

## Ein etruskischer Krater.

Von

**Andreas Rumpf.**

Hierzu Tafel 51—52.

Ein etruskischer Krater mit roten Figuren, der hier (*Taf. 51*) abgebildet wird, wurde 1957 für das Archäologische Institut der Universität Köln im Kunsthandel erworben<sup>1)</sup>. Auf der Vorderseite sitzt auf einem Stuhl mit eigenartig verzierten Beinen und niedriger Lehne eine reich bekleidete bekränzte Frau (offenbar Turan) mit einem Zweig in der linken Hand, beiderseits von ihr zwei seltsam geschlechtlos gebildete Flügelknaben, deren rechter ihr einen Kranz reicht; alle drei haben blondes Haar. Auf der Rückseite lenkt ein Jüngling eine Biga nach rechts; hinter ihm ein unten näher zu erläuternder Gegenstand. Heute, da das Buch von Sir John Beazley über etruskische Vasenmalerei vorliegt, braucht man nicht lange zu forschen, wenn man sich Klarheit über Stil und Entstehungszeit verschaffen will<sup>2)</sup>. Die Vorderseite läßt einen sofort an den Maler von London F 484 denken; namentlich die charakteristische Zeichnung der Flügel findet sich dort. Aber auch die Pferde der Rückseite stimmen in der singulären Zeichnung der Brustfalten mit denen der Reiter auf den Vasen dieses Malers überein. Der Sitz der Turan aber entspricht wiederum dem des Tinia auf dem ehemals bei Basseggio befindlichen Kelchkrater. Wenn auch die auffallende Form der Biga auf der Rückseite<sup>3)</sup> in den Hauptzügen denen auf den Werken des Malers der Vaticanischen Biga gleicht, so finden sich doch auch beachtliche Unterschiede. Kopf und Schmuck der Pherisipnei auf dem 'Stamnos' dieses Malers stimmen zur Turan des Kraters in Köln. Die Beziehungen hinüber und herüber sind jedoch nicht so eng, daß man für alle diese Werke einen Meister annehmen darf — falls die Bezeichnung Meister bei der bescheidenen Qualität der Malerei anwendbar ist. Auf der Hydria des Malers der Vaticanischen Biga ist die nicht alltägliche Darstellung des Jünglings, der eine Stele bemalt.

1) Höhe: 0,32 m. Aus Scherben zusammengesetzt. Die Figuren unverletzt bis auf unbedeutende Flecken am linken Arm und linken Schenkel des Flügelknaben zur Linken und am Flügel dessen zur Rechten auf der Vorderseite.

2) *Maler von London F 484*: J. D. Beazley, *Etruscan Vase Painting* (Oxford 1947) 43 f.; Ders., in *Festschrift Rumpf* (Krefeld 1952) 11; der dort beschriebene 'Stamnos' in New York scheint im Bild der Vorderseite demjenigen in Köln zu ähneln. Trendall, *Vasi ant. dip. del Vaticano, Vasi Italioti ed Etr.* II 1956 Z 81 Taf. 58 S. 224, Z 84 Taf. 58, c S. 225. - *Krater Basseggio*: Beazley a. a. O. 46. - *Maler der Vaticanischen Biga*: Beazley a. a. O. 47. F. de Ruyt, Charun (Brüssel 1934) Abb. 36/7 Nr. 87. Trendall a. a. O. Z 82/83 u. AB 13 Taf. 58/59 S. 225-228. *Enciclop. Arte Ant. Or.* II 102 f. Abb. 159-160. - *Der Stelenmaler* auch Th. Schreiber, *Kulturhistorischer Bilderatlas* (Leipzig 1885) Taf. 9, 4.

3) H. Nachod, *Der Rennwagen bei den Italikern* (Diss. Leipzig 1909) 80 Nr. 98-99.

Ähnlich hat der Bildschmuck des Kraters in Köln eine Eigentümlichkeit von besonderem Interesse, die einer Erläuterung bedarf: es ist das seltsame Gebilde hinter der Biga auf der Rückseite. Man würde hier eine für das Wagenrennen charakteristische Zielsäule, eine meta, erwarten; das ist es aber keineswegs. Der Gegenstand, der jedem Betrachter sofort auffiel (*Taf. 52*), ruht auf einem nach unten sich verjüngenden Pfeiler, der aus mindestens drei Pfosten, die mit einem (wahrscheinlich in Metall zu denkenden) Reifen zusammengehalten werden, besteht. Dieser Untersatz ist also offenbar aus Holz. Darauf sitzt ein durch einen Giebel gekröntes Rechteck, das in vier vertikale Bahnen geteilt ist. Die beiden äußeren Felder zeigen wie auch das Giebeldreieck ein Rautenmuster. Die beiden inneren sind durch Querleisten mit Nagelköpfen deutlich als Türen gekennzeichnet. Türen müssen sich öffnen lassen, sonst sind sie überflüssig; das ganze ist also ein mit Klapptüren versehenes Bild, wie wir es mit geöffneten Läden von gemalten stadtrömischen und pompeianischen Wänden<sup>4)</sup> kennen.

Ist der Pfosten aus Holz, so ist es das Bild natürlich auch, wofür ja schon die Türen, die es verdecken, sprechen. Daß es im Freien steht, zeigt der Giebel mit seinem nach 'tuskanischer' Art überhängenden stillicidium. Der Eindruck des Ganzen ist der eines 'Marterl', wie sie im nördlichen Vorgelände der Alpen üblich sind. Weihetafeln nebst Pfeilern aus Holz sind uns aus dem Altertum im Original natürlich nicht erhalten. Dafür besitzen wir Beispiele in kostbarer Ausführung: Marmorreliefs<sup>5)</sup>, teils mit, teils ohne Giebel, auf Pfeilern aus Kalkstein oder Marmor. Die Pfeiler mögen häufiger gewesen sein als wir heute nachprüfen können, da bei Zufallsfunden solche kaum beachtet worden sind.

Zahlreicher als im Original sind uns solche auf Pfeilern stehende Tafeln im Bilde erhalten — ganz wie auf unserem Krater. Die große Mehrzahl dieser Darstellungen befindet sich auf Reliefs. Nicht selten sind sie auf den von Theodor Schreiber zusammengestellten und von ihm so genannten 'Hellenistischen Reliefbildern', wo sie teils selbst wieder Reliefschmuck tragen<sup>6)</sup>, teils

4) Beispiele: G. E. Rizzo, *La Pittura Ellenistico-Romana* (Mailand 1929) Taf. 6. 16. 17. 127. 135. - P. Marconi, *La Pittura dei Romani* (Rom 1929) Abb. 13 und 89. - L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis* (Leipzig 1929) Abb. 31. 62. 63. 66. 77. 117. 204. - P. Ducati, *Die etruskische, italohellenistische und römische Malerei* (Wien 1941) Taf. 40.

5) Beispiele: Athen, Nat. Mus. 1783 u. 2756; J. N. Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum* (Athen 1908) (im Folgenden zitiert: Svoronos) Taf. 182; H. Haas, *Bilderatlas zur Religionsgeschichte* (im Folgenden zitiert: Haas) Lieferung 13/14 (Leipzig 1928) Abb. 141. - Svoronos Taf. 219, II 1330. - Auf *Kypros*: P. M. Fraser / T. Rönne, *Boeotian Tombstones* (Skr. Svenska Inst. Ath. 4<sup>o</sup> VI, Lund 1957) Taf. 17, 6. - *Pfeiler allein*: R. Schöne, *Griechische Reliefs* (Leipzig 1872) Taf. 14, 67. - A. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Akropolis* (Cambridge, Mass. 1949 — im Folgenden zitiert: Raubitschek) 264 ff.

6) Th. Schreiber, *Die Hellenistischen Reliefbilder* (Leipzig 1894) Taf. 1; H. Brunn und P. Arndt, *Denkmäler griech.-röm. Sculptur* (München 1888-1943) 621, a; F. Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*<sup>2</sup>, (im Folgenden zitiert: Winter) 399, 2; *Klass. Skulpturenschatz IV* 469; E. Löwy, *Die griechische Plastik* Taf. 161, 289; R. v. Schneider, *Album auserlesener Gegenstände der Antikensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses* (Wien 1895) Taf. 19; E. Strong, *La scultura Romana* (Florenz 1923-1926) 76, Abb. 50; G. Rodenwaldt, *Das Relief bei den Griechen* (Berlin 1923) Abb. 122 und 124; E. Strong, *Art in Ancient Rome* (London 1929) Abb. 96; G. Rodenwaldt, *Die Kunst der Antike (Hellas und Rom)* (Berlin 1927 - Propyl.-Kunstgeschichte Bd. 3) 540 (4578); W. Technau, *Die Kunst der Römer* (Berlin 1940) 126, Abb. 96 - Taf. 40; W. Helbig / W. Amelung, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen der*

glatt sind<sup>7)</sup>. Aus letzterem Umstand darf man jedoch nicht schließen, daß in diesem Fall bemalte, nicht aber reliefierte Marmorplatten gemeint seien, denn bei den bekannten Stücken mit dem Besuch des Dionysos bei einem Dichter oder Schauspieler der Neuen Komödie, den einst so genannten Ikariosreliefs, ist die Relieftafel auf einem Pfeiler einmal mit erhabener Arbeit versehen, auf den Wiederholungen aber glatt gelassen<sup>8)</sup>. Unter den klassischen Denkmälern hat nur eines ein ausgearbeitetes Relief<sup>9)</sup>, sonst sind die Tafeln glatt<sup>10)</sup>.

Man wird die Frage, ob in allen diesen Fällen Reliefplatten oder Gemälde — bei den massiven Pfeilern natürlich bemalte Marmortafeln — gemeint sind, nicht entscheiden können. Bei den gleichfalls auf Säulen oder Pfeilern sitzenden runden Scheiben<sup>11)</sup> darf man jedoch an den bemalten Diskos, welcher der Weisheit des Arztes Aineas gewidmet ist<sup>12)</sup>, denken; doch gab es auch

klassischen Altertümer in Rom<sup>3</sup> (Leipzig 1912) Nr. 1017; D. Mustilli, *Il Museo Mussolini* (Rom 1939) 106 Nr. 7, Taf. 61, 224, 7.

7) Schreiber a. a. O. Taf. 46 (Helbig/Amelung a. a. O. Nr. 920. H. St. Jones, *A Catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of Rome: The sculptures of the Pal. dei Conservatori* Taf. 31 Gall. 26 a; Winter 365, 2) - Taf. 47 - Taf. 48 (Jones Mus. Capitolino Taf. 61 Fil. 118; Helbig/Amelung a. a. O. Nr. 848).

8) *Mit Relief*: Schreiber a. a. O. Taf. 37 (Brit. Mus. Cat. *Sculpt.* III [1904] Nr. 2190; A. Baumeister, *Denkmäler des klassischen Altertums* Bd. III (München 1889) 1765 Abb. 1849; E. Löwy, *Neuattische Kunst* [Leipzig 1922] Abb. 24; G. Rodenwaldt, *Das Relief b. d. Griechen* Abb. 80; *Amer. Journ. Archaeol.* 38, 1934, 140, Abb. 2). - *Glatt*: Schreiber a. a. O. Taf. 38 Louvre (W. Fröhner, *Notice* Nr. 204; *Catalogue sommaire* Nr. 1606; F. de Clarac, *Musée de sculpture* [Paris 1826-1853] Taf. 133; *Amer. Journ. Archaeol.* 38, 1934, Taf. 15; Phot. Giraudon 1039). - Schreiber a. a. O. Taf. 39. Neapel (A. Ruesch, *Guida illustrata* [1908] 272; Brunn / Arndt a. a. O. 344, b; *Mod. Cicerone* 233; F. Noack, *Die Baukunst des Altertums* [Berlin 1910] Taf. 61; H. G. Beyen, *Die pompejanische Wanddekoration vom 2. bis zum 4. Stil* [Den Haag 1938] Bd. 1 Abb. 69; *Amer. Journ. Archaeol.* 38, 1934, 141, Abb. 3). - Ephesos (*Österr. Jahreshefte* 24, 1929, Beibl. S. 54 Abb. 28; *Amer. Journ. Archaeol.* 38, 1934, 139, Abb. 1).

9) Athen, *Nat. Mus.* 2354. Svoronos Taf. 141, 4.

10) Beispiele: Berlin *Skulpt.* 725. C. Blümel, *Katalog der griechischen Skulpturen des 5. u. 4. Jh. v. Chr.* (Berlin 1928. Staatl. Mus. zu Berlin, *Katalog der Sammlung ant. Skulpt.* Bd. 3) Nr. K 80 Taf. 69; Brunn/Arndt a. a. O. 162, a; A. Furtwängler, *Die Sammlung Sabouroff* (Berlin 1883-1887) Taf. 26; Baumeister a. a. O. Bd. 1, 69, Abb. 70; Waldmann, *Griech. Originale* (Leipzig 1914) 119 (2 117); B. Schröder, *Der Sport im Altertum* (Berlin 1927) Taf. 22, b; (C. Blümel) *Sport und Spiel bei den Griechen und Römern* (Berlin 1934) Taf. 29; *Ders., Sport der Hellenen* (Berlin 1936) 75. - O. Walter, *Beschreibung der Reliefs im Kleinen Akropolis-museum in Athen* (1923) Nr. 213; R. Schöne, *Griech. Reliefs* (Leipzig 1872) Taf. 14, 66. - Athen, *Nat. Mus.* 1383; Svoronos Taf. 38; H. K. Süßerott, *Griechische Plastik des 4. Jhs. v. Chr.* (Frankfurt a. M. 1938) Taf. 22, 5. - Athen, *Nat. Mus.* 1384. P. Arndt / W. Amelung, *Einzelstudien* 1210; V. Stais, *Marbres et Bronzes du Musée national d'Athènes* (1907) 193 (2 233); Svoronos Taf. 39; S. Paspaspiridi, *Guide de Musée national: Marbres. Bronzes et vases* (Athen o. J.) 244, Abb. 49. - Athen, *Nat. Mus.* 1398; Svoronos Taf. 58. - Athen, *Nat. Mus.* 3369; Paspaspiridi a. a. O. 233; *Ἐφημερίς* 1916, 120; *Archiv Gesch. d. Medizin* XVIII 3, 241; Haas *Lfg.* 13/14 Abb. 139; Himmelmann-Wildschütz. *Θεοληπιτός* (Marburg 1958) Abb. 7; G. M. A. Richter, *Handb. Greek Art* (London 1959) 152 Abb. 219.

11) Chr. Karouzos in *Journ. Hell. Stud.* 71, 1951, 98, Anm. 6.

12) Athen, *Nat. Mus.* 93; IG I<sup>2</sup> 1019; P. Friedländer / Hoffleit, *Epigrammata, Greek inscriptions in verse from the beginning to the Persian war* (Berkeley 1948) (im Folgenden zitiert: Friedländer) Nr. 8; *Jahrb. Arch. Inst.* 12, 1897, Taf. 1.; *Journ. Hell. Stud.* 29, 1909, 154 Abb. 5; E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* (München 1923) Abb. 485; M. H. Swindler, *Ancient Painting* (New Haven 1929) Abb. 243; *Handbuch der Archäologie* (Hdb. d. Altertumswiss.) 4, 1 Taf. 17, 3. - War Aineas ein Heros? *Das Weihebild aus Thessalien* (*Arch. Anz.* 1956, 183. 179-182, Abb. 25 u. 26) mit Inschrift für einen (Heros?) Aineas, der ganz wie Asklepios gebildet ist, legt den Gedanken nahe.

Rundscheiben mit Relief<sup>13</sup>). So finden wir ja stets gemalte Bilder neben den kostspieligeren, in Relief gemeißelten. Ebenso wie es neben der skulptierten Metope die gemalte gibt, wie neben der Grabstele mit Relief stets die mit gemaltem Bild steht, wie selbst größere Weihetafeln mit Malerei allein geziert waren<sup>14</sup>), wie neben dem Urkundenrelief auch das Urkundenbild — oder wenigstens die Fläche, auf der es saß<sup>15</sup>) — vorhanden ist, waren neben den Votivpinakes mit Reliefdarstellungen stets solche mit einfachen Gemälden üblich. Für größere Pinakes mag der tönerner mit der getilgten 'Lieblingsinschrift' des Megakles<sup>16</sup>) als Beispiel dienen. Von kleineren sind die auf Holz gemalten von Pitsa und die tönernen aus Athen, Pendeskufia und vom Isthmos allgemein bekannt. Sie können auch mit einem Giebel bekrönt sein wie der der Niinnion aus Eleusis<sup>17</sup>); freilich brauchte der keine Holztüren, denn seine Farben sind eingebrannt. Daß aber tatsächlich größere bemalte Holztafeln ganz wie Weihreliefs auf Pfeilern aufgestellt werden konnten, lehrt ein Relief im Louvre<sup>18</sup>), bei dem die aufgeklappten Türen deutlich sind. Rudolf Pagenstecher<sup>19</sup>) hatte 1919, dem Zug der Zeit und den Theorien von Theodor Schreiber folgend, daraufhin die Bilder mit Klapptüren, ja die mittelalterlichen Flügelaltäre aus Ägypten im allgemeinen und aus Alexandria im besonderen herleiten zu können geglaubt.

Schon unser etruskisches Vasenbild, das bald hundert Jahre älter ist als die Gründung von Alexandria, genügt, das zu widerlegen. Aber wir besitzen ein noch früheres Beispiel auf der attischen schwarzfigurigen 'Pelike' in Neapel mit der eigenartigen Mystendarstellung<sup>20</sup>). Hier sind die Türen geöffnet; auf der schwarzen Tafel haben Sir John Beazley und Dietrich von Bothmer die Darstellung zweier Reiter in geschwundenem Weiß, wahrscheinlich der Dioskuren, erkannt. Damit ist erwiesen, daß es sich tatsächlich um ein Bild handelt, wie schon 1872 Richard Schöne<sup>21</sup>) ausgesprochen hatte. Das Bild ruht auf einen schlanken Pfeiler. Es ist kein tragbares Bild, sondern ortsfest — ganz wie auf unserem etruskischen Krater; jedoch ist der Giebel griechisch,

<sup>13</sup>) Journ. Hell. Stud. 71, 1951, 98 ff. (Chr. Karouzos).

<sup>14</sup>) Arch. Anz. 1956, 179-182, Abb. 25 u. 26.

<sup>15</sup>) J. Kirchner, *Imagines inscriptionum Atticarum* (Berlin 1935) Taf. 22. 47.

<sup>16</sup>) Akrop. Mus. 67. G. Dickins und St. Casson, *Catalogue of the Acropolis Museum*, Bd. 2 (1921) 306; B. Graef/E. Langlotz, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen* (Berlin 1925) Bd. 2 Taf. 80; *Ἐφημερίς* 1887, Taf. 6; H. Bulle, *Der schöne Mensch im Altertum*<sup>2</sup> (München 1912) Taf. 300; M. Schede, *Die Burg von Athen* (Berlin 1922) Tafelbd. 27; E. Pfuhl a. a. O. Abb. 484; Swindler a. a. O. Abb. 244; *Handbuch der Arch.* 4, 1 Taf. 17, 6; Journ. Hell. Stud. 76, 1956, Taf. 2, 2; Phot. Alinari 24615.

<sup>17</sup>) Athen, Nat. Mus. 11036. Papaspiridi a. a. O. 327; *Ἐφημερίς* 1901 Taf. 1; Haas, *Lieferung 9-11*, Abb. 193; Phot. Alinari 24335.

<sup>18</sup>) Louvre Catal. sommaire 50; Clarac a. a. O. Taf. 217. 314; Fröhner, *Notice* Nr. 249; Schreiber a. a. O. Taf. 70; Amer. Journ. Archaeol. 37, 1933 Taf. 32, 1; Phot. Giraudon 1840.

<sup>19</sup>) R. Pagenstecher, *Über das landschaftl. Relief bei den Griechen* (Sitz.-Ber. Akad. Heidelberg 1919, 1) 48; Arch. Anz. 1919, 21.

<sup>20</sup>) H. Heydemann, *Die Vasensammlung des Mus. Naz. zu Neapel* (1872) Nr. 3358; Ann. Inst. 1865, Taf. F; Th. Schreiber, *Kulturhist. Bilderatlas* Taf. 20, 3; Haas Lfg. 13/14 Abb. 112; Corp. Vas. Ant. 1 (20) III H e Taf. 13 (957) 3 u. 4; J. D. Beazley, *Attic Black Figure Vase Painters* (Oxford 1956) 338, 3 und 694.

<sup>21</sup>) Schöne a. a. O. 38.

nicht 'tuskanisch'. Die schlanke Stütze und die Klapptüren zeigen, daß es sich auch hier um einen hölzernen Pinax handelt.

Nicht aus Holz, sondern aus Marmor, besteht die Stütze — und bestand darum wahrscheinlich auch das Bild — eines noch älteren Beispielen, die berühmte columna Naniana<sup>22)</sup> mit der Inschrift:

Παῖ Διὸς Ἐκφάντω δέξαι τόδ' ἀμενφές ἄγαλμα  
σοὶ γὰρ ἐπευχόμενος τοῦτ' ἐτέλεσσε γρόφων

von der ihr jüngeres unvollständiges Gegenstück aus Olympia<sup>23)</sup> nicht zu trennen ist. Freilich kehrten jüngst Paul Friedländer und Richard Harder<sup>24)</sup> zu der von Vilhoison, Lanzi, Bergk und Weil<sup>25)</sup> vertretenen Auffassung zurück, Ekphantos sei nur der Stifter einer verlorenen Statue, die von Grophon gemeißelt worden sei. Einen Beweis gegen die zuerst von August Böckh geäußerte, von vielen nach ihm geteilte Deutung: γρόφων stehe hier dialektisch für γράφων, hat nur Harder zu führen unternommen. Er meinte diese Erklärung sei 'bündig widerlegt', denn Alpha könne durch Omikron in den substantivis γροφένς und γροφή und in γροπτὰ für γραπτὰ sowie in den verbis compositis von γράφω ersetzt werden, aber in Kreta und Tarent werde das verbum simplex stets γράφω geschrieben. Ganz abgesehen davon, daß unsere Überlieferung für die Dialekte gar lückenhaft ist, beruht diese 'bündige Widerlegung', zum mindesten für Melos, auf einem circulus vitiosus. Sie läßt sich nur aufrecht erhalten, wenn man in beiden Epigrammen, die etwa ein Jahrhundert auseinander liegen, einen sonst nirgends belegten Eigennamen Grophon, merkwürdigerweise beidemale ein Künstler, annimmt. Folgt man aber dieser Annahme, so erhält das Epigramm des Ekphantos einen seltsamen Inhalt: der Weihende tritt in demütiger Bescheidenheit hinter dem Künstler zurück. Alles, was er von sich aussagt, ist, daß er der Gottheit einen echten Grophon darbringt, das Werk eines Künstlers, der nicht nur untadelig, sondern auch fromm sei. Faßt man hingegen γρόφων als participium praesentis auf, so erhält das Ganze einen klaren Sinn; ja das γάρ der zweiten Zeile wird erst so verständlich. So werden wir denn in Übereinstimmung mit einem so erfahrenen Linguisten und so anerkannten Dialektforscher wie Albert Thumb γρόφων als γράφων nehmen.

Jedoch meinte Harder: 'es kann sich ja nicht um ein Gemälde gehandelt haben'. Warum eigentlich nicht? Agalma hat gar vielerlei Bedeutungen. Daß es bei Homer und den Tragikern jedes Schmuckstück bezeichnen kann, wäre an sich für die archaischen Weihinschriften nicht ohne weiteres verbindlich. Aber auch hier haben wir die verschiedensten Dinge, die damit gemeint sein

<sup>22)</sup> Berlin. Skulpt. Inv. 1485. Arch. Anz. 1903, 29; E. Löwy, Inschriften griechischer Bildhauer (Leipzig 1885. - Im Folgenden zitiert: Löwy) Nr. 5; IG XII 3, 1075; H. Roehl, Imagines inscriptionum Graecarum antiquissimarum<sup>3</sup> (Berlin 1907. - Im Folgenden zitiert: Roehl) 14, IV, 1; O. Kern, Inscriptiones Graecae (Bonn 1913) Taf. 4; Festschrift Schweitzer (Stuttgart 1954) Taf. 44; Friedländer a. a. O. Nr. 114; X. Καροῦζος, Περικαλλές ἄγαλμα in: *Επιτύμβιον Τσοῦντα* (im Folgenden zitiert: Karusos) 558 MB.

<sup>23)</sup> Löwy Nr. 25; Olympia V Nr. 272; Roehl Nr. 122, 3.

<sup>24)</sup> Friedländer a. a. O. Nr. 114; R. Harder in Festschrift Schweitzer 198 ff.; vgl. auch Nik. Kontoleon in *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσ. Σχολῆς Πανεπιστ. Ἀθηνῶν* 1957/58, 231 ff.

<sup>25)</sup> Nachweise Löwy 8.

können. Gewiß sind wir bei manchen Inschriften im ungewissen; so bei der Weihinschrift der Knidier in Delphi, die dem Gott den Thesaurus und die Agalmata darbringen<sup>26)</sup>. Sicher sind das keine Kultbilder, aber irgendwelche Kostbarkeiten. Viele Weihgeschenkträger können keine Auskunft geben, da wir nicht erraten können, was sie trugen. Aber es gibt genug Inschriften und Schriftstellen, die sich eindeutig erklären lassen.

Da gibt es Götterbilder, die im Freien standen, wie der kolossale Zeus in Olympia<sup>27)</sup> und eine zweite, kleinere Statue desselben Gottes ebendort<sup>28)</sup>. Sie waren so wenig Kultbilder wie die Nike des Archermos<sup>29)</sup> oder die Herme des Leokrates<sup>30)</sup>. Auch eine Votivgruppe, die aus mehreren Figuren besteht<sup>31)</sup>, kann Agalma genannt werden. Sicher Menschenbilder sind der Chares aus Didyma<sup>32)</sup>, desgleichen wohl die drei überlebensgroßen Marmorstatuen, die Cherymyes der Hera in Samos weihte<sup>33)</sup>, und die Bronzestatue in Halikarnassos<sup>34)</sup>. Von den als Träger eines Agalma bezeichneten Säulen der Athener Akropolis trug eine einen Reiter<sup>35)</sup>, eine die Statue eines Schreibers<sup>36)</sup>, eine die einer Kore<sup>37)</sup>, eine eine kleine Bronzestatue, deren Basis nur 24 cm lang war<sup>38)</sup>. Auf einer Basis im Ptoon<sup>39)</sup> stand ein Kuros. Beim Kopfschmuck der Nemesis von Rhamnus<sup>40)</sup> kann man zweifeln, ob es sich um rundplastische Figuren oder solche in Relief handelte. Sicher Relieffiguren meint Pausanias<sup>41)</sup> bei den 'Pharmakeutriaí' in Theben. Agalmatopoikon heißt auf der Inschrift die Bildhauerarbeit der Relieffiguren am Fries des Tempels der Athena Polias in Athen. Das rohe Relief auf einer Stele in Sparta<sup>42)</sup> ist wohl nicht das in der Inschrift erwähnte Agalma, eher der Gegenstand, der die Stele krönte. Aber in einem Pfeiler von der athenischen Akropolis<sup>43)</sup> hat Anton Raubitschek eindeutig den Träger eines Reliefs erkannt; er entspricht vollkommen denen

<sup>26)</sup> Roehl 17, V, 2. Fouilles de Delphes III 1, 151 Taf. 5; Dittenberger, Syll.<sup>3</sup> Nr. 8.

<sup>27)</sup> Pausanias V 23, 7. Friedländer a. a. O. Nr. 95, c; Karusos 558 M.

<sup>28)</sup> Pausanias V 24, 3. Olympia V Nr. 252; Friedländer a. a. O. 113; Karusos 542 I.

<sup>29)</sup> Athen, Nat. Mus. 21. Bull. corr. hell. 74, 1950, Taf. 31. - Enciclop. Arte Ant. Orient. 1, 569 Abb. 749. IG XII 5, 147; Löwy Nr. 1; Kern a. a. O. Taf. 7; Roehl 64, XXI; Friedländer a. a. O. 47; Karusos 544 IZ.

<sup>30)</sup> IG I<sup>2</sup> 821. Anthol. Palat. VI 144; Simonides 101 D.; Friedländer a. a. O. 119; Karusos 553 A.

<sup>31)</sup> Löwy 30. Olympia V 266; Roehl 105, 5; Friedländer a. a. O. 142. - Vgl. auch Overbeck, Schriftquellen 480 (Pausan. X 13, 7).

<sup>32)</sup> Brit. Mus. Cat. Sculpt. I 1 (1928) Nr. B 78; Roehl 20, 5; W. Dittenberger, Sylloge inscriptionum Graecarum<sup>3</sup> (Leipzig 1915-1924) Nr. 3, d.

<sup>33)</sup> Louvre Cat. somm. 686. Roehl 24, 21. - Berlin und Samos: E. Buschor in Festschrift Schweitzer 98.

<sup>34)</sup> Athen. Mitt. 45, 1920, 157. S. E. G. I, 111, 424; Karusos 556 A Θ.

<sup>35)</sup> Raubitschek 148.

<sup>36)</sup> Raubitschek 6.

<sup>37)</sup> IG I<sup>2</sup> 499. Ak. Mus. 612; Friedländer a. a. O. 141; Raubitschek 290.

<sup>38)</sup> Raubitschek 40.

<sup>39)</sup> IG I<sup>2</sup> 472. Bull. corr. hell. 44, 1920, 227; Friedländer a. a. O. 167; Karusos 541 H.

<sup>40)</sup> Pausanias I 33, 3. J. Overbeck, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen (Leipzig 1868) 840.

<sup>41)</sup> Pausanias IX 11, 3.

<sup>42)</sup> Annual Brit. School Ath. 15, 1908/09, 82; Friedländer a. a. O. 50 - jedoch sicher Relief ebda. 95.

<sup>43)</sup> IG I<sup>2</sup> 631. Raubitschek 295.

klassischer Zeit<sup>44</sup>). Ein Füllhorn aus Elfenbein wird Agalma genannt<sup>45</sup>), aber auch Marmorbecken, teils mit<sup>46</sup>), teils ohne<sup>47</sup>) figürlichen Schmuck; selbstverständlich auch DreifüÙe<sup>48</sup>), dann eine Bronzeamphora<sup>49</sup>), sogar eine kleine eherne Olpe<sup>50</sup>). Bescheiden sind ein Paar Kränze<sup>51</sup>), noch bescheidener ein Tongefäß<sup>52</sup>) und selbst eine einfache Ziegelplatte<sup>53</sup>). Warum dann in den beiden Inschriften mit *γρόφων* ausgerechnet eine Statue gemeint sein soll, und kein Gemälde, ist nicht einzusehen. Bedürfen wir eines Gewährsmanns, daß auch Bilder als Agalma bezeichnet werden können, so bietet sich uns kein Geringerer an als Platon (legg. XII 956 b): *ἀγάλματα ὄσαπερ ἂν ἐν μιᾷ ζωγράφος ἡμέρᾳ εἰς ἀποτελεῖ*. Die, soweit ich sehe, zuerst von Franz Studniczka<sup>54</sup>) ausgesprochene Folgerung, die columna Naniana und ihr olympisches Gegenstück hätten Gemälde getragen, scheint mir unwiderleglich zu sein. Die beiden vermeintlichen Grophone gehören nicht in ein Verzeichnis der antiken Bildhauer, aber auch Ekphantos ist daraus zu streichen; er gehört in das der Maler — ohne daß er deshalb mit dem bei Plinius (XXXV 16) genannten Ephantus Corinthius identisch zu sein braucht.

Hatte die irrige Interpretation des Epigrammes des Ekphantos dazu geführt, eine 'soziologische' Überschätzung von Künstler und Kunstwerk in archaischer Zeit zu fordern, so hatte umgekehrt der unter den heutigen Archäologen weit verbreitete Glaube, Agalma bedeute das Kultbild, die Handhabe gegeben, die finanzielle und damit soziale Stellung des Bildhauers in klassischer Zeit herabzudrücken. Grundlage war ein Epigramm des Simonides<sup>55</sup>)

*Ἀρτέμιδος τόδ' ἀγαλμα. δηκόσαι γὰρ ὁ μισθός  
δράχμαι τὰ Πάρια τῶν ἐπίσημα τράγος.  
ἀσκητὸς δ' ἐποίησεν Ἀθηναίης παλάμησιν  
ἄξιος Ἀρκεσίλας υἱὸς Ἀριστοδείκου.*

Man schloß daraus, Arkesilas habe ein Kultbild oder das Kultbild der Artemis in Paros geschaffen und dafür die lächerliche Bezahlung von 200 Drachmen erhalten<sup>56</sup>). Das nahm man als Beweis für eine verächtliche und verachtete Stellung des Bildhauers im fünften Jahrhundert. Aber wir sahen, daß Agalma keineswegs Kultbild bedeuten muß. Was Arkesilas der Artemis

44) Vgl. Anm. 5 und 10.

45) Pausanias VI 19, 6. Friedländer a. a. O. 52.

46) IG I<sup>2</sup> 747. Raubitschek 374.

47) Raubitschek 336.

48) Herodot V 60, f. Th. Preger, Inscriptiones Graecae metricae ex scriptoribus praeter anthologiam collectae (Leipzig 1891) 80; Friedländer a. a. O. 42; Karusos 539 Δ u. 540 Ε

49) IG I<sup>2</sup> 452. Friedländer a. a. O. 132.

50) IG V 1, 231; De Ridder, Bronzes ant. du Louvre II Taf. 102, 2918; Friedländer a. a. O. 16; Karusos 540 F. - Zur Benennung der Form siehe Hesperia 24, 1955, 161, Taf. 63 (Roebuck).

51) Hesperia 9, 1940, 97. Karusos 568 Ε.

52) IG I<sup>2</sup> 522. Graef/Langlotz, Akrop. Vasen II Taf. 93, 1348; Kirchner, Imag. inscr. Att. Taf. 7, 15; Friedländer a. a. O. 58; Karusos 544 IF.

53) Friedländer a. a. O. 37. Karusos 542 Θ.

54) Jahrb. Arch. Inst. 1, 1886, 151.

55) Diogenes Laertius IV 45. Simonides 114 D.; Overbeck a. a. O. Nr. 482; Preger, Inscr. metr. 105; Karusos 547 KB.

56) Schweitzer in Neue Heidelb. Jahrb. 1925, 54; Bianchi Bandinelli in Archeologia Classica 9, 1957, 10.

weihte, wissen wir nicht. Karl Schefold hat einleuchtend darauf hingewiesen<sup>57)</sup>, daß die Weihung gar nicht in Paros gestanden zu haben braucht, und auf ein analoges Epigramm aus Delos<sup>58)</sup> verwiesen:

*'Αρτέμιδος τόδ' ἄγαλμ' ἀνέθηκε δὲ μ' Ἐὔπολις αὐτῇ  
αὐτὸς καὶ παῖδες, εὐξάμενος δεκάτην*

Da es sich hier um eine Dekate handelt, dürfte ein Kultbild ausgeschlossen sein. Als drittes Epigramm wäre diesen anzuschließen<sup>59)</sup>:

*'Αρτεμι σοὶ τόδ' ἄγαλμα Τελεσιυδίκῃ ἀνέθηκεν  
'Ασφαλίον μῆτηρ, Θεροσίλω θυματήρ.  
Τοῦ Παρίου ποιήμα Κριτωνίδεω εὐχομαι εἶναι*

Es steht auf einer Säule, die der des Ekphantos und der melischen in Olympia entspricht, also wohl auch ein Gemälde trug.

Damit, daß wir wissen, daß man — wie so vieles andere — eine auf einem Pfeiler aufgestellte Tafel mit gemaltem oder erhabenem Schmuck auch Agalma nennen konnte, ist unsere Neugier jedoch nicht befriedigt. Wir wüßten gern, welchen Namen man solchen Tafeln zum Unterschied von anderen Agalmata gab. Denn natürlich sind es Pinakes. Aber die Anbringungsmöglichkeiten für einen Pinax oder ein Pinakion sind mannigfach. Kleine Tafeln werden an die Zweige von Bäumen gehängt<sup>60)</sup>; das wird sicher bei den doppelseitig bemalten wie dem berühmten Pinax des Timonidas der Fall gewesen sein. Man konnte sie im Heiligtum an die Wand lehnen oder nageln<sup>61)</sup> wie die tabula votiva des Horaz (od. I 5, 14). Anderer Art sind die Bilder mit Klapptüren, die nach Ausweis der römischen Wanddekoration<sup>62)</sup> in Privathäusern über dem Wandsims standen oder hingen. Für sie bietet sich die Bezeichnung Oikopinakes<sup>63)</sup> an. Paßt nun nicht für die auf Säulen oder Pfeilern aufgestellten Tafeln, gleich ob bemalt oder reliefiert, die Benennung Stylopinakia? Überliefert ist das Wort im dritten Buch der Anthologia Palatina, wo die Carmina Cyzicena den Schmuck des Tempels, den die Brüder Eumenes und Attalos ihrer Mutter Apollonis in Kyzikos errichteten, beschreiben. Man kann darunter nicht Täfelchen, wie sie nach Ausweis der Spuren an den Säulen des Heraion in Olympia<sup>64)</sup> saßen, annehmen; die sind zu klein und für den Zweck zu ärmlich. Macht man sie größer, so müßte sie sich der Rundung der Säulen anbequemen, wie bei den columnae caelatae, wären also keine Pinakes mehr. Der Gedanke an skulptierte Säulenbasen ist von Wilhelm Klein<sup>65)</sup> mit Recht abgewiesen worden. Aus der ungeraden Zahl der Bilder folgerte er, diese seien

<sup>57)</sup> Philol. Wochenschr. 1937, 1279.

<sup>58)</sup> Bull. corr. hell. 29, 1905, 214 Nr. 69. Inscr. Délos I 5; Roehl 122, 4; Friedländer a. a. O. 125.

<sup>59)</sup> IG XII 5, 216. Löwy 6; Roehl 60, 5; Karusos 558 MA.

<sup>60)</sup> Haas Lfg. 13/14 Abb. 31 (vgl. Ovid, metam. VIII 744).

<sup>61)</sup> Ebenda Abb. 5. Gerhard, Ges. Abh. Taf. 63, 4.; Fr. Lenormant / J. De Witte, Élite céramogr. III Taf. 79-80; Schreiber, Kulturhist. Bilderatlas Taf. 15, 20; Baumeister, Denkm. III Suppl. Taf. 3. C. V. A. Palermo 1 (14) III I e Taf. 23 (680) 4.

<sup>62)</sup> siehe Anm. 4.

<sup>63)</sup> Aristaenetos II 5.

<sup>64)</sup> Gut sichtbar bei Rodenwaldt, Propyl. Kunstgesch. 168 (4 174).

<sup>65)</sup> W. Klein, Geschichte der griechischen Kunst Bd. 3 (Leipzig 1907) 137 ff.



in den Intercolumnien angebracht gewesen, so daß die Türöffnung freiblieb. Der Name sei von den benachbarten Säulen abzuleiten. Wahrscheinlicher scheint mir, daß die Säulen oder Pfeiler, auf denen die Relieftafeln standen, den Namen verursachten. Dabei ist es in Kyzikos gleich, ob diese Stylopinakia zwischen den Säulen des Tempels standen oder davor. Vor Säulenhallen kennen wir sie aus Pompeii — meist mit Masken geziert —, am bekanntesten die im Peristyl der casa degli Amorini dorati. Hier ist es zwar ein Privathaus. Ein Heiligtum hingegen als Standort werden wir nicht nur für die im Original erhaltenen Weihreliefs auf Pfeilern annehmen, sondern auch für die columna Naniana sowie für die gemalte Nachbildung auf der 'Pelike' in Neapel. Ebenso sollen natürlich auch die im Relief wiedergegebenen den Ort als Heiligtum bestimmen. Das Apobatenrelief aus Oropos in Berlin stellt demnach ein Wagenrennen in einem geweihten Bezirk dar, wahrscheinlich auch die etruskische Hydria mit Biga und Stele im Vatican und sicher der etruskische Krater in Köln.