

Nirgendwo kann man Brechung und Überkreuzung der verschiedensten Einflüsse der griechischen Kulturwelt auf ihre Umgebung und ihr Weiterwirken in der Auseinandersetzung mit den Nachbarn besser, exemplarischer beobachten als in Etrurien und überhaupt in Mittelitalien. Die Berührungen waren hier besonders komplex und intensiv, langandauernd und fruchtbar, die Quellenlage ist zudem vergleichsweise ausgezeichnet, aber die Rätsel sind noch größer - was E. Simon als Schülerin von R. Herbig immer gereizt hat. Die äußerliche Verwandtschaft dieser hochstehenden Kulturbereiche bereitete den Archäologen manche Probleme. Nicht umsonst sind die griechischen Vasen bis in den Beginn des 19. Jh. hinein oft für etruskisch gehalten worden und bei manchen Vasengattungen gab es auch weiterhin noch Schwierigkeiten mit der genauen Zuordnung. So ist selbstverständlich, daß man in den Arbeiten einer Kennerin der griechischen Kunst wie Erika Simon indirekt und auch direkt viel über die griechische Kunst lernt.

Erika Simon, *Schriften zur etruskischen und italischen Kunst und Religion*. Mit 27 Abbildungen, Frontispiz und 40 Tafeln. Schriften der Wissenschaftlichen Gesellschaft, Geisteswissenschaftliche Reihe 11. (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1996), 225 S. ISBN 3-515-06941-0. DM 124,-.

Im vorliegenden Band sind eine ganze Anzahl kleiner Schriften von Erika Simon gesammelt, Festschriften- und Kongreßbeiträge, Zeitschriftenaufsätze und Vorträge, deren Entstehung einen Zeitraum von mehr als 30 Jahren umfaßt, einige davon erstmals in deutscher Fassung. Gemeinsam ist ihnen, daß sie sich mit einem ihrer zahlreichen Arbeitsschwerpunkte befassen, mit der Etruskologie, genauer mit den Etruskern und mit ihrer Religion und Kunst, mit deren Ikonographie und Deutung. Alle diese Abhandlungen befassen sich mit Kunstwerken, die Götter, Heroen, Dämonen usw. darstellen. Sie sind aber unter vier Rubriken zusammengefaßt: die umfangreichste behandelt grundsätzliche Fragen der etruskischen Götter und ihrer Ikonographie, die nächste etruskische Vasenmalerei, wobei es um den Bezug zur griechischen Vasenmalerei und allgemein zur Ikonographie geht, die dritte griechische Mythen auf mittelitalischen Spiegeln und Cisten, also die Rezeption der griechischen Sagenwelt im etruskischen Bronzerelief, die vierte und kleinste schließlich Einzelwerke der Rundplastik.

Der erste Beitrag (S. 13-26) greift das Thema der Neubearbeitung der Verf. von Herbig's 'Götter und Dämonen der Etrusker' auf. (Die bisher ungedruckte allgemeine Charakterisierung der etruskischen Götter und Dämonen hatte sie 1980 beim Mannheimer Etrusker-Symposium vorgetragen. Nur ein kurzes Resümee ist erschienen in: Die Aufnahme fremder Kultureinflüsse in Etrurien und das Problem des Retardierens in der etruskischen Kunst, Schriften des Deutschen Archäologen-Verbandes 5, Mannheim 1981, S. 94 f. Das Thema hat die Verf. danach noch mehrfach angesprochen.) Dabei richtet sie das Augenmerk vor allem auf diejenigen Götter, die auch im Kult nachweisbar sind, für die Etrusker also tatsächlich als Götter eine Rolle gespielt haben müssen, nicht allein durch mythologische oder ikonographische Übernahme von den Griechen. Die Ethymologie der Götternamen spielt bei dieser Frage eine wichtige Rolle, aber die Bilder bleiben im Fokus. Dabei zeigt sie nicht nur, daß manche Übernahmen von den Griechen sehr früh erfolgt sein müssen, sondern es stellen sich auch bedeutende Gottheiten, darunter Uni (Juno), als Übernahmen von den mittelitalischen Nachbarn heraus. Ein echter alter etruskischer Gott ist als Variante des obersten Gottes Tinia der spätere römische Fruchtbarkeitsgott Vertumnus. Roms kapitolinische Trias ist dagegen eine Konstruktion des Königs Tarquinius Priscus, die er keineswegs aus seiner Heimat Etrurien übernommen hatte. Zur Verdeutlichung ihrer Kultstatuen können die berühmten spätarchaischen Terrakottafiguren vom Menrva-Heiligtum in Veji dienen. Als weitere Materialgruppen werden die Spiegelreliefs besonders herangezogen. Die Entsprechung

zum römischen Mars als Kriegsgott ist Laran, nicht Maris. Von den Muttergottheiten fehlt Cel im Bild, dagegen kann Turan (Venus) für das anatolische Element im etruskischen Götterkult stehen. Von ihr ausgehend wird schließlich die Frage der Beflügelung von Göttern und auch Dämonen der Etrusker angeschnitten, bei deren Scheidung an sich andere Kategorien als bei den Griechen gelten.

Die folgenden Artikel behandeln einzelne der Götter. Der Gott Mars wird (S. 27-40) in erster Linie nach dem Zeugnis mittelitalischer Cisten- und Spiegel-Zeichnungen besprochen. Uralte religiöse Einrichtungen weisen ihn als besonders urtümlichen Gott in Rom aus, der mehr als nur ein Kriegsgott, sondern so etwas wie der 'Spender der Lebenskraft' der Gemeinde war. Ein kurzer Artikel (S. 41-53), der von Piffiffs richtiger Identifikation des etruskischen Kriegsgottes Laran anstelle des an Mars anklingenden Maris ausgeht, ist Culsu, Culsans und Janus, Göttern, die mit der Tür verbunden sind, gewidmet. Dieser Beitrag soll zeigen, daß für die Identifikation der etruskischen Götter die ikonographische Deutung und dabei letztendlich die Kombination verschiedener Methoden aus Linguistik, Epigraphik und Ikonographie wichtig ist. Die mit der Fackel ausgestatteten Torgottheiten Culsu und ihr männliches Pendant Culsans erhielten Kult, im Gegensatz zu anderen, rein mythologischen Gottheiten mit der Fackel als Attribut wie Aita und Phersipnei u.a. Da die alte Gleichung des Ianus mit Ani nicht mehr gelte, kann Ianus mit Culsans geichgesetzt und beide Namensstämme auch etymologisch mit der Tür und ihrer Verriegelung in Verbindung gebracht werden. Die Probleme der Interpretation mit solchen alten Gottheiten, von denen kaum mehr als der Name überliefert war, begannen schon in der späteren Antike.

Kurz wird (S. 79-86) die mögliche Einflußnahme der anatolischen Göttin Kybele in Etrurien, also lange vor Einholung ihres Kultsteines aus Pessinus durch Rom 205 v. Chr., diskutiert und abgewogen, wobei die Deutung einer Berliner Ciste vom Ende des 4. Jh. (Taf. 19) eine besondere Rolle spielt.

Der Beitrag über die spätetruskische Religiosität (S. 87-95) versucht den methodischen Schritt des Rückschlusses von archaischen Darstellungen auf spätere Bilder zu begründen anhand eines Beispiels, der Ikonographie eines Wolfsdämon, der einmal in der Art des Herakles mit einem Wolfsfell bekleidet, einmal aber selbst als Wolf dargestellt ist, und deutet ihn als einen Aspekt der etruskischen Todesdämonen. Im mythologischen Bild entspricht er dem Thanatos, etwa beim Sisiphos-Mythos auf Aschenurnen: der griechische Mythos wurde umgestaltet, und gerade Figuren wie Thanatos regten zur Vermischung mit eigenen älteren religiösen Vorstellungen an. Problematisch erscheint mir, daß in der Tomba del Orco Aita nicht eine Wolfskappe trage, sondern ein lebendiger Wolf hinter ihm dargestellt sei.

Zur Kritik von L. Bantis These von der rein 'optischen' Übernahme der griechischen Mythen zieht S. nicht nur die griechische Vasenmalerei, sondern auch die große Malerei heran, gerade weil Bantis Ausgangspunkt die Tomba dei Tori (S. 55-70) war, eines der bekanntesten Gräber von Tarquinia. Das kommt natürlich der Interpretation ihrer Ausmalung zugute. Das Bild des Troilos, der beim Kult im Apollo-Hain dargestellt ist, soll das demonstrieren. Denn Apolls Heiliger Hain spielt in der etruskischen Grabmalerei eine Rolle, weil er die Toten schützte. In diese Deutung wird etwa auch die Darstellung von Fufluns-Dionysos im Heiligen Hain, der seine Mutter Semele aus der Unterwelt zu den Göttern versetzt, in der Tomba del Barone einbezogen. Dazu paßt, daß der etruskische Apoll etwa auch für die Grabspiele mit ihren verschiedenen Bestandteilen zuständig war, die in weiteren Gräbern dargestellt sind.

Mit überzeugenden Gründen zeigt die Autorin (S. 71-78), daß die berühmten Firstbalken-Terrakotten von Veji durch die in jüngerer Zeit gefundenen früheren Parallelen von Murlo eher auf das Dach einer Halle als eines Tempels verwiesen werden. Für die Serie von Dachterrakotten, die ebenfalls nicht an einem Tempel, sondern am 'Haus der Hierodulen' in Pyrgi saßen, bietet sie neue zusammenhängende Deutungen, die ältere unsinnige Vorschläge widerlegen: Unter den insgesamt sechs Typen mit z.T. ausgefallenen Motiven finden sich astrale Motive: Helios/Usil und Sterne, Uni/Astarte, Sonne und Mond; greifenköpfige Dämonen deutet sie als Taudämonen und vergleicht Thesan/Eos. Frühere Deutungen auf mythologische Szenen sind damit verfehlt.

Bei einer kleineren Gruppe von drei Aufsätzen zur etruskischen Vasenmalerei geht es zuerst (S. 99-104) um die ungewöhnliche Darstellung eines Waffentanzes zur Musik auf der siebensaitigen Phorminx des Terpanchos. Dieses Bild auf einer etruskischen Amphore der 1. Hälfte des 7. Jh. v. Chr. kann sie als Waffentanz der Argonauten erklären, also als frühe Darstellung eines griechischen Mythos. Dasselbe gilt auch für das Bild auf einer mehr als ein Jahrhundert jüngeren pontischen Amphore (S. 105-113). Es zeigt den Streit der Göttinnen bei der Hochzeit von Peleus und Thetis, der sich mit dem Parisurteil auf einem Gegenstück fortsetzt, also den Ausgangspunkt des trojanischen Krieges.

Aus Anlaß der großen Euphronios-Ausstellung hat Simon 1992 in einem interessanten Beitrag (S. 115-137) diesen wohl bedeutendsten und einflußreichsten Athener Vasenkünstler an der Wende von der archaischen zur klassischen Zeit, dessen erhaltene Werke fast alle in Etrurien gefunden wurden, in doppelter Hinsicht auf sein Verhältnis zu Etrurien untersucht. Einerseits geht es um die Frage nach der Abstimmung seiner Produkte auf den etruskischen Markt, andererseits um Spuren der Nachwirkung seiner Werke in Etrurien. Die Riesenschalen des Euphronios werden als Auftragsarbeiten aufgefaßt. Der Anteil von mythologischen Themen, oft nur einem, ist bei ihm mit etwa der Hälfte ungewöhnlich hoch. Als für Etrurien bestimmten Sonderfall interpretiert S. auch seinen berühmten Amazonomachiekrater in Arrezzo, dessen Wiederholung durch seinen Schüler, den sog. Berliner Maler, gut 20 Jahre später zu erklären ist. Dafür kann sie auch die altmodische, dort aber noch beliebte Form des Volutenkraters anführen. Für viele Mythenbilder kann sie thematische Verbindungen der einen oder anderen Art mit dem Westen herausarbeiten, die diese Bilder offenbar in den Augen des Vasenmalers besonders passend für den Export dorthin machten. Der Stil der als Pioniere benannten Gruppe attischer Vasenmaler vom Ende des 6. Jh., zu denen Euphronios gehörte, bestimmte stark den Stil der etruskischen Malerei, ohne sich dabei derart 'anzubiedern', wie es u.a. beim Nikosthenes-Maler deutlich ist. Das zeigt sich etwa bei der Behandlung der Nacktheit bei den an sich konservativen und prüden Etruskern und auch bei einzelnen Wandmalereien, etwa in der Tomba delle Bighe, aber auch bei Arbeiten in anderen Gattungen, etwa Gemmen und Bronzen. Schließlich läßt sich auch der Einfluß der Schalentondi auf die Tondi der etruskischen Spiegel nachweisen. Ihr Einfluß setzte auch in Etrurien die rotfigurige Malerei durch. Dazu paßt, daß man dort zuerst auch die einfachere zu beherrschende Six-Technik (so deutlich stilistisch abhängig Taf. 31,2) erprobte. Dagegen wurden ja gerade die weißgrundigen Schalen des Euphronios nicht in Etrurien entdeckt.

Besonders wichtige Zusatzinformationen zu im griechischen Bildmaterial nicht so gut überlieferten Mythen und zu etruskischen Varianten liefern die Bronzeritzungen und -reliefs der Spiegel und Cisten, denen in diesem Band mehrere Beiträge gewidmet sind.

Unter den Bronzarbeiten interpretiert S. vor allem verschiedene mythologische Themen auf etruskischen Spiegeln, deren Verständnis bisher umstritten oder ominös war. Als erstes erklärt sie das Bild eines etruskischen Spiegels in Fulda neu, nämlich als die bei Homer am Anfang des 15. Buchs der Ilias erwähnte Bestrafung der Hera (S. 141-149) durch Tinia (Jupiter), der zu Füßen der Gefesselten auch noch seinen Blitz hinterläßt. Weitere mythologische Themen auf Spiegeln betreffen das Paris-Urteil (S. 163-169), die Entführung bzw. Befreiung der Helena (S. 171-180) und die Entführungsszenen der Mythen von Aeneas, Sarpedon und Itys (S. 181-193). Aber auch der technisch entsprechende Rundfries der berühmten zylindrischen Cista Ficoroni wird in Auseinandersetzung mit der Behandlung durch T. Dohn besprochen (S. 151-161); vor allem geht es um das Problem, ob es sich - wie Dohn meinte - um die Reproduktion eines großen Gemäldes handelt oder um eine Bilderfindung im von den italischen Künstlern rezipierten Stil der klassischen Malerei.

Am Ende werden zwei Skulpturen aus Mittelitalien betrachtet: Die Kapitolinische Wölfin (S. 197-200) gehört zu den wenigen Skulpturen in Rom, die das Mittelalter über der Erde überdauert haben. Die strengklassische Bronzeskulptur stand als Gerichtssymbol am Lateranpalast, dem Sitz des Bischofs von Rom. Das Motiv der Wölfin mit den Zwillingen war schon in der Antike Sinnbild für Rom und blieb als solches bekannt. Die Zwillinge, von denen sie gar keine Kenntnis nimmt, wurden daher nachträglich im

15. Jh. zugefügt, ähnlich wie es für eine solche Wölfin am Lupercal schon für das Jahr 295 v. Chr. überliefert ist. Für die alte Wölfin auf dem Kapitool wäre nach Simons Motivanalyse auch im 5. Jh. v. Chr. bereits zu erwarten, daß sie sich den Kindern zuwendet. Wenn die angeblichen Blitzspuren an der erhaltenen Wölfin in Wirklichkeit gar keine sind, dann kann sie nicht mit der Wölfin vom Kapitool, die 65 v. Chr. vom Blitz getroffen wurde, identisch sein, allenfalls mit derjenigen vom Lupercal.

Eine späthellenistische Minerva-Figur von Dreiviertel-Lebensgröße in Tokio (S. 201-208) hat kaiserzeitliche Repliken. Der späthellenistische Stil enthält Elemente des 4. Jh. v. Chr. Ihr Helm weist auf Tarent. Anstückungstechnik und Vergoldungsreste zeigen, daß sie eine Goldelfenbeinstatue imitieren sollte. Sicher hat sie Recht mit der Vermutung, daß es sich nicht um das Original handelt, sondern ebenfalls um eine frühe Kopie nach einem wirklichen Goldelfenbeinbild des Späthellenismus.

Register und Nachweise erleichtern die Arbeit mit diesem dichten, fast handbuchartigen Sammelband, der die anderen Arbeiten von E. S. zur Kunst und Religion der Antike in willkommener Weise ergänzt. Denn nun kann man darauf hinweisen, daß inzwischen auch eine Auswahl aus E. Simons übrige Arbeiten zur griechischen und römischen Antike in zwei Sammelbänden erschienen sind. Der erste davon ist der griechischen Kunst gewidmet und enthält auch am Ende (S. 255-65) eine Bibliographie, in der die Beiträge in diesen Sammelbänden gekennzeichnet sind:

Erika Simon: *Ausgewählte Schriften I: Griechische Kunst*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1998. - 271 S. - ISBN 3-8053-2021-3. DM 148,--.

Dieser Band enthält zwanzig Beiträge zur griechischen Kunst aus dem Zeitraum von 1963 bis 1995, vom viel diskutierten Schild des Achill in Homers Ilias bis zur Tazza Farnese am Ende des Hellenismus. Bei den meisten geht es um ikonographische Probleme, so schon bei den sechs Artikeln im ersten Abschnitt zur archaischen Zeit.

Die Beschreibung, die Homer in der Ilias vom Schild des Achilleus gibt, hat seit dem Beginn der klassischen Archäologie als sozusagen früheste ausführliche Ekphrasis wie auch als archäologische Quelle großes Interesse gefunden, und auch in letzter Zeit ist sie intensiver befragt worden, so von Fittschen, Taplin, Schadewaldt und Marg. S. kann (11-22) zeigen, daß manche Züge deutlich der Darstellungsweise in der Kunst der Zeit, nicht den textlichen Beschreibungen entsprechen. Nicht nur daß der ringsumlaufende Okeanos, wie schon früher gesehen, gegen einen boiotischen und für einen einfachen Rundschild spricht, ist wichtig, sondern auch die konzentrische Anordnung der Friese um den Mittelpunkt, wie auf altorientalischen und phönizischen Schalen, die Homer sicher kannte, oder den Schilden aus der Idagrotte; allerdings finden wir hier friedliche anstatt kriegerische Motive. Nur die Technik entspricht nicht der Art phönizischer Schalen, sondern den Metalleinlagen, die man in der minoisch-mykenischen Kunst antrifft. Die Vermutung, daß es auch in der Bronzezeit bereits Ekphrasen solcher Kunstwerke gab, ist nur als sicherlich zutreffend zu unterstreichen. Den 'Choros' des Daidalos in Knossos, der bei Homer als Vorbild des Hephaistos genannt wird, will S. nicht auf einen Tanzplatz, sondern auf die Darstellung eines Tanzes auf einem Kunstobjekt deuten; damit würde der Gott das Werk eines Menschen kopieren, was für das Bild des Künstlers in der frühen Gesellschaft aufschlußreich wäre. Spätere Beschreibungen von Kunstwerken sind vor dem Hintergrund dieser Schildbeschreibung zu sehen, schon die 'Aspis' des Hesiod etwa übersteigern einfach das homerische Vorbild, und noch die Beschreibung eines Schnitzgefäßes in Theokrits erstem Eidyllion setzt es voraus.

Das Kniemotiv des früharchaischen Elfenbeinjünglings vom Heraion von Samos (23-27) sowie eines spätarchaischen Alabastron in Gestalt eines Jungen von der Athener Agora (letzterer bisher als Diadumenos gedeutet) kann sie überzeugend als Luftsprung eines Springtänzers deuten. Frühe Vasenbildern von geometrischer bis spätarchaischer Zeit wie der Euthymides-Pelike in Boston halten gerade den transitorischen, aber visuell sofort eingängigen Moment des Tanzes fest, wenn die beiden Tänzer sich in der Luft befinden.

Daß der Springtanz von einem Tänzerpaar vorgeführt wurde, paßt zur Verdoppelung der samischen Elfenbeinfigur an den Armen einer Leier - angesichts ihrer Zierlichkeit, aber auch dieses Tanzes einer Lyra, sicher nicht einer Kithara.

Archaische Darstellungen einer geflügelten Gestalt, die bisher auf den für die Landwirtschaft zuständigen Aristaios gedeutet wurden, bezieht S. überzeugend auf den fliegenden Daidalos (28-34) und ergänzt diese Sammlung noch um weitere frühe Darstellungen. In der Darstellung des Parisurteils auf dem Schulterbild einer schwarzfigurigen Hydria in Chicago taucht ganz links eine geflügelte Gestalt mit Hakennase, die sich im Weglaufen zum Parisurteil umdreht. S. deutet sie (35-38) als Momos, den Dämon der Nörgelei und Bruder der Streitdämonin Eris, der in den Kyprien Zeus zum Parisurteil überredet und damit die Auslösung des menschenvernichtenden Trojanischen Krieg heraufbeschwört. Der nächste archaische Beitrag behandelt das Erscheinen von Aphrodite Pandemos auf attischen Münzen (39-48). Auf Münzserien aus der Zeit des Ursprungs der attischen Demokratie tauchen sonderbare Münzbilder auf, die S. zu deuten versucht: Ein ianusartiger weiblicher Doppelkopf stellt nicht, wie Seltman meinte, zwei Aspekte einer Gottheit, sondern zwei verschiedene Wesen dar, wie es auch die oft dionysischen attischen Doppelkopfgeläße der Zeit zeigen. Da Athena auf dem Revers der Münze dargestellt ist, wird hier vorgeschlagen Aphrodite Pandemos und Peitho, die am Südwesthang der Akropolis ein Heiligtum hatten. Daß Theseus, den Kleisthenes vermutlich zum Schutzpatron der neuen Verfassung machte, ihn anlässlich des Synoikismos eingerichtet haben sollte, paßt zu der These, daß er die beiden als Doppelkopf auf die Münzen setzen ließ. Daß die Äthiopen als vermeintliche Urheber der aphrodisierenden Parfums zu Trabanten der aus dem Osten kommenden Aphrodite angesehen wurden, erklärt, wieso das Bild der Aphrodite Pandemos auf einer gleichzeitigen Münze - wie auf attischen Kopfgefäßen - durch einen Negerkopf ersetzt werden konnte.

Ein tönerner Polos in Stockholm mit Granatapfel oben und Volute an der Seite, der Werkstatt der boiotischen Vogelschalen zugewiesen, obwohl er viel älter wirkt, zeigt auf seinem weißgrundigen Fries fünf Göttinnen mit ebensolchem Polos, die so das Objekt selbst auch klar identifizieren. S. interpretiert sie als Hera zwischen vier Nymphen, die beim Fest der 'Daidala' mit solchen Puppen (daidala) geehrt wurde (49-61). Der Polos ist zugleich auch Attribut der Bräute, das unvermählte Mädchen mit ins Grab bekamen, möglicherweise eben solche Tonpoloi, wie auch archaische Brettidole und klassische Terrakotten aus Boiotien Nymphen mit Poloi zeigen mögen. Von da geht die Spekulation weiter zur Interpretation von Karyatiden an Schatzhäusern in Delphi und am Erechtheion als Nymphen; die archaisierenden Züge erhöhen die Altherwürdigkeit der dargestellten Figuren und ihrer Kulte. Im Nachtrag sind Anmerkungen zum Hera-Kult in Boiotien und Thessalien gesammelt.

Die klassische Bauplastik wird durch vier Aufsätze über berühmte und vieldiskutierte Giebelkompositionen vertreten, vom Zeus-Tempel von Olympia, vom Parthenon in Athen und den Skulpturen, die beim Tempel des Apollo Sosianus in Rom gefunden wurden. Wie schon die Ausgräber ordnet sie die Mittelgruppe im Ostgiebel von Olympia (65-80) mit dem Sieger Pelops auf der Rechten von Zeus, seiner den Schleier fassenden zukünftigen Frau Hippodameia in gleicher Schrittstellung daneben, so daß gegenüber Sterope (F) über der Metope mit ihrem Vater Atlas zu stehen kommt. Zeus hat Pelops sein Szepter geliehen und begründet so hier in Gegenwart der beiden Sehergeschlechter und der beiden Flußgötter von Olympia seine Königsherrschaft, während die Kentauren im Westgiebel für den Frevel am Gastrecht des Zeus Xenios bestraft werden.

Die Studie zum Ostgiebel des Parthenon stellt einen der entscheidenden Schritte dar, die das Problem der Rekonstruktion (außer bei der Gestalt des Hephaistos) vom Diktat des Madrider Puteals befreit haben, das seit der Arbeit von Robert von Schneider über allen solchen Versuchen stand. Spiegelbildlich zur Anordnung auf einem fragmentarischen Glockenkrater aus Baksy in St. Petersburg (93 Abb. 8.10) setzt sie Zeus mit nachdenklicher Geste der Hand in die Mitte, die Neugeborene auf seine glückverheißende Rechte, Hera - für die allein es mit dem Torso Wegner eine deutliche Originalüberlieferung gibt - zur Linken. Beiderseits folgen Götter-

pferde, Ares mit Gespann, Poseidon mit Reitferd am Zügel. Bei ihren weiteren Identifikationen orientiert sich S. an der mythischen Topographie nach dem 28. homerischen Hymnus und Hesiods Theogonie. Grundlage für die eingehende Interpretation des Westgiebels des Parthenon (99-115) sind die Schriftquellen zum Mythos vom Streit der Götter Athena und Poseidon um Attika. Danach sind die Wunder der beiden schon da, dargestellt ist der Richterspruch und die Schlichtung des Streites durch die Boten des Zeus. Diese war die Voraussetzung für die Vereinigung ihrer von den Eteobotaden gemeinsam dort versorgten Kulte. Als Zeichen dafür ergänzt sie den Blitz des Zeus, der in der Mitte zwischen ihnen in den Boden fährt. Athenas Ölbaum muß danach aus der Mitte auf ihre Seite weichen.

Ein Vergleich der Darstellung von Theseus in der griechischen Bauplastik (116-124) gilt im Grunde dem von La Rocca vorgelegten hochklassischen Amazonomachie-Giebel, der in frühaugusteischer Zeit an den Tempel des Apollo Sosianus in Rom versetzt wurde. Als ursprünglicher Aufstellungsort kommt eher als der attische Ares-Tempel am ehesten der Apollon Daphnephoros-Tempel in Eretria in Frage. Dessen spätarchaische Giebelskulptur gleichen Themas war im Perserkrieg zerstört worden. In der Darstellung der *clementia* des Theseus könnte Augustus die seine gespiegelt gesehen und sie deshalb übernommen haben.

Fünf Beiträge zur rotfigurigen Vasenmalerei betreffen vor allem kultisch relevante ikonographische Probleme. Bilder von aus der Erde aufsteigenden Göttinnen, gelegentlich von Satyrn mit Hämmern begleitet, haben den Interpreten schon seit langem Rätsel aufgegeben. Simon knüpft mit ihrem Deutungsvorschlag (127-134) nach einer lesenswerten Vorbemerkung zur Zeitbedingtheit archäologischer Hermeneutik an die 'Feldmäuse' Buschors an, der in solchen Bildern Satyrspiele sah. Sie deutet die aufsteigenden Frauen als Nymphen, so daß im Zusammentreffen mit den Satyrn ein erotisches Moment zum Tragen kommen kann. Ausgehend von den Bildern eines bisher unbekannteren rotfigurigen Skyphos des Polygnotos bespricht S. (135-154) eine Reihe von Vasenbildern mit Bildmotiven, die sie auf den mythischen Hintergrund des dionysischen Anthesterienfestes deutet, bei dem die Kleinkinder erstmals Wein trinken durften und vermutlich viele Paare in Analogie zur 'Heiligen Hochzeit' des Dionysos auch heirateten. Bei den Bildern geht es um diesen Mythos und die Rituale am Choenfest. Einen exemplarischen Beitrag zur Analyse der klassischen Erzählweise bringt die Umdeutung des Bildes auf einem frühapulischen Münchner Krater (155-160) von einer kontinuierenden Darstellung der Hochzeit des Laertes (so Furtwängler) auf eine einheitliche Szenerie unter Einschluß des Sisyphos und mit Einschluß des Theaterchors, wobei der kontrastierende Vergleich zur Behandlung desselben seltenen Stoffes in der hellenistischen Reliefkeramik hilft. Als Quelle kann S. hier die Tragödie 'Laertes' des Ion von Chios, dort das Satyrspiel 'Autolykos' des Euripides wahrscheinlich machen. Ebenso exemplarisch ist der Ansatz, mit dem es ihr gelingt (161-172), die bisher rätselhafte Darstellung auf dem Fragment eines Kraters des Oinomaos-Malers vom Anfang des 4. Jh. v. Chr. mit sonderbaren Paaren auf die Personifikationen der attischen Monate zu deuten, so daß sie gleich auch die Vervollständigung des Bildes mit unten fünf, oben sieben Monaten vorschlagen kann. Die stehenden Mädchen sind die Personifikationen der Pompai und Theoriai der großen Götterfeste in diesen Monaten; die Monate sind nicht in der exakten Abfolge nebeneinander angeordnet. Wenn auch ganz anders aufgebaut, ist ihr der kleine späthellenistische Monatsfries von der Panagia Gorgoepikoo in Athen doch bei dieser Interpretation von großer Hilfe. In die späte Klassik gehören bereits zwei eleusinische Darstellungen auf attisch rotfigurigen Bildern (173-195). Eine Pelike in St. Petersburg zeigt im Umkreis der eleusinischen Gottheiten die Aussöhnung der Demeter mit der Entführung ihrer Tochter, und als Pendant auf der Gegenseite die Geburt von deren Sohn Zagreus, dem Vorläufer des Dionysos, der aus der Unterwelt an Hermes hinaufgereicht wird - ein Mythos, der offenbar bei den Mysterien von Agrai im Mittelpunkt stand. Nicht etwa auf die eleusinischen Mysterien wie bisher bezieht S. das beinahe dionysisch wirkende Treiben auf der Votiv-Pinax der Niinion aus Eleusis, sondern auf das Frauenfest der Haloa. Dabei spielten die Hetären, zu denen auch Niinion gehörte, eine besondere Rolle.

Die fünf Artikel zur hellenistischen Zeit schließlich besprechen jeweils Monumente einer anderen Kunstgattung. Die Überlieferungslage für die Etablierung der Chronologie der frühhellenistischen Kunst ist aufgrund des von Plinius ausdrücklich zitierten klassizistischen Vorurteils bekanntlich recht schwierig und problematisch. Daher hat S. sich fünf bekannte Werke frühhellenistischer Plastik vorgenommen (199-214), um sie zu analysieren und in einen Kontext einzuordnen. Sie beginnt mit der Tyche des um 300 v. Chr. neugegründeten Antiocheia des Eutychedas. Sie saß pyramidal über einem Becken, in dem der Flußgott Orontes aus ihrem Felssitz auftauchte. Auch die Aphrodite des Doidalses stand nach ihrer Interpretation in einer Wasserfläche und war vermutlich für eine Stadtgründung, die von Nikomedeia durch Nikomedes von Bithynien 264 v. Chr. geschaffen. Ihr stilistisch eng verwandt ist das 'Mädchen von Antium', in dem S. eine Personifikation sieht, vielleicht eine 'Pompe'. Genau wie sie ist auch der Faustkämpfer im Thermenmuseum, den man nur wegen der gar nicht existenten angeblichen Künstlersignatur auf den Faustriemen ins 1. Jh. v. Chr. datiert hat, eine allansichtige Plastik im Sinne der Definition G. Krahmers und gehört ins 3. Jh. v. Chr. Eine Plastik für die Stadt Kyrene, die ebenfalls in einem Teich aufgestellt war, spiegelt sich in der Bronzestatuette von Euphemos, dem Sohn des Poseidon und Stammvater der Kyrener. Daß er Triton trägt, deutet vermutlich auf die Stadtgründungsage von Kyrene hin. In späteren hellenistischen Skulpturen fehlt der innere historische Bezug zum mythischen Thema ebenso wie die Allansichtigkeit, beispielsweise in der Pasquino-Gruppe, die S. mit einem Achill-Zyklus für einen römischen Auftraggeber in Verbindung bringen möchte. Das ausgefallene Bildmotiv einer frühhellenistischen Pyxis aus Centuripe mit Darstellung einer Szene aus der jüngeren Komödie (215-220) vergleicht sie mit anderen Komödienszenen im Mosaik des Dioskurides oder auf dem Menandermosaik von Mytilene und deutet auf den Eunuchos des Menander. In einer eingehenden Besprechung unterstreicht S. das Verdienst von Dorothy Thompson, welche die bedeutende Gattung der an 300 bekannten Ptolemäerkannen (221-228) gesammelt und eingehend interpretiert hat. Sie wurden im 3. Jh. v. Chr. in Alexandria hergestellt und größtenteils in Gräbern der Stadt gefunden. S. liefert nicht nur zusätzliche Beobachtungen zum Herstellungsgang durch die Experimente Adam Winters. Ausführlich geht sie besonders auch auf Thompsons Erklärung der Funktion als Opfergerät im Herrscherkult bei den Arsinoeia ein und führt sie durch Zusatzbeobachtungen weiter aus. Die stilistischen Beobachtungen, die sich von dieser durch die Inschriften fest datierten Gattung ableiten lassen, legen eine leichte Umbewertung der frühhellenistischen Kunst nahe. Die Erwerbung eines Reiterreliefs, wie sie im Hellenismus immer beliebter wurden, ist der Anlaß, einige Würzburger Heroenreliefs mit dem Reiter- und dem Mahlmotiv vorzustellen (229-237), um es dann in pergamenische Tradition zu stellen. Den Abschluß macht die Ausdeutung und die Geschichte der Tazza Farnese in Neapel (238-245), soweit ihr weitläufiger Weg durch Vorderasien und Europa in ihren Nachwirkungen auf verschiedene Künstler zu ergründen ist.

Ergänzt wird dieses exemplarische Kompendium durch den gleichzeitig erschienenen Band römischer Aufsätze von Erika Simon, der seinerseits - der Natur der römischen Kunst - gemäß eine große Anzahl von Bezügen zur griechischen Kunst und Kultur aufweist.

R. S.