eine Art des Behauens darstellt¹.

Wie steht es nun mit dem *Steinrelief*? Die geometrische Kunst hat es² offenbar nicht gekannt. Die knappen, ausschliesslich modellierten oder getriebenen Formen dieser Zeit sind mit der Steinarbeit unvereinbar; für diese letztere war die Gravierung eine unbedingt notwendige Voraussetzung, ebenso wie das Vorhandensein einer glatten Steinfläche. Danach konnte die Entstehung des Steinreliefs nicht der des monumentalen Steintempels und der Grabstele mit ihren geglätteten Seiten vorausgehen, da das architektonische Relief, und das Grabrelief die Reliefgattungen sind, welche zuerst aufkommen. Die grossen, sowohl die bemalten als auch reliefierten Vasen der geometrischen und der orientalisierenden Zeit sind sicherlich als monumental zu bezeichnen, eine Bezeichnung, die auch für ihre Dekoration, aber nur in ihrer Gesamtheit, gilt. Doch kann die einzelne Figur, die nur in ihrem Zusammenhang einen Sinn hat, unmöglich als monumental erscheinen; das frühgriechische Kleinrelief, wie wir es anhand der Relieftöpferei kennen lernten, hat eine allerdings bedingte Monumentalität erreicht, die sich nicht weiter entfalten konnte.

Mit dem neuen Hauptträger des Reliefs, dem Steintempel und der Grabstele, konnten auch nicht die grössten Vasen wetteifern. Diese Träger, auf deren monumentalerer Gestalt das Steinrelief entstehen konnte, zeichneten sich durch ihre Dimensionen aus, welche gross und Steigerungsfähig waren, eine Eigenschaft, die die Gebilde in Ton oder Metall nicht besaßen. Dies ist der Fall nicht nur beim Tempel, sondern auch bei der mit nur einer Figur versehenen Grabstele. Denn ihr Vorläufer ist ohne Zweifel der rohe, gewaltige Stein, der die Grabstätte von weiterher kenntlich machte³. Der immer zunehmende Drang zum plastischen Ausdruck findet ein neues Entfaltungsfeld im Steinrelief, dessen Entstehung ohne die Monumentalisierung des Tempels und der Grabstele nicht denkbar ist.

Während architektonisches Relief und Grabrelief im beginnenden 7. Jahrh. einsetzen, tritt das den Göttern bestimmte, grossformatige Weihrelief erst am Ende der Archaik vor, wohl unter dem Einfluss der beiden anderen Gattungen. Sein spätes Erscheinen⁴ lässt sich gut verstehen, wenn man sich die Tatsache vergegenwärtigt, dass es dafür keine aus der geometrischen Zeit stammende Vorlage gab, wie die der

¹ Beim Gravieren handelt es sich eigentlich, genau wie beim Behauen, um eine von Aussen nach Innen vorgehende Bearbeitung der zu verzierenden Fläche, während bei der Treib- oder Gussarbeit die Grundfläche ganz neutral bleibt. Da man nun in der geometrischen Zeit allein den geschmeidigen Stoff (Metall oder Ton) zu modellieren pflegte, so konnte die Gravierung nur *nachträglich* und erst nach Auflösung der geome-

trischen Auffassung verwendet werden.

² Gemeint ist freilich das aus härterem Stein mehr oder minder grossformatige Relief.

³ Vgl. z. B. die vor Kurzen auf Naxos entdeckten geometrischen Stelen, F. PAPADOPOULOU, *Αρχ. Δελτ.* 21, 1965, B 2, S. 393 ff. Taf. 412 (links, unten; sie ist 3,20 m. hoch).

⁴ U. HAUSMANN, Griech. Weihreliefs, S. 10 ff.

Grabstele. Rohe Steine, aus denen sich das Weihrelief hätte entwickeln können, konnten unmöglich den Göttern als ἀγάλματα gewidmet werden. Darum können z. B. die spartanischen Reliefs unmöglich als Weihungen in Heiligtümern der Unterweltsgottheiten gestanden haben; sie schmückten eher Grabgebäude¹, oder vielleicht die Peribolosmauer von Tumuli, wie ihr Format und ihre Darstellungen zur Genüge zeigen.

Vom den Schöpfungen der archaischen Plastik ist es die nackte Jünglingsfigur, der Kuros, der am besten die Rundplastik vertritt. Die dädalische Korengestalt mit ihrer beschränkten Tiefe und den breiten undifferenzierten Flächen ihres Unterkörpers ist gewissermassen reliefartig befangen; dies kommt bei den ebenfalls bekleidet dargestellten archaischen Sitzstatuen noch mehr zur Erscheinung². Die neue Epoche, die die griechische Grossplastik einführt, setzt gerade mit der Schöpfung des Kuros ein. Dies kann man bereits durch den Vergleich mit der ägyptischen Statue vergegenwärtigen, bei welcher der stützende Pfeiler seinen Ursprung aus dem Relief zur Genüge zeigt. Der Vorderasiatischen Grossplastik ist bekanntlich das nackte grossformatige Standbild völlig unbekannt.

Man muss sich auch vor Augen halten, dass Kuros und Kore nicht als eine genaue Übertragung der männlichen und der weiblichen Statuette der geometrischen Kleinplastik ins grosse Format zu erfassen sind. Bei dieser treten stets die männlichen Bronzestatuetten mit agierenden Armen auf, während die weiblichen nackt und mit abgesetzten Armen, also untätig, dargestellt werden. Dem gegenüber ist stets der Kuros untätig, die Kore bekleidet dargestellt. Der Unterschied ist nicht unbedeutend:

Die Typik der geometrischen Freiplastik findet ihre monumentale Fortsetzung nicht in die Grossplastik, sondern in der nachfolgenden Reliefkunst, die ihre Gestalten immer wieder als in Bewegung befindlich vorführt.

Auch die in die archaischen Grossplastik unbekannt gebliebene nackte weibliche Figur kennen wir jetzt aus den grossen Reliefplatten des frügriechischen Tempels von Gortys auf Kreta³; dieses monumentales Relief, welches augenscheinlich die Fortführung der Typik der geometrischen Kleinplastik in das archaische Steinrelief, nicht die archaische Freiplastik, beweist, ist aufschlussreich. Wenn aber der Kuros als Relieffigur in die Grabstele übertragen wird, dann verwandelt er seine Haltung; er erscheint nicht nur im Profil, sondern manchmal auch bekleidet und immer mit agierenden Armen. Mit dem frei stehenden Kuros hat die

¹ Über die spartanischen Reliefs, vgl. auch N. M. KONTOLEON, 'Αρχαϊκή ζωφόρος ἐκ Πάρου, Χαριστήριον εἰς 'Α. Κ. 'Ορλάνδου I, S. 348 ff. Auf das Thema komme ich demnächst zurück.

² Vgl. z. B. Das Relief aus Malia auf Kreta,

L. PERNIER, Annuario I, S. 312 ff.; D. LEVI, Annuario X - XII, 1927/29, S. 701, Abb. 602.

³ G. RIZZA - SANTA MARIA SCRINARI, Il Santuario sull' Acropoli di Gortina, I, Roma 1968, S. 156, Taf. IV.

reliefierte Jünglingsfigur der Grabstelle allein das Vorstellen des linken Beines gemeinsam, ein Motiv, welches als einziges Überbleibsel auch den Kuros eher mit der Reliefkunst verbindet: es lässt ihn als seinem Beschauer entgegentreten¹.

Gewiss hat die Grossplastik die Formung des Reliefs grundsätzlich bestimmt; es kommen sogar richtige Rundbilder an Stelle von Relieffiguren auf, wie in den Giebeln; die Grenzen übrigens zwischen Rundplastik, Relief und Malerei waren bekanntlich nicht besonders scharf gezogen.

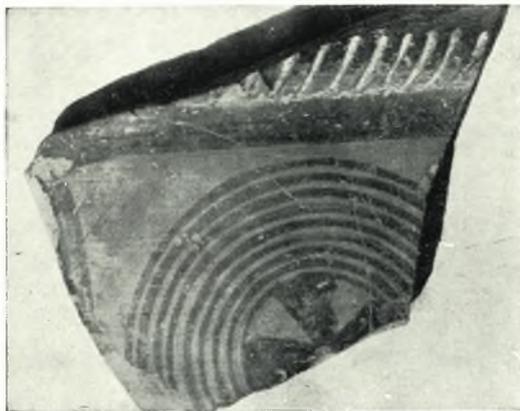
Wenn die strenge Tektonik der früharchaischen Freiplastik das durch Bewegung und Handlung zu erschliessende Leben der Umwelt eine Zeitlang nicht unmittelbar wahrnehmen liess, so führte doch die Reliefkunst ihre alte Aufgabe, dieses zu veranschaulichen, ständig weiter vor. Die rhythmisch bewegte frühgriechische Relieffigur und das tektonisch gebildete archaische Rundbild hat erst die klassische Kunst zur Einheit gebracht.

NIKOLAOS M. KONTOLEON

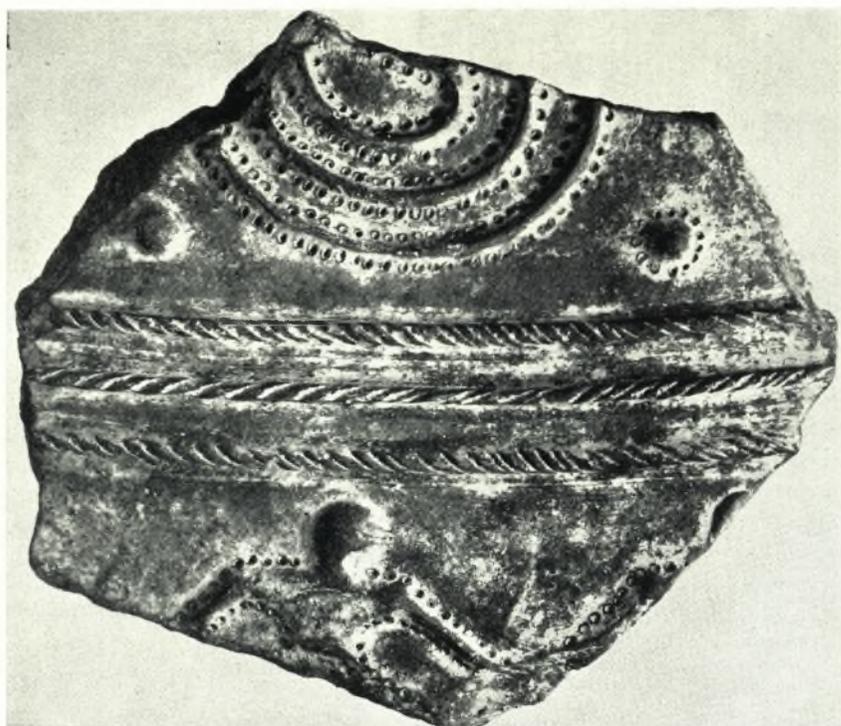
¹ Vgl. N. M. KONTOLEON, Festschrift U. Jantzen, S. 91 ff.



a. Fragment im Museum von Herakleion (Kreta).



b - c. Protogeometrische Scherben ; Naxos.



a. Fragment aus Andros.



b. Fragment aus Tenos.



c - d. Goldlöwen aus Naxos.



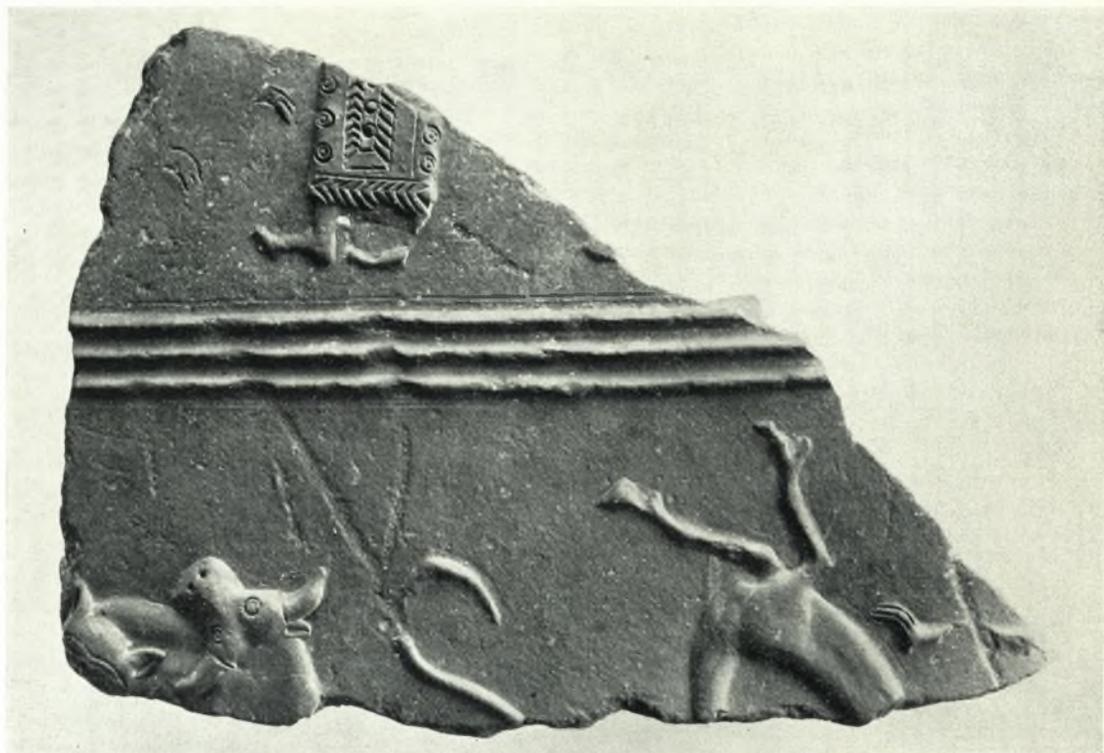
a - b. Fragmente aus Tenos.



a - b. Fragmente aus Tenos.



a. Fragment in München.



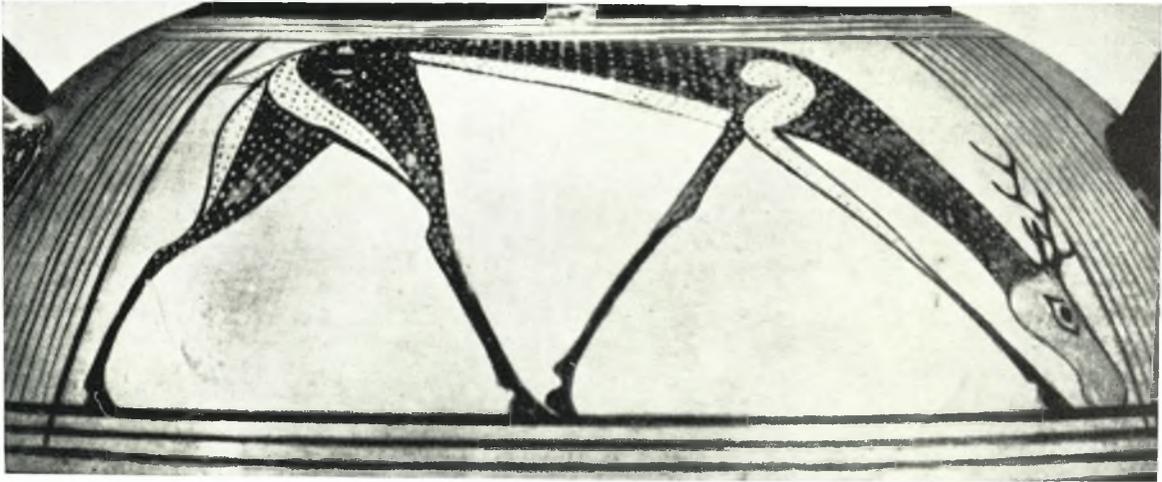
b. Zugehöriges (?) Fragment aus Tenos.



a. Aus einem mykenischen Krater in Berlin.



b. Aus dem attischen Luterion in Kopenhagen.



a. Aus einer Kykladischen Amphora in Stockholm.



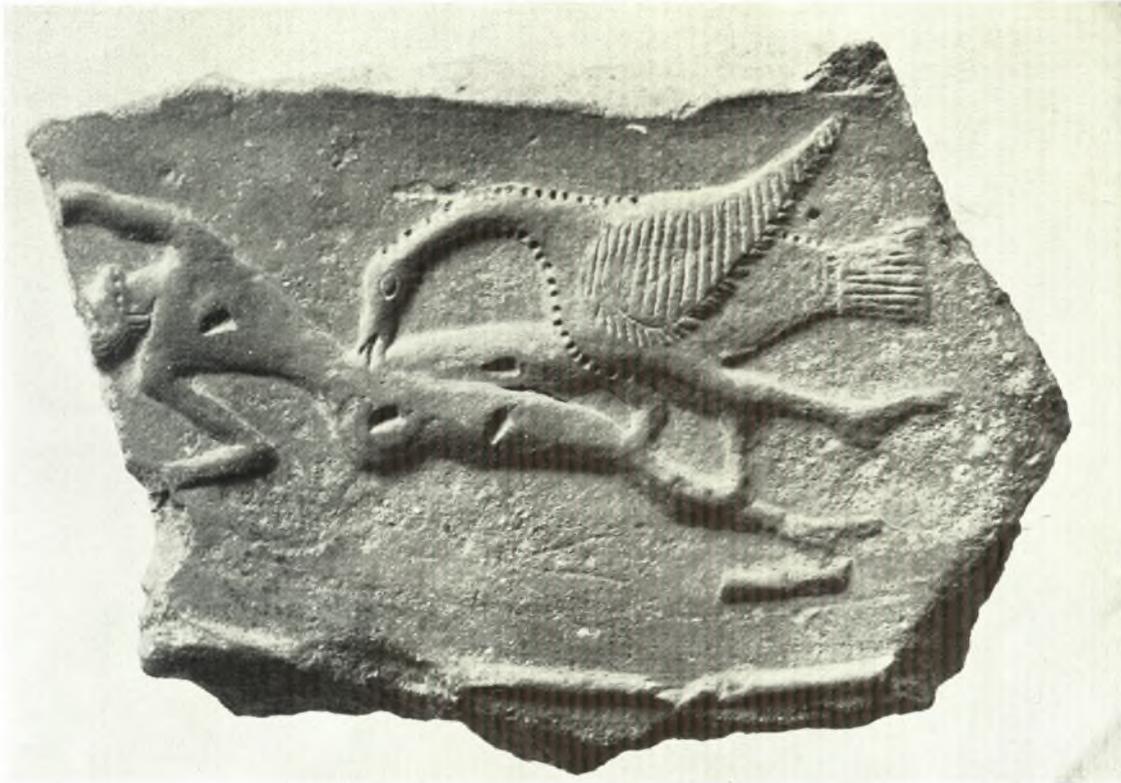
b. Aus der Athener Reliefamphora.



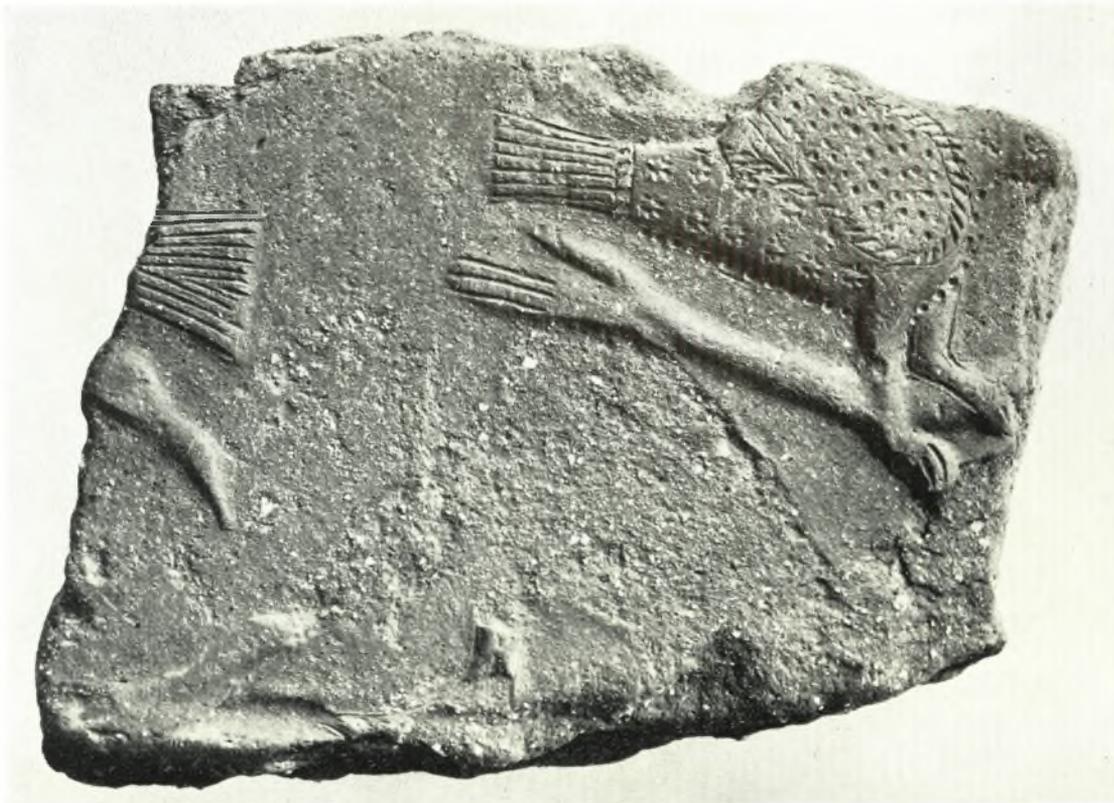
Die Halsdarstellung der protoattischen Amphora aus Eleusis.



Reliefamphora aus Eretria. Detail.



a. Fragment aus Tenos; Athen.



b. Fragment aus Tenos.



Die Tanzamphora; Tenos.



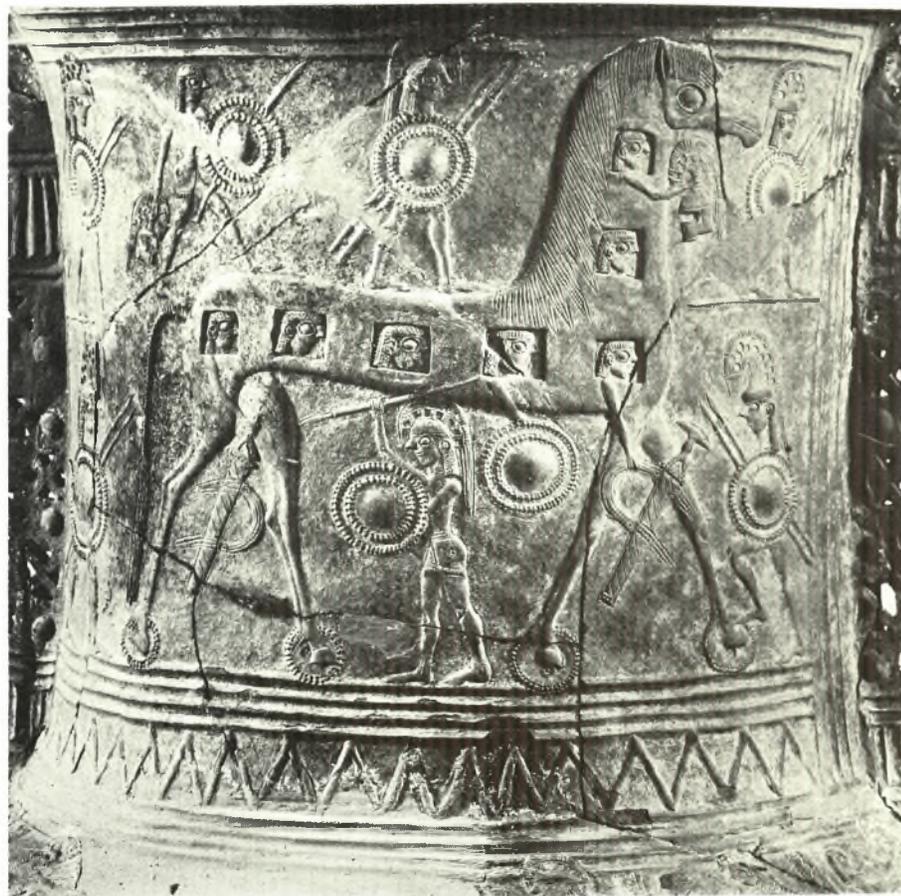
Aus der Amphora Taf. 48.



a. Aus der «François - Vase».



b. Aus der Amphora Taf. 48.



a. Die Halsdarstellung der Reliefamphora aus Mykonos.



b. Fragment aus Tenos.



Die Geburtsamphora ; Tenos.



Die Halsdarstellung der Amphora Taf. 52.



a - b. Aus der Reliefamphora Taf. 52.



Der linke (a) und der rechte (b) Teil der Halsdarstellung der Reliefamphora Taf. 52.



Die Halsdarstellung der Athener Reliefamphora.



Fragment aus Tenos.



a - b. Fragmente aus Chios.