

147

Hans
Möbius

340

MITTEILUNGEN
DES DEUTSCHEN
ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS
ATHENISCHE ABTEILUNG

BAND XLI 1916

DRITTES HEFT

MIT TAFEL V—XIV

Bibliothèque Maison de l'Orient



135194

BERLIN
ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT
1927

Hans Möbius

Über Form und Bedeutung
der sitzenden Gestalt
in der Kunst
des Orients und der Griechen.

(Hierzu Tafel V—XIV.)

Inhaltsübersicht.

	Seite
Einleitung	121
I. Hocken und Sitzen (Prähistorisches)	124
II. Ägypten	
1. Offiziell gebundene Darstellung	
a) des sitzenden Menschen	127
b) des kauernenden Menschen	132
2. Frei bewegte Darstellung des Volkes	135
3. Sitzgruppen	137
III. Vorderasien	
1. Darstellung des sitzenden Menschen in	
a) babylonischer Kunst	140
b) hethitischer Kunst	146
c) assyrischer Kunst	147
2. Darstellung des kauernenden Menschen	149
3. Sitzgruppen	151
IV. Kretisch-mykenische Kultur	
1. Orientalisierende Götter	151
2. Die große kretische Göttin	153
3. Sterbliche	155

	Seite
V. Griechenland	
A. Geometrische Periode	
1. Orientalisierende Götter	156
2. Menschen	157
B. Einfluß des Orients	
1. Phönikien, Kypros	159
2. Griechenland, Italien	161
C. Archaische Periode	
1. Der sitzende Mensch als Einzelfigur	
a) Rundplastik	163
b) Relief	170
c) Deutung	174
2. Der sitzende Mensch als Glied zusammenhängender Darstellungen	
a) nicht-attisch	179
b) attisch	184
c) der schwarzfigurige Stil	200
D. Der auf der Erde sitzende und kauernde Mensch	205
1. Silene, Komasten, Pan, Riesen	206
2. Sklaven, Handwerker	208
3. Kinder	212
4. Brautführer	213
5. Trauernde, Verwundete, Gefangene	213
6. Schutzflehende	216
7. Seher	217
8. Sonstige Gestalten	218

Die Arbeit wurde als Dissertation der Philosophischen Fakultät der Philipps-Universität zu Marburg eingereicht und im März 1921 angenommen.

Auszüge daraus sind gedruckt im Archäol. Anz. XXXVI 1921, 266 f. und im Jahrbuch der philos. Fakultät der Philipps-Universität zu Marburg I 1922—23, 97 ff.

EINLEITUNG.

‘In welchen Fällen wird im Altertum der Mensch sitzend dargestellt?’ und ‘Wie entwickelt sich der Typus des sitzenden Menschen in der antiken Kunst?’

Dies sind die beiden Fragen, welche die vorliegende Arbeit zu beantworten sucht, und die nur in engem Zusammenhang miteinander beantwortet werden können, denn es ist unsere Absicht, am Beispiel der sitzenden Gestalt die Wechselwirkung von Inhalt und Form in antiker Kunst aufzuzeigen. Aus der Harmonie beider Elemente entspringt ja der Eindruck des Notwendigen, natürlich Gewordenen, den die Kunstwerke des Altertums vor allen anderen auf uns ausüben. Für die Darstellung des Menschen, die vornehmste Aufgabe antiker Kunst, sind Sitzen, Liegen, Kauern nicht Motive, die wegen ihres ästhetischen Reizes willkürlich gewählt werden könnten, sondern stets durch den Sinn der Darstellung unmittelbar bedingt. In archaischer Kunst wenigstens läßt sich nachweisen, warum gerade dieser Mensch in dieser Situation sitzend gebildet werden muß. Freilich büßen auch innerhalb des Altertums die einfachen Motive ihre Jugendfrische ein; das Sitzen, ursprünglich die Haltung des Herrschers und Gottes, wird allgemein üblich, seit der Mitte des V. Jhs. kann sich jeder ältere athenische Bürger auf seinem Grabstein sitzend abbilden lassen, und gar auf den Vasen dieser Zeit gibt man der zunehmenden Erschlaffung, welche eine immer mehr verfeinerte Kultur mit sich bringt, völlig nach: die bequem gelagerten Menschen werden häufiger als die stehenden. Aber was dem Sitzmotiv an und für sich an Kraft abgeht, ersetzt die Kunst durch die Ausbildung immer neuer Varianten zum Ausdruck immer neuer Gestalten und Stimmungen, wie sie der wechselnde Zeitgeist hervorbringt.

Es ist also der Inhalt, der stets den Anlaß zur Prägung der Form bietet, aber merkwürdiger, weil dem modernen Menschen fremder, ist in antiker Kunst die Herrschaft der

Form. Dem einmal gefundenen Typus wohnt ein starkes selbständiges Leben inne, er bestimmt die Vorstellung der Menschen auf Jahrhunderte und vermag mannigfaltigen Inhalt in sich aufzunehmen. Am unbeschränktesten herrscht er naturgemäß in der monumentalen Kunst, denn diese ist einerseits in bezug auf den Inhalt den geringsten Änderungen unterworfen, andererseits wird sie eben wegen ihrer Monumentalität am spätesten zum Ausdruck vorübergehender seelischer Vorgänge. Der Unterschied zwischen der großen offiziellen und der freien realistischen Kunst, der sich mit dem zwischen Plastik und Malerei keineswegs deckt, ist im Orient außerordentlich stark.

Der Ägypter schafft eine Reihe von Typen, die anscheinend unverbunden nebeneinander stehen und bis zum Ende des Altertums ihre kanonische Geltung bewahren, die bildnerische Phantasie wendet sich dabei der Landessitte entsprechend vor allem dem kauenden Menschen zu. Auch in der Flächenkunst wird früh eine typische Gestaltung gefunden. Im Gegensatz dazu stehen die Bilder, in denen das tägliche Leben mit seinen unendlich mannigfaltigen Stellungen und Haltungen wiedergegeben ist.

Die Kunst Vorderasiens weist denselben Unterschied zwischen der vom Typus beherrschten monumentalen und der vom Inhalt diktierten realistischen Darstellungsweise auf, doch ist sie nicht zu einem solchen Reichtum klarer Formen gelangt wie die ägyptische. Im Grunde von heißem Temperament erfüllt, scheidet sie immer wieder an der Macht der despotisch herrschenden Konvention; sie hat den sitzenden Menschen fast nie anders als bekleidet gebildet. Mehrfach wandelt sich sein Bild im Relief, und zur monumentalen Darstellung in der Freiplastik scheint es nur vorübergehend in Zeiten hoher Blüte gekommen zu sein.

Anders in Griechenland. Nach dem Vorspiel der originellen, aber ohne wesentliche Nachwirkung bleibenden kretisch-mykenischen Kunst und der im Figürlichen unschöpferischen geometrischen Epoche tritt die Sitzfigur gleich am Beginn der monumentalen Bildnerie auf, und zwar in einer Form, die deutlich den Einfluß des Orients verrät. So gibt es in der Plastik lange Zeit neben dem stehenden nur den in feierlicher Haltung thronenden Menschen. Aber zweierlei ist bezeichnend für griechische Wesensart: erstlich, daß die verschiedenen Landschaften

die Aufgabe selbständig ergreifen und dann, daß sie in immer wiederholtem Streben ihre Werke zu vervollkommen suchen. So wird in organischer Entwicklung der Weg vom Chares zur Endoios-Athena zurückgelegt, von der in den Stein gebannten Figur, die nur durch ihre Inschrift aussagt: 'Ich bin der Herrscher Teichiussas', bis zur Göttin, deren individuelle Haltung die Kraft ihres Wesens lebendig ausdrückt. Die Flächenkunst eilt schneller vorwärts; in ihren lebendigen Schilderungen aus der Götter- und Heldensage weiß sie früh die Gefühle der auftretenden Personen zu verkörpern. Hier erhalten weniger die einzelnen Menschen als die Darstellungen ganzer Szenen typische Gestalt. Um die Wende vom VI. zum V. Jh. sprengt dann der Ausdruck neuen geistigen Lebens die Fesseln der Frontalität und der Silhouette, in breitem Strom dringt die Darstellung des täglichen Lebens, erst aus der Männerwelt der Palaestra und des Gelages, später aus dem Frauengemach in die Kunst ein. Trotz dieser Fülle lassen sich die damals neu geschaffenen Motive, wenigstens alle wichtigen, klar erfassen, läßt sich die Zeit ihres Auftretens bestimmen. Das IV. Jh. bringt neue Gestalten hervor, ihr Umkreis ist schließlich sehr groß, aber — im Gegensatz zu neuerer Kunst — doch begrenzt und selbst in hellenistischer Zeit noch übersehbar. Aus diesem Grunde können wir es wagen, die Darstellung des sitzenden Menschen in ihrem Werden und ihren Wandlungen bis zum Ende des Altertums zu verfolgen.

Die ersten Kapitel eines solchen Versuches, die das Thema bis zum Ende der archaischen griechischen Kunst behandeln, enthält die vorliegende Arbeit¹. Sie entstand auf Anregung Professor Paul Jacobsthal's, der mir einiges schon gesammelte Material aus dem Nachlaß seines im Kriege gefallenen Schülers, des stud. phil. Joseph Kraus, übergab und den Abschluß dieser Studien in jeder Weise gefördert hat; ihm sei dafür auch an dieser Stelle mein herzlicher und aufrichtiger Dank ausgesprochen.

¹ Um bei der großen Zahl von Denkmälern, die jede typengeschichtliche Untersuchung notwendig erwähnen muß, die Zitate nicht allzusehr anschwellen zu lassen, habe ich jeweils nur die besten und verbreitetsten Abbildungen angeführt, vor allem regelmäßig Heft und Seitenzahl der 'Kunstgeschichte in Bildern' (K. i. B.) in Fr. Winters neuer Bearbeitung.

I. Hocken und Sitzen.

Julius Lange hat in seinen 'Gesetzen der Menschendarstellung'¹ mit klaren Worten ausgeführt, daß innerhalb des europäischen Kulturkreises bestimmte Körperhaltungen, die allen primitiven Völkern eigen sind, bei fortschreitender Kultur als unwürdig empfunden und daher sowohl aus dem Leben wie aus der Kunst verbannt werden. Hierher gehört vor allem das Hocken und Kauern auf der Erde, eine Haltung, die an sich, wie die Denkmäler ägyptischer und ostasiatischer Kunst zeigen, mit dem Ausdruck von Ernst und Würde durchaus vereinbar ist.

Dem Sitzen mit aufgerichtetem Oberkörper und herabhängenden Beinen auf einem Stuhl² kommt also bei seinem ersten Auftreten gewissermaßen prägnante Bedeutung zu. Für das anschauliche Denken der Primitiven hebt der Stuhl den Menschen körperlich und damit geistig über seine Umgebung hinaus, er macht ihn 'eines Hauptes länger denn alles Volk'³, das auf der Erde kauert. So ist der Thron im Verein mit Szepter und Krone bis auf den heutigen Tag das Symbol der Herrscher geblieben⁴. Zu dieser Bedeutung mag besonders die Funktion des Stammeshäuptlings als Richter beigetragen haben, die ihn nötigte, längere Zeit eine feierliche Haltung anzunehmen⁵.

Nach dem Bild der Könige schufen sich die Völker dann ihre Götter; so wird Jahwe im alten Testament fast immer

¹ Von A. Furtwängler besorgte Ausgabe 1899 S. XV. Vgl. auch von Sybel, *Christliche Antike* I 182; Hoernes, *Urgeschichte der bild. Kunst*³ 512.

² Das Sitzen auf einem Felsen hat natürlich mit dem Kauern auf der Erde nichts zu tun, es ist in der Kunst vor Polygnot selten.

³ I. Samuelis 10, 23.

⁴ In Jesaia X 13 werden die Fürsten nur als die 'Hochsitzenden' bezeichnet (so auch in der Bibelübersetzung Dietersbergers vom Jahre 1584), während Luther in Amos I 5 und 8 den gleichen hebräischen Ausdruck durch 'der, der den Szepter hält' wiedergegeben hat.

⁵ Vgl. die Herkunft der *sella curulis* aus dem Rechtsleben (Daremberg-Saglio, *Diction. des antiqu. s. v. 'sella'*).

unter dem Bild des thronenden Herrschers auf dem Richter-
stuhle vorgestellt¹.

Diese Erklärung für das Aufkommen des Thrones genügt
vollkommen. Es ist durchaus nicht nötig, ihn mit Ed. Hahn²
als Erfindung eines bestimmten Volkes anzusehen, das seinen
Herrschersitz den unterworfenen Völkern aufzwang, oder mit
Lichtwark³ anzunehmen, daß man sich der Zugluft am Boden
entziehen wollte, die Inder und Orientalen ausnützen.

Einige Beispiele aus Zeiten primitiver europäischer Kultur
mögen zeigen, wie sich das Sitzen aus dem Kauern auf der
Erde entwickelt.

Schon aus dem Paläolithikum sind uns mehrere offenbar
kauernde Idole erhalten, gefunden in Předmost (Mähren)⁴, mit
seltsam aufgebogenen Beinstümpfen. Sie zeigen schon eine Eigen-
tümlichkeit prähistorischer Sitzfiguren: die Verkümmerng der
Beine, besonders der Unterschenkel, gegenüber dem Oberkörper.

In der Kultur der neolithischen bemalten Keramik — und
anscheinend auf diese beschränkt — finden sich die sitzenden
fast gleichberechtigt neben den kauernenden Idolen; beide sind
meist weiblichen Geschlechts. Sitzende Frauen ohne Angabe
des Stuhles stammen aus Serbien, Südrußland⁵, Galizien⁶.
Frauen auf niederem Schemel aus thrakischen Gräbern⁷ erinnern
durch ihren Gürtel und die Armhaltung an ein kauernendes Idol
aus Kleinasien⁸. Einem ithyphallischen Mann aus Zerelia in
Thessalien⁹, der mit ausgestreckten Beinen am Boden hockt,

¹ Vgl. z. B. Psalm 9, 5. 8. Gott als König: Psalm 47, 9. 93, 1. 99, 1.
Gott im Himmel thronend: Psalm 11, 4. 123, 1. Jesaja 6, 1. Hesekiel
1, 26. 10, 1.

² Zeitschr. f. Ethnol. L 1918, 216 ff. (Den Hinweis auf diesen Auf-
satz verdanke ich Valentin K. Müller.)

³ Palastfenster und Flügeltür S. 184.

⁴ Obermaier, Der Mensch der Vorzeit 299, Fig. 191 a.

⁵ Mannus I 1909, Taf. 29.

⁶ Wiener Prähist. Zeitsch. III 1916, 6.

⁷ Hoernes, Urgesch. d. bild. Kunst³ 319 Fig. 1—4. BCH. XXX 1906,
390f. fig. 25f. Vgl. Evans, Palace of Minos I 48 Abb. 13.

⁸ Aus Adalia. BSA. XIX 1912/13, 58 Fig. 5. Anderes Idol aus
Adalia: Dussaud, Civil. préhell. 359 Fig. 265.

⁹ Liverpool Annals of Archaeol. I pl. 51, 3. Wace-Thompson, Pre-
historic Thessaly 163 fig. 110. Montelius, Grèce préclassique 117 fig. 365.

entspricht ein ebenso ithyphallischer Mann aus Larissa¹, der aufrecht sitzt (Abb. 1 und 2). Und diesem wieder eng verwandt ist ein spätminoisches Rhyton aus Gurnià² in Form einer nackten Frau. Beide stimmen überein in der Betonung des Geschlechtes, der Stilisierung der verkümmerten Beine und dem bekannten Adorationsgestus der rechten Hand, der



Abb. 1. Tönernes Idol aus Zerelia.



Abb. 2. Tonfigur aus Larissa.

wohl, wie diese Analogie zeigt, von inhaltlicher Bedeutung ist, nicht nur, wie Poulsen³ meinte, den Henkel vertritt. Wir haben also hier einen neuen Beweis für die Einheitlichkeit der Kultur, welche die neolithische bemalte Keramik hervorgebracht hat.

Besonders lehrreich sind die in Hagiar Kim auf Malta ge-

¹ Wace-Thompson, *Prehistoric Thessaly* 57, Fig. 30. Der Ansatz unter dem Gesäß soll wohl nicht einen Stuhl darstellen, sondern zum Aufstellen der Figur dienen, vergl. die beiden hinteren Stützen einer etwa gleichzeitigen Terracotta-Statuette aus Tsangli (Wace-Thompson 126 Fig. 75e) und später die brettartigen böotischen Papades.

² H. Boyd-Hawes, *Gournià* pl. X 11. Maraghiannis-Karo, *Antiquités crétoises* II 29. Bossert, *Altkreta*³ Abb. 114.

³ *Arch. Jb.* XXI 1906, 184.

fundenen Kalksteifiguren¹ der frühen Bronzezeit, in denen wir vermutlich Bilder von Verstorbenen zu sehen haben. Vier dieser Figuren — trotz ihrer Steatopygie von Zammit als männlich erklärt² — kauern auf der Erde in einer Haltung, welche die spätere griechische Kunst nicht aufgenommen hat, zwei dagegen sitzen mit herabhängenden Beinen auf einem höheren Block.

Im eigentlichen Griechenland sind mir unter den sogenannten 'Inselidolen' keine auf der Erde kauern den bekannt³: die entwickeltsten unter ihnen sitzen auf stattlichen Lehnstühlen, auch ist bei ihnen diese Haltung besonders motiviert, das zeigen der Leierspieler von Keros⁴ und die Kurotrophos von Tegea⁵. Wir sehen also, wie in Griechenland die Entwicklung durchaus auf Bevorzugung des Sitzens vor dem Hocken hinsteuert.

Anders in Ägypten. Auch hier stehen am Anfang der Kunst Tonidole kauern der Frauen⁶, aber das Volk hält weiterhin im Leben am Hocken auf dem Boden fest, und die folgende Untersuchung wird zeigen, daß die Kunst gerade in der Bildung des kauern den Menschen ihre höchsten Triumphe feiert.

II. Ägypten.

Ägypten ist das klassische Land der Sitzstatue. Äußerer Anlaß und innere Veranlagung wirkten hier zusammen, um die Fülle von Monumenten hervorzubringen, die uns erhalten ist. Vor allem ist es der im Nillande das Denken in so hohem Grade beeinflussende Totenkult, der einen Sitz für den geheimnis-

¹ Mayr, Abhdlg. d. bayer. Ak. d. Wiss. I. Kl. XXI. Bd. III. Abhdlg. Taf. X. Schuchhardt, Alteuropa² Taf. XX. Springer-Wolters¹² 7 Abb. 17.

² Thiersch in Nachr. d. Ges. d. Wissensch. zu Göttingen 1925/26, 1.

³ Undeutlich hockende Haltung zeigt ein Idol aus Sparta (AM. XVI 1891, 53 Nr. 2).

⁴ AM. IX 1884 Taf. 6. W. Müller, Nacktheit und Entblößung Taf. II 1. 2. Bossert, Altkreta² Abb. 16/17. 19. Vgl. eine auf niederem Schemel sitzende Leierspielerin: Tyrsenische Terrakotte aus Lemnos, AM. XXXI 1906, 64 Abb. 21, 22.

⁵ Le Bas-Reinach, Monuments figurés pl. 123. Vgl. die bemalten Tonfiguren von Frauen mit Kindern auf dem Schoß aus Thessalien (Tsuntas, Dimini und Sesklo Taf. 31, 2) und Serbien (Prähist. Ztschr. II 1910, 101).

⁶ Petrie, Naquada pl. VI 1—4. Capart-Griffith, Primitive Art 162, fig. 124. Curtius, Antike Kunst I 52 Abb. 55. K. i. B. I 23, 6.

vollen Doppelgänger des Menschen, den 'Ka' erforderte¹. Nicht nur eine einzelne Statue wurde ihm geweiht, sondern die Großen, vor allem die Könige, suchten in möglichst vielen Abbildern des irdischen Leibes dem überlebenden Teil ihres Wesens eine Stätte zu bereiten. Schon in der Zeit zwischen der zweiten und vierten Dynastie wurde dann das Privileg, in Gräbern lebensgroße Statuen aufstellen zu dürfen, aufgehoben und so der Grabplastik ein noch weiterer Wirkungskreis eröffnet².

Daneben verlangten die Wände der Gräber nach Schmuck, und wieder sind es die vergöttlichten Toten, die feierlich thronend dargestellt werden, während ihnen die Überlebenden mit Opfern nahen.

Neben der Grabfigur steht in zweiter Linie die Votivstatue, und ihr entsprechen im Relief die riesigen Friese, wie sie besonders zur Zeit des Neuen Reiches die Wände der Tempel bedeckten. Dagegen treten die Kultbilder an Wichtigkeit durchaus zurück; man hat sie sich als sehr kleine Figuren vorzustellen, die in Tabernakeln aufbewahrt wurden³.

Die Vorliebe, mit welcher die Ägypter die Darstellungen des sitzenden Menschen vor der des stehenden bevorzugten, erklärt sich nicht allein aus der Nachahmung des thronenden Königs: sie wurzelt im ungeheuer entwickelten tektonischen Empfinden dieses Volkes. Die Sitzfigur erlaubte es in sehr hohem Grade, die Gestalt in großen geschlossenen Massen aufzubauen und so der Architektur einzugliedern, in deren Rahmen sie gehörte; eine unvollendete Pharaonen-Statue⁴ sieht wie ein architektonisches Gebilde aus (Abb. 3).

Vorstufen des kanonischen Typus scheinen uns nicht erhalten zu sein. Statuen wie die von Neapel⁵ wirken zwar altertümlich

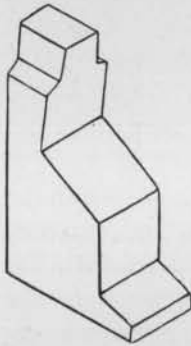


Abb. 3. Unfertige Pharaonenstatue.

¹ Erman, *Ägypt. Religion*² 102. Collignon, *Les statues funéraires* 3ff. Vgl. Hölschers *Rekonstruktion des Totentempels des Chefred K. i. B. I 10, 3.*

² v. Bissing in *Rev. arch.* XV 1910, 260.

³ Erman, a. a. O. 55. Erman-Ranke, *Ägypten* 313.

⁴ Choisy, *Histoire de l'architecture* I 32 fig. 19A, danach hier Abb. 3.

⁵ v. Biss.-Br. Taf. 3. Vgl. auch die Statuen von Leyden und Turin (Fechheimer, *Ägypt. Plastik* Taf. 14 und 16).

und unbeholfen durch die Massigkeit und Gedrungenheit der Proportionen, das Fehlen des Halses und das Übergreifen der Hand über das Knie — ein Fehler, der uns in orientalischer und frühgriechischer Kunst mehrfach begegnen wird —, aber der eigentliche Typus ist vorhanden und zeigt sich schon in dem feinen Bilde des Chaseschem¹ völlig entwickelt. Sehr früh haben es die Künstler auch verstanden, das Tiefenverhältnis zwischen der dem Beschauer näheren Fläche, welche Unterschenkel und Sitz bilden, und der weiter entfernten Ebene, in der die Brust liegt, dem Auge deutlich zu machen; sie haben sich dazu verschiedener Mittel bedient. Es sind:

die Bewegung der Unterarme, die den Blick von der auf dem Knie ruhenden Hand zur Hüfte führen oder, im Ellenbogen gebeugt, den Einschnitt zwischen Oberkörper und Oberschenkeln unterstreichen,

die Neigung der Oberschenkel nach vorn (besonders stark bei Mantelfiguren², bei denen durch die Verhüllung die Formen weniger deutlich hervortreten),

die Tracht des Schurzes, der durch seine Bemalung die horizontale Fläche der Oberschenkel abgrenzt.³

Bis zum Ende der ägyptischen Kunst ist der klassische Typus lebendig geblieben, er ließ sich für die Memnonskolosse wie für die kleinsten Bronzen verwenden und hat seine Gültigkeit vor allem dadurch erwiesen, daß er imstande war, alle Wandlungen des Stiles in sich aufzunehmen. Zwischen der gesunden Kraft des Chefren⁴ und der dekadenten, in realistischer Weise ausgedrückten Schlaffheit Amenophis' IV.⁵ liegt eine Entwicklung von mehr als tausend Jahren, aber diese spricht sich am vernehmlichsten in Gesichtsausdruck und Körperauffassung aus, die Haltung bleibt fast unverändert. Es ist von

¹ Quibell, Hierakonpolis I pl. 41. Curtius, Antike Kunst I 58 Abb. 63. K. i. B. I 23, 10.

² z. B.: Kleine Statue des Chertihotep in Berlin (v. Biss.-Br. Taf. 23. K. i. B. I 26, 5).

³ z. B. Statue des Rahotep (v. Biss.-Br. 5 A. Bulle, Schöner Mensch im Altertum Taf. 3. K. i. B. I 24, 2).

⁴ v. Biss.-Br. Taf. 9. K. i. B. I 24, 4.

⁵ v. Biss.-Br. Taf. 45. K. i. B. I 26, 7. Rayet, Monum. de l'art. ant. pl. VII.

untergeordneter Bedeutung, ob die Kniee etwas vom Sitz abgerückt oder die Unterschenkel schräg nach vorn gestreckt werden. Frauen, wie Nofert¹, sitzen mit eng zusammengeschlossenen Beinen.

An äußerlich faßbaren Elementen ist es die Bekleidung, die am stärksten zur Charakterisierung dient: das lange, eng anliegende Mumiengewand verleiht den Gestalten des Osiris² hieratische Feierlichkeit, das üppig gefältelte Festkleid, das zu dem organischen Körperbau im Widerspruch steht, dem Ramses von Turin³ einen Zug kapriziöser Eleganz. Eine durchaus untergeordnete Rolle spielt der meist lehlenlose Stuhl; er wirkt nur durch seine Würfelform und wird durch Relief gegliedert⁴.

Bei der Umsetzung in die Fläche verliert der Typus der sitzenden Gestalt naturgemäß dadurch einen großen Teil seiner Starrheit, daß die Figur häufig zu anderen stehenden und sitzenden in Beziehung gebracht wird.

Die seltsame Art der perspektivischen Projektion hat uns Heinrich Schäfer⁵ verstehen gelehrt: Kopf und Arme erscheinen im Profil⁶, die Schultern in Vorderansicht ausgebreitet, der Rumpf im wesentlichen im Profil, aber mit Eintragung des vorderen Brustwarzenkonturs und des Nabels. Auch die Beine werden in Seitenansicht dargestellt, und zwar beide Oberschenkel nicht voneinander geschieden, dagegen ist der dem Beschauer nähere Unterschenkel stets etwas zurückgesetzt, ruht aber mit voller Sohle auf dem Boden auf (Taf. V 1 nach K. i. B. I 17, 1).

Die Eigenheit, daß stets das 'vordere' Bein zurückgezogen wird, findet sich auch in der älteren griechischen Flächenkunst.⁷

¹ v. Biss.-Br. Taf. 5 A. K. i. B. I 24, 2.

² Daressy, Statues de divinités pl. 19—24 (Catal. général du Musée du Caire).

³ v. Biss.-Br. Taf. 49. K. i. B. I 27, 6.

⁴ z. B. bei der Gruppe eines Ehepaars in München (v. Biss.-Br. Taf. 41/42) ist der Sitz als leichter Holzchemel charakterisiert; trotzdem ragt hinter den Figuren eine wuchtige Rückenplatte auf.

⁵ Von ägypt. Kunst² 22 ff.

⁶ In Vorderansicht gesehene Köpfe finden sich selten, sie sind zusammengestellt von Wreszinski, Atlas z. ägypt. Kulturgesch. Text zu Taf. 91, vgl. auch Schäfer, a. a. O. 292 Anm. 63.

⁷ Trotz Schäfers entgegengesetzter Ansicht (a. a. O. 243) möchte ich doch glauben, daß die Scheu vor Deckungen und Überschneidungen das

In reiner Seitenansicht, die nur ein Bein sehen läßt, werden nur Götter dargestellt, deren Schema auf vorgeschichtliche Bilder zurückgeht¹. Andererseits erscheinen Götter, wenn sie in einer Tätigkeit begriffen sind, auch in lebhaft bewegter Haltung, z. B. der Widdergott auf der Töpferscheibe einen Menschen bildend².

Die weiten Gewänder der Ramessiden- und Spätzeit werden völlig in der Fläche ausgebreitet³. Die Throne, im Neuen Reich oft sehr prächtig, ja phantastisch gestaltet⁴, üben auf das Sitzmotiv keinen entscheidenden Einfluß, nur die Wiedergabe der Seiten- und Rückenlehnen führt bisweilen zu perspektivischen Schwierigkeiten, deren diese Kunst noch nicht Herr wird⁵.

Auch der Typus des Thronenden in der Flächenkunst ist ohne Vorstufen, die uns seine Entwicklung zeigen könnten⁶, und bleibt bis zum Ende der ägyptischen Kunst im wesentlichen konstant. Indessen tritt in seiner Tradition doch einmal eine höchst merkwürdige Unterbrechung ein: es ist die realistische Strömung unter dem Ketzerkönig Amenophis IV., die wir durch

Entscheidende sei. Der Grad der Deckung wäre, wenn das 'vordere' Bein vorausgestellt würde, ein viel höherer und die Konturen des 'hinteren' Unterschenkels würden zweimal unterbrochen. Ein weiterer Gesichtspunkt ist der, daß dann zwischen der Fläche des 'vorderen' Beines und dem Reliefgrund ein Luftraum geschaffen würde, der ein störendes illusionistisches Moment in die Darstellung bringen müßte.

¹ z. B. auf Reliefs vom Totentempel Sethos' I. Schäfer, a. a. O. 96.

² Champollion, *Mon. de l'Ég.* I 71. 76.

³ Vgl. z. B. das Relief Tigrane Pascha (v. Biss.-Br. Taf. 101. K. i. B. I 22, 3). Lehrreich ist auch ein Relief des Neuen Reiches: Hier ist nicht nur das weite Gewand der Schreiber, sondern auch das Papyrus-Blatt auf ihren Knien unverkürzt wiedergegeben (Erman-Ranke, Ägypten 126 Abb. 39).

⁴ Champollion l. c. III 258. Wilkinson, *Manners and Customs* 2. series II, pl. 11. Carter-Mace, *Tut-ench-Amun* pl. 48—50.

⁵ Beispiele bei Schäfer, *V. äg. Kunst*² 124 Fig. 82—85.

⁶ Bei dem thronenden König vom Keulenkopf des Narmer (Quibell, *Hierakonpolis I* Pl. 26. B. Capart, *Les débuts de l'art* 241, Fig. 171. Schäfer, a. a. O. 140, Fig. 103) weisen allerdings Rumpf und Beine nicht die übliche klare Scheidung auf, sondern gehen in einer geschwungenen Linie ineinander über, indessen haben wir hierin weniger das Zeichen eines nicht ausgereiften Stiles zu sehen, als eine Konsequenz der Manteltracht, wie sie sich noch zur Zeit der V. Dynastie findet (Borchardt, *Totentempel des Sahurê II* Taf. 45. 47).

die Ausgrabung von Tell-el-Amarna kennen gelernt haben. Weniger wichtig ist es, daß in jener Zeit für Frauen die Sitte aufkommt, auf niedrigen Stühlen zu sitzen, so daß die Oberschenkel schräg nach oben verlaufen¹. Dagegen ist von ganz wesentlicher Bedeutung das völlig neue Körpergefühl, von dem diese Gestalten erfüllt werden. Sie lasten erst wirklich auf den Stühlen, deren Kissen sich unter dem Druck zusammenpressen. Der König auf dem Berliner Klappaltarbild² stützt sich auf seinen Stuhl auf, die Frau auf dem syrischen Söldnerrelief³ legt eine Hand aufs Knie und läßt die andere müßig herabhängen. Besonders lebendig erscheint die Art, wie der König, der seine Gattin auf den Knien hält, den zurückgesetzten Fuß etwas hebt, so daß er nur mit der Spitze auf dem Schemel aufruht⁴. Auch das Motiv des Ramses, der seinen Arm auf die Rücklehne des Thrones legt (auf einer wundervollen Scherbenzeichnung in Berlin⁵) wäre, wie Schäfer hervorhebt, vor Amenophis IV. undenkbar. Aber im allgemeinen geht diese Episode vorüber, ohne dauernde Spuren zu hinterlassen, und zur Zeit der Ptolemäer ist die Kunst so weit in Abstraktion erstarrt, daß am Tempel von Edfu die Götter alle in scharfer Seitenansicht mit einem Bein dargestellt werden⁶.

Das Kauern ist bei den Ägyptern nicht nur die alltägliche Sitte, sondern auch die feierliche Haltung, in der man sein Bild der Gottheit weihet oder als ewige Behausung der Seele in der Grabkammer aufstellt. Der König freilich wird nur als Kind auf der Erde hockend dargestellt⁷, sein Abzeichen ist eben der Thron⁸. Wie stark bei den Ägyptern das Sitzen auf dem Thron

¹ Heroisierte Tote auf einem Wandgemälde aus dem Grab des Rechmere (Wreszinski, Atlas Taf. 10).

² Amtl. Ber. a. d. Kgl. Museen 35, 1914, 143/144 Fig. 84. Schäfer-Andrae Taf. XI.

³ Amtl. Ber. a. d. Kgl. Museen 34, 1913, 143/144 Fig. 74.

⁴ Amtl. Ber. a. d. Kgl. Museen 34, 1913, 138 Fig. 70.

⁵ 'Forschungen aus den Kgl. Museen', Festschr. f. Bode S. 33 Fig. 11, Nr. 36. Schäfer-Andrae Abb. 381.

⁶ Zahlreiche Beispiele bei Lepsius, Denkmäler Abt. IV.

⁷ Ramses II. auf einem Relief im Louvre, P.-Ch. I 706 Fig. 717.

⁸ Zur ursprünglichen Bedeutung des Thrones in Ägypten vgl. Schäfer, Von ägypt. Kunst¹ 224, Anm. 58b.

als einzige des Königs würdige Haltung angesehen wurde, beweist sehr hübsch die Erzählung des Herodot¹ von Amasis und seinen Freunden. Daß dies aber nicht immer so war, zeigt die Hieroglyphe für 'König'²: ein von der Seite gesehener Mann mit angezogenen Knien in einer Haltung, die wir den 'hieratischen' Typ nennen wollen. In diesem Typus erscheinen in der Hieroglyphenschrift auch die 'Frau' und 'ehrwürdige Person'; vor allem aber wird er zur Darstellung der Götter im Totenbuch³ und in kleinen Figürchen aus Glas, Bronze und Lapislazuli⁴ verwandt. Zur rundplastischen Ausbildung war er nicht geeignet, da hier in der Vorderansicht, auf welche ägyptische Statuen ja stets berechnet sind, der Einschnitt zwischen Knien und Rumpf störend wirken mußte⁵.

Dagegen bildeten die Künstler, schon im Alten Reich, mit Vorliebe einen Mann, der ganz in einen weiten Mantel gehüllt auf der Erde sitzt und unter dem Mantel die Arme auf die hochgestellten Kniee legt; auch er ist in die architektonische Umrahmung einer Grabnische gedacht⁶. Diese 'Würfelhocker', wie man sie wohl genannt hat, bedeuten die großartigste Leistung ägyptischer Monumentalität. Sie erscheint rein in der Berliner Statue des Senmut mit der Prinzessin⁷, dagegen mischen sich in der berühmten Münchener Statue des Bek-en-Chons⁸ naturalistische Züge ein, wie die Andeutung der Beine unter dem Gewand. In saïtischer Zeit zeigt sich der Verfall durch die realistische Behandlung vollends deutlich⁹.

¹ II 173.

² Erman, Ägypt. Grammatik³ 289.

³ Budge, Book of the Dead pl. 9—16, 23—24. Sehr bezeichnend ist, daß gerade der rein menschlich gebildete Torwächter l. c. pl. 11 mit Oberkörper von vorn und getrennten Beinen dargestellt ist.

⁴ Daressy, Statues de divinités pl. 45 Nr. 38904, 38907, 38910. P.-Ch. I 827 Fig. 561, 562.

⁵ Ein ungeschickter Versuch aus der Zeit der 3. oder 4. Dynastie bleibt vereinzelt (Brit. Mus. Guide to the Eg. Coll. p. 26).

⁶ Brit. Mus. Guide pl. 24.

⁷ Fechheimer, Ägypt. Plast. Taf. 60/61. K. i. B. 26, 8.

⁸ v. Biss.-Br. Taf. 51/52 gibt ihm den Vorrang vor dem Senmut, vgl. Curtius, Antike Kunst I 192.

⁹ v. Biss.-Br. Text zu Tafel 51/52. Ein Würfelhocker, der ein Götterbild vor sich hält: Legrain, Statues et Statuettes III pl. 17 Nr. 42209 (Catal. gén. du Musée du Caire).

Der zweite statuariale Typus ist der des 'Schreibers' mit untergeschlagenen Beinen. Er ist schon im Alten Reich ausgebildet worden und der Schreiber im Louvre¹ sein bekanntester Vertreter. Diesem scheint an kraftvollem Schwung der sich kreuzenden und schließlich vereinigten Linien der Lesende mit der aufgeschlagenen Rolle in Kairo² noch überlegen zu sein. Die Dargestellten sind keineswegs alle mit Schreiben oder Lesen beschäftigt, häufig liegen ihre Hände untätig auf dem Schurz³; eine Statue, die Sesostri seinem Ahnen, dem Fürsten Intef, errichtet hat⁴, kreuzt die Arme betend über der Brust. Es ist interessant, daß man schon im Mittleren Reich versucht hat, dieses Schema des mit untergeschlagenen Beinen dasitzenden Mannes dadurch monumental zu vereinfachen, daß man die Beine völlig unter dem Gewand verschwinden ließ und so als flaches Parallelepipedon stilisierte⁵. Aber diese Lösung ist nicht glücklich zu nennen: es bleibt eine Diskrepanz zwischen der geometrischen Gestaltung der untergeschlagenen Beine und der realistischen des Oberkörpers.

Komplizierter und seltener ist ein anderer Typus: nur das rechte Bein wird untergeschlagen, das andere wie bei dem 'Würfelhocker' angezogen⁶. Diese Haltung bedeutet in der Hieroglyphenschrift 'Mann', in plastischer Ausprägung ist sie bis in die 18. Dyn. mehrfach nachweisbar⁷ und wird ebenfalls zur Darstellung von Höflingen verwandt⁸. Ästhetisch merkwürdig ist die starke einseitige Bewegung, die in diesen Figuren

¹ Rayet, *Monuments antiques* pl II. K. i. B. I 25, 7.

² v. Biss.-Br. Taf. 8. Fehheimer, *Ägypt. Plastik* Taf. 35.

³ Borchardt, *Statuen* I Nr. 58, 59, 83 (*Catal. gén. du Mus. du Caire*).

⁴ Legrain, *Statues* I pl. 3. Fehheimer, a. a. O. Taf. 49.

⁵ Capart, *L'art ég.* pl. 136, 166. Schäfer-Andrae Abb. 326 (18. Dyn.). Bei einer Münchener Statuette (v. Biss.-Br. Taf. 28c) sind gerade noch die Füße sichtbar.

⁶ Seltener wird das linke Bein untergeschlagen (Borchardt, *Statuen und Statuetten* Taf. 27 Nr. 120.)

⁷ v. Bissing (*AM.* XXXVIII 1913, 260) bei Publikation einer Kupferfigur der hockenden Isis mit dem Horuskind (Berlin 14078). Schäfer-Andrae Abb. 278.

⁸ Senmut mit der Prinzessin: Fehheimer, *Ägypt. Plastik* Taf. 62.

durch die breite Diagonale der Mantelfalte¹ und den steileren Abfall der rechten Schulter zum Ausdruck kommt.

Von den bisher aufgezählten Typen scharf zu sondern sind die Motive kleiner Kalksteinstatuetten², die Handwerker darstellen und dem Toten ins Grab mitgegeben wurden, um für seine Bequemlichkeit im Jenseits zu sorgen. Sie hocken vor dem Herd und braten Gänse oder schüren das Feuer, brauen Bier oder reinigen die Krüge. So bewundernswert sich hier die Schärfe ägyptischer Naturbeobachtung zeigt, so kommt es doch bei diesen puppenhaften Figuren ebensowenig zu künstlerisch bedeutenden Leistungen wie bei griechischen Terrakotten, die demselben Zwecke dienen.

Die ägyptische Zeichenkunst, die vor allem in Reliefs und Wandgemälden des Alten Reiches den ganzen Umkreis der damaligen Kultur umspannte, hat sich nicht auf die einzelnen in der Plastik ausgebildeten Typen beschränkt, vielmehr sind ihre Motive so unerschöpflich wie das Leben selbst, und nur einige recht markante Beispiele können hier herausgegriffen werden.

Am Hofe freilich wird man sich einer strengen Etikette unterworfen haben, wenigstens rühmen sich ägyptische Große auf Grabschriften, daß sie den Freunden des Königs das Herkommen beim Stehen und Sitzen anzugeben wußten³. Auf einem Relief im Grab des Sahurê⁴ sehen wir mit Erstaunen, daß sich die Haltung der 'einzigen Freunde des Königs' in nichts von der unterworfenen Libyer unterschied. Doch nimmt von der 18. Dyn. an die Verbreitung des Stuhles zu, er wird in der guten Gesellschaft Vorschrift⁵.

¹ Bei einer Schreiberstatue der Ramessidenzeit wird diese Diagonale durch ein Papyrusblatt gebildet (Legrain, *Statues et Statuettes* II Pl. 46 Nr. 42, 184). Besonders lange hält sich das Motiv bei Kindern (Horus-Harpokrates-Patäke): W. Weber, *Ägypt.-griech. Terrakotten* Taf. 4—7 dazu Text S. 76.

² Borchardt, *Statuen und Statuetten* I Taf. 24—26. Holzgruppen: ebenda Taf. 49—52.

³ Erman-Ranke S. 82.

⁴ Borchardt, *Grabdenkmal des Königs Sahurê* II Taf. 1, 50.

⁵ Wenn auf der bekannten Gastmahlsszene des Neuen Reiches (Erman-Ranke 288 Abb. 128, Wilkinson, *Manners and Customs* II 167 Fig. 146) eine Dame, die sich des zuviel genossenen Weines entledigt, auf der Erde kauert, so ist hier das Fehlen des Stuhles ein sprechen-

Aber das Volk sitzt, hockt und kniet, wie es ihm bei der Arbeit am bequemsten ist: Schiffszimmermann¹ und Statuenmaler² haben ein Bein angezogen und lassen das andere weit herabhängen; eine ähnliche gegensätzliche Bewegung der Beine, verbunden mit Drehung des Körpers, zeigt ein Seildreher der 18. Dyn.³ Die Feueranbläser⁴ sitzen mit weit abgestreckten Beinen auf der Erde und stützen sich mit der Hand auf. Ein Handwerker des Alten Reiches⁵ stellt das dem Beschauer nähere Bein auf einen Tisch auf, so daß der in der hinteren Ebene liegende Oberschenkel durch den vorderen überschritten wird, was man ja bei der thronenden Figur stets ängstlich vermeidet. Das Motiv eines Schiffers⁶, der seinen Kopf in die Hand stützt, ist besonders interessant, da es ein außerordentlich stark entwickeltes Körpergefühl verrät. Verkürzungen werden entweder auf geschickte Weise umgangen, indem man die zu verkürzenden Körperteile verschwinden läßt⁷, oder einfach ignoriert und die Glieder unbekümmert in der Fläche ausbreitet⁸. Vielleicht das Großartigste an unbefangener Ver-

des Zeichen ihres Elends. Im übrigen ist das Sitzen auf der Erde als Ausdruck der Erniedrigung in Ägypten und Vorderasien selten; ich kenne aus Bildern der Kunst nichts, was der Schilderung des in der Asche sitzenden Hiob entspräche (Buch Hiob II, 8. 13).

¹ Steindorff, Ti Taf. 120. L. Klebs, Reliefs des A. R. 102, Abb. 84. Curtius, Antike Kunst I 105 Abb. 95.

² Perrot-Chipiez I 85 fig. 54. Bildhauer: Wreszinski, Atlas I 5. K. i. B. I 32, 10.

³ Wreszinski, Atlas I Taf. 30.

⁴ Newberry, Beni-Hassan IV pl. 20.

⁵ Lepsius, Denkmäler II 13.

⁶ Lepsius, III 116. Vgl. auch den vor dem Palast von El Amarna sitzenden Diener (Erman-Ranke 80 Abb. 27).

⁷ z. B. die untergeschlagenen Beine der in die Fläche umgesetzten 'Schreiber'-Figuren der Freiplastik (Wilkinson, Manners and Customs 2. ser. I 128 Fig. 439) oder die auf die Kniee gelegten Arme bei hockend Schlafenden (Hirt von Kalksteinrelief in Kairo [Ägypt. Ztschr. 1907, 79 Fig. 3], Stallknecht vor einem Viergespann kauernd [Wreszinski, Atlas, Taf. 192]).

⁸ Nach hinten gedrehter, anstatt verkürzter Arm bei einem Wächter auf einem Relieffragm. in Berlin 13297 (Schäfer, Von äg. Kunst² 129 Abb. 91). Von vorn gesehene Hockende auf einem Relief des A. R. (L. Klebs, Reliefs des A. R. 113 Abb. 91).

kürzung stellt die Figur eines Webers¹ dar, der völlig von hinten gesehen wird (Abb. 4).

Ganz kurz muß noch hingewiesen werden auf die Gruppen sitzender Gestalten in der ägyptischen Kunst, findet doch Curtius² die hohe Stufe der Gruppenkomposition auf ägyptischen Reliefs erst vom Telephosfries wieder erreicht. Möchten wir auch dieses Urteil zugunsten Griechenlands etwas einschränken — es genüge, an die attischen Grabreliefs zu erinnern —, so bleibt doch ein großer Reichtum glücklicher Lösungen.

Die statuarische Plastik steht freilich zu stark unter dem Bann der Frontalität, als daß eine wirklich eng verbundene Gruppe möglich wäre. Die Gattin umfaßt den neben ihr sitzenden Gatten ohne ihn anzublicken³, und die säugende

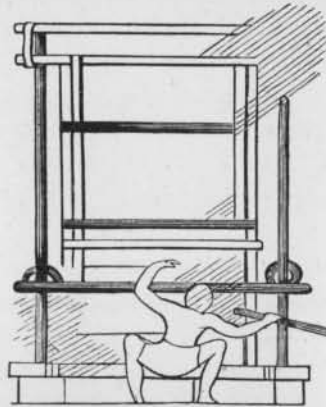


Abb. 4.

Weber auf ägypt. Wandgemälde.

Isis wendet ebensowenig den Kopf zu dem Horuskind auf ihrem Schoß⁴. Hier mag bemerkt werden, daß die scheinbar so selbstverständliche Gestalt der Mutter mit ihrem Kind, die wir im prähistorischen Europa mehrfach vertreten fanden, in der

¹ Wilkinson-Birch, *Manners and Customs* II 171 Fig. 387. Blümner, *Technologie*² I 161 Abb. 63, danach Abb. 4; ähnlich Erman-Ranke 537 Abb. 223 (18. Dyn.). Versuch einer Dreiviertelansicht bei einem hockenden Handwerker auf einem Relief in Florenz: unsere Abb. 5 nach Phot. Alinari 31 124.

² *Antike Kunst* I 173. Gedacht ist dabei vor allem an die Darstellung historischer Szenen. Vgl. dagegen das etwas geringschätziges Urteil Riegls (*Öst. Jh.* IX 1906, 2).

³ Mann und Frau sich gegenseitig umfassend: Legrain, *Statues (Catal. gén. du Caire)* I pl. 49 pl. 75 = Erman-Ranke Taf. 11, 3. Mann zwischen zwei Frauen: Capart, *L'art égypt.* p. 168; K. i. B. I 27, 2. Stehende Frau neben sitzendem Mann: Borchardt, *Statuen (Catal. gén. du Caire)* I Bl. 21 Nr. 94. Stehender Mann neben sitzender Frau: Borchardt, a. a. O. Bl. 21 Nr. 95. Der neben dem Gott sitzende König: Legrain, a. a. O. I pl. 28 (Tuthmosis I).

⁴ Daressy, *Statues de divinités (Catal. gén. du Caire)* pl. 61—63. K. i. B. I 28, 10.

ausgebildeten Kunst der Griechen eine ganz verschwindend geringe Rolle gespielt hat¹.

Bei der Umsetzung in die Fläche werden aus den Ehepaaren die nebeneinander thronenden Toten, bei denen wieder



Abb. 5. Ägyptische Handwerker. Relief in Florenz.

die Umarmung nicht über den Mangel einer echten Verbindung hinwegtäuscht², und ebenso steif sitzt der König auf dem Schoß der Isis³. Die antithetische Gruppe ist von untergeordneter

¹ Vgl. Snijder, *De forma matris cum infante sedentis* (Utrechter Dissertation 1920). Für Ägypten vgl. W. Weber, *Ägypt.-griech. Terrakotten* S. 39.

² Schäfer, a. a. O.² 151, Taf. 29, 2. 31 (N. R.). K. i. B. I 17, 4 (M. R.), 18, 4 (N. R.).

³ Amenophis III: Wreszinski, *Atlas* I 298. Sethos I: Fechheimer, a. a. O. Taf. 160.

Bedeutung¹, stärkeren dekorativen Gehalt hat, darin also der antithetischen Gruppe in Mesopotamien eher entsprechend, die Anordnung von Gestalten, die mit dem Rücken gegeneinander sitzen². Es findet sich auch schon die Komposition, die am Parthenon zur höchsten Vollendung kam, ohne daß natürlich die mindeste Verbindung anzunehmen wäre: über einer Türe thronen mit dem Rücken einander zugewendete Göttergruppen, auf die von beiden Seiten her Anbetende zuschreiten³.

Die Kunst der Amarna-Zeit mußte infolge ihres intimen Charakters besonders zur Gruppenbildung befähigt sein und hat darin auch in der Tat das Höchste geleistet. Wir nennen hier nur die unvollendete Statuette des küssenden Königs⁴, den Klappaltar mit der Familienszene⁵, das Fresko mit den beiden kauernenden Prinzessinnen⁶. Noch in der Zeit Ramses' des III. klingt diese Kunst nach⁷.

Als Beispiel einer ganzen Gesellschaft sitzender Gestalten diene eine Gastmahlszene der 18. Dynastie⁸, die man mit einer Götterversammlung auf einer griechischen Vase vergleichen mag. Die Raumvorstellung wird in Ägypten stärker angeregt, und zwar dadurch, daß die Personen bald weiter, bald näher voneinander entfernt sitzen und ihre Stühle sich etwas überschneiden, aber an Ausdruck des Conturs und Kraft der Charakterisierung ist die griechische Kunst weit überlegen.

¹ Jolles im Arch. Jb. XIX 1904, 37ff. Ehepaar beim Brettspiel (19.—20. Dyn.): Wreszinski I 49.

² Felseninschrift von Hamamât (Lepsius II 115). Tempel von Theben (Lepsius III 74).

³ Relief des Tut-ench-Amun (v. Bissing, Sitzber. Bayr. Akad. d. Wiss. 1914, 3. Abhdlg., Taf. X). Türsturz aus Philae (Lepsius IV 24).

⁴ Curtius, Antike Kunst I 169 Abb. 128. Erman-Ranke Taf. 12, 4. Kunstwerke aus El Amarna (H. Schäfer) Taf. 4. Nachwirkung in einer feinen Porzellangruppe der Aethiopenzeit: Legrain, Statues III pl. 7 Nr. 42199.

⁵ K. i. B. I 19, 4.

⁶ Flinders Petrie, Tell el Amarna pl. I 12. K. i. B. I 19, 6. Springer-Wolters¹² 45 Abb. 109.

⁷ Der König mit einer Odaliske: Wilkinson-Birch, Manners and Customs II 60 Nr. 322 fig. 1, 2.

⁸ Wreszinski, Atlas I 7.

III. Vorderasien.

Die Kunst Vorderasiens ist in so trümmerhaftem Zustande erhalten, daß wir uns hier vor verallgemeinernden Folgerungen besonders zu hüten haben. Immerhin werden wir sagen dürfen, daß der Totenkult, der in Ägypten das Denken beherrscht und die Blüte der bildenden Kunst heraufgeführt hat, im alten Babylonien völlig zurückzutreten scheint. Auch sitzende Kultbilder, die Herodot¹ bezeugt, sind uns nicht erhalten; wie wir sie uns zu denken haben, lehren vielleicht kleine Bronzen aus Susa². Die Hauptrolle spielt statt dessen die Idee des Votivbildes, ihr werden die meisten Statuen und Reliefs ihre Entstehung verdanken. Auch die Siegelzylinder, auf denen ja zum guten Teil unsere Anschauung von orientalischer Kunst beruht, zeigen uns fast stets den Gläubigen im direkten oder indirekten Verkehr mit der Gottheit.

Vor allem gewinnt das Votivbild dadurch Bedeutung, daß die Fürsten, deren Despotismus im Orient noch viel überwältigender erscheint als in Ägypten, diese Gelegenheit benützen, um sich selbst ein Denkmal zu setzen. Daneben wird die Kunst unmittelbar in den Dienst der Herrscher gestellt, sie muß auf Denksteinen ihren Sieg verkünden oder — vor allem in Assyrien — ihre Paläste ausschmücken. Für unser Thema ergibt sich jedenfalls, daß wir fast nur thronenden Göttern und Königen begegnen werden.

Der Gegensatz zu ägyptischer Art tritt uns stark entgegen, wenn wir die ältesten chaldäischen Sitzfiguren näher betrachten. Waren bei den schärfer beobachtenden Ägyptern die Typen früh entwickelt und vor allem durch Hervorhebung des Aufbaues und Gerüsts wirkungsvoll, so finden wir bei den alten Chaldäern eine Phantasie voll Feuer und sinnlicher Kraft, die, stark am Äußern haftend, zur Ausbildung eines anatomisch richtigen Schemas erst spät und mühsam gelangt ist. Sehr stark spielt dabei ein Umstand mit, der, scheinbar äußerlich, tief in orientalischer Geistesrichtung begründet liegt: der Mensch

¹ I 183: Goldener 'Zeus' in Babylon.

² de Morgan, *Délag. en Perse* VII pl. 18, 1, 2.

erscheint fast nie anders als vollbekleidet, die Körperformen verschwinden völlig unter dem schweren Zottenrock oder dem Mantel.

So erklärt sich das Schwanken der Proportionen bei sumerischen Statuetten. Einige¹ muß man schon von der Seite sehen, um überhaupt zu erkennen, ob sie stehen oder sitzen, gerade die charakteristischen Merkmale des 'Gedankenbildes' eines sitzenden Menschen, nämlich die beiden rechten Winkel, welche die Oberschenkel mit Rumpf und Unterschenkeln bilden, sind verwischt, der Sitz wird von der wuchtigen Gestalt völlig zusammengedrückt.

Andererseits bildet sich bald ein entgegengesetztes Extrem der Formgebung heraus: der Rumpf erscheint unverhältnismäßig verkürzt, die Oberschenkel ebenso stark in die Länge gezogen, die Linie des Gewandes verläuft in einer sanften Kurve, ohne am Knie einen rechten Winkel zu bilden, von den Hüften zu den Füßen. Wir möchten diese zweite Art der Darstellung die 'orientalische Silhouette' nennen; sie hat nämlich, wie wir im folgenden sehen werden, so stark nachgewirkt, daß wir einen kurzen Terminus brauchen, um sie zu umschreiben². Ein frappantes Beispiel bietet in altsumerischer Zeit die Dioritstatuette einer Frau in Berlin (Taf. VI 1)³.

Beide Extreme treten nebeneinander in Gipssteinfiguren aus Assur auf⁴.

Die weitaus bedeutendsten Sitzfiguren sind die bekannten Bilder des Fürsten Gudea von Lagasch⁵. Daß sie als Weihstatuen dienten, beweisen der Tempelplan oder die Tafel mit dem Maßstab, die Gudea auf den Knien hält. Die Haltung

¹ Z. B. King, A History of Sumer and Akkad, Taf. zu 102. K. i. B. II 41, 6, 7.

² Der hier geprägte Ausdruck ist bereits von Regling (Die antike Münze als Kunstwerk S. 24) übernommen worden.

³ Amtl. Ber. a. d. Kgl. Mus. 36, 1915, 187f. Fig. 78. Curtius, Antike Kunst I 245 Abb. 206; danach hier Taf. VI 1.

⁴ Vgl. Andrae, Arch. Ischtar-Tempel in Assur, 39. Veröff. d. DOG. Taf. 44b Nr. 85 mit Taf. 43d Nr. 84.

⁵ 'L'architecte au plan': Déc. en Chaldée pl. 16—19. Heuzey, Catal. du Louvre Nr. 45. Curtius, Antike Kunst I 223 Abb. 107. K. i. B. II 45, 1. 'L'architecte à la règle': Déc. pl. 14, 15. Heuzey l. c. Nr. 46.

der verschränkten Hände hat Curtius¹ als Ausdruck orientalischer Gehaltenheit gedeutet, sie findet sich auch bei den Göttern der Tafel von Nippur und der Siegelzylinder. Man fühlt noch, wie mühsam selbst diese imposanten Werke mit den Schwierigkeiten richtiger Proportionen kämpfen, und die kleine, durch den Kopf vervollständigte Gudea-Statuette² läßt uns den Zusammenhang mit den archaischen Werken wie den Gegensatz gegen die schlanken Gestalten der Sargon-Zeit völlig deutlich werden.

Der Typus sitzender Frauen entspricht demjenigen der Männer, wir kennen ihn durch Votivstatuetten aus Kalkstein; teils falten sie, ebenso wie Gudea, die Hände über einer Tafel, die auf ihren Knien liegt³, teils halten sie ein Gefäß an sich gedrückt⁴.

Wir wenden uns nun zu den ältesten Reliefs, den Votivplatten des Ur-Nina⁵ und archaischen Zylindern, um uns über die Art der Projektion in die Fläche klar zu werden. Wieder ist es das lange, breite Gewand, das diese Aufgabe in hohem Grade erschwert. Es wird nach den Gesetzen primitiver Perspektive völlig in der Fläche ausgebreitet und steht unterhalb der Kniee weit vom Körper ab, die Füße erscheinen darunter willkürlich angesetzt. Bei dem Zottenrock des Ur-Nina kann man schwanken, ob das Gewand überhaupt in Vorder- oder Seitenansicht gedacht sei, bei dem Mantel, den die Götter auf den Tafeln von Nippur⁶ tragen, gibt die geschwungene Mittelfalte die vorauszusetzende Linie der Oberschenkel an. Man hat demnach den Eindruck, als ob das dem Beschauer nähere Bein zurückgesetzt sei.

Auf solche Weise haben jedenfalls die Künstler der klassischen Zeit Sargons und Naramsins das alte unklare Schema aufgefaßt

¹ Münch. Jahrb. d. bild. Kunst VIII 1913, 5ff.

² Heuzey, Nouvelles Fouilles de Tello pl. 1. Curtius, Ant. Kunst I 246 Abb. 208. K. i. B. I 45, 2.

³ Déc. 25, 3. Berlin: Amtl. Ber. a. d. Kgl. Mus. 36, 1915, 191—194 Fig. 81—83.

⁴ Louvre, Heuzey, Catal. Nr. 89. K. i. B. II 44, 1, 2.

⁵ Déc. pl. 2 bis Nr. 1. K. i. B. II 42, 2. Curtius, Antike Kunst I 254 Abb. 218.

⁶ Ed. Meyer, Sumerier und Semiten 100, 101. K. i. B. II 47, 1.

und sind zu höchst lebensvollen Schöpfungen gelangt. Daß sie überhaupt die altsumerische Kunst fortsetzten, ergeben die vielen Übergangsformen, welche eine Betrachtung der Zylinder bei Ward und Weber zeigt¹. Wir können genau verfolgen, wie sich die kurzen Oberkörper strecken, die unmäßig langen Oberschenkel² richtig proportioniert werden. Die Göttin auf einem Zylinder³, der etwas älter als Gudea sein wird, hat deutlich das eine Bein vor-, das andere ebenso energisch zurückgesetzt. Noch glänzender zeigt sich jene Kunst in dem außerordentlich sorgfältigen Zylinder des Kashkammer im Britischen Museum⁴. Hier ist das vordere Bein durch Modellierung hervorgehoben und so seine Bewegung verdeutlicht. Im selben Typus wird noch Schamasch auf der Gesetzes-Stele Hammurabis⁵ dargestellt (Taf. V 2).

Das Motiv des zurückgesetzten Fußes erinnert stark an Ägyptisches, aber dort überschneiden sich die beiden Kniee in der Regel, während hier das vom Beschauer entferntere Knie, nach dem Fall des Gewandes zu urteilen, höher liegt als das andere⁶. Man hat also den Eindruck, als ob das in der Reliefebene liegende Bein über dem vorderen verläuft und am Rumpf angewachsen ist. Und in der Tat zeigen uns Zylinder, die nackte Männer darstellen⁷, diese Art primitiver Perspektive, die

¹ Vgl. L. Curtius, *Gilgamesch und Heabani*, Bayr. Sitzungsber. 1912, 7. Abhandl. S. 61.

² Wie sie z. B. die Göttin des Zylinders Ward, *Seal Cylinders of Western Asia* 362 Fig. 1244 zeigt.

³ Ward 81, Fig. 217.

⁴ Ward 21 Fig. 30. King, *A History of Sumer and Akkad* 246. K. i. B. II 48, 10. Man kann zweifeln, ob der Arm des Gottes auf der Lehne aufruhend gedacht ist, oder ob sich Ellenbogen und Thronlehne nur zufällig berühren. Mir scheint das letztere wahrscheinlicher zu sein.

⁵ de Morgan, *Déleg. en Perse* IV, pl. 3. Curtius 261 Abb. 224; danach hier Taf. V 2. K. i. B. II 50, 1.

⁶ Ein wirklich ägyptisierender Zylinder wie Ward 293 Fig. 898 ist an der Beinhaltung sofort zu erkennen.

⁷ Der Sonnengott: *Rev. arch.* 3. sér. XXVI 1895, 304. Weber, *Alt-oriental. Siegelbilder* Abb. 373. Aus Kappadokien: a) Zwei Trinkende Ward 387 = Weber a. a. O. Abb. 418, danach unsere Abb. 6. b) Einzelfigur Furtwängler, *Antike Gemmen* Taf. IV 33.

lebhaft an die auf griechischen Dipylonvasen angewandte erinnert (Abb. 6). Bestätigend treten ein Siegelzylinder¹ und ein Vasenfragment² aus Susa hinzu.

Eine für den alten Orient charakteristische Eigenschaft haben wir ferner hervorzuheben: das Gesicht wird häufig von vorn dargestellt³, was in Ägypten fast nie vorkam. Der Dämon der babylonischen Fluchtafel, der über den Rand des Reliefs herübergrinst⁴, die Torstiere von Khorsabad oder die Löwen hethitischer Torlaibungen, die dem Feind entgegenstarren, sie



Abb. 6. Siegelzylinder aus Kültepe.

alle sind demselben Temperament entsprungen, das sich mit Lebhaftigkeit an den Beschauer wendet. In der Regel sind es Göttinnen, die ihr Gesicht von vorn zeigen, so z. B. ganz unförmliche Figuren der Nisaba (?) auf dem Fragment einer Basaltschale in Berlin⁵ und einer Berggöttin auf einem Kalksteinrelief aus Tello⁶. Bei ihnen kommt die Bewegung des Sitzens eigentlich nur in dem Schwung der mittleren Gewandfalten zum Ausdruck. Viel besser ist das Herausblicken aus der Relieffläche auf späteren Darstellungen gemeistert, wie der

¹ de Morgan, Délég. en Perse XII 105 fig. 89.

² de Morgan, a. a. O. 106 fig. 97 ter. K. i. B. II 52, 5.

³ Zu Unrecht wurde die Häufigkeit der Vorderansicht geleugnet von A. Riegl, Öst. Jh. IX 1906, 12; vgl. dagegen Curtius, Gilgamesch und Heabani S. 69 und Springer-Wolters I² 53.

⁴ K. i. B. II 55, 7, 8.

⁵ Amtl. Ber. a. d. Kgl. Mus. 36, 1915, 115f. Fig. 44.

⁶ Déc. p. 209. K. i. B. II 42, 5.

des Nin-Girsu¹ oder einer Göttin, wahrscheinlich der Istar, auf dem bekannten Siegelzylinder Rich².

Eine weitere Eigentümlichkeit orientalischer Götterdarstellung ist die Charakterisierung durch den Sitz. Die auf einem schematisch dargestellten Berg sitzende Göttin von Tello haben wir schon erwähnt, Berge als Fußschemel finden wir bei dem Schamasch der Hammurabi-Stele, Gefäße mit Wasser bei einem Gott auf einem Siegelzylinder³. Die Göttin des Rich-Zylinders setzt ihre Füße auf einen Löwen und eine andere auf einer Votivtafel aus Nippur⁴ scheint gar auf einer Gans zu reiten.

Genrebilder aus dem täglichen Leben sind in einer so ganz in religiösen Formeln aufgehenden Kunst selten. Immerhin lehren die Handwerker der 'Blauschen Denkmäler'⁵ oder der Melker auf einem Siegelzylinder⁶, daß das Volk bei der Arbeit auf niederen Schemeln saß oder am Boden kauerte, der Töpfer auf einem Siegelzylinder mit Etanas Himmelsflug⁷, der beide Beine lebhaft gespreizt hat, beweist klar, daß die babylonische Kunst ebenso wie die ägyptische sich um so freier regte, wenn sie sich der Fesseln der Tradition entledigen konnte, und daß sie dann zur Wiedergabe starker Bewegung keineswegs unfähig war.

Das babylonische Schema des Thronens, das uns zuletzt durch den Schamasch der Hammurabi-Stele verkörpert wurde, findet sich bei der Figur desselben Gottes noch auf der bekannten Votivtafel von Sippara⁸ im wesentlichen unverändert.

¹ Kalksteinfragmente im Louvre (Heuzey, Catal. Nr. 24. Meißner, Grundzüge 46 Abb. 75).

² Ward 155 Fig. 407. Prinz, Altorientalische Symbolik Taf. XIII 4. Weber Abb. 439.

³ Weber Abb. 432. Prinz, a. a. O. Taf. XII 5. K. i. B. II 48, 9.

⁴ Ed. Meyer, Sumerier und Semiten 99. King, A History of Sumer and Akkad 49, Fig. 14. Gott auf Widder: Mus. Journ. of Penns. 1924, 170 Abb. 37.

⁵ King, a. a. O. 62. Meißner, a. a. O. 7, Abb. 11.

⁶ Ward 145 Fig. 396. Weber Abb. 405.

⁷ In Berlin (Amtl. Ber. a. d. Kgl. Mus. 29, 1908, 233f. Abb. 136). Weniger energisch auf einer entsprechenden Darstellung in Paris (Déc. pl. 30 bis Fig. 13). Vgl. die Zusammenstellung bei Ward p. 142ff. Als Trinker gedeutet von Weber, a. a. O. 105.

⁸ Sie wird um 870 datiert (Brit. Mus. Guide to the Bab. and Ass. Antiqu. pl. 36. K. i. B. II 54, 7).

Dagegen zeigen die Göttinnen auf den 'Grenzsteinen' der Kassitenzeit eine Wandlung, die vielleicht dem Einfluß assyrischer Kunst zuzuschreiben ist: die Vorderansicht der Brust wird beibehalten, aber die Arme sitzen beide an der Seite, wie bei einer Profilfigur. Das Resultat dieser Mischung wirkt viel unerfreulicher als die vorhergehenden Stufen, es erscheint rein auf der Stele Nebukadnezars I.¹ Auf anderen Steinen² ist die Figur schon im Profil dargestellt und weist die charakteristische Rückenlinie auf.

Die Denkmäler hethitischer Kunst sind für unsere Betrachtung wenig ergiebig, zumal die Hethiter ihre Götter mit Vorliebe stehend bildeten³. Unser Material beschränkt sich im wesentlichen auf die Stelen aus Kleinasien und Nordsyrien, die heroisierte Tote beim Mahl darstellen⁴. Sie zeigen das babylonische Schema in gemäßigter, mehr realistischer Form. Der Oberkörper ist nicht so stark in die Fläche gelegt und die 'vordere' Schulter weniger weit zurückgenommen, ferner liegen auch hier die Beine, die außer auf dem oben zitierten Siegelzylinder immer durch das lange Gewand verhüllt sind, übereinander, aber die Oberschenkel sind nicht so lang wie in

¹ Brit. Mus. Guide pl. 23. King, Boundary Stones pl. 91. v. Bissing (Abhandl. d. Bayr. Akad. d. Wissensch. 26, 1912, 2. Abhandl. S. 4 Anm. 1) hält allerdings die Stele für rein babylonisch.

² Kudurru des Nabu-Mukin-Apli (King, Boundary Stones pl. 77). Kudurru des Nazimaruttasch (King, History of Babylon Taf. zu S. 248. de Morgan II pl. 18). Kudurru des Meli-Shipak II (de Morgan X 13. K. i. B. II 53, 3).

³ Sitzende Dämonen z. B. auf einem Petschaft in Berlin (Ed. Meyer, Reich und Kultur der Hethiter Taf. 4). — Erst während des Druckes dieser Arbeit erhalte ich Kenntnis von einer Basaltstatue in Karkemisch, die wohl mit Recht als Kultbild eines thronenden Gottes aufgefaßt und an das Ende des II. Jahrtausends datiert wird (Woolley, Carchemish II pl. B 25; Schäfer-Andrae, Kunst des Alten Orients Abb. 563). Sie bildet das Mittelglied zwischen Gudea und Salmanassar, denn sie setzt nach aramaischer Art den babylonischen Typus in bäurisch plumpe, gedrungene Formen um, die der Assyrer seinerseits genau nachahmt, aber gleichzeitig, soviel sich noch beurteilen läßt, etwas schlanker stilisiert.

⁴ Deutung und Zusammenstellung bei Ed. Meyer, a. a. O. S. 143 Anm. zu S. 37 und Pottier, Syria I 1920, pl. 34.

sumerisch-babylonischer Kunst, sondern im Gegenteil stark verkürzt. Infolge aller dieser Eigentümlichkeiten erhält man sogar vor den älteren, meist recht kunstlosen Reliefs¹ den Eindruck der Dreiviertelansicht (Taf. V 3). Scharfes Profil finden wir dagegen auf assyrisch beeinflussten Werken. Hierher gehört die Figur eines thronenden Königs, die auf der Rücklehne eines Felsenthrones am Karadagh² eingeritzt ist, und die späten Stelen des Barrekub und seiner Gemahlin³ (Taf. VI 2). Von Darstellungen des profanen Lebens kommt aus hethitischer Kunst wohl nur die Figur eines sitzenden Lautenspielers⁴ in Frage, die uns in doppelter Hinsicht interessiert: erstlich, weil sie im Gegensatz zu den üblichen hethitischen Figuren die Andeutung einer freieren Beinhaltung zeigt, vor allem aber, weil sie einen Verwandten in Babylonien hat. Ein Tonrelief aus Nippur⁵ stellt nämlich einen Hirten dar, der musizierend zwischen seinen Hunden sitzt, und zwar in völlig natürlicher Bewegung des Körpers.

Die Darstellung des sitzenden Menschen in der assyrischen Kunst ist von der babylonischen wie von der hethitischen im Relief grundsätzlich getrennt, eine sehr bemerkenswerte Tatsache: der Unterkörper wird nämlich in strengem Profil wiedergegeben, es ist also stets nur ein Bein und ein Fuß sichtbar, die Ausbreitung des Gewandes fällt weg, und da der Oberkörper auch im richtigen Verhältnis zu den Beinen dargestellt wird, verschwindet die 'orientalische Silhouette'. Die Brust erscheint zwar meist noch in Vorderansicht, wird aber durch den stets vorgestreckten 'vorderen' Arm so stark verdeckt, daß der Eindruck 'richtiger' perspektivischer Projektion entsteht (Taf. V 4).

¹ Stelen von Sendschirli (Ausgr. in S. IV 328 Fig. 237. Ed. Meyer, a. a. O. 40, Fig. 32) und Mar'asch (Humann-Puchstein, Reisen in Kleinasien Taf. 47, 2. Ed. Meyer, a. a. O. 38 Fig. 30. Humann-P., a. a. O. Taf. 45, danach hier Taf. V 3. Springer-Wolters¹² 77 Abb. 179).

² Die Abbildung bei Ramsay-Bell, 1001 Churches 504 Fig. 371 weicht ab von der bei Ed. Meyer, a. a. O. 33 Fig. 20.

³ Ausgr. in Sendschirli IV Taf. 60 und 54. Syria II 1921, pl. XV fig. 87 und S. 97 fig. 81; danach hier Taf. VI 2.

⁴ Ausgr. in Sendschirli III 220 Fig. 118/119. Syria II 31 fig. 73.

⁵ Hilprecht, Explorations in Bible Lands 529.

Die Könige sitzen auf einem reich verzierten Thron¹ oder lehnlosen Stuhl²; zu beiden gehört in der Regel ein hoher

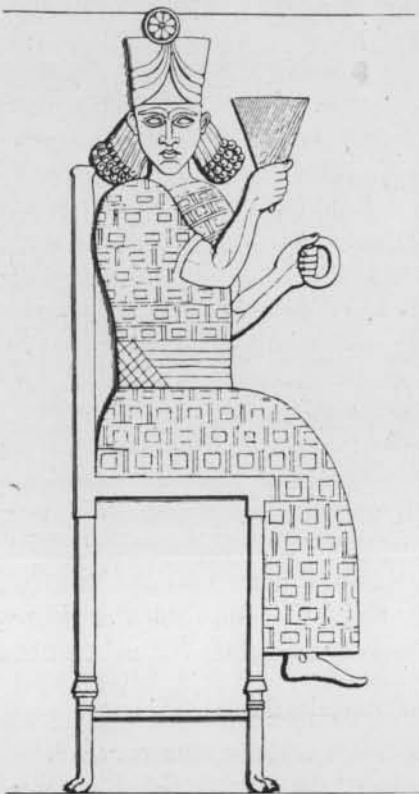


Abb. 7. Göttin. Relief aus Nimrud.

Schemel³. Doch kommt es seltsamerweise vor, daß Vornehme⁴ wie Götter⁵ ohne Schemel mit frei von ihrem hohen Stuhl herabhängenden Beinen sitzen (Abb. 7).

Die einzige Rundstatue, die uns den sitzenden Menschen zeigt, ist in assyrischer Kunst meines Wissens das Bild eines Königs, Salmanassars III⁶. Er thront auf einem einfachen würfelförmigen Sitz mit gerade aufgerichtetem Oberkörper und auf den Knien ruhenden Händen. Das Schema ist also von dem ägyptischen nicht verschieden und in der Tat wahrscheinlich von dort übernommen; wenigstens ist es mir in älterer orientalischer Kunst nicht bekannt. Trotzdem wirkt die Statue durchaus unägyptisch. Die

Formen sind plump und massig, das lange Gewand über den

¹ z. B. Layard, *Monum. of Nineveh* I. ser. pl. 59, 77; danach hier Taf. V 4. Birch-Pinches, *Palace Gates of Balâwât* pl. J 3. Paterson, *Palace of Sinnacherib* pl. 78.

² Layard, a. a. O. I. ser. pl. 5.

³ Botta-Flandin, *Monum. de Ninivé* I pl. 18. 19. 22. C. Ransom, *Studies in Ancient Furniture* 74 Fig. 39.

⁴ Botta-Flandin, a. a. O. I pl. 60—64. Frauen ebda. II pl. 112, 113.

⁵ Göttin auf einem Relief aus Nimrud; Layard, a. a. O. I. ser. pl. 65, danach unsere Abb. 7; P.-Ch. II 77 Fig. 14. Gott auf einem Siegelzylinder: Layard, *Mithra* pl. 34, 10; Ohnefalsch-Richter, *Kypros* Taf. 79, Nr. 17.

⁶ Dieulafoy, *L'art ant. de la Perse* III p. 111. Meißner, *Grundzüge* 100 Abb. 172. K. i. B. II 56, 11.

Beinen so kantig bearbeitet wie der Sitz, auch liegen — wie es in Ägypten nur bei hocharchaischen Statuen vorkommt — die Hände ganz vorn auf den Knien auf, die Unterarme sind also unnatürlich lang.

Das Leben und Treiben des Volkes finden wir auch in Assyrien bei weitem nicht mit derselben Liebe um seiner selbst willen dargestellt wie in Ägypten, nur in den Winkeln der großen Reliefs, die von den Taten der Könige erzählen, ist der gemeine Mann bei der Arbeit geschildert, dann freilich mit meisterhaftem Realismus. Man sehe nur Gestalten wie die beiden Männer¹, die sich im Zelt miteinander unterhalten, oder Gruppen wie die Gefangenenfamilie aus Ninive²: Der Mann sitzt trinkend auf der Wagendeichsel, ihm gegenüber auf einem niederen Stein und zu ihm aufblickend die Frau, die ihr Kind auf dem Schoß hält.

Die thronende Götter- und Königsgestalt läßt kaum einen anderen Typus neben sich aufkommen, doch besitzen wir die sehr altertümlichen Statuetten eines in ägyptischer Schreiberhaltung, aber mit verschränkten Händen sitzenden Mannes³ und, wenn die Deutung Gautiers richtig ist, vielleicht sogar die Darstellung eines halb kauernenden, halb knieenden Königs von Elam, der in einer Kulthandlung begriffen ist⁴. Die niedrig sitzenden Handwerker der 'Blauschen Denkmäler' haben wir schon oben erwähnt (S. 145).

Mit angezogenen Beinen hockende Männer, die Tafeln auf den Knien halten, finden wir im Kreis um eine runde Basis, vielleicht die einer Säule, gruppiert⁵, es werden Schreiber oder Baumeister sein.

Für Frauen ist uns jedenfalls die Sitte, das Abbild in kauernder Haltung den Göttern zu weihen, durch Kalksteinstatuetten im

¹ Layard, *Monum. of Nin.* I pl. 77 = Paterson, *Pal. of Sin.* pl. 8. Ähnl. Layard, a. a. O. 2. ser. pl. 25 = Paterson pl. 51.

² Layard, a. a. O. 2. ser. pl. 33 = Paterson pl. 82. Sehr lehrreich ist es, mit dieser Darstellung eine ägyptische Lagerszene der 18. Dyn. (um 1330) zu vergleichen (Wreszinski, *Atlas* Taf. 386).

³ Ny Carlsberg Glyptothek, *Billedtavler til kataloget*, Tillaeg Taf. XIV Nr. 836c und *Figur aus Tell el Obeid* (*Journ. of Egypt. Archaeol.* VIII 1922, pl. XXXI).

⁴ de Morgan, *Déleg. en Perse* XII 143ff. K. i. B. II 52, 1.

⁵ *Déc.* pl. 21, 3. P.-Ch. II 603 Fig. 294.

Louvre¹ und Berliner Museum² überliefert. Die Haltung kommt in Ägypten selten und dann auch nur bei Frauen vor³.

Singulär ist ein Siegelzylinder aus Tello⁴, der ganz aus dem Kreis dieser Kunst herauszufallen scheint: eine von vorn gesehene Frau hockt mit gespreizten Beinen über einem liegenden Mann. Der obszöne Charakter ist diesem Motiv schon bei primitiven Völkern eigen⁵. Es erhält dadurch apotropäische Bedeutung und findet sich häufig bei Grabbeigaben, die wir aus allen Teilen der antiken Welt kennen. Hierher gehören kauende Affen und kleine Männchen aus Susa⁶, der ägyptische Bes, die phantastischen Wesen der Zakro-Siegel und schließlich die Fülle hockender Silene und Affen aus griechischen Gräbern. Dekorativ erscheinen Frauen in diesem Motiv bei den Etruskern verwendet⁷.

Die Kassitenzeit wird durch das meisterhafte Relief einer Spinnerin vertreten, die Poulsen⁸ als Göttin erklärt; sie kauert mit untergeschlagenen Beinen auf einem Podium, wie wir es ähnlich bei den Gula-Figuren der Grenzsteine fanden.

In assyrischer Kunst hocken nur die Schiffer⁹ oder gefangenen Frauen¹⁰, die auf Booten fortgeführt werden. Dieselben Künstler, denen wir die herrlichsten Tierdarstellungen

¹ Déc. pl. 22 bis, 3. Meißner, Grundzüge 40 Abb. 65.

² Unveröffentlicht.

³ Musikantinnen des berühmten thebanischen Wandgemäldes in London (Capart, *L'art égypt.* pl. 177. Erman, *Ägypten*¹ Taf. zu S. 339).

⁴ Déc. pl. 30 bis| Nr. 21, Ward 196 Fig. 561. Vgl. einen anderen orientalischen Zylinder (Furtwängler, *Antike Gemmen* Taf. IV 32).

⁵ Vgl. d. Zusammenstell. v. Wilke im *Mannus* IV 1914, 28 f.

⁶ de Morgan XIII pl. 39, 2. 3. 7. Als Grabbeigabe diente wohl auch die Frau, die eine große Vase in die Höhe hebt (de Morgan, XIII pl. 39, 9. K. i. B. II 52, 4).

⁷ Bronzerelief von Perugia (Br.-Br. 588). Aschenkiste (Montelius, *Civil. prim. en Italie* pl. 302, 4).

⁸ *Orient und frühgriech. Kunst* S. 101; das Relief abgeb.: de Morgan I pl. 11. Meißner, *Grundzüge* 73 Abb. 130. K. i. B. II 51, 4. Eine ähnlich hockende Figur auf einem Siegelzylinder aus Susa (de Morgan VII pl. 21, 1) werden wir demnach vielleicht auch als Spinnerin erklären dürfen.

⁹ Layard, *Monum. of Nineveh* 2. ser. pl. 25 = Paterson, *Pal. of Sin.* pl. 51.

¹⁰ Layard 2. ser. pl. 27. 28 = Paterson pl. 92, 93.

verdanken, haben der Aufgabe, den menschlichen Körper in dieser ungewöhnlichen Lage zu zeigen, merkwürdig unbeholfen gegenübergestanden. Das beweist ein Relief mit Schiffern aus Kujundschik¹: hier kommt der untergeschlagene Fuß des kauernenden Mannes nicht nur mitten aus dem Gewand heraus, sondern erscheint auch umgedreht. Bei den mit ausgestreckten Beinen am Boden Sitzenden² ist es das scharfe Profil, das befremdend wirkt; es sieht aus, als ob sie in der Tat nur ein Bein hätten.

Überlegen wir zum Schluß wieder, inwieweit die orientalische Kunst Sitzende zu einheitlichen Kompositionen vereinigt hat, so fällt sofort die überwältigende Macht der antithetischen Gruppe auf, über deren Bedeutung nach den Ausführungen von Curtius³ kein Wort zu verlieren ist. In schroffem Gegensatz zur großartigen Strenge dieses 'Wappenstiles' steht der Realismus einiger anderer Darstellungen: Die Gruppe von Mutter und Kind auf babylonischen Siegelzylindern⁴ ist von überraschender Freiheit und Lebendigkeit, und eine auf dem Schoß des Gottes Ningirsu sitzende Göttin (Relief der Gudea-Zeit)⁵ wendet dem Beschauer ihr Gesicht zu, so daß eine viel stärkere Tiefenwirkung entsteht, als sie inhaltlich verwandten ägyptischen Werken eigen ist.

IV. Kretisch-mykenische Kultur.

Die Denkmäler der kretisch-mykenischen Kultur, die für unsere Untersuchung in Frage kommen, lassen den Unterschied zwischen einem einheimischen und einem aus dem Osten impor-

¹ Collection de Clercq I pl. 22.

² Trinkender: Layard, Monum. of Nineveh I pl. 67A. Angler: ebda. I pl. 39.

³ Bayr. Akad. d. Wissensch. 1912, 7. Abhdlg., S. 10 ff. Bezeichnend ist, daß selbst untergeordnete Figuren wie die niedrig sitzenden Bauarbeiter auf einem Relief aus Kujundschik (Paterson, Pal. of Sin. pl. 34/36) sich zu antithetischen Paaren zusammenschließen.

⁴ Ward, Seal Cylinders 152—154 fig. 401—405. Weber, Altorient. Siegelb. Abb. 438. Assyrisches Relief: Layard, Nineveh 2. ser. pl. 33.

⁵ Déc. en Chald. pl. 25, 5. K. i. B. II 45, 8. Von einer ähnlichen Darstellung das Fragment Déc. pl. 26, 9. Vgl. auch die ungeschickte Gruppe einer Schieferplatte aus Susa: de Morgan, Délég. en Perse XIII pl. 40, 9. K. i. B. II 51, 1.

tierten Stil deutlich hervortreten¹. Versuchen wir also zunächst diesen auszuschneiden.

Die feierlich thronende Gestalt des Herrschers, die im Orient eine so große Rolle spielte, fehlt hier meines Wissens gänzlich. Wir wissen nicht, wie Minos ausgesehen hat, eine Tatsache, die um so merkwürdiger ist, als uns ja der Thron der Fürsten von Knossos wieder vor Augen steht². Der Götterkult galt einem anikonischen Symbol und auch die Verehrung der Toten hat nicht zur Erzeugung einer monumentalen Plastik geführt. Die unbedeutenden kunstlosen Idole, von denen eines schon im ersten Kapitel erwähnt wurde, sind von Töpfern gemachte Massenware³.

Die wenigen thronenden Göttergestalten auf Gemmen tragen deutliche Zeichen ihrer Herkunft, sie sind sehr im Gegensatz zur lebhaften Drastik minoischer Kunst so charakterlos, daß man nicht einmal ihr Geschlecht mit Sicherheit angeben kann. Die Gottheit mit dem Greifen⁴ (Abb. 8), die auf einem Thron mit hoher Lehne sitzt, wird wegen des Fehlens der sonst deutlich bezeichneten Brüste und nach Analogie des stehenden Gottes mit dem Greifen⁵ wohl als männlich aufzufassen sein. Das Motiv des Gottes, der ein Tier, meist einen Löwen, an der Kette hält⁶,



Abb. 8.
Goldring aus Mykenae.

¹ Vgl. die Bemerkungen von K. Müller im Arch. Jb. XXX 1915, 282 Anm. 3.

² Freilich auch er ein sonderbares Gebilde, besteht er doch aus einem einfachen Schemel, der ohne organische Verbindung vor die hochragende Rückenplatte gestellt ist.

³ Z. B. aus Nauplia (Winter, Typenkatalog I 2, 4), Delphi (Fouilles de Delphes V 14 fig. 60), Kreta (Mon. d. Lincei XIII Taf. XI 1). Zusammenstellung bei Evans, Palace of Minos I 48 Abb. 13. Häufig sind kleine Throne und dreibeinige Sessel ohne darauf sitzende Figuren (Reichel, Vorhellen. Götterkulte 8). Besonders hübsches Beispiel in Theben (*Αρχ. Αελτιον* III 1917, 190 fig. 135, 3).

⁴ Goldring von Mykenae. Furtwängler, Gemmen Taf. VI 18. Bossert, Altkreta² Abb. 324e.

⁵ Furtwängler, Gemmen Taf. II 39. K. i. B. III 94, 4.

⁶ Assyrisch: Ward 245 Fig. 747a. Hethitisch: Milani, Studi e Materiali I 226 Fig. 83 = Furtwängler, Gemmen I 6. Kyprisch: Cesnola-Stern, Cyprien Taf. 75, 9.

ist ja aus dem Orient wohlbekannt. Dagegen scheint die unbärtige Gestalt, die auf einem Goldring aus Tiryns¹ von Löwendämonen verehrt wird, eine Göttin darzustellen (Abb. 9). Sie trägt ein langes Gewand, das nach orientalischer Art in der Fläche ausgebreitet ist, und dessen Mittelfalte mit dem Randsaum an hethitische Denkmäler² erinnert.

Die sich gegenüberstehenden, lang bekleideten Gestalten auf diesen und anderen hethitischen Stelen finden im Mykenischen ihre Parallelen in einer Spiegelplatte aus Mykenae³.



Abb. 9. Goldring aus Tiryns.

Völlig anders alles echt Kretische. Sehr eigenartig ist vor allem das Sitzmotiv, in dem die große kretisch-mykenische Göttin erscheint: als eine Frau von mächtigen Formen sitzt sie

¹ Arch. Anz. 1916, 147f., Abb. 5. Bossert, a. a. O. Abb. 326 h.

² Stelen von Biredjik (P.-Ch. IV 551, Fig. 278) und Mar'asch (a. a. O. 556 Fig. 280). Freilich sind die Analogien nicht schlagend, weil wir das eine Mal einen König, das andere Mal Frauen mit Kopfschleiern vor uns haben. Der Sitz, ein Stuhl mit gekreuzten Beinen und hoher Lehne, ist mir nur aus ägyptischen Denkmälern bekannt (z. B. Champollion, Monum. de l'Eg. pl. 201). Was den hinter der Göttin sitzenden Vogel betrifft, so sei mit allem Vorbehalt an die Reliefs von Mar'asch (Humann-Puchstein, Reisen in Kleinasien Taf. 47, 2) und Jarre (JHS. XIX-1899 41 fig. 4) erinnert.

³ *Ep. àgç.* 1888 Taf. 8, 3. P.-Ch. VI 815 Fig. 384. Vgl. dazu Winter im Arch. Anz. 1890, 109.

auf Felsen¹ oder einem lehenlosen niedrigen Stuhl², in der Glyptik stets nach links gewandt. Auf dem großen Siegelring in Berlin³ scheint als Sitz die Basis eines Kultgerätes gemeint zu sein. Charakteristisch für die Haltung der Göttin ist in erster Linie ihr tiefes Sitzen; das Gesäß befindet sich stets tiefer als die Kniee und die Oberschenkel verlaufen schräg nach oben (Taf. V 5). Offenbar liegt hier eine Erinnerung an das urtümliche Sitzen auf der Erde vor, und ein Ring aus Mochlos⁴ zeigt uns in der Tat die Göttin in einem Boot vor ihrem Schrein kauend.

Wichtiger ist es, daß wir auf einem Miniaturfresko in Knossos⁵ Frauen auf der Erde sitzend finden, und daß im Palast ein ganz niedriger Sitzstein⁶ erhalten ist, der gewiß für eine Frau bestimmt war. Dennoch wäre es voreilig, der von Schuchhardt⁷ erwähnten Auffassung folgend allgemein anzunehmen, daß noch in minoischer Zeit die Männer auf Stühlen gesessen, die Weiber auf der Erde gekauert hätten. Dagegen sprechen die Darstellungen sitzender Frauen, und das Gerät, das vor dem eben erwähnten Sitzstein in den Boden eingelassen war, beweist, daß jener nur bei Ausübung einer häuslichen Beschäftigung benutzt wurde.

¹ Großer Goldring aus Mykenae (Furtwängler, Gemmen Taf. II, 20. Bossert² Abb. 324c. K. i. B. III 92, 2). Siegel aus Hagia Triada (Mon. dei Lincei XIII 1903, 43 Fig. 38). Elfenbeinrelief aus Mykenae (AJA. XVII 1913, 292 Fig. 4. Bossert² Abb. 224). Stuckreliefs aus Pseira (Seager, Univ. of Pennsylv. Anthropol. Publ. III pl. 5. Arch. Anz. 1923/24 Sp. 271/4 Abb. 1, 2).

² Ring von Mykenae (Bossert² Abb. 324i. JHS. XXI 1901, 175 Abb. 51, danach hier Taf. V 5. K. i. B. III 92, 7). Siegel aus Zakro (JHS. XXII 1902, 77 Fig. 2 pl. 6 Nr. 3). Das Modell eines solchen Stuhles aus Ton ist in Phylakopi gefunden worden (Excav. at Phyl. 206 Fig. 181).

³ Bossert² Abb. 323g. K. i. B. III 92, 10. Bemerkenswert die scharfe Profilansicht.

⁴ Bossert² Abb. 324b. K. i. B. III 90, 6. Diese Darstellung ist aber nicht beweiskräftig, da hier das Bild des kauenden Schiffers, wie wir es aus allen Epochen vorgriechischer und griechischer Kunst kennen, eingewirkt haben könnte.

⁵ Bossert² Abb. 62. K. i. B. III 92, 5.

⁶ BSA. VII 1900/1, 33. Mosso, Escursioni nel Mediterr. 115 fig. 61.

⁷ Alteuropa² 93 ff.

Das zweite Kennzeichen des Göttinnen-Typus ist die überaus starke Lebendigkeit, von der die ganze Gestalt erfüllt ist. Der Oberkörper erscheint bald von vorn, bald von der Seite gesehen; daß er oft nach vorn geneigt ist, wird z. T. dem Raumzwang zuzuschreiben sein, vermehrt aber den Eindruck der Bewegung. Das 'vordere' Bein wird weiter als in Ägypten zurückgesetzt, die Füße stehen in der Regel nicht auf, sondern berühren den Boden nur mit den Zehen oder hängen ganz frei herab (Taf. V 5).

Sehr verschieden von den bisher erwähnten Darstellungen ist eine Gemme¹, die abseits von den andern im östlichen Kreta gefunden wurde. Hier erscheint die Göttin, einem Pfeileridol ähnlich, in einem sackartigen Gewand, das beide Arme verhüllt, und sitzt zwischen zwei antithetisch gruppierten Löwen selbst auf einem Löwenkopf. Man hat natürlich an die phrygische Kybele von Arslan Kaja² erinnert, aber das Sitzen auf einem Tierkopf ist mir sonst unbekannt.

Sitzende, die mit Sicherheit auf Sterbliche gedeutet werden müßten, sind auf Gemmen selten³. Von Wandgemälden ist vor allem ein Fresko aus Knossos wichtig, auf dem sitzende Frauen, wahrscheinlich als Zuschauerinnen, erscheinen⁴. Dadurch, daß die eine von ihnen sich nicht nur umwendet, sondern auch den Kopf der Nachbarin zuneigt, ist eine neue Freiheit der Bewegung erreicht; selbst in den Familienbildern von El-Amarna sahen die Menschen noch starr geradeaus. Ebenfalls Zuschauer sind auf Klappstühlen⁵ sitzende Männer und Frauen auf einem anderen knossischen Fresko⁶ und Damen in Logen auf einem mykenischen Wandgemälde⁷. Jedenfalls ist hervorzuheben, daß wir die Menschen der kretisch-mykenischen Kultur nicht auf Votivbildern und Totenmalen, sondern auf heiteren Festdarstellungen sitzend finden.

¹ JHS. XXI 1901, 165 Fig. 45. Die Beziehung der kretischen Göttin zur kleinasiatischen Kybele dargestellt von Prinz, AM. XXXV 1910, 149.

² JHS. V 1884 pl. 44.

³ Ein frühminoischer Brettspieler: Evans, Palace of Minos I 124 Abb. 93 A, a 2.

⁴ Bossert, Altkreta² Abb. 60.

⁵ Der Klappstuhl als Sitz des Minotauros auf einem Siegel aus Knossos (BSA. VII 1900/1, 18 fig. 7a).

⁶ Rodenwaldt, Tiryns II 78 Anm. 2.

⁷ AM. XXXVI 1911 Taf. 9, 2. Bossert, Altkreta² Abb. 222.

Zum Schluß fassen wir wieder die Darstellungen zusammen, die uns den auf der Erde kauern den Menschen zeigen. Die Göttin von Mochlos und die Frau des knossischen Freskos haben wir schon erwähnt, außerdem gehören hierher Handwerker¹, Kinder² und der besonders großartig gesehene Verwundete auf einem Goldring von Mykenae³, der sich so stark aufstützt, daß die rechte Schulter hochgedrückt wird.

Bei unserer Betrachtung wird klar geworden sein, daß sich die kretisch-mykenische Kunst von der orientalischen wie von der eigentlich griechischen schroff scheidet, inhaltlich durch das Fehlen des thronenden Königs und das tiefe Sitzen der Frauen, besonders der großen Göttin, formal durch die ungebundene Beweglichkeit ihrer Gestalten.

V. Griechenland.

A. Die geometrische Periode.

Die geometrische Periode griechischer Kunst ist an figürlichen Darstellungen nicht reich, und für diese sind wir, von rohen Tonidolen abgesehen, ganz auf die Vasenbilder angewiesen. Sie vermögen uns immerhin manches anzudeuten, was die spätere archaische Kunst bestätigt: den östlichen Ursprung der thronenden Kultstatue, das Sitzen der Schiffer und Handwerker, das Kauern auf der Erde bei der Totenklage.

Wir beginnen unsern Überblick mit zwei Vasen, welche uns die Darstellung des Götterbildes in der geometrischen Epoche zeigen. Sie gehören beide bezeichnender Weise nicht der rein hellenischen Kunst an, sondern stehen offensichtlich unter dem Einfluß des Orients und zwar am Beginn und Ende der eigentlich geometrischen Epoche.

¹ Ein kauern der Töpfer: Evans, Palace of Minos 124 fig. 93 A. b 2.

² Elfenbeinstatue aus Palaikastro (Pal. Excavations BSA. Suppl. Paper I pl. XXVII). 'Zeuskind' auf einem Siegel von Knossos (JHS. XXI 1901, 129 fig. 17. Evans, a. a. O. 273 fig. 202 e), wahrscheinlich ein Schriftzeichen.

³ Furtwängler, Gemmen Taf. II 3. Evans, a. a. O. 691 fig. 513. Bossert² Abb. 325^b. K. i. B. III 90, 4.

1. Auf einem Krater aus Aradippo bei Larnaka¹, der in den Gestalten schreitender Krieger noch starke Nachklänge des mykenischen Stiles aufweist, erscheint zweimal eine Göttin. Sie sitzt auf einem hohen Thron² und wird durch den Vogel auf der Rücklehne wohl als die kyprische Aphrodite charakterisiert. Ihre Gestalt zeigt deutlich die 'orientalische Silhouette', das Seltsamste aber sind die frei hängenden Füße, an denen der Schemel wie durch magnetische Kraft festgeklebt erscheint (Taf. VI 4).

2. Unser zweites Beispiel stammt von einer attischen Schale vom Dipylon³. Die Gestalt der Gottheit, welcher der festliche Reigen gilt, ist leider größtenteils zerstört, immerhin läßt sich erkennen, daß auch hier dasselbe Mißverhältnis zwischen Rumpf und Beinen obwaltete, das wir jetzt schon so oft angetroffen haben. Daß auf dieser Schale überhaupt östlicher Einfluß im Spiele ist, stellen die beiden Fabeltiere ja außer Zweifel.

Im übrigen beziehen sich die Darstellungen der Vasen, entsprechend ihrer Bestimmung, zumeist auf die Riten der Totenbestattung. Vor allem finden wir lange Reihen von klagenden Frauen, die hintereinander in gleicher Richtung über oder unter, d. h. in Wirklichkeit neben der Bahre des Toten sitzen⁴. Auch die Frau des Toten⁵ erscheint zu Füßen mit seinem Kinde auf dem Schoß.

Alle diese Figuren sind in der gleichen geometrischen Projektion dargestellt: Der Kopf im Profil, der Oberkörper von vorn, die Beine wieder im Profil, und zwar so, daß in Bildern

¹ Im Louvre. BCH. XXXI 1907, 232 Fig. 10—12, danach hier Taf. VI 4. Die Vasenklasse als 'cyprisch-mykenisch' zusammengefaßt von Eugen v. Mercklin, *Der Rennwagen in Griechenland* S. 20.

² Auffallend ist die Wiedergabe des Thrones mit drei Beinen; sie kehrt bei dem hohen Schemel der im folgenden besprochenen Schale wieder.

³ In Athen. C.-C. 352. AM. XVIII 1893, 113 Fig. 10. RM. XXXVIII/XXXIX 1923/24, 63 Anm. 1. K. i. B. IV 112, 9.

⁴ Über der Bahre: P.-Ch. VII 173 Fig. 56. K. i. B. IV 111, 4. Unter der Bahre: Pottier, *Vases antiques du Louvre* I pl. 20 Nr. 541 A. Pfuhl, *Malerei* Taf. I 10.

⁵ *Annali* XLIV 1872 tav. I = P.-Ch. VII 178, Fig. 60, danach hier Taf. V 6; nach links auf lehnlosen Stuhl. Gisela M. Richter, *Handbook of the Metrop. Mus.* 41 fig. 21 = AJA. XIX 1915 pl. 17: nach rechts auf Thron.

größeren Maßstabes das eine Bein deutlich über dem andern sichtbar ist; also dieselbe Art und Weise, wie wir sie für die babylonische Zeichenkunst angenommen haben, ohne daß natürlich von einer Verbindung die Rede sein kann (Taf. V 6).

Bisweilen kauern die Klagenden auch auf der Erde, wie es gewiß dem Brauche entsprach¹. Wie eine solche kauernde Figur in konsequenter geometrischer Perspektive aussah, zeigt sehr deutlich eine Prothesiskanne in Dresden². Auf den meisten Gefäßen des Dipylonstiles ist das Problem allerdings dadurch umgangen, daß Knieende³ und auf der Erde kauernde Frauen⁴ bekleidet dargestellt werden. Die Sitte wird die Bekleidung ebensowenig vorgeschrieben haben wie die Nacktheit der Frauen, die unmittelbar neben den Kauernden stehen oder auf Stühlen sitzen. Es handelt sich in beiden Fällen um eine rein ideelle Darstellungsweise.

Von Darstellungen des Volkes bei der Arbeit sind vor allem die Schiffer häufig, die als Ruderer der großen Galeeren auftreten⁵. Ihre Wiedergabe bot dem Künstler der geometrischen Zeit besondere Schwierigkeiten, da er ihre Beine eigentlich im Schiffsraum verschwinden lassen mußte. Auf einer Scherbe von der Akropolis⁶ ist das in der Tat gewagt, sonst wird das Schiff der Länge nach aufgeschnitten und gezeigt, wie die Ruderer auf ihren Bänken sitzen⁷, oder man hebt einfach ihre Beine auf das Niveau der Ruderbank und zeichnet sie in

¹ Wenn es in der Ilias (*T* 280) bei der Schilderung der Klage um Patroklos heißt *καθίσταν δὲ γυναῖκας*, so ist mit Sittl, *Gebärden der Griechen und Römer* S. 65 anzunehmen, daß die Frauen auf der Erde saßen.

² Walter Müller, *Nacktheit und Entblößung* Taf. V 5. Vgl. die knieende Figur der oben besprochenen athenischen Schale.

³ C.-C. 200 = Arch. Jb. XIV 1899, 201 Abb. 69. C.-C. 199 = Arch. Jb. XIV 1899, 202 Nr. 23.

⁴ M. d. I. IX 39, 3. P.-Ch. VII 57 Fig. 5. K. i. B. IV 111, 5. Der Strich am Knie der 2. Fig. von links wird wohl vom Ausgleiten des Pinsels herrühren. Zur Frage der Kauernden vgl. Poulsen, *Dipylongräber* 123; Arch. Jb. XXI 1906, 177 ff.

⁵ Monum. grecs 1882—1884 pl. 4. Köster, *Antikes Seewesen*, Abb. 18—30.

⁶ AM. XVII 1892, 298 Fig. 5. 6.

⁷ JHS. XIX 1899 pl. VIII. Arch. Jb. XV 1900, 92.

der gewöhnlichen Weise übereinander¹. Dieselbe Doppeltheit der Auffassung findet sich übrigens auch bei der Darstellung der liegenden Toten auf den Prothesisvasen, sie erscheinen bald in geometrischer Projektion von oben gesehen, bald realistischer im Profil.

Häusliche Genreszenen sind natürlich in dieser Zeit selten, nur eine Dipylonschale in Athen² ist mir bekannt, auf der man in der Figur, die in den metopenartigen Feldern sitzt, eine Spinnerin mit dem Rocken erkennen will.

B. Der Einfluß des Orients.

Der orientalische Einfluß, den wir bisher erst vereinzelt in Griechenland feststellen konnten, wird im VII. Jh. übermächtig. Wir wollen die 'orientalische Silhouette' zum Kennzeichen wählen, um sein Vordringen zu verfolgen, und uns zunächst wieder dem Osten selbst zuwenden.

Wir hatten im dritten Kapitel die Betrachtung bis auf Assurbanipal und Barrekub durchgeführt, um die Kontinuität der Entwicklung zu zeigen, müssen uns aber gegenwärtig halten, daß der Einfluß des Orients schon vor diesen Herrschern beginnt. Nach der Überlieferung sind es die Phöniker, die den Griechen die Kultur des Ostens vermitteln. Leider sind uns wenige sicher phönikische Werke mit sitzenden Figuren erhalten, sie genügen aber, um den an sich natürlichen Zusammenhang mit der nordsyrisch-hethitischen Kunst zu beweisen. Vor allem scheint ein Elfenbeinrelief aus Nimrud³ wichtig zu sein, das uns zeigt, wie ein phönikisches Kultbild des IX. bis VIII. Jhs. aussah (Taf. VI 3). Es steht mit seinem kurzen Oberkörper, den langen Schenkeln und dem in die Fläche gebreiteten Gewand völlig in der Tradition der 'orientalischen Silhouette'. Mit dem unter

¹ Kanne in Kopenhagen (AZ. XLIII 1885 Taf. VIII 1. Poulsen, Dipylongräber 126). Fragment im Louvre (Monum. grecs 1882—1884 pl. IV 1): mit ausgestreckten Beinen. P.-Ch. VII 178 Fig. 61. K. i. B. IV 112, 4: mit natürlich gebeugten Knien.

² C.-C. 351. Arch. Jb. XXI 1906, 178 Abb. 1. Ähnliche unerklärte Darstellung: BSA. XII 1905/6, 82 fig. 2.

³ In London. Poulsen, Orient und frühgriechische Kunst 46 Abb. 32. Phot. Mansell Nr. 580, danach hier Taf. VI 3.

dem Stuhl erscheinenden Tierkopf wird wohl der die Göttin begleitende Löwe gemeint sein. Es ist ja überhaupt eine charakteristische Eigentümlichkeit orientalischer Götterbilder, daß ihr Thron von Tieren, meistens Fabelwesen, flankiert wird¹.

Phönikische Statuetten wie die von Solunt² oder der Baal-Hammon der Sammlung Barre³ sind wohl schon von Griechenland, besonders im Faltenwurf beeinflußt, auch Bronzen wie die sitzender Männer im Louvre⁴ lehren nichts Neues. Dagegen zeigen die Metallgefäße den Mischcharakter dieser Kunst aufs deutlichste.

Auf der Schale von Olympia⁵ sind ägyptische Gottheiten dargestellt, aber der 'Osiris'⁶ hat die 'orientalische Silhouette' angenommen, und die 'Isis' sitzt auf dem Klappstuhl, der wohl nur in Kleinasien für göttliche Personen verwendet wird; vor beiden stehen asiatische Altäre. Was die Phöniker leisteten, wenn sie einmal selbständig zu arbeiten suchten, zeigt eine Bronzeschale aus Idalion⁷: hier ist überhaupt die Haltung des Sitzens so wenig deutlich gemacht wie auf den primitivsten babylonischen Werken.

Ins entgegengesetzte Extrem verfällt der Maler einer kyprischen Vase von Ormidia in New York⁸: die 'orientalische

¹ Sumerische Statuette einer Göttin zwischen zwei Gänsen aus Ur: Brit. Mus. Quarterly I pl. XXI b. Göttin zwischen Sphingen: Votivbasis vom Libanon (Mendel, Mus. Ottom. I Nr. 99), Terrakotten von Cypern (Brit. Mus. Catal. of Terracottas A 261. Winter, Typenkatalog I 90, 4). Baal zwischen Sphingen: kyprischer Skarabaeus (Ohnefalsch-Richter, Kypros Taf. 82, 3. Furtwängler, Gemmen Taf. XV 2), Terrakotten aus Nordafrika (Arch. Anz. 1910, 271 f. Abb. 7).

² Arndt-Amelung, Einzelverkauf 546; vgl. Furtw., Gemmen III 109. Mem. dell'Accad. d. Lincei 5. ser. XV fasc. 4, 1917 tav. III 1. Phönikisch ist wohl auch eine große primitive Terrakotta-Figur aus Granmichele (Mon. Linc. VII 1897 Tav. III). Die Erhöhungen zu beiden Seiten der Sitzbank scheinen mir Andeutungen der begleitenden Tiere zu sein.

³ Froehner, Collection Barre 21 Nr. 161. P.-Ch. III 73 Fig. 25.

⁴ Phot. Alinari 23834. AM. XLVI 1921 Taf. III 3.

⁵ Olympia IV Bronzen Taf. 52. Poulsen, Orient 24, Nr. 12. K. i. B. IV 107, 4.

⁶ v. Bissing (Arch. Jb. XXXVIII/XXXIX 1923/24, 227) hält die Gestalt für weiblich.

⁷ Poulsen, Orient 20 Nr. 3. Gisela M. A. Richter, New York Bronzes Nr. 535. K. i. B. IV 107, 5 = 104, 3.

⁸ P.-Ch. III 711 fig. 523, danach hier Taf. VI 5. Brunn, Kunstgesch. I 129 Abb. 98. Helbig, Homerisches Epos² 120 Abb. 20.

Silhouette' ist soweit übertrieben, daß die Figuren weniger auf ihren Stühlen zu sitzen, als vielmehr darin zu liegen scheinen (Taf. VI 5). Freilich ist hier nicht nur Ungeschicklichkeit des Künstlers im Spiele, dieser hat vielmehr, wie das ganz singuläre Motiv der schlaff herabhängenden Arme beweist, mit Bewußtsein bequem sich räkelnde Menschen wiedergeben wollen. Wir finden dasselbe Zurücklehnen, das der orientalischen *ἀβροσύνη* so stark entspricht, bei einer Kalksteinstatuette aus Kameiros¹ wieder.

Das Schwelgen in großen Lotosblüten² verbindet die Vase von Ormidia mit einer sf. Schale von Siana auf Rhodos³, die tief ins VI. Jh. hineingehört. Trotzdem sei sie schon hier angeführt (Taf. VII 1), weil sie zeigt, wie sich — im Verein mit anderen östlichen Elementen⁴ — die 'orientalische Silhouette' unter der attischen Decke erhalten hat.

Folgen wir der 'orientalischen Silhouette' weiter nach Westen, so finden wir sie bezeichnender Weise im griechischen Mutterland, das seine eigene starke Kunst entwickelt, selten. Ich nenne hier nur eine kleine Götterfigur auf einem korinthischen Aryballos in München (Taf. VII 2)⁵ und einen korinthischen Teller in Athen⁶. Der letztere zeigt einen Mann, dessen Haltung in so seltsamer Weise zwischen Sitzen und Liegen schwankt, daß eine Entscheidung nicht zu treffen ist. Für Sitzen sprechen der hohe Thron und die herabhängenden Beine, für Liegen das Speise-

¹ Im Brit. Mus., Catal. of Sculpture I Nr. 54. P.-Ch. VIII 325 Fig. 138.

² Auf der Polledrara-Hydria (Brit. Mus. Cat. of Vas. H 228. JHS. XIV 1894 pl. VI—VII. Pfuhl, Malerei u. Z. d. Gr. I S. 152ff.) laufen sogar die Zweige der Kentauren in Lotosblüten aus. Die Figuren, die mit verschränkten Armen den Reigen tanzen, haben ihre genaue Parallele in dem Relief von Karaköi (Br.-Br. 101 b). Das spricht für östlichen Ursprung jener Vasengattung.

³ Brit. Mus. Cat. of Vas. B 379. JHS. V 1884 pl. 41, danach hier Taf. VII 1. Corpus Vasorum, Gr. Brit. 66. Über die Gattung dieser Schalen, deren Lokalisierung noch strittig ist, vgl. Pfuhl, a. a. O. I S. 203.

⁴ Der Blitz des Zeus (Jacobsthal, Der Blitz 13) erinnert an die Blüte, die König Barrekub auf der Stele aus Sindschirli in der Hand hält, die Lotosblüten, die in unorganischer Weise aus den Thronlehnen hervorwachsen, an die Blume der Königin auf der entsprechenden hethitischen Stele (Taf. VI 2).

⁵ Sieveking-Hackl, Nr. 284 S. 20, Abb. 29, danach hier Taf. VII 2.

⁶ C.-C. Nr. 573. Benndorf, Griech. und sizil. Vasenbilder Taf. 7.

tischen und der Schemel zum Ablegen der Schuhe. Auch unveröffentlichte Elfenbeinschnitzereien in Sparta (z. B. die winzige Statuette einer Göttin auf reichem Thron, die mit beiden Händen ihre Locken hält) gehören hierher. An Sparta schließe ich die ältesten Münzen von Kyrene¹ an und an diese wieder den thronenden Zeus auf Münzen von Galaria auf Sizilien².

In Italien selbst treffen wir die 'orientalische Silhouette' häufig auf etruskischen Buccherovasen, deren östlicher Ursprung ja schon öfters hervorgehoben worden ist. Auch hier handelt es sich in der Regel um Götter oder Heroen; sie sitzen auf Klappstühlen³ oder hochlehnigen Thronen⁴, unter denen in orientalischer Weise ein Tier, meist ein Vogel, steht⁵, und nehmen die Huldigungen ihrer Verehrer entgegen (Taf. VII 3.)

Hierher gehören auch die Bronzegefäße der Kunst des Estekreises, die allerdings die fremden Anregungen so stark in ihren eigenen lebendig derben Stil umsetzen, daß sie kaum zu erkennen sind. Der bequem zurückgelehnte Zecher auf der Situla von

¹ Studniczka, Kyrene 20 Abb. 17. Regling, Antike Münze als Kunstwerk Taf. II 49.

² Gardner, Types of Coins pl. II 1. Regling, a. a. O. Taf. XI 251.

³ Micali, Monum. per servire alla storia d. ant. pop. ital., tav. XX 12. 19. Brit. Mus. H 188—191. Annali 1877 tav. U. V. Fig. 8 a.

⁴ Micali, a. a. O. tav. XX 2. 4. 9; danach hier Taf. VII 3.

⁵ An Tieren unter Stühlen kommen vor:

Phönikische Göttin s. o. S. 159f. (Taf. VI 3);	} Löwenartiges Fabelwesen
Orientalisierende Gruppe in Sparta (Poulsen, Orient 166 Fig. 191—192).	

Arkesilas-Schale (F.-R. Taf. 151): Gepard.

Harpyien-Monument s. u. S. 170: Bär.

Fries von Gjölbaschi (Benndorf, Heroon von G. Taf. 12): Panther.

Sarkophag von Gjölbaschi (ebda. Taf. 29, 4).

Totenmahl von Thasos (s. u. S. 174).

Lokrisches Relief (Arch. Anz. 1910, 190 Abb. 5).

Lokrisches Relief (Boll. d'arte III 1909, 415 Abb. 8): Hahn.

Aphrodite	} Hase	Pasticcio Albani (Br.-Br. 516r).
		Affektierte sf. Amphora in Tarquinia (JHS. XIX 1899, 160 Nr. 4).
		Münze von Nagidos (Kilikien), Head, Hist. Num. ² 726 Fig. 321.

Kuffarn¹, der in archaischer griechischer Kunst ganz undenkbar wäre, scheint auf die uns jetzt sattem bekannter 'orientalische Silhouette' zurückzugehen; diese wäre also hier ebenso wie auf der Vase von Ormidia in ein Hintenüberlehnen des Oberkörpers umgedeutet (Taf. VII 4). Bei den ebenfalls etwas zurückgelehnten, auf einem Sofa sitzenden Musikern der Certosa-Situla² wirkt die antithetische Gruppe nach.

Von hockenden, in dieser Zeit aus dem Orient übernommenen Gestalten haben wir die grotesken Figuren schon erwähnt; hinzu kommt ein seltsames aus Elfenbein geschnitztes Männchen³ aus dem Orthia-Heiligtum, das in der Stilisierung des Gürtels und Gesäßes an prähistorische Figuren⁴ erinnert. Aus Sparta stammt ferner ein Elfenbeinrelief⁵ mit den lebendigen Gestalten eines angelnden Schiffers und eines auf dem Rammsporn kauernenden Mannes. In letzterem haben wir vielleicht den Schiffszimmermann zu sehen, jedenfalls macht er durchaus nicht den Eindruck eines Dämons, für den ihn M. Heinemann⁶ hält. Auf assyrischen Einfluß gehen nach Karo⁷ die Bronzefragmente aus der idaeischen Zeusgrotte zurück, auf denen eine hockende Frau erscheint, die eine Kuh melkt.

C. Die archaische Periode.

1. Der sitzende Mensch als Einzelfigur.

In der statuarischen Plastik der Griechen tritt der Typus des sitzenden Menschen gleich zu Beginn neben dem des stehenden auf, ja er scheint, nach der Fülle der erhaltenen Denkmäler zu urteilen, in der archaischen Zeit verbreiteter gewesen zu sein

¹ Mitteil. d. Anthropol. Gesellsch. Wien XXI 1891 Taf. 9. Hoernes, Urgeschichte d. bild. Kunst³ 547; danach hier Taf. VII 4.

² Zannoni, Scavi della Certosa tav. 35 Fig. 7. Springer-Wolters¹² 441 Abb. 839.

³ BSA. XIII 1906/7, 94 Fig. 27. Poulsen, Orient 165 Fig. 190.

⁴ S. S. 125 Anm. 6.

⁵ BSA. XIII 1906/7 pl. IV. Poulsen, a. a. O. 111 Fig. 116.

⁶ Landschaftliche Elemente S. 81. Einen hockenden Steuermann weist auch die Elfenbeinsitula von Chiusi auf (Mon. d. Inst. X 39 a. Boehlau, Nekropolen, Beilage zu S. 119).

⁷ Beiheft zum Archiv f. Relw. VIII 54ff. Maraghiannis-Karo, Antiq. cré. I 42. Hockende Melker fanden wir auf sumerischen Reliefs (aus Ur, Mus. Journ. of Pennsylvania 1924, 10ff., 158 Fig. 8) und babylonischen

als in der späteren. Der Grund für diese Erscheinung liegt darin, daß die griechische Kunst in ihren ersten Anfängen von Ägypten und dem Orient angeregt worden ist, den despotisch regierten Ländern, in denen der Herrschersitz das Symbol höchster Gewalt war, daß aber nach dem Sturz der griechischen Tyrannen der Thron den Göttern allein verblieb. So erscheinen manche Gottheiten thronend, die man in klassischer und späterer Zeit stehend darzustellen pflegte, z. B. Athena (Sitzbilder in Ilion, Erythrai, Athen).

Überblicken wir die archaischen Sitzfiguren, so sondert sich zunächst eine Gruppe ab, die wir nach Löwys Vorgang¹ die kretisch-peloponnesische oder daedalidische nennen mögen. Ihr gehören an

aus Kreta: Göttin von Prinias², Torso von Eleutherna (wahrscheinlich eine Sitzfigur)³, Statuette von Malles⁴;

aus Delos: zwei weibliche Statuetten aus nicht parischem Inselmarmor, also wahrscheinlich der naxischen Schule angehörig (Taf. VIII)⁵;

aus der Peloponnes: Hagemo von Asea⁶, weibliche Statue aus Tegea⁷, weibliche Statuette aus Sparta (Taf. IX 1)⁸;

aus Mittelgriechenland: weibliche Statuette aus Chalkis⁹.

Als provinziellen Ausläufer nenne ich eine Terrakotta-Statuette aus Megara Hyblaea¹⁰.

Siegelzylindern, in der späteren griechischen Kunst fehlt dagegen dieses Motiv fast ganz; Skythin, die ein Renntier melkt, auf einem Gipsabguß aus Memphis (Rubensohn, Hellenist. Silbergerät Nr. 24 Taf. XIV).

¹ Öst. Jh. XII 1909, 291 ff.

² Annuario I 1914, 56 f. fig. 21 tav. 5. Öst. Jh. a. a. O. 246 Abb. 123. K. i. B. VII 197, 4.

³ Öst. Jh. a. a. O. 245 Abb. 119. Maraghiannis-Karo, Antiq. cré. I 46. K. i. B. VII 197, 1. 2.

⁴ Annuario II 1916, 313 f. fig. 1—3.

⁵ Rev. de l'art anc. et mod. XLV 1924, 94 fig. 11. Inst.-Phot. Delos 10, danach hier Taf. VIII.

⁶ Br.-Br. 144. Collignon, Statues funéraires 72 f. fig. 39. 40.

⁷ BCH. XIV 1890 pl. 11. K. i. B. VII 197, 3.

⁸ Tod-Wace, Catal. of the Sparta Museum Nr. 576. Inst. Phot. Sparta 91, danach Taf. IX 1.

⁹ Rev. arch. XV 1910, 66—92. Catal. sommaire du Louvre Nr. 3100 pl. XXII. Annuario I 1914, 109 fig. 63.

¹⁰ Mon. Linc. XXVII 174 fig. 16.

Alle diese Werke verbindet außer ihrer hohen Altertümlichkeit der klare tektonische Aufbau, die Arbeit in großen, meist rechtwinklig aneinanderstoßenden Flächen, das den Körper als starre Hülle umgebende, bei den ältesten Figuren (Prinias, Chalkis) noch faltenlose Gewand. Die 'Hagemo' wirkt geradezu wie eine Verkörperung des abstrakten Begriffes: 'Der Sitzende'. Den echt griechischen Charakter dieser ganzen Gruppe hervorzuhellen, ist gewiß nicht nötig; ägyptisch ist sie ganz und gar nicht¹, dagegen weisen manche Einzelheiten auf Anregung durch den Orient hin. Freilich haben wir dort zum Vergleich nur die Statue Salmanassars des Dritten², und einzelne Übereinstimmungen mit dieser wie das lange Gewand und die Arbeit in kantigen Flächen brauchen nicht auf ein Abhängigkeitsverhältnis zu deuten³; dagegen ist die Haltung der auf den Knien ruhenden Hände hier wie in Griechenland keineswegs selbstverständlich⁴ und geht bei dem assyrischen Werk vielleicht auf ägyptischen Einfluß zurück. Vollends orientalisches ist dann, worauf Rodenwaldt hingewiesen hat⁵, das Verhältnis der Füße zum Gewand und auch einige antiquarische Kriterien sprechen deutlich: Das mit Tieren in Relief geschmückte Podium der Göttin von Prinias hat seine nächste Parallele in dem assyrischen Relief von Malthai⁶, ihr Gürtel ist nach Poulsen⁷ syrischer Herkunft, der Thron und die Schnabelschuhe auf der unten besprochenen Stele Saburoff⁸, das hundeartige Tier neben dem Thron des 'Aïdeus' von Sparta⁹ weisen gleichfalls nach Osten.

¹ Dies zuletzt behauptet von G. v. Lücken (AM. XLIV 1919, 124f. Anm. 3).

² K. i. B. II 56, 11; s. o. S. 148.

³ Bulle, *Schöner Mensch* Sp. 354.

⁴ Öst. Jh. XII 1909, 249. Die Widerlegung Löwys, die Poulsen (*Orient u. frühgriech. Kunst* 162) versucht hat, ist in diesem Punkt nicht schlagend.

⁵ AM. XLVI 1921, 34 Anm. 2.

⁶ Paterson, *Palace of Sinnacherib* pl. 106. C. Lehmann-Haupt, *Materialien zur ält. Gesch. Armeniens u. Mesopotamiens* Taf. VII, S. 58, 59 Abb. 33, 34.

⁷ a. a. O. S. 164.

⁸ s. u. S. 170. *Der Thron: Studniczka, Kyrene* S. 8ff.

⁹ s. u. S. 167. Vgl. auch die Stele Tod-Wace Nr. 3 p. 103 fig. 2. Das gleiche Verhältnis von Tier und Thron schon auf einem Siegelzylinder Gimil-Sins von Ur (Ward, *Seal Cylinders of Western Asia* 28 fig. 52a).

Neben den dädalidischen Werken und anscheinend später als sie tritt die ionische Gruppe auf, deren Hauptvertreter die Branchidenstatuen¹ vom heiligen Weg nach Didyma sind. Daneben sind uns aus vielen Orten ionischer Kultur mehr oder weniger große Figuren der oft in einem Naïskos sitzenden Kybele erhalten².

Diese Gruppe zeigt uns die massige und runde Formgebung, die wir als altionisch anzusehen gewöhnt sind. Besonders eindrucksvoll tritt diese Eigentümlichkeit an dem ältesten Branchiden³ hervor. 'In eine weiche Hülle eingepackt⁴', von schrägen Gewandfalten überspielt, aber nicht gegliedert, ruht der Koloß in seinem Thron, als ob er sich nie mehr von ihm erheben könnte, der schärfste Gegensatz etwa zur Hagemo des Peloponnes. Daß in diesen Werken mit ihren Fett- und Muskelmassen Geist vom Geist des Orients lebt, ist nicht zu verkennen, wenn auch gerade der Salmanassar nichts von dieser runden Stilisierung hat. Aber eine Einzelheit, das zu beiden Seiten der Füße in runder Kurve herabfließende und am Boden sich ausbreitende Gewand verbindet sie mit babylonischen Statuetten⁵ und der Statue der Napir-Asu⁶, von deren Nachfahren Curtius die Hera des Cheramyas ableitet⁷. Mögen auch die Aufstellung längs einer

¹ Brit. Mus. Cat. of Sculpt. I Nr. 7—16. Newton, Halicarnassus pl. 74, 75. Br.-Br. 141, 142. K. i. B. VII 202, 1.

² Kyme: BCH. XIII 1889 pl. VIII. Mendel, Catal. Mus. Ottom. II Nr. 520—522.

Klazomenai: Rev. arch. 1900 2. sér. pl. 16.

Milet: Mendel, l. c. II Nr. 523.

Erythrai: Abhandlg. d. Preuß. Akad. d. Wissensch. 1909 II. Abh. S. 9.

Samos: Unpubliziert im Museum von Tigani.

Chios: AM. XIII 1888, 163.

Thasos: Mon. Piot XX 1913, 48 fig. 4.

Amorgos: Arch. Anz. 1898, 53 Abb. 1.

Massalia (um 600 gegründet): Arch. Ztg. XXIV 1866, Taf. B zu S. 303*. Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine I 48—52 Nr. 49.

³ Br.-Br. 141 links. Vorderansicht: Uxkull, Frühgriech. Plastik² Taf. 6.

⁴ Brunn, Kl. Schriften II 135.

⁵ K. i. B. II 51, 8. 9.

⁶ K. i. B. II 51, 6. Curtius, Antike Kunst I 247 Abb. 211.

⁷ Münch. Jahrb. VIII 1913, 9. Die Napir-Asu und Cheramyefigur vergleicht man am besten in den guten Abbildungen bei Geffroy, La sculpture au Louvre, Tafeln zu S. 22 und S. 36.

Straße und die Ähnlichkeit des Branchidenlöwen mit ägyptischen Werken auf den überlieferten Verkehr Milets mit dem Nillande hindeuten, so dürfte doch wohl der lange schwebende Streit über die Einflußsphäre, in der die Branchiden entstanden sind, heute im allgemeinen gegen Agypten zugunsten des Orients entschieden sein.

Ägyptischer Einfluß, wie ihn besonders Furtwängler¹ bei einigen archaischen Werken zu erkennen glaubte, scheint mir nur in einer Männerstatue aus Hieronda² faßbar zu sein, dafür sprächen wenigstens die knappe, in sich geschlossene Stilisierung, die Stellung der Faust auf dem Knie und die Glättung der Oberfläche (Taf. X).

Der Chares³ besitzt gegenüber dem ältesten Branchiden eine Festigung und stärkere Eckigkeit, und gar bei der größeren Kybele von Kyme⁴ ist die Brust so hart und kantig stilisiert, daß man an Beeinflussung durch die daedalidische Schule denken möchte.

Die weitere Entwicklung der ionischen Gruppe zeigen außer den jüngsten Branchiden die Frauen aus der milesischen Nekropole⁵, der Aiakes⁶ und die etwas ältere Phileia in Samos (Gnomon II 1926, 122), Statuetten aus Delos⁷, sowie Statuen aus Sparta (Taf. IX 2, 3)⁸. Schon Eudemos hatte bei seiner Frauenfigur (Br.-Br. 142r.) das Sitzmotiv dadurch verdeutlicht, daß der Einschnitt zwischen Rumpf und Oberschenkeln durch den Saum des über die Beine gelegten Mantels markiert wurde. Seine Nachfolger lassen

¹ AM. VI 1881, 180ff.

² Mendel, Cat. des Mus. Ottom. I 560 Nr. 240. Phot. Sebah und Joaillier Nr. 1562; danach hier Taf. X.

³ Sehr lehrreiche Zusammenstellung von Gudea, Salmanassar und Chares bei Dieulafoy, L'art antique de la Perse III pl. 13. 15.

⁴ BCH. XIII 1889 pl. VIII 1.

⁵ In Berlin: Nr. 1574 (Kurze Beschr. Taf. 2), 1575, 1576, 1624, 1625. In Konstantinopel: Mendel I Nr. 248. 249. In Paris: Br.-Br. 143r. Collignon, Statues funéraires 67 fig. 36, 69 fig. 37.

⁶ AM. XXXI 1906 Taf. XIV, Beilage zu S. 151. K. i. B. VII 202, 3. 4. Die Inschrift: Dittenberger, Sylloge³ Nr. 10.

⁷ Rev. de l'art anc. et mod. XLV 1924, 89 fig. 7. 91 fig. 8. 93 fig. 10.

⁸ 'Aideus' von Magula: Tod-Wace Nr. 600. Arch. Ztg. XXXIX 1881 Taf. 17 (hier Taf. IX 2). Weibliche Statuette: Tod-Wace Nr. 2, p. 133 fig. 28 (hier Taf. IX 3, wie IX 2 nach Inst.-Phot. Sparta 90).

den Körper immer glaubhafter werden, die Brust wird modelliert, die Beine treten stärker hervor, das Gewand wird realistischer behandelt, doch bleiben die gedrängten Mittelfalten zwischen den Beinen, und festonartig geschwungene Falten über den Unterschenkeln treten hinzu. Mit besonderer Liebe geben die Künstler das feine Spiel des Gewandes um die Fußgelenke wieder (Aiakes in Samos); hier wird der Fortschritt von den in unförmlichen Schuhen steckenden Füßen der Statue von Prinias besonders deutlich. Wichtiger ist, daß bei den samischen Statuen die Haltung der Hände differenziert wird: sie liegen nicht mehr gleichmäßig flach auf Knie oder Thronlehne, sondern die Linke ruht auf dem Knie, die Rechte dagegen, wahrscheinlich zur Faust geballt, weiter zurück auf der Lehne. Im Ganzen bleibt aber auch vor den jüngeren ionischen Werken der Eindruck der Massigkeit und schweren Proportionen.

Als eine dritte Gruppe läßt sich vielleicht die attische ansehen, denn der noch sehr altertümliche Torso vom Dipylon¹ vereinigt die festländische Starrheit und Flächigkeit mit den runden Falten und dem unten ausgebauchten Gewand der ionischen Skulpturen. An die letzteren erinnert auch die rohe Statue in der Nymphengrotte von Vari² mit ihren unteretzten Proportionen und den fließenden Konturen. Um die Mitte des VI. Jhs. erfolgt der Aufschwung der attischen Marmorplastik, die damals anscheinend in enger Verbindung mit parischer Kunst stand.

Von Paros selbst stammen die schönen Fragmente einer Sitzfigur³, die sich weniger durch Modellierung und Bewegung des Körpers als durch reiche und ornamental reizvolle Führung der Gewandfalten auszeichnet. Einige sitzende Koren auf der Nachbarinsel Delos⁴, das Unterteil einer weiblichen Statue auf der Akropolis⁵ und ein ähnliches aus Eutresis in Theben⁶ zeigen

¹ AM. IV 1879, 303. Collignon, Stat. funér. 70 fig. 38.

² Curtius-Kaupert, Atlas von Athen Bl. VIII 1. AJA. VII 1903, 268 fig. 4.

³ Roesch, Alttertümliche Marmorwerke von Paros Taf. I, II.

⁴ Revue de l'art anc. et mod. XLV 1924, 177 fig. 12. 179 fig. 13 (Picard).

⁵ Dickins Nr. 620. Roesch a. a. O. Abb. 6. Lechat, Au musée de l'acrop. 438 fig. 46. Ionisierend auch die Statuette Dickins Nr. 655.

⁶ Aus den amerikan. Ausgr. BCH. XLVIII 1924, 472. JHS. XLV 1925, 212.

denselben Stil, wenn auch in etwas einfacherer Form. Schließlich hat Rodenwaldt den großen Torso eines sitzenden Gottes in Athen¹ dieser Kunstschule eingereiht.

Die eigentlich attischen Werke sind entschieden knapper und trockener im Stil. Deutlich zeigt das ein Vergleich des eben erwähnten Torso mit dem kolossalen Dionysos von Ikaria (Taf. XI)², der dem etwas jüngeren bekleideten Jüngling von der Akropolis³ ähnelt. An den bekannten drei kleinen Schreiberfiguren von der Burg⁴ sind die Formen sogar zu einer solchen Schärfe gesteigert, daß man sie für ägyptisierend gehalten hat. Dafür spricht aber nichts, auch ihr von Dickins für ungriechisch erklärtes Gewand ist ein ganz normales Himation. An diesen Werken läßt sich nun gut die Entwicklung von äußerster Starrheit der Haltung bis zur lebendigen Drehung des Körpers beobachten und zugleich erkennen, in wie kurzer Zeit sich diese Entwicklung vollzieht. Die Hände fassen das Diptychon in immer freierer Haltung, die Ellenbogen werden gehoben, die Oberschenkel immer steiler nach vorn geneigt, bis schließlich in der Statue Dickins 629 die Frontalität gebrochen ist; der Körper neigt sich etwas nach rechts, die rechte Schulter steht tiefer als die linke.

Wir enden unsere Übersicht mit zwei Statuen, die in hervorragendem Maße geeignet sind, uns die widerstrebenden Kräfte, die in damaliger Zeit am Werke sind, vorzuführen. Erstlich das Unterteil einer sitzenden Frauenfigur von der Akropolis⁵, es ist mit allem Raffinement attischer Koren⁶ ausgestattet, die

¹ Nat.-Mus. Nr. 3045. AM. XLVI 1921 Taf. I. II.

² Papers of the American School at Athens V 1886/1890, 111, 114 fig. 2. 3. 4. Hier Taf. XI nach Aufnahme des Verfassers.

³ Schrader, Auswahl archaischer Marmorskulpturen Taf. XII. XIII.

⁴ Dickins Nr. 144 = Schrader, a. a. O. 47 Abb. 51 = Lechat, La sculpt. att. avant Phidias 269 fig. 20. Dickins Nr. 146 = AM. VI 1881 Taf. VI 2 = Lechat, a. a. O. 270 fig. 21. Dickins Nr. 629 = AM. XI 1886 Taf. IX 3 = Schrader, a. a. O. 47 Abb. 52.

⁵ Dickins Nr. 618. Lechat, Au musée de l'acrop. 196 fig. 21. Lermann, Altgriech. Plastik 68 Abb. 30.

⁶ Die Wiedergabe der vereinzelt wellenförmigen Falten in erhöhtem Relief kehrt wieder an der stehenden Akropolis-Kore Dickins 680 (Schrader, Archaische Marmorskulpturen 22 Abb. 19. K. i. B. VII 216, 3).

Füße stehen aber genau parallel, die Linke rafft das Gewand, ein konventionelles, bei einer Sitzfigur völlig sinnloses Motiv.

Ganz anders die sitzende Athena, in der man ein Werk des Endoios zu sehen pflegt¹, und deren prinzipielle Bedeutung als erster Trägerin eines Ausdrucksmotivs schon in der Einleitung angedeutet wurde. Hier sind alle Formen derb und kräftig, die Falten in einfachen Wellenlinien wiedergegeben, aber welche Energie liegt in dem Motiv des zurückgezogenen Fußes! Dem Eindruck, daß diese Gestalt im nächsten Augenblick aufspringen müsse, hat sich noch niemand entziehen können. Es ist dieselbe für ein Götterbild vielleicht übertriebene Lebendigkeit, die wir am Siphnierfries und auf spätsf. Vasen wiederfinden.

In der Reliefplastik spiegeln sich die in der statuarischen Kunst herrschenden Verhältnisse genau wieder: auf der einen Seite eine Gruppe ionischer Monumente, die im Stil mit den milesischen Skulpturen zusammengeht, auf der andern Seite die 'peloponnesisch harten' lakonischen Stelen². In Sparta herrscht äußerste Klarheit und Schärfe der Formen, die Gestalten sind starr aufgerichtet, ihr Rücken der Deutlichkeit wegen von der Lehne entfernt, die Beine nicht voneinander geschieden. Auf dem Relief Saburoff ruhen sogar die Füße der Frau, um jede Überschneidung zu vermeiden, auf einer Stufe, ihre Beine sind also etwas kürzer als die des Mannes. Die Wiedergabe des Gesichts von vorn³ hat in archaischer Zeit nichts auffälliges, erst später wird die von Rodenwaldt⁴ so stark betonte Seitenansicht im Relief kanonisch.

Die massigen Gestalten des Harpyien-Monuments⁵ von Xanthos sitzen aufrecht in ihren Lehnstühlen, das vordere Bein etwas zurückgesetzt, aber infolge der Neigung zur 'orientalischen

¹ Dickins 625. Br.-Br. 145. Springer-Wolters¹² 217 Abb. 424. K. i. B. VII 215, 3. Schrader, Arch. Marmorskulpturen 43 Abb. 37.

² Zusammengestellt bei Tod-Wace, Catal. of the Sparta Mus. p. 108. Stele Saburoff in Berlin: Furtwängler, Slg. Sab. I Taf. 1. Br.-Br. 227 links. K. i. B. VII 204, 3.

³ Sie findet sich auch bei einigen Heroenreliefs aus Ton in Sparta (BSA. XI 1904/5, 86 Fig. 7. BSA. XII 1905/6, 289 Fig. 3).

⁴ Das Relief bei den Griechen 9ff.

⁵ Rayet, Monum. antiques pl. 13—16. Br.-Br. 146, 147. K. i. B. VII 208, 4—6.

Silhouette', und da ihr Rückenkontur der gebogenen Stuhllehne folgt, erhält man den Eindruck, als ob sie bequem zurückgelehnt seien. Dieser Eindruck ist stärker bei den ohnehin plumper gearbeiteten Reliefs der Ost- und Südseite¹ und bleibt noch vor einem xanthischen Giebelrelief, das, wie die Augenfalten beweisen, schon tiefer ins V. Jh. gehört².

Die große Wichtigkeit dieser ionischen Reliefs besteht darin, daß sie als erste die kanonische griechische Darstellung des sitzenden Menschen in der Flächenkunst verkörpern: er erscheint im Profil, doch so, daß beide Beine sichtbar sind, also nicht mehr als Konglomerat verschiedener Körperteile, von denen jeder in anderer Ansicht aufgefaßt ist, sondern als ein von einem Blickpunkt geschauter Organismus.

Vorstufen zum klassischen Typus des Sitzenden bilden die älteren parischen Reliefs; sie zeigen einen Stil, der zwischen Sparta und Ionien die Mitte hält. Die Frau mit Taube und Blüte auf dem Relief aus Thasos³ ist in reinem Profil dargestellt, also nur ein Bein zu sehen, der nach rechts sitzende Mann auf dem Klingerschen Relief hat das 'vordere' Bein vorgesetzt, so daß das linke Bein hinter dem rechten erscheint⁴. Ein echtes Werk der Übergangszeit ist ferner ein Relief in Ince

¹ Man vergleiche die Ost- und Südseite mit der Nord- und Westseite besonders in bezug auf die Bildung der Hände und der weiblichen Brust. Die letztere ist bei den Adorantinnen der Ostseite dieselbe wie bei der sitzenden, unbärtigen Person der Südseite. Wir werden also in dieser — nach Ansicht Jacobsthals — auch eine Frau und dann wohl die Gattin des langbärtigen Mannes der Vorderseite zu sehen haben.

² Brit. Mus. Cat. of Sculpt. I Nr. 93. Collignon, Statues funéraires 78 Fig. 46. Gardner, Sculptured Tombs 74 Fig. 28.

³ BCH. XXIV 1900 pl. 16. P.-Ch. VIII 355 Fig. 156. K. i. B. VII 212, 2.

⁴ Br.-Br. 5161. Roesch, Altertüml. Marmorwerke von Paros 4 Nr. 2. Wir möchten auf diese Eigentümlichkeit, die in griechischer archaischer Skulptur ganz singulär ist, dieselbe Erklärung anwenden, die Mendel (BCH. XXIV 1900, 559) für den mit vorgesetztem 'vorderen' Bein stehenden Mann einer Stele von Anaktorion (AM. XVI 1891 Taf. 11) gefunden hat: der Künstler zeichnete zuerst die Umrisse der Figur auf den Stein, nachher wurden erst die Details eingetragen, und dabei konnte es der noch unsicheren Hand leicht geschehen, daß durch eine ganz geringe Veränderung der Linien die Beine vertauscht wurden.

Blundell Hall¹: Die übermäßige Länge der Oberschenkel, der von der Lehne entfernte Rücken, die roh eingerissenen Falten wirken altertümlich, dagegen ist die Modellierung der Beine schon weich und sorgfältig; auch beobachte man den Unterschied zwischen der plumpen erhobenen linken und der feingliedrigen, auf der Lehne ruhenden rechten Hand. Ihm schließen sich an die Aphrodite des Pasticcio Albani² und die bekannte 'Leukothea'³, die uns die Entwicklung von der thronenden Heroine zur liebenden Mutter der späteren Grabreliefs verkörpert. Bei einem Relief aus Rhodos⁴, das den auf dem Klappstuhl sitzenden Dionysos darstellt, ist ebenso wie bei dem Agamemnon des berühmten Reliefs von Samothrake⁵ die starke Ausbiegung des Rückenkonturs nach hinten auffallend; es sieht aus, als ob sich die Gestalten anlehnen wollten, wo keine Lehne ist, und daher nach hinten überkippen müßten. Genau die gleiche Erscheinung finden wir bei Figuren der gleichzeitigen Vasenmalerei⁶.

In Mittelgriechenland tritt — und das ist bezeichnend für helladische Wesensart — das Bild des stehenden Menschen, des Kriegers oder Reiters an Stelle des anspruchsvoll thronenden vergöttlichten Heros. So ist mir aus Boeotien, das doch eine Hauptstätte des Heroenkultes war, nur der sitzende Heros auf einem Relief von Lebadeia⁷ bekannt, und er sitzt nicht auf prächtigem Thron, sondern auf dem einfachen Stuhl mit gedrechselten Beinen, den wir schon auf den Dipylonvasen kennen gelernt haben (Taf. XII).

¹ Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain* 385 Nr. 259 Fig. 3. AZ. XXXII 1874 Taf. 5.

² Br.-Br. 516 r. Helbig, *Führer*⁸ II Nr. 1860. Roesch, *Altertüml. Marmorwerke* 26, O.

³ Br.-Br. 228. Springer-Wolters¹² 207 Abb. 409. Gardner, *Sculptured Tombs* pl. 19.

⁴ Roesch, a. a. O. Taf. III D. Von Jacobsen (Ny Carlsberg, Verzeichnis Nr. 13 Taf. II) als Grabrelief mit Darstellung des Toten erklärt.

⁵ Br.-Br. 2311. P.-Ch. VIII 349 Fig. 152. K. i. B. VII 211, 1.

⁶ z. B. Zeus auf sf. Amphora Berlin Fw. 1857 = Gerhard, *Trinkschalen und Gefäße* 1848 Taf. XV. Poseidon auf rf. Amphora des Nikoxenosmalers (Furtw.-Reichh. Taf. 158).

⁷ Friederichs-Wolters 45. AM. III 1878, 318 Nr. 9. S. Reinach, *Répert. des rel.* II 374, 4. Inst.-Phot. Boeotien 2, danach hier Taf. XII.

Mit diesem Relief kommen wir schon ins V. Jh. hinein, und das Gleiche gilt von dem kleinen Grabstein einer Heroine mit chthonischen Attributen aus dem Piraeus¹, der keinen attischen Eindruck macht. Den manierierten spätarchaischen Stil Attikas vertritt ein Fragment mit einer sitzenden Frau und einem stehenden Mädchen in Athen², dessen sepulkrale Bedeutung mir sicher zu sein scheint; auf keinem Weihrelief an eine Göttin wäre eine so groß gebildete Adorantin verständlich. Wichtig ist schließlich ein Grabrelief aus Aegina³, denn die Tote auf prächtigem Thron und mit dem Apfel der Persephone reicht dem vor ihr stehenden Manne die Hand. Damit ist der Bann gebrochen und aus dem von fern stehenden Adoranten das vertraute Familienglied geworden. So leitet dieses etwas unbeholfene Werk die wunderbare Entwicklung ein, die dem Grabrelief in Athen beschieden war.

Wird der Heros nicht mehr nach alter homerischer Sitte sitzend, sondern nach der neueren⁴ liegend dargestellt, so entsteht der Typus des Totenmahls, dessen orientalische Herkunft das bekannte Assurbanipal-Relief⁵ beweist. Freilich war in Griechenland schon der Boden zur Ausbildung des Typus bereitet. Im Leichenzug hatte nämlich, wie uns die Dipylon-

¹ Conze, Att. Grabreliefs Nr. 36 Taf. XV. Gardner, Sculptured Tombs pl. XVI. Buschor, Skulpturen des Zeustempels in Olympia S. 36.

² Br.-Br. 17, 2. Conze, Att. Grabreliefs Nr. 20 Taf. XII. Svoronos, Athener Nat.-Mus. Taf. 21 Nr. 36.

³ AM. VIII 1883, Taf. XVII. Sehr merkwürdig ist die Art, wie die Füße des Mannes in einer Öffnung des Podiums, auf dem der Thron steht, sichtbar werden. Da es so wunderlich konstruierte Podien kaum gegeben haben wird, müssen wir es wohl der Ungeschicklichkeit des Bildhauers zuschreiben, der aus Raummangel hier diese Öffnung angebracht hat, um die Person möglichst vollständig zu zeigen.

⁴ Vgl. Gelage auf sf. Vasen, z. B. Stamnos in Compiègne (Corpus Vasorum, France pl. 108 Nr. 1. 3), Herakles mit seinen göttlichen Freunden: Hydria in Athen (C.-C. 764. Heydemann, Griech. Vasenbilder Taf. III 1). Ferner die Bemerkungen Jacobsthals, Theseus auf dem Meeresgrunde 14ff.

⁵ Springer-Wolters¹² 72 Abb. 170. K. i. B. II 60, 1. Vgl. zum Totenmahl überhaupt die Verse Goethes in 'Des Epimenides Erwachen' v. 724ff. (Sophien-Ausgabe).

vasen und ein sf. Kantharos des VI. Jhs.¹ zeigen, die Frau von jeher ihren Platz zu Füßen des auf dem Leichenwagen liegenden Toten.

Der älteste Vertreter des Totenmahls auf hellenischem Boden ist das Relief von Tegea, das nach Ort und Stil zu den jüngeren spartanischen Stelen gehört². Ihm folgt zeitlich das Totenmahl von Thasos³, das kurz vor die Mitte des V. Jhs. zu datieren sein wird. Hier sitzt die Frau am Kopfende der Kline; zu dem ionischen Stil der Darstellung paßt das Steinhuhn unter dem Sitz, und der sehr hohe Schemel, den die Verwendung dicker Kissen auf dem Stuhl nötig macht, findet sich in gleicher Weise auf einem lokrischen Tonrelief⁴.

Zuweilen sitzt die Frau nicht auf einem Stuhl neben dem Bett, sondern auf der Kline selbst im rechten Winkel zu dem liegenden Mann. Die Darstellung dieses Typus in der Flächenkunst stellte die Künstler vor eine besonders schwierige Aufgabe, da sie die Frau entweder in Vorderansicht wiedergeben oder diese im Relief unbequeme Art künstlich umgehen mußten. Auf dem Sarkophag von Athienau⁵ sitzen die Frauen in strengem Profil, eine Haltung, bei der sie eigentlich von der Kante der Kline herabgleiten mußten. Dagegen macht der Meister einer Hydria in Berlin⁶ von entwickelt sf. Stil Ernst, er wagt es, die Frau mit frei herabhängenden Füßen und in voller Vorderansicht des Unterkörpers darzustellen (Abb. 10), eine Kühnheit, die im Schwarzfigurigen sehr selten ist. Die Hetäre, die auf der Kline des Mannes sitzt, erkennt man sofort an der frei bewegten Haltung⁷.

Überblicken wir nun die Reihe der aufgezählten Werke und fragen nach dem äußeren Anlaß, dem sie ihre Entstehung

¹ Cabinet des Médailles 4909. Gardner, *Sculptured Tombs* 6 Fig. 4. Rayet, Text zu *Monum. ant.* pl. 75 p. 3.

² Svoronos, *Athener Nat.-Mus.* Nr. 55 Taf. XXII. AM. IV 1879 Taf. VII.

³ Arch. Jb. XXVIII 1913 Taf. 26. Genius III 236 (Curtius). Mendel, *Mus. Ottoman.* II Nr. 578.

⁴ Ausonia III 1908, 145 Fig. 6.

⁵ AD. III 5. P.-Ch. III 617 Fig. 420.

⁶ Furtw. 1890. Hier Abb. 10 nach Phot. Fr. Treue.

⁷ Lakonische Schale in Brüssel, *Gazette archéol.* 1887 pl. 14, 1.

verdanken, so ist diese Frage insofern nicht so leicht zu beantworten, als die altertümliche Kunst den Gott kaum durch Attribute bezeichnet, nie durch feinere Charakteristik seines Wesens vom Sterblichen scheidet.



Abb. 10. Von schwarzfiguriger Hydria in Berlin.

Als Göttin ist natürlich die Statue von Prinias anzusehen, aber kaum als Kultbild, da Pernier sie mitsamt einem antithetisch angeordneten Gegenstück über die Eingangstür des Tempels gesetzt hat. Dagegen werden der Dionysos in Ikaría und der 'Zeus' in Athen schon wegen ihrer Größe Tempelstatuen sein.

Als Kultbild betrachtet Robert¹ auch aus mir nicht ersichtlichem Grunde eine kleine weibliche Sitzfigur zierlichen archaischen Stiles aus Rhamnus (Taf. XIII)². Ferner bezeugen uns unzählige Terrakotten, daß sich die Tempelbilder nicht von den uns erhaltenen archaischen Statuen unterschieden haben³. Freilich können die Tonfiguren eigentlich nur dann herangezogen werden, wenn sie aus freier Hand modelliert sind. Sobald man sie mit Hilfe der Form herstellt, wird man natürlich die frei herausragenden Teile möglichst dem Körper nähern; die mit einem Attribut vorgestreckten Arme werden an die Brust oder auf die Schenkel gelegt⁴. Auch größere Figuren wie die von Granmichele⁵ stehen unter dem Zwang des Materials. Die Münzen, die allerdings mehr für die spätere Zeit in Betracht kommen, führen uns in entgegengesetzter Richtung irre: um in ihrer Kleinheit die Haltung der dargestellten Figur deutlich zu machen, geben sie Arme und Beine in möglichst stark differenzierter Bewegung⁶.

Es sind weibliche Gottheiten, welche uns die frühen Terrakotten vor Augen führen, von männlichen scheinen die Koroplasten nur vereinzelt und spät Hermes oder einen böotischen Lokalheros mit einer Schüssel auf den Knien⁷ gebildet zu haben. Nur in Ionien gibt es thronende Götterpaare im Stile der Branchiden⁸ und nur auf Münzen Arkadiens, das uns ja auch

¹ Preller-Robert, Griech. Mythologie I⁴ 537 Anm. 2.

² Athen. Nat.-Mus. Nr. 2569. Pentelischer Marmor. Höhe: 0,445 m. Untere Breite des Sitzes: 0,275 m. Rechter Arm für Anstückung hergerichtet, der Kopf war in ein rechteckiges Loch eingesetzt. Unsere Taf. XIII nach Inst.-Phot. N.-M. 2289, 2290.

³ Nach dem Vorbilde geometrischer Terrakotten denkt sich v. Wilamowitz die Athena von Ilion (Die Ilias und Homer 381 Anm. 4). Dagegen hat Bethe (Homer II 311 ff.) mit Recht darauf hingewiesen, daß lebensgroße Sitzbilder vor der zweiten Hälfte des VII. Jhs. nicht denkbar sind, und datiert danach die Ilias.

⁴ Diese Entwicklung ist gut zu verfolgen an den kleinen Herafiguren von Tiryns (Tiryns I Taf. 1—5).

⁵ Mon. Linc. XVIII 1908 tav. IV (Orsi).

⁶ Über Sitzfiguren auf Münzen vgl. Regling, Antike Münze als Kunstwerk 23f.

⁷ Winter, Typen der figürl. Terrakotten I 179, 1. 2. Ein Männchen mit ähnlichem konischem Hut stellt eine Bronze aus Dodona dar (Carapanos, Dodone pl. X nr. 2, 2 bis).

⁸ Boehlau, Aus ion. Nekropolen Taf. XIV 6. 8. K. i. B. VII 202, 7.

die ältesten Sitzstatuen geliefert hat, erscheint zwischen 550 und 520 Zeus Lykaios auf dem Thron¹.

Dieses verhältnismäßig seltene Auftreten des thronenden Gottes ist außerordentlich bezeichnend für den Gegensatz zwischen orientalischer und hellenischer Geistesrichtung. Dort bestimmt die feierliche Repräsentation, hier das lebendige Handeln das Bild des Mannes und Gottes.

Statuen als Weihgeschenke sind inschriftlich bezeugt. Die Branchiden und Aiakes sagen uns selbst, daß sie ihre Abbilder den Göttern darbringen. Warum sie dazu gerade die sitzende Figur wählten, scheint selbstverständlich zu sein: jeder Grieche weihte sein Bild so wie es am meisten charakteristisch ist², und welche Haltung sollte für den Fürsten und Priester³ bezeichnender sein als das feierliche Thronen? Aber es ist doch auffallend, daß uns aus dem griechischen Mutterlande, etwa von den Tyrannen Athens und Sikyons, keine solche Statue erhalten oder bezeugt ist. Demnach sind die thronenden Branchiden nichts anderes als Nachahmungen orientalischer Könige; gleich diesen vergötterten Herrschern beanspruchten sie die Ehre des Thrones. In den Augen der Hellenen hingegen, die sich von orientalischer Sitte frei gehalten haben, kam der Thron nur den Göttern und Heroen zu. Im Leben bedienten sich zwar die Vornehmen des Thrones, das bezeugen uns Vasen wie der Amphiaraioskrater⁴, in der monumentalen Plastik wird er zum Attribut der Götter.

Ganz sicher Weihgeschenke sind ferner die Schreiberstatuetten und das Töpferrelief⁵ von der Akropolis. Diese Handwerker

¹ Babelon, *Traité III* pl. 38 fig. 8—17. Regling, *Antike Münze als Kunstwerk* Taf. VII 178. AM. XLVI 1921, 30 Anm. 1 (Rodenwaldt). Vgl. eine Bronze-
statuette vom Lykaion in Athen (Stais, *Marbres et bronzes* Nr. 13209 p. 315).

² Reisch, *Griech. Weihgeschenke* 19. Zu den Branchiden vgl. Klein, *Griech. Kunstgesch.* I 150. Lippold, *Griech. Portätstatuen* 6ff.

³ Sitzende Priester, die nicht zugleich Könige sind, kenne ich aus der bildenden Kunst nicht, dagegen sind sie in der Literatur bezeugt. Herodot V 72: Priesterin der Athena Polias auf einem Thron im Adyton. Vgl. Reichel, *Vorhellen. Götterkulte* 19.

⁴ Furtw.-Reichhold Taf. 121.

⁵ Dickins Nr. 1332. Furtwängler, *Aegina* 495 Abb. 405. Waldmann, *Griechische Originale* Taf. 54.

sitzen natürlich, da ihre Tätigkeit es erfordert¹. In dieselbe Kategorie gehört der würdevolle Arzt Aineios auf dem bekannten Marmordiskos in Athen², der freilich auch sepulkralen Zwecken gedient haben kann.

Die Grabstatuen und -reliefs sind in jener Zeit den Weihgaben eng verwandt. Man stellt sie auf, um die mächtigen Heroen zu versöhnen, und gibt ihnen bisweilen die Gestalt chthonischer Götter. So erklärt es sich, daß in Kleinasien Kybele zur Wächterin des Grabes wird und in Griechenland wahrscheinlich die Gottheiten 'Hagemo' und 'Aïdeus' die Toten vertreten. In Provinzen, die unter orientalischem Einfluß stehen, hält sich die thronende Grabstatue noch lange; für Cypern beweisen das die Terrakottastatuen von Marion³, für Etrurien die Kalksteinfiguren aus den Kammergräbern⁴. In beiden Ländern sind es übrigens nur Frauen, die so gebildet werden, die Männer finden wir in Cypern stehend, in Etrurien liegend dargestellt.

Wir haben die sitzende Figur in der Plastik gesondert betrachtet, da ihre Entwicklung mit der Entwicklung der Malerei nicht im entferntesten gleichen Schritt hält. Die einfache, immer wiederholte Aufgabe fordert den thronenden Gott oder Heros, bei ihrer Lösung hat die Kunst starke Anregungen aus dem Orient empfangen. In der Art, wie das Vorbild verschieden stilisiert wird, zeigen sich sogleich die lebendigen Kräfte der griechischen Stämme: ionische Üppigkeit und dorische Strenge bezeichnen die beiden Gegenpole. Aber dann dauert es lange, bis neue Motive geschaffen werden. Die außerordentliche Bedeutung der Endoiosfigur besteht gerade darin, daß sie über das unumgänglich Nötige hinausgeht. Die Kunst, die sich in ihr verkörpert, sprengt mit gewaltiger Kraftanstrengung das Tor,

¹ Vgl. die sehr bezeichnende Stelle über die 'βαναυσικὰ τέχνη ἀναγκάζουσαι καθήσθαι' bei Xenophon, Oecon. IV 2.

² Arch. Jb. XII 1897 Taf. I. Pfuhl, Malerei Abb. 485.

³ Herrmann, Gräberfeld v. Marion 44 Taf. I (48. Berl. Winckelm.-Progr.).

⁴ Statuen aus Chiusi, als Aschenbehälter ausgehöhlt (Martha, L'art étrusque 337 Fig. 232. Micali, Storia tav. 26, 1. La Glyptothèque Ny Carlsberg pl. 182). Beide zeigen noch deutlich die 'orientalische Silhouette'. Travertinstatue der Velia Volumnia (Körte, Volumniergrab bei Perugia Taf. V 2 S. 19).

das zur klassischen Kunst des V. Jhs. führt. Daneben geht eine konservative Strömung, die wie bisher durch leise Änderungen das alte Schema wandelt und dabei allmählich mit völlig neuem Geist erfüllt. Die Berliner Göttin¹ zeigt mit ihrer 'heimlichen Bewegung', bis zu welchem Grad der Beseelung diese zweite Richtung zu gelangen vermag.

2. Der sitzende Mensch als Glied zusammenhängender Darstellungen.

Wollen wir die archaische griechische Kunst in ihrer vorwärts stürmenden Jugendkraft und ihrem Reichtum an künstlerischen Motiven kennen lernen, so müssen wir uns den sitzenden Figuren als Gliedern zusammenhängender, meist erzählender Darstellungen zuwenden. Wir betrachten sie zunächst nach der inhaltlichen Seite, um unseren in der Einleitung ausgesprochenen Satz, daß das Sitzen der Personen in jedem Falle besonders begründet sei, zu beweisen. Die Hauptquelle bilden natürlich die attischen Vasenbilder, ihnen seien Reliefs und Bilder aus anderen Vasenklassen ähnlichen Inhalts angegliedert, doch wollen wir vorher, um die interessanten Differenzen nicht zu verwischen, solche Darstellungen, die auf attischen Vasen nicht vorkommen, gesondert besprechen.

Von manchen Gattungen freilich, wie den altattischen und einigen ionischen (z. B. Caeretaner Hydrien) fehlen mir überhaupt Beispiele sitzender Menschen. So klein die Anzahl solcher Gestalten auf veröffentlichten ionischen Vasen ist, so genügt sie doch, um den Unterschied von attischen Darstellungen zu zeigen: es ist für diese Kunst charakteristisch, daß sie uns thronende Herrscher vorführt, die in Attika völlig fehlen. Eine Scherbe aus Klazomenai² stammt nach Zahns überzeugender Deutung von einer Darstellung des Troilos-Abenteuers; wir sehen Priamos und Hekabe, denen ein Diener das Weihrauchgefäß vorhält, nebeneinander thronend und ermessen den Abstand gegen die Gestalt des alten Trojanerkönigs auf der François-vase³, der freilich auch innerhalb der attischen Vasenmalerei

¹ AD. III 37—44, Text S. 48 (Wiegand). Springer-Wolters¹² 227 Abb. 437.

² AM. XXIII 1898 Taf. 6. Pfuhl, Malerei Abb. 146.

³ Furtw.-Reichh. Taf. 11. 12.

eine außergewöhnliche Leistung bleibt. Auf einer Northampton-Amphora in München¹ finden wir einen Fürsten auf einem Klappstuhl, dem ein Diener die Schale reicht, wohl eine nicht mythologische 'Genreszene'. Daß sich die Diener beide Male umblicken, scheint zum Typus zu gehören; es findet sich ähnlich auf 'affektierten' Amphoren², die wohl von einem in Attika arbeitenden Ionier stammen. Ihre leblosen Zusammenstellungen haben ihre Parallelen einerseits im Agamemnon-Relief von Samothrake, andererseits auf Nikosthenes-Vasen³.

Italisch-ionische Vasen⁴ bringen Götterbilder, die einen fremdartigen Eindruck machen und stark die 'orientalische Silhouette' aufweisen. Eine Göttin auf einem Becher in München⁵ zeigt eine außerordentliche Ähnlichkeit mit der thronenden Frau auf einer Grabstele von Antella⁶, die ihrerseits, was die übermäßige Dicke der Ober- und das scharfe Profil der Unterschenkel betrifft, an das Frauenrelief von Thasos erinnert.

Korinthische Vasen bieten uns eine Darstellung, die, so einfach-menschlich sie ist, in der gesamten sf. attischen Malerei nicht vorzukommen scheint. Es ist die sitzende Mutter mit ihrem Kind auf dem Schoß. Wir finden sie auf einem korinthischen Alabastron in Berlin⁷. Hier sitzt hinter der Frau ein kleines Mädchen, das sich an die Mutter schmiegt, vor letzterer steht eine Dienerin, die Rocken und Spindel in der Hand hält. So flüchtig und unbeholfen die ganze Ausführung wirkt, so lebendig ist besonders das Kind geraten, das sich nach der Mutter um-

¹ Sieveking-Hackl Nr. 586 Taf. 21. Pfuhl, Malerei Abb. 149.

² Hambidge, *Dynamic Symmetry* Taf. zu S. 84. Furtw.-Reichh. Taf. 153, 2 (Amphora in München). Zur Gattung: Karo in *JHS*. XIX 1899, 155ff. Pfuhl, a. a. O. I S. 262ff.

³ Zwei sitzende Männer, zwischen denen eine Nike fliegt: Pottier, *Vases antiques du Louvre* II pl. 71 F 109. Hoppin, *Handbook of bl.-f. Vases* 245.

⁴ Kampanische Amphora in Berlin, Furtwängler 2129. Gerhard, *Auserl. Vasenb.* IV 241, 3. Vgl. Scherbe in Leipzig, *Öst. Jh.* VI 1903, 126 Abb. 75.

⁵ Sieveking-Hackl Nr. 942 Taf. 41, Fig. 173, vgl. Pfuhl, *Malerei* I S. 187.

⁶ Milani, *Reale Museo archeol. di Firenze* tav. 116, 2. Montelius, *Civil. prim. en Italie* II 1 pl. 168, 3.

⁷ Gerh. van Hoorn, *De vita atque cultu puerorum*. Diss. Amsterd. 1909, 33 fig. 12. Pfuhl, *Malerei* Abb. 172.

sieht und die Ärmchen nach ihr ausstreckt. Merkwürdiger ist eine sf. Pyxis der Pariser Nationalbibliothek¹, die an etwas entlegener Stelle abgebildet, bisher nicht genügende Beachtung gefunden zu haben scheint (Abb. 11). Ihre Dekoration besteht aus vier Szenen, die deutlich von einander geschieden sind, und von denen zwei hier besonders interessieren:

1. Eine Frau mit einem Kind auf dem Schoß sitzt auf einem lehnlosen Stuhl zwischen zwei stehenden Frauen. Ganz rechts steht eine dritte Dienerin, die wie die Frau auf der Berliner Vase Spindel und Rocken hält. Die Darstellung des Kindes ist so sehr verunglückt, daß Raoul-Rochette und andere



Abb. 11. Von schwarzfiguriger Pyxis in Paris.

Forscher in ihm den aus dem Schenkel des Zeus steigenden Dionysos erkennen wollten. Allerdings erinnern die Gesten der Dienerinnen an die der Eileithyien bei der Athenageburt.

2. Auf einer Kline liegt ein Mann, der einen fußlosen Kantharos emporhält. Ein zweiter Symposiast sitzt auf dem Fußende der Kline, läßt seine Beine herabhängen und hält ebenfalls einen Becher in die Höhe, während ihm eine Dienerin in einem dreifüßigen Becken die Füße wäscht. Hinter der Dienerin steht der Mundschenk mit der Kanne, ihm folgt eine Dienerin mit einem Korb. Eine Fußwaschung ist mir aus dieser Zeit von einer Bronze-Situla aus Welzelach² bekannt, auch die Dienergestalten finden auf oberitalischen Situlen ihre nächste Parallele.

¹ de Ridder I Nr. 94. Raoul-Rochette, *Choix de peintures de Pompéii* p. 73, danach hier Abb. 11. RM. XXXVIII/XXXIX 1923/24, 64.

² Fr. v. Wieser, *Beitr. z. Anthropol. Tirols* Taf. VI. Mon. Linc. X 1900, 150 ff. Hoernes, *Urgesch. d. bild. Kunst*⁸ 551: Symposiast u. Dienerin sitzen sich auf Stühlen gegenüber.

Häufiger sind die Sitzenden auf lakonischen Schalen, deren Typik fast ganz isoliert steht, so daß wir einige Darstellungen inhaltlich nicht deuten können. Die orientalischen Elemente auf diesen Vasen, die uns ja in Sparta nicht mehr befremden, sind von Dugas¹ zusammengestellt, von Pfuhl² gegenüber den korinthischen Einflüssen vielleicht zu stark in den Hintergrund geschoben worden. Sie werden besonders deutlich, wenn man



Abb. 12. Lakonische Schale in München.

die bekannte Schale in München³ mit dem sitzenden Mann und gegenüberstehenden Mädchen (Abb. 12) zusammenstellt mit einem in Toprakkaleh bei Van gefundenen Gold-Medaillon (Abb. 13)⁴.

¹ Rev. arch. 1907, 2. Halbband 36ff. Man vergleiche z. B. die Gefesselten auf einer lakonischen Schale im Vatikan (Albizzati Nr. 220 Taf. 17) und der Silberschale Bernardini (Poulsen, Orient 24 Abb. 14).

² Malerei und Zeichnung der Griechen I S. 224f.

³ Sieveking-Hackl, Nr. 384 Taf. 13, danach hier Abb. 12.

⁴ C. F. Lehmann-Haupt, Materialien z. äit. Gesch. Armeniens und Mesopotamiens 84, Abb. 56. Amtl. Ber. a. d. kgl. Museen XXXI 1909, 53 Abb. 31, danach hier Abb. 13.

Auf beiden ist die Art, wie die Gestalten sitzen und sich bewegen, ganz dieselbe. Die Füllung des Segments mit Lotosknospen kehrt auf der S. 161 besprochenen Siana-Schale aus Rhodos wieder, und so glaube ich, daß in der Tat in dem phönikisch beeinflussten Ionien das gemeinsame Zentrum zu suchen ist, das einerseits nach Sparta, andererseits nach Armenien ausstrahlte¹.

Der Münchener Schale ist eine andere in Cassel² anzureihen mit Zeus, der sich mit dem vor ihm stehenden Hermes unterhält. Die Figuren sitzen auf denselben Stühlen oder vielmehr schweren Thronen wie die Heroen von Chrysapha, aber welcher Unterschied in ihrer Haltung, wie ausdrucksvoll ist



Abb. 13. Goldmedaillon aus Toprakkaleh.

ihre Rücken gekrümmt und ihr Kopf vorgestreckt. König Arkesilas auf der bekannten köstlichen Schale³ ist das einzige Bild eines historischen Fürsten in der Vasenmalerei, natürlich eines Orientalen. Den rätselhaften verhüllten Mann der Louvre-Schale⁴ vermag ich nicht zu deuten. Wie ein Osiris sieht er nicht aus⁵,

¹ Schon v. Bissing hatte ionische Einflüsse auf die chaldische Kunst angenommen (Deutsche Literaturztg. 1907, 3180). Die von Lehmann-Haupt dagegen erhobenen Einwände sind nicht stichhaltig (Klio 1913, 475. Arch. Anz. 1908, 48f.). In dieselbe Einfluß-Sphäre gehört der persische Siegelzylinder Coll. de Clercq pl. XXXIV 385. Curtius, Antike Kunst I Taf. VIII 8.

² Arch. Anz. 1898, 189. Vgl. ein Schalenfragment aus Naukratis (Studniczka, Kyrene 23 Abb. 18).

³ Furtw.-Reichh. Taf. 151. Pfuhl, Malerei Abb. 193.

⁴ Corpus Vasorum, France pl. 25. 26.

⁵ Waldhauer, Arch. Jb. XXXVIII/XXXIX 1923/24, 37, Anm. 5.

die völlige Verhüllung paßt schlecht für einen Prometheus¹, das Fehlen des Szepters und der seltsame Sitz ebensowenig für einen Zeus Lykaios², auch möchte man ungern an eine sinnlose Zusammenstellung³ glauben. Rayets Vorschlag⁴ 'un devin interrogeant le vol des oiseaux' scheint mir der Wahrheit noch am nächsten zu kommen.

Wir wenden uns den attischen Vasen zu, um eine kurze Übersicht über ihre Typen zu geben, und beginnen wie billig mit den Göttern.

Die Darstellungen des thronenden Gottes oder Heros mit Adoranten oder allein, die in der Reliefplastik die Hauptrollen spielen, sind auf Vasenbildern selten. Für die Maler, die nicht unter dem Zwang eines bestimmten Auftrages standen, boten diese wenig abwechslungsreichen Szenen keinen Reiz. Nur spät und vereinzelt haben sie das sitzende Kultbild ihrer Polias und die ihr dargebrachten Opfer geschildert⁵. Sonst muß es schon eine durch Monstrosität interessante Bildung sein, wie die geflügelte Athena⁶, die allein den Schmuck eines Gefäßes bildet. Das Wunderbare, Märchenhafte lieben die archaischen Meister, die Lust am Fabulieren wird in ihnen immer wieder durch die Gestalten des Epos erregt, und so mußte es sie besonders reizen, in ihren Bildern die Vorgänge auf dem Olymp zu erzählen.

Vor allem ist natürlich Zeus der thronende Gott *κατ' ἐξοχήν*; wir sehen, wie hier innerhalb des Götterstaates die Bedeutung des Throns als Herrschersymbols lebendig geblieben ist. Zeus allein erscheint thronend in den zahlreichen Darstellungen der Athenageburt, die von ganz ungewöhnlich fester Typik sind; man hat den Eindruck, als ob die Maler ihre ganze Erfindungsgabe auf die phantastisch ausgeschmückten Throne konzentriert

¹ Puchstein, Arch. Ztg. XXXIX 1881, 237.

² Pfuhl, Malerei I S. 228.

³ Eugenie Strong-Sellers, JHS. XIII 1892/3, 3.

⁴ Histoire de la céramique grecque p. 85.

⁵ Zu den von Frickenhaus (AM. XXXIII 1908, 17 f.) aufgezählten Vasen kommt noch eine Lekythos von singulärer pyxisartiger Form (JHS. XXXI 1911, 10 Fig. 8), die vielleicht am ehesten zur Rekonstruktion des Kultbildes zu verwenden ist; wenigstens zeigt sie Athena nicht auf dem Klapstuhl wie die andern Vasen.

⁶ Sf. Amphora im Louvre, Pottier, Vases antiques II pl. 87, F 380.

hätten¹. Zeus sitzt fast immer nach rechts², der linke Arm ist vorgestreckt, der rechte wird so stark zurückgenommen, daß die Brust fast in Vorderansicht erscheint, die rechte Hand hält häufig den Blitz. Eine Ausnahme von dem üblichen Typus bildet nur die Schale des offenbar sehr temperamentvollen Kleinmeisters Phrynos³: hier schwingt Zeus den Blitz in der erhobenen Rechten, als ob er den Hephaistos bedrohen wollte.

Nicht zu den Darstellungen der Athenageburt rechne ich ein archaisches sehr flaches Relief in Konstantinopel⁴, da mir vor dem Original die mittlere Figur weiblich zu sein schien und der Klagegestus der rechten Eckfigur nicht zu dieser Deutung paßt.

Das zweite große Ereignis innerhalb des olympischen Familienkreises ist die Einführung des Herakles. Sie besteht, wie uns wieder die Phrynos-Schale lehrt, ursprünglich nur aus drei unbedingt nötigen Personen: dem sitzenden Zeus, der Athena und ihrem Schützling. Bei Phrynos und auf einer spätsf. Lekythos aus Gela⁵ sitzt Zeus nach links, sonst in der Regel nach rechts⁶. Dem Göttervater wird zunächst nur die thronende Hera beigezelt, so auf der oben erwähnten Schale von Rhodos und dem berühmten Porosgiebel der Akropolis⁷. Waren auf der Schale die Götter dem dekorativen Flächenstil bemalter Gefäße gemäß nebeneinander im Profil dargestellt, so empfand der Bildhauer das Bedürfnis, das göttliche Paar zu einer engeren Gruppe zusammenzuschließen. Da er nun Hera nicht neben Zeus thronen lassen konnte, weil sie sonst durch ihn verdeckt und im Schatten des Giebelrahmens fast unsichtbar

¹ Zusammengestellt von Buschor, Furtw.-Reichh. III S. 250.

² Nach links auf einem argivischen Bronzeblech (Fouilles de Delphes V pl. 21).

³ Hoppin, Handb. of black-fig. Vas. 315. Beazley, Attic red-f. Vas. in Americ. Mus. 136 fig. 84, 189 fig. 118.

⁴ Mendel II Nr. 524. Rev. des ét. gr. XIV 1901 pl. 1 (S. Reinach). Phot. Sabah 288.

⁵ Mon. dei Lincei XVII tav. 21.

⁶ z. B. affektierte Amphora, Brit. Mus. B 166 = Gerhard, Auserl. Vasenb. 128. Att.-ion. Amphora, Pottier, Vases du Louvre II pl. 54, E 733.

⁷ Wiegand, Arch. Poros-Architektur Taf. V. Heberdey, Altattische Poros-Skulptur Taf. I, S. 29. K. i. B. VII 205, 5.

geworden wäre, wählte er den glücklichen Ausweg, sie gewissermaßen um einen rechten Winkel zu drehen und von vorn darzustellen. An der Idee der Gruppe wird dadurch nichts geändert; Hera thront neben Zeus, und ihre Füße ruhen auf demselben Schemel wie die seinen¹.

Die Rückführung des Hephaistos hat Klitias auf der François-Vase² zum Anlaß genommen, um uns die thronenden Olympier vorzuführen. Zeus erscheint würdevoll wie immer mit Szepter und Blitz, die lebhaften Armgesten der Hera sind im Grunde dieselben wie bei assyrischen Werken und der Göttin des Medaillons von Van³, wirken aber hier im Gegensatz zu ihrer Fesselung besonders drastisch.

Die eigentliche Götterversammlung⁴ tritt erst im jüngeren Archaismus auf, denn erst in der Zeit des gereiften sf. Stiles konnte diese Aufgabe gelöst werden, die nicht eine lebhaft bewegte Handlung bot, sondern die Charakterisierung der einzelnen Götter durch Attribute und Bewegungen, vor allem aber eine verfeinerte Kunst der Gruppierung voraussetzte. Zum Teil wagen es allerdings die Künstler nicht, sie als einfaches Situationsbild einer bewegten Gesellschaft darzubieten, sondern suchen nach einem Motiv, das die Erzählung ermöglicht. Das war dann leicht zu finden; man ließ sie irgend einer Herakles-Tat, der Einführung dieses Gottes in den Olymp oder der Athena-geburt beiwohnen.

Daß die verschiedenen Typen nicht nur attisch, sondern in Griechenland allgemein verbreitet waren, beweisen die Reliefs vom amykläischen Thron⁵ und vom Tempel der Athena Chalkioikos in Sparta⁶, doch wissen wir nicht, ob dort die Götter stehend oder sitzend dargestellt waren.

¹ Heberdey (a. a. O. S. 46) findet in dieser Anordnung die unveröhnliche Feindschaft der Hera gegen Herakles ausgedrückt.

² Furtw.-Reichh. Taf. 11/12. Hoppin, Handbook 155.

³ S. o. S. 183.

⁴ Vgl. zu diesem Abschnitt: A. Herzog, Die olympischen Göttervereine in der griechischen Kunst.

⁵ Paus. III 18, 11. 19, 5: Einführung des Herakles (zweimal) und Hyakinthos. Die von einigen Forschern angenommene Einführung des Dionysos scheint mir sehr unwahrscheinlich zu sein.

⁶ Paus. III 17, 3: Lösung der Hera durch Hephaistos.

An der Spitze steht natürlich der delphische Fries¹, der jetzt wieder dem Schatzhaus der Siphnier zugeteilt wird². Erhalten sind uns auf der linken Seite die Gestalten des Ares, der Leto mit ihren Kindern, eines thronenden Gottes, der durch den Schmuck der Armlehne als Dionysos bezeichnet wird³, sowie Reste einer vor Dionysos sitzenden Person. Diesen sechs Göttern sitzen auf der rechten Seite vier andere gegenüber. Von der Gottheit am weitesten links ist allerdings nur ein Rest der Lehne erhalten; es folgen Athena und zwei Göttinnen, in denen wir trotz ihres sonstigen Fehlens im olympischen Kreise doch wohl Demeter und Kore sehen müssen. Die Frage der Ergänzung dieser Fragmente wird kaum jemals endgültig gelöst werden können⁴.

Die einzelnen Sitzmotive sind sämtlich auch auf Vasen nachzuweisen, und v. Salis⁵ wie v. Lücken⁶ haben daher den Fries mit strengf. Schalen wie der des Oltos verglichen. Indessen

¹ Fouilles de Delphes IV pl. 11/12. Heberdey und Karo, AM. XXXIV 1909, 148 u. 167. Dinsmoor, BCH. XXXVI 1912, 439f., XXXVII 1913, 5ff. K. i. B. VII 210, 1. Zum Stil des Frieses vgl. Langlotz, Zeitbestimmung 17ff.

² Pomtow, RE. Suppl. IV 1253f. s. v. Delphoi.

³ Robert (Archäol. Hermeneutik 290) behauptet zwar, der Platz dieses Gottes beweise 'unwiderleglich', daß es nur Zeus sein könne. Aber gerade der Umstand, daß vor diesem Gott in gleicher Richtung eine Gottheit sitzt und ihm vertraulich das Knie berührt, spricht doch gegen diese Deutung.

⁴ Betonen möchte ich nur die Schwierigkeit, am rechten Ende weitere Götter anzunehmen. Setzen wir nämlich eine genau symmetrische Komposition voraus, so dürfen wir, da sich jetzt die Gruppen der Leto mit ihren Kindern einerseits und der Athena mit den zwei Göttinnen andererseits entsprechen, rechts nur eine einzige Gestalt ergänzen. Nun dient die Isolierung des Ares auf der linken Seite vorzüglich zur Charakteristik dieses wilden Kriegsgottes und findet sich ähnlich auch auf Vasenbildern; z. B. einhenkeliger sf. Napf in Oxford (P. Gardner, Ashmolean Museum Nr. 243 pl. 7); sf. Hydria (Schulter) in Cambridge (E. A. Gardner, Fitzwilliam-Museum Nr. 56 p. 31), für einen andern Gott wäre ein so stark von den andern getrennter Platz kaum denkbar. Ergänzen wir hingegen mit Karo am rechten Ende drei sitzende Gottheiten, so entsteht zwischen diesen und der Göttin, die jetzt am Ende sitzt, eine unerträgliche Cäsar.

⁵ Die Kunst der Griechen² 72f.

⁶ AM. XLIV 1919, 71.

kann ich v. Salis nicht folgen, wenn er im Fries 'die schwüle Atmosphäre' 'einer salonfähigen Konversation' empfindet. Es ist im Gegenteil die angeregteste Unterhaltung, die sich denken läßt; die Göttinnen springen ja fast auf vor Erregung. Das starke Leben, mit dem ein großer Meister diese Gestalten erfüllt hat, sprengt die Grenzen des Flächenstiles. Trotzdem ist es nicht nötig, mit Karo in der Mitte ein Ereignis anzunehmen, das die Götter heftig bewegt. Eine dem Zeus einschenkende Nike genügte völlig, um das Zentrum der Komposition zu bilden.

Im Vergleich mit dem Relief erscheinen die Vasenbilder zunächst ärmlich und ausdruckslos. Dem Alter nach voranzustellen sind zwei Vasen von der seltenen Form der Kelchpyxis. Auf der in Philadelphia¹ macht die ganze Komposition zunächst einen völlig regellosen Eindruck. Erst bei genauerem Zusehen erkennt man, daß der Künstler ein sehr primitives Mittel angewandt hat, um sie zu gliedern, er hat einfach die Gruppe zweier Göttinnen, die auf demselben Stein sitzen und von denen die vordere sich umblickt, dreimal wiederholt. Hermes ist durch den Petasos, Ares durch Helm und Schild, Dionysos durch den Klappstuhl gekennzeichnet. Die andere Pyxis in Florenz², von der Hand des Nikosthenes, ist zierlich und dekorativ überaus reizvoll mit fünf antithetischen Götterpaaren geschmückt. Eine ähnliche Komposition scheint der Maler einer sf. Schale in Berlin³ vor Augen gehabt und ungeschickt zerschnitten zu haben: Zeus und Hera sind an die rechte Ecke gerückt, dem Poseidon fehlt das Gegenüber. Oltos setzt Zeus mit stehenden Figuren in die Mitte, auf der mit Euxitheos gefertigten Schale⁴ gruppiert er ihn mit einem stehenden Ganymed, auf der von Hartwig⁵ ihm zugeschriebenen Athenageburt-Schale⁶ mit Eileithyien und Hephaistos; auf dieses Zentrum laufen dann von beiden Seiten

¹ Museum Journal of the University of Pennsylvania V 1915, 173—179. AJA. XX 1916, 487 fig. 1.

² Milani, Monumenti scelti tav. I 3. Hoppin, Handbook 201.

³ Furtw. 2060. Gerhard, Trinkschalen und Gefäße 1843 Taf. IV/V.

⁴ Wien. Vorl. D Taf. 1. Pfuhl, Malerei Abb. 360. Beazley, Att. Vasenmaler 15 Nr. 49.

⁵ Die griech. Meisterschalen S. 79.

⁶ Brit. Mus. E 15. Élite céramogr. I 63. Hoppin, Handbook II 255 Nr. 22.

Figurenreihen zu. Seine Bilder sind plump und unerfreulich und bringen trotz der heftigen Gestikulation kein neues Motiv, das Umblicken wird zur unerträglichen Manier, ohne doch einen lebendigen Kontakt zwischen den einzelnen Gestalten herzustellen. Gerade im Vergleich mit ihm leuchtet um so glänzender das Genie des Meisters der Sosias-Schale¹. Er allein stellt die Götter im vollen schweren Prunk ihrer Attribute dar, verleiht ihnen einen Hauch homerischer Poesie und bringt eine sinnvolle eigenartige Ordnung in das Gewimmel der Gestalten. Das ständig wiederholte altertümliche Sitzmotiv (wie bei dem Zeus der Athenageburt ist der 'vordere' Arm weit zurückgenommen und die Brust fast völlig in die Fläche gelegt) trägt viel zu dem feierlichen Eindruck bei. Aber alles, was an diesem Bild einförmig und steif erscheint, ist nicht naiv und ungeschickt, sondern sehr bewußtem Willen entsprungen.

Interessant ist es, zu beobachten, welche Götter in diesen Versammlungen vertreten sind. Aphrodite und Hestia erscheinen erst bei Oltos und Sosias, Amphitrite erst bei Sosias. Völlig fehlen Demeter² und Hephaistos³. Um Hades und Persephone zu finden, müssen wir schon in die Unterwelt hinabsteigen, sie haben aber auch dort kein starkes eigenes Leben, sondern sitzen als ruhige Zuschauer dabei, wenn Herakles den Kerberos heraufholt⁴. Persephone steht immerhin dem Künstler näher als der schemenhafte Hades; auf einer sf. Halsamphora in München⁵,

¹ Furtw.-Reichhold, Taf. 123. Pfuhl, Malerei Abb. 418. Hoppin, Handbook II 423. Mit der Oltos-Schale bequem zu vergleichen bei Baummeister, Denkmäler III Taf. 92. 93.

² Daß Demeter und Amphitrite aber sehr wohl auf dem Olymp erscheinen können, lehren die Beischriften einer tyrrhenischen Amphora in Berlin Fw. 1704 (M. d. I. IX 55) und der amykläische Thron.

³ Einen feierlich sitzenden Hephaistos zeigt uns ein streng-rt. Schalenfragment im Stil des Euphronios (AM. XIII 1888, 104. Beazley, Att. Vasenmaler 61 Nr. 13). Vor ihm, von ihm abgewandt, steht Athena; der Gott erhebt die Schale so hoch, daß es scheint, als ob er nicht aus ihr spenden, sondern ihre Arbeit prüfen wolle.

⁴ Sitzende Persephone und fliehender Hades: Museo Gregoriano Ausg. A II 52, 2 (vgl. JHS. IV 1883, 107). Sitzender Hades und herbeieilende Persephone: Hydria in Würzburg (Urlichs 135. Gerhard, Auserl. Vasenb. 40).

⁵ Jahn 728. Gerhard, Auserl. Vas. 87. Pfuhl, Malerei Abb. 283.

welche die Bestrafung des Sisyphos vorführt, erscheint sie mit Ähren in der Hand auf einem Felsen sitzend, während Hades hinter dem Sisyphosberg im Hintergrund bleibt.

Demeter und Kore erscheinen nur auf solchen Vasen thronend vereinigt, die aus Eleusis stammen. Hierher gehören eine polychrome Scherbe singulärer Technik¹ mit zwei Göttinnen, zwischen die in höchst ungeschickter Weise ein Mann gestellt ist, von Rhomaeos überzeugend auf Demeter, Persephone und Hades gedeutet; ferner ein kleines zylindrisches sf. Gerät ohne Boden in Athen²: Demeter sitzend und Kore stehend empfangen Adoranten, und schließlich eine sf. Lekythos³: die Göttinnen sitzen sich zu beiden Seiten eines Altares gegenüber.

Durch das Sitzmotiv werden in den Götterversammlungen nur Hermes und Ares bezeichnet. Ihnen ist die lebhafteste Bewegung des weit zurückgesetzten Beines eigen, das nicht wie in der Plastik das 'vordere' sein muß. Siphniefries und Sosiasschale bilden den Höhe-, aber auch den Endpunkt der archaischen Götterversammlung; Mittelglieder bis zum Parthenonfries fehlen fast völlig.

Wollen wir erfahren, welche Götter den Malern innerlich nahe waren und lebendig vor Augen standen, so müssen wir uns von der 'offiziellen' großen Götterversammlung mit dem thronenden Herrscherpaar an der Spitze jenen ungezwungenen Gruppen einzelner Gottheiten zuwenden, die Brunn⁴ mit einem glücklichen Ausdruck als 'sante conversazioni' bezeichnet hat. Es sind Athena, Herakles, Dionysos, Ares, Apollon und Artemis; dazu tritt dann die Begleiterin des Dionysos, mögen wir sie nun Ariadne oder Semele nennen. Natürlich sind innerhalb dieser Götterreihe verschiedene Kombinationen möglich, aber drei besonders beliebte lassen sich doch deutlich erkennen:

¹ AM. XXXI 1906 Taf. 17 (vgl. Pfuhl I S. 335). Die seltsame Erscheinung, daß die Füße der Göttinnen von den Klappstühlen herabhängen, ohne auf der deutlich angegebenen Standlinie aufzustehen, hat Rhomaeos durch Ansicht aus der Vogelperspektive erklärt. Aber wir werden dafür wohl eher die auch sonst fehlerhafte Zeichnung verantwortlich zu machen haben, die mit der ausgebildeten Polychromie in starkem Widerspruch steht.

² Collignon-Couve Nr. 685 pl. XXIX.

³ Collignon-Couve Nr. 693 pl. XXX.

⁴ Kleine Schriften III 170 (Methodologisches).

1. Athena-Herakles, besonders schön auf der prächtigen Nikostheneskanne im Louvre¹, von Hermes einerseits, einer Göttin und einem Gott andererseits eingerahmt. Das Sitzen des Herakles bedeutet hier sein Ausruhen von den Arbeiten. Die Mittelachse des Bildes zwischen den beiden Sitzenden wird zuweilen durch den stehenden Dionysos² oder durch einen Baum bezeichnet. Der Baum geht auf einen anderen Typus über, den wir hier anschließen: Herakles sitzt vor der stehenden Athena, die ihn begrüßt oder ihm Wein in seine Schale einschenkt. Eine sf. Lekythos aus Akragas³ und eine boeotische sf. Kotyle in London⁴ bilden die Vorstufe zu der schönen Duris-Schale in München⁵. Die Ähnlichkeit der Gesten ermöglicht einen sehr lehrreichen Vergleich, den wir auf eine Pelike des IV. Jhs. in Berlin⁶ ausdehnen. Die Komposition der Gruppe, die eine architektonische etruskische Terrakotte des Louvre⁷ zu höchster Geschlossenheit gebracht hatte, ist hier völlig aufgelöst und durch Hebe, Hermes und Nike bereichert. Die alte antithetische Gruppe läßt sich aber doch noch erkennen und hat für die Entwicklung höchst charakteristische Änderungen erfahren. Herakles sitzt nicht mehr aufrecht der Göttin gegenüber, sondern ist breit im Terrain gelagert, stützt sich lässig auf sein Löwenfell auf und blickt sich über die Schulter nach Athena um.

2. Apollon wird bei seinem Leierspiel sitzend dargestellt. Einzelnen erscheint er nur als Lückenbüßer zwischen den Augen von Augenschalen⁸, meist sitzt er seiner Schwester gegenüber⁹ oder bildet den Mittelpunkt einer stehenden Götterschar¹⁰.

¹ Hoppin, Handbook 255 Nr. 49.

² Sf. Pelike, Gerhard, Auserl. Vasenb. 141.

³ Benndorf, Griech. u. sicil. Vasenbilder Taf. XXXII.

⁴ JHS. XXXI 1911, 4 Fig. 4.

⁵ Furtw.-Reichh. Taf. 24. Beazley, Att. Vasenmaler 207 Nr. 102.

⁶ Furtw. 2626. Sammlung Saburoff Taf. 67.

⁷ Martha, L'art étrusque 324 Fig. 221. Hausenstein, Bildnerei der Etrusker Taf. 53.

⁸ z. B. sf. Augenschale Heidelberg Inv. Nr. 106.

⁹ Sf. Hydria des Museo Gregoriano Ausg. A. II Taf. 9.

¹⁰ z. B. sf. Amphoren Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 15. 34.

3. Bei Dionysos ist das Sitzen der Ausdruck seiner Weichlichkeit, er hat immer den Klappstuhl zur Hand, wie es sonst Herakleides Pontikos¹ von alten Leuten bezeugt. Auch er erscheint als Einzelfigur auf Augenschalen², sonst als Mittelpunkt des schwärmenden Thiasos³, auf einer wohl zur 'pontischen' Gattung gehörenden Amphora sitzt er dem Apollon⁴, auf einem frühen Teller aus Marathon der Ariadne gegenüber⁵.

Einzelne Götter als Zuschauer sind an ganz bestimmte Typen gebunden: es sind Hermes und Athena, zu denen sich seltener eine Frau, die man als Ortsnymphe zu bezeichnen pflegt, und Iolaos gesellen, und zwar wohnen sie stets einem Kampf ihres Schützlings Herakles mit dem Nemeischen Löwen, dem Kretischen Stier⁶ oder Acheloos⁷ bei. Ausnahmsweise lauschen sie auch wohl seinem Saitenspiel, wenn er als Kitharöde auftritt⁸. Besonders das Abenteuer mit dem Nemeischen Löwen im Liegeschema⁹ mit sitzenden Zuschauern war sehr beliebt, da es sich vorzüglich zur Dekoration von langen schmalen Streifen, besonders auf der Schulter von Hydrien, eignete.

Diese Bilder zeigen sehr klar, wie anregend der Raumzwang auf die Phantasie der Künstler zu wirken vermag. Hier galt es, die Gestalten möglichst niedrig zu halten, also mußten sie sich nach vorn beugen. Es galt, die lange Fläche zu füllen, also mußten ausgestreckte Arme mit Lanzen und Heroldstäben dazu herhalten. Auf diese Weise kommen die bewegtesten

¹ Bei Athenaeus XII 512c.

² z. B. Berlin (Furtw. 2054), Neapel (Heydemann 2509), Paris, Bibl. Nationale (de Ridder 321 p. 217 fig. 38). Ferner Schale des Hischylos (?) JHS. XXIX 1909 pl. 11. Hoppin, Handb. 138 nr. 4.

³ z. B. Pontische Amphora (München, Sieveking-Hackl Nr. 924 S. 134 Abb. 164). Tyrrhen. Amphora (Thiersch Nr. 49 = Pottier, Vases antiques du Louvre II E 831 pl. 58). Spätsf. Hydria (Gerhard, Auserl. Vasenb. 113).

⁴ Berlin, Furtw. 1676. Endt, Beitr. z. ion. Vasenmalerei 63 Abb. 42.

⁵ AM. VII 1882 Taf. III.

⁶ Heydemann, Vasensamml. Neapel 200. Bull. Nap. Nuov. Ser. V pl. 10.

⁷ Sf. Amphora Berlin, Fw. 1851 = Gerhard, Etrusk. u. kamp. Vasenb. XV/XVI 1. 2.

⁸ Skyphos in Athen (C. C. 791 = Heydemann, Griech. Vasenb. Taf. III 2); sf. Amphora in Wien (Sacken-Kenner 139).

⁹ Vgl. die ausführliche Zusammenstellung von St. Blecker Luce in AJA. XX 1916, 464.

Typen archaischer Sitzfiguren auf Vasen zustande¹, ja diese Lebendigkeit überschlägt sich und wird zur Manier: der Hermes einer jetzt verschollenen sf. Hydria² dreht sich nach einer nicht vorhandenen Person um, und auf einer anderen sf. Hydria in Berlin³ betrachten die Ortsnymphe und Athena die Tat des Herakles überhaupt nur über die Schulter, indem sie sich beiderseits nach ihm umwenden (Abb. 14).

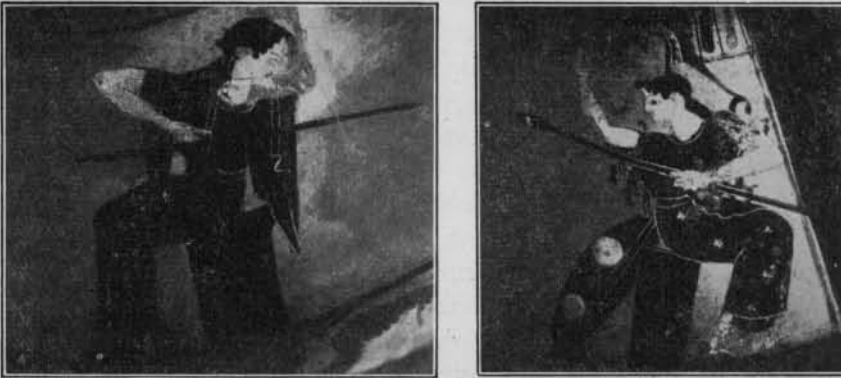


Abb. 14. Von schwarzfiguriger Hydria in Berlin.

Wir verlassen die göttliche Sphäre, um uns den Heroen der Sage zuzuwenden. Daß thronende Herrscher auf attischen Vasen fast ganz fehlen, haben wir schon hervorgehoben. Ich kenne nur den orientalischen König Midas⁴, dem der gefangene Silen vorgeführt wird, und die thronende Demodike⁵, die dem Minotauroskampf zusieht.

¹ z. B. Hydria des Pamphaios (Hoppin, Handbook 305). Sf. Hydria in Compiègne (Gerhard, Auserl. Vasenb. 314. Corpus Vasorum, France pl. 104 Nr. 1).

² Gerhard, Auserl. Vasenb. 183.

³ Furtwängler 1898. Hier Abb. 14 nach Phot. P. Glaetzer. Eine seltsame Degeneration des Typus zeigt auch eine sf. Hydria im Louvre (Pottier, Vases antiques II F 299 pl. 84), die sich wohl auf Theseus-Taten bezieht: hier sitzen sich Athena und Hermes in der Mitte des Bildes ganz dicht gegenüber und kehren den Abenteuern ihres Helden den Rücken.

⁴ Im Louvre (Pottier, Vases antiques II F 166 pl. 76), in Eleusis (AM. XXII 1897 Taf. 13). Thron des Midas in Delphi (Herodot I 14, 10).

⁵ Tyrrhen. Hydria in Leiden (Roulez pl. X = Reinach, Rép. des vases peints II 271). Buschor (Furtw.-Reichh. III S. 221 zu Taf. 153) faßt

Sonst sind es nur einige königliche Greise, die sitzend dargestellt werden, bei ihnen bezeichnet also der Sitz mehr ihr Alter als ihre Macht. Außer dem oben erwähnten Priamos der François-Vase finden wir Pelias¹, der vor dem verhängnisvollen Dreifuß sitzt, und Oineus², der dem Kampf des Herakles mit Acheloos zusieht. Die beiden letzteren Gestalten sind, abgesehen von ihrer gebückten Haltung, die das Alter bezeichnet, wenig ausdrucksvoll und unterscheiden sich im Typus nicht von den zuweilen auftretenden namenlosen Zuschauern, die weniger inhaltliche als dekorative Bedeutung haben. Sie sollen die Komposition füllen und abschließen, von den Hauptpersonen werden sie überschritten, sind also im Hintergrunde gedacht. So wohnen sie der Ausfahrt des Triptolemos³ oder der Iliupersis⁴ bei.

Interessanter ist bei der Einnahme Trojas natürlich der schutzfliehend auf dem Altar sitzende Priamos. Wenn archaische Malerei ihn einfach mit herabhängenden Füßen darstellt⁵, so hat dieses Motiv in damaliger Zeit eine stärkere Ausdruckskraft als im V. und IV. Jh. die komplizierteste Art des Kauerns. Die Plastik kann so kühne Stellungen nicht wagen, daher sitzt die um Gnade flehende Frau im Gorgo-Giebel von Kerkyra⁶ nicht auf dem Altar selbst, sondern auf einem Steinsitz davor. Es kommt freilich hinzu, daß wir in ihr wohl eine Göttin, nämlich Gaia, die Mutter der Giganten, zu erblicken haben.

Zwei Typen der sf. Vasenmalerei haben ihre außerordentliche Beliebtheit weniger ihrer inhaltlichen Bedeutung als ihrer dekorativen Verwendbarkeit zu verdanken.

Demodike als von Minos geliebtes Athenermädchen auf (vgl. Bakchylides XVI 8f.).

¹ Sf. Amphora Brit. Mus. B 328 = Gerhard, Auserl. Vasenb. 157, 1. 3.

² Gaz. arch. 1875 pl. 20.

³ Sf. Amphora in Würzburg (El. cér. III 68).

⁴ Sf. Amphora in Würzburg (Urlichs 330. RM. III 1888, 109). Sf. Amphora in Berlin (Fw. 3996, Sammlung Saburoff Taf. 48).

⁵ Sf. Amphora in Berlin (Fw. 1685. Pfuhl, Malerei Abb. 241. Buschor, Griech. Vasenmalerei² 133 Abb. 95). Sf. Lekythos im Brit. Mus. (JHS. XXXI 1911, 6 Fig. 6).

⁶ Inst.-Phot. Korfu 34—36. *Πρακτικά* 1911, 183 Abb. 11. Arch. Anz. 1914, 53. Robert (GGN. 1912, 482) weist die Deutung auf Gaia eben, wegen des Sitzens zurück.

1. Die Brettspieler hatte schon die ägyptische Kunst zuweilen einander gegenüber kauern dargestellt¹. Später finden wir sie zuerst auf etruskischen *Bucchero*-Vasen². Dort ist das Spiel wohl als Beschäftigung der seligen Heroen gedacht, denn über dem Spieltisch schwebt ein großer *Kantharos*, und es hat sich in dieser Bedeutung in Italien lange gehalten, wie ein oskisches Grabgemälde³ aus der ersten Hälfte des V. Jhs. und oberitalienische Grabsteine⁴ aus der römischen Kaiserzeit beweisen. In Griechenland tritt der Typus mit novellistischem Gehalt auf: Es sind Achill und Aias, die sich im Lager die Zeit vertreiben. Die Darstellungen sind so häufig und einheitlich, daß Pfuhl⁵ gewiß mit Recht ein Vorbild aus der großen Malerei angenommen hat. Ob die vor oder hinter dem Spieltisch stehende Athena⁶ ursprünglich dazu gehörte, läßt sich kaum entscheiden. Auf der ältesten Darstellung, einem 'argivischen' Bronzeblech aus Aegina⁷, und der sorgfältigsten Vase, der Amphora des Exekias⁸, fehlt sie, andererseits ist sie kaum als späterer Zusatz zu erklären und erschien vielleicht in einer Marmorgruppe von der Akropolis⁹. Der Typus wandelt sich, aus dem Sitzen der Helden wird ein Kauern¹⁰, oder sie halten, statt zu spielen, Lanzen in den Händen¹¹, die sie schließlich sogar gegeneinander zu richten scheinen¹².

¹ z. B. Champollion, *Monum. de l'Eg.* pl. 369.

² Micali, *Storia* tav. XX 21.

³ *Arch. Jb.* XXIV 1909, 108 Fig. 4.

⁴ *Öst. Jh.* VIII 1905 Taf. II, III S. 294f. Fig. 68—70.

⁵ *Malerei und Zeichnung der Griechen* I S. 492.

⁶ Athena vor dem Spieltisch: z. B. sf. Amphora in Madrid (Leroux Nr. 64 Taf. 7, Alvarez-Ossorio Nr. 10918 Taf. 20), hinter dem Spieltisch: Sf. Amphora, Gerhard, *Auserl. Vasenb.* Taf. 219, 3.

⁷ Furtwängler, Aegina Taf. 113, 5 = 114, 9.

⁸ Furtw.-Reichhold Taf. 131, 132. Hoppin, *Handbook* 107 Nr. 9. Pfuhl, a. a. O. Abb. 229.

⁹ Rekonstruiert von Schrader, *Archaische Marmorskulpturen* 69 Abb. 60.

¹⁰ Zuletzt die Hieronschale (Hartwig, *Griech. Meisterschalen* Taf. 28. Beazley, *Att. Vasenmaler* 212 Nr. 17).

¹¹ z. B. sf. Hydria im Louvre (Pottier, *Vases antiques* II F 299 pl. 84).

¹² z. B. sf. Amphora in Bologna (Pellegrini Nr. 196 = Gerhard, *Auserl. Vasenb.* Taf. 219, 1).

Brettspieler außerhalb des kanonischen Typus sind selten. Im Himation, mit Stöcken in der Hand und auf Klappstühlen kenne ich sie nur von einer sf. Amphora in Brüssel¹.

2. Die Männer, die sich zu beiden Seiten einer auf einer Säule sitzenden Sphinx gegenüber sitzen², können als antithetischer Typus zweiten Ranges bezeichnet werden, da sie sich nur auf flüchtigen späten Skyphoi und Lekythoi finden. Ob wir in der Sphinx das Ungeheuer von Theben oder einfach ein Grabmal zu sehen haben, ist nicht auszumachen.

Das Schicksal der dekorativen Veräußerlichung hat früh auch eine Sitzfigur archaischer Vasen ergriffen, die wir daher nur nach ihrem Ort bezeichnen können, den 'Mann vor den Pferden'. Er ist fast unzertrennlich mit dem Typus der Ausfahrt des Kriegers zu Wagen verbunden, einer in archaischer Kunst außerordentlich häufigen Szene. Sie scheint auszugehen von einem ganz bestimmten mythologischen Ereignis, der Ausfahrt des Amphiaraos. Die ältesten Vasen, die diese darstellen³, zeigen uns vor dem Gespann einen auf der Erde sitzenden Greis, zuweilen mit einem kurzen Stab, der die Hand trauernd an den Kopf legt; er wird als Seher zu deuten sein⁴.

Bald fällt das charakteristische Sitzen an der Erde weg; eine italisch-ionische Amphora in München⁵ setzt den trauernden Greis auf einen Klappstuhl. Später wird aus dem Greis ein Jüngling⁶ oder der Gott Ares⁷ oder, in einer ganz umgedeuteten Szene, der Vater, der von seinen ritterlichen Söhnen Abschied

¹ Musée du Cinquanteenaire (Corpus Vasorum, Belgique 24, 5a).

² z. B. Lekythen in Berlin (Furtwängler 2028), London (Brit. Mus. Cat. II B 539), Frankfurt (Schaal, Griech. Vasen in Fr. Taf. 20b); vgl. auch das oben S. 171 erwähnte Relief aus Xanthos.

³ Korinthischer Krater in Berlin (Furtwängler-Reichhold 121, 122). Tyrrhenische Amphoren in Florenz (Thiersch Nr. 54 Taf. III; Pfuhl, Malerei Abb. 204) und Leipzig (Arch. Anz. 1923/24, 57 Abb. 6 und 62 Abb. 8).

⁴ S. u. S. 217.

⁵ Sieveking-Hackl Nr. 838 S. 102 Abb. 105. Furtw.-Reichh. III S. 10.

⁶ Akropolis-Scherbe (Graef I Taf. 42 Nr. 654).

⁷ Hydria, wahrscheinlich von Timagora, in Madrid (Leroux Nr. 51 Taf. III. Pfuhl, Malerei Abb. 243).

nimmt¹. Wie die Ausfahrtsszene überhaupt zur Dekoration von Hydrien-Schultern und anderen untergeordneten schmalen Friesen degradiert wird, erstarrt auch der Typus des 'Mannes vor den Pferden' völlig. Man benützt den Sitzenden gewissermaßen als Interpunktionszeichen zwischen stehenden Figuren und Wagen und setzt ihn demgemäß auch hinter die Gespanne².

Sitzende Preisrichter finden wir schon in korinthischer Kunst, auf dem Amphiaraoskrater und der Kypseloslade³, und zwar auf dem altväterisch steifen Thron. Meist sind sie von den Zuschauern nicht zu unterscheiden⁴, dagegen deutlich, wenn sie den Sieger bekränzen⁵. Einen Epistaten mit langer Gerte zeigt eine Vase im Vatikan⁶, weniger einen Brabeus als einen Mitspieler eine Amphora in London⁷: ein bärtiger Mann sitzt auf einem Klappstuhl und wirft drei Epheben, die auf den Schultern dreier 'ὄροι' reiten, den Ball zu.

Paris, der klassische Preisrichter, kommt auf Vasen mehrfach in sitzender Haltung vor⁸. Dieser steife, bärtige Mann auf seinem thronartigen Felsensitz, dem ältesten der griechischen Kunst, läßt die prächtige Entwicklung dieses Typus im V. Jh. noch nicht ahnen.

Da Paris die Leier in der Hand zu halten pflegt, seien hier die Musiker angereiht, die in der archaischen Kunst spät und

¹ Sf. Amphora, früher in Brescia (Gerhard, Etrusk. und kampan. Vasenb. Taf. D II). Sf. Amphora, dem Exekias zugeschrieben (Brit. Mus. B 170. Hoppin, Handbook 109 Nr. 13.).

² z. B. Randstreifen von sf. Dinoi in München (Jahn 781 = Gerhard, Auserl. Vasenb. 254/255) und Paris (Pottier, Vases antiques II F 62 pl. 68).

³ *Ἡρακλῆς ἐν θρόνῳ καθήμενος* (Paus. V 17, 9). Die Argumente von Pernice (Arch. Jb. III 1888, 365) und Winter (Öst. Jh. VII 1904, 126f.), die aus dem Herakles einen Halimedes machen wollten, sind durchaus nicht schlagend.

⁴ z. B. tyrren. Amphora in Genf (Déonna, Choix de monuments pl. 34. Thiersch, Thyrrh. Amphoren Taf. II 1—4. Pfuhl, Malerei Abb. 203).

⁵ Panathenäenamphora. Gerhard, Etrusk. u. kampan. Vasenb. Taf. B 28. 30. Brit. Mus. B 138. Corpus Vasorum, Great Britain pl. 28.

⁶ Museo Gregoriano Ausg. A II 22.

⁷ Brit. Mus. B 182. Kleeblattkanne in München Nr. 1827. Zur Erklärung vgl. Petersen (RM. VI 1891, 272 ff.).

⁸ Zwillingvasen in London (Brit. Mus. B 171) und München (Jahn 1269 = Overbeck, Bildwerke zum troischen und theb. Sagenkreis Taf. IX 6).

selten erscheinen. Ich nenne hier nur eine Flötenspielerin auf einer ionisierenden Schüssel aus Theben¹, Leierspieler auf einem spätsf. Krater aus Orvieto² und auf einem Deckelbecher in Wien mit der Lieblingsinschrift des Nikosthenes³. Der flötenspielende nackte Zecher auf einer Kanne des Taleides⁴ hat natürlich nichts mit eigentlichen Musikern von Beruf zu tun.

Die Zuschauer bei den Wettspielen hat die archaische Kunst zunächst so wiederzugeben versucht, wie es dem Leben entsprach, d. h. auf hohen aufgeschlagenen Tribünen sitzend. Dem Maler einer tyrrhenischen Amphora in Florenz⁵ ist dieser Versuch völlig mißlungen, dagegen hat der Meister der bekannten Amphora von Kameiros⁶ eine sehr lebendige Gruppe aufgebaut und einen Zuschauer sogar von vorn darzustellen gewagt. Später werden auf attischen Vasen die Zuschauer zu farblosen Rahmenfiguren⁷, während in Etrurien das Publikum auf der Tribüne weiterhin eine große Rolle spielt⁸.

Szenen des Handwerks finden wir schon auf korinthischen Motivtäfelchen, die uns den Töpfer⁹, Erzarbeiter¹⁰ oder Schiffer¹¹ bei der Arbeit sitzend zeigen.

Die attischen Vasenmaler¹² setzen für das eigene Handwerk bei dem Beschauer soviel Interesse voraus, daß sie zuweilen das Innenbild einer Schale nur mit der Darstellung eines Töpfers an der Drehscheibe schmücken¹³. Sonst wird nicht der einzelne

¹ In Athen. Collignon-Couve Nr. 614 Taf. 25 (vgl. Pottier, BCH. XXII 1898, 289).

² Phot. Alinari 32495.

³ Hofmuseum 318. Arch. Jb. XXX 1915, 39 Abb. 2.

⁴ Hoppin, Handbook 343. Wien. Vorl. 1889 Taf. IV 5.

⁵ Thiersch, Thyrrhen. Amphoren Nr. 54 Taf. IV. Pfuhl, Malerei Abb. 206.

⁶ de Ridder, Bibliothèque Nation. Nr. 243. Salzmann, Camiros pl. 57.

⁷ z. B. sf. Amphora im Louvre (Pottier, Vases antiques II F 217 pl. 79).

⁸ Wandgemälde des 'Stackelbergischen Grabes' (Arch. Jb. XXXI 1916, Beilagen 1 und 2 zu S. 138. Weege, Etrusk. Malerei Beilage II).

⁹ A. D. I 8, 18. Pfuhl, Malerei Abb. 187.

¹⁰ A. D. II 39, 16 b.

¹¹ A. D. II 29, 12. 24.

¹² Vgl. O. Jahn, Darstellungen des Handwerks auf Vasenbildern, Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss. 1867, 75ff.

¹³ Sf. Schale, Brit. Mus. B 432. Jahn, a. a. O. Taf. IV 4. Corpus Vasorum, Gr. Brit. 80, 5a.

Handwerker als an sich merkwürdig hingestellt, sondern in einem lebhaft erfaßten und geschilderten Zusammenhang gegeben. Es wird erzählt, wie es in der Töpferwerkstatt¹, beim Schuster oder Schmied zugeht². Zu dieser Schilderung gehören natürlich auch die Kunden, und sie erfüllen zugleich die formale Aufgabe, die Komposition seitlich abzuschließen.

Ähnlichen Geist atmen die nicht eben häufigen Bilder, die uns den Handel auf der athenischen Agora vorführen. Die beiden Jünglinge, die auf der Amphora des Taleides³ zu beiden Seiten einer großen Wage sitzen, haben vorwiegend dekorative Bedeutung — sie sind wohl beide als Käufer gedacht —, dagegen ist der Verkauf von Olivenöl auf mehreren Vasen, die schon die Einwirkung des röm. Stiles zeigen⁴, mit höchster Drastik geschildert; der Verkäufer sitzt dabei regelmäßig.

Szenen, in denen nur Frauen auftreten, kommen in archaischer Vasenmalerei selten vor und können daher nicht befriedigend gedeutet werden. Interessant sind zwei eng zusammengehörende Amphoren in Berlin⁵ und in Paris⁶. Die Hauptperson bildet in beiden Fällen eine sitzende Frau, der ein großes Gefäß gereicht und die von anderen stehenden und sitzenden Frauen eingerahmt wird. Die stehenden Frauen tragen in Berlin Zweige, auf der Pariser Darstellung Spinnrocken in den Händen.

Wir schließen hier eine Tontafel des Berliner Museums⁷ an, welche trauernde Frauen zeigt und uns einen hohen Begriff von diesem Zweig attischer Malerei gibt. Die Motive sind sehr

¹ Sf. Hydria in München (Jahn 731, F.-R. Text I S. 159. Jahn, a. a. O. Taf. I 1).

² Sf. Amphora aus Orvieto (M. d. I. XI 29. Baumeister, Denkmäler d. klass. Altert. III 1582 Fig. 1639, 1587 Fig. 1649).

³ Jahn, a. a. O. Taf. IV 1. Hoppin p. 345. Tillyard, The Hope Vases Nr. 13 pl. II.

⁴ Sf. Peliken des Museo Gregoriano (M. d. I. II 44; vgl. Robert, Archäol. Hermeneutik 116f.), in Corneto (Arch. Jb. VIII 1893, 180) und Florenz (Rev. arch. 1926, 288 Abb. 4). Sf. Akropolisscherbe, Graef Nr. 681, Taf. 46.

⁵ Furtwängler 1841. Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 74. Élite céramogr. III Taf. 42.

⁶ Lieblingsname Pedieus. Pottier, Vases antiques du Louvre II F 224. Élite céramogr. III Taf. 36 B. Vgl. die Akropolis-Scherben Graef Nr. 2188 Taf. 95 und Nr. 2644 Taf. 112.

⁷ A. D. II 9. Pfuhl, Malerei Abb. 278. Vgl. Rumpf im Gnomon I 1925, 334.

ausdrucksvoll, und die Anordnung stehender Gestalten, die von den gestaffelt sitzenden des Vordergrundes überschritten werden, erweckt den Eindruck einer tiefen, bewegten Komposition. Die Sitte des Sitzens bei der Totenklage wird wohl noch aus der Zeit der Dipylonvasen stammen.

Wir sind am Ende unseres Kataloges angelangt¹ und suchen uns nun klar zu machen, welchen Sinn das Sitzen in den bisher aufgezählten Fällen hat:

1. Es ist Zeichen der Macht: Zeus und die anderen Götter, Könige wie Priamos, Arkesilas.

2. Es wird durch die Tätigkeit der dargestellten Person erfordert: Leierspieler (Apollon), Brettspieler, Preisrichter und Zuschauer bei Agonen, Handwerker und Verkäufer, Frauen mit ihren Kindern oder der Wollarbeit beschäftigt.

3. Uralter Sitte entspricht das Sitzen auf dem Altar: Schutzflehende (Priamos).

4. Es bedeutet das Ausruhen von den Mühsalen bei Herakles und ist ein Zeichen der Weichlichkeit bei Dionysos.

Die Sitzmotive der archaischen Zeichenkunst² sind aus einer Grundvoraussetzung zu verstehen: es fehlt jede räumliche Tiefe, und die ganze Kraft des Ausdrucks liegt im Umriß. Man sucht also diesen Umriß von allen Überschneidungen und Berührungen zu isolieren³ und ihn möglichst bewegt und lebendig zu gestalten. Die Gebärden steigern sich von den steifen Bewegungen der älteren Vasen zu weitem Vorstrecken der Arme, das alle möglichen Arten der Anteilnahme bezeichnen kann, und dem häufig der vorgeneigte Oberkörper folgt. Das

¹ Vgl. die Zusammenstellung inhaltlicher Motive der sf. att. Vasenmalerei bei Pfuhl, Malerei I 318 ff.

² Zu diesem Abschnitt vgl. besonders G. v. Lücken in AM. XLIV 1919, 127ff.

³ Ein interessantes Gegenbeispiel bietet auf der vom rf. Stil beeinflussten Kanne des Xenokles und Kleisophos (AM. XIV 1889 Taf. 13. Hoppin 144 Nr. 1. Pfuhl, Malerei Abb. 254) die Zechergruppe, die auf den ersten Blick gar nicht zu entwirren ist. Vgl. auch die Gruppe des Aias mit dem toten Achilleus auf einer spätsf. Hydria in München (Furtw.-Reichh. III S. 228 Abb. 110).

stark zurückgesetzte Bein¹, ursprünglich für Hermes charakteristisch, findet sich später sogar bei Göttinnen. Das Umwenden des Kopfes und Oberkörpers ist in den seltensten Fällen durch den Inhalt der Darstellung begründet und artet auf manchen Götterversammlungen zur Manier aus; es ist hier wie auf unteritalischen Vasen des IV. Jhs. ein Kennzeichen des affektierten Stiles, der alle einfacheren Möglichkeiten erschöpft hat. Um diese Wendungen und nach allen Seiten ausfahrenden Bewegungen zu gestatten, werden die feierlich starren Throne allmählich vermieden und statt dessen Klappstühle und rechteckige Steinsitze bevorzugt; auch liebt man es, in spätarchaischer Zeit die Gewänder möglichst hoch hinauf zu ziehen, um das Spiel der Beine nicht zu verdecken. Überhaupt kann man schließlich gar nicht mehr von einem eigentlichen Sitzen der Gestalten sprechen, sie schweben vielmehr auf der äußersten Kante ihrer Sitze, so daß sie dem Gesetze der Schwerkraft folgend herabgleiten müßten (Abb. 15)².



Abb. 15. Von schwarzfig. Vase.

Diese kurz angedeutete Entwicklung entspringt natürlich der allgemeinen Geistesrichtung des VI. Jhs.: Aktivität ist ihr Hauptmerkmal, Ermüdung und Ausruhen gibt es nicht. Das äußert sich rein formal darin, daß das Motiv des Zurücklehns ganz fehlt; es würde auch dem körperlosen Silhouettenstil nicht entsprechen. Das Aufstützen des Armes ist selten und, wo es vorkommt, Teil einer Handlung; der Polyphem des Aristonothos-Kraters³ sinkt zurück, der Priamos der François-Vase springt auf, beide berühren den Sitz nur mit spitz gespreizten Fingern. Die Kunst will vor allem erzählen und die äußere

¹ Natürlich bewegen sich die Beine stets einander parallel, ohne sich zu kreuzen; sie können auch beide angezogen (s. Amphora im Louvre, Pottier, *Vases antiques* II F 225 pl. 80: Götterversammlung) oder ausgestreckt werden (s. Amphora in London B 182 s. S. 197 Anm. 7).

² Gutes Beispiel: Herakles auf Felsen (Pfuhl, Malerei Abb. 282. de Lasteyrie, *Album des musées de provence* pl. 16, danach hier Abb. 15).

³ Buschor, *Griech. Vasenmalerei*² 47 Abb. 30. Pfuhl, Malerei Abb. 65.

Aktion ihrer Figuren deutlich machen, der Ausdruck seelischer Vorgänge gelingt ihr am stärksten in den Gestalten trauernder Menschen, an die daher auch die folgende Entwicklung besonders anknüpft. Der Halimedes vom Amphiaraios-Krater, der die



Abb. 16. Von schwarzfiguriger Lekythos in Berlin.

Hand an die Stirn legt, der gebeugte Ares der François-Vase, die Frauen der attischen Votivtafel, die den Kopf neigen und die Hand zum Kinn heben, sind die Vorläufer der ersten großen Schöpfungen des neuen Stiles, des 'trauernden Achill' und der 'Penelope'.

Schon ehe endgültig 'unter dem Druck des neuen Körpergefühls der Zwang der Bildebene durchbrochen wird'¹, finden wir Ansätze dazu. Zuweilen werden vom Rücken gesehene Menschen² dargestellt, denen immerhin ein höherer Grad von Plastik eigen ist, denn sie erwecken die Illusion eines Luft-raumes zwischen der Bildfläche und der Ebene, in der ihr Rücken liegt (Abb. 16). Ganz selten hat ein Maler, den Gesetzen des reinen Flächenstils trotzend, den Menschen von vorn darzustellen gewagt³, in solchen Fällen werden die Oberschenkel einfach weggelassen und die Füße nicht verkürzt (Abb. 10).

Wie stark die Scheu vor Verkürzungen war, und wie lange sie bei früh geschaffenen Typen anhielt, zeigt sich in lehrreicher Weise, wenn die Künstler vor der Aufgabe standen, einen Reiter oder eine Reiterin darzustellen, die im 'Damensitz' auf einem in der Bildfläche liegenden Reittier sitzen⁴. Die Kunst hat auch hier für verschiedenen Inhalt verschiedene Lösungen gefunden:

1. Europa⁵ sitzt stets im Profil mit frei herabhängenden Füßen auf dem Stier. Auf einer Caeretaner Hydria im Louvre⁶ hat sie beide Arme erhoben, es fehlt also jede Tiefenanregung, und die Gestalt hängt neben dem Tier in der Luft. Dieser Fehler mußte auffallen und ist schon auf einer anderen Caeretaner Hydria⁷ abgestellt. Am Sitzmotiv der Europa ist zwar nichts

¹ G. v. Lücken, a. a. O. 137.

² z. B. der Hermes der Nikosthenes-Oinochoe S. 191 Anm. 1. Ares auf einer sf. Lekythos in Berlin (Furtw. 1961. Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 69/70. Hier Abb. 16 nach Phot. Fr. Treue). Umblickende vom Rücken gesehen: Apollon des Siphnierfrieses. Priamos (?) auf einer sf. Hydria (Schulter; Gerhard, Auserl. Vasenb. 14 = Overbeck, Bildwerke XV 3).

³ Zu den erwähnten Beispielen (S. 174 und 198) kommt hinzu eine Frau auf einer spätsf. Schale in Athen (Collignon-Couve Nr. 830). Vgl. Delbrück, Beiträge zur Kenntnis der Linienperspektive S. 25.

⁴ Die Aufgabe ist also der, eine auf der Kline sitzende Frau wiederzugeben, verwandt.

⁵ Vgl. O. Jahn, Entführung der Europa 24ff. (Denkschriften d. Wiener Akad. d. Wissensch. XIX 1870).

⁶ M. d. I. VI/VII 77. Öst. Jh. XIV 1911, 18 Fig. 17.

⁷ Castellani. Jahn, a. a. O. Taf. Va. Endt, Beiträge zur ion. Vasenmalerei 6 Fig. 3.

geändert, aber sie greift mit einer Hand in die Mähne des Stieres und stützt sich mit der anderen auf seinen Rücken. Diese Andeutungen genügen, um die Illusion des räumlichen Sitzens zu geben¹; sie wird dadurch verstärkt, daß sich die Reiterin zu dem Stier vorbeugt². Auf der berühmten weißgrundigen Schale aus dem Aphaia-Tempel³ ist mit der Vorderansicht des Oberkörpers Ernst gemacht, aber die Beine bleiben in der Profilstellung. Auch in Zeiten, welche die perspektivische Verkürzung vollständig beherrschen⁴, wurde sie doch, wie eine Hydria vom Ende des V. Jhs.⁵ beweist, auf diesen althergebrachten Typus nicht angewandt. Der Hellenismus bringt statt dessen eine völlig neue Lösung: er zeigt die Königstochter vom Rücken gesehen und bequem auf dem Stier gelagert⁶. Dieses Motiv ist vielleicht zuerst für Nereiden auf Seetieren erfunden⁷ und erst nachträglich auf Europa übertragen worden.

2. Hephaistos wird auf der Françoisvase mit dem Unterkörper völlig in Vorderansicht sitzend dargestellt. Diese Haltung ist inhaltlich dadurch begründet, daß er im Gegensatz zu Europa ein gesatteltes Reittier benutzt und seine Füße wohl auf ein Brett aufstellen konnte. Dieses fehlt allerdings auf einem strengschönen Glockenkrater im Louvre⁸. Hier soll das Hocken des Hephaistos wohl sein unedles, gnomenhaftes Wesen ausdrücken. Dagegen tritt die perspektivische Verkürzung der Oberschenkel

¹ Vgl. auch Münzen von Gortyn (Svoronos, Numismatique de la Crète ancienne 158 Taf. XII 21—26). Metope von Selinunt (Br.-Br. 288 r. K. i. B. VII 199, 2).

² Vgl. Metope von Delphi (Fouilles de D. pl. III 2. K. i. B. VII 198, 6). Fragm. einer boeot. Reliefvase der Bibliothèque Nationale (de Ridder pl. 34 Nr. 166 bis. Mélanges Perrot 298 fig. 1).

³ In München. Jahn 208. Furtwängler, Aegina 498 Abb. 406.

⁴ z. B. reitende Frau auf dem Fries von Gjölbaschi (Benndorf, Heroon von Gjölbaschi Taf. 12/13. K. i. B. VIII/IX 263, 4).

⁵ Comptes-rendu de la comm. impér. archéol. 1866 pl. V 4.

⁶ Mosaik aus Palestrina, Jahn, a. a. O. Taf. 2. Roscher, Mythol. Lexikon I 1414.

⁷ Frühes Beispiel: Unterital. Dinos in Ruvo (Jatta 1496 = M. d. I. III 20) aus dem Anfang des IV. Jhs.

⁸ Pottier, Vases antiques III G 162. M. d. I. Suppl. 24. Vgl. den Dionysos auf dem Maultier (rf. Amphora in Berlin, Furtw. 2334).

bei den in Vorderansicht gesehenen Kamelreitern auf attischen Vasen¹ freien Stiles auf.

D. Der auf der Erde sitzende und kauernde Mensch.

Wir wollen unsere Betrachtung des auf der Erde oder auffallend tief sitzenden Menschen über die Grenzen des archaischen Stiles ausdehnen, um klar hervorzuheben, daß es keineswegs 'gelegentliche Zufälle' sind, 'wo jemand sich niederkauert'², sondern daß gerade dieses Motiv stets seine fest umgrenzten Bedeutungen hat. Auch nachdem seit Polygnot die auf Felsen und Terrainwellen sitzenden Gestalten häufig geworden waren, wurde der Gegensatz zwischen diesen und den auf der flachen Erde kauernden zwar gemildert, aber keineswegs völlig aufgehoben.

Den Griechen erschien das Kauern als eines freien Mannes unwürdig, und mit Staunen bemerkten sie, daß es bei den Barbaren anders war³. Ein auf der Erde sitzender Mensch muß damals im Leben der bürgerlichen Gesellschaft ein ebenso seltener Anblick gewesen sein wie heutzutage⁴. Robert⁵ hat beobachtet, daß in der Tragödie — nicht freilich in der Komödie — 'nur Schutzfliehende, Trauernde, Kranke und Sterbende sitzen'. Immerhin besteht ein Unterschied zwischen dem Sitzen mit ausgestreckten Beinen auf niedrigem Sitz oder auf der Erde und dem sittenlosen Hocken und Kauern mit angezogenen Knien; die Kunst pflegt beide Haltungen je nach dem Inhalt der Darstellung zu scheiden.

I. Wir beginnen unsere Übersicht mit den Wesen, die außerhalb oder unterhalb der Sitte stehen. Es sind:

¹ Aryballos in London (Brit. Mus. E 695. Furtw.-Reichhold Taf. 78). Pelike, früher Durand (M. d. I. I 50).

² Bulle, Der schöne Mensch im Altertum³ Sp. 402.

³ Herakleides von Kyme (bei Athen. IV 145 c) und Poseidonios (bei Athen. IV 152 f) über die Perser. Strabon (IV 3) und Diodor (V 28, 4) über die Gallier.

⁴ Wenn man im heutigen Griechenland viele Kauernde sieht, besonders Bauernfrauen auf dem Lande, so ist das der Nachwirkung türkischer Sitte zuzuschreiben.

⁵ Hermeneutik 200.

1. Satyrn und Silene, die wilden Waldgeister, die in archaischer Zeit überhaupt nicht eigentlich sitzend dargestellt werden. Zu ihnen gesellen sich:

2. Zecher und obszöne Figuren, die sich in Trunkenheit und Ausgelassenheit über die Sitte hinwegsetzen.

Ihr Typus ist ursprünglich der des von vorn gesehenen hockenden Menschen und stammt, wie wir oben gesehen haben, aus dem Orient. Besonders in Etrurien¹ sind uns derartige Darstellungen erhalten, die wohl apotropäisch wirken sollten; gleichen Sinn haben die vielen kauernenden Männchen, Silene und Affen aus Ton, die in Gräbern der ganzen griechischen Welt gefunden worden sind². Die sf. Vasenmalerei verhält sich gegen diesen Typus wegen der Schwierigkeit perspektivischer Darstellung zurückhaltend³, häufig ist er nur auf Augenschalen⁴, wo er sich mit seinem quadratischen Umriß vortrefflich zur Füllung des Raumes zwischen den Augen eignet. Ihre Blütezeit erlebt dagegen die Darstellung des hockenden Komasten und Silens um die Wende des VI. Jhs. Auf den Münzen von Naxos⁵ und auf einer Schale, die von Hartwig⁶ dem Phintias zugeschrieben wird, ist der Versuch gemacht, ein Bein von vorn, das andere wie bisher von der Seite gesehen wiederzugeben, der berühmte Silen des Sosias⁷ zeigt mit gewaltsamer Unterdrückung der Oberschenkel beide Beine in Vorderansicht, und auf einer schönen

¹ z. B. Bronzeleuchter von Cortona (Br.-Br. 666), Henkelattache (Martha, *L'art étrusque* 531 Fig. 768), Bronzebeschlag von Bomarzo (Ant. Denkm. I 21).

² Winter, Typen d. figürl. Terrakotten I 214f. M. Maximowa, Antike Figurenvasen (russisch) Taf. XVII 126, XXI 159.

³ Einen in Vorderansicht hockenden Komasten auf einer tyrrhenischen Amphora in Kopenhagen kenne ich nur aus der Beschreibung Thierschs (Tyrrhen. Amphoren 66 Nr. 61).

⁴ Sf. Augenschale in Heidelberg, Inv. S. 112. Rf. Augenschalen in München (Jahn 1245) und Würzburg (A. Z. 1885 Taf. 16, 3. Beazley, Att. Vasenmaler 24, Epiktet Nr. 4).

⁵ Gardner, Types III 13 fig. 6. Bulle, Schöner Mensch im Altertum² Sp. 403 f. Fig. 112, 113. Von Regling (Die antike Münze als Kunstwerk S. 69) fälschlich als Dionysos bezeichnet.

⁶ Griech. Meisterschalen 181 Fig. 25. Hoppin, Handbook II 369 Nr. 22.

⁷ Furtw.-Reichh., Griech. Vasenmalerei III S. 13 Abb. 6.

Schale des Berliner Museums¹, die den Stil des Brygos aufweist, findet sich ein flötenblasender Zecher in einer sehr komplizierten Haltung, die den Eindruck eines perspektivisch richtigen Dreiviertelprofils erweckt. Seit dem Ende des strengen Stils verschwindet der von vorn gesehene Hockende aus der Kunst, er mochte dem verfeinerten Sinn wenig zusagen und hält sich nur auf provinziellen burlesken Vasen², die auf den komischen Effekt des hängenden Phallos nicht verzichten mögen.

Der von der Seite gesehene hockende Silen scheint in der sf. Vasenmalerei zu fehlen, dagegen tritt er auf Münzen von Lete (Pangaion) auf³, und früh finden wir sein weibliches Gegenstück, die kauernde Nymphe, auf einer lakonischen Schale aus Samos⁴, sowie in Attika Männer und Frauen, die in derb erotischen Szenen am Boden sitzen⁵. Den prächtigen Typus eines kauernenden Zechers auf der Vase des Xenokles und Kleisophos⁶ variiert der Meister einer strengf. Oinochoe in London⁷, indem er seinen Silen auf dem untergeschlagenen Bein kauern läßt. Auf spätattischen und unteritalischen Vasen⁸ werden die Satyrn vornehmer und charakterloser: sie sitzen, sich aufstützend oder umwendend, mit lang ausgestreckten Beinen am Boden, häufig unter der Kline des Dionysos. Der Hellenismus schließlich bringt in der bekannten Figur der trunkenen Alten⁹ die groteske

¹ Archäol. Anz. 1892, 101 Abb. Von Beazley (Att. Vasenmaler 187, 6) dem Meister der Erzgießerei-Schale zugeschrieben.

² Phlyakenkrater in Bari (M. Bieber, Denkmäler zum Theaterwesen Taf. 78. Ausonia II 1907, 246 fig. 238). Kabirionvase in Athen (C.-C. 1114. AM. XIV 1889, 151).

³ Babelon, *Traité* pl. 50 Nr. 16. 17. Regling, *Antike Münze als Kunstwerk* Taf. VIII Nr. 201.

⁴ Boehlau, *Aus ion. und ital. Nekropolen* Taf. XI 1.

⁵ Spätsf. Pelike in Berlin (Pfuhl, *Malerei* Abb. 276). Strengf. Schale in Orvieto (Beazley, *Att. Vasenmaler* 231 Nr. 6).

⁶ S. o. S. 200 Anm. 3.

⁷ Brit. Mus. E 510. JHS. XXXIII 1913 pl. IX. Von Beazley, a. a. O. 108 dem 'Master of the Dutuit-Oinochoe' zugeteilt.

⁸ Glockenkratere in London (Brit. Mus. F 7), Museo Gregoriano (Phot. Moscioni 8886), Wien (*Élite céramogr.* II pl. 68), Athen (Nicole Nr. 1107 pl. 19).

⁹ Br.-Br. 394. Bulle, *Schöner Mensch*² Sp. 408 Abb. 115. Springer-Wolters¹² 404 Abb. 766.

Komik, die dieser Kategorie hockender Gestalten eigen ist, zu glänzender statuarischer Verkörperung.

3. Der kauernde Pan tritt gegen Ende des IV. Jhs. in der Kunst auf. Er sitzt mit untergeschlagenen Beinen auf Felsen, welche die Nymphengrotten umgeben¹, fast immer von vorn gesehen, oder kauert zusammengeduckt beim Brettspiel mit Aphrodite².

4. Die ungeschlachten Riesen Polyphem³, Alkyoneus⁴ und Argos⁵ werden trotz grotesker Züge immer als würdige Gestalten aufgefaßt und daher mit mehr oder weniger lang ausgestreckten Beinen dargestellt; nur auf einer lakonischen Schale⁶ sitzt Polyphem auf einer niedrigen Erhöhung. Mit dem Ende der sf. Vasenmalerei scheinen die auf der Erde sitzenden Riesen aus der Kunst zu verschwinden.

II. Neben die hockenden grotesken Fabelwesen treten diejenigen Menschen, die in der Gesellschaft eine so tiefe soziale Stufe einnehmen, daß sie sich ihren Gesetzen nicht zu fügen brauchen. Hierher gehören:

5. Die Sklaven. Sie scheinen zur Zeit der großen Vasenmaler und vielleicht von diesen selbst für die Kunst entdeckt worden zu sein. Auf einer Schale des Panaitiosmalers⁷ finden wir einen Flötenbläser, der, durch ein Spitzbärtchen als Barbar charakterisiert, mit angezogenen Beinen auf der Kline hockt, und ähnlich kauert auf einem 'melischen' Relief⁸, das die Begeg-

¹ Weihreliefs in Athen (Svoronos Taf. 74 Nr. 1448, Taf. 100 Nr. 2009), Berlin (Kurze Beschr. Nr. 709), Wien (Arch.-epigr. Mitt. aus. Öst. I Taf. 1). Statuette in Athen (*Αρχαιολ. Σελτιον* II 1916 Beibl. 84 fig. 15).

² Spiegel im Brit. Mus. (Cat. of Bronzes Nr. 289. Pfuhl, Malerei, Abb. 622) und Sammlung Czartoryski (Stromata Morawski Taf. III).

³ Aristonothos-Vases. ö.S. 201 Anm. 3. Korinth.-etrusk. Krater, Louvre, Pottier I E 631 pl. 47. Polyphem? sf. att. Amphora im Brit. Mus. B 154 = M. d. I. X 53. Diese drei Vasen zeigen das Motiv der aufgestützten Hand.

⁴ Spätsf. Amphora im Louvre (Perrot-Ch. X 282 fig. 184).

⁵ Northampton-Amphora in München (Sieveking-Hackl Nr. 585 S. 59 Fig. 69. Pfuhl, Malerei Abb. 148).

⁶ M. d. I. I 7. P.-Ch. IX 498 fig. 244.

⁷ Hartwig, Griech. Meisterschalen Taf. 14, 2. Beazley, Att. Vasenmaler 166 Nr. 12.

⁸ Text zu Furtw.-Reichh., Griech. Vasenmalerei III 127 Abb. 60.

nung des Odysseus mit Penelope darstellt, ein Mann auf dem Boden, den Buschor gewiß mit Recht Eumaios nennt. Auf der soeben erwähnten Schale sitzt neben dem Flötenbläser ein Jüngling, der das eine Bein auf den Sitz heraufgezogen hat, das andere auf den Boden hängen läßt. Daß diese Haltung asiatischen Barbaren eigen ist, hat schon Hartwig¹ gesehen und an die Münzen indischer Könige des II. Jhs. n. Chr.² erinnert; sie läßt sich auch bei buddhistischen Skulpturen³ nachweisen.

Ebenfalls aus dem Orient, vielleicht aus Ägypten, wo wir es schon im Laufe unserer Untersuchung gefunden haben (S. 134), stammt ein anderes Motiv: das eine Bein wird auf den Boden gestellt, das andere untergeschlagen. Diese Haltung zeigt in der Vasenmalerei ein Bursche mit struppigem Haar — oder ist es ein Affe? — auf einer Hydria, die Beazley dem 'Meister des Girgenti-Kraters' zugeschrieben hat⁴, und in der Plastik hat sie ihre klassische Ausprägung in dem Knaben aus dem Ostgiebel in Olympia⁵ gefunden. Besonders häufig kommt sie vor bei Sklaven, die als Neger gekennzeichnet sind⁶.

Ganz selten ist eine dritte barbarische Art des Hockens, die ägyptische 'Schreiberhaltung' der untergeschlagenen Beine; aus griechischer Kunst kenne ich sie nur bei einer Sklavensstatue aus Halikarnaß⁷.

Sehr beliebt wird seit dem Beginn des IV. Jhs. die Gestalt des kleinen schlafenden Sklaven; er sitzt neben den Jünglingen

¹ Hartwig, Meisterschalen S. 424. Allerdings kann ich bei dem Skythen der Schale (Taf. 39), zu der Hartwig diese Bemerkung macht, überhaupt kein Sitzen erkennen.

² Brit. Mus. Cat. of Indian Coins (Greek and Scythic Kings) pl. 29.

³ z. B. sogenannter 'Indoskythenkönig' (A. Grünwedel, *Buddhist. Kunst in Indien*² 127 Nr. 67).

⁴ Brit. Mus. E 171. *Annali* 1878 tav. P. Beazley, *Att. Vasenmaler* 245 Nr. 38.

⁵ Bulle, *Schöner Mensch im Altertum* Taf. 185. Buschor-Hamann, *Skulpt. d. Zeustempels* Taf. 25–27.

⁶ Bronze-Attache in Wien (R. v. Schneider, *Album d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserhauses* Taf. 37). Terracotten (*Mon. Linc.* I 817 Abb., vgl. Winter, *Typen d. figürl. Terracotten* II 266, 2. 8. 9). Gemmen (Fürtw., *Gemmen* Taf. X 26. XVI 5).

⁷ *AM.* XLV 1920 Taf. IV 1. *Annuario* IV/V 1921/22, 273 fig. 1. *AM.* L 1925, 45 ff.

auf attischen Grabmälern¹ und neben Polydeukes auf der Ficoronischen Cista². Seine Darstellung in der Malerei bot große perspektivische Schwierigkeiten, die schon den ägyptischen Künstlern zu schaffen machten (S. 136); der Maler, der die Tomba degli auguri in Corneto³ ausschmückte, vermochte ihrer noch nicht Herr zu werden, dagegen ist auf einem frühunteritalischen Krater in Florenz⁴ ein schlafender Jüngling in vollendeter Weise ins Dreiviertelprofil gesetzt. In hellenistischer Zeit sind die Statuen kleiner schlafender Fischerknaben⁵ und Laternen-träger⁶ häufig, eine große Sklavenstatue besitzen wir in dem Schleifer der Tribuna zu Florenz⁷, der wohl skythischen Typus trägt.

Nur in Italien finden wir bei der Arbeit auf dem Boden sitzende Frauen, z. B. kränzeflechtende Mädchen auf einem Wandgemälde aus der Tomba della caccia e pesca⁸, eine Frau zwischen ihrem Arbeitsgerät auf einem praenestinischen Spiegel⁹, Spinnerinnen auf italischen Gemmen¹⁰, Weberinnen auf dem Fries vom Nerva-Forum¹¹. Überhaupt scheint, wenigstens in Etrurien, das Sitzen auf der Erde stärker üblich gewesen zu sein als in Hellas. Auf einem Spiegel aus Orbetello ist es sogar Zeus, der in merkwürdig würdeloser Weise hockend seinen Schiedsspruch zwischen Aphrodite und Persephone fällt¹². Ein auf dem Boden

¹ Conze, Att. Grabreliefs Nr. 1054 und 1055 Taf. CCX und CCXI.

² Pfuhl, Malerei Abb. 628. Behn, Ficoron. Cista S. 25. korrigiert durch E. Feihl, Die Ficor. Ciste und Polygnot (Tüb. Diss. 1913) S. 66.

³ M. d. I. XI 25. Martha, L'art étrusque 431 Fig. 286.

⁴ Nr. 1944. Behn, a. a. O. Taf. II 2.

⁵ Villa Albani nr. 639. Bulle, Der schöne Mensch² Taf. 188 r.

⁶ Rev. archéol. 3. sér. XL 1902, 393 Fig. 1. Vgl. ein figürl. Bronzegefäß in Berlin (Festschr. f. Bode S. 14 mit Taf.).

⁷ Amelung, Führer Nr. 68. Bulle, a. a. O. Taf. 181. Br.-Br. 425. Schon im IV. Jh. skythischer Bogenschütze auf Münzen von Kyzikos (Babelon, Traité pl. 174 Nr. 4. Nomisma VII Taf. V 14).

⁸ Weege, Etrusk. Malerei S. 63 Abb. 58.

⁹ Gerhard-Körte, Etrusk. Spiegel V 142. M. d. I. IX 56. Matthies, Praenestin. Spiegel 29ff.

¹⁰ Furtwängler, Gemmen Taf. XXV 43.

¹¹ M. d. I. X 41. Blümner, Technologie² I 162. E. Strong, Scultura romana tav. 29.

¹² Gerhard, Etrusk. Spiegel IV 325. Arch. Jb. XXVI 1911, 142 Abb. 60. Matthies, a. a. O. 52ff.

sitzendes Flügelmädchen zeigt ein etruskisch-rf. Stamnos im Britischen Museum¹, eine Frau mit einem Kind sizilische Terrakotten².

6. Die Handwerker sind durch ihren Beruf genötigt, auf niederem Schemel, oder, wenn auch selten, auf der Erde zu sitzen. Zu ihnen rechnen wir die Schiffer, wie wir sie schon aus mykenischer und geometrischer Zeit kennen. Auf einer sf. weißgrundigen Oinochoe aus Mykalessos³ kauert auf einem hohen Aufbau über dem Vorderbug ein Mann, der in für sf. Malerei höchst kühner Verkürzung in Vorderansicht dargestellt ist. Mit ihm vergleichen wir die rätselhafte Gestalt einer Frau auf einem sf. Aryballos mit dem Sirenenabenteurer⁴, der ebenfalls aus Boeotien stammt. Die Insel der Sirenen hat auffallende Ähnlichkeit mit einem Schiff⁵, und die Frau, deren Erklärung als Chthon keineswegs gesichert ist, hockt an Stelle des Schiffers auf der Oinochoe. Eine Benennung und Deutung der 'Sirenschifferin' vermag ich freilich nicht zu geben.

Die eingehendste Darstellung eines Schiffes finden wir auf der Ficoronischen Cista. Hier sitzen die Ruderer nicht nur auf dem Verdeck, sondern auch am flachen Strand; es sind namenlose Gefährten, die sich ein so freies Benehmen erlauben dürfen, während der Künstler Helden wie Iason und Telamon niemals auf den Boden gesetzt haben würde. Mit tiefem seelischem Gehalt erfüllt erscheint die Gestalt des Seefahrers auf den Grabreliefs von Schiffbrüchigen, deren schönstes, das des Demokleides⁶, ganz am Anfang des IV. Jhs. entstanden ist und lange vereinzelt bleibt. Später wird aus dem charakteristischen Kauern auf dem Verdeck das anspruchsvollere und äußerlichere Sitzen auf einem steilen Felsen (Stelen von Rheneia⁷).

¹ F 484. Gerhard, Auserl. Vasenb. 321.

² Kekulé, Terrakotten von Sizilien 19 Abb. 38 und eine gewiß italische Terrakottafigur des Hamburger Museums (Phot. Nr. 4740).

³ *Ep. ex.* 1912 Taf. VI 1.

⁴ Strena Helbigiana 31 (hier auch Bulles Erklärung als Chthon). Weicker, Seelenvogel 44 Abb. 17. Pfuhl, Malerei Abb. 173.

⁵ Auch M. Heinemann (Landschaftl. Elemente 36) hat schon die Ähnlichkeit der Insel mit einem Schiff gesehen.

⁶ Conze, Att. Grabreliefs Nr. 623, Taf. CXXII.

⁷ Staïs, Marbres et bronzes Nr. 1245 und 1313 (Abb.). Ganz realistisch erscheint dagegen der Schiffer im Boot auf einem attischen Grabrelief (Conze, l. c. Nr. 1173 Taf. CCLI. K. i. B. X 314, 1).

Die übrigen Handwerker hocken, wie schon Bulle¹ hervor-gehoben hat, niemals wie die Ägypter auf dem flachen Boden, sondern benützen mindestens einen niederen Schemel, und auch dann sind es meist die Lehrbuben, die mit dieser unbequemen Sitzgelegenheit vorlieb nehmen müssen. Die Vasenbilder zeigen uns Töpfer², Erzarbeiter³, Helmschmiede⁴, Hermenschnitzer⁵ und Vasenmaler⁶, die Terrakotten Köche und Köchinnen⁷. Auf einer sonderbaren archaischen Steinplatte mit eingeritzter Zeichnung⁸ und einer sf. Vasenscherbe⁹, beide von der Akropolis, erscheint ein vor einer großen Schüssel niedrig sitzender Mann.

III. Von den strengen Regeln des Anstandes befreit sind natürlich auch:

7. Die Kinder. Die Künstler des archaischen und strengen Stiles geben sich noch nicht viel mit ihnen ab; als Kind gedacht ist wohl das nackte Mädchen, das auf einem sf. Votivpinax von der Akropolis¹⁰ auf der Erde sitzt, und hier und da kauert ein halbwüchsiger Knabe¹¹. Erst von der Mitte des V. Jhs. ab beginnt die Reihe der entzückenden Kindervasen¹², die uns die

¹ Der schöne Mensch² Sp. 402.

² Zuletzt zusammengestellt von Libertini (Mon. Linc. XXVIII 1922, 103ff.).

³ Sf. Oinochoe Brit. Mus. B 507 (Jahn, Handwerk auf Vasenbildern Taf. V 2). Rf. Schale in Berlin (Furtw. 2294. Furtw.-Reichh. Taf. 135. Beazley, Att. Vasenm. 187 Nr. 2).

⁴ Rf. Schale in Oxford (Furtw.-Reichh. III S. 81 Abb. 41). Pyxis van Branteghem (Klein, Lieblingsinschriften² 88 Abb. 23).

⁵ Rf. Schale in Kopenhagen (Beazley, Vas. Americ. Mus. 17 fig. 9 bis. Att. Vasenmaler 26 Nr. 23).

⁶ Hydria Caputi (Furtw.-Reichh. II 307 Abb. 102).

⁷ Aus Boeotien (Winter, Typenkatalog I 35. Arch. Ztg. XXXII 1874 Taf. 14. BCH. XXIV 1900 pl. X 3, XI 3).

⁸ Ph. Le Bas, Monuments figurés pl. 89.

⁹ Graef, Akropolis-Vasen Taf. 82 Nr. 1525.

¹⁰ Akrop.-Vasen Taf. 104 Nr. 2525.

¹¹ Zuhörer eines Flötenspielers auf einer Leagros-Schale (Klein, Lieblingsinschriften² 73 Abb. 12). Glaukos der Sotades-Schale (Brit. Mus. D 5. Murray, White Athenian Vases pl. 16. Pfuhl, Malerei Abb. 526).

¹² z. B. Arch. Ztg. XXXVII 1879 Taf. 6, Heydemann, Griech. Vasenb. Taf. XII 7. 9. = C.-C. 1335. Vgl. Heubach, Das Kind in der antiken Kunst, Heidelberger Diss. 1903, 26ff.

Kleinen in allen möglichen Stellungen am Boden kriechend und hockend vor Augen führen. Wie stark die Nachfrage nach Kinderdarstellung seit dem IV. Jh. war, zeigen uns weniger die Grabsteine¹ als die Menge der Weihgaben, wie sie uns z. B. aus dem Tempel von Kurion² erhalten sind. Der Hellenismus bringt dann gerade auf dem Gebiete der Kinderplastik die reifsten Schöpfungen hervor wie das Knäbchen mit der Fuchsgans in Wien³ oder die Knöchelspielerin Colonna⁴.

IV. Nur bei zwei Gelegenheiten im menschlichen Leben wird das Sitzen auf der Erde von der Sitte geradezu gefordert: bei Hochzeit und Totenklage. Freilich sind die Monumente, die für uns in Betracht kommen, auf beide sehr ungleich verteilt.

8. Daß die Brautführer als Wächter auf der Schwelle des Thamos sitzen, wird uns durch die Autoren nicht direkt bezeugt⁵. Trotzdem hat man den am Boden sitzenden Jüngling auf der Aldobrandinischen Hochzeit⁶ gewiß mit Recht als sterblichen oder göttlichen Brautführer (Hymenaios) gedeutet, und diese Erklärung wird durch einen schönf. Krater in Corneto⁷ bestätigt. Dort ist es ein Silen, der, auf der Schwelle des Brautgemaches sitzend, seinen Herrn und Meister Dionysos als den Bräutigam erwartet.

9. Trauernde Menschen, die auf der Erde sitzen, haben wir schon auf ägyptischen Reliefs und geometrischen Vasen kennen

¹ Conze, Att. Grabreliefs Nr. 1052. 1053 S. 225. Plast. Gruppe auf einer weißgr. Lekythos nachgebildet: Riezler, Taf. 22. Pfuhl, Malerei Abb. 533.

² Cesnola Collection I pl. 130—132, II pl. 44.

³ Bulle, Schöner Mensch Taf. 187 r. Vgl. Herondas IV 31. Dazu Herzog, Öst. Jh. VI 1903, 215 ff.

⁴ Br.-Br. 520.

⁵ Vgl. Heckenbach, RE. VIII 2131.

⁶ Nogara, Le nozze Aldobrandini tav. V. Bulle, Schöner Mensch Taf. 317. Pfuhl, Malerei Abb. 709. Deutung von Robert, Hermes XXXV 1900, 657. Die von Buschor (Furtw.-Reichh. III S. 273) vertretene Deutung des Jünglings auf Herakles als Bräutigam befriedigt nicht, weil man sich den künftigen Gatten lieber in siegreichem Glanz ins Brautgemach einziehend als auf der Schwelle wartend denkt. Auch wird der feinste Reiz des Bildes, in dem alles Erwartung ist, zerstört, wenn der Bräutigam schon anwesend ist. Das Sitzmotiv des Hymenaios leitet sich von dem der Satyrn des Lysikrates-Denkmal her (Springer-Wolters¹² 325 Abb. 600).

⁷ Museo Civico 4197. Arch. Jb. XXXIV 1919, 133 Abb. 32.

gelernt. Das Verschmähen des Stuhles ist in diesem Falle gewiß eine Selbsterniedrigung gleich dem Zerreißen der Kleider und Bestreuen des Hauptes mit Asche. Auch der Schmerz der Penelope bei der Nachricht von Telemachs Abreise äußert sich darin, daß sie es nicht über sich gewinnt, sich auf einen Stuhl zu setzen, ἀλλ' ἄρ' ἐπ' οὐδοῦ ἴζε πολυκμήτων θαλάμοιο (δ 718).

In der archaischen Plastik beginnen die auf der Erde sitzenden Trauernden mit der klagenden kleinen Seele auf dem Harpyienmonument, in der sf. Vasenmalerei mit dem niedergedrückten Ares der Francoisvase und dem kauernenden Priamos einer sf. Hydria in München¹. Die Vivenziovase² des Kleophradesmalers mit ihren wundervollen Gestalten kauernder Frauen, die sich gleichsam unter den Schlägen des Schicksals zusammenducken, bleibt als einmalige höchste Leistung isoliert. Statt dessen gewinnt ein anderer Typus, der polygotischen Geist zu atmen scheint, allgemeine Verbreitung. Der Trauernde sitzt auf der Erde oder einer niedrigen Erhöhung, stützt den Kopf in die Hand und setzt den Ellenbogen auf die etwas angezogenen Schenkel. Die Herkunft dieses Motivs von der sogenannten Penelope hat Furtwängler³ aufgezeigt. Wir nennen hier nur die Statuen klagender Sklavinnen von attischen Gräbern⁴, zu denen genau entsprechende Terrakotten⁵ gehören, die kauernenden Männer und Frauen in den Giebeln des Klagefrauen-Sarkophags von Sidon⁶, den sinnenden Pylades am Grabe Agamemnonns auf einem 'melischen' Tonrelief⁷, Elektra die Urne umklammernd⁸, schließlich Peleus und Tydeus auf einer unteritalischen Amphora

¹ Jahn 65. Benndorf, Heroon von Gjölbaschi 153 Abb. 141.

² Furtw.-Reichh. Taf. 34. Pfuhl, Malerei Abb. 378, dazu I 439 f. Beazley, Att. Vasenmaler 74 Nr. 50.

³ Furtwängler, Sammlung Saburoff Text zu Taf. 15. 17.

⁴ Statuen in Berlin (Furtwängler, a. a. O.; Kurze Beschreibung Nr. 498. 499). Statue in Athen (Arndt-Amelung, EV. 621. Collignon, Statues funéraires 213 Fig. 136).

⁵ Hamdi Bey-Reinach, Nécropole de Sidon 244 fig. 65.

⁶ Hamdi Bey-Reinach, Nécrop. de Sidon pl. VII, VIII. K. i. B. X 313, 5.

⁷ Mon. d. I. VI/VII 57. Ztschr. f. bild. Kunst LV 1921, 94 Abb. 1.

⁸ Durchbrochen gearbeiteter bronzener Spiegelgriff aus Lokroi Epizeph. (Not. d. Scavi 1913 supplement. p. 49 = Reinach, Rép. de la stat. V 376, 8).

in Neapel¹, die den sterbenden Meleager beweinen. Die niedergeschlagenen, auf flachen Felsen sitzenden Wanderer auf dem Ilissostempel-Fries² stützen das Haupt nicht auf, sondern senken es und lassen beide Hände müßig im Schoß ruhen. Und beide Varianten des Motivs vereinigen sich zu einer Schöpfung, die vielleicht den wunderbarsten Ausdruck des Schmerzes in antiker Kunst darstellt: Der trauernden Frau auf der von Wolters veröffentlichten Metope eines attischen Grabmals³.

Auch eine Göttin gehört in den Kreis dieser Gestalten: es ist Demeter, die auf einem Weihrelief aus Eleusis⁴ auf der Erde sitzend erscheint. Sie ist, wie Rubensohn gezeigt hat, als auf der *ἀγλαστός πέτρα* von ihrer traurigen Wanderung⁵ ruhend gedacht, und so trauern mit ihr an den Thesmophorien die athenischen Frauen *χαμαὶ καθήμεναι* um die geraubte Tochter⁶. Als trauernde Demeter fasse ich mit Svoronos⁷ auch die auf dem Boden sitzende Frau einer thebanischen Didrachme des V. Jhs., und in Olympia gab es eine Demeter Chamyne, deren Name als *χαμαιεὐνή* erklärt wird⁸.

Den Klagenden schließen wir die durch äußere Gewalt in Not versetzten Menschen an. Hierher gehören:

10. Die Verwundeten. Sie sitzen natürlich mit ausgestreckten Beinen, nur der Patroklos der Sosias-Schale hat ein Knie scharf angezogen. Der klassische Verwundete ist Philoktet,

¹ Bull. arch. Nap. N. S. VIII tav. 6. Arch. Ztg. XXV 1867 Taf. 220.

² Arch. Jb. XXXI 1916, 172 Abb. 3. K. i. B. VIII/IX 277, 3. Dazu die Kopie auf dem Sarkophag von Torre Nova (RM. XXV 1910 Taf. 4).

³ AM. XVIII 1893 Taf. 1. Svoronos, Athener Nat.-Mus. Taf. 128 Nr. 1688.

⁴ AM. XXIV 1899 Taf. 8, 1. Vgl. Kallimachos, Hymn. in Cererem 15.

⁵ Auch Herakles erscheint als müder Wanderer auf der Erde sitzend (Münzen von Phaistos. Svoronos, Numism. de la Crète anc. pl. 24 Nr. 1. 2. 6. 7. Regling, Ant. Münze als Kunstwerk Taf. 31 Nr. 660).

⁶ Plutarch, De Iside et Osiride 69. L. Deubner sieht allerdings in dieser Sitte ursprünglich einen Fruchtbarkeitszauber (nach mündl. Mitteilung).

⁷ Journ. intern. d'arch. num. 1914 pl. VI 4. Brit. Mus. Cat. of Coins. Central Greece pl. XII 9.

⁸ Pausanias VI 21, 1. Preller-Robert, Griech. Mythol. I 776. Weniger im Rhein. Mus. LXXII 1917, 6).

der häufig auf Gemmen¹, seltener auf Vasen² erscheint. Auch dieser Typus geht im Hellenismus in die große Plastik über: der sterbende Gallier vom Kapitol³.

11. Die Besiegten und Gefangenen sind in archaischer Zeit selten sitzend⁴, meist halbliegend oder sinkend gebildet worden⁵. Wirklich häufig werden sie erst im Hellenismus, als sich das Auge der Herrscher an diesen Trophäen des Siegers weiden will. So finden wir sie auf den Prachtkameen der Kaiserzeit⁶, als Allegorien überwundener Provinzen auf dem Panzer des Augustus von Primaporta⁷ und Münzen Domitians⁸. Besonders deutlich spricht die Haltung eines besiegten Gladiators auf einem Relief republikanischer Zeit in München⁹.

V. Schließlich kann dem Sitzen auf der Erde auch symbolische Bedeutung innewohnen.

12. Die Schutzflehenden nehmen diese verachtete Haltung an, um das Mitleid der Götter und Menschen zu erwecken. So gelingt es auch dem Odysseus, daß der Phaiake Echeneos zum König sagt (η 159):

*Ἀλκίνο', οὐ μὲν τοι τόδε κάλλιον, οὐδὲ ἕοικεν,
ξεῖνον μὲν χαμαὶ ἤσθαι ἐπ' ἐσχάτῃ ἐν κονίῃσιν.*

In historischer Zeit setzen sich die Gesandten von Epidamnos

¹ Furtw., Gemmen Taf. XVIII 64. XXXVI, 6. LVII 3.

² Aryballos Castellani (Arch. Jb. XXXI 1916, 207 Abb. 22).

³ Bulle, Schöner Mensch Taf. 174. Springer-Wolters¹² Taf. XIV.

⁴ So der gefesselte Prometheus ('Inselstein' des VII. Jhs., Furtw., Gemmen Taf. V 37. Argiv. Bronzeblech, Olympia IV Taf. 39 Nr. 699. Tyrrhen. Amphora, Thiersch Taf. II 6).

⁵ Klazomenische Sarkophage in Berlin (Ant. Denkm. I 44, II 27, 2). Grabmal von Isinda (Mendel, Catal. des mus. Ottom. I 277 Nr. 109). Bronzerelief von Perugia (Ant. Denkm. II 14), Giebel von Topolia (AM. XXX 1905 Taf. XIII): Amazone. Geryones-Schale des Euphronios (Furtw.-Reichh. Taf. 22. Pfuhl, Malerei Abb. 391): Eurytion.

⁶ Gemma Augustea und Pariser Kameo (Furtw., Gemmen Taf. LVI und LX).

⁷ Br.-Br. 225. Strena Helbigiana 51. Vgl. v. Duhn, Neue Heidelb. Jahrb. III 88ff., und überhaupt: P. Bienkowski, De simulacris barbararum gentium.

⁸ z. B. Aureus Domitians (v. Sallet, Münzen und Medaillen 80).

⁹ Wolters, Führer durch die Glyptothek Nr. 364. Münch. Jb. N. F. II 1925 Taf. zu S. 2.

als Schutzflehende in das Heraion von Kerkyra, wo es gewiß keine Stühle gab (Thuk. I 24, 7).

Die Monumente, die uns diese Anschauung illustrieren, sind nicht allzuhäufig. Zunächst haben wir den bekannten Adrestos-Skyphos in Kopenhagen¹ zu erwähnen. Nachdem die Übermalung entfernt ist und die beiden hockenden Gestalten als Männer erkannt sind, werden wir nicht mehr zögern, auf Abekens alte Deutung² zurückzugreifen [und in ihnen Tydeus und Polyneikes als Schutzflehende zu sehen.

Auf einer schönen griechisch-römischen Gemme³, die Furtwängler gewiß mit Recht auf eine Komposition des V. Jhs. zurückgeführt hat, finden wir den flehenden Priamos vor Achilleus auf der Erde sitzend. Ferner gehört hierher die zum Athenabild geflüchtete Cassandra eines 'melischen' Reliefs⁴ und der an den Omphalos gelehnte Orestes auf Vasen⁵. Die beiden letzteren stimmen in der Haltung mit den auf der niedrigen Stufe des Grabmahls sitzenden Toten auf weißgrundigen attischen Lekythen⁶ überein.

13. Wenn Seher und Seherinnen auf der Erde sitzend dargestellt werden, so empfand man das wohl einerseits als urtümlich-ehrwürdig, andererseits bedeutete es eine Annäherung an die geheimnisvolle Allmutter, die Träume und Weissagungen aus der Tiefe heraufsendet. Schon Homer berichtet von den *Σελλοὶ ἀνιπρόποδες χμαιεῖναι* (II 235) in Dodona. In der bildenden Kunst sind die Darstellungen von Vertretern der Mantik selten und unsicher. Als Seher werden wir wohl den alten Halimedes auf dem Berliner Amphiaraoskrater und ebenso die beiden Greise im Ostgiebel des olympischen Zeustempels⁷ deuten dürfen, doch kann im ersteren Falle das Sitzen auf der Erde

¹ Robert, Oidipus I 197 fig. 35. Dazu Rumpf in AM. XXXXVI 1921, 169, 190 und Chalkid. Vasen Taf. 38, S. 15 Nr. 19.

² Annali XI 1839, 255 ff.

³ Furtw., Gemmen Taf. XLIII 20.

⁴ Arch. Ztg. XL 1882 Taf. 8.

⁵ Campanische Hydria in Berlin, Arch. Anz. 1890, 90.

⁶ Riezler, Weißgrundige attische Lekythen Taf. 61—65, 84, 85, 87.

⁷ Buschor-Hamann, Skulpt. des Zeustempels 23 Taf. III, XXIII. K. i. B. VIII/IX 242, 2. Zur Deutung Studniczka, Abhdlg. Sächs. Akad. d. Wiss. 1923, 21 ff.

auch nur im Allgemeinen der Ausdruck der Trauer sein, im letzteren den niederen Stand der Gefolgsleute bezeichnen. Als Darstellungen der Pythia hat Hauser¹ gedeutet und zusammengestellt: die 'Schutzflehende Barberini'², die Kauernde vom Mediceischen Marmorkrater³ und eine kleine Bronze in Berlin⁴. Diese Deutung befriedigt aber nicht ganz, da sie weder die labile Stellung der 'Schutzflehenden', noch die starke Entblößung der mediceischen Figur hinreichend erklärt; schließlich wird die Bronzefigur mit der Schlange wohl besser als Darstellung einer Erinys verstanden⁵.

Der römischen Religion gehört die Sibylle der Sorrentiner Basis⁶ an, sowie die auf Gemmen häufige Darstellung eines auf dem Boden sitzenden Mädchens⁷, die Furtwängler aus dem Kult der Juno Sospita erklärt hat.

Endlich haben wir zuzugeben, daß es allerdings manche am Boden kauernde Menschen in griechischer Kunst gibt, die sich nicht in einer der aufgezählten Kategorien einreihen lassen. Sie stammen fast alle aus der Jugendzeit des klassischen Stiles, als er in der ersten Entdeckerfreude an ungewöhnlichen Körperhaltungen seine Meisterschaft ausbildete und erprobte. Den äußeren Anlaß dazu bot ihm stets der Raum, den es zu füllen galt. Als Beispiele seien angeführt:

Sandalenbindende Hetäre am Hals einer Amphora des Pamphaios, wahrscheinlich von Oltos gemalt⁸.

¹ Öst. Jh. XVI 1913, 33ff.

² Helbig-Amelung³ II Nr. 1820. Br.-Br. 415. Öst. Jh. XVI 1913, 60f. Abb. 24f. Lippold, Kopien S. 118f.

³ Wien. Vorl. V 9. Öst. Jh. XVI 1913, 36. 38. Abb. 19. 21.

⁴ Neugebauer, Antike Bronzestatuetten Taf. 64. Ver. d. Freunde ant. Kunst in Berlin, Bericht VII 1919/20 Taf.

⁵ Vgl. die Orestes-Sarkophage. Robert, Ant. Sark.-Rel. II Nr. 155—161 Taf. LIV—LVI.

⁶ Ausonia III 1909, 94 Abb. 1. Springer-Wolters¹² 331 Abb. 617. Auf die haltlosen Vermutungen von Svoronios (Journ. intern. d' arch. num. XVI 1914, 160ff.) gehe ich hier nicht ein.

⁷ Furtw., Gemmen Taf. XXV 44. 45. XXX 1. 49—58. LXIV 73. Besprochen Bd. III 293f.

⁸ Pottier, Vases antiques II pl. 88 G 2. Buschor, Griech. Vasenmalerei² 149. Abb. 105. Pfuhl, Malerei Abb. 362. Beazley, Att. Vasenmaler 11 Nr. 2.

Hockender Faustkämpfer von vorn, von einer rf. Hydria in St. Petersburg¹.

Kauernde Figuren an den Seitenteilen des Ludovisischen und Bostoner Thrones².

Hockender Jüngling mit Bogen von vorn auf einem goldenen Fingerring in Paris³.

Wir schließen mit einer Frage: Wen stellt die schöne Statue eines auf niedriger Stufe sitzenden Jünglings dar, die aus der Villa Ludovisi in das Thermen-Museum gelangt ist (Taf. (XIV)⁴? Gehörte sie einst in den Zusammenhang einer mehrfigurigen Gruppe und ist uns jetzt durch ihre Vereinzelung unverständlich geworden? Oder ist es ein 'idealer Wächter', zu dem man dann auch ein Gegenstück ergänzen möchte? Oder hat sie einst das Grab eines gefallenen Kriegers geschmückt? Die letzte Erklärung scheint mir die wahrscheinlichste zu sein.

Marburg 1921, Athen 1925.

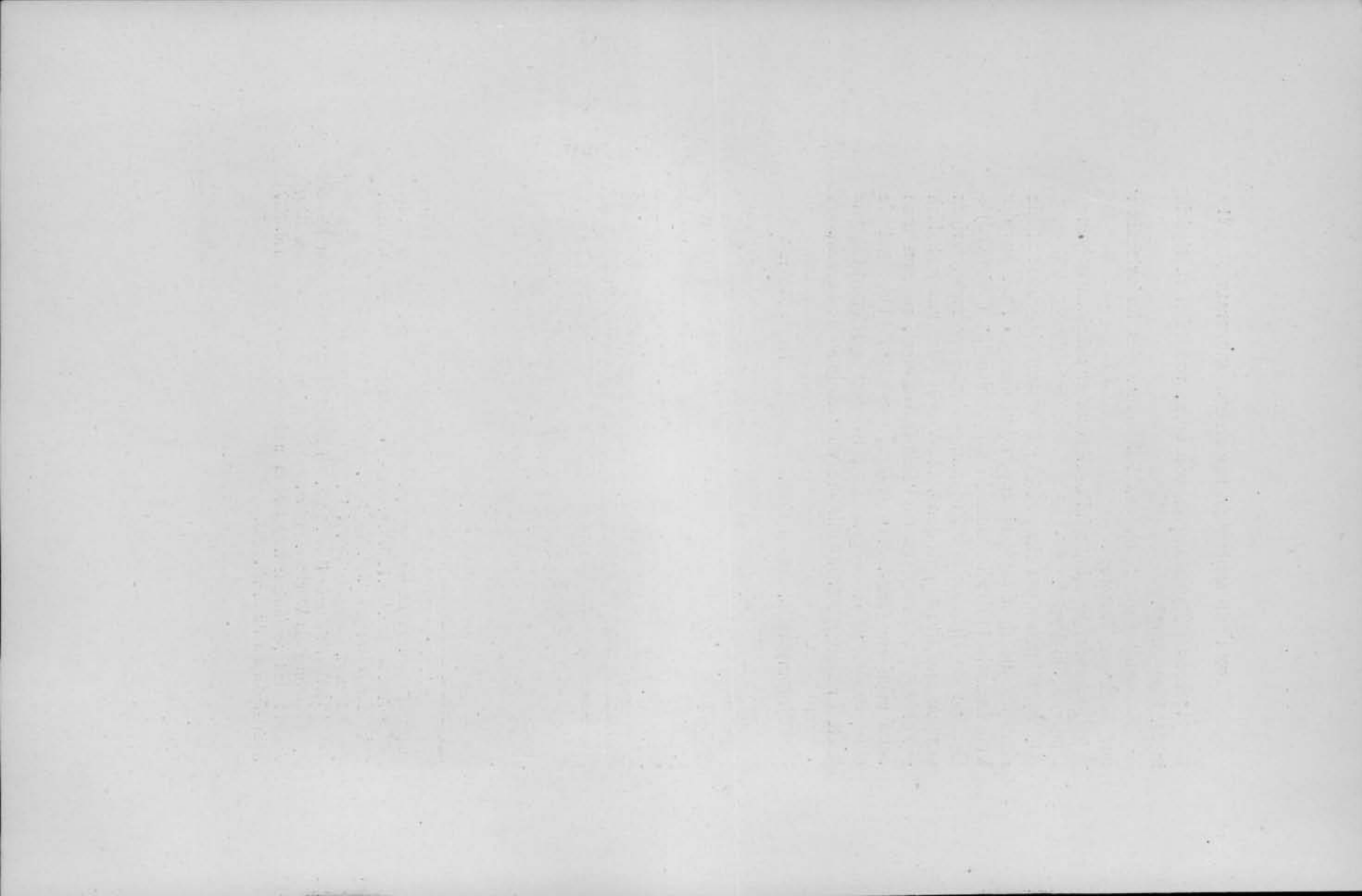
Hans Möbius.

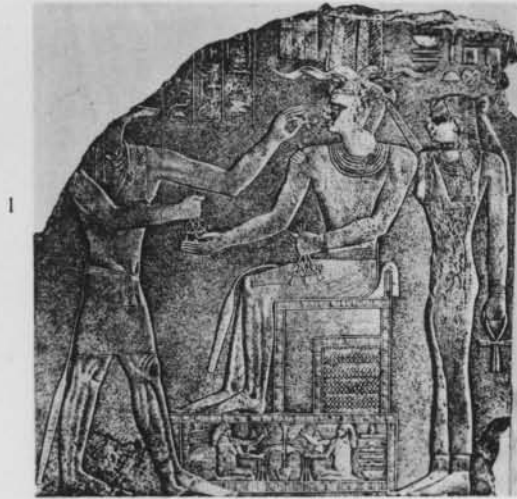
¹ BSA. XIX 1912/13, 238 fig. 8. Von Beazley dem Nikoxenosmaler zugeschrieben. Pfuhl, Malerei Abb. 390. Beazley, Att. Vasenm. 92 Nr. 16.

² Ant. Denkm. II 6. 7. III 7. 8. Arch. Jb. XXVI 1911 Taf. 1. K. i. B. VIII/IX 238. Zur Deutung vgl. H. Boyd-Hawes, AJA. XXVI 1922, 278 ff.

³ Furtw., Gemmen Taf. X 12.

⁴ Helbig, Führer³ II Nr. 1296, dort auch die übrige Literatur und die Erklärung als Wächter. Der Kopf ist antik, aber nicht zugehörig, ergänzt sind vor allem: I. Unterarm und beide Füße. Hier Taf. XIV nach Anderson Phot. Nr. 3296.





DARSTELLUNG DES SITZENDEN MENSCHEN IN DER FLÄCHENKUNST.



1



2



3



5



4

VERBREITUNG DER 'ORIENTALISCHEN SILHOUETTE' I.



2



1



3



4

VERBREITUNG DER 'ORIENTALISCHEN SILHOUETTE' II.



MARMORSTATUETTE IN DELOS.



1



2



3

SPARTANISCHE STATUEN.



STATUE AUS DIDYMA.



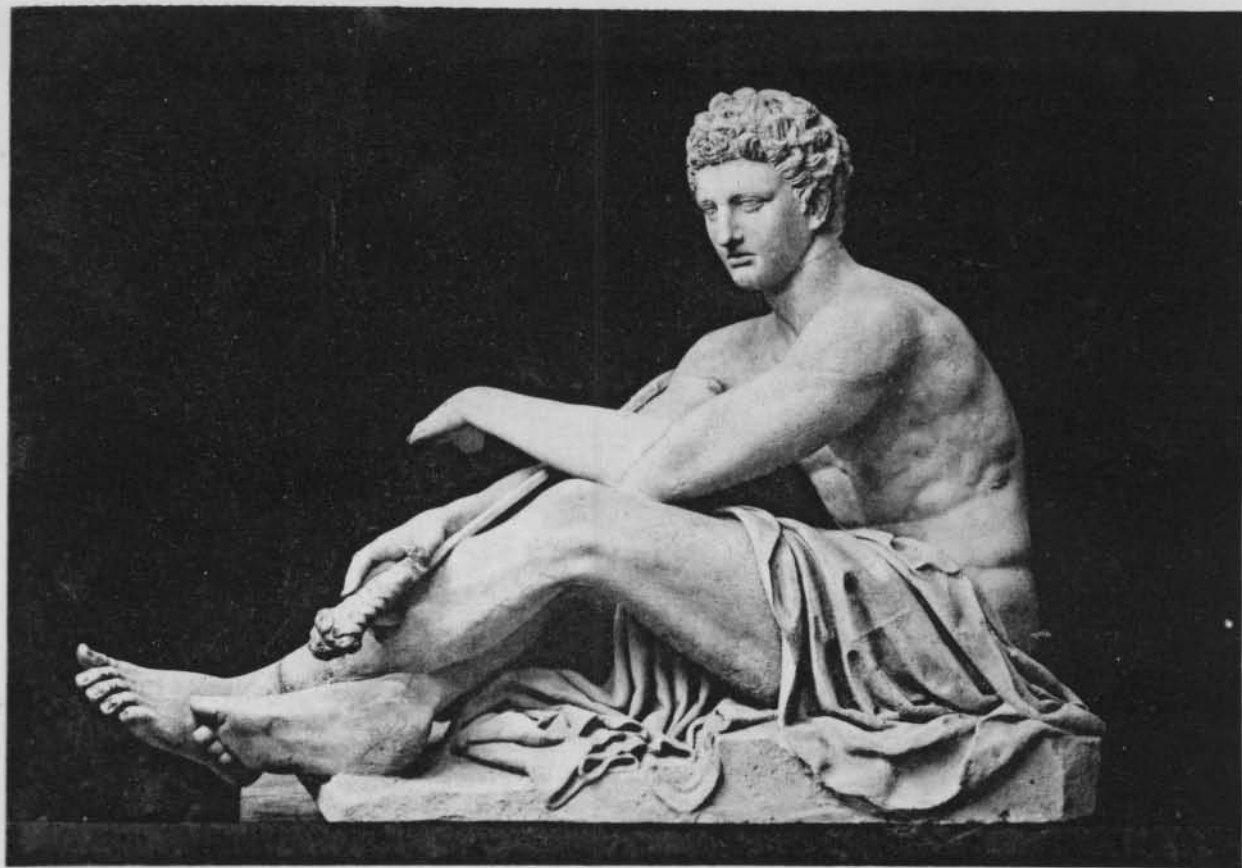
DIONYSOSTORSO VON IKARIA, RÜCKANSICHT.



GRABRELIEF AUS LEBADEIA.



MARMORSTATUETTE AUS RHAMNUS.



JÜNGLINGSSTATUE LUDOVISI.