

**C.
DAS PHÄNOMEN
DER AUSSCHNITT-
HAFTIGKEIT INNER-
HALB DER AUSSER-
KERAMISCHEN
GATTUNGEN**

Nachdem der umfassende Korpus der figürlich bemalten Vasen eine Beurteilung des Phänomens der Ausschnitthaftigkeit innerhalb der keramischen Flächenkunst ermöglicht hat, ist nun ein Blick über die Gefäßbilder hinaus angebracht. Bereits die erste Durchsicht des keramischen Materials ließ schnell erkennen, dass sich dieses Darstellungsmittel einerseits auf lediglich wenige Bildtypen einschränken lässt und andererseits nur in Zusammenhang mit einzelnen Motiven zu fassen ist. Auf dieser Grundlage kristallisieren sich mehr oder minder geschlossene Gruppen heraus, die im Laufe der folgenden Betrachtungen aufrechterhalten bleiben sollen. Eine Aufgliederung dieser ausschnitthaften Darstellungen nach unterschiedlichen Bedeutungsschwerpunkten bietet sich an dieser Stelle nicht an, ist nicht nur das materielle Spektrum zu klein sowie vor allem zu monoton, sondern zumeist auch der Stellenwert des Narrativen als relevante Basis zu gering, um hier die Kategorien mit vergleichbarer Anschaulichkeit herausstellen zu können wie im Falle der Vasen. Trotz dieser Einschränkungen kommt diesem Aspekt aber weiterhin Bedeutung zu, vermag er zu zeigen, inwieweit und ob überhaupt noch Spielraum für eine Ausnutzung der ausschnitthaften Wiedergabe über die rein technische Zweckdienlichkeit hinaus geboten ist. Allein die Gattung der Bauplastik – die aufgrund chronologischer Gesichtspunkte ganz am Anfang stehen soll und sich sehr übersichtlich darstellt – zeigt dabei gewisse Parallelen zu den Gefäßbildern (Kapitel C1.); die Erzeugnisse der Reliefplastik dagegen gehorchen vorrangig eigenen Gesetzen (Kapitel C2.). Eine strikte Trennung innerhalb dieser Gruppe ist trotz disparatem Verwendungszweck nicht notwendig, da häufig Übereinstimmungen gegeben sind, rückt man als relevanten Kern jedweder Darstellung das unvollständig wiedergegebene Bildzeichen in den Fokus. Um eine geeignete Ausgangssituation für eine Bewertung dieser besonderen Erscheinung auch außerhalb der Vasenmalerei zu schaffen, ist ein Einblick in die allgemeingültigen Konventionen jeder einzelnen Gattung und ihre Entwicklung unabdingbar (Kapitel C1.1., C2.1.1.1. und C2.1.1.2.). Ist es lohnenswert – wie im Falle der Grabreliefs –, erfolgt darüber hinaus eine ausführlichere Darlegung der rezeptiven Bedingungen (Kapitel C2.1.2.).

Der Schwerpunkt der Materialsammlung liegt auch hier – wie eingangs definiert – auf der griechischen Antike bis zum Hellenismus, dennoch werden nach Bedarf auch Beispiele bis zur römischen Kaiserzeit herangezogen. Dabei gilt im Vorfeld zu bemerken, dass von Anfang an bei der Zusammenstellung der Darstellungen keine Vollständigkeit angestrebt wurde, war hier – nicht zuletzt aufgrund der weitaus übersichtlicheren Situation – vielmehr ein repräsentativer Querschnitt das Ziel.

C1. Die ausschnitthafte Wiedergabe in der Bauplastik

C1.1. Die allgemeinen Grundlagen der Bauplastik unter besonderer Berücksichtigung des Metopenfeldes

Seitdem in der zweiten Hälfte des 7. Jhs. der dorische Tempel auf dem griechischen Festland Stein wurde und sich von dort aus über die gesamte griechische Welt ausgebreitet hat¹, haben sich in unterschiedlichem Ausmaß plastisch verzierte Bauglieder überliefert². Ergänzung erfahren diese an ein festes Schema gebundenen Elemente einige Zeit später durch die Gepflogenheiten der ionischen Bauordnung³. Anfangs nur sporadisch mit plastischem Dekor versehen⁴, kommt es in der Folgezeit zur Entwicklung einer programmatischen figürlichen Ausstattung⁵, welche nicht selten sämtlichen verfügbaren Raum ausnutzt. Diese über das Notwendige hinausgehenden Anforderungen an den Bau machen eine Verschmelzung beider Ordnungen möglich, so dass das dorische Giebel- und Metopenfeld nach Bedarf durch einen skulptierten ionischen Fries verschiedener Ausprägung ergänzt werden kann⁶. Auch wenn zu bestimmten Zeiten vor allem im attischen Gebiet die ‚Ausschmückung‘ der Tempel oder tempelähnlichen Gebäude mit Bauplastik einen erhöhten Stellenwert zu besitzen scheint, ist sie doch keineswegs obligat: Neben der großen Zahl an unreliefierten architektonischen Hinterlassenschaften besitzt der figurale Dekor vielmehr Seltenheitswert⁷.

- 1 So gehört die Vielzahl der Tempel in Großgriechenland – darunter auch einige der frühesten Steintempel überhaupt (z.B. in Syrakus, Foce del Sele, Paestum, Selinunt etc.) – der dorischen Ordnung an, allerdings ist deren Entwicklung als eigenständig zu betrachten (dazu s. BOARDMAN 1994c, 177; KNELL 1980, 80ff.; GRUBEN 1986, 33ff. 237ff.; CERCHIAI et al. 2004, passim). Obzwar weitaus seltener, haben zumindest Elemente des dorischen Tempelbaus desgleichen ihren Weg ins ionische Kernland gefunden (Assos Athenatempel, s. KÄHLER 1949, 54; RIDGWAY 1977, 225; BOARDMAN 1994c, 192f.). Allgemein zur dorischen Ordnung vgl. auch KNELL 1980, 2ff. 13; HÖCKER 2004, 208.
- 2 Dies hängt neben anderen Faktoren zum großen Teil mit dem verwendeten Baumaterial zusammen: So hat sich bspw. bei den Tempeln in Attika die Bauplastik aus Marmor weitaus besser erhalten als diejenige aus weichem Poros. Ein dementsprechend geringer Teil ist auch aus Unteritalien überliefert, da hier in der Regel v.a. einheimischer Kalkstein verwendet wurde.
- 3 Diese hat ihren Ursprung wohl in Smyrna am Ende des 7. Jhs. (s. dazu BOARDMAN 1994c, 177f.) und erreicht erst mit den großen Tempelbauten des mittleren 6. Jhs. eine gefestigte Form (s. z.B. Ephesos oder Didyma). Vgl. KNELL 1980, 112. 158; GRUBEN 1986, 318ff; FUCHS – FLOREN 1987, 116; BOARDMAN 1994c, 192f.; HÖCKER 2004, 210.
- 4 Dies soll nicht bedeuten, dass die frühen Tempel schmucklos waren, viele Elemente waren in Terrakotta und/oder Farbe ausgeführt und haben sich nur selten erhalten (vgl. z.B. die bemalten Scheibenakrotere vom Heraion und den ausgedehnten Dachschmuck vom Geloer-Schatzhaus in Olympia, s. bspw. MALLWITZ 1972, 143. 176ff.; GRUBEN 1986, 54f. 62f.; FUCHS – FLOREN 1987, 113). Einen guten Eindruck davon vermitteln z.B. auch die dekorativen Elemente einiger großgriechischer Tempel (z.B. Selinunt Tempel C oder Paestum sog. Basilica; s. etwa GRUBEN 1986, 281ff. 243ff.). Die Verzierung war anfänglich überwiegend ornamental gestaltet und wurde später durch heraldische Motive ergänzt (z.B. Tierkampf, Gorgonenhaupt), bevor dann zum Schluss die narrativen Inhalte hinzukamen.
- 5 Zu Bildprogrammen in Zusammenhang mit Bauplastik vgl. z.B. KNELL 1998.
- 6 Diese Zusammenführung hat ihren Ursprung in Attika, wo sich diese Verfahrensweise nach ihrer Einführung schnell ausbreitet. Als frühe gesicherte Beispiele sind der Parthenon und das Hephaisteion in Athen zu nennen, als weiteres fand der Fries z.B. auch bei den an sich dorischen Tempeln in Bassai und Sunion (Poseidontempel) Verwendung. Variabel ist der Ort seiner Anbringung, so kann er entweder außen an der Cella umlaufen (Parthenon, dazu KNELL 1998, 108ff.; BOARDMAN 1996, 128; GRUBEN 1986, 177) oder dort lediglich auf bestimmte Seiten beschränkt sein (Stirnseiten des Hephaisteion, dazu KNELL 1998, 128; ders. 1980, 59f.; GRUBEN 1986, 209). Auch kann er im Inneren der Cella angebracht werden (Bassai, dazu KNELL 1998, 150; ders. 1980, 69; GRUBEN 1986, 121ff.). Allgemein zu dieser Entwicklung vgl. z.B. GRUBEN 1986, 154ff.; HÖCKER 2004, 37.
- 7 Die ionische Bauordnung sieht keine plastische Ausschmückung der Giebelfelder vor, die Metopen der dorischen Ordnung bleiben (wie auch die Tympana) nicht selten unverziert (z.B. Sunion Poseidontempel, s. GRUBEN 1986, 215; BOARDMAN 1996, 189) oder tragen lediglich ornamentalen Dekor (z.B. Epidauros Tholos, s. GRUBEN 1986, 138f.). Ebenso kann sich die Ausarbeitung der Metopenfelder in Relief auf nur einen Teil beschränken: So etwa beim He-

Auf der Suche nach der ausschnitthaften Gestalt innerhalb der Bauplastik reduziert sich der Kreis an geeigneten Bildträgern auf die Gattung der Metopen. Weder Fries noch Giebel erfüllen in der Regel die erforderlichen Bedingungen, die ein Bildfeld mit seiner starken räumlichen Eingeschränktheit ausmachen. Denn die ausgedehnte Darstellungsfläche eines Frieses ermöglicht einen annähernd ‚grenzenlosen‘ Handlungsraum⁸, ebenso wie die gelängt trianguläre Form der Giebelzone an sich keine Möglichkeit für ein sinnfälliges Anschneiden der seitlichen Randbereiche gibt⁹. So schwierig das Füllen der Zwickel ist, so konsequent wird hier an einer angepassten Kompositionsweise festgehalten, ordnet sich der Darstellungsraum stets den äußeren Parametern der Bildfläche unter. Allerdings stellen die ältesten bekannten Beispiele mit ihren statischen Motiven in heraldischer Anordnung noch wenige Ansprüche an eine bestmögliche Platzausbeutung und erst die späteren vielfigurigen Kompositionen – an narrativer Fülle und Lebendigkeit den Vasenbildern gleich¹⁰ – geraten mit der abgeschrägten Bildfläche ausdrücklich in Konflikt. Von einer parataktischen Reihung isolierter Einzelmotive beziehungsweise -szenen in unterschiedlichem Größenmaßstab¹¹ (als bewältigende Maßnahme dieser bildräumlichen Problematik) findet eine Entwicklung in Richtung eines zusammenhängenden Geschehens statt, das seinerseits gewisse Schritte erfordert: Das allmählich auslaufende Bildfeld wird nun von narrativ integrierten sitzenden oder liegenden Gestalten beansprucht, wobei durch eine betonte Verklammerung darüber hinaus die Geschlossenheit der Handlung unterstrichen werden kann¹².

phaisteion in Athen, wo an den Längsseiten jeweils nur die ersten vier Metopen in direktem Anschluss an die Ostfront reliefiert sind, oder am Zeustempel in Olympia, der lediglich an den Schmalseiten innerhalb der Ringhalle skulpturierte Metopen trägt. Vgl. dazu KNELL 1998, 129ff. 80ff.; ders. 1980, 55; BOARDMAN 1996, 189. 54; GRUBEN 1986, 209; MALLWITZ 1972, 227 Abb. 176; KATTERFELD 1911, 79f.

- 8 Unabhängig davon, ob der Fries umläuft oder sich auf eine einzelne Gebäudeseite beschränkt, fallen die seitlichen Ränder dieser stark gelängten Darstellungsfläche i.d.R. mit dem visuellen Gesichtsfeld zusammen. Die Fortsetzung dieser Darstellungszone auf den zwei angrenzenden Seiten erlaubt zwar prinzipiell eine kompositionelle und inhaltliche Weiterführung, wird hierfür aber nur im Ausnahmefall genutzt (Panathenäenumzug am Parthenon, dazu z.B. KNELL 1998, 108ff.; BOARDMAN 1996, 142ff.). Häufiger machen sich die Bildhauer den auf Wahrnehmungsebene unvermeidlichen Bruch zunutze und zerteilen den verfügbaren umlaufenden Bildraum in separate Flächen (vgl. z.B. das Siphnier-Schatzhaus in Delphi mit eigenen seitlichen Begrenzungselementen oder den Athena-Nike-Tempel in Athen, dazu z.B. KNELL 1998, 24ff. 140ff.; MAASS 1997, 165ff.; KÄHLER 1949, 45). Dennoch können im Ausnahmefall auch die Frieze Träger ausschnitthafter Motive sein (s. dazu Kapitel C1.2.3. „Schiffe in Bauplastik“).
- 9 Die Verjüngung des Bildfeldes nach rechts und links zieht ein Fehlen der vertikalen Seitenbegrenzungen nach sich und schränkt zugleich die räumliche Erstreckung nach oben ein. Ein gestaltliches Anschneiden zur Gewinnung von Darstellungsraum wäre damit ausschließlich am oberen ‚Rand‘ möglich. Der horizontale Schnitt durch die untere Begrenzung mit inhaltlicher Bedeutung lässt sich im dreieckigen Giebelfeld dagegen durchaus nachweisen (vgl. dazu Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“). Als weiteres sind viele der Giebelfiguren annähernd oder gänzlich vollplastisch ausgebildet und entweder mit dem Hintergrund verdübelt oder nur noch geringfügig verbunden. In einem solchen Fall ist schon allein aufgrund der Konzeption und Ausführung keine Teilgestaltigkeit in Erwägung zu ziehen, die Figuren agieren frei vor dem Hintergrund und überschreiten den Bildraum häufig nach vorne (z.B. Giebel des Aphaieotempels auf Ägina oder des Parthenon). Dazu vgl. KÄHLER 1949, 56; BOARDMAN 1994c, 186; ders. 1996, 131; KNELL 1998, 68ff. 115ff.
- 10 Vgl. bspw. die Kampfhandlungen der Ägineten-Giebel, den Einführungs- bzw. Ölbaumgiebel von der Athener Akropolis oder den Ostgiebel des Siphnier-Schatzhauses in Delphi, welcher den Raub des apollonischen Dreifußes bildhaft wiedergibt. Dazu s. KNELL 1998, 68ff. 36. 6ff.; BOARDMAN 1994c, 185f. 211f. 183.
- 11 Vgl. etwa die Tierkampfgruppen von der Athener Akropolis (als eigenständiges Thema sowie erweitert durch mythologische Szenen) oder auch den Westgiebel des Artemisions von Kerkyra, welcher die zentrale Gestalt der Gorgo zwar inhaltlich einbindet, die einzelnen Bildszenen aber mit beträchtlichem Größenunterschied aneinanderreihet. Ein solches Schema lässt sich noch am Ostgiebel des delphischen Apollontempels der Alkmeoniden beobachten. Dazu KNELL 1998, 1ff. 10ff.; ders. 1980, 33f.; MAASS 1997, 106ff.; BOARDMAN 1994c, 179ff.; als weiteres auch KÄHLER 1949, 26f.
- 12 Liegende Zwickelfiguren lassen sich bereits in Kerkyra beobachten, allerdings sind sie keineswegs in einen Zusammenhang einbezogen. In diese Kategorie fallen desgleichen die etwas spätere Triton-Herakles-Gruppe sowie der dreileibige ‚Blaubart‘ von der Athener Akropolis. Eine räumlich sowie inhaltlich annähernd konsequente Ausnutzung erreicht möglicherweise erstmals der fragmentarische Giebel mit Herakles im Kampf gegen die Hydra vom Burgberg. Ver-

Metopen

Wie der Giebel auch, ist der Metopen-Triglyphen-Fries von Anfang an fester Bestandteil der dorischen Bauordnung. Der Ursprung dieser umlaufenden alternierenden Reihe aus dreigeteiltem Triglyphon und glatter Metope unmittelbar zwischen Architrav und Horizontalgeison wird in der Holzbauweise der Vorgängerbauten vermutet. Einst wohl tragender Bestandteil der Dachkonstruktion, besaßen die Triglyphen als Balkenkopfen eine relevante Funktion¹³, wobei vermutlich schon bald eine dekorative Nutzung der funktionslosen Zwischenräume angestrebt wird. Durch deren Verschließung mit Platten aus unterschiedlichem Material entsteht eine etwa quadratische Fläche, welche für die Aufnahme von Bildschmuck geeignet ist¹⁴. Mit der Umsetzung der Architektur in Stein verkommt das Triglyphon zu einem Rudiment ohne baulichen Wert und übernimmt wie zuvor schon das Zwischenfeld eine rein gliedernde und dekorative Aufgabe.

Bei den frühesten Metopen handelt es sich in erster Linie um dünne Platten aus Holz oder Terrakotta, die mit polychromer Bemalung versehen sind. Einen treffenden Eindruck vermitteln heute noch die Beispiele aus Thermos oder Kalydon in Ätolien aus der mittleren zweiten Hälfte des 7. Jhs., die verschiedene mythologische Figuren abbilden¹⁵. Einzelfunde aus Mykene könnten vielleicht Hinweis auf eine sehr frühe Fassung in Stein erbringen¹⁶, der älteste zusammenhängende Komplex aus mehreren Einzelmetopen datiert aber erst kurz vor die Mitte des 6. Jhs. und gehört zum ‚Monopteros‘ unter dem Sikyonierschatzhaus in Delphi¹⁷. In der Regel separat von den Triglyphen gearbeitet (s.u.), erfolgte die Versetzung der Reliefplatten am Bau mittels Einfalzen in dieselben, was eine leichte Überlappung der zurückgesetzten Bildfläche nach sich zieht¹⁸.

mutlich sind dazu auch einige weitere Giebel zu rechnen, da sie allerdings nicht in ausreichendem Ausmaß erhalten sind, können keine sicheren Aussagen getroffen werden (z.B. die Gigantomachien des Alten Athenatempels von der Akropolis, des Westgiebels vom alkmeonidischen Apollontempel in Delphi oder des Schatzhauses der Megarer in Olympia). Dazu BOARDMAN 1994c, Abb. 187. 192. 196. 199. 203. 215. – Eine konsequent durchgeführte Verklammerung der dargestellten Handlung zeigt sich im jüngeren Ostgiebel des Aphaiatempels in Ägina: Das im Westgiebel noch präsente parataktische Schema aus in sich geschlossenen symmetrischen Kampfgruppen wird zugunsten eines weitläufigeren komplexen Beziehungsgeflechtes aufgelöst. Dazu BOARDMAN 1994c, 185f. Abb. 206.

- 13 So auf Grundlage von Vitr. IV 2, der die Triglyphen als Enden der Deckbalken sieht (s. z.B. GRUBEN 1986, 37ff.; BOARDMAN 1994c, 177). – Anders KÄHLER 1949, 18ff., der bei den archaischen und klassischen Tempeln eine höhere Deckenposition vermutet und auch aufgrund der vertikalen Ausrichtung der Triglyphen die Gleichsetzung mit den horizontalen Balken der Decke negiert. Seiner Meinung nach liegt der Ursprung in kleinen ständerartigen Stützen unterhalb der Fußpfette des Daches als eine Art Fachwerk mit entlastender Funktion. Ähnlich auch KNELL 1980, 18ff.
- 14 Dazu z.B. KÄHLER 1949, 13f.; GRUBEN 1986, 35; HÖCKER 2004, 169.
- 15 Aus Thermos z.B. hat sich vom Apollontempel (Tempel C) eine Reihe von insgesamt sechs quadratischen bemalten Tonplatten erhalten, welche u.a. Themen wie Perseus mit dem Kopf der Medusa, das Gorgoneion, Aedon und Chelidon (Prokne und Philomela) und einen Jäger mit Beutetieren zeigen. Dazu s. KÄHLER 1949, 28ff. Taf. 14-19; RIDGWAY 1977, 228f.; HURWIT 1979, 240ff.; SCHEFOLD 1993, 165ff. Abb. 174ff.; BOARDMAN 1994c, 177; zum Tempelbau selbst vgl. GRUBEN 1986, 33ff. Zu Kalydon vgl. v.a. HURWIT 1979, 244ff.; SCHEFOLD 1993, 168 Abb. 177; allgemein auch GRUBEN 1986, 35; KNELL 1980, 25; GIULIANI 1979, 3; KÄHLER 1949, 29ff. – Allerdings waren daneben mit großer Wahrscheinlichkeit auch Applikationen aus Bronzeblech verbreitet. Dazu etwa GIULIANI 1979, 3; RIDGWAY 1977, 229.
- 16 Die Zugehörigkeit dieser Fragmente ist nicht gesichert, möglicherweise handelt es sich auch nur um einen Sockelfries nach kretisch-östlichem Vorbild (so BOARDMAN 1994c, 177 Abb. 35). Aufgrund des an einem Fragment belegten Leistenrahmens sollte allerdings eine Interpretation als Metope nicht gänzlich verworfen werden. In einem solchen Fall wäre die Ausführung in Stein also bereits in der zweiten Hälfte des 7. Jhs. bezeugt. Auf diese Weise KÄHLER 1949, 29. 37. 40ff. Taf. 33f.; ebenso GIULIANI 1979, 3; HURWIT 1979, 247f.; GRUBEN 1986, 37; HÖCKER 2004, 169. Zur Diskussion dieser Metopen vgl. auch RIDGWAY 1977, 225ff.
- 17 Ausführlicher dazu Kapitel C1.2.1. „Monopteros“. Nur kurze Zeit später folgt die beachtliche Anzahl von 34 Metopen vom älteren Heraion (Schatzhaus I) bei Paestum (Foce del Sele). Dazu etwa KÄHLER 1949, 39f. 76f.; HURWIT 1979, 254ff.; RIDGWAY 1977, 241f.
- 18 Dazu bspw. LAUM 1912, 612f.; KÄHLER 1949, 13.

Nachdem sich die plastische Ausarbeitung der Motive in beständigerem Material durchgesetzt hat, lässt sich eine Suche nach geeigneten Darstellungssujets beobachten¹⁹. Bedingt durch die Abgeschlossenheit und Kleinräumigkeit des Bildträgers eignen sich für die Metopenfelder nicht alle Themen, wie sie im Repertoire der damaligen Zeit vertreten sind. So beschränken sich die frühen Vertreter vor allem auf thematisch abgeschlossene Einzelbilder, die isoliert nebeneinandergestellt werden können²⁰. Innerhalb dieser Reihen lassen sich aber bereits erste friesartige ‚Serien‘ ausmachen, die als verbindenden Faktor ein übergeordnetes Thema aufweisen²¹. Allerdings geht diese Geschlossenheit nicht über eine übersichtliche Anzahl an Feldern hinaus. Neben Einzelgestalten²² sind auch Reiterdarstellungen unterschiedlicher Art als räumlich kompaktes Kompositmotiv vertreten²³, daneben kommen aber vor allem Zwei- bis Dreifigurenkompositionen mit mythologischem Hintergrund vor²⁴.

Ein entscheidender Schritt in Richtung einer übergreifenden thematischen Vereinheitlichung lässt sich erstmals sicher am Schatzhaus der Athener in Delphi fassen²⁵. Da sich hier die Bauplastik zu großen Teilen erhalten hat, sind Rückschlüsse auf inhaltliche Schwerpunkte innerhalb des Metopenfrieses möglich. Unter dem ideologischen Aspekt der direkten Bezogenheit auf Athen wurde hier neben dem panhellenischen Helden Herakles auch Theseus als Protagonist gewählt. Die einzelnen zyklischen Taten bieten die wohl optimalste Möglichkeit, einen sehr begrenzten Bildraum gehaltvoll mit darstellungsrelevanten Inhalten zu füllen, ohne dabei den kontextuellen Faktor zu vernachlässigen²⁶. Vor diesem Hintergrund erfreuen sich solche Episoden aus dem Leben und Wirken der beiden Helden nicht nur aus inhaltlichen

-
- 19 Dazu auch KNELL 1998, 80f.; FUCHS – FLOREN 1987, 117f.; KÄHLER 1949, 27. 29ff.; 57f.; FRÖBER 1933, 82f.; LAUM 1912, 642ff. 671ff.
- 20 Dies trifft v.a. noch auf die tönernen Exemplare (z.B. Thermos) zu und kommt in Ansätzen desgleichen bei den meisten frühen Steinmetopen (z.B. Delphi ‚Monopteros‘, Foce del Sele Heraion) vor. Dazu etwa KÄHLER 1949, 78f.
- 21 Dazu gehören einige Metopen des delphischen Sikyonier-‚Monopteros‘ in engerem sowie weitläufigem Sinne, wobei sich hier diese ‚Serien‘ nur ansatzweise erhalten haben (ausführlicher dazu im nächsten Kapitel C1.2.1. ‚Monopteros‘). Einen übergreifenden Sinnzusammenhang zeigen auch insgesamt sechs Metopen vom älteren Heraion an der Selemündung, welche das Abenteuer des Herakles bei Pholos abbilden oder die auf zwei Felder aufgeteilte Episode des Giganten Tityos, der Leto raubt, während ihn Apoll und Artemis über das Triglyphon hinweg mit ihren Pfeilen beschießen (s. dazu KÄHLER 1949, 76f.; HURWIT 1979, 255; DANIELE 1995, Abb. 28f. 37-42). Allerdings lässt sich ein solcher kleinräumiger thematischer Zusammenschluss bereits bei den bemalten Metopen aus Thermos beobachten, da Fragmente auf die Darstellung weiterer Gorgonen in Zusammenhang mit der Perseusmetope hindeuten (dazu KÄHLER 1949, 34ff.). Allgemein s. HURWIT 1977, 8; ders. 1979, 264.
- 22 Vgl. etwa den gemalten Perseus im Knielaufschema sowie das Gorgonaion aus Thermos bzw. die Steinmetope mit einer Sphinx von Tempel Y in Selinunt und einen einzelnen Kentauren aus Assos (s. KÄHLER 1949, 37 Taf. 14. 16. 21; GIULIANI 1979, 50ff.; BOARDMAN 1994c, Abb. 216.21).
- 23 Vgl. z.B. die Metope mit Europa auf dem Stier oder Phrixos auf dem Widder vom ‚Monopteros‘ der Sikyonier; eine reitende Europa stammt ebenfalls von Tempel Y in Selinunt bzw. vom Athenatempel in Assos (vgl. KNELL 1998, 21 Abb. 31; KÄHLER 1949, 37f. Taf. 22; GIULIANI 1979, 43ff.; BOARDMAN 1994c, Abb. 216.20). Ebenso geeignet ist das Motiv des frontalen Gespanns, welches z.B. auf einer Metope vom Tempel C in Selinunt zu sehen ist (s. KÄHLER 1949, 44 Taf. 28).
- 24 Dazu gehören nicht nur unbewegt nebeneinander stehende oder laufende Figuren (z.B. Tonmetope mit zwei sich entschleiernden Frauen vom Apollontempel in Thermos, Steinrelief mit Apollon, Leto und Artemis von Tempel Y in Selinunt oder zwei Läufer vom Athenatempel in Assos, s. KÄHLER 1949, 38f. Taf. 17. 23. 37; GIULIANI 1979, 58ff.), sondern auch diverse mythologische Begegnungen (z.B. Herakles und die Kekropen, Selinunt Tempel C, oder Herakles und Eurystheus im Pithos vom Heraion Foce del Sele, s. KÄHLER 1949, Taf. 26; GIULIANI 1979, 22ff.; DANIELE 1995, Abb. 36) sowie Zweikämpfe (z.B. eine unbestimmte Szene vom Athenatempel in Assos, Perseus und Medusa im Beisein von Athena vom Tempel C in Selinunt sowie Herakles und Antaios vom Heraion an der Selemündung, s. BOARDMAN 1994c, Abb. 216.23; KÄHLER 1949, Taf. 27; GIULIANI 1979, 15ff.; DANIELE 1995, Abb. 43).
- 25 Dazu bspw. KÄHLER 1949, 79ff.; KNELL 1998, 54ff.; BOARDMAN 1994c, 190f.
- 26 Ebenso KÄHLER 1949, 80ff. Im Falle des Athener-Schatzhauses sind vereinzelt Episoden auf mehrere Metopenfelder ausgedehnt worden (att. Amazonomachie an der Ostfront, Herakles und Geryoneus an der Westfront). – Zur Anordnung der Metopen vgl. MAASS 1997, 173f.

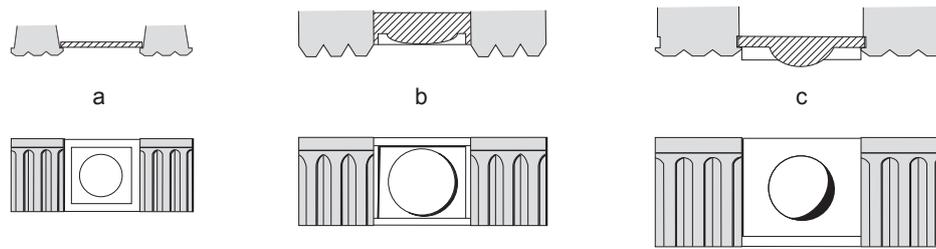


Abb. 27.1 Schematisierte Entwicklung der Metopenplatte

Gründen besonderer Beliebtheit²⁷. Die Erweiterung eines solchen felderübergreifenden Repertoires stellen schließlich die in viele eigenständige Einzelmotive zerteilten, räumlich und zeitlich kohärenten Schlachtenszenen dar, so wie sie in den reliefierten Metopen des Parthenon ihren unbestrittenen Höhepunkt finden²⁸.

Bei der Betrachtung der formaltypologischen Merkmale zeichnet sich bei den ältesten Steinmetopen ein noch flaches Relief ab, das sich nicht weit über den Hintergrund erhebt²⁹. Diese Figuren nutzen zumeist die komplette Bildfläche aus und werden von einem eigenen, ebenso flachen Rahmen umgeben (Abb. 27.1 [b]), welchen sie stellenweise auch überlappen können (Abb. 27.2)³⁰. Dass diese umlaufende Leiste den frühen Metopenplatten intrinsisch ist, unterstreicht klar deren Herleitung aus den bemalten Vorgängern³¹. Auch diese waren stets mit einem dekorativen Randabschluss versehen (Abb. 27.1 [a]), über welchen sich die in der Vordergrundebene agierenden Gestalten oftmals hinwegsetzten³². Im Laufe der Zeit beginnt

- 27 In der Forschung wird nicht selten das Einsetzen des kanonischen Dodekathlos des Herakles mit den zwölf Metopenfeldern des Zeustempels in Olympia postuliert. Vgl. bspw. KATTERFELD 1911, 80f.; KÄHLER 1949, 83f.; HURWIT 1979, 272; BOARDMAN 1996, 54; anders hingegen z.B. HERRMANN 1987, 27; GEERTMAN 1987, 174; BROMMER 1979a, 56ff. – Theseus- sowie Heraklestaten kehren auch auf den Metopen des Hephaisteions in Athen wieder (s. dazu etwa KNELL 1998, 129ff.).
- 28 Diese Kämpfe setzen sich vorwiegend aus einzelnen Zweifigurenkompositionen zusammen. Im Süden erscheint die Kentaurenomachie, im Westen nach gleichem Schema die Amazonen- oder Perserschlacht, wobei hier durch das Reitermotiv das Bildfeld oftmals räumlich stärker beansprucht wird. Von den Nordmetopen sind nur spärliche Reste überliefert, die sich der Iliupersis zuordnen lassen, allerdings ist hier das Geschehen wohl nicht vollkommen kohärent (vgl. dazu auch Kapitel C1.2.3. „Schiffe in Bauplastik“). Von der östlichen Tempelfront stammen hingegen die Reliefs des Gigantenkampfes. Zu den Parthenonmetopen vgl. z.B. KNELL 1998, 98ff.; BOARDMAN 1996, 137ff.; BERGER 1986, passim; BOARDMAN 1985, 232ff.; HURWIT 1979, 284ff.; BROMMER 1979b, 3. 10; ders. 1967, passim. Allgemein s. KÄHLER 1949, 86ff.
- 29 Zur Entwicklung des Metopenfeldes, seines Rahmens und seiner Komposition vgl. v.a. KÄHLER 1949, 28ff. bes. 44ff. und 56ff.; entfernt auch LAUM 1912, 613; BOARDMAN 1994c, 179. – Ein unmittelbarer Vergleich zwischen den Reliefs des Mutterlandes und Großgriechenlands ist aufgrund einer Entwicklungsverzögerung und dem Festhalten an altentümlichen Strukturen in Unteritalien und Sizilien nicht möglich (dazu s. KÄHLER 1949, 41. 52. 54; GRUBEN 1986, 238f; anders GIULIANI 1979, 27 [s.u.]). RIDGWAY 1977, 225. 248 hingegen hält die Erfindung der skulptierten Metope in Großgriechenland für möglich.
- 30 Vgl. dazu KÄHLER 1949, 37f. 44; GIULIANI 1979, 43ff.
- 31 Auf diese Weise kommt es sozusagen zu einer ‚Doppelrahmung‘, zum einen durch die bildintrinsische, zum anderen die architektonische Umgrenzung (vgl. dazu v.a. auch KÄHLER 1949, 38. 45). – Anders hingegen GIULIANI 1979, 3. 25f., der für das griechische Mutterland sowie Großgriechenland zwei unterschiedliche Entwicklungsstränge befürwortet und auf dieser Basis ein Fehlen der umlaufenden Metopenleisten außerhalb von Unteritalien und Sizilien postuliert (Mykene wäre somit das einzige Beispiel). Aus Selinunt hingegen sind zahlreiche Beispiele für z.T. setzkastenartig gerahmte Metopen belegt (so vom Tempel C, flachere Leistenrahmen auch vom nach Giuliani jüngeren Tempel Y, ebd. 60f.). Vgl. dazu ebenfalls HURWIT 1977, 3f.; ders. 1979, 258ff.
- 32 Vgl. z.B. die Perseusmetope aus Thermos, auf welcher die stark ausschreitenden Füße des Helden deutlich den mit Rosetten dekorierten Rahmen überlappen (s. KÄHLER 1949, 32f. Taf. 14).

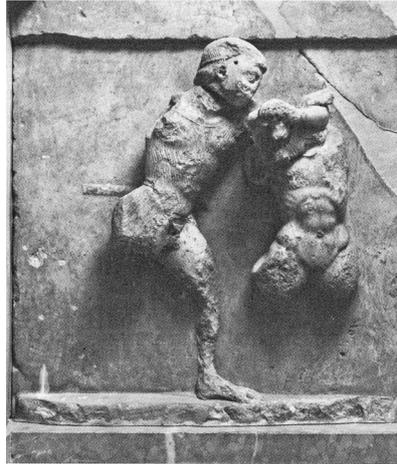


Abb. 27.2 (links)
Europametope vom Tempel Y in Selinunt, wobei die Gestalt des Stieres beidseitig leicht die Rahmenleiste überschneidet

Abb. 27.3 (rechts)
Metope vom Athener Schatzhaus in Delphi mit der Darstellung des Kampfes zwischen Theseus und Minotauros

bei zunehmender Plastizität sowohl eine Loslösung der Figuren vom Grund als auch eine Entwicklung des Metopenfeldes zu einem tektonischen Element im eigentlichen Sinne. Nachdem zunächst auf die seitlichen Begrenzungen verzichtet wird und sich die Metope die beiden angrenzenden Triglyphen als Bildfeldeinfassung zunutze macht³³, wird die Leiste bald darauf auch im oberen Bereich unterdrückt (Abb. 27.1 [c])³⁴. Als letzter Schritt wird schließlich unten die gesondert gearbeitete Plinthe vollständig aufgegeben, die bis dahin als Standfläche diente – diese Funktion übernimmt nun die Tänie als oberster Abschluss des Architravs³⁵. Aus einem an sich selbständigen, in einen eigenen Rahmen eingefügten ‚Bild‘ hat sich etwa ab der Mitte des 6. Jhs. ein perfekt an die baulichen Vorgaben angepasstes plastisches Element entwickelt, das nun wesentlicher tektonischer Bestandteil des Triglyphen-Metopen-Frieses ist. Da die Figuren nun weit aus dem Bildhintergrund heraustreten³⁶, wird eine neue Körperlichkeit möglich, welche fast die Ausmaße der vollplastischen Giebelfiguren zu erreichen vermag. Der extern gebildete Rahmen definiert den relevanten Bildraum nun von außen, bleibt aber stetiges Charakteristikum des abgeschlossenen Metopenfeldes.

33 Dies ist z.B. der Fall bei den Metopen des Athener-Schatzhauses in Delphi (s. KÄHLER 1949, Taf. 42-49; HURWIT 1979, 267). – Eine Zwischenstufe der Entwicklung zeigen einige Metopen von der Selemündung: Es handelt sich dabei sozusagen um langrechteckige ‚Doppelplatten‘, die jeweils zusätzlich zum Figurenrelief noch ein Triglyphon aufnehmen. Die seitliche plastische Leiste fehlt zwischen Triglyphon und plastischer Darstellung in der Mitte jeder Platte, ist dafür aber asymmetrisch an der ‚offenen‘ Seite ausgebildet, obwohl auch hier die Triglyphe der nächsten Platte anschließt. Daneben existieren ebenso die quadratischen Felder mit beidseitigem Rahmen. Vgl. dazu auch KÄHLER 1949, 13. 39f.; RIDGWAY 1977, 240ff.; HURWIT 1979, 256f.

34 Diese Leiste rührt nicht vom eigentlichen Relieffrahmen her, sondern stammt von der ursprünglichen architektonischen Einfassung des Metopen-Triglyphen-Frieses am Bau ab. Vor diesem Hintergrund wird sie also lediglich vom ehemals umlaufenden Rahmen separiert und in ihren früheren selbständigen Status zurückversetzt. Dabei erfolgt i.d.R. ihre Unterordnung unter die tektonische Plastik durch Überlappen (so möglicherweise bereits am ‚Monopteros‘ der Sikyonier, als weiteres am Athener-Schatzhaus in Delphi bzw. seltener auch am Parthenon) oder aber durch direktes Weglassen an der Metopenplatte selbst (wie z.B. am Zeustempel in Olympia). Vgl. dazu KÄHLER 1949, 52. 56 Abb. 54 Taf. 42ff. 80 und 60ff.; auf dieser Grundlage auch GIULIANI 1979, 4.

35 Vgl. bspw. zu großen Teilen die Parthenonmetopen oder in aller Vollständigkeit die Metopen vom Heraion in Argos, wobei sich ein Zurückweichen der Plinthe bereits vorher ankündigt (s. KÄHLER 1949, 65 Taf. 75-87; detaillierte Ausführung bei BROMMER 1967, 167). Eine Ausarbeitung erfährt diese Standzone allerdings weiterhin im Falle einer besonders hervorgehobenen Bodentextur (z.B. Fels).

36 Diese Entwicklung beginnt bei den glatten Metopenplatten aus Ton, welche hinter den Triglyphen verankert sind und die gemalte Darstellung auf vorderster Ebene tragen. Nach der Umsetzung in Stein hat der seitliche Rahmen noch Bestand, wodurch sich der Bildhintergrund in die hintere Ebene verlagert und die Oberfläche des Reliefs mit derjenigen der flächigen Tonmetopen identisch ist. Mit Verzicht auf diesen Rahmen liegt aber nun der Relieffhintergrund auf der vormaligen vordergründigen Ebene, die daraus plastisch hervorwachsenden Figuren können nun weit über diesen hinausragen. Die ehemalige Oberfläche der Steinplatte befindet sich also vor der Triglyphenebene, somit wird

Auch in Hinsicht auf die Anlage der Komposition im Bildfeld vollzieht sich ein Wandel: Parataktisch klar aneinandergefügte Einzelgestalten³⁷ werden von zumeist komplex aufgebauten Figurenverkettungen verdrängt, eine Bewegungsrichtung durchläuft nun nicht mehr nur auf starren horizontalen oder vertikalen Achsen den Handlungsraum. Vielmehr beansprucht das figurale Gefüge eine wechselvolle kontextbezogene Konstruktion für sich, indem das Darstellungsschema in seiner Anlage etwa einem Agieren über Kreuz nun auch in diagonalen Richtung entspricht oder aber sich pyramidal nach oben zuspitzt³⁸. Im selben Zuge haben die Figuren an Ausdehnung abgenommen und nun nicht mehr eine maximale Ausnutzung des Darstellungsraums zum Ziel (**Abb. 27.3**)³⁹. Diese Diminution ermöglicht nicht nur einen konsequenteren richtungsbetonten Spannungsaufbau, sondern auch eine rezipientenorientierte strukturell eingängigere Wirksamkeit innerhalb des festgesetzten architektonischen Rahmens. In diesen Kompositionen kommen kaum mehr als zwei Figuren zum Tragen, dabei handelt es sich seltener um spannungsloses Nebeneinander als um eine gegenseitige Bezugnahme vor allem in Form kämpferischer Handlungen⁴⁰.

Nach diesem Kulminationspunkt im endenden 5. Jh. kann die metopische Reliefplastik keinen einschneidenden Entwicklungsfortschritt mehr verzeichnen. In der Folgezeit ist die figurliche Dekoration der viereckigen Felder im Wechsel mit dem Triglyphon nicht mehr gefragt und wird schließlich vollständig vom durchgehenden Friesformat der ionischen Ordnung verdrängt⁴¹.

die architektonische Einfassung der Metope als ‚Setzkasten‘ negiert, behält aber ihre raumbegrenzende Funktion bei. Zu dieser Entwicklung vgl. KÄHLER 1949, 44ff.; HURWIT 1977, 3. 8f.; ders. 1979, 236ff.; in Ansätzen BOARDMAN 1996, 138 (zu den Parthenonmetopen). – Bereits die Metopen des Athener-Schatzhauses von Delphi sind nahezu vollkommen rundplastisch gearbeitet und haben mit dem Reliefhintergrund nur noch wenige Berührungspunkte. Dazu s. BOARDMAN 1994c, 190f.; KÄHLER 1949, 27. 56; HURWIT 1979, 269.

37 Vgl. etwa die beiden Metopen mit den Dioskuren, welche die Leukippiden verfolgen (gleichgerichtete horizontale Bewegung) oder Herakles mit dem nemeischen Löwen (gegenläufige horizontale Bewegung) vom Heraion an der Selemündung (s. DANIELE 1995, Abb. 26f. 46).

38 Dies lässt sich in einer bunten Vielfalt an den Metopen des Zeustempels in Olympia nachvollziehen, kündigt sich aber bereits vorher am Athener-Schatzhaus an. Vgl. dazu KÄHLER 1949, 61ff.; HURWIT 1979, 269. 272; GRUBEN 1986, 61; BOARDMAN 1994c, 191; ders. 1996, 56; MAASS 1997, 171ff.; KNELL 1998, z.B. Abb. 81-92. 115f. – Da bei den frühen Exemplaren die richtungsbezogene Bewegung nicht selten aus dem Bild hinausführt (vgl. z.B. das Läuferpaar aus Assos, s. BOARDMAN 1994c, Abb. 216 Nr. 17), postuliert FRÖBER 1933, 83 deren Abhängigkeit von Frieskompositionen, wohingegen sich bei den späteren Beispielen die Bewegung innerhalb des Bildes aufbaut (vgl. z.B. die Metopen des Athener-Schatzhauses in Delphi, s. BOARDMAN 1994c, Abb. 213).

39 Dazu auch KÄHLER 1949, 57 (am Beispiel des Athener-Schatzhauses in Delphi).

40 Trotz der starken Abweichung in der Metopengröße (von etwa 0,6 bis 1,6 m Höhe und 0,6 bis 1,5 m Breite; darunter haben diejenigen vom Athener-Schatzhaus in Delphi die kleinsten, diejenigen vom Zeustempel in Olympia die größten Ausmaße) wird das Bildfeld nur im Ausnahmefall mit drei Figuren angefüllt, Einzelfiguren wie auf den frühen Platten werden i.d.R. vermieden. Die Regel bilden Zweipersonenkompositionen, auch wenn die Metopen vom olympischen Zeustempel aufgrund ihrer Größe mehr als alle anderen das Mehrfigurenschema nutzen (vgl. etwa die Löwen-, Atlas- und prinzipiell auch die Geryoneus-Metope, s. KNELL 1998, Abb. 115f.). Die Parthenonmetopen hingegen zeigen überwiegend Kampfpaaire (s. KNELL 1998, Abb. 144-159).

41 Dazu vgl. KÄHLER 1949, 64. 72ff.; HÖCKER 2004, 208.

C1.2. Die Ausschnitthaftigkeit als Sonderfall

Innerhalb des überlieferten Bestandes an plastisch verzierten Metopenfeldern lassen sich nur wenige Exemplare ausmachen, welche die Kriterien für die ausschnitthafte Wiedergabe erfüllen. Dies ist zum einen der Tatsache geschuldet, dass die Anzahl der bekannten Bildplatten generell nicht besonders hoch ist: Von manchen Tempeln haben sich lediglich klägliche Reste erhalten⁴²; auch wird die Sitte des figürlichen Dekors zugunsten ornamentaler Verzierungen aufgegeben⁴³, nachdem die dorische Ordnung in der Sakralarchitektur seit dem 4. Jh. kontinuierlich an Stellenwert verliert und nur noch in ergänzender Form Verwendung findet⁴⁴. Zum anderen kommt aber noch die allgemeine Entwicklung hinzu, denn Hand in Hand mit der Herausbildung des räumlich stark limitierten Zweifigurenschemas, kommt es zur Vermeidung jeglichen Konflikts mit der Bildraumbegrenzung. Auf diese Weise findet die Ausschnitthaftigkeit vor allem unter den älteren Metopenbildern ihre Berechtigung, wird hier die Darstellungsfläche zumeist noch voll ausgeschöpft (s. dazu Abb. 27.2)⁴⁵.

Auch wenn die Basis sehr lückenhaft ist, kann innerhalb der metopischen Bauplastik dennoch eine Beurteilung der Nutzungstendenzen in Hinblick auf die Teilgestalt erfolgen: Unverkennbar ohnehin ein seltenes Phänomen – die kompositionelle Abgeschlossenheit steht hier deutlich im Vordergrund –, zeichnet sich dieses besondere Darstellungsmittel vornehmlich in einem geschlossenen künstlerischen Umfeld ab und besitzt einen unverkennbar singulären Charakter.

C1.2.1. Der ‚Monopteros‘ der Sikyonier in Delphi

Der bislang früheste Nachweis ausschnitthafter Wiedergabe in der Bauplastik gelingt an den sicherlich vollkommen unkonventionellen Metopen des so genannten Monopteros in Delphi. Dieser Bau an der Heiligen Straße lässt sich lediglich anhand von zahlreichen Bauteilen belegen, die als Spolien zusammen mit den Überresten einer Tholos im Fundament des Sikyonierschatzhauses vom Ende des 5. Jhs. verbaut waren⁴⁶. Dass die ältere Bausubstanz möglicherweise

42 Annähernd vollständige Metopenserien haben nur wenige Tempel zu verzeichnen (z.B. älteres Heraion an der Selemündung, Schatzhaus der Athener in Delphi, Zeustempel in Olympia, Parthenon und Hephaisteion in Athen), von einigen sind zumindest mehrere Reliefplatten überliefert (z.B. Schatzhaus der Sikyonier in Delphi, Tempel C und E in Selinunt, Athenatempel in Assos). In vielen Fällen deuten aber nur spärliche Überreste auf die Existenz skulptierter Metopen hin (wohl Artemision in Korkyra, Heraion von Argos etc.). Vom Aphaiateempel auf Ägina haben sich bspw. nicht einmal Fragmente erhalten, stummer Zeuge sind allein die Spuren am Bau (dazu GRUBEN 1986, 120; KNELL 1980, 40). Allgemein zu den Metopen archaischer Zeit s. RIDGWAY 1977, 225ff.; generell zu Metopen s. FUCHS 1969, 397-423.

43 Als die letzten bekannten, gegenständlich verzierten Metopen sind diejenigen vom Athenatempel in Ilion aus dem beginnenden 3. Jh. zu nennen (dazu s. KÄHLER 1949, 71f.).

44 Im Laufe des 4. Jhs. haben die ionische und korinthische Bauordnung die dorische als Einzeltypus verdrängt. Als diese dann im Hellenismus als ‚Schmuckform‘ erneut Eingang in die Architektur findet, beschränkt man sich auf eine rein ungegenständliche Ausschmückung der nun stark größenreduzierten Metopenfelder (z.B. Athenatempel in Pergamon aus dem ersten Drittel des 3. Jhs.). Vgl. KÄHLER 1949, 64. 72f.; HÖCKER 2004, 208; ausführlich dazu KNELL 1980, 71ff. 163f. 275f.

45 Vgl. dazu das vorhergehende Kapitel C1.1. „Grundlagen Bauplastik“.

46 Letzteres identifiziert nach Paus. X 11, 2. – Ausführlich dazu v.a. POMTOW 1910, 97ff. 177ff.; DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 42; GRUBEN 1986, 87; LAROCHE – NENNA 1990, passim; als weiteres auch KARO 1910, 192ff.; DINSMOOR 1912, 444ff.; DE LA GENIÈRE 1983, 158; SZELIGA 1986, 297; MERTENS-HORN 1996, 130; MAASS 1997, 154; KNELL 1998, 18.

planmäßig dieser Neukonzeption zum Opfer gefallen ist, würde nicht nur einen kongruenten Standort, sondern darüber hinaus auch eine identische Bestimmung des Vorgängers befürworten⁴⁷. In einem solchen Fall ließe sich diese Stiftung mit einiger Wahrscheinlichkeit mit dem sikyonischen Tyrannen Kleisthenes in Verbindung bringen, der zu Beginn des 6. Jhs. enge Beziehungen zum delphischen Heiligtum unterhielt und sich offenbar durch rege Bautätigkeit auszeichnete⁴⁸. Auf dieser Grundlage und über die stilistische Einordnung der architektonischen sowie plastischen Bauteile kann eine Datierung in die Zeit um etwa 570/60 v. Chr. postuliert werden⁴⁹.

Der Grundriss dieses rechteckigen Baus ist aufgrund mangelnder Indizien umstritten. Auch wenn sich in der heutigen Literatur seine Rekonstruktion als Monopteros mehr oder minder eingebürgert hat, existieren dennoch abweichende Lösungsvorschläge. Gesichert scheint jedoch die sehr begrenzte Ausdehnung auf einer Grundfläche von nur etwa 4,2 auf 5,5 m⁵⁰ mit vier Säulen an den Schmal- sowie fünf an den Langseiten. Da für eine gemauerte Cella nicht mehr als 0,8 m Breitenmaß zur Verfügung stünde⁵¹, geht man von einer offenen baldachinartigen Konstruktion in Form einer reinen Ringhalle aus⁵². Diese bauliche Einschränkung ist auch der Grund für verschiedene Gegenkonzepte, unter denen der prostyle Antentempel wohl die gängigste Alternative ist⁵³.

Erbaut in dorischer Ordnung, haben sich von diesem älteren Thesaurus noch mehrere Fragmente der ehemals 14 skulptierten Metopen aus vermutlich sikyonischem Poros erhalten, wobei lediglich vier Platten annähernd vollständig überliefert sind⁵⁴. Aufgefunden wurden sie bei den Ausgrabungen Ende des 19. Jhs. mit der reliefierten Fläche nach unten in Art einer Pfla-

-
- 47 So etwa DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 75ff. 226ff.; SALVIAT 1984, 222; MERTENS-HORN 1996, 126; MAASS 1997, 154 mit Anm. 16; KNELL 1998, 18. Allerdings ist keiner der beiden durch die Spolien belegten Bauten heute konkret lokalisierbar. Der wohl aus der Umgebung von Sikyon stammende Kalkmergel als Baumaterial reicht für die Bestätigung einer Beziehung zu Sikyon nicht hundertprozentig aus. Zur Problematik vgl. RIDGWAY 1977, 232 Anm. 11; ebenso LAROCHE – NENNA 1990, 270; zum Baumaterial s. POMTOW 1910, 116; DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 54ff. 97ff.; MAASS 1997, 154; ebenso BOARDMAN 1994c, 187; zum Baumaterial als Anzeiger für Sikyon vgl. z.B. SCHEFOLD – JUNG 1989, 15. – Kontrovers argumentiert hingegen SZELIGA 1986, 303ff. (mit weiterführender Literatur), der v.a. aufgrund der Unsicherheiten in der Übereinstimmung des Standorts und der Wahl der Bildthemen keine sikyonische Weihung befürwortet. Wie bereits DE LA GENIÈRE 1983, 165ff. (Lokri) vermutet er eine sizilische bzw. unteritalische Polis als Stifter. In entsprechende Richtung urteilt, wenn auch auf anderer Grundlage, RIDGWAY 1977, 245. DINSMOOR 1912, 445f. 466-473 verbindet die Bauteile mit einem Fundament, welches er als dasjenige des Schatzhauses von Syrakus identifiziert; KATTERFELD 1911, 7ff. spricht sich für „Byzanz“ aus.
- 48 So berichtet Paus. II 9, 6 und X 37, 6, der auch dessen Beitrag zur Prosperität der Polis erwähnt. Ausführlicher zu Kleisthenes als möglichem Stifter s. KNELL 1998, 22f.; MAASS 1997, 154; SCHEFOLD 1993, 262ff.; BOARDMAN 1994c, 187; DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 50. 77ff. Zur Problematik dieser Interpretation vgl. z.B. DE LA GENIÈRE 1983, 158f.
- 49 KNELL 1998, 18 z.B. setzt den Bau zwischen 570 und 560 v. Chr. an, etwas später datieren ihn KÄHLER 1949, 48 (nach 560 v. Chr.) bzw. RIDGWAY 1977, 235 (um 550 v. Chr.); SCHEFOLD 1993, 264 hingegen ordnet ihn bereits in die Zeit um 570 v. Chr. ein. MERTENS-HORN 1996, 130 möchte die Entstehung von Bau und Metopen sogar schon um 580/70 v. Chr. sehen.
- 50 Bei den Größenangaben lassen sich in der Literatur geringfügige Schwankungen um etwa 10 cm feststellen. Vgl. KNELL 1998, 18 (4,19 x 5,57 m); MAASS 1997, 154 (4,18 x 5,47 m), so z.B. auch DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 44; GRUBEN 1986, 87 (4,29 x 5,47 m); SZELIGA 1986, 297 (4,3 x 5,6 m).
- 51 Auf diese Weise DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 46ff.; MAASS 1997, 154.
- 52 In diesem Sinne erstmals der Ausgräber M. G. Daux (s. DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 42ff. Fig. 3; darauf aufbauend z.B. KÄHLER 1949, 21; KNELL 1998, 18 vgl. Abb. 25 und 26).
- 53 So DINSMOOR 1912, 471f. POMTOW 1910, 118ff. hingegen rekonstruiert diesen Rechteckbau als Vorhalle zur Tholos. – Zu den unterschiedlichen Interpretationen vgl. GRUBEN 1986, 87; SZELIGA 1986, 297 Anm. 1; LAROCHE – NENNA 1990, 242f.; MAASS 1997, 154 Anm. 18 (mit weiterführender Literatur).
- 54 Dazu etwa KÄHLER 1949, 49; RIDGWAY 1977, 234ff.; HURWIT 1979, 261ff.; SZELIGA 1986, 297; KNELL 1998, 18.

sterung mehrheitlich unweit des Fundaments des jüngeren Nachfolgers⁵⁵. Auffällig sind ihre ungewöhnlichen Maße, die mit einer durchschnittlichen Ausdehnung von knapp 0,9 m in die Breite und 0,6 m in die Höhe im Gegensatz zu den ansonsten in der Regel etwa quadratischen beziehungsweise leicht hochrechteckigen Feldern ein deutlich oblonges Format aufweisen⁵⁶. Dieser Anomalie liegt der Verzicht auf das in der Mitte eines jeden Joches übliche Triglyphon zugrunde, wodurch sich innerhalb des umlaufenden dorischen Frieses die Zahl der Felder für Figurenschmuck reduziert, die Darstellungsfläche dafür aber vergrößert hat⁵⁷. Ebenso wie die obere Leiste fehlt an der Metope die seitliche Rahmung, lediglich am unteren Rand dient den Figuren eine Plinthe als Standfläche⁵⁸.

Diese Reliefs sind nicht nur zu den frühesten narrativen Bildplatten zu rechnen, die sich zumindest ansatzweise als zusammenhängende Reihe erhalten haben, auch scheint schon allein eine Vielzahl der Bildthemen bislang singulär zu sein, deren Identifizierung sich zusätzlich auf Namensbeischriften stützen kann⁵⁹. Bis auf die Darstellung der auf dem Stier reitenden Europa, findet kaum ein anderes der rekonstruierbaren Motive Entsprechungen⁶⁰. Dies trifft nicht nur in thematischer Hinsicht beispielsweise auf Phrixos auf dem Widder, die Argonauten oder den Rinderraub zu, sondern ist auch auf kompositorischer Ebene bei fast jeder nachvollziehbaren Darstellung zu beobachten: Ohne jeglichen Vergleich gibt sich die bildhafte Wiedergabe der kalydonischen Eberjagd, die sich auf mehrere Felder verteilt und dem übergroßen Keiler eine eigene Metope zugesteht. Von noch einzigartigerem Charakter ist aber die künstlerische Umsetzung der Erzählung des Viehdiebstahls sowie der Ausfahrt der Argonauten, die im Grunde beide von der Möglichkeit des gestaltlichen Anschnitts Gebrauch machen.

Der Rinderraub der Dioskuren und Apharetiden sowie die Ausfahrt der Argonauten

„Beide Brüder [sc. Idas und Lynkeus] waren seit ihren frühesten Tagen Freunde der Dioskuren, einander in Liebe gewogen. Immer zogen vereint die vier auf tapfere Fahrten, schützten sich gegenseitig und teilten alle Gefahren. [...] ,Verspracht ihr [sc. Idas und Lynkeus] am Ende die

21f. Thematisch gesichert ist noch eine fünfte Platte mit der Darstellung des widderreitenden Phrixos, von welcher sich allerdings nur ein einziges Fragment erhalten hat (dazu CASKEY 1925, 17f.). Für die Existenz einer weiteren Metope mit Bellerophon und Pegasos existieren hingegen keine aussagekräftigen Beweise, weshalb eine entsprechende Interpretation stets als reiner Vorschlag zu bewerten ist (dazu DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 119; SCHEFOLD 1993, 263; anders KÄHLER 1949, 49; MERTENS-HORN 1996, 124f. Anm. 14; KNELL 1998, 18). Insgesamt haben sich von mindestens neun Platten Reste erhalten (ausführlich dazu DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 105ff.). – Zur nicht unproblematischen Bestimmung des Baumaterials s.o.

55 Dazu v.a. POMTOW 1910, 112. 181f.; KATTERFELD 1911, 5; LAROCHE – NENNA 1990, 261; MAASS 1997, 155. Einige waren mit Sicherheit aber auch im Fundament verbaut (z.B. Ebermetope).

56 Vgl. KÄHLER 1949, 20f. 102; MAASS 1997, 155; KNELL 1998, 18. Zusammenstellung der unterschiedlichen Metopenmaße bei POMTOW 1910, 180ff. und KATTERFELD 1911, 88f.

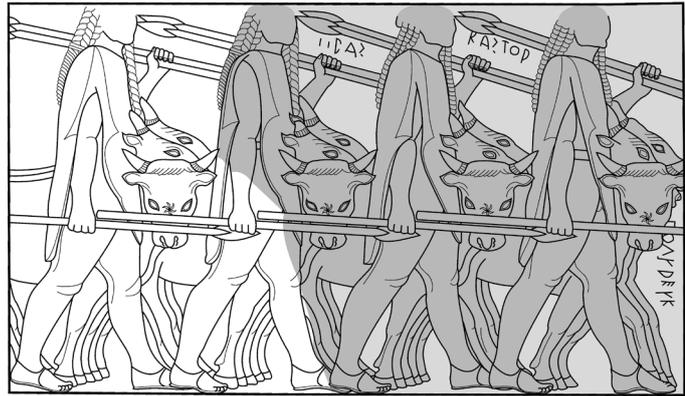
57 Im Normalfall sitzt das Triglyphon innerhalb des Frieses nicht nur über jeder Säule, sondern auch über jedem Interkolumnium. Auf diese Weise entsteht ein regelmäßiger Rapport aus ungefähr gleich großen Triglyphen- und Metopenfeldern, welcher weitaus mehr Bildfelder nach sich zieht (vgl. dazu z.B. LAUM 1912, 613; KÄHLER 1949, 20f.; GRUBEN 1986, 87; KNELL 1998, 18). In Verbindung mit der sehr geringen Ausdehnung des ‚Monopteros‘ wären die Bildfelder auf diese Weise ausgesprochen schmal ausgefallen. – In vorliegendem Fall würden sich die 14 Metopen mit drei Stück auf die Schmalseiten und vier Exemplaren auf die Längsseiten verteilen (vgl. MAASS 1997, 155).

58 Dazu DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 100; KÄHLER 1949, 50f.

59 Zu den erhaltenen Bildthemen und ihrer möglichen Verteilung am Bau s. DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 110ff. fig. 2; KÄHLER 1949, 49f.; MAASS 1986, 155; KNELL 1998, 19ff.; anders SALVIAT 1984, 220f. Zum Bildprogramm und dem offensichtlichen Zusammenhang mit den Argonauten bzw. Dioskuren vgl. KNELL 1998, 22ff.; MERTENS-HORN 1996, passim; SZELIGA 1986, passim.

60 Zusammenstellung der Europa-Darstellungen in der Bauplastik z.B. bei MERTENS-HORN 1996, 125f. mit Anm. 21.

Abb. 28.1
Rekonstruktion der
Rinderraubmetope
(DADAS 7)



Rinder, die ihr uns [sc. Kastor und Polydeukes] einst geraubt und sagtet, es wären die euren? Dennoch haben wir euch die reichen Herden gelassen; wolltet wir uns doch nicht mit unseren Freunden entzweien⁶¹.

Diese hier angedeutete folgenschwere Episode aus dem Leben der Dioskuren und Apharesiden erzählt eine der Metopen des Monopteros (DADAS 7), welche bis heute die einzige bekannte Darstellung dieses Abenteuers ist⁶². Obwohl am linken Bildrand ein beachtlicher Teil der Platte fehlt, verhelfen die aufgemalten Inschriften zu einer zuverlässigen Vervollständigung des Reliefs: Erhalten sind drei der Freunde, wie sie hintereinander mit großen Schritten mehrere Rinder neben sich hertreiben; der vierte – Lynkeus – folgte einst im nicht mehr existenten Teil des Bildfelds. Mit je zwei geschulterten Lanzen in der Linken und einer weiteren in der gesenkten Rechten bilden die Heroen eine dichte homogene Reihe, welche sich im Profil von links nach rechts bewegt. Die zahlreichen Rinder verteilen sich dahinter auf insgesamt drei weiteren Bildebenen⁶³. Zu vier Gruppen aus je drei Tieren zusammengefasst, korrespondieren sie mit den beiden Geschwisterpaaren, so dass in den Lücken zwischen den ausschreitenden Gestalten gerade noch ihre Köpfe durchblicken. Während diejenigen, welche dem Betrachter am nächsten sind, den Schädel frontal aus dem Bild heraus wenden, zeigen sich die restlichen in strenger Seitenansicht. Diese extreme, in Flachrelief ausgeführte bildräumliche Staffelung ermöglicht folglich die Wiedergabe von insgesamt zwölf Tieren auf engstem Raum und sucht in der Reliefkunst dieser Zeit ihresgleichen⁶⁴. Obwohl der linke Bildrand nicht überliefert ist, lässt sich anhand der durchschnittlichen Ausmaße der Metopen⁶⁵ die Ausschnitthaftigkeit der

61 Kypr. VII, 64ff. 258ff. Dieses im Rückblick angedeutete, einstige Abenteuer war zusammen mit dem Raub der Leukippiden Ursache für ein tiefgreifendes Zerwürfnis zwischen den beiden Brüderpaaren, welches bei der Hochzeit der Dioskuren eskalierte und letztendlich mit dem Tod des Kastor, Lynkeus und Idas endete.

62 Zur ausführlichen Beschreibung der Darstellung s. z.B. HOMOLLE 1896, 661f.; KATTERFELD 1911, 4; POULSEN 1920, 86ff.; FRÖBER 1933, 28ff.; DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 111ff. 199ff.; KÄHLER 1949, 50. 102 Nr. 40; HURWIT 1977, 7f.; ders. 1979, 262ff.; KNELL 1998, 20. – JACOBSTHAL 1923/24, 164ff. schließt aus farblichen Überresten auf eine Fesselung der Beine der Tiere.

63 Während die Rinder in sehr flachem Relief gehalten sind, wurden die menschlichen Figuren in Hochrelief ausgearbeitet, es erfolgt aber noch keine Loslösung der rückwärtigen Partie vom Grund.

64 Eine maximale Auswirkung hat dieses allmähliche Zurücksetzen des Reliefs an der Kontaktstelle der Hinterbeine der vorangehenden Rindergruppe mit den Vorderbeinen der nachfolgenden Tiere. Ebendort kommt es zu einer Schichtung von insgesamt sechs gleichförmigen Gliedmaßen, wobei das letzte Bein direkt auf den Reliefgrund aufgemalt war (vgl. dazu KNELL 1998, 20). – Weitaus geläufiger ist eine solche Behandlung des Tiefenraums auf Vasenbildern, ist aber in Ansätzen auch bei spätarchaischen Reliefs vorhanden (vgl. z.B. den Fries des Siphnierschatzhauses in Delphi), wohingegen die Bauplastik der Folgezeit flächige Überlappungen durch mehrere zurückweichende flache Reliefschichten vermeidet (vgl. dazu etwa BOARDMAN 1996c, 180).

65 Diese sind fixiert durch die Ebermetope, die sich am vollständigsten erhalten hat (dazu DINSMOOR 1912, 470; KÄHLER 1949, 49). Zur Rekonstruktion der Größe vgl. des Weiteren DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 112ff.

letzten Rindergruppe sowie der drei Lanzen des hintersten ‚Viehdiebes‘ postulieren, so dass dessen rückwärtige Ferse wohl gerade noch im Bild erschien (**Abb. 28.1**)⁶⁶. Ebenso zeichnet sich auf der gegenüberliegenden Seite eine zwar dezente, jedoch deutliche Unvollständigkeit der Konturen eines Horns und der Schnauzen der vordersten Bovidenköpfe, ebenso wie der Lanzen ab.

In kaum einem anderen Zusammenhang hat das Phänomen der unvollständigen Gestalt von der Forschung vergleichbare Aufmerksamkeit erfahren wie bei den Metopen vom delphischen ‚Monopteros‘. Bereits Heinz Kähler stellte Parallelen zu den Tondi lakonischer Schalen her und wies auf den singulären Stellenwert dieser Komposition hin⁶⁷, welche wie durch ein Fenster⁶⁸ einen viereckigen Bildausschnitt zeigt. Michael Maass betonte auf dieser Grundlage folgerichtig, dass „dieser ausschnittshafte Charakter [...] die Menge der Rinder hervorzuheben [scheint]⁶⁹.“ Ein Übergreifen der Szene auf eine weitere Platte dieser Langseite, an welcher die Rinderraubscene vermutet wird⁷⁰, ist allerdings nicht anzunehmen, sind alle vier Protagonisten im Feld präsent⁷¹. Betont wird hier – adäquat zu den keramischen Bullaugenbildern – der flüchtige Augenblick, der sich dem Betrachter in dem just sichtbaren Teil des vorbeidefilierenden Zuges offenbart⁷². Durch das Anschneiden erhält zudem der Bewegungseffekt auf Wahrnehmungsebene auch hier verstärkte Wirksamkeit, wie es bereits in Zusammenhang mit dem Kriegerzug (DADA 1) oder der Entführung des Höllenhundes (DADA 6, s. Abb. 18.2) der Fall war. Während die ersten Rinder mit ihren Nasen bereits wieder hinter dem rechts anschließenden Triglyphon eintauchen, hat die letzte Gruppe ihrer Artgenossen das dem Betrachter zugängliche Sichtfeld noch nicht vollständig erreicht⁷³.

Eine in vielfacher Hinsicht abweichende Komposition präsentiert dagegen die Metope mit der Argonautenausfahrt (DADAS 55), die möglicherweise auf der gegenüberliegenden Seite des ‚Monopteros‘ angebracht war⁷⁴. Anhand eines Fragmentes lässt sich zweifelsohne darlegen, dass sich die bildhafte Wiedergabe des Schiffes auf zwei Reliefplatten verteilte (**Abb. 28.2**)⁷⁵, François Salviat postuliert sogar ihre Ausdehnung über insgesamt drei der längsrechteckigen

66 So auf der heute noch gültigen Rekonstruktion von DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 112ff. Fig. 6, welcher der Ermittlung der Breitenausdehnung der Metope gerade eben die Unversehrtheit der letzten Figur zugrunde legt, die er nach identischem Schema wiederholt. Davor bereits entsprechend FRÖBER 1933, 28 Abb. 13.

67 KÄHLER 1949, 50; ebenso später auch MAASS 1997, 156. Die lakonische Schale mit der Kriegerprozession zieht auch DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 205 als typologischen Vergleich für eine defilierende Reihe heran, geht allerdings nicht auf die gemeinsame Ausschnitthaftigkeit ein.

68 Vgl. dazu HURWIT 1979, 264 oder 1977, 8: „as if one were observing the scene through a window or through an intercolumniation“. Vgl. des Weiteren RIDGWAY 1966, 196.

69 MAASS 1997, 156.

70 Zur Rekonstruktion am Bau vgl. DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 114; KNELL 1998, 18. Auf dieser Grundlage lassen sich allerdings für die übrigen Metopen dieser Seite keine Bildthemen ermitteln.

71 Eine Verteilung des Rinderraubs auf zwei Metopen postuliert MERTENS-HORN 1996, 124, ohne jedoch auf eine genauere Begründung einzugehen. Dagegen spricht in erster Linie die Komposition, ist sie vollkommen ausgewogen und damit in sich geschlossen. Auch ist eine Füllung der linken Anschlussplatte allein mit der Bovidenherde bei insgesamt nur 14 Metopen am Bau nicht anzunehmen. Aufgrund der deutlichen Abgeschlossenheit des rechten Bildrands scheidet gleichermaßen eine Fortsetzung in diese Richtung aus.

72 Vgl. dazu v.a. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“; allgemein zu den lakonischen Tondi s. Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“.

73 Der frontale Blick des jeweils vordersten Rindes bereitet diesem Gesamteindruck keinen essentiellen Abbruch.

74 Die Verteilung auf zwei gegenüberliegenden Seiten erhält zumindest durch die gegenläufige Bewegungsrichtung auf beiden Metopen (Rinderraub nach rechts/Argo nach links) einige Plausibilität (dazu KNELL 1998, 20).

75 Zu diesem Fragment s. CASKEY 1925, 18f.

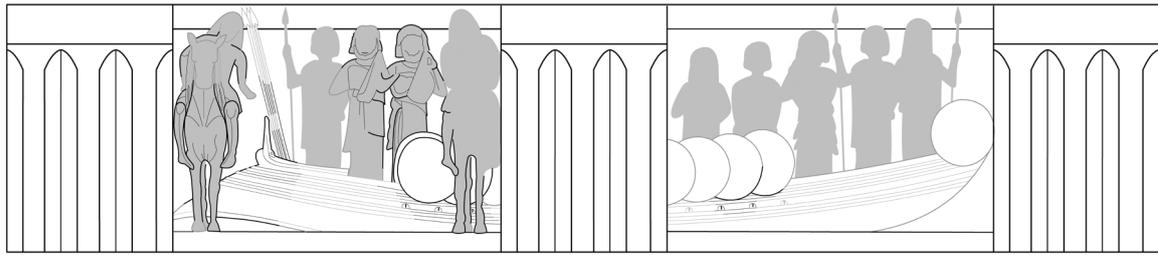


Abb. 28.2 Rekonstruktion der Argodarstellung (DADAS 55)

Felder⁷⁶. Dargestellt ist das schlanke Gefährt mitsamt seiner Besatzung – auch hier erleichtern zum Teil noch vorhandene Beischriften die sichere Identifizierung als Argo⁷⁷. Im nach links zeigenden Bug wird im Bereich der großen Fehlstelle Lynkeus vermutet, der aufgrund seiner übermenschlichen Scharfsichtigkeit die Position des Schiffsführers eingenommen haben könnte⁷⁸. Diesem folgt der inschriftlich gekennzeichnete Orpheus inmitten seines Lyraspiels, der von einem zweiten Kitharoiden begleitet wird⁷⁹. Am rechten und linken Bildfeldrand werden diese Helden von den Dioskuren gerahmt, die in frontaler Wiedergabe und hoch zu Ross außerhalb des Schiffskörpers auf vorderster Bildebene abgebildet sind und diesen somit überschneiden. Ebendiese Inkonsequenz sowie der zu Teilen sehr unvollständige Zustand der Platte und die absolut mangelhafte Erhaltung der rechts anschließenden Metope, von der sich lediglich ein kleines Fragment des Schiffes erhalten hat, boten viel Raum für Spekulationen: So wollte etwa Pierre de la Coste-Messelière die Argo als angelandet und die Besatzung als von Bord gehend sehen, was eine Unterordnung der Darstellung unter eine rechts anschließende protagonistische Szene ermöglichen würde, welche somit Zweck der Reise sein sollte⁸⁰. Deutlich mehr Anhänger fand hingegen berechtigterweise die Interpretation der Szene als Fahrt der Argonauten über das offene Meer. In diesem Zusammenhang wurden die schiffsextern position-

76 Seiner Interpretation liegen der für die damalige Zeit wohl unübliche Schiffstyp und die literarischen Quellen zugrunde, er geht stattdessen von der Darstellung eines Fünzigruderers (πεντηκόντορος) aus. Nur so sei eine gebührende Ikonographie für ein derartig bedeutendes und prestigeträchtiges Schiff wie die Argo gewährleistet. In diesem Zusammenhang sieht er ihre Anbringung adäquat zur dreigeteilten Eberjagd als inhaltlich geschlossenen Block auf der gegenüberliegenden Schmalseite als plausibel an (s. SALVIAT 1984, bes. 216 Abb. 3 und 221 Abb. 5). – Bereits davor wurde von einigen Autoren eine Erstreckung des Schiffskörpers über mehr als zwei Metopen nicht ausgeschlossen, so z.B. DE LA GENIÈRE 1983, 160.

77 Zur ausführlichen Beschreibung s. z.B. HOMOLLE 1896, 662f.; POULSEN 1920, 84ff.; FRÖBER 1933, 31ff.; DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 114f. 177ff.; KÄHLER 1949, 50. 102 Nr. 41; HURWIT 1977, 8; ders. 1979, 264f.; VOJATZI 1982, 40ff.; SZELIGA 1986, 297f.; KNELL 1998, 19f. Explizit zum Schiff mitsamt Speerbündel und Pavesade bspw. ASSMANN 1905, passim; MORRISON – WILLIAMS 1968, 86f.

78 So etwa KÄHLER 1949, 50; SCHEFOLD 1993, 263; s. auch bei KNELL 1998, 20; VOJATZI 1982, 45 Anm. 340. Zum scharfblickenden Lynkeus vgl. Kypf. VII 61f.; anders hingegen FRÖBER 1933, 32f. – Diese Metope besteht aus zwei einzelnen größeren Fragmenten ohne Anpassung.

79 KÄHLER 1949, 50 hält dessen Identität als Poseidonsohn Euphemos für möglich, was sich aus dem Mythos heraus ergeben würde. Entsprechend KNELL 1998, 20; anders hingegen FRÖBER 1933, 32 und VOJATZI 1982, 44. – Zu Orpheus und seiner unvollständigen Beischrift vgl. DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 195ff.

80 DE LA COSTE MESSELIÈRE 1936, 178f. 193f. Die nicht erhaltene Blickrichtung des rechten Reiters wurde adäquat zu seinem linken Pendant zugunsten dieser Theorie rekonstruiert (so bereits FRÖBER 1933, 32 Abb. 15), auf diese Weise zog die benachbarte Haupthandlung die Aufmerksamkeit auf sich. Ein weiteres entscheidendes Argument war das Nichtvorhandensein der Ruder und der vermeintlich feste Untergrund unter den Hufen der Dioskurenperde (Gleichsetzung der Plinthe mit Land). Ein nicht näher bestimmtes Detail vor der Schiffswand auf dem Bruchstück der rechten Metope wurde dahingehend als Teil eines bereits ausgestiegenen Kriegers interpretiert (zu anderen Vorschlägen s.u.). – Ähnlich schlägt SALVIAT 1984, 221 vor, die Szene mit dem Opfer des Jason an Apollon vor der Abfahrt zu verbinden (Apoll. Rhod. I 402ff.), welches sich in diesem Falle auf der vordersten Bildebene der mittleren Metope abgespielt haben könnte. Zusammenfassend dazu VOJATZI 1982, 46f.

nierten Dioskuren als göttliche Patrone der Seefahrt in sphärischem Dasein⁸¹ und nicht nur als bloße Teilnehmer am Argonautenabenteuer gesehen⁸². In thematischer Übereinstimmung dazu schlug George N. Szeliga für ein undefinierbares Detail vor den Planken der Argo auf dem Bruchstück der zweiten Platte eine Deutung als Triton vor, der als Begleiter der Argonauten aus dem Epos nicht unbekannt ist⁸³.

Streng genommen darf an dieser Stelle nicht von einer Ausschnitthaftigkeit in eigentlichem Sinne gesprochen werden, handelt es sich viel mehr um eine Zäsur beziehungsweise Aussparung⁸⁴. Denn indem sich der massige Schiffskörper ohne Berücksichtigung des trennenden Triglyphons auf mehrere Platten verteilt, ist er in seiner umfassenden gestaltlichen Ausdehnung an und für sich vollständig. Damit gleicht diese Vorgehensweise derjenigen auf dem Klitias-Krater, entspricht das architektonische Element der schwarz gefirnissten Henkelzone, die ohne Umstände den Hochzeitszug des Hauptfrieses überlappt⁸⁵. Ungeachtet dieser grundlegenden Abweichung ist allerdings auch diese Erscheinung als eindeutiges Resultat des Bild-Raum-Konflikts zu werten, so dass sie ohne weiteres als Sonderfall Berücksichtigung finden kann. Denn insbesondere vor dem Hintergrund des immensen Größenfaktors der Schiffsgestalt ist auf diese Weise – wie auch bei dem Ausschnitt per se – eine Erweiterung des Darstellungsraums über seine festgesetzten Grenzen hinweg gegeben⁸⁶. Obwohl dabei die Auffassung als fahrendes Schiff durchaus nahe liegt⁸⁷, wird hier die starre Frontalität aller erhaltener Teilnehmer den wahrnehmungsbasierten Bewegungseffekt unvermeidlich abgeschwächt haben.

-
- 81 SCHEFOLD 1996, 263 beschreibt sie als durch die Luft reitend; KNELL 1998, 19 als einer Epiphanie gleich und SZELIGA 1986, 300 merkt an: „The depiction of the sons of Zeus on their horses is a clear indication of their divine status.“ – Zu den Belegen für die Dioskuren als Retter in Seenot und Beschützer der Seefahrer vgl. SZELIGA 1986, 300; MERTENS-HORN 1996, 124, v.a. Anm. 7. Vgl. dazu auch Kapitel C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“.
- 82 Aufgrund der ausgesprochen rundplastischen Frontalität der Reiterfiguren, die wie abgeschnitten und auf den Reliefgrund appliziert wirken, leitet SZELIGA 1986, 300ff. diese Figuren von den protomenhaften plastischen Dachterrakotten großgriechischer Tempel ab, was seinerseits Einfluss auf seine Interpretation des ‚Monopteros‘ als sizilische Stiftung hat.
- 83 SZELIGA 1986, 298 Anm. 14 (zu anderen Interpretationen s.o., kritisch dazu VOJATZI 1982, 46). Als weiteres Argument für das fahrende Schiff nennt er die an der Bordwand belassenen Rundschilde (ebd. 299), was jedoch nur bedingt einen Ausschlag gibt. – Einen Hinweis auf ein solches Meerwesen könnten neben der schriftlichen Überlieferung (Hdt. IV 179; Apoll. Rhod. IV 1602ff.), die von Triton als hilfreichen Begleiter der Argo auf der Überfahrt von Libyen berichtet, eventuell auch zwei korinthische Pinakes aus Penteskouphia erbringen. Diese zeigen ein Schiff zusammen mit einer wohl schwimmenden Figur, wobei hier weder die Deutung als Argo noch als Triton ausreichend gesichert ist (zu diesen beiden Darstellungen s. VOJATZI 1982, 48f.).
- 84 Da sich keine Triglyphen erhalten haben, lässt sich ihre Breite lediglich anhand der Mutuli bzw. Regulae mit fünf Guttae rekonstruieren, wodurch sich eine Ausdehnung von etwa 0,4 m ergibt. Diese weichen aber von den Mutuli über den Metopenfeldern mit nur vier Guttae ab (mit einer Breite von 0,35 m). Dazu DINSMOOR 1912, 470f.; GRUBEN 1986, 87; als weiteres auch LAROCHE – NENNA 1990, 265f.
- 85 Entsprechend bereits KÄHLER 1949, 50; ebenso VOJATZI 1982, 47 Anm. 367. Adäquat dazu wird auch bei der Metope kein offensives Anschneiden menschlicher Figuren an den Bildrändern anzunehmen sein. Ausführlicher zum Klitias-Krater v.a. in Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.
- 86 Auch wenn KNELL 1998, 19 richtiggehend eine „Dominanz des Bildwerks gegenüber dem Bauwerk“ feststellt (s. auch unten), so führt doch seine Beschreibung dieses Verhältnisses „[a]ls existiere die Architektur und deren Ordnungsgefüge nicht, überschneidet das langgestreckte Schiff die Triglyphe [...]“, deutlich in die Irre. Die kompositionelle Anlage nimmt zwar auf die vorgegebenen Faktoren keine Rücksicht, wird aber dennoch deutlich von denselben unterdrückt, so dass sie gewisse Einschränkungen in Kauf zu nehmen hat, über die sie sich nicht hinwegsetzen kann. Diese werden ihr von der architektonischen Ordnung diktiert. Treffender beschreibt MAASS 1997, 157 die Problematik: „Noch erstaunlicher ist die Darstellung der Argonauten mit ihrem Schiff, für dessen Länge eine Metope nicht ausreichte und das daher einfach auf drei verteilt wurde.“ Eine solche Lösung des bildräumlichen Konfliktes in Zusammenhang mit Schiffsdarstellungen ist allerdings als absolute Ausnahme anzusehen (vgl. dazu Kapitel C1.2.3. „Schiffe in Bauplastik“, B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“ und zusammenfassend D1.2. „Vergleich Schiffe“).
- 87 RIDGWAY 1977, 235 beschreibt die Darstellung als „[...] the vessel [is] gliding behind the intervening triglyph which hides its central portion.“ Vgl. ebenfalls dies. 1966, 196.

Die ‚Bildausschnitte‘ vom delphischen ‚Monopteros‘

Bereits bei allgemeiner Betrachtung der rekonstruierbaren Reliefplatten von diesem Bau zeigt sich ein sehr vielseitiger und origineller Umgang mit der tektonischen Erzählkunst. Thematisch zumeist von einzigartigem Charakter, präsentieren die wenigen erhaltenen Felder kompositionell eine völlig verschiedenartige Handhabung der begrenzten Darstellungsfläche⁸⁸. So kann neben ausgesprochenen Einzelbildern wie etwa der Europametepe eine einheitliche Handlung aus mehreren motivisch in sich geschlossenen Einzelkomponenten zusammengesetzt sein: Dies ist bei der Eberjagd von Kalydon der Fall, verteilen sich hier die verschiedenen Partizipanten wohl über mehrere sukzessive Platten, ohne jedoch von den trennenden Triglyphen in Mitleidenschaft gezogen zu werden. Eine entsprechende ‚Sequenzierung‘ offenbart sich desgleichen an der Argometepe, nur dass dabei die Unterbrechung nun keinerlei Rücksicht auf die Geschlossenheit eines Bildzeichens nimmt. Und zu guter Letzt liegt daneben mit dem ausschnitthaften Rinderraub ein Beispiel für den konsequenten Konturenabbruch vor. Während jedoch die Methode der parataktischen Figurenreihung im Sinne einer Erzählung besonders bei den frühen Reliefs durchaus belegt ist⁸⁹, scheint das darstellerische Mittel des Anschneidens allein auf vorliegenden architektonischen Zusammenhang beschränkt zu sein⁹⁰. Als eine der Ursachen dieser voller Ideenreichtum minutiös entworfenen Konzeptionen wird wohl die offensichtliche Bedeutsamkeit der Bauplastik gegenüber ihrem architektonischen Gerüst zu nennen sein. Die augenscheinliche Größe der Einzelplatten vermittelt im Verhältnis zum eher filigranen Bau mit seiner sehr übersichtlichen Grundfläche und den nur etwa 2,5 m hohen Säulen den Eindruck von Monumentalität⁹¹. Der ‚Monopteros‘ verkommt damit verstärkt zum ‚Bildträger‘, der tektonische Schmuck ist über seinen ansonsten in erster Linie dem Bauwerk untergeordneten dekorativen Wert erhaben⁹².

Auch in Hinblick auf die Ausschnitthaftigkeit ist gleich aus mehreren Gründen ihr vollkommen singulärer Stellenwert zu betonen, obzwar dabei die sehr lückenhafte Überlieferung der metopischen Bauplastik im Allgemeinen nicht aus den Augen verloren werden darf. Auffällig ist das im Verhältnis zur Anzahl der Platten relativ häufige Auftreten dieses Phänomens (mitsamt

88 Dazu auch KÄHLER 1949, 87ff.; MAASS 1997, 156.

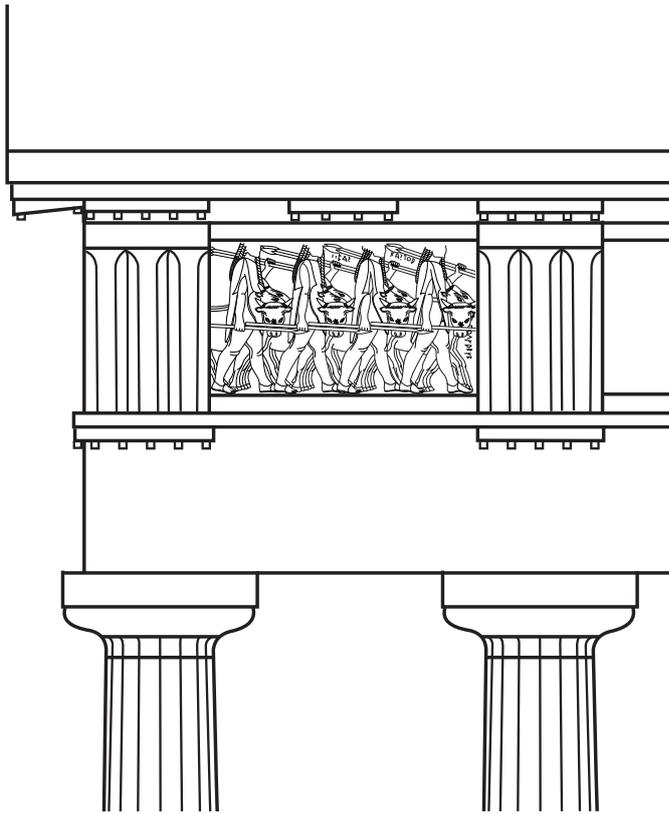
89 Einen guten Eindruck vermitteln etwa die sechs frühen Metopen vom Heraion an der Selemündung, die als Bildfolge die Kentaurenomachie im Phloeegebirge wiedergeben: Von links nach rechts erscheint isoliert auf jeweils einer eigenen Platte Pholos mit seinem Pithos (Rekonstruktion), Herakles mit dem Bogen, der erste zusammenbrechende Kentaur, der zweite zusammenbrechende Kentaur, der erste anstürmende Kentaur, der zweite anstürmende Kentaur (vgl. RIDGWAY 1966, 196; DANIELE 1995, Abb. 37-42). – Diese Möglichkeit nutzen sehr vereinzelt auch die späteren Metopenmeister wie etwa am Athener Hephaisteion (Geryoneus). Allerdings ist zu dieser Zeit zumeist ein Verzicht auf eine feldübergreifende Bezugnahme und somit auf eine sichtbare inhaltliche Verquickung zu verzeichnen.

90 Grundlage für diese Verfahrensweise ist nach KÄHLER 1949, 50f. die Entwicklung des Relieffeldes zum tektonischen Element ohne trägerintrinsische Beschränkung des Darstellungsraums durch den Verlust des metopeninternen Rahmens: „[...] der Grund als etwas Zusammenhängendes [verbindet] die einzelnen Metopen untereinander [...]“ (zu dieser Entwicklung vgl. auch Kapitel C1.1. „Grundlagen Bauplastik“). Dass dies allerdings nicht zwingend notwendig ist, zeigen die zahlreichen Vasenbilder. Nimmt man die gerahmte Metope als eigenständiges Bild ohne architektonischen Kontext und zählt den Rahmen (nach Versatz am Bau) nicht zur Darstellung, sondern formal zum Bildträger, ist auch hier eine Weiterführung der Komposition möglich, ohne dass ihre Anlage die eines Frieses wäre.

91 Der maximalen Breite von ca. 4,2 m stehen die Metopenfelder mit etwa 0,9 m Seitenausdehnung gegenüber. Entsprechend erscheint auch ihre Höhe von ungefähr 0,6 m schon allein im Verhältnis zu den Säulen reichlich überdimensioniert. Zu den Säulen vgl. z.B. GRUBEN 1986, 87; KNELL 1998, 18. – Einen weiteren, mit Sicherheit sehr wirkungsvollen Effekt auf weite Entfernung erbrachte in Zusammenhang damit die heute noch stellenweise nachvollziehbare bunte Bemalung der Metopen (s. KNELL 1998, 22). Zu den Farbresten z.B. KÄHLER 1949, 102.

92 Dazu auch SZELIGA 1986, 297; KNELL 1998, 18f.

Abb. 28.3
Rekonstruktion der
Rindermetope (DADAS 7)
am Bau



seinen Derivaten) als Lösungsmöglichkeit für die räumliche Eingeschränktheit des Bildträgers an diesem Bau. Denn obwohl lediglich vier dieser Felder mehr oder weniger zuverlässig rekonstruierbar sind, ist die konturliche Beeinträchtigung einer Gestalt schon allein in zwei Fällen vertreten. Demzufolge spricht vieles dafür, diese exzeptionelle darstellerische Umsetzung dem unkonventionellen Erfindungsreichtum eines einzelnen Bildhauers zuzusprechen, wobei sich ein entsprechend einzigartiger Charakter der Gesamtkonzeption bereits in Themenwahl sowie ungewöhnlichem Reliefformat niederschlägt und andernorts bislang keine Parallelen kennt.

In beiden Fällen wird der Darstellungsraum über die Breite eines Metopenfeldes hinaus geweitet (**Abb. 28.3**) – während jedoch die Szene mit dem Rinderraub zu einer Seite hin offen und die Fortsetzung damit prinzipiell im Ungewissen bleibt⁹³, wird die endgültige Ausdehnung der Argonautenfahrt klar angezeigt. Dass damit unterschiedliche Grundlagen für die individuelle Einbringung des Betrachters gegeben sind, liegt auf der Hand. Denn auch wenn die Komposition in sich abgeschlossen wirkt und alle vier Protagonisten im Bild erscheinen, kann der Anschnitt in Zusammenhang mit der Bovidenherde durchaus den semantischen Wert „Masse“ evozieren, der in Hinblick auf die Erzählung nicht gänzlich ohne Bedeutung ist. Schon allein die immens dichte Staffelung der Tiere zielt zweifelsohne in ebendiese Richtung und zusammen mit der ausschnitthaften Gestalt gelingt an dieser Stelle eine derart eindrückliche

93 Einen friesartigen Charakter der Szene postulierten bereits FRÖBER 1933, 29 („Ihrer ganzen Anlage nach wirkt [die Metope] wie der Ausschnitt aus einem Fries. Man könnte sich den Zug der vorwärts schreitenden Männer bis ins Unendliche fortgesetzt denken.“) bzw. MAASS 1997, 156 („friesartiger Bildzusammenhang“ der abgeschnitten wird „als sollte die Darstellung eigentlich durchlaufen“). – Der Eindruck einer Fortsetzung wird verstärkt, platziert man diese Metope an einer der Schmalseiten ganz links (anders hingegen DE LA COSTE-MESSELIÈRE 1936, 114 [ganz rechts]). Dass diese Metope einer Ecksituation entstammen könnte, postulierte bereits DINSMOOR 1912, 468ff. aufgrund der etwas größeren Längenausdehnung. Die Tatsache, dass sich offenbar zwei unterschiedliche Breitenformate feststellen lassen, führte dagegen H. Pomtow auf die jeweilige Zugehörigkeit der Platten zu den Lang- bzw. Schmalseiten zurück (ebd.).

Vermittlung dieser Inhalte, wie sie auf anderem Wege kaum möglich gewesen wäre⁹⁴. Nichtsdestoweniger kann aber auch die ‚Fehlstelle‘ innerhalb der Wiedergabe der Argo den Rezipienten zur Ausschmückung des nicht sichtbaren Bereichs animieren (immerhin auf einer Länge von ca. 0,4 m), sieht er dies als erforderlich an⁹⁵. Was allerdings den Bewegungsaspekt angeht, lassen sich wesentliche Unterschiede fassen: Im Gegensatz zu den Tyndariden und Apharetiden, die mitsamt ihrer Rinderherde auf perzeptiver Ebene äußerst effektiv das viereckige Bildfenster durchqueren, scheint bei der Ausfahrt der Minyer die figurenimmanente lineare Bewegtheit als Grundlage zu fehlen, so dass dieser Faktor an Bedeutung verliert.

Als Kähler 1949 in seiner grundlegenden Arbeit zum griechischen Metopenbild für die beiden Darstellungen unterschiedliche Vergleichsbeispiele wählte (s.o.), geschah dies vollkommen zu Recht auf Grundlage formaler Aspekte. So kommt die Verbildlichung der Argo, verteilt auf mehrere Felder, klar der partiellen Überlappung durch ein bildexternes Element auf der Françoisvase gleich, wohingegen der Rinderraub unbestrittene Übereinstimmung mit den ausschnitthaften Bullaugenkompositionen aufweist. Dennoch sind beide Bildkonzepte Resultat ein und derselben Bestrebung – nämlich derjenigen, auf beschränktem Raum möglichst lebhaft und umfassend eine Geschichte zu erzählen. Damit zeigt sich in beiden Fällen eine idealangepasste Art der bildhaften Umsetzung auf einem verhältnismäßig kleinen Bildträger, welche sich darüber hinaus – mal mehr und mal weniger – die auf den Gesetzmäßigkeiten der optischen Wahrnehmung fußenden Effekte zunutze machen kann, welche wiederum den jeweiligen Darstellungsabsichten durchaus zuträglich sind. Die auf den ersten Blick divergente Verfahrensweise muss dabei auf die unterschiedliche räumliche Inanspruchnahme der Bildzeichen zurückgeführt werden: Denn wie die Eberjagd ist auch der Schiffskörper groß genug, um ihn auf mindestens ein weiteres Feld auszudehnen; die fehlenden Rinderleiber hingegen reichen über das anschließende Triglyphon nicht hinaus. Alles in allem handelt es sich bei beiden Darstellungen um bildfeldintern geschlossene Kompositionen, die von den relevanten Protagonisten getragen werden. Während sich Polydeukes, Kastor, Idas und Lynkeus gleichmäßig über eine einzige Platte verteilen und der Anschnitt lediglich die ausgedehnten Vierbeiner betrifft, findet die Metope mit dem Bug der Argo einen beidseitigen Abschluss durch die frontalen Dioskurenreiter⁹⁶. Vermutlich wird die Platte mit dem Heck auf ähnliche Weise konzipiert gewesen sein. Eine Verklammerung dieser prinzipiell in sich geschlossenen Szenen erfolgt hier jedoch – im Gegensatz zur kalydonischen Sauhatz – auch faktisch durch den übergreifenden Bootskörper als Handlungsort⁹⁷. Auffällig ist, dass ein Anschnitt der anthropomorphen Figur, wie er ausschlaggebendes Charakteristikum der lakonischen Schalentondi ist, bei den Metopen des ‚Monopteros‘ – adäquat zu den Göttergespannen des Klitias-Kraters – anscheinend strikt vermieden wird; konkret betroffen sind hier allein die hinteren Extremitäten eines Vierbeiners oder aber das Motiv des Schiffes als unbeseeltes Bildzeichen.

94 Ein Anspruch auf gestaltliche Vollständigkeit hätte zwangsläufig eine wesentlich kleinere Anzahl an Rindern nach sich gezogen, die damit zudem unumstößlich festgelegt wäre: Die Möglichkeit zur überscheidenden Staffellung ist bei insgesamt acht Bildebenen ausgereizt, einem dichteren Zusammenrücken der Tiere stehen die Protagonisten auf vorderster Darstellungsebene im Wege. Keinesfalls zu vernachlässigen ist darüber hinaus auch die kompositorische Ausgewogenheit, bei der die vier Helden mit genau vier Rindergruppen korrespondieren.

95 So könnten in diesem Bereich weitere Argonauten ergänzt werden. Pindar (P. IV 169ff.) nennt zwölf Teilnehmer an der Ausfahrt, entgegen der hellenistischen bzw. nachhellenistischen Tradition von insgesamt 50 Helden (vgl. dazu WILLIAMS 1945, 349).

96 So „unbekümmert“ wie KÄHLER 1949, 50 postuliert, geschah der Schnitt durch die Argo folglich nicht.

97 In aller Deutlichkeit angeschnitten sind dabei auch die an der Schiffswand aufgehängten Schilde.

Sollte die Einschätzung von Werner Fuchs und Josef Floren haltbar sein, dass sich die delphischen Reliefs nicht nur aufgrund ihres Materials, sondern auch stilistisch mit der nördlichen Peloponnes in Verbindung bringen lassen⁹⁸, wäre ein nicht zu vernachlässigender Anhaltspunkt gewonnen, einen ersten Niederschlag der unvollständigen figürlichen Wiedergabe, der über einen singulären Beleg hinausgeht, definitiv außerhalb Attikas verorten zu können. So lässt sich in Bezug auf die Tondi des lakonischen Jagd-Malers desgleichen eine chronologische Übereinstimmung postulieren, sind diese Bilder ähnlich früh wie die Metopen vom ‚Monopteros‘ und ragen daher gleichermaßen aus dem verfügbaren Korpus der ausschnitthaften Darstellungen heraus⁹⁹. In beiden Fällen handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um Erzeugnisse, die aus einem geschlossenen künstlerischen Umfeld hervorgegangen sind und die trotz ihrer originellen Lösung für die Weitung des eingeschränkten Darstellungsraums allem Anschein nach keine Nachahmer gefunden haben¹⁰⁰.

C1.2.2. Der Zeustempel in Olympia

Obwohl die ausschnitthafte Umsetzung einer figürlichen Komposition auf den Metopen des delphischen ‚Monopteros‘ prinzipiell gleich in mehrfacher Ausführung Anwendung findet, scheint sich – zumindest ausgehend vom überlieferten Bestand – eine vergleichbare Motivation zur Bewältigung des bildräumlichen Konflikts in der Folgezeit nicht abzuzeichnen. Erst der Zeustempel in Olympia übermittelt in frühklassischer Zeit einen weiteren singulären Nachweis für die Hinzuziehung der Teilgestalt in Zusammenhang mit tektonischen Reliefs. Innerhalb des aus insgesamt zwölf Feldern bestehenden Zyklus der Heraklestaten¹⁰¹, der in zwei Hälften geteilt sowohl die Front des Pronaos als auch des Ophistodoms schmückt¹⁰², ist diese schöpferische Eigenart allerdings fest an einen bestimmten narrativen Inhalt gebunden. Allein schon diese Tatsache kündigt allzu deutlich die zu propagierende Abweichung der Darstellungsabsichten gegenüber den älteren Pendants aus Delphi an.

Unter den mit etwa 1,6 m Höhe sowie 1,5 m Breite sehr großen Metopen aus parischem Marmor¹⁰³ befindet sich die nur sehr bruchstückhafte Verbildlichung der Heraufholung des Höllenhundes durch Herakles in Anwesenheit des Götterboten Hermes (DADAS 12)¹⁰⁴. Von

98 FUCHS – FLOREN 1987, 212 (Nähe zu korinthischer Bauplastik), ähnlich MERTENS-HORN 1996, 129f. (nordost-peloponnesische Charakteristika). Anders RIDGWAY 1977, 245, 233f., die Parallelen zu sizilischen Manierismen zu erkennen glaubt. Zum verwendeten Material s.o.

99 Zu diesen Tondi s. v.a. Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“.

100 Innerhalb der Bauplastik wird dies in erster Linie auch durch die kompositionellen Ansprüche und die im Fokus stehenden Bildinhalte gegeben sein (vgl. dazu Kapitel C1.1. „Grundlagen Bauplastik“ und Kapitel C1.3. „Beurteilung Bauplastik“).

101 Allgemein zu diesen Metopen s. z.B. FRÖBER 1933, 56ff.; KÄHLER 1949, 83f.; SCHUCHHARDT 1965, 243ff. (Auswahl); ASHMOLE – YALOURIS 1967, 22ff.; FUCHS 1969, 410ff.; MALLWITZ 1972, 227; HURWIT 1979, 271ff.; GEERTMAN 1987, passim (Gesamtkonzeption); SCHEFOLD 1988, 135ff.; BOARDMAN 1996, 56ff.; KNELL 1998, 82f.

102 Die restlichen Metopenfelder, so auch diejenigen an der Außenseite der Ringhalle, wurden unskulptiert belassen. Dazu s. ADLER et al. 1892-96, 7; FRÖBER 1933, 55; MALLWITZ 1972, 220; BOARDMAN 1996, 54. – Zum Tempelbau vgl. GRUBEN 1986, 55ff.; MALLWITZ 1972, 211ff.; SCHUCHHARDT 1965, 239ff.; ADLER et al. 1892-96, 5ff.

103 Die Platten haben somit eine annähernd quadratische Form, bei der Breitenausdehnung sind noch jeweils 5 cm abzuziehen, welche von den Triglyphen aus Poros überlappt wurden. Dazu z.B. TREU 1894-97, 151; KÄHLER 1949, 105 Nr. 60-69.

104 Ausführliche Beschreibung z.B. bei FRÖBER 1933, 71f.; ASHMOLE – YALOURIS 1967, 28f.; SCHEFOLD 1988, 163;

Letzterem haben sich in schwachen Ansätzen lediglich die Beine und der schräge Saum des Mäntelchens erhalten, seine ruhig stehende frontale Figur kann aber auf der rechten Reliefseite zuverlässig erschlossen werden¹⁰⁵. Ebenfalls nur in Form von Einzelfragmenten, wenn auch zu großen Teilen in zusammenhängender Abfolge, ist der heroische Protagonist überliefert, wie er sich in weitem Schrittstand mit vollem Gewicht nach vorne legt, um mit aller Kraft am ‚Strick‘ des Untiers zu ziehen¹⁰⁶. Trotz des insgesamt sehr schlechten Erhaltungszustands dieser Metope ist Kerberos mitsamt den zugehörigen Plattenrändern noch in wesentlichen Grundzügen in der rechten unteren Ecke erkennbar (**Abb. 29.1**)¹⁰⁷. Hinreichende Belege bezeugen



Abb. 29.1 Rekonstruktion der Kerberosmetope (DADAS 12)

die Existenz der straff gespannten Leine oder vielmehr Kette wohl ehemals aus Bronze, die ebenso wie die augenscheinlich gesträubte Haltung seines einzigen und starr eingezogenen Kopfes mit den gefletschten Zähnen seinen begründeten Widerstand anzeigt. Abgesehen von einigen zeitgeschmacklich bedingten ikonographischen Differenzen entspricht dieser sich an den Boden drückende ‚Hund‘ mit seiner nur bis knapp vor das Schulterblatt wiedergegebenen Gestalt im Großen und Ganzen dem spezifischen Schema der entsprechenden Vasenbilder (s. Tab. 17)¹⁰⁸. Dass Herakles einige Gewalt benötigt, um das widerwillige Tier aus dem Hades hervorzubringen, wird auch hier in alt bewährter Manier durch dieses ausdrückliche Hineinziehen ins Bild vermittelt¹⁰⁹. Der Bildhauer scheint diese Wirkung zusätzlich noch durch die störrisch angehobenen Vorderpfoten verstärkt zu haben, die in konsequenter Vollkommenheit die ganze innere Abspenstigkeit des Kontrahenten veranschaulichen¹¹⁰.

HURWIT 1979, 275; TREU 1894-97, 175f.; ebd. 147 (Liste der Einzelfragmente mit Fundortangabe [Nr. 11]) sowie 148 Abb. 172 (Fundortkartierung im Bereich des Zeustempels).

105 Zu den Argumenten s. TREU 1894-97, 176.

106 Die Figur des Herakles setzt sich aus über 40 Splittern zusammen. Die ziehende Bewegung lässt sich an der Haltung der Arme ablesen, Hinweise auf eine Leine bzw. Kette ergeben sich aus den Durchbohrungen in den geschlossenen Händen des Helden. Ausführlich dazu TREU 1894-97, 176. – Zum kompositorischen Aufbau und den Bildachsen s. etwa FRÖBER 1933, 71f.; BOARDMAN 1996, 56.

107 Die sekundäre Verwendung dieses Plattenbruchstücks für die Errichtung von Behausungen nahe der Echohalle im nachchristlichen 6. Jh. zog eine Abarbeitung der erhabenen Stellen nach sich, so dass vom eigentlichen Vorderleib des Höllenhundes nur noch undefinierbare Umrisse blieben. Zur Eindeutigkeit verhalf der Fund der tierischen Schnauze, die zusammen mit einigen wenigen kleineren Fragmenten das einköpfige Ungetüm ergab (ein bereits unter französischer Ägide aufgefundenes Bruchstück mit dem Auge und einem Teil der Kinnlade ging kurze Zeit später wieder verloren, vgl. dazu Abb. 206 bei TREU 1894-97, 175); als Anhaltspunkt für die Rekonstruktion diente darüber hinaus das Vergleichsbeispiel vom Hephaisteion in Athen. Auf diesem größeren Eckfragment befinden sich zudem auch die Beine des Hermes. Die links daran anschließende Gestalt des Herakles ist in Hinblick auf ihre Position über eine anpassende Stelle in Anbindung an den rechten Fuß des Hermes gesichert (ausführlich ebd. 175f.).

108 Vgl. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“ sowie des Weiteren Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

109 Entsprechend beobachteten dies bereits BUSCHOR – HAMANN 1924, 22: „wie der Kerberos [noch in altertümlicher Komposition] aus der Hölle heraufgezogen wird“ bzw. FRÖBER 1933, 72: „der [...] Strick, an dem der Kerberos hervorgezerrt wurde“.

110 Die linke Vorderpfote kam etwas später hinzu (s. TREU 1894-97, 176). – Inwiefern die wie in Abwehrhaltung erhobenen Pfoten aufgrund der starken Unteransicht (s.u.) tatsächlich als solche zu erkennen waren, muss an dieser Stelle offen bleiben. Vermutlich mag die schon fast übertrieben wirkende Anhebung derselben auf eben dieser rezeptiven Be-

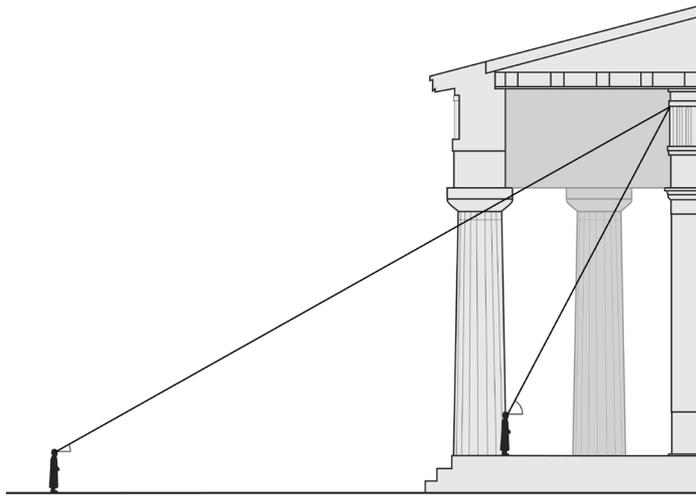


Abb. 29.2
Idealisierte und schematisierte Darstellung des Blickwinkels am Zeustempel von Olympia

Eine explizite Bildbegrenzung besitzt die Reliefplatte nicht, allerdings entsteht eine solche automatisch durch das Versetzen der Metope am Bau, vor allem in Form der beidseitig anschließenden Triglyphen¹¹¹ – auf diese Weise kommt der Vorderleib des Kerberos direkt hinter einer erhabenen Leiste hervor. Die Position innerhalb des Frieses lässt sich heutzutage noch zutreffend ermitteln: Auch wenn bei Pausanias aus unbekanntem Gründen ausgerechnet ebendieses Bildthema innerhalb der Aufzählung der tektonischen Reliefs vom olympischen Zeustempel unerwähnt bleibt¹¹², wird diese Episode an der Ostseite in der Regel an die fünfte Stelle von links zwischen das Atlasabenteuer und die Ausmistung der Augiasställe gesetzt¹¹³. Aufgrund der Anbringung der Metopen in ‚zweiter Reihe‘ – das heißt, hinter der umlaufenden Säulenhalle

dingung fußen. Dass bei der Ausgestaltung der tektonischen Reliefs bereits früh der stark unteransichtige Blickwinkel Berücksichtigung fand, lassen die auffällig schweren Augenlider des Chrysaor im Giebel des Artemisions von Kerkyra erkennen (dazu s. BOARDMAN 1994c, 180f.). Offenbar gab diese etwas ungewöhnliche Beinhaltung auch Anlass für die Interpretation des Untiers als direkt aus dem Erdboden hervorkommend (s. v.a. die Gesamtrekonstruktion von W. Dörpfeld, erstellt nach den Rekonstruktionsversuchen von Treu, s. ADLER et al. 1892-96, Taf. X unten; entsprechend formuliert bei TREU 1894-97, 176, auch wenn dessen eigene Rekonstruktion diesen Faktor optisch stark in den Hintergrund drängt). Aufgrund der nur sehr schlecht erhaltenen Schnittstelle sind zwar keine zuverlässigen Aussagen in Hinblick auf die genaue Durchführung des Anschnitts möglich. Bei Hinzuziehung der vorhandenen Marken an der Reliefplatte selbst (soweit auf Publikationsgrundlage erkennbar) erweist sich die empirisch erzeugte Rekonstruktionszeichnung (auf Grundlage von Gipsabgüssen) von Treu allerdings als wesentlich nachvollziehbarer im Vergleich zu derjenigen von Dörpfeld, auf welcher das Tier unnatürlich im Boden zu stecken scheint. Auch hat sich diese, eventuell in leichter Abwandlung, bis heute als allgemeingültige Version durchgesetzt. Zieht man zudem die Metope vom Hephaisteion oder die Vasenbilder heran, wird eine Betonung des seitlichen Eintretens ebenfalls stärkeren Zuspruch finden. Möglicherweise könnte die starke Unteransichtigkeit dennoch den Eindruck eines Hervorkommens aus dem Boden evoziert haben. So oder so wird auf jeden Fall das gewaltsame Hinausschleifen des sich mit ganzer Körperkraft sperrenden Ungetüms fassbar gewesen sein.

- 111 Die obere Leiste ist nicht an die Platte gearbeitet, sondern war separat gebildet, einzig die leicht abgeschrägte Plinthe befindet sich direkt an der Metope. Der Umstand, dass die Reliefs lediglich von der Seite in die Triglyphenblöcke eingefalzt und nicht von oben eingeschoben werden konnten, erforderte ihre Anbringung noch während des Bauvorgangs vor der Konstruktion des Daches. An der am Objekt nachvollziehbaren Abfolge der unterschiedlichen Bearbeitungsschritte (künstlerische und technische Prozesse) lässt sich ihre Versetzung erst nach vollständig abgeschlossener Skulpturierung ablesen. Dazu ADLER et al. 1892-96, 10; TREU 1894-97, 151 mit Abb. 173; SCHUCHHARDT 1965, 242f.
- 112 Paus. V 10, 9. Es könnte sich prinzipiell auch um eine Überlieferungslücke handeln (zum Pausaniastext vgl. z.B. HERRMANN 1987, 21ff. bes. 24).
- 113 Diese heute noch gültige Anordnung wurde auf Grundlage der literarischen Überlieferung, der in den Schriftquellen gängigen Abfolge der Heraklestaten sowie der Fundumstände (Ostpteron) erstmals von TREU 1894-97, 148ff. bestätigt, welchem in erster Linie Versatzmarken als ausschlaggebender Hinweis dienen. Der durch die lückenhafte Überlieferung verursachte Spielraum in Bezug auf das Hadesabenteuer hatte bis dahin unterschiedliche Vorschläge zu dessen Platzierung nach sich gezogen. So vermutete bspw. J. Schneider diese Episode statt der Augiasplatte an der rechten Eckposition (s. LAUM 1912, 679 Anm. 1 mit Skizze 4) bzw. O. Müller direkt neben der Ebermetope (s. TREU 1894-97, 149).

– war ihre unmittelbare und ungehinderte visuelle Wahrnehmbarkeit von außen keinesfalls ohne Einschränkung möglich. Überhaupt erst mit Betreten des Tempels erschloss sich dem Betrachter dieser Teil des herakleischen Tatenzyklus, wobei der Blickwinkel – bedingt durch den festgelegten maximalen Betrachtungsabstand – sehr stark unteransichtig gewesen sein muss (**Abb. 29.2**)¹¹⁴. Diese perzeptive Ausgangssituation zog zwangsläufig eine Heraushebung jeder einzelnen Darstellung nach sich, ebenso wie sie zugleich einer optischen Erfassung des Bildprogramms in größerem Umfang im Wege stand – auf die Wahrnehmung der Teilgestalt hatte dies jedoch keinen bedeutsamen Einfluss.

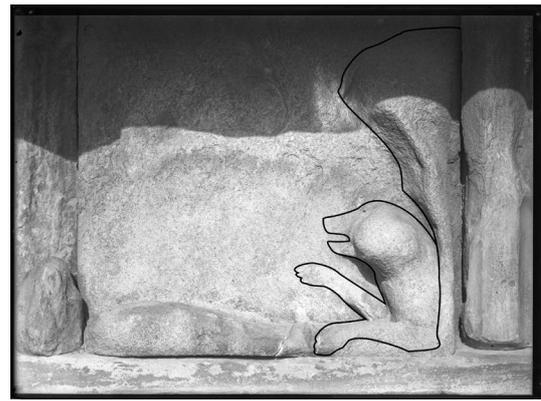


Abb. 29.3 Kerberosmetope vom Athener Hephaisteion

Dass der unvollständige Kontur des Kerberos an dieser Stelle adäquat zu den Vasenbildern aufzufassen ist, muss nicht eigens erwähnt werden. Auch ohne zusätzlich eingezogenes explikatives Element, wie es die Bilder der Leagros-Gruppe aufweisen¹¹⁵, kann der Betrachter gleichermaßen in der skulptierten Ausführung die Ausschnitthaftigkeit in Verbindung mit der effektiv inszenierten Bewegungsrichtung als einen Wechsel von einem Ort zum anderen übersetzen. Dass dabei die plastischen Eigenschaften der säulchenartigen Triglyphenstruktur zusätzlich den Eindruck einer architektonischen Öffnung evozieren, liegt auf der Hand¹¹⁶. Neben diesem erzählrelevanten Aspekt der inhaltlichen Bedeutung besteht durch die partielle Verborgenheit auch noch die Möglichkeit zur Ausschmückung des Ungetüms nach jeweiligem Gusto des Rezipienten¹¹⁷.

Innerhalb der Bauplastik lassen sich kaum Vergleichsbeispiele für dieses Heraklesabenteuer finden¹¹⁸, die eine zuverlässige Einordnung und Bewertung der Anwendung des in vorliegender Arbeit untersuchten Phänomens ermöglichen würden. Als einziges Pendant hat sich eine

114 Der Abstand zwischen Cella und Ringhalle liegt an den Schmalseiten bei 6,22 m, während sich die Reliefs etwa auf einer Höhe von rund 12 m (Unterkante) befunden haben (dazu MALIWITZ 1972, 224ff.). Auf diese Weise ergibt sich ein Blickwinkel von mindestens 60°. Da die gebälktragenden Säulen der Ringhalle aber erhöht auf einer Krepis stehen, werden die einzelnen Metopenfelder bei günstiger Fluchtung bereits vor Betreten der Architektur sichtbar; der wohl maximal mögliche Betrachtungsabstand liegt bei ungefähr 27 m und führt einen Blickwinkel von ca. 30° mit sich. Hinzu kommen noch die vermutlich nicht besonders guten Lichtverhältnisse in diesem Bereich.

115 So DADA 131 [s. Abb. 20.4] und 132, beide Male ist dem eigentlichen Bildrand eine Portikus vorgelagert (s. dazu Kapitel B2.2.1. „Inhalt“).

116 An dieser Stelle ist zudem von einem deutlichen Kontrast auszugehen, belegen Farbspuren einen „lichtblauen“ Hintergrund im Gegensatz zu den „schwarzblauen“ Triglyphen. Zur Polychromie vgl. TREU 1894-97, 152f. – Eine faktische Gleichsetzung des Grenzbereichs mit dem Eingang in den Hades postulierte bspw. bereits HURWIT 1977, 8 Anm. 33 („Herakles apparently drags the hound out from behind the triglyph, which thus becomes an analogue for the gates of Hades“).

117 Auch wenn SCHEFOLD 1988, 163 (entsprechend dazu) als Ausschlag für die Ausschnitthaftigkeit des Untiers die Schrecklichkeit desselben sehen möchte („Ein vollständiges Bild des Kerberos wäre den Griechen damals vielleicht mehr drollig als furchtbar erschienen. Deshalb sehen wir hier nur den wütend knurrenden Kopf und die drohend erhobene Pranke [...]“; zu vergleichbaren Beispielen s. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“), gibt dieser Aspekt (und damit der Parameter der Größe) sicherlich nicht den (alleinigen) Ausschlag. Selbstverständlich ist damit aber auch die Möglichkeit gegeben, das Wesen ohne konkrete Rücksichtnahme auf die vorgegebenen metrischen Qualitäten des Bildträgers abzubilden. Dahingehend urteilten auch ASHMOLE – YALOURIS 1967, 28: „Only the head, shoulders, and forelegs of Kerberos appear in the lower right corner of the metope: the rest is hidden in the mouth of hell, and in this way the designer has given himself much more room for manoeuvre.“

118 Unter den Metopen vom älteren Heraion an der Selemündung befinden sich auch zahlreiche Heraklestaten, aller-



Abb. 29.4 Sarkophag in Rom (Palazzo Conservatori, Mus. Nuovo 1394) mit der Entführung des Kerberos

Metope vom Hephaisteion in Athen erhalten, welche die Szene in ähnlicher Konzeption zeigt (Abb. 29.3)¹¹⁹. Auch hier wird der sich sträubende Kerberos von Herakles nach links aus seiner Wohnstatt gezogen, indem der Heros ein Bein weit ausschreitend gegen eine Geländewelle stemmt, sich aber wohl nicht ganz so weit nach vorne lehnt. Außer der Abwesenheit des psychopompen Hermes ist als wichtiger Unterschied zum tektonischen Relief aus Olympia die Einfügung eines felsigen Streifens zwischen dem ausschnitthaften Untier und dem eigentlichen Metopenrand anzuführen, wodurch dieses Beispiel nicht in die Kategorie der Ausschnitte *per definitionem* fällt¹²⁰. Ob-

wohl diese Darstellung eine knappe Generation später entstanden ist als das frühklassische Exemplar¹²¹, ist diese Abweichung nicht auf einen zeitlichen und somit entwicklungs-technischen Umbruch zurückzuführen. Vielmehr sind beide Varianten bereits innerhalb der älteren Vasenmalerei geläufig und haben nebeneinander Bestand¹²². Bei den zwei Reliefs handelt es sich demzufolge zwar um isoliert stehende Beispiele innerhalb der Bildhauerei, welche jedoch die Tradition ihrer keramischen Vorläufer konsequent weiterführen. Die verschiedenartige Umsetzung des Anschnitts fällt dabei auf inhaltlicher Ebene nicht zwingend ins Gewicht¹²³: Zwar

dings ohne die Hadeserzählung; außerdem sind vereinzelte Abenteuer in Selinunt (Tempel Y und C) bezeugt (vgl. DANIELE 1995, 70ff.; GIULIANI 1978, 22ff. 52ff.). Ein anderer, zu großen Teilen überlieferter Zyklus ist derjenige von Schatzhaus der Athener in Delphi: Von der Nordseite mit den Heraklestaten haben sich etwa zwei Drittel erhalten, Hinweise auf die Verbildlichung der Kerberosepisode sind allerdings nicht darunter (vgl. dazu KNELL 1998, 60). Wenige Bruchstücke belegen zudem eine archaische Darstellung dieses Abenteuers auf der Athener Akropolis: Anhand eines erhaltenen Plinthenfragments mit den neben den Füßen des Helden angeordneten Hundepfoten ist jedoch die Vierbeinigkeit und damit Vollgestaltigkeit des Wesens erwiesen (vgl. dazu SCHRADER 1939, 290f. Nr. 415 mit Abb. 335). Ein Dodekathlos vom Herakleion in Theben ist lediglich aus der Literatur bekannt (Paus. IX 11, 6; s. dazu auch KATTERFELD 1911, 80; KÄHLER 1949, 84).

119 Treu 1894-97, 176 sieht die ‚Theseionmetope‘ in „enge[m] Anschluss[...] an diesen neuen [olympischen] Typus“, vermerkt aber in diesem Zusammenhang, dass ebendieses Motiv „des aus der Tiefe an die Oberwelt gezerzten Höllenhundes“ für den engen Metopenraum geschaffen wurde. Dass er diesem allerdings nur noch „eine ganz entfernte Verwandtschaft“ mit den frühen Darstellungen bescheinigt, macht er augenscheinlich in erster Linie an der neu aufgekommenen Einköpfigkeit fest, nicht aber an der Ausschnitthaftigkeit, die bereits in der keramischen Flächenkunst belegt ist. Zur eigentlichen Teilgestalt äußert er sich in diesem Kontext nicht. – Allgemein zu den Metopen des Hephaisteion bspw. KÄHLER 1949, 84f.; HURWIT 1979, 281f.; KNELL 1998, 128ff. mit Abb. 198.

120 Dazu in Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“.

121 Die Olympiaskulpturen lassen sich nicht nur mithilfe stilistischer Kriterien, sondern auch aufgrund literarischer Quellen zeitlich auf etwa 465/60 v. Chr. eingrenzen. So erwähnt Pausanias (V 10, 2), dass die Errichtung des Tempels sowie Kultbildes aus der Kriegsbeute finanziert wurde, die Elis durch die Zerstörung des Kontrahenten Pisa nebst seiner Verbündeten errungen hat. Ausschlaggebend ist darüber hinaus auch der Sieg der Spartaner und ihrer Bundesgenossen über die Argiver, Athener und Ionier bei Tanagra 457 v. Chr. als *Terminus ante quem* (Paus. V 10, 4). Zur Datierung vgl. bspw. KÄHLER 1949, 105f. Nr. 60-69; MALLWITZ 1972, 211; BOARDMAN 1996, 52; KNELL 1998, 79f. – Die Metopen des Hephaisteions hingegen werden in die 40er-Jahre des 5. Jhs. datiert. Dazu s. z.B. BOARDMAN 1996, 187; KNELL 1998, 129.

122 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.2.1. „Inhalt“ (in Zusammenhang mit Kerberos, aber auch anderen Inhalten wie etwa der Flucht aus der Höhle des Polyphem oder der Eberjagd).

123 TREU 1894-97, 176 versucht, diese Abweichung gerade eben inhaltlich zu begründen, indem er aufgrund der fehlenden „Andeutung der Unterwelt durch eine Höhle“ den Hund als mit „den Vorderbeinen [...] aus der Erde [!] hervor[kommend]“ sieht. Dass eine Ausschnitthaftigkeit ohne Zusatzelement aber durchaus entsprechend den Beispielen mit Höhlenformation o.Ä. aufgefasst werden kann, zeigen schon allein die unterschiedlichen teilgestaltigen Vasenbilder.

ist der Betrachter in Zusammenhang mit der älteren Metope aus Olympia bei der kognitiven Übersetzung der visuellen Reize wesentlich freier – aufgrund der unmissverständlichen Angabe des Hadeseingangs mittels felsiger Textur ist er im anderen Fall zwangsläufig weitestgehend eingeschränkt –, allerdings zeigt der semantisch unbelastete ‚Bildrand‘ auch hier auf übergeordneter Ebene ganz klar den Wechsel vom Jenseits in die Oberwelt an¹²⁴ und steht damit schlussendlich auch einer Auffassung des exekutiven Elements als Höllentor nicht im Wege. Dabei handelt es sich um einen Vorgang, der – unter Hinzuziehung des jeweiligen narrativen Hintergrunds – dem Höllenhund selbst durch seine Teilgestalt auf unmittelbare Weise inhärent ist.

Von der Tatsache, dass bei diesen beiden Verbildlichungen der Heraufholung zweifelsohne der inhaltliche Faktor im Vordergrund steht, legen desgleichen entsprechende römische Darstellungen Zeugnis ab¹²⁵. Als beliebtes Thema innerhalb der Sepulkralkunst erscheint das Untier auf Sarkophagen gleichermaßen unvollständig; in einigen Fällen wird der Ausgang aus der Unterwelt als realistische Flügeltür angegeben, die der tierische Leib bereits zur Hälfte durchschritten hat (Abb. 29.4)¹²⁶. Der damit angedeutete Wechsel von einer Sphäre in die andere und damit die Überwindung des Todes spielt vor diesem Verwendungshintergrund eine besonders große Rolle¹²⁷. Trotz der dahingehenden Übereinstimmung erweist es sich als unmöglich, die ‚Tradition‘ der ausschnitthaften Kerberosikonographie von der frühklassischen Olympiametope beziehungsweise den noch früheren Vasenbildern bis hin zu den spätkaiserzeitlichen Beispielen zu verfolgen, da dieser bildthematische Aspekt in der Zwischenzeit keine nennenswerte Berücksichtigung erfahren hat. Nachdem diese Erzählung mit Ende der Spätarchaik aus dem Repertoire der attischen Vasenmaler verschwunden ist¹²⁸, findet sie zwar erneut Eingang in die beliebten Unterweltdarstellungen der unteritalischen Vasen – diese geben das Höllentier aber stets in voller Gestalt wieder¹²⁹. Grund dafür ist die absolute Kohärenz des Hades als geschlossener Handlungsort – der

124 Eine entsprechende Trennung durch das Triglyphon zwischen ‚innen‘ und ‚außen‘ zeichnet sich möglicherweise auch auf der Metope mit der Reinigung der Ställe des Augias ab.

125 Allgemeine Zusammenstellung der römischen Kerberosdarstellungen bei SMALLWOOD 1990, 87ff.; BROMMER 1971, 93ff.; SCHEFOLD 1988, 163. – Beispielhaft zeigt dies auch eine Münze aus der Kölner Dodekathlos-Serie des Postumus aus der zweiten Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. Dazu sowie zu den Kerberosdarstellungen auf Münzen allgemein vgl. VOEGTLI 1977, 40f. 54. 59ff. Taf. 15j.

126 Vgl. z.B. auch den atypischen Sarkophag aus Velletri (Antiquarium, s. LAWRENCE 1965, 215f. Fig. 33). Eine Darstellung des Hadeseingangs in Form einer architektonischen Einfügung wie auf den beiden oben genannten Beispielen ist aber selten, zumeist wird dieser bestenfalls durch eine Höhle angedeutet. Auf diese Weise erscheint Kerberos ganz links auf der Frontseite eines Sarkophags in London (BM 2300, s. VOEGTLI 1977, Taf. 16), dazu auch LAWRENCE 1965, 216f. mit Anm. 60 (hier Zusammenstellung weiterer Beispiele). Weitere Kerberosarkophage bei ROBERT 1897, z.B. Taf. 30 Nr. 106b; Taf. 31 Nr. 113a; Taf. 12 Nr. 116; Taf. 33 Nr. 120. – Stadtrömische Herkulesarkophage geben die kanonischen zwölf Aufgaben v.a. in Form von Friesen wieder, wobei die späteren Exemplare nach festem Schema das Kerberosabenteuer auf der rechten Nebenseite zeigen. Daneben existieren auch Säulensarkophage mit einer geringeren Anzahl an Taten oder die seltenen Riefelsarkophage mit Einzelerzählungen, zu welchen auch das oben genannte Exemplar aus Rom gehört. Diese Bildthemen besitzen eine Laufzeit ab etwa der zweiten Hälfte des 2. bis ins 3. Jh. n. Chr. hinein. Allgemein zu diesen Sarkophagen s. KOCH – SICHTERMANN 1982, 148f. 243f. (zur kontroversen Datierung vgl. Anm. 22); zu den Sarkophagen aus Attika, bei denen sich allerdings keine einheitliche Kompositionsweise durchgesetzt hat, ebd. 392f.; ROBERT 1897, 98-100. – Dass sich ebendieses Schema in sepulkralem Kontext einer sehr weitläufigen Beliebtheit erfreut, bezeugt z.B. auch ein provinzialrömisches Grabrelief aus Trier (Landesmus. 256, s. SMALLWOOD 1990, 96 Nr. 2663 Abb.), auf welchem ein außerordentlich überdimensionierter Höllenhund aus einer torähnlichen Öffnung geführt wird. Das Untier ist nur bis knapp hinter seine drei Köpfe sichtbar.

127 Dazu z.B. SCHEFOLD 1988, 163.

128 Dazu bspw. BROMMER 1979a, 45; SCHEFOLD 1988, 163.

129 Vgl. z.B. einen Volutenkrater in München (Ant. Slg. 3297, s. SCHEFOLD 1981, 152 Abb. 200). Der Raub des Kerberos erscheint hier außerdem nicht mehr als eigenständiges Abenteuer, sondern bildet einen Bestandteil der ausgedehnten Unterweltszenarien (dazu SCHAUENBURG 1958, 56. 64). – Zu einer seltenen Ausnahme auf einem apul. Krater (ehem. Slg. Fenicia, s. SÉCHAN 1926, 562 Abb. 161) und der potentiellen Bedeutung dieses Anschnitts s. Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

vormals so relevante Lokalitätenwechsel, verstärkt durch die richtungsgebundene Bewegung und die Ambivalenz des Raumes, entfällt somit. Auf dieser Grundlage lässt sich für so gut wie sämtliche Verbildlichungen, welche die Entführung des Kerberos aus der Unterwelt in ausschnitthafter Form zeigen, ein bedeutender Stellenwert des inhaltlichen Aspekts postulieren, der sich aus dessen narrativer Bedeutung speist¹³⁰. Dies allerdings schließt die Existenz vollgestaltiger Verbildlichungen keineswegs aus, wobei sich dann aber der Fokus verschiebt¹³¹.

Ausgehend von obigen Betrachtungen bleibt lediglich, die bereits anfänglich angedeutete Singularität der olympischen Kerberosmetope zu bestätigen. Dabei ist jedoch zu bedenken, dass selbige weder durch einen ausgefallenen Erzählinhalt noch durch ein außergewöhnliches Bildschema gegeben ist, wie es bei den Reliefplatten vom delphischen ‚Monopteros‘ der Fall war. Ursächlich ist in diesem Kontext allein die offenkundige Seltenheit dieses Sujets in Verbindung mit der Bauplastik, wobei eine zuverlässige Einschätzung der vorliegenden Situation in Anbetracht der sehr lückenhaften Überlieferung selbstredend schwierig ist. Bedingt durch das erst verhältnismäßig späte Einsetzen heroischer Tatenzyklen im Allgemeinen im Verhältnis zur zunehmend schwindenden Beliebtheit des Herakles im Besonderen¹³² sowie durch die nur eingeschränkte Laufzeit solcher skulptierten Bildfelder¹³³, sollten aber keine allzu großen Abweichungen zum momentanen Kenntnisstand zu erwarten sein. Demnach besitzt dieser Darstellungsgegenstand innerhalb der Metopenkunst im Vergleich zur deutlich produktionsfreudigeren Vasenmalerei vielmehr Seltenheitswert. Dabei findet die Ausschnitthaftigkeit hier wie dort als äußerst probates Mittel Anwendung, wenn es darum geht, den Mythos möglichst raumsparend und effektiv in Szene zu setzen. Inwiefern an dieser Stelle auch der inhaltliche Hintergrund eine Rolle spielt, beweisen die zahlreichen späteren Beispiele, die jedoch auf eine gegenständliche Ausarbeitung des exekutiven Elements – im Gegensatz zur olympischen Metope – nicht verzichten.

C1.2.3. Das beigefügte Schiffsmotiv in der Bauplastik

Neben den singulären Beispielen aus Delphi und Olympia lässt sich innerhalb der Gattung der Bauplastik schließlich eine letzte Gruppe fassen, die sich durch absolute Geschlossenheit auszeichnet. Als Gemeinsamkeit sind ihr die Bindung an das Motiv des Schiffes in sekundärer Beifügung sowie einheitliche bildkonzeptionelle Kriterien zu Eigen¹³⁴. Auch wenn aufgrund dieses homogenen Erscheinungsbildes in Hinblick auf die katalogische Zusammenstellung nicht einmal annähernde Vollständigkeit angestrebt wurde, stellt sich der vorliegende Sachverhalt offenbar recht übersichtlich dar: Schiffsdarstellungen scheinen sich in Zusammenhang mit tektonischen Reliefs keiner allzu großen Beliebtheit erfreut zu haben. Dies ist in erster Linie auf ihre mit dem Bildträger unvereinbare Vollgestalt zurückzuführen, wobei aber auch ihr

130 Keinesfalls im Fokus steht dieser Ortswechsel dagegen bei der lakon. Erskine-Schale (DADA 6, s. Abb. 18.2), deutlich abgeschwächt kommt er in Zusammenhang mit dem rf. Teller des Paseas (DADA 37, s. Abb. 2.2) zur Geltung (ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“, B2.2.1. „Inhalt“ sowie auch B3.3. „Themen und Motive“).

131 Vgl. dazu Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

132 Ausführlicher dazu bspw. in Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

133 Dazu s. Kapitel C1.1. „Grundlagen Bauplastik“.

134 Aus diesem Grund fällt die Argometope vom ‚Monopteros‘ der Sikyonier aus dieser Gruppe heraus.

an dieser Stelle eher unbedeutender narrativer Stellenwert eine Rolle spielt. Denn – abgesehen von der Argometope aus Delphi – findet dieses Motiv erst vergleichsweise spät Eingang in die Bauplastik, bleibt hier aber nicht ausschließlich auf die Gattung der Metopen beschränkt. Dies lässt sich beispielhaft zum einen an einer Reliefplatte vom Parthenon ablesen, zum anderen vermitteln gleich mehrere Abbildungen auf den Friesen des Heroon von Trysa-Gjölbaşı einen treffenden Eindruck.

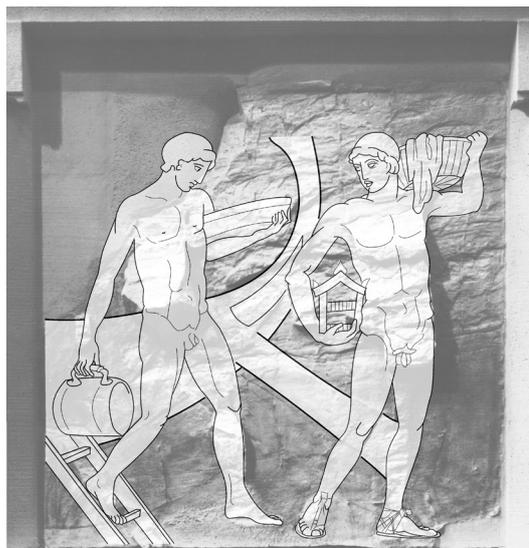


Abb. 30.1 Rekonstruktion der Metope N2 (DADAS 98)

Die Metope N2 von der Athener Akropolis (DADAS 98) gibt eine Episode in Zusammenhang mit dem trojanischen Krieg wieder, die sich allerdings nur noch in überaus schlechtem Zustand in situ erhalten hat¹³⁵. Zu erkennen ist ein Schiffsheck in außerordentlich flachem Relief¹³⁶, das mitsamt seinem nach oben gebogenen Hintersteven und dem Steuerruder von links ins Bild hineinragt. Eine noch in Resten sichtbare Figur verlässt augenscheinlich über die seitlich angelehnte Schiffsleiter das Gefährt, rechts daneben steht eine zweite Gestalt; beide tragen Gegenstände (**Abb. 30.1**)¹³⁷. Auch wenn der missliche Erhaltungszustand kaum präzise Aussagen in Bezug auf Bilddetails erlaubt – eine explizite texturliche Kennzeichnung des Geländes war offenbar nicht gegeben¹³⁸ –, weist das Bildschema das Schiff jedoch klar als am Strand liegend aus. In der Forschung hat es viel kontroverse Diskussion gegeben, ob diese singuläre Darstellung als soeben erfolgte Ankunft oder aber bevorstehende Abreise aufzufassen ist und die beiden Figuren das Schiff demnach ent- oder beladen¹³⁹. Dass diese Metope wohl ausdrücklich am Anfang der Iliupersisabfolge der Nordseite angebracht war¹⁴⁰, könnte für ei-

- 135 Von den ehemals 32 Nordmetopen aus pentelischem Marmor befinden sich heute nur noch elf Stück am Bau. Der Mittelbereich des Metopen-Triglyphen-Frieses auf dieser Seite wurde 1687 durch die Pulverexplosion zerstört, die Reliefs waren davor bereits ausnahmslos (bis auf N32) zum Zwecke der Nutzung des Tempels als Kirche grob abgemeißelt worden. Auf diese Weise ist das Oberflächenrelief fast gänzlich verschwunden und die ehemals stark mit dem Reliefgrund verwachsenen Figuren auf N2 sind nur noch anhand ihrer vagen Umrisse auszumachen. Zudem fehlt die obere linke Ecke komplett. Allgemein zu den Metopen der Nordseite vgl. PRASCHNIKER 1928, 1ff. 47ff.; BROMMER 1967, 39ff. (hier auch Zusammenstellung weiterer Literatur) bes. 41f. 157f. 181. 212ff.; ders. 1979b, 3. 10; BOARDMAN 1985, 232; BERGER 1986, 11ff. – Allgemein zur Geschichte des Parthenon s. z.B. BOARDMAN 1996, 127ff.
- 136 Aufgrund dieser nur sehr dezent angegebenen plastischen Struktur schließt bereits PRASCHNIKER 1928, 9 und später auch BROMMER 1967, 42 auf die Notwendigkeit einer farblichen Hervorhebung des Schiffes. Allgemein zur Polychromie des Parthenon ebd. 159ff. bes. 160 (N2).
- 137 Ausführlicher zur Darstellung dieser 1,26 m breiten und 1,2 m hohen Metope s. v.a. BERGER 1986, 20; BROMMER 1967, 42. 173; PRASCHNIKER 1928, 9ff. 105ff. (hier auch zu einer möglichen Rekonstruktion).
- 138 Vgl. EHRHARDT 2004, 11f., der dies in Zusammenhang mit der Angabe der Wasseroberfläche auf der unmittelbar benachbarten Metope N1 anmerkt.
- 139 Zusammengestellt bei BROMMER 1967, 41f. 215. 218f; BERGER 1986, 14ff. 20. 22ff.
- 140 Auch wenn es keine sicheren Hinweise auf die konkrete Leserichtung der Metopen gibt, hat sich erstmals SCHWEITZER 1940, 184 Anm. 3 überzeugend für eine Abfolge von links nach rechts ausgesprochen, die sich ebenfalls in der Bewegungsrichtung der Mehrheit der erhaltenen Felder widerspiegelt (s. ebenso BROMMER 1967, 217). Eine der letzten Metopen (N28) zeigt die Flucht des Aeneas aus Troja als abschließendes Ereignis der Iliupersis. Die gesamte Sequenz, die allerdings lediglich drei sicher identifizierbare Darstellungen (N24, 25, 28; hingegen absolut keine Aussagen möglich zu N4 bis 22) einschließt, wird von jeweils einer Gestirngottheit auf N1 sowie N29 gerahmt; rechts schließt daran eine Götterversammlung an (N30 bis 32). Unklar bleibt in diesem Kontext, ob die einzelnen Bildfelder als sukzessive

nen zumindest weitläufigen thematischen Zusammenhang mit dem Beginn der endgültigen Zerstörung Trojas sprechen¹⁴¹. Das weite Feld der Interpretationsmöglichkeiten lässt sich allein auf Grundlage der kompositorischen Merkmale nicht zuverlässig eingrenzen, ausschlaggebend wäre hierfür der genauere Bildinhalt, welcher sich dem Betrachter heute aber nicht mehr erschließt. Eine Deutung bleibt also stets rein spekulativ¹⁴².

Sowohl in ikonographischer als auch thematischer Hinsicht besitzen die Schiffe aus dem kleinasiatischen Trysa Entsprechungen. Vergleichbar flach erhebt sich ihr nur als Heck angegebener unvollständiger Umriss über den Reliefgrund, statt einzeln erscheinen sie jedoch mehrfach hintereinander gestaffelt¹⁴³. Die überaus reiche Bauplastik des Heroon¹⁴⁴ zeigt derartige Schiffsansammlungen gleich in zwei unterschiedlichen Kontexten: So treten sie nicht nur auf dem Fries der südlichen Außenfassade auf (DADAS 21), sondern sind ebenso an der inneren Westwand präsent (DADAS 52). Letztere Darstellung beansprucht als Besonderheit beide Ebenen des doppelten Reliefbandes, während sich die rechts an die Schiffkörper anschließende Figurenszene wieder auf die beiden Einzelregister verteilt¹⁴⁵. Obwohl der äußere Fries ebenfalls

Abfolge oder (wie die Metopen der restlichen Seiten) als chronologisch einheitliche Handlung zu lesen sind. Dazu und zur Diskussion der thematischen Einheit der Nordseite vgl. SCHWEITZER 1940, 184ff.; BROMMER 1967, 213ff.; BERGER 1986, 12ff.

- 141 So etwa für die Abreise des Paris nach Griechenland (so BERGER 1986, 22. 51) oder eine Ankunft der Griechen am feindlichen Gestade (in diesem Sinne u.a. BROMMER 1967, 219 oder auch EHRHARDT 2004, 12 Anm. 88); in diesem Zusammenhang genauer z.B. die Ankunft der Myrmidonon (etwa K. Jeppesen), die Rückholung Philoktets in Kontext mit N3 (SCHWEITZER 1944, 185) oder die Rückkehr der Griechen von Tenedos (RAS 1944, 90). Vgl. dazu bes. die tabellarische Zusammenstellung bei BERGER 1986, 14ff. (mit weiterführender Literatur) und die Diskussion der verschiedenen Möglichkeiten ebd. 22ff. 34f. 50ff. – In Abhängigkeit zur umkehrbaren Leserichtung sprechen sich einige Forscher für eine Deutung als Abfahrt der Griechen nach ihrem Sieg über Troja und somit für eine chronologisch am Ende der Iliupersis stehende Szene aus, ganz im Sinne des polygotischen Gemäldes in der Lesche der Knidier in Delphi (z.B. PRASCHNIKER 1928, 105. 121f.; ebenso H. Lechat, Ch. Picard, C. Weickert). Vgl. dazu BROMMER 1967, 219; BERGER 1986, 14ff. 20. Der Einfachheit halber soll hier im Folgenden die Deutung als unspezifizierte Ankunft als allgemeingültig angesehen werden.
- 142 Da für die Ausschnitthaftigkeit des Schiffes die Identifikation der Szene als Abfahrt bzw. Ankunft ebenso wenig von Belang ist wie die konkrete Deutung der dargestellten Handlung, soll es hier bei dieser oberflächlichen Vorstellung der doch sehr mannigfaltigen Interpretationsversuche bleiben (zur Literatur s.o.). Mit einiger Sicherheit hängt das Thema von N2 unmittelbar von dem ebenfalls nur in Ansätzen erkennbaren Geschehen auf N3 ab (dazu auch BERGER 1986, 22), darüber hinaus hat die jeweilige inhaltliche Belegung auch wesentlichen Einfluss auf die Benennung der Gestirngottheit auf N1 sowie in entferntem Sinne auf die Ergänzung der restlichen Metopenfelder bis hin zur Ausdeutung der Götterversammlung (zu den Gestirnen vgl. auch Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“).
- 143 Drei (DADAS 21) bzw. vier Schiffe (DADAS 52) hintereinander.
- 144 Bei dem Heroon handelt es sich um eine viereckige architektonische Umfriedung von etwa 22 x 26 m, welche den lykischen Sarkophag des Dynasten von Trysa umgab. Dieser ca. 3 m hohe Peribolos ist innen umlaufend und außen nur an der Eingangsseite im Süden mit Friesen in doppelter Anordnung versehen, die insgesamt eine Länge von über 200 m erreichen. Deren Höhe bewegt sich zwischen 0,69 und 1,24 m, wobei sie fast ausnahmslos den obersten Abschluss der Mauer bilden. Das thematische Spektrum umfasst nicht nur mythologische Kontexte wie z.B. eine Kentauro- bzw. Amazonomachie oder diverse Theseustaten, sondern auch personen- sowie lokalbezogene Inhalte wie eine Jagd, Gelageszene oder die Landungsschlacht. Zu Bau, Gesamtrepertoire und Bildprogramm vgl. OBERLEITNER 1994, 19ff. 22-52. 55; PRASCHNIKER 1933, passim; BENNDORF – NIEMANN 1889, 30ff. 51ff. – Neben den ausschnitthaften Schiffen zeigen die Reliefs des Heroons auch horizontale Ausschnitte (Kaineus und Amphiaros), s. dazu Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.
- 145 Ausführlichere Beschreibung der Szene mitsamt der anschließenden Darstellung bei BENNDORF – NIEMANN 1889, 115ff. bes. 117 (Schiffe); KÖRTE 1916, 269f.; OBERLEITNER 1994, 33ff., wobei letzterer das relevante Detail nicht nachvollziehbar als „vier Vorderteile [!] von Schiffen“ bezeichnet. – Die beiden Register unterliegen einem einzigen thematischen Kontext. Die Verteilung der Figuren auf die beiden Ebenen hat dabei vermutlich eine tiefenräumliche Wirkung zum Ziel und die Kämpfenden sind somit als hintereinander angeordnet aufzufassen (s. OBERLEITNER 1994, 33). Die Fortsetzung dieser Küstenschlacht gibt eine Stadtbelagerung wieder, welche die beiden übereinander liegenden Friese effektiv für die Verteilung des Geschehens auf der Stadtmauer (Verteidiger) bzw. an ihren Füße (Angreifer und Flüchtende) nutzt. Insgesamt ist diese innere Westwand thematisch dreigeteilt (Landungsschlacht links, Stadtbelagerung Mitte, Amazonenschlacht rechts; zur Diskussion der Möglichkeit eines inneren Zusammenhangs vgl. BENNDORF – NIEMANN 1889, 115ff.; MACKENZIE 1898, 159ff.; anders NOACK 1893, 308ff.). Die einzelnen Friesblöcke



Abb. 30.2 Modell des Heroon von Trysa, Eingangsfront im Süden mit der Darstellung der Landungsschlacht mit den teilgestaltigen Schiffen (DADAS 21) ganz rechts

horizontal geteilt ist, beschränkt sich die Schiffswiedergabe hier aus inhaltlichen Gründen auf das untere Register, so dass die Fahrzeuge lediglich über die halbe Höhe verfügen und auf diese Weise etwas gelängter erscheinen¹⁴⁶. Um die Teilgestalt praktikabel nutzen zu können, wurden beide Schiffgruppen ganz im Randbereich des jeweiligen Frieses angebracht (Abb. 30.2)¹⁴⁷. In Übereinstimmung steht auch ihr Bezug zu einer Kampfszene, welche unmittelbar auf die Schiffskörper folgt und mit diesen in narrativem Zusammenhang steht. Trotz der partiellen oberflächlichen Angegriffenheit des Kalksteins¹⁴⁸ ist noch ersichtlich, dass die Boote offenbar in beiden Fällen auf einer leicht gewölbten Geländestructur aufsitzen¹⁴⁹, die das Gestade impliziert. Ebenfalls aus den hochgezogenen Heckrudern¹⁵⁰ erschließt sich die Bedeutung des Motivs eingängig: Es handelt sich um an den Strand gezogene Schiffe, wobei der Bildhauer im jeweils

lassen sich anhand der plastisch hervorgehobenen und oft gegenständlich (z.B. als Baum) ausgearbeiteten, meist schräg verlaufenden Stoßfugen deutlich nachvollziehen. Entsprechend ist im unteren Register auch in direktem Anschluss an die Schiffskörper diese Trennung in Form von zwei dünnen erhabenen Leisten sichtbar.

- 146 Zur Beschreibung dieses gesamten Friesteils s. BENNDORF – NIEMANN 1889, 201ff. bes. 203f. (Schiffe); KÖRTE 1916, 268f.; OBERLEITNER 1994, 27. – Im Gegensatz zum Westfries der Innenfassade handelt es sich um zwei unterschiedliche Themen (Sieben gegen Theben oben – Küstenschlacht unten), so dass kein inhaltliches Übergreifen zwischen den beiden Registern möglich ist.
- 147 So rechts des Eingangs im äußeren Südfries ganz rechts (DADAS 21) sowie im linken Drittel des inneren Westfrieses ganz links (DADAS 52).
- 148 Es haben sich insgesamt etwa 85% der tektonischen Reliefs aus dem feinkristallinen hellgrau bis weißlichen Kalkstein zu unterschiedlichen Graden erhalten, wobei v.a. der Zustand der Reliefs der von Wind und Wetter stärker betroffenen Außenseite besonders schlecht ist. Dazu OBERLEITNER 1994, 20; PRASCHNIKER 1933, 22; BENNDORF – NIEMANN 1889, 55.
- 149 Bei Zugrundelegung der Benndorfschen Zeichnungen (BENNDORF – NIEMANN 1889, Taf. XXIV und IX); s. außerdem die Beschreibung ebd. 117 (Bauch der Schiffe im Westfries wohl durch nach links ansteigende unregelmäßige Bodenlinie überschritten). Ausgehend vom Originalbefund ist ein zufriedenstellender struktureller Vergleich schwierig, da der Grad der Oberflächenerhaltung stark schwankt (naturgemäß wesentlich schlechterer Zustand von DADAS 21).
- 150 Diese sind bei den drei Schiffen auf DADAS 21 sichtlich weniger weit nach oben gezogen als bei den vier Fahrzeugen auf DADAS 52, allerdings befinden sie sich auch nicht mehr im Wasser. Dies hat NOACK 1893, 312ff. dazu veranlasst, die Schiffe der südlichen Außenseite als noch nicht an den Strand gezogen sehen zu wollen, was er seiner Interpretation dieser Szene als Landungsschlacht im Gegensatz zur Feldschlacht des Westfrieses (Schiffe bereits fest an Land installiert) zugrunde legt. Auch BENNDORF – NIEMANN 1889, 204 möchten darin einen Hinweis auf eine soeben erfolgte

hintersten Fahrzeug noch die Figur eines einzelnen sitzenden Wächters wiedergegeben hat, die sich nach dem Geschehen an Land umblickt. Nicht schlüssig zu eruieren ist die konkrete Bedeutung des Inhalts, möglicherweise zeigt die eine Szene als Sinnbild einen mythischen Kampf bei den Schiffen (DADAS 52), während die andere Darstellung als lokale Variante einer Küstenschlacht in direkter Verbindung mit dem Dynasten von Trysa aufzufassen sein könnte¹⁵¹. Bei genereller Betrachtung der oben aufgeführten, ikonographisch eng verwandten Schiffsmotive wird trotz deutlicher chronologischer sowie chorologischer Distanz der gemeinsame Hintergrund der Ausschnitthaftigkeit offenbar, der darüber hinaus eine Affinität zu den keramischen Bildern der klassischen Zeit besitzt¹⁵². Dementsprechend gibt das beigegefügte Fahrzeug auch hier einen Hinweis auf eine Seereise und ist in unterschiedlichem Maße in die eigentliche Handlung integriert: Während bei der Parthenonmetope durch die agierende Figur auf der Schiffsleiter eine konkrete (aktivistische) Einbeziehung des Schiffes erfolgt – der mit dem Darstellungsinhalt (Ankunft/Abreise) in direkter Beziehung stehende Vorgang des Entbeziehungsweise Beladens stellt ein entscheidendes Kriterium dar¹⁵³ –, liegt bei den kleinasiatischen Reliefs eine Abschwächung dieses Sachverhalts vor. Verantwortung dafür trägt sowohl die nur oberflächliche (passivische) Bezugnahme auf die zentrale Aktion, als auch das prinzipiell davon losgelöste Geschehen des nebenstehenden Kampfes. Der Ausblick auf einen bevorstehenden Aufbruch beziehungsweise eine erfolgte Landung resultiert dabei nicht grundlegend aus der Teilgestalt, sondern wird durch den Darstellungsinhalt hervorgerufen, wobei der figurliche Anschnitt auf Wahrnehmungsebene durchaus zur Veranschaulichung dieser Inhalte beitragen kann. Trotz der Möglichkeit einer narrativ aufzuschlüsselnden Bewegung, wenn auch mit sekundärem Wert, ist das ausschnittshafte Schiff bereits größtenteils zu einer reinen Bildchiffre im Sinne einer „übers Meer gekommene[n] feindliche[n] Streitmacht“¹⁵⁴ verkommen – eine Entwicklung, welche die allgemeingültige Situation widerspiegelt¹⁵⁵.

Dass der ausschlaggebende Faktor für die unvollständige Wiedergabe der übermäßige Platzanspruch des Bildzeichens, vor allem auch im Verhältnis zu seinem Bedeutungsgehalt ist, muss

Ankunft erkennen, während sie das Geschehen auf dem Westfries explizit als trojanischen Kampf bei den Schiffen in der Skamanderebene auffassen (s.u.; anders wiederum NOACK 1893, 317: gegen Zeltlager der Griechen sprechen ausgehend von Polygnots Iliupersis in Delphi die fehlenden Zelte). Gegen beide Theorien spricht sich hingegen KÖRTE 1916, 268 Anm. 2 aus, der diese Abweichung vollkommen richtig als nicht ausreichendes Kriterium zur Bestimmung eines konkreten Zeitpunkts ansieht, womit auch kein Unterschied zu den Schiffen auf DADAS 52 postuliert werden kann.

151 Vgl. dazu OBERLEITNER 1994, 27. 34. 42ff., der grundsätzlich eine adäquate Interpretation für beide Szenen vorschlägt, nur dass die Rollen vertauscht sind (expansive Bestrebungen in einem Fall, Verteidigung der eigenen Küste hingegen im anderen Kontext). Der Dynast von Trysa erscheint je nach Zusammenhang dementsprechend im Viergespann (DADAS 52) oder als thronender Herrscher auf einem Hügel (DADAS 21). Als weitere Möglichkeit zieht Oberleitner bei der mit der Stadtbelagerung sowie Amazonomachie in Verbindung stehenden Kampfszene (DADAS 52) einen mythologischen Hintergrund in Betracht, in welchem sich ein realer historischer Sachverhalt spiegeln könnte, wie es bereits KOEPP 1907, 74f. getan hat. Am besten würde sich bei allen drei Teilepisoden als durchgängiger Protagonist demnach Bellerophon als mythischer Vorfahr des Herrschers von Trysa eignen. Einen möglichen Zusammenhang mit einem lokalen lykischen Ereignis postuliert aufgrund orientalischer Züge auch NOACK 1893, 330ff. – Benndorfs Vorschlag einer Deutung von DADAS 21 als „Landungsschlacht“ und DADAS 98 als „Feldschlacht“ in ausdrücklichem Zusammenhang mit dem trojanischen Krieg (s. BENNDORF – NIEMANN 1889, 115. 201. 205ff.; ebenso MACKENZIE 1898, 159ff.) ist bereits vor langer Zeit abgewiesen worden (so etwa von NOACK 1893, 312ff. 323f. 330; KOEPP 1907, passim sowie KÖRTE 1916, 269f.). Weitere Aspekte der Problematik einer Deutung als Krieg um Troja bei OBERLEITNER 1994, 43.

152 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

153 Zudem ist hier ein Zusammenhang mit der anschließenden Platte N3 zu berücksichtigen, was das Handlungsfeld effektiv über die einzelne Metope hinaus erweitert. Die mögliche inhaltliche Geschlossenheit des gesamten nördlichen Metopen-Triglyphen-Frieses kann den Stellenwert jeder einzelnen Bildplatte weiterhin reduzieren.

154 KÖRTE 1916, 269 in Bezug auf die Schiffe der Reliefs aus Trysa.

155 Ausführlicher dazu in Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

an dieser Stelle nicht eigens erwähnt werden¹⁵⁶. In diesem Fall profitiert aber nicht nur das deutlich begrenzte Metopenfeld von diesem Mittel, sondern ebenso der weitläufige Fries, wie es neben den Reliefs aus Trysa desgleichen auf dem pergamenischen Telephosfries (DADAS 157) zu sehen ist¹⁵⁷. Indem das Schiff überhaupt abgebildet wird, können zusätzliche erzählrelevante Informationen über die eigentliche Aktion hinaus vermittelt werden. Indem man sich nur auf einen Teil des Konturs beschränkt – im Gegensatz zur Argo besitzt es lediglich einen sekundären Status und erscheint in kompositioneller Beiordnung –, kann auch in Zusammenhang mit dem gelängten Format des Frieses kostbarer Darstellungsraum eingespart werden.

Ausgehend von obigem Befund ist ebendiese Handhabung des skulptierten Schiffes sowohl in der Metropole Athen in Zusammenhang mit sakraler Bauplastik der Hochklassik als auch in der stark unter griechischem Einfluss stehenden lykischen Provinz im zeitlich vorangeschrittenen Sepulkralkontext zu postulieren¹⁵⁸. Weitere Belege liefert der hellenistische Per-

156 Dieser Zusammenhang wurde unter anderem bereits richtig beobachtet bei PRASCHNIKER 1928, 106, der konsequent diese Art der Wiedergabe als generelles Problem der Divergenz zwischen Bildraum und Darstellung erkannt hat: „In dem engen Rahmen der Metope, deren quadratische Fläche noch dazu für das gegebene Thema höchst ungünstig ist, war diese Darstellungsweise [sc. Andeutung des Hinterstevens] allerdings die einzig gebotene und schon der alte Meister der Metopen des delphischen Schatzhauses von Syrakus [sc. ‚Monopteros‘ von Sikyon] hat eine ähnliche Lösung versucht.“ Er nennt diese Art der Wiedergabe ein „stenographisches Sigel“ (ebd. 105). Ausführlicher zu Praschnikers aufgeschlossenen Beobachtungen und zur Auseinandersetzung mit der in der Forschung oft postulierten polygotischen Vorbildfunktion in Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

157 Trotz der nur sehr lückenhaften Erhaltung dieses 1,58 m hohen Innenfrieses lassen sich in mindestens drei Szenen Schiffe nachweisen, wobei die Platten 34 und 35 (nach Ch. Bauchhenss-Thüriedl und H. Winnefeld) am besten einen Eindruck von der Art der teilgestaltigen Wiedergabe vermitteln. Als letzte Szene der Ostseite fällt hier wie auch in Trysa der Ausschnitt mit einer Ecksituation des im Grundriss fast quadratischen Bildträgers zusammen (allgemein zum Oberbau des Altars s. z.B. SCHRADER 1900, 98ff.). Eine beachtliche Fehlstelle an entscheidendem Ort erschwert eine Konkretisierung, so könnte das ‚Ende‘ (= Überlappung) der räumlichen Ausdehnung der Schiffsgestalt theoretisch durch ein zusätzliches Element (Felsen) verursacht worden sein, was schon allein aufgrund der vielen Landschaftsangaben im Fries zur Kennzeichnung des sich stets ändernden Schauplatzes vorstellbar wäre (vgl. z.B. KNELL 1998, 187f., zu dieser prinzipiellen Möglichkeit auch ROBERT 1888, 52; BEHN 1919, 2). Allerdings scheint hier der Schnitt durch den Umbruch an der einspringenden Ecke bedingt zu sein (vgl. dazu auch BEHN 1919, 2: „für das vierte [Schiff] findet [der Künstler] eine geniale Lösung, indem er [es] in eine Ecke setzt, wo es sich an der rechtwinklig ansetzenden Platte der benachbarten Seite totläuft.“). Hierfür spricht v.a. eine sich links an der umspringenden Anschlussplatte abzeichnende plastische Erhebung, die wohl ziemlich genau mit der anzunehmenden Höhenausdehnung des Schiffes übereinstimmt. Auf diese Weise verschwindet der Rumpf ‚perspektivisch‘ im Grund der thematisch verwandten benachbarten Platte und wird dort von den dargestellten Figuren ‚überdeckt‘ (dazu ROBERT 1888, 52; SCHRADER 1900, 118, der aber eine Fortsetzung des Schiffes vermutet: „Den Rand des aufgebogenen Vorderteils [des Rumpfes] darf man wohl in der leicht gekrümmten flachen Erhebung über dem Kopfe des Doryphoros neben der Ecke erkennen [...]“). Im Unterschied zu den Pendants aus Trysa ist hier der Grad an kompositorischer Integration adäquat zur Parthenonmetope recht hoch: Die Überreste des Reliefs zeigen das Schiff, wie es vom verletzten Telephos mit Hilfe eines Gefährten über die Schiffsleiter verlassen sowie von einer weiteren Figur entladen wird. Die zugehörige Handlung schließt links an dieses Detail an (BEHN 1907b, 248), so dass die Wiedergabe des Bootes in den Randbereich fällt. Die Deutung dieser Szene als Ankunft des Helden in Argos gibt dem Motiv die notwendige Berechtigung und wird im Gegenzug über selbiges erfahrbar. Die weiteren Schiffsdarstellungen des Frieses (Platten 13, 14b und 32/33) lassen so gut wie keine Aussagen bezüglich ihrer genauen Gestalt zu – allzu partikulär ist deren Erhaltung und auch der Ort ihrer Anbringung beruht zumeist nur auf narrativ erschließbaren Hypothesen. Sie stehen zum einen wohl in thematischer Verbindung mit der Flucht der Argiver zu den Schiffen (Platten 32/33: Besteigen der Schiffsleiter, s. BEHN 1907b, 245 Abb. 6) oder gehören zu einer Episode, welche sich heute bestenfalls nur allgemein als Abfahrtszene bestimmen lässt (Heck auf Platte 13; unklare Bedeutung des Bugfragments auf Platte 14b, s. BEHN 1907b, 241 Abb. 1 und 3). Während ROBERT 1888, 92 die Einzelfragmente von Heck und Bug noch zu einem einzigen Fahrzeug zusammensetzen gedachte, konnte F. Behn eine Ausschnitthaftigkeit sämtlicher Boote aufgrund der in dieser Hinsicht vorherrschenden Darstellungskonvention plausibel machen. Die auffällige Überpräsenz der Schiffe in diesem Fries resultiert offenbar aus ihrer Verwendung als Marker für einen Lokalitätenwechsel im Gesamtkonzept (= Seereise). Zu den Schiffen am Telephosfries vgl. BAUCHHENSSTHÜRIEDL 1971, 53. 58 (mit Faltpfan 1 und 2) und 71; BEHN 1907b, bes. 240f.; ders. 1919, 2; SCHRADER 1900, 115ff; ROBERT 1888, 51f. 91f.; WINNEFELD 1910, 185f.

158 Zwischen den Parthenonmetopen (447-439 v. Chr.) und dem Heroon von Trysa (380/70 v. Chr.) liegen etwa zwei Generationen. Zur jeweiligen Datierung s. z.B. BROMMER 1967, 174f.; BERGER 1986, 16f. (Parthenon); OBERLEITNER

gamonaltar¹⁵⁹. Dieses in tektonischem Zusammenhang ohnehin seltene Bildzeichen erscheint demzufolge offenbar vorrangig als Anzeiger für eine kämpferische Auseinandersetzung im Küstengebiet oder aber als allgemeingültiger Hinweis auf eine erfolgte beziehungsweise bevorstehende Seereise, wobei die Kulisse ebenso ‚realhistorisch‘ wie mythologisch sein kann¹⁶⁰.

1994, 61 (Heroon). – Trotz der räumlichen Distanz ist es nicht abwegig, das lykische Monument für einen Vergleich heranzuziehen. Diese ehemalige persische Satrapie an der Südküste Kleinasiens gehört seit dem 5. Jh. zum griechischen Einflussgebiet und nimmt nach dem Peloponnesischen Krieg verstärkt Handwerker und Künstler aus dem Kernland auf. Auf diese Weise findet eine kulturelle Verschmelzung statt, die in hellenistischer Zeit in der absoluten Hellenisierung mündet. Es ist stark anzunehmen, dass für die Gesamtkonzeption und Durchführung des Bildschmucks des Heroons von Trysa vorwiegend ein griechischer Meister die Verantwortung trug, wobei sich allerdings ein Aufeinandertreffen der unterschiedlichsten regionalen Eigenheiten (aus Lykien, dem Orient, Ägypten sowie der griechischen Kunst der zweiten Hälfte des 5. bis zum Beginn des 4. Jhs.) abzeichnet. Zu Lykien als Kunstlandschaft und zur Künstlerfrage vgl. OBERLEITNER 1994, 16f. 59ff.; BROMMER 1974, passim; als weiteres auch BENNDORF – NIEMANN 1889, 231ff. Zur Problematik des Gesamtentwurfes s. PRASCHNIKER 1933, 33ff.

159 Der dem Zeus geweihte Altar entstammt der Regierungszeit des Attaliden Eumenes II. (197-159 v. Chr.). Allgemein zum Pergamonaltar und seinem Bildprogramm s. bspw. KNELL 1998, 170ff.; WINNEFELD 1910.

160 In Bezug auf Trysa bezeichnet OBERLEITNER 1994, 58 die Bildthemen als „real und symbolhaft“.

C1.3. Die ausschnittshafte Wiedergabe in der Bauplastik – ein äußerst seltenes Phänomen

Da im Vergleich zum überlieferten Bestand an Vasenbildern oder auch Reliefs unterschiedlicher Funktion skulptierter narrativer Bildschmuck in architektonischem Kontext ohnehin sehr dünn gesät ist, verwundert der singuläre Charakter der wenigen ausschnittshaften tektonischen Exemplare nicht. Trotz der zu postulierenden Unvollständigkeit konnte die Zusammenstellung dieser Beispiele aber eine klare Tendenz erbringen.

Vorrangig an das räumlich stark eingeschränkte Metopenfeld als Bildträger gebunden, steht die Teilgestalt in diesem Zusammenhang in enger Abhängigkeit zum geeigneten Sujet. Auf diese Weise bietet das Themenrepertoire der metopischen Reliefplastik einen nur sehr begrenzten Spielraum für die Anwendung dieses künstlerischen Mittels. Da im Laufe der Entwicklung verstärkt ein harmonischer Einklang zwischen Komposition und räumlichen Vorgaben angestrebt wird, lassen einzig die frühen Vertreter die Suche nach unkonventionellen Lösungen für den Bild-Raum-Konflikt zu¹⁶¹. Dies ist vorrangig der Grund dafür, warum sich das in vorliegender Arbeit untersuchte Phänomen in aller Deutlichkeit offenbar lediglich am sikyonischen ‚Monopteros‘ manifestieren konnte. Essentiell ist hierfür nicht nur der Erfindungsreichtum des verantwortlichen Bildhauers, der sich zudem in der mitunter sehr originellen Ikonographie widerspiegelt, sondern vor allem auch die Vorliebe für das in mehrfacher Hinsicht raumübergreifende Darstellungskonzept, das Hand in Hand mit dem ausgesprochen hohen Stellenwert des Bildschmucks an diesem Bauwerk gesehen werden kann. Inwieweit dieses Ergebnis als regionale Eigenheit zu bewerten ist, muss an dieser Stelle angesichts der schlechten Ausgangssituation allerdings dahingestellt bleiben¹⁶².

Obwohl die Sequenzierung von Episoden auf inhaltlicher Ebene – wie im Falle der kalydonischen Eberjagd – in Zusammenhang mit dem dorischen Fries keine Seltenheit ist¹⁶³, nimmt dieser Aspekt lediglich im Ausnahmefall ebenfalls auf die gestaltliche Geschlossenheit Einfluss, wie es ganz besonders die Argonautenausfahrt zeigt. Eine entsprechende Intention lässt im Grunde genommen desgleichen der Rinderraub erkennen, nur dass hier die Szenerie nicht ausreicht, um gleich mehrere der ohnehin ungewöhnlich breitformatigen Platten zu füllen. Hinter all diesen bildräumlichen Ansätzen steht als einziger Grundgedanke die Negierung der vorgegebenen metrischen Eigenschaften des Bildträgers, allerdings findet durchaus eine konzeptuelle Unterordnung unter das bildexterne Triglyphon statt: Denn ebenso wie die Jagdgenossen von einem Anschnitt verschont bleiben und selbst die ausgedehnte Gestalt des Keilers allem Anschein nach vollständig abgebildet wird – sie dominiert unweigerlich die Mitte der Komposition und beansprucht auf diese Weise eine ganze Platte für sich¹⁶⁴ –, wird auch

161 Vgl. dazu im Detail Kapitel C1.1. „Grundlagen Bauplastik“.

162 Ausführlicher dazu Kapitel C1.2.1. „Monopteros“.

163 Zu den Beispielen s. Kapitel C1.1. „Grundlagen Bauplastik“ sowie C1.2.1. „Monopteros“. – KÄHLER 1949, 86f. hat drei Möglichkeiten für eine Gesamtkonzeption des Metopenfeldes definiert: Besonders in der Archaik und Frühklassik herrschen zyklische Themen mit einem stets wiederkehrenden Protagonisten vor, die dann v.a. in der klassischen Zeit von den chrono- sowie chorologisch kohärenten Darstellungen mit ständig wechselnden Hauptpersonen – wie in erster Linie bei den Schlachtszenen – abgelöst werden. Daneben stehen isoliert die in ihren Grundzügen an sich friesartigen Kompositionen, welche mit den bildräumlichen Konventionen eines Metopenfeldes kollidieren und daher in irgendeiner Weise zertrennt werden müssen.

164 Vgl. dazu auch KNELL 1998, 21.

in Verbindung mit den Argonauten oder den Dioskuren sowie Apharetiden der Schnitt ganz offenkundig an der menschlichen Figur vorbeigeführt. Demgemäß handelt es sich lediglich um Bildzeichen von überdurchschnittlicher räumlicher Ausdehnung und geringerem Stellenwert, die der Überlappung preisgegeben werden (Schiff/Rinder). Dies leitet nahtlos zu den monotonen ‚Teilschiffen‘ weitaus späterer Zeitstellung über – ergänzend zu einer zentralen Handlung hinzugefügte Bildzeichen, die sich ab der Hochklassik gar gattungsübergreifend einiger Beliebtheit erfreuen, aber innerhalb der Bauplastik verhältnismäßig selten Niederschlag verzeichnen¹⁶⁵. Als semantischer Code geben sie – kompositionell in unterschiedlichem Maße einbezogen – nur noch ergänzenden Hinweis auf eine Fahrt über das Meer, ohne dass eine solche selbst unmittelbarer Bestandteil der verbildlichten Handlung wäre. Diese Art der Wiedergabe kann neben dem Metopenfeld, wie es eine der Iliupersisplatten vom Parthenon zeigt, gleichermaßen in Verbindung mit dem weitläufigen Fries zutage treten (Trysa/Pergamon), ist hier vor dem Hintergrund des zweitrangigen Status stets die immense darstellungsräumliche Inanspruchnahme dieses Motivs ausschlaggebend.

In ein völlig anderes Licht ist dagegen die Kerberosmetope aus Olympia zu stellen, verliert hier der Bild-Raum-Konflikt in Anbetracht der ausschnittintrinsicen Bedeutung der gestaltlichen Unvollständigkeit seine klare Dominanz¹⁶⁶. Auch wenn dabei der betreffende semantische Wert lediglich auf indirektem Wege vermittelt wird und daher verstärkt an das Ermessen jedes einzelnen Betrachters gebunden ist, drängt sich auf Basis der Erzählinhalte eine entsprechende Auffassung des Anschnitts geradezu auf. Auch handelt es sich um keinen ikonographischen Einzelfall, blickt man über die tektonischen Bilder hinaus: Ein adäquater Umgang mit der teilgestaltigen Figur des Hadeshundes findet sich bereits auf den etwas älteren Vasenbildern¹⁶⁷.

Alles in allem lässt sich in Bezug auf die Ausschnitthaftigkeit in der Bauplastik postulieren, dass an dieser Stelle eine zur Gattung der Vasenmalerei adäquate Bewertung nicht möglich ist. Zu gering ist der Grundstock an repräsentativen Beispielen, zu singulär das Auftreten, zu uneinheitlich die Erscheinung, was wiederum eindeutige Rückschlüsse auf eine im Grunde fehlende Eignung erlaubt. Denn auch wenn das Bildrepertoire an dieser Stelle oftmals demjenigen der keramischen Bilder gleicht, gibt es wesentliche Differenzen zwischen diesen beiden Gattungen herauszustellen: Außer dass die in Zusammenhang mit dem begrenzten Darstellungsraum der Metopen angestrebte harmonische Bildkonzeption ein gestaltliches Anschneiden in der Regel weder notwendig macht noch akzeptiert, lässt die Bauplastik als staatlich initiierte öffentliche Kunst gleichwohl keine ‚unvollkommenen‘ Lösungen zu. Somit besteht hier nicht zuletzt auch aus Kostengründen weitaus weniger Raum für eine etwaige Experimentierfreudigkeit der Bildhauer. Dass dabei die Metopen vom ‚Monopteros‘ – ausgehend vom gegenwärtigen Kenntnisstand – in mehrfacher Hinsicht aus der Reihe fallen, dürfte in erster Linie mit ihrer frühen Herstellungszeit zu begründen sein, die vor dem Hintergrund einer ungebremsten Erzählfreude sowie des Strebens nach maximaler Ausnutzung der verfügbaren Darstellungsfläche noch keinen gefestigten Darstellungskonventionen unterliegt¹⁶⁸. „Es ist die naive Freude an der

165 Ausführlicher dazu in Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“; zu den Schiffen der tektonischen Reliefs im Besonderen s. Kapitel C1.2.3. „Schiffe in Bauplastik“.

166 Detailliert dazu in Kapitel C1.2.2. „Zeustempel“.

167 Ausführlicher dazu auch in Kapitel D2.1. „gattungsübergreifende Entwicklung“; zu den Vasenbildern im Besonderen s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“ sowie B3.3. „Motive und Themen“.

168 Vgl. dazu Kapitel C1.1. „Grundlagen Bauplastik“.

[mit Wegfallen der Eigenrahmung] errungenen Freiheit, die hier den Künstler die Grenzen des tektonischen Reliefs überschreiten lässt, indem er eine Darstellungsart einführt, die in der Kleinkunst vielleicht möglich ist und die in der monumentalen Plastik nur ganz selten wiederkehrt. [...] Noch spürt man in Delphi deutlich die Unsicherheit gegenüber dieser Freiheit, ein Tasten, Probieren. Manchmal verbinden sich übermäßige Kühnheit wie bei der Argonautenmetope mit einem Zurückfallen in Altertümliches [...] ¹⁶⁹.“ Zweifelsohne wird die Aufgabe des festen metopeneigenen Rahmens den Schritt zur räumlichen Öffnung und feldübergreifenden Gestaltung bis zu einem gewissen Grade begünstigt haben, dennoch kann dies nicht der eigentliche Triebstachel gewesen sein. Denn unabhängig von der jeweiligen Beschaffenheit der ‚Rahmung‘ bleiben die Grenzen der verfügbaren Darstellungsfläche weiterhin unumstößlich fixiert. Adäquat zur keramischen Flächenkunst findet hier die Suche nach Möglichkeiten zur Weitung des bildinternen Handlungsraums statt, ist dieser gleichermaßen nicht mit den Vermittlungsabsichten des Künstlers vereinbar – ein Streben, das sich bereits im zuvor praktizierten Überlappen andeutet ¹⁷⁰. Als „naiv“ ist diese Vorgehensweise somit keinesfalls zu bewerten, stecken dezidierte Absichten dahinter, die gemäß den Möglichkeiten ihrer Zeit die mit Abstand effektivste Umsetzung finden.

Nichtsdestominder vermag sich dieses Konzept nicht durchzusetzen, wie die inhaltlich zusammenhängenden Parthenonmetopen anschaulich erkennen lassen. Denn anstatt etwa die Kentaurenschlacht – entsprechend den themengleichen Vasenbildern ¹⁷¹ – mithilfe der trennenden Triglyphen ausschnittshaft zu gestalten und auf diese Weise zusätzlich den wahrnehmungsbasierten Bewegungseffekt zu nutzen, findet eine Aufsplitterung der umfassenden Kampfhandlung in abgeschlossene Einzelkompositionen statt ¹⁷². Daran lässt sich aber auch ablesen, dass der Triglyphen-Metopen-Fries keinesfalls hinsichtlich seiner Bestimmung sowie Funktion einen Ersatz für einen durchlaufenden Bildfries schaffen soll. Die stets wiederkehrende Unterbrechung der Handlung ist demnach auf kompositorischer Ebene durchaus gewollt und erfüllt offensichtlich gänzlich die an das Medium der Bauplastik und das damit verbundene Bildprogramm geknüpften Erwartungen ¹⁷³. Aus diesen Gründen hat die Teilgestalt mit der Herausbildung fester darstellerischer Konventionen ihre potentielle Attraktivität verloren, ebenso wie durch die zunehmende Ablösung der agierenden und zuvor folienhaften Figuren vom Grund und die damit einhergehende stärkere Inanspruchnahme des Tiefenraums kein Bedarf mehr für eine räumliche Erweiterung zu den Seiten hin besteht. Lediglich vor inhaltlichem Hintergrund beziehungsweise in Verbindung mit dem ergänzenden Schiff besitzt dieses

169 KÄHLER 1949, 51. Einen entwicklungstechnischen Zusammenhang zwischen dieser Öffnung und dem Wegfallen des allseitig festen Rahmens postuliert auch VOJATZI 1982, 47. – Zu dieser Entwicklung s. Kapitel C1.1. „Grundlagen Bauplastik“.

170 Vgl. dazu Kapitel C1.1. „Grundlagen Bauplastik“.

171 Vgl. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

172 Entsprechendes trifft z.B. auch auf die Wiedergabe des über sechs Metopen verteilten Geryoneusabenteuers vom Schatzhaus der Athener in Delphi zu. Offenbar wurden hier die Rinder auf vier (?) einzelnen Metopen paarweise angeordnet (vgl. dazu die Rekonstruktion bei FRÖBER 1933, 40ff. 51ff. [zur Verteilung]). Was hätte eine Rinderherde allerdings besser veranschaulichen können als die Art der Ausschnitthaftigkeit, wie sie bereits beim delphischen Rinderraub zur Geltung kam? Wie bei der Argometope über mehrere Felder verteilt, wäre damit der erwünschte Effekt einer (bewegten) ‚Masse‘ aus Tierleibern garantiert gewesen. – Zum Wahrnehmungseffekt an dieser Stelle s. Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

173 Auf diese Weise kann auch ein vereinfachter sowie beschleunigter Arbeitsprozess gewährleistet werden. Eine nachträgliche Aneinanderreihung von in sich geschlossenen Einzelkompositionen (am Bau) ermöglicht ohne größeren vorangehenden Aufwand die zeitgleiche Beschäftigung mehrerer Bildhauer, während ein teilverdeckter durchlaufender Fries ein in allen Einzelzügen vollendetes Konzept erfordern würde.

Darstellungsmittel eine – wenn auch sehr sporadische – Daseinsberechtigung. Der immense Größenfaktor, der an letzterer Stelle neben dem nur sekundären narrativen Stellenwert die ausschlaggebende Rolle spielt, ist schlussendlich auch der Grund dafür, warum die Ausschnitthaftigkeit über das enge Metopenfeld hinaus Anwendung findet und sich in Zusammenhang mit dem ausgedehnten Fries zeigt.

C2. Die ausschnittshafte Wiedergabe in der Reliefplastik

C2.1. Allgemeine einleitende Betrachtungen zum Relief in Sepulkral- sowie Votivfunktion

C2.1.1. Zur formalen und inhaltlichen Entwicklung der Grab- sowie Weihreliefs im Allgemeinen

Bevor nun eine Beleuchtung der reliefplastischen Bildzeugnisse außerhalb eines architektonischen Kontextes in Zusammenhang mit der unvollständigen Wiedergabe einer Gestalt erfolgt, ist es unabdingbar, auch hier im Vorfeld einen Blick auf die allgemeine Entwicklung dieser Gattung zu werfen. Denn nur auf diese Weise kann eine möglichst fundierte Beurteilung dieses Phänomens gelingen, muss stets Klarheit über die Ausgangsbedingungen herrschen, durch die eine solche spezifische Form der Wiedergabe erst überhaupt attraktiv beziehungsweise erforderlich wird (oder eben nicht). Auch wenn vor allem in stilistischer und formaler Hinsicht zweifelsohne nicht wenige Parallelen zwischen den Grab- sowie Weihreliefs zu verzeichnen sind, sollen diese beiden Gruppen nicht zuletzt aufgrund ihrer zumeist inhaltlichen Divergenzen, die sich in erster Linie in den Darstellungsschemata niederschlagen, getrennt betrachtet werden. Bei der Kategorisierung des Bildmaterials kann diese strikte Zäsur aber ohne weiteres aufgehoben werden, führen die jeweils herangezogenen gestaltlichen Anschnitte zur eigentlichen Basis, dem Motiv ungeachtet des jeweiligen sepulkralen oder votivischen Hintergrundes, zurück.

C2.1.1.1. Das Grabrelief

Grabreliefs zum Gedenken der Toten¹ lassen sich in ihrer Entwicklung aufgrund der größten Materialdichte am besten in Attika nachvollziehen. Beginnt man die Betrachtungen in der Archaik, so zeigt sich, dass unter diesen frühen Grabsteinen keine Exemplare zu finden sind, die für die hier relevante Fragestellung von Bedeutung wären². Zu dieser Zeit existieren neben den vollplastischen Grabstatuen hohe schlanke Stelen, dekoriert mit Einzelfiguren³. Bei diesen in Relief ausgeführten, vielfach auch gemalten oder geritzten Bildern handelt es sich zumeist um nach rechts gewandte, stehende männliche Figuren in Profilansicht, die eine verschiedenartige Charakterisierung erfahren können (etwa als Krieger, Athlet, Jüngling oder Greis)⁴ und völliger Unbewegtheit überlassen sind. Zu einem späteren Zeitpunkt treten möglicherweise noch Breitreliefs mit ebenso unbewegten Mehrfigurenkompositionen oder der Darstellung einzeln Sitzender und Giebelabschluss hinzu⁵.

1 Schon bei Homer werden die Grabmäler als Denkmäler zum Ruhm und zur Erinnerung des Toten bezeichnet (s. dazu SCHMALTZ 1983, 65f.; vgl. auch WEICKERT 1951, 147).

2 Die ersten Grabreliefs lassen sich Ende des 7. Jhs. nachweisen (s. z.B. RICHTER 1961, 2; HIMMELMANN 1999, 12).

3 Ausführlicher dazu z.B. KURTZ – BOARDMAN 1985, 103ff.; RICHTER 1961, 2f.; zur Entstehung und Entwicklung des Grabreliefs vgl. auch JOHANSEN 1951, 65ff. 88ff.

4 SCHMALTZ 1983, 167ff.; KURTZ – BOARDMAN 1985, 104; für geeignete Beispiele vgl. RICHTER 1961. Selten werden auch stehende Personenpaare wiedergegeben (s. dazu BOARDMAN 1994c, 198).

5 SCHMALTZ 1983, 161ff. datiert die frühesten breitformatigen Reliefs in die zweite Hälfte des 6. Jhs. Da von diesen potentiellen Beispielen aber entweder nur Fragmente oder ihre steinernen Basen erhalten sind, können keine sicheren Aussagen über die Art der Komposition getroffen werden. Aufgrund der seitlichen Ausdehnung besteht jedoch durchaus die Möglichkeit, dass die Bildfläche – wenn auch nicht regelhaft – neben einer vermutlich sitzenden Frauengestalt noch weitere Figuren aufgenommen hat. Die ältesten gesicherten Belege für solche Zweifigurenszenen stammen aus

Eingefasst werden diese Reliefbilder zumeist von einer dünnen Randleiste, die in der Regel durch eine Hohlkehle mit der Hintergrundebene verbunden ist⁶. Ihr Zustandekommen liegt in der Einarbeitung der figürlichen Darstellung in den Stelenkörper begründet. Den oberen Abschluss bildet ein häufig separat gefertigter Aufsatz, der als Cavettokapitell in seltenen Fällen auch eine figürliche Darstellung auf Haupt- sowie Nebenseiten tragen kann und später durch die Palmettenbekrönung ersetzt wird⁷. Dazwischen kann sich gelegentlich eine weitere Bildzone befinden⁸, ebenso wie ab dem zweiten Viertel des 6. Jhs. eine Verlängerung nach unten mittels einer Predella aufkommt, die neben Einzelfigurenkompositionen auch mehrere Gestalten in Mal-, Ritz- oder Relieftchnik aufnehmen kann⁹. Zu dieser hin wird das Bildfeld mittels einer Standleiste abgeschlossen, die entweder vollkommen in die umlaufende Bildbegrenzung eingebunden ist oder – bei den Beispielen ohne expliziten Seitenabschluss – ein eigenständiges Element darstellt¹⁰. Einige Exemplare verzichten auf eine eigene plastische Standlinie und nutzen hierfür die Sockelzone der Stele¹¹. Der langschmale Stelenschaft wird zur Aufstellung in eine breitere Basis eingelassen, die ab der zweiten Hälfte des 6. Jhs. ebenfalls figürlich verziert sein kann¹².

Ein Bruch mit dieser Tradition zeichnet sich etwa an der Wende zum 5. Jh. ab¹³, als in Attika die figürlich verzierten Grabreliefs und -statuen aus Stein als Gattung komplett aus dem Fundinventar verschwinden¹⁴. Diese Zeitspanne lässt sich möglicherweise mit einer bei Cicero notierten Bemerkung in Verbindung bringen, die besagt, dass „einige Zeit nach Solon“ der Gräberluxus eingeschränkt worden sein soll¹⁵. Ohne nähere Hinweise auf eine genauere Datierung und trotz kontroverser Diskussion bezüglich des genauen Inhalts bringt man diese Bestimmungen heute in der Regel mit den Reformen des Kleisthenes in Verbindung, da dies auch vom chronologischen Aspekt her gut zur archäologischen Befundlage passen würde¹⁶.

dem frühen 5. Jh. (ebd. 161 Anm. 383f.). Vgl. ebenfalls BOARDMAN 1994c, 198; HIMMELMANN 1956, 35. RICHTER 1961, 55f. hingegen hält alle bekannten Breitreliefs dieser Zeit für Votive (ausschließliche Kombination einer stehenden mit einer sitzenden Figur). Allgemein zu diesen Breitreliefs desgleichen NEUMANN 1979a, 11. 29ff. (hier auch zur Entwicklung des Giebelabschlusses).

- 6 Eine Herausbildung als scharf abgesetzte Leistenkante ist aber ebenso möglich, wenn auch offenbar recht selten (vgl. dazu etwa die Stele in Berlin, Staatl. Mus. A5; s. RICHTER 1961, Nr. 52 Fig. 133). Zur Rahmung s. auch SCHIERING 1974, 655; STUPPERICH 1977, 129; BOARDMAN 1994c, 197. – Die Randbegrenzung kann auch ornamental ausgebildet sein (vgl. etwa ein sehr flach gearbeitetes Flechtband auf einer fragmentarisch erhaltenen Stele in New York, MMA 36.11.13; s. RICHTER 1961, Nr. 45 Fig. 126 und 127).
- 7 Zur Typologie und Entwicklung der Reliefbekrönung s. u.a. SCHMALTZ 1983, 157; KURTZ – BOARDMAN 1985, 106f. und Abb. 26; RICHTER 1961, 2f. 5; NEUMANN 1979a, 9ff.
- 8 Vgl. hierzu eine Stele in New York (MMA 11.85), bei welcher nicht nur die Bekrönung, sondern auch die glatte Zwischenzone gesondert hergestellt wurde und wohl ehemals bemalt war (s. RICHTER 1961, Nr. 37 Fig. 99). Zu den verschiedenen Motiven vgl. BOARDMAN 1994c, 199.
- 9 SCHMALTZ 1983, 156; KURTZ – BOARDMAN 1985, 106.
- 10 Vgl. hierzu das Beispiel in New York, MMA 36.11.13 (s.o.).
- 11 Vgl. dazu ein Beispiel in Athen (NM 3071; s. RICHTER 1961, Nr. 46 Fig. 129).
- 12 s. z.B. BOARDMAN 1994c, 197. 199 (Bildthemen).
- 13 Dazu u.a. SCHMALTZ 1983, 153; KURTZ – BOARDMAN 1985, 142; STUPPERICH 1977, 79; HIMMELMANN 1999, 18; ECKSTEIN 1958, 18; JOHANSEN 1951, 120.
- 14 Es existieren bestenfalls noch kleine unscheinbare Blöcke oder dünne Steinplatten zur Kennzeichnung des Grabes. Vgl. dazu STUPPERICH 1977, 74f.; KURTZ – BOARDMAN 1985, 144f.; HIMMELMANN 1999, 18; WEICKERT 1951, 148; JOHANSEN 1951, 121; SCHIERING 1974, 652 (zu Holzstelen).
- 15 Cic. leg. II 25, 64f.
- 16 Zur Diskussion des „*post-aliquanto*-Gesetzes“ bei Cicero und seiner Datierung s. v.a. ECKSTEIN 1958, 18ff. 29, der das Gesetz nicht als verantwortlich für das Abbrechen der attischen Grabreliefproduktion sieht; als weiteres MORRIS 1992/93, 38ff.; SCHMALTZ 1983, 152f.; BERGEMANN 1997, 117; STUPPERICH 1977, 71ff.; WEICKERT 1951, 148; JOHANSEN 1951, 121f. RICHTER 1945, 152 hingegen sieht Peisistratos als Urheber des Gesetzes an. Zur Theorie einer

Zumindest scheinen die nachsolonischen Auflagen – so zumindest Cicero – neben Einschränkungen der privaten Bestattungsfestivitäten (öffentliche Grabrede obliegt dem Staat) auch Regelungen in Hinblick auf Grabbau und Ausschmückung (Stuckierung, Hügelgröße) beinhaltet zu haben¹⁷. Offensichtlicher Luxus sollte in der Folgezeit den staatlich initiierten Gräbern und öffentlichen Feierlichkeiten vorbehalten bleiben.

Während also in Attika die Tradition der Grabreliefs zum Erliegen kommt, beginnt die Produktion in anderen Gegenden zu florieren¹⁸. Mit ihrer hohen schlanken Form, der schmalen Rahmenleiste und der Einzelfigur übernehmen diese Reliefs die schon vorher in Athen geschaffenen formalen Konventionen, beginnen aber bald verstärkt, die Möglichkeiten des breiten Formats für Mehrfigurenkompositionen zu nutzen. Hand in Hand mit dieser Entwicklung wird nun häufig auf den plastisch hervorgehobenen seitlichen Abschluss des Bildfelds verzichtet¹⁹. Inhaltliches Merkmal ist eine von der attischen Thematik abweichende Vielfalt²⁰ – das nun in die Breite erweiterte Bildfeld schafft Raum für neue darstellungs- und erzähltechnische Möglichkeiten: Die bereits in den letzten Jahren der attischen Tradition anklingende Entwicklung, die Figuren durch Attribute zu individualisieren und stereotype Darstellungsschemata mit neuen, erweiterten Kompositionen zu durchbrechen, kommt nun außerhalb Attikas voll zur Geltung²¹.

Als in Athen kurz nach Mitte des 5. Jhs. die Produktion abermals einsetzt²², kommt ein neues Konzept zum Tragen. Den Anstoß hierfür hat vor allem die Entwicklung außerhalb geschaffen, wo durch die Vorliebe für thematisch variantenreiche Mehrfigurenkompositionen eine Ausgangsbasis gelegt wurde. Bereits ab dem letzten Viertel des Jahrhunderts beginnen die attischen Bildhauerschulen allerdings schon wieder den Markt zu dominieren und nun ihrerseits stilistisch und typologisch auf die anderen Landschaften einzuwirken²³. Es bleiben zwar noch einige wenige regionale Eigenheiten außerhalb Attikas bestehen, als eigenständige Kunstlandschaft kann aber nur Böotien seine Position wahren²⁴, wo neben einheimischem Kalkstein als Werkstoff und der Ritzung als dominierender Technik auch unabhängige Bild-

„globalen“ Entwicklung vgl. TILLIOS 2010, 27f. – KÜBLER 1959, 93f. beurteilt die Auswirkungen dieser Vorschriften für die innerstädtischen Nekropolen als gering, da hier davon auszugehen ist, dass der zu dieser Zeit bereits vorherrschende Platzmangel keinen ausufernden Grabluxus mehr, v.a. in Hinblick auf den Ritus, zuließ.

- 17 Solon selbst veranlasste laut Cicero lediglich eine Einschränkung der Feierlichkeiten (Trauer- und Klageriten) und der Bestattungssitte (keine Fremden in Familiengräbern), legte aber keine Bestimmungen hinsichtlich der Ausgestaltung der Gräber selbst, sondern nur gegen Vandalismus an denselben fest. Vgl. dazu STUPPERICH 1977, 71. 201f.; ECKSTEIN 1958, 22f.; MORRIS 1992/93, 38ff.
- 18 SCHMALTZ 1983, 182; KURTZ – BOARDMAN 1985, 266ff.; WEICKERT 1951, 148. – Zu einzelnen außerattischen Regionen vgl. z.B. BIESANTZ 1965, 54ff.
- 19 SCHMALTZ 1983, 183; RICHTER 1961, 54; BOARDMAN 1994, 199f.; BIESANTZ 1965, 57ff.
- 20 Als weiteres treten bei den Einzeldarstellungen anstatt des Kriegers oder Jünglings wie in Attika nun stehende Bärtige und Mädchen in den Vordergrund (s. SCHMALTZ 1983, 183).
- 21 So etwa in Thessalien (dazu s. BIESANTZ 1965, 96).
- 22 Zur kontroversen Datierung der ältesten klassischen Grabreliefs aus Attika und zu den darauf basierenden unterschiedlichen Erklärungsmodellen für das Wiedereinsetzen dieser Gattung s. SCHMALTZ 1983, 197ff., der die frühesten Exemplare anhand stilistischer Vergleiche um 440 v. Chr. datiert. BERGEMANN 1997, 20. 117 hingegen nimmt ein Wiedereinsetzen der Produktion um 430 v. Chr. an, HIMMELMANN 1999, 18 um 430/20 v. Chr. STUPPERICH 1977, 135. 243f. schließt sich der Pestepidemiethorie an und datiert den Beginn ebenfalls auf nach 430 v. Chr., während KURTZ – BOARDMAN 1985, 143 sowie ECKSTEIN 1958, 29 das erneute Einsetzen der attischen Relieftadition chronologisch und kausal mit der Fertigstellung des Parthenon verbinden, dessen Bauende eine Schwemme von unbeschäftigten Handwerkern freigesetzt haben dürfte.
- 23 SCHMALTZ 1983, 189f.; KURTZ – BOARDMAN 1985, 272.
- 24 SCHMALTZ 1983, 190; KURTZ – BOARDMAN 1985, 273ff. – Zu den böotischen Reliefs vgl. SCHILD-XENIDOU 1972 und FRASER – RÖNNE 1957.

inhalte auftreten²⁵. In vielen Regionen werden anstatt der bildgeschmückten Grabsteine Inschriftenstelen bevorzugt und können deshalb kein Bildmaterial für die hier vorliegende Untersuchung liefern²⁶.

Die attischen Grabreliefs klassischer Zeit

Der zahlenmäßig größte und am besten untersuchte Corpus der klassischen Grabreliefs, der dieser Arbeit zur Verfügung steht, stammt demzufolge aus Attika²⁷. Während dieser mehr als ein Jahrhundert lang währenden Tradition konnten verschiedene Bildschemata geschaffen werden, die sich aber nur durch relativ geringe Abweichungen voneinander auszeichnen²⁸. Wie am Ende der Archaik bleibt auch in der Klassik die Darstellung ruhig und verhalten, äußerste Bewegtheit kommt – wie etwa bei den Reiterkämpfen – überaus selten vor²⁹. Neben Einzelbildern existieren zahlreiche Mehrfigurenkompositionen vor allem von einander gegenüberstehenden Figuren oder Sitzenden in Gesellschaft Stehender³⁰. Offensichtlich bevorzugt waren mit *Dexiosis* verbundene Personen, seit dem zweiten Drittel des 4. Jhs. ist diese Geste vor allem beim Typus der sitzenden Frau und dem stehenden Mann zu beobachten³¹. Eine Ausschmückung dieses relativ stereotypen Erscheinungsbildes kann durch weitere Gestalten wie den Pferdeführer, die Dienerin oder den *pais* erfolgen³². Thematisch liegt der Schwerpunkt der klassischen Zeit auf der Darstellung der familiären Verbundenheit, des Dienstes an der Polis als Bürger, durch Kriegleistung oder Priesterschaft, der männlichen Ideale in Zusammenhang mit der *Palästra* und der weiblichen Häuslichkeit. Es handelt sich also um die drei großen Themenkreise Familie, öffentliches Leben (Mann) und *Oikos* (Frau)³³. Die Bildsprache spielt mit inneren Emotionen und verzichtet auf plakative Dramatik in Form von bewegter Handlung sowie narrativer Sentimentalität³⁴. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurden die Grabreliefs aufgrund ihrer

25 In Abweichung zur attischen Tradition dominieren hier bewegte Darstellungen von Reitern und Krieger in Ausfallstellung (s. SCHMALTZ 1983, 191; STUPPERICH 1977, 188f.). Vgl. dazu auch Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“.

26 So z.B. in Rhodos (s. SCHMALTZ 1983, 191) und im westlichen Griechenland (dazu FRASER – RÖNNE 1957, *passim*).

27 Umfassendste Untersuchung und Materialsammlung zu attischen Grabreliefs bes. bei CONZE 1893–1922; DIEPOLDER 1931; JOHANSEN 1951; CLAIRMONT 1993.

28 Daneben existieren weiterhin Stelen ohne Bilddarstellung, so ist z.B. die Rosettenstele, die oben auf dem Schaft in der Regel ein Rosettenpaar trägt, als eine Erfindung des 4. Jhs. zu werten (s. KURTZ – BOARDMAN 1985, 147f.). Allerdings kann sie durchaus zusätzlich mit einem kleinen quadratischen Bildfeld mit figürlicher Darstellung versehen sein (dazu WEICKERT 1951, 148).

29 Vgl. dazu etwa das Grabrelief des Dexileos, der einen Feind niederreitet (s. Abb. 39.2). Ausführlicher zu diesen Bildtypen in Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“.

30 s. z.B. HIMMELMANN 1999, 19; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 10; ausführlicher zu den Darstellungstypen s. STUPPERICH 1977, 91ff.; KURTZ – BOARDMAN 1985, 164ff.; SCHOLL 1996, 85–170. – Anfangs erweist sich die bereits in der Archaik angeregte Zweiergruppe als dominant, in der Folgezeit wird die Komposition auf drei oder mehr Figuren ausgeweitet, bevor dann zum Ende der attischen Produktion hin erneut das Zweifigureschema relevant wird (dazu z.B. HIMMELMANN 1956, 23ff.).

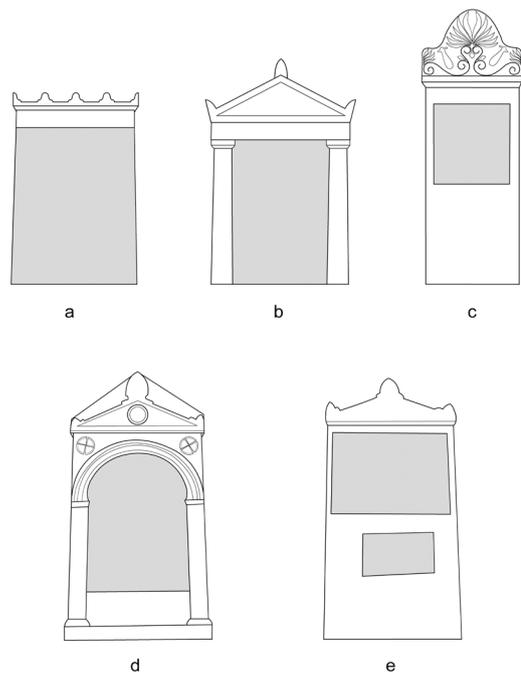
31 Zur Darstellung von mit Handschlag verbundenen Personen s. z.B. SCHMALTZ 1983, 210ff.; zur Geste s. etwa SCHOLL 1996, 164ff.; vgl. als weiteres MADERNA 2011, bes. 59ff.

32 Zur Problematik der Ansprache der dargestellten Personen als Verstorbene oder Hinterbliebene sowie zum Sinngehalt im Allgemeinen s. bspw. SCHMALTZ 1983, 32ff. (mit weiterführender Literatur) und 206f.; BERGEMANN 1997, 25ff. bes. 35–56; KURTZ – BOARDMAN 1985, 166ff.; JOHANSEN 1951, 53ff. Speziell zu bestimmten Gesichtspunkten vgl. z.B. HIMMELMANN 1956, *passim* und 1999, 19, 53ff.; THIMME 1967, *passim*. Eine etwas ungewöhnliche Interpretation verschiedener Darstellungsschemata versucht SCHIERING 1974, 658ff.

33 Ausführlicher dazu BERGEMANN 1997, 11ff. 119ff. Zu den Attributen auf Grabstelen, welche i.d.R. keinen Hinweis auf das persönliche Umfeld geben, sondern nur von allgemeiner Gültigkeit sind, ebd. 70ff.; s. auch STUPPERICH 1977, 91ff.; SCHOLL 2002a, 179. 182.

34 Auf diese Weise bleibt kein Raum für die Wiedergabe spannungsgeladener Ereignisse, aus dem Rahmen fallen aber die v.a. staatlich initiierten Reiterkämpfe (s. Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“; zum Dexileosrelief s.o.). Hin und wieder

Abb. 31.1
 Unterschiedliche Grabstelentypen in
 Hinblick auf das Verhältnis der Darstel-
 lungsfläche zum Rahmen:
 a = Bildfriesstele (auf Basis DADAS 56),
 b = Naiskosstele, c = Bildfeldstele (auf
 Basis DADAS 104), d = Bogenstele (auf
 Basis DADAS 115), e = Mehrfeldstele
 (auf Basis DADAS 152)



beträchtlichen Kostspieligkeit erst auf Bestellung fertig ausgearbeitet, der Kunde wird demnach für die endgültige Motivwahl aus dem Repertoire des Bildhauers verantwortlich gewesen sein³⁵.

In Hinblick auf die formale Gestaltung der Stelen konkurrieren verschiedene Möglichkeiten, nicht nur hinsichtlich der Ausführung der Bekrönung, sondern auch der Rahmung des Bildfelds und der Herausbildung der Bildzone selbst (**Abb. 31.1**)³⁶: Während der Stelenkörper nach oben von einem Horizontalgesims, einem Giebel oder einer Palmette beziehungsweise einem Anthemion abgeschlossen werden kann, hat der Bildhauer die Darstellung entweder als übersichtliches Bildfeld in den Stelenkörper selbst eingetieft oder das vor den Hintergrund tretende Relief mit einer separaten architektonischen Einfassung umgeben. Aber auch seitlich ungerahmte Bildfriese kommen vor. Diese verschiedenen Elemente sind offenbar verhältnismäßig unkonventionell kombinierbar, allerdings lassen sich deutliche Tendenzen erkennen. So weist eine kleine Gruppe meist hochrechteckiger Reliefs, deren zu den Seiten hin offene Darstellung entweder die gesamte Fläche ausfüllt oder aber als Fries nur auf einen Teilbereich beschränkt bleibt, häufig einen oberen Abschluss in Form einer einfachen Leiste auf, die als Antefix tragendes Gebälk ausgearbeitet ist (a). Diese Art der Bekrönung ist aber ausschließlich für das 5. sowie beginnende 4. Jh. belegt³⁷, daneben existieren Beispiele mit Palmette oder Giebel. Die Form der verhältnismäßig einfa-

Berücksichtigung finden Verbildlichungen des Todes im Kindbett sowie Darstellungen von Schiffsunfällen, die aber verstärkt zu späterer Zeit verbreitet sind (vgl. dazu Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“). Da sich solche, oft individuelle Szenen vielmehr auf schlichte Bildträger meist minderwertiger Qualität beschränken, wird diese emotionale Form der Bildsprache, die sich damit von den Idealvorstellungen der Oberschicht abhebt, mit einer sozial schwächeren Bevölkerungsschicht in Verbindung gebracht. Ausführlicher dazu ZANKER 1966, 20; BERGEMANN 1997, 146ff.; SCHOLL 1996, 222f. Zur Bildsprache der großen klassischen Grabreliefs vgl. auch HIMMELMANN 1999, 19; ders. 1956, passim; explizit zu den kleinformatigen Reliefs s. SCHOLL 1996.

35 Zur möglichen Benutzung von Musterbüchern, die an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden soll, s. KURTZ – BOARDMAN 1985, 164.

36 Zu den verschiedenen Stelentypen und ihrer Entwicklung s. z.B. STUPPERICH 1977, 122ff.; vgl. als weiteres auch WEICKERT 1951, 149.

37 STUPPERICH 1977, 127f.; WEICKERT 1951, 149. – Vgl. dazu DADAS 56. Ein solcher Trauffleistenabschluss findet sich v.a. in Zusammenhang mit den Weihreliefs, hier aber in Kombination mit dem Breitformat (dazu s. Kapitel C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“).

chen Giebelstele ohne randliche Abschlüsse bietet eine Basis für die Weiterentwicklung zur Naikosstele durch die ständig beliebter werdende Hinzufügung von Seitenpfeilern ab dem späten 5. Jh.³⁸. Diese mittels Anten aufwendiger gerahmten Reliefs verlangen der architektonischen Vollständigkeit halber nach einem Architrav unterhalb der Bekrönung, wobei die Seitenpfeiler anfänglich noch in Flachrelief aus dem Stelenkörper selbst herausgearbeitet werden (b). Später fügt man sie als eigenständiges Element in annähernd vollplastischer Ausführung separat an. Bei diesem Stelentypus bleibt in der Regel das mit Akroteren versehene Giebelfeld als oberer Abschluss bestehen³⁹.

Bei den hohen schlichteren Bildfeldstelen bildet der stehengelassene Vordergrund den umlaufenden Rahmen für das relativ kleine und in die Oberfläche eingetiefte Bild (c). Diese Form wurde, neben der Möglichkeit des Giebelaufsatzes, häufig auch mit einem Palmettenanthemion versehen, wobei diese Bekrönungsart mit Vorliebe generell bei den antenlosen und dadurch schmälere Exemplaren aufzutreten scheint und stilistisch an die archaischen Stelenabschlüsse anknüpft⁴⁰. Farbliche Überreste auf einigen Vertretern dieser Gattung aus dem 4. Jh. deuten ebenso wie die häufig durch Vorsprünge in den oberen Bildinnenecken angegebenen Kapitelle darauf hin, dass auch dieser Typus wohl in Anlehnung an das Naikosrelief nicht gänzlich auf eine architektonische Seiteneinfassung – hier in gemalter Detailausführung – verzichtete⁴¹.

Was das Verhältnis der unterschiedlichen Stelentypen angeht, dominieren vor allem die aufwendigen Naikos- sowie die schlichteren Bildfeldstelen, wobei beide Formen etwa zwischen 390 und 330 v. Chr. ihren Höhepunkt verzeichnen. Die Bildfeldstelen setzen dabei jedoch etwas früher ein, während die Naikosstelen dafür in späterer Zeit größere Beliebtheit erreichen⁴².

In Bezug auf die Gestaltung des Mehrfigurenschemas findet auf den Naikosstelen eine tiefenräumliche Entwicklung statt: Während die Nebenfiguren auf den Reliefs der Jahrhundertmitte zwar bereits in den Hintergrund gedrängt sind, aber aufgrund der halbkreisförmigen Anordnung aller Partizipanten nur teilweise von den Hauptfiguren verdeckt werden, rücken sie später als eigene Ebene vollständig nach hinten und erscheinen damit in zweiter Reihe⁴³. Dieser Prozess führt zu einer zunehmenden Differenzierung zwischen annähernd vollplastischen Protagonisten und nur flach in Relief ausgearbeiteten Beifiguren. Eine Loslösung vom Hintergrund zeichnet sich generell im Laufe der zweiten Hälfte 4. Jhs. ab, wobei die Figuren dann zu immer stärkerer Frontalität neigen. In diesem Zuge wird auch die umrahmende Architektur immer plastischer und zeigt neue Tiefendimensionen: Die tragenden Architekturteile und ihre Bekrönung können derartig weit vor den Grund treten, dass eher von einer selbständigen losgelösten Konstruktion als von einem Rahmen gesprochen werden muss⁴⁴. Parallel dazu lässt sich etwa zeitgleich eine Zunahme der Ausmaße beobachten, leichte

38 NEUMANN 1979a, 48f.; STUPPERICH 1977, 131; WEICKERT 1951, 149. Zur möglichen Anregung dieser Art der Rahmung durch Weihreliefs s. KURTZ – BOARDMAN 1985, 155.

39 STUPPERICH 1977, 124f.; HIMMELMANN 1999, 90.

40 Dazu STUPPERICH 1977, 126f.; SCHOLL 1996, 201–218. – Zu den Anthemienbekrönungen, z.T. auch mit figürlicher Verzierung wie Sirenen, Sphingen, Böcke etc. s. VEDDER 1985, 102ff. 155ff.

41 Vgl. STUPPERICH 1977, 125; SCHMIDT 1991, 7; zur Polychromie und Maltechnik s. SCHOLL 1996, 185–200. – Mit diesem Typus geht auch die oben bereits erwähnte Dekoration des Schaftes mit plastisch herausgearbeiteten paarigen Rosetten einher (s.o.).

42 BERGEMANN 1997, 119.

43 SCHMALTZ 1983, 206; HIMMELMANN 1956, 23; allgemein zur Entwicklung s. auch STUPPERICH 1977, 108.

44 Diese rahmenden Elemente werden dann oft separat gearbeitet und angestückt.

Überlebensgröße ist keine Seltenheit⁴⁵. Das Relief der Bildfeldstelen bleibt im Vergleich dazu hingegen stets eher flach und an den Stelenkörper gebunden.

Neben den Stelen sind aus dieser Zeit zahlreiche Grabgefäße aus Marmor erhalten, wobei diese Fundgattung ausschließlich auf Attika beschränkt bleibt⁴⁶. Die steinernen Lekythen beginnen die Tradition der bemalten weißgrundigen Salbgefäße kurz vor dem endenden 5. Jh. abzulösen⁴⁷, die – wie zahlreiche auf ihnen dargestellte Szenen zeigen – auch auf dem Grab aufgestellt und nicht allein den Toten beigegeben wurden⁴⁸. Daneben tauchen zeitgleich die etwas größeren Lutrophoren aus Marmor auf⁴⁹. Die Grabungsbefunde in den Bestattungsbezirken lassen erkennen, dass diese weitaus weniger auffälligen Marmorvasen oftmals den großen prunkvollen Grabreliefs an die Seite gestellt wurden, ebenso wie sie darüber hinaus Verwendung zur Markierung der Ecken der Bezirke fanden⁵⁰. Ihre ursprüngliche Bedeutung ist am ehesten in einer rein bildhaften, dekorativen Absicht zu sehen⁵¹, im 4. Jh. lässt sich ihnen allerdings ein zunehmend eigenständiger Charakter als Grabdenkmal zusprechen, da sich unter beständiger Zunahme der Ausmaße ihre Bildschemata inzwischen denjenigen der großen Reliefs angepasst haben⁵². Diesen bleiben sie innerhalb der Periboloi allerdings stets untergeordnet⁵³. Nach der Mitte des 4. Jhs. nimmt der Dekor der Marmorvasen vermehrt rein ornamentale Gestaltung an, wodurch schließlich der Stellenwert als Bildträger vollkommen in den Hintergrund tritt⁵⁴.

Hand in Hand mit dieser Entwicklung wird auch ihr Anspruch an den Bildkonsumenten einem Wandel unterzogen: Zu Beginn umschließt die in der Regel vielfigurige Komposition noch friesartig einen großen Teil des Gefäßkörpers, so dass ein Erfassen der Gesamtszene auf den ersten Blick nicht möglich ist – dies erinnert an die Dekoration der tönernen Exemplare. Fortlaufend verkleinern sich die Ausmaße der Darstellungsfläche immer mehr, bis ein im Ver-



Abb. 31.2 Grablekythos der Aristomache vom Kerameikos, Athen

45 Zur Entwicklung von Relief und Rahmen vgl. z.B. SCHMALTZ 1983, 202f.; BERGEMANN 1997, 22 und 124f.; STUPPERICH 1977, 135; KURTZ – BOARDMAN 1985, 155f.; HIMMELMANN 1999, 90.

46 s. SCHMALTZ 1970, 111; KOKULA 1984, 13. – An dieser Stelle sollen nur die beiden großen Gruppen der Lekythen und Lutrophoren berücksichtigt werden, seltener kommen auch andere Formen wie etwa Hydrien oder protomenverzierte Kessel aus Marmor vor. Dazu z.B. KOKULA 1984, 36, 90ff.

47 Dazu STUPPERICH 1977, 118; KURTZ – BOARDMAN 1985, 149, SCHMALTZ 1970, 81f.

48 Vgl. dazu auch Kapitel B1.3.2. „Kontext Grab“ mit Abb. 8.4.

49 STUPPERICH 1977, 118; KOKULA 1984, 15ff.

50 Vgl. z.B. die Grabterrasse des Hierokles von Rhamnus oder diejenige des Agathon von Herakleia im Kerameikos (s. BERGEMANN 1997, Anh. 2,1 N5 und A2, Taf. 1,1 und 3).

51 Zur Untermalung rahmten sie das große Relief i.d.R. entweder symmetrisch ein oder dienten ihm auf unterschiedliche Weise als Bekrönung (s. dazu SCHMALTZ 1970, 80f.).

52 Die frühen Exemplare wiederholen oft das Bildprogramm der tönernen Vorbilder (s. dazu KURTZ – BOARDMAN 1985, 150). Trotz der den Reliefs entsprechenden Bildtypik existieren aber nennenswerte Unterschiede, was SCHMALTZ 1983, 216 mit einer Zugehörigkeit zu verschiedenen Personengruppen erklärt (dazu auch SCHMALTZ 1970, 79).

53 SCHMALTZ 1970, 82 und 1983, 216.

54 s. SCHMALTZ 1970, 52, 115; KOKULA 1984, 121ff.

hältnis relativ kleines und überschaubares Feld mit maximal drei Figuren – adäquat zu den gleichzeitigen Grabreliefs – übrig bleibt (**Abb. 31.2**)⁵⁵. Da auch diese Gattung mit Sicherheit auf Vorrat grob vorgefertigt und dann erst kompositionell ausgearbeitet wurde, zeichnet sich das Bildfeld oft noch vor dem Hintergrund der Restfläche als schlecht geglätteter Bossenrest ab⁵⁶. Eine solche Qualität der Figuren als Applikation über einer plastischen Fußleiste löst tendenziell die früheren Exemplare mit in den Gefäßkorpus eingetieftem Bildfeld ab⁵⁷. Selten können diese noch mit einer gemalten oder plastischen architektonischen Rahmung versehen sein⁵⁸.

Parallel zur Gattung der vollplastischen Grabvasen aus Stein existiert etwa zeitgleich ihre zweidimensionale Wiedergabe in Relief auf den so genannten Lekythen-, Lutrophoren- beziehungsweise Gefäßgruppenstelen⁵⁹. Hier treten neben Exemplaren mit freigelassenen Bildzonen auch solche mit Bildschmuck auf: Oft handelt es sich lediglich um einzelne Attributiva, möglich ist allerdings auch die Verzierung des Gefäßkörpers mit zu den rundplastischen Pendants entsprechenden Bildthemen⁶⁰.

Der Niedergang der Grabrelieftradition in Attika und die Folgen

Mit den Grabluxusgesetzen des Demetrios von Phaleron zwischen 317 und 307 v. Chr. kommt die große Tradition der aufwendig gestalteten Grabplastik in Attika endgültig zum Erliegen⁶¹. An Stelle der zum Teil monumentalen Sepulkraldenkmäler treten nun unscheinbare Grabsäulchen (*columellae*), Grabtische (*mensae*) und Becken auf säulenförmigen Stützen (*labellae*)⁶². Die sog. *Cippi*, kleine Quader mit der Inschrift als einzigem ‚Dekor‘, bestehen seit der Klassik fort⁶³. Eine schlichte Verzierung in Relieftchnik oder Bemalung ist zusätzlich zur Inschrift durchaus gängig, doch handelt es sich dabei in der Regel um rein emblematische Bildzeichen⁶⁴.

55 Zur Entwicklung des Kompositionsschemas s. SCHMALTZ 1970, 53. Er sieht zudem die Verkleinerung der Ausmaße der Darstellung nicht als Ergebnis einer angestrebten besseren Übersichtlichkeit an, sondern als Nebeneffekt der Entwicklung von einer Bild- zur reinen Dekorfunktion (ebd. 52).

56 SCHMALTZ 1983, 136f.

57 Zur Entwicklung der Dekorationstechnik und zum Formwandel s. STUPPERICH 1977, 119ff.; SCHMALTZ 1970, 23ff. und 52; KOKULA 1984, 21ff., 26ff.

58 STUPPERICH 1977, 119; KOKULA 1984, 27, 115. Zur plastischen Rahmung vgl. die Marmorlekythos der Aristomache aus dem Kerameikos (s. KURTZ – BOARDMAN 1985, Abb. 47).

59 Ab dem späten 5. Jh. treten die ersten Lutrophoren- sowie Lekythenstelen auf, letztere bleiben aber in der Folgezeit sehr selten. Stelen mit einer ganzen Gefäßansammlung zeigen eine größere Vase in der Mitte, die symmetrisch von je einem kleineren Gefäß, meist einer Lekythos oder aber einem Alabastron gerahmt wird. Diese Gruppe ist verhältnismäßig klein und bleibt v.a. auf das 5. Jh. beschränkt (s. dazu STUPPERICH 1977, 118ff.; KOKULA 1984, 17, 37ff., 61ff.).

60 Eine figürliche Verzierung tritt v.a. auf den größeren Lutrophoren auf, Lekythen bleiben bis auf wenige Ausnahmen unverziert (s. SCHMALTZ 1970, 79f.).

61 Für eine entsprechende Datierung des Niedergangs der Tradition der Grabreliefs (auch wenn er die Existenz späterer Exemplare anmerkt) s. SCHMALTZ 1983, 194; ebenso STUPPERICH 1977, 135 Anm. 4 (mit weiterführender Literatur); HIMMELMANN 1999, 83; STICHEL 1992, 433. BERGEMANN 1997, 119, 156 u.a. begegnet der Interpretation dieses ebenfalls bei Cic. leg. II 26, 66 überlieferten Verbots übermäßiger Monumentgröße und -ausgestaltung als absolutem Schlusspunkt aufgrund stilgeschichtlicher Diskordanzen kritisch. – Weitere Interpretationsvorschläge zusammengestellt bei BERGEMANN 1997, 155 Anm. 6; MEYER 1989, 78 Anm. 492; 260ff. (hier auch zur Datierung); SCHMIDT 1991, 43f. – Zum Inhalt vgl. v.a. ECKSTEIN 1958, 27 (mit weiterführender Literatur); MORRIS 1992/93, 44ff.

62 So berichtet Cicero unter Berufung auf die Schriften des Demetrios von Phaleron selbst. Zur Problematik der Identifizierung dieser Grabmalformen innerhalb des heutigen Fundbestands s. z.B. CONZE 1911–22, 5f.; STUPPERICH 1977, 136f.; KURTZ – BOARDMAN 1985, 194ff.; zur erneuten Diskussion s. STICHEL 1992, 433ff.

63 s. SCHMALTZ 1983, 61.

64 So kann der Schaft einer Grabsäule verschiedene formelhafte Attribute wie etwa Strigilis, Ehrenkranz oder Tempelschlüssel, Lutrophore oder apotropäisches Zeichen tragen (s. dazu z.B. CONZE 1911–22, 6; KURTZ – BOARDMAN, 1985, 195f.).

Auch wenn die attischen Werkstätten einige Zeit später die Herstellung sepulkraler Figurenreliefs wieder aufnehmen⁶⁵, gehört die Vorreiterrolle Athens definitiv der Vergangenheit an – das Bild wird nun von anderen Kunstlandschaften beherrscht, die sich im 2. Jh. nicht nur in Kleinasien als eigenständige Produktionszentren herausbilden⁶⁶. Aufgrund dieser kleinstregionalen Zersplitterung entstehen zahlreiche lokale, wenn auch meist sehr stereotype Bildtraditionen, so dass sich kaum einheitliche Darstellungsschemata ausmachen lassen⁶⁷. Die fruchtbare Nahrung hierfür liefern die Motive der klassischen Zeit, die – eins zu eins übernommen oder geringfügig variiert – in unterschiedliche Kompositionsschemata eingebunden werden.

Während etwa auf den Kykladen oder in Alexandria weiterhin die Dexiosis zwischen sitzender Frau und stehendem Mann Bestand hat⁶⁸, konnte dieser Verbundenheitsgestus in Kleinasien offenbar nie Fuß fassen: Hier erscheint das Paar gerne ohne expliziten Bezug nebeneinander⁶⁹. Auch existiert in bestimmten Regionen eine Vorliebe für ausgefallene Bildthemen, als Beispiel wären hier die kykladischen Grabreliefs mit ihrem mutmaßlichen Bezug zum Tod auf See oder die weibliche Thronende in Dreiviertelansicht aus Samos zu nennen⁷⁰. Und während sich auf Mehrrelieftelen im nordwestlichen Kleinasien das Motiv des Totenmahls offenbar mehr oder weniger rigoros durchzieht, fällt bezüglich der damit kombinierten Themen eine weit gefächerte Vielseitigkeit ins Auge: Es kommen nicht nur aufsitzende oder abgesessene Reiter vor, sondern auch Jagdszenen und Prothesisdarstellungen – allesamt Motive, die im Verhältnis eher Seltenheitswert besitzen⁷¹. Generell steht die allgemeine ‚Verbürgerlichung‘ der dargestellten Personen klar im Vordergrund: Statt kriegerischem Habitus oder heroisch athletischer Nacktheit zeigen sich bei den Männern bürgerliches Gewand und Knotenstock, bei den Frauendarstellungen betonen häusliche Attribute wie Wollkorb, Spindel, Fächer, Spiegel u.Ä.

65 KURTZ – BOARDMAN 1985, 197 postulieren für das 2. Jh. wieder „Reliefmonumente in größerer Zahl von namhaftem Ausmaß und prachtvoller Gestaltung.“

66 In manchen Regionen setzt der produktive Höhepunkt sogar erst im 1. Jh. ein (nordwestliches Kleinasien), als die Grabreliefherstellung in anderen Gegenden bereits allmählich zum Erliegen kommt (z.B. Delos/Smyrna) (s. dazu SCHMIDT 1991, 44, 103). Die materielle Überlieferung für das 3. Jh. ist dagegen ausgesprochen schlecht (s. von HESBERG 1988, 309). Regionale Kunstzentren lassen sich in Alexandria, Smyrna, Ephesos, Pergamon, Kyzikos, Byzantion, Südrussland, Rhodos, Chios, Samos, auf den Kykladen, in Illyrien, Thessalien und Makedonien fassen. Zu den jeweiligen lokalen Eigenheiten s. SCHMIDT 1991, 4ff. – Zur durch längere politische Unabhängigkeit bedingten Möglichkeit zur freien künstlerischen Entfaltung als begünstigendem Faktor s. FABRICIUS 1999, 341.

67 Die verfügbare Materialbasis ist aufgrund des eher lückenhaften Publikationsstandes bei weitem nicht so gut wie für die attischen Grabreliefs klassischer Zeit, wurde vorrangig nach regionalen oder aber thematischen Gesichtspunkten geforscht. Zwar existieren für manche Regionen mehr oder minder umfassende Materialaufnahmen, andere allerdings blieben zu großen Teilen unerschlossen. Zu den delischen und kykladischen Reliefs s. v.a. COUILLOUD 1974a und 1974b; zu den westgriechischen und böotischen Exemplaren s. FRASER – RÖNNE 1957; zu den ionischen Reliefs s. PFUHL 1905; PFUHL – MÖBIUS 1977 und 1979; zu den byzantinischen Reliefs s. FIRATLI – ROBERT 1964; zu den mysischen und bithynischen Reliefs s. CREMER 1991 und 1992; zu den südrussischen Reliefs s. KIESERITZKY 1909. Einige thematisch orientierte Betrachtungen finden sich bspw. bei PFUHL 1905 (Beiwerk auf ionischen Grabreliefs) und v.a. zu den Totenmahlsreliefs, die innerhalb der hellenistischen Grabreliefs aus Ostgriechenland eine dominante Stellung einnehmen (ausführlich dazu Kapitel C2.2.3. „Totenmahlsreliefs“). Eine Zusammenstellung der formgeschichtlichen Entwicklung hellenistischer Grabreliefs unter Berücksichtigung verschiedener Lokaltraditionen gibt SCHMIDT 1991 (hier auch mit weiterführender Literatur).

68 Vgl. dazu SCHMIDT 1991, 5 (Alexandria) und 36f. 67ff. (Kykladen/Delos). Hier auch eine Zusammenstellung der weiteren gängigen Bildthemen, wobei nur bedingt eine typologische Trennung zwischen Delos und den Kykladen möglich ist. Für Delos beschreibt der Autor fünf verschiedene Bildgruppen, die er auch zeitlich gegeneinander abzusetzen versucht. Vgl. dazu auch COUILLOUD 1974a, 285ff.; COUILLOUD 1974b, 412ff.

69 SCHMALTZ 1983, 227; SCHMIDT 1991, 11ff. 21 (hier auch zu den verschiedenen festen Bildtypen aus Smyrna, in enger Anlehnung daran Beispiele aus Ephesos). Allgemein zu den ostgriechischen Bildthemen PFUHL – MÖBIUS 1977, 44f.

70 Zu den Darstellungen der ‚Schiffbrüchigen‘ und ‚Seesoldaten‘, die aus dem gesamten ägäischen Raum bekannt sind, wobei allerdings ein deutlicher Schwerpunkt auf der Kykladeninsel Delos liegt, s. Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“. – Zu den sitzenden Frauen aus Samos s. SCHMIDT 1991, 23.

71 Dazu s. SCHMIDT 1991, 25; CREMER 1991, passim und 1992, passim.

unumwunden den matronalen Charakter⁷². Vor allem lässt sich ein ausgeprägter Stellenwert beigeordneter Attributiva und damit ein erhöhtes Mitteilungsbedürfnis in Bezug auf Details feststellen⁷³: Figurentypen der gängigen Grabikonographie erscheinen umgeben von verschiedenen Zeichen wie etwa einer Buchrolle, einem Strigilis, Schwert, Kranz oder Globus, die sich – als reine Informationsträger mit Verweischarakter – in ihrer Aussage direkt auf die dargestellte Person beziehen. Die extremste Ausprägung nimmt dies bei den Attributstelen vor allem aus Byzantion ein⁷⁴, die nur noch eine Zusammenschau verschiedener formelhafter Bildzeichen zeigen, welche gewissermaßen die Person des Verstorbenen vertreten. Ihre Anordnung im Raum erfolgt vorrangig unter dekorativen Gesichtspunkten und steht in keinem kohärenten Verhältnis⁷⁵. Vor allem dies vermag die wesentlich größere Abstraktheit der assoziativ geprägten Bildsprache des Hellenismus gegenüber den Darstellungen der klassischen Zeit zu demonstrieren, die einer entsprechenden Entschlüsselung der einzelnen visuellen Reize bedarf⁷⁶.

Aufgrund der großen Variationsbreite sowohl in der Motivwahl als auch der stilistischen Ausgestaltung bleibt bei den meisten dieser Reliefs eine genauere zeitliche Fixierung und eine Einordnung in einen Gesamtzusammenhang wie bei den klassischen Pendants undenkbar⁷⁷. Als mögliches Datierungskriterium ist neben der Buchstabenform gelegentlich die namentliche Nennung in der Grabinschrift zu werten, eine grobe Tendenz gibt die jeweilige historische Situation: So stammt beispielsweise die Masse der delischen Grabsteine dieser Epoche aller Wahrscheinlichkeit nach aus der zweiten Hälfte des 2. Jhs. sowie dem beginnenden 1. Jh. – aufgrund des Niedergangs der Insel spätestens um 69 v. Chr. sollten keine Exemplare nach dieser Zeit anzusetzen sein⁷⁸.

Neben Kompositionsweise und Bildinhalt unterliegt auch die formale Gestaltung, in diesem Fall also das Verhältnis des Bildfelds zu seinem Rahmen, einem lokalen Geschmack. So fällt auf den Kykladen eine Gruppe auf, die unterhalb des Giebels als Bekrönung einen bogenförmigen Abschluss auf den Anten trägt (s. Abb. 31.1 [d]). Auf diesen Bogenstelen werden die Figuren gerne auf eine innerhalb der rahmenden Architektur separat abgesetzte Sockelzone gestellt, welche dann zumeist die Inschrift trägt⁷⁹. Ähnliche Exemplare finden sich in Athen, nur dass hier der pilastergestützte Bogen in eine zusätzliche rechteckige Nische eingefügt wurde⁸⁰. In Smyrna hingegen scheint bei den Naiskoi eine Vorliebe für eine möglichst opulente Ausarbeitung der architektonischen Einfassung zu herrschen: Säulen sitzen nun ihrerseits auf einem Sockel, über diesen folgt der Giebel erst auf eine ausladende Attika, die zudem fast immer mit Rosetten, Demoskranz und Inschrift versehen ist. Anstatt die einzelnen Bauteile glatt zu

72 In Rhodos allerdings findet das Motiv des Kriegers noch häufig Verwendung (s. SCHMIDT 1991, 8). – Zur allgemeinen Verbürgerlichung s. SCHMALTZ 1983, 336ff. und 241.

73 Ausführlich zur hellenistischen Bildsprache s. v.a. FABRICIUS 1999, 51ff.; vgl. auch VON HESBERG 1988, 312ff.

74 Zu solchen Attributstelen s. FABRICIUS 1999, 261f.; FIRATLI – ROBERT 1964, 26f.

75 Dies kann sich zum einen auf das bildräumliche, zum anderen aber auch auf das Größenverhältnis zwischen den Einzelkomponenten beziehen.

76 Vgl. die „Parzellierung des Sehens“ bei FABRICIUS 1999, 55.

77 Auch kann hier nicht auf fest datierte Vergleichsbeispiele wie die klassischen Urkundenreliefs zurückgegriffen werden (vgl. dazu SCHMALTZ 1983, 229, allgemeiner auch 235; VON HESBERG 1988, 309f.).

78 Ausführlicher dazu in Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“.

79 Dieser Stelentyp ist ab dem Ende des 2. Jhs. in Gebrauch. Vgl. dazu COUILLOUD 1974a, 249 und 262ff.; SCHMALTZ 1983, 224; SCHMIDT 1991, 35.

80 Zu diesem in Attika verbreiteten Stelentypus im späten Hellenismus und der frühen Kaiserzeit s. CONZE 1911–22, 29 mit Nr. 1987ff. Vgl. dazu DADAS 28 in Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“.

belassen, werden diese nun mitunter aufwendig profiliert⁸¹. Neben diesen ausgefallenen Typen findet aber in Smyrna und vor allem auf den Kykladen weiterhin die schlichtere Bildfeldstele Verwendung, die meist einen reliefierten Giebel als Abschluss trägt⁸². Auch in Rhodos lässt sich eine Eigenheit nachweisen, die das Verhältnis von Darstellung zu Bildträger betrifft, denn hier können die plastischen Figuren auf einer völlig losgelösten Standleiste inmitten des freien Stelengrunds agieren, sind also als Gesamtheit ohne zusätzliche rahmenhafte Hervorhebung aus einer Bosse hervorgegangen⁸³. Als Sonderfall in der Beziehung zwischen Bildfeld und Träger sind an dieser Stelle die Stockwerkstelen zu nennen, für die Belege in Kyzikos und seinem mysischen Hinterland, Byzantion sowie den ehemaligen Schwarzmeerkolonien existieren⁸⁴: Mehrere längsrechteckige Bildfelder übereinander schmücken eine hohe Stele. Sie sind in die Oberfläche eingearbeitet, so dass als Rahmen eine schmale Leiste an den Seiten stehenbleibt. Nach oben und nach unten hin trennt sie die eigentliche Stelenoberfläche voneinander, die auch zur Anbringung einer Inschrift dienen kann⁸⁵. Neben den eigentlichen Stockwerkstelen, welche sich durch ein identisches Bildformat auszeichnen, existiert noch die Mehrfeldstele (s. Abb. 31.1 [e]) als Variation mit kleinerem Nebenbild unterhalb der größeren Zentraldarstellung⁸⁶.

Was schließlich das Verhältnis zwischen Bild und Hintergrund angeht, so lassen sich auch im Hellenismus wesentliche regionale Differenzen herausstellen: Auffälliges Charakteristikum der ionischen Exemplare ist eine ‚Überfüllung‘ des freien Bildraums mit einem vielseitigen Repertoire an Nebenfiguren und vor allem Gegenständen. In Verbindung mit den Hauptszenen erscheinen beispielsweise Diener, diverse Möbelstücke und verschiedenartige architektonische Komponenten, bis hin zu ausgefallenen spezifischen Motiven wie etwa den beliebten Hermen⁸⁷. Eine absolut gegensätzliche Position ist den Reliefs von den Kykladen zuzuschreiben, deren Bildhintergrund gemäß den attischen Vorbildern kaum mehr Figuren als diejenigen der Hauptszene aufzunehmen hat⁸⁸. Es ist folglich zu trennen zwischen leerem, neutralem Hintergrund und seiner funktionalen Einbindung als feste Wand, die zum Beispiel architektonische Durchbrüche (z.B. Türen oder Portiken) zulässt oder zur Befestigung diverser Gegenstände dient⁸⁹.

In Gegenüberstellung mit den klassischen Reliefs fällt bei den hellenistischen Pendants schließlich ein deutlicher Rückgang der Plastizität ins Auge: Die architektonische Umgrenzung tritt nicht mehr als eigenständiges Element vor das Bildgeschehen, sondern verschmilzt wieder mit dem Hintergrund zu einer Rahmung der Darstellung in ihrer ursprünglichen Funktion;

81 SCHMIDT 1991, 10 („Rosettennaiskosstele“); SCHMALTZ 1983, 224f. Allgemein zu Tektonik und Ornamentik der ostgriechischen Grabreliefs s. PFUHL – MÖBIUS 1977, 50ff.

82 In Smyrna ebenfalls kombiniert mit Rosetten, Demoskranz und -inschrift (s. SCHMIDT 1991, 9).

83 Es muss sich aber nicht zwingend um eine landschaftliche Eigenheit handeln, viel wahrscheinlicher ist diese Erscheinung als Erfindung einer bestimmten Werkstatt zu bewerten (s. SCHMALTZ 1983, 225; SCHMIDT 1991, 7f.).

84 d.h. aus Bithynien, Teilen des thrakischen Küstengebietes und der Krimhalbinsel. Vgl. dazu SCHMIDT 1991, 24f.; VON KIESERITZKY – WATZINGER 1909; PFUHL – MÖBIUS 1977, 51f. (zu den sog. Adlerstelen); CREMER 1991, 27ff.; dies. 1992, 15ff. passim. – Zur Herleitung dieses Typus aus den graeco-persischen Stelen s. CREMER 1991, 17ff. 28f.; als weiteres FABRICIUS 1999, 33ff.

85 SCHMALTZ 1983, 226.

86 Zu diesen beiden Typen s. CREMER 1991, 29. 32.

87 Eine grundlegende Zusammenstellung und Auswertung findet sich bei PFUHL 1905, passim; eine recht aktuelle Bearbeitung gibt z.B. FABRICIUS 1999, 54. 84ff.

88 Dazu s. etwa SCHMIDT 1991, 36; COUILLAUD 1974a, 276; dies. 1974b, 492f.; SCHMALTZ 1983, 227.

89 s. dazu SCHMALTZ 1983, 248.

die Figuren sind strenger auf die Fläche bezogen, statt frei davor zu agieren⁹⁰. Um es passend mit den Worten von Bernhard Schmaltz auf den Punkt zu bringen: „Vielmehr bringen [...] die Sockelzone, die Attika oder auch die Zwickelflächen seitlich des Bogens zum Ausdruck, daß es sich im Grunde nur um gerahmte Bildfelder handelt, die die Fläche der Steinplatten gleichsam ausschnittthaft öffnen.“⁹¹.

C2.1.1.2. Das Weihrelief und seine unterschiedlichen Ausprägungen

Innerhalb der Weihreliefs⁹² lassen sich vor funktionalem Hintergrund unterschiedliche Kategorien fassen, was zugleich mehr oder minder divergente Bildtypen nach sich zieht: Die große Masse der Votive bilden die Verehrungsreliefs, die ein bestimmtes Anliegen des Gläubigen an eine Gottheit übermitteln und ihr zugleich ein untrügliches Zeichen der aufmerksamen Kultausübung zukommen lassen⁹³; darunter fallen verschiedene, in sich geschlossene Schemata. Daneben existieren sog. Daseinsbilder, welche die göttliche Sphäre zur Schau stellen. Weiterhin sind Weihungen anlässlich von öffentlichen Ereignissen wie athletischen Siegen oder politischen Begebenheiten bekannt; lediglich der militärische Aspekt bleibt an dieser Stelle wohl unberücksichtigt⁹⁴. Der Anlass für die Aufstellung eines Votivs variiert demzufolge, wobei die Motivation stets privaten Charakter besitzt. Lediglich die zu den Weihreliefs zählende Sonderform der Urkundenstelen ist in der Regel staatlich initiiert und kann zudem über abweichende ikonographische Ausprägungen verfügen.

Die ältesten Steinreliefs mit Votivfunktion lassen sich zu Beginn des 6. Jhs. nachweisen, obwohl die Sitte der kultisch organisierten Schenkung an die Götter bereits lange Zeit zuvor verbreitet war⁹⁵. Allerdings zeigt sich in der Frühzeit eine deutliche Präferenz materieller Gaben, die in Form von Waffen, kostbaren Gefäßen oder anderen persönlichen Gegenständen sowie oft kleinen rundplastischen Figurinen in unterschiedlicher Ausführung in den Heiligtümern gestiftet werden. Vermutlich angeregt durch einfache Holz- beziehungsweise Tonplaketten als ursprüngliche Form der bildhaften Weihung⁹⁶, beginnt eine Umsetzung des damit verbundenen Gedankens in Stein, allerdings noch ohne kanonisierte Bildtypen und mit relativem Seltenheitswert⁹⁷. Nach einem Produktionseinbruch im mittleren 5. Jh.⁹⁸ kommt es in nachparthenonischer Zeit geradezu zu einer Schwemme in der Herstellung solcher Votive. In dieser Zeit bilden sich die festen Darstellungskonventionen heraus, eine wegweisende Funktion besitzen dabei die Werkstätten in Athen⁹⁹. Begründet liegt dieser Aufschwung in dem offensichtlich

90 Ausführlicher zur formgeschichtlichen Entwicklung etwa SCHMIDT 1991, 43ff.

91 SCHMALTZ 1983, 241.

92 Zur Forschungsgeschichte der Weihreliefs im Allgemeinen vgl. NEUMANN 1979a, 1ff.

93 Vgl. dazu EDELMANN 1999, 180; HAUSMANN 1960, 4ff.; allgemein zur Kultausbübung s. SCHOLL 2002b, 190ff.

94 Militärische Siege wurden in Athen mit den Staatsgräbern gewürdigt (s. dazu EDELMANN 1999, 171).

95 HAUSMANN 1960, 7f.; EDELMANN 1999, 9ff. 14. 29ff.; NEUMANN 1979a, 11ff. (hier auch Darstellung einiger früher Beispiele).

96 Zur möglichen Genese des Weihreliefs vgl. EDELMANN 1999, 13; HAUSMANN 1960, 15ff.; NEUMANN 1979a, 5ff. 13ff. 27f. 76.

97 Im Gegensatz zu den Weihreliefs des 5. und 4. Jhs. machen die archaischen Exemplare des 6. Jhs. einen nur sehr geringen Anteil innerhalb des Gesamtkorpus aus, was ihren besonderen Stellenwert kennzeichnet. Vgl. dazu EDELMANN 1999, 175; HAUSMANN 1960, 10ff.; NEUMANN 1979a, 3. 17ff. 77f.

98 Zu den möglichen Hintergründen für das Fehlen von Weihreliefs zwischen etwa 450 und 430 v. Chr. in Attika vgl. z.B. NEUMANN 1979a, 45. 71.

99 Vgl. EDELMANN 1999, 175; BINNEBOESSEL 1932, 19; NEUMANN 1979a, 40. 42.

zunehmenden Bedürfnis des Bürgers an – zum Teil aufwendiger – Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit sowie dem gesteigerten Interesse am persönlichen Ergehen des Einzelnen nach einer Krisenzeit wie dem Peloponnesischen Krieg¹⁰⁰. Dass sich dieser Grundgedanke mittlerweile auf eine breite Bevölkerungsschicht ausgedehnt hat und dass das Weihrelief primär als Votivgabe des ‚kleinen Mannes‘ anzusehen ist, lässt sich an der oft eher anspruchslosen Qualität und Ausführung ablesen, ohne den Erzeugnissen jedoch eine gewisse individuelle Note absprechen zu dürfen¹⁰¹. Etwa zeitgleich zum Produktionseinbruch der Grabreliefs ab dem endenden 4. Jh. verzeichnen auch die Weihreliefs als vornehmlich attische Gattung einen deutlichen Rückgang. Ausschlaggebend ist dafür neben politischen und religiösen Gründen vor allem auch eine Werteverlagerung innerhalb der Gesellschaft, welche die Idealvorstellungen der vergangenen Zeit nicht mehr trägt¹⁰². Dadurch verliert das Weihrelief in funktionaler sowie ideeller Hinsicht seine Bedeutung. In der Folgezeit laufen nur noch wenige genormte Typen weiter, wobei sich die Produktion nun verstärkt auf die außerattischen Kunstzentren verlagert¹⁰³.

Der jeweilige Typus ist an den hinter einer solchen Stiftung stehenden Anlass gebunden, von welchem wiederum die Gottheit in Hinsicht auf ihren spezifischen Zuständigkeitsbereich abhängt. Dabei lässt sich im Laufe der zweiten Hälfte des 4. Jhs. eine deutliche Erweiterung des Kreises der Empfänger zugunsten solcher mit Bezug auf den Privatbereich des Menschen feststellen¹⁰⁴. Eine entsprechende Kontaktaufnahme des Gläubigen mit den Göttern erfolgt schicksalbezogen aus persönlichen Gründen des Dankes oder einer Bitte. Oftmals ist eine sichere Rekonstruktion des Weihungsgrundes nicht mehr möglich, zumal in der Mehrheit der Fälle nicht einmal der Fundkontext oder die zugehörige Inschrift bekannt sind¹⁰⁵. Eine zuverlässige Ansprache scheitert nicht selten daran, dass die Grenzen der einzelnen Gruppen oftmals recht nah beieinander liegen und sich ihre Darstellungsschemata überschneiden können. Eine entsprechende Problematik stellt sich aber unter Umständen bereits bei der Separierung von den Grabreliefs ein, was zum einen in ikonographischen, zum anderen in inhaltlichen Unklarheiten begründet liegt¹⁰⁶.

Bei Betrachtung der formalen Kriterien lassen sich gegenüber den Grabreliefs kaum Abweichungen formulieren:

100 Zu den gesellschaftlichen, politischen und religionsgeschichtlichen Hintergründen s. BERGMANN 1997, 156; EDELMANN 1999, 66. 181; NEUMANN 1979a, 47f. 70ff. 78f.

101 Es handelt sich offenbar um die persönliche Beauftragung einer Werkstatt durch den jeweiligen Stifter nach seinen Vorstellungen (aber im Rahmen der gängigen Schemata) und kein vorgefertigtes Massenprodukt (vgl. dazu EDELMANN 1999, 179ff. [hier auch zur Wertberechnung eines solchen Reliefs]). – Als weiteres zur Qualität der Weihreliefs in Zusammenhang mit den sozialen Hintergründen des jeweiligen Stifters vgl. NEUMANN 1979a, 72ff. 78f. Einen zuverlässigen Hinweis auf eine Verbindung mit einer vielmehr sozial schwachen Schicht erbringen auch die Inschriften, welche den Stifter nicht selten als Mitglied des Metöken- oder Sklavenstandes ausweisen. Zur bescheidenen Qualität der Nymphenreliefs im Besonderen in Abhängigkeit zum sozialen Status der Kultanhänger s. ISLER 1970, 34f.

102 Vgl. EDELMANN 1999, 175 Anm. 1162. bes. 181; MEYER 1989, 262; HAUSMANN 1960, 80; NEUMANN 1979a, 4. 74f. 79f.

103 Dies trifft z.B. auf die Gattung der Totenmahlreliefs zu, die im 3. Jh. durchaus noch votivische Funktion besitzen können. Ausführlicher dazu in Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“. – Zu weiteren Typen s. HAUSMANN 1960, 80ff.

104 Gottheiten mit auf das Privatleben ausgerichteten Aufgabenbereich (Fruchtbarkeit, Gesundheit, privates Glück etc.) wie z.B. die Nymphen, Asklepios oder Zeus Meilichios sind zu trennen von den alteingesessenen olympischen Gottheiten mit öffentlichem Charakter wie etwa Athena bzw. Apoll. Ausführlicher dazu EDELMANN 1999, 66. 176f.; NEUMANN 1979a, 4. 54. – Zu den Kulte verschiedener Götter und Heroen im Allgemeinen, ebenso wie zum Anlass vgl. HAUSMANN 1960, 8. 33.

105 In der Inschrift wird i.d.R. zudem nur der Stifter genannt, nicht aber der Anlass (s. EDELMANN 1999, 66).

106 Zu den Problemen der Einordnung vgl. z.B. EDELMANN 1999, 10f.

Entscheidend für Votivreliefs ist das typische Breitformat, das sich, bedingt durch die daran geknüpften narrativen Ansprüche, bereits in der Archaik herauszubilden beginnt¹⁰⁷, wobei vor allem bei den frühen Exemplaren noch eine leichte Verjüngung der Platte nach oben hin bestehen kann. Anfangs ist die seitliche Begrenzung – falls vorhanden – noch verhältnismäßig unscheinbar¹⁰⁸, erfährt aber im Laufe der Klassik (entsprechend den sepulkralen Pendants) weitere tektonische Ausarbeitung. Während der Rahmen immer mehr zum selbständigen Element wird, nehmen die Figuren gemäß der Entwicklung dieser Zeit an Plastizität zu und agieren bei zunehmender Frontalität in immer stärkerer Loslösung vom Grund¹⁰⁹. Im Hellenismus wird dieser Prozess wieder rückgängig gemacht, wobei die Tendenz allmählich in Richtung Flachrelief geht¹¹⁰. Entsprechend zu den Grabreliefs kommt es gleichermaßen zur Verlagerung von Ein- zu Mehrfigurenkompositionen, die während der klassischen Zeit zunehmend bevorzugt werden¹¹¹.

Was die formalen Gegebenheiten angeht, lassen sich einfache skulptierte Platten ohne jeglichen Randabschluss (bis auf die technisch bedingte Plinthe beziehungsweise eine horizontale Leiste oben und unten) ebenso fassen wie das eingetiefte Bildfeld mit seiner umlaufenden schlichten Eigenrahmung¹¹². Darüber hinaus beginnt sich seit dem endenden 5. Jh. – vor allem unter den Adorantenbildern – adäquat zu den Grabreliefs die architektonische Seitenrahmung mittels Anten zu häufen. Anstatt des Giebels der Naiskoi wird hier aber ein Horizontalabschluss mit Sima gewählt, der meist mit drei bis sieben Antefixen versehen ist. Diese Form wird etwa ab der zweiten Hälfte des 4. Jhs. für Votivreliefs kanonisch und bildet damit ein wesentliches Charakteristikum¹¹³.

Zusätzlich zur spezifischen Rahmung lässt sich bei der Mehrheit der Weihreliefs noch eine von den sepulkralen Pendants abweichende Art und Weise der Aufstellung nachvollziehen. Ein oftmals erhaltener Zapfen an der Unterseite belegt eine Einlassung in einen massiven, aber Pfeilerartigen Träger, wobei diese erhöhte Positionierung des Bildes zusätzlich noch durch einige wenige in situ aufgefundene Exemplare Bestätigung erhält¹¹⁴. Bei Fehlen dieser Verzapfung konnten die skulptierten Platten auch nur in den entsprechend präparierten Ständer eingeschoben werden. Diese allseits freie Platzierung ermöglicht die Verwendung von beidseitig mit einer bildhaften Darstellung versehenen Platten, auch wenn solche Doppelreliefs augenscheinlich nicht allzu häufig sind. Deren Bildauswahl steht in der Regel im Dienste einer übergeordneten thematischen Einheit, ist aber nicht zwingend mit einem einheitlichen Bildtypus verbunden¹¹⁵.

107 Daneben existieren noch die metopenartige quadratische Platte, die als Sonderform weiter bestehen bleibt, aber auch seltener das Hochformat, das allerdings in der fortgeschrittenen Klassik kaum mehr benutzt wird (vgl. u.a. NEUMANN 1979a, 34f. 50).

108 Vgl. dazu KURTZ – BOARDMAN 1985, 55; NEUMANN 1979a, 28.

109 z.B. HAUSMANN 1960, 11ff. 71. Dies gilt zumeist nur für die Götterfiguren, die Reihe der Adoranten bleibt stets in Profil gebildet (s.u.). Dabei wird die annähernd vollplastische Ausgestaltung der zeitgleichen Grabreliefs allerdings niemals erreicht.

110 Besonders zu den neuattischen Reliefs des späten Hellenismus s. HAUSMANN 1960, 97.

111 Dazu z.B. NEUMANN 1979a, 35. 52.

112 Vgl. dazu NEUMANN 1979a, 49.

113 Anhand dieses spezifischen Merkmals ist i.d.R. eine Trennung von den Sepulkralreliefs möglich, die beiden unterschiedlichen formalen Kriterien sind damit auch an verschiedene Inhalte gebunden. Vgl. dazu MEYER 1989, 27; HAUSMANN 1960, 70. 81; NEUMANN 1979a, 40. 50f., hier auch zur möglichen Herausbildung dieses Elements aus dem Bautypus der Stoa, v.a. in Zusammenhang mit dem Wirken der Heilgötter und -heroen. Eine andere Form der Ableitung in ideellem Sinne legt dieser Abweichung hingegen WEICKERT 1951, 149f. zugrunde.

114 So etwa in einer Nymphengrotte im Pentelikon (vgl. dazu HAUSMANN 1960, 60). Als weiteres zur Einzapfung s. MEYER 1989, 1.

115 HAUSMANN 1960, 50 beobachtet an dieser Stelle wohl eine übermäßig häufige Verwendung dieser Doppelreliefs in

Um adäquat zu den Grabreliefs die Möglichkeiten einer Anwendbarkeit des Phänomens der Ausschnitthaftigkeit zu eruieren, sollen nachfolgend die gängigsten Votivrelieftypen kurz umrissen werden, sind daran (zumindest bis zu einem gewissen Maße) auch eigene Darstellungsschemata geknüpft.

Verehrungsbilder

Adorationsbilder zeigen Weihende meist in Konfrontation mit einem oder mehreren göttlichen beziehungsweise göttergleichen Wesen¹¹⁶. Dabei wird die Verbildlichung des anbetenden Stifters selbst (oder der Stifter) erst ab der zweiten Hälfte des 5. Jhs. zur gängigen Praxis, den Weg dafür ebnet die tief greifende Veränderung des eigenen Selbstverständnisses (s.o.)¹¹⁷. Seinen Höhepunkt findet das Schema der Gegenüberstellung besonders in der ersten Hälfte des nachfolgenden Jahrhunderts, wobei einzelne motivische Schwerpunkte zeitlich verlagert auftreten können. Während die frühen Bilder die Adoranten lediglich vereinzelt angeben – oft handelt es sich dabei um eine einzige männliche Figur¹¹⁸ –, etabliert sich in der Folgezeit die lange Verehrerreihe aus zahlreichen Familienangehörigen verschiedenen Alters und Geschlechts¹¹⁹. In diese kann als weiteres ein Opferzug integriert sein, der durch Opferpersonal und -tiere charakterisiert ist¹²⁰. Dadurch wird aus der Szene der reinen Verehrung, welche durch die anbetend erhobene Rechte versinnbildlicht werden kann¹²¹, eine Opferspende beziehungsweise die Übergabe eines Weihgeschenks an die Gottheit. Die Inszenierung einer kultischen Handlung als Kontaktaufnahme mit den ‚überirdischen Wesen‘ ist aber bereits bei der Berührung derselben durch den Anführer der Adoranten gegeben¹²². Es sind nicht nur Einzelpersonen oder Familien, die auf diese Weise bestimmte Götter/Heroen ehren, auch kann es sich um Angehörige eines Kultvereins oder aber einer beruflichen sowie sozialen Vereinigung handeln – nachvollziehbar wird dies anhand der leicht abweichenden Ikonographie¹²³. Alles in allem verfügt diese im Großen und Ganzen kanonisierte Darstellungsform des Adorantenzuges über keinen nennenswerten Spielraum¹²⁴.

Dies trifft auch auf den Empfänger dieser Verehrungsbekundung zu, der ebenfalls nach recht eintönigem Schema abgebildet wird: Neben Sitzenden beziehungsweise Thronenden erscheinen die göttlichen Wesen desgleichen in stehender Form¹²⁵. In Zusammenhang mit der

chthonischem Zusammenhang.

- 116 Ausführlich dazu EDELMANN 1999, 50ff. 156ff.; NEUMANN 1979a, 53; entfernt auch SCHOLL 2002b, 190ff.
- 117 Vgl. dazu EDELMANN 1999, 30ff. 36. Die Figur des Stifters erscheint zu Beginn des 5. Jhs. bestenfalls alleine, ohne die Gegenüberstellung einer Gottheit (z.B. auf dem bekannten Töpferrelief von der Athener Akropolis, Mus. 1332, s. NEUMANN 1979a, Taf. 15a). Vgl. dazu auch HAUSMANN 1960, 57; NEUMANN 1979a, 69ff. Zu möglichen Ausnahmen (familiärer Opferzug tritt vor Athena, Athen Akr. Mus. 581) s. NEUMANN 1979a, 38. 76 Taf. 18a.
- 118 Zum einzelnen Adoranten s. EDELMANN 1999, 48ff.
- 119 Hauptsächlich ab der zweiten Hälfte des 4. Jhs. nimmt die Zahl der Adoranten deutlich zu (bis zu zwei Reihen ‚übereinander‘), wobei in diesem Zuge ihre Körpergröße reduziert wird; außerdem werden sie ausnahmslos in Profilsicht angegeben. Vgl. z.B. EDELMANN 1999, 157; NEUMANN 1979a, 53f; s. auch Kapitel C2.2.3. „Totenmahreliefs“.
- 120 In seltenen Fällen wird dem noch ein Altar hinzugefügt, dessen Einbeziehung in die wiedergegebene Handlung allerdings keineswegs zwingend ist. Ausführlich zur Ikonographie EDELMANN 1999, 144ff.
- 121 Als Extremform ist auch das Knien zu den Anbetungsgesten zu rechnen (s. EDELMANN 1999, 46f.).
- 122 Zu den verschiedenen Formen dieser Kontaktaufnahme s. EDELMANN 1999, 41ff.; vgl. als weiteres auch HAUSMANN 1960, 57.
- 123 Bei solchen, von bestimmten Organisationen gestifteten Votiven zeichnen sich die Adoranten dadurch aus, dass sie i.d.R. männlich sind und einer uniformen Ausgestaltung unterliegen, welche den Faktor der Gemeinschaft unterstreicht (s. dazu EDELMANN 1999, 36f. 122ff.).
- 124 Zum entsprechenden Figurenrepertoire vgl. EDELMANN 1999, 36ff.
- 125 Vgl. EDELMANN 1999, 50ff.

Göttergemeinschaft ist das Motiv der Interaktion im Gespräch (*sacra conversazione*) weit verbreitet¹²⁶; daneben existieren vielfältige andere Erscheinungsformen¹²⁷, wobei die am stärksten bewegte Ausprägung im Reigen der Nymphen erreicht wird. Besonders geläufig ist die Dreizahl, wobei stets eine logische inhaltliche Verknüpfung der Einzelcharaktere zu erwarten ist¹²⁸. Die Art und Weise der Wiedergabe der divinen Figuren gehorcht der für diese Zeit typischen Norm der zunehmenden Vermenschlichung sowie inneren Bewegtheit, äußere Attribute finden sich nur noch selten¹²⁹. Einige Beispiele belegen darüber hinaus die theriomorphe Gestalt als Extremform der göttlichen Erscheinung¹³⁰. Für den Typus des Heroenreliefs schließlich hat sich – prinzipiell unabhängig von seiner konkreten funktionalen Verwendung – eine eigene Ikonographie herausgebildet: So wird der Heros oft in Verbindung mit einem Pferd wiedergegeben, das er entweder reiten oder zu Fuß mit sich führen kann (Typus „Pferdeführer“)¹³¹. In selbem Zusammenhang hat sich darüber hinaus die Trankspende zwischen einem Heroenpaar als festes Bildschema etabliert¹³², ebenso wie die ikonographisch geschlossene und umfangreiche Gruppe der sog. Totenbankette¹³³. Einem spezifischen Darstellungsschema sind desgleichen die Weihungen an Heil- oder Hilfgottheiten beziehungsweise -heroen unterstellt, die den Gesundungsvorgang selbst in Form des Inkubationsschlafs – nicht selten ebenfalls unter Hinzufügung von Adoranten – angeben können¹³⁴. Parallel dazu hat sich als weiterer fester Bildtypus derjenige des Nymphenreliefs herausgebildet¹³⁵.

Daseinsbilder

Ikonographisch eng verwandt mit den Verehrungsreliefs sind die prinzipiell rein divinen ‚Daseinsbilder‘, die – bereits recht früh – einzelne Götter oder ganze -gruppen abbilden¹³⁶. Die Art der Wiedergabe einer solchen Versammlung entspricht den verschiedenen Schemata des Adorantenreliefs, wobei an dieser Stelle gleichermaßen die *sacra conversazione* eine wesentliche Rolle bei der Verbildlichung des überirischen Miteinanders spielt. Auch hier ist eine Erweiterung um die stark verkleinerten Adoranten möglich, die dann allerdings – einem beiläufigen Zusatz gleich – ganz am Rande der Darstellung erscheinen, wohingegen die Götter eindeutig im Zentrum stehen¹³⁷. Mit Ausdünnen der Gattung der Weihreliefs im Hellenismus bleibt das göttliche Erscheinungs-

126 Zur *sacra conversazione* und ihrer Bedeutung vgl. z.B. EDELMANN 1999, 70ff.; NEUMANN 1979a, 52.

127 Zu weiteren Erscheinungsformen der Götterversammlung s. EDELMANN 1999, 72ff.

128 So etwa auf funktionaler oder familiärer Ebene. Zur Dreifigurenkomposition als beliebtem Gruppenbild s. NEUMANN 1979a, 52f.; vgl. auch MEYER 1989, 158.

129 Zum Götterbild dieser Zeit vgl. HAUSMANN 1960, 34f.; NEUMANN 1979a, 53. 77; HIMMELMANN 2003, passim.

130 Dabei handelt es sich wohl ausschließlich um die Schlange (s. EDELMANN 1999, 62f.). Zur eventuellen Möglichkeit der stellvertretenden Repräsentation eines Heroen durch das Pferd s. Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“ (hier DADAS 113).

131 Zur Bedeutung dieser Verbindung zwischen Heros und Pferd s. Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“.

132 Zum Spendengestus und seiner Interpretation s. z.B. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 73ff. (mit weiterführender Literatur). Vgl. dazu auch Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“.

133 Ausführlicher dazu in Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“.

134 Dazu gehören in heilemdem Kontext z.B. Asklepios und Hygieia oder Amphiaraos, wobei neben diesem speziellen Schema auch der allgemeine Adorantentypus Verwendung findet. Vgl. dazu HAUSMANN 1960, 58ff. 69; EDELMANN 1999, 166f. (mit weiterführender Literatur). – In helfendem Zusammenhang hingegen, v.a. in direktem Bezug auf die Seefahrt, wären etwa die Dioskuren zu sehen (vgl. dazu auch Kapitel C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“).

135 Ausführlicher dazu Kapitel C2.2.6. „Nymphenreliefs“.

136 Ausführlich dazu HAUSMANN 1960, 34ff. (hier auch zur Interpretation mit weiterführender Literatur); als weiteres vgl. NEUMANN 1979a, 26. 52.

137 Vgl. dazu ein Kitharodenrelief aus Milet (Dresden Staatl. Skulpturenslg., s. HAUSMANN 1960, 66 Abb. 34). Zur Vermischung der Bildtypen ebd. 63ff.

bild zwar bestehen, konzentriert sich nun aber nicht unerheblich auf die ‚fremden‘ Götter, die mit Beginn dieser Epoche verstärkt Einfluss auf den Glauben und seine Ausübung nehmen¹³⁸.

Der mythischen Sphäre gehören auch diejenigen verhältnismäßig seltenen Darstellungen an, die eine narrative Handlung im Kreise der Götter zeigen¹³⁹. Ikonographisch können sie nicht vereinheitlicht werden, vielmehr handelt es sich bei jedem einzelnen Exemplar um eine eigenständige und singuläre Konzeption. Es sind Erzählungen aus dem Umfeld der Götter- und Heroensagen, welche in der Regel in besonderer Beziehung zum jeweiligen Kult beziehungsweise Ort stehen oder aber den großen Sagenkreisen wie etwa den homerischen Epen entnommen sind¹⁴⁰. Ab dem 5. Jh. ist auch unter diesen mythologischen Bildern die Dreifigurenkomposition verbreitet¹⁴¹, wobei die wiedergegebene Handlung zumeist auf einen äußerst verhaltenen Moment, dafür jedoch unter starker innerer Spannung, beschränkt bleibt. Daneben werden aber gleichermaßen Augenblicke voller aktionsgeladener Bewegung thematisiert, wie die rasante Wagenfahrt mit Frauenraub auf der Rückseite des Kephissosreliefs¹⁴².

Sieg als Weihungsgrund

Ist ein Sieg unterschiedlicher Art Anlass einer Weihung, werden in der Regel die oben dargelegten Bildtypen verwendet. Allerdings beziehen sich einige der Anatheme, die aufgrund einer siegreichen Teilnahme an einem Wettbewerb – und hier vor allem den hippischen Agonen – gestiftet wurden, unmittelbar auf den projizierten Vorgang, indem sie den Anlass selbst abbilden¹⁴³. Dabei wird vollständig auf die ansonsten übliche Ergänzung der Szene mit einem Verehrungs- beziehungsweise Opferzug als kultische Handlung verzichtet¹⁴⁴. In der Gesamtmenge der Reliefs mit Motivfunktion machen solche Weihungen aber nur einen Bruchteil aus. So existieren Bilder von Wagenlenkern, die in Attika vor allem an der Wende vom 5. zum 4. Jh. und dann erneut im Hellenismus belegt sind. Daneben wird im 4. Jh. der Apobatenkampf nicht nur im attischen Kernland, sondern auch in Thessalien thematisiert¹⁴⁵. Vergleichbar können ebenfalls ganze Reitergruppen gefeiert werden, die dann im Regelfall auch als solche verbildlicht werden¹⁴⁶. Als besonderes Bildschema in diesem Zusammenhang ist schlussendlich noch die Bekränzung eines gewinnbringenden Tieres nicht unbekannt, wodurch die Grenze zu den von offizieller Hand gestifteten Urkundenreliefs verunklärt wird¹⁴⁷.

Urkundenreliefs

Urkundenreliefs¹⁴⁸ als primär attische Gattung entstammen vor allem dem 4. Jh. Allerdings lassen sich erste gesicherte Exemplare bereits im späten 5. Jh. fassen, wohingegen letzte Vertreter

138 Zu den Gottheiten und Kulte n v.a. aus Ägypten und ihrem Stellenwert im hellenistischen Griechenland s. HAUSMANN 1960, 88f.; allgemeiner NEUMANN 1979a, 4. 74f.

139 Der wohl bekannteste Vertreter ist das Große Eleusinische Weihrelief. Zu den mythologischen Reliefs vgl. HAUSMANN 1960, 45ff.

140 Dazu HAUSMANN 1960, 53ff.

141 HAUSMANN 1960, 48; NEUMANN 1979a, 46. 52f.

142 Athen NM 1783 (s. HAUSMANN 1960, 39 Abb. 19; zur Interpretation ebd. 50f.).

143 Vgl. EDELMANN 1999, 171.

144 Dazu vgl. EDELMANN 1999, 174.

145 Ausführlicher zu diesen Inhalten s. EDELMANN 1999, 167ff.

146 EDELMANN 1999, 174. Vgl. dazu bes. auch Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“.

147 Zu dieser Problematik bei MEYER 1989, 1.

148 Zur Forschungsgeschichte der Urkundenreliefs im Allgemeinen s. MEYER 1989, 2ff.; LAWTON 1995, 2ff.

noch aus dem beginnenden 3. Jh. bekannt sind¹⁴⁹. Nach einer längeren Zäsur setzt in Athen in der zweiten Hälfte des 2. Jhs. die Produktion offenbar erneut ein, bringt aber nur einige wenige Exemplare hervor, die ikonographisch zudem vollkommen isoliert stehen¹⁵⁰. Über die zugehörige Inschrift ist prinzipiell eine Datierung der Urkunde auf das Jahr genau möglich, obgleich aufgrund des nicht selten fragmentarischen Erhaltungszustandes Text und Bild oftmals nicht mehr in Einklang zu bringen sind¹⁵¹. Einen außerattischen Fundort weisen nur sehr wenige Vertreter dieser Gattung auf¹⁵², die außerdem zumeist ikonographisch von Athen abhängen. Bei ihnen kann es sich allerdings auch um ‚Duplikate‘ handeln, erfolgte laut Schriftquellen nicht nur eine Aufstellung auf Athener Territorium, sondern ebenfalls am Ort des jeweiligen ‚Vertragspartners‘¹⁵³.

Als in der Mehrheit der Fälle staatlich veranlasstes Dokument ermöglichen solche Zeugnisse der breiten Öffentlichkeit Zugang zu Beschlüssen und Verträgen von Demos und Boulé. Dabei handelt es sich in der Hauptsache um Ehrungen verschiedener Poleis oder Einzelpersonen, letztere oft in Form der Bürgerrechtsverleihung¹⁵⁴. Daneben existieren Urkunden über diverse Vertragsabschlüsse¹⁵⁵. Ihre Aufstellung erfolgt auf öffentlichen Plätzen, welche im entsprechenden Text genau definiert sein können, wobei sich die meisten Stelen aller Wahrscheinlichkeit nach auf der Athener Akropolis sowie Agora befunden haben werden¹⁵⁶. Urkunden nichtstaatlicher Vereinigungen sind in gleichem Maße auf die Bürgerschaft ausgerichtet, so haben vor allem Bestimmungen in sakralem Zusammenhang ihren Platz im jeweiligen Heiligtum¹⁵⁷. Ein Standort im Hauptheiligtum lässt sich aber auch für die Urkunden außerhalb Athens annehmen: Für einige Funde aus Delphi beispielsweise ist ihre Aufstellung entlang der Heiligen Straße bezeugt¹⁵⁸.

Wesentlicher Bestandteil solcher Urkundenstelen ist der in Stein gefasste Inschriftentext, der zusätzlich noch durch ein Relief ergänzt werden kann, was jedoch nicht zwingend ist¹⁵⁹. Dieses

-
- 149 LAWTON 1995, 19ff.; SCHMALTZ 1983, 143; MEYER 1989, 8; BINNEBOESSEL 1932, 19. Verantwortung für den Niedergang tragen dieselben Faktoren, die bereits zur starken Produktionseinschränkung der Weihreliefs im Allgemeinen und auch der sepulkralen Plastik geführt haben (s.o.). Zur Diskussion dieser Gründe, speziell in Zusammenhang mit den Urkundenreliefs, s. MEYER 1989, 261f.
- 150 Zusammenstellung dieser Beispiele bei MEYER 1989, 129ff.
- 151 Zur Datierung vgl. MEYER 1989, 14ff.; BINNEBOESSEL 1932, 20; LAWTON 1995, 64ff. – Der Inhalt der Inschrift kann desgleichen Auskunft geben über den historischen Hintergrund des Anlasses für die Aufstellung, der dem Bild allein nicht zu entnehmen ist (s. MEYER 1989, 2f.).
- 152 Vgl. an dieser Stelle bspw. die Urkundenstele zwischen Polyrhénia und Phalasarna auf Kreta (DADAS 138, s. Kapitel C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“). – Zusammenstellung bekannter außerattischer Beispiele bei MEYER 1989, 125ff.
- 153 Hierzu vgl. LAWTON 1995, 17ff.; MEYER 1989, 10; BINNEBOESSEL 1932, 23. Allerdings liegen keinerlei Hinweise vor, ob in einem solchen Fall beide Exemplare eine figürliche Ausschmückung trugen.
- 154 Ausführlicher dazu MEYER 1989, 8ff. (hier auch zur Diskussion der Auftraggeber) und 81ff. (Zusammenstellung der Urkundenarten des attischen Staates); als weiteres auch BINNEBOESSEL 1932, 20; LAWTON 1995, 5ff. (zu den Ehrengraden).
- 155 BINNEBOESSEL 1932, 20; allgemein zu den Funktionen s. LAWTON 1995, 22ff.
- 156 Besonders im Westen und Süden der Akropolis, wenn auch hier in keinem eigenen Bezirk (s. MEYER 1989, 21ff.; LAWTON 1995, 14ff.). Gleichzeitig ist zudem wohl eine Weihung der Stelen an die Stadtgöttin Athena möglich (s. BINNEBOESSEL 1932, 22).
- 157 Im Allgemeinen handelt es sich bei solchen ‚Partikularurkunden‘ z.B. um private Pachtverträge und Baubeschlüsse, Abrechnungen und Übergabeurkunden der Schatzmeister, verschiedene Demen- bzw. Phylenurkunden, Ephebenurkunden oder Bestimmungen kultischer Gemeinschaften. Dazu s. MEYER 1989, 18ff. 109ff.; BINNEBOESSEL 1932, 20.
- 158 Dazu MEYER 1989, 26.
- 159 Die Sitte, offizielle Beschlüsse in Stein zu meißeln, lässt sich bereits im 6. Jh. fassen, allerdings ist hierbei eine Beschränkung auf die Inschrift kennzeichnend (s. BINNEBOESSEL 1932, 18).

erscheint dann zumeist oberhalb des Textes, kann aber auch inmitten der Inschrift oder im separaten Feld der Bekrönung platziert sein¹⁶⁰. Ein thematischer Zusammenhang zwischen bildlichem und epigraphischem Inhalt ist nicht immer klar ersichtlich, vielmehr herrschen bei der darstellerischen Ausgestaltung einige wenige Schemata vor, die formelhaft wiederholt werden, aber keinen individuellen Bezug zeigen¹⁶¹. Während die Kosten für die schriftliche Umsetzung in der Regel die Stadt Athen als Auftraggeber trägt, obliegen sowohl Veranlassung als auch Finanzierung des Reliefschmucks möglicherweise der Gegenseite, in der Mehrheit der Fälle also dem Geehrten und/oder seiner Familie¹⁶².

Aufgrund der oft engen ikonographischen Verwandtschaft mit den Weihreliefs ist es nicht immer möglich, Urkundenreliefs zuverlässig als solche zu bestimmen. Neben den schriftlichen Quellen gibt einzig das weit verbreitete Motiv der Bekrönung einen meist sicheren Hinweis auf diese Gattung¹⁶³: Eine göttliche Erscheinung beziehungsweise Personifikation – am häufigsten tritt Athena als Stadtgöttin auf – setzt einem Sterblichen als Zeichen der besonderen Ehrung für seine Verdienste einen Kranz auf das Haupt oder beschränkt sich auf dessen Überreichung¹⁶⁴. Der Geehrte wird in Vergleich zur Gottheit stets kleiner wiedergegeben, die Szene ist durch Nebenfiguren in geringer Zahl erweiterbar. Dieses Darstellungsschema ist vor allen Dingen in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. in Gebrauch¹⁶⁵. Daneben dient im endenden 5. sowie beginnenden 4. Jh. – entsprechend zu den Grabreliefs – die Geste der *Dexiosis* zur Betonung der Verbundenheit zwischen zwei gleichgestellten Bündnispartnern¹⁶⁶. Parallelen zu den Weihreliefs im Allgemeinen weist schließlich die Darstellung der rein göttlichen *sacra conversazione* auf und findet vor allem in der ersten Hälfte des 4. Jhs. sowie etwas später unter Einbeziehung zusätzlicher Adoranten – nach üblichem Schema aufgereiht – Verwendung¹⁶⁷. Mitunter werden in größere Zusammenhänge (wie etwa eine Bekrönungsszene) auch sog. Parasema integriert, die dann im Sinne eines Münzbildes oder Wappens stellvertretend Bezug auf eine beteiligte Stadt oder aber Einzelperson nehmen¹⁶⁸. Darüber hinaus können solche Emblemata auch in eigenständiger Form erscheinen und der Darstellung ein absolut formelhaftes Aussehen verleihen.

In kompositorischer Hinsicht vollzieht sich auch hier im Laufe des 4. Jhs. eine tendenzielle Erweiterung von Zwei- zu Mehrfigurenbildern mittels Ergänzung der zentralen Gruppe um attributive Nebenfiguren. Eine Personenvielzahl allerdings, wie sie vor allem von den Verehrungsreliefs bekannt ist, findet keinen Anklang¹⁶⁹. Trotz der an dieser Stelle bestehenden Dominanz

160 Vgl. dazu MEYER 1989, 26ff.; allgemein zur Ikonographie s. auch LAWTON 1995, 30ff.

161 MEYER 1989, 134ff.; zur Beziehung zwischen Bild und Text s. LAWTON 1995, 29f.; vgl. des Weiteren RITTER 2001, 159f.

162 Auf diese Weise BINNEBOESSEL 1932, 21; MEYER 1989, 19ff. Kontrovers dagegen LAWTON 1995, 26f.; RITTER 2001, bes. 158ff. (hier auch zur weiteren Problematik).

163 Bekrönungen von Reitern finden sich aber auch auf Weihreliefs zur Ehrung des Siegers (s.o.).

164 Zu den „dramatis personae“ s. LAWTON 1995, 39ff.

165 Ausführlicher dazu MEYER 1989, 132ff.

166 Ausführlicher zu diesem Motiv MEYER 1989, 140ff.; vgl. auch RITTER 2001, passim (hier auch zur Wiedergabe der Bündnispartner im Besonderen).

167 Diese erscheinen in unterschiedlicher Anzahl auch vor einer thronenden oder stehenden heroischen bzw. göttlichen Einzelgestalt (ausführlicher dazu MEYER 1989, 145ff.).

168 So in Form einer Anspielung auf Tätigkeit, Herkunft oder Name. Ausführlicher zu den Parasema s. MEYER 1989, 150ff. (mit weiterführender Literatur); als weiteres auch LAWTON 1995, 62f.; RITTER 2001, 134f.

169 Vgl. SCHMALTZ 1983, 143; MEYER 1989, 158f.

der Inschrift gegenüber der Darstellung als Besonderheit, greift die im Allgemeinen gültige Entwicklung: Während um die Jahrhundertmitte noch eine Überschneidung der Seitenrahmung durch das flache Figurenrelief möglich ist, wird einige Zeit später die Bildbegrenzung mit ihrer zunehmenden Plastizität zum Kasten, in den die ebenfalls stärker herausgearbeiteten Figuren eingefügt sind¹⁷⁰. Diese tiefenräumliche Entfaltung bildet sich wieder zurück, nachdem diese Gattung um etwa 320 v. Chr. ihren Höhepunkt erreicht hat¹⁷¹.

Sowohl in ihrer Ausgestaltung, als auch in ihren künstlerischen Ansprüchen sind die Urkundenreliefs (vor allem im Vergleich mit den meist hochwertigen und aufwendig gefertigten Grabreliefs) von eher schlichter Erscheinung; bei vielen Details beschränkte man sich auf eine Angabe in Farbe¹⁷². Bild und Text sind aus einer einzigen verhältnismäßig dünnen Marmorplatte herausgearbeitet¹⁷³, deren Höhe in der Regel kaum über 1 m hinausgeht. Der Abschluss nach oben hin wird oft von einer einfachen profilierten Leiste oder in seltenen Fällen einer Giebelbekrönung gebildet¹⁷⁴. Das Bildfeld ist in seiner Form durch den Träger vorgegeben und dehnt sich längsrechteckig nach den Seiten aus, wobei es die verfügbare Breite der Stele in der Regel voll ausschöpft, aber trotzdem ein nur vergleichsweise geringes Maß erreicht¹⁷⁵. Es kann entweder zusätzlich durch eine separate Leiste von der Inschrift abgesetzt sein, die den Figuren zugleich als Standbalken dient, oder ist als einfaches Feld in den Stelenkörper eingetieft¹⁷⁶. Zu den Seiten hin bleibt die Darstellung demnach oftmals offen, im Laufe des 4. Jhs. wird aber auch bei den Urkundenreliefs – adäquat zum Weihrelief – die Rahmung mittels seitlicher Anten in Zusammenspiel mit dem Traufleistenabschluss geläufig¹⁷⁷. Die Seitenpfeiler können dabei in sämtlichen Details plastisch ausgebildet und somit von den horizontalen Rahmenelementen abgesetzt sein. In einer schlichteren Ausprägung werden jedoch allein die Kapitelle – in Form einer leichten Abschrägung der Ecken – schematisch angedeutet. Eine differenziertere Ausarbeitung erfolgte bei dieser Variante demnach in Farbe.

CE.1.2. Bild und Betrachter im Kontext klassischer Nekropolen als Fallbeispiel

Wie bei der Gattung der Vasenbilder ist es auch hier unabdingbar, das Verhältnis zwischen Objekt und Betrachter zu beleuchten, ist eine solche Auseinandersetzung mit den Wahrnehmungsbedingungen als Grundlage für die Beurteilung des Bildmaterials unerlässlich. Da die votivisch verwendeten Pendants keine allzu große Abweichung erwarten lassen, genügt eine exemplarische Ausführung am Beispiel der Sepulkralreliefs¹⁷⁸.

170 Dazu MEYER 1989, 74; allgemein zur stilistischen Entwicklung s. auch LAWTON 1995, 66ff.

171 Dazu MEYER 1989, 74.

172 Zur sog. Handwerklichkeit der Urkundenreliefs s. MEYER 1989, 215ff.; BINNEBOESSEL 1932, 24; zur Polychromie vgl. LAWTON 1995, 13f.

173 SCHMALZ 1983, 143 gibt eine Dicke zwischen 6 und 12 cm an, beim verwendeten Rohstoff handelt es sich zumeist um pentelischen Marmor. Als weiteres s. auch BINNEBOESSEL 1932, 23; zu Format und Material vgl. ebenso LAWTON 1995, 10ff.

174 Dazu MEYER 1989, 27f.; SCHMALZ 1983, 143; BINNEBOESSEL 1932, 23.

175 Die Breite schwankt zwischen etwa 25 und 60 cm, die Höhe liegt dementsprechend zwischen ca. 17 und 50 cm. Dazu s. MEYER 1989, 26; SCHMALZ 1983, 143; BINNEBOESSEL 1934, 23.

176 Vgl. dazu MEYER 1989, 26f.

177 Vgl. MEYER 1989, 27.

178 Allgemein zu Votivgaben und ihrer Aufstellung s. außerdem Kapitel B1.3.3. „Kontext Kult“ und A2.1.3. „Funktion Bild“. Zum Grabkult vgl. Kapitel B1.3.2. „Kontext Grab“.

Nach jüngeren Ausgrabungen vor allem in Athen und seinem Umland gibt es zuverlässige Hinweise auf die Aufstellung der Grabreliefs in klassischer Zeit¹⁷⁹: Während in der Archaik die Platzierung noch bestattungsbezogen erfolgte, zeichnet sich nun zunehmend eine Ausrichtung der Grabmonumente auf den Betrachter ab¹⁸⁰. Die Tendenz zur stärkeren Frontalisierung kündigt sich allerdings bereits zuvor in Form der Vernachlässigung der Rückseite als auch der lateralen Flächen in Hinblick auf eine Ausarbeitung an; des Weiteren wird die Dicke der Stelen so weit verringert, dass es sich oftmals nur noch um dünne Platten handelt¹⁸¹. Vor allem aber werden die Steindenkmäler nun aus der lokalen Isolation des direkten Bestattungskontextes herausgenommen und sichtbar entlang der Gräberstraßen aufgestellt. Diese Wege, an welchen die einzelnen Periboloi nebeneinander aufgereiht sind, stellen in erster Linie die Hauptverkehrsachsen außerhalb der Stadtgrenzen dar, wobei die ersten Gräber unmittelbar vor den Stadttoren liegen und die Nekropolen sich teilweise weit ins Umland hinein erstrecken¹⁸².

Bei den Grabbezirken selbst handelt es sich in der Regel um viereckig aufgemauerte Umfriedungen in flachem Gelände, bei Terrassen in Hanglage ist eine architektonische Einfassung an nur drei Seiten notwendig¹⁸³. Hinsichtlich der Größe wird eine Bandbreite von etwa 3 bis über 20 m abgedeckt¹⁸⁴, wobei sich eine Abhängigkeit vom verfügbaren Raum darin andeutet, dass die Grabterrassen des Kerameikos eher kleinere Ausmaße aufweisen. Das Mauerwerk der Schauseite ist zumeist sauber auf Sicht gearbeitet, die Außenseiten können aber auch mit einem Stuckmantel überzogen sein¹⁸⁵. In der Erdverfüllung innerhalb dieser stützenden Mauerkonstruktion finden in der Regel die Angehörigen einer Familie in Einzelgräbern ihre letzte Ruhe¹⁸⁶; die zugehörigen Grabsteine werden alle nebeneinander entweder auf der frontalen Umfassungsmauer oder auf eigenen Fundamenten direkt dahinter positioniert¹⁸⁷. Da nur selten eine klar konzipierte Aufstellung anzunehmen ist, sondern diese eher sukzessive je nach Notwendigkeit erfolgte, kommt es zu einer Durchmischung verschiedenster Grabsteintypen, wobei dennoch gewissen ästhetischen Ansprüchen eine Rolle zukommt: Demnach wird sowohl

179 Gut untersucht sind der Grabbezirk von Rhamnus und v.a. der Kerameikos in Athen. Vgl. dazu BERGEMANN 1997, 7 (mit weiterführender Literatur) und 15ff. (weitere Beispiele); ebenso KURTZ – BOARDMAN 1985, 112ff.

180 Zur Entwicklungsgeschichte der Grabmarkierungen und Grabbauten selbst s. BERGEMANN 1997, 20f.; d'AGOSTINO 2000, 326f.; vgl. auch KURTZ – BOARDMAN 1985, 136 und 168; VEDDER 1985, 156; HIMMELMANN 1956, 29 („Schaufrenten“); entfernt auch BURKERT 1977, 298. Zur archaischen Kerameikos-Nekropole s. SCHEIBLER 1973, 15ff.

181 SCHMALTZ 1983, 157; JOHANSEN 1951, 90ff.

182 s. BERGEMANN 1997, 3. 9f. 15ff.; KURTZ – BOARDMAN 1985, 113f. mit Verbreitungskarte Abb. 3c (Beispiel Athen); vgl. des Weiteren TILLIOS 2010, 22–26.

183 Als Vorgänger solcher Grabterrassen sind wohl die aus Lehmziegeln gemauerten architektonischen Anlagen des 6. Jh. zu bewerten, wobei hier trotz der Orientierung der Bauten am Straßenverlauf keine zentralisierte Skulpturenaufstellung an einer Schauseite der Fassade nachzuweisen ist. Dazu s. BERGEMANN 1997, 20; als weiteres auch KURTZ – BOARDMAN 1985, 135f.; zu derartigen Grabbezirken im Kerameikos s. u.a. SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 57ff.

184 Die großen Vertreter bewegen sich zwischen 22 und 25 m, der kleinste stellt hingegen mit seiner Ausdehnung von gerade 1,5 m einen Einzelfall dar. Die potentielle Höhe kann laut Rekonstruktion zwischen 1,5 m und max. 4 m betragen (s. BERGEMANN 1997, 8).

185 Meist Quaderbauweise, selten Polygonalmauerwerk; einen Stucküberzug besaßen vermutlich alle in unregelmäßiger Bauweise gestalteten Fronten, auch als geritzte Imitationen eines *opus quadratum* (s. BERGEMANN 1997, 8f.).

186 Neben Ausnahmefällen handelt es sich bei der Mehrheit der bekannten Beispiele um max. sechs Bestattete aus nicht mehr als drei Generationen, wobei auch Sklaven zum Familienverbund zu rechnen sind (s. BERGEMANN 1997, 14. 149).

187 Es existieren nur sehr wenige vollständig erhaltene und gut dokumentierte Gesamtbefunde, denen Hinweise auf ein direktes Verhältnis zwischen Grabrelief und Bestattung oder der einzelnen Bestatteten untereinander zu entnehmen sind. Dies ermöglicht ebenfalls Rückschlüsse auf die Kombination der Bildthemen. Vgl. dazu BERGEMANN 1997, 9 und 11ff.

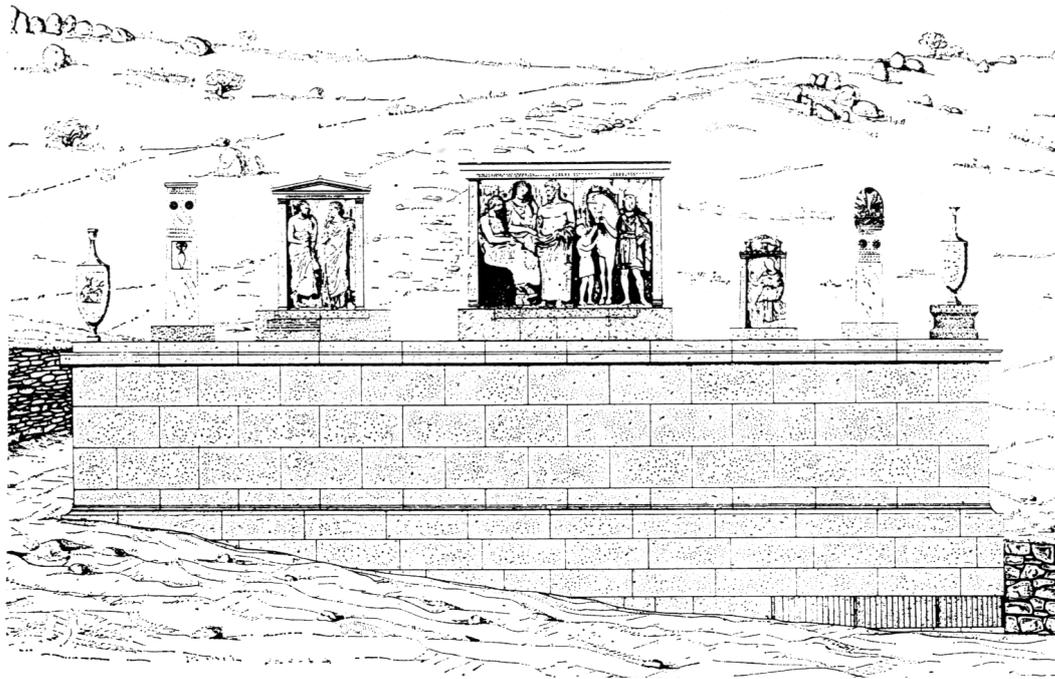


Abb. 32.1 Grabterrasse des Hierokles von Rhannus, Aufstellung der Einzelmonumente auf der Peribolosmauer

eine optische Hervorhebung des Mittelbereichs als auch eine Symmetrie in den Randzonen angestrebt (**Abb. 32.1**)¹⁸⁸.

Demzufolge kann die Wahrnehmbarkeit der Reliefbilder als Teil solcher besonders im 4. Jh. beliebten Grabfassaden in Hinblick auf den passierenden Betrachter als unmittelbar bewertet werden, da sie auf den ersten Blick wohl ohne weiteres vollständig zu erfassen waren. Dies steht in Korrespondenz zur Ausrichtung auf den Rezipienten als zentraler Aufgabe, die sich wiederum – wie oben zu sehen war – in den morphologischen Eigenschaften sowie der Art der Aufstellung widerspiegelt. Einer entsprechenden Entwicklung in Hinblick auf diese rezeptiven Ansprüche sind auch die bildhaften Darstellungen auf den Grabgefäßen unterworfen, indem sie von einer Frieskomposition auf eine übersichtliche Abbildung reduziert werden¹⁸⁹. Dieser Reliefschmuck wird zudem bis zur Mitte des 4. Jhs. nach Bedarf nicht selten aus der durch den Henkel fixierten Gefäßmittelachse herausgedreht und somit auf das zentrale Grabrelief ausgerichtet. Vor allem bei Eckaufstellung auf der Fassade nimmt es auf diese Weise direkten Bezug auf den in der Anlagenmitte und damit vor den zentralen Monumenten stehenden Konsumenten, ordnet sich somit seinen Ansprüchen in Bezug auf eine geschlossene Wahrnehmung des gesamten Bildschmucks unter¹⁹⁰. Eine Attraktion der reliefierten Sepulkralbilder auf visueller Ebene wird darüber hinaus schließlich noch durch ihre gut zugängliche Lage an zentralen Wegenetzen und die leichte Erhöhung durch die besondere Art der Anbringung gewährleistet.

188 In dieser Hinsicht erfolgt oft eine Rahmung durch jeweils ein Grabgefäß an beiden Ecken der Front, die auch die Funktion von Grenzsteinen übernehmen können, während sich der zentrale Bereich durch starke optische Überhöhung auszeichnet. Dazu s. BERGEMANN 1997, 10; KURTZ – BOARDMAN 1985, 150; VEDDER 1985, 113. 156. – Zu Funktion und Aufstellung von Lekythen/Lutrophoren im Grabbezirk s. außerdem SCHMALTZ 1983, 216; KOKULA 1984, 31ff.; vgl. auch Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

189 Ausführlicher dazu in Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

190 Erkannt wurde eine solche „[Rücksicht] auf den Blickpunkt des Betrachters“ u.a. von SCHMALTZ 1970, 96f.

Eine exponierte und isolierte Position haben die Stelen auf den in klassischer Zeit immer noch geläufigen, runden beziehungsweise ovalen oder eckigen Tumuli, oft mit Steineinfassung, die über Einzelbestattungen oder mehreren Gräbern angelegt wurden¹⁹¹. Trotz der möglichen Verwendung dieser Grabstätte über mehrere Generationen hinweg, ist eine Beschränkung auf ein einziges skulptiertes Monument möglich. Dies veranschaulicht der im Kerameikos freigelegte „Grabhügel der Eukoline“, auf dessen Relief in zeitlicher Abfolge mehrere Namen verzeichnet wurden¹⁹². Die in situ dokumentierte Marmorplatte bezeugt ihre Aufstellung im Hügelzentrum und somit auf dem erhabensten Punkt. Als weiteres lässt sich daran eine von der benachbarten Straßenführung abhängige Orientierung ablesen: Der Grabhügel befindet sich zwar nicht in unmittelbarer Wegesnähe, dafür belegt aber die Ausrichtung der Bildseite die Öffnung des Grabsteins zur Heiligen Straße hin¹⁹³.

Neben den privaten Grabmalen lassen sich so genannte Staatsgräber nachweisen¹⁹⁴. Diese konzentrierten sich entlang der Verbindung zwischen Dipylon und Akademie, die gegen Ende des 5. Jhs. zu einer Prachtstraße ausgebaut wurde¹⁹⁵. Bei diesen auf Veranlassung und Kosten des Staates, vor allem für ehrenhafte Kriegsgefallene angelegten Gräbern¹⁹⁶, handelt es sich neben Einzel- und Gemeinschaftsbestattungen auch um Kenotaphe¹⁹⁷. In ihren Grundzügen unterscheiden sie sich äußerlich nicht sonderlich von den privaten Bauten¹⁹⁸, lediglich ihre Ausstattung kann sich hinsichtlich Aufwand und Kosten von diesen abheben und die aufgestellten Grabreliefs gehorchen in Hinblick auf die Motivwahl eigenen Vorgaben¹⁹⁹. Da diese Monumente, ebenso wie die Bestattungszeremonie, noch stärker auf die Öffentlichkeit ausgerichtet waren als die privaten Pendanten, nimmt die zugehörige Grabplastik mit ihren Bildern in entsprechender Weise Bezug auf ein visuelles Publikum. Den Ablauf eines Staatsbegräbnisses während des Peloponnesischen Krieges überliefert Thukydides, der in aller Deutlichkeit auf die große Menschenmenge bei solchen Veranstaltungen hinweist: „Jeder, der will, kann sich dem Zug anschließen, Einheimische und Fremde; auch Frauen nehmen daran teil, um am Grabe

191 Dazu SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 58; KURTZ – BOARDMAN 1985, 132ff.

192 Auf dem Mehrfigurenrelief der Eukoline sind insgesamt vier Namen eingetragen. Der heute rekonstruierte Hügel selbst hatte wohl einen Durchmesser von 9,8 m und eine Höhe von 1,8 m, darunter befanden sich eine Tonwannenbestattung (hS 198) und ein Brandgrab (hS 197). Das Larnaxgrab kann als frühestes Grab vermutlich der kleinen Eukoline zugewiesen werden und steht in direktem Zusammenhang mit dem Relief. Erst über dem späteren Brandgrab wurde der Tumulus aufgeschüttet und die Stele an dessen Spitze versetzt. Nachträglich wurden in den Hügel noch zwei weitere, zur selben Familie gehörige Brandbestattungen (hS 195 und 196) und eine zweite Tonwanne (hS 194) eingebracht, welche aber möglicherweise als eigenständig zu betrachten ist. Dazu s. SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, 77f. 83ff. (mit Abb.); KURTZ – BOARDMAN 1985, 132 Abb. 37.

193 Der Hügel liegt genau zwischen der Heiligen und der Weststraße, die im Norden und Süden des Hügels vorbeiziehen, die skulptierte Seite des in situ aufgefundenen Reliefs zeigt zur Heiligen Straße als Gräberhauptstraße. Vgl. dazu Abb. 37a und 40 bei KURTZ – BOARDMAN 1985; SCHLÖRB-VIERNEISEL 1966, Abb. 1 Beil. 54,1 Taf. 5.

194 Eine Aufzählung der Staatsgräber an der Akademiestraße existiert bei Pausanias (I 29, 2ff.). Zu Staatsgräbern allgemein s. z.B. KURTZ – BOARDMAN 1985, 137ff. mit Abb. 40; STUPPERICH 1977, 26ff. (Topographie).

195 Die Straße wurde verbreitert, planiert und erhielt eine neue Begrenzung. Später in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. kam vermutlich eine Vorrichtung für temporär installierte Tribünen hinzu, welche für die staatlich ausgerichteten Begräbnisse von den Bürgern Athens genutzt wurden. Dazu s. STUPPERICH 1977, 30; anders KURTZ – BOARDMAN 1985, 140.

196 Zur Anfangszeit dieser Sitte waren solche Gräber mitsamt ihren Festivitäten den Kriegsgefallenen vorbehalten, später erhielten aber auch Persönlichkeiten aus nichtmilitärischen Bereichen diese Würdigung (s. STUPPERICH 1977, 23ff.).

197 KURTZ – BOARDMAN 1985, 138f.

198 Der äußeren Form nach Peribolosgräber mit einer gemeinsamen Fassade zur Straße hin, können sie im inneren Ausbau mehrere mit einem Gang verbundene Kammern aufweisen (s. dazu KURTZ – BOARDMAN 1985, 138).

199 Speziell in Zusammenhang mit Gefallenen steht das Schema des Reiterkampfes (vgl. dazu Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“).

ihrer Angehörigen zu weinen.²⁰⁰ Alljährlich konzentriert sich die Aufmerksamkeit der Bürger Athens erneut auf die Ehrung der Gefallenen und die Aufsuchung deren Grabmale, wenn sich die gesamte Öffentlichkeit zu den anberaumten Feierlichkeiten im Rahmen des Grabritus trifft. Diese Monumente stehen somit regelmäßig im Zentrum des allgemeinen Interesses, davon zeugen ebenfalls die zu diesem Anlass wohl vor Ort ausgetragenen Leichenspiele in Form einer ganzen Bandbreite an unterschiedlichen Wettkämpfen²⁰¹.

200 Thuk. II 34.

201 WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 37f.

C2.2. Das reliefplastische Bildmaterial²⁰²

C2.2.1. Reiterprozession, Reiterkampf und Naumachie als Szenen maximaler narrativer Dichte

Innerhalb des gesamten Korpus an verfügbarem reliefplastischem Bildmaterial stechen einige wenige Darstellungen heraus, die sich durch ein überdurchschnittlich hohes Maß an äußerer Bewegtheit sowie mitunter gar Spannung auszeichnen. Damit liegt hier ein Maximum an narrativer Dichte vor, was in Zusammenhang mit der Gattung der Grab- beziehungsweise Votivbilder durchaus Seltenheitswert besitzt und vielmehr an die Vasenbilder anzuknüpfen vermag. Da es sich zudem um Inhalte handelt – sind sie noch so allgemeingültig und chiffrenhaft –, die durchaus auch einem umfassenderen Handlungszusammenhang entnommen sein könnten, sollte an dieser Stelle desgleichen ein potentiell exzerptiver Charakter der Reliefbilder nicht außer Acht bleiben.

Reiterprozessionen auf Weihreliefs

Ebenso wie der Reiter in Votivkontext als Einzelmotiv erscheint, kann er in hintereinander gestaffelter Form prinzipiell beliebig oft vervielfacht werden. Das Reiterpaar erfreut sich dabei vor allen Dingen in Bötien größerer Beliebtheit, in Attika ist es dagegen recht selten zu finden²⁰³. Hier existieren jedoch einige wenige Belege für Gruppierungen aus mehr als zwei Berittenen, die in Verbindung mit einer Ehrung für eine siegreiche Teilnahme an einem Reiteragon stehen²⁰⁴. Trotz des augenscheinlichen Seltenheitswerts solcher Reiterzugbilder lassen sich darunter unverhältnismäßig viele anführen, welche dieses Bildschema ausschnitthaft wiedergeben²⁰⁵.

Dies belegt ein Weihrelief an die Phylenheroen (DADAS 4), das einst auf der Athener Agora aufgestellt war²⁰⁶. Obwohl heute nur noch ein verhältnismäßig geringer Bruchteil der Reliefplatte erhalten ist, ermöglicht es die ebenfalls skulptierte Rückseite, in etwa die ursprüngliche Ausdehnung der Prozession zu erfassen²⁰⁷. Von den mindestens 15 rekonstruierbaren Partizi-

202 Da die Bilder der Weih- sowie Grabreliefs sehr stark von Stereotypie geprägt sind, dürfte die Materialaufnahme hier weitaus weniger umfassend ausfallen als in Zusammenhang mit der keramischen Flächenkunst oder den bauplastischen Erzeugnissen. Die katalogisierten Beispiele sollten auf jeden Fall repräsentativ genug sein, um einer zuverlässigen Bewertung des untersuchten Phänomens auch innerhalb der Reliefplastik als hinreichend gute Basis zu dienen.

203 s. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 38f.; zu Reiterpaaren und ihren Interpretationsmöglichkeiten s. EDELMANN 1999, 170ff. (mit weiterführender Literatur).

204 Dazu z.B. EDELMANN 1999, 170ff. (mit weiterführender Literatur). Allgemein dazu auch in Kapitel C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“.

205 LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 34ff. nennt insgesamt drei Beispiele mit mehr als zwei Pferden, davon können allein schon zwei als ausschnitthaft angesprochen werden (s.u.). Das dritte bruchstückhafte Exemplar, das „eng verwandt mit diesen beiden Reliefs“ sein soll (ebd. 39 Nr. 70), entzieht sich einer Beurteilung. Da viele Reiterdarstellungen allerdings sehr lückenhaft erhalten sind, ist nicht in allen Fällen eine zuverlässige Bewertung des Kompositionsschemas möglich. Vgl. des Weiteren EDELMANN 1999, 226f.

206 Zwar war es in eine spätere Mauer nordöstlich des Hephaisteions verbaut und besaß damit eine sekundäre Fundlage, allerdings erlaubt sein inhaltlicher Zusammenhang diesen Rückschluss. Reiteraktivitäten in diesem Umfeld der Agora lassen sich auch anhand mehrerer, zu Ehren der Reiterei aufgestellter Skulpturen an diesem Platz nachweisen. Vermutlich fanden auf dem Dromos zwischen Agora und Heiligem Tor die von Xenophon erwähnten Manöver der Kavallerie während der Panathenäen statt, was an ebendieser Stelle zur Aufstellung entsprechender Monumente führte. Dazu s. CAMP 1986, 120; ders. 1998, 29; LANGENFASS-VUDUROGLU 1972, 91; MAUL-MANDELARTZ 1990, 196; allgemein zur Aufstellung s. TILLIOS 2010, 53f.

207 Die andere Seite zeigt als Fragment der rechten unteren Ecke des Reliefs das hintere Bein eines Löwen in Schrittstellung. Ergänzt man seine Figur und addiert adäquat zur erhaltenen rechten Seite den freibleibenden Randbereich

Abb. 33.1
Relieffragment
DADAS 4



panten des Zuges, der sich von links ins Bild hinein bewegt, haben sich lediglich fünf erhalten (**Abb. 33.1**)²⁰⁸. Glückliche Umstände erlauben dabei eine Aussage zum Verhältnis zwischen Darstellung und Rahmen: Die begrenzende Ante ist an dieser Stelle noch zur Gänze vorhanden und gibt den Blick auf einen Prozessionsteilnehmer frei, der sich in unvollständiger Gestalt mitsamt seinem Reittier gerade noch ins Bild hineinschiebt. Als Besonderheit ist zu erwähnen, dass nicht nur das Hinterteil des voluminösen Rosses fehlt, sondern auch der Reiter von der architektonischen Einfassung rückwärtig beschnitten wird. Bei detaillierter Betrachtung ist in leicht zurückversetzter Anordnung ein zweites Pferd auszumachen, von welchem nur ein Teil der Mähne und die Ohren verbildlicht sind. Hinweise darauf, ob auch dieses Tier beritten war, liegen nicht vor. Im letzten (sichtbaren) Reiter zugleich das Ende des Zuges sehen zu wollen, wäre – ausgehend vom heutigen Zustand – durchaus legitim, führt man sich dessen individualisierte Wiedergabe vor Augen, wodurch er sich von den anderen (erhaltenen) Hippeis abhebt: Anstatt jugendlich und unbewaffnet, tritt er in würdigem Alter, behelmt und mit Schwert auf, was ihm eine besondere Stellung im Gesamtgefüge bescheinigt. Relevanz erhält dies in Verbindung mit der Empfehlung Xenophons, einen solchen Zug, angeführt vom befehligen Phylarchen, auch an seinem Ende mit erfahrenen älteren Reitern auszustatten²⁰⁹. Möchte man allerdings den wiedergegebenen Tross als Ausschnitt an sich vorbeiziehen lassen, so ist auch hierfür die notwendige Basis gegeben – durch den auf den Bärtigen folgenden Equiden deutet sich knapp und unumstößlich eine Fortsetzung an, die Ausdehnung des Zuges ist (zumindest an dieser Seite) keinesfalls klar definiert und damit in

links hinzu, kann man bei Beibehaltung der vorgegebenen Dichte der Reiter den ungefähren Umfang der Gruppe ermitteln.

208 Diese Zahlen beziehen sich allein auf die in diesem Fall sichtbar abgebildeten Teilnehmer und berücksichtigen nicht etwaige weitere, komplett verdeckte Reiter (dazu s.u.). Zur Rekonstruktion von W.B. Dinsmoor s. CAMP 1986, 121; ders. 1998, 29.

209 Xen. hipp. II 2f. (Sinn und Zweck ist die Gewährleistung eines schnellen und organisierten Rückzugs). Vgl. auch CAMP 1998, 122; FISCHER 2001, 188f. – An dieser Stelle wurden mehrfach Bezüge zur Anthippasia hergestellt, einem durch Xenophon (hipp. III 10–12) belegten Reiterspiel, bei dem sich zwei Schwadronen miteinander messen, indem sie gegeneinander anreiten; das vorliegende Relief gilt der siegreichen Phyle Leontis. Dazu s. CAMP 1986, 122; ders. 1998, 25. 28ff.; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 91; EDELMANN 1999, 171f.; MAUL-MANDELARTZ 1990, 193f. 196; TILLIOS 2010, 55–58. 115 (hier auch zur möglicherweise abgebildeten Wendemarke zwischen dem dritten und vierten Pferd); FISCHER 2001, 187ff. (hier auch zur wahrscheinlichen ‚Bündelung‘ der Teilnehmer in Vierergruppen als relevantem Faktor; vgl. dazu ebenfalls LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 39). Ein solches Arrangement der Reiter scheint sich auch im Bildkonzept des vorliegenden Reliefs niederzuschlagen, sofern dies aufgrund der sehr partikulären Erhaltung zu beurteilen ist (vgl. ebenfalls DADAS 150 weiter unten).

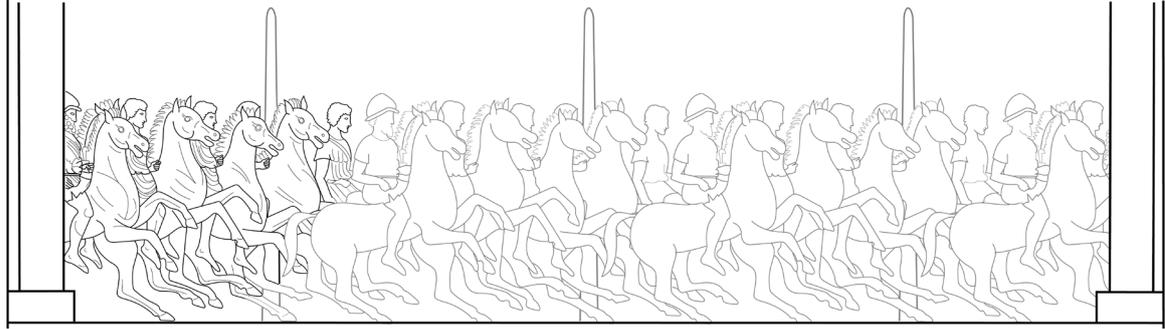


Abb. 33.2 Alternativer Rekonstruktionsvorschlag für das Phylenheroenrelief DADAS 4

beliebigem Maße erweiterbar²¹⁰. Auch kann nicht ausgeschlossen werden, dass eine exponierte Charakterisierung eines Teilnehmers innerhalb der Gesamtkomposition nicht gleich mehrfach gegeben war, sind in einem solchen Reiterverband insgesamt sehr viele höherstehende Positionen belegt²¹¹. Auf diese Weise würde die Verklammerung zwischen einem sichtbaren Anfang und Ende aufgehoben, wie sie die bisherige Rekonstruktion im Sinne der ersteren Auslegung berücksichtigt²¹²; durch die gleichmäßigere Rhythmisierung bekäme die Prozession stattdessen eine weitaus größere Homogenität und damit einen kontinuierlicheren Fluss (**Abb. 33.2**).

Denkt man sich nun eine solche Fortsetzung des Zuges, muss der Aufsitzende des letzten, gerade noch innerhalb des Bildausschnitts angedeuteten Rosses vollständig jenseits des Rahmens ergänzt werden – eine radikal anmutende Maßnahme, zieht man andere reliefplastische Beispiele heran. Parallelen findet dies allerdings in einer sehr ähnlichen Darstellung von der Athener Akropolis (DADAS 150), wobei hier der Anschnitt nicht mithilfe eines Zusatzelements erzeugt wird, da es sich um einen zu beiden Seiten offenen Bildfries handelt²¹³. Abgebildet ist ein isoliert nach rechts galoppierender Reiter, dem mit sichtlichem Abstand eine Reihe entsprechender Figuren folgt. Deren überaus dichte Anordnung nebeneinander im Tiefenraum wird auf zweidimensionaler Ebene durch starke Überschneidung und Auf-fächerung der Gestalten umgesetzt. Ein Hinweis auf ihre Anzahl ist lediglich durch die ins Bild gesetzten vier Tiere gegeben²¹⁴ – der äußerste Reiter fehlt gänzlich und lässt sich allein anhand des knapp hinter den Ohren gekappten Pferdes erschließen, während der Schnitt an seinem direkten Nachbarn grob durch dessen Kopfbedeckung hindurch verläuft²¹⁵. Die anderen beiden werden fast vollständig von den Rossen ihrer Nebenmänner überdeckt. Die

210 Ein Hinweis auf das Mitführen lediger Beipferde lässt sich dem erhaltenen Teil des Reliefs an keiner Stelle entnehmen; projiziert man diese Darstellung auf obigen Reiteragon, wäre dies zudem als sehr abwegig zu bewerten.

211 Nach Xenophon (hipp. II 2f.; IV 9) existieren neben dem Phylarchen noch mehrere Dekadarchen sowie Pemparchen, die jeweils einer Zehner- bzw. Fünferschaft vorstehen. Vor allem aber sind die ‚Ouragen‘, die erfahrenen Schlussreiter, ausgewählt unter den Ältesten und Verständigsten, an der Zahl den Dekadarchen gleich und könnten daher mehrfach im Bild erschienen sein. Zur Struktur s. z.B. auch SIDNELL 2006, 38f.

212 Gemäß der schriftlichen Überlieferung durch Xenophon (s.o.) und adäquat zum ‚letzten‘ Mann wurde hier auch der vorderste sichtbare Reiter als herausragende Person gekennzeichnet.

213 EDELMANN 1999, 227 Nr. H 16; vgl. auch LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 39 Nr. 69.

214 Zur Relevanz der Gliederung des Zuges in Vierergruppen s.o.

215 SCHÖNE 1872, 43 hält die Kopfbedeckung der hinteren Reiter für Piloi. MAUL-MANDELARTZ 1990, 197 hingegen klassifiziert diesen „interessanten gesichtsreichen Helm“ als den von Xenophon beschriebenen speziellen Reiterhelm böotischer Fertigung (Xen. equ. XII 3).

randliche Unversehrtheit der Reliefplatte ist trotz dieser kaum bekannten Radikalität an Ausschnitthaftigkeit über jeden Zweifel erhaben²¹⁶, wie es die an der linken Seite noch erhaltene, nach oben abschließende Giebelbekrönung mitsamt Akroter bestätigt. Entsprechend der großen Prozession von der Agora wird auch diese Stele anlässlich eines hippischen Sieges aufgestellt worden sein²¹⁷.

Diese beiden Beispiele führen zweifelsohne die Wirksamkeit der anteiligen figürlichen Wiedergabe an dieser Stelle nicht nur in Hinblick auf die Einsparung von Darstellungsraum vor Augen. Die sich ohnehin stark überlagernden Gestalten können auf diese Weise möglichst großformatig in Szene gesetzt werden, stünde ansonsten einzig ihre starke Verkleinerung zur Disposition. Auch wenn eine solche Lösung im Allgemeinen wohl bevorzugt wurde²¹⁸, ist in Verbindung mit den vielfürigen Reiterprozessionen – geht man zumindest vom bekannten Befundbild aus –, unbedingt die Dominanz der faktischen Ausschnitthaftigkeit zur Kenntnis zu nehmen. Offensichtlich kam sie hier als probates Darstellungsmittel und nicht als Ausnahmeerscheinung zum Zuge, was nicht zuletzt auch ein besonderes Licht auf die auf Wahrnehmungsebene vermittelten Effekte zur Untermauerung der dargestellten Inhalte wirft. Denn zum einen erhält dadurch der exzerptive Charakter der Szenerie Betonung – der geneigte Betrachter wird durch die unvollendete Gestalt angehalten, den ins Bild hineinsprengenden Tross vor seinem geistigen Auge auch jenseits des visuell zugänglichen Bereichs fortzuführen, genauso wie sich die öffentlich stattfindenden Schauauftritte der Reiterei in seine Erinnerung eingebrannt haben. Dies vermag anschaulich die schiere Masse zu vermitteln, gehörten der Abteilung einer Phyle jeweils 100 Berittene an²¹⁹.

Von realitätsnaher Wirksamkeit ist dabei zum zweiten aber auch der Aspekt der Bewegung, der durch den randlichen Anschnitt visuell verstärkt wird. Zieht man in Zusammenhang mit der Darstellung auf dem Phylenmonument (DADAS 4) – wie auch in der gängigen Rekonstruktion geschehen – desgleichen eine Durchtrennung des aus dem Bildfeld strebenden Reiters auf der entgegengesetzten Bildseite in Erwägung, kommt es zur Steigerung der Effektivität: Auf diese Weise vermag der Durchzugscharakter als typisches Merkmal einer Prozession noch besser zur Geltung zu kommen, wobei hier unverkennbar eine Verbindung zu Vasenbildern ähnlicher Thematik hergestellt werden kann²²⁰. Und auch wenn der Bärtige tatsächlich die Schlussposition eingenommen haben sollte, bleibt dennoch der optische Eindruck einer Massenbewegung aus Pferdeleibern und Menschen bestehen, die von links nach rechts den hier architektonisch gefassten Sichtausschnitt durchziehen. Die weitreichende Auswirkung dieser darstellerischen

216 Diese außerordentliche Teilgestaltigkeit sorgte in der Vergangenheit für eine Interpretation des linken Bildrandes als Bruchstelle, so etwa bei der Auffindung der Stele durch Pittakis in der ersten Hälfte des 19. Jhs. (s. SCHÖNE 1872, 43). Vermutlich war auch dieser Unsicherheitsfaktor in Bezug auf den originalen Zustand der randlichen Figuren Anlass für eine zeichnerische Aufnahme des Bildfelds ohne die dazugehörige Bekrönung. Vgl. z.B. REINACH 1912, 419.4; ebenso RUMPF 1943, 12 Abb. 8, welcher den linken Bildrand explizit als gebrochen kennzeichnete. An dieser Einschätzung hält weiterhin TILLIOS 2010, 116 S4 fest: „Rechtes Fragment [...] eines Weihreliefs“, es „folgen vier [...] Männer, von denen nur die Köpfe der drei erhalten [sic!] sind“.

217 Unterhalb des Bildfelds hat sich in Ansätzen ein Kranz erhalten, der vermutlich aufgrund seiner dezentralen Position um einen zweiten erweitert werden kann. Vgl. dazu LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 39 Nr. 69; EDELMANN 1999, 226 H 15; MAUL-MANDELARTZ 1990, 197; anders SCHÖNE 1872, 43 Nr. 79. Es könnte sich demzufolge um eine Weihung siegreicher Hipparchen handeln, so auch MEYER 1989, 1 Anm. 1 (Nr. b).

218 So etwa bei einer ähnlichen Komposition von der Athener Akropolis (Mus. 2726; s. EDELMANN 1999, 226 H 13; WALTER 1923, 24f. Nr. 35 [Abb.]), die allerdings lediglich zwei Reiter zeigt.

219 Vgl. dazu bspw. FISCHER 2001, 187; SIDNELL 2006, 38.

220 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

Maßnahme auf kognitiver Ebene, die jedoch kaum ins volle Bewusstsein dringt, lässt sich treffend an der Beschreibung durch Elsbeth Maul-Mandelartz ablesen²²¹: „Hier wie dort suggeriert die Komposition das Vorbeigaloppieren eines gestaffelten Reiterfeldes.“

Der Reiterkampf als Sujet sepulkraler Reliefs

Im thematischen Repertoire der attischen Grabreliefs klassischer Zeit ist das Motiv des Reiters verhältnismäßig selten vertreten, kommt aber unter anderem in Zusammenhang mit dem berittenen Einzelkämpfer über einem zusammenbrechenden Gegner sowie Reiterkampfgruppen zum Tragen²²². Eine derartige Ikonographie war offenbar für staatlich gestiftete Grabdenkmäler des 5. Jhs. beliebt, so beschreibt Pausanias bei seiner Aufzählung mehrerer Gemeinschaftsgräber von Gefallenen ein entsprechendes Beispiel²²³. Allerdings sind solche Darstellungen auf privat initiierten Grabzeichen ebenfalls belegt und reichen bis ins 4. Jh. hinab²²⁴.

In Hinblick auf die Reiterkampfgruppe lässt sich zudem keine wirklich einheitliche Bildikonographie herausarbeiten, da die wenigen bekannten Beispiele einer individuellen Ausgestaltung unterliegen und die Produktion durch keine Massennachfrage bedingt ist. Die Anzahl der Figuren ist variabel, ebenso wenig festgelegt ist das zahlenmäßige Verhältnis der als Reiter beziehungsweise Hoplit gekennzeichneten Partizipanten²²⁵.

So gibt das sog. Palaiologou-Relief vom *demosion sema* in Athen aus dem letzten Viertel des 5. Jhs. dieses Thema als Kampfhandlung zwischen zwei Hippeis sowie zwei Hoplitzen wieder (DADAS 3). In vollem Galopp stürmen die beiden Reiter hintereinander von rechts gegen einen der Fußsoldaten an, der mit seinem Schild den bereits verwundeten Kameraden am Boden zu schützen versucht²²⁶. Das Bildmotiv weist bis dahin an und für sich noch keine Besonderheiten auf, fügt sich vielmehr nahtlos in die bekannte Ikonographie solcher kriegerischen Auseinandersetzungen ein. Aufmerksamkeit in Anbetracht der hier untersuchten Fragestellung erweckt allerdings der rechte Reiter, da er nur partiell abgebildet wurde. Zu sehen sind allein der erhobene Kopf seines Reittieres und dessen in heftiger Bewegung ausgreifenden Vorderbei-

221 MAUL-MANDELARTZ 1990, 196.

222 Das bekannteste Beispiel für den Reiterkampf ist hier wohl die Stele des Dexileos. Zu weiteren vergleichbaren Darstellungen s. u.a. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 10ff.; TILLIOS 2010, 32–41. allgemeiner WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 24ff. Vgl. dazu am Rande auch Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

223 Paus. I 29, 6f. (Grabmal des Melanopos und Makartatos). Diese staatlich initiierte Ehrung für besondere Kriegsdienste kann in Verbindung mit solchen Kollektivgräbern prinzipiell ebenfalls Hoplitzen einbeziehen, auch wenn sich im verwendeten Bildschema eindeutig der Stellenwert der athenischen Reiterei widerspiegelt. Zur Problematik der Interpretation s. HÖLSCHER 1973, 109f.; STUPPERICH 1977, 24; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 120ff. Zur athenischen Reiterei s. etwa CAMP 1998, 31ff.; ALFÖLDY 1967, 13ff.; vgl. des Weiteren auch Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“. – Allgemein zu Staatsgräbern, die im Befundbild ab der Hochklassik belegt sind, s. bspw. STUPPERICH 1977, 200ff.; zur Bildthematik der staatlichen Grabmäler ebd. 194. Staatlich organisierte Begräbnisse wurden wohl bereits unter Kleisthenes konträr zu den für den privaten Bereich herrschenden Einschränkungen im Grabluxus eingeführt. Während die früheste greifbare Ehrung durch den Staat ausschließlich militärischen Verdiensten zusteht, wird der Kreis später auch auf Persönlichkeiten aus Politik und Kunst (Dichtung) ausgedehnt. Ausführlicher zu solchen „Sondergräbern“ s. STUPPERICH 1977, 23ff.

224 Zusammenstellung solcher Beispiele in privatem Kontext bei LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 10ff. und STUPPERICH 1977, 178ff.; s. ebenfalls TILLIOS 2010, 35–41. An dieser Stelle ist nicht unbedingt davon auszugehen, dass der Bildinhalt als konkreter Hinweis auf die Todesart aufzufassen ist, steht hier die Zugehörigkeit des Verstorbenen zum Ritterstand im Vordergrund (dazu s. z.B. WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 37). Allgemeiner s. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 18. 23. 119.

225 Zusammenstellung einiger Beispiele bei STUPPERICH 1977, 17ff.; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 18f.; HÖLSCHER 1973, 104ff.

226 Ausführliche Beschreibung bei PARLAMA – STAMPOLIDIS 2000, 396ff.

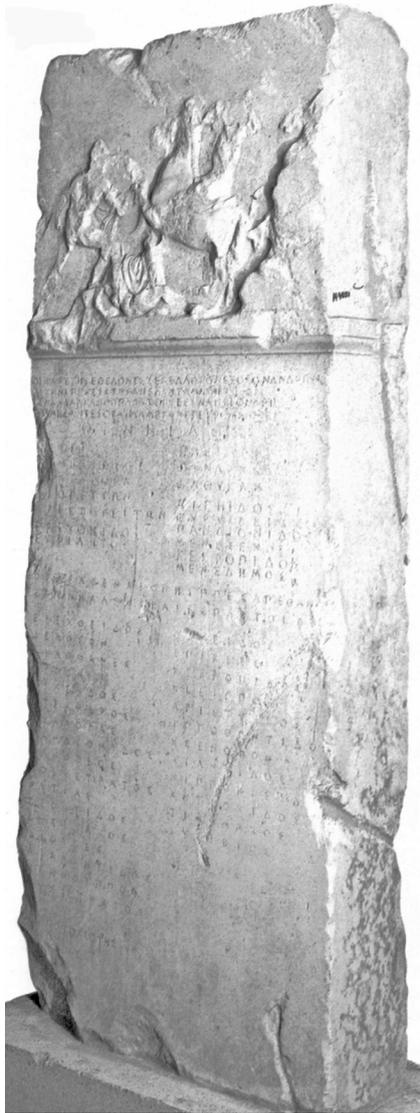


Abb. 33.3 Gesamtansicht des Reiterkampfrelicfs DADAS 3

ne, vom aufsitzenden Krieger dagegen fehlt im Bild jede Spur. Er muss vom Betrachter demzufolge außerhalb des Relieffelds ergänzt werden. Hinzu kommt eine voluminös angelegte, hohe Felsformation direkt am rechten Bildrand, welche die ohnehin unvollständige hippische Gestalt zu großen Teilen überdeckt.

Setzt man diese etwas außergewöhnliche Komposition zu entsprechenden Szenen in Bezug, so lassen sich mehrere Gemeinsamkeiten postulieren: Das friesartige Bildfeld, das sich ohne seitliche Rahmung über die gesamte Breite der Stele zieht²²⁷, wird auch sonst gerne für Reiterkampfdarstellungen genutzt. Ein verwandtes Relieffragment aus Athen zeigt vermutlich zwei Kampfgruppen, wobei Hinweise auf Anstückung einen größeren Bauzusammenhang erwarten lassen²²⁸. So sehr sich ein entsprechender Gedanke bei dem hier vorgestellten Beispiel auch aufdrängt, mindestens ein Faktor bestätigt den ‚offenen‘ Charakter des Bildes: Das Gesims, das die Bildzone von der Gefallenenliste darunter trennt, wird auf den Nebenseiten fortgeführt (Abb. 33.3)²²⁹. Ebenso geläufig ist an dieser Stelle die Felsstruktur, gibt es auf Reliefs zahlreiche Belege für Kampfszenen, die in eine Landschaft integriert sind²³⁰. Eine derartige Geländecharakterisierung soll sicherlich kaum einen konkreten historischen Kriegsschauplatz definieren, vielmehr ist sie als allgemeingültiges Merkmal eines außerstädtischen Raums zu verstehen, eignet sich somit gut zur Charakterisierung eines Schlachtfelds²³¹. Bei obigem Grabrelief erfüllt diese Felsformation gleich zweierlei Zweck: Neben ihrer Existenzberechtigung auf

inhaltlich topographischer Ebene dient sie als technisches Hilfsmittel zur Entradikalisierung des figürlichen Anschnitts²³². Indem der Kontur der Randfigur hier durch ein landschaftliches Element abgebrochen wird (anstelle des ansonsten üblichen Rahmens) wird der Fenster- zum Geländeeffekt. Faktisch jedoch endet er vorzeitig zusammen mit der Fläche des Bildträgers. Auf diese Weise wird die Teilgestalt als Endprodukt von den Qualitäten des reinen ‚Zerschnittenseins‘ befreit, ihre Unvollständigkeit auf eine tiefenräumliche Ebene projiziert²³³.

227 Die Bekrönung ist verloren, ein Dübelloch gibt aber den nötigen Hinweis.

228 Athen NM 2744. Zur Anstückung und möglichen Rekonstruktion s. STUPPERICH 1977, 17f.; hier auch weitere Vergleichsbeispiele, ebenso wie bei PARLAMA – STAMPOLIDIS 2000, 398.

229 Vgl. hierzu PARLAMA – STAMPOLIDIS 2000, 396 Nr. 452.

230 Vergleiche bei HÖLSCHER 1973, 107ff. und STUPPERICH 1977, 19.

231 Ebenso HÖLSCHER 1973, 106; STUPPERICH 1977, 19 (hier auch Darlegung der Gegenmeinungen).

232 Als topographisch gliederndes Element ermöglicht sie zudem eine tiefenräumliche Staffelung im Bild: Während der angeschnittene Reiter hinter dem großen Felsen hervorkommt, befindet sich sein Vordermann davor, da der im Galopp wehende Pferdeschweif die Felsstruktur überschneidet. Zu dieser Formation gehört außerdem eine deutlich kleinere Erhebung, die der Hoplit als Trittstufe nutzt.

233 Anstatt „ausschnitthaft“ ist die Figur nun in erster Linie „verdeckt“, ihre unvollständige Sichtbarkeit auf gegenständlicher Ebene nachvollziehbar.

Da es sich nach Kenntnis der Verf. um das einzige bekannte Beispiel handelt, bei welchem die Möglichkeit der ausschnitthaften Wiedergabe in Verbindung mit diesem Bildthema genutzt wird, muss dieser Vorgehensweise vielmehr ein Seltenheitswert bescheinigt werden. Denn trotz ihrer besonderen Eignung zur überaus effektiven Lösung des Bild-Raum-Konflikts, hat sich diese besondere Art der bildhaften Wiedergabe offensichtlich nicht durchgesetzt. Nicht nur gelingt es auf diese Weise, zwei der massigen Equidenkörper hintereinander in Szene zu setzen, bliebe als Alternative ansonsten allein die starke Überlappung der beiden Reiter. Auch erweist sich vor diesem Hintergrund der Kontext des Grabreliefs als interessant, der sich an der erhaltenen Inschrift ablesen lässt: Es handelt sich um zwei verschiedene Namenslisten von Angehörigen der athenischen Reiterei, die in unterschiedlichen Schlachten des Peloponnesischen Krieges für ihr Vaterland kämpften und als Helden fielen²³⁴. Die ursprüngliche, ältere Eintragung lässt sich sowohl durch Schriftbild als auch Inhalt zeitlich einordnen und bezieht sich auf insgesamt 19 Hippeis, die 429/8 v. Chr. in der Schlacht von Spartolos und wohl 424 v. Chr. beim tanagräischen Delion – beide Male im Zuge einer vernichtenden Niederlage der athenischen Fuß- und Reitertruppen – ihr Leben gaben²³⁵. Das aus diesem Anlass staatlich gestiftete Denkmal wurde demzufolge etwa um 420 v. Chr. aufgestellt. Eine nachträglich eingravierte Inschrift weiter oberhalb gibt mitsamt dem dazugehörigen Epigramm einen Anhaltspunkt für eine dritte kriegerische Auseinandersetzung, wobei hier elf gefallene attische Reiter für ihre Tapferkeit geehrt werden. Angaben im Grabgedicht lassen auf einen der militärischen Konflikte zwischen Athen und Megara schließen und machen eine Identifikation mit der Schlacht von 409/8 v. Chr. nicht unwahrscheinlich²³⁶.

Dadurch ist der Bezug des sepulkralen Denkmals auf einen größeren Schlachtenkontext mit zahlreichen Gefallenen zweifelsfrei gesichert, zu dessen Untermalung die knappe bildhafte Wiedergabe dient. Stellvertretend für das Gesamtgeschehen versinnbildlicht dieser Auszug aus zwei Hippeis im Kampf gegen zwei gegnerische Fußsoldaten den schwerwiegenden Anlass der Aufstellung und rühmt zugleich Tapferkeit und Ehre der Betroffenen. Nichts eignet sich an dieser Stelle besser als der offensive figürliche Anschnitt am rechten Bildrand, um die abgebildete Szene auch faktisch als unvollständig zu markieren und unmissverständlich eine Fortsetzung über das Sichtbare hinaus anzukündigen. Und nichts wirkt sich mit dem Ziel einer effektiven Vermittlung dieser Inhalte auf Wahrnehmungsebene vorteilhafter aus, als das plötzliche Auftauchen eines der Kontrahenten im Bild, was zusätzlich noch durch die verdeckende Geländedeformation verstärkt wird und zwangsläufig zugleich zu einer Erhöhung des Spannungsmoments führt. Auch wenn hier selbstredend kein Ereignis in realhistorischem Sinne verbildlicht wurde, ist es nichtsdestominder geradezu verlockend, in der Wiedergabe des hinter dem Berg hervorkommenden Reiters einen Anklang an die Beschreibung des Thukydides zu finden, die er in Zusammenhang mit einer Episode aus ebendieser Schlacht von Delion/Tanagra gibt (IV 96): „zwei Abteilungen [von] Reiter[n]“ sollen „aus dem Versteck um die Höhe herum [...]“ die bis dahin siegreichen Athener überrascht haben. Wenngleich hier die Rollen vertauscht sind²³⁷, spiegelt die Darstellung einen

234 Allgemein zur Identifikation von Siegern und Besiegten und zur Auffassung dieser Darstellungen s. z.B. HÖLSCHER 1973, 106; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 120ff.; BERGEMANN 1997, 63; als weiteres auch KRUMEICH 2002, 228.

235 Ausführlicher zu den verschiedenen Möglichkeiten der Identifizierung dieser Schlacht und zum Inhalt der Inschrift s. PARLAMA – STAMPOLIDIS 2000, 398; zu diesen Schlachten s. Thuk. II 79 (Spartolos) und III 91 bzw. IV 93ff. (Tanagra). Vgl. weiterhin ARRINGTON 2015, 101 (mit weiterer Literatur).

236 Zu dieser späteren Inschrift s. PARLAMA – STAMPOLIDIS 2000, 399.

237 Eine Benennung der siegreichen Reiter als Bötier wäre (trotz Übereinstimmung mit dem historischen Geschehen)

solchen Überraschungsmoment als allgemein typisches Merkmal einer Schlacht – und mehr noch, als einen wichtigen Aspekt einer erfolgreichen Kriegsführung²³⁸ – überaus treffend wider.

Dennoch liegt all dies im Ermessen jedes einzelnen Betrachters, bleibt der eigentliche ausschlaggebende Faktor für das Anschneiden der Reitergestalt der eingeschränkte Darstellungsraum im Verhältnis zur kompositionellen Ausdehnung. Denn auch ohne expliziten Schnitt ist sich der Betrachter des exzerptiven Charakters der Darstellung ohne Zweifel bewusst. Allerdings ist die Absicht einer solchen Spielerei mit dem Bildkonsumenten als Zusatzeffekt nicht von der Hand zu weisen, obzwar sie keine unmittelbaren Parallelen innerhalb der Reliefplastik zu finden scheint. Umso mehr erinnert diese Darstellung jedoch an Vasenbilder ähnlichen Inhalts und etwas älterer Zeitstellung. Wird für diese eine Beeinflussung von außen angenommen²³⁹, könnte der Weg im Falle der Reliefbilder gleichermaßen über die staatlich initiierte große Kunst verlaufen sein. Dies bekommt umso mehr Gewicht, blickt man auf die zur gleichen Zeit beliebten Schlachtenfriese der Bauplastik als überzeugende Pendanten in ausgedehntem Format²⁴⁰.

Die Seeschlacht als singuläres Thema einer Grabstele

Sucht man innerhalb des Korpus der Grab- oder Weihreliefs schließlich nach Darstellungen einer ausdrücklichen Kampfhandlung auf See, ist schnell zu erkennen, dass eine solche nicht zu den gängigen Bildthemen gehört. Umso mehr ist daher der singuläre Stellenwert der heute verschollenen Grabstele des Nikasion (DADAS 139) zu betonen, welche diese schon aus sich heraus stark narrativ aufgeladenen Inhalte mit einem ungewöhnlich ausgeprägten Drang zur Dramatik wiedergibt. Weil bislang äquivalente Vergleichsbeispiele hinsichtlich Ausgestaltung und Themenwahl fehlen, wird diese sehr ausgefallene Komposition als Erfindung einer einzelnen Werkstatt zu bewerten sein; formaltypologische und stilistische Parallelen machen aber eine Zuweisung nach Nikomedeia in Bithynien wahrscheinlich²⁴¹. Chronologisch gehört sie bereits dem mittleren 2. Jh. an und steht damit für eine deutlich spätere Zeit als die ausschnitthaften Reiterbilder aus Attika.

Die lebhaft Schilderung dieser Naumachie findet sich auf der Stockwerkstele²⁴² unterhalb der gängigen Verbildlichung eines Totenmahls und wurde offenbar erst später dem Hauptbild hinzugefügt²⁴³. Obzwar unmittelbar am seitlichen Abschluss beschädigt, schiebt sich deutlich sichtbar

mit der allgemeinüblichen Ikonographie für die Ehrung gefallener Helden nicht vereinbar, werden diese stets siegreich wiedergegeben. Zu einer ähnlichen Problematik vgl. HÖLSCHER 1973, 109 (zum Reiterrelief Albani).

238 Die Wichtigkeit des plötzlichen und unvorhergesehenen Auftauchens bezeugen die Schriften Xenophons auch in anderem Zusammenhang, so etwa in hipp. VIII 19: „Wenn beide Parteien Fußvolk haben, so scheint mir, werden diese, wenn sie hinter den Reitern verborgen sind, dann aber plötzlich zum Vorschein kommen und auf den Feind losstürmen, den Sieg dann weit eher an sich reißen, als wenn man sie gleich anfangs zeigen würde.“

239 Dazu und zu den entsprechenden Vasenbildern vgl. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

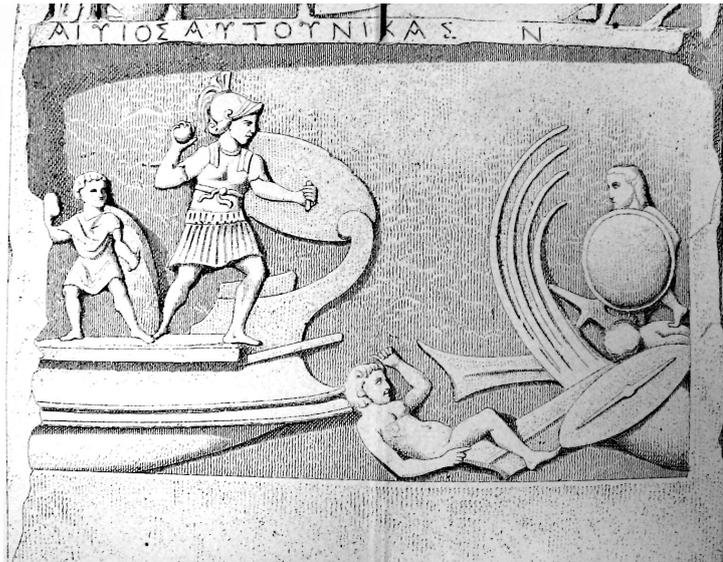
240 Zu dieser Darstellung vgl. v.a. den Südfries des Athena-Nike-Tempels mit Reiterkämpfen der Perserschlacht. Zur engen ikonographischen Übereinstimmung dieser Komposition mit den staatlichen Grabreliefs im Allgemeinen und DADAS 3 im Besonderen s. auch HÖLSCHER 1973, 106 und PARLAMA – STAMPOLIDIS 2000, 398. – Einen gewissen Bezug dieser Reliefbilder zu Tempelfriesen, Tafelgemälden und Vasenbildern beobachtete bereits STUPPERICH 1977, 185f., wobei er den oben dargelegten Sachverhalt entsprechend beschrieb: „sie [sc. die Kampfszenen] wirken wie Ausschnitte aus solchen [größeren] Kampffriesen“ (ebd. 184).

241 Dazu CREMER 1992, 26.

242 Die Stele wurde in zwei Platten zerschnitten in sekundärer Nutzung aufgefunden. Separat ist die Bekrönung aus Adler und Schlange, das zweite Stück weist im oberen Bereich der Bankettszene eine Fehlstelle auf. Ausführlicher dazu CREMER 1992, 26; zu solchen Bekrönungen und ihrer Bedeutung vgl. ebd. 10f. 26.

243 Dies lässt sich am Typus der zugehörigen Inschrift festmachen, vermutlich erfolgte dann auch eine Umarbeitung der

Abb. 33.4
Bithynische Stockwerk-
stele mit der Darstel-
lung einer Seeschlacht
(DADAS 139)



von links der Bug eines Kriegsschiffes mitsamt seinem Rammsporn ins Bild hinein (**Abb. 33.4**). Ein Krieger in voller Rüstung und längsovalen Schild steht aufgerichtet an vorderster Stelle des Auslegers, dahinter erscheint ein maßstäblich verkleinerter Gehilfe in Kurzchiton und ebenfalls mit Schild. Beide sind im Begriff, mit ausholender Bewegung Steine auf das Schiff vor ihnen zu werfen²⁴⁴, von welchem gerade noch das Heck mit Steuerruder und *aphlaston* zu sehen ist, bevor das in den Stelenkörper eingetiefte Bildfeld seinen Abschluss findet. An dessen Bord befinden sich zwei Gegner – während der eine hinter seinem Rundschild Deckung sucht, ist der andere bereits zu Boden gesunken; ein unbedeckter Dritter treibt zwischen den Fahrzeugen tot im Wasser²⁴⁵.

Eine herausragende Position kommt dabei unverkennbar dem prächtig gerüsteten Soldaten der obsiegenden Partei zu, bei dem es sich demnach um den in der Grabinschrift genannten gefallenen Sohn des Nikasion handeln wird und der großer Wahrscheinlichkeit nach in einer solchen Seeschlacht den Tod fand²⁴⁶. Damit kann der wiedergegebene Inhalt – gemäß der Bildsprache hellenistischer Grabreliefs – zwar primär als Hinweis auf dessen Person verstanden werden und kennzeichnet ihn als tapferen Seesoldaten. Allerdings drängt hier zugleich – wie sonst in keinem vergleichbaren Fall – der narrative Aspekt in den Vordergrund und macht sich die auf den Gesetzmäßigkeiten der optischen Wahrnehmung basierenden Effekte zunutze: Durch die Ausschnitthaftigkeit der beiden an der Naumachie beteiligten Schiffe wird effizient ein spannungsgeladener Moment zur Darstellung gebracht, der sich dem Rezipienten in ebendiesem Augenblick offenbart. Es ist der Zeitpunkt, kurz nachdem das verfolgende Kriegsschiff in den Bildraum eingefahren ist, währenddessen das gegnerische Fahrzeug denselben bereits fast wieder verlassen hat. Die visuell erfahrbare Bewegung vollzieht sich demzufolge von links nach rechts und treibt die Brisanz des Moments effektiv auf die Spitze. Die Fensterwirkung kommt hier auch in Verbindung mit der eher unscheinbaren Bildbegrenzung voll zum Tragen und gibt

älteren Bankettszene. Die ursprüngliche Nennung bezieht sich auf den Vater Nikasion, die sekundäre Hinzufügung gilt dem Sohn (s. CREMER 1992, 10. 26ff.). – Zu den Totenmahldarstellungen und Stockwerkstelen aus dieser Region s. SCHMIDT 1991, 24f.

244 Zur Verwendung von Steinen in Zusammenhang mit mariner Kriegsführung s. WOLTERS 1928, 274.

245 Ausführliche Beschreibung etwa bei PFUHL – MÖBIUS 1979, 310f. Nr. 1277; JURKA 2012, 11f. (hier auch zum Versuch einer ethnischen Benennung der Parteien).

246 Dazu CREMER 1992, 28f.

den Blick frei auf ein Kampfgeschehen, das ohne weiteres Teil einer größeren kriegerischen Auseinandersetzung sein könnte. Auch wenn all dies in Händen des jeweiligen Betrachters liegt und damit stark individualabhängig ist, steht außer Zweifel, dass diese einzigartige Komposition – vor allem auch vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Darstellungskonventionen – als ultimatives Beispiel für eine äußerst wirksame Ausschöpfung aller verfügbaren Mittel angeführt werden kann, mit denen es in höchstem Maße gelingt, auf sehr engem Raum ein Maximum an Inhalt zu vermitteln. Ein solches Bestreben des Erzeugers fällt in der Regel sowohl zu dieser Zeit als auch innerhalb der Gattung der Grabreliefs vollkommen aus dem Rahmen.

Fazit

So eindrucklich, wie die obigen Beispiele Eignung und Vorzüge der ausschnitthaften Wiedergabe in Verbindung mit bestimmten Inhalten demonstrieren, so treffend veranschaulichen sie zugleich ihren Seltenheitswert innerhalb der Gattung der Reliefplastik. Geschuldet ist dies in erster Linie der Tatsache, dass Bildthemen, die durch einen überdurchschnittlich hohen Anteil an narrativen Bestrebungen, eine größere Figurendichte und die Einbeziehung geeigneter Bildzeichen besonders gute Voraussetzungen für diese Vorgehensweise bieten, entweder vollkommen einzigartig oder aber nicht allzu weit verbreitet sind. Dies gilt in besonderem Maße für die Naumachie (DADAS 139), fällt aber nicht minder in Zusammenhang mit den beiden Reiterzügen (DADAS 4, 150) oder aber der Reiterkampfgruppe (DADAS 3) ins Gewicht, obwohl es sich bei den letzteren beiden Sujets durchaus um bekannte Schemata handelt, die jedoch aufgrund ihres öffentlichen Charakters keinen Massenniederschlag verzeichnen. Dabei stehen sich die drei angeschnittenen Reiterbilder zeitlich sowie räumlich sehr nahe, lassen sie sich in das ausgehende 5. beziehungsweise frühe 4. Jh. einordnen und sind sämtlich attischer Provenienz. Die Darstellung des Schiffskampfes dagegen ist hellenistischer Zeitstellung und in einem der im 2 Jh. aktiven Kunstzentren am Schwarzen Meer entstanden – eine Anknüpfung besteht an dieser Stelle infolgedessen nicht.

Bedingt durch die motivische Geschlossenheit tritt die Gestalt des Pferdes der attischen Beispiele dem Schiff als Motiv des bithynischen Reliefs gegenüber – allesamt Bildzeichen mit einer überdurchschnittlich hohen räumlichen Inanspruchnahme, die – ohne einen Informationsverlust für den Betrachter befürchten zu müssen – beherzt in ihrer Ausdehnung reduziert werden können. Dennoch wird vor allem der Reiter, der von Anbeginn in vielen Landschaften Thema unzähliger Reliefbilder in Sepulkral- sowie Votivkontext ist, offenbar vorzugsweise ganzgestaltig abgebildet. Allerdings tritt er hier zumeist allein oder in Verbindung mit fußläufigen Personen auf, so dass er als zentrale Figur vollkommen die verfügbare Darstellungsfläche beherrschen kann und ein räumlicher Konflikt sich erst überhaupt nicht aufzubauen vermag²⁴⁷. Dies gilt gleichermaßen in Hinblick auf den protagonistischen Reiter in Gegenüberstellung mit einem gefallenem Gegner als vereinfachtem Schema der Reiterkampfgruppe. Ein Abschneiden

247 Der einzelne Reiter im Galopp etabliert sich auf Grabreliefs zuerst außerhalb Attikas (v.a. in Böotien und Thessalien), wird dort ab dem endenden 4. Jh. aber zu einem wichtigen Thema (s. bspw. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 21ff. und 46). Desgleichen findet dieses Motiv auf Votivbildern und ebenfalls auf Urkundenreliefs Niederschlag, häufig als Gegenüberstellung zwischen Reiterheros und einem oder mehreren Adoranten (s. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 39f.; vgl. auch Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“), ab Ende des 4. Jhs. auch in Zusammenhang mit der Jagd auf einen Eber oder Löwen, was sich besonders im Hellenismus großer Beliebtheit erfreut (vgl. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 35ff. 86; EDELMANN 1999, 173). Kampfszenen, wie sie aus attischem Sepulkralkontext bekannt sind, sind auf Weihreliefs kaum belegt; Aneinanderreihungen von mehr als zwei Reitern, wie oben zu sehen war, selten. Vgl. dazu auch Kapitel C2.1.1. „Grundlagen Reliefplastik“ sowie C2.3. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Reliefplastik“.

des Schiffes hingegen, in beiderlei Kontext im Allgemeinen als Motiv deutlich seltener vertreten, ist nicht ungewöhnlich²⁴⁸. Spektakulär ist stattdessen jedoch dessen intensive narrative Einbindung, finden sich hierfür – zumindest nach vorliegendem Kenntnisstand – keine Parallelen²⁴⁹. Auch wenn hier die beiden Schiffe aufgrund ihrer besonderen ontologischen Qualität keinen vergleichbar aktiven Anteil an der abgebildeten Handlung haben können wie das berittene Pferd – sie gleichen vielmehr einem topographischen Element, das dem Geschehen als Kulisse dient –, kommt ihnen dennoch eine entsprechende Rolle bei der Vermittlung von richtungsgebundener Bewegtheit und damit den Faktoren Raum und Zeit zu. Bei allen vorliegenden Darstellungen wird durch das Abschneiden eine Fokussierung auf einen ‚Augenblick‘ erzeugt, die Handlung in ihrer unmittelbarsten Form erfahrbar, stets auf Basis der jeweils verbildlichten Inhalte.

In Hinblick auf die Durchführung variiert der Anschnitt in allen vier Fällen, denn im Grunde genommen bedienen sich keine zwei Beispiele derselben Methode. Trotz ihrer großflächigen kompositorischen Übereinstimmung weisen gar die beiden Reiterzugbilder Unterschiede auf, steht einerseits eine Ante als Teil der architektonischen Einfassung zur Verfügung (DADAS 4), wohingegen andererseits die Darstellung auf einem Bildfries ohne seitliche Abschlüsse zu finden ist (DADAS 150). Dies jedoch beweist lediglich, dass ein exekutives Element als Auslöser der Teilgestalt, dem zugleich ein explikativer Charakter in Bezug auf den plötzlichen Konturenabbruch innewohnt, nicht zwingend notwendig ist. Vor diesem Hintergrund ist schließlich auch der Reiterkampf (DADAS 3) zu bewerten, auch wenn das integrierte Landschaftselement hier neben seiner primär inhaltlichen Funktion als topographischer Marker gleichzeitig noch die Rolle eines entradikalisierenden Hilfsmittels erfüllt und dem Schnitt seine Direktheit nimmt.

Alles in allem fallen vor allen Dingen die Kompositionen klassischer Zeit, die in vielfacher Hinsicht eher Anklänge unter den Vasenbildern verzeichnen als im Repertoire der Reliefplastik, nicht zuletzt auch aufgrund der vornehmlich extremen Umsetzung des Anschnitts aus dem Rahmen. Denn nicht nur zeigt sich hier die Figur des Pferdes ungewöhnlich stark beschnitten, auch wird die menschliche Gestalt entgegen den ansonsten üblichen Gepflogenheiten von einer rüden Durchtrennung nicht ausgenommen. Durch diese offensive Charakterisierung der Darstellung als unvollständig lässt sich nicht nur der Tross, sondern gleichermaßen die Schlachtenformation in beliebigem Maße über den sichtbaren Bereich hinaus fortführen, vorausgesetzt dies steht in Einklang mit den Ansprüchen des jeweiligen Betrachters. Besonders Hand in Hand mit der dichten figürlichen Staffelung im Tiefenraum²⁵⁰, wie sie bei den zwei Reiterzügen gegeben ist, kommt es zu einer gelungenen Verstärkung des inhaltsrelevanten Aspekts der (gleichförmigen) Vielfigurigkeit auf Wahrnehmungsebene – ein Effekt, der in Zusammenhang mit dem Schiffskampf bei weitem nicht die gleiche Wirkkraft aufzubauen vermag, bleibt hier die anthropomorphe Gestalt als zentraler Träger der Handlung unversehrt. Dass obige Beispiele in Hinblick auf ihr Bildkonzept innerhalb der Reliefplastik einen besonderen Status verzeichnen, bedeutet jedoch nicht, dass innerhalb der gängigen und häufig stereotypen Ikonographien der skulptierten Grab- und Votivsteine keine Belege für die unvollständige Gestalt zu finden wären, wie in den folgenden Kapiteln zu sehen sein wird. Zu einer vergleichbar kreativen Ausschöpfung der Möglichkeiten kommt es dabei jedoch nicht.

248 Zusammenfassend dazu s. v.a. Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

249 Zu ähnlichen Beispielen, aber ohne eine vergleichbar gesteigerte Dramatik, s. Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“ und C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“.

250 Damit liegt an dieser Stelle die Kombination eines im Tiefenraum wirksamen Mittels mit einer für die Fläche entwickelten Methode vor (ausführlicher dazu z.B. in Kapitel B3.4. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Vasenmalerei“).

C2.2.2. Der Pferdeführer bei Handschlag und Trankspende

Blickt man auf den überlieferten Bestand an reliefplastischen Darstellungen, sticht neben dem Reiter immer wieder die Figur des so genannten Pferdeführers²⁵¹ hervor, der in unterschiedlichen Kontexten Verwendung findet. Als Kompositivmotiv – bestehend aus einer männlichen Figur in Begleitung eines ledigen Pferdes – hat er nicht nur einen festen Platz in der Ikonographie der Sepulkralreliefs, sondern spielt desgleichen vor votivischem Hintergrund eine nicht unbedeutende Rolle. Dabei handelt es sich in der Regel um feste Kompositionsschemata, so dass diese Bilder unweigerlich von Stereotypie geprägt sind. Trotz des divergenten Verwendungszwecks kann an dieser Stelle eine gemeinsame Betrachtung erfolgen, denn auch in Hinblick auf die unvollständige gestaltliche Wiedergabe lassen sich unumstößliche Parallelen erkennen.

Der Pferdeführer auf Grabreliefs

Auf attischen Grabdenkmälern klassischer Zeit begegnet diese motivische Komponente vergleichsweise häufig vor allem in Zusammenhang mit Verbundenheitsszenen, seltener aber auch als alleiniges Sujet²⁵². Die diesbezügliche Ikonographie lässt in der Regel keine allzu große Variationsbreite zu: So befindet sich der Pferdeführer selbst – bekleidet mit einem Kurzchiton und unterschiedlichen Alters – in direktem Handschlag mit einer weiteren stehenden beziehungsweise sitzenden Person, wobei es sich im Ausnahmefall auch um einen zweiten Pferdeführer handeln kann²⁵³. Fällt die Geste der Handreichung weg, kommt es zur reinen Gegenüberstellung der Protagonisten. Das Ross wird dabei am kurzen Zügel gehalten, allerdings scheint eine solche Verbindung nicht zwingend zu sein²⁵⁴. Diese Aufgabe kann darüber hinaus von der zusätzlichen Nebenfigur eines Knechts oder *pais* übernommen werden, der dann das Pferd seines Herrn herbeiführt und damit das bestehende Dexiosispaar als eigenständige Motivgruppe ergänzt. Der Vierbeiner bildet – wie spezifische Kleidung, Diener oder Hund – ohne Ausnahme eine sekundäre Hinzufügung mit attributivem Wert in Hinblick auf den gesellschaftlichen Stand seines Besitzers²⁵⁵, angehängt an ein gängiges und in sich abgeschlossenes Darstellungsschema.

251 Der Terminus „Pferdeführer“ wird hier in neutraler Form verwendet, ohne Berücksichtigung des jeweiligen sozialen Status des ‚Führenden‘; daher unterscheidet diese Bezeichnung nicht zwischen Knecht oder Herr. Auch fallen darunter Darstellungen, auf welchen das Pferd nicht aktiv geführt wird, sondern ohne expliziten Handlungszusammenhang in unmittelbarer Nähe zu seinem ‚Führer‘ erscheint.

252 Als alleiniges Thema ist der Pferdeführer in Attika erst im fortgeschrittenen 4. Jh. hin und wieder auf Grablekythen belegt. Zu den Darstellungstypen des Pferdeführers in Sepulkralkontext s. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 29ff.; WOYSCH-MÉAUTIS 1980, 26f.; TILLIOS 2010, 41–49. – Das Motiv des Reiters findet in der zeitgenössischen sepulkralen Reliefplastik aus Attika deutlich seltener Niederschlag, wobei es sich dann häufig um klar kriegerisch motivierte Bildinhalte handelt, die staatlich initiiert wurden (siegreicher Einzelkämpfer oder Reiterkampfgruppen; ausführlicher dazu in Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“). Zu Reiterdarstellungen archaischer Zeit s. Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“ sowie C2.3. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Reliefplastik“.

253 Die Kombination mit einem zweiten Pferdeführer zeigt sich wohl lediglich auf Grablekythen, ansonsten ist die Verbindung mit einer sitzenden bzw. stehenden Frau, einem Politen unterschiedlichen Alters oder einem Krieger geläufig; seltener kommen noch weitere Gestalten wie etwa ein Hund hinzu. Dazu s. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 29ff.

254 Die heute im Regelfall fehlende Bemalung lässt oftmals keine sicheren Rückschlüsse auf den genauen Verlauf der Zügel zu. Nur wenn die eine Hand des Führers in unmittelbare Nähe der Trense greift, ist eine zuverlässige Einschätzung möglich. In vielen anderen Fällen hingegen tritt der Akt des Führens in den Hintergrund, so etwa, wenn die Figur beide Hände anderweitig zum Einsatz bringt (z.B. Tragen eines Gegenstandes **und** Dexiosis). Vgl. z.B. die Lekythen Athen NM 884 und 2016 bei WOYSCH-MÉAUTIS 1982, Taf. 9 Nr. 41 und Taf. 10 Nr. 45.

255 Ausführlicher zur Rolle des Pferdes in Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“.

Unter diesen zahlreichen Dexiosisszenen mit nur wenig variabler Ikonographie stechen all diejenigen hervor, bei welchen auf eine ganzheitliche Wiedergabe des Rossleibes verzichtet wurde (**Tab. 22** und **Abb. 34.1**). Ohne vom allgemeingültigen Bildschema abzuweichen²⁵⁶, wird das Tier nicht selten knapp hinter dem Kopf gekappt (DADAS 110, 104, 111). Weitere Beispiele bezeugen das Abschneiden in der ungefähren Leibesmitte (DADAS 106) oder eine kaum nennenswerte Versehrtheit der Hinterflanke (DADAS 107). Dabei erscheint sinngemäß stets der vordere Teil des Pferdes im Bild. Da auf den Pendants mit hippischer Vollgestalt Führer und Tier wohl großenteils von links kommen, erstaunt es nicht, dass dies auch bei den ausschnitthaften Beispielen Gültigkeit besitzt. Einzig die in jeglicher weiterer Hinsicht ausgefallene, obzwar nur fragmentarisch erhaltene Darstellung auf dem sehr schmalen Seitenrelief einer Naiskosante zeigt das Pferd von rechts (DADAS 111). Wo der Schnitt angesetzt wird, hängt im Wesentlichen von mehreren miteinander verknüpften Parametern ab: Zum einen spielt die relative Ausdehnung des verfügbaren Darstellungsraums eine entscheidende Rolle, zum anderen üben sowohl das Arrangement der wiedergegebenen Figuren als auch die Dichte der Komposition großen Einfluss aus. Befindet sich das Ross in parataktischer Reihung hinter seinem Führer/Besitzer (DADAS 104 [s. Abb. 34.1], 110 [s. Abb. 34.2]) – was jedoch nicht häufig vorkommt²⁵⁷ –, nimmt dies naturgemäß weitaus mehr Flächenbreite in Anspruch als eine nebeneinander gestaffelte Anordnung im Tiefenraum (DADAS 106, 107, 111). Diese Faktoren wiederum schlagen sich unweigerlich in der Maximalgröße des jeweils abbildbaren Ausschnitts nieder. Letztere Methode scheint durchaus die gängigere Praxis zu sein – durch die gestaltliche Überlappung²⁵⁸ wird zudem eine optimierte Ausnutzung des Freiraums zwischen den beiden antithetisch positionierten Protagonisten möglich, bietet sich hier eine Platzierung des hippischen Vorderteils geradezu an (DADAS 106, 107). Einen zweiten entscheidenden Aspekt stellt daneben das gewählte Darstellungsschema dar: Je mehr Figuren angegeben werden und je trivialer die Rolle des Pferdeführers (Knecht/*pais*) ist, dieser sich also sowohl kompositorisch-räumlich als auch inhaltlich von der zentralen Gruppe entfernt, desto weniger Raum kann dem begrenzten Bildträger für den massigen Pferdekörper ‚abgerungen‘ werden.



Abb. 34.1 Grabrelief mit Pferdeführerdarstellung DADAS 104

256 Es handelt sich um die Dexiosis zwischen Pferdeführer und stehender Frau (DADAS 104), zwischen Pferdeführer und sitzender Frau (DADAS 107), den zur Dexiosis zwischen Mann und Frau hinzugefügten Knecht mit Pferd (DADAS 110), eine Gegenüberstellung zwischen Pferdeführer und einem weiteren Mann (DADAS 106) und schließlich um den einzelnen Knecht mit Pferd (DADAS 111), ausgelagert in ein Seitenrelief.

257 Beispiele hierfür lassen sich hauptsächlich auf Grablekythen finden (s. dazu LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 31). Allgemein zur Darstellungsart der „einfache[n] Figurenreihen“ auf Lutrophoren vgl. auch KOKULA 1984, 14.

258 Dabei können zum Pferdeführer auf vorderster Bildebene noch weitere Figuren hinzutreten, so etwa ein zweiter Erwachsener oder ein Knabe mit zwei Hunden. Vgl. dazu zwei Lekythen bei WOYSCH-MÉAUTIS 1982, Taf. 11 Nr. 50 (Paris, Louvre MA 789) und Taf. 7 Nr. 31 (Cambridge, Fitzwilliam Mus. GR. 20.1865). Zu einem möglichen Beispiel für eine umgekehrte Reihung ebd. 26 Anm. 81.



Abb. 34.2 Grabstele mit Pferdeführer
DADAS 110

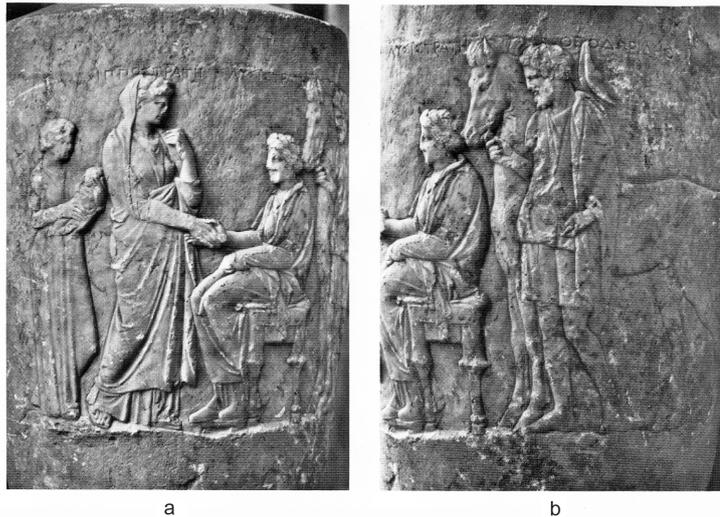
Dabei wird der Schnitt in der Regel durch ein Rahmenelement erzeugt. Mehrheitlich handelt es sich um einfache, in den Stelenkörper eingetiefte Bildfelder (DADAS 107, 104), des Weiteren um die von schmalen Seitenleisten begrenzte Ante eines größeren Grabmals (DADAS 111). Die einzige katalogisierte Darstellung auf einer Naiskosstele lässt eine spielerische Eigenheit erkennen (DADAS 106): Um dem Schnitt durch den Pfeiler seine Radikalität zu nehmen, hat der Erzeuger denselben mit der Figur des Pferdeführers überdeckt, der folglich – entgegengesetzt zum Tier – die architektonische Einfassung überschneidet²⁵⁹. Das letzte Beispiel schließlich verdient aufgrund seiner Singularität in Hinblick auf die Durchführung eine eingehendere Betrachtung: Die in sehr flachem Relief angelegte Komposition aus insgesamt zwei sich handreichenden Figuren, dem pferdeführenden *pais* sowie

zwei Hunden schmückt den Schaft einer schlichten Rosettenstele (DADAS 110). Ein deutlicher Hinweis darauf, dass der Bildhauer das Relief aus einer Bosse herausgearbeitet hat, ist die am unteren Ende der Darstellung belassene, unregelmäßige Leiste, die sich nicht über die gesamte Stelenbreite erstreckt und von den Figuren als Laufniveau genutzt wird. Eine solche Vorgehensweise führt unweigerlich dazu, dass nicht – wie bei den typologisch verwandten Bildfeldstelen mit ihrem in die Oberfläche eingearbeiteten Relief – automatisch ein umgebender Rahmen entsteht. Da der Bildraum auf diese Weise einer eigenen plastischen Umgrenzung entbehrt und damit auch kein exekutives Element gegeben ist, existiert keine andere praktikable Lösung, als den unvollständigen Kontur des Pferdes zusammen mit dem Rand des Stelenkörpers auslaufen zu lassen (Abb. 34.2). Der kleine Knabe, der das Ross neben sich am Zügel führt, kann diese ‚offene‘ Form nicht tarnen, die Umrisse des tierischen Körpers lösen sich allmählich auf: Während Kopf und Brust im mittels Standleiste markierten Bereich noch schwach plastisch gestaltet sind, werden Rückenansatz und Bauch jenseits davon lediglich in kaum wahrnehmbarer Ritzung angedeutet. Da sich diese Vorgehensweise zum einen von der sonst gängigen Form der ausschnitthaften Wiedergabe auf Reliefs unterscheidet und zum anderen – ebenso wie die Skulptierung der Figuren aus der Bosse – deutliche Parallelen in der Verzierungstechnik der steinernen Grabvasen besitzt²⁶⁰, ist davon auszugehen, dass der für diese Auffälligkeit verantwortliche Bildhauer wohl vor allem Lekythen mit entsprechenden Szenen

259 Eine Steigerung erfährt diese Vorgehensweise auf einer ikonographisch verwandten Stele in Athen (NM 3793, s. CLAIRMONT 1993, 568 Nr. 2444), auf welcher der Vorderleib des Pferdes in entsprechender Weise zwischen einem durch Handschlag verbundenen Paar hervortritt. Da hier das Ross jedoch richtiggehend in den Tiefenraum hineingedreht ist, erscheint es de facto nicht als ausschnitthaft. Der kritische Randbereich wird an dieser Stelle ebenfalls durch den Pferdeführer überdeckt (s. Abb. 34.7).

260 Zur Verzierungstechnik der marmornen Lekythen und Lutrophoren im Allgemeinen s. SCHMALTZ 1970, 25ff. 52; STUPPERICH 1977, 119; KOKULA 1984, 26ff.; vgl. des Weiteren Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“ (hier auch zur Entwicklung). Die Standleiste erstreckt sich an dieser Stelle ebenfalls nicht zwingend über die gesamte Breite der Komposition. Vgl. dazu bspw. eine unpublizierte Lutrophore, auf welcher zum einen der Fußstreifen auf die Hauptgruppe beschränkt ist, zum anderen das Pferd am linken Bildrand vollständig in Ritzung angegeben wurde, sowie eine Lekythos, auf der sich die Ausarbeitung des Tieres – wie bei vorliegendem Beispiel – von plastisch zu geritzt ändert (s. dazu KOKULA 1984, 78 L 63 und WOYSCH-MÉAUTIS 1982, Taf. 9 Nr. 40).

Abb. 34.3
Grablekythos in Athen
(NM 3499) mit der Wie-
dergabe einer Dexiosis
mit Pferdeführer



versah und sein Bildschema unverändert auf den deutlich schmäleren Stelenkörper übertrug. Die Konsequenz, welche er aus der begrenzten Bildfläche ziehen musste, ist hier nur allzu evident²⁶¹.

Ebendort wird auch der Grund für das wohl absolute Fehlen adäquater ausschnitthafter Darstellungen auf Grabgefäßen zu suchen sein. Dass hier trotz der häufigen Präsenz des Pferdeführers offenbar ausnahmslos die hippische Ganzgestalt erscheint, steht sicherlich in direkter Abhängigkeit zur prinzipiellen ‚Unbegrenztheit‘ des verfügbaren Bildraums. Bereits Frankiska Langenfaß-Vuduroglu hat in ihrer Dissertation die Vorliebe für diese Bildträger von der anderen Seite her zu beleuchten versucht, indem sie diesen Vorzug mit der Möglichkeit erklärte, „daß eine vollständige Wiedergabe des Tierkörpers auf Stelen durch deren begrenztes Bildfeld erschwert ist“²⁶². Das primäre rezeptive Endergebnis entspricht allerdings nicht selten demjenigen der ausschnitthaften Grabreliefs, denn aufgrund der Krümmung der Trägerfläche ist vor allem bei der friesartig auseinandergezogenen Darstellung älterer Zeit beziehungsweise bei vielfigurigen Kompositionen ein Erfassen des gesamten Bildes auf einen einzigen Blick nicht immer möglich (Abb. 34.3 [a])²⁶³. Wählt der Rezipient die zentrale Mittelszene (zumeist Dexiosis) als Ausgangspunkt, entgeht ihm mindestens ein Randbereich. Durch die überdurchschnittlich große Ausdehnung des Pferdes, das in solchen Szenen aufgrund seines sekundären Stellenwerts zudem eine extrem randliche Position einnehmen kann, muss es zwangsläufig zu einer partiellen Wahrnehmung dessen Gestalt und damit auch der ganzen Darstellung kommen. Eine vollständige Erfassung, sowohl in Bezug auf das Ross als auch auf die Szene, wird erst durch eine Standortverlagerung und eine erneute visuelle Konfrontation möglich²⁶⁴. Aus

261 Zum geringeren Stellenwert der Grabvasen und dem unter Umständen damit verbundenen Qualitätsverlust gegenüber den großformatigen Grabreliefs s. bspw. WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 37; entfernt auch SCHMALTZ 1983, 215. Inwiefern dies Einfluss auf eine Bewertung der obigen Darstellung haben könnte, soll dahingestellt bleiben. Auf alle Fälle nutzt hier der Bildhauer die ausschnitthafte Wiedergabe in gleichem Maße wie die Erzeuger der großplastischen Pendants zur Einsparung von Darstellungs- und zur Gewinnung von Handlungsraum. Einzig der deutlich freizügigere Umgang mit dem unvollständigen Kontur stellt einen Unterschied dar.

262 LANGENFAß-VUDUROGLU 1973, 29. Eine entsprechende Einschätzung traf einige Jahre später auch WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 26; vgl. dazu ebenfalls TILLIOS 2010, 42f.

263 So etwa auch bei der verwandten Darstellung Athen NM 1824 (s. WOYSCH-MÉAUTIS 1982, Taf. 9 Nr. 40). Dies gilt selbstverständlich nicht allein in Bezug auf die Pferdegestalt, sondern tritt bei jeder anderen ausgedehnten Komposition in Kraft (vgl. dazu bspw. Athen NM 3474 bei SCHMALTZ 1970, Taf. 6,7 A14 [Dexiosis zwischen Mann und Frau mit zusätzlichem Krieger]). Allgemein dazu ebd. 52.

264 Zur schrittweisen Erfassung der friesartigen Darstellungen auf den frühen Marmorlekythen s. auch SCHMALTZ 1983,

einem solchen Bewusstsein resultieren mögliche Abweichungen in der Behandlung der hippischen Gestalt. Als besonders treffendes Beispiel sei an dieser Stelle eine marmorne Lekythos in Athen genannt, auf welcher der Tierleib am Rand des zentralen Geschehens nur bis zur Grenze des visuellen Feldes (bei zentraler Erfassung der Hauptszene) plastisch aufwendiger ausgearbeitet ist (**Abb. 34.3 [b]**)²⁶⁵. Jenseits der Krümmung dagegen, wurde auf eine solche Ausführung verzichtet – stattdessen beschränkte sich der Bildhauer hier auf eine flüchtige Ritzung, wie es auch auf obiger Rosettenstele (DADAS 110) der Fall ist. Dies lässt eine bewusste Auseinandersetzung des Erzeugers mit den perzeptiven Gegebenheiten erkennen und damit die prioritäre Ausrichtung des Bildschmucks auf einen Empfänger²⁶⁶. Von einigem Interesse dürfte dieser Aspekt schlussendlich in Verbindung mit den Gefäßstelen sein, handelt es sich hierbei streng genommen um Projektionen des dreidimensionalen Bildträgers auf eine zweidimensionale Fläche. Böte es sich an dieser Stelle geradezu an, Profit aus der an und für sich friesartig ausgedehnten Darstellungsfläche der abgebildeten Grabgefäße zu ziehen, wird hier in der Regel dennoch die Komposition auf den nicht besonders großen sichtbaren Ausschnitt hin angepasst und die Vase damit als neutrale zweidimensionale Trägerfläche adäquat zur Stele behandelt²⁶⁷. Dennoch existieren Ausnahmen in anderen motivischen Kontexten²⁶⁸.

Diesen Grabstelen, auf welchen der Bildhauer auf eine vollständige Wiedergabe des Pferdes verzichtet hat, steht allerdings die Masse derjenigen Darstellungen gegenüber, die das Tier als Ganzfigur zeigen. Allerdings befinden sich solche mehrheitlich auf den rundplastischen Grabvasen, wohingegen der Anteil an großformatigen Reliefs vielmehr gering ist – in diesen Fällen nimmt die hippische Gestalt weit mehr als die Hälfte der verfügbaren Fläche ein. Basierend darauf offenbart sich in Verbindung mit dem Motiv des Pferdeführers auf Grabstelen doch deutlich der zentrale Wert der ausschnitthaften Wiedergabe, tritt sie in Zusammenhang mit den stark eingeschränkten bildräumlichen Gegebenheiten definitiv als dominantes Darstellungsmittel in den Vordergrund²⁶⁹. Erkennbar wird dabei gleichermaßen die enge Bindung

215: „Zumal im 5. Jh. forderten die weit um den zylindrischen Leib geführten Darstellungen zu eingehenden Betrachtungen, zum Umschreiten der Lekythos auf, erst so erschloß sich die Darstellung.“ – Zu solchen zeichenzentrischen Darstellungen in der keramischen Flächenkunst s. Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“ mit Abb. 3.1.

265 Dazu ist ebenfalls das ‚Verlaufen‘ der Bildfeldgrenzen besonders zu den seitlichen Rändern hin zu zählen (s. KOKULA 1984, 27). – Entsprechungen lassen sich auf sog. keramischen Xenophantos-Vasen aus dem frühen 4. Jh. beobachten, die in ihrer Verzierungschnik gleichermaßen von plastisch zu zeichnerisch wechseln. Ausführlicher dazu A2.1.3. „Funktion Bild“.

266 Dazu gehören gleichermaßen die mitunter aus der zentralen Gefäßachse gerückten Darstellungen auf den seitlich aufgestellten Grabvasen, die damit auf einen Betrachter im Zentrum der Grabanlage und demgemäß vor dem großen Grabrelief ausgerichtet sind (s. dazu SCHMALTZ 1970, 96f.; vgl. auch Kapitel C2.1.2. „Kontext Nekropole“). Als weiteres weist auch die spätere Zusammenziehung der Kompositionen auf ein räumlich eingeschränktes und somit leichter erfassbares Bildfeld in diese Richtung, kommt den Grabgefäßen nun verstärkt der Status eines ortsfesten Grabdenkmals zu. Zur Entwicklung dieser Gattung aus den keramischen Vorgängern s. Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

267 Die ohnehin seltenen Lekythenstelen sind nur im Ausnahmefall mit einem Relief versehen, häufiger tritt figürlicher Dekor auf Lutrophoren auf, sowohl auf Einzelgefäß- als auch Gefäßgruppenstelen (vgl. dazu SCHMALTZ 1970, 79f. mit entsprechenden Beispielen in Anm. 109). Anders KOKULA 1984, 27, die entgegengesetzt dazu den rundplastischen Vasencharakter der Stelen betont.

268 So in Verbindung mit dem Schiff (DADAS 136). Vgl. dazu Kapitel C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“.

269 LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 25ff. hat insgesamt 35 Beispiele für Pferdeführerdarstellungen zusammengestellt, wobei schon allein 25 davon auf vollplastische Grabvasen entfallen. Von den zehn verbleibenden, unter welchen sich eine Lutrophorenstele (Pferdeführer allein [Nr. 45]), eine Gefäßgruppenstele (Pferdeführer bei Dexiosis [Nr. 33]) und das obige Antenrelief (DADAS 111) befinden, weisen lediglich vier Exemplare (darunter die beiden Gefäßstelen) die hippische Ganzgestalt auf. – Im Vergleich zu Lutrophoren scheinen Lekythen weitaus häufiger mit einer Pferdeführerthematik verbunden zu sein. Zusammenstellung der Beispiele ebenfalls bei WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 26f. und KOKULA 1984, 77f.; weiterhin allgemein dazu STUPPERICH 1977, 198f.

an die attischen Werkstätten zur Blütezeit ihrer Produktion im 4. Jh. Denn in keiner anderen Landschaft wird diese Thematik in privatem sepulkralem Umfeld offenbar in gleichem Maße bevorzugt, kommt sie hier weit vor der Darstellung des berittenen Tieres²⁷⁰. In Böotien und Thessalien dagegen, wo definitiv das Reiterbild vorherrscht, sind solche Inhalte nur äußerst selten belegt²⁷¹.

Weitere Beispiele für den ausschnitthaften Pferdeführer finden sich augenscheinlich erst wieder auf hellenistischen Grabreliefs ostgriechischer Provenienz und nun vor allem in Zusammenhang mit dem weit verbreiteten Totenmahl – aufgrund einer eigenen Entwicklung soll dieser Gattung jedoch in einem separaten Kapitel Aufmerksamkeit zukommen²⁷². Nur äußerst selten wird das teilstaltige Pferd darüber hinaus in andere Kontexte integriert, deren Verwandtschaft mit den obigen Szenen klassischer Zeit dann aber unverkennbar ist: Auf einem lykischen Grabrelief aus dem 1. Jh. (DADAS 162) wird es von einem kleinen *pais* zum Akt der Handreichung zwischen einer sitzenden Frau und ihrem stehenden Sohn herbeigeführt²⁷³.

Der Pferdeführer auf Heroenreliefs

Unter den Weihreliefs sticht gleichermaßen ein fester Bildtypus hervor, welcher den Pferdeführer in Gegenüberstellung mit einer Frau zeigt: Aus einer emporgehaltenen Kanne gießt diese eine Trankspende in die Schale eines Mannes, der mitunter als Krieger gekennzeichnet ist. Ähnlich wie bei der Dexiosis der Grabreliefs kann auch obiges Kernschema leicht modifiziert werden beziehungsweise ist beliebig durch zusätzliche Figuren erweiterbar; nicht selten füllen zudem Eschara oder Altar den Freiraum zwischen den beiden Protagonisten. Diese feste Ikonographie findet ab dem endenden 5. Jh. im gesamten griechischen Raum Verwendung, wobei der produktive Höhepunkt erst in die zweite Hälfte des 4. Jhs. fällt²⁷⁴. Basierend auf gut erhaltenen Exemplaren, auf welchen die Inschrift neben einer detaillierten Ansprache des Empfängers auch eindeutige Auskunft über den Grund der Weihung gibt, werden diese Darstellungen übereinstimmend als Heroenreliefs gedeutet²⁷⁵. Die hier bestehende Verbindung des Heros mit einem Equiden ist nicht ungewöhnlich und tritt ebenso außerhalb dieses Kontextes zutage, was jedoch andernorts ausführlicher thematisiert werden soll²⁷⁶.

270 Bei LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 10ff. und 25ff. stehen den 35 Beispielen für ledige Pferde nur zwölf Darstellungen berittener Tiere gegenüber. Auch wenn dieser Stand sicherlich veraltet sein dürfte, sollte keine Verschiebung der Verhältnisse zu erwarten sein.

271 Dazu s. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 54ff. und 60; entsprechend BIESANTZ 1965, Nr. 13 und 28; SCHILD-XENIDOU 2008, 195f. Vgl. auch Kapitel C2.3. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Reliefplastik“.

272 Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“.

273 Eine ähnliche Komposition, wenn auch fragmentarisch erhalten, zeigen zwei weitere Reliefs ähnlicher Zeitstellung in Ödemiş (s. PFUHL – MÖBIUS 1977, Nr. 1089 Taf. 164) und Çanakkale (s. dies. 1979, Nr. 1456 Taf. 211). Zur häufigen Verwendung von kontextuell integriertem Kopf oder Büste in dieser Zeit s. Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“.

274 Zur Ikonographie, Deutung sowie Datierung dieser Heroenreliefs s. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 67ff. (mit weiterführender Literatur); SCHILD-XENIDOU 1972, 146; EDELMANN 1999, 69.156; vgl. als weiteres auch SMITH 1892, 301f.; POULSEN 1935, 51ff.; VOUTIRAS 1990; SCHILD-XENIDOU 2008, 192ff.; TILLIOS 2010, 68–84 bes. 78f. Vgl. ebenfalls Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

275 Vgl. z.B. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 67ff.; EDELMANN 1999, passim; SIMON 2006, 58; SCHILD-XENIDOU 2008, 192. – Zum spendenden Heros s. außerdem LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 73ff. (mit weiterführender Literatur).

276 So vor allen Dingen auf außerattischen Totenmahlreliefs (vgl. dazu Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“). – Als fester terminologischer Begriff hat sich in der Forschung die Bezeichnung „Reiterheros“ durchgesetzt. Zur Verbindung des Heros mit dem Pferd ebd. und in Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“.



Abb. 34.4
Herosrelief des Alexi-
machos (DADAS 112)

Bei einem dieser vollständig überlieferten Beispiele handelt es sich um die Weihung an den Heros Aleximachos (DADAS 112), die im böotischen Tanagra gefunden wurde (s. Tab. 22 und **Abb. 34.4**). Während die rahmende Ante auf der rechten Seite von einer Adorantenfamilie in verkleinertem Maßstab überlappt wird, dient das Pendant der Gegenseite dazu, das dem Empfänger der Spende an die Seite gestellte Ross abzuschneiden²⁷⁷. Der auf diese Weise erzeugte Konturenabbruch erscheint hier allerdings weniger harsch, wird dieser Bereich von der Gestalt des Pferdeführers vollständig überlagert. Ähnlich könnte ein Relief identischer Herkunft konzipiert gewesen sein (DADAS 146), obzwar sich dort die entscheidende Randpartie nicht erhalten hat²⁷⁸. Die Seite der Verehrer ist dabei wesentlich detailreicher ausgestaltet, handelt es sich um insgesamt fünf Personen und einen kleinen Opferdiener mit einem Schwein²⁷⁹. Ein weiteres, heute offenbar verschollenes Fragment identischer Provenienz (DADAS 151), auf dem gerade noch der neben dem Pferd auf einem Möbel sitzende Jüngling im Hüftmantel zu erblicken ist, gibt den Anschnitt am hippischen Leib unverblümt dem Auge des Betrachters preis²⁸⁰. Und auch eine archaisierende Darstellung wohl späthellenistischer Zeit und unbekannter Herkunft (DADAS 114) nimmt Abstand von einer Überdeckung des relevanten Randbereichs, wurde hier der Knecht, der zusammen mit dem Ross seinem Herrn im Kriegerhabitus folgt, auf die Ebene hinter dem Tier gestellt und ebenfalls sehr leicht angeschnitten²⁸¹. Die Inschrift mit der Nennung wohl siegreicher Gefallener aus Gesamtgriechenland steht zeitlich

277 Zur ausführlichen Beschreibung s. etwa BLÜMEL 1966, 67f.; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 54 Nr. 102.

278 SCHILD-XENIDOU 2008, 332 hingegen vertritt die Meinung – vermutlich eine Gesamtausdehnung des Rossleibs und damit die vollständige Wiedergabe vor Augen –, dass hier ein „größerer Teil“ fehlt. – Obwohl hinsichtlich der Materialsammlung ebenso wenig Vollständigkeit angestrebt wurde wie bei den sepulkralen Bildern, finden hier einige Exemplare von zweifelhafter Erhaltung Berücksichtigung. Dies geschah v.a. zur Erweiterung der sonst allzu einseitigen und materiell stark eingeschränkten Zusammenschau, aber z. T. auch aufgrund ihres in Bezug auf eine Ausschnitthaftigkeit vielversprechenden Kompositionsschemas.

279 Der Heros ist auf dieser Darstellung mit Lanze und Schwert als Krieger charakterisiert. Ausführliche Beschreibung bei KÖRTE 1878, 376 Nr. 138; SCHILD-XENIDOU 1972, 67 Nr. 77 (hier seitenverkehrt); dies. 2008, 332f. Kat. 100 (hier wieder richtig); EDELMANN 1999, 244 U147 (in allen Fällen variierende Angaben zur Adorantenzahl).

280 Bei SCHÖNE 1872, unter Nr. 111 publiziert, konnte es bereits von KÖRTE 1878, Nr. 141 nicht mehr aufgefunden werden. Der Bruch vollzieht sich kurz vor der ausgestreckten rechten Hand, welche die Spendenschale gehalten haben dürfte. Indem hier der Jüngling ins Bild hinein und somit vom Rahmen weggerückt wurde, blieb der Pferdeleib an dieser entscheidenden Stelle unverdeckt.

281 In aller Deutlichkeit plastisch ausgearbeitet scheint jedoch lediglich der Kopf direkt oberhalb des Pferderückens zu sein, so dass an dieser Stelle – ohne eine Autopsie des Originals – keine weiteren zuverlässigen Aussagen möglich sind. Die Spendenschale hält nun die Frau, zwischen dem Paar steht ein Tropaion auf einem Baumstumpf, um den sich eine Schlange windet. Ausführlicher dazu POULSEN 1935, 51f.

Abb. 34.5
 Heroenrelief aus Rhodos (DADAS 113)



sowie auch inhaltlich in deutlicher Diskrepanz zur Darstellung, so dass hier von einer nachträglichen Bildhauerarbeit ausgegangen werden muss²⁸². Als klare Teilgestalt gibt sich schlussendlich auch das Pferd in Zusammenhang mit einer ungewöhnlichen Komposition aus Rhodos (DADAS 113) zu erkennen, die ähnlich spät anzusetzen ist und auf der das zentrale Schema vollständig fehlt²⁸³. Stattdessen steht nun dem dicht gedrängten Adorantenzug - gebildet aus zehn Personen unterschiedlichen Alters und einem *pais* mit Opfertier an der Spitze – allein der ledige Equide gegenüber, von der Prozession getrennt durch einen Rundalter (Abb. 34.5). Das Ross vertritt hier, bedingt durch die enge attributive Bindung, offenkundig seinen heroisierten Besitzer – ein Sachverhalt, der trotz der Vielfalt an Variationsmöglichkeit in dieser späten Zeit im ostgriechischen Raum nicht üblich zu sein scheint²⁸⁴. Nicht zuletzt aus diesem Grund kursierte die Annahme, das Relief sei auf dieser Seite nicht vollständig, einen weiteren Anhaltspunkt dafür glaubte man in der hippischen Teilgestalt gefunden zu haben. Da zudem keine Rahmung vorhanden ist - eine solche war bestenfalls separat angestückt –, wurde demgemäß eine Fortsetzung der Szene nach links propagiert²⁸⁵. Weitere Indizien für eine solche Rekonstruktion liegen m.W. nicht vor, auch würde sich auf diese Weise selbst für ein Votivrelief ein sehr außergewöhnliches Breitformat ergeben²⁸⁶. Durch die angenommene Platzierung des Heros auf einer Anschlussplatte und damit weit hinter seinem Ross wäre dieser zudem deutlich in zweite Reihe gerückt – eine Position, die in Widerspruch zu seiner zentralen Bedeutung steht²⁸⁷. Auf jeden Fall sollte an dieser Stelle nicht außer Acht bleiben, dass es sich bei dem ausschnittshaften Pferd durchaus um eine gängige Form der Wiedergabe in entsprechenden

282 Diese Inschrift schließt die bildhafte Darstellung oben und unten ein und nennt Städte in Arkadien, Böotien, Phokis, Lokris, Thessalien, Makedonien, Bithynien, Thrakien und der Argolis als Herkunftsort der Krieger (vgl. dazu SMITH 1892, 347f.). Außerdem wird sie wohl zum Teil durch das Relief gestört. Für diesen Hinweis und auch für anderweitige Informationen zu diesem Relief bin ich I. Jenkins und C. Arnold vom British Museum zu großem Dank verpflichtet.

283 Zu einem weiteren Beispiel, auf dem Frau und Spendengeste weggefallen sind, s. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 43 Nr. 81. Zu Heroenreliefs mit uneinheitlicher Ikonographie ebd. 1973, 100f.

284 Zur Möglichkeit, die menschliche Figur durch eine theriomorphe Erscheinung zu ersetzen, obzwar wohl nur in Verbindung mit der Schlange, s. Kapitel C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“.

285 Auf diese Weise etwa KONSTANTINOPOULOS 1995, 27: „Zu dem Weihrelief muß links eine zweite Platte gehört haben, wo wohl der übrige Teil des Pferdes, der Held [...] und der übliche Baum mit der Schlange dargestellt waren.“

286 Das Format der vorhandenen Platte ist bereits aus sich heraus stark gelängt (H. 0,32 m, B. 0,63 m, zu den Maßen s. MITROPOULOU 1976, 70 Nr. 82).

287 Er könnte in diesem Fall frühestens auf Höhe der Hinterflanke auftreten, erscheint von dem Tier wohl leicht über die Hälfte im Bild. Zu einer vergleichbaren Argumentation in Verbindung mit einem anderen Objekt s. WALTER 1923, 112 Nr. 246.

Kontexten handelt, so dass die Befürwortung einer vollständigen Erhaltung zweifelsohne an Plausibilität gewinnt.

Bei allen Beispielen ragt mehr oder minder die vordere Hälfte des Vierbeiners ins Bild, wobei der Schnitt in der Regel durch ein Element der architektonischen Rahmung herbeigeführt wird (DADAS 112, 131 [s. Abb. 36.5], 114, 146), denn die Reliefs zeigen zumeist den für Votivplatten typischen Aufbau aus seitlichen Anten und Architrav mit abschließender Traufleiste²⁸⁸. Unklar stellt sich die Situation einzig in Zusammenhang mit dem inselgriechischen Exemplar (DADAS 113) dar, möglicherweise handelt es sich hierbei aber um einen Bildfries. In diesem Fall liefe der Kontur zusammen mit dem Träger aus und bliebe damit ‚offen‘. Hält man zudem an der Abgeschlossenheit dieser Darstellung und damit an der zentralen Bedeutung des Pferdes fest, läge hier ein weiteres Mal eine absolute Ausnahmerecheinung vor, nimmt das Ross ansonsten stets einen sekundären Stellenwert ein, aus welchem wiederum dessen Platzierung im Randbereich der Mehrfigurenkompositionen resultiert. Vor diesem Hintergrund erlaubt allein die unvollständige gestaltliche Wiedergabe überhaupt erst dessen Verbildlichung im Rahmen der eingeschränkten räumlichen Möglichkeiten, ebenso wie sie ein kompositionelles Ungleichgewicht zu vermeiden hilft.

Nichtsdestominder belegen zahlreiche vollgestaltige Beispiele, dass eine solche Verfahrensweise keineswegs durchgängig Niederschlag fand. Auch wird das Pferd auf entsprechenden Bildern, die den Pferdeführer durch einen Reiter ersetzen, trotz des vergleichbaren Mehrfigurenschemas wohl ausnahmslos zur Gänze abgebildet²⁸⁹, was selbstverständlich gleichermaßen für Darstellungen gilt, auf welchen diese Motivgruppe allein erscheint²⁹⁰. Auf diese Weise muss bei den Ausschnitten vielmehr von einer Ausnahmerecheinung ausgegangen werden, wobei sich die Nachweise offenbar durchweg auf außerattische Beispiele beschränken²⁹¹.

Dass hier – zumindest dem katalogisierten Querschnitt nach – Erzeugnisse aus Böotien klar im Mittelpunkt stehen, vermag vorerst nicht zu erstaunen, führt man sich die starke Bindung dieser Thematik an ebendiese Kunstlandschaft vor Augen. Denn dort erfreut sich der Reiterheros – besonders in seiner Gegenüberstellung mit dem einzelnen Adoranten – großer Beliebtheit, so dass hier gar eine Herausbildung dieses Typus in Erwägung gezogen wurde²⁹². Ungewöhnlich erscheint an dieser Stelle jedoch das Fehlen ausschnittthafter Beispiele aus Attika, ist der Pferdeführer in dieser Region vermutlich sogar häufiger als in Böotien Bestandteil votivischer Bilder und hier der Heroenreliefs mit Trankspende im Besonderen²⁹³. Gleichermäßen nicht unbekannt ist in dieser Gegend zudem die unvollständige Wiedergabe dieses

288 Vgl. dazu Kapitel C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“.

289 Beispiele hierfür bei LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 39f. 47ff. 64f. entfernt dazu auch SCHILD-XENIDOU 2008, 192.

290 Auf votivischen Reliefs zeigt sich der Pferdeführer als Einzelfigur wohl nur außerhalb Attikas, so etwa in Thessalien, aber auch Euböa, Argos oder Ägina. Unter den attischen Erzeugnissen ist er aber auf den Grabvasen belegt. Vgl. dazu LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 42f. 57ff.

291 Ungewiss ist die Herkunft des sekundären Reliefs DADAS 114. – Zusammenstellung u.a. der attischen Exemplare mit Pferdeführer bei LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 41ff. und EDELMANN 1999, 69 Anm. 370.

292 Auf diese Weise EDELMANN 1999, 64. 67, die hier mindestens das Produktionszentrum für derartige Darstellungen vermutet. – Allgemein zu solchen Bildern böotischen Ursprungs, auch in Verbindung mit der Trankspende, s. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 47ff.; EDELMANN 1999, 69 Anm. 371; KÖRTE 1878, 376ff. Zur möglichen Verwendung dieser Reliefs in Grabkontext s. EDELMANN 1999, 64. 67; SCHILD-XENIDOU 2008, 192; abweichend THÖNGES-STRINGARIS 1965, 50, die für Böotien eine Heroisierung Verstorbener nicht vor dem 3. Jh. annimmt. Allgemein zum Heroisierungsgedanken vgl. v.a. Kapitel C2.2.3. „Totenmahreliefs“.

293 Auf böotischen Heroenreliefs spielt der Reiter die weitaus wichtigere Rolle, kommt hier der Pferdeführer gemeinhin

Kompositivmotiv, wie nicht wenige Reliefs aus Grabkontext erkennen lassen (s.o.). Obwohl obiger Sachverhalt nicht zuletzt auch auf die in vielfacher Hinsicht sehr lückenhafte Ausgangssituation zurückzuführen sein könnte, hat es doch den Anschein, dass sich unter den Heroenreliefs verstärkt die vollgestaltige Wiedergabe etabliert hat, wohingegen auf den Reliefs in Sepulkralkontext vorrangig die Ausschnitthaftigkeit zur Anwendung gekommen ist. Dies könnte durchaus der Tatsache geschuldet sein, dass hier die betreffende Ikonographie in erster Linie für die steinernen Grabgefäße mit ihrer deutlich weitläufigeren Darstellungsfläche geschaffen wurde²⁹⁴, wohingegen das Bildschema der Heroenreliefs von Anfang an fest an die Gattung der Reliefplatten gebunden war. Nichtsdestoweniger besteht an dieser Stelle aber durchaus die Möglichkeit, die hippische Teilgestalt auf den böotischen Bildern von attischer Seite her zu beleuchten, bedenkt man die Dominanz dieser Motivgruppe in Athen einerseits und die bekanntermaßen starke Einflussnahme dieses Produktionszentrums auf andere Kunstlandschaften zu dieser Zeit andererseits.

Fazit

Obige Zusammenschau vermag zweifelsohne zu bestätigen, dass trotz ikonographischer Abweichung sowie divergentem Verwendungszweck die teilgestaltige Wiedergabe des Pferdeführermotivs sowohl auf Grab- als auch Heroenreliefs und ungeachtet der disparaten Herkunft keinesfalls voneinander zu trennen ist. Ausschlaggebend ist hier wie dort die Motivation, Darstellungsraum einzusparen, indem man auf den vollständigen Kontur der Equidengestalt verzichtet – die Figur des Führers bleibt indessen gestaltlich unversehrt, würde hier ein Anschneiden auch keinerlei nennenswerten Effekt erbringen. Die Möglichkeit zur räumlichen Trennung der beiden Motivkomponenten legt hierfür – im Gegensatz zum Reiter – die entscheidende Basis. Aus diesem Grund findet sich die hippische Teilgestalt – wenn auch nicht zwingend – überall dort, wo diese Maßnahme am besten greift und tritt daher ausschließlich in Verbindung mit Mehrfigurenkompositionen auf²⁹⁵, da hier der Bild-Raum-Konflikt zunehmend ins Gewicht fällt. Stellt man die Dexiosis der relevanten Grabreliefs den Spendenszenen der Heroenreliefs gegenüber, offenbart sich schnell die Austauschbarkeit dieser beiden Schemata auf Kompositionsebene, tragen allein geringfügige Details zu ihrer Unterscheidung bei. In beiden Fällen bildet die Gegenüberstellung zweier Personen den Mittelpunkt, die entweder durch Handreichung oder durch den Spendenritus verbunden sind. Das Pferd dient beide Male lediglich zur Ergänzung und kann trotz eingeschränkter Darstellungsfläche in Szene gesetzt werden, wählt man die unvollständige Wiedergabe. Der ausnahmslos sekundäre Stellenwert des Equiden wiederum legitimiert diese mitunter recht grob anmutende Vorgehensweise²⁹⁶ und vereinfacht zudem in manchem Fall die Durchführung, rückt das Pferd mittels parataktischer

eher selten vor. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 54ff. nennt neben den ausschnitthaften Bildern DADAS 112 und 146 nur noch zwei weitere Beispiele; SCHILD-XENIDOU 1972, 132 Anm. 2 sind ebenfalls vier Darstellungen bekannt, weitere Beispiele bei KÖRTE 1878, 376ff.; s. des Weiteren SCHILD-XENIDOU 2008, 190ff. Zusammenstellung der attischen Beispiele bei LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 41ff.; EDELMANN 1999, 69 Anm. 370. – Hin und wieder ist der Pferdeführer auch in Thessalien vertreten (s. dazu LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 60 mit drei Beispielen, darunter das Totenmahlrelief DADAS 135; s. auch BIESANTZ 1965, Nr. 13 und 28). Vgl. dazu Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“.

294 Zur Argumentation s.o.

295 Formal betrachtet stellt das Antenrelief DADAS 111 zwar eine Ausnahme dar. Allerdings wurde hier lediglich die Gesamtszene auf mehrere Trägerseiten aufgeteilt, so dass faktisch keine Abweichung vorliegt.

296 So v.a. auf den Grabreliefs DADAS 104, 110 und 111 und damit Erzeugnissen aus attischen Werkstätten.

Reihung kompositorisch vollständig in den Randbereich (DADAS 104, s. Abb. 34.1). Wird es aber neben seinen Führer gestellt, reicht sein ausgedehnter Leib trotzdem noch weit über das handlungsrelevante Mittelfeld hinaus. Trotz identischem Aufbau der Darstellung kommt dieses Mittel in Verbindung mit dem berittenen Pferd offenbar nicht zum Zuge, wäre hier unter Umständen auch der Aufsitzende in Mitleidenschaft gezogen²⁹⁷. Und obzwar der Wert der richtungsgebundenen Bewegtheit den Bildzeichen selbst nicht explizit immanent ist, wie er es bei Reiterkampf oder Prozession war, kann darüber hinaus – begünstigt durch den figürlichen Anschnitt – auf visueller Ebene dennoch eine Bewegung ins Bild hinein erfahren werden, führt sich der geneigte Betrachter deren Unverzichtbarkeit in Hinblick auf die im Bild festgehaltene Begegnung vor Augen. Je offensiver dabei die Haltung des Führers ist, desto besser greift dieser visuelle Effekt.

Bedenkt man die unverkennbare Verankerung dieser bildräumlichen Einsparungsmöglichkeit vor allem im Kreise der attischen Werkstätten (zieht man zudem noch die Beispiele des vorangehenden Kapitels hinzu), verwundert es nicht, das ausschnittshafte Pferd mit seinem Führer im Einzelfall auch auf Urkundenreliefs als typisch attischer Gattung und damit im Abseits der obigen Darstellungsschemata zu finden. Dies zumindest demonstriert in aller Anschaulichkeit ein Exemplar, das anlässlich der Verleihung des Bürgerrechts an den Sikyonier Euphron aufgestellt wurde und sich fest auf das Jahr 323/22 v. Chr. datieren lässt (DADAS 92)²⁹⁸. Der Darstellung nach gehört es dem weit verbreiteten Typus der Ehrung eines Sterblichen durch eine höher gestellte Persönlichkeit beziehungsweise Gottheit an, die hier in der Überreichung eines Kranzes im Beisein der Stadtgöttin Athena ihren Ausdruck findet²⁹⁹. Dem Pferd, das – durch einen *pais* geführt – rechts im Bild erscheint, kommt innerhalb des üblichen Repertoires der Urkundenreliefs keine allzu große Beachtung zu, was sich demzufolge auch in der Singularität dieses Beispiels widerspiegeln dürfte³⁰⁰. Beschränkt man sich – wie hier im Ausnahmefall geschehen – auf dessen knappe Andeutung, gelingt trotz der Ansammlung von insgesamt vier Personen auch noch die Unterbringung des hippischen Vierbeiners innerhalb der setzkastenartig eingefassten Bildfläche. In diesem Fall ist nur mehr eine Ausdehnung des Handlungsraums unterhalb der Rahmenebene möglich, eine Öffnung nach außen und damit in Richtung des Betrachters – wie häufig praktiziert – scheidet schon allein aus technischen Gründen aus³⁰¹. Aufgrund der aktiven Einbeziehung durch den sich umblickenden sowie weit ausschreiten-

297 Vgl. dagegen Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“; zur Bewertung dieser Situation s. Kapitel C2.3. „Beurteilung Ausschnittshaftigkeit Reliefplastik“.

298 Diese Ehrung erfolgte als Dank für die Unterstützung Athens im lamischen Krieg das erste Mal noch während Euphrons Lebzeiten (323/22 v. Chr.) und ein weiteres Mal (318/17 v. Chr.) posthum zur Bekräftigung des Dekrets, das auch eine Verleihung des athenischen Bürgerrechts an seine Nachkommen vorsah, nach dessen Widerrufung unter Antipater. Ausführlicher dazu MEYER 1989, 105f.; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 93.

299 Der Ausführende wurde als personifizierter Demos Athen interpretiert (s. z.B. MEYER 1989, 303 A134 und LAWTON 1995, 108) oder aber als Zeus Soter (s. BINNEBOESSEL 1932, 15 Nr. 68. 77; darauf basierend LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 93 Nr. 86). – Allgemein zu diesem Typus s. Kapitel C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“.

300 Dabei lassen sich keine einheitlichen Bildtypen festmachen, handelt es sich vielmehr um Einzelbeispiele. Zusammenstellung der Bildthemen auf Urkundenreliefs, unter Einbeziehung des Pferdes, bei MEYER 1989, 132ff. Zu den Votivreliefs mit Pferdeführer bei LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 41ff.; VOUTIRAS 1990, passim.

301 Bevor der Rahmen derart ausgeprägte plastische Züge annimmt, bedienen sich die Bildhauer – wie die Vasenmaler auch – oftmals der Möglichkeit, den Rahmen oben und/oder an den Seiten von der Figurenebene überlappen zu lassen. Aus technischen Gründen muss dies jedoch auf recht kleinteilige figürliche Details beschränkt bleiben. Zu dieser Entwicklung s. bspw. MEYER 1989, 74: „Die Figuren treten aber [zuvor] daraus [sc. dem Naikos] hervor oder überschneiden ihn. Seit den 30er Jahren wirkt der Naikos als begrenzender und stützender Rahmen, der auch den

Abb. 34.6
 Urkundenrelief des
 Rheboulas (DADAS 145)



den Stallburschen erfährt das Pferd dabei trotz seiner untergeordnet attributiven Funktion eine narrativ auflösbare Integration in den bestehenden Handlungskontext³⁰²: Faktisch gesehen wird es seinem Herrn zugeführt, der am feierlichen Akt in der Bildmitte teilnimmt.

Dadurch unterscheidet es sich von einem weiteren Urkundenrelief, auf welchem dem Ross sein Stellenwert als Wappentier überdeutlich anzusehen ist³⁰³. Dieses Beispiel, das in Zusammenhang mit der Ehrung des Odrysenkönigs Hebrzyelmis und seines Gefolges steht (DADAS 137), bildet jedoch statt des Pferdeführers den Reiter ab und fügt sich in eine Reihe von Reliefs ein, die einen Bezug nach Thrakien beziehungsweise Thessalien besitzen³⁰⁴. Trotz der sehr schlechten Oberflächenerhaltung der ohnehin fragmentarischen Darstellung geben sich hier unmissverständlich zwei antithetisch um eine stehende Frauenfigur angeordnete Equiden zu erkennen, die direkt hinter dem jeweils Aufsitzenden von der Rahmenleiste abgeschnitten werden³⁰⁵. Dass hier dieses Motiv teilgestaltig abgebildet wird, ist ungewöhnlich, da in Zusammenhang mit dem Reiter ein Anschnitt im Regelfall vermieden wird. Dass es hier zudem in doppelter Ausführung und darüber hinaus in statischer Form auftritt, scheint ebenfalls ohne Parallele zu sein, beherrscht üblicherweise der galoppierende und damit stark bewegte Reiter das Feld – häufig als Einzelfigur oder mitunter als Teil einer größeren Komposition³⁰⁶. Ungeachtet dessen zeigt gar ein zweites dieser Reliefs das Pferdepaar, nun nebeneinander als Ergänzung einer Bekrönungsszene in Zusammenhang mit Rheboulas, einem thrakischen

vorderen Abschluß des Bildfeldes angibt und Teile von Figuren ‚abschneiden‘ kann.“ Damit sind an dieser Stelle aber Marginalia gemeint wie etwa der Teil eines Helmbuschs (ebd. 74). Hin und wieder kommt es zu einer Kombination beider Möglichkeiten (s.u.). Ausführlicher zu diesen unterschiedlichen Dekorationsprinzipien, wenn auch in Zusammenhang mit der keramischen Flächenkunst, in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“. Zur formalen Entwicklung s. außerdem Kapitel C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“.

302 Auf diese Weise ebenso MEYER 1989, 214.

303 Zum Pferd und seiner Rolle als Parasemon s. MEYER 1989, 154ff. bes. mit Anm. 1051; LAWTON 1995, 62. 104. Vor diesem semantischen Hintergrund kann das Pferd auch als eigenständiger Protagonist auftreten. – Zu Parasema allgemein in Kapitel C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“.

304 Zur Bevorzugung der Reiterikonographie in diesem Zusammenhang s. MEYER 1989, 154ff.; allgemein auch LAWTON 1995, 91 (hier auch zur engen Beziehung dieser beiden Volksstämme zum Pferd, was sich ebenfalls ikonographisch niederschlägt).

305 Zur möglichen Rekonstruktion dieser Darstellung, bspw. analog zu Vasenbildern, auf denen eine Frau mit Trinkgefäßen zwischen zwei thrakischen Kriegern steht, s. MEYER 1989, 155 (hier auch mit weiteren Interpretationsvorschlägen). Vgl. auch LAWTON 1995, 91.

306 Vgl. dazu diverse Beispiele bei MEYER 1989, 154ff.; allgemein auch LAWTON 1995, 91. Die Mehrfigurenkompositionen ergänzen den Reiter nach üblichem Schema um eine oder mehrere fußläufige Personen.

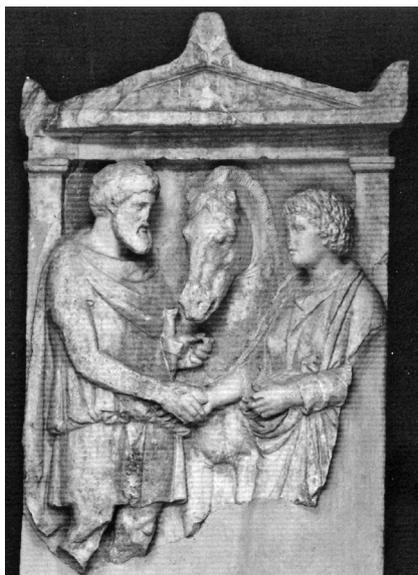


Abb. 34.7 Attische Naisosstele (Athen NM 3793) um 350 v. Chr. mit der Wiedergabe eines stark in den Tiefenraum eingedrehten Pferdevorderteils

Landsmann (DADAS 145)³⁰⁷. Der entscheidende Randbereich hat sich nicht erhalten, dennoch kann die Konstellation der Equidenleiber anhand der drei gesicherten Beinpaare erschlossen werden – demzufolge ist für das eine der beiden Rosse ausnahmslos die teilgestaltige Wiedergabe zulässig. Das vollständig abgebildete Pferd muss dabei seinen etwa zur Hälfte angegebenen Artgenossen überdeckt haben, zeichnet sich sein Schweif zumindest deutlich vor dem Rahmenpfeiler ab. Das zweite Pferd wird dagegen sicherlich hinter diesem begrenzenden Element verschwunden, der dadurch bedingte schroffe Konturenabbruch mithilfe der figürlichen Überlappung aufgefangen worden sein. Diese Inkonsequenz ist kein Zeichen von mangelndem Raumverständnis, sondern Produkt des spielerischen Umgangs mit den bildräumlichen Vorgaben nicht zuletzt auch zugunsten einer optimierten Platzausnutzung – insgesamt ein nicht unbekanntes Phänomen³⁰⁸. Ob vielleicht eines der beiden Tiere beritten war, ist nicht mehr zu erkennen, abwegig wäre es – auch aus kompositorischen Gründen – nicht (**Abb. 34.6**). Da

der Protagonist dieser offiziellen Handlung direkt vor Athena steht, könnte es sich demgemäß nur um einen Gefolgsmann des Odrysen handeln³⁰⁹. In diesem Sinne wären auf perzeptiver Ebene – nicht zuletzt auch aufgrund der unverkennbaren räumlichen Verdichtung der Bildzeichen, bedingt durch ihre starke Überschneidung – genügend Reize geboten, um das/die thrakotypische(n) Reittier(e) zusätzlich zur emblematisch-parasemontischen Bedeutung als ausschnittshafte Verbildlichung der berittenen Gefolgschaft aufzufassen und diese jenseits der Sichtgrenzen nach Belieben fortzuführen. Unabhängig davon, inwieweit nun der einzelne Betrachter eine Auseinandersetzung mit dieser Möglichkeit zulässt, tragen diese beiden Rosse ihren abstrakt chiffenhaften Charakter weitaus weniger offensiv zur Schau als die heraldisch anmutenden Pendants auf dem Relief des Hebryzelmis (DADAS 137)³¹⁰. Dennoch wird die Ausschnitthaftigkeit hier wie dort – gegenüber dem aktiv bewegten Reiter – ihrer besonderen Rolle als Parasemon geschuldet sein.

307 Diese ist wohl gleichermaßen in Zusammenhang mit der Bürgerrechtsverleihung zu sehen (s. MEYER 1989, 103; LAWTON 1995, 103f.).

308 So desgleichen auf DADAS 106 und im Grunde genommen auch bei DADAS 112, wenn auch hier auf zwei unterschiedliche Bildseiten verteilt.

309 Die Kombination aus einem ledigen sowie einem berittenen Ross gewinnt an dieser Stelle aus Gründen der kompositionellen Ausgeglichenheit den größten Zuspruch. Wie bereits SVORONOS 1908, 599f. vorgeschlagen hat, könnte es sich dann um das Pferd des abgesessenen Rheboulas handeln, gehalten von einem Begleiter auf dem zweiten Tier. Um einer sehr ungleichen Verteilung der Figuren im oberen Bildbereich entgegenzuwirken, die sich in einem Kontrast aus starker Überlappung einerseits und Leerstellen andererseits äußern würde, ist es am plausibelsten, den Reiter auf die hippische Teilgestalt zu setzen. Adäquat zum Relief des Hebryzelmis käme es dann zu einem Anschnitt unmittelbar hinter dem Aufsitzenden. In einem solchen Fall wäre das Pferd des Rheboulas zudem räumlich direkt auf seinen Herrn bezogen.

310 Zieht man die Inschrift heran, die sich neben dem König auch noch auf dessen Strategos und drei weitere Männer bezieht (dazu s. MEYER 1989, 277 A42), wäre – je nach Anspruch des Betrachters – auch dann eine Basis für die Auffassung des angeschnittenen Reiters als Teil dieses Gefolges und damit als Ausschnitt gegeben.

Alles in allem liegen an dieser Stelle trotz der vermeintlichen Häufung und ungeachtet des an sich gängigen Bildthemas drei Darstellungen vor, die innerhalb der Gattung der Urkundenreliefs schon allein in Hinblick auf die Komposition sowie ihre Durchführung einen wohl singulären Wert besitzen. Damit leisten sie dem akuten Bedürfnis Folge, der durch die Einfügung der ausgedehnten Pferdefigur – sei sie beritten, sei sie ledig – verursachten bildräumlichen Konfliktsituation auf äußerst effektive Weise zu begegnen.

So wirksam folglich dieses Darstellungsmittel zur Einsparung von Fläche nun ist, so selten findet es insgesamt betrachtet Anwendung, beschränken sich die Bildhauer nicht selten auf eine starke Staffelung der Figuren. Zudem wird desgleichen eine Eindrehung des Rossleibes in den Tiefenraum praktiziert, wodurch sich dessen Gestalt auf den ersten Blick der eigentlichen Kollisionszone zwischen Bildfläche und Rahmen zu entziehen vermag (**Abb. 34.7**). Auch wenn die materielle Überlieferung zweifelsohne äußerst lückenhaft ist, zeichnet sich dennoch unverkennbar ein Schwerpunkt in Zusammenhang mit den attischen Grabplatten des 4. Jhs. ab, gilt es hier ein Darstellungsschema unterzubringen, das weitaus häufiger auf den umlaufenden Trägerflächen der Grabvasen auftritt und dort uneingeschränkte Entfaltungsmöglichkeit findet. Aber auch unter den in Bötien weit verbreiteten Heroenreliefs scheint sich diese besondere Art der Wiedergabe etwa zur gleichen Zeit einen gewissen Status verschafft zu haben, kommt sie hier – zumindest in Kombination mit dem gegenüber dem Reiter weitaus weniger beliebten Motiv des Pferdeführers – mehr als einmal zum Zuge, was vorsichtige Rückschlüsse auf ihre allgemeine, wenn auch sicherlich eingeschränkte Präsenz erlaubt. Dass sie außerhalb dieser beiden Kontexte wohl eher keine oder zumindest kaum Anwendung fand, ist nicht zuletzt der fehlenden Eignung vieler Inhalte oder Motive geschuldet. Allzu selten dürften in Zusammenhang mit dem vorherrschenden Bildrepertoire die relevanten Grundvoraussetzungen zusammengefallen sein, die sich dann positiv auf die Wahl dieses besonderen Darstellungsmittels ausgewirkt haben könnten – die technischen Parameter geben an dieser Stelle die Basis, konzeptuelle Vorstellung und Anspruch des Erzeugers den entscheidenden Rest³¹¹. Dass diese besondere Art der Wiedergabe jedoch bis in römische Zeit – waren all diese Bedingungen erfüllt – offenbar immer wieder punktuellen Zuspruch fand, beweist nicht allein ein inselgriechischer Sarkophag, der im eingetieften Bildfeld den spendenden Reiterheros abbildet, ergänzt um ein harsch am Widerrist durchtrenntes Ross (s. Abb. 40.4)³¹². Hieraus spricht dieselbe Bildsprache, wie sie auch die hellenistischen Kompositionen beherrscht, die das ausschnitthafte Pferd nicht nur – wie im Folgenden zu sehen sein wird – dem Totenmahl beigeben.

C2.2.3. Das Pferd auf Totenmahlbildern³¹³

Die geschlossene und verhältnismäßig einheitliche Gruppe der so genannten Totenmahlreliefs hat schon früh Eingang in die Forschung gefunden, wobei nicht nur ihr chronologischer und

311 Umfassend zu diesen Parametern s. Kapitel A2.2. „Kategorien“.

312 Von der Bildanlage her entsprechen solche mit einem oder mehreren Bildfeldern versehenen Sarkophage den schlichten Bildfeldstelen (vgl. dazu bspw. COULLOUD 1974b, 402ff.). Ausführlicher zu diesem Objekt in Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“ (hier auch zu weiteren späten Beispielen).

313 Dieser spezielle Bildtypus wurde aus den vorhergehenden Betrachtungen zu den Weihreliefs im Allgemeinen (Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“) ausgeklammert, da sich an dieser Stelle eine besondere Entwicklung in Zusammenhang mit der Gestalt des Pferdes nachvollziehen lässt. Selbstverständlich existieren hier aber viele Überschneidungen.

regionaler Wandel, sondern vor allem auch semantische Aspekte Ziel der Untersuchungen waren³¹⁴. Diese Gattung – so zu bezeichnen nach ihrem Bildtypus³¹⁵ – gehört zu den Heroenreliefs und lässt sich über einen sehr langen Zeitraum hinweg verfolgen, ihre Ikonographie ist dabei als verhältnismäßig unempfindlich zu beurteilen. In Ansätzen beginnt sie sich bereits in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. in Athen herauszubilden³¹⁶ und zeigt das Grundschema aus einer gelagerten männlichen Figur und einer am Klinenende sitzenden Frau³¹⁷, die in der Mehrheit der Fälle durch einen stehenden Mundschenk vervollständigt werden³¹⁸. Ein Speisentisch mit verschiedenen Kuchen und Früchten ergänzt dieses Bild³¹⁹. Während die frühesten Beispiele noch nach einem homogenen Bildschema suchen und sich entsprechend vielfältig zeigen, kommt es im Laufe des 4. Jhs. zu einer Festigung und Kanonisierung des Typus³²⁰. Dieser findet in nur geringfügig abgewandelter Form, aber mit neuer Orientierung, Eingang in die hellenistische Reliefkunst und wird dann unverändert teilweise bis in die Spätantike tradiert³²¹. Verhältnismäßig variabel ist dabei der Ausbau der zentralen Szene durch weitere Figuren oder diverse attributive Hinzufügungen³²², die als Versatzstücke beliebig kombinierbar sind, deren Auswahl im Regelfall aber regionalen Vorlieben unterliegt.

Vor allem zu Beginn ist bei diesen breitformatigen Reliefs die architektonische Rahmung mit Stirnziegelleiste oder Architrav, Seitenpfeilern und durchlaufender Plinthe – wie in Votivkontext allgemein üblich – ein grundlegendes formales Element; im Laufe der Zeit fächert sich das Formenrepertoire der Bildträger aber immer weiter auf³²³. Im Hellenismus sind sol-

-
- 314 Zur Forschungsgeschichte der Bildform des Totenmahls und seiner Verwendung s. FABRICIUS 1999, 13ff.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 1f.; DENTZER 1982, 1ff.; EFFENBERGER 1972, 130; SCHOLL 1993, 357ff.; als weiteres auch PFUHL – MÖBIUS 1977, 44 (zur Stellung).
- 315 Da sich der Begriff „Totenmahl“ in der Forschung trotz inhaltlicher Diskrepanz eingebürgert hat, soll er auch hier ohne weitere Vorbehalte als Terminus technicus verwendet werden; dies berücksichtigt nicht den semantischen Aspekt. Zu dieser Problematik vgl. etwa SCHOLL 1993, 357 mit Anm. 18; FABRICIUS 1999, 16 Anm. 6 (hier auch weiterführende Literatur zur Begriffsgenese).
- 316 Die aus der Archaik/Frühklassik bekannten Vertreter dieser Gattung verfügen über keine besonders einheitliche Ikonographie und kommen bspw. aus Tegea, Thasos oder Paros. Vgl. dazu z.B. KURTZ – BOARDMAN 1985, 282; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 3ff. (mit Beispielen). – Nicht berücksichtigt werden hier die lakonischen Heroenreliefs, weicht bei dieser typologisch eng verwandten Gattung die Ikonographie in bestimmter Hinsicht deutlich ab: Das Heroenpaar wird durchweg sitzend dargestellt, die Erweiterung dieser Gruppe durch Adoranten oder attributive Objekte ähnelt hingegen den späteren attischen Beispielen. Vgl. dazu z.B. THÖNGES-STRINGARIS 1965, 60; EFFENBERGER 1972, 134ff.; HAUSMANN 1960, 24f.; NEUMANN 1979a, 20ff.; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 80f.; JOHANSEN 1951, 82ff.
- 317 Der Gelagerte trägt Bart, langes Haar, eventuell einen Polos und Hüftmantel und gießt mehrheitlich aus einem Rhyton Wein in eine Schale, manchmal vollbringt er ein Trankopfer. Selten gesellt sich ein zweiter Gelagerter hinzu. Die Frau sitzt zu Beginn noch auf einem eigenen Möbel, rückt aber bald ans Ende der Kline; entweder greift sie in Mantel bzw. Schleier oder bringt Räucherwerk aus. Ihr Blick ist stets auf den Mann gerichtet, wohingegen dieser i.d.R. frontal dargestellt ist. Zur Ikonographie des Paares s. DENTZER 1982, 312ff. 480ff.; EFFENBERGER 1972, 148. 154; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 15ff.; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 79ff.; KURTZ – BOARDMAN 1982, 282; FABRICIUS 1999, 22f.
- 318 Regelhaft wird er jugendlich sowie in vollständiger Nacktheit gezeigt und betätigt sich häufig am großen Weinmischgefäß. Ausführlich zur Ikonographie s. DENTZER 1982, 322ff.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 18; FABRICIUS 1999, 23.
- 319 Dabei handelt es sich um runde sowie pyramidale Kuchen, die sich anhand von literarischen Zeugnissen zuverlässig identifizieren lassen, sowie bspw. um Granatäpfel und Weintrauben. Auf hellenistischen Bildern werden diese Speisen häufiger in die Handlung einbezogen. Dazu s. z.B. DENTZER 1982, 335. 519ff.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 19; EFFENBERGER 1972, 158; FABRICIUS 1999, 24, 91f.
- 320 Vgl. FABRICIUS 1999, 21ff.; als weiteres EFFENBERGER 1972, 129.
- 321 Vgl. THÖNGES-STRINGARIS 1965, 1. 42; als weiteres FABRICIUS 1999, 16; HAUSMANN 1960, 27; CREMER 1991, 68.
- 322 Dazu gehören v.a. Rüstung und Waffen, Pferd, Baum, Schlange und seltener auch Hund, die inhaltlich entweder auf die Hauptperson oder den Bildinhalt zu beziehen sind (ausführlicher s.u.).
- 323 Diese Art der Rahmung bleibt aber über die gesamte Laufzeit des Totenmahlschemas bestehen. Dazu auch FABRICIUS 1999, 22; DENTZER 1982, 302ff. 345 (allgemein zu Rahmung und Größe der Totenmahlreliefs).

che Bankettszenen – je nach Kunstlandschaft – dann auch typisches Bildthema der Stockwerkstelen³²⁴, der einfachen Bildfeldstelen³²⁵ oder aber der Grabaltäre verschiedener Form³²⁶.

So einheitlich bei diesen Reliefs die Bildikonographie ist, so dichotom ist der Verwendungszweck. Diese Variabilität bereitete schon immer Schwierigkeiten beim Versuch der konsequenten Festlegung auf eine bestimmte Nutzungsart, mittlerweile steht die funktionale Verschiebung aber außer Frage. So sind die attischen Beispiele der klassischen Zeit prinzipiell allesamt als Motivgabe aufzufassen, wovon nicht nur die nachweisliche Aufstellung in Heiligtumskontext³²⁷, sondern desgleichen der inschriftlich gesicherte Heros als Empfänger³²⁸ sowie die seit dem 4. Jh. regelhaft zur Hauptgruppe hinzugefügten Adoranten Zeugnis ablegen³²⁹. Obzwar bereits zu dieser Zeit auch in Attika einige wenige sepulkrale Reliefs mit Totenmahl gesichert sind³³⁰, unterliegen diese doch einer eigenständigen Ikonographie, die als Gemeinsamkeit mit den Heroenweihungen nur das Grundschema, häufig auch ohne Mundschenk, wiederholt. Der wesentliche Unterschied besteht bei diesen Exemplaren in der Nutzung der schlichteren Bildfeldstele als Träger³³¹ und dem vollständigen Verzicht auf etwaige heroisierende Merkmale. Es fehlen die ergänzenden Attribute und die Adoranten, weiterhin wird auf Gesten zurückgegriffen, die aus dem Bildrepertoire der Grabreliefs bekannt sind³³². Diese fast ausnahmslos

324 Diese Stelenart findet im nordwestlichen Kleinasien ihre größte Verbreitung und ist ein beliebter Bildträger v.a. des späten Hellenismus und der römischen Kaiserzeit (s. FABRICIUS 1999, 281; SCHMIDT 1991, 24). Vgl. auch Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

325 Eine große Tradition der Bildfeldstelen in Zusammenhang mit dem Totenmahl ist v.a. aus Byzantion bekannt, wobei sich hier gegenüber den größeren Naikosreliefs ein deutlicher Qualitätsabfall zeigt. Aber auch in anderen hellenistischen Kunstzentren tritt diese Thematik in Verbindung mit schlichteren Stelentypen auf. Vgl. FABRICIUS 1999, 226f.; SCHMIDT 1991, 29f. 107. 146.

326 In Rhodos wird dieses Schema als Bildfeld in die ansonsten übliche Dekoration aus Girlanden und Bukranien der runden und rechteckigen Grabaltäre eingebunden, sie hier sehr beliebt sind (s. FABRICIUS 1999, 166ff.).

327 Dazu THÖNGES-STRINGARIS 1965, 48; DENTZER 1982, 360f.; FABRICIUS 1999, 25. – Dem entgegen lässt sich bei den Vorgängern aus Lakonien gleichermaßen auf Basis des Fundkontextes, aber auch aufgrund von Inschriften, ein Grabkontext nachweisen, wenn auch eine Motivfunktion nicht vollkommen ausgeschlossen werden kann. Nicht unproblematisch ist dabei die Ansprache des thronenden Paares als heroisierte Tote oder chthonische Gottheiten. Dazu s. HAUSMANN 1960, 24f.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 57 Anm. 56; RAUSCHER 1971, 18ff.; STIBBE 1978, 6ff.; NEUMANN 1979a, 20ff.; BOARDMAN 1994c, 200f.; EDELMANN 1999, 15 Anm. 28 (hier auch Zusammenstellung der Deutungsvorschläge mit weiterer Literatur).

328 Dabei kann es sich um Gründer-, Geschlechter- und Lokalheroen, um chthonische Heroen oder solche mit helfender bzw. heilender Wirkung handeln. Eine namentliche Nennung ist nicht zwingend und fehlt in einer Vielzahl der Fälle. Anhand von Vergleichsbeispielen und logischer Schlussfolgerung ist eine Identifizierung der sitzenden Frau als Heroine naheliegend, auch wenn diese niemals namentlich genauer bezeichnet wird. Ausführlicher zu den Inschriften s. DENTZER 1982, 359f. 453ff.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 49ff.; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 79; FABRICIUS 1999, 25f. (hier auch allgemein mit weiterführender Literatur zu den Heroenkulten). Solche Votive können aber auch Göttern gestiftet worden sein (s. dazu EFFENBERGER 1972, 148; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 49).

329 Im Laufe der Zeit kann sich die Anzahl der Adoranten (gemäß der üblichen Entwicklung) von zwei auf mindestens 13 erhöhen, die nun verkleinert abgebildet werden. Durch das Mitführen von Opfergeschirr, einem Opfertier sowie einen Altar können sie zudem als Opferzug gekennzeichnet sein. Allgemein dazu s. DENTZER 1982, 326ff.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 18; EFFENBERGER 1972, 157f.; FABRICIUS 1999, 23f. Vgl. dazu auch Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“; zur allgemeinen Entwicklung s. Kapitel C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“.

330 Inschriften belegen ihre Funktion als Grabrelief, offenbar konnten sie sowohl auf Männer- als auch Frauengräbern aufgestellt werden. Ausführlicher zu dieser Gattung und ihren Merkmalen s. DENTZER 1982, 347ff. 539f.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 22ff. 50; SCHOLL 1993, 358ff.; FABRICIUS 1999, 27f. (mit weiterführender Literatur).

331 Diese eher handwerklichen Denkmäler fanden v.a. in Kombination mit ausgefallenen Darstellungsschemata Verwendung durch Fremde oder niedere Gesellschaftsklassen. Dazu s. FABRICIUS 1999, 29; BERGEMANN 1997, 146ff.; ZANKER 1966, 20. Vgl. des weiteren Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

332 So etwa der mögliche Blickkontakt zwischen dem Paar, die Dexiosis oder Täniereichung durch die sitzende Frau, wobei die Übergänge allerdings fließend sind. Nicht belegt sind dagegen die Weihrauchspende oder die Geste des erhobenen Rhytons, ebenso findet die starke Frontalisierung kaum Parallelen. Allgemein dazu FABRICIUS 1999, 28; HIMMELMANN 1999, 83; SCHOLL 1993, 359ff.

stets nur einen Mann und eine Frau wiedergebenden Exemplare beschränken sich lediglich auf einen kurzen Zeitraum und finden ihren Weg nicht über Attika hinaus³³³.

Im Gegensatz dazu kann der fast bildgleiche Typus der votivischen Heroendarstellung ein reges Interesse auch außerhalb seines Stammgebietes verzeichnen und wird bald in der gesamten griechischen Welt verwendet³³⁴. Ein entscheidender Wandel vollzieht sich im Laufe des 3. Jhs., als er – bei gleich bleibendem Bildschema – allmählich Eingang in die ostgriechische Sepulkralthematik findet³³⁵. Die Wegbereitung für einen solchen grundlegenden funktionalen Wechsel erfolgt in erster Linie durch die Veränderung der politischen und gesellschaftlichen Strukturen und damit der ideologischen Werte. Denn während die Heroennatur in klassischer Zeit rein kultisch-religiös geprägt war und nur auf Verstorbene übertragen werden konnte, die sich durch besondere herausragende Eigenschaften oder Taten auszeichneten³³⁶, ist nun eine Heroisierung annähernd eines jeden gewöhnlichen Sterblichen zulässig³³⁷.

333 Das baldige Verschwinden dieser Gattung in Attika hängt mit dem dortigen Ende der Tradition der aufwendig gestalteten Grabreliefs zusammen (ausführlicher dazu in Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“). Die frühesten Beispiele lassen sich zeitlich etwa in das zweite Viertel des 4. Jhs. einordnen, die spätesten ans Ende des 4. bzw. den Anfang des 3. Jhs. Dazu THÖNGES-STRINGARIS 1965, 23; KURTZ – BOARDMAN 1985, 282; GARLAND 1985, 70; FABRICIUS 1999, 21.

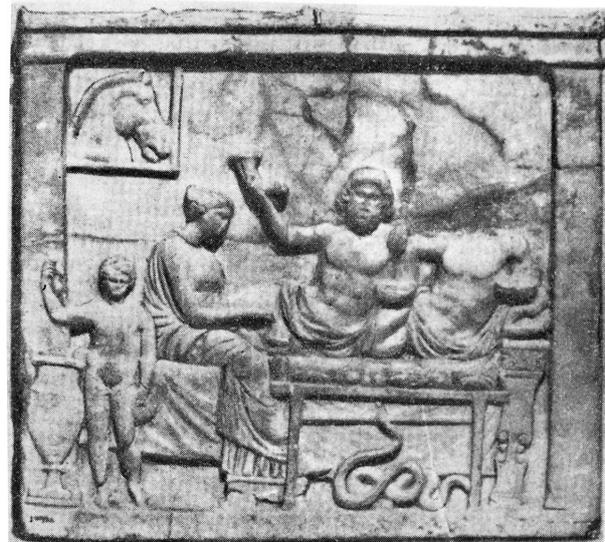
334 So in den an Attika angrenzenden Landschaften, Nordgriechenland, Kleinasien und Unteritalien (s. dazu DENTZER 1982, 365ff. 471f.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 14. 24ff.; FABRICIUS 1999, 39; GARLAND 1985, 70). Häufig wird die Gattung ganz in attischer Tradition weitergeführt (z.B. Böotien; dazu s. SCHILD-XENIDOU 2008, 196–203) oder steht unter lokalem Einfluss (z.B. Thasos). In vielen Regionen wie v.a. in Böotien ist auch eine Nutzung in Grabkontext nicht auszuschließen (s. dazu auch Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“).

335 Dieser entscheidende Schritt lässt sich aufgrund der weit gestreuten Verbreitung der frühhellenistischen Einzelexemplare nicht konkret auf eine bestimmte Landschaft eingrenzen und findet offenbar an mehreren Orten zugleich statt. Allen gemeinsam ist die offensichtliche Abhängigkeit von den attischen Vorbildern, die sich an der Adaption spezifischer Details nachvollziehen lässt. J. Fabricius postuliert dabei aber auch eine nicht unwesentliche Rolle der einheimischen kleinasiatischen Bildtradition, die schon lange Zeit davor Gelageszenen in sepulkralem Kontext kennt (vgl. z.B. die Bildprogramme lykischer Grabmäler). Der Mangel an einer festen typologischen Ausprägung und eine dadurch bedingte ikonographische Varianz machen in der frühen Übergangsphase die zuverlässige Identifizierung als Weih- oder Grabrelief in vielen Fällen aber noch schwierig. Zudem zeugen schriftliche Belege in Verbindung mit einigen Exemplaren von einer möglichen funktionalen Doppelverwendung. Aber auch in der Spätzeit können in Ausnahmefällen einige Vertreter der Gattung als Votive genutzt worden sein. Zu Entwicklung und Abhängigkeit dieser frühhellenistischen Totenmahreliefs s. FABRICIUS 1999, 30ff. 39ff.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 24. 42ff. 60.

336 Dies kann sich auf einen Stadtgründer, Ahnenherrn, Nothelfer, Heiler oder anderweitigen Mittler zwischen Göttern und Menschen beziehen. Des Weiteren war eine solche Form der Verehrung aber auch aufgrund von beispielloser Schönheit oder überdurchschnittlicher Körpergröße legitim und zu Lebzeiten nicht festgelegt; nach dem Tod beschied offenbar ein Orakel über eine Heroisierung, nicht die Hinterbliebenen. Schriftlichen Quellen ist zu entnehmen, dass auch die vom Staat kultisch verehrten Gefallenen nicht mit dem Prädikat „Heros“ belegt wurden, die hohe Ehre stand ihnen aufgrund ihrer Tapferkeit, *arete* und dem Dienst am Vaterland zu. Dazu WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 33ff.; s. auch STUPPERICH 1977, 62. – Auf Grabreliefs dieser Zeit erfolgt aus diesen Gründen lediglich eine Charakterisierung des Verstorbenen als Polisbürger, bestenfalls in einer militärischen Rolle. Vgl. dazu bspw. BERGEMANN 1997, 75ff.; s. des Weiteren v.a. Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

337 Dies lässt sich aber v.a. außerhalb Attikas beobachten. Im Hellenismus wird die Ehrung für besondere Dienste an der Stadt auf höchster Ebene durch eine Heroisierung der jeweiligen Privatperson vollzogen, mitunter bereits zu Lebzeiten. Im späten Hellenismus findet dieser Akt offenbar verselbständigten Eingang in die Selbstdarstellung gehobener Gesellschaftsklassen, die sich u.a. auf den Grabmonumenten zeigt. Die Einrichtung eines offiziellen Kultes zur Legitimation dieses Prädikats ist nun nicht mehr erforderlich. Aus einem System heraus, in dem jeder Einzelne fest in die Struktur der Polis eingebunden war und v.a. in der politischen Gemeinschaft einen Wert besaß, hat sich nun mit Ende der attischen Demokratie und der Konsolidierung der hellenistischen Königreiche die individualisierte Wertschätzung im Rahmen der familiären Wurzeln als vorrangig etabliert. Damit eng verbunden ist auch die Wertsteigerung des Ahnenkults, der vormals aufgrund seiner aristokratischen Einfärbung verpönt war. Ausführlicher zur Herleitung dieses hellenistischen Heroenkultes und seiner Inhalte sowie zu den lokalen Unterschieden s. FABRICIUS 1999, 45, 70ff. 105. 339; SCHMIDT 1991, 143ff.; allgemeiner LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 86; WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 28f.; PFUHL – MÖBIUS 1977, 44ff. Zur Gesellschaft s. auch STEIN-HÖLKESKAMP 1989, 235ff.

Abb. 35.1
 Totenmahrelief aus Attika
 (Leiden Rijksmus. 1967/9) aus
 dem letzten Viertel des 4. Jhs.
 mit dem typischen gerahm-
 ten Pferdekopf



Diese allmähliche Umfunktionierung führt eine Verlagerung in Bezug auf die bildhafte Ausgestaltung mit sich, wobei die zentrale Gruppe gegenüber den attischen Vorgängern kaum Veränderung erfährt³³⁸; Relevant werden nun allerdings Faktoren wie detailliert ausgeführte Prachtmöbel sowie kostbarer Gefäße³³⁹, die Einbettung des heroisierten Paares in sein familiäres Umfeld³⁴⁰ und die Erschließung des Raums durch die Strukturierung des Hintergrunds mithilfe von Scherwänden, architektonischen Durchblicken oder Textildrapierungen³⁴¹. Die Entwicklung dieses neuen Bildtyps bis hin zu seiner festen Etablierung vollzieht sich im 2. Jh. in Ionien, von wo aus der Einfluss in viele andere Regionen reicht³⁴². Allerdings besitzen nicht alle hellenistischen Kunstzentren eine vergleichbare Tradition des Totenmahls, auch variiert mitunter die Akzentuierung innerhalb der Ausführung. Die relevantesten Vertreter – zum Teil mit ganzen erhaltenen Bildserien – sind Samos, Byzantion und Kyzikos mitsamt seinem mysischen

- 338 Diese vollzieht sich im Vergleich zu den Nebenfiguren zeitlich allerdings etwas verzögert. Der Gelagerte kann dann auch bartlos, kurzhaarig oder in einen Chiton gekleidet sein, die Frau wird in der Mehrheit der Fälle dem Pudicitia-Typus angepasst und zeichnet sich somit durch Teilnahmslosigkeit und bürgerlich züchtige Verhüllung aus; der Mundschenk kann nun mit Exomis oder Chiton bekleidet sein. Dazu s. dazu FABRICIUS 1999, 44. 114ff. 169ff. 228ff. 282ff.
- 339 Ausführlicher zur Ausstattung der hellenistischen Totenmahreliefs mit Prunkobjekten zur Herausstellung des gesteigerten Luxusbedürfnisses s. FABRICIUS 1999, 86ff.; SCHMIDT 1991, 142. Vor denselben Hintergrund ist auch die Vervielfältigung der Dienerschaft zu stellen (dazu FABRICIUS 1999, 92ff. 117ff. 231f.).
- 340 Im Gegensatz zur Kombination mit Adoranten, die „wie aus einer anderen Sphäre“ erscheinen, befindet sich das heroisierte Paar unter Gleichwertigen, die nicht selten durch eine Namensbeischriften als Familie, maximal bis ins dritte Glied, ausgewiesen sind. Auch Kinder werden nun thematisiert, obzwar eine zuverlässige Unterscheidung vom Dienstpersonal nicht immer möglich ist. Ein solch gesteigerter Wert auf familiäre Selbstdarstellung zeichnet sich besonders in Kyzikos und seinem Umland ab. Dazu FABRICIUS 1999, 101ff. 280ff.; allgemein auch THÖNGES-STRINGARIS 1965, 44. 61.
- 341 Auch diese Elemente stellen eine möglichst prunkvolle Umgebung zur Schau, wobei Samos eine deutliche Vorreiterrolle zuzusprechen ist; in Rhodos oder Kyzikos findet dieses Verfahren dagegen kaum Anwendung. Dazu s. FABRICIUS 1999, 84ff. 124f. 176f. 294; vgl. des Weiteren PFUHL 1905, passim; SCHMALTZ 1983, 74. 227. 234. 248; SCHMIDT 1991, 20. 103.
- 342 Als sich als Folge der Grabluxusgesetze die Herstellung der Grabreliefs auf außerattische Kunstzentren verlagert (ausführlicher dazu in Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“), gehört Samos zu den ersten Landschaften, die das Totenmahlschema übernehmen und den festen Typus ausbilden. Während hier die Produktion aber mit der zweiten Hälfte des 2. Jhs. bereits ihren Höhepunkt überschritten hat, wird sie in anderen Landschaften erst im 2. Jh. begonnen (so v.a. Nordwestionien) und kontinuierlich bis in die römische Kaiserzeit fortgesetzt. Dabei verzeichnet diese Thematik in Samos den größten Anteil innerhalb des sepulkralen Bildrepertoires, wohingegen sie andernorts in quantitativer Hinsicht vielmehr eine Nebenrolle spielt. Vgl. dazu FABRICIUS 1999, 109ff.; als weiteres auch SCHMIDT 1991, 103; allgemein THÖNGES-STRINGARIS 1965, 41.

Hinterland, ebenso wie Bithynien; in geringerem Maße spielen des Weiteren Rhodos und Smyrna eine Rolle. Jede Landschaft verfügt über eine eigene ikonographische Nuancierung, die sich mitunter noch weiter auf einzelne Werkstätten aufschlüsseln lässt³⁴³. Andernorts wie beispielsweise auf den Kykladen stellen solche Bankettszenen innerhalb des sepulkralen Bildrepertoires dagegen nur einen sehr unbedeutenden Anteil und werden offenbar nie in großem Stil produziert³⁴⁴.

Das Pferd im Totenmahlkontext und seine Rolle

Pferde gehören ebenso wie verschiedene Waffenzusammenstellungen³⁴⁵, die Schlange³⁴⁶ und der Baum³⁴⁷ zur möglichen Ikonographie eines Totenmahls. Bereits auf einigen der frühesten Exemplare tritt das Ross in Zusammenhang mit dem Heroenpaar auf, im 4. Jh. – vor allem in der zweiten Hälfte – hat es sich in Attika als fester Bestandteil eingebürgert³⁴⁸. Auffällig ist dabei seine streng kanonisierte Darstellungsweise: Bis auf wenige Ausnahmen taucht es stets als Pferdekopfprotome in der linken oberen Ecke des breitformatigen Reliefs auf (**Abb. 35.1**)³⁴⁹. Dazu erfolgt ausnahmslos seine Einbettung in einen eigenen gerahmten Zusammenhang, denn dünne Leisten trennen den Tierkopf nach den zwei offenen Seiten vom Bildfeld ab, wohingegen die obere und linke Begrenzung in den meisten Fällen der architektonische Rahmen des Reliefs aus seitlicher Ante und abschließendem Gebälk bildet³⁵⁰.

Eine Abwandlung erfährt diese sehr verkürzte Art der Wiedergabe auf den späteren Grabreliefs. Zur protomenhaften Darstellung als gerahmter Pferdekopf, der zudem nun seine feste Bindung an einen bestimmten Platz im Bild verloren hat³⁵¹, tritt immer häufiger eine Aus-

343 Zu den einzelnen Regionen und Werkstätten vgl. z.B. FABRICIUS 1999, 111ff. 125ff. 165ff. 225ff. 277ff. 294ff.; HORN 1972, 60ff.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 44; SCHMIDT 1991, 23ff. 103ff.; CREMER 1991 und 1992, passim. Zur Problematik der Unterscheidung zwischen landschaftsbezogenen und werkstattgeprägten Traditionen s. SCHMIDT 1991, 39ff.

344 Zum kykladischen Totenmahl s. z.B. COUILLOUD 1974a, 299ff.

345 Dabei erwecken Rundschild, Beinschienen, Panzer, Helm und Schwert oftmals den Eindruck, an einer imaginären Wand im Hintergrund aufgehängt zu sein und können dabei auch randlich überschritten werden; in Ausnahmefällen werden sie tropaionartig im Hintergrund angeordnet. Sie sind allerdings erst eine Eigenheit der hellenistischen Grabreliefs des 3. Jhs. – auf attisch-klassischen Votiven mit Totenmahl werden sie nicht dargestellt, obwohl sie auf den frühesten archaisch/frühklassischen Vertretern von den Inseln präsent sind. Zur Ikonographie und Deutung der Waffen s. FABRICIUS 1999, 25. 60ff.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 19. 43; MITROPOULOU 1976, 69; DENTZER 1982, 489f.; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 84f.

346 Die Schlange tritt bereits auf den archaisch lakonischen und den attischen Weihreliefs des 4. Jhs. in Verbindung mit dem Heros auf. Auf Letzteren kostet sie i.d.R. von den Speisen oder labt sich an der Schale, wozu sie sich aus einem Baum hinabwinden kann. Diese Ikonographie bleibt im Hellenismus bestehen und hält sich bis weit in die römische Kaiserzeit. Ihre Herleitung als Heroenattribut gründet vermutlich in ihrem chthonischen Charakter. Zur Ikonographie der Schlange auf Totenmahlreliefs und ihrer Bedeutung s. DENTZER 1982, 495ff.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 19. 56f.; KÜSTER 1913, 80ff.; PFUHL – MÖBIUS 1977, 47f.; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 81; FABRICIUS 1999, 24, 63ff. (mit weiterführender Literatur).

347 Eingang in die Ikonographie des Totenmahls findet dieses Motiv i.d.R. erst im Hellenismus (zur möglichen Ausnahme aus Thessalien s.u.). Zur ikonographischen Entwicklung und inhaltlichen Deutung in Zusammenhang mit Bankettszenen s. FABRICIUS 1999, 66ff.; allgemein auch THÖNGES-STRINGARIS 1965, 43.

348 In Attika ist das Pferd frühestens Ende des 5. Jhs. gesichert. Dazu s. FABRICIUS 1999, 58 Anm. 2; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 18; CREMER 1991, 67.

349 Im Regelfall blickt es ins Bild hinein. Belegt ist sehr selten aber auch eine Einfügung in die rechte obere Ecke, hier ebenfalls stets im eigenen Rahmen. Zur Darstellungsweise des Pferdekopfes vgl. auch DENTZER 1982, 490ff.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 18f.; FABRICIUS 1999, 24; s. als weiteres WEGENER 1985, 174; SIMON 2006, 58f.

350 Die Protome wird dann entweder in diesem Feld zentriert oder an der Mähne leicht von der Begrenzung beschnitten. In einigen Fällen ist dieses ‚Fenster‘ etwas in Richtung Bildmitte verschoben, so dass die vorhandene Bildbegrenzung an dieser Stelle nicht genutzt werden kann und der Pferdekopf somit an drei Seiten eine eigene Rahmenleiste erhält (vgl. z.B. Kopenhagen Ny Carlsberg Glypt. 1656, s. THÖNGES-STRINGARIS 1965, Nr. 82 Beil. 15).

351 Er kann nun ebenso häufig rechts wie auch links im Bild erscheinen; auffällig sind die Darstellungen, auf welchen

schnitthaftigkeit hinzu, die allein durch den Relieffahmen verursacht wird (s.u.). Darüber hinaus lässt sich auch eine Tendenz zur Erweiterung der Pferdegestalt beobachten: Statt wie bisher nur als Kopf oder Büste, wird das Tier nun auch in verschiedenen Variationen als durch die Seitenbegrenzung abgeschnittener Vorderleib in Szene gesetzt³⁵².

Einen wichtigen Punkt bildet in diesem Zusammenhang die Frage nach der Bedeutung des Pferdes im Totenmahlkontext, wobei sich die Diskussion um dessen Symbolik fast wie ein roter Faden durch die gesamte Forschungsgeschichte zieht³⁵³. Der direkte Bezug dieses Tieres auf den Gelagerten wird unter anderem klar durch die Vervielfältigung des Equiden in Abhängigkeit von der Anzahl der Bankettteilnehmer angezeigt, auch wenn eine solche nicht zwingend ist³⁵⁴. Diese Sonderform tritt als Doppelung bereits auf den attischen Weihreliefs zutage und setzt sich im Hellenismus fort, wobei das Totenmahl beliebig auf bis zu vier Partizipanten erweiterbar ist – adäquat zu den Lagernden wird zumeist auch das umgebende Figurenrepertoire vervielfacht³⁵⁵. Als weiterer Anhaltspunkt konzentrieren sich die prädikativen Beifügungen und damit oft auch das Ross in ihrer räumlichen Anordnung in vielen Fällen in unmittelbarer Umgebung des Gelagerten, was ihre Bindung deutlich hervorhebt und mitunter ein kompositorisches Ungleichgewicht verursacht. Folglich agiert das Pferd an dieser Stelle als ausdrückliches Heroenattribut³⁵⁶. Besteht an einer entsprechenden

sich das Pferd nicht der Hauptgruppe zuwendet, sondern in Richtung des Relieffrahmens blickt. Auch der technische Aspekt ist variabel, so wird das Fensterfeld entweder aus dem Bildhintergrund herausgearbeitet oder als Applikation aufgesetzt (vgl. dazu ein Beispiel aus Byzanz: eingetieft, Pferd rechts, Blick nach außen [Istanbul Arch. Mus. 16, s. FABRICIUS 1999, Taf. 32a] oder ein Relief aus Samos: aufgesetzt, Pferd links, Blick nach innen [Samos-Vathy Mus. 217, s. THÖNGES-STRINGARIS 1965, Nr. 13 Beil. 27.1]). Als unvollständige Umsetzung der attischen Vorbilder sind diejenigen Beispiele aufzufassen, bei welchen auf eine Ausarbeitung des Rahmens verzichtet wurde oder man sich mit einer unscheinbaren dünnen Ritzlinie an seiner statt behelf (vgl. z.B. ein Beispiel aus Smyrna: kein Rahmen [Izmir Mus. o. Nr., s. THÖNGES-STRINGARIS 1965, 71 Nr. 15 Beil. 29.1]) und ein Relief aus Samos: dünne Linie unten [Samos-Vathy Mus. 211, s. HORN 1972, Nr. 155 Taf. 92]). Bei diesen frei in der Luft hängenden Pferdeköpfen könnte der räumliche Bezug aber durchaus in Bemalung angegeben gewesen sein (s. dazu FABRICIUS 1999, 122 Anm. 65). – Ein Festhalten an der attischen Tradition lässt sich, auch in Bezug auf die Gesamtdarstellung, insbesondere auf Samos nachvollziehen – wenn auch mit weniger fest gefügter Ikonographie und neuen Elementen (vgl. dazu FABRICIUS 1999, 69. 113; s. dazu auch weiter unten). Aber auch andernorts findet diese Darstellungsweise Anwendung, so bspw. in Lesbos, Kos, Byzanz und auch Kyzikos (vgl. z.B. ein Relief aus Samos [Samos-Vathy Mus. 208, s. FABRICIUS 1999, Taf. 3a] oder Kos [Kos Mus. 234, s. DENTZER 1982, R 294 Fig. 546]).

352 Zu den unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten des Pferdes auf hellenistischen Totenmahlreliefs vgl. FABRICIUS 1999, 58ff.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 43; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 83; als weiteres auch CREMER 1991, 67. Ausführlicher zu einigen ausschnitthaften Beispielen s.u.

353 Die Rolle des Pferdes steht indirekt in engem Bezug zur inhaltlichen Deutung des Totenmahls an sich, die wiederum vom funktionalen Hintergrund abhängt. Die gängigsten, in der Forschung postulierten Interpretationsansätze sind das profane Mahl im Diesseits, das Symposion der Seligen im Jenseits und der Versuch, einen rein situativen Moment in der Darstellung erkennen zu wollen, der sich dann mit einer bestimmten Kultpraxis wie etwa den Heroxien übersetzen ließe. Eine übersichtliche Zusammenstellung der verschiedenen Ansätze mit jeweiliger kritischer Beurteilung erfolge bei FABRICIUS 1999, 13ff. 25f. 51ff. 59 Anm. 13; 75, die als eingängige Lösung den konstruierten und somit künstlichen Charakter solcher Szenen hervorhebt und somit eine ereignisgebundene Übersetzbarkeit ausschließt. Abzulehnen ist dabei gleichermaßen ein jenseitiger Bezug. Vgl. entsprechend DENTZER 1982, 491f. 525f.

354 Entsprechend FABRICIUS 1999, 24. 58f.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 21; DENTZER 1982, 491ff. Mit dieser Thematik setzt sich auch MITROPOULOU 1976, passim auseinander.

355 Noch verhältnismäßig selten auf attischen Exemplaren, stellt ein solches Kollektivgelage in vielen hellenistischen Kunstlandschaften keine Besonderheit mehr dar und findet v.a. in Kyzikos häufige Anwendung, wohingegen es in Rhodos stattdessen auf die gelagerte Frauenfigur ausgedehnt wird. Zur Höchstzahl von vier Heroen kommen zumeist nur zwei sitzende Heroinnen hinzu, die Anordnung erfolgt dann mit Vorliebe symmetrisch. Die Zahl des Dienstpersonals wird dabei i.d.R. ebenfalls angepasst, auch wenn hier ein weitaus größerer Spielraum besteht. Zu diesen kollektiven Banketten s. FABRICIUS 1999, 101. 169ff. 281f.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 21.

356 Zur engen Bindung zwischen Heros und Pferd, wobei allerdings nicht zwingend jede mit einem Ross verknüpfte Figur in Grabkontext als Heros zu verstehen ist, s. etwa FABRICIUS 1999, 59ff. (hier auch zu den Hintergründen und weiterer Literatur); THÖNGES-STRINGARIS 1965, 57f. mit Anm. 58; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 67. 73ff. 83ff. 102ff.; DENTZER 1982,



Auslegung des Protagonisten kein Zweifel, ist sie ohne weiteres auch mit beiden Nutzungskonzepten vereinbar³⁵⁷.

Diese Verknüpfung lässt sich in erster Linie unter Hinzuziehung der gesellschaftlichen Hintergründe erklären, ist eine Heroisierung in jeglicher Hinsicht nur in Verbindung mit einem bestimmten gesellschaftlichen Stand möglich. Seit der Bronzezeit ist das Ross, ebenso wie auch die Waffen, unmissverständliches Zeichen der gehobenen sozialen Zugehörigkeit³⁵⁸ und obwohl bis zum Hellenismus mit Sicherheit eine Verlagerung der Semantik stattgefunden hat, versinnbildlichen diese Attribute immer noch die ideologischen Vorstellungen einer privilegierten und vermögenden Schicht³⁵⁹. Primär geht es nun um die Demonstration eines konsum- und luxusbetonten Lebensstils, über den sich diese Oberschicht definiert und dessen Formeln ihr zur Selbstdarstellung dienen. Diesen lokalen Adelsfamilien entstammen nachweislich auch die mit den Ehren einer Heroisierung belegten Euergeten³⁶⁰. Unter Berücksichtigung der kriegerischen Komponente in Zusammenhang mit der Heroenbildung des mythischen Zeitalters³⁶¹, könnte ein solcher Aspekt auch jetzt noch eine gewisse Rolle spielen. Denn nicht selten werden hellenistische Herrscher für ihre hilfreichen Dienste an einer Polis geehrt, die in der Regel militärischer Natur sind³⁶². Des Weiteren zeichnet auch die Waffenausrüstung den Gelagerten deutlich

492f. 563; VEDDER 1985, 144f.; COUILLOU 1974a, 304; MITROPOULOU 1976, 67ff.; SCHMALTZ 1983, 244; WEGENER 1985, 174; HAUSMANN 1960, 25; PFUHL 1905, 151; TILLIOS 2010, 76–78. Vgl. auch Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“. Diese Verbindung wird bereits an den vielen Heroennamen offenbar, welche auf *-ιππος* enden (dazu ausführlicher DENTZER 1982, 441 Anm. 155. 492; FABRICIUS 1999, 60). – Zur Bedeutung der anderen Heroenattribute wie bes. Schlange, Baum und Waffen s. außerdem FABRICIUS 1999, 62ff. 84. 122f. 235; MITROPOULOU 1976, 70; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 58; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 85ff.; WEGENER 1985, 174; PFUHL – MÖBIUS 1977, 47f.

357 Vgl. dazu z.B. auch WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 27ff. Die attischen Totenmahlreliefs in sepulkraler Verwendung verzichten aus diesem Grund auf die heroisierenden Merkmale und zeigen den Verstorbenen wie die anderen Grabstelen als Bürger ihrer Stadt (s.o.).

358 Dazu gehören auch der Hund und die Banketttätigkeit selbst. Ähnlich DENTZER 1982, 493. 525f. und FEHR 1971, 128f.; ebenso FABRICIUS 1999, 27; s. auch STEIN-HÖLKESKAMP 1989, 110f.; WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 36; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 87ff.; CREMER 1991, 68f.; SCHOLL 1993, 372f. Vgl. dazu auch Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“ sowie B2.1.1.1.1. „Symposion“.

359 Dazu auch FABRICIUS 1999, 95ff.; SCHOLL 1993, 372f.

360 Zur Heroisierung in hellenistischen Städten in Zusammenhang mit der Abhängigkeit von der finanzkräftigen Oberschicht s. FABRICIUS 1999, 70ff.

361 So auch FABRICIUS 1999, 60. Überzeugendes Beispiel sind hier die Gelageszenen mit Achill bzw. Herakles auf attischen Vasen, die beide Heroen stets mit ihrer Waffenausrüstung zeigen. Dass diese Vorstellung einer Verbindung des mythischen Helden mit seinen Waffen als typisches Charakteristikum auch in der realen Welt Bestand hatte, belegt der literarisch überlieferte Brauch der Aufstellung einer Kline mit voller Waffenausrüstung für die Verehrung des Aias in Athen (dazu s. THÖNGES-STRINGARIS 1965, 58 Anm. 59; EFFENBERGER 1972, 130).

362 Zur Einrichtung von städtischen Herrscherkulten s. FABRICIUS 1999, 73; HABICHT 1956, 161ff. bes. 165ff.



Abb. 35.2 (links)
Totenmahrelief aus Samos (Pythagoreion Mus. 307) mit der Wiedergabe des Pferdekopfes ohne eigene Rahmung

Abb. 35.3 (rechts)
Totenmahrelief aus Samos (Vathy Mus. 237) mit einer sinnfällig eingegliederten Pferdebüste hinter der sitzenden Frau

als Krieger aus; nicht selten erhält zudem das Pferd selbst eine entsprechende Akzentuierung, indem es von einem gerüsteten Mann geritten wird³⁶³.

Die unvollständige Wiedergabe des Pferdes im Besonderen

Dass unter den außerattischen Totenmahreliefs das Anschneiden des Pferdes mithilfe des reliefeigenen Rahmens Anwendung findet, was mitunter vom stark abstrahierten Erscheinungsbild der Beispiele aus Athen wegzuführen vermag, wurde bereits erwähnt. Im Folgenden soll diese Vorgehensweise etwas ausführlicher beleuchtet werden, wobei jedoch von einer umfassenden Materialaufnahme abgesehen wurde, bietet die insgesamt sehr stereotype Ikonographie kaum Raum für individuelle Lösungen.

Nahe verwandt mit den Protomen im ‚Fenster‘ ist der ins Bild hineinragende Kopf mit Halsansatz, erscheint er zumeist in völliger Loslösung zum eigentlichen Bildraum am selben Ort (nämlich in der oberen Ecke) und präsentiert ebenfalls den kleinstmöglichen hippischen ‚Ausschnitt‘³⁶⁴. Ohne die zusätzliche Absetzung durch eine eigene Einfassung ist dieses Bildzeichen zwar unmittelbar in die Darstellung integriert, ‚hängt‘ aber zumeist vollkommen inkohärent frei im Raum (**Abb. 35.2**)³⁶⁵. Zudem wird in manchen Fällen im Verhältnis zur Gesamtscene ein deutlich kleinerer Maßstab angesetzt³⁶⁶. Ein auf diese Weise wiedergegebenes Pferd kann beliebig vervielfacht werden, nicht wenige Beispiele belegen eine Staffelung von bis zu drei ebensolchen Exemplaren hintereinander³⁶⁷. Eine deutlich sinnfälligere Behandlung erfahren dagegen diejenigen Pendants, bei welchen sowohl die größentechnische Übereinstimmung

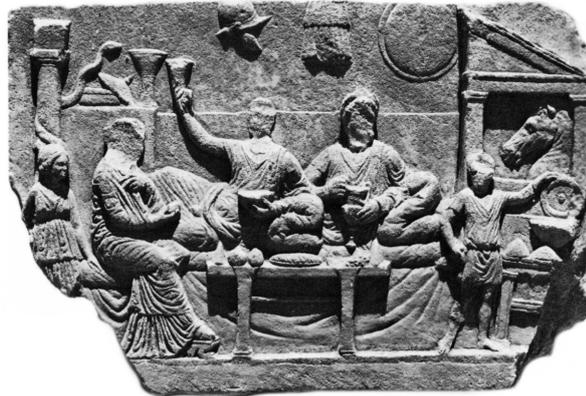
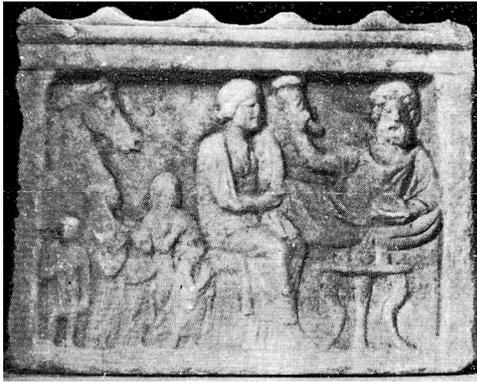
363 Zur Bedeutungsgleichsetzung s. MITROPOULOU 1976, 70. Als Beispiel vgl. ein Relief aus Teos mit den lokaltypischen drei Reitern in schematisierter Darstellung (ehem. Izmir Ev. Schule, s. THÖNGES-STRINGARIS 1965, Nr. 140 Beil. 28,2). – Eine Zusammenstellung von in das Totenmahlschema integrierten Reiterfiguren im Allgemeinen findet sich bei MITROPOULOU 1976, 48f.

364 Der Unterschied zu den von Attika beeinflussten Kopfprotomen besteht darin, dass der Pferdehals komplett durch den seitlichen Rahmen durchtrennt wird; auch hier bleibt der Kontur damit an keiner Stelle offen.

365 So ist der Abstand zwischen Pferdekopf und verbindlicher Bodenlinie zu groß, als dass der Equide Kontakt zum Laufniveau haben könnte (vgl. dazu als weiteres bspw. auch ein Relief aus Samos-Vathy Mus. 215, s. FABRICIUS 1999, Taf. 13b). Dies unterstreicht den protomenhaften Charakter des Bildzeichens, auch wenn es phänomenologisch im Grunde genommen den Kriterien für einen Ausschnitt entspricht (zur Problematik dieser Differenzierung s. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“).

366 Vgl. z.B. ein Naiskosrelief aus Kyzikos (Istanbul Arch. Mus. M 11, s. FABRICIUS 1999, Taf. 37b).

367 Zusammenstellung der Beispiele bei MITROPOULOU 1976, passim, wobei hier nicht unterschieden wird zwischen Pferdeköpfen im Rahmen und solchen, die ohne eigene Absetzung von der Reliefbegrenzung abgeschnitten werden wie z.B. ein Fragment vermutlich aus Lesbos mit drei gestaffelten Köpfen (Mytilene Mus. 1122, s. DENTZER 1982, R 421 Fig. 643).



als auch die bildräumlich logische Platzierung im Verhältnis zur Hauptszene Berücksichtigung findet (**Abb. 35.3**): Indem das angeschnittene Bildzeichen nun auf zweiter Ebene hinter den protagonistischen Figuren zu sehen ist, von diesen also nach unten hin überlappt wird, lässt es sich kognitiv ohne weiteres zu einer Ganzgestalt vervollständigen und verliert damit (zumindest äußerlich) den reinen Abkürzungscharakter. Eine unmittelbare Teilnahme des Tieres am Geschehen besteht deshalb allerdings nicht, es bleibt im Hintergrund der Handlung isoliert. Der Ausschnitt beschränkt sich dabei nicht mehr allein auf die Kopfpartie, sondern fällt nicht selten ein wenig größer aus und zeigt darüber hinaus auch einen Teil des Brustbereichs (**Abb. 35.4**)³⁶⁸. An dieser Stelle besteht bereits eine typologische Annäherung an die katalogisierten Ausschnitte, welche die vordere Partie des Tieres zur Gänze wiedergeben.

Mit dieser Kompositionsweise eng verbunden ist eine Vielzahl von Spielarten, die dem Betrachter eine visuell eingängige Begründung für die stark eingeschränkte Erscheinungsform des tierischen Körpers liefern. Denn mit zunehmender Ausarbeitung und räumlicher Gliederung des Hintergrunds – beides für hellenistische Grabreliefs verschiedener ionischer Kunstzentren nur allzu typische Merkmale – entsteht eine ganze Palette an verschiedenartigen neuen Möglichkeiten zur Einbindung eines teilgestaltigen Pferdes in die Gesamtszene. Dabei kommt es zu einer Verschmelzung des Tieres mit den raumstrukturierenden Details, da es – stets auf zweiter Bildebene gehalten und somit im Hintergrund des zentralen Geschehens platziert – mit selbigen eine optisch logische Einheit bildet, die in bildräumlicher Hinsicht aber deutlich kon-

368 In Ausnahmefällen kann das Pferd etwas weiter in Richtung Bildzentrum verschoben sein, so dass es genau zwischen den Köpfen des Heroenpaares zum Vorschein kommt. Der Hals verschwindet dann hinter der Sitzenden, ein Schnitt durch den Rahmen liegt somit nicht vor (vgl. ein Relief aus Samos, Pythagoreion Mus. 346, s. HORN 1972, Nr. 166b Beil. 18).

Abb. 35.4 (links)
Totenmahlrelief aus Ephesos (Mus. 2728) mit sinnfällig eingegliedertem Pferdebüste

Abb. 35.5 (rechts)
Totenmahlrelief aus Samos (Vathy Mus. 212) mit hinter einer Schranke hervorblickendem Pferdekopf

Abb. 35.6 (links)
Totenmahlrelief aus Samos (St. Petersburg Ermitage A477) mit Pferdekopf in Miniaturportikus

Abb. 35.7 (rechts)
Totenmahlrelief aus Samos (Pythageion Mus. o.Nr.) mit Pferdekopf in eigener Architektur mit Fenster

struiert ist. In der Regel handelt es sich dabei um nicht viel mehr als den bereits aus Attika bekannten Kopf, der dann vor allem hinter einer halbhothen Schranke sichtbar wird (**Abb. 35.5**), seltener aber auch hinter einem quer gespannten Vorhang oder der typischen Prunkkommode der hellenistischen Totenmahle hervorblickt³⁶⁹. Ebenso abwechslungsreich ist die Art der Ausarbeitung: Manchmal ist es kaum mehr als eine Ritzung, zumeist aber wird das Tier in Flachrelief angegeben³⁷⁰. In einer Vielzahl der Fälle wird es von der Rahmenleiste beziehungsweise -ante am hinteren Halsbogen abgeschnitten; Belege lassen sich aber sowohl für das unmittelbar hinter den Ohren abgetrennte Pferd, als auch den völlig unversehrten Kopf mitsamt Hals anbringen, der weit genug nach innen verschoben wurde, um nicht mit dem Bildrand zu kollidieren³⁷¹. Eine Ergänzung durch einen Pferdeführer oder Reiter ist ebenso möglich³⁷². Eine unverkennbare Parallele zum attischen ‚Fenster‘ stellen aber diejenigen Bilder dar, auf welchen das Ross zusammen mit unterschiedlichen weiteren Beifügungen in einem der Durchblicke einer hintergründigen Miniaturportikus erscheint (**Abb. 35.6**)³⁷³. In diesem Zusammenhang bietet ein Beispiel aus Samos eine Extremlösung, die in Hinblick auf die überaus detaillierte Ausgestaltung jedoch Einzelcharakter zu besitzen scheint (**Abb. 35.7**)³⁷⁴: Der

369 Zum Pferd hinter einer Scherwand vgl. zahlreiche weitere Beispiele aus Samos, so z.B. Samos-Vathy Mus. 202 und 207 (s. FABRICIUS 1999, Taf. 3b und 5b). Zum Pferd hinter einem quer gespannten Vorhang, wo es auch zusammen mit einem Pferdeführer erscheinen kann, s. ein Beispiel aus Daskyleion (Bursa Mus. 3180, ebd. Taf. 34a). Zum Pferd hinter einem Kylikeion vgl. z.B. eine Stele aus Kyzikos (Yeniceköy o. Nr., ebd. Taf. 40b). Diese Variante scheint sich v.a. in Kyzikos besonderer Beliebtheit zu erfreuen (dazu ebd. 58). – Zu dieser Zeit ist umgekehrt eine Einflussnahme auf die nun nicht mehr wegweisende Produktion der athenischen Werkstätten möglich. So zeigt ein Totenmahlrelief aus der Zeit um 300 v. Chr. den Pferdekopf zusammen mit einem Diener hinter einer Balustrade (Athen NM 1503, s. THÖNGES-STRINGARIS 1965, 80 Nr. 78 Beil. 11,2).

370 Zur Ritzung vgl. Mytilene Mus. 3582 (s. DENTZER 1982, Nr. 306 Fig. 556), hier könnte die Architektur aufgemalt gewesen sein. Zum Flachrelief vgl. z.B. Samos-Vathy Mus. 203 (s. FABRICIUS 1999, Taf. 6b).

371 Zum Schnitt am Hals vgl. z.B. Abb. 35.5 und Samos Pythageion Mus. 350 (s. FABRICIUS 1999, Taf. 7b). Zum Schnitt hinter den Ohren vgl. z.B. Samos-Vathy Mus. 236 (ebd. Taf. 8a). Kein Anschnitt durch den Rahmen besteht bspw. auf einem Relief aus Kos (o. A., s. THÖNGES-STRINGARIS 1965, Nr. 15a Beil. 29,2), wobei hier der Pferdekopf fast bis ins Bildzentrum gerückt wurde.

372 Vgl. dazu den Pferdekopf mitsamt einem Knappen auf einer Grabstele aus Apollonia, noch aus dem 3. Jh. (Tirana Arch. Mus. 86, s. CEKA 1988, 410 Kat. Nr. 325 mit Abb.). Hier wird die lokale Eigenheit der Mehrregisterdarstellung mit dem für Totenmahle typischen, im Hintergrund erscheinenden Pferd in Verbindung gebracht. – Die Kombination des Pferdes mit einem gerüsteten Reiter lässt sich auf mehreren Exemplaren u.a. aus Teos in verdreifachter Ausführung beobachten (s.o.). Diese Wiederholung der Dreizahl der Reiterkrieger – oder in abstrahierter Form auch von Tropaia – könnte mit einer bestimmten lokalen Heroenverehrung zu begründen sein. FABRICIUS 1999, 61 hat in diesem Zusammenhang folgerichtig die Verbindung zweier ansonsten voneinander unabhängiger Attribute – dem Pferd und der Waffen – gesehen.

373 An dieser Stelle ist der Bereich unterhalb des Pferdes mittels Versprung bereits deutlich abgesetzt, was zu den unteren Exemplaren überleitet.

374 Vgl. dazu auch HORN 1972, 184f. Nr. 159. Gewisse Ähnlichkeit in Hinblick auf eine eigene architektonische Ausgestaltung weisen noch weitere Darstellungen auf, so etwa ein Relief aus Ephesos (London BM 733, s. MITROPOULOU 1976, 56 No. 60 Abb.) oder ein weiteres Exemplar unbekannter Herkunft (Leiden Rijksmus. Pb. 158,

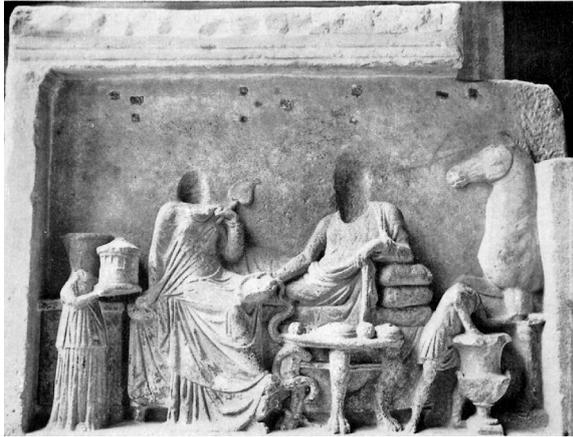


Abb. 35.8
Totenmahlrelief mit
ausschnitthaftem
Pferd aus Kyzikos
(DADAS 147)

Bildhauer hat das am rechten Bildrand platzierte Ross unter einer eigenen Architektur aus zwei Anten und einem Pultdach untergebracht, die dem Tier ein ausreichend großes Fenster bietet, aus dem es – wie aus einem Stall – auf die Mittelszene hinausblicken kann. Noch konstruierter wirkt ein Pferdekopf, der weit oben in den freien Zwickel zwischen Relieffrahmen und dem die gesamte Bildfläche überspannenden, gesprengten Giebel gezwängt wurde, von dem er zusätzlich an den Nüstern überlappt wird³⁷⁵.

In der Forschung versuchte man häufig, solche raumcharakterisierenden Elemente in eine Realsituation zu übersetzen³⁷⁶. Da der primäre Wert dieser Darstellungen auf der Vermittlung rein assoziativer Bedeutungsinhalte liegt, ist ihnen allerdings häufig die deutlich konstruierte Wesensart anzusehen. Diese resultiert beispielsweise schon allein aus dem fehlenden Standbodenbezug oder der parataktischen Wiederholung eines völlig identischen und statischen Reitermotivs hinter einer solchen Raumabtrennung, ebenso aber aus der räumlich inkohärenten Zusammenschau verschiedener Elemente³⁷⁷. Somit untersteht die Einfügung raumbildender Faktoren wie diverser fester architektonischer Bestandteile sowie temporärer Einrichtungen nicht der Absicht einer realen Raumlagerung, vor allem auch zwischen einem Innen- und Außenraum, sondern dient in erster Linie der Evozierung von räumlicher Tiefe. Die hiermit verbundene Differenzierung unterschiedlicher Bildebenen kennzeichnet aber ebenso verschiedene Wertigkeiten: Während das Totenmahl selbst als protagonistisches Geschehen mitsamt all seinen Teilnehmern verständlicherweise den Vordergrund einnimmt, sind die zurückgesetzten Bereiche den Sekundärelementen vorbehalten, die sich – so wie Pferd, Waffen und diverse andere Gegenstände – ihrerseits auf mehrere Ebenen verteilen können. Statt eine konkrete räumliche Trennung anzuzeigen, ist diese Diversifizierung viel mehr Ergebnis eines Bedürfnisses nach Strukturierung des oft stark überfüllten Bildraums zur besseren Übersichtlichkeit und Verständlichkeit. Dabei dient dieses oftmals wenig sinnige Arrangement aus unterschiedlichen Elementen nicht nur der zentralen Handlung als Kulisse, sondern zugleich auch den einzelnen Attributen als ‚Landschaft‘. Weil das heroische Gelage kein bestimmtes momentanes Ereignis wiedergibt, muss es sich auch nicht in einem konkreten

s. FABRICIUS 1999, 79 Abb. 16).

375 Samos-Vathy Mus. 213 (s. HORN 1972, Nr. 152 Taf. 90).

376 So etwa PFUHL 1905, 68f. 131f., der in dem parataktisch zusammengestellten Beiwerk auf symbolischer Ebene die Ausstattung einer hellenistischen Nekropole sieht, oder HORN 1972, 59, dessen Meinung nach das architektonische Beiwerk an die Bezirke der Toten erinnern soll. SCHMALTZ 1982, 244 dagegen vermutet als inspirierende Quelle ein Heroon (auf diese Weise auch KURTH 1913, 63 Anm. 4).

377 In den Durchblicken einer Galerie erscheinen nicht nur logisch platzierte Elemente wie das Pferd oder ein Baum, sondern auch einzelne, frei ‚schwebende‘ Waffen.

Abb. 35.9
Totenmahrelief mit
ausschnitthaftem
Pferd aus Thessali-
en (DADAS 135)



realräumlichen Umfeld abspielen³⁷⁸. Eine solche Sichtweise lässt sich gut mit der hellenistischen Bildsprache vereinbaren, die in erster Linie mit aussagekräftigen Bildchiffren arbeitet³⁷⁹.

Die ausführlichste Form der unvollständigen Wiedergabe schließlich zeigen diejenigen Exemplare, auf welchen das Tier in die vordergründige Handlungsebene eingebunden ist. Auf diese Weise erscheint der hippische Vorderleib fast zur Gänze und erhält seine gestaltliche Eingeschränktheit allein von Seiten des Relieffrahmens (**Abb. 35.8**). Neben Pferden, die – adäquat zu oben dargelegten Beispielen – etwa am unteren Mähnenansatz durchtrennt werden (DADAS 148, 147, 154, 132), lassen sich solche fassen, die nur peripher beschnittenen sind (DADAS 134); des Weiteren existieren Zwischenstufen (DADAS 135). Auch begegnet in diesem Kontext verhältnismäßig häufig das bekannte Pferdeführerschema³⁸⁰, wodurch ein zu den betreffenden Grab- und Weihreliefs adäquater Effekt evoziert wird (DADAS 148, 134, 154, 135)³⁸¹. Passend zur Ikonographie der Dienerschaft wird dieser Knecht auf den hellenistischen Beispielen in kleinerem Maßstab dargestellt (DADAS 134, 148, 154)³⁸². Unter den mannigfachen Möglichkeiten der platzsparenden Wiedergabe in Zusammenhang mit dem Bildtypus des Totenmahls verzeichnet das als Vorderleib wiedergegebene Pferd aber offenkundigen Seltenheitswert, wobei zudem deutliche chronologische sowie chorologische Differenzen gegeben sind. Mehr oder minder uneinheitlich fällt dabei auch die Umsetzung im Detail aus: So wird das Tier beliebig von rechts oder auch links der Hauptszene zugegeben, in Begleitung eines Knechts oder allein (DADAS 147 [s. Abb. 35.8], 132) – obwohl es in einem Fall Zaumzeug trägt, fehlt hier die Bezugsperson (DADAS 163)³⁸³. Mehrheitlich verharrt es in absoluter Bewegungslosigkeit, im Gegensatz dazu evoziert das Anheben eines Vorderbeins (DADAS 147, 134, 148) einen Wirklichkeitsbezug.

Versucht man nun in Hinblick auf die vielen unterschiedlichen Varianten der Wiedergabe³⁸⁴ einen landschaftlichen Zusammenhang auszumachen, lassen sich zumindest einige grundle-

378 Dazu auch FABRICIUS 1999, 58. bes. 84.

379 Detaillierter zur hellenistischen Bildsprache in Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

380 FABRICIUS 1999, 282 weist hierbei auf die Verbindung zweier an sich selbständiger Bildthemen hin.

381 Vgl. dazu das vorhergehende Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“.

382 Auf einem weiteren Relief älterer Zeitstellung (DADAS 135) tritt er dagegen in Normalgröße auf.

383 Unrealistisch gibt sich hier ebenfalls das Größenverhältnis zwischen der am Klinenrand sitzenden Frau und dem daneben platzierten Ross, das in dieser Gegenüberstellung unangemessen klein wirkt.

384 Dies wurde bspw. auch von DENTZER 1982, 560 herausgestellt: „Dans la place et la forme prise par le cheval, on peut reconnaître toutes les variantes qui vont d'une représentation réaliste à un symbole presque abstrait.“



Abb. 35.10 Totenmahrelief aus der Nähe von Pergamon (Bergama Mus. 363) mit ausgegliederter Pferdedarstellung auf Pinax

gende Tendenzen erkennen. Da der Typus des Totenmahls im 4. Jh. in der Regel noch stark unter attischem Einfluss steht, haben zu dieser Zeit nur wenige Regionen eine abweichende Darstellungsweise des Rosses hervorgebracht. Eine eigene Tradition besitzt wohl schon seit dem 6. Jh. das unteritalische Tarent: Das Pferd erscheint unmittelbar in die Figureszene eingebettet, in voller Gestalt oder von den Protagonisten überdeckt, wobei es hier ebenfalls geführt beziehungsweise beritten sein kann³⁸⁵. Nennenswert ist des Weiteren Thasos, das ebenfalls etwa seit Mitte des 5. Jhs. über eine eigenständige Produktion verfügt³⁸⁶. Dieser Region kann auch eine der Bankettszenen mit ausschnitthaftem Pferd zugewiesen werden (DADAS 132), die mit ihrer Datierung in die erste Hälfte des 4. Jhs. zu den frühesten katalo-

gisierten Belegen zu zählen ist. Damit lässt sie sich zwar nahtlos in die Reihe der lokalen Erzeugnisse einfügen, die besondere Art der hippischen Wiedergabe allerdings scheint dabei isoliert zu stehen. Entgegen diesen beiden Landschaften gehört das Totenmahl in Thessalien nicht zum gängigen Repertoire, dennoch hat sich von hier ein spätklassisches Beispiel – offenbar das einzige aus dieser Landschaft bekannte Exemplar³⁸⁷ – mit konsequent durch den Rahmen abgeschnittenem Equiden erhalten (DADAS 135, **Abb. 35.9**). Angesichts der stark von Athen dominierten Situation in klassischer Zeit verwundert es nicht, dass sich für diese Untersuchung relevante Material vornehmlich aus ostgriechischen Beispielen des 3. sowie 2. Jhs. zusammensetzt.

Dennoch wird das Pferd im Hellenismus offenbar nicht in allen Regionen übernommen, die sich auf die Herstellung von Totenmahreliefs spezialisiert haben. Während vor allem auf Samos noch oft der attisch inspirierte Pferdekopf im eigenen Rahmen zu sehen ist, aber auch eine Vielzahl an abweichenden Darstellungsmöglichkeiten Beachtung findet³⁸⁸, sind aus Rhodos offensichtlich keine Beispiele bekannt, obwohl diese Insel durchaus eine Totenmahltradition besitzt³⁸⁹. Abbildungswürdig scheint das Ross ebenfalls in Kyzikos zu sein, obgleich dort ebenso häufig auf seine Präsenz verzichtet wird. Zwar findet auch an diesem Ort keine vollständige Loslösung von der gerahmten Kopfprotome statt, dennoch ist die sich anscheinend häufende Abneigung gegen das abstrakte Bildzeichen als wesentliches Charakteristikum dieser Gegend

385 Vermutlich aus lokalen kleinformatigen Terrakotten des 6. Jhs. entwickelt, kommt dort die entsprechende Darstellung zuerst auf Tonreliefs auf, bevor sie ab dem endenden 5. Jh. selten auch in Marmor umgesetzt wird. In der Folgezeit gerät dieser Bildtypus aber ebenfalls in Tarent unter attischen Einfluss. Dazu s. THÖNGES-STRINGARIS 1965, 10f. 35ff. (mit Beispielen); vgl. auch FABRICIUS 1999, 24 Anm. 17. – Ein Beispiel für ein ganzgestaltiges Pferd liegt wohl auch von einem der frühen lakonischen Reliefs vor (s. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 84).

386 Das Pferd ist auf thasischen Totenmahreliefs aber scheinbar nicht allzu häufiger Darstellungsgegenstand (Zusammenstellung der Beispiele bei THÖNGES-STRINGARIS 1962, 29f.).

387 BIESANTZ 1965, 95.

388 Zur Pferdetypologie aus Samos s. FABRICIUS 1999, 122 (mit breit gefächerten Beispielen).

389 Dazu auch FABRICIUS 1999, 178.

zu sehen. Denn besonders hier kann auf den ostgriechisch-hellenistischen Totenmahlreliefs das möglichst realitätsnah in Szene gesetzte Pferd – gerne in Begleitung eines Führers – nachgewiesen werden (DADAS 148, 134, 147 [s. Abb. 35.8], 163)³⁹⁰. Vereinzelt findet eine entsprechend konsequente Behandlung der hippischen Gestalt noch bis in das entlegene Bithynien Verwendung (DADAS 154). Eine Besonderheit lässt sich auf solchen nordionischen Stockwerk- und auch Mehrfeldstelen darüber hinaus feststellen: Die Möglichkeit der mehrfachen Bildfelddekoration wird oftmals genutzt, um einzelne Elemente aus dem Totenmahl als eigenständige Darstellung in separate Bildflächen auszulagern³⁹¹. Beliebtes Thema in Kombination mit dem Bankett als Hauptmotiv ist neben der Jagd durchaus das berittene Pferd in unterschiedlicher Ausgestaltung³⁹². Eine vergleichbare Motivation ist desgleichen bei einem Exemplar aus der Nähe von Pergamon zu erkennen, das im Bildhintergrund einen gerahmten Pinax mit der Darstellung eines Reiters vor einem Schlangenbaum zeigt (**Abb. 35.10**)³⁹³.

Die Ausschnitthaftigkeit in Hinblick auf eine mögliche Entwicklung

Eine nähere Betrachtung des Pferdemosivs lässt trotz der lückenhaften Materialbasis zumindest tendenzielle Veränderungen erkennen, bleibt der Umgang mit dieser Gestalt während der recht langen Laufzeit dieses Relieftyps offensichtlich nicht immer gleich. Denn während auf attischen Beispielen die abgesetzte Kopfprotome von Anbeginn kanonisch ist, finden sich außerhalb dieser Kunstlandschaft zahlreiche Nachweise für eine möglichst ‚lebensnahe‘ Wiedergabe des Rosses. Wird es – wie in Tarent – als Ganzgestalt präsentiert, beansprucht es als natürliche Folge einen sehr großen Teil der Darstellungsfläche für sich. Als platzsparende Teilgestalt erscheint es in spätklassischer Zeit wohl allein auf den beiden singulären Beispielen aus Thasos und Thessalien (DADAS 132, 135). Soweit der Einzelcharakter dieser beiden Darstellungen eine Beurteilung zulässt, besteht in diesen Regionen offenbar eine Bevorzugung der naturalistischen Wiedergabe im Gegengewicht zur von Attika beeinflussten schematisierten Form, die auch Eingang in viele andere Landschaften wie etwa Böotien gefunden hat³⁹⁴. Nicht zu erstaunen vermag diese Entwicklung bei dem thasischen Relief (DADAS 132), welches das Pferd links hinter der auf einem eigenen Möbel sitzenden Frau bis zum Widerrist abbildet, finden sich hier doch bereits Vertreter für das Totenmahl, noch bevor es in großem Stil in den athenischen Werkstätten produziert wird. Als absolute Besonderheit ist hingegen das thessalische Pendant zu bewerten (DADAS 135, s. Abb. 35.9), denn trotz einer deutlichen ikonographischen sowie

390 Zu den Beispielen aus Kyzikos und ihren Merkmalen vgl. auch CREMER 1991, 67ff.; FABRICIUS 1999, 56 Anm. 27; 293f.

391 Vgl. ebenfalls FABRICIUS 1999, 294, 312. Es existieren aber auch Belege für eine ‚Doppelung‘, d.h. das Pferd erscheint sowohl beim Totenmahl als auch zumeist als Reittier in einem weiteren Bildfeld (vgl. v.a. die Stockwerkstelen mit der ausschnitthaften Bankettszene DADAS 154, als weiteres auch ein Exemplar aus Ergili/Daskyleion [Bursa Mus. 3180, s. FABRICIUS 1999, Taf. 34b]). – Das obere und somit zentrale Feld beider Stelentypen bleibt im Hellenismus in erster Linie für die Bankettszene reserviert, seit der römischen Kaiserzeit dominiert dort die Person des Verstorbenen als Büste, Vgl. dazu z.B. CREMER 1991, 29 (am Beispiel von Kyzikos); zu den Stelentypen s. Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

392 Die Mehrfelderdekoration erfüllt den Zweck einer Aussageerweiterung auf attributiver Ebene in Hinblick auf die Person des Verstorbenen. Dabei handelt es sich oft um die im Hellenismus beliebten Darstellungen von Reiterheroen, die einen solchen vor einem Schlangenbaum, einem Altar mit Schlange oder auch als Pferdeführer mit seinem Ross bzw. im Kreise seiner Familie zeigen. Offenbar wird dabei das Pferd aufgrund des in ausreichendem Maße verfügbaren Bildraums stets in voller Gestalt abgebildet. Zur Ausschmückung solcher Stockwerkstelen s. FABRICIUS 1999, 312ff.; SCHMIDT 1991, 24f.; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 86; CREMER 1991, 27ff; dies. 1992, 15ff. Zu den Reiterheroen s. auch Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“.

393 Ähnlich ein Relief aus Mounichia (Piräus Mus. 4, s. DENTZER 1982, R 226 Fig. 481).

394 Zum böotischen Totenmahl s. SCHILD-XENIDOU 1972, 146ff.

stilistischen Beeinflussung durch Athen zeigt es eine völlig abweichende Darstellungsweise des Pferdes³⁹⁵, die in Attika allerdings in anderen Kontexten wie auf den Grabreliefs mit Dexiosis durchaus präsent ist³⁹⁶: Das Ross wird von links von einem Mann in Kurzchiton und Chlamys am Zügel ins Bild hineingeführt. Des Weiteren könnte dabei die stark beschädigte Bildbegrenzung auf dieser Seite ehemals als Baum ausgearbeitet gewesen sein³⁹⁷. Da in Thessalien in der Reliefplastik neben dem Reiter auch das Motiv des Pferdeführers nicht unbekannt ist, wird es hier zu einer Verschmelzung zweier Bildtypen gekommen sein³⁹⁸, obwohl nach gegenwärtigem Kenntnisstand kein weiterer Beleg für die ausschnittshafte Wiedergabe des Pferdes aus dieser Region vorliegt³⁹⁹.

In Zusammenhang mit dem Totenmahl kommt das teilgestaltige Pferd offenbar erst wieder im Hellenismus zum Tragen, findet hier die Tendenz, in Kontrast zu den Kopfprotomen eine bildräumlich konsequente und zudem abwechslungsreichere, weniger typisierte Darstellung zu bevorzugen, deutlichen Niederschlag, wenn dabei auch lokale Schwerpunkte im nordwestlichen Kleinasien zu verzeichnen sind⁴⁰⁰. Obzwar in Hinblick auf die minimalistischste Ausprägung oftmals kein großer Unterschied besteht – zeigt sich hier nicht selten desgleichen kaum mehr als der Kopf mit Halsansatz –, muss an dieser Stelle die häufig für den Betrachter nachvollziehbarere Einbindung berücksichtigt werden. Eine solche besteht ebenfalls dort, wo der motiveigene Rahmen zwar erhalten bleibt, aber Teil einer architektonischen und raumgliedernden Hintergrundgestaltung wird, so dass eine inhaltliche Auflösung der gestaltlichen Unvollständigkeit (bei Bedarf) uneingeschränkt möglich ist (s. Abb. 35.5; 35.6; 35.7)⁴⁰¹. Allem Anschein nach vermag die stärker abstrahierte Form der Wiedergabe die Ansprüche nun nicht mehr ohne weiteres zufriedenzustellen⁴⁰². Aus einer chiffrenhaften Abkürzung, die zur Hervorhebung einen eigenen Rahmen erhalten hat⁴⁰³, der einerseits den emblematischen Charakter herausstellt und andererseits eine deutliche Abgrenzung zum eigentlichen Bildraum schafft, wird eine in den Darstellungskontext logisch eingebundene Gestalt.

395 s. BIESANTZ 1965, 13. 96.

396 Vgl. dazu Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“.

397 Dazu s. BIESANTZ 1965, 12, der sich v.a. darauf beruft, dass eine vergleichbare Ausgestaltung des Rahmens auf der gegenüberliegenden Seite nicht gegeben ist. Anders dagegen LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 100 (hier auch zur kontroversen Deutung der Szene). Die Oberflächenerhaltung ist aber zu schlecht, um eine sichere Aussage treffen zu können, außerdem fehlt bes. die linke obere Ecke. Dass es sich bei diesem „säulenähnliche[n] Gebilde“ aber zweifelsohne um den tatsächlichen Bildrand handelt, ist noch deutlich erkennbar, außerdem wird dies durch die Proportionen des Reliefs bestätigt. Das hinter einer gegenständlichen Einfügung am Bildrand hervorgeführte Pferd wäre an dieser Stelle wohl ohne Parallele, findet sich aber in ähnlicher Form häufig auf den Löwenjagsarkophagen der späten Kaiserzeit (s. dazu Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“).

398 Dazu auch LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 59f. 100.

399 Vgl. dazu v.a. Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“ sowie auch C2.3. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Reliefplastik“.

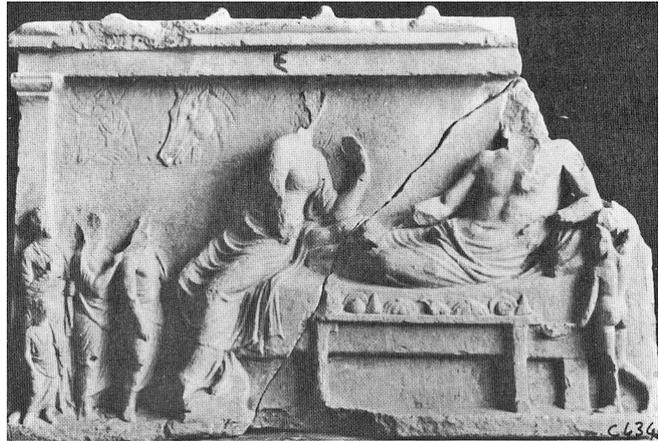
400 Samos bspw. nutzt weiterhin die formelhafte attische Darstellungsweise, die ausführliche Variante konzentriert sich hauptsächlich auf die Gegend von Kyzikos (s.o.).

401 Dies gilt nicht nur bei Einfügung in eine eigene Gebäudestruktur, sondern auch bei den Interkolumnien der Pfeiler- und Säulenhallen, ebenso wie bei durch einen Vorhang bzw. eine Scherwand abgetrennten Bereichen (s.o.).

402 THÖNGES-STRINGARIS 1965, 43 vertritt in diesem Zusammenhang die Meinung, die attische Abkürzung sei in ihrer symbolhaften Funktion nicht mehr verstanden worden, so dass das zeichenhafte Pferd nun auf realer Basis in die Darstellung integriert wurde. Dies muss jedoch vehement abgelehnt werden, da eine stärker abstrahierte Wiedergabe andernfalls keine Probleme darzustellen scheint und zudem ohne weiteres mit der Bildsprache dieser Zeit vereinbar ist (vgl. dazu Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“ sowie auch D1.2. „Vergleich Schiffe“); vielmehr werden hier ästhetische Vorlieben im Vordergrund gestanden haben. – Eine Entwicklung von stark abstrahierter zu realitätsnaher Wiedergabe des Pferdes stellte, wenn auch vor abweichendem Hintergrund, bereits HERBIG 1927, 124 fest.

403 Ebenso WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 32.

Abb. 35.11
Attisches Totenmahlrelief
(Athen NM 1503) mit Pferd
und Knecht im ‚Fenster‘



Diese Entwicklung ist besonders vor dem Hintergrund der stark symbolorientierten assoziativen Bildsprache des Hellenismus und dem unverändert chiffrenhaften Wert des Pferdes geradezu erstaunlich. Denn während sich hier nicht selten ein ungezwungener Umgang mit der räumlichen Streuung unterschiedlicher attributiver Bildzeichen fernab von jeglicher Kohärenz beobachten lässt, ist man gerade in klassischer Zeit um eine sinnvolle kontextuelle Einbeziehung bemüht⁴⁰⁴. Dies fällt umso mehr ins Gewicht, halten die Pferde auf den attischen Reliefs im Abseits des Totenmahls stets an einem realitätsnahen Erscheinungsbild fest⁴⁰⁵. Somit bildet sich bei den Banketten in Hinblick auf den Equiden eine vollkommen abweichende Typologie heraus, obwohl hier wie dort der Bild-Raum-Konflikt das ausschlaggebende Kriterium darstellt und der sekundäre Stellenwert des Bildzeichens die Legitimation zur unvollständigen Wiedergabe gibt, welche sich – bis auf wenige Ausnahmen – wie ein roter Faden durch die gesamte Tradition dieser Reliefgattung zieht. Dabei finden sich in der Kopfprotome zwei unübertreffliche Vorteile vereint, ist auf diese Weise nicht nur die Einsparung von Darstellungsraum in höchstem Maße wirksam, sondern darüber hinaus – bedingt durch die räumliche Ungebundenheit – auch eine optimierte Ausnutzung der Fläche gegeben, füllt das ‚Fenster‘ stets die oberste ansonsten leere Bildecke. Dass dabei der formelhafte Charakter des Pferdes auch äußerlich zum Ausdruck gebracht wird, stellt es vielmehr auf ein und dieselbe Ebene mit den dinglichen Attributen⁴⁰⁶. Als konsequent erzeugte Teilgestalt dagegen hat das Ross trotz identischer Semantik einen wesentlich stärkeren kompositionellen Bezug und ergänzt die Figuren im Zentrum als prinzipiell handlungsbefähigte Nebenfigur – erst recht, wenn noch ein Pferdeführer hinzutritt.

Wie zu sehen war, haben in Verbindung mit dem hellenistischen Totenmahl beide Möglichkeiten Bestand, ändert der phänomenologische Unterschied nichts an der Funktion des Bildzeichens als reiner semantischer Code. Denn für die Darstellung ist nicht das Tier selbst, sondern lediglich der daran geknüpfte attributive Wert von Belang, der unabhängig vom spe-

404 Bereits L. Malten postuliert in Zusammenhang mit dem parataktisch komponierten Beiwerk der ostgriechisch hellenistischen Reliefs die Möglichkeit seiner ornamentalen Verwendung ohne Raumbezug, wodurch der symbolische Charakter unterstrichen wird (s. dazu PFUHL 1905, 70). Zur Entwicklung der Bildsprache s. außerdem VON HESBERG 1988, bes. 312ff.; vgl. dazu auch Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

405 Ausführlicher dazu in Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“.

406 Passend formuliert bei DENTZER 1982, 491: „Le sculpteur ne semble pas avoir voulu, dans tous ces cas, indiquer la présence d'un cheval réel dans la scène de banquet.“

zifischen Erscheinungsbild transportiert wird. Ausschlaggebend sind an dieser Stelle demnach allein die persönlichen oder regionalen Vorlieben. Auch wenn mitunter der motiveigene Rahmen den einzig sichtbaren Unterschied darstellt – in beiden Fällen erscheint der hippische Kopf mit Halsansatz, so dass Protome und Teilgestalt formal besehen zusammenfallen –, ist auf ontologischer Ebene prinzipiell eine Trennung zwischen ausschnitthafter Wiedergabe und emblematischer Abkürzung gegeben⁴⁰⁷. Denn darauf basiert die Abkehr vieler hellenistischer Bildhauer von der abstrakten Wiedergabe und die verstärkte Hinwendung zur logisch-kohärenten Einbindung.



An diesem Ort stellt sich die Frage, inwieweit allerdings auch den attischen Protomen eine gewisse Kohärenz zugestanden werden muss, ist hier eine sinnfällige Auflösung der Unvollständigkeit der Equidengestalt nicht vollkommen unmöglich. Denn indem nun der explizite Rahmen einerseits den emblematischen Charakter betont, macht er andererseits auf kognitiver Ebene die figürliche ‚Anteiligkeit‘ nachvollziehbar; außerdem scheint er hier niemals zu fehlen, so dass das Tier auf diese Weise stets wie in einem Fenster wirkt. Eine nähere Betrachtung erbringt weitere Anhaltspunkte: In einigen Fällen evoziert der den Rahmen überlappende Kopf des Rosses überzeugend den Eindruck einer realen Öffnung, in welcher als Ausnahme zusätzlich noch die Teilgestalt eines Knechts erscheinen kann (Abb. 35.11)⁴⁰⁸ – eine Vorgehensweise, die adäquat zu den hellenistischen Pendants eine (Rück)Besinnung auf inhaltliche Werte erkennen lässt. Eine ursprünglich heraldische Abkürzung wird auf diese Weise zu unterschiedlichen Spielereien auf semantischer Ebene genutzt.

Als weiteres ist in entfernterem Sinne auch ein Blick auf Vasenbilder vergleichbarer Zeitstellung, obgleich abweichender Provenienz ergiebig. Mehr als ein Gefäß zeigt als figürliche Verzierung entweder die in einen narrativen Kontext integrierte oder vorrangig in dekorativer Absicht angebrachte Pferdekopfprotome, die sich von derjenigen der Reliefs lediglich durch eine architektonische Gestaltung des motiveigenen Rahmens unterscheidet⁴⁰⁹. Dass es

407 Zur häufigen Schwierigkeit dieser Trennung anhand des äußeren Erscheinungsbildes s. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“. – Dem widerspricht die Auffassung von FABRICIUS 1999, 58. 122. 293, die in sämtlichen hippischen Teilgestalten den stilisierten Pferdekopf der attischen Weihreliefs sehen möchte, ihm im Hellenismus aber gezwungenermaßen „räumliche Effekte“ zugesteht. Nur ein solcher Ansatz ermöglicht es, den Pferdekopf auf einem Totenmahrelief aus Kyzikos (Yeniceköy o. Nr., ebd. Taf. 40b) folgendermaßen zu beschreiben: „Besonders grotesk wirkt diese versatzstückhafte Verwendung, wenn [...] die Pferdeprotome wie ein Aufsatz auf ein Kylikeion gesetzt wird“. Allerdings erklärt die Autorin an späterer Stelle derartige Phänomene als „wohl als Pferde [zu] verstehen, die hinter dem Geschirrbord die Szene betreten“. Dies gründet offenbar in der Beobachtung, dass vor allem in Kyzikos eine deutliche Neigung zur „Konkretisierung des Bildzeichens“ zu beobachten ist, die sie aber in erster Linie an den ausschnitthaften Pferdedarstellungen mit Pferdeführer festmacht.

408 Entsprechend FABRICIUS 1999, 24 (hier auch Zusammenstellung der Beispiele) bzw. DENTZER 1982, 491. 560: „Le cadre dans lequel était placée la tête de cheval qui semble avoir à l'origine un caractère héraldique est traité comme une fenêtre permettant d'imaginer un animal réel placé dans un cour, à l'extérieur de la salle de banquet.“ Vgl. ferner THÖNGES-STRINGARIS 1965, 18f; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 112f.

409 Es handelt sich dabei um verschiedene etruskische Beispiele, auf welchen die Kopfprotome einer Biga bzw. Quadriga mitsamt ihrem Stallburschen in eine architektonische Einfassung eingepasst wurden. Entweder bildet dieses ‚Fenster‘ den zentralen Dekor (s. Abb. 35.12; zu solchen pilastergefassten Pferdestallfenstern s. HERBIG 1927, 119ff.) oder ein in einen größeren Zusammenhang eingefügtes Detail wie auf einem Stamnos, ebenfalls in Florenz. Eine Verbindung

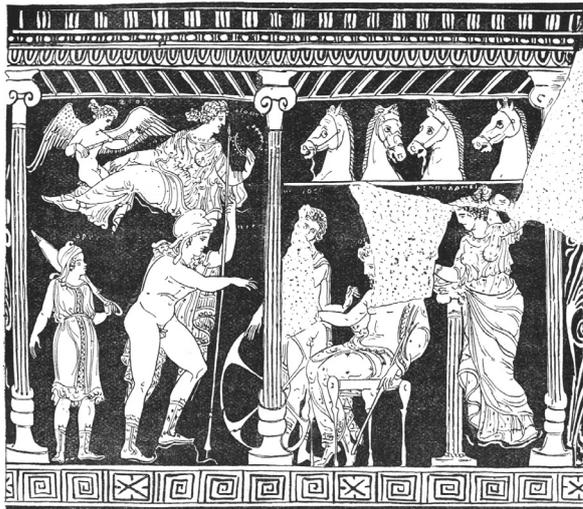


Abb. 35.12 (links)
Etruskischer Kolonettenkrater
(Florenz o.A.) mit einer Stall-
szene im Halsbild

Abb. 35.13 (rechts)
Apulisch rotfigurige Situla aus
Ruvo (Rom VG 18003) mit der
Darstellung der Pferde im Stall
des Pelops

sich dabei um einen Stall handelt, davon zeugt entweder ein hinzugefügter möglicher Knecht (Abb. 35.12) oder der inhaltliche Zusammenhang, der als Handlungsort eine solche Umgebung erwarten lässt (Abb. 35.13)⁴¹⁰. Zu postulieren ist an dieser Stelle jedenfalls, dass der dünne Leistenrahmen auf den Reliefs keinesfalls ein konkretes Fenster angeben muss, aber in Abhängigkeit zur Erwartungshaltung eines jeden einzelnen Betrachters – besteht Bedarf nach Kausalität – durchaus auf diese Weise aufgefasst werden kann, liegen hierfür die relevanten optischen Schlüsselreize vor. Eine klare Grenzziehung ist dabei weder möglich noch in irgendeiner Form notwendig. Einen vergleichbaren Effekt lassen die wesentlich älteren Pferdekopffamphoren erwarten (s. Abb. 6.12), die in der Forschung nicht selten argumentativ als Grundlage für die Herausbildung der Totenmahlprotome herangezogen wurden⁴¹¹. Demgemäß war der Rezipient schon lange zuvor mit dieser Art der Wiedergabe vertraut, weshalb eine solche wohl auch ohne Umschweife Eingang in die Ikonographie der Reliefs finden konnte.

C2.2.4. Schiffsbrüchige und *epibatai* in der Sepulkralplastik der Kykladen

Unter den späten Sepulkralreliefs fällt eine verhältnismäßig geschlossene Gruppe auf, die in der Forschung oftmals allgemein als diejenige der Gräber von „Schiffen“, „Seefahrern“, „Seesoldaten“ oder „Schiffbrüchigen“ bezeichnet wurde⁴¹². Als Gemeinsamkeit weisen all diese Vertreter

des Letzteren zu den Fenstern der Totenmahlreliefs knüpfte bereits SCHAUBURG 1972, 8 Anm. 49 Taf. 12.2. – Des Weiteren sieht WILL 1955, 292 Parallelen zwischen den Totenmahlreliefs, auf welchen der architektonische Hintergrund als Rahmen für sämtliche Objekte/Figuren (Köpfe und Büsten) genutzt wird und den Götterloggien in den Oberzonen der paestanischen Vasen, auf welchen Zuschauerfiguren innerhalb einer Säulenhalle wie in einer Art Fenster erscheinen.

410 Die nebeneinander in eine Säulenhalle integrierten Quadrigapferde sind Teil einer Darstellung, die sich den Vorbereitungen zum Wagenrennen des Pelops und Oinomaos widmet. Ergänzt wird die Szene durch den vor dem Stall sitzenden Oinomaos, den jungen Myrtilos mit einem Wagenrad, Hippodameia und Pelops in Begleitung eines Phrygers (s. dazu SÉCHAN 1926, 451; vgl. des Weiteren HERBIG 1927, 123).

411 So z.B. THÖNGES-STRINGARIS 1965, 18f.; DENTZER 1982, 493 mit Anm. 479. Allgemein zu diesen Pferdekopffamphoren s. Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“.

412 So etwa bei E. Gerhard (Schiffer oder Seefahrer), darauf basierend MICHAELIS 1872, 145. Zu solchen Darstellungen auch PFUHL 1905, 149; WOLTERS 1928, 268ff. (Seesoldat, Schiffbrüchiger); COUILLOUD 1974a, 292ff.; dies. 1974b, 491; CLAIRMONT 1974, 235f.; BRUNEAU 1975, 194; VIERNISEL-SCHLÖRB 1988, 59; SCHMIDT 1991, 23.



Abb. 36.1 (links)
Grabrelief mit am Gestade
Sitzendem in Trauerpose
(DADAS 115)

Abb. 36.2 (rechts)
Grabrelief mit fahrenden
,Seesoldaten‘ (DADAS 124)

eine übergeordnete Thematik auf, die sie von den herkömmlichen Darstellungsschemata dieser Zeit unterscheidet und grob in zwei Bildtypen untergliedert werden kann.

So sitzt ein nackter beziehungsweise mit einem Kurzchiton bekleideter Mann im Trauergestus auf einer felsartigen Formation⁴¹³, wobei neben ihm in vielen Fällen ein Schiff erscheint⁴¹⁴, das lediglich im Ausnahmefall vollständig abgebildet wird⁴¹⁵. Neben der Möglichkeit, es in zweiter Ebene hinter dem Sitzenden und der Felslandschaft – also verdeckt – wiederzugeben⁴¹⁶, wird gerne auf die Methode des Abschneidens durch den Rahmen zurückgegriffen (**Abb. 36.1**). Eine Erweiterung dieses Grundmusters durch weitere Personen ist möglich, wenn auch nicht besonders geläufig; eine Abwandlung zeigt den Trauernden direkt auf dem Gefährt sitzend⁴¹⁷. Das zweite Schema stellt dagegen einen auf dem Schiff in der Regel nach rechts stehenden Krieger dar, der in Angriffshaltung sein Schwert über dem behelmten Kopf erhebt und seinen Oberkörper mit einem Schild schützt⁴¹⁸. Soweit die Verf. bekannten Exemplare eine Beurteilung erlauben, erscheint das Fahrzeug auf diesen stereotypen Darstellungen niemals ganzgestaltig, immer wird es durch den Rahmen beschnitten. Auch dieses Bildkonzept kann zu einer Mehrfigurenkomposition ausgebaut oder verschiedenartig variiert werden (**Abb. 36.2**)⁴¹⁹.

Ogleich in der Forschung in Hinblick auf eine konkrete Interpretation dieser Inhalte Uneinigkeit besteht, ist zumindest der Zusammenhang mit einem maritimen Umfeld

413 Zur Herleitung und Deutung des Trauermotivs s. z.B. WENZ 1913, 84 (Ableitung des Motivs vom polygotischen ‚Schiffswächter‘; vgl. dazu auch Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“); vgl. des Weiteren WOLTERS 1928, 276; COUILLOUD 1974a, 295.

414 BRUNEAU 1975, 294 gibt den Anteil der Darstellungen mit Schiff im Verhältnis zur abgekürzten Variante ohne Fahrzeug mit ungefähr 45% an. Vgl. z.B. auch COUILLOUD 1974a, Taf. 64 Nr. 328.

415 Vgl. COUILLOUD 1974a, Taf. 67 Nr. 343 und 68 Nr. 344 (s. dazu auch unten).

416 s. z.B. COUILLOUD 1974a, Taf. 65 Nr. 337 oder 66 Nr. 339.

417 COUILLOUD 1974a, 294f. unterteilt dieses Schema in vier Untergruppen, außerdem geht sie detailliert auf die Mehrfigurenkompositionen ein. Dabei ist eine Erweiterung durch das im Grabkontext gängige Motiv der Dexiosis nicht selten (s. dazu BRUNEAU 1975, 294 [mit Beispielen]).

418 Allgemein zur Entstehung und zur möglichen Beeinflussung durch attische Kriegerdarstellungen s. COUILLOUD 1974a, 293; zur möglichen Verwandtschaft dieses Kriegertypus mit Aristonantes s. CLAIRMONT 1974, 236; kritisch dazu VIERNSEISL-SCHLÖRB 1988, 62.

419 Ausführlicher dazu COUILLOUD 1974a, 292f.

unbestritten⁴²⁰. Große Plausibilität kommt einer Erklärung zu, die einen Bezug dieser Reliefs zu Personen postuliert, deren Tod in unmittelbarem Zusammenhang mit der Seefahrt steht⁴²¹. In diese Richtung weisen auch zahlreiche Epigramme, die als Epitheton (Demotikon oder Ethnikon) eine Bezeichnung in der Fremde hervorheben⁴²², ebenso wie die konkrete, obgleich nicht besonders häufige Thematik des Schiffsbruchs. Dabei wird das Grundschema des Trauernden an Land um im Wasser treibende Gestalten erweitert (Abb. 36.3) beziehungsweise die Katastrophe selbst zur Darstellung gebracht, vermittelt durch ein von Turbulenzen stark mitgerissenes beziehungsweise bereits havariertes Schiff (s. v.a. Abb. 36.6)⁴²³. Im Falle des fahrenden Kriegers in Angriffshaltung lässt die Ausstattung des Bootes mit einem Rammsporn und damit dessen explizite Kennzeichnung als Kriegsschiff auf den Tod in einer Seeschlacht schließen. Dies erhält zusätzlich noch durch ein Epitaph in Kombination mit einer entsprechenden Darstellung Befürwortung⁴²⁴. Ob es sich dabei um Kenotaphe oder um konventionelle Gräber handelt, ist nicht von Relevanz – das Grabmal kann folglich ebenso einem auf dem Meer Verschollenen als auch einem Verunglückten gewidmet sein, dessen Leichnam tatsächlich wieder an Land gespült wurde⁴²⁵. Des Weiteren sollte daneben allerdings auch nicht die Möglichkeit ausgeschlossen werden, dass das Schiff lediglich als attributiver Hinweis auf eine Tätigkeit zu Lebzeiten aufzufassen ist und der Verstorbene damit nicht auf dem Wasser umkam⁴²⁶. Dies gilt sowohl für die gerüsteten *epibatai* als auch für den sitzenden Trauernden, dessen Kurzchiton zudem gleichermaßen wie die Nacktheit als typische ‚Arbeitsbekleidung‘ vornehmlich von Sklaven und Seeleuten anzusehen ist⁴²⁷. Es ist anzunehmen, dass diese Bilder

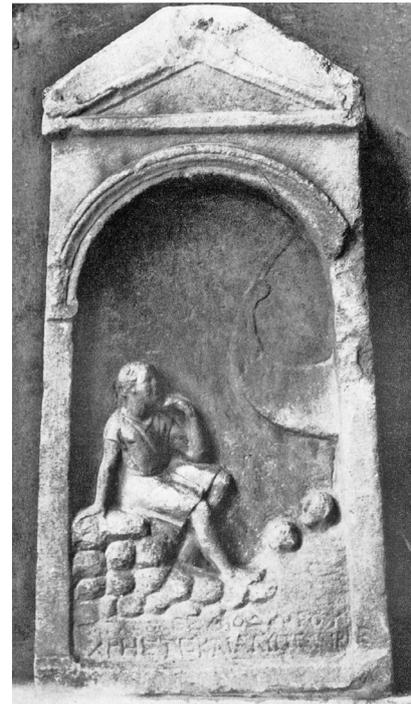


Abb. 36.3 Grabrelief mit der Darstellung eines Schiffsbruchs (DADAS 117)

- 420 Zusammenstellung der älteren Interpretationsmöglichkeiten (z.B. Insel der Seligen, Fahrt ins Jenseits etc.) bei MICHAELIS 1872, 144f., darauf basierend die aktuellere Darlegung bei COUILLOUD 1974a, 295ff.; als weiteres s. auch BRUNEAU 1975, 296f.
- 421 Auf diese Weise erstmals u.a. MICHAELIS 1872, 144 in Bezug auf die expliziten Schiffsbruchdarstellungen (s.u.), s. auch COUILLOUD 1974a, 295; BRUNEAU 1975, 296.
- 422 Vgl. z.B. die Stele des Menekrates aus Athen oder diejenige des Philemon aus Thessaloniki (= DADAS 115, s. Abb. 36.1), die beide von den Kykladen stammen. Zu den Inschriften s. COUILLOUD 1974a, Nr. 337 und 338.
- 423 Vgl. dazu COUILLOUD 1974a, 296.
- 424 Stele des Diphilos aus Paros (s. COUILLOUD 1974b, 491 o. Abb. und dies. 1974a, 293 [IG XII 5, 300]).
- 425 Zumeist hielt man diese Gräber für Kenotaphe (s. z.B. WOLTERS 1928, 277; VIERNEISEL-SCHLÖRB 1988, 62 Anm. 22), was tatsächlich aus vielen Epigrammen hervorgeht, so z.B. PEEK 1960, Nr. 455 (IG II/III 2 12335 [GV 1985]). Allerdings gibt es auch andere Fälle: Eine Inschrift auf einem Grabrelief wohl aus Rheneia ruft den Vorübergehenden dazu auf, eine an die Küste gespülte Frau namens Aline aus Phönikien zu betrauern, die fern der Heimat ihre letzte Ruhe fand (ebd. Nr. 235 [GV 1232]). BRUNEAU 1975, 296f. führt diese für den sepulkralen Zusammenhang ungewöhnlichen Bildtypen auf die Absicht einer expliziten Kennzeichnung des Grabes als Kenotaph zurück. Eine solche Sitte der differenzierenden Hervorhebung ist zumindest durch Schriftquellen belegt (vgl. dazu auch COUILLOUD 1974a, 297 Anm. 1).
- 426 COUILLOUD 1974a, 296 stützt ihre Argumentation hierfür u.a. auf die mögliche Kombination von Schiffen mit anderen kennzeichnenden Objekten auf byzantinischen Stelen sowie auf die Art der Verbindung von Handelsschiffen mit Verstorbenen auf römischen Grabsteinen. Hinweise auf eine solche Interpretation erbringen auch die klassischen Beispiele DADAS 136 und 103 sowie die hellenistische Darstellung DADAS 152 (vgl. Kapitel C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“).
- 427 Vgl. dazu COUILLOUD 1974a, 296. Epigramme bezeugen außerdem eine Verwendung dieser Bildthemen ausschließ-



Abb. 36.4 (links)
Demokleidesrelief
(DADAS 56)



Abb. 36.5 (rechts)
Kyzikenisches Relief mit
fahrendem ‚Seesoldaten‘
(DADAS 131)

vor allem innerhalb ärmerer Bevölkerungsschichten Verwendung fanden, weicht die Dramatik und Lebensnähe der Inhalte deutlich vom ansonsten üblichen und vielmehr sehr verhaltenen Themenrepertoire ab und spiegelt eine eigene und vermutlich sehr eingängige Sprache wider⁴²⁸.

Ihren Ursprung hat die Masse dieser Grabreliefs in der Umgebung von Delos, so dass diese Gattung als typisch kykladisch bezeichnet werden kann. Dabei findet sowohl die Bogenstele als lokale Variante häufige Verwendung als auch vornehmlich der grobkörnige Inselmarmor aus Paros oder Naxos benutzt wird⁴²⁹. Da sich zudem beide Bildtypen im gesamten ägäischen Raum nachweisen lassen, ist eine weitläufige überregionale Beeinflussung als gesichert zu bewerten – einziges relevantes Kriterium ist an dieser Stelle die Nähe zur Küste und damit der direkte Bezug zur Seefahrt⁴³⁰. Zwei verwandte Darstellungen fallen allerdings in chronologischer sowie chorologischer Hinsicht aus dem Rahmen und geben Hinweis darauf, dass offenbar in beiden Fällen typologische Vorgänger außerhalb der Kykladenregion zu finden sind: Mit ihrer Datierung ins frühe 4. Jh. steht die Stele des Demokleides (DADAS 56), die den Sitzenden in Trauerpose auf dem Schiff neben abgelegten Waffen wiedergibt (**Abb. 36.4**), ganz am Anfang der Reihe und wurde vermutlich in Attika gefertigt⁴³¹. Da sich auch das Schema des am

lich für Männer, was die Erklärung als Überfahrt ins Jenseits nachdrücklich dementiert und eine Verbindung mit einem bestimmten männerdominierten Berufszweig umso mehr befürwortet (dazu BRUNEAU 1975, 294ff.).

428 Auf diese Weise ZANKER 1966, 20, wobei ihm als Argument des Weiteren die oftmals sehr schlichte Ausführung dient. In diese Kategorie fallen desgleichen die sehr seltenen Sterbeszenen kreißender Frauen (s. dazu auch SCHOLL 1996, 159–164, 222f.). Vgl. dazu auch Kapitel C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“ in Zusammenhang mit DADAS 103 sowie allgemein Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

429 Zum Material der Stelen s. MICHAELIS 1872, 146; COUILLOU 1974a, 261; zum Stelentyp s. außerdem Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

430 Dazu COUILLOU 1974a, 297; SCHMIDT 1991, 23, 37 Anm. 217; CREMER 1992, 13 Anm. 51. Mit der kykladischen Bildtypologie vergleichbare Beispiele finden sich auch in allgemeinem Kontext: Sie reichen von der kleinasiatischen sowie levantinischen Küste bis nach Italien (dazu SCHMIDT 1991, 38f.).

431 Der genaue Herkunftsort dieser Stele ist unbekannt, ebenso wie sich das verwendete Material wohl nicht genauer bestimmen lässt. Zur Beschreibung des Marmors s. VIERNEISEL-SCHLÖRB 1988, 62 Anm. 22; zur ausführlichen Beschreibung der Darstellung s. bspw. CLAIRMONT 1993, 316f. Nr. 1330. – Zur typologischen Beziehung zu den späteren Reliefs s. CLAIRMONT 1974, 235 Anm. 72; PFUHL – MÖBIUS 1977, Nr. 825-828, RIDGWAY 1983, 202; VIERNEISEL-SCHLÖRB 1988, 62 Anm. 22. Zur Darstellungswürdigkeit dieses Themas erst ab dieser Zeit und den Gründen s. TILLIOS 2010, 37 mit Anm. 434.

Gestade Sitzenden ohne Fahrzeug bereits früher greifen lässt⁴³², kann allein die Zusammenführung dieser beiden Motive eine Schöpfung kykladischer Bildhauer sein, wenn auch Belege von anderen Ägäisinseln existieren⁴³³; um eine späte Zutat wird es sich desgleichen bei den Schiffbrüchigen handeln⁴³⁴. Gleichmaßen ist das Thema des im Boot stehenden Kriegers nur unverhältnismäßig später als das attische Beispiel bereits auf einem Relief aus Kyzikos anzutreffen (DADAS 131). Von den jüngeren Pendants, die mehrheitlichen von den Inseln stammen, unterscheidet sich diese Darstellung allein durch die überaus detaillierte Wiedergabe des Kriegsschiffes – eine Triere klassischer Zeit – und der leicht abgewandelten Haltung des Gerüsteten (**Abb. 36.5**)⁴³⁵.

Was die genaue Herkunft der kykladischen Beispiele angeht, liegt ein sichtlicher Schwerpunkt auf der Insel Rheneia⁴³⁶, die Delos nach der zweiten Katharsis 426/25 v. Chr. als Bestattungsplatz diente⁴³⁷. Zwar konnte keine der Stelen in situ geborgen werden, allerdings macht die zentrale Rolle der Gräberinsel zur Zeit der Entstehung der Reliefs eine solche Zuordnung nicht unwahrscheinlich. Augenzeugenberichte von Reisenden vergangener Zeiten erzählen vom schlechten Erhaltungszustand der antiken Hinterlassenschaften der seit dem Untergang von Delos so gut wie unbesiedelten Insel⁴³⁸. Von den ehemals prächtigen Grabanlagen zeugten schon damals nur noch ruinöse Strukturen, deren Substanz im Laufe der Zeit fast vollständig zum Zwecke einer baulichen Weiternutzung verschleppt worden war⁴³⁹. Die geplünderten Überreste der im Südosten der Insel und somit Delos gegenüber gelegenen Nekropolen deuten auf eine „Todtenstadt“⁴⁴⁰ aus verhältnismäßig dicht gedrängten kleineren Einzelgräbern hin, die vermutlich durch systematisch angelegte Durchgänge gegliedert war⁴⁴¹.

Neben Stil, Stelenform und Schrifttypus lässt auch der historische Hintergrund von Delos einen Rückschluss auf eine Datierung zu: So gut wie alle Exemplare stammen aus der Phase der höchsten wirtschaftlichen und historischen Blüte der Insel, die zwischen ihrer Erklärung zum Freihandelshafen durch Rom 166 v. Chr. und ihrer totalitären Vernichtung 88 v. Chr. durch Menophanes, einen Feldherrn des Mithridates von Pontos, sowie schließlich 69 v. Chr. durch die mit selbigem verbündeten Seeräuber anzusetzen ist⁴⁴². Eine genauere zeitliche Fixierung der einzelnen Reliefs ist nur in den seltensten Fällen über die Namensnennung in den

432 Das Motiv des auf einem Felsen sitzenden Mannes kommt bereits Ende des 6. Jhs. in Lakonien vor (s. dazu COUILLOUD 1974a, 295).

433 So etwa aus Chios oder Kythnos (s. COUILLOUD 1974a, 295 Anm. 5f.).

434 Dazu COUILLOUD 1974a, 295.

435 Er kauert auf ein Knie gestützt im Boot, anstatt hoch aufgerichtet das Schwert zu recken. Zur ausführlichen Beschreibung und möglichen Ableitung s. z.B. CLAIRMONT 1993, 377f. Nr. 1458; ders. 1974, 234; VIERNEISEL-SCHLÖRB 1988, 61.

436 Dazu MICHAELIS 1872, 146; s. als weiteres COUILLOUD 1974a, 39ff.

437 Dazu Thuk. III 104, 2. Nicht nur wurden alle älteren Bestattungen seit dem 8. Jh. dorthin verbracht und unter einem gemeinschaftlichen Bothros erneut beigesetzt, auch befinden sich dort die späteren Nekropolen bis zum Niedergang der Nachbarsinsel (s. KURTZ – BOARDMAN 1985, 224, 234f.; BRODERSEN 1999, 342 s.v. Delos).

438 Zur Blütezeit Delos befanden sich auf Rheneia außer den Gräbern auch noch die Geburtshäuser für die Frauen. Paus. VIII 33, 2 beschreibt Delos als bis auf das Tempelpersonal verödet, einige Kirchenbauten zeugen von einer kurzen frühchristlichen Neubesiedlung, danach setzt die Ausbeutung der beiden Inseln als Steinbruch ein (s. etwa BRODERSEN 1999, 343 s.v. Delos). Zusammenstellung der bekannten Schriftquellen zu Rheneia und Delos ab dem 15. Jh. bei COUILLOUD 1974a, 337ff.

439 Vor allem in Mykonos wurde eine große Menge an sekundär verbauten architektonischen Teilen und Skulpturen wohl aus Rheneia aufgefunden.

440 L. Ross, 1855-61 (s. COUILLOUD 1974a, 349 [Nr. 31]).

441 J.B. Bory de Saint-Vincent nennt 1839 neben Sarkophagen und Bleisärgen in rechteckigen Gräften auch Osteotheken, zylindrische sowie rechteckige Altäre und Stelen aus verschiedenen Gesteinsorten (s. COUILLOUD 1974a, 346ff. [Nr. 29]).

442 Dazu Pol. XXX 31, 10; Paus. III 23, 3f. Vgl. des Weiteren z.B. SCHMIDT 1991, 66; BRODERSEN 1999, 343 s.v. Delos.

Epitaphen möglich, die Masse wird allgemein dem endenden 2. und dem beginnenden 1. Jh. v. Chr. zugeschrieben⁴⁴³.

Das Schiff in Hinblick auf seine Ausschnitthaftigkeit

Bereits in Zusammenhang mit den klassischen Vertretern dieser Gruppe – der attischen Demokleidesstele (DADAS 56, s. Abb. 36.4) und dem Relief mit dem sog. Seesoldaten aus dem nördlichen Ionien (DADAS 131, s. Abb. 36.5) – wird das Schiff nicht vollständig abgebildet (**Tab. 23**)⁴⁴⁴. In beiden Fällen erscheint vom ausgedehnten Fahrzeug gerade einmal so viel im Bild, dass darauf die jeweilige Figur gut untergebracht werden kann. Dieses Muster zieht sich mit aller Konsequenz auch bei den Pendants hellenistischer Zeitstellung hindurch und lässt sich gleichermaßen in Verbindung mit dem Trauenden an Land fassen, wobei hier das Boot unbemannt bleibt. Die Dominanz der ausschnitthaften Wiedergabe ist in allen Fällen nicht von der Hand zu weisen und offenbart sich nicht allein an den unzähligen stereotypen Beispielen aus der Kykladenregion⁴⁴⁵, sondern gleichermaßen an den seltenen Pendants abweichender Herkunft wie beispielsweise auf einer späten *columella* aus hymettischem Marmor vom Kerameikos mit dem fahrenden Krieger (DADAS 108)⁴⁴⁶. Dies gilt desgleichen für die unterschiedlichen Variationen der beiden mehr oder minder festen Darstellungsschemata: So können im anteiligen Fahrzeug auch zwei Gerüstete nebeneinander (DADAS 124, s. Abb. 36.2) beziehungsweise der Mann und eine verschleierte Frau erscheinen (DADAS 123*), ebenso wie der angreifende *epibates* durch eine Gestalt ohne kriegerischen Hintergrund ersetzt werden kann (DADAS 122)⁴⁴⁷. Hierzu sind ebenfalls die ausschnitthaften Darstellungen des Schiffsunglücks zu zählen – dieser Inhalt steht entweder als einzige Handlung im Fokus (DADAS 28 [s. Abb. 36.6], 120 [s. Abb. 36.7], 121) oder dient dem Trauernden an Land als ergänzende Hinzufügung (DADAS 117 [s. Abb. 36.3], 118*).

Auf welche Art und Weise der Anschnitt erzeugt wird, steht in direkter Abhängigkeit zum Typus des Bildträgers. Da hier jedoch die an den Seiten offene Bildfriesstele nur ausgesprochen selten vertreten ist⁴⁴⁸, liegt mehrheitlich ein umlaufender Rahmen vor, so dass sich stets eine ‚Fensterwirkung‘ ergibt. Eine detaillierte architektonische Ausarbeitung der einzelnen Elemente zur Bogen- oder gar Naiskosstele findet sich aber verhältnismäßig selten und vor allen Dingen in Verbindung mit dem Schema des Trauenden, zumeist dient die einfache Rahmenleiste der Bildfeldstelen als Einfassung und damit als exekutives Element⁴⁴⁹.

443 Kein einziges Exemplar stammt aus einem genau datierten Kontext und nur selten lässt sich ein inschriftlich genannter Name durch Prosopographie mit einem chronologisch gesicherten Pendant in Verbindung bringen. Ausführlich zur Datierung und ihrer Problematik s. COUILLOU 1974a, 243-253.

444 Die Materialaufnahme, zusammengestellt in dieser Tabelle, erfolgte exemplarisch, sollte aber einen ausreichend großen Querschnitt wiedergeben.

445 Trauernder an Land: DADAS 115, 116*, 143* und 144; ‚Seesoldat‘: DADAS 125-127, 128* und 129*.

446 Zum ikonographischen Sonderstatus dieses Exemplars innerhalb Attikas s. STUPPERICH 1977, 176; vgl. des Weiteren VIERNEISEL-SCHLÖRB 1988, 62. Dies lässt einen deutlich geringeren Stellenwert der ‚Seesoldaten‘ in dieser Region gegenüber Hoplitzen oder Hippeis erkennen, deren Verbildlichung auf Reliefs weitaus geläufiger ist (s. STUPPERICH 1977, 179). Zum Stellenwert der Flotte innerhalb der attischen Kriegsführung vgl. BERGEMANN 1997, 79.

447 Anstatt des gerüsteten Kriegers handelt es sich hier um einen unbekleideten Mann.

448 Ausgehend vom zusammengestellten Bildbestand gilt dies einzig für die Demokleidesstele (DADAS 56).

449 Die hier vertretenen Formen korrespondieren mit den drei von COUILLOU 1974a, 263ff. und 1974b, 487ff. herausgearbeiteten kykladischen Typen, bezogen auf die Variante des bekrönenden Elements zum einen und die Art der seitlichen Rahmung zum anderen. So unterscheidet sie den geraden rechteckigen, den giebelförmigen und den bogenförmigen bzw. ellipsoiden Abschluss und trennt zwischen Naiskos, Bogen und einfachem Bildfeld, wobei alle



Abb. 36.6 (links)
Grabstele mit Schiffsun-
glück (DADAS 28)



Abb. 36.7 (rechts)
Grabstele des Kerdon
(DADAS 120)

Was das Schiff selbst angeht, drängt sich ein wesentlicher Unterschied in Hinblick auf den gewählten Ausschnitt auf (s. Tab. 23). Bereits Adolf Michaelis erwähnte 1872, dass diese Fahrzeuge auf verschiedene Arten wiedergegeben werden, so kann sich der Bildhauer lediglich auf die Verbildlichung des Vorderteils – manchmal mit Rammsporn – oder aber der rückwärtigen Partie – oft mit in Relief ausgearbeitetem Steuerruder – beschränken⁴⁵⁰. Viele Details bleiben dem heutigen Betrachter verborgen, waren sie ehemals in Farbe angegeben⁴⁵¹. Dabei zeichnet sich eine unübersehbare Vorliebe für die Kombination des Sitzenden in Trauerpose mit einem Schiffsheck ab, wohingegen der angreifende Krieger so gut wie stets mit der *prora* verbunden wird⁴⁵². Diese Differenzierung versuchte Marie-Thérèse Couilloud in Zusammenhang mit letzterem Kompositionsschema mit der Absicht des jeweiligen Bildhauers zu erklären, den dem ‚Seesoldaten‘ eigenen festen Platz im Kriegsschiff hervorzuheben⁴⁵³. Allerdings ist es wesentlich wahrscheinlicher, den Grund für diese Detailauswahl in einer schlüssigen bildhaften Umsetzung bestimmter Prozesse auf kognitiver Ebene zu suchen, als in der Andeutung einer individuellen Position an Bord. Denn die jeweilige Art der Wiedergabe spiegelt den tatsächlichen Vorgang wider, fährt ein Schiff stets mit dem Heck voran ans Ufer, wohingegen es mit dem Bug zuvorderst in voller Fahrt die Wasseroberfläche durchschneidet⁴⁵⁴. Fällt die Wahl folglich in Zusammenhang mit dem ohnehin in Angriffshaltung nach vorne strebenden *epibates* auf die *prora*, so evoziert dies deutlich ein Hineinfahren – die Bewegungsrichtung des Schiffes ist

diese Elemente beliebig kombinierbar sind. Zu den verschiedenen Stelenformen s. auch SCHMIDT 1991, 35. Vgl. dazu auch Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“ mit Abb. 31.1.

450 Vgl. MICHAELIS 1872, 143.

451 Aus diesem Grund gestaltet sich die konkrete Ansprache der abgebildeten Partie mitunter schwierig, fehlen die entscheidenden Details. – Zur Farbigekeit des Demokleidesreliefs s. bspw. CONZE 1900, 132 (Nr. 632). Entgegen der allgemeingültigen Theorie, das Schiff befände sich hier auf offenem Wasser, das einst in blauer Farbe angegeben war, spricht sich WEGENER 1985, 168f. mit Anm. 722 für die Rekonstruktion des Fahrzeugs als angelandet aus und legt dieser Annahme u.a. die jüngeren Darstellungen des vor einem Boot Sitzenden an der Küste zugrunde.

452 Eine Ausnahme stellt bspw. DADAS 126* dar, steht hier der ‚Seesoldat‘ definitiv im Heck des Schiffes (vgl. ebenfalls DADAS 123*). Umgekehrt sitzt der Trauernde auf der Demokleidesstele (DADAS 56) im Bug (vgl. unter Vorbehalt auch DADAS 119).

453 COUILLOUD 1974a, 293 Anm. 4.

454 Vgl. dazu auch Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

in diesem Fall der Vorwärtsbewegung des Bewaffneten angepasst. Ist dabei das Gefährt nur zu einem Teil sichtbar und sein Verhältnis zum Raum auf diese Weise durch das feste Element des Rahmens unmissverständlich festgesetzt, wird auf Basis der Gesetzmäßigkeiten der optischen Wahrnehmung der Faktor der Bewegung effektiv verstärkt. Adäquat dazu kann in Verbindung mit dem Heck, welches dem auf einem Felsen und damit an Land Sitzenden beigelegt wurde, aus dem Kontext heraus der Eindruck des Anlegens entstehen, wenn auch mit verlagertem Zeitbezug und damit in größerer Abhängigkeit von den Erwartungen jedes einzelnen Betrachters⁴⁵⁵.

Bei den mit dem Trauenden an der Küste verknüpften Schiffsunglücken dagegen, wo das Fahrzeug nicht in unmittelbarer Anbindung an die Felslandschaft, sondern weiter oben im Bild und damit auf offenem Meer erscheint⁴⁵⁶, gewinnt dieser Aspekt – auf Basis der verbildlichten Inhalte – eine gegenteilige Ausrichtung⁴⁵⁷. Der narrative Gehalt ist nun erhöht, das Bild erzählt eine Geschichte, in welcher dem Faktor der Bewegung eine wesentlich gesteigerte Bedeutung zukommt: Der Unfall hat sich bereits ereignet, das Schiff hat seine Fahrt fortgesetzt – nur das aufgebogene Heck ist noch im Bild sichtbar und die Havarierten treiben hilflos im Wasser (DADAS 118*, 117 [s. Abb. 36.3]). Eine erhöhte Dramatik wohnt einer verwandten Darstellung inne, auf welcher das Ereignis selbst stärker in den Fokus rückt (DADAS 121). Auch hier ist das Boot schon auf dem Weg, den Bildausschnitt zu verlassen, während der Schiffbrüchige im letzten Augenblick noch versucht, sich am Steuerruder festzuhalten. Besonders erwähnenswert ist aber eine Darstellung aus Attika⁴⁵⁸, welche den Augenblick der eigentlichen Katastrophe auf einzigartige Weise wiedergibt (DADAS 28): In einem offensichtlich wild krängenden Fahrzeug suchen der Knabe Rughion und seine beiden Schwestern noch verzweifelt Halt, während eine vierte Person bereits ins Wasser gestürzt ist und sich von unten an den Schiffsrumpf klammert (Abb. 36.6). Das Boot weist eine außerordentliche Schiefelage auf, wobei sich sein Bug weit in die Höhe erhebt, der hintere Teil dafür bereits tief ins Meer gesunken ist. Dies hat der Bildhauer zusätzlich durch den Anschnitt am unteren Bildrand zum Ausdruck gebracht, beschränkte er sich im Gegensatz zu den anderen Beispielen nicht allein auf den seitlichen Konturenabbruch⁴⁵⁹. Den entscheidenden Moment des Unfalls gibt zu guter Letzt auch die delische Stele des Kerdon (DADAS 120) wieder, auf welcher der Kenternde neben seinem Boot erst noch im Fallen begriffen ist (Abb. 36.7). Die unmittelbare Aktualität des Unglücks begründet dabei die Wahl des ins Bild hineinfahrenden Fahrzeugs gegenüber den bereits havarierten Pendants von selbst.

Bei diesem in manchen Fällen überaus wirksamen optischen Effekt handelt es sich allerdings keinesfalls um den ausschlaggebenden Faktor für die ausschnittshafte Wiedergabe, sondern allein um einen Zusatz, der für das Verständnis der Darstellung keinesfalls Notwendigkeit be-

455 Ausführlicher zu diesem Effekt, der v.a. auch in Verbindung mit den entsprechenden Vasenbildern greift, in Kapitel B2.1.1.2.2. „Schiffe“ (mit den entsprechenden Unterkapiteln). Allgemein dazu auch in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

456 Auch wenn dies vermutlich in erster Linie kompositorische Gründe haben dürfte, verfehlt es seine optische Wirkung nicht, denn auf diese Weise geht die offensichtliche Bezugnahme auf das Gestade verloren. Dazu tragen auch die Kenternden bei, die unterhalb des Bootes im Wasser treiben.

457 Dies trifft im Grunde genommen desgleichen auf den im hinteren Teil des Schiffes sitzenden Mann auf DADAS 31 zu.

458 Diese ebenfalls schon späthellenistische Stele der Kinder des Antipatros fällt in die Zeit der Abhängigkeit Athens von anderen Kunstzentren.

459 Die anderen Schiffsbilder zeigen dagegen den Kiel im unteren Bereich vollständig. Dabei liegt er entweder direkt auf dem unteren Bildrand auf, so dass dieser mit dem Meeresspiegel gleichzusetzen ist, oder wird von diesem durch einen zusätzlichen, mehr oder weniger stilisierten Wellenkamm getrennt (z.B. DADAS 119, 108 oder 126*). Im Falle eines Freiraums ist davon auszugehen, dass die Wasserfläche in Farbe angegeben war (so auf DADAS 125).

sitzt, wenn auch er auf Kommunikationsebene zwischen Sender und Empfänger sicherlich nicht unwillkommen war. Besonders in Zusammenhang mit dem Trauenden an Land wohnt den versatzstückhaft beigefügten Booten ein unübersehbar chiffrenhaftes Wesen inne, sind sie – im Gegensatz zu den fahrenden *epibatai* oder aber Schiffsunglücken – in keinerlei Handlungskontext eingebunden. Gemäß der hellenistischen Bildsprache können sie in diesem Fall als rein attributiver Verweis auf den Verstorbenen ohne jegliche aktivische Einbeziehung verstanden werden⁴⁶⁰. Der inhaltlich aufzulösende Aspekt einer Bewegung wird damit hinfällig, wenn dies auch weiterhin im Ermessen des Rezipienten liegt. Je weniger das Schiff also in einen narrativen Kontext eingebunden ist, umso mehr sinkt die Wahrscheinlichkeit, es als bewegt und somit fahrend wahrzunehmen. Desto stärker verfällt es in die Rolle eines prädikativen Zusatzelements und besitzt aus narrativer Sicht keine entscheidende Aussage⁴⁶¹. Dies hingegen ist bei denjenigen Schiffen, die in Zusammenhang mit einem Unglück auf See oder einem angreifenden Krieger stehen, sehr wohl der Fall. Bei diesen Darstellungen fügt sich in der Regel die angedeutete Bewegung kohärent in den Erzählkontext ein, verstärkt oder verdeutlicht den vermittelten Inhalt, dramatisiert den Höhepunkt. Allerdings ist auch hier ein attributiver Charakter – sei es in Hinblick auf die Lebensführung, sei es in Bezug auf die Todesart – keineswegs absent.

Alles in allem bleibt der allein verantwortliche Auslöser für die unvollständige Wiedergabe die Unvereinbarkeit zwischen dem Parameter der übermäßigen motivimmanenten Größenausdehnung und dem stark eingeschränkten verfügbaren Darstellungsraum, definiert durch die in der Regel feste plastische Einfassung. Während eine ganzgestaltige Wiedergabe eine starke Verkleinerung des Schiffes erfordert, kann der Bildhauer – greift er auf die gestaltliche Unvollständigkeit zurück – ohne Einschränkung alle für die Rezeption relevanten Informationen transportieren, ohne auf ein relativ ausgewogenes Größenverhältnis verzichten zu müssen⁴⁶². Die Ausschnitthaftigkeit ist damit das einzige Mittel, welches auf verfügbarer Grundlage sämtliche Ansprüche zu vereinen vermag.

C2.2.5. Über die Tradition hinaus – Schiffsbilder mit Einzelcharakter in Grab und Votivkontext

Neben den zumeist recht monotonen Darstellungen des Trauernden an der Küste sowie des ‚Seesoldaten‘, die vornehmlich der hellenistischen Epoche zuzurechnen sind und aus der Kykladenregion stammen, liegen innerhalb der Sepulkralplastik nur wenige weitere Nachweise für die Einbindung eines ausschnitthaften Schiffes in einen Erzählkontext – zumindest mit einem noch so geringen narrativen Anspruch⁴⁶³ – vor. Erst recht gilt dies in Zusammenhang mit den Weihreliefs, kommt hier dieses Motiv offensichtlich noch seltener zum Tragen. Da-

460 Zur hellenistischen Bildsprache vgl. z.B. FABRICIUS 1999, 51ff. bes. 56 Anm. 27; VON HESBERG 1988, 312ff. Vgl. auch Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

461 Vgl. dazu auch Kapitel D2.1. „Vergleich Schiffe“.

462 Dies gilt auch für die Fahrzeuge, die nicht durch den Rahmen abgeschnitten, sondern inmitten der Darstellung durch die Gestalt des Sitzenden sowie die Felsstruktur verdeckt werden. Eine vollständige Wiedergabe, die automatisch eine gestaltliche Verkleinerung nach sich zieht, findet daher wohl nur in Verbindung mit den unbemannten Beifügungen Anwendung und hier offenbar nur sehr selten (dazu s.o.). – Zur ohnehin im Verhältnis stets zu kleinen Wiedergabe des Schiffsmotivs s. Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

463 Ausführlicher zu diesem Kriterium s. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“.



Abb. 37.1 Charonstele aus Apollonia (DADAS 37)

bei handelt es sich vielmehr um ungewöhnliche Kompositionen, die innerhalb des üblichen Bild-repertoires isoliert stehen, mitunter aber an gängige Schemata anknüpfen. Begründet durch die recht starren Konventionen der Reliefproduktion in Athen, haben diese individuellen Darstellungen ihren Ursprung vor allen Dingen in den außerattischen Kunstzentren späterer Zeit. Auch wenn diese Reliefs (Tab. 24) – über ihren Verwendungszweck und das teilgestaltige Bildzeichen hinaus – so gut wie keine ikonographischen Gemeinsamkeiten aufweisen, soll an dieser Stelle eine summarische Betrachtung erfolgen.

Der Charonskahn

Schon allein aufgrund des mythologischen Inhalts fällt ein vermutlich hochhellenistisches Relief aus dem illyrischen Apollonia (DADAS 37) vollkommen aus dem Rahmen und soll daher allen anderen Beispielen vorangestellt werden⁴⁶⁴. Auf einem Teil der schlanken Darstellungsfläche hat der Bildhauer das Thema des Abschieds und die bevorstehende Überführung des Verstorbenen in das Reich der

Toten geschickt zu einen gewusst (Abb. 37.1). Auffällig ist dabei die Unterteilung der figürlich sehr dichten Komposition in drei räumlich zu trennende und ungleich geschnittene Bildzonen, die zum Teil ineinandergreifen: Im halbrunden Giebfeld befinden sich – eingerahmt von zwei trauernden Sirenen – die Gemahlin und eine kleine Dienerin als Hinterbliebene. Während die Herrin am Boden kniet, um noch den Gatten bei der Hand zu fassen, hat sich dieser bereits in Begleitung von Hermes auf den Weg in die Tiefe gemacht, wobei er am Ende der hinabführenden Stiege von einer weiteren männlichen Person in Empfang genommen wird⁴⁶⁵. Dort steht auch Charon bereit, um ihn über den Fluss zu bringen. Mithilfe der Leiter diagonal in zwei Hälften geteilt, hat der Bildhauer den auf diese Weise entstandenen rechten Zwickel außerdem zur Unterbringung des tief in seinem Schattenreich thronenden Hades genutzt⁴⁶⁶, ergänzt durch eine kleine Gestalt in Trauer. Durch die Verkettung der Handlung wird eine Verbindung zwischen den Welten erzeugt, denn während das an und für sich allseitig umgrenzte obere Segment mit seinem apsidialen Abschluss klar als Diesseits zu klassifizieren ist, stellt der oblonge und durch zwei korinthische Halbsäulen eingefasste untere Abschnitt die chthonische Welt dar⁴⁶⁷. Die Geste der Handreichung zwischen den Ehepartnern überbrückt dabei die Bo-

464 Zur Problematik der Datierung in die zweite Hälfte 3./2. Jh. s. FRASER – RÖNNE 1957, 195f.

465 Uneinigkeit besteht in Bezug auf dessen Deutung. FRANKE 1983, 59 sieht in ihm einen Gehilfen des Charon, CEKA 1988, 409 hingegen einen zweiten Verstorbenen.

466 Auf diese Weise FRANKE 1983, 59. Anders hingegen CEKA 1988, 409, der die thronende Gestalt als Minos, den Richter über die Schatten interpretiert.

467 Vgl. dazu auch CEKA 1988, 409; FABRICIUS 1999, 76.

denlinie als trennendes Element zwischen den beiden Feldern und damit die Grenze zwischen Ober- und Unterwelt. Zur optimalen Ausnutzung der Darstellungsfläche wurde der Kahn, dessen Kiel in den Wellen des Acheron versinkt, unvollständig wiedergegeben und am linken Bildrand – gekennzeichnet durch die architektonische Einfassung – unmittelbar hinter dem Fährmann abgeschnitten.

Obwohl diese sehr ungewöhnliche Komposition nicht nur in inhaltlicher Hinsicht, sondern auch in Bezug auf die überaus aufwendige Ausgestaltung selbst unter den Reliefs dieser Region ihresgleichen sucht⁴⁶⁸, entstammt sie wohl derselben Werkstatt, die hier vor allem unter Einfluss der westgriechischen Produktion eine eigene, teilweise sehr eigenwillige Ausprägung ausgebildet hat⁴⁶⁹. Dies trifft ganz besonders auf das herangezogene Beispiel zu, zeugt eine derart übergreifende Thematik, welche die einzelnen Bildzonen – im Gegensatz zu den ansonsten abgeschlossenen kleinteiligen Einzelszenen der *Pendants* – nicht nur inhaltlich, sondern auch syntaktisch miteinander verknüpft, von ausgesprochener Kreativität. Was nun aber den in seinem Kahn wartenden Charon im Besonderen angeht, kennt dieses Thema innerhalb der hochklassischen *Lekythen*-bilder zahlreiche ikonographische Parallelen. Adäquat zu dessen Wiedergabe auf Vasen wird nun auch auf diesem ausgefallenen Relief das Boot lediglich ausschnitthaft abgebildet, wobei der Schnitt allerdings durch ein gegenständliches Element erzeugt wird⁴⁷⁰. Aufgrund des vergleichsweise hohen Erzählgehalts und des durch die architektonische Rahmung bedingten Fenstereffekts in Zusammenspiel mit der nur partiellen Sichtbarkeit des Fahrzeugs, kann sich hier – auf Basis entsprechender Erwartungen von Seiten des jeweiligen Betrachters – der unmittelbar bevorstehende Aufbruch ankündigen, wodurch der Kern der eigentlichen Handlung nochmals auf den Punkt gebracht wird: Das Steuerruder – gehalten von den kräftigen Armen des höllischen Fährmanns – stemmt sich bereits gegen den felsigen Ufergrund, um sich im nächsten Augenblick abzustoßen, auf dass der Nachen mitsamt dem Verstorbenen aus dem Sichtfeld gleitet und damit auf ewig den Blicken der trauernden Ehefrau entschwindet.

468 Die wenigen bekannten Beispiele aus Apollonia Illyriae verfügen zwar über eine ähnliche Aufteilung wie das vorliegende Beispiel, sind aber deutlich schlichter (s. dazu FRASER – RÖNNE 1957, 193 Anm. 17 [mit Beispielen und weiterführender Literatur]). Zum singulären Status dieser Darstellung s. auch VON HESBERG 1988, 348 Anm. 164.

469 Vgl. dazu FRASER – RÖNNE 1957, 195f.; s. des Weiteren SCHMID 1991, 11. Obwohl ein solcher Mehrzonendekor hier nicht besonders häufig auftritt, verzeichnet Apollonia im 3. Jh. eine Vielzahl an variantenreichen Kompositionen. Dies ist durch einen wirtschaftlichen Aufschwung bedingt, welcher sich auch in der zeitgenössischen Kunst niederschlägt (s. dazu CEKA 1988, 409). – Die Beeinflussung durch die Gruppe der westgriechischen Grabstelen lässt sich trotz des isolierten Auftretens weit nördlich des eigentlichen Verbreitungsgebietes vor allen Dingen am plastisch gearbeiteten Eichenkranz festmachen, der den Schaft umgibt, sowie an den paarigen Sirenen, die beidseitig symmetrisch das oberste Bildfeld rahmen. Vergleichbar ist auch der Aufbau aus mehreren Zonen, wobei allerdings die Einzelelemente in ihrer Anordnung an kein festes Schema gebunden sind und diese demzufolge erheblich variieren kann. Ungewöhnlich sind dagegen die figürliche Ausarbeitung der Giebelzone, die ansonsten eher schlicht belassen wird, und der mit einer skulptierten Darstellung versehene Schaft. In Hinblick auf den Figureschmuck liegen des Weiteren ikonographische, motivische sowie stilistische Parallelen zu Erzeugnissen aus unteritalischen Werkstätten vor. Ausführlicher zu den Merkmalen der westgriechischen Stelen und zur Einflussnahme auf die Reliefferstellung in Apollonia s. FRASER – RÖNNE 1957, 193ff.; vgl. auch FRANKE 1983, 59.

470 Vgl. dazu das Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“. Die Motivation für die Ausschnitthaftigkeit wird hier aber aus zwei unterschiedlichen Richtungen zu beleuchten sein (zur allgemeingültigen Konvention der unvollständigen Wiedergabe des Schiffsmotivs s. allerdings ebd. und bes. auch Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“). – In unvollständiger Gestalt erscheint der Charonskahn ebenfalls noch auf kaiserzeitlichen Sarkophagen (s. dazu SOURVINOU-INWOOD 1986, bes. 224), in der athenischen Eschatologie des 4. Jhs. spielt er dagegen wohl keine relevante Rolle (s. SCHOLL 1993, 336).

Der Ankerwurf

Dagegen erinnert die Darstellung im kleineren Nebenfeld einer bithynischen Stele⁴⁷¹ mit Totenmahl aus Nikomedeia (DADAS 152) vom kompositorischen Aufbau her stark an die aufrecht im Boot stehenden, fahrenden ‚Seesoldaten‘, datiert sie zudem gleichermaßen an den Anfang des 1. Jhs. Inhaltlich allerdings weicht sie erheblich davon ab, denn das einfache eingetiefte Bildfeld zeigt einen Seemann, wie er sich im Bug seines Schiffes nach vorne beugt, um einen großen Anker auszuwerfen. Die Seefahrt – hier durch diesen sehr ungewöhnlichen Aspekt verkörpert – wird dabei sicherlich in direktem Bezug zum beruflichen Umfeld des Verstorbenen zu sehen sein⁴⁷². Dabei wurde das Schiff – trotz seines Rammsporns – als Frachter verstanden und der Eigner der Stele damit als *naukleros* gedeutet, ist für Nikomedeia für die relevante Zeit eine rege Handelsaktivität auf See bezeugt⁴⁷³. Dass das Fahrzeug allein auf die vordere Hälfte reduziert wurde, hilft in beachtlichem Maße Darstellungsfläche zu sparen. Dass es (erst) zu einem Teil sichtbar ist, wirkt sich in Kombination mit der gleichgerichteten Haltung des Seemanns vor dem Hintergrund der vermittelten aktuellen Inhalte positiv auf die Wahrnehmung des Schiffes als in Bewegung aus. Die Ausschnitthaftigkeit kann folglich vom Rezipienten ohne weiteres logisch-kohärent in einen ihm geläufigen Handlungsablauf übersetzt werden, ist das Fahren des Schiffes in Verbindung mit dem Ankerwurf nicht ohne Belang.

Die nautische Komponente beim Totenmahl

So singulär die obigen Beispiele sind, lassen sich die beiden folgenden Grabreliefs immerhin der bekannten Gattung des Totenmahls zurechnen, obzwar die typologische Verwandtschaft nicht offensichtlich ist. Voneinander unterscheiden sie sich in Hinblick auf Herkunft sowie zeitliche Einordnung, darüber hinaus besteht eine Divergenz ikonographischer Natur.

Dass sich der Bezug zu dieser Thematik in Zusammenhang mit dem deutlich älteren ‚Charonrelief‘ (DADAS 103) vom Athener Kerameikos (**Abb. 37.2**) – datiert in die zweite Hälfte des 4. Jhs.⁴⁷⁴ – aufgrund der ausgefallenen Größe sowie ungewöhnlichen Motivik nicht auf Anhieb erschließen lässt, hat in der Vergangenheit zu weitläufigen Interpretationsansätzen geführt. Irritationen hat vor allen Dingen der im Boot sitzende Alte in Kurzchiton und grobem Umhang hervorgerufen, der in Analogie zu den Vasenbildern aufgrund mehrerer phänotypischer Merkmale als Charon in seinem Kahn aufgefasst wurde⁴⁷⁵. Mittlerweile hat sich in der Forschung jedoch Einigkeit darüber eingestellt, dass die auf einer Kline nebeneinander lagernden Männer im Hintergrund – seitlich jeweils von einer sitzenden Frau eingefasst –, ebenso wie die spezifischen Gesten und der kleine Speisentisch zweifelsohne dem Repertoire

471 Zum Stelentypus s. CREMER 1992, 14f.

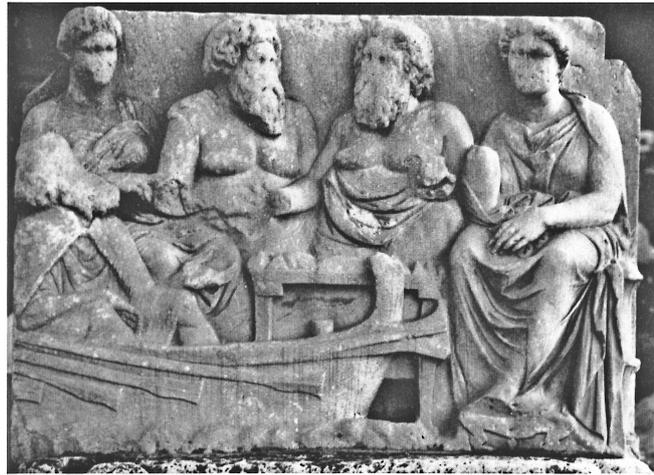
472 Eine solche ergänzende Aussage in Bezug auf die Person des Verstorbenen ist in Zusammenhang mit den Mehrreliefstelen im Nebenbild durchaus üblich, wobei es sich auch nur um einzelne Gegenstände mit Attributivcharakter handeln kann (vgl. dazu auch Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“). Hinweise auf den Beruf kommen dabei nicht besonders häufig vor, sind aber möglich. Auf jeden Fall sind obige Inhalte auch für Bithynien selten. Vgl. dazu CREMER 1991, 32ff.; ders. 1992, 14.

473 Auf diese Weise CREMER 1992, 14, der den Rammsporn als Anlegeschutz auffasst.

474 Zur Aufstellung s. SCHOLL 1993, 354 (mit weiterführender Literatur); zur Datierung ebd. 356 sowie FABRICIUS 1999, 28f.

475 Zusammenstellung der unterschiedlichen Interpretationsansätze z.B. bei CONZE 1900, 261; als weiteres s. GARLAND 1985, 56; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 24; BROMMER 1969, 171; zur weiterführenden Literatur s. SCHOLL 1993, 353 Anm. 2. Eine Ansprache als Charon befürwortet auch SOURVINOU-INWOOD 1986, 223 und setzt den ungewöhnlichen Handlungskontext ins Verhältnis zu den wg. Lekythen, die den Fährmann mit einem Besuch am Grab verbinden.

Abb. 37.2
Sog. Charon-
relief aus Athen
(DADAS 103)



des so genannten Totenbanketts entnommen sind⁴⁷⁶. Auch wenn die leicht nach vorne geschobene und geöffnete Hand des ‚Bootsmanns‘ sowie der sich diesem vermeintlich entgegenstreckende Arm des rechten Gelagerten allzu gut zu einer Obolusübergabe zwischen Charon und einem Verstorbenen zu passen scheinen⁴⁷⁷, ist dem im Boot Sitzenden eine rein profane Identität zuzusprechen⁴⁷⁸. In diesem Sinne gibt das am linken Bildrand abgeschnittene Schiffsheck einen konkreten Hinweis auf die Person des Insassen und sein berufliches Umfeld, das sich zudem in seiner ausgefallenen und für einen Politen vielmehr untypischen Bekleidung widerspiegelt – vermutlich als Angehöriger einer Metökenfamilie, war er einst im überseeischen Handel tätig⁴⁷⁹. Dass hier Seitenpaddel und Steuerruder hochgezogen sind, unterstreicht erst recht die ruhende Position des Schiffes, passend zum Kontext.

Adäquat dazu vereint auch das deutlich jüngere Relief aus Kos (DADAS 160) aus der ersten Hälfte des 2. Jhs. einige elementare Komponenten des Totenmahls im Bild, wobei es gleichermaßen ohne Vergleich ist. Denn indem hier die übliche Kline des Gelagerten durch ein recht voluminöses Schiff⁴⁸⁰ – ausschnitthaft wiedergegeben als Heck mit prächtigem *aphlaston* und gleichermaßen inaktivem Ruderblatt – ersetzt wurde, ist eine sinnfällige Einbindung eines

476 Vgl. dazu v.a. SCHOLL 1993, 357ff.; als weiteres auch DENTZER 1982, 538f. Zur ausführlichen Beschreibung der Darstellung s. CONZE 1900, 260f. Nr. 1173; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 24. 61; SCHOLL 1993, 354ff. – Zur Verwendung des Totenmahlmotivs in Sepulkralkontext in Attika s. Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“.

477 Vgl. z.B. THÖNGES-STRINGARIS 1965, 24. Trotz der schlechten Erhaltung der jeweiligen Armpartie ist es aber wahrscheinlich, dass die beiden Gelagerten mit der *Dexiosisgeste* verbunden waren und die Armhaltung des Bootsinsassen als Redegestus aufgefasst werden kann (dazu s. SCHOLL 1993, 355. 363).

478 Auf diese Weise bereits CONZE 1900, 261; übereinstimmend SCHOLL 1993; 362ff., darauf basierend auch BERGEMANN 1997, 148; FABRICIUS 1999, 28f.

479 Vgl. dazu SCHOLL 1993, 363ff., der die Bekleidung als spezifische Fellmanteltracht sieht und u.a. damit eine Zugehörigkeit zu einer in Athen angesiedelten skythischen Familie begründet, die sich durch Seehandel die notwendige wirtschaftliche Basis für ein solches Grabdenkmal geschaffen hat. Darüber hinaus entspricht das abgebildete Boot am ehesten einem Handelsschiff in stark verkleinertem Maßstab. Auf eine Verbindung zum Metökenstand deutet jedenfalls die sehr ungewöhnliche Ausgestaltung eines an und für sich gängigen Bildthemas hin, zeichnen sich diese Grabreliefs i.d.R. gegenüber dem traditionellen und eher monotonen Repertoire der klassisch attischen Sepulkralplastik durch eine teilweise sehr originelle und individuelle Note aus (zu diesen Tendenzen, v.a. auch in Hinblick auf die Wiedergabe von Berufshinweisen, s. etwa BERGEMANN 1997, 146ff.; vgl. des Weiteren THIMME 1967, 200). Vgl. dazu auch Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“ sowie C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

480 Der mittels Antenrahmen markierte Darstellungsraum wurde dabei in seiner Breite so umfassend ausgeschöpft, dass es auch auf der anderen Seite zur (obgleich sehr dezenten) Beeinträchtigung des Schiffskonturs kam. Die *prymne* füllt damit das gesamte Bildfeld aus, wirkt richtiggehend hineingepresst. Die Folge davon ist der Verlust jeglichen Bezugs zu einem Umfeld (Küste/Meer), was wiederum – vor allem auch in Kombination mit dem emblematischen Pferdekopf – den chiffrhaften Charakter stärker zu betonen vermag.



Abb. 37.3 Lutrophorenstele mit Schiffsdarstellung (DADAS 136)

menhaften Wiedergabe keine uneingeschränkte Verkleinerung dieses Bildzeichens möglich ist. Allein die Ausschnitthaftigkeit des Fahrzeugs begünstigt dabei ein annähernd harmonisches Größenverhältnis zum Insassen⁴⁸⁵ – sei es beim Gelagerten im Hüftmantel, sei es beim sitzenden Handelsmann. Eine direkte Bedeutung des Bootes für den Gesamtzusammenhang besteht auf Handlungsebene nicht, dient es in beiden Fällen als austauschbares Möbelstück, so dass der ihm intrinsische Gebrauchswert in den Hintergrund tritt und nur noch auf sekundärer (attributiver) Ebene fortbesteht⁴⁸⁶. Einen Beitrag in diese Richtung leistet zudem die deutliche ‚Deaktivierung‘, betont durch die Herausstellung der typischen Merkmale eines an Land liegenden Gefährts. Damit tritt der Aspekt des Fahrens ganz klar in den Hintergrund, was sich gleichermaßen einschränkend auf eine mögliche Wahrnehmung des teilgestaltigen Schiffes als in Bewegung auswirkt, wie es bei den ‚Seesoldaten‘ oder dem Ankerwerfenden gegeben war. Dem vermag auch der mithilfe einer wellenförmigen Bodenleiste unterhalb des Bootes spezifizierte Handlungsraum auf dem ‚Charonrelief‘ nicht entgegenzuwirken⁴⁸⁷, denn

attributiven Zusatzes in den Gesamtkontext erfolgt. Dabei handelt es sich um eine Vorgehensweise, die sich im hellenistischen Osten gleichermaßen in Verbindung mit dem teilgestaltigen Pferd fassen lässt⁴⁸¹, auch wenn gerade bei obigem Beispiel auf die wohl frei im Raum erscheinende Kopfprotome zurückgegriffen wurde⁴⁸². In Zusammenhang mit dem Schiffsmotiv ist eine solche Handhabung dagegen sehr ungewöhnlich, zumal dieses Bildzeichen nur selten innerhalb dieser Reliefgattung Verwendung findet⁴⁸³. Der Panzer weist den Verstorbenen als ‚Soldaten‘ aus, das Wasserfahrzeug als Liegestatt verlegt sein persönliches Wirkungsfeld auf das Meer⁴⁸⁴.

Sowohl das inselionische Exemplar als auch das Pendant aus Athen beziehen das Schiff vollkommen kohärent in den verbildlichten Kontext ein, so dass im Gegensatz zur proto-

481 Zu kontextuell integrierten Pferden beim Totenmahl s. Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“.
 482 Diese befindet sich oben links im Bild, daneben wurde die kleine Figur eines Dieners platziert. Des Weiteren windet sich eine Schlange am *aphlaston* der bereitgehaltenen Trankspende entgegen. Zur ausführlichen Beschreibung der Darstellung s. PFUHL – MÖBIUS 1979, Nr. 1276. Zur Möglichkeit der farblichen Einfassung der Pferdekopffrotomen s. Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“.
 483 Als abstrahierte und stark verkleinerte Protome erscheint eine *prova* z.B. auf einem Relief aus Istanbul (s. Abb. 41.8). Vgl. dazu u.a. auch Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.
 484 Als gefallen Seesoldaten interpretieren ihn bspw. PFUHL – MÖBIUS 1979, 307.
 485 Allerdings werden Schiffe grundsätzlich nicht in realistischem Maßstab zu ihrem Umfeld abgebildet (s. dazu Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“); zur überdurchschnittlichen Größe des Schiffes auf dem koischen Relief s. allerdings oben.
 486 Dieser wird erst auf einer übergeordneten Ebene, nämlich der attributiven, relevant. Allgemein zum Gebrauchswert s. Kapitel A2.1.1. „Bildwissenschaft“.
 487 Dabei weist das Relief zwei unterschiedliche Bildebenen auf, die zugleich für zwei divergente Handlungsräume stehen und miteinander in Korrespondenz treten. Die vordere nimmt den Bootsführer inmitten seiner natürlichen Umge-

stets ist es der Kontext, der dafür in erster Linie den Ausschlag gibt⁴⁸⁸.

Das Schiff als desintegrierte Beifügung

Die drei folgenden Grabreliefs verzichten dagegen zur Gänze auf eine vergleichbare Einbindung des Schiffes, wodurch es seine Qualität als bloße attributive Hinzufügung nun auch nach außen hin offenkundig zur Schau trägt. Trotz des sowohl zeitlichen als auch räumlichen Unterschieds, der sich an dieser Stelle ein weiteres Mal zu erkennen gibt, zeichnen sich diese Darstellungen durch eine unverkennbare Gemeinsamkeit aus – ein unvollständig wiedergegebenes Boot, das einem in sich abgeschlossenen, mehr oder minder gängigen Handlungsschema ergänzend an die Seite gestellt wurde.

Eine Lutrophorenstele des mittleren 4. Jhs. aus Piräus (DADAS 136) integriert das Fahrzeug in eine Dexiosis, bestehend aus einem Mantelträger und einem sitzenden Bärtigen in Begleitung einer Frau (**Abb. 37.3**). Da die Dreifigurszene in etwa das Bildzentrum einnimmt, erzeugt auf der rechten Seite das unmissverständlich dem Jüngling beigeordnete Heck ein leichtes Ungleichgewicht, das auf der anderen Seite nur ansatzweise durch die stehende weibliche Figur aufgefangen werden kann. Welcher Art genau dabei die Beziehung ist, ob hier ein Hinweis auf den Beruf oder die Todesart vorliegt, kann nicht zuverlässig erschlossen werden und ist auch nicht unbedingt zu scheiden⁴⁸⁹. Streng genommen liegt an dieser Stelle keine Ausschnitthaftigkeit in eigentlichem Sinne vor, handelt es sich um das zwangsläufige Ergebnis der Projektion eines dreidimensionalen Objekts – nämlich der Lutrophore als Bildträger – in die Fläche unter Berücksichtigung der damit verbundenen perzeptiven Realsituation. Daher erscheint das Schiff dem Betrachter nicht abgeschnitten, sondern entzieht sich aufgrund der gefäßeigenen Krümmung seinem Blick⁴⁹⁰. Die Art und



Abb. 37.4 Kyzikenisches Relief mit dem Bug eines Kriegsschiffs (DADAS 149)

bung auf, die hintere ist dem Bankett in seiner gängigen Form gewidmet. Zusammengefasst wurden beide durch den heute verlorenen architektonischen Rahmen. Zu diesen beiden Ebenen und den unterschiedlichen Lichteffekten s. SCHOLL 1993, 354. 357. Zur Einfassung, mit der auch die Inschrift verloren ging, ebd. 354 sowie CONZE 1900, 260.

488 Möchte der Rezipient nichtsdestominder ein Hinausgleiten des Bootes erkennen und auf dieser Basis etwa einen metaphorischen Bezug zum Verlassen der diesseitigen Welt herstellen, steht ihm dies aufgrund der Subjektivität der Wahrnehmung in Abhängigkeit zu seinen persönlichen Ansprüchen frei. Dies gelingt aber bestenfalls noch in Verbindung mit dem Gelagerten aus Kos, ist der Sitzende im Kahn auf dem attischen Pendant weitaus stärker an die ortsfeste Gemeinschaft im Bild gebunden.

489 Zu dieser Problematik vgl. auch Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“. Zur möglichen Zuordnung der Stele zum Jüngling s. CONZE 1900, 152; KOKULA 1984, 42 L31; allgemein zur Problematik der Zuweisung in Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“. Eine zugehörige Inschrift hat sich bei diesem Relief nicht erhalten.

490 Dass die tatsächliche Krümmung eines Gefäßes als Bildträger und die daran geknüpfte Teilansichtigkeit dazu genutzt werden kann, Bildzeichen erst gar nicht in aller Vollständigkeit wiederzugeben, ist besonders in der Vasenmalerei mehrfach belegt (vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.2. „Schiffe“). Zur möglichen Rückübertragung dieser Vorgehensweise auf die Stelenfläche s. Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“ (in Verbindung mit DADAS 110). – Vergleichsbeispiele auf rundplastischen Grabgefäßen gibt es zu wenige, um zuverlässige Aussagen in Hinblick auf die Wiedergabe des Schiffes an dieser Stelle treffen zu können. Zu einer Marmorlekythos, die dieses Motiv in voller Gestalt, allerdings als alleinigen

Weise der bildhauerischen Umsetzung unterscheidet sich dabei im Wesentlichen jedoch nicht und auch die dahinterstehenden kognitiven Prozesse stimmen überein, liegt in beiden Fällen das Resultat einer eingeschränkten visuellen Zugänglichkeit vor, wobei allein der Grund variiert⁴⁹¹. Alles in allem hat hier der Bildhauer die Diskrepanz zwischen verfügbarem Darstellungsraum und zu vermittelnden Inhalten elegant gelöst, nutzte er die gattungsspezifischen Vorteile optimal für seine Zwecke aus. Denn durch die Zwischenschaltung des Grabgefäßes wird eine direkte Auseinandersetzung mit dem bestehenden Bild-Raum-Konflikt hinfällig⁴⁹².

Von einer einfachen Rahmenleiste abgeschnitten wird dagegen das Schiff auf einer späthellenistischen Bildfeldstele aus Daskyleion bei Kyzikos (DADAS 149), die sich auf der linken Seite nicht mehr vollständig erhalten hat. Die vor einem Krieger kniende kleine Gestalt in Bittgestus zeigt zweifelsohne ein nicht näher bestimmbares Abhängigkeitsverhältnis an, wobei sich der klare militärische Aspekt – möglicherweise als Unterwerfung zu verstehen – auch in der Kennzeichnung der am rechten Bildrand erscheinenden *prora* als rammspornbewehrtes Kriegsschiff widerspiegelt⁴⁹³. Dieses liegt auf einem stilisierten Gestade auf und könnte damit – neben seinem prädikativen Wert in Bezug auf die Person des Verstorbenen – auch auf eine Ankunft des ‚Seesoldaten‘ über das Meer und damit die Eroberung ‚ferner Völker‘ verweisen. Weniger gut lässt sich damit allerdings der verbildlichte Bug vereinbaren, pflegt in solchen Fällen die Wahl sinnfällig auf das Heck als spezifische Partie in Zusammenhang mit dem Anlegeprozess zu fallen (Abb. 37.4)⁴⁹⁴. Der Vorzug des Vorderteils basiert aller Wahrscheinlichkeit nach auf seinem deutlich größeren Aussagewert für die Charakterisierung des Fahrzeugs als Kriegsschiff. Nicht zuletzt auch dadurch offenbart diese Komposition unumwunden ihren Charakter als parataktische Zusammenschau einzelner Bildchiffren ohne besonderen Bezug aufeinander, wie es gleichermaßen im Falle eines ähnlich späten Reliefs aus Kallatis an der westlichen Schwarzmeerküste im heutigen Rumänien (DADAS 161) zu postulieren ist. Hier nun ist es aber das Heck, das der Szene beigefügt wurde: Abgebildet ist ein Knabe, der von einem Mann an der Hand gehalten wird und an dessen Bein ein kleiner Hund empor springt; ein exekutives Element scheint hier zu fehlen⁴⁹⁵. Wie bei den anderen beiden Reliefs, auf welchen das Schiff über den Status einer rein chiffrenhaften Hinzufügung ohne jeglichen erzählrelevanten Wert nicht hinauskommt, gibt hier der Kontext keinerlei Anlass für eine Rezeption des Fahrzeugs als bewegt, wodurch sich dieser Effekt auch auf Wahrnehmungsebene nicht automatisch einzustellen vermag. Liegt es jedoch im Ermessen des Betrachters, kann die Ausschnitthaftigkeit ebenso in diesen Fällen indirekt in eine Bewegung übersetzt werden, ist eine solche dem Schiff

Darstellungsgegenstand wiedergibt, s. CONZE 1906, 287 Nr. 1324.

491 Der Wahrnehmungsausschnitt ergibt sich einerseits durch die vom stationären Betrachter abgekehrte Fortsetzung im Tiefenraum und andererseits durch eine von außen (Rahmen) bedingte Verdeckung, den ‚Fenster effekt‘.

492 Allerdings ist nicht zwangsläufig davon auszugehen, dass dies Resultat einer bewussten Planung in Hinblick auf den bildräumlichen Konflikt war. Es könnte sich daher ebenso gut um einen Nebeneffekt handeln, der sich automatisch aus der Wahl des Bildträgers in Zusammenspiel mit der nur partiellen Wiedergabe der Schiffsgestalt als allgemeingültige Konvention ergeben hat. – Nicht korrekt umgesetzt wurde dieser Schritt allerdings auf einer att. wg. Lekythos (Athen NM 1975, s. FAIRBANKS 1907, 52f. no. 19 fig. 23) mit der Darstellung eines figürlich bemalten Gefäßes, geht hier der Rossschweif des Reiters einfach über die Fläche des Bildträgers hinaus.

493 Der Gesamtkontext lässt sich nicht mehr zuverlässig eruieren, fraglich ist schon allein das Geschlecht der knienden Person. Auch der erhaltene Teil der Inschrift übermittelt lediglich den Namen des Verstorbenen, der augenscheinlich einen hohen militärischen Rang bekleidet hat. Zur ausführlichen Beschreibung und möglichen Interpretation s. SCHWERTHEIM 1980, 23 Nr. 53; PFUHL – MÖBIUS 1977, 113 Nr. 283; CREMER 1991, 42; vgl. des Weiteren FABRICIUS 1999, 314.

494 Vgl. dazu v.a. auch das vorhergehende Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“.

495 Zur ausführlichen Beschreibung s. PFUHL – MÖBIUS 1979, 292 Nr. 1186.

aufgrund seiner Wesensart immanent. Führt man sich darüber hinaus die attributive Verweiskfunktion auf den Verstorbenen vor Augen, gehört dazu uneingeschränkt auch dessen Mobilität auf See und damit das stete Anlanden und Aufbrechen – sei es im Kriegsfall, sei es vor dem Hintergrund des Seehandels – transportiert durch die Gestalt des Schiffes. Damit kann selbiges in sich weitaus mehr semantische Werte vereinen als allein die Charakterisierung einer Person als Händler oder ‚Seesoldat‘ beziehungsweise als Verunglückter auf See.

Keine nennenswerten Abweichungen lassen sich gleichermaßen in Zusammenhang mit einem der wenigen nichtsepulkral verwendeten Reliefs beobachten: Im Bildfries einer Urkundenstele (DADAS 138) wird der Vertragsschluss zwischen zwei konkurrierenden westkretischen Städten am Anfang des 3. Jhs. durch die Handreichung der beiden Lokalgöttheiten versinnbildlicht, ergänzt um die ortstypischen Attribute in äußerstem Flachrelief. Während die Lage Polyrhénias im bergigen Hinterland klar mittels Baum, Wildziege und kurzer Jagdgewandung der Göttin Diktyнна angezeigt wird, demonstriert der ausschnitthafte Schiffsbug neben der Ortsnymphe in Chiton und Mantel unverkennbar die Rolle Phalasarnas als Hafenstadt⁴⁹⁶. Hier ist es erneut das Vorderteil als deutlich repräsentativere Partie eines Schiffes, was zweifelsohne dessen besonderer Rolle als möglichst prägnantes Parasemon geschuldet sein wird⁴⁹⁷.

Aus dem Rahmen fällt dieses Exemplar schon allein aufgrund seiner außerattischen Herkunft, sind daher Ikonographie, aber auch Bekrönung und Bildfries eher untypisch in Zusammenhang mit dieser Reliefgattung⁴⁹⁸. Ebenso die sehr ausführliche Ausschmückung des zentralen Darstellungsinhalts mit unterschiedlichen attributiven Bildzeichen kennt an dieser Stelle keinen Vergleich, die – wie hier – vollkommen zusammenhanglos nebeneinanderstehen⁴⁹⁹.

Der Seefahrer als Weihender

Etwas mehr ‚Lebensnähe‘ zeigt dafür ein attisches Votivrelief an die Dioskuren, das aus dem 2. Jh. stammt (DADAS 91). In ihrer Funktion als Schutzpatrone der Seefahrer⁵⁰⁰ nehmen die Brüder – der eine bereits vom Pferd gestiegen, der andere noch aufsitzend – die Adoration eines Mannes entgegen, der (wie üblich in stark verkleinertem Maßstab) im Bug eines Schiffes steht (**Abb. 37.5**)⁵⁰¹. Deutlich markiert dabei der mit Hilfe von zwei verschiedenen Texturen angegebene Untergrund zwei unterschiedliche Handlungsräume und versetzt damit jeden Teil

496 Gefunden wurde das Relief im Heiligtum der Diktyнна auf der Halbinsel Rhodopou. Zur ausführlichen Beschreibung s. MEYER 1989, 63. 129. 210. 320f. N19; CHANIOTIS 1996, 179ff. Nr. 1; KNIPPSCHILD 2002, 36f. Vgl. des Weiteren REINACH 1912, 318.6, der die langgewandete Frau als Aphrodite interpretiert.

497 Ein vergleichbares Bild gibt bspw. eine italische Münze aus der Zeit der Bundesgenossenkriege wieder: Neben zwei mit Handschlag verbundenen Männern erscheint ein Schiffsbug und dient dem ‚Welteroberer‘ Mithridates von Pontos als Kennzeichen. Vgl. dazu KNIPPSCHILD 2002, 42 mit Anm. 187 und Abb. 11.

498 Laut MEYER 1989, 129 wird hier ein Bildtypus verwendet, der ansonsten im Athen des 5. Jhs. für die Verbindung zweier Städte üblich war. Allgemein zur Gattung der Urkundenreliefs und ihren Merkmalen in Kapitel C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“.

499 Dazu MEYER 1989, 129. Eine vergleichbar plakative Nebeneinanderreihung kommt auf den attischen Urkundenstelen schon allein aufgrund des meist recht begrenzten Bildformats trotz der häufigen Verwendung emblematischer Parasema i.d.R. nicht vor.

500 In diesem Zusammenhang sind die beiden Heroen mehrfach bezeugt. Dazu LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 94 (mit weiterführender Literatur); SZELIGA 1986, 300; SVORONOS 1908, 358; HIMMELMANN 2003, 110f. Zur Anbetung der Dioskuren als „Ritter der tausenden Schiffe“ („Wenn Orkane sich türmen im unerbittlichen Meere, ruft die Söhne des großen Zeus mit Gebeten das Schiffsvolk [...]“) s. Hom. h. 33,7ff. Vgl. dazu auch Kapitel C1.2.1. „Monopteros“.

501 Kastor und Polydeukes mit ihren Pferden beanspruchen fast die gesamte Breite des Bildfrieses für sich, so dass der kleine Adorant im Boot ganz an den rechten Bildrand gerückt ist.

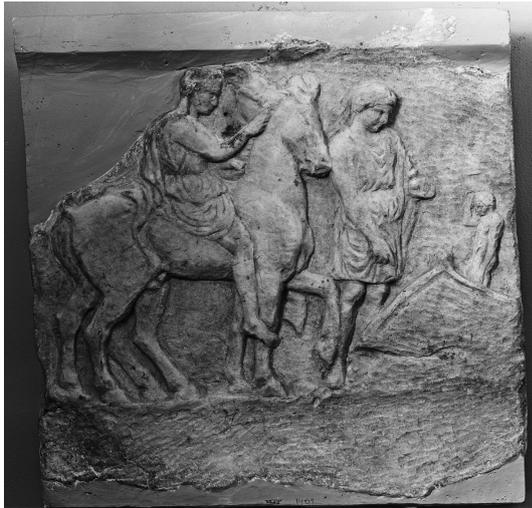


Abb. 37.5 Dioskurenrelief DADAS 91

der Komposition in das ihr spezifische Umfeld: Das felsige Gelände unter den Beinen der Pferde prall unvermittelt auf den sich direkt unterhalb des Kiels erstreckenden Wellenkamm. Wie auf Votivreliefs üblich, gibt dieser Bruch zudem die Scheidelinie zwischen göttlicher Sphäre und Realwelt der Menschen an, die hier allein durch die Bezugnahme der beiden Parteien aufeinander verbunden sind.

Als Anlass für diese Weihung wird sehr wahrscheinlich die Errettung des Stifters aus Seenot zu sehen sein⁵⁰² – auch wenn dabei das Boot sicherlich primär als allgemeiner Hinweis auf sein Tätigkeitsfeld aufgefasst werden muss und ihn damit ganz klar attributiv charakterisiert.

Vor dem Hintergrund der konkreten Begebenheit gewinnt die sichere Rückkehr an Land aber eine besondere Bedeutung, widergespiegelt in dem Bug als Sinnbild für das (noch fahrende) Boot mit Ausblick auf das Erreichen des rettenden Ufers als zentralem Moment⁵⁰³. Fokussiert der geneigte Betrachter auf ebendiesen Aspekt, kann er für ihn ohne weiteres in der nur partiellen Sichtbarkeit des Fahrzeugs erfahrbar werden⁵⁰⁴.

Fazit

Auch wenn in Hinblick auf das katalogisierte Bildmaterial kein Anspruch auf Vollständigkeit bestand, lässt sich anhand der obigen Beispiele eine klare Tendenz nachzeichnen, was das Motiv des Schiffes innerhalb der Reliefplastik angeht. Im Abseits der Kykladen mit ihrem kanonischen sepulkralen Bildrepertoire⁵⁰⁵ erscheint dieses Bildzeichen nur äußerst sporadisch in vollkommen verschiedenartigen ikonographischen, chorologischen und chronologischen Zusammenhängen. Im Gegensatz zum ausschnitthaften Pferd, das sich im Bestand der Grab- sowie auch Weihreliefs – bedingt durch seinen Stellenwert als bedeutendes gesellschaftliches Prädikat und Heroenattribut⁵⁰⁶ – als durchaus gängiges, wenn auch keinesfalls dominantes Phänomen greifen lässt, handelt es sich beim Schiff – ungeachtet der Art und Weise seiner Wiedergabe – in jeglicher Hinsicht um eine ausgesprochene Ausnahmeerscheinung. Denn der Radius an Hinzuziehungsmöglichkeiten ist bei weitem nicht vergleichbar groß und die daran zu knüpfende Aussage sehr individuell. Allerdings wird dabei regelhaft auf die gestaltliche Unvollständigkeit zurückgegriffen, vorausgesetzt, es tritt nicht als alleiniges Bildzeichen mit meist

502 Analog zu einem Weihrelief mit integriertem Wagen an Asklepios (Athen Akr. Mus. 7988, NM 1341 und Epigr. Mus. 8754), das ein Fuhrmann als Dank für seine Errettung vor einem Steinschlag der Gottheit gestiftet hat, wie es die Inschrift bezeugt (vgl. dazu EDELMANN 1999, 180 B51; BESCHI 1969/70, 87 Fig. 1). Da es sich ausdrücklich um kein Kriegsschiff handelt, wird der Stifter am wahrscheinlichsten als Handelsmann auf See tätig gewesen sein.

503 Es sollte außer Zweifel stehen, dass an dieser Stelle die allgemeingültigen Konventionen Verantwortung tragen, wird ein im Boot stehender und damit prinzipiell als aktiv fahrend gekennzeichnete Insasse im Regelfall mit der vorderen Partie des Fahrzeugs verbunden.

504 Ausführlicher zur möglichen Verstärkung von Bewegung durch Ausschnitthaftigkeit in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

505 Vgl. dazu Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“.

506 Ausführlicher zu diesem Aspekt, auch in Hinblick auf die Heroenreliefs, s. Kapitel D1.1. „Pferde im Vergleich“.

emblematischem Charakter in Erscheinung⁵⁰⁷ – ein überaus effektives Mittel, um den an dieser Stelle immensen Konflikt zwischen übermäßiger gestaltlicher Ausdehnung und eingeschränkter verfügbarer Darstellungsfläche erfolgreich zu bewältigen. Nachweise lassen sich zwar bereits im 4. Jh. finden, konzentrieren sich aber unverkennbar auf die hellenistische Zeit und stehen vornehmlich in Grabzusammenhang, wobei die chronologische Diskrepanz keinerlei nennenswerten Wandel mit sich bringt. Die ältesten greifbaren Belege stammen aus Athen und kombinieren das Schiff – abgesehen vom Demokleidesrelief mit dem trauernden Krieger an Bord (DADAS 56, s. Abb. 36.4)⁵⁰⁸ – mit bekannten sowie vollkommen autarken Darstellungsschemata wie der Dexiosis (DADAS 136, s. Abb. 37.3) oder dem Totenmahl (DADAS 103, s. Abb. 37.2), wohingegen sich die Pendants fortgeschrittener Zeitstellung auf die östlichen Regionen konzentrieren (DADAS 149 [s. Abb. 37.4], 152, 160, 161), was aber die allgemeine Entwicklung widerspiegelt⁵⁰⁹. Beispiele in Votivkontext sind ausgesprochen selten und lassen sich erst in nachklassischer Zeit greifen (DADAS 138, 91 [s. Abb. 37.5])⁵¹⁰. Dass kaum Darstellungen aus dem 3. Jh. vorliegen, ist dem Umstand geschuldet, dass die materielle Überlieferung dieser Zeit ohnehin stark eingeschränkt ist⁵¹¹. Umso mehr gilt es daher, den singulären Status des illyrischen Reliefs mit der Charonsfahrt (DADAS 37, s. Abb. 37.1) zu betonen, ist hier desgleichen der mythologische Aspekt absolut einzigartig. Der Niedergang der attischen Reliefproduktion schafft Raum für individuelle Schöpfungen und ausgefallene Inhalte abseits der traditionellen Pfade in den nun erstarkenden außerattischen Produktionszentren.

Bis auf diese Ausnahme (allerdings ist hier der Kahn zugleich ebenfalls Charakteristikum des höllischen Fährmanns) fußt der Grund für das Auftreten des marinen Fahrzeugs in erster Linie auf der Absicht, bestimmte attributive Aussagen zu vermitteln – sei dies in Bezug auf eine Person oder – wie bei dem singulären kretischen Urkundenrelief (DADAS 138) – eine Örtlichkeit, vertreten durch eine Lokalgottheit. Die kontextuelle Einbindung kann dabei unterschiedliche Ausprägungen annehmen. So reicht das Spektrum von der an ein festes Schema ohne jegliche syntaktische Verknüpfung angehängten Bildchiffre (z.B. DADAS 138) bis hin zum integrativen Bestandteil der Darstellung, wird hier – obgleich nicht als punktuelle Handlung – auf die Seefahrt fokussiert, wie es schon bei den *epibatai* der Fall war (v.a. DADAS 152). Wie bei diesen ‚Seesoldaten‘ oder auch in Zusammenhang mit den Trauernden am Gestade, erfolgt die Wahl des Ausschnitts (Bug oder Heck) mehrheitlich nach dem gängigen Prinzip, zeichnet sich aber klar durch Flexibilität aus: Besteht die Notwendigkeit – sei es aufgrund der Betonung eines bestimmten Aspekts, sei es in Hinblick auf eine besondere Prägnanz – werden diese Konventionen durchbrochen. Folglich kommt es stets zur Hinzuziehung derjenigen Partie, die am besten mit den zu vermittelnden Inhalten harmoniert.

In Abhängigkeit dazu steht auch die mögliche Auffassung des Bootes als bewegt. Denn dieser Effekt kommt auf Wahrnehmungsebene vor allem dann zum Tragen, wenn möglichst viele der hierfür relevanten Parameter zusammenfallen: Dazu gehören neben einer kohärenten

507 Hier kann es dann auch in voller Gestalt erscheinen. Ausführlicher zu solchen Darstellungen und zu den allgemeinen Darstellungskonventionen in Verbindung mit diesem Motiv in Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

508 Eine weitere Ausnahme dieser frühen Zeit stellt das nordionische Relief mit dem fahrenden ‚Seesoldaten‘ dar (DADAS 131), wobei sich beide Darstellungen ikonographisch an den Anfang der Reihe der kykladischen Grabreliefs stellen lassen. Zu diesen Beispielen in Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“.

509 Ausführlicher dazu in Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

510 Aus dem 4. Jh. sind allerdings einige wenige votivische Reliefs mit der alleinigen Wiedergabe eines teilstaltigen Schiffes bekannt (vgl. dazu Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“).

511 Zur allgemeinen Situation v.a. im 3. Jh. s. z.B. VON HESBERG 1988, 309.

Form der Wiedergabe besonders der verbildlichte Kontext, aber auch der jeweilige Grad der Einbindung. Ist hier das Höchstmaß erreicht (wie etwa beim Ankerwurf DADAS 152), läuft ein solcher Prozess vollkommen automatisiert ab, wohingegen er – je weniger Faktoren in ebendiese Richtung weisen – stärker in Händen des Einzelnen liegt und von dessen subjektiven Erwartungen an das Bild abhängt. Der Bewegungsaspekt greift dann nur noch in übertragenem Sinne, tritt hier anstatt des Fahrens selbst nun verstärkt der Vorgang des Anlandens (z.B. DADAS 161) oder Aufbrechens (z.B. DADAS 37) in den Vordergrund, eventuell mit metaphorischem Beigeschmack. Alles in allem kann bei diesen Bildern – sei es in Sepulkral- oder Votivfunktion – die in jeglicher Hinsicht technisch bedingte unvollständige Wiedergabe nicht mit der gleichen Effektivität in den Dienst der zu transportierenden Inhalte gestellt werden, wie es bei vielen der Vasendarstellungen zu sehen war. Grund dafür sind die unterschiedlichen Vermittlungsabsichten der beiden Gattungen, denn während die eine möglichst spannungsgeladen eine meist mythologische Handlung erzählen will, nutzt die andere ein im Verhältnis dazu begrenztes Repertoire an Bildformeln zur Übermittlung bestimmter allgemeingültiger Aussagen.

C2.2.6. Acheloos auf Nymphenreliefs

Im 6. Jh. beginnt sich in Attika ein Relieftypus herauszubilden, der – laut einiger erhaltener Weihinschriften – in Zusammenhang mit der Verehrung der Nymphen, mitunter auch in Gemeinschaft mit Pan, Acheloos sowie Hermes steht und eine mehr oder minder feste Bildform aufweist⁵¹². Die Ausübung dieses naturverbundenen Kultes beschränkt sich in archaischer Zeit auf ländliche Gegenden, dringt aber nach dem peloponnesischen Krieg auch auf städtisches Gebiet vor⁵¹³. Als Kultstätten lassen sich zahlreiche Grotten identifizieren⁵¹⁴ – im Pentelikon etwa wurde 1953 eine solche Höhle in noch ungestörtem Zustand entdeckt und konnte Zeugnis von der Aufstellung der skulptierten Weihgeschenke auf ihren typischen Pfeilerbasen ablegen⁵¹⁵. Da sich ab dem endenden 5. Jh. nicht nur die Anzahl der (belegten) Kultplätze erhöht, sondern vor allem auch die Menge der (erhaltenen) Reliefs vervielfacht, ist zu dieser Zeit von einem immer regeren Zulauf auszugehen⁵¹⁶. Im frühen 3. Jh. verliert die Nymphenverehrung aber offenbar wieder an Bedeutung⁵¹⁷, wobei sich allerdings vereinzelte Beispiele noch im 1. Jh. finden⁵¹⁸.

512 Diese ältesten Beispiele bilden ausnahmslos den Reigen ab, können aber auch der Verehrung der Chariten gelten; sie stammen allesamt von der Athener Akropolis (s. dazu FEUBEL 1935, 15ff.; GÜNTNER 1994, 10ff.). Neben der Vielzahl der attischen Exemplare lassen sich einzelne Nymphenreliefs bspw. auch in Unteritalien, Böotien oder Thrakien finden. Ikonographisch und auch stilistisch stehen sie allerdings zumeist in attischer Tradition. – Zur Nymphenverehrung vgl. HAUSMANN 1960, 58. 61; ISLER 1970, 30. 33f.; MUTHMANN 1968, 41; ders. 1975, 124; GÜNTNER 1994, 10ff.

513 Vgl. z.B. FUCHS 1962, 245f. Zu den Hintergründen in Zusammenhang mit einer zunehmend privaten Ausrichtung der Kulte s. NEUMANN 1979a, 54; vgl. des Weiteren Kapitel C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“. Zu entsprechenden Fundstellen in Athen s. bspw. ISLER 1970, 31; MUTHMANN 1975, 89.

514 Neben natürlichen Grotten handelt es sich ebenfalls um Felsnischen und künstliche Höhlungen (Beispiele u.a. bei HAUSMANN 1960, 60; ISLER 1970, 30ff.; ders. 1981, 12; HALM-TISSERANT – SIEBERT 1997, 901; MUTHMANN 1975, 89; GÜNTNER 1994, 10). Belege für außerattische Nymphenverehrung existieren u.a. in Megara (s. Paus. I 41, 2), Paros, Lokri und in späterer Zeit auch an der kleinasiatischen Küste.

515 Dazu HAUSMANN 1960, 60; FUCHS 1962, 246 (mit weiterführender Literatur).

516 s. FUCHS 1962, 245; MUTHMANN 1975, 90; GÜNTNER 1994, 10.

517 Der eigentliche Inhalt des Kultes scheint nun zu großen Teilen verlorengegangen zu sein, während das ursprüngliche Bildschema entweder beibehalten oder modifiziert wurde (s. ISLER 1970, 32f.).

Das Bildschema selbst bietet nicht viele Variationen⁵¹⁹: Ein bewegter Reigen aus drei Nymphen wird häufig von Hermes angeführt⁵²⁰, weitere Gesellschaft kann diese Gruppe durch den bocksbeinigen Pan⁵²¹, eventuell mit Hirtenflöte, sowie den mischgestaltigen Acheloos⁵²² erhalten. Daneben lässt sich gleichermaßen ein verhaltenes Nebeneinander der weiblichen Naturwesen beobachten – dieser zweite Typus setzt allerdings erst später ein und wird wesentlich seltener verwendet⁵²³. Auch wenn an dieser Stelle die Erweiterung des Schemas durch Adoranten – wie allgemein in Votivkontext üblich – nicht unbekannt ist, findet dies kaum Anwendung und erreicht auch nicht die Ausmaße der großen Verehrungszüge⁵²⁴. Die beiden Sphären trennt dann meist ein Altar – oftmals grob aus einzelnen Feldsteinen aufgeschichtet. Fehlen die Verehrer, kann er trotzdem das Bildzentrum einnehmen und wird so zum Bezugspunkt für den kreisförmigen Verlauf des Tanzes⁵²⁵. Besondere Aufmerksamkeit muss an dieser Stelle aber der Figur des Acheloos zukommen, der hier regelhaft in seiner für die relevante Zeit geläufigen Ikonographie als Stierkörper mit gehörntem Menschenkopf angegeben wird⁵²⁶. Denn offenbar tritt er sämtlich in unvollständiger Form auf – bestenfalls wird sein mächtiger theriomorpher Leib zu Teilen angedeutet, oft aber beschränkt sich der Bildhauer allein auf die Kopfpattie.

Ausgefallen ist desgleichen die besondere Entwicklung der Bildbegrenzung, die schließlich zur Herausbildung eines für Nymphenreliefs spezifischen Rahmentypus führt⁵²⁷. Das anfänglich noch im allgemeinen Votivkontext geläufige offene Bildfeld beziehungsweise die hier recht

-
- 518 Diese neuattischen Reliefs zeichnen sich durch archaisierende Tendenzen aus, die sich jedoch teilweise bereits im 4. Jh. greifen lassen. Zu diesen Beispielen s. FEUBEL 1935, 44ff.; als weiteres ISLER 1970, 29; FUCHS 1962, 243; GÜNTNER 1994, 10ff.
- 519 Ausführlicher zur Ikonographie der Nymphenreliefs im Allgemeinen s. etwa FEUBEL 1935, *passim*, welche die Reliefs nach Darstellungstypen unterteilt und v.a. auf stilistische Merkmale hin untersucht. Auf dieser Basis auch GÜNTNER 1994, 10ff.; vgl. ebenfalls HALM-TISSERANT – SIEBERT 1997, 900ff.; MUTHMANN 1975, 91; FUCHS 1962, *passim*; als weiteres zu den Nymphenreliefs vorrangig unter Berücksichtigung der landschaftlichen Elemente auch WEGENER 1985, 139–150.
- 520 Zu Hermes als Reigenführer und seiner ikonographischen Entwicklung s. HAUSMANN 1960, 58; FEUBEL 1935, 15. 30ff.; FUCHS 1962, 245. – Insgesamt hat FEUBEL 1935, 17f. drei verschiedene Schemata des Nymphenreigens beobachtet: das frontalansichtige beziehungslose Nebeneinander, eine profilansichtige hintereinander gestaffelte Anordnung sowie (als räumlich fortgeschrittene Abwandlung des zweiten Bildtypus) die Frontalität der Mittelfigur, was aller Wahrscheinlichkeit nach als Rundtanz zu deuten ist. Ab Mitte des 4. Jhs. lässt sich dann eine tatsächlich ringförmige Anordnung der Gruppe fassen (ebd. 35; ISLER 1970, 29; GÜNTNER 1994, 11ff.). FUCHS 1962, 243ff. nimmt für das Tanzschema der zweiten Hälfte des 4. Jhs. mit Hermes, Pan und Acheloos einen Prototyp an, der Ende des vorangegangenen Jahrhunderts entstanden ist und seitdem Bestand hat. Lediglich in Bezug auf die räumliche Auffassung der Tanzbewegung (z.B. als Rundtanz) wären hier dann Variationen zulässig.
- 521 Im 4. Jh. kann Pan anstelle von Hermes den Reigen anführen, ansonsten erscheint er häufig in einer separaten Höhlenformation, zumeist am oberen Bildrand. In einigen Fällen wird er von seiner Ziegenherde begleitet. Dazu s. FEUBEL 1935, 3f. 7f.; NEUMANN 1979a, 54.
- 522 Dessen Identität ist bezeugt durch einige Weihinschriften (s. ISLER 1970, 30; ders. 1981, 30). Zur Problematik der Ikonographie der Flussgötter im Allgemeinen vgl. WEISS 1984, 10f.
- 523 Neben dem Motiv des Stehens können einzelne Nymphen auch sitzend dargestellt werden, als weiteres ist innerhalb der Dreierkonstellation das gegenseitige Aufstützen bzw. Anlehnen verbreitet. Zu diesem unbewegten Typus, der erstmals Ende des 5. Jhs. greifbar ist, s. FEUBEL 1935, 1ff. (mit Beispielen).
- 524 Dazu vgl. NEUMANN 1979a, 55. Allgemein zu diesem Detail auf Verehrungsreliefs s. Kapitel C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“.
- 525 Der Altar – auf einigen Beispielen auch in Form einer Eschara – tritt ab der zweiten Hälfte des 4. Jhs. auf (vgl. dazu FUCHS 1962, 244).
- 526 Allgemein zur Ikonographie des Acheloos auf Nymphenreliefs s. ISLER 1970, 30ff. und 1981, 30; als weiteres entfernt auch GÜNTNER 1994, 13ff.; WEGENER 1985, 145.
- 527 Zu dieser Entwicklung vgl. auch HAUSMANN 1960, 61f.; NEUMANN 1979a, 54; FEUBEL 1935, bes. 12ff.; GÜNTNER 1994, 10.

selten verwendete architektonische Einfassung werden in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. von der Nachbildung einer Höhlenwand als Reliefabschluss verdrängt⁵²⁸: Die als amorphe Wülste mit unregelmäßiger Profilierung angelegenen seitlichen ‚Leisten‘ implizieren eine Felsformation, die durch einen ebensolchen halbrunden Abschluss nach oben hin vervollständigt werden kann⁵²⁹. In der Folgezeit lässt sich ein Streben nach einer naturalistischeren Ausgestaltung erkennen, indem nun auch der Bildhintergrund die konkave Wölbung und Oberflächentextur einer realen Grotte erhält und die Figuren damit nicht mehr vor einer leeren Fläche agieren⁵³⁰. Gemäß der allgemeinen Tendenz zur zunehmenden Verflachung und Erstarrung der Figurenkomposition kommt es im 3. Jh. erneut zu einer stärkeren Geometrisierung sowie Stilisierung dieses begrenzenden Elements⁵³¹.



Die Gründe für eine solche fundamentale Abwandlung des Reliefrahmens liegen auf der Hand. Mehr oder weniger naturgetreu gibt die bildhafte Darstellung auf diese Weise einen realen Ort der Nymphenverehrung wieder und unterstreicht die Bindung dieser Naturgottheiten an ihren wesenseigenen Aktionsraum⁵³². Diese Abkehr vom üblich starren Schema der darstellungsextrinsischen Begrenzung bietet darüber hinaus Raum für verschiedenartige Spielarten der gegenständlichen Einbeziehung dieses rahmenden Details in die verbildlichte Handlung. Am treffendsten zeigt sich dies bei denjenigen Figuren, die sich an der wellenförmig ausgeformten Leiste abstützen oder anlehnen, um den realen Charakter dieser Struktur zu demonstrieren⁵³³. Im Zuge der zunehmenden Schematisierung der Darstellung verkommt der höhlenartige Rahmen jedoch immer mehr zu einer Bildchiffre und die Grotte zum abstrakten Handlungsort.

- 528 Dieser Prozess beginnt bereits im zweiten Viertel des 4. Jhs., etwa gleichzeitig mit der Entstehung des Architekturrahmens, allerdings ist die Plastizität dieses gegenständlichen Elements in dieser frühen Phase noch sehr gering. Als Vorläufer sind außerdem die Reliefs des späten 5. und frühen 4. Jhs. anzusehen, die bereits eine ‚Höhlsituation‘ als isoliertes landschaftliches Element im oberen Bereich des Bildfelds einfügen (s. dazu FEUBEL 1935, 13; FUCHS 1962, 244f.; NEUMANN 1979a, 54). In aller Ausführlichkeit hat sich WEGENER 1985, 139ff. mit diesem Phänomen befasst: Während auf den ältesten Nymphenreliefs noch jeglicher Hinweis auf eine Landschaftlichkeit des Kultortes fehlt, bildet sich im Laufe der Zeit eine Höhlentypologie heraus, deren beginnend zaghafte Ausgestaltung zunehmend dominanter sowie räumlicher wird. – Zur architektonischen Rahmung in Bezug auf die Nymphenweihungen s. NEUMANN 1979a, 55; allgemein zur üblichen Rahmengestaltung von Weihreliefs in Kapitel C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“.
- 529 Dabei erhält der Innenrand der Grotte einen stark undulierenden Konturverlauf, welcher an die Nachbildung von Tropfsteinen erinnert, während die äußere Begrenzung einen schwach wellenförmigen Umriss aufweist. Die Reliefplatte selbst als Bildträger geht aber nach oben oft noch über diese halbrunde Bildbegrenzung hinaus, wobei der Bildhauer den auf diese Weise gewonnenen Raum zur Wiedergabe weiterer Figuren – darunter v.a. Pan sowie seine Herde – nutzt. Diese Figuren erscheinen dann oberhalb der angedeuteten Grotte und können von der wellenförmigen Felsstruktur teilweise überschritten werden.
- 530 Eine solche muldenförmige Ausgestaltung löst ab etwa dem letzten Viertel des 4. Jhs. die kastenförmige Eintiefung als Handlungsraum ab und bleibt bis an den Anfang des nachfolgenden Jahrhunderts bestehen (s. dazu FEUBEL 1935, 13). Zur morphologischen Verschmelzung von Rahmen und Hintergrund vgl. auch WEGENER 1985, 145ff.
- 531 Bezüglich der Rahmengestaltung s. FEUBEL 1935, 13f. Allgemein zu den Entwicklungstendenzen s. Kapitel C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“.
- 532 Zur Grotte als Ort der Nymphenepiphanie s. auch HAUSMANN 1960, 62; als weiteres NEUMANN 1979a, 54; WEGENER 1985, 139f.
- 533 Entsprechend z.B. eine Nymphe auf einem Relief in Athen (NM 4466, s. HAUSMANN 1960, 61 Abb. 31) oder Hermes auf einem Pendant aus einer Grotte bei Vari (Athen NM 2011, s. SVORONOS 1908, Taf. 137).



Abb. 38.1 (links)
Nymphenrelief mit aus-
schnitthaftem Achelooskopf
(DADAS 82)

Abb. 38.2 (rechts)
Attisches Nymphenrelief aus
einer Grotte bei Vari (Athen
NM 2008) mit der Acheloos-
maske auf dem Kavernen-
rahmen

Die Ikonographie des Acheloos

Angesichts des im Grunde genommen sehr stereotypen Erscheinungsbildes der mischgestaltigen Figur erübrigt sich eine allzu detaillierte katalogische Zusammenschau, so dass ein exemplarischer Einblick in die unterschiedlichen Darstellungsmodi genügt (**Tab. 25**)⁵³⁴. Dabei tritt der Flussgott nicht allein in Verbindung mit den Nymphenreliefs zutage, allerdings bietet diese Gattung die beste Grundlage für eine möglichst fundierte Betrachtung⁵³⁵.

Als optionale Ergänzung zur Hauptgruppe lässt sich Acheloos in seiner spezifischen Gestalt erstmals im späten 5. Jh. fassen⁵³⁶. Auf diesen frühesten Vertretern wird er stets als Teilgestalt bis knapp hinter seinen gehörnten sowie bärtigen Kopf abgebildet, der am Rand des Reliefs zusammen mit seinen hufbestückten Vorderbeinen ins Bild hineinragt (DADAS 88). Eine solche Darstellungsweise besteht desgleichen in der ersten Hälfte des 4. Jhs. fort, später wird zudem nicht selten eine Eindrehung in ein Dreiviertelprofil praktiziert (DADAS 86)⁵³⁷. Im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte erfolgt immer mehr eine Reduzierung dieser ausführlichen Art der Wiedergabe auf die verkürzte Darstellung seines alleinigen Kopfes beziehungsweise Gesichts in Profil (DADAS 82, **Abb. 38.1**)⁵³⁸, daneben kommt erstmals die frontale Maske mit den charakteristischen Wesenzügen auf (**Abb. 38.2**)⁵³⁹. In der Folgezeit findet parallel zu dieser Abstrahierung eine Rückbesinnung auf die stärker realitätsbezogene Wiedergabe als ausschnitthafter Vorderleib statt, wie sie zu Anfangszeiten verbreitet war (DADAS 89 [**Abb. 38.3**], 85)⁵⁴⁰.

534 In den Katalog wurden lediglich einige beispielhafte Darstellungen aufgenommen, die ausdrücklich eine Teilgestalt *per definitionem* integrieren (zu dieser Definition s. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“). – Zusammenstellung der Nymphenreliefs mit Acheloos v.a. bei ISLER 1970, Kat. Nr. 1–29 und ders. 1981, Kat. Nr. 166–196; weitere Nymphenreliefs u.a. bei FEUBEL 1935, I–XXIII; GÜNTNER 1994, 10ff.; HALM-TISSERANT – SIEBERT 1997, 894.

535 Die Ikonographie des Gottes unterscheidet sich auch bei den thematisch abweichenden Darstellungen im Großen und Ganzen nicht von dessen Wiedergabe auf den Nymphenweihungen. Diese Beispiele fallen sehr uneinheitlich aus, am häufigsten tritt Acheloos noch auf Kybelereliefs oder bei unterschiedlichen Götterversammlungen auf. Dazu vgl. ISLER 1970, 35ff. und 1981, Kat. Nr. 197–205.

536 ISLER 1970, 30 und 1981, 30; GÜNTNER 1994, 16.

537 Vgl. dazu FEUBEL 1935, 31; ISLER 1970, 30 (hier mit weiteren Beispielen).

538 ISLER 1981, 30; WEGENER 1985, 145. Auf DADAS 82 erscheint Acheloos lediglich als Gesicht (der gesamte Hinterkopf ist weggeschnitten), als Kopf präsentiert ihn etwa ein Beispiel in Athen (NM 2009, s. ISLER 1981, Kat. Nr. 177 mit Abb.).

539 Dazu gehören Stierhörner, Menschenohren und ein voluminöser Bart (zu Beispielen s.u.).

540 Auf DADAS 89, das sich in das letzte Viertel des 4. Jhs. datieren lässt, erscheint Acheloos in Profil und wird knapp hinter dem Halsansatz abgeschnitten. Das andere Beispiel aus dem 2. Jh. (DADAS 85) zeigt ihn dagegen in Dreiviertelansicht. Vgl. dazu ISLER 1970, 30f. 97; FUCHS 1962, 246.



Abb. 38.3
Nymphenrelief mit Vorderleib des Acheloos
(DADAS 89)

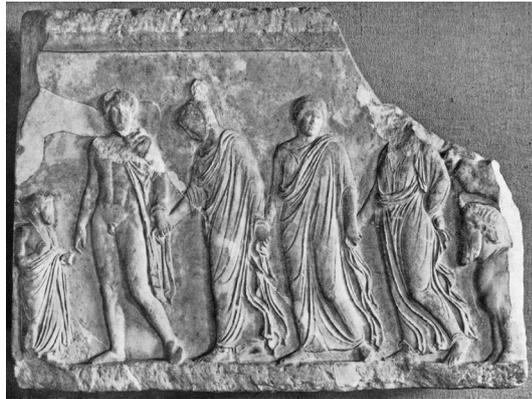


Abb. 38.4
Nymphenrelief mit Acheloos unter Höhlendach
(DADAS 84)



Abb. 38.5
Attisches Nymphenrelief aus der Parnesgrotte
(Athen NM 1859) mit dem Rahmen vorgeblendeter
Teilgestalt des Acheloos in Dreiviertelsicht, um 300 v. Chr.

Als unverkennbare Gemeinsamkeit muss bei all diesen unterschiedlichen Schemata die starke Bindung der Figur des Acheloos an das felsige Terrain postuliert werden. Selbst bei den frühesten Beispielen sind die Bildhauer – trotz des in der Regel zu beiden Seiten hin geöffneten Bildraums und der noch fehlenden, später üblichen grottenartigen Gesamtrahmung – oft bemüht, einen derartigen Bezug herzustellen, indem sie ein zusätzliches Felselement einzufügen (DADAS 84, **Abb. 38.4**)⁵⁴¹. Lediglich auf dem Relief der Xenokrateia (DADAS 90), das in typologischer Hinsicht nur entfernt zur Gattung der Nymphenweihungen zu rechnen ist, läuft der Vorderleib des Gottes wohl zusammen mit dem ungerahmten Bildfries aus⁵⁴².

Ganz gleich in welcher Form – als Vorderleib, Kopf oder nur Gesicht – wird die Unvollständigkeit entweder als konsequenter Schnitt mittels Gesteinsstruktur herbeigeführt (DADAS 89, 82) oder aber die Teilgestalt der amorphen Seitenrahmung vorgeblendet (**Abb. 38.5**)⁵⁴³. So

541 Auf diesem Beispiel wohl vom Ende des 5. Jhs. befindet sich der Flussgott unterhalb einer antik abgemeißelten Felsnische im rechten oberen Reliefbereich, die dem bocksbeinigen Pan als Aufenthaltsort diente. Obzwar das Bildfeld auf der gegenüberliegenden Seite offen belassen wurde, kann rechts als exekutives Element für den Schnitt am Stierleib ein ehemals grottenartig ausgebildeter Rand als Ausläufer der Höhle angenommen werden.

542 Zumindest gibt es keine Hinweise auf eine mögliche Anstückung eines separaten Rahmens. Dieses ursprünglich im Heiligtum der Echeliden in Phaleron aufgestellte Weihgeschenk an Kephisos und die Göttergemeinschaft aus dem endenden 5. Jh. zeigt eine Götterversammlung im Typus der *sacra conversazione* in Gegenüberstellung mit der Adorantin Xenokrateia und ihrem Söhnchen, wobei nicht alle Personen eindeutig benennbar sind. Am rechten Bildrand wird die dicht gedrängte Komposition durch die stämmige Gestalt des Acheloos als Mannstier ergänzt, dessen Kontur nach üblicher Manier knapp hinter seinem unteren Halsansatz zugleich mit der marmornen Bildträgerplatte endet. Zur Benennung vgl. LINFERT 1967, 149ff. (hier auch Zusammenstellung der bis dahin geläufigen Deutungsvorschläge mit Literatur); z.T. kontroverse Benennung bei WEISS 1984, 159f. Zum Relieftypus s. ISLER 1960, 33. 35; HAUSMANN 1960, 63f.; vgl. als weiteres auch WEGENER 1985, 139f. NEUMANN 1979a, 66f. hält das Relief für ionisch.

543 In diese zweite Gruppe fällt augenscheinlich die Mehrheit der Reliefs, obwohl bei vielen Exemplaren aufgrund der oftmals schlechten Erhaltung oder flüchtigen Ausarbeitung und der dadurch verursachten Verunklärung des entscheidenden Bereichs eine klare Trennung nicht gegeben ist. Vgl. dazu des Weiteren ein Beispiel in Kent (Privatbesitz, s. FUCHS 1962, Beil. 64.1).

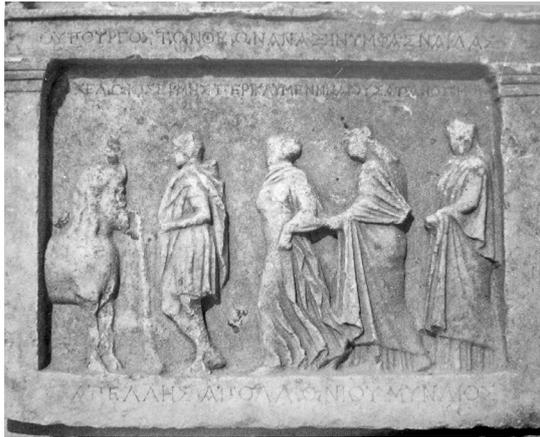


Abb. 38.6 (links)
Nymphenrelief mit architektonischer Rahmung (DADAS 80)

Abb. 38.7 (rechts)
Fragment eines attischen Nymphenreliefs aus Piräus (Berlin Staatl. Mus. K 84) mit der Antenrahmung vorgeblendetem Achelooskopf

wird einerseits ein Erscheinen des Flussgottes hinter der Begrenzung evoziert, wohingegen andererseits dessen Kontur mehr oder weniger in der felsigen Leiste aufzugehen scheint. Das zumeist ähnlich zum Gestein gebildete lockige Haar fügt sich in der Regel ebenso wie der Bart optisch zwanglos in die Felsstruktur ein, so dass eine Unterscheidung nicht selten Schwierigkeiten bereitet. Gegenüber dieser Verschmelzung von figürlichem Umriss und felsigem Umfeld vermitteln die auf die Gesteinsstruktur aufgesetzten Masken durch ihre isolierte Frontalansichtigkeit einen deutlich künstlichen Charakter⁵⁴⁴. Eine solche Umgebungsgestaltung bezieht sich in gleichem Maße auf Pan und demonstriert die Naturgebundenheit dieser beiden Wesen, wie sie auch der Spezies der Nymphen zu Eigen ist⁵⁴⁵. Damit wird wiederum eine Verbindung zum ländlichen Umfeld dieser Heiligtümer hergestellt.

Nur wenige Darstellungen weichen vollkommen von diesen Konventionen ab, indem sie statt der Höhlenrahmung die herkömmliche architektonische Einfassung verwenden und damit den Schnitt am Stierleib des Gottes mithilfe einer Ante vollziehen (DADAS 81, 80 [Abb. 38.6])⁵⁴⁶. Sie weisen aber weder zeitlich noch räumlich Gemeinsamkeiten auf, vielmehr sind sie Ergebnis eines in diesem Zusammenhang wohl überaus sporadischen Festhaltens am traditionellen Gestaltungsprinzip votivisch verwendeter Reliefs. Ein sehr ausgefallenes Exemplar, das Antenrahmen und herkömmliche Darstellungsweise des teilansichtigen Gottes in ein und demselben Objekt vereint, indem der charakteristische Kopf dem Seitenpfeiler vorgeblendet wird, spricht an dieser Stelle für sich (Abb. 38.7)⁵⁴⁷: Eine morphologische Verbindung von

544 Solche Masken lassen eine wesentlich größere Freiheit in Hinblick auf ihre Platzierung zu: So erscheinen sie nicht nur adäquat zu Vorderleib oder Kopf auf dem amorphen Seitenrahmen (vgl. z.B. Abb. 38.2), sondern können auch oben an der Bildbegrenzung angebracht (vgl. ein wohl att. Relief in Palaiopolis, Andros, s. REINACH 1912, 359.2) oder gar ins Bild integriert sein (wie die Acheloosmaske auf einem Tisch inmitten einer Götterversammlung auf einem Beispiel aus Megara in Berlin [Staatl. Mus. K 82, s. BLÜMEL 1966, Nr. 71 Abb. 103; ausführlich zu Beschreibung und Deutung bei MUTHMANN 1968, passim und 1975, 124ff.]). Auch wenn anzunehmen ist, dass dieser besonderen Art der Wiedergabe Kultmasken als Anregung dienten, wird hier dieses Motiv auf Bedeutungsebene vielmehr als stark verkürzte und schematisierte Wiedergabe des Gottes selbst aufzufassen sein. Zur Verwendung solcher Kultmasken vgl. ISLER 1970, 114f.; ders. 1981, 31.

545 Dazu vgl. ISLER 1970, 112.

546 Während Acheloos auf DADAS 81 aus dem letzten Viertel des 4. Jhs. knapp hinter seinem Schulterblatt abgeschnitten wird, so dass auf diese Weise nicht mehr als Kopf und stämmige Beine ins Bild hinein ragen, wird die Durchtrennung auf dem Pendant aus der zweiten Hälfte des 2. Jhs. (DADAS 80) ungewöhnlich weit hinten ausgeführt. Auf diese Weise ist etwa die Hälfte seiner Gestalt sichtbar. Dieses Exemplar ist kleinasiatischer Herkunft und stammt aus Halikarnassos.

547 Auf diesem Relieffragment aus dem letzten Viertel des 4. Jhs. wird die Ante nicht nur vom Kopf reduzierten Flussgott überdeckt, sondern auch von der letzten Nympe überschritten.

ausschnittthafter Figur und Bildbegrenzung ist hier aufgrund der verschiedenartigen Stofflichkeit nicht möglich, die Umrisslinien des Kopfes laufen somit am Relieftrand aus.

Die Ausschnitthaftigkeit als Bedeutungsträger

Obzwar bereits aus der Vasenmalerei bekannt, ist an dieser Stelle doch Sinn und Zweck der Ausschnitthaftigkeit des Acheloos neu zu hinterfragen, zumal die gestaltliche Unvollständigkeit seinem Wesen – zumindest in Zusammenhang mit den Nymphenreliefs – immanent zu sein scheint⁵⁴⁸. Zu beachten ist hierbei primär die augenscheinliche Entwicklung von einer im Großen und Ganzen beschnittenen Realgestalt mit konkretem kontextuellen Bezug zu immer mehr schematisierten Zügen, was letztendlich in einer maskenhaften Wiedergabe in absoluter kompositioneller Loslösung resultieren kann⁵⁴⁹. Nur in wenigen Fällen wird der theriomorphe Leib mithilfe des rahmenden Elements auf die bekannte Weise ‚zurechtgestutzt‘ – vielmehr legt die Teilgestalt aus sich heraus Wert auf ihre Unvollständigkeit. So ist mehrfach ein Aufgehen des Figurenkonturs in der Felsstruktur festzustellen, sei es als Gesichtsumriss, ganzer Kopf oder vordere Körperpartie. Dabei kann in bildhafter Hinsicht von einer Verschmelzung der Gestalt des Flussgottes mit der Gesteinsoberfläche gesprochen werden, wie es auch in vergangener Zeit in der Forschung bereits in Ansätzen thematisiert wurde⁵⁵⁰. Anders formuliert wäre damit der beschriebene Sachverhalt als „aus der Höhlenwand herauskommend“ beziehungsweise „in derselben aufgehend“ aufzufassen. Die selteneren Exemplare, auf welchen der Stiermensch nicht mit der Randbegrenzung verwachsen zu sein scheint, sondern von dieser regelrecht abgeschnitten wird, stehen ikonographisch in deutlichem Gegensatz zu den ‚synthetischen‘ Pendants. Wie bereits von Hans Peter Isler postuliert, spiegelt jede Art der Wiedergabe aber ein und denselben Hintergrund wider⁵⁵¹: „die Vorstellung [...], dass Acheloos [...] aus dem Felsen der Höhle heraustritt oder -schaut“, als Steigerung sozusagen mit selbigem verbunden ist.

An dieser Stelle ist es unabdingbar, einen Blick auf die Bedeutung des Acheloos – ungeachtet seiner konkreten Ikonographie – für den Darstellungsinhalt zu werfen. Wie die Nymphen auch, vertritt der Flussgott in seiner Wesensart ein naturgebundenes Element, wobei jedwede Parallele hinsichtlich ihrer Bezugnahme auf das Wasser besteht⁵⁵². Auch wenn in Zu-

548 Eine Gegenüberstellung der keramischen sowie skulptierten Bilder findet sich in Kapitel D1.3. „Vergleich Acheloos“.

549 Daneben bleibt jedoch die ursprüngliche Art der Wiedergabe wie die Teilgestalt in Form seines Vorderleibs bestehen (s.o.).

550 Ähnlich etwa FEUBEL 1935, 23 (Kat. Nr. 5), die Acheloos auf DADAS 84 folgendermaßen beschreibt: „Durch [die Felsklippe] wird zugleich der Ursprung des Acheloos aus dem Fels, der sich über ihm wölbt und mit dem er verwachsen zu denken ist, charakterisiert.“ Allerdings ist hier der Eindruck des Hervorwachsens weitaus weniger stark, da dieses Beispiel den Tierkörper vielmehr hinter dem Höhlenrand verschwinden lässt. Treffender ist für dieses Exemplar demzufolge die Beschreibung von BLÜMEL 1966, 61: „[Acheloos ist] nur mit dem aus einer Grotte hervorragenden Vorderteil sichtbar [...]“. Einen wesentlich besseren Eindruck einer solchen Verschmelzung geben dagegen diejenigen Bilder, auf welchen der Flussgott als Kopf oder profilansichtiges Gesicht aus der Felsstruktur herausmodelliert erscheint.

551 ISLER 1970, 30. Vergleichbar auch GÜNTNER 1994, 13 („[...] als Mannstierprotome, Kopf oder Maske tritt er aus dem Felsen hervor und schaut in die Höhle hinein“) oder WEGENER 1985, 139f.

552 ISLER 1970, 33 hat dargelegt, dass Acheloos auf den Nymphenreliefs nicht explizit die Quelle personifiziert, sondern selbige als sein Wirkungsbereich aufzufassen ist. Anders MUTHMANN 1975, 91, der das „aus der Felswand rag[ende] [...] mächtige, bartumwallte und von Stierhörnern bekrönte Haupt des Acheloos [...]“ auf Basis des Homerischen Hymnus an Pan (19, 19) gerade als Personifikation der „Quelle mit dunklem Wasser“ sieht, deren Umgebung den Nymphen als Platz für Tanz und Gesang dient.

sammenhang mit den weiblichen Naturgottheiten unterschiedliche Zuständigkeitsbereiche belegt sind, lassen sich die in den Grotten verehrten Wesen in erster Linie mit einer Quelle in Verbindung bringen: Nicht selten befindet sich am ihnen heiligen Ort ein entspringender Wasserlauf⁵⁵³. Dieser sehr naturverbundene Kult hat seinen Ursprung im engen Zusammenspiel ländlich geprägter Lebensweise und dem Wasser als Garant für Fruchtbarkeit⁵⁵⁴. In einigen antiken Schriftquellen wird Acheloos zudem explizit als Vater und Begleiter der Quellnymphen bezeichnet⁵⁵⁵. Was die Rolle des Flussgottes selbst angeht, herrscht in der Forschung Einigkeit darüber, dass er nicht nur den gleichnamigen Flusslauf vertritt⁵⁵⁶, sondern vor allem als ‚Überbegriff‘ für sämtliche Fließgewässer aufzufassen ist⁵⁵⁷. Bestätigung erfährt diese universelle semantische Belegung aus der Literatur, wo sein Name als Pseudonym für „Wasser“ im allgemeinen Sinne Verwendung findet⁵⁵⁸. Auch seine Verbreitung innerhalb einer sehr weit gefassten Bildtypologie zeugt von seiner Verbindung mit einem Wasserfluss in seiner elementarsten Form, als dessen Hinweis seine Gegenwart zu werten ist. Mit einer solchen Konnotation ist demzufolge auch seine Rolle in Zusammenhang mit den in einer Kaverne tanzenden Nymphen belegt – Acheloos deutet hier folglich den austretenden Wasserlauf an⁵⁵⁹. Nichts liegt nun aber auf darstellerischer Ebene näher, als ihn – vor diesem Hintergrund – unmittelbar mit dem faktischen Ort des Quellursprungs, also der Grottenwand, zu verbinden, ihn sozusagen in übertragenem Sinne aus selbiger austreten zu lassen. Und auch wenn seiner Gestalt der Faktor der unmittelbaren Bewegtheit nicht immanent ist⁵⁶⁰, lässt sich hier doch ein solcher Aspekt (zumindest indirekt) nachvollziehen, führt man sich das Entspringen als spezifische bewegungsabhängige Eigenschaft einer Quelle vor Augen.

Demgemäß kann kein Zweifel bestehen, dass hierin ein zentraler Grund für seine Aus-schnitthaftigkeit, sein Verschmelzen mit der (rahmenden) Höhlenwand zu sehen ist. Die Ge-nese dieses Motivs lässt sich annähernd in einzelnen Schritten nachvollziehen. Sie beginnt auf den frühesten Beispielen ganz in alter Tradition mit einem konkreten Figurenanschnitt mittels Rahmen und damit dem aus der Grotte heraustretenden Vorderleib, der dann in immer knapperer Ausführung mit dem Felsen verschmilzt, was schließlich in der abstrakten Maske

553 Die Najaden als lokale Quellgottheiten sind namentlich nicht individuell benennbar und treten immer in der Mehrzahl auf. Der Wasserlauf als Ort ihrer kultischen Verehrung entspringt entweder direkt in den von ihnen bewohnten Grotten oder aber in unmittelbarer Umgebung. Vgl. dazu ISLER 1970, 112; HALM-TISSERANT – SIEBERT 1997, 891; BURKERT 1977, 271f.; MUTHMANN 1968, 24 und 1975, 88f. (bei beiden auch zu den anderen Nymphentypen).

554 WEISS 1984, 22f. begründet die Häufigkeit der bildlichen Wiedergabe des Acheloos (v.a. auf Münzen) in den griechischen Kolonien mit der Wichtigkeit des Wassers an dieser Stelle (ähnlich bereits ISLER 1970, 112f.). In diese Richtung weist auch der Stier, der schon seit jeher als Zeichen für Fruchtbarkeit, Stärke und Lebenskraft galt, mit seinem erheblichen Anteil an dieser Mischgestalt (dazu MATZ 1913, 100; WEISS 1984, 70f.; NINCK 1921, 165), ebenso wie die Verbindung des Acheloos mit dem fruchtbarkeitsbringenden Füllhorn als Attribut (s. dazu MUTHMANN 1968, 42f.).

555 Zu diesen Schriftquellen vgl. ISLER 1970, 30; ders. 1981, 12; ebenso HALM-TISSERANT – SIEBERT 1997, 891; GÜNTNER 1994, 16.

556 Sein Name ist in erster Linie mit einem Flusslauf in Nordwestgriechenland verbunden, wodurch er eine Bedeutung als lokaler Flussgott besitzt (dazu ISLER 1970, 109; ders. 1981, 12). Diese Konnotation haftet ihm aber stets nur in mythologischem Kontext an (s. WEISS 1984, 62).

557 Eine universelle Identifizierung mit Süßwasser im Allgemeinen als Garant für Fruchtbarkeit, ebenso wie seine Stellung als „alter großer Gott allen Wassers“ befürwortet ISLER 1970, 110. 112; ders. 1981, 12; ebenso MATZ 1913, 95.

558 Dazu ISLER 1970, 109 Anm. 420 (mit Quellenangaben); MUTHMANN 1975, 125; WEISS 1984, 65; GÜNTNER 1994, 16; HAMDORF 1964, 11.

559 Vergleichbar MUTHMANN 1968, 41; ders. 1975, 124.

560 Werden die Beine überhaupt dargestellt, scheint er stets in Ruhe zu verharren, wenn auch die Schrittstellung fast von Anfang an zu den typischen Merkmalen seiner Figur gehört (s. ISLER 1981, 31).

mit Stierhörnern als reine Bildchiffre endet⁵⁶¹. Daneben existieren viele mehr oder minder originelle Variationen wie etwa die frontale Einbindung seines ‚Konterfeis‘ in einen als Sitz genutzten Felsvorsprung⁵⁶² oder das Hervorwachsen seiner allgemein nur sehr selten verwendeten menschlichen Gestalt aus einem Felsen (s. Abb. 42.7)⁵⁶³.

Der geistige Prozess hinter der Entstehung der ausschnitthaften Acheloosfigur in Kontext mit den Nymphenreliefs lässt sich demzufolge auch heute noch gut nachvollziehen, allerdings darf an dieser Stelle keinesfalls der technische Aspekt aus den Augen verloren werden. Wie bereits bei der äußerst ausladenden Gestalt von Pferd und Schiff, befürwortet gleichermaßen der weit ausgreifende Leib des Mischwesens in Konflikt mit der begrenzten Ausdehnung der Darstellungsfläche die Reduktion auf einen Ausschnitt. Somit kann hier wie an keiner anderen Stelle eine gelungene Zusammenführung sowohl der technischen als auch der semantischen Parameter postuliert werden, erfüllt die unvollständige Wiedergabe in beide Richtungen ihren Zweck wie kaum ein anderes Darstellungsmittel. Nach einer anfänglich ‚ausführlichen‘ Phase bekommt das Produkt immer mehr den Wert eines abstrakten Bildzeichens und erfährt eine Reduktion auf eine rein symbolische Zugabe, ohne nunmehr kompositionell auf den Bildinhalt bezogen zu sein. Dennoch wohnt dem stets ein und derselbe Gedanke inne: die Verkörperung des austretenden Wassers am heiligen Ort der Nymphenverehrung, versinnbildlicht durch den felsverbundenen Flussgott Acheloos. Zieht man darüber hinaus noch die jeweiligen Wahrnehmungsbedingungen heran, vermag sich eine ungeahnte optische Wirkung zu entfalten, die aus der mystischen Atmosphäre des Kultortes – begünstigt durch die schlechten Lichtverhältnisse – ihre Kraft geschöpft haben dürfte: So wie die natürlichen Unebenheiten der Höhlenwand das Licht der flackernden Lampen⁵⁶⁴ nur gebrochen zurückgeworfen haben werden, ebenso diffus wird es von der oftmals sehr amorphen Struktur des artifiziellen Rahmens reflektiert worden sein. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass es dadurch zu einer Verunklärung der Grenze zwischen Bild und Realität kommen konnte – ein Faktor, der auch in Verbindung mit der im Felsen aufgehenden Acheloosgestalt durchaus seinen Reiz gehabt haben wird.

561 Ebenso abstrahiert können dann auch die Ziegen des Pan angegeben werden, wie ein wohl außerartisches Nymphenrelief aus der Parnesgrotte veranschaulicht (Athen NM 1448, s. FUCHS 1962, Beil. 65,2): Mehrere Ziegenkopffrotome wurden zusammen mit der kleinen Figur des Pan und dem Kopf des Acheloos auf der schmalen amorphen Rahmenleiste verteilt. Damit gibt diese nicht mehr eine Höhle als Realraum an, sondern setzt sich selbst aus lauter einzelnen schematisierten Bildchiffren zusammen.

562 Vgl. ein Relief mit der Darstellung der Einführung des Herakles in die Mysterien von Agrai aus dem endenden 3. Jh. (Athen NM 1345, s. HAUSMANN 1960, 80f. Abb. 47), auf welchem Zeus Meilichios auf einem Felsen sitzt, der als aus dem Bild hinausblickende Acheloosmaske gestaltet ist. Kontroverse Deutung bei ISLER 1970, 38 (Pluton).

563 Dies entspricht der Darstellungsweise von Erdgöttern (s. ISLER 1970, Nr. 39; MUTHMANN 1968, 42). Zu den wenigen Darstellungen des Acheloos in menschlicher Gestalt, wobei diese aber bis auf oben genannte Ausnahme stets ganz ausgebildet ist, vgl. ISLER 1970, 40ff.; ders. 1981, 24f. 32.

564 In solchen Kulthöhlen wurden teilweise „massenhafte [...] Funde an Lampen“ gemacht wie im sog. Lychnospelaion auf dem Parnes (s. NILSSON 1967, 248).

C2.3. Das Phänomen der Ausschnitthaftigkeit in der Reliefplastik – ein Fazit

Bei zusammenfassender Betrachtung der Ausschnitthaftigkeit im Lichte der sepulkralen sowie votivischen Reliefbilder lässt sich eine offenkundige motivische und damit auch thematische Eingeschränktheit postulieren, was diesem Phänomen schließlich auch hier definitiv den Stellenwert einer Ausnahmeerscheinung verleiht⁵⁶⁵. Dass die teilgestaltige Wiedergabe in aller Deutlichkeit nur bei ausgesprochen wenigen Bildzeichen zum Tragen kommt, kann allerdings nicht allein auf das – gegenüber der keramischen Flächenkunst – stark eingeschränkte Motivrepertoire dieser Gattung zurückgeführt werden. Das ausschlaggebende Kriterium ist auch hier der Parameter der übermäßigen Größenausdehnung – ein Merkmal, das die beiden Bildzeichen Pferd und Schiff neben ihrem oftmals additiven Charakter und damit einer sekundären Bedeutung als entscheidende Gemeinsamkeit verzeichnen. Dahingehend ist die wesentliche, wenn auch nicht ausschließliche Begründung für die Hinzuziehung des unvollständigen Figurenkonturs in der bildträgerbedingt begrenzten Verfügbarkeit von Darstellungsfläche zu suchen, die in Wechselwirkung mit der räumlichen Beanspruchung des jeweiligen Bildzeichens steht. Da es oftmals jedoch in hinreichendem Maße ikonographisch verwandte Beispiele gibt, die sich dieser Methode – trotz ihrer hervorragenden Eignung zur Bewältigung des Bild-Raum-Konflikts – nicht bedienen, spielt in allererster Instanz der Erzeuger in Hinblick auf seine Akzeptanz gegenüber diesem Darstellungsmittel und damit indirekt auch der Konsument die entscheidende Rolle.

Blickt man also auf das bekannte Bildspektrum⁵⁶⁶, gibt sich schnell zu erkennen, dass weder das Pferd und noch weniger das Schiff allzu häufiger Bestandteil eines der gängigen Kompositionsschemata der relevanten Zeit sind. Diese werden – ungeachtet des jeweiligen Verwendungszwecks – entschieden von der anthropomorphen Figur bestimmt, der stehend oder auch sitzend lediglich ein recht eingeschränktes Platzbedürfnis innewohnt. Der Aspekt der räumlich ausgreifenden Bewegung spielt im Regelfall keine Rolle, denn es handelt sich um Inhalte, die von der in sich gekehrten statischen Gestalt getragen werden und nicht von aktionsgeladenen Handlungen⁵⁶⁷. Dies gilt seit Herausbildung der festen Bildformeln in klassischer Zeit für die nicht nur im Sepulkralkontext weit verbreitete Handreichung, ebenso wie die Verehrungsthematik oder *sacra conversazione* auf Votivbildern und gleichermaßen für die Bekrängungszenen, die innerhalb der Urkundenreliefs das vorherrschende Sujet darstellen. Zwar zeichnet sich im Laufe des 4. Jhs. insgesamt eine Tendenz zur figürlichen Erweiterung der bestehenden Schemata ab, aber auch dann werden die menschlichen Partizipanten trotz der wesentlich größeren Figurendichte stets vollgestaltig abgebildet. Dies zeigt sich besonders eindrücklich bei den mitunter ausgesprochen umfangreichen Adorantenansammlungen, bedient man sich hier zur Vermittlung von Masse statt des unvollständigen Konturs gegebenenfalls der Reihung der

565 Dezentere Anschnitte an unterschiedlichen Marginalia sind dagegen nicht ungewöhnlich. Vgl. dazu Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“ (in Zusammenhang mit DADAS 92).

566 Ausführlicher zu den unterschiedlichen gängigen Darstellungsschemata in Kapitel C2.1.1. „Grundlagen Reliefplastik“ mit den jeweiligen Unterkapiteln.

567 Nur sehr selten sind äußerlich bewegte Szenen Thema der Reliefs. Dazu gehören bspw. die galoppierenden Reiter sowie Reiterkampfszenen, aber sehr vereinzelt auch bestimmte mythologische Episoden, die in Verbindung mit dem entsprechenden Kult stehen (ausführlicher dazu s. Kapitel C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“).

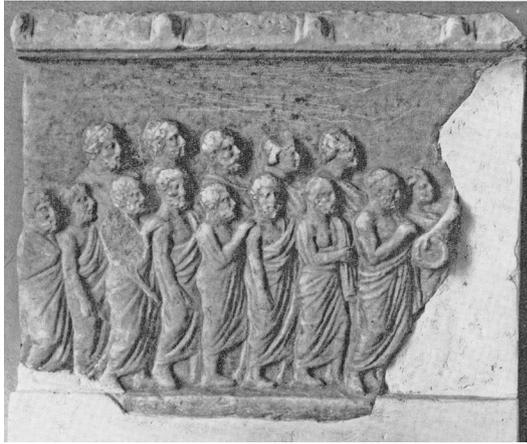


Abb. 39.1 Weihrelieffragment mit einer doppelten Adorantenreihe (Athen NM 2743)

Figuren ‚übereinander‘ bei ihrer noch stärkeren Verkleinerung (Abb. 39.1)⁵⁶⁸.

Damit verbleibt lediglich ein sehr kleiner Kreis von Bildthemen, für welchen die Einbeziehung einer nicht-menschlichen Gestalt überhaupt Attraktivität oder gar Notwendigkeit besitzt. Zuvorderst sind hier zweifelsohne die Nymphenreliefs zu nennen – eine Gattung, die ab Ende des 5. Jhs. besonders in Attika weite Verbreitung findet und deren häufiger Bestandteil der stierleibige Acheloos ist. Dessen unvollständige Wiedergabe gehört zu den kanonischen Elementen, wobei die konsequent mittels Rahmen erzeugte Teilgestalt

vorrangig auf den älteren Darstellungen zutage tritt, wohingegen die jüngeren Bilder meist die Kopfprotome oder gar frontale Maske zeigen. Hier wie dort fällt dessen offenkundige Verbindung mit dem Felsen auf, der – als Kaverne gestaltet – den zentralen Nymphenreihen umschließt. Zur Möglichkeit der Einsparung von Darstellungsraum einerseits kommt hier sicherlich noch ein weiterer entscheidender Aspekt hinzu, in welchem sich diese recht stereotypen Reliefs von allen anderen Bildern unterscheiden: Denn das mehr oder minder organische Verwachsen des Flussgottes mit der Höhlenwand kann in übertragenem Sinne für die innige Beziehung zwischen Felsen und Quelle stehen, sein Heraustreten aus dem Stein das Entspringen des Wassers verkörpern. Die gestaltliche Unvollständigkeit erlaubt demnach deren inhaltliche Auslegung, auch wenn diese Verbindung häufig abstrakte Züge besitzt; eine ausschnittintrinsiche Lesart dieses besonderen Erscheinungsbildes liegt hier folglich auf der Hand⁵⁶⁹.

Im Abseits dieser speziellen Relieffattung rücken auf der Suche nach weiteren, möglichst raumfüllenden Gestalten zweifelsohne die Verehrungsszenen in den Fokus, beziehen diese in fortgeschrittener Zeit nicht selten einen Opferzug ein, der dann neben dem entscheidenden Personal auch unterschiedliche Vierbeiner mit sich führt. Belege für eine ausschnitthafte Wiedergabe scheinen sich darunter allerdings nicht zu finden, zumal die meisten Opfertiere aufgrund ihrer vielmehr geringen Größe (z.B. Federvieh, Schaf oder Schwein) – zumindest gemessen an der Gesamtausdehnung des oftmals sehr umfassenden Adorantenzuges – bildräumlich betrachtet nicht ins Gewicht fallen. Vergleichbares gilt für den Hund, der besonders in Verbindung mit den üblichen Sepulkralthemen eine gewisse Rolle spielt und – wie das Ross auch – den gesellschaftlichen Status derjenigen Person anzeigt, auf die er Bezug nimmt. Als Zusatz an die gängigen Schemata angehängt, besitzt er jedoch nicht das Format, um sich zu einem kompositorisch beeinträchtigenden Faktor zu entwickeln. Dies fällt erst in Zusammenhang mit der Pferdegestalt – ähnlich raumfüllend wie der mischgestaltige Acheloos – ins Gewicht, so dass der Bildhauer an dieser Stelle gezwungen ist, nach praktikablen Lösungen zu suchen. Nimmt er Abstand von einer übermäßigen figürlichen Komprimierung oder entscheidet sich

568 Umfassender dazu in Kapitel C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“.

569 Allgemein zu diesen Darstellungen und zur möglichen Symbolgenese im Besonderen in Kapitel C2.2.6. „Nymphenreliefs“.

gegen die Eindrehung des massigen Leibes in den Tiefenraum⁵⁷⁰, muss er zwangsläufig zu anderen Mitteln greifen.

Auf diese Weise kommt es im 4. Jh. auf einigen Grabstelen mit Dexiosis aus Attika und damit der führenden Kunstlandschaft dieser Zeit zum Anschnitt des Equiden⁵⁷¹ – eine Erscheinung, die sich mit bescheidener Häufigkeit bis in den Hellenismus hinein und hier vorrangig in Verbindung mit dem nun weit verbreiteten Typus des Totenmahls besonders kyzikenischer Herkunft greifen lässt⁵⁷². An dieser Stelle offenbart sich eine Verunklärung der Grenzen zwischen dem Wert des Pferdes als rein sozialem Marker und dessen Bedeutung als Heroenmerkmal⁵⁷³ – ein Aspekt, der vor allem in Zusammenhang mit den Weihungen an die so genannten Reiterheroen von Belang ist⁵⁷⁴. Unter den nennenswerten Vertretern klassischer Zeit befinden sich vor allem solche aus Böotien, die gleichermaßen auf die ausschnittthafte Wiedergabe des Tieres zurückgreifen können⁵⁷⁵, vorausgesetzt, es wird ‚geführt‘ und nicht – wie in der Mehrheit der Fälle – geritten⁵⁷⁶.

Dies ist ein weiterer entscheidender Aspekt in Hinblick auf die zu klärende Fragestellung, erfolgt der Anschnitt offenbar grundsätzlich bis auf sehr wenige Ausnahmen ausschließlich in Verbindung mit dem Pferdeführer (und hierzu zählen gleichermaßen die Szenen ohne explizite gestische Verbindung) und nicht dem Reiter. Streng genommen handelt es sich in beiden Fällen um eine Figurengruppe als Kompositmotiv, deren zwei heterogene sowie an und für sich autarke Bestandteile Mensch und Tier klar aufeinander bezogen sind. Allerdings führen nennenswerte syntaktische Unterschiede dazu, dass es grundlegende Abweichungen im künstlerischen Umgang damit geben kann, denn die Art der Verbindung ist jeweils eine andere: Während die Position des Reiters zum Equiden unumstößlich festgesetzt ist, variiert dieses räumliche Verhältnis in Zusammenhang mit dem Pferdeführer. Die Art der Anordnung bestimmt dabei über

570 Ausführlicher dazu in Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“ mit Abb. 34.7. – Die extreme figurliche Staffelung erfährt in der Reliefplastik am Ende des 4. Jhs. verstärkte Zuwendung und mündet schließlich in einer schrägen räumlichen Herausdrehung der Figuren. Vgl. dazu Kapitel C2.1.1. „Grundlagen Reliefplastik“; zur Tiefenstaffelung als typischem Merkmal hellenistischer Reliefs s. etwa HAUSMANN 1960, 81; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 37. Vgl. auch Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“.

571 Dabei handelt es sich stets um das ledige Ross, ist das Motiv des Pferdeführers in Sepulkralkontext in Attika zu dieser Zeit im Gegensatz zum Reiter weit verbreitet und findet sich am häufigsten auf den Grabgefäßen mit ihrer weitläufigeren Bildfläche (dazu s.u. und in Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“). Vereinzelt ist das ausschnittthafte ledige Pferd daneben noch auf Urkundenreliefs (s. DADAS 92) belegt.

572 Auch wenn das Pferd seit Herausbildung des festen Totenmahlschemas in Athen Bestandteil solcher Darstellungen ist, erscheint es als Teilgestalt *per definitionem* bis auf vereinzelte Ausnahmen (so die beiden Beispiele DADAS 135 [s. Abb. 35.9] und 132 aus dem 4. Jh. aus Thessalien sowie Thasos) erst in späterer Zeit sowie ausnahmslos außerhalb Attikas. Diese Entwicklung steht nicht in Abhängigkeit zur funktionalen Verlagerung dieser Reliefs, sondern hat vermutlich eine Verschiebung der ikonographischen Ansprüche, zumindest in Bezug auf die Figur des Pferdes, zum Auslöser (s. auch unten; ausführlich dazu außerdem in Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“). Vereinzelt liegen aus dieser Zeit noch Beispiele für das teilgestaltige Pferd aus anderen geläufigen Kontexten wie der Handreichungsszene auf DADAS 162 vor (s. dazu Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“).

573 Ausführlicher dazu in Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“, s. des Weiteren Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“.

574 Dies schließt außerhalb Attikas eine Verwendung in Grabkontext allerdings nicht aus (dazu Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“).

575 Interessanterweise stammen offenbar keine Beispiele aus Attika, obwohl hier auf der einen Seite das Schema ebenfalls weit verbreitet ist und auf der anderen Seite das Pferd in Verbindung mit der Handreichung auf Sepulkralreliefs durchaus ausschnittthafte wiedergegeben werden kann. Zur möglichen Begründung s. Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“.

576 Das Motiv des Pferdeführers ist vor allen Dingen an Attika gebunden (s.o.) und erscheint auf böotischen Reliefs im Gegensatz zum Reiter selten (ausführlicher dazu in Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“). – Solche Reiterheroenbilder, mit eingefügtem ausschnittthaftem Pferd, sind offensichtlich vereinzelt bis in die römische Kaiserzeit hinein greifbar. Vgl. dazu etwa einen Sarkophag aus Paros (s. Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“); zu weiteren Beispielen s. Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“.

den kontextuellen Wert der hippischen Gestalt: Indem der Reiter in seiner Aktion unmittelbar vom Pferd abhängt, gewinnt das Tier gleichermaßen die handlungsrelevanten Züge eines Protagonisten, wohingegen Ross und Führer ohne weiteres voneinander losgekoppelt und damit als eigenständige Motive behandelt werden können⁵⁷⁷. Eine durchschlagende Effektivität in Hinblick auf die Einsparung von Darstellungsraum als Folge eines fundamentalen Anschnitts zeigt sich daher allein in letzterem Fall, soll die anthropomorphe Komponente nicht in Mitleidenschaft gezogen werden. Dies betrifft ebenso die Dexiosisszenen der Grabstelen wie auch die Trankspende zwischen dem Heroenpaar – zwei feste Schemata mit optional angehängtem Pferd, die sich formal einzig in Hinblick auf die gestischen Details unterscheiden und damit in ihren Grundzügen identisch sind. In Zusammenhang mit dem berittenen Ross ist dies ungleich schwerer, auch wenn an dieser Stelle ein mäßiger Anschnitt ohne Beeinträchtigung des Aufsitzenden einfach durchzuführen wäre. Erscheint der meist galoppierende Reiter allerdings als einziges Bildzeichen – was in der Tat auf obigen Heroenreliefs häufig der Fall ist –, lässt er sich uneingeschränkt mit der verfügbaren Darstellungsfläche in Einklang bringen und bietet im Gegensatz zum ohnehin schon meist randlich platzierten ledigen Pferd keinerlei konflikatives Potential⁵⁷⁸. Tritt er jedoch als Teil einer Mehrfigurenszene auf – etwa in paariger Anordnung, als einzelner Kampfgegner eines Fußsoldaten oder in Gegenüberstellung mit einem oder mehreren Adoraten⁵⁷⁹ –, wird er wohl aus Gründen der kompositionellen Geschlossenheit und aufgrund seines insgesamt zentralen Stellenwerts offensichtlich ebenfalls nicht abgeschnitten. Dies unterstreicht die – gegenüber dem Pferdeführer – wesentlich höhere Wertigkeit dieser Motivgruppe, kommt ihr viel mehr eine Behandlung als geschlossenes Bildzeichen zu. Eine Ausnahme bildet das berittene Pferd in seiner Verwendung als Parasemon – vorausgesetzt, es handelt sich dabei um eine mehr oder minder statische Ergänzung einer Kernhandlung und damit einen untergeordneten Teil eines größeren Figurengefüges. Dann kann es mitunter zu dessen Anschnitt kommen, wie es die beiden Urkundenreliefs mit Bezug zu Thrakien zeigen (DADAS 137, 145)⁵⁸⁰. Der anthropomorphe Teil dieser Gruppe bleibt dabei jedoch stets unversehrt.

577 Dies kann in einer losen Anfügung des Rosses, ohne dezidierte Einbindung durch eine gestische Bezugnahme von Seiten seines ‚Führers‘, gipfeln (s.u.).

578 Der einzelne Reiter in leichter Bewegung oder vollem Galopp wird in Attika erst recht spät ins Bildrepertoire der klassischen Zeit aufgenommen (Ende 4. Jh.) und kommt besonders in Böotien schon ab dem zweiten Viertel des 5. Jhs. vor, wo er einen festen ikonographischen Typus darstellt und zu den beliebtesten Sujets überhaupt gehört (dazu s. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 21ff. 47ff.; allgemeiner auch WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 25; ausführlicher zur Ikonographie s. SCHILD-XENIDOU 2008, 190f.). Daneben hat dieses Motiv nur noch in Thessalien eine gewisse Bedeutung erlangt (vgl. dazu LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 57ff.; allgemein zu Pferden auf thessalischen Grabreliefs s. BIESANTZ 1965, 87; WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 25). – Dies lässt sich grundsätzlich auf alle Bildzeichen übertragen, ungeachtet ihrer jeweiligen Ausdehnung. Daher erscheint auch der Pferdeführer als Einzelmotiv immer vollständig (zu attischen Grablekythen s. Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“; zu außerattischen Beispielen s. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 42f. 57ff.), ebenso wie das einzelne Gespann, das jedoch auch als Teil eines größeren Kontextes wohl immer in voller Gestalt abgebildet wird (so z.B. auf Urkundenrelief, s. MEYER 1989, 291 A90. 299 A118; auf Weihreliefs allgemein, s. EDELMANN 1999, 192 B51. 194 B61. 225f. [Liste]).

579 Während in Attika der Reiterkampf, bestehend aus einem einzelnen Reiter über einem zusammengebrochenen Gegner, v.a. in Zusammenhang mit den staatlichen Grabmälern recht weit verbreitet ist (s. dazu Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“), kommt dieses Thema in Böotien offenbar nicht vor. Dafür verzeichnet dort der Reiter, wenn nicht als Einzelfigur, dann als Paar oder aber in Kombination mit stehenden Figuren Niederschlag. Dessen ausladende Gestalt nimmt dabei nicht selten den größeren Teil der verfügbaren Darstellungsfläche ein (vgl. bspw. das Relief Nr. 64 bei LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 39; zu weiteren Beispielen s. SCHILD-XENIDOU 2008, 190f.). Vor allem im Hellenismus kommt noch die berittene Jagd hinzu. Zu solchen Mehrfigurenszenen in Verbindung mit dem Reiter s. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 34ff. 38ff. 47ff. 86; EDELMANN 1999, 173; allgemeiner WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 25. Vgl. zudem Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“ sowie auch C2.2.2. „Pferdeführer“.

580 An dieser Stelle wird vorausgesetzt, dass es sich bei DADAS 145 um mindestens ein Reitpferd handelt (dazu s. Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“ mit Abb. 34.6). – Ansonsten tritt das parasemontisch aufzufassende Pferd in thrakischem, aber

Gänzlich aus dem Rahmen fallen an dieser Stelle erst die Verbildlichungen von Reiterprozession sowie Reiterkampfgruppe und zwar gleich in mehrfacher Hinsicht⁵⁸¹. Nicht nur stehen sie in Hinblick auf Bildkonzept und Inhalt aus dem üblichen Repertoire der Reliefplastik heraus, besitzen sie als Denkmäler öffentlichen Charakters einen etwas anderen Hintergrund sowie auch einen größeren Seltenheitswert. Ebenso wenden sich die verantwortlichen Bildhauer einer ungewöhnlich radikalen Form der Ausschnitthaftigkeit zu, wie sie ansonsten auf Grab- und Weihreliefs konsequent vermieden wird, an dieser Stelle aber die Aufmerksamkeit des Betrachters fordert und einen unmissverständlichen Zweck erfüllt. Neben der obligatorischen Diskrepanz zwischen verfügbarer Darstellungsfläche und Größenausdehnung der zu verbildlichenden Inhalte – und hier ist es die Gesamtkomposition (!) und nicht lediglich das Bildzeichen, welchem diese Unvereinbarkeit innewohnt – hat die auf diesem Wege transportierte Semantik



Abb. 39.2 Dexileosstele (Athen NM 754) mit der Darstellung eines Einzelkampfes

zweifelsohne einen nicht unbeträchtlichen Anteil an dieser besonderen Darstellungsweise: Denn während auf den Reliefbildern im Allgemeinen (bei meist übersichtlicher Figurenzahl) vorrangig die kompositionelle Geschlossenheit im Vordergrund steht, die erst recht durch die zumeist sehr starke Bezogenheit der in ruhiger Pose verharrenden Hauptpersonen aufeinander (Dexiosis, Verehrung, Trankspende, Bekränzung) Betonung erhält, wird hier das Durchbrechen der Bildgrenzen und damit die Öffnung des fiktiven Handlungsraums nicht nur zugelassen, sondern bewusst herbeigeführt. Indem es zum Anschnitt der stark bewegten Gestalten an mindestens einer Bildseite kommt⁵⁸², wird unmissverständlich die Weitläufigkeit der Handlung angezeigt; durch den gegebenen Blickausschnitt wird die Unmittelbarkeit des Geschehens erfahrbar. Da der Erzeuger – entgegen den üblichen Gepflogenheiten – dabei nicht einmal vor einer Durchtrennung der Reitergestalt Halt macht, sie teilweise gar ganz außerhalb des Bildfelds belässt und so einen überdurchschnittlich starken Anschnitt an der Figur des Pferdes erzeugt, distanziert er sich unverkennbar von den weitaus weniger radikalen Möglichkeiten wie etwa der gestaltlich geschlossenen kleinen Reitergruppe oder dem einzelnen Kämpferpaar als Stellvertreter von Prozession oder Schlachtengeschehen (Abb. 39.2) und markiert damit unverkennbar seine besonderen Vermittlungsabsichten. Die dicht gedrängte Masse aus stark gestaffelten Tier- und Menschenleibern, wie sie besonders auf dem leider nur fragmentarisch erhaltenen Phlyenheroenrelief (DADAS 4) überaus effektiv zum Ausdruck kommt, füllt das Bildfeld nicht nur zur Gänze aus, sondern sprengt darüber hinaus die vorgegebene(n) Grenze(n), befreit sich

auch thessalischem Kontext als berittene oder ledige Einzelfigur auf und wird stets vollgestaltig abgebildet. Dies gilt gleichermaßen für die bekränzten Equiden, die möglicherweise in Zusammenhang mit einem Sieg in einem hippischen Agon stehen. Vgl. dazu MEYER 1989, 154ff. (hier auch mit Beispielen); als weiteres LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 91; LAWTON 1995, 62.

581 Während es sich in Zusammenhang mit der Prozession bei der Teilgestaltigkeit offenkundig um das gängige Prinzip handelt, steht die ausschnitthafte Reiterkampfgruppe bislang wohl isoliert. Detailliert zu diesen Darstellungen in Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“.

582 Der gängige Rekonstruktionsvorschlag von DADAS 4 berücksichtigt nicht ohne Grund einen Anschnitt der Reiterprozession auf beiden Seiten (s. Abb. 33.1).



Abb. 39.3 Reiterprozession vom Parthenon-Südfries, Platte X Nr. 26-28 und Platte XI Nr. 29-31

von den metrischen Vorgaben⁵⁸³. Zusätzlich dazu wird der Faktor „Bewegung“ auf Wahrnehmungsebene anschaulich zur Geltung gebracht, scheint der Tross vor Augen des Betrachters in kontinuierlichem Fluss von links nach rechts den Sichtausschnitt zu queren⁵⁸⁴.

Die Einzigartigkeit dieser Darstellungen ist schon alleine dadurch gegeben, dass sie weitaus bessere Parallelen unter den (älteren) Vasenbildern finden als im Repertoire der Reliefplastik, obwohl sie denselben Werkstätten entsprungen sein müssen⁵⁸⁵. Dies betrifft nicht nur Inhalt und Ikonographie, sondern weitaus mehr noch die spezifische künstlerische Umsetzung in ausschnittshafter Form. Es ist daher wahrscheinlich, dass diese Kompositionen – wie die keramischen Pendants seinerzeit – von den Erzeugnissen der großen Staatskunst nicht unbeeinflusst blieben, die ausgedehnte Bildträger wie den architektonisch eingebundenen Fries mit vergleichbaren Themen schmückten⁵⁸⁶. Sowohl für den Reiterzug als auch den -kampf gewinnt dies durchaus plastische Formen, führt man sich einerseits etwa den weitläufigen Reiterfries vom Parthenon und andererseits beispielsweise die umfassenden Schlachtenszenen des Athena-Nike-Tempels vor Augen (**Abb. 39.3**). Eine entsprechende Beziehung ist im Falle der Naumachie als weiterer Darstellung mit ungewöhnlich hohem Erzählgehalt sowie Anteil an Spannung und Dramatik (DADAS 139, s. Abb. 33.4) strikt abzulehnen, was sich schon allein mit ihrem vollkommen abweichenden Umfeld begründen lässt⁵⁸⁷. So ungewöhnlich dieses Sujet vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sepulkralbilder aber auch ist, so banal ist im Grunde genommen dessen Ausschnitthaftigkeit gegenüber den obigen Beispielen, auch wenn ihre Tragweite – im Falle eines geneigten Konsumenten – nicht gänzlich unerheblich ist (s.u.).

In klassischer Zeit findet das Motiv des Schiffes gemeinhin nur sehr selten Eingang in die sepulkrale oder votivische Bilderwelt – dies veranschaulichen die wenigen greifbaren Beispiele aus Attika, wo es ähnlich wie das Pferd in attributiver Funktion an die gängigen Schemata

583 Die Kombination aus dem auf Zweidimensionalität basierendem Prinzip der Ausschnitthaftigkeit einerseits und der starken Staffellung der Figuren im Tiefenraum andererseits verhilft an dieser Stelle zu einer besonders effizienten Ausnutzung der Darstellungsfläche und einer unvergleichlich effektiven Vermittlung von Masse. – Ein weiteres potentielles Beispiel für einen exzerptiven Charakter, wenn auch bei weitem mit keiner vergleichbaren Wirkkraft, findet sich auf einem Thiasotenrelief aus Thasos mit einer leicht angeschnittenen Bankettszene (DADAS 158, s. Abb. 10.19). Dazu s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

584 Ausführlicher zu diesem Effekt s. Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

585 Ausführlich dazu v.a. in Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“.

586 Dazu s. auch Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“. Zur Einflussnahme der Tafelgemälde auf Vasenbilder s. v.a. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

587 Ausführlicher zu dieser Darstellung in Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“.

angeschlossen wird, auch wenn es dabei mitunter zu etwas unkonventionellen Ausprägungen kommen kann⁵⁸⁸. Dabei hat es allerdings den Anschein, dass die unvollständige Wiedergabe an dieser Stelle – ins Verhältnis gesetzt – ein durchaus gebräuchliches Mittel zur Bewältigung des Bild-Raum-Konflikts darstellt, der hier aufgrund des übermäßigen Größenfaktors des Schiffes selbstverständlich immens ist. Wie das einzelne ausschnittshafte Beispiel wohl noch aus dem 3. Jh. zu beurteilen ist, das Charon in seinem Kahn in eine größere Szenerie eingebunden zeigt (DADAS 37, s. Abb. 37.1), ist dagegen schwer zu entscheiden, denn die materielle Basis für diese Zeit ist besonders spärlich und der Darstellungsinhalt schon an sich ausgefallen⁵⁸⁹. Mit Fug und Recht lässt sich allerdings behaupten, dass diese Verbildlichung – sicherlich mehr zufällig und bedingt durch die allgemeine bildräumliche Herausforderung in Zusammenhang mit diesem Motiv – an die weitaus älteren Charonslekythen aus Athen erinnert. Ungeachtet der konkreten Art der Unvollständigkeit bieten sich dem Rezipienten auf Wahrnehmungsebene dieselben Möglichkeiten zur Auffassung des Fahrzeugs mitsamt seinem höllischen Insassen, der gekommen ist, um den Verstorbenen ins Reich der Toten zu geleiten⁵⁹⁰. In gewissem Sinne ‚geläufig‘ wird das Schiff erst auf Grabbildern aus dem 2. sowie 1. Jh., obwohl es sich dabei vorrangig um eine landschaftliche Erscheinung der Kykladen handelt und dies daher unter Vorbehalt gesehen werden muss. Als isolierte Beifügung säumt es den Typus des Trauernden am Gestade, dient aber gleichermaßen – mit weitaus größerem Stellenwert für den abgebildeten Inhalt und daher wesentlich höherer kontextueller Integration – dem angreifenden ‚Seesoldaten‘ zur Beförderung über das Wasser⁵⁹¹. Regelmäßig wird es in beiden Zusammenhängen abgeschnitten⁵⁹², wie es auch in Verbindung mit den wenigen abweichenden und recht ungewöhnlichen Bildthemen vergleichbarer Zeitstellung der Fall ist⁵⁹³. Daher nimmt es nicht Wunder, dass auch das oben erwähnte Kampfgeschehen auf der späthellenistischen Stele aus Bithynien (DADAS 139) die beiden beteiligten Schiffe als Ausschnitt wiedergibt. Sie sind hier weitaus weniger Teil der Handlung als die obigen Reitpferde, sondern dienen – selbstverständlich auch aufgrund ihres unbelebten Charakters – vielmehr als pauschale schauplatzkonstituierende Kulisse, adäquat zu jedem anderen topographischen Element. Trotzdem können sie zweifelsohne, bedingt durch die Gesetzmäßigkeiten der optischen Wahrnehmung und angestoßen durch den spannungsgeladenen Bildinhalt in Zusammenspiel mit der ihnen immanenten Bewegtheit als Seegefährt, auf kognitiver Ebene zu einer Steigerung der dramatischen Wirkung führen, fokussieren sie auf einen bestimmten brisanten ‚Augenblick‘. Dabei handelt es sich um einen Effekt, der gleichermaßen in Verbindung mit den Schiffshavarien auf offenem Meer in Kraft tritt (v.a. DADAS 28 [s. Abb. 36.6], 120 [s. Abb. 36.7], 121). Je weniger spannungsintensiv der Erzählgehalt, desto

588 So herkömmlich das Schema der Handreichung ist, welcher das Schiff auf einer Lutrophorenstele beigegeben wurde (DADAS 136, s. Abb. 37.3), so ungewöhnlich ist dessen Einbindung als ‚Sitzmöbel‘ in das Totenmahlschema (s. dazu unten). Zu diesen Beispielen s. Kapitel C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“.

589 Da im bis dahin führenden Kunstzentrum Athen die Produktion nun zum Erliegen gekommen ist und sich andernorts erst neue Bildkonzepte etablieren müssen, ist diese Zeit – soweit zu beurteilen – von größeren gestalterischen Freiheiten bestimmt. Vgl. dazu Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“ und C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“.

590 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“ und v.a. D1.2. „Vergleich Schiff“.

591 Ausführlicher zu diesen beiden Bildtypen, die ihren Ursprung allerdings schon im 4. Jh. außerhalb der Kykladenregion haben (s. DADAS 56 und 131), s. Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“.

592 In Verbindung mit dem Schema des Trauernden am Gestade kann das Schiff – da unbesetzt und reiner Zusatz – mitunter auch verdeckt innerhalb des Bildfelds erscheinen oder im Ausnahmefall in ganzer Gestalt, dann aber stark verkleinert, sichtbar sein. Ausführlicher zu dieser Entwicklung in Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

593 Detailliert zu diesen Beispielen, die sämtlich ostgriechischer Herkunft sind, in Kapitel C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“.

mehr reduziert sich dieser Aspekt auf den Wert der reinen Bewegung, wie sie bei den über das Meer fahrenden ‚Seesoldaten‘ und ähnlichen Sujets (so etwa dem Ankerwurf DADAS 152) zum Ausdruck kommt. In Abhängigkeit von den jeweiligen individualbasierten Ansprüchen kann auf diese Weise gar in den anteilig sichtbaren Booten, die den Sitzenden an der Küste ergänzen, ein indirekter Hinweis auf ein zuvor erfolgtes Anlanden gesehen werden. Allerdings fällt hier der Impuls für eine solche Auflösung weitaus schwächer aus, weist das Bildzeichen keine adäquate handlungsbezogene Einbindung auf, steht hier auch nicht – wie auf vielen der Vasenbilder – die Erzählung einer ereignisreichen Geschichte im Vordergrund⁵⁹⁴.

Keinerlei Unterschied besteht schließlich in Verbindung mit den wenigen Beispielen unter den Weihreliefs, ist hier das Schiff – abgesehen von seiner parasemontischen Rolle als bildfeldfüllende Einzelgestalt⁵⁹⁵ – offensichtlich noch weitaus seltener darstellungswürdig als in Sepulkralkontext. Daher sind auch die beiden ausschnitthaften Bilder ohne Vergleich und weisen nicht nur inhaltlich, sondern auch räumlich sowie zeitlich entschiedene Diskrepanzen auf. Auf dem attischen Motiv an die Dioskuren in ihrer Funktion als Patrone der Seefahrt (DADAS 91, s. Abb. 37.5), zu datieren in das 2. Jh., nimmt das angeschnittene Boot den kleinen Stifter auf und dient seiner beruflichen Kennzeichnung, verweist aber auch auf eine Errettung aus Seenot als nicht unwahrscheinlichen Weihegrund und versinnbildlicht das sichere Erreichen festen Bodens. Das beigelegte Schiff auf der Urkundenstele des frühen 3. Jhs. aus Kreta dagegen ist unbemannt und besitzt damit einen deutlich geringeren Handlungswert. Als emblematische Hinzufügung kennzeichnet es die Polis Phalasarna – hier wohl vertreten durch eine Nymphe – in ihrer Wesensart als Hafenstadt (DADAS 138)⁵⁹⁶.

Entscheidendes Merkmal all dieser Darstellungen ist die nach Möglichkeit stets sinnige syntaktische Einbettung des angeschnittenen Bildzeichens in das kompositionelle Gesamtgefüge, so chiffrenhaft es in seiner Bedeutung auch sein mag und so zusammenhanglos unter Umständen die Anknüpfung ist⁵⁹⁷. Dies allein stellt überhaupt die Basis für eine etwaige ‚narrative‘ Auflösung der gestaltlichen Unvollständigkeit und bildet das wesentliche Unterscheidungskriterium gegenüber denjenigen Pendants, die ihren formelhaften Charakter auch äußerlich deutlich zur Schau stellen⁵⁹⁸. In Zusammenhang mit einer Handlungsstruktur, auch wenn sie noch so gering ist, erfolgt eine solchermaßen extreme Handhabung aber verhältnismäßig selten und zeigt sich vor allem bei einigen der späthellenistischen Totenmahlbilder: Hier kann eine kleine *prona* frei im oberen Bildbereich ‚hängen‘⁵⁹⁹ oder aber ein vom Rahmen abgetrennter Pferdekopff in unvereinbarer Höhe dargestellt sein (s. Abb. 35.2)⁶⁰⁰. Wie schwierig sich die konsequente Ein-

594 Dennoch verweist das Schiff (da dies sein Gebrauchswert ist) gleichermaßen auf eine Fahrt über das Meer, hier und da eine Aktion ohne ‚Gegenwartsbezug‘. Fehlt an dieser Stelle allerdings der narrative Gehalt der Vasenbilder, ist für eine Übersetzung in einen ausdrücklichen Erzählstrang an und für sich nicht die notwendige Basis gegeben.

595 Wie das Pferd auch, wird das Schiff mitunter als stadtspezifisches Parasemon abgebildet, wobei es hier ebenfalls zu einer unvollständigen Wiedergabe kommen kann. Ausführlicher dazu auch in Kapitel D1.2. ‚Vergleich Schiffe‘.

596 Zu diesen beiden Weihreliefs s. Kapitel C2.2.5. ‚Einzeldarstellungen Schiffe‘.

597 Statt einer Verschmelzung zu einem einheitlichen Beziehungsgefüge, kommt es zu einer mehr oder minder unzusammenhängenden (parataktischen) Aneinanderreihung, wo jedes Bildzeichen prinzipiell für sich alleine steht, die Kohärenz jedoch nicht unbedingt durchbrochen wird. – Zur assoziativen Bildsprache hellenistischer Zeit und dem mitunter abstrakten Wesen der Bildzeichen s. u.a. Kapitel C2.1.1.1. ‚Grundlagen Grabreliefs‘.

598 Zu diesem grundlegenden Unterschied zwischen Teilgestalt und Protome auf phänomenologischer Ebene s. Kapitel A2.3.1. ‚Begrifflichkeiten‘.

599 Vgl. dazu Abb. 41.8 in Kapitel D1.2. ‚Vergleich Schiffe‘ sowie C2.2.5. ‚Einzeldarstellungen Schiffe‘.

600 Auch kommen in der oberen Bildecke platzierte Kopffrotome ohne ersichtliche eigene Rahmung vor, wie sie Kenn-

bindung des Schiffsmotivs in eine Bankettszene darstellt, die nach gängigem Schema gestaltet ist, lassen die beiden sehr ausgefallenen Exemplare erkennen, die – zur Lösung dieser Problematik – auf das Fahrzeug den Gebrauchswert eines Sitz- beziehungsweise Liegemöbels übertragen (DADAS 103 [s. Abb. 37.2], 160). Als wesentlich einfacher erweist sich die Durchführung einer kohärenten Einbeziehung dagegen in Zusammenhang mit dem Pferd, das an dieser Stelle (gegenüber dem Schiff) weitaus häufiger zu beobachten ist: Erscheint es nicht als vom Rahmen durchtrennte Teilgestalt, blicken Kopf oder Büste hinter dem Lagernden, einer Scherwand oder einem Vorhang hervor (s. z.B. Abb. 35.5) – stets unter Begründung der unvollständigen Sichtbarkeit⁶⁰¹. In diesem Hang zur verstärkt realitätsnahen Wiedergabe unterscheiden sich die hellenistischen Beispiele von den Totenmahlbildern, wie sie in Athen im 4. Jh. entstanden sind, wird hier der emblematische Charakter der Pferdekopfprotome mithilfe einer eigenen Rahmung innerhalb des Bildes kenntlich gemacht (s. Abb. 35.1)⁶⁰².

Wie gehaltvoll die Übersetzung einer solchen Teilansichtigkeit nun sein darf, steht nicht zuletzt auch in Abhängigkeit zum jeweiligen Grad der kontextuellen Integration. Dies offenbart sich besonders anschaulich in Verbindung mit dem Pferdeführer: Wird auf eine explizite gestische Bezugnahme und damit aktivische Einbeziehung des Equiden verzichtet und ist zudem der menschliche Part unbewegt, schwächt dies die Wirkung auf perzeptiver Ebene deutlich ab. Obgleich also die unvollständige Wiedergabe einer Figur, ihr ‚Noch-nicht-ganz-im-Bilderschieden-Sein‘, aufgrund der Gesetzmäßigkeiten der optischen Wahrnehmung durchaus das Potential besitzt, den Eindruck eines Ortswechsel und damit einer Bewegung (prinzipiell auch auf abweichender Zeitebene) zu evozieren, bedarf es hierfür zuallererst des richtigen Erscheinungsbildes der Gestalt selbst sowie eines entsprechenden inhaltlichen Rahmens. Erfolgt der Anschnitt noch dazu mithilfe einer plastischen Einfassung⁶⁰³, ist damit ein fester Bezugspunkt gegeben, zu welchem die betreffende Figur räumlich ins Verhältnis gesetzt werden kann. Eine architektonische Ausarbeitung dieses exekutiven Elements, wie sie mehrheitlich vorliegt, schafft zudem – im Gegensatz zur ungegenständlichen Rahmung der Vasenbilder – ein konkretes räumliches Umfeld und gereicht diesem ‚Fensterereffekt‘ zu zusätzlicher Wirkung. Dies gilt gleichermaßen für die Felsformation, welche der Kampfszene auf DADAS 3 am rechten Bildrand ein vorzeitiges Ende setzt und ihr eine gewisse (topographische) Räumlichkeit verleiht. Wie Säule oder Pilaster führt sie den plötzlichen Konturenabbruch herbei, schwächt aber zugleich die Radikalität dieser Vorgehensweise aufgrund ihrer Bildimmanenz⁶⁰⁴. Einen Ortswechsel in übertragenem Sinne signalisiert zu guter Letzt desgleichen der als Höhle gestaltete Rahmen der Nymphenreliefs, wobei hier allerdings aufgrund der undurchlässigen Textur eine andere

zeichen der attischen Exemplare ist (vgl. z.B. DADAS 160 in Kapitel C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“). Nicht zu klären ist an dieser Stelle eine Ausführung solcher Details in Farbe. Ausführlicher zu solchen Beispielen in Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“.

601 In dieser Form zeigt sich das Ross nicht nur in Verbindung mit dem Totenmahl, sondern auch in Zusammenhang mit anderen gängigen Schemata in Sepulkralkontext. Vgl. z.B. eine Gegenüberstellung von Mann und Frau aus Kyzikos mit dem Pferdekopf hinter einem Vorhang (ehem. Slg. Calvert, s. MALTEN 1914, 217 Abb. 10) oder eine Dexiosis aus Samos mit dem Equiden hinter einer Mauer (Vathy Mus. 248, s. HORN 1972, 155f. Taf. 75). Zu weiteren Beispielen s. FABRICIUS 1999, 135.

602 Hierzu und zur eventuellen Einschränkung in Hinblick auf den abstrakten Charakter dieses Bildzeichens in Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“.

603 In wenigen Fällen bleibt die Darstellung ungerahmt, handelt es sich um eine an den Seiten offene Bildfriesstele (DADAS 3, 150, 113, 90, 56, 91, 138, 161). Dies führt jedoch zu keiner Beeinträchtigung, fällt hier einfach nur der gegenständliche Aspekt weg.

604 Dies trifft gleichermaßen auf einige der Pferdeführerdarstellungen zu, wird hier dem Schnitt durch den hippischen Leib die Figur des Führers vorgeblendet (vgl. DADAS 106, 112, 146 [?], 135).



Abb. 39.4 Berittene Eberjagd auf einer bithynischen Stockwerkstele (DADAS 153)

doch in wesentlichem Maße abweichenden Größenfaktor, aber auch der unterschiedlichen Qualität der beiden Bildzeichen geschuldet sein – das eine bezieht sich auf ein lebendes Tier, das andere hingegen auf einen unbeseelten Gegenstand, auch wenn dieser mithilfe seiner Insassen durchaus menschliche Eigenschaften annehmen kann und daher im Rahmen vorliegender Untersuchung einen Sonderstatus einnimmt⁶⁰⁵. Die seltenen Beispiele außerhalb dieser beiden motivischen Schwerpunkte erreichen nicht mehr, als obige ‚Regel‘ zu bestätigen. So auch die einzelne, möglicherweise noch späthellenistische Darstellung einer berittenen Eberjagd aus Bithynien (DADAS 153) und damit einer Landschaft, die schon für andere recht ausgefallene ausschnittshafte Kompositionen Verantwortung trägt und sich ohnehin auch im Allgemeinen nicht selten abseits der gängigen Pfade bewegt⁶⁰⁷. Dieses Thema erfreut sich in der Reliefplastik erst spät einiger Beliebtheit, wird aber augenscheinlich nur im Ausnahmefall ausschnittshafte abgebildet und verzichtet auf diese Weise auf die Möglichkeit einer außerordentlich wirksamen Vermittlung der Imposanz des Jagdtiers, die wiederum vom Faktor „Größe“ getragen wird⁶⁰⁸.

Semantik vorliegt: Statt hinter etwas hervorzutreten, kommt die Gestalt des Acheloos nun aus dem Felsen heraus und versinnbildlicht auf diese Weise die zentralen Eigenschaften einer Quelle.

Fazit

Obige Betrachtungen mögen wohl anschaulich darlegen, warum sich im Abseits der Motive Pferd und Schiff so gut wie keine weiteren ausschnittshaften Darstellungen registrieren lassen – ein Eindruck, den eine bessere materielle Ausgangsbasis vermutlich kaum mindern könnte. Während das Schiff jedoch mit Vorliebe anteilig abgebildet wird – wie es sich bereits auf den jüngeren Vasenbildern ankündigt⁶⁰⁵ –, sucht man in Verbindung mit der hippischen Gestalt offenbar vorrangig nach anderen Lösungen. Dies wird sicherlich einerseits dem

605 Ausführlicher dazu z.B. in Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

606 Vgl. dazu auch Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“.

607 Vgl. dazu bspw. auch JURKA 2012, 11. Bei den ausschnittshaften Bildern handelt es sich v.a. um die Seeschlacht (DADAS 139) und den ankerwerfenden Seefahrer (DADAS 152). Ausführlicher dazu in Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“ und C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“. – Die Eberjagd DADAS 153 befindet sich im unteren Bildfeld einer Stockwerkstele, im Hauptbild ist das übliche Totenmahl zu sehen. Zum Zwecke einer Sekundärverwendung wurde die Stele durch die obere Bildzone hindurch zerschnitten. Vgl. dazu CREMER 1992, 125 NS 7.

608 In Bithynien und Mysien ist dieses Thema auf Stockwerkstelen recht weit verbreitet, wobei der Keiler im Regelfall wohl nicht abgeschnitten wird (vgl. dazu zwei Beispiele bei CREMER 1991, 19ff. Abb. 1 und 2). Die natürliche Konsequenz daraus ist dessen Verkleinerung, alternativ dazu kann aber auch auf diverse (vollgestaltige) Exzerpte zurückgegriffen werden wie etwa den berittenen Jäger allein oder zusammen mit seinem Gehilfen (ebd. 21f. [mit Beispielen]). Zum Eber als wohl einzigem, auf ostgriechischen Reliefs auftretenden Jagdtier s. außerdem PFUHL – MÖBIUS 1977, 47. – Eine Ausschnittshaftigkeit in obiger Form findet sich erneut auf den sog. Clibanarierstelen aus dem 4. Jh. n. Chr. (s. CREMER 1991, 23 mit Abb. 3). Fast identisch, wenn auch in äußerst flachem Relief, wird die Szene auf einem Exemplar in Istanbul (Arch. Mus. 4513, s. PFUHL – MÖBIUS 1979, Nr. 1401 Taf. 204) dargestellt, wobei hier der an-

So singulär die Position dieses Beispiels unter den Reliefbildern ist, so vertraut erscheint es, stellt man ihm entsprechende Darstellungen der keramischen Flächenkunst gegenüber: Wie auf den Vasenbildern unterschiedlicher Herkunft und Zeitstellung⁶⁰⁹ kommt der riesenhafte Keiler mit weit erhobenen Vorderläufen angriffslustig hinter der Rahmenleiste hervor und stürmt dem berittenen Jäger mit Knappe und Hund entgegen (**Abb. 39.4**)⁶¹⁰.

Wie nicht zuletzt auch an diesem Beispiel zu sehen ist, spiegelt sich die chronologische Verteilung der ausschnitthaften Bilder tendenziell in der zu unterschiedlichen Zeiten aufkommenden Vorliebe für bestimmte Darstellungsthemen – und damit automatisch auch Motive – wider. Demnach sind die meisten Belege für die hippische Teilgestalt gegenüber der Mehrheit der Schiffsbilder weitaus älter, dennoch kommt die ausschnitthaftige Wiedergabe an dieser Stelle – setzt man sie ins Verhältnis zum allgemein erstmaligen Auftreten des Pferdes innerhalb der Reliefplastik – erst recht spät auf. Das Ross ist in beiderlei funktionalen Kontexten von Anfang an präsent und wird auf attischen Grabreliefs ab der Mitte des 6. Jhs. ausnahmslos mit Reiter abgebildet: häufig als galoppierende Einzelfigur, aber auch als Teil einer Prozession. Daneben erscheint der Equide gleichermaßen als Zugtier einer Biga oder Quadriga⁶¹¹. Dass sich in archaischer Zeit – trotz des mitunter beträchtlichen szenischen Umfangs sowie der nachweislichen Anwendung dieses künstlerischen Mittels innerhalb der Vasenmalerei – allein die vollgestaltige Wiedergabe findet, ist der strikten Unterordnung des Darstellungskonzepts unter die bildräumlichen Vorgaben geschuldet. In diesem Sinne wird die stärker raumfüllende Szene stets in weitläufigeren Nebefeldern wie Predella oder Sockelzone platziert und ihr Format entsprechend angepasst. Die Hauptzone der schlanken hohen Stelen bleibt dagegen allein der einzelnen stehenden Menschengestalt vorbehalten⁶¹². Eine adäquate Situation zeigt sich auf den frühen Weihreliefs trotz ihrer von Anbeginn breiteren Ausprägung, nur dass hier – anstatt des Reiters – offenbar ausschließlich der Pferdeführer Niederschlag verzeichnet⁶¹³. Zu einer Ausschnitthaftigkeit kommt es nachweislich erst in der Klassik, einige Zeit nach Herausbildung der neuen Darstellungsschemata im Zuge des ‚Produktionsstillstands‘ in Attika – aufgrund des nun auch in Grabkontext verwendeten Breitenformats häufig mehrfigurig – und nicht vor Ende des 5. Jhs. Dies zeigt sich neben Athen als führendem Kunstzentrum dieser Epoche auch dort, wo das Pferd überhaupt darstellungswürdig ist wie vor allen Dingen in Böotien. Zu dieser Zeit kommen ebenfalls die ersten Schiffe auf: ausgesprochen sporadisch und vor allem – im Gegensatz zum Pferd – wohl immer mit unvollständigem Kontur, vorausgesetzt sie

greifende Reiter mit Hund zusätzlich noch durch einen Baum vom durch den Bildrand abgeschnittenen Eber getrennt wird. Dieses Motiv wird aber am wahrscheinlichsten von den kaiserzeitlichen Sarkophagen mit diversen Jagdszenen übernommen worden sein. Ausführlicher dazu in Kapitel D3. „Schlussbetrachtung“.

609 Ausführlich zu diesen Darstellungen in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ und B3.3. „Themen und Motive“ (mit Tab. 18); s. weiterhin Kapitel D3. „Schlussbetrachtung“.

610 Die Gestalt des Ebers, der knapp hinter seinem Kopf abgeschnitten wird, lässt sich am rechten Bildrand nur noch schemenhaft erkennen – vermutlich wurde er aus unbekanntem Gründen abgeschlagen, wobei jedoch die Oberflächenerhaltung insgesamt sehr schlecht ist (s. CREMER 1992, 125).

611 Gespanndarstellungen sind im Verhältnis zu Reiterbildern eher selten, welche auch in vollplastischer Form vorkommen. Allgemein zu diesen Pferdedarstellungen in Sepulkralkontext s. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 3ff.; WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 23ff. (hier auch zur Deutung der archaischen Pferdedarstellungen); vgl. des Weiteren z.B. WENZ 1913, 76ff.

612 Allgemein dazu auch in Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

613 Der Pferdeführer lässt sich auf Weihreliefs frühestens Ende des 6. Jhs. greifen, wohingegen er auf archaischen Grabreliefs wohl überhaupt nicht vertreten ist. Reiterstandbilder allerdings finden sich auch in Votivkontext. In klassischer Zeit kehrt sich dieses Verhältnis um: Statt des Reiters dominiert auf Sepulkralreliefs nun der Pferdeführer und umkehrt. Vgl. dazu LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 4. 7ff.; EDELMANN 1999, 25ff.

sind ebenfalls Teil einer mehrfigurigen Komposition. Einen offensichtlichen Niederschlag verzeichnet dieses Motiv allerdings erst in späthellenistischer Zeit, als es besonders innerhalb der kykladischen Sepulkralplastik nennenswerte, wenn auch sehr stereotype Verbreitung erfährt. Damit erweisen sich in Verbindung mit dem Schiff nun andere Kunstlandschaften als dominant, ganz in Einklang mit den allgemeinen Entwicklungen⁶¹⁴. Adäquat zum zeitlichen Aspekt lässt sich – wie es vortrefflich auch am Auftreten des teilgestaltigen Acheloos erkennbar wird – an der regionalen Verteilung der Ausschnitte tendenziell gleichermaßen die allgemeine landschaftliche Vorliebe für das jeweilige Bildzeichen ablesen, gibt es nicht wenige Regionen, in denen weder Pferd noch Schiff Eingang in die bestehenden Kompositionsschemata gefunden haben⁶¹⁵.

Auch wenn der Bild-Raum-Konflikt folglich hin und wieder seinen Tribut fordert und zur gestaltlichen Ausschnitthaftigkeit führt, besteht bei den Reliefbildern mehrheitlich keinerlei Notwendigkeit für eine solche Maßnahme. Durch die im Gegensatz zu den Tongefäßen auf den Betrachter ausgerichtete ortsfeste Aufstellung und die fehlende Krümmung ist die Darstellungsfläche zudem stets umfassend einsehbar, so dass sich der Konturenabbruch in aller Deutlichkeit offenbart⁶¹⁶, was sicherlich nicht ohne weiteres mit den konzeptuellen Vorstellungen sowie ästhetischen Ansprüchen vereinbar gewesen sein wird. Davon zeugt schon allein die Tatsache, dass sich das recht raumgreifende Motiv des Pferdeführers in Zusammenhang mit Dexiosiszenen auf Reliefplatten gegenüber den hierfür weitaus besser geeigneten vollplastischen Grabgefäßen offenbar nicht in vergleichbarem Maße durchzusetzen vermochte, obwohl der Rezipient demzufolge mit einem ausschnitthaften Wahrnehmungsergebnis vertraut war⁶¹⁷. Einen weiteren Ausschlag geben Vermittlungsabsicht und Bildsprache im Vergleich zu den

614 s. Kapitel C2.1.1. „Grundlagen Reliefplastik“.

615 In klassischer Zeit ist das Pferd außerhalb Attikas, Böotiens sowie Thessaliens kaum von nennenswerter Bedeutung, lediglich mit den sog. Dioskurenreliefs lässt sich in Zusammenhang damit noch ein weiterer fester Bildtypus greifen, der hauptsächlich an Lakonien gebunden ist, aber auch andernorts vorkommt (vgl. z.B. DADAS 91 in Kapitel C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“): Seit der Spätarchaik werden diese Heroen neben ihren Pferden bzw. als Reiter in heraldischer Anordnung um einen Altar oder gleichgerichtet hintereinander dargestellt (s. dazu LANGENEASS-VUDUROGLU 1973, 42f. 63f.). In hellenistischer Zeit findet das Ross ebenfalls nicht in allen Regionen Eingang in das Bildrepertoire, in einigen Landschaften allerdings macht sich eine umso größere Vorliebe für dieses Motiv mit unterschiedlicher Kontextualisierung bemerkbar. Für Pergamon etwa ist das berittene Pferd charakteristisch, in Smyrna der abgesessene Reiter. Beide Motivtypen treten zudem häufig auf den Stockwerkstelen aus dem nordwestlichen Kleinasien in Erscheinung (s. SCHMIDT 1991, 17f. 22. 25). Allerdings ist an dieser Stelle nicht zu klären, ob diese Vorlieben nicht weniger landschaftsbezogenen als werkstattbedingt sein könnten (zu dieser Problematik s. SCHMIDT 1991, 39ff.). Viele weitere Regionen schlussendlich haben bestenfalls Einzelbeispiele hervorgebracht, die jedoch mehrheitlich von attischen Bildtypen beeinflusst sind. Sie zeigen fast alle den Pferdeführer, Reiter sind dagegen ausgesprochen selten. Vgl. dazu LANGENEASS-VUDUROGLU 1973, 57ff. Hierzu gehört auch die singuläre ausschnitthafte Darstellung aus Rhodos (DADAS 113, s. Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“). – Das Motiv des Schiffes zeigt noch stärker lokale Schwerpunkte auf und ist hauptsächlich mit den Kykladen zu verbinden. Aus anderen Landschaften liegen mehr oder weniger Einzelbeispiele vor, die jedoch nur recht selten von den gängigen Schemata der Inseln abweichen. Vgl. dazu Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“ sowie auch Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

616 Zu den Wahrnehmungsverhältnissen am Beispiel des Grabbezirks s. Kapitel C2.1.2. „Kontext Nekropole“.

617 Aufgrund ihres (im Verhältnis zur Breite der Grabreliefs) recht kleinen Durchmessers und der darauf basierenden Nutzung der Darstellungsfläche über den Krümmungsbereich hinaus, ist hier besonders in der Anfangszeit eine Teilan-sichtigkeit meist unvermeidbar. Dabei belegt jedoch auch an dieser Stelle die Entwicklung von einer zeichen- zu einer rezipientenzentrischen Bildanlage (dazu ausführlicher in Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“ sowie C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“) die nun prioritäre Ausrichtung der Darstellung auf den Betrachter und damit die Bedeutung einer kompositionellen Geschlossenheit. Eine Mittlerfunktion zwischen Gefäß und Reliefplatte als Träger kommt dabei den Gefäßstelen zu, verbinden sie die ‚Vorteile‘ des einen (prinzipiell umlaufende Darstellungsfläche) mit den ‚Nachteilen‘ des anderen (stärkere bildräumliche Beschränktheit). Ausführlicher dazu in Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“ (s. hier DADAS 110) sowie C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“ (zu DADAS 136).

teilweise sehr lebhaften und figürlich dichten, narrativen Vasenbildern⁶¹⁸: Die Komplexität der Inhalte ist bei weitem nicht so hoch, die Menge an Informationen, die in möglichst verständlicher Form den Betrachter erreichen sollen, deutlich kleiner und – im Verhältnis dazu – die verfügbare Darstellungsfläche entschieden größer als der Bildraum auf den meist sehr handlichen keramischen Trägern. Es handelt sich um prägnante und knappe formalhafte Aussagen mit symbolisch-assoziativem Wert statt um einen Erzählstrang, der aus einzelnen, in einem oftmals sehr dicht geknüpften Handlungsgefüge stehenden Gestalten aufzubauen ist und Faktoren wie Raum und Zeit einbezieht. Wird nun aber doch zur Teilgestalt gegriffen, dann in der Regel nur in Verbindung mit mehrfigurigen Kompositionen und vorrangig bei Bildzeichen mit Sekundärfunktion, wenn auch unter Umständen mit für den Protagonisten unverzichtbarer Bedeutung. Tritt hier der Konturenabbruch in Kraft, dann stets in sehr gemäßigter Form und niemals mit zu großem Informationsverlust, niemals unter Verzicht auf den Kopfbereich wie es auf einigen Gefäßbildern der Fall ist⁶¹⁹.

Blickt man allerdings auf die singulären Darstellungen von Prozession und mehrfigurigem Reiterkampf und damit die frühesten greifbaren Nachweise für die ausschnitthafte Wiedergabe innerhalb der Reliefplastik überhaupt, lassen sich entscheidende Abweichungen erkennen. Und mehr noch: Die Anklänge an die keramischen Pendants sind hier überdeutlich und dies nicht nur in Hinblick auf den Inhalt, sondern auch die künstlerische Umsetzung, müssen diese Kompositionen vor einem vollkommen anderen ikonographischen Hintergrund gesehen werden als das gängige Bildrepertoire. Im Ansatz vermag an dieser Stelle nochmals derselbe kreative Funke zu zünden, der bereits maßgeblich an der überaus effektiven Umsetzung bestimmter Themen im Kreise einiger Vasenmaler beteiligt war und welcher auf der Akzeptanz gegenüber der unvollständigen figürlichen Wiedergabe bei maximaler Ausnutzung ihres Potentials zur Vermittlung bestimmter wahrnehmungsbasierter Inhalte gründet. Im seltenen Bedarfsfall lässt sich in Athen also auch innerhalb der Reliefplastik – wohl mit einem entsprechenden Impuls von außen – eine ähnliche Ausschöpfung der Möglichkeiten in Zusammenhang mit diesem besonderen Darstellungsmittel fassen, welche über die reine Bewältigung des Bild-Raum-Konflikts hinausgeht – zu einer Zeit, als die Hochphase der Vasenmalerei bereits vorüber ist.

618 Ausführlicher zur Bildsprache v.a. der Grabreliefs in Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“; zur Erzählweise der Vasenbilder s. Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

619 Von den Vierbeinern erscheint also ausnahmslos die vordere Partie und i.d.R. nicht weniger als ein Drittel. Dabei kommt es hin und wieder zur Überlappung der ‚Schnittstelle‘ durch eine andere Gestalt auf vorgelagerter Bildebene (s.o.). Eine Ausnahme stellt die Gestalt des Acheloos dar, erfährt sie nicht selten einen radikaleren Anschnitt bis hin zu einer Reduktion auf eine rein abstrakte Chiffre in Form des Kopfes oder einer Maske. Ausführlicher dazu vgl. die Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“ und C2.2.6. „Nymphenreliefs“.