Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 16 (1959)

Heft: 1

Artikel: Tarentinische Knöchelspielerinnen

Autor: Dörig, José

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-16039

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Tarentinische Knöchelspielerinnen

Von José Dörig, Basel

Herrn Prof. Dr. P. Von der Mühll
in tiefer Verehrung gewidmet

Der verfänglichen Frage, ob zuerst das Huhn oder das Ei gewesen sei, gleicht manchmal das an den Archäologen gestellte Problem, ob die ursprüngliche Gestaltung eines künstlerischen Motivs oder Themas eine Komposition der Malerei oder ein Werk der Plastik war. Haben Maler oder Bildhauer zuerst perspektivische Wirkungen aufgesucht[1]? Ist die malerische Wiedergabe von Gestalten und Gegenständen in Vorderansicht von plastischen Vorbildern angeregt[2]? Zweifellos geben manche Darstellungen der Flächenkunst bedeutende Werke der Monumentalplastik wieder, die öfter den einzigen Anhaltspunkt für die Kenntnis verlorener Originale oder deren ehemalige Aufstellung bilden[2a]. Aber auch tiefere, über die bloß reproduzierende Wiedergabe hinausgehende Wirkungen der Plastik auf die Malerei darf man nicht deshalb ausschließen, weil sie schwerer faßbar sind. Bei der Aufgeschlossenheit der griechischen Künstler ist es weiter nicht erstaunlich, daß mitunter auch Bildhauer von Malern Anregungen empfangen haben[3]. Doch muß gleichwohl mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß sowohl Bildhauer als Maler zuweilen unabhängig voneinander zu verwandten künstlerischen Leistungen gelangt sind[2].

---

* Die hier vorgelegte Einzeluntersuchung konnte dank einem Forschungsstipendium des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung geschrieben werden. Die Freiwillige Akademische Gesellschaft der Stadt Basel ermöglichte durch einen Beitrag aus dem Jubiläumsfonds die zahlreichen Bildbeigaben nach größtenteils neuen photographischen Aufnahmen. Den zuständigen Kommissionen möchte ich auch an dieser Stelle meinen aufrichtigsten Dank für ihre großzügig gewährten Mittel aussprechen.

[1] Für das in der Vasenmalerei der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts häufig in Dreiviertelansicht erscheinende Viergespann nahmen A. della Seta (Memorie dell'Accad. Lincei 12 [1906] 218ff. Separat 100ff.) und P. Mingazzini (*Collezione Castellani*, Text zu Nr. 205) ein plastisches Vorbild an. Ein malerisches Vorbild fordert E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung* 1 (München 1923) 313 § 326. Ein ionisches Vorbild der Malerei, vielleicht aus Knidos, vermutet G. Karo (Athen. Mitt. 34 [1909] 178). Vgl. E. Langlotz, *Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik* (Leipzig 1920). Zuletzt J. White, *Perspective in Ancient Drawing and Painting* (London 1956), bes. 11f.

[2] G. Hafner, *Viergespanne in Vorderansicht* (Diss. Heidelberg 1938), bes. 56ff.

[2a] K. Schefold, *Statuen auf Vasenbildern*, Archäol. Jahrb. 52 (1937) 30ff.; E. Bielefeld, *Götterstatuen auf attischen Vasenbildern*. Eine religionsgeschichtlich-archäologische Studie in: Wissenschaftliche Zeitschrift d. Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald 4, 1954/55, gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe Nr. 4/5, 379ff. Den Hinweis verdanke ich K. Schefold, dem ich auch für anregende Gespräche zu großem Dank verpflichtet bin.

[3] E. Schmidt, *Übertragung gemalter Figuren in Rundplastik*, Festschrift f. P. Arndt (München 1925) 96ff. G. Lippold, *Antike Gemäldekopien*, Abh. Bayr. Akad. N. F. 33 (1951) bes. 5 mit Anm. 4. Vgl. unten Text zu Anm. 30.

Für das in der Koroplastik des 4. Jahrhunderts beliebte Thema der Knöchelspielerin glaubte A. Furtwängler[4] ein Vorbild der Monumentalmalerei des 5. Jahrhunderts annehmen zu müssen. Pausanias berichtet nämlich[5], daß Polygnot von Thasos im Unterweltsbilde der Lesche der Knidier zu Delphi die Töchter des Pandareos, Kameiro und Klytie, gemalt hat, wie sie blumenbekränzt mit Knöcheln spielten. Obwohl bereits die Vasenmalerei des strengen Stils[6] Knöchelspielerinnen aufweist, besitzen wir doch keine bildhafte Vorstellung des verlorenen Gemäldes von Polygnot. Das aus historischen Erwägungen erschlossene Entstehungsdatum (458–447) ließ sich somit auf Grund bildlicher Darstellungen von Knöchelspielerinnen nicht erhärten[7]. Die flüchtigen Bildchen der Vasenmalerei, Knöchelspielerinnen auf Gemmen des späteren 5. und Münzen des 4. Jahrhunderts geben wohl das gleiche Thema wieder, meist jedoch bloß einzelne Gestalten, die keinen Anhaltspunkt für die Gewinnung der polygnotischen Spielerinnengruppe enthalten[8].

Der Maler Alexandros hat zwar in dem bekannten Bilde des Neapeler Museums (Abb. 1) versucht, den Eindruck eines klassischen Gemäldes zu erwecken[9]. In Wirklichkeit stellt er nicht einen Zwist in seinem Keime dar, wie es vielleicht Polygnot getan hat, sondern er verbindet in gedanklicher Weise an sich klassische Elemente zu einem Bilde, die sowohl inhaltlich als auch formal auf einem Gemälde klassischer Zeit in dieser Weise nicht zusammengehören können. Die erzürnte Leto des Gemäldes auf Marmor wäre für sich allein auf einem Bilde der Parthenonzeit denkbar. Sie gleicht der zürnenden Leto der originalen Metope der Villa Albani und der schwerthaltenden Tochter des Pelias auf dem Relief im Lateran[10] so sehr, daß man vermuten möchte, Alexandros habe ein ähnliches griechisches, plastisches oder

---

[4] A. Furtwängler, *Sammlung Sabouroff* 2 (Berlin 1887) Text zu Taf. 92: «Es ist nicht wahrscheinlich, daß das Motiv, das in der Malerei entstanden war, je in die größere statuari-Plastik übertragen worden ist. Doch die Künstler der kleinen Terrakotten in der Zeit nach Alexander, wo so vieles aus der Malerei entlehnt wurde, bemächtigten sich auch dieses Motivs.»

[5] Paus. 10, 30, 2. Overbeck, *Schriftquellen* 1050: *Πολύγνωτος δὲ κόρας τε ἐστεφανωμένας ἄνθεσι καὶ παιζούσας ἔγραψεν ἀστραγάλοις · ὄνομα δὲ αὐταῖς Καμειρώ τε καὶ Κλυτίη.*

[6] Lekythos in Neapel 2123. H. Heydemann, 2. Hallisches Winckelmannsprogramm (Halle 1877) 28 mit Strichzeichnung. Vgl. Text 13. Photo Anderson 25945. Art des Malers London E 342. Beazley, *Attic Red Figured Vase Painters* 463, 3.

[7] E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung* 2 (München 1923) 638 § 691. A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung*, Handbuch der Archäologie 4, 1 (München 1953) 92f.

[8] Vasenmalerei: Vgl. Anm. 6. Ferner A. E. Klein, *Child Life in Greek Art* (London 1932) Taf. 19 D. R. Hampe, *Die Stele aus Pharsalos im Louvre*, 107. Berliner Winckelmannsprogramm (1951) 11 Abb. 8. Gemmen: A. Furtwängler, *Antike Gemmen* (1900) Taf. 61, 28 «vortreffliche Arbeit der Zeit um 400»; Taf. 14, 27. Münzen: K. Regling, *Die antike Münze als Kunstwerk* (Berlin 1924) Taf. 36, 744; 38, 797.

[9] E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung* 2 (München 1923) 664f.; 3, Abb. 629. L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis* (Leipzig 1929) 267ff. hat zuerst in dem Bild ein Pasticcio des 1. Jahrhunderts erkannt. Zustimmend und ergänzend W. Kraiker, 106. Berliner Winckelmannsprogramm (1950), 21 Anm. 1. B. Neutsch, *Studien zur vortanagräischen Koroplastik*, Archäol. Jahrb., Ergänzungsheft 17 (1952) 56 Anm. 5. Ablehnend A. Rumpf, Archäol. Jahrb. 49 (1934) 19ff. Ders., *Malerei und Zeichnung* (vgl. Anm. 7) 122f.

[10] E. Langlotz, *Eine Metope des Nemesistempels in Rhamnus*, Scritti in onore di B. Nogara (Rom 1937) 225ff. Taf. 21. K. Schefold, *Agorakritos als Erbe des Phidias* in: Robert Boehringer, Eine Freundesgabe (Tübingen 1957) 543ff. Abb. 7. Peliadenrelief: H. Goetze, Röm. Mitt. 53 (1938) Taf. 38. Photo Anderson 24220. Alinari 29909.

malerisches Vorbild gekannt. Allein der Zorn der Göttin über Niobe, der sich auf der Metope Albani in tragischer Weise entlädt, ist auf dem Neapeler Gemälde zu einem Versöhnung heischenden Zank beim Spiele verniedlicht. Die zierliche, zum Frieden und 'happy end' drängende Phoibe sieht sich bereits am Ziele ihrer Bemühungen, denn die Entzweiten reichen sich, wenn auch widerstrebend, die Hand. Die spielenden Mädchen jedoch bemerken weder den Streit noch die ihren Knöcheln in die Quere kommenden Füße der Letogruppe, die als Staffage hinter sie geschoben ist. Wie die Leto sind auch die kauernden Mädchen des Alexandros für sich allein auf einem Bilde des 5. Jahrhunderts möglich. Das kauernde Mädchen eines Epinetrons des Eretriamalers (Abb. 2)[11] darf man sich wohl beim Fünfsteinspiele[12] vorstellen wie Hileaira des Marmorbildes, obwohl auf dem Onos die Hände des Mädchens weggebrochen sind. Das Neapeler Bild zeigt bereits das Ergebnis des Wurfs wie ein frühitaliotischer Glockenkrater in London[13]. Der Eretriamaler wählte den Augenblick des Wurfs für sein Bild. Dabei wird nicht deutlich, ob seine Astragalspielerin mit der Linken die Knöchel wirft, um sie mit dem Rücken der rechten Hand aufzufangen, oder ob sie nach einer strengern Regel die Astragale mit der rechten Hand geworfen und sie flink umgedreht hat, um die Würfel zu erhaschen und mit der linken Hand ihrer Erregung Ausdruck verlieh. Das am rechten Bildrand sitzende Mädchen blickt gespannt und etwas bedrückt nach links, jedoch nicht in einsame Ferne, sondern voller Spannung auf den vielleicht 'Eros' bedeutenden Glückswurf[14] der Spielgefährtin, an dem sie nicht unbeteiligt sein kann. Neben dieser lebendigen Zustandsschilderung der sowohl in ihrer äußern Haltung als auch nach ihren Empfindungen einander kontrapostisch gegenübergestellten und durch den entscheidenden Wurf zugleich unter sich verbundenen Mädchen wirkt die Gruppe des Neapeler Bildes blaß und künstlich gestellt. W. Kraiker[15] hat bereits beobachtet, daß die Haltung der beiden Kauernden bis auf die Bewegung des rechten Arms die gleiche ist, als hätte der Maler eine plastische Figur einmal von der einen und dann von der andern Seite abgezeichnet und diese Skizzen nachträglich in seinem Bilde ausgeführt. Wenngleich Leto und die beiden spielenden Mädchen gleichzeitigen, möglicherweise gar plastischen Vor-

---

[11] Monnaies et Médailles S.A. Bâle, Vente Publique XI (23/24 janvier 1953), 39 Nr. 345 Taf. 22 (A. Bruckner). C. H. E. Haspels, Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving 29 (1954) 25ff. Eine Originalaufnahme von D. Widmer verdanke ich der Freundlichkeit von Dr. H. A. Cahn.

[12] Fünfsteinspiel, *πεντέλιθα*: Poll. IX 126: *τὰ δὲ πεντάλιθα, ἤτοι λιθίδια ἢ ψῆφοι ἢ ἀστράγαλοι πέντε ἀνερριπτοῦντο, ὥστ' ἐπιστρέψαντα τὴν χεῖρα δέξασθαι τὰ ἀναρριφθέντα κατὰ τὸ ὀπισθέναρ, ἢ εἰ μὴ πάντα ἐπισταίη, τῶν ἐπιστάντων ἐπικειμένων ἀναιρεῖσθαι τὰ λοιπὰ τοῖς δακτύλοις. τὸ δὲ ῥῆμα τὸ πεντελιθίζειν ἔστιν ἐν τοῖς Ἑρμίππου θεοῖς* (I p. 233. 34 Ko.), *τὸ δ' ὄνομα πεντέλιθα ἐν ταῖς Ἀριστοφάνους Λημνίαις·* (fgm. 366) *πεντελίθοισί θ' ὁμοῦ λεκάνης παραθραύμασιν.* Vgl. Mau, RE 2, 2, 1793ff. s. v. Astragalos. Hug, RE 2. Reihe 3, 2, 1769f. s. v. Spiele. H. Heydemann, 2. Hallisches Winckelmannsprogramm (1877) 9, 4. R. Hampe a. O. (vgl. Anm. 8) 17f.

[13] British Museum E 501. A. D. Trendall, *Frühitaliotische Vasen* (Leipzig 1938) Taf. 6a. R. Hampe a. O. (vgl. Anm. 8), 23 Abb. 13.

[14] Vgl. B. Neutsch, *Spiel mit dem Astragal* in: Ganymed (Heidelberg 1949) 25 mit Vignette. Hampe a. O. 5.

[15] Vgl. oben Anm. 9.

bildern des 5. Jahrhunderts abgelauscht sind, so darf man dieser sichtbarlich erstrebten Einheitlichkeit des Stils wegen dennoch kein malerisches Vorbild des reichen Stils für das Ganze vermuten. Nicht bloß die Geschichte vom Zorn der Leto ist in äußerlicher Weise mit der Spielgruppe verquickt, sondern auch Aglaia und Hileaira selbst sind nicht zum gemeinsamen Spiele verbunden. Während Hileaira im Fünfsteinspiel begriffen ist, spielt Aglaia trotz ihrer scheinbaren Anteilnahme an deren Wurfe ein ganz anderes Spiel. Ihre rechte Hand befindet sich hinter einem am Boden liegenden Knöchel, als wollte sie ihn fortschieben oder mit einem geschickten Drucke des Daumens fortprellen, um wie beim Eis-omillan-Spiele die am Boden liegenden Knöchel der Gegnerin aus dem gezogenen Kreise zu stoßen wie auf einer Oinochoe der ehemaligen Sammlung Tyszkiewicz (Abb. 3)[16]. Damit schwindet auch die letzte Hoffnung, wenigstens für die spielenden Mädchen ein getreu wiedergegebenes malerisches Vorbild klassischer Zeit zu erkennen. Das Gemälde auf Marmor aus Herculaneum ist ein Pasticcio. Wenn es auch gewisser Reize nicht entbehrt, so ist es doch in dieser Zusammenschiebung ein klassizistisches Machwerk, das Ansprüche erhebt, die es nicht einzulösen imstande ist. Es tönt klassische Themen an, ohne sie durchzuführen; weder der Zorn ist bis zum notwendigen Verhängnis gestaltet, noch das Spiel in seiner intimen Anmut und aufrichtigen Leidenschaft dargestellt. Es bleibt alles in der Allegorie, in absichtlicher Gedanklichkeit. Die beigeschriebenen Namen scheinen das Verständnis des Werkes des Malers Alexandros zu fördern. Der Besteller und Besitzer augusteischer Zeit könnte es seinen Besuchern etwa so erklärt haben: «Aglaia, die so schön ist wie die leuchtendste unter den drei Grazien, spielt mit ihrer Freundin Hileaira. Ihre Namen bezeichnen die eine, die helle Seite des Spiels, die immer im Vordergrund bleiben sollte, nämlich Anmut und Frohmut. Aber das Spiel besitzt wie alles menschliche Tun eine zweite dunkle Seite, die durch die Figuren des Hintergrundes verkörpert wird. Da ist Leto als Sinn- und Mahnbild für und vor nicht wieder gutzumachender Kränkung. Da ist die selbstbewußte Niobe, die sich unüberlegt gegen Leto vermaß, als wärs ein bloßes Spiel. Zum Glück hat die vorausschauende Phoibe die beiden wieder zusammengebracht und das Schlimmste verhindert. Moralité: *Σπεῦδε βραδέως*».

Wieviel unprätentiöser ist dagegen das bescheidenere Bildchen zweier mit Astragalen spielenden Mädchen des Eretriamalers (Abb. 2). Hier sind unbefangene Mädchen von der Leidenschaft kindlichen Spiels, das sie lieben und das sie ent-

[16] A. Brueckner, *Polyklets Knöchelwerfer*, 77. Berliner Winckelmannsprogramm (1920) 3ff. mit Zeichnung. Danach unsere Abb. 3. Art des Meidias Malers. J. D. Beazley, *Attic Red Figured Vase Painters* 837, 36. Zum Eis-omillan-Spiele Poll. IX 102: *εἰ μὲν οὖν κύκλου περιγραφέντος ἀφιέντες ἀστράγαλον ἐστοχάζοντο τοῦ μεῖναι τὸν βληθέντα ἐν τῷ κύκλῳ, ταύτην εἰς ὤμιλλαν τὴν παιδιὰν ὠνόμαζον. καίτοι με οὐ λέληθεν ὅτι καὶ ὄρτυγα ἐνιστάντες τῷ περιγραπτῷ κύκλῳ, ὁ μὲν ἔκοπτε τὸν ὄρτυγα τῷ δακτύλῳ, ὁ δὲ πρὸς τὴν πληγὴν ἐνδοὺς ἀνεχαίτισεν ἔξω τοῦ κύκλου, καὶ ἥττητο ὁ τοῦ ὄρτυγος δεσπότης· ἐν γοῦν Ταξιάρχοις Εὔπολις* (I p. 326. 250 Ko) *τοῦ Φορμίωνος εἰπόντος «οὐκοῦν περιγράψεις ὅσον ἐναριστᾶν κύκλον;» ἀποκρίνεται «τί δ' ἔστιν; εἰς ὤμιλλαν ἀριστήσομεν; | ἢ κόψομεν τὴν μᾶζαν ὥσπερ ὄρτυγα;»* Vgl. H. Heydemann a. O. (Anm. 12) 8, 2. E. Bernert/W. Kroll in: RE 18, 1, 379 s.v. Omilla. Hug a. a. O. (s. Anm. 12).

Abb. 1. Neapel, Nationalmuseum.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΕΓΡΑΨΕΝ

ΛΗΤΩ *ΝΙΟΒΗ* *ΦΟΙΒΗ*

ΑΓΛΑΙΗ *ΙΛΕΑΙΡΑ*

Abb. 2. Amsterdam, Allard-Pierson-Museum.

Abb. 3. Ehemals Sammlung Tyszkiewicz.

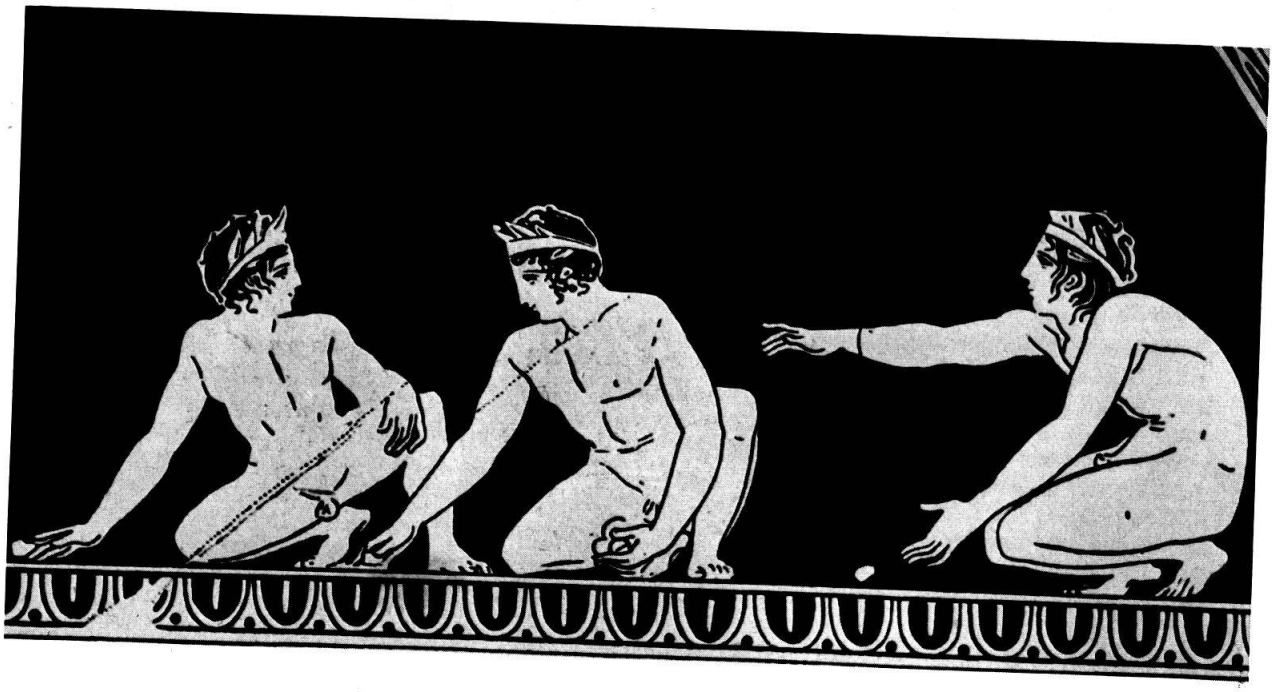

Abb. 4. Tonmodel Vlastos.

Abb. 5. Würzburg, Martin von Wagner Museum.

Abb. 6. Neapel, Nationalmuseum.

Abb. 7. Rom, Magazin der Kapitolinischen Museen.

Abb. 8. Rom, Kapitolinische Museen.

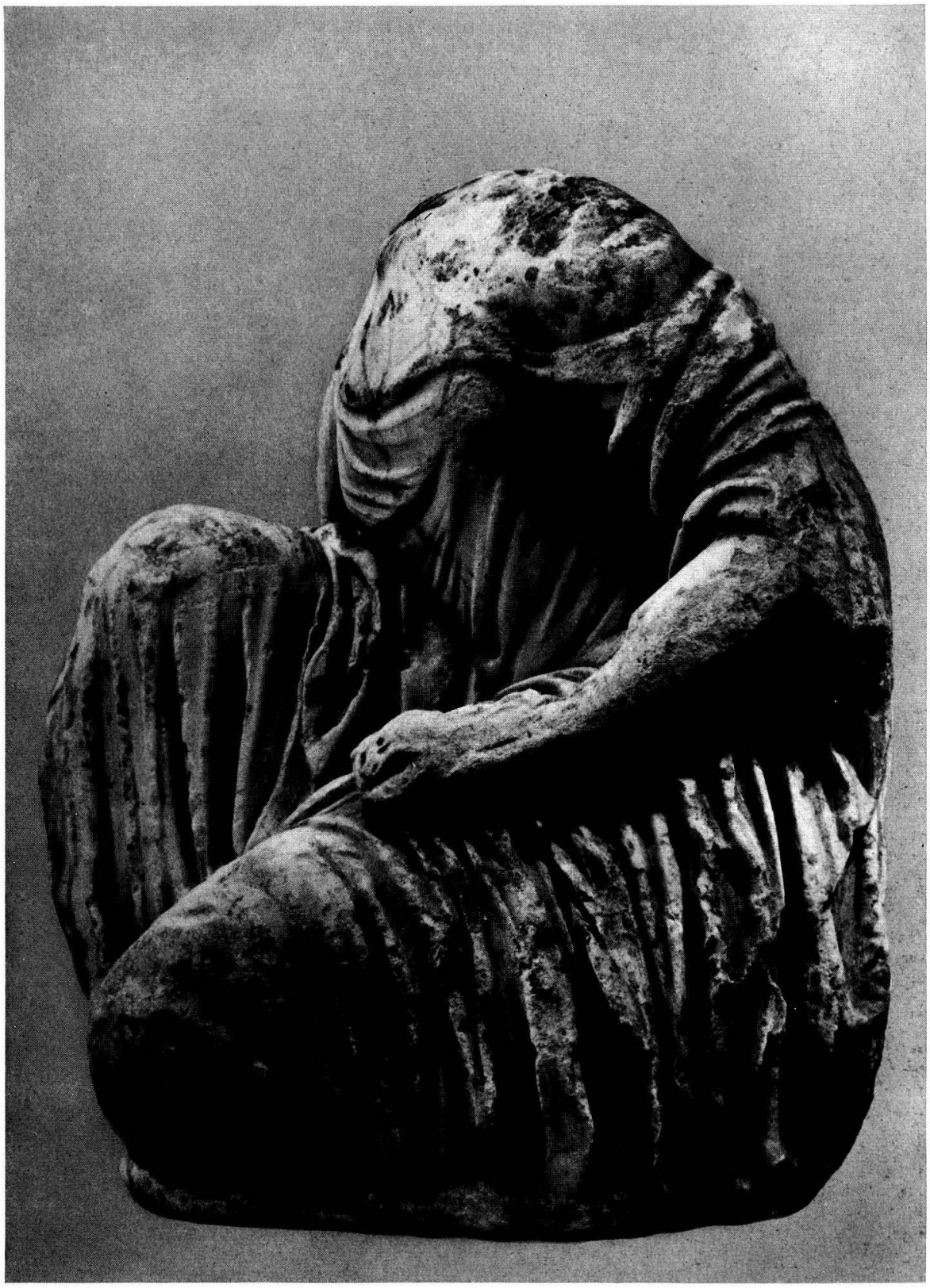

Abb. 9. Rom, Kapitolinische Museen.

Abb. 10. Rom, Kapitolinische Museen.

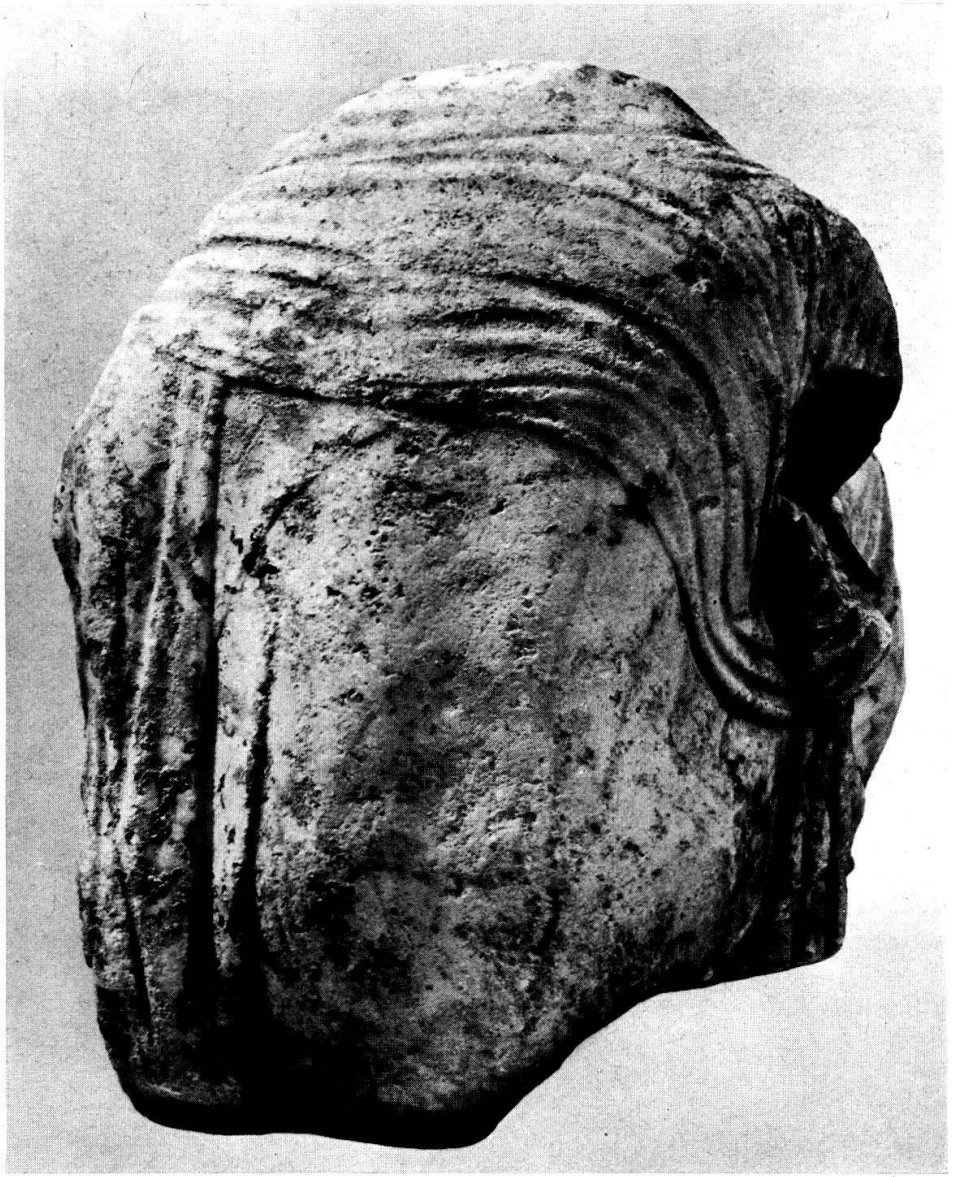

Abb. 11. Rom, Kapitolinische Museen.

Abb. 12. Genf, Musée d'Art et d'Histoire.

Abb. 13. Genf, Musée d'Art et d'Histoire.

Abb. 14. Oxford, Ashmolean Museum.

Abb. 15. Oxford, Ashmolean Museum.

Abb. 16. Oxford, Ashmolean Museum.

Abb. 17. Oxford, Ashmolean Museum.

Abb. 18. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek.

Abb. 19. Berlin, Staatliche Museen.

zweien kann, erfaßt worden. Es ist wirkliches Spiel, nicht eine Allegorie des Spiels. Das klassische Bild wendet sich unmittelbar an die Sinne, das klassizistische führt den Betrachter auf einen langen Umweg über den Verstand. Das Gemälde des Alexandros klingt wie eine Prosaübersetzung des 'Zweizeilers', der auf dem Onos in Amsterdam im Wortlaut noch fast ganz erhalten ist. In dieser Spielgruppe glaubt man tatsächlich einen Nachhall von polygnotischem Ethos zu vernehmen. Allein die malerischen Mittel augenblickhafter Seelenschilderung sind die von Apollodor, Zeuxis und Parrhasios. Die spärlichen gemeinsamen Züge, welche die Knöchelspielerinnen in den genannten originalen Flächenwerken der Kleinkunst aufweisen, beruhen auf den natürlichen Gegebenheiten des Spiels, nicht eines bestimmten Vorbildes. Das Spiel war seit homerischer Zeit bei Knaben und Mädchen so beliebt und allgemein geübt, daß jeder Vasensammler und Münzschneider tagtäglich aus eigener Anschauung Knöchelspielerinnen zeichnen konnte.

Furtwänglers Hypothese von der Abhängigkeit der tönernen Knöchelspielerinnen des 4. Jahrhunderts von der klassischen Malerei wurde desungeachtet bis heute aufrechterhalten[17] und gegen andersgerichtete Vermutungen wegen des scheinbaren Fehlens plastischer Gestaltungen im 5. Jahrhundert vor allem mit der Berühmtheit des polygnotischen Gemäldes begründet. Es scheint uns jedoch heute unwahrscheinlich, daß ein Koroplast der Alexanderzeit der Anregung durch ein historisches Gemälde bedurfte und erst von der Schwestergattung her zu Darstellungen des Knöchelspiels im eigenen Material gelangt wäre. Die Verfechter der von Furtwängler geäußerten Vermutung haben selbst festgestellt, daß das Motiv unter den Terrakotten von Olynth, also vor 347, anzutreffen ist[18].

Kaum minder berühmt als Polygnots Gemälde in der Lesche der Knidier war die Bronzegruppe knöchelspielender Knaben von Polyklet[19], die später nach Rom gebracht und im Palaste des Kaisers Titus viel bewundert und zweifellos auch kopiert wurde. Ohne Zweifel hat das Werk Polyklets vom Tage der Aufstellung an ein Echo in der Kleinkunst der Terrakotten, der Gemmen[20] und der Vasenmalerei[21] gefunden und mit dazu beigetragen, daß das Thema des Knöchelspiels in ununterbrochener Folge von 5. Jahrhundert bis zur Alexanderzeit und darüber hinaus gestaltet wurde.

Was die Plastiker am Motiv knöchelspielender Knaben und Mädchen anziehen mußte, beruht nicht bloß im Vorgang, im rein Momentanen des Wurfs, dem Fallen

[17] Zuletzt B. Neutsch, *Studien* (vgl. Anm. 9), 56f. Anm. 5 mit Nachtrag.

[18] D. M. Robinson, *Excavations of Olynthos*, Part IV (Baltimore 1931) Taf. 41 Nr. 379. 381; Taf. 59 Nr. 418.

[19] G. Lippold, *Die Plastik*, Handbuch d. Archäologie 3, 1 (München 1950) 167, 6. Overbeck, Schriftquellen 963.

[20] Eine Terrakotta in München, die nach J. Sieveking, *Die Terrakotten der Sammlung Loeb* 1 (München 1916) Taf. 28, 1 «zweifellos noch dem 5. Jahrhundert v. Chr. angehört», wird zwar eher klassizistisch sein, wie das aus Smyrna stammende Exemplar in Berlin. F. Winter, *Typen d. figürlichen Terrakotten* 2 (Berlin/Stuttgart 1903) 266, 6. A. Furtwängler, *Antike Gemmen* (1900) Taf. 10, 17 (Dioskuren beim Knöchelspiel).

[21] Vgl. Anm. 16. Knöchelspieler oder zu ähnlichen Spielen am Boden kauernde Knaben sind auch auf mehreren Bildern von Choenkännchen wiedergegeben. G. van Hoorn, *Choes and Anthesteria* (Leiden 1951) Abb. 61. 274/9. 284 a/b. 286. 505. 521.

und Auffangen der Knöchel beim Pentelithaspiel, dem erzählbaren Geschehen von Erregung und Zwist. Das konnte in der Malerei allenfalls bunter dargestellt werden. Doch die plastische Gestaltung eines am Boden kauernden menschlichen Körpers bietet eine Vielzahl von plastischen Reizen und Problemen, die in der Malerei nur entfernt angedeutet werden können. Wichtiger als die Frage, ob Knöchelspielerinnen im 5. Jahrhundert bloß in der Malerei oder auch in der Plastik dargestellt wurden, scheint uns die Feststellung, daß bereits in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts auch das künstlerische Problem des am Boden kauernden Mädchens in Angriff genommen wurde. Zum Spiel am Boden kauernde Männergestalten hat der Meister der spätarchaischen Brettspielergruppe gebildet[22]. Der Meister der beiden Giebel des Zeustempels von Olympia hat das Motiv mit sichtlicher Begeisterung wieder aufgenommen und mehrmals variiert. Nicht in augenblickshafter Beschäftigung gespannt wie die Mädchen des Amsterdamer Epinetrons, sondern freier aufgerichtet erscheint ein kniender Wagenlenker[23], der sich als treuer Diener dem Geschehen und der Ebene des östlichen Giebelfeldes widerspruchslos einfügt. Knapper wandelt der nackte vor den Tieren der Mittelgruppe hockende Knabe das plastische Thema weiter ab, indem er die Brust vom Betrachter weg zum Giebelgrunde wendet und durch die geringe Biegung des Leibs die Schlankheit der Glieder spürbar hervortreten läßt[24]. Der Knabe, der dem Seher der rechten Giebelecke als Geleiter zugesellt ist, hockt spielerisch lässig am Boden, zieht das linke Bein an die Brust, das rechte liegt mit der äußeren Seite auf dem am Boden ausgebreiteten Mantelbausch. Der Knabe spielt zwar nicht mit Knöcheln, auf jeden Fall ist kein solches Spielzeug dargestellt[25]. Das gleiche Sitzmotiv nehmen jedoch gesicherte Knöchelspieler und -spielerinnen in Terrakottastatuetten[26] und hellenistischen Marmorwerken[27] wieder auf. Der Meister der Olympiaskulpturen hat das Motiv des auf der Ferse des einen Fußes Hockens auch für Mädchen verwendet. Unversehens ist eine junge am Boden kauernde Lapithin von ihrem tierischen Angreifer erfaßt worden[28]. Gierig hält der stürzende Kentaur seine Beute am Haare fest, wodurch ihr Oberkörper jählings emporgerissen wird, wenngleich der vorgestreckte Kopf dem festen Griff zu entkommen strebt. Die Dienerin der Hippodameia[29] des Ostgiebels kauert, den Kopf sinnend zu Boden gerichtet, nach links. In einer ähnlichen Haltung waren wohl auch Kameiro und Klytie auf dem Gemälde zu Delphi wiedergegeben.

---

[22] H. Schrader, *Die archaischen Marmorbildwerke der Akropolis*, 284ff. Nr. 412 Taf. 160.

[23] E. Buschor/R. Hamann, *Die Skulpturen des Zeustempels von Olympia* (Marburg/Lahn 1924) Taf. 4. 5 a–c. Zur Deutung der Olympiagiebel E. Buschor, *Von griechischer Kunst* (München 1956) 65ff. H. Möbius, *Studies presented to D. M. Robinson* 1 (Saint Louis, Missouri 1951), 626ff.

[24] Buschor/Hamann Taf. 7–10.

[25] Ebda. Taf. 25–28. Vgl. H. Möbius a. O. 629: «er spielt an seinen Zehen herum».

[26] F. Winter, *Typen* 2, 266.

[27] Brunn-Bruckmann, *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur*, Text zu Taf. 520 mit Replikenverzeichnis. Vgl. G. Lippold, *Kopien und Umbildungen* (München 1923) 28ff.

[28] Buschor-Hamann, a. O. Taf. 42f.

[29] Ebda. Taf. 19f.

A. Furtwängler hat in den Giebelkompositionen von Olympia einen Niederschlag der Malerei des Ioniers Polygnot erkannt[30]. Allein der Giebelmeister hat die Kunst seines großen Zeitgenossen viel tiefer aufgenommen, als daß er äußerlich der Knöchelspielerinnen des delphischen Gemäldes bedurft hätte, um kauernde Mädchen darzustellen. Vielleicht beruht es bloß auf einem Zufall unserer plastischen Überlieferung, daß wir keine gesicherten Darstellungen von Knöchelspielerinnen aus der Zeit der Brettspielergruppe von der Akropolis[31] besitzen. Ein Bogenschütze vom älteren Aiginagiebel in München[32] und eine verwandte Amazone im Konservatorenpalast[33] in Rom fordern uns auf, «stärker als bisher die Möglichkeit (zu) erwägen, daß es schon in klassischer Zeit nicht nur monumentale Gemälde, sondern auch Großplastiken von Knöchelspielerinnen gegeben haben kann»[34].

Die Durchmusterung der tarentinischen Terrakotten bestätigt anscheinend diese Vermutung mindestens für das spätere 5. Jahrhundert. Einen Tonmodel der ehemaligen Sammlung Vlastos (Abb. 4) hat P. Wuilleumier[35] zweifellos richtig in hochklassische Zeit datiert. Der Vergleich mit der originalen Prokne des Alkamenes[36] erhärtet die frühe Entstehungszeit der Tonform. In verwandter Weise sind die ypsilonförmigen Falten zwischen den Brüsten der beiden Figuren gebildet. Der um die Schenkel geschlungene, in einem Dreieck zwischen den Knien herabfallende Mantel besitzt im Dresdener Zeus[37] ein großplastisches Gegenstück. Die um das zurückgenommene Bein der tönernen Matrize sich bildenden Spannfalten weisen eine der Dresdener Figur ähnliche gratige, in ausschwingenden Bogen endende Ausführung auf. Bei der Zeusstatue ist jedoch die Modellierung des Gewandes feinteiliger, abgestufter, plastisch differenzierter als bei der Tonfigur aus Tarent. Am ähnlichsten behandelt der Meister der Kora Albani[38] den um die Beine geschlungenen Mantel.

---

[30] Vgl. oben Anm. 3.

[31] Vgl. Anm. 22.

[32] A. Furtwängler, *Aegina* (München 1906) Taf. 96, 8.

[33] J. Konstantinou, *Aus dem Eretriagiebel*, Ath. Mitt. 69/70 (1954/5) 41ff. Taf. 3–6. Mit V. H. Poulsen (mündlich) vermisse ich hier einen dokumentarischen Anhaltspunkt für die Vermutung, daß die Amazone in Rom zum Eretriagiebel gehöre. Auf italischem Boden gefundene originale Giebelfiguren können auch von großgriechischen Tempeln stammen. Vgl. V. H. Poulsen, Kunstmuseets Aarsskrift 25 (1938) 141.

[34] R. Hampe, a. O. (vgl. Anm. 8) 19.

[35] P. Wuilleumier, *Dé à jouer de Tarente*, Istros 1 (1934) 14ff. Abb. 2 und 3. Ders., *Tarente* (Paris 1939) Taf. 31, 5. Die von P. Wuilleumier freundlichst zur Verfügung gestellte Aufnahme verdanke ich der Vermittlung von P. Collart.

[36] E. Buschor, *Phidias der Mensch* (München 1948) 104 Abb. 75. Lippold, a. O. (vgl. Anm. 19), 185, 6.

[37] E. Buschor, ebda. Abb. 76. Lippold, ebda. 190, 9.

[38] Brunn-Bruckmann, a. O. (vgl. Anm. 27) Taf. 255. G. Lippold, *Plastik* (vgl. Anm. 19) 154 Taf. 56, 1. Auch das direkte Vorbild der Kora Albani könnte ein für Großgriechenland bestimmtes Original gewesen sein. Die bisher angeführten sicher attischen Vergleichsbeispiele stimmen mit der Kora Albani stilistisch weniger überein als eine Tonstatuette von und in Tarent, nach der auch die Armhaltung ergänzt werden kann. F. Winter, *Typen* 1, 113, 3. Aus Italien stammt auch die Wiederholung in Kopenhagen. F. Poulsen, *Ny Carlsberg Glyptotek, Catalogue of ancient sculpture* (Kopenhagen 1951) Nr. 290 a. Italisch ist die Statuette Helbig, E. Schmidt in *Antike Plastik f. W. Amelung* (Berlin/Leipzig 1928) 225f. Abb. 6–8. Daß die Kora Albani wie die meisten tarentinischen Werke der zweiten Hälfte

Die selbständige Stofflichkeit des Gewandes, die weiche Bildung des Leibs sind nicht bloß durch das weichere Material des bildsameren Tons bedingt; es spricht sich unverkennbar tarentinische Eigenart darin aus.

Die starke Vorneigung des Oberkörpers, der das angezogene – leider abgebrochene – Knie berührte, die in die Tiefe geführten Unterschenkel, der beträchtliche Niveauunterschied der beiden weitauseinandergestellten Knie verbieten wohl, in dem dargestellten Mädchen eine Sitzende zu erkennen. Die zugehörige Matrize der Rückseite, die über alle Einzelheiten der Haltung sichere Auskunft geben könnte, ist uns nicht bekannt. Eine tönerne Ausprägung des erhaltenen Tonmodels ergäbe ein Mädchen in Hockstellung. Das Gesäß war möglicherweise auf der Ferse des zurückgenommenen linken Beines aufgestützt. Wahrscheinlicher befand es sich in einigem Abstand vom Boden in ausgewogener Entfernung von beiden Füßen. Das tarentinische Mädchen ist trotz des verschiedenen Gewandes in der gleichen Haltung dargestellt wie das kauernde Mädchen aus Attika in Würzburg (Abb. 5), deren Typus schon F. Winter unter den Knöchelspielerinnen katalogisiert hat[39]. Der schlechte Erhaltungszustand der Würzburger Figur ist ihrer gerechten Würdigung bisher im Wege gestanden. Der Kopf fehlt. Mit dem ursprünglich über das rechte Knie herabgeführten Arm ist auch ein Stück des Knies selbst abgebrochen. Sinterflecken vergröbern die Oberfläche. B. Neutsch[40] möchte in der Würzburger eine vergröberte und vereinfachte Weiterbildung der attischen Knöchelspielerin in Heidelberg sehen. Von der lieblichen Anmut der Heidelbergerin ist die Knöchelspielerin in Würzburg tatsächlich meilenweit entfernt. Sie weiß nichts von deren pyramidenähnlichem Aufbau, nichts von der einseitigen Verlagerung des ganzen Gewichts auf die rechte Ferse, nichts von der auf selbständigen Reiz berechneten Drapierung des Gewandes. Während die kauernde Heidelbergerin in entzückender Weise fast am Boden kniet, ist die Würzburger Figur in Hockstellung wiedergegeben. Ihr Aufbau ist nicht von einem Dreieck umschrieben, sondern in einen Kubus gebaut, der trotz aller spannungsreichen Verschränkung der Glieder nirgends durchbrochen wird. Dieser strenge, trotz der Verspannung der Arme und Schenkel nicht dissonierende Aufbau, der in der Ebene verharrende Kontrapost besitzt im 4. Jahrhundert nach dem reichen Stil kein Gegenstück. Die Würzburger Knöchelspielerin gehört der gleichen phidiasischen Zeit an wie die sitzenden Göttinnen des Ostgiebels am Parthenon[41]. Am Ostfries des gleichen Tempels haben auch die Mantelfalten über dem Arm der Tonfigur in Würzburg die nächsten Vergleichsbeispiele. Hier besitzt das Gewand kein gefälliges Eigenleben wie bei der Heidelbergerstatuette des 4. Jahrhunderts, sondern bleibt ganz

---

des 5. Jahrhunderts in der attischen Kunst wurzelt, soll freilich nicht bezweifelt werden. Vgl. E. Langlotz, *Ein Artemiskopf*, Studies presented to D. M. Robinson 1 (Saint Louis 1951) 638ff., der die großplastischen Werke aus Großgriechenland zusammengestellt hat.

[39] F. Winter, *Typen* (vgl. Anm. 20) 2, 134, 2.

[40] B. Neutsch, *Spiel mit dem Astragal*, in: Ganymed (Heidelberg 1949) 20 Abb.; 23 Abb. 7. Ders., *Studien* (vgl. Anm. 9) 56 Taf. 32, 1. 2.

[41] R. Lullies, *Griechische Plastik* (München 1956) Taf. 164ff.

in den Dienst des Körpers gespannt. Es verschleiert nicht den plastischen Kern der Gestalt, sondern läßt das vom Körper ausgehende Kräftespiel auch an seiner Oberfläche sichtbar werden.

Dem späteren 5. Jahrhundert wird auch eine 14 cm hohe Tonform im Nationalmuseum von Neapel angehören, die wir dank der Liberalität S. Exc. Prof. A. Maiuri photographieren durften (Abb. 6). Der helle beige Ton erweist sie als sicher tarentinisch. Über die Fundumstände ist nichts Näheres bekannt, da auch die Inventarnummer fehlt. Wahrscheinlich gelangte aber der Model in den frühen achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts ins Neapeler Museum, als Tarent noch keine eigene Sammlung besaß. In diesen Jahren wurden die in Tarent in großen Mengen gefundenen Terrakotten wie die schmackhaften, mit Nüssen kandierten Feigen in alle Welt vertrieben. Eine Etikette mit der Inschrift: «Taranto, ufficio esportazione», auf der Rückseite der Neapeler Form bildet noch ein Zeugnis für diesen großangelegten Handel.

Das Gewand des Mädchens in Neapel ist flüssiger behandelt als bei dem Model der Sammlung Vlasto (Abb. 4) und der Knöchelspielerin in Würzburg (Abb. 5). Während diese Figur attischer Herkunft das Gewand zwischen den Knien strafft, ist es bei der Tarentinerin in Neapel weicher um die Beine gelegt. Der Chiton schmiegt sich dem Oberkörper ohne plastischen Eigenwert an. Die rieselnden Faltenbächlein des Models Vlasto sind geglättet, aber die Hockstellung ist bei allen dreien dieselbe. Die Knöchelspielerinnen des beginnenden 4. Jahrhunderts dagegen verwandeln das ausgewogene Kauern in ein Knien auf einem Bein.

Zwischen der attischen Knöchelspielerin in Würzburg und der zweifellos von attischen Werken angeregten Tonform aus Tarent aber kann kein namhafter zeitlicher Abstand bestehen, wenn unsere angeführten Beobachtungen richtig sind. Die Gegenüberstellung hebt nicht nur die Eigenart des tarentinischen Koroplasten von seinem attischen Zeitgenossen unverkennbar ab, sondern zeigt auch, daß es um 430 nebeneinander verschiedene Typen von Knöchelspielerinnen gegeben hat.

Die plastische Darstellung von kauernden Knaben und Mädchen beim Spiel entsprach ja kaum bloß einem künstlerischen Bedürfnis von Bildhauern und Koroplasten. Wahrscheinlich hatte die rege Nachfrage nach solchen Figuren in einem religiösen Brauchtum eine ganz praktische Voraussetzung. Ch. Picard vermutet, daß die Knöchelspieler Polyklets für ein Heiligtum mit einem Astragalorakel geschaffen wurden[42]. Wahrscheinlich mit Recht verwirft er den Deutungsvorschlag der Gruppe Polyklets auf knöchelspielende Dioskuren, obwohl eine inschriftlich gesicherte Gemme auch die Dioskuren beim Knöchelspiele zeigt. Aber die mögliche Aufstellung der Spielgruppe Polyklets in einem Heiligtum zwingt uns nicht, ihr mit Picard jeglichen mythologischen Gehalt abzusprechen, stellte doch auch die marmorne auf der Akropolis aufgestellte spätarchaische Brettspielergruppe Achill und Ajas beim Würfeln dar wie die Amphora des Exekias im Vatikan. Das monu-

[42] Ch. Picard, *Les Antécédents des «Astragalizontes» Polyclétéens*. Rev. Et. Gr. 42 (1929) 121ff. Vgl. oben Anm. 19.

mentale Werk Polyklets stellte höchstwahrscheinlich Patroklos und seinen jungen Freund bei jenem verhängnisvollen Knöchenspiele dar, welches zur Ursache am Totschlag des Gespielen durch den jungen Patroklos ward. Polyklet und seinen Zeitgenossen war diese Episode aus der Ilias (23, 84ff.) zweifellos bekannt. Denn noch der frühhellenistische Dichter, Alexandros aus Pleuron in Ätolien, hat dieses unglückliche Geschehen zum Thema seiner Tragödie *Ἀστραγαλισταί* gemacht.

Welches Thema nun all die Knöchelspielerinnen und -spieler aus Ton darstellten, ist im einzelnen kaum auszumachen. Die herangewachsene Jugend wird sie ihren beschützenden Gottheiten dargebracht haben, wie die Mädchen Artemis ihre Puppen, die Knaben Apollon Reifen, Bälle und Knöchel weihten[43]. Verstorbenen Kindern gab man gewiß neben manchmal dick gefüllten Astragalsäcken[44] auch Figuren spielender Knaben und Mädchen mit ins Grab. Wahrscheinlich beschenkte man auch an den Anthesterien die Kinder nicht allein mit Choenkännchen, sondern auch mit Terrakottafigürchen. Zahlreiche Themen der Choenkännchen sind auch unter den Statuetten aus Ton vertreten[45].

So erklärt es sich wohl, daß Terrakottafiguren von Knöchelspielern in den meisten Landschaften anzutreffen sind[46]. Hier müssen wir uns darauf beschränken, für Tarent eine etwas dichtere kunstgeschichtliche Reihe zu bilden, die vom letzten Drittel des 5. bis ins 3. Jahrhundert hinabreicht, ja im 2. Jahrhundert noch ein fernes Echo findet.

Es ist das Verdienst von B. Neutsch, in der schönen Figur eines kauernden Mädchens aus dem Auditorium des Maecenas in Rom eine Knöchelspielerin vermutet zu haben[47]. Die 59 cm hohe Figur aus feinkörnigem gelblichem Marmor befindet sich jetzt im Magazin der Kapitolinischen Museen. H. Sichtermann hat mit gewohnter Hilfsbereitschaft auf meine Bitte hin die vorzüglichen Aufnahmen davon herstellen lassen, die hier mit der freundlichen Einwilligung von C. Pietrangeli abgebildet werden können (Abb. 7–11). Das Sitzen auf der Ferse des einen Fußes kennen wir zwar auch von der Dienerin der Hippodameia in Olympia und im 4. Jahrhundert vom Grabmahl der Ameinokleia[48]. Man wird aber trotz der reliefmäßigen Anlage der Figur in Rom weder eine Dienerin noch eine Blumenleserin vermuten. Die linke auf dem entsprechenden Oberschenkel aufliegende Hand ist schalenförmig nach oben geöffnet. Die darin liegenden undeutlichen Gegenstände sind weit eher Knöchel als Beeren oder Blüten. Der Mantel fließt in durchgehenden Bahnen vom rechten Oberschenkel zur Niederung vor dem linken Knie und ohne sich vom Arm hemmen zu lassen über das linke Bein. Die Brust ist von dünnen Faltenzügen in horizontaler Richtung überzogen. Dieser wagrechte Zug der Falten findet sich an

[43] Vgl. *Antike Kunst* 1 (1958) 41ff.
[44] R. Hampe a. O. (Anm. 8) 15f.
[45] Vgl. A. E. Klein, *Child Life in Greek Art* (New York 1932), bes. Taff. 7. 10ff.
[46] F. Winter, *Typen* (Anm. 20) 2, 134f.
[47] Arndt-Amelung, *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen Nr. 2047.* B. Neutsch, *Studien* (Anm. 9) 59 Anm. 3.
[48] F. Winter, *Kunstgeschichte in Bildern* 315, 4.

einzelnen besonders heftig bewegten Figuren der Nikebalustrade[49] und an ungefähr gleichzeitigen Grabreliefs «breitet sich über diese Gestalten ein feiner, silbriger Glanz»[50]. Im schlichten Stil des frühen 4. Jahrhunderts sind die Gewänder brückenähnlich über die Täler zwischen den Beinen und Brüsten gespannt[51]. Bei der Knöchelspielerin in Rom ist der Durchbruch zur neuen Schlichtheit noch nicht zu spüren, der auf dem Reliefspiegel der bockreitenden Aphrodite in Paris vollzogen ist[52]. Der Bildhauer der reizvollen Figur in Rom ist nicht ein bahnbrechender Meister. Doch kann ich an seinem Werke keinen Zug feststellen, der es als römische Kopie bestimmte. Die breiten, vom rechten Knie abfallenden Faltengruben verleugnen gleichsam das harte Material, aus dem sie geschnitten sind. Sie sehen aus, als wären sie mit dem Modellierholz in feuchten Ton gegraben. Bei der Knöchelspielerin in Rom handelt es sich wohl um ein originales Werk eines tarentinischen Bildhauers des früheren 4. Jahrhunderts. Sie bildet ein plastisches Gegenstück zu der Knöchelspielerin einer Gemme, in der schon Furtwängler eine treffliche Arbeit der Zeit um 400 erkannt hat[53]. Daß es sich um ein Original handelt, bestätigt ferner der Vergleich mit den Reliefs des Erechtheions aus den Jahren 409–406[53a].

Den Durchbruch zum schlichten Stil hat die tarentinische Teilform eines nach rechts kauernden Mädchens in Genf (Abb. 12)[54] vollzogen. Während bei der Figur in Rom Chiton und Mantel den durchscheinenden Mädchenleib umrieseln und umfließen, gewinnt das Gewand in der Genfer Statuette einen eigenen Akzent im künstlerischen Aufbau. Es liegt als dichtere, schwerere Masse über dem Leib, der sich stiller darin verhüllt, und spannt sich zwischen dem abwärtsbewegten Oberschenkel des auf den Boden aufgestützten rechten Knies und der Dreieckspitze des linken angezogenen Beins in einfachen Gratfalten. Der locker über die Schultern geworfene Mantel bildet unter dem rechten angehobenen Arm ein paar sparsame Hängefalten, welche die Spannung der rechten Körperhälfte andeuten, obwohl sie verhüllt ist. Die flächigere Behandlung des schweren Wollgewandes kann die zeitliche Nähe zu der Nike des Timotheos[55] nicht verschleiern. Die Datierung vor 347 wird auch durch einen verwandten Knöchelspielerinnentypus von Olynth bestärkt[56].

---

[49] R. Carpenter, *The Sculpture of the Nike Temple Parapet* (Cambridge, Mass., 1929) Taf. 1. 27.

[50] H. Diepolder, *Attische Grabreliefs* (München 1931) Taf. 10 und 22. Text 27f.

[51] Vgl. Grabrelief der Glykylla im British Museum. T. Dohrn, *Attische Plastik* (Krefeld 1957) Taf. 18. H. Speier, Röm. Mitt. 47 (1932) Taf. 20, 1. 2. Zum schlichten Stil K. Schefold, Arch. Anz. 69 (1954) 289ff.

[52] W. Züchner, *Klappspiegel*, Archäol. Jahrb. Ergänzungsheft 14 (1942) Taf. 6 Nr. 4.

[53] A. Furtwängler, *Antike Gemmen* Taf. 61, 28.

[53a] Brunn-Bruckmann, a. O. (vgl. Anm. 27) Taff. 31ff. G. Lippold, Plastik (vgl. Anm. 19) 192f. mit weitern Hinweisen.

[54] Genf, *Musée d'Art et d'Histoire* Inv. Nr. 12504. Ton beige. Höhe 9,5 cm. Höhe des modernen Ausdrucks 7,5 cm. 1927 im Kunsthandel erworben. Hier nach eigenen Aufnahmen mit freundlicher Erlaubnis von P. Bouffard abgebildet. N. Dürr habe ich für freundschaftliche Hilfe beim Studium der Sammlung herzlich zu danken.

[55] F. Crome, *Die Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros* (Berlin 1951) Taf. 11. Zuschreibung dieses herrlichen Fragmentes an Timotheos zuletzt K. Schefold, Gnomon 25 (1953) 312f.

[56] D. M. Robinson, *Excavations at Olynthos* 4 (Baltimore 1931) Taf. 41 Nr. 381.

Eine unveröffentlichte Teilform einer Knöchenspielerin in Tarent[57], die wir leider nicht abbilden können, leitet zur Jahrhundertmitte über, während zwei aus Tarent stammende verschollene Knöchelspielerinnen der ehemaligen Sammlung Hirsch[58] und eine nach Genf gelangte Teilform (Abb. 13)[59] des gleichen Typs bereits dem ausgehenden Jahrhundert angehören werden. Für die Spätdatierung spricht nicht nur die neue Kompaktheit der Gestalten, sondern auch die Melonenfrisur bei einer der verschollenen, ganz erhaltenen Statuetten der Sammlung Hirsch. Das Gewand ist wie bei der Demeter von Knidos[60] straffer und akzentuierter um den Leib gespannt. Mit dieser Marmorfigur haben die tarentinischen Tonformen auch die in künstlerischer Hinsicht genutzte Tiefenausdehnung gemeinsam. Die kontrapostische Anlage ist nicht auf die Ebene beschränkt wie bei hochklassischen Figuren, sondern auch auf die Raumtiefe der Gestalten ausgedehnt. Einen verwandten Aufbau, den ich als dreidimensionalen Kontrapost bezeichnen möchte, finden wir beim Herakles Epitrapezios Lysipps[61], dem Apollon vom Belvedere von Leochares[62], dem Kairos[63] und Schaber Lysipps[64]. Der Drang, den Schwerpunkt der Gestalten nach außen zu verlagern, ist bei den tönernen Knöchelspielerinnen angedeutet wie im Sophokles im Lateran[65] und der Artemis von Versailles[66] und in stärkerem Maße beim Herakles Farnese, dessen Vorbild dem vorletzten Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts angehören mag[67].

Wie sehr Lysipp auch am Ende des 4. Jahrhunderts die Tiefenerstreckung seiner Figuren künstlerisch genutzt hat, so gehen bei dem «großen Klassiker»[68] doch alle Form- und Bewegungskräfte vom Kern seiner Gestalten aus, selbst wenn er den Schwerpunkt nach außen verlagert. Hat er sich doch selbst einen Schüler des Doryphoros von Polyklet genannt[69]. Für seine Schüler und Nachfolger bedeutete auch die spätklassische Art der Geborgenheit jeglicher Bewegung in der Gestalt selbst viel weniger. Hingerissen von der durch Leochares, Skopas und Lysipp eroberten neuen Dimension haben sie vor allem die Tiefenbewegung ihrer Figuren nicht nur bejaht, sondern hauptsächlich betont. Selbst in den spätesten Werken

---

[57] Tarent, Nationalmuseum. Wandvitrine 418 (Sommer 1957): «fanciulla inginocchiata».

[58] *Collection Hirsch, Première Vente. Hôtel Drouot* (Paris 30. 6. bis 2. 7. 1921) Nr. 132 mit Abbildung auf der dritten unnumerierten Tafel.

[59] Genf, *Musée d'Art et d'Histoire* Inv. Nr. 12503. Teilform eines nach rechts kauernden Mädchens in hochgegürtetem Chiton mit gesenktem rechtem und auf Brusthöhe angezogenen linken Knie. Ton beige. Höhe 12 cm. Höhe des Ausdruckes 10,5 cm. Auf der Rückseite Inschrift *ΚΙΣΣΩ*. W. Déonna, *Genava* 8 (1930) 69. P. Wuilleumier, *Tarente* (Paris 1939) Taf. 35, 1 Text 413.

[60] R. Lullies, *Griechische Plastik* (München 1956) Taf. 216f.

[61] Ath. Mitt. 72 (1957) 180ff.

[62] K. A. Neugebauer, *Der Apollon von Belvedere und sein Meister* (Arch. Anz. 61/2, 1946/7, 1ff.

[63] Arch. Ztg. 33 (1875) Taf. 1, 1. G. Lippold, *Plastik* 281, 4.

[64] G. Lippold, *Plastik* 279, 8 Taf. 100, 1.

[65] K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (Basel 1943) 92f.

[66] G. Lippold, *Plastik* 270, 4 Taf. 98, 2.

[67] Zuletzt Ath. Mitt. 72 (1957) Beil. 104 Text 180f.

[68] E. Buschor, *Maussollos und Alexander* (München 1950) 49.

[69] Cicero, *Brutus* 86.

Lysipps[70] bleibt immer die Gestalt Träger der Bewegung; die Gestalten der 'lysippischen' Nachfolge werden gleichsam von ihrer ausladenden Bewegung fortgetragen. Die starke Betonung der Tiefenausdehnung wird wohl bereits zu Lebzeiten des letzten klassischen Bildhauers eingesetzt haben im Herakles des Konservatorenpalastes[71] und dem Dresdener Athleten[72]. Die persönliche Anwesenheit Lysipps in Tarent am Ende des 4. Jahrhunderts scheint gerade auch großgriechische Meister zu Schöpfungen angeregt zu haben, welche mit dem Ringer[73] und ausruhenden Hermes Neapel[74] und im neuen Jahrhundert dem Hypnos[75] und dem betenden Knaben[76] enge Verwandtschaft aufwiesen. Diese Figuren durchqueren den Raum in augenblicklicherer, fast ruckhafter Weise, «ihre ganze Bewegung tendiert darauf, dieses Durchschneiden des Raumes zu verwirklichen»[77]. Die unklassischen Nachfolger des Lysipp haben das im Schaber[78], im bogenspannenden Eros[79] und dem Kairos[80] des Meisters angekündigte Durchqueren und Zerteilen des Raums so weit verselbständigt, daß sie es auch auf scheinbar ruhende Gestalten, wie den Demetrios in Neapel[81], den Sandalenbinder[82] und Eutychides für seine Tyche von Antiochia[83] anwenden konnten. Das 1. Jahrhundert hat dann die ruckhafte Augenblicksbewegung endgültig zum Hauptthema plastischer Werke gemacht; und etwas vom Geiste des borghesischen Fechters[84] mag auch in die Kopien des Sandalenlösers eingeflossen sein. Doch muß man deswegen nicht ein frühhellenistisches Vorbild ausschließen.

Eine getreuere Vorstellung dieses Vorbildes kann uns eine aus Tarent stammende, freihändig gearbeitete originale Knöchelspielerin des frühen 3. Jahrhunderts in Oxford vermitteln[85], die mit der freundlichen Erlaubnis der Museumsleitung hier erstmals nach eigenen Aufnahmen abgebildet wird (Abb. 14–17).

Das Mädchen kauert am Boden, indem es sich auf die Ferse des linken Fußes niedergesetzt hat. Das rechte Bein ist mit ganzer Fußsohle auf den Boden gestellt, der rechte Oberschenkel steil aufgerichtet, so daß der senkrecht abfallende Umriß des Unterschenkels das linke Knie (Abb. 15) nicht überscheidet, sondern das von der schlank aufstrebenden, nach oben sich verjüngenden Mädchengestalt gebildete

---

[70] Archäol. Jahrb. 72 (1957) 19ff.
[71] Brunn-Bruckmann (vgl. Anm. 27) Taf. 352.
[72] Brunn-Bruckmann Taf. 772.
[73] Brunn-Bruckmann Taf. 354. G. Lippold, *Plastik* 281, 2 Taf. 100, 3.
[74] G. Lippold, *Plastik* 283, 4 Taf. 102, 1.
[75] G. Lippold, *Plastik* 252, 7. L. Alscher, *Griechische Plastik* 3 (Berlin 1956) 200, 24 Taf. 34 a/b.
[76] G. Lippold, *Plastik* 296, 8 Taf. 105, 2.
[77] H. Diepolder, Gnomon 4 (1928) 33.
[78] G. Lippold, *Plastik* 279, 8 Taf. 100, 1.
[79] G. Lippold, *Plastik* 281, 2 Taf. 100, 3.
[80] Vgl. Anm. 63.
[81] G. Lippold, *Plastik* 295, 15 Taf. 105, 1.
[82] G. Lippold, *Plastik* 280, 9 Taf. 100, 2.
[83] G. Lippold, *Plastik* 296, 16 Taf. 106, 2.
[84] G. Lippold, *Plastik* 382, 7 Taf. 134, 3.
[85] Oxford, *Ashmolean Museum* Inv. Nr. 1889. 830. Ton rötlich. Höhe 11 cm. Keine Farbspuren. J. Boardman bin ich für mannigfaltige Hilfe zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

spitze Dreieck vervollständigt. Das Motiv des Dreiecks ist mehrmals abgewandelt. Das rechte Bein bildet ein rechtwinkliges Dreieck zwischen dem Leib, der rechten Brust und dem linken Knie des Mädchens. Ein spitzwinkliges Dreieck bildet der Umriß des linken, nach vorn vorstoßenden Beines, ein stumpfes Dreieck beschreibt der Halsausschnitt (Abb. 14). Der Oberkörper des Mädchens neigt sich mit augenblickshafter Aufmerksamkeit straff nach vorn vor. Dabei berührt die rechte Brust den steilen Gipfel des Knies. Mit dem Modellierholz fast skizzenhaft eingedrückte Gräben ziehen lange Faltenbahnen um den Leib, die über größere Strecken parallel laufen. Je nach dem Gefälle der Glieder ziehen sie gemächlicher oder reißender dahin und stürzen wie ein Wasserfall von der Höhe des rechten Knies zum Fuß. Von beiden Schultern laufen sie zum Tal zwischen den Brüsten zusammen, die schwer in den straffen Chitonfalten hängen wie in einem Busenband. Die Gliedergrenzen werden durch neues Ansetzen des Faltenflusses deutlich bezeichnet. Die dicht unter der Brust angebrachte Gürtung (Abb. 15) fängt die über Schultern und Brust gespannte Stoffmasse auf, die sie dann mit neuem Schwung über die ausladenden Hüften entsendet. Die vom rechten Knie über den linken Oberschenkel gleitenden Falten (Abb. 17) erinnern noch von fern an die durchgehenden Faltenbahnen des Wagenlenkers von Leochares am Maussoleumfriese[86]. Während die spätklassischen Figuren die Gewänder in einheitlichem Fluß um die Leiber führen, beobachtet der frühhellenistische Meister der Oxforder Statuette die Wirkung des Brustgürtels (Abb. 15), unterscheidet den knochigern Unter- vom fülligeren linken Oberschenkel des Mädchens. Diese Nahtstellen verwandeln die harmonische Bewegung der spätklassischen Knöchelspielerinnen in ein momentaneres Staccato. Die Nähe zum spätklassischen Jahrhundert verrät auch noch die dreidimensionale Ausbreitung des Körpers (Abb. 16f.). Dem abwärts bewegten, nach vorn gezogenen linken Bein entspricht die gesenkte rechte Schulter, die mit dem wohl zum Wurf gesenkten Arm so weit vorgelagert ist, daß die Brust vom Knie gepreßt wird. Der nach rückwärts bewegten Schulter mit dem möglicherweise auf den Oberschenkel gestützten Arm antwortet das steil aufgerichtete rechte Bein.

Bei der hervorragenden Oxforder Figur handelt es sich wohl um eine Patrize[87]. Die Schulter- und Halspartie ist als gleichmäßig gewölbte Kalotte gebildet. Für die vorstoßenden Glieder wie die Arme und den Kopf wurden selbständige Teilformen hergestellt. So läßt sich aus der erhaltenen Statuette selbst über die Bewegungsrichtung des Kopfes nichts Sicheres aussagen. Der prismatische Aufbau des Leibs ist jedoch der Tyche des Eutychides so eng verwandt, daß eine ähnliche augenblickliche Wendung des Kopfes vermutet werden darf. Die spätklassischen Meister stellten den Zustand von anmutigen Mädchen beim Spiele dar, die hellenistischen Künstler halten vornehmlich den flüchtigen Augenblick in ihren Werken fest. Es ist kein Zufall, daß bedeutende Bildhauer an dieser künstlerischen Zeitenwende Themen wie die wandelbare Tyche, den hastigen Hermes und den überraschend

[86] E. Buschor, *Maussollos und Alexander* Abb. 28. 30.
[87] B. Neutsch, *Studien* (vgl. Anm. 9) 3ff.

heraneilenden Hypnos gebildet haben. Christodoros scheint das Vorbild des Sandalenbinders Lansdowne im Zeuxippos von Konstantinopel gesehen zu haben. Seine Beschreibung[88] erklärt das Momentane des Werks als den Augenblick vor dem flinken Enteilen. Der Gott habe die Riemen seiner Flügelschuhe gebunden, er sei bereit zum Botengang, das rechte Bein sei schon gebeugt, der Blick himmelwärts gerichtet, um den Auftrag des Himmelsvaters Zeus zu vernehmen. Die gleiche nach außen gerichtete Aufmerksamkeit wird der tarentinische Koroplast auch den vollendeten Knöchelspielerinnen verliehen haben, die er seinen Kunden zum Kaufe angeboten hat. Seine Patrize in Oxford ist aber besonders kostbar, wenn uns auch ihr Kopf unbekannt ist. Sie besitzt die ganze lebendige Frische eines künstlerischen Entwurfs und vertritt die Plastik der Stadt Tarent vor der römischen Besetzung im Jahre 272 in bedeutender Weise. Wenn es auch «bloß» ein Werk der Kleinkunst darstellt, so ist es doch imstande, uns eine entsprechendere Vorstellung von gleichzeitigen Schöpfungen der Großplastik zu vermitteln als selbst der Hermes Lansdowne und die Melpomene in Kopenhagen und Rom.

Die künstlerische Kraft der im Geiste einer 'neuen Sachlichkeit' geprägten Knöchelspielerin in Oxford reicht weit über Tarent hinaus. Eine wunderbar erhaltene Statuette in Kopenhagen (Abb. 18)[90] gibt sich als direkte Weiterbildung zu erkennen, wenn auch ihre Haltung gerade umgekehrt ist. Schon die spätklassischen Figuren der Sammlung Hirsch sind Gegenstücke. Auch für die Oxforder Statuette darf ein Parallelstück mit vertauschter Haltung der Arme und Beine angenommen werden. Die formale Abhängigkeit der Kopenhagener Figur aus der ehemaligen Sammlung Biardot von tarentinischen Werken hat bereits V. Poulsen erkannt. Sie dürfte aus Capua stammen. Die in der Oxforder Patrize spürbar nach oben strebende Bewegung ist hier aufgegeben. Das Mädchen kauert lastender am Boden, die schlanke Schulter ist einem breiter ausladenden Oberkörper gewichen. Die Falten sind sparsamer verwendet. Im Gegensatz zu den geschmeidigen Leibern des ersten Jahrhundertviertels ist hier eine lastende Körperschwere gewonnen. Man erhält eine Ahnung von den ungeheuren geistigen Auseinandersetzungen, wenn man bedenkt, daß auf den himmelwärts ragenden Helioskoloß des Chares von Lindos[91],

---

[88] Christodoros, *Anthologia Palatina* 2, 297ff.:

Ἦν δὲ καὶ Ἑρμείας χρυσόρραπις· ἱστάμενος δὲ
δεξιτερῇ πτερόεντος ἀνείρυε δεσμὰ πεδίλου,
εἰς ὁδὸν ἀΐξαι λελιημένος· εἶχε γὰρ ἤδη
δεξιὸν ὀκλάζοντα θοὸν πόδα, τῷ ἔπι λαιὴν
χεῖρα ταθεὶς ἀνέπεμπεν ἐς αἰθέρα κύκλον ὀπωπῆς,
οἷά τε πατρὸς ἄνακτος ἐπιτρωπῶντος ἀκούων.

[89] G. Lippold, *Plastik* 301, 9 Taf. 107, 1. Zuletzt B. Neutsch, Röm. Mitt. 63 (1956) 50 mit Anm. 14.

[90] Kopenhagen, *Ny Carlsberg Glyptothek* Inv. Nr. 970. Aus der Sammlung Biardot. V. Poulsen, *Catalogue des terres cuites* (Kopenhagen 1949) Nr. 89 Taf. 48. Unsere Abb. 18 nach einer V. Poulsen verdankten Neuaufnahme des Museums.

[91] G. Lippold, *Plastik* 297, 7. H. Marion, *The colossus of Rhodus*, JHS 76 (1956) 69ff. bleibt im Technischen stecken; die umfangreiche bei Lippold angeführte Literatur ist nicht verarbeitet. Zuletzt hat G. Kleiner, *Helios and Sol* in: Charites, Studien z. Altertumswiss. (Bonn 1957) 101ff. einen Helioskopf des 2. Jahrhunderts auf den Helioskoloß von Rhodos

den zu Zeus aufschauenden Sandalenlöser Lansdowne, den betenden Knaben des Boedas[92] Werke wie der Barberinische Faun[93], der Poseidipp[94], der Schleifer[95] und die kauernde Aphrodite des Doidalses[96] folgen konnten. Diesen Werken muß man wohl auch die Tonfigur in Kopenhagen zugesellen und sie gegen die Mitte des 3. Jahrhunderts datieren.

Einen letzten Nachklang der Prägungen von Knöchelspielerinnen tarentinischer Meister erkennen wir in einem kauernden Mädchen in Berlin (Abb. 19), das E. Curtius einer 'Giebelgruppe aus Tanagra' zugewiesen hat[97]. Seine Herkunftsangaben beruhen jedoch auf unsicheren Kombinationen mit Kunsthändlerangaben[98]. Die Figuren besitzen unter den tanagräischen keine Vergleichsbeispiele, weshalb sie G. Kleiner aus seiner grundlegenden Behandlung ausschließen mußte[99]. Die plastischen Pferdeprotomen, die E. Curtius auf Grund von Vasenbildern in ganz unmöglicher Weise als Mittelgruppe eines Terrakottagiebels rekonstruiert hat, stammen zweifellos von einem apulischen Figurenaskos[100]. Wenn die Berliner Figuren wegen der Gleichheit des Materials und des Stils aus einem zusammengehörenden Funde stammen werden, kann allein apulische Herkunft wahrscheinlich gemacht werden. Den Typus der gelagerten Mädchen kennen wir von tarentinischen Kalksteinreliefs[101], die heftig ausschreitenden Mädchenfiguren von der Niobe Chiaramonti,

---

bezogen. Eine byzantinische Zeichnung im Cod. Taphou in Jerusalem gibt ausdrücklich den Koloß von Rhodos wieder. K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art* (Princeton 1951) Abb. 35, Text 35ff. bezweifelt die Glaubwürdigkeit der Wiedergabe, obwohl der Habitus der Figur Alexanderstatuen so sehr entspricht, daß wirklich ein Bronzewerk der Zeit um 300 v. Chr. als Vorlage angenommen werden muß. Mit dem Koloß von Rhodos hängt meines Erachtens auch der Helios zusammen, den ein kürzlich in Qasr El-Lebia bei Kyrene gefundenes Mosaik auf dem Pharos von Alexandria zeigt. London Illustrated News Suppl. December 14 (1957) Abb. 48 (R. Goodchild). Wir hoffen, die hier angedeuteten Probleme an anderer Stelle ausführlicher zu behandeln.

[92] G. Lippold, *Plastik* 296, 8 Taf. 105, 2.

[93] R. Lullies, *Griechische Plastik* Taf. 234f.

[94] G. Lippold, *Plastik* 315, 5 Taf. 106, 3.

[95] G. Lippold, *Plastik* 322, 2 Taf. 112, 3.

[96] R. Lullies, *Die kauernde Aphrodite des Doidalses* (München 1954).

[97] Staatl. Museen Berlin Inv. T.C. 7059. Unsere Abb. 19 nach Museumsaufn. 6096. E. Curtius, *Philol. u. Histor.* Abh. Berl. Akad. 1878, 27ff. mit 5 Tafeln. In den *Gesammelten Abhandlungen* mit geringen Veränderungen wieder abgedruckt, jedoch bloß mit einer Tafel VIII. Vgl. K. Meuli, Nachwort zu Bd. 7 der *Gesammelten Werke von J.J. Bachofen* (Basel 1958) 506 mit Anm. 3.

[98] In seiner Abhandlung von 1878 meinte Curtius die tanagräische Herkunft überhaupt nicht stützen zu müssen. Es war die große Zeit der «Tanagräerinnen». Vgl. J. Schneider-Lengyel, *Griechische Terrakotten* (München 1936) 7. In den *Gesammelten Abhandlungen* 2, 317 ergänzt Curtius: «Sie (die Terrakottareliefs) sind 1875 im Kunsthandel aufgetaucht und durch Vermittlung von H. Sauppe und R. Schöll, welche damals in Hellas weilten, in meine Hände gekommen.» Die entschiedene, sogar im Titel ausgesprochene landschaftliche Zuweisung scheint C. A. Shebelew (*Materialien z. Archäologie Russlands* 24 [1901] 57, russisch!) bezweifelt zu haben.

[99] G. Kleiner, *Tanagräische Terrakotten*, Archäol. Jahrb. Ergänzungsheft 15 (Berlin 1942).

[100] Daß die Pferdeprotomen die «Verzierung eines Prachtgefäßes» gebildet haben, hat bereits A. Köster, *Die griechischen Terrakotten* (Berlin 1926) zu Abb. 103 richtig erkannt. Vgl. K. Meuli a. O. (Anm. 97) Taf. Q. R. mit weiteren Hinweisen, bes. 498, 2. Zur zeitlichen Stellung zuletzt E. Buschor, *Medusa Rondanini* (Stuttgart 1958) 18.

[101] H. Klumbach, *Tarentiner Grabkunst*, Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte 13 (Reutlingen 1937) Taf. 1, 7.

die ich mit E. Buschor[102] für ein griechisches Original halte, das aus Tarent stammen könnte. Wie die direkten Vorbilder der Florentiner Niobiden wohl am Ende des 2. vorchristlichen Jahrhunderts eine am Ende des 4. Jahrhunderts geschaffene Niobidengruppe in den eigenen Zeitstil umgesetzt haben, so verwandeln auch die Tonfiguren Typen, die zwar am Ende des 4. Jahrhunderts geprägt, aber in diesem theatralischen Gebaren nicht spätklassisch sein können. Die Männerfiguren mit ihren ausgreifenden Armen und flatternden Mäntelchen besitzen in canosinischen Barbarendarstellungen die nächsten Verwandten[103]. Die flache Bildung der Figuren erweist den apulischen Fundkomplex als Appliken, die wahrscheinlich an Holzsarkophagen angebracht wurden[104].

Das kauernde, von E. Curtius als Blumenpflückerin gedeutete Mädchen ist wohl eher eine Knöchelspielerin. Der rhetorisch nach oben geführte, wohl richtig geleimte Arm erweist sie als Mädchen beim Pentelithaspiel wie die Kauernde des Eretria-Malers. Die Berliner Applikenfigur besitzt jedoch in dem feueranfachenden Mädchen am kleinen Fries von Pergamon ein zeitlich nahestehendes Vergleichsbeispiel, das noch einmal unsere Spätdatierung für die flachen Berliner Figuren belegen mag[105]. Der tönernen Pentelithaspielerin ungefähr gleichzeitig ist das Vorbild einer Kauernden des Marmordiskos mit Niobidendarstellungen in London[106].

Die Verwendung des Typus der Knöchelspielerin als Sarkophagapplik mochte sowohl für den Verfertiger als den Käufer des späteren 2. Jahrhunderts bestimmte auf Grab und Unterwelt bezügliche Gedanken enthalten. Wir können sie nicht genauer umschreiben oder als Trostmotiv bestimmen, wie dies K. Meuli für das Thema von Niobe und den Niobiden gelungen ist[107]. Wir wissen auch von dem Unterweltsbilde des Polygnot bloß, daß es Knöchelspielerinnen enthielt. In welchem bestimmten Zusammenhang Kameiro und Klytie wiedergegeben waren, entzieht sich unserer Kenntnis. Möglicherweise charakterisierte das Knöchelspiel einzig die Töchter des Pandareos als kleine Mädchen[108].

Die späthellenistischen Figuren aus Apulien bezeugen aber nicht bloß die bis zum Beginn der römischen Zeit[109] fortdauernde Beliebtheit alter Themen, sie er-

[102] E. Buschor, *Griechische Plastik* (Berlin 1936) 84. Vgl. die umfangreiche Literatur zum strittigen Problem bei G. Lippold, *Plastik* 308f. K. Schefold, *Orient, Hellas und Rom* (Bern 1949) 125f. K. Meuli a. O. 505f.

[103] P. Bienkowski, *Les Celtes dans les arts mineurs gréco-romains* (Krakau 1928) bes. 80ff. M. Rostovzeff, *Numidian Horsemen on Canosa Vases*, AJA 50 (1946) 263ff.

[104] Vgl. C. Watzinger, *Griechische Holzsarkophage aus der Zeit Alexanders d. Großen* (Leipzig 1905).

[105] *Altertümer von Pergamon* III 2 (Berlin 1910) Taf. 32, 3. Vgl. A. v. Salis, *Der Altar von Pergamon* (Berlin 1912) 121ff.

[106] E. Langlotz, *Niobidendarstellungen*, Antike 4 (1928) 32 Abb. 1, bes. 35 hat das kauernde Mädchen von der Komposition des 5. Jahrhunderts ausgeschlossen. Vgl. W. H. Schuchhardt, *Die Niobidenreliefs vom Zeusthron in Olympia*. Mitt. d. Dtsch. Archäol. Instituts 1 (1948) 95ff. Taf. 43 unten.

[107] K. Meuli, a. O. 505ff. Vgl. auch K. Kerényi, *Niobe* (Zürich 1949) 19f. Den Hinweis verdanke ich der Freundlichkeit von Prof. H. Erlenmeyer. Dieses Buch enthält auch (S. 29ff.) einen Deutungsvorschlag für das Neapeler Knöchelspielerinnenbild; Kerényi hält es für eine Kopie nach einem Gemälde des 5. Jahrhunderts.

[108] Vgl. Pausaniaskommentar von Hitzig-Blümner 3, 2 (Leipzig 1910) 791.

[109] K. Schefold, *Pompejis Tuffzeit als Zeuge für die Begründung römischer Kunst* in:

weisen auch die über mehrere Jahrhunderte anhaltende Wirkung von künstlerischen Prägungen des 4. Jahrhunderts.

Die späthellenistischen Appliken erstreben in bewußter Weise, auf den Betrachter zu wirken, der gleichsam in die künstlerische Konzeption miteinbezogen wird. Wir werden aufgefordert, am Leide von Niobe und der ihrer Tochter beraubten Demeter teilzunehmen, den verzweifelten Schmerz des Laokoon mitzuempfinden, und werden von dem umherspähenden Menelaos der Pasquinogruppe gleichsam zur Hilfe aufgerufen, den Leichnam des Patroklos zu bergen. Die klassischen Werke verzichten grundsätzlich auf unsere Sympathie. Sie stellen Knöchelspielerinnen dar, als gäbe es außer ihnen nichts auf der Welt. Aber gerade dadurch lassen sie uns in unendlich viel tieferer Weise an dem naiven Kinderspiel teilnehmen.

Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft. Festschrift für B. Schweitzer (Stuttgart 1954) 297ff. Ders., *Vom Ursprung und Sinn ‚römischer' Reliefkunst* in: Charites (vgl. Anm. 91) 187ff.