

## EIN ALEXANDRINISCHER GENRE-TYPUS

Das realistische Genre ist ein Thema, das in hellenistischer Zeit Dichtung und bildende Kunst gleichermaßen leidenschaftlich beschäftigt. Die Querverbindungen sind häufig, wenn auch noch keineswegs vollständig untersucht worden<sup>1</sup>. Das Phänomen wäre allerdings nicht hinreichend erklärt mit der Annahme, daß hier mit gattungsmäßig verschiedenen Mitteln spontan ein neuer Bereich der Wirklichkeit erobert werde. Die Wiedergabe realistischer Kunstwerke in Theokrits erstem Gedicht steht selbstverständlich in einer alten Tradition von Ekphrasis, seine Hirten verleugnen nicht ihre Herkunft aus der Odyssee. Bei den Alltagsszenen des Herodas deutet schon der Gattungsname Mimiamben auf den Zusammenhang mit Sophron und Hipponax. Es wäre verwunderlich, wenn die entsprechenden Werke der bildenden Kunst von traditionellen Bindungen ganz frei wären. Tatsächlich liegt hier offenbar ein bisher noch nicht näher untersuchter Zusammenhang mit dem Strengen Stil vor. In mehreren Fällen läßt sich dies noch einigermaßen erkennen. Am deutlichsten ist die Verbindung beim Motiv des kauern den Negers oder Silens, wo die strengen Formeln z.T. wörtlich übernommen werden<sup>2</sup>. Der Typus der alten Dienerin des Thermen-Museums scheint nach Ausweis einer mit Kopf erhaltenen Wiener Bronzestatuette auf Schöpfungen des mittleren 5. Jhs. zurückzugreifen<sup>3</sup>. Für den Dornauszieher Castellani, der im 1. Jh. bezeichnenderweise in strenge Formen rückstilisiert wird, hat man von jeher eine Anregung aus dem Strengen Stil vermutet. Scheinbar spontane Alltagsskizzen wie die extrem naturalistische Bronze eines hockenden Krüppels im Hamburger Museum sind formal an den gleichen strengen Vorbildern orientiert<sup>4</sup>. Selbst ein so ausgefallenes Motiv wie der hängende menschliche Körper des Marsyas in der bekannten hochhellenistischen Gruppe wird auf einem strengen Werk vorweggenommen<sup>5</sup>.

Die Frage nach dem realistischen Genre im Hellenismus ist also zugleich allgemeiner und spezieller zu stellen, als man auf den ersten Blick erwarten möchte. Die Geschichte des Problems in der modernen Forschung weist wenig Entwicklung auf. Nur in einem sehr frühen Beitrag ist einmal der Versuch unternommen worden, den Gegenstand in einen großen historischen Zusammenhang zu stellen. Der Aufsatz des jungen Adolf Furtwängler von 1876 über den Dornauszieher mit dem anspruchsvollen Untertitel 'Entwurf einer Geschichte der Genrebildnerei bei den Griechen'

<sup>1</sup> Vgl. z.B. H. Brunn, Die griechischen Bukoliker und die bildende Kunst (1879), in: H. Brunn's Kleine Schriften, III (1906) 217; S. Nicosia, Teocrito e l'arte figurata (mit umfangreicher Bibliographie 101 ff.); Verf., Über Hirten-Genre in der antiken Kunst, = AbhAkadDüsseldorf 65, 1980, 87 u.ö.

<sup>2</sup> Ein besonders sprechendes Beispiel der Londoner Askos AM 77, 1962 Taf. 76,3 (U. Hausmann), der auf die strenge Figurenvase AA 1938, 341 Abb. 3. 4 zurückgeht (vgl. Hausmann a.O. 265, 41).

<sup>3</sup> Verf., Hirten-Genre 89 T. 24. 25.

<sup>4</sup> AA 1960, 122 nr. 35 Abb. 54-56. D.G. Mitten-S.F. Doeringer, Master Bronzes from the Classical World, 1967, nr. 116. Alexandrinisch.

<sup>5</sup> Auf dem Bostoner Thron JdI 26, 1911, 128 Abb. 51.

konnte bei der klassizistischen Einstellung des Autors dem Phänomen zwar nicht gerecht werden, bleibt aber als Ansatz zu einer umfassenden Betrachtung bemerkenswert<sup>6</sup>. Wie häufig in der Forschungsgeschichte drängte sich auch hier alsbald ein Teilaspekt in den Vordergrund, die Frage nach der landschaftlichen Herkunft. In seinem für die Erforschung der alexandrinischen Kunst grundlegenden Aufsatz in den Athenischen Mitteilungen von 1885 stellte Theodor Schreiber die These auf, daß das bis dahin von den Archäologen kaum berücksichtigte Alexandria 'die eigentliche Brutstätte des hellenistischen Genres' gewesen sei<sup>7</sup>. Die Zeugnisse, die diese Behauptung stützen sollten, konnten ihren Dienst allerdings nur teilweise leisten. An literarischen Quellen gab es lediglich die Nachricht über den alexandrinischen Maler Antiphilos, der als Schöpfer einer Gattung von Bildern grotesker Tänzer, der sog. Grylloi, genannt wird<sup>8</sup>. Diesem vereinzelt Hinweis trat aber schon damals eine Fülle von erhaltenen Darstellungen in Kleinplastik und Malerei an die Seite, deren alexandrinische Herkunft teils durch den Fundort, teils an der Thematik erkennbar war. Diese Denkmäler geben allerdings nicht den ganzen Umfang des hellenistischen Genre wieder, bewegen sich vielmehr hauptsächlich im Bereich des Exotischen, des Grotesken und der Karikatur. Daß die in der ganzen antiken Welt verbreiteten Figuren von Pygmäen sowie von phallischen Krüppeln und Zwergen auf alexandrinische Typen zurückgehen, ist durch weitere Funde nur noch wahrscheinlicher geworden<sup>9</sup>. Auch für einige Neger-Typen, wie z.B. den ausdrucksvollen Negerjungen Caylus, läßt sich diese Herkunft sichern<sup>10</sup>. Für seine weitergehenden Vermutungen konnte sich Schreiber nur auf sehr allgemeine Erwägungen stützen. Die ganze Atmosphäre der Stadt, wie sie nach den literarischen Quellen noch zu erahnen war<sup>11</sup>, schien ihm ebenso darauf zu deuten wie speziell das Interesse der alexandrinischen Dichter am realistischen Genre. Die wenige Jahre später gefundenen Mimiamben des Herodas, der ja zweifellos auch im ptolemäischen Bereich gewirkt haben muß, konnten diesen Eindruck nur verstärken. Trotzdem war nicht zu bestreiten, daß es sich hier um allgemeine hellenistische Interessen handelte, für die es auch in anderen Bereichen nicht an Zeugnissen fehlte. Als Reaktion auf Schreibers These wurde denn auch von vielen Autoren Kleinasien als die bei der Entwicklung des Genre führende Kunstlandschaft in Anspruch genommen<sup>12</sup>. Von den großen Schöpfungen dieser Art wie dem Fischer Vatikan, der Trunkenen Alten, der alten Dienerin Thermen-Museum, konnte keine mit Alexandria sicher in Verbindung gebracht werden. Nachdem die Polemiken über diese Fragen in den 20er Jahren

<sup>6</sup> In A. Furtwängler, Kleine Schriften, 1912, 60 (beschäftigt sich hauptsächlich mit der vor-alexandrinischen Tradition).

<sup>7</sup> Athen, Mitteilungen 10, 1885, 380.

<sup>8</sup> W. Binsfeld, Grylloi, Diss. Köln 1956. Zwei realistische Bilder des Antiphilos: Overbeck, Schriftquellen 1942 = plin. N.H. XXXV 138.

<sup>9</sup> Einige dieser Typen behandelt A. Adriani Röm. Mitt. 70, 1963, 80.

<sup>10</sup> Bronzes hellénistiques et romaines, = Cahiers d' Archéologie Romande 17, 1979, 13 ff., T. 2 (C. Rolley). Eine weitere Bronze von diesem Typus im Archäologischen Museum der Universität Münster (Inv. 574. Eine Photographie verdanke ich K. Stähler).

<sup>11</sup> Schreiber beruft sich u.a. auf „die glänzende Schilderung Alexandrias in Friedlaenders Sittengeschichte Roms“ (390).

<sup>12</sup> Zu dieser Kontroverse vgl. Adriani, Lezioni sull'arte alessandrina, 1972, 16 f.



langsam abgeebbt waren, ist die Forschung bei Lippolds salomonischem Urteil<sup>13</sup> stehen geblieben: 'Von den Typen des niederen Volkes gehören einige der alexandrinischen, viele gewiß der kleinasiatischen Kunst an.'

Die überraschende Wiederkehr des Realismus in der modernen Kunst und das sozialgeschichtliche Interesse der Archäologie haben dazu geführt, daß in den letzten Jahren auch das hellenistische Genre wieder stärker in den Blick getreten ist<sup>14</sup>. Es wäre nun zweifellos bedauerlich, wenn diese neue Beschäftigung mit dem Phänomen lediglich die liegengeliebene Alternative der Herkunftsfrage wieder aufnehmen würde. Weit fruchtbarer scheint es, den Zusammenhängen mit älteren Traditionen und dem Problem der Funktion realistischer Darstellungen nachzugehen. Aber auch unter diesen Aspekten bleibt die Feststellung der Herkunft eines Typus eine wesentliche Voraussetzung seiner Deutung, sollte also nicht aus dem Auge gelassen werden. Was nun wieder Alexandria angeht, so sind in dieser Beziehung noch keineswegs alle Möglichkeiten ausgeschöpft. Es fehlt eine systematische Untersuchung über die hierher gehörigen kleinformatigen Bronzen, deren alexandrinische Herkunft sowohl an technischen wie an stilistischen Merkmalen ermittelt werden kann<sup>15</sup>. Bei den Fayencen, die diese Thematik ebenfalls kennen, ist die Entstehung im ptolemäischen Ägypten sowieso nicht strittig<sup>16</sup>. Die griechisch-ägyptischen Terrakotten, die den Betrachter allerdings durch ihre gewaltige Masse ebenso wie durch ihre schlechte Durchschnittsqualität abschrecken, sind in ihrer zeitlichen Abfolge noch nicht übersehbar<sup>17</sup>. Der Zusammenhang zwischen den relativ qualitätvollen Terrakotten aus den frühen Gräberfeldern (wie Sciatbi), unter denen realistische Darstellungen fehlen, und der unsäglich groben Massenware der sog. Fayum-Terrakotten ist noch nicht überzeugend hergestellt. Ein Kenner wie G. Kleiner vermüßte überhaupt alexandrinische Terrakotten der hoch- und späthellenistischen Zeit und kam zu der historisch ganz unwahrscheinlichen Vermutung, daß die alexandrinische Koroplastik erst um die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. unter dem Einfluß myrinäischer Typen wieder neu aufgelebt sei<sup>18</sup>. Ein Versuch, aus der erdrückenden Fülle des Erhaltenen alexandrinische Terrakotten des 3. und frühen 2. Jahrhunderts herauszufinden, ergibt jedoch, wie ich an anderer Stelle zeigen möchte, ein völlig anderes Bild. Nicht nur zeichnet sich die Geschichte der Grotteske deutlicher ab, auch die später für die Fayum-Ware kennzeichnenden Motive lassen sich z.T. schon an Terrakotten

<sup>13</sup> G. Lippold, *Die griechische Plastik*, 1950, 331.

<sup>14</sup> Einige grundsätzliche Aspekte dieses Themas habe ich in einem 1979 mehrfach gehaltenen, noch unveröffentlichten Vortrag behandelt. Vgl. vorläufig *Hirten-Genre* 54-70.

<sup>15</sup> Für die Anregung, eine bisher unveröffentlichte Gruppe solcher Bronzen aus der Sammlung Merke im Basler Antikenmuseum bekanntzumachen, danke ich E. Berger.

<sup>16</sup> Einen Banausen-Typus in diesem Material behandelt D. Burr Thompson in 'Studies in Classical Art and Archaeology' (Festschrift f. P.H. von Blanckenhagen), 1979, 175, Taf. 49. 50. Vgl. Verf. *Hirten-Genre* 85, Taf. 23a. Unveröffentlichte Grottesk-Figuren aus Fayence im Athener Nationalmuseum (Sammlung Dimitriou) und im University College London. Ein realistische Kopf wahrscheinlich von einer Bettlerfigur im Genfer Museum.

<sup>17</sup> Literatur: H. Philipp, *Terrakotten aus Ägypten*, *Bilderhefte der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz*, Berlin 1972, 35. *Enc. Arte Antica* s. v. Alessandrina, *Arte* 233 II (Adriani).

<sup>18</sup> G. Kleiner, *Tanagrafiguren*, = 15. *Ergänzungsheft JdI* 1942, 257.



des 3. Jahrhunderts nachweisen<sup>19</sup>. Schließlich fehlt es auch nicht an Figuren, die Alltagsstypen ohne groteske Übersteigerung wiedergeben und die ein reiches Repertoire der alexandrinischen Koroplastik auch auf diesem Gebiet bezeugen<sup>20</sup>.

Als Nebenfrucht dieser Beschäftigung mit dem alexandrinischen Genre möchte ich im folgenden einige Betrachtungen über einen Figurentypus anstellen, dessen alexandrinische Herkunft wahrscheinlich gemacht werden kann und dessen noch offene inhaltliche Deutung wohl irgendwie mit dem Ambiente der Weltstadt zusammenhängt. Ich beginne mit einer 1972 vom Metropolitan Museum in New York erworbenen meisterhaften Bronze (Taf. 1. 2), die schon 1965, als sie sich noch in Privatbesitz befand, von St. Boucher veröffentlicht worden war<sup>21</sup>. Die mit 40,5 cm Höhe ungewöhnlich große Statuette zeigt einen bärtigen Mann, der deutlich als Banause gekennzeichnet ist. Er trägt die kurze Exomis, unter dem in Fransen endenden Gürtel steckt anscheinend ein geschlossenes Diptychon. Der erhaltene linke Arm, dessen welches Fleisch das Alter trefflich charakterisiert, ist quer über den Körper gewinkelt, die Linke liegt flach unter der Achselhöhle des rechten Armes, der nach den Bruchspuren sehr hoch erhoben gewesen sein muß. Für den Kopf ist der Gegensatz zwischen der hochgewölbten kahlen Stirn und dem kleinlichen Gesicht auffällig. Der Ausdruck der Beschränktheit wird durch die eng beieinanderliegenden Augen und die angestrengt zusammengezogenen Brauen verstärkt. Der Kopf ist stark nach rechts abgelenkt, was mit dem Gestus der verlorenen Rechten zusammenhängen muß. Offenbar ist der Mann in konzentriertem Nachdenken gezeigt, wobei er vielleicht den Kopf auf die Hand stützte, von der allerdings keine Spuren am Gesicht zu erkennen sind. Die Beine müssen ohne nennenswerte kontrastische Differenzierung starr parallel nebeneinander gestanden haben. Das Erhaltene verstärkt durch die kurzen Proportionen und die schwammigen, muskelschwachen Formen den Charakter des unathletischen, zudem plattfüßigen Menschen. Das schwunglose, frontale Stehen der Figur ist sicher nicht ohne den Einfluß von Schöpfung wie dem vatikanischen Fischer denkbar<sup>22</sup>.

Die Herausgeberin St. Boucher ergänzte die Statuette mit einem Stock in der ausgestreckten Rechten und erkannte in ihr einen Philosophen, der in die 'profondeurs de la pensée' versunken sei. Vielleicht handele es sich sogar um einen bestimmten Denker kynischer Richtung. Dem naheliegenden Einwand, daß zum Philosophen der Mantel, nicht aber die Exomis gehöre, begegnet sie mit der Vermutung, der Dargestellte habe wie Aesop, Epiktet und der weniger bekannte Diogenes-Schüler Monimos dem Sklavenstande angehört. Vergleichbare Figuren wie der New Yorker Kandelaber-Philosoph mit seiner weltmännischen Physiognomie oder selbst der extrem realistisch gekennzeichnete, aber geistig überlegene Kyniker

<sup>19</sup> Eine Schlüsselrolle spielt dabei der von Adriani veröffentlichte Fund von Ras el Soda (Annuaire du Musée Gréco-Romain 1935-1939, 136). Eine genauere Datierung werde ich an anderer Stelle versuchen. Für neue Aufnahmen von Stücken des Fundes danke ich A. Adriani, G. Grimm, D. Johannes.

<sup>20</sup> Z.B. die alte Frau bei Philipp (oben Anm. 17) Abb. 3 Kat. Nr. 4. Auf einen anderen Typus früher alexandrinischer Terrakotten, den des demaskierten Schauspielers, werde ich an anderer Stelle eingehen.

<sup>21</sup> Inv. Nr. 1972. 11.1. St. Boucher in Mon. Piot 54, 1965, 25.

<sup>22</sup> G. Lippold (oben Anm. 13) Taf. 119,1; Verf., Hirten-Genre 84 ff.



des Kapitols zeigen, daß diese Deutung nicht statthaft ist<sup>23</sup>. Vollends in die Irre führt die Zusammenstellung mit dem Porträt des 'Chryseus', dessen Gesicht trotz der rücksichtslosen Altersdarstellung nicht ohne Noblesse ist und dessen nach innen gewandter Blick einen völlig anderen geistigen Ausdruck aufweist, eine visionäre Hellsichtigkeit, die mit dem angestregten Brüten des New Yorker Banausen nicht das geringste gemein hat<sup>24</sup>. Man erinnert sich, daß schon im Strengen Stil Stirnrunzeln häufig die Beschränktheit des primitiven Menschen, besonders des Negers, kennzeichnet<sup>25</sup>. Allerdings verbindet auch eine anscheinend alexandrinische Terrakotte in Olympia das für die Bronze vermutete Motiv des aufgestützten Kopfes mit einer angestrengt gefalteten Stirn<sup>26</sup>. Aber hier handelt es sich offenbar um die Karikatur eines Dichters, der durch Chiton und Mantel als solcher gekennzeichnet ist, während die New Yorker Figur durch ihre Handwerkertracht in einen ganz anderen Bereich gewiesen wird.

Dieser Fingerzeig führt scheinbar in eine bessere Richtung. Die Exomis ist das kennzeichnende Kleidungsstück bei Handwerkern und Künstlern z.B. auf Gemmen<sup>27</sup>. Daß die banausische Charakterisierung der griechischen Einstellung entsprechend auch vor großen Künstlernamen nicht haltmacht, zeigt ein bekannter Sardonyx-Kameo aus dem Besitz von Lorenzo de Medici in Neapel<sup>28</sup>. Hier ist Daidalos gezeigt, wie er Ikaros mit Flügeln ausstattet. Der Künstler trägt zwar keine Exomis, sondern hat den Mantel um die Hüften geknotet<sup>29</sup>, aber die schlaaffe Brust, der hängende Bauch, vor allem die kurzen schwammigen Beinchen zeigen eine dem New Yorker Banausen sehr ähnliche Physiognomie. Eine andere Daidalos-Darstellung, auf einem Pasiphae-Sarkophag im Louvre<sup>30</sup>, zeigt den Künstler nicht nur in einer übereinstimmenden Exomis, sondern sogar mit dem quer über die Brust gewinkelten Arm. Auf einen Stock unter der linken Achsel gelehnt, steht er hier vor der kretischen Königin.

Das für die Bronze angenommene Motiv des aufgestützten Kopfes und der Ausdruck angestregten Nachdenkens stehen der Deutung auf einen Künstler wie Daidalos anscheinend nicht im Wege, beides kann jedoch auch nichts zur Bestätigung beitragen. Der aufgestützte Kopf charakterisiert bei stehenden Figuren schon seit der Zeit der streng-rotfigurigen Vasenmalerei auch den wartenden Sklaven<sup>31</sup>. Parallelen für die Haltung der Bronze finden sich besonders bei den kleinformatigen Dienern auf ostgriechischen Grabreliefs, wo die Gebärde wohl nicht nur die typi-

<sup>23</sup> M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*<sup>2</sup>, 1961 (repr. 1967), Abb. 230. 231; Lippold Taf. 106,4; G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, II, Abb. 1074.

<sup>24</sup> Bieber Abb. 234-5; Richter 1118-2.

<sup>25</sup> Verf., *Archäologisches zum Problem der griechischen Sklaverei*, = *AbhMainz* 1971, 13, 36,4.

<sup>26</sup> VIII. Olympia-Bericht (1967) Taf. 120-121 (H. Bartels). Wie schon der Herausgeber bemerkte, spricht die Bartlosigkeit eher für einen Dichter als für einen Philosophen.

<sup>27</sup> *Antike Gemmen in Deutschland*, Hannover, Taf. 61, 430. 432.

<sup>28</sup> G. Lippold, *Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit*, o.J. Taf. 48,1.

<sup>29</sup> Auch dies eine alte ikonographische Tradition. Vgl. ARV<sup>2</sup> 401,2 (Schale des Erzgießerei-Malers in München).

<sup>30</sup> C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, III 1, Taf. X nr. 35.

<sup>31</sup> Z.B. Verf., *Archäologisches zum Problem der griechischen Sklaverei* (oben Anm. 25), 32, Abb. 51.

sche Wartehaltung darstellt, sondern auch Trauer zum Ausdruck bringt<sup>32</sup>. Hier kommt mehrfach vor, was wir für die Bronze annehmen müssen, daß nämlich der Kopf gestützt wird, ohne daß der Ellenbogen einen Halt hat<sup>33</sup>. Auch für die flach auf dem Körper liegende Linke gibt es Beispiele<sup>34</sup>. Wieder eine andere Bedeutung hat dieselbe Haltung aber offenbar bei den stehenden oder hilfeschend auf einem Altar sitzenden Sklaven der Komödie<sup>35</sup>. Hier ist sichtlich wieder angestregtes Nachdenken gemeint, darüber nämlich, wie dem drohenden Unheil zu entgehen sei.

Über das unbefriedigende Ergebnis wäre nicht hinauszukommen, wenn der Typus der New Yorker Bronze nicht auch im Bereich der alexandrinischen Terrakotten sichere Nachklänge hinterlassen hätte. Dabei handelt es sich zunächst um eine nach Leipzig gelangte Terrakotte (Taf. 3 a) aus der Sieglinschen Sammlung<sup>36</sup>. Sie zeigt unseren frontal stehenden Chiton-Träger wieder mit den kurzen Stummelbeinen und dem vor den Leib genommenen linken Arm. Der rechte Arm stützt, wie wir schon für die New Yorker Statuette vermuteten, den Kopf. Daß tatsächlich der gleiche Typus vorliegt, beweist über jeden Zweifel das mitten vor dem Bauch hinter den Gürtel gesteckte Diptychon. Allerdings gibt es gegenüber der Bronze nicht nur Änderungen, die mit dem kleineren Format oder der bescheideneren Arbeit zusammenhängen, sondern offenbar auch Unterschiede von inhaltlicher Bedeutung. Der Leipziger Banause ist anscheinend bartlos, sieht auch nicht angestrengt sinnend zu Boden, vielmehr blickt er gelangweilt und mit frecher Miene in die Gegend. Sein Chiton bedeckt beide Schultern, über die linke fällt senkrecht eine Schärpe herab, die in Fransen endet. Ob durch diese Details das Vorbild völlig umgedeutet oder nur variiert wird, entgeht uns. Auch die Hoffnung, durch die gefranste Schärpe auf einen bestimmten Bereich gewiesen zu werden, geht nicht in Erfüllung. Die Vermutung, daß dies Kultpersonal bezeichnen könnte, wird durch gleich zu besprechende Figuren verstärkt, doch weiter ist damit vorläufig nicht zu kommen.

Jahrhunderte später begegnet der Typus der New Yorker Bronze nochmals unter den alexandrinischen Terrakotten, diesmal sogar in mehreren Exemplaren, die allerdings aus derselben Form zu stammen scheinen<sup>37</sup>. Die Figur in Berlin (Taf. 3 b) wirkt auf den ersten Blick völlig verschieden von der Leipziger, doch ist dies nur dem über den großen Zeitabstand hinweg veränderten stilistischen Habitus zuzuschreiben und kann über die typologische Übereinstimmung nicht hinwegtäuschen. Die späte Terrakotte mischt nun merkwürdigerweise Elemente der beiden früheren Figuren. Sie trägt den Chiton mit zwei kurzen Ärmeln und die senkrecht

<sup>32</sup> E. Pfuhl—H. Möbius, Die ostgriechischen Grabreliefs, I, 1977, Taf. 30. 35. 36. 37 u.ö.

<sup>33</sup> Pfuhl—Möbius Taf. 30,131. 35,158. 161.

<sup>34</sup> Pfuhl—Möbius Taf. 127, 867.

<sup>35</sup> M. Bieber, The History of the Greek and Roman Theater, <sup>2</sup>1961, Abb. 173. 197. 406. Stehend z.B. auf der Gemme in 'Antike Gemmen in Deutschland', Berlin, Taf. 72,407.

<sup>36</sup> J. Vogt, Expedition E.V. Sieglin II 2 (1924) Taf. 71,1. Nach freundlicher Auskunft von E. Paul ist das Stück im 2. Weltkrieg verlorengegangen.

<sup>37</sup> Philipp (oben Anm. 17) Taf. 46 nr. 48. W. Weber, Die ägyptisch-griechischen Terrakotten, 1914, Taf. 31,332, Text S. 196 f., wo weitere Exemplare erwähnt werden; P. Perdrizet, Les terres cuites grecques d'Égypte de la collection Fouquet, 1921, 156 nr. 441 Taf. 91 unten links ('Zirkus-Fahrer neben Vase mit Losen oder Siegespreisen').



herabhängende Schärpe mit Fransen wie die Statuette in Leipzig, kehrt mit dem Kopftypus aber wieder zum Vorbild der Bronze zurück. Die Stirnglatze mit dem Haarkranz über den Ohren, der kurze Bart, die angestrengt zusammengezogenen Brauen machen dies trotz der spätantiken Formensprache ganz deutlich. Man wird deshalb auch die Tatsache, daß hier das Diptychon im Gürtel fehlt, nicht als Hinderungsgrund für die Identifizierung gelten lassen. Die Wiederkehr des früheren Kopftypus könnte vermuten lassen, daß die Figur noch die gleiche Bedeutung hat wie die Bronze und daß diese Bedeutung mit der veränderten Tracht vereinbar war. Sicher ist dies allerdings nicht.

Die Berliner Figur steht neben einer Säule, ein Motiv, das vielleicht auf einen Wartenden deutet. Sie wäre also den vielen Gestalten wartender Sklaven anzureihen, die auf den oben erwähnten Vasenbildern und besonders auf den hellenistischen Grabstelen erscheinen. Nur daß es sich dort um junge Paides handelt, während es mit dem angestrengt brütenden Alten eine besondere Bewandnis haben muß. Die Säule mit dem runden Topf darauf gibt leider keinen näheren Hinweis auf die Funktion des Mannes. Die frühere Deutung von W. Weber und J. Vogt auf die Wasseruhr im Zirkus läßt sich nicht erhärten<sup>38</sup>. Als Votivträger ist die Säule mit Vase ein häufig gebrauchtes Kennzeichen für ein Heiligtum, z.B. in der pompeianischen Wandmalerei<sup>39</sup>, und könnte deshalb zusammen mit der Schärpe den Alten als Diener in einem Kult charakterisieren. Das gedrungene, bauchige Gefäß entspricht völlig dem runden Topf, den in unzähligen Fayum-Terrakotten der kindliche Harpokrates im linken Arm hält, während er mit der Rechten in die Öffnung greift<sup>40</sup>. Ist dieser Zusammenhang stichhaltig, so wäre der Mann als Tempelsklave in einem alexandrinischen Heiligtum zu denken.

Diese Vermutung wird durch eine Terrakotte der ehemaligen Sammlung Fouquet unterstützt, die das Motiv der senkrecht über der Schulter hängenden gefransten Schärpe mit einem anderen Typus verbindet, der nun deutlich in kultischen Bereich weist<sup>41</sup>. Die auch in Körper und Gewandung von unserem Typus abhängige Figur ist mit einem bartlosen Kopftypus verbunden, den kurzes Haar und faltiges Gesicht kennzeichnen. Sie trägt ein Opfertablett mit Gaben in der angewinkelten Linken und eine nicht mehr näher identifizierbare Opfergabe in der gesenkten Rechten. Schließlich gehört in unseren Zusammenhang noch das Oberkörper-Fragment einer Terrakotte im Museum von Alexandria<sup>42</sup>, das auf stilistisch älterer Stufe bereits die Berliner Figur vorwegnimmt, mit dem Unterschied lediglich, daß anstelle der Stirnglatze kurzes Haar angegeben ist.

Typologisch verwandt mit den besprochenen Statuetten ist eine in Florenz

<sup>38</sup> Weber (vorige Anm.) 196 f.; Vogt (oben Anm. 36) 161 f. Auch die Wasseruhr bei Gerichtsverhandlungen (z.B. Herodas II 42) kommt kaum in Frage (vgl. The Athenian Agora XIV, 1972, Taf. 39a).

<sup>39</sup> Z.B. P.H. v. Blanckenhagen – Chr. Alexander, The Paintings from Boscotrecase = 6. Erg. Heft Röm. Mitt. (1962) Taf. 32 f. 40, 48,1.

<sup>40</sup> Z.B. Weber Taf. 5. 10. Vgl. auch Taf. 14,142. 31,326.

<sup>41</sup> Perdrizet (oben Anm. 37) nr. 317.

<sup>42</sup> E. Breccia, Monuments de l'Égypte gréco-romaine. Terracotte figurate greche e greco-egizie, II, Taf. 76, 387 (im Text jedoch Kat. Nr. 344, Inv. 23236, auf S. 53).



erworbene Kleinbronze des Berliner Museums, die Neugebauer wohl mit Recht noch als hellenistisch ansah<sup>43</sup>. Sie stellt einen frontal stehenden Mann in kurzem gegürtetem Chiton dar, der den Kopf auf die rechte Hand stützt. Schon Furtwängler erkannte in ihr einen wartenden Sklaven, was gut zu der Funktion als Stützfigur eines Gerätes paßt, die an dem runden Aufsatz über dem Kopf noch abzulesen ist. Die Herkunft der Figur ist leider unbekannt, doch besitzt sie ein Kennzeichen, das mindestens ikonographisch nach Alexandria weist. Nach der Beschreibung ist der Kopf nämlich bis auf ein kurzes Zöpfchen hinter dem Scheitel kahlgeschoren, entspricht also einem besonders bei alexandrinischen Statuetten von Sklaven, Tänzern, Bettlern usw. häufig wiederkehrenden Typus.

Wenn auch die alexandrinischen Terrakotten keine genauere Benennung der Bronze in New York erlauben, so legen sie doch die Vermutung nahe, daß deren Pointe in einem Bezug auf etwas eigentümlich Alexandrinisches gelegen hat. Hier jedenfalls ist der Typus, der im koroplastischen Repertoire anderer Landschaften zu fehlen scheint<sup>44</sup>, Jahrhunderte hindurch immer wieder reproduziert worden. Obwohl präzisere Datierungen noch zu erarbeiten sind, wird man die Leipziger Terrakotte (Taf. 3a) mit einiger Zuversicht ins 1. Jh. v. Chr., die Berliner (Taf. 3b) im späten 3. Jh. n. Chr. ansetzen können<sup>45</sup>. Das Fragment in Alexandria vertritt mit seiner plastischen Faltenangabe und der stärkeren Abrundung der Figur wiederum eine eigene Stilstufe, die deutlich vor der Entstehungszeit der Berliner Statuette liegt.

Es bleibt schließlich zu prüfen, ob es nicht auch andere Gründe gibt, die eine Zuschreibung der New Yorker Meisterbronze an eine alexandrinische Werkstatt empfehlen. Ein unverächtlicher Hinweis in dieser Richtung ist die Herkunft. Die näheren Umstände des Fundes sind nicht bekannt, doch stammt sie sicher aus Nordafrika und zwar, wie St. Boucher vermutet, aus Cherchel<sup>46</sup>. Die kulturellen Beziehungen des numidischen Königreiches zu Alexandria sind so bekannt, daß hier darauf nicht näher eingegangen werden muß. Sie erreichen ihren Höhepunkt mit der Verbindung Jubas II. mit Kleopatra Selene im Jahre 20 v. Chr. Daß sich die Dynastie seitdem als Erbe der ptolemäischen Tradition ansah, beweist nicht nur der Name des Thronfolgers, sondern auch eine 'Ahnengalerie', von der sich wahrscheinlich die Bildnisse Ptolemaios' I. und Kleopatras VII. erhalten haben<sup>47</sup>. Ein in Cherchel gefundenes sicheres Importstück aus dem ptolemäischen Ägypten ist die in die Jahre kurz vor 30 v. Chr. datierte Statuette des Priesters Petubastes<sup>48</sup>. Die Her-

<sup>43</sup> K.A. Neugebauer, Die griechischen Bronzen der klassischen Zeit und des Hellenismus, Staatl. Museen Berlin (1951) Taf. 40 nr. 79. Den Hinweis verdanke ich E. Bayer.

<sup>44</sup> Mit den alexandrinischen Figuren hängt jedoch vielleicht ein Terrakotta-Fragment in Milet zusammen (Taf. 4b). Ein Mann in kurzem Chiton und mit senkrecht über die Schulter gehängter Schärpe (mit Fransen) steht mit vor dem Leib verschränkten Händen, also in typischer Wartehaltung (Inv. 63N. Für die Vermittlung einer Aufnahme danke ich Herrn Dr. Voigtländer). Vgl. die Komödien-Sklaven bei Bieber, Theater Abb. 402/405 mit schärpenartig über die Schulter gelegtem Mantel, im Gesicht Ausdruck konzentrierten Nachdenkens. Zur Gürtung vgl. Bieber a.O. Abb. 295, 369, 379, 397, 405 (es ist wahrscheinlich nicht immer dasselbe gemeint).

<sup>45</sup> Zu dem Leipziger Stück vgl. die Bronze eines Mimologen in Lyon (unten Anm. 54). Die Berliner Terrakotte erinnert an tetrarchische Kunst. Die Datierung Philipps (oben Anm. 17) 32 f. ins 5./6. Jh. ist sicher viel zu spät.

<sup>46</sup> Mon. Piot 54, 1965, 25.

<sup>47</sup> Die Numider (Ausstellung Rheinisches Landesmuseum Bonn 1979/80) 516-19.

<sup>48</sup> ebda. 520.



kunft der New Yorker Bronze aus Cherchel kann also die Zuschreibung an Alexandria nur wahrscheinlicher machen, vor allem dann, wenn die unten vorgeschlagene Datierung ins 1. Jh. v. Chr. zutreffen sollte.

Zuvor ist jedoch noch einem denkbaren Einwand technisch-stilistischer Art zu begegnen. Vor einigen Jahren hat H. Kyrieleis wieder auf eine technische Eigenart alexandrinischer Bronzen hingewiesen, die diese in der Regel leicht erkennbar macht<sup>49</sup>. Es handelt sich um jene weiche, wachsartige Oberfläche, die noch die Stofflichkeit des Wachsmodells bewahrt und die häufig weder durch Politur noch durch Gravierung nachgearbeitet ist. Davon weichen die Glätte und die scharfe Ziselierung der New Yorker Bronze allerdings erheblich ab. Jedoch wies schon Kyrieleis darauf hin, daß es neben den weichen und pastosen Gebilden auch alexandrinische Bronzen mit fester und glatter Oberfläche gegeben haben muß. Dies wäre ohne weiteres klar, wenn sich die alexandrinische Herkunft der bedeutenden Tänzerinnen-Statuette in der Sammlung Baker völlig sichern ließe, nachdem sie von D. Burr Thompson schon sehr wahrscheinlich gemacht worden ist<sup>50</sup>. Vermutlich handelt es sich bei diesen Unterschieden innerhalb der alexandrinischen Bronzen nicht um ein Gefälle der handwerklichen Qualität, sondern um Gattungsstile, die mit dem kleinen oder großen Format zusammengehen.

Die Entstehungszeit der New Yorker Statuette läßt sich nur ungefähr eingrenzen. Zum Vergleich bietet sich vor allem der vatikanische Fischer an, dessen Vorbild im späteren 3. Jh. entstanden sein muß und der bereits oben als Vorläufer für das Standmotiv der Bronze erwähnt wurde<sup>51</sup>. Die Zusammenstellung läßt schon auf den ersten Blick große stilistische Unterschiede zutage treten. Der mit einknickenden Knien mühsam gebeugte Fischer, dessen Kopf ruckartig nach vorn stößt, ist trotz seiner Frontalität ein räumlich kompliziertes Gebilde, das in der Vorderansicht überhaupt nicht voll erfaßt werden kann. Nicht nur verschwindet hier die gespannte Bogenform der Komposition, auch bilden die sich rundenden Flanken keinen festen seitlichen Kontur aus. Ganz anders bei der New Yorker Statuette, die in der Vorderansicht eine überschaubare Fläche bildet, in die selbst die Kopfneigung eingebunden ist und die von abstehenden Chitonfalten klar umrissen wird. Seiten- und Rückansicht bestätigen den Eindruck einer flächigen Gesamtanlage, die von den spannungsvoll gekrümmten Formen des Fischers denkbar weit entfernt ist.

Bleiben wir bei Figuren mit parallel nebeneinanderstehenden, die Füße platt aufsetzenden Beinen, so bietet sich als weiterer Vergleich ein alexandrinischer Fayence-Typus an, der wahrscheinlich in dieser Weise zu ergänzen ist<sup>52</sup>. Das beste Exemplar ist ein Fragment im Benaki-Museum in Athen (Taf. 4a). Die Figur weist auch motivisch weitgehende Übereinstimmungen mit der Bronze auf, die in dieser Tradition besser verständlich wird. Wieder ist ein alter Mann in kurzem gegürtetem Chiton dargestellt, der mit einem Arm quer über den Körper greift. Der schlaff vorhängende Bauch und der dünne Arm dienen gleichermaßen der Charakterisierung.

<sup>49</sup> Antike Plastik, Lieferung XII 138.

<sup>50</sup> AJA 54, 1950, 371. Zum Detail des Gesichtsschleiers ist noch ein unveröffentlichter, qualitätvoller Fayence-Kopf im University College London zu vergleichen (Inv. 2321).

<sup>51</sup> Anm. 22.

<sup>52</sup> D. Burr Thompson (oben Anm. 16); Verf., Hirten-Genre Taf. 23a.

Bei diesen motivischen Übereinstimmungen treten die stilistischen Unterschiede um so schärfer hervor. An der Fayence-Statuette ist die Kennzeichnung sehr viel kraftvoller und kontrastreicher. Trotz ihres kleinen Formats ist sie räumlich weitaus differenzierter, wozu die vorgebeugte Haltung und die Überschneidung durch den zusammengedrehten Mantelwulst beitragen. Obwohl die mit Modeln arbeitende Fayence-Technik zu Figuren mit ausgeschnittenem Umriß neigt, ist hier der durch die tiefere Gürtung, durch Mantelwulst und Korb unterbrochene Kontur viel unübersichtlicher als bei der Bronze. Der kurz vor oder nach 200 v. Chr. entstandene Typus Benaki geht dieser offenbar ebenfalls bedeutend voraus.

Nicht viel anders ist das Verhältnis zu der in mehreren Varianten auftretenden Statuette eines Fischers oder Hirten, die in Marmorkopien wohl nach einem Bronzeoriginal überliefert ist<sup>53</sup>. Die gespannte Haltung der Figur, die wieder beide Füße platt aufsetzt, wird durch die stark divergierenden Achsen hervorgerufen und verhindert eine flächige Ansicht. Der stilistische Habitus ist des weiteren von der dicken Leder-Exomis bestimmt, deren Falten und Säume sich in dissonanter Weise überlagern. Die auf Symmetrie angelegte, harmonisierende Behandlung der Exomis bei der New Yorker Bronze wirkt daneben wie auf dem Reißbrett entworfen.

An eine Datierung der Figur in das 2. Jh. wird man angesichts ihrer spannungslos-flächigen, die Charakterisierung und die Kontraste zurücknehmenden Arbeit nicht denken. Selbst der am Ende dieses Zeitraums entstandene vielfältige Komplex von Bronzen aus dem Schiffsfund von Mahdia zeigt den Spannungsreichtum hellenistischer Form noch viel ungebrochener<sup>54</sup>. Man wird also auf das 1. Jh. geführt, und hier findet die Statuette denn auch am ehesten ihre Parallelen. Ähnlich ist ein frontal stehender Mimologe in Lyon, der aus ikonographischen Gründen immer schon mit Alexandria zusammengebracht wurde<sup>55</sup>. Vor allem aber wird man an Statuetten mittleren oder großen Formats wie die Bronze eines Schäfers aus Ambelokipi in Athen oder den Hirten Lazzeroni in Rom denken, Figuren, deren spannungsloser Stand eine Datierung in die zweite Hälfte des Jahrhunderts wahrscheinlich macht<sup>56</sup>. Eine Fischerbronze aus Volubilis hingegen, die deutliche Abhängigkeit von der New Yorker Statuette in Komposition und Gewandanlage zeigt, führt schon tiefer in die Kaiserzeit herab<sup>57</sup>.

Bei der New Yorker Bronze wird ein Ansatz in der zweiten Hälfte des 1. Jh. v. Chr. auch durch die Gewandbehandlung empfohlen, deren glatte, abstrakte Flächigkeit die stoffliche Textur hellenistischer Stoffe vermissen läßt, dafür aber stark an die kühle Wiedergabe augusteischer Denkmäler erinnert. Vergleichen läßt

<sup>53</sup> Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*<sup>2</sup> Abb. 592. Verf., *Hirten-Genre* Taf. 22b.

<sup>54</sup> W. Fuchs, *Der Schiffsfund von Mahdia*, 1963.

<sup>55</sup> St. Boucher, *MEFR* 1967, 221.

<sup>56</sup> Verf., *Hirten-Genre* 102, Taf. 34, 35; 103 (*Deltion* 20, II, 1, 1965 Taf. 62).

<sup>57</sup> Christiane Boube-Piccot, *Les bronzes antiques du Maroc*, 1969, 169 nr. 180 Taf. 103-107.



sich in dieser Hinsicht z.B. der Camillus auf der Aeneas-Platte der Ara Pacis. Innerhalb dieses durch eine kühle Klarheit bestimmten stilistischen Rahmens besticht die alexandrinische Meister-Statuette des Metropolitan Museums durch die überlegene Virtuosität ihrer handwerklichen Gestaltung, die an feinste augusteische Arbeiten in Edelmetall, z.B. an die Silberbecher von Boscoreale und Hildesheim denken läßt.

Bonn

NIKOLAUS HIMMELMANN—WILDSCHÜTZ



Tafel 1  
Bronze-Statuette New York.  
Courtesy of the Metropolitan Museum





Tafel 2a  
Rückansicht von Taf. 1



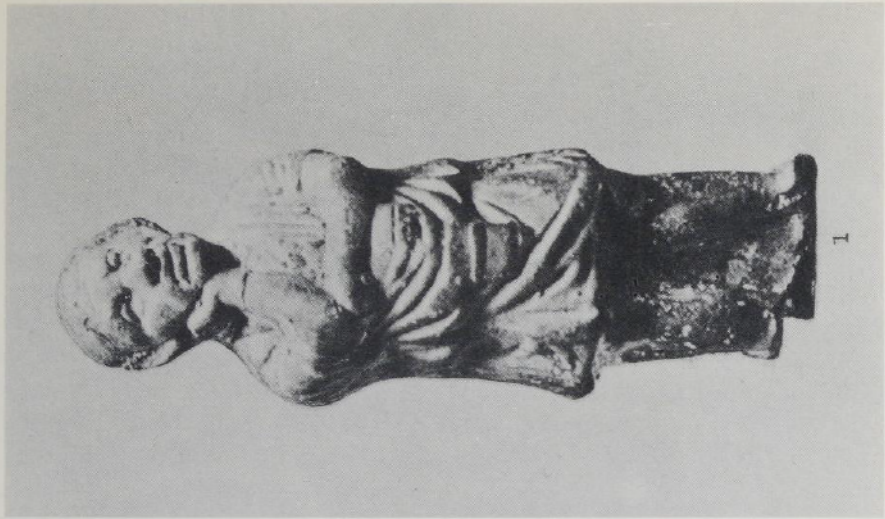
Tafel 2b  
Seitenansicht von Taf. 1





Tafel 3b

Terrakotte Berlin-Charlottenburg Ägypt. Museum

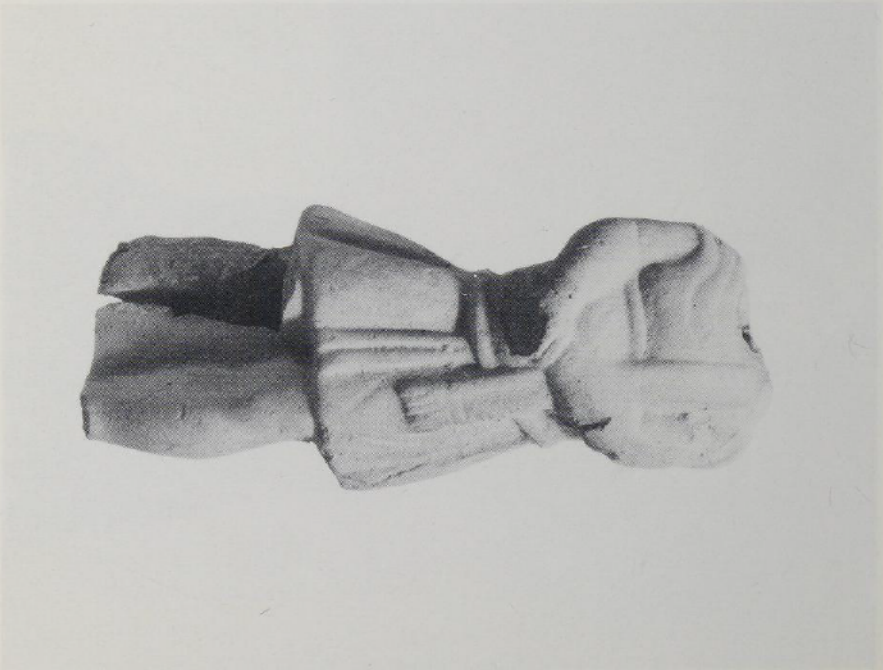


Tafel 3a

Terrakotte früher Ägypt. Museum  
der Universität Leipzig (Kriegsverlust)



Tafel 4a  
Fayence-Fragment Museum Benaki, Athen



Tafel 4b  
Terrakotte Millet