

“Das Bostoner Relief”
Untersuchung zum Problem der Antikenfälschung
und Antikenkopie

By

Dr. Ezzat Kadous
Klass - Archäologie Abt.
Universität Alexandria

„Das Bostoner Relief“

Untersuchung zum Problem der Antikenfälschung und Antikenkopie

I- Einteilung:

In der Archäologie-Wissenschaft taucht immer wieder das Problem der Fälschung und der Echtheit einiger künstlichen Werke. Es handelt sich um einige Kunstwerke, die von Künstlern in der modernen Zeit nachgeahmt und als echte Werke verkauft wurden. Man fragt sich, wie man die Echtheit oder die Fälschung eines Werkes erkennen kann.

Eigentlich gibt es zwei Hauptmethoden, um die Echtheit eines Werkes zu bestimmen:

Die erste Untersuchungsmöglichkeit eines Kunstwerkes ist die wissenschaftliche Methode. Sie gibt uns keine genauen Datierungen für einzelne Kunstwerke, sondern einen Zeitraum von 200 Jahren vor bzw. nach der Herstellung eines Werkes, deshalb ist diese Methode unsicher. Die zweite Methode ist der kunsthistorische Vergleich mit den Werken des Altertums; man vergleicht den Stil, weil jede Epoche in der Kunst ihren eigenen Stil hat. Aber ein Stilvergleich allein ist nicht ausreichend. Es müssen auch motivische Elemente berücksichtigt werden, da wir wissen, daß jede Epoche bestimmte Motive hat, die uns die Eigenheiten dieser Epoche zeigen, z.B. in der Frisur, den Augen und in der Kleidung.

Man muß ein Werk auch ikonographisch betrachten, ob dieses Thema von den Künstlern in dieser Zeit bearbeitet wurde.

Im Bereich der Keramik und der Lampen muß ein Werk auch typologisch betrachtet werden. Hier kommt auch den Inschriften eine wichtige Bedeutung zu; sie können bei der Datierung helfen.

Der Fundort spielt eine große Rolle, um die Echtheit eines Werkes festzustellen, bzw. seine Datierung zu bestimmen. Ein Beispiel dafür wäre, wenn wir in einer Stadt, die in der römischen Zeit gegründet wurde, ein Werk fänden, das in der Archaisch geschaffen wurde. Es bestände dann die große Wahrscheinlichkeit, daß dieses Stück falsch wäre. Die Möglichkeit, daß es echt wäre, bestände zwar auch, hält sich jedoch sehr gering.

In unserer Zeit fälscht man kein Werk, das im 18. Jahrhundert geschaffen wurde, sondern vornehmlich die Werke des Altertums, die die Leute interessieren oder solche, die in der Literatur erwähnt und noch nicht gefunden wurden.

Eines dieser Werke ist das sogenannte "Bostoner Relief"⁽¹⁾, das ich wie üblich mit "B" abkürzen werde (Tafel 1 A-B). Dieses Relief wurde im Herbst 1894 in Rom gefunden⁽²⁾. Es befand sich in einer Entfernung von 160-180 Metern nordöstlich der Stelle, an der das Ludovisische Relief, das ich mit "L" abkürzen werde, gefunden wurde (Tafel 2 A-B).

Das Relief "B" lag zwischen den Vic Romagna, Sicilia, Puglia und Boncampagni⁽³⁾. Dieses Relief wurde im Jahre 1908 nach den Vereinigten Staaten gebracht⁽⁴⁾ und unter dem Namen "Bostoner Thron" wurde es im Jahre 1909 bei der Eröffnung eines Neubaus des "Museum of Fine Arts" in Boston zum ersten Mal gezeigt⁽⁵⁾.

Das eben genannte Ludovisische Relief wurde im Sommer 1887 auf dem schmalen Grundstück zwischen den Vic Abruzzi, Boncampagni und Piemonte gefunden. Es gelangte später in die Sammlung Ludovisi⁽⁶⁾ und befindet sich jetzt im Thermenmuseum in Rom.

Als das Relief "B" gefunden wurde, entstand wegen seiner Ähnlichkeit in der Gestalt mit "L" Zweifel über seine Echtheit. Das Relief "B" zeigt uns auf den beiden Schmalseiten je eine sitzende Gestalt (Tafel 1 B) genau wie bei "L" (Tafel 2 B).

Im folgenden Teil dieses Aufsatzes werde ich eine Übersicht der wichtigsten Meinungen über das Problem des "B" geben. Zunächst werde ich über die Figuren des "B" und ihre Problematik sprechen. Im vierten Teil gebe ich eine Zusammenfassung über das Problem des Kissens. Im fünften Teil komme ich auf die Ornamente und Attribute, die sich auf dem Bostoner Relief befinden, zu sprechen. Danach werde ich die Komposition des Reliefs behandeln und gehe dann auf seine Funktion ein. Schließlich werde ich kurz über die Bedeutung der Bostoner Darstellung sprechen. Im letzten Teil versuche ich eine Datierung dieses Reliefs anzusetzen.

II- Die Meinungen in der Forschung über das Problem des Bostoner Relief:

Nachdem "B" entdeckt worden war, entstand der Verdacht, daß "B" eine Fälschung sei und es nach der Entdeckung des "L" geschaffen wurde.

Das "B" tauchte im römischen Kunsthandel auf⁷⁾. Ähnlich waren die Beschädigungen mit "L", aber am "B" sind die Ornamente erhalten. Man hat auch angenommen, daß "B" als Gegenstück zu "L" entstanden sei. Die Archäologen haben sich oft bemüht, festzustellen, ob dieses Relief "B" echt oder falsch ist. In diesem Punkt gehen die Meinungen sehr weit auseinander; Klein⁽⁸⁾ glaubt, daß das "B" eine Fälschung sei und dies ist für ihn die Lösung dieses Problems. Er hält dieses Werk für eine Fälschung der Frührenaissance⁽⁹⁾. Baroni⁽¹⁰⁾ geht in ihrer Dissertation davon aus, daß "B" eine Fälschung sei und sie versucht, diese Annahme zu stützen durch Argumente und meint, daß das "B" im 5. Jh. v. Chr. nicht entstanden sein könne. Sie behauptet, daß dieses Werk keinen Charakter habe. Dem ist entgegenzusetzen, daß doch jedes Werk ob es falsch oder echt ist, eigenen Stil und Charakter hat. Ihr Lehrer, Becatti⁽¹¹⁾ ist von der Fälschung des "B" überzeugt und wie erwähnt versuchte seine Schülerin die Argumente dafür zu bringen. Byvauck-Quarles⁽¹²⁾ hielt im Jahre 1936 "B" zunächst für eine moderne Arbeit. Aber im Jahre 1961 änderte er seine Meinung und hielt es für ein antikes römisches Werk, ohne jedoch Beweise dafür zu bringen⁽¹³⁾. Armin von Gerkan⁽¹⁴⁾ hält "B" für eine Fälschung. Er sagt, das Relief müsse aus der Zusammenarbeit eines archäologischen Fachmannes und eines begabten Bildhauers geschaffen worden sein; er meint, daß "L" und "B" nicht zusammengehören können. Dagegen ist Langlotz⁽¹⁵⁾ der Ansicht, daß von Gerkan in seiner Behauptung auf stilistische Argumente verzichtet, die notwendig wären. Genau im Gegenteil dazu bestätigen viel Autoren, daß das "B" ein Werk der Antike sein muß. Reinach⁽¹⁶⁾ hält dieses Werk für antik und er meint, wenn es aus der augusteischen Zeit stamme, handele es sich um eine ganz getreue Kopie, nicht um eine Imitation. Richter⁽¹⁷⁾ äußert, daß die Echtheit dieses Reliefs "B" jetzt praktisch nicht mehr fraglich sei. Johnson⁽¹⁸⁾ hält das "B" für antik. Er meint, der "L" sei gegen 470 gearbeitet worden und "B" etwa 15 Jahre später. Er schließt die Möglichkeit nicht aus, daß die Entstehung von "B" in die römische Zeit fällt.

Van Essen⁽¹⁹⁾ betont, daß Pasiteles oder einer seiner Schüler hinter "B" stehen könnte. Ashmole⁽²⁰⁾ meint, daß "B" entweder in der römischen Zeit geschaffen wurde oder, was wahrscheinlicher für ihn ist, in der griechischen Zeit. Colin⁽²¹⁾ sieht, daß die Figuren des "B" unter ihren griechischen Kleidern auch römische Seelen haben. Dieses Werk müsse von Pasiteles oder einem seiner Schüler angefertigt worden sein.

Hahland⁽²²⁾ hält "B" für echt als späte Nachbildung eines älteren Werkes und zwar als Gegenstück für "L". Lechat⁽²³⁾ hält "B" für echt, aber er sagt, es fehle noch der letzte Beweis dafür. Krausk⁽²⁴⁾ bestätigt, daß "B" echt sei, weil, wie es scheint, die Beweisgründe für die Nichtechtheit nicht stichhaltig seien. Bastei⁽²⁵⁾ versucht zu bestätigen, daß "B" ein Werk der tibetischen Zeit sei. Schneider-Herrmann⁽²⁶⁾ meint, daß "B" der italischen Tradition angehöre; man könne wohl sagen, daß "B" eine Nachahmung aus dem 5. Jh. v. Chr. sei. Studniczka⁽²⁷⁾ hält das Bostoner Relief für echt und er bestätigt, daß dieses Werk längere Zeit in der Erde gelegen haben muß. Jucker⁽²⁸⁾ stützt seine Meinung durch wissenschaftliche Untersuchungen, die Spuren auf dem Relief zeigen ganz deutlich, daß dieses Stück sehr lange in der Erde gelegen haben muß. Es ist unmöglich, daß das "B" zwischen 1892, dem Jahr in dem man die hohe Bedeutung des "L" erkannt hatte und dem Jahr 1894, in dem das "B" entdeckt wurde, hergestellt wurde. Es könnte auch nicht sein, daß "B" und "L" aus der gleichen Werkstatt stammen, aber man könne sagen, daß "B" von einem Bildhauer der römischen Kaiserzeit als Gegenstück zu "L" angefertigt wurde⁽²⁹⁾. Gardner⁽³⁰⁾ vermutet, daß "L" das original sei und "B" seine Ergänzung oder sein Gegenstück; er führt die folgenden drei Möglichkeiten an: Erstens, "B" wurde im frühen 5. Jh. gearbeitet; Zweitens, "B" sei eine Produktion der späteren Zeit; Drittens, "B" sei eine moderne Fälschung in Verbindung mit L-Auffindung im Jahre 1887. Er schließt aber aus seiner Untersuchung, daß "B" aufgrund seiner Größe und seines Stils ein Werk der Paros-Schule gewesen sein muß⁽³¹⁾.

Möbius⁽³²⁾ kommt zu dem Ergebnis, daß die beiden Werke "B" und "L" von derselben Hand oder derselben Werkstatt angefertigt worden seien und die beiden Gegenstücke waren.

Wie wir gesehen haben, stimmen die Meinungen über "B" miteinander nicht überein.

Im folgenden Teil werde ich dieses Relief in seinen Einzelheiten untersuchen und sowohl stilistisch als auch motivisch mit den von den Autoren vorgeschlagenen Datierungen vergleichen.

III. Die Figuren des Bostoner Reliefs:

Dieses Werk hat mehrere Seiten; an der Langseite sieht der sog. Eros in

der Mitte zwischen zwei sitzenden Frauen. An den Schmalseiten oder den Flügeln sitzt je eine Figur. Die Hauptszenne dieser Darstellung befindet sich auf der Langseite.

A- Der sog. Eros (Tafel I A):

Er ist hier als nackter geflügelter Knabe dargestellt, sein Lächeln verleiht dem Gesicht einen lustigen Ausdruck. Er neigt seinen Kopf zu der von ihm rechts sitzenden Frau und lächelt ihr zu. Der Widerschein seines Lächelns erscheint auf ihren Lippen⁽³³⁾. Er steht frontal und hält eine Waage in seiner rechten Hand und stützt die Linke auf die Hüfte, dafür haben wir in der Antike viele Beispiele⁽³⁴⁾. Der Flügelknabe ist sehr ähnlich mit den griechischen Erosen der Frühklassik; man kann ihn nicht anders als Eros nennen. Auf einem Stamnos des Harmonax in München stehen die Erosen in ihren Darstellungen unserem Knaben sehr nahe⁽³⁵⁾. Man vergleicht den sog. Eros auf "B" mit einem Knaben auf dem parthenonfries⁽³⁶⁾. Es ist bekannt, daß die ältere griechische Kunst im allgemeinen Kinder fast als Miniaturerwachsene dargestellt hat⁽³⁷⁾. Man hat behauptet, daß die Flügel des Eros unnatürlich und ohne richtige Struktur gebildet seien. Quarles van Ufford⁽³⁸⁾ meinte, mit diesen Flügeln könne man nicht fliegen. Charbonneaux⁽³⁹⁾ führt einige Beispiele für Flügel aus Bronze an und betont, daß die Flügel in der späthellenistischen Kunst häufig vorkommen und vereinfacht wurden. Zu diesem Punkt sagt Bastet⁽⁴⁰⁾, daß es in der etruskischen Kunst, besonders auf den Urnen, solche Flügel gegeben habe, die ganz einfach dargestellt worden seien. Diese Flügel seien von der römischen Kunst übernommen worden. Es gibt in der Kunst Darstellungen von großen Flügeln, wie sie beim Eros des "B" zu finden sind; man vergleicht damit ein Relief im Athener Nationalmuseum⁽⁴¹⁾.

Die Gestalt des Eros wurde von vielen Archäologen kritisiert; der Körper zeige frühklassische Neigung, er sei flach und schlaff⁽⁴²⁾. Die Körperhaltung des Eros zeigt große Übereinstimmung mit einer Figur der Gemma Augustea in Wien⁽⁴³⁾, die 10-7 v. Chr. datiert wird. Bastet meint, daß das Schema des Eros das gleiche sei, wie das Schema der Figur in Wien. Dies würde nun aber voraussetzen, daß der Künstler bei "B" hellenistische Vorbilder berücksichtigte⁽⁴⁴⁾.

Den römischen Charakter des Eros zeigen zwei Telamonen in Kopenhagen, deren Köpfe Anlehnungen an die pergamenische Kunst

aufweisen. Diese zwei Statuen und Eros stammen aus der gleichen Werkstatt⁽⁴⁵⁾; dieser von Bastet wiedergegebenen Meinung stimme ich nach einem Vergleich der angeführten Stücke zu

Bezüglich des Standmotives kann als Vergleich ein nackter Knabe in München angeführt werden. Dieses Motive, eine Figur, die die Hand in die Hüfte stützt, war in der archaischen und frühklassischen Zeit ein sehr beliebtes Motive und es kam sehr oft vor⁽⁴⁶⁾. Die Haltung der Hand kommt auch in der Antike vor, d.h. der Daumen ist hinter dem Körper verborgen und die vier Finger sind einfach nebeneinander, wie sie Eros bei "B" hält; ein Relief aus dem 5. Jh. v. Chr. zeigt dieselbe Haltung⁽⁴⁷⁾. Die gleiche Fußstellung sieht man auf einem Salmos in München und auf einer Lekythos aus Eretria mit ionischer Schrift⁽⁴⁸⁾. Möbius bringt eine Bronzestatue, die von Langlotz mit dem Eros des "B" verglichen wurde. Diese Statue stammt aus Kroton und wird 470 v. Chr. datiert⁽⁴⁹⁾. Hier sehe ich auch die Möglichkeit, Vergleiche zu ziehen. Aber ich möchte in diesem Zusammenhang darauf hinweisen, daß die Bronzestatue mit unserem Eros nur schematisch gleich ist und die Hände auf andere Weise auf der Hüfte aufliegen. Auch charakteristisch ist, daß die Form der Haare ähnlich ist. Wie bereits erwähnt zeigt der Körper frühklassische Neigung, aber das Haar zeigt spätarchaische Tendenz. Das Haar ist bei dem Eros besonders kunstvoll angeordnet und es ist in seiner Form ganz ähnlich mit Köpfen aus dem 5. Jh. v. Chr. sowohl motivisch als auch stilistisch⁽⁵⁰⁾.

B- Die von Eros rechts sitzende Frau (Tafel I A):

Neben der rechten Hand des Eros sitzt eine weibliche Figur⁽⁵¹⁾, die ihre linke Hand hoch hebt. Sie ist durch ihr Lächeln als glücklich dargestellt und dieses Lächeln reflektiert ihre Freude, da sie die schwere Waagschale hat. Sie blickt nicht mehr auf sie hinab, sondern auf die Frau, ihre Konkurrentin, die verloren hat⁽⁵²⁾. Die Gebärde dieser Figur mit einem erhobenen linken Arm und ihrem Lächeln bildet eine hervorragende und lebendige Figur⁽⁵³⁾. Simon⁽⁵⁴⁾ ist davon überzeugt, daß durch dieses Lächeln kein Verdacht auf Fälschung für "B" entsteht, weil dieses Lächeln der nacharchaischen Zeit angehört⁽⁵⁵⁾. Auf einer Vase in München⁽⁵⁶⁾ hat Studniczka große Ähnlichkeit zwischen diesem Lächeln der Göttin und dem der Freundin des Dionysos gesehen⁽⁵⁷⁾. Bastet aber führt zwei Beispiele an, um das zarte Lächeln der Göttin zu vergleichen. Erstens mit

dem Kopf der Diana von Pompeii, dessen Meister das Lächeln der spätarchaischen Kunst mißverstanden hatte. Genau wie bei dem Minerva-Kopf von Poitiers⁽⁵⁸⁾. Meiner Meinung nach sind besonders im Stil diese Köpfe mit dem Kopf unserer Göttin nicht ähnlich. Aber Bastet will durch diese Vergleiche zeigen, daß der römische Künstler in der Nachahmung der griechischen Kunst nicht sehr begabt war.

Wie gesagt, die erhobene Hand der Frau bezeichnet ihren Sieg, der von dem Künstler als schwere Waagschale gekennzeichnet wurde. Die erhobene Hand mit ausgestreckten Fingern ist auch auf einer attischen Schale des Malers Duris⁽⁵⁹⁾ dargestellt; diese Schale wurde zwischen 485-480 datiert. Bastet sieht die Möglichkeit, die erhobene Hand der Göttin mit der Hand des Greises des Tazza Farnese⁽⁶⁰⁾, die etwa 100 v. Chr. entstanden ist, zu vergleichen. Ich sehe hier keine Vergleichsmöglichkeit, aber ich stimme ihm zu, daß das Schema des herabhängenden Armes der Göttin auch bei dem Greis dargestellt ist⁽⁶¹⁾. In diesem Zusammenhang habe ich bemerkt, daß die weibliche Gestalt⁽⁶²⁾, die auf der Sphinx sitzt, eine analoge Gestalt zu unserer Göttin bei "B" darstellt, wenn wir voraussetzen, daß ihre Hände umgestellt sind. In der hellenistischen Kunst haben wir viele Beispiele der Wiedergabe einer Hand mit ausgestreckten Fingern wie bei unserer Göttin⁽⁶³⁾. Bastet meint, daß die Körperbildung dieser Frau der hellenistischen Kunst angehört. Er argumentiert, daß der aufgestützte rechte Oberarm, der kraftlos ist und vor allem die Faltenmotive und die Ornamente unklassisch sind. Die Hüfte und der Fuß, der auf der kleinen Volute ruht, sind wenig plastisch gearbeitet⁽⁶⁴⁾. Aber die Göttin trägt noch den alten ionischen Chiton mit anderer Stilisierung. Der Halsausschnitt ist bei der Göttin sichtbar und der Saum hängt etwas spitz herab; er ist von den reifarchaischen Motiven befreit⁽⁶⁵⁾. Die Verzierung und Falten des Saumes auf dem Oberarm sind sehr ähnlich mit der sog. Penelope auf dem chiaramontischen Relief⁽⁶⁶⁾. Auch stimmen die Falten unten am Chiton mit denen einer Figur an einer Grabstele im Conservatorenpalast und mit denen einer Frau auf der Aigisthos-Vase in Berlin⁽⁶⁷⁾ überein. Ich sehe jedoch hier nur schematische Ähnlichkeit, aber in jedem Fall sind sie im großen und ganzen ähnlich. Auffällig ist das Gewand bei den beiden Göttinnen; es ähnelt dem Gewand der Persephone in Lokri, das der Spätarchaik-Frühklassik angehört⁽⁶⁸⁾.

Bei der Frisur ist nicht klar, ob die Haare nach vorne an die Schläfen

gekämmt sind oder nach hinten verlaufen⁽⁷⁰⁾. Aber das Haar ist doch auf der Schläfe in drei Lockchen gegliedert⁽⁷¹⁾. Bastet vergleicht mit Recht die Kopfbedeckung der Göttin mit dem Pasifac-Relief in Rom⁽⁷²⁾. Motivisch sind die beiden nicht ähnlich, aber ich sehe vom Charakter her große Übereinstimmung zwischen den beiden, das Tuch fällt auf die gleiche Weise vom Kopf auf die Schulter herab. Richter⁽⁷³⁾ vergleicht die Göttin mit der Elektra auf dem Relief von Nemis; sie sieht eine Verwandtschaft mit den Augen, besonders mit der Form der Kurve des oberen Lides. Mir scheint auch das Lächeln mit den Gesichtszügen ähnlich zu sein: Allerdings ist ein Vergleich unseres Stückes mit diesem Stück schwierig, da das Letzte sich möglicherweise hierbei um eine Fälschung handelt. Die Brüste, die klein und nach außen gerichtet dargestellt sind und in weitem Abstand voneinander stehen, vergleicht Studniczka mit einer zarteren Wettläuferin im Vatikan⁽⁷⁴⁾. Aus stilistischen und motivischen Gründen kann der Meister von "B" und von "L" derselben Schule angehören⁽⁷⁵⁾.

C- Die von Eros links sitzende Frau (Tafel 1 A):

Gegenüber der Göttin sitzt eine trauernde Frau, man erkennt weder die Kissen noch den Stuhl. Simon vergleicht diese Darstellung mit der Geschichte der Penelope in der Odyssee, als ihr Sohn abfuhr⁽⁷⁶⁾. Die Frau stützt ihren Kopf auf den rechten Ellenbogen und der Körper ist leicht nach vorne gedreht. Die Rückseite des Körpers ist hinter den Eckpalmetten verdeckt⁽⁷⁷⁾. Sie sitzt an der linken Seite des Eros; sie trägt einen Chiton und Mantel, den sie von innen mit der linken Hand festhält und straff herunter zieht⁽⁷⁸⁾.

Von den überlieferten Mythen wissen wir, daß Penelope sitzend dargestellt worden ist und sie ihren Mantel über den Kopf nach vorne gezogen hat, um sich damit zu verhüllen⁽⁷⁹⁾. Alle Autoren sind einig, daß die Darstellung eine sitzende trauernde Frau nicht nur für Penelope, sondern auch für irgendeine andere trauernde Person bezeichnet wurde⁽⁸⁰⁾. Dafür führt Studniczka eine Grabstele in Berlin mit zwei ähnlichen trauernden Frauen an⁽⁸¹⁾. Eckstein bringt als Vergleich für diese Darstellung die Penelope in Berlin und einen Kopf aus kaiserlicher Zeit⁽⁸²⁾. Typologisch sind die Beispiele zwar mit den Trauernden auf "B" gleich, obwohl die Penelope bei diesen Beispielen ihren Kopf auf die Außenseite der Hand stützt.

Die Verzierung des Saumes am Oberarm ist ähnlich mit der sog. Persephone auf dem Chiramonontischen Relief in Berlin. Der Saum des Mantels bei der trauernden Frau auf "B" kommt von der Schulter herab und verläuft um die linke Hand herum; auf diese Weise kommt es der Darstellung des Himations der schreitenden Frau des Aischylos-Maler sehr nahe. Die Drapierung des Mantels um ihre Beine ist im reifarchaischen Stil⁽⁸²⁾ üblich. In diesem Zusammenhang meint Klein, daß das Gewand dieser Frau mit seinen schweren Masse eine moderne Darstellung sei⁽⁸³⁾. Hier hätte er seine Meinung beweisen müssen, aber er hat kein Beispiel dafür angeführt, weder aus der Antike noch aus der modernen Zeit. Das Motive der vom Mantel verhüllten Arme kommt im Hellenismus oft vor, meint Baster⁽⁸⁴⁾. Das Kleid wird straff über die Schulter und die Brust gezogen: eine Tonstatuette aus dem Ende des 3. Jh. v. Chr. erinnert an die Gewandbehandlung der Penelope auf "B". Die Anordnung der Falten auf dem Kopf der Penelope kann man im 5. Jh. nicht finden, sagt Baster⁽⁸⁵⁾, aber diese Falten waren in der römischen Zeit ein übliches Motiv. Dieses Motiv hat seinen Ursprung in Griechenland: man kann es oft auf den Tanagrafiguren⁽⁸⁶⁾ sehen und auch auf den Campanareliefs, die in der Kaiserzeit entstanden sind. Darauf antwortet Möbius, dieses Motiv-die Falte, die auf der Stirn gebildet wird und am rechten Unterarm herabläuft-ist durch die mißverständliche Wiedergabe der Kleidung zu erklären. Der spitze Mantelzipfel bei "B" ist auf einem Iokrischen Relief wiederzufinden⁽⁸⁷⁾. Das Haar bildet beiderseits vom Scheitel zwei Festons auf der Stirn. Man vergleicht auch die Haube der Göttin unter dem Mantel mit dem Kopf des Artemis auf der Ostseite des Parthenonfrieses in der Klassik⁽⁸⁸⁾. Mir erscheinen sie auch ähnlich, aber es ist schwer zu entscheiden, weil Fotoaufnahmen manchmal täuschen können. Das Gesicht sieht durch die zusammengedrückten Lippen und den herabgezogenen Mundwinkel ganz traurig aus. Baster⁽⁸⁹⁾ bringt das linke Auge des Pontifex der Ara Pacis⁽⁹⁰⁾ als Beispiel, um es mit dem linken Auge der Penelope auf "B" zu vergleichen, da sie auf ähnliche Weise gegliedert sind und führt noch dazu an, daß der Meister von "B" aus Griechenland stammt, jedoch in einer älteren Tradition steht und von dem Geschmack in Süditalien beeinflusst wurde.

IX- Die zwei gewogenen Jünglinge (Tafel I A):

Die Hauptdarstellung in dieser Szene von "B" ist der Eros mit seiner Waage. Er wiegt auf dieser Waage zwei Jünglinge. Die beiden stehen auf den Zehenspitzen und heben die Arme hoch über den Kopf, um sich an einer Schnur festzuhalten. Sie senken die Köpfe etwas, um zu sehen, in welcher Höhe die Waagschalen schweben⁽⁹⁴⁾.

Der auf der herabhängenden Schale dargestellte Jünglinge erinnert, wie Gardner⁽⁹⁵⁾ und Bastet⁽⁹⁶⁾ glauben, an den bekannten Marsyas aus der pergamenischen Kunst im Louvre⁽⁹⁴⁾. Der Jünglinge und Marsyas sind schematisch und motivisch doch sehr ähnlich, aber die Bearbeitung der Körper sind anders, besonders die Muskeln und die Beine. Aber im großen und ganzen stimmen zwei satyrn, die die Rückenlehne des Priesterthrones im Dionysostheater schmücken, mit dem zweiten Jüngling des "B" überein. Dieser Thron wurde in die späthellenistische Zeit datiert⁽⁹⁷⁾. Gardner⁽⁹⁶⁾ ist genau wie Bastet⁽⁹⁷⁾ der Ansicht, daß sowohl die Körperbildung als auch die Gestalt der beiden mit der des Jünglings sehr ähnlich sind. Mir scheint auch, daß das Standschemaein Bein nach vorne und das andere nach hinten gestreckt fast genau übereinstimmt. Die Gesamterscheinung der beiden Figuren und die Muskeln des ganzen Körpers können nicht voneinander getrennt werden. Diese Jünglinge haben lange Beine; Studniczka⁽⁹⁸⁾ vergleicht diese Darstellung mit einem Jungen auf einer Vase des Phintias. Sie sind motivisch ähnlich, aber ich glaube, es ist kein ausreichender Beweis. Er führt auch Beispiele für Jünglinge an, die auf den Zehenspitzen stehen. Diese Beispiele konnte ich jedoch nicht selbst nachprüfen. Jetzt wende ich mich den Schmalseiten oder den Flügeln dieses Reliefs.

X- Die Kauernde alte Frau (Tafel I B):

Diese Frau ist mit kurzem Haar dargestellt und sie trägt einen schlichten Peplos, dessen Saum an der linken Hüfte sichtbar wird. Sie sitzt unmittelbar auf dem Boden mit angewinkelten Beinen⁽⁹⁹⁾. Die Meinungen über die Gestalt dieser Frau gehen weit auseinander. Klein⁽¹⁰⁰⁾ bestätigt, daß dieser Kopf mit seinen Haaren den Geist der Frührenaissance verkörpert. Er sagt dazu, diese Frau sei nicht von "L" übernommen; der Künstler habe sie durch das Alter verstärkt, sie sähe unantik aus. Trotzdem sagt er, ihre

Gewandbehandlung sei eine gute Leistung, die für die Fähigkeit des Künstlers spricht. Caskey⁽¹⁰¹⁾ glaubt, daß die beiden Figuren, die alte Frau und der Leierspieler, einer niedrigen Schicht entstammen; deshalb habe der Künstler sie ganz einfach dargestellt. Dieses Sitzmotiv der kauenden Frau, sagt Studniczka, sei in der griechischen Kunst - besonders in der Archaisk beliebt gewesen und habe auch nach den Perserkriegen fortgelebt⁽¹²⁰⁾. Dagegen sagt Simon, man finde in der griechischen Kunst selben alte Frauen dargestellt. Sie bringt nun ein Beispiel in Form der alten Amme Gerapso von dem Pistoxenos Maler⁽¹⁰³⁾.

Es steht fest, daß der Künstler in der Alexandrinischen Kunst seine Darstellungen von dem täglichen Leben und von der Straße übernommen hat. Mit Recht bringt Bastet⁽¹⁰⁴⁾ eine Gestalt mit der Alten auf "B" in Verbindung; hier sehen wir bei den Beiden vertikal herunterhängende Beine. In diesem Zusammenhang habe ich eine Terracotta-Statuette im Louvre⁽¹⁰⁵⁾ damit verglichen, deren Beinhaltung unserer Frau sehr nahe kommt. Mit den Gesichtsrunzeln der Greisin vergleicht Bastet einen Kopf in New York⁽¹⁰⁶⁾, aber ich sehe hier keine Ähnlichkeit und vor allem sind die Runzeln bei dem New Yorker Kopf übertreiben dargestellt. Aber er führt noch einen guten Vergleich mit einem Kopf auf einem Relief an, das in das Jahr 43 n. Chr. gehört⁽¹⁰⁷⁾. Hier sind die Gesichtszüge ähnlich und auch die Runzeln auf der Stirn sowie die Mundwinkel, das tiefliegende Auge, die Nase und die Wangenfalten. Die Alte umfaßt etwas mit ihrer rechten Hand; es gibt verschiedene Ansichten darüber, ob sie einen Stock, einen Baum, ein Wollknäuel oder einen Tempelschlüssel umfaßt. Simon⁽¹⁰⁸⁾ glaubt, daß die Frau eigentlich eine Spinnerin sei. Dafür führt sie ein Beispiel aus dem 4. Jh. v. Chr. an. Sie hält die weiche Masse der Wolle in der linken Hand und zieht mit der rechten Hand einen dicken Faden heraus.

Bastet⁽¹⁰⁹⁾ ist auch der Meinung, daß die Frau eine Spinnerin sei; aber er bringt eine Darstellung von einer verlorenen römischen Wandmalerei als Vergleich. Sie sind stilistisch ähnlich, aber ich erachte den Vergleich von Simon als viel überzeugender. Studniczka⁽¹¹⁰⁾ ergänzt diese Darstellung mit einem Bäumchen in ihrer Hand. Zucker⁽¹¹¹⁾ meint, die Greisin spinne nicht, sondern sie sei beschäftigt mit der Aufbereitung von Wolle. Am treffendsten ist die Meinung von Simon, jedoch wenn an dieser Stelle ein Bäumchen gewesen wäre, hätten wir Spuren sehen müssen. Das Haar dieser Greisin ist

kurz und fällt von oben nach unten, es ist am Hals schlicht gebogen. Allgemein ist die Alte bitter und verhärtet dargestellt worden, während der ihr gegenüberstehende Leierspieler, wie wir auf den folgenden Seiten sehen werden, kraftvoll und voller Leben aussieht.

F- Der Leierspieler (Tafel 1 B)

An dem anderen Flügel des "B" sitzt ein nackter Knabe auf einem Kissen und hält die Leier mit seiner rechten Hand und spielt mit der anderen. Die Saiten sind unsichtbar; sie müssen ursprünglich gemalt gewesen sein. Bastet⁽¹¹²⁾ sieht in dieser Figur die am besten dargestellte Schöpfung des Meisters von "B"; trotzdem glaubt man auch an ihr Anzeichen einer Fälschung zu entdecken. Man kann den Kopf des Leierspielers mit dem Kopf des Myronischen Diskobolos und mit der Statue Lancelotti (eine gute Replik in Berlin) vergleichen. Diese Köpfe zeigen mit Recht, wie Studniczka meint, große Übereinstimmung mit dem Leierspieler, obwohl das Kinn bei ihm länger ist und das Ohr höher angesetzt ist⁽¹¹³⁾. Das Ohr entspricht genau dem Ohr der Flötenspielerin bei "L" (Tafel 2 B); die beiden sind hoch angesetzt, groß und offen⁽¹¹⁴⁾. Auf einem Becher⁽¹¹⁵⁾ in Kopenhagen neigt der sog. Philoklet seinen Kopf ein wenig nach vorne, wie der Leierspieler des "B". Die Oberkörper der beiden sind in ihrer Gliederung sehr ähnlich, besonders in der Darstellung der Schultern. Die rechte Hand des Leierspielers ist auf ähnliche Weise wie bei dem Helfer auf dem Kopenhagener Becher gegliedert. Die Beugung seines Armes ist ähnlich wie bei der Flötenspielerin wie auf "L". Man sieht auch Ähnlichkeiten mit den Figuren der Münchener Boreasvase⁽¹¹⁶⁾. Ein frühunteritalischer Volutenkrater in München und eine Hydria des Phintias in Karlsruhe⁽¹¹⁷⁾ zeigen die linke Hand der Leierspielenden Muse auf ähnliche Weise dargestellt wie die linke Hand des Leierspielers auf "B"; die Finger sind genau wie bei "B" angeordnet. Der Fuß des Leierspielers ist groß dargestellt; ein Vergleich mit dem Fuß der von Eros rechts sitzenden Frau zeigt uns, daß der Meister von "B" die Füße der Frauen zarter und kleiner modelliert hat. Aber es ist fraglich, ob der Leierspieler eine Sandale trägt⁽¹¹⁸⁾. Man vergleicht sein Haar mit der Haarform des Jünglings auf dem Becher aus Hoby⁽¹¹⁹⁾; das Haar ist ebenfalls kurz und ziemlich flach wie bei dem Leierspieler.

Diese Form der Leier begegnet uns kaum in der Antike, sagt Klein⁽¹²⁰⁾.

sie ist in ihrer Gestalt neu. Er stützt sich auf die Tatsache, daß die Saiten lediglich gemalt und nicht plastisch herausgearbeitet waren. Aber die Leier stimmt in ihrer Form mit der des Orpheus auf einem Krater in Berlin⁽¹²¹⁾ überein, auch gleichen sich die Darstellungen der beiden Spieler, die die Leier mit der rechten Hand greifen und mit der Linken spielen. Bastet führt ein Instrument auf einem undatierten Relief in Istanbul an; er datiert dieses Relief früher als "B". Er wiederholt, daß der Meister von "B" von hellenistischen Vorbildern beeinflusst wurde⁽¹²²⁾. Wenn seine Behauptung richtig wäre, stimmten die beiden Instrumente überein. Mir scheint auch, daß dieses Relief in seinem Charakter griechisch bzw. hellenistisch ist. Das bestätigt wieder, daß die Motive bei "B" griechischen Ursprungs sind; die beiden Instrumente sind in ihrer Gestalt sehr ähnlich.

IV- Die Kissen und ihre Probleme (Tafel I A-B)

Wie auf "L" bei den beiden Figuren der Flügel, die auf Kissen sitzen, sitzen auch bei "B" die rechte Göttin und der Leierspieler. Diese Kissen haben auch ihre Probleme.

Klein⁽¹²³⁾ meint, daß diese Kissen bei "L" auf dem Boden liegen. Der Verfertiger des "B" wollte dieses Motiv wiederholen, aber er hatte keinen Platz dafür gefunden. Der Künstler des "B" muß gute Kenntnisse der antiken Architektur und Plastik gehabt haben. Aber Simon sieht Abweichungen zwischen den Kissen des "L" und der rechts sitzenden Göttin und den Kissen unter dem Leierspieler, die ihrer Meinung nach nicht aus Stoff, sondern aus Haut oder Leder ist. Sie führt dafür ein Beispiel an, einen Weinschlauch aus der Vasenmalerei⁽¹²⁴⁾, ich sehe hier keine Ähnlichkeit zwischen den Beiden.

Auch Mobius⁽¹²⁵⁾ ist der Ansicht, daß der Sitz unter dem Leierspieler ein Kissen und kein Weinschlauch sei; er sagt: er kenne aus dem ganzen Altertum kein Beispiel dafür, daß ein Schlauch als Sitz benutzt wird. Aber der Verfertiger des "B" hatte das ähnliche Kissen der Hetäre am "L" vor Augen; am "L" ist die Spitze aber noch weiter nach oben gebogen. Sein Beispiel ist zwar nicht ganz gut gewählt, jedoch überzeugender als das von Simon. Einen weiteren Vergleich bringt Bastet⁽¹²⁶⁾ aus der augusteisch-tiberischen Epoche. Aber ich sehe eine bessere Vergleichsmöglichkeit mit dem Kissen von einem arretinischen Reliefgefäß und zwar auf einer Scheibe von einem Kelch⁽¹²⁷⁾. Die Falten des Kissens, das hier dargestellt ist,

verlaufen auf gleiche Weise von oben nach unten wie bei "B". Auch vergleicht Studniczka⁽¹²⁸⁾ mit Recht das Kissen unter der Göttin mit dem Kissen auf den Schultern des Herakles auf der Atlasmetope in Olympia. Die Beiden sind ganz ähnlich gefaltet, aber bei Herakles⁽¹²⁹⁾ ist das Kissen viel stärker schematisiert.

V- Die Ornamente und Attribute auf dem Dostoner Relief (Tafel 1 A-B)

Das Kapitell am "B" dient als Sitzgelegenheit für eine Person. Die Eckpalmetten bilden die Lehne, worauf die Frauen ihre Ellenbogen stützen und die kleine Volute dient als Fußbank. Diese Voluten sind nicht nur falsch, sondern auch technisch unmöglich, behauptet Klein⁽¹³⁰⁾. Aber Studniczka⁽¹³¹⁾ führt mit Recht einige Beispiele aus der altionischen Zeit an. Obwohl sie älter sind als unser Relief, kann man sie trotzdem mit "B" vergleichen. Man bemerkt, daß der Meister von "B" griechische Ornamente dargestellt hat. Möbius⁽¹³²⁾ ist auch der Meinung, daß es die Palmetten zwischen Voluten in der griechischen Kunst gibt und er bringt Beispiele aus der ionischen Kunst.

Trotz dieser Argumente führt Klein an, daß der Künstler möglichst altionische Motive wiedergeben wollte, deshalb hat er von einer kleinasiatischen Stele aus Dorylaion die Zwickelpalmette der dort dargestellten ionischen Kapitelle nachgeahmt. Von dort hat er den Dolch - oder die lanzenspitze übernommen, aber er konnte ihn nicht genau imitieren⁽¹³³⁾. Bastet betont auch, der Meister von "B" habe in seiner Arbeit griechische Ornamente benutzt. Er vergleicht die Rosette bei "B" mit einem Akroterion aus Kyzikos, dessen Ursprung ionisch ist. Dies spricht gegen Klein, besonders die Tatsache, daß der Künstler, der in der späthellenistischen - frühkaiserlichen Kunst gearbeitet hat, aus dem 5. Jh. viele Motive übernommen hat. Aber er hat diese Elemente mit seinem Geschmack umgebildet⁽¹³⁴⁾. Deshalb finde ich die von Bastet angeführten Beispiele, die er mit den Voluten auf "B" vergleicht, sind nur in der äußeren Form übereinstimmend; die Einzelheiten sind nicht zu vergleichen. Aber die Voluten von "B" mit ihrer dreifachen Unterteilung gibt es auf dem italischen Boden im 1. Jh. n. Chr.

Unter dem Sitz der Göttin, die rechts vom Eros dargestellt ist und dem Sitz der kauern den Alten wurde je ein Fisch, unter dem Sitz der Persephone und dem des Leierspielers jeweils ein Granatapfel wiedergegeben. Es ist bekannt, daß der Fisch als Attribut für Aphrodite und der Granatapfel für

Persephone benutzt wird⁽¹³⁵⁾. Als Symbol des Totenreiches wurde der Granatapfel dargestellt. Der Granatapfel paßt nicht zu Eos, sondern er ist mit der Herrin der Unterwelt verbunden. Der Fisch wurde für Hekate-Artemis wegen ihrer Freundschaft mit den Göttinnen von Eleusis. Der Fisch unter der fröhlichen Göttin paßt zu Thetis und Aphrodite, die aus dem Meer geboren wurde⁽¹³⁶⁾. Man sieht die Flöte und Leier auf den Akroterien des Grabreliefs aus dem Ende des 5. Jh.⁽¹³⁷⁾. Sie wurden auch in der römischen Zeit auf Grabreliefs dargestellt.

VI- Die Komposition des Reliefs

Für diese Darstellung - eine stehende Person in der Mitte mit einer an jeder Seite sitzenden Figur - führt Studniczka⁽¹³⁸⁾ aus dem Altertum viele Beispiele an und zwar in der Mitte stehende Figuren auf attischen Vasen. Die flachen Flügel des Eros verschwinden hinter den beiden Frauen. Die Personenanordnung bei "B" unterscheidet sich von "L", deren Hauptfigur in der Mitte dargestellt ist; während auf "B" die Hauptfiguren sich an den beiden Seiten befinden und die Nebenfiguren, nämlich der Eros, in der Mitte dargestellt ist⁽¹³⁹⁾. Wie Bastet meint, die Bildanordnung des "B" sei verwunderlich, da die Figuren eng nebeneinander dargestellt sind; diese Zusammenstellung sei ungrischisch⁽¹⁴⁰⁾. Durch einige Beobachtungen an griechischen Vasen scheint es mir, daß griechische Künstler öfters einen Zwischenraum bei den Personen lassen; dennoch gibt es viele Darstellungen, in denen sich die Figuren eng nebeneinander befinden.

Die Komposition des "B" begegnet uns sowohl im 5. Jh. v. Chr.⁽¹⁴¹⁾ als auch im 2. und 3. pompejanischen Stil, wie Gardner und Bastet meinen⁽¹⁴²⁾. Es gibt eine ähnliche Komposition wie bei "B" auf der Tazza Farnese, die aus dem Jahre 100 v. Chr. stammt. Ebenso auf einem Becher, wahrscheinlich aus der tiberischen Zeit und auch auf einem Campanarelief. Auf diesen Beispielen steht eine Figur immer in der Mitte und je eine Person an jeder Seite. Man vergleicht den Eros und die von ihm rechts sitzende Göttin bei "B" mit der Gruppe "Orestes und Elektra" von Neapel⁽¹⁴³⁾; hier legt Elektra in gleicher Weise ihren Arm um die Schulter ihres Bruders und sie lächelt ihm zu, während er seinen Kopf zu ihr neigt. Bei "B" hebt die Göttin ihre Hand hoch und lächelt dem Eros zu, während er seinen Kopf zu ihr neigt; man beachte die Frontalität bei beiden Gruppen. Der Meister von "B" benutzte spätarchaische oder frühklassische Vorbilder, die von seinem spät hellenistischen Geschmack abgeändert wurden⁽¹⁴⁴⁾. Das

Werk des "B" kann von einem Künstler des Pasiteles angefertigt worden sein. Wie Bieber betont, die Schüler des Pasiteles haben versucht, neuhellenistische Werke mit Hilfe von trukklassischen Zügen zu schöpfen, die dem Geschmack der Frühhanszeit entsprechen⁽¹⁴⁵⁾.

VII- Die Funktion des Reliefs

Es stellt sich uns jetzt die Frage, welche Funktion dieses Relief im Altertum hatte. Die Form oder der Aufbau des Reliefs hilft uns nicht, deshalb gehen auch die Meinungen in der Forschung sehr weit auseinander. Zu diesem Punkt hat man viele Vorschläge geäußert, um die beste Lösung zu finden. Es wurde die Meinung geäußert, daß dieses Relief "B" als Nebenseite eines Sarkophags geschaffen wurde und das "L" sein Gegenstück gewesen wäre⁽¹⁴⁶⁾. Man zieht außerdem die Möglichkeit in Betracht, daß das "B" als Thronlehne gefertigt wurde⁽¹⁴⁷⁾, da man eine ähnliche Tektonik zwischen den beiden Reliefs mit einer Thronlehne in Biel in der Schweiz findet⁽¹⁴⁸⁾. Daß das Relief als Bettlehne gebraucht wurde⁽¹⁴⁹⁾, wurde auch in Erwägung gezogen; hierzu bin ich der Meinung, daß diese Darstellung kaum auf einem Bett dargestellt worden sei, wegen der Bedeutung der Darstellung, wie wir auf den folgenden Seiten sehen werden.

Die Bearbeitung auf dem linken Flügel von "B" ist im Vergleich zum Flügel von "L" ein deutliches Zeichen dafür, daß beide Stücke nicht einander gegenüber gestanden haben können, sondern auch "B" ein eigenes Gegenstück gehabt haben muß, wie Krauss und Ashmole⁽¹⁵⁰⁾ meinen. Mit ihrer Meinung stimme ich nicht überein, sondern ich glaube, daß die beiden Reliefs mit großer Wahrscheinlichkeit als Gegenstücke geschaffen wurden; darauf werde ich im letzten Kapitel zu sprechen kommen. Es ist unwahrscheinlich, daß die Figuren von "L" und "B" besonders von "B", den Charakter von Akroterfiguren haben, wie Rodenwald und Langlotz meinen⁽¹⁵¹⁾. Viele Forscher sind der Ansicht⁽¹⁵²⁾, daß die Form des "B" dafür spricht, daß es einem Altar angehört habe und "L" als Gegenstück dazu diente. Es stellt sich nun die Frage, welche Form dieser Altar hatte. Dazu führt von Gerkan⁽¹⁵³⁾ einen Altar mit seltsamer Form an; hier sehe ich keine Vergleichsmöglichkeit, sondern ich finde das von Hahland⁽¹⁵⁴⁾ angeführte Beispiel stärker und überzeugender. Ein Bau mit zwei Flügeln, an denen die "B" und "L" gestanden haben könnten. Einer hat die Geburt und der andere den Tod dargestellt (Tafel 3 B).

VII- Die Bedeutung der Darstellung

Ebenso wie einige Autoren die Darstellung auf "B" für falsch gehalten haben, haben sie auch ihre Bedeutung angezweifelt. Wie wir in den vorherigen Kapiteln gesehen haben, hat jeder Teil des Reliefs sein Problem, zudem gibt es große Uneinigkeit über die Bedeutung dieser Darstellung. Man sieht auf dem Relief das Thema einer epischen Psychostasie; es besteht die Möglichkeit, daß der Künstler diese Szene ausgewählt hat, um davon zu überzeugen, daß "B" das Gegenstück von "L" ist. Die Szene zeigt drei Figuren nebeneinander, da mußten die beiden Seitenfiguren denen von "L" möglichst entsprechen. Ein Seelenwiegen, besonders mit gehobenen und gestreckten Armen, wie auf unserem Stück "B" gibt es in der Antike nicht, wie Klein meint. Ich komme jedoch bald darauf, daß man diese Darstellung in der Antike doch gefunden hat. Als Beispiel führt Klein die Darstellung des Erzengel Michael mit seiner Waage der Gerechtigkeit⁽¹⁵⁵⁾ an; der Künstler hat den Erzengel zum Eros umgeändert, um dem Relief die altgriechische Atmosphäre zu verleihen. So hält er diese Darstellung für den Streit zwischen Aphrodite und Persephone um den Jungling Adonis. Da Zeus geurteilt hat, daß Adonis ein Drittel des Jahres mit Aphrodite verbringen muß und ein Drittel mit Persephone in der Unterwelt und das letzte Drittel mit wem er will. Als Adonis gewählt hatte, daß er das letzte Drittel mit Aphrodite verbringen wolle, war sie die Gewinnerin in diesem Streit der Göttinnen⁽¹⁵⁶⁾. Diese Meinung hat auch Studniczka vertreten, jedoch hält er das Relief für echt⁽¹⁵⁷⁾. Man hat versucht, durch astronomisch-astrologische Deutung die Bedeutung dieser Darstellung des "B" zu erklären; so Ashmole⁽¹⁵⁸⁾, der diese Szene für Morgen- und Abendstern zwischen Persephone und Aphrodite hält. Man hat auch versucht, durch die mystischen Symbole diese Darstellung zu deuten⁽¹⁵⁹⁾, als der Erfolgreiche und der Erfolgreiche gewogen vom irdischen Kairos, zu dem die Waage gehört; er steht geflügelt zwischen der Göttin Prometheus und der trauernden Epimetheus⁽¹⁶⁰⁾. Für eine Szene der Seelenwägung hält Goldmann⁽¹⁶¹⁾ diese Darstellung; Eros steht zwischen Aphrodite und Demeter und hält eine Waage, auf der er die Nature des Lebenscharakters nach dem Tod wiegt. An eine Schicksalswaage hat man auch gedacht; Eros als Bote des Zeus trägt die Schicksalswaage, auf der Zeus in der Iliad "die Keren" die Todeslose des Achill und des Hektor wiegt, wobei Hektors Schale zum Hades sinkt. Diese Darstellung war seit dem letzten Viertel des 5. Jhs. beliebt⁽¹⁶²⁾. Es geht hier um Leben und Tod.

nicht in der Unterwelt sondern in der diesseitigen Welt. Zeus entscheidet als gut oder böse die Geschicke der zwei Kämpfer auf dem Schlachtfeld, von denen einer fallen muß, dessen Schale sinkt; danach wäre die fröhliche Göttin Eos und die trauernde Thetis⁽¹⁶¹⁾. Daß hier die Darstellung zweier menschlicher Schicksale gezeigt wird, ist auch Hawes der Ansicht. Sie wurden vom kosmischen Eros gewogen, der nicht der Sohn der Aphrodite, sondern Sohn der Ilithyia ist, dargestellt zwischen Demeter und Persephone⁽¹⁶²⁾. Diese Darstellung hat man auch als sittliche Beurteilung der Seelen nach dem Tod bezeichnet. Die Darstellung auf "B" ist überliefert auf Werken aus römischer Zeit, bei denen es sich um die Darstellung der Unterwelt handelt. Die Waage des Todesgottes wiederholt hier das Attribut der Parcae, sie urteilen über Gutes und Böses in der menschlichen Seele. Die Göttin mit erhobener Hand könnte die zweite Moira sein, die trauernde Göttin aber könnte die dritte Parcae sein (Atropos)⁽¹⁶³⁾. Der Künstler hat die Komposition von älteren griechischen Darstellungen der Kerostasie übernommen, jedoch hat er den Inhalt geändert⁽¹⁶⁴⁾. Simon meint dagegen, es handle sich hier nicht um eine Kerostasie vor dem Tod, weil die Gewogenen unbewaffnet seien⁽¹⁶⁵⁾. Hier sehe ich die Möglichkeit, daß Adonis als erwachsener Eros dargestellt ist mit Aphrodite und Persephone, deren Liebster er ist. Die Darstellung bezeichnet ihren Streit um ihn; man erkennt Persephone sowohl durch ihre trauernde Gestalt als auch durch den Granatapfel. Das Lächeln der Aphrodite stimmt mit dieser Darstellung überein; sie ist zufrieden damit, daß sie noch ein Drittel des Jahres mit dem Jüngling verbringen kann.

IX- Schluß

Nach dieser kurzen Übersicht über das Bostoner Relief und seine Ornamente und Motive scheint mir, daß "B" keine Fälschung sein kann. Durch die angeführten Beispiele haben wir gesehen, daß die Figuren sowohl in ihrer stilistischen als auch motivischen Ausformung sowie die auf dem "B" wiedergegebenen Ornamente und Attribute im Altertum zu finden sind. In den meisten Fällen stimmen sie mit unserem Relief überein. Die Komposition und die Darstellung kommen in der Antike vor, außerdem bestätigen die wissenschaftlichen Untersuchungen, daß das Relief sehr lange in der Erde gelegen haben muß. Die Autoren, die das Relief für eine Fälschung halten, konnten keine überzeugenden Beispiele bringen. Ich bin der Ansicht, daß das Bostoner Relief keine Fälschung ist.

sondern ein Werk der Antike sein muß. Aber jetzt stellt sich noch die Frage, in welcher Zeit das Relief geschaffen wurde. Das Relief und seine Figuren scheinen mir spätarchaisch-frühklassisch zu sein, aber bei einigen Motiven bin ich der Ansicht, daß sie aus der späthellenistischen Kunst stammen. Das Lächeln des Eros und der Aphrodite ist bestimmt spätarchaisch sowie seine frontale Darstellung und sein Standschema. Aber seine hochgezogene Leistenlinie mit hochliegenden Hüften findet man als Motiv in der Archais nicht. Die Form seines Kopfes ist rund, die Bildung des Oberkörpers ist weit von den Darstellungen in der archaischen Kunst entfernt. Diese Motive sind wahrscheinlich frühklassisch; man spürt nur den archaischen Zeitgeist. Die zwei gewogenen Jünglinge auf den Waagschalen mit ihrer Gestalt und ihrem Standschema entstammen bestimmt späthellenistischen Werkstätten, wie ich in dem Dritten Teil gezeigt habe. Die Gestalten der sitzenden Göttinnen scheinen mir frühklassisch zu sein. Besonders die Falten der Gewänder können nicht römisch sein, da die römische Kunst, insbesondere die frükaiserzeitliche, ihre Eigenheit durch reich bewegte Falten zeigt. Die Kleidung ist hier der altionische Chiton und Mantel; die Falten auf den Kopftüchern entsprechen denen von Tanagrastatuetten. Die hoch erhobene Hand der Aphrodite habe ich bei vielen hellenistischen Werken gesehen; auch auf der Tazza Farnese habe ich Ähnlichkeit zwischen der rechten Hand der Aphrodite und der Hand der auf der Sphinx sitzenden weiblichen Gestalt festgestellt. Bei einer Betrachtung des Kissens unter der Aphrodite zeigt sich eine Verwandtschaft mit der Atlas-Metope. Die Motive, wie wir gesehen haben, können zum Teil aus der frühklassischen Kunst, zum Teil aus der hellenistischen Kunst stammen. Auf jeden Fall halte ich das Relief "B" für echt; dieses Werk muß im Altertum geschaffen worden sein. Der Meister von "B" hat im Hellenismus gelebt und er wurde von der klassischen Kunst beeinflußt. Er muß im Späthellenismus gelebt haben, mit großer Wahrscheinlichkeit in Unteritalien. Ich halte es für möglich, daß dieses Werk von der pasitellischen Schule gearbeitet wurde, deren Künstler aus der frühklassischen Kunst viele Werke nachgeahmt haben.

In dem vorliegenden Aufsatz habe ich versucht, das Problem zu lösen, ob das Bostoner Relief eine Fälschung ist. Aber es bleibt immer noch zu hoffen, daß wir möglicherweise durch Ausgrabungen weitere Argumente finden, die die Echtheit des Reliefs endgültig beweisen und die uns die Möglichkeit geben, eine noch genauere Datierung dieses Kunstwerkes anzusetzen.

Die Anmerkungen

- 1 Studniczka, JdI 26, 1911, Taf. 1
- 2 Weitere Informationen über die Erwerbung und des Verkaufs des Reliefs, siehe Nash, RM 66, 1956, S. 104 ff
- 3 Ibid. S. 100.
- 4 Simon, Die Geburt der Aphrodite, S. 56.
- 5 Nash, op. cit., S. 105
- 6 Armin von Gerkan, RM 67, 1960, S. 150.
- 7 Simon, op. cit., S. 56.
- 8 Klein, JdI 31, 1916, S. 234.
- 9 Ibid. S. 244.
- 10 Baroni, Osservazioni sul "Trono di Boston", S. 40, zit. bei Bastet, BABesch. 38, S. 1.
- 11 Jucker, Museum Helveticum 19, 1962, S. 137.
- 12 Byvanck-Quarles van Ufford, De reliefs van den Troon te Boston en hun plaats in de kunstgeschiedenis, BABesch. 11, S. 11. zit bei Bastet, op. cit., S. 3.
- 13 Ders., BABesch 36, S. 60 ff.
- 14 Armin von Gerkan, ÖJH 25, 1929, S. 125 ff.
- 15 Langlotz, JdI 79, 1961, S. 92.
- 16 Reinach, RA 16, 1910, S. 338.
- 17 Richter, The sculpture and the sculptors of the Greeks, S. 191.
- 18 Johnson, A philosophic allegory, AJA 60, 1956, S. 57.
- 19 Van Essen, De beeldhouwer Pasiteles, Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Institut te Rome, 2e reeks, VII, 1937, S. 29 ff. zit. bei Bastet, op. cit., S. 1.
- 20 Ashmole, Ant. Kunst 14, 1971, S. 159.
- 21 Colin, RA 25, 1946, S. 159.
- 22 Hahland, ÖJh 40, 1953, S. 27 ff.
- 23 Lechat, REA 14, 1912, S. 120 Anm. 1.
- 24 Krauss, JdI 63/64, 1948/1949, S. 40 ff.
- 25 Bastet, BABesch 38, S. 27.
- 26 Schneider-Herrman, BABesch 48, 1973, S. 182 ff.
- 27 Studniczka, JdI 26, 1911, S. 51 ff.
- 28 Jucker, Muscum Helveticum 22, 1965, S. 121.

- 29 - Ibid., S. 124.
- 30 - Gardner, JHS 33, 1913, S. 74.
- 31 - Ibid., S. 81.
- 32 - Möbius, Zur Problematik des Bostoner Throns, Charites 1957, S. 56.
- 33 - Simon, Die Geburt der Aphrodite, S. 65.
- 34 - Studniczka, op. cit., Abb. 18, 46, 73.
- 35 - Simon, op. cit., S. 72 f, Abb. 44; Dies, Die griechischen Vasen, S. 127, Taf. 175; Boardman, Athenian red figure vases, S. 193 f, Abb. 350.1.
- 36 - Smith, The sculptures of the Parthenon, Taf. 37; Dieselbe Handhaltung kann man an der Westfries des Parthenons verfolgen, vgl. Brommer, Die Parthenon-Skulpturen, S. 28 ff, Taf. 60.
- 37 - Studniczka, op. cit., S. 126.
- 38 - Quarles van Ufford, op. cit., S. 62, zit. bei Bastet, op. cit., S. 11.
- 39 - Charbonneaux, Les bronzes Grecs, S. 105 ff., Fig. 18-21.
- 40 - Bastet, BABesch 38, S. 11 f.; vgl. auch Sprenger, Die Etrusker, S. 155 f., Taf. 250.
- 41 - Studniczka, JdI 26, 1911, S. 162.
- 42 - Möbius, op. cit., S. 51.
- 43 - Möbius, Zweck und Typen der römischen Kaiserkamdeen, S. 46 f., Abb. 5.
- 44 - Bastet, op. cit., S. 8, Abb. 8.
- 45 - Ibid., S. 8 f., Abb. 9.
- 46 - Studniczka, op. cit., S. 164 ff., Abb. 73. Man vergleicht dieses Motiv mit Oinomaos auf dem östlichen Giebel des Zeus Tempel in Olympia, Robertson, A history of Greek art, S. 276 ff., Taf. 94 a; Andronicos, Olympia, S. 54, Abb. 36.
- 47 - Robert, AM 25, Taf. 14.
- 48 - Studniczka, op. cit., S. 163 mit Anm. 6, Abb. 71-72.
- 49 - Möbius, Zur Problematik des Bostoner Throns, Charites 1957, S. 55.
- 50 - Fuchs, Die Skulptur der Griechen, S. 548 f., Abb. 648-649.
- 51 - Studniczka, op. cit., S. 183 f., Abb. 83-85.
- 52 - Ibid., S. 124 ff.
- 53 - Klein, JdI 31, 1916, S. 241 f.
- 54 - Simon, Die Geburt der Aphrodite, S. 84 ff.

- 55 - Man vergleicht dieses Lächeln mit den Figuren des Aphaia Tempel von Aegina, siehe Boardmann, Griechische Plastik. Die archaische Zeit, S. 185 ff., Taf. 206.
- 56 - Furtwängler, Griechische Vasen II, Taf. 64.
- 57 - Studniczka, op. cit., S. 186.
- 58 - Bastet, op. cit., S. 13, Abb. 11.
- 59 - Furtwängler, op. cit., I, Taf. 24; Simon, Die Griechischen Vasen, S. 118 f., Taf. 160.
- 60 - Bastet, BABesch 37, 1962, S. 1 ff., Abb. 6.
- 61 - Ders., DABesch 38, 1963, S. 12; Thompson, The Tazza Farnese reconsidered, in: Das ptolemäische Ägypten. Akten des internationalen Symposions 27.-29. September 1976 in Berlin, S. 113 ff., Abb. 104.
- 62 - Bastet, BABesch 37, 1962, Abb. 9; Thompson, op. cit., Abb. 106.
- 63 - Bieber, The sculpture of the hellenistic age, Fig. 256, 264, 655 besonders 257.
- 64 - Bastet, BABesch 38, 1963, S. 12.
- 65 - Studniczka, JdI 26, 1911, S. 173.
- 66 - Ibid., S. 122, Abb. 47.
- 67 - Ibid., S. 174 f., Abb. 77-78.
- 68 - Ashmole, Late archaic and early classical Greek sculpture, S. 18; Abb. 28; Fuchs, op. cit., S. 512, Abb. 512, Abb. 597.
- 69 - Möbius, Zur Problematik des Bostoner Throns, Charites 1957, S. 51.
- 70 - Studniczka, op. cit., S. 191 f.
- 71 - Bastet, op. cit., S. 14, Abb. 14.
- 72 - Richter, Sculpture and sculptors of the Greeks, S. 77, Fig. 182-183.
- 73 - Studniczka, op. cit., S. 172 Anm. 1.
- 74 - Vgl. Fuchs, op. cit., S. 509 ff., Abb. 594.
- 75 - Simon, Die Geburt der Aphrodite, S. 67.
- 76 - Möbius, op. cit., S. 52.
- 77 - Studniczka, op. cit., S. 124.
- 78 - Eckstein, JdI 74, 1959, S. 151; Rose, Griechische Mythologie, S. 230, 241 f., 281; Coenen, Griechische und römische Mythologie, S. 170.
- 79 - Richter, Ancient Italy, S. 48 mit Fig. 158-167; Dies., Sculpture and sculptors of the Greeks, S. 52 f., Abb. 220-222; Schmalz,

- Griechische Grabreliefs, Taf. 11, 2; 12; Fuchs, op. cit., S. 448, Abb. 519; Grimm-Johannes, Kunst der Ptolemäer- und Römerzeit, S. 1, 17 Nr. 6 Taf. 1.
- 80 - Studniczka, JdI 26, 1911, S. 75, Abb. 15; vgl. auch Richter, op. cit., S. 52 f., Abb. 221, 222.
- 81 - Eckstein, op. cit., S. 152 ff., Abb. 13-16.
- 82 - Studniczka, op. cit., S. 178 f., Abb. 47, 79; Fuchs, op. cit., S. 178 ff., Abb. 182, 185, 188, 199; E. Buschor, Die Plastik der Griechen, S. 56, Abb. 50.
- 83 - Klein, JdI 31, 1916, S. 242.
- 84 - Bastet, BÄDesch 38, 1963, S. 15.
- 85 - Ibid., S. 14.
- 86 - Ev. Breccia, La Necropoli di Sciatbi II, Taf. 64, 162; Ders., Alexandria ad Aegyptum, S. 240, Abb. 135; Kleiner, Tanagrafiguren. Untersuchungen zur hellenistischen Kunst und Geschichte. JdI-Erg. Heft XV, 1942, S. 128.
- 87 - Möbius, op. cit., S. 52; Fuchs, op. cit., S. 512 f., Abb. 601.
- 88 - Brommer, Die Parthenon-Skulpturen, S. 36 ff., Taf. 104.
- 89 - Bastet, op. cit., S. 15.
- 90 - Zanker, Die Bildnisse des Augustus, Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom, S. 14.
- 91 - Studniczka, op. cit., S. 128.
- 92 - Gardner, HJS 33, 1913, S. 81.
- 93 - Bastet, op. cit., S. 16, Abb. 16.
- 94 - Dieber, The sculpture of hellenistic age, S. 110 f., Abb. 439; Vgl. auch dieselbe Figur in Istanbul und in Florence, Ibid., Abb. 438, 440.
- 95 - Krauss, JdI 69, 1954, S. 37, Abb. 3.
- 96 - Siehe Anm. 92.
- 97 - Siehe Anm. 93.
- 98 - Studniczka, JdI 26, 1911, S. 166.
- 99 - Ibid., S. 146.
- 100 - Klein, JdI 31, 1916, S. 244.
- 101 - Caskey, AJA 22, 1918, S. 120.
- 102 - Studniczka, op. cit., S. 172.
- 103 - Simon, Die Geburt der Aphrodite, S. 59; Vgl. Simon, Die griechischen Vasen, S. 128 f., Taf. 180.

- 104- Bastet, BABesch 38, 1963, S. 18.
- 105- Bieber, op. cit., Abb. 374.
- 106- Ibid., Abb. 385.
- 107- Bastet, op. cit., S. 18, Abb. 21.
- 108- Simon, Die Geburt der Aphrodite, S. 68, Abb. 40, 41.
- 109- Bastet, op. cit., S. 19, Abb. 19.
- 110- Studniczka, op. cit., S. 146 ff., Abb. 67, 68.
- 111- Jucker, Mus. Helv. 22, 1965, S. 122.
- 112- Bastet, op. cit., S. 19.
- 113- Studniczka, JdI 26, 1911, S. 184 ff., Abb. 88, 90; Vgl. auch das Diskobolos-Haar von Lancelotti, Zanker, Klassizistische Statuen, S. 92, Taf. 73, 1.
- 114- Simon, op. cit., S. 56.
- 115- Bastet, BABesch 38, 1963, S. 13 f., Abb. 24.
- 116- Studniczka, op. cit., S. 169 mit Anm. 3.
- 117- Ibid., S. 146 mit Anm. 3; Simon, Die griechischen Vasen, S. 97, Taf. 99.
- 118- Möbius, Charites 1957, S. 52.
- 119- Simon, Portlandvase, Taf. 37.
- 120- Klein, JdI 31, 1916, S. 243.
- 121- Möbius, op. cit., S. 52, Simon, Die griechischen Vasen, S. 141 f., Taf. 203; vgl. auch die Leier des Eretria-Malers in ihrer Gestalt bei Buschor, Griechische Vasen, S. 223, Abb. 234; Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen, S. 152, Abb. 277 (Dokimasia-Malers).
- 123- Klein, op. cit., S. 236.
- 124- Simon, Die Geburt der Aphrodite, S. 57, Abb. 38.
- 125- Möbius, JdI 1964, S. 294 ff.
- 126- Bastet, op. cit., S. 21, Abb. 26.
- 127- Oxe, Arretinsche Reliefgefäße, S. 85, Taf. XLI 152.
- 128- Studniczka, op. cit., S. 179 f.
- 129- Robertson, A history of Greek art, S. 274, Abb. 93 c; Fuchs, Die Skulptur der Griechen, S. 411, Abb. 460.
- 130- Klein, op. cit., S. 235 f.
- 131- Studniczka, JdI 26, 1911, S. 65 ff., Abb. 9-15.
- 132- Möbius, Charites 1957, S. 50; diese Motive begegnen uns im Ostgriechenland sehr oft, vgl. Boardman, Die griechische Kunst, S. 19 ff., Abb. 9 ff.

- 133- Klein, op. cit., S. 237 f., Abb. 4.
- 134- Bastet, op. cit., S. 4 ff., Abb. 3-5.
- 135- Rose, Griechische Mythologie, S. 59 f., 89 f.
- 139- Coenen, Griechische und römische Mythologie, S. 25 f.
- 137- Bastet, BABesch 38, 1963, S. 26.
- 138- Studniczka, op. cit., S. 157 ff., Abb. 69 f.; Vgl. eine Trinkschale des Oltos-maler, die um 520 v. Chr. datiert wird. Ganymedes steht zwischen den sitzenden Zeus und Hestia, Simon, Die griechischen Vasen, S. 94 f., Taf. 93.
- 139- Möbius, op. cit., S. 50 f.
- 140- Bastet, op. cit., S. 6.
- 141- Simon, op. cit., S. 94 f., Taf. 93; S. 97, Taf. 98.
- 142- Gardner, JHS 33, 1913, S. 79 f.; Bastet, op. cit., S. 6.
- 143- Zanker, Klassizistische Statuen, S. 54, Taf. 47, 4.
- 144- Bastet, op. cit., S. 6 ff., Abb. 6, 7, 10.
- 145- Bieber, The sculpture of the hellenistic age, S. 181 f.; Richter, Sculpture and sculptors of the Greeks, S. 245 f.; Robertson, op. cit., S. 600.
- 146- Studniczka, JdI 26, 1911, S. 83 ff., Abb. 19, 23, 24.
- 147- Ibid., S. 85 ff., Abb. 20-22; Langlotz, Philologus 97, 1948, S. 178.
- 148- Smith, JHS 36, 1916, S. 187, Abb. 5.
- 149- Studniczka, op. cit., S. 88 ff., Abb. 25-26.
- 150- Krauss, JdI 63/64, 1948/1949, S. 67; Ashmole, Antike Kunst 14, S. 160.
- 151- Rodenwaldt, AA 61/62, 1946/1947, S. 38 ff.; Langlotz op. cit., S. 176.
- 152- Studniczka, op. cit., S. 92 ff., Abb. 27-31 u. S. 151; Schneider-Hermann, BABesch 48, S. 182 f.; Möbius, op. cit., S. 48 f.; Langlotz, op. cit., S. 177 f.
- 153- Von Gerkan, ÖJh 25, 1929, S. 153, Abb. 64.
- 154- Hahland, ÖJh 40, 1953, S. 46, Abb. 14.
- 155- Klein, JdI 31, 1916, S. 239 ff., Abb. 5.
- 156- Rose, Griechische Mythologie, S. 121 ff.
- 157- Studniczka, op. cit., S. 139 ff.
- 158- Ashmole, JHS 42, 1922, S. 250 ff.
- 159- Curtius, Antike Kunst II 1, S. 216.
- 160- Rose, op. cit., S. 52 ff.

- 161- Goldmann, AJA 30, 1926, S. 466 ff
- 162- Simon, Die Geburt der Aphrodite, S. 72 ff Abb. 45-49
- 163- Rose, op. cit., S. 51.
- 164- Boyd Hawes, AJA 26, 1922, S. 284 ff.
- 156- Rose, op. cit., S. 21 f.
- 166- Bastet, op. cit., S. 24 ff., Abb. 27.
- 167- Simon, op. cit., S. 77 f.

Literaturverzeichnis

- M. Andronicos, Olympia, Athen 1980.
- B. Ashmole, Late archaic and early classical Greek sculpture in Sicily and south Italy, London 1934.
 - Locri epizephyrii and the Ludovisi throne, in: JHS 42, 1922, S. 248 ff.
 - The Ludovisi throne and its Boston Counterpart reconsidered, in: Antike Kunst 14, 1971, S. 159 f
- F. Bastet, Das Bostoner Relief, in: Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving Te 'S-Gravenhage (BABesch) 38, 1963, S. 1 ff
- M. Bieber, The sculpture of the hellenistic age. New York 1961
- J. Boardman, Athenian red figure vases. London 1975
 - Griechische Plastik. Die archaische Zeit. Mainz 1981
 - Die griechische Kunst, München 1984³
 - Rotfigurige Vasen aus Athen, Mainz 1981
- II. Boyd Hawes, A gift of Themistocles: The ludovisi Throne and the Boston Relief, in: AJA 26, 1922, S. 278 ff
- Ev. Breccia, Alexandria ad Aegyptum, Pergamo 1922
 - La Necropoli di Sciatbi, Le Caire 1912
- F. Brommer, Die Parthenon-Skulpturen, Mainz 1979
- E- Buschor, Griechische Vasen. München 1969
 - Die Plastik der Griechen, München 1981

- I.- Caskey, The Ludovisi Relief and its Companion piece in Boston, AJA 22, 1918, S. 101 ff.
- J.- Charbonneaux, Les Bronzes grecs, Paris, 1958.
- M. Andronicos, Olympia, Athen 1980.
- B. Ashmole, Late archaic and early classical Greek sculpture in Sicily and south Italy, London 1934.
- Locri epizephyrii and the Ludovisi throne, in: JHS 42, 1922, S. 248 ff.
 - The Ludovisi throne and its Boston Counterpart reconsidered, in: Antike Kunst 14, 1971, S. 159 f.
- F. Bastet, Das Bostoner Relief, in: Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving Te 'S-Gravenhage (BABesch) 38, 1963, S. 1 ff.
- M. Bieber, The sculpture of the hellenistic age, New York 1961.
- J. Boardman, Athenian red figure vases, London 1975.
- Griechische Plastik. Die archaische Zeit, Mainz 1981.
 - Die griechische Kunst, München 1984³.
 - Rotfigurige Vasen aus Athen, Mainz 1981.
- H. Boyd Hawes, A gift of Themistocles: The ludovisi Throne and the Boston Relief, in: AJA 26, 1922, S. 278 ff.
- Ev. Breccia, Alexandria ad Aegyptum, Pergamo 1922.
- La Necropoli di Sciatbi, Le Caire 1912.
- F. Brommer, Die Parthenon-Skulpturen, Mainz 1979.
- E. Buschor, Griechische Vasen, München 1969.
- Die Plastik der Griechen, München 1981.
- L. Caskey, The Ludovisi Relief and its Companion piece in Boston, AJA 22, 1918, S. 101 ff.
- J. Charbonneaux, Les Bronzes grecs, Paris, 1958.
- D. Coenen, Griechische und römische Mythologie, Freiburg 1981.
- J. Colin, Les Trones Ludovisi-Boston et les temples d'Aphrodite

- Erveine, in: RA 25, 1946, S. 139 ff.
- L. Curtius, Antike Kunst II, 1, Hildesheim 1959.
- F. Eckstein, A. in: Jdl 74, 1959, S. 137 ff.
- W. Fuchs, Die Skulptur der Griechen, München 1979.
- A. Furtwängler, Griechische Vasen, München 1904.
- E. Gardner, The Boston counterpart of the Ludovisi Throne, in: JHS 33, 1913, S. 73 ff.
- A. Gerkan, Das ludovisische Relief und sein angebliches Gegenstück, in: RM 67, 1960, S. 150 ff.
- Untersuchungen am Ludovisischen und Bostoner Relief, in: ÖJh 25, 1929, S. 125 ff.
- H. Goldmann, The Ludovisi throne and Boston reliefs once more, in: AJA 30, 1926, S. 464 ff.
- G. Grimm-D. Johannes, Kunst der Ptolemäer und Römerzeit, Mainz 1975.
- W. Hahland, Bauform und Größenverhältnisse des Aphroditealtars Ludovisi, in: ÖJh 40, 1953, S. 27 ff.
- F. Johnson, A philosophic allegory, in: AJA 60, 1956, S. 57 ff.
- H. Jucker, Buchbesprechungen, in: Museum Helveticum 19, 1962, S. 137 f.
- H. Jucker, Sachliches zur Echtheitsfrage des Bostoner Throns, in: Museum Helveticum 22, 1965, S. 117 ff.
- W. Klein, Zur Ludovisischen Thronlehne, in: Jdl 31, 1916, S. 231 ff.
- G. Kleiner, Tanagrafiguren. Untersuchungen zur hellenistischen Kunst und Geschichte (Jdl-Ergänzungsheft, XV, 1942).
- Th. Krauss, Bemerkungen zum Sessel des Dionysostheater, in: Jdl 69, 1954, S. 32 ff.
- F. Krauss, Über die ursprüngliche Gestalt des ludovisischen Reliefs, in: Jdl 63/64, 1948/1949, S. 40 ff.
- E. Langlotz, Die tektonische Form der Ludovisischen Reliefs, in: Philologus 97, 1948, S. 176 ff.
- Zur Deutung der Penelope, in: Jdl 76, 1961, S. 72 ff.
- H. Lechat, Notes archeologiques, in: REA 14, 1912, S. 117 ff.

- H. Möbius, Zur Problematik des Bostoner Throns, *Charites* 1957, S. 47 ff.
 Zweck und Typen der römischen Kaiserkanneen, Berlin 1975.
- F. Nash, Über die Auffindung und den Erwerb des Bostoner Throns, in: *RM* 66, 1956, S. 104 ff.
- A. Oke, Arretinische Reliefgefäße, Frankfurt 1933.
- G. Richter, *Ancient Italy*, Michigan 1955.
 - *The sculpture and the sculptors of the Greeks*, Oxford 1950.
- M. Robertson, *A history of Greek Art*, Cambridge 1975.
- G. Rodenwaldts, Drei Miscellen, in: *AA* 61/62, 1946/1947, Sp. 36 ff.
- H. Rose, *Griechische Mythologie*, München 1978.
- B. Schmalz, *Griechische Grabreliefs*, Darmstadt 1983.
- G. Schneider-Herrmann, Zur Aufstellung von Ludovisi und Bostoner-thronen, in: *BABesch* 48, 1973, S. 182 ff.
- E. Simon, *Die Geburt der Aphrodite*, Berlin 1959.
 - *Die griechischen Vasen*, München 1981.
 - *Die Portlandvase*, Mainz 1957.
- A. Smith, Lord Elgin and his collection, in: *JHS* 36, 1916, S. 163 ff.
The sculpture of the Parthenon, London 1910.
- M. Sprenger, *Die Etrusker. Kunst und Geschichte*, München 1977.
- F. Studniczka, Das Gegenstück der Ludovisischen Thronlehne, in: *JdI* 26, 1911, S. 50 ff.
- D. Thompson, *The Tazza Farnese reconsidered*, in: *Das ptolemäische Ägypten. Akten des internationalen Symposions 27.-29. September 1976 in Berlin*, S. 113 ff.
- P. Zanker, *Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom. Sonderausstellung der Glyptothek München 1979*.
 - *Klassizistische Statuen*, Mainz 1974.

Tafel I



A



B

Table 2

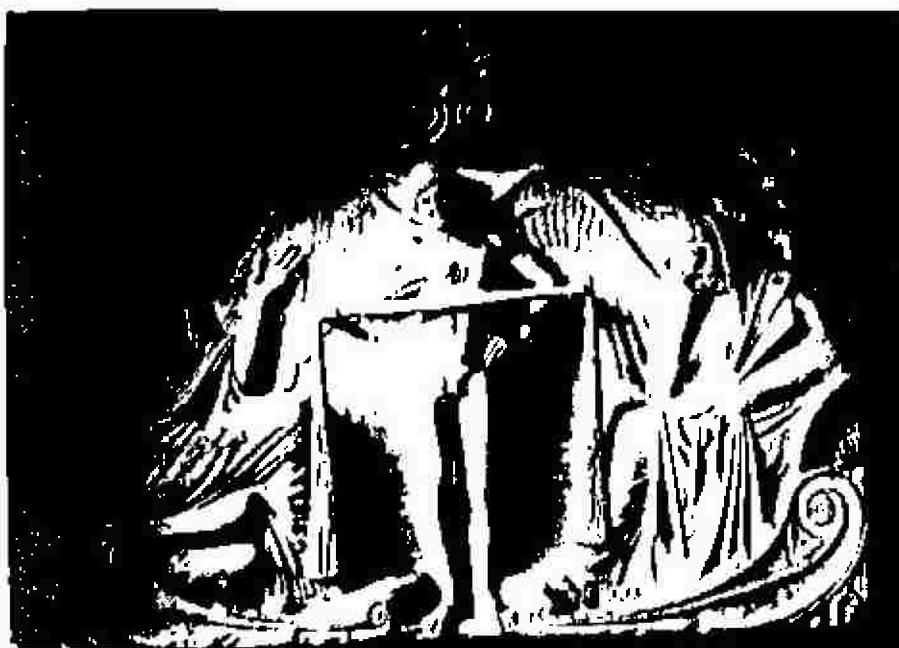


A

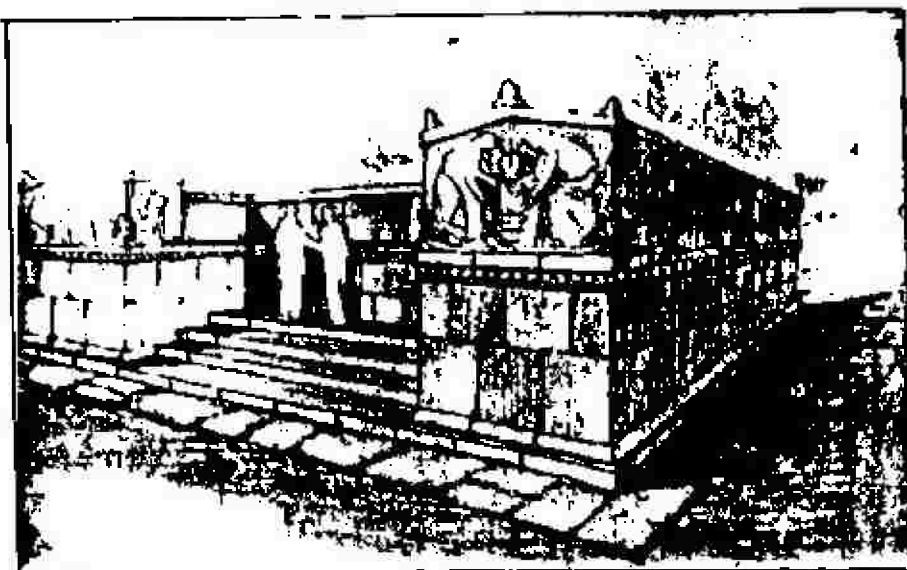


B

Tafel 3



A



B