

Separatum aus

Fünfzehntes Beiheft zur
Halbjahresschrift ANTIKE KUNST
Herausgegeben von der Vereinigung
der Freunde antiker Kunst
Basel 1988

KANON
FESTSCHRIFT ERNST BERGER

zum 60. Geburtstag am 26. Februar 1988 gewidmet

Herausgegeben von
MARGOT SCHMIDT

Textband			
Inhalt	III		
Vorwort	V		
Bibliographie Ernst Berger	VII		
I Der Parthenon und andere Bauten der Akropolis			
Hermann Büsing, Bochum Einheitsjoch und Triglyphon am Parthenon	2		
Brian F. Cook, London Parthenon West Pediment B/C: the Serpent-fragment	4		
John Boardman, Oxford Notes on the Parthenon East Frieze	9		
Madeleine Gisler-Huwiler, Fribourg A propos des apobates et de quelques cavaliers de la frise nord du Parthénon	15		
Manolis Korres, Athen Überzählige Werkstücke des Parthenonfrieses	19		
Werner Gauer, Tübingen Parthenonische Amazonomachie und Perserkrieg	28		
Frank Brommer, Mainz Phidiasische Nachklänge	42		
Dieter Mertens, Rom Jacob Spons Parthenonbild	46		
Gratia Berger-Doer, Basel Parthenonbilder von Basler Malern des 19. Jahrhunderts	54		
Maria Brouskari, Athènes ΖΩΔΙΑ ΛΑΙΝΕΑ. Nouvelles figures de la frise de l'Erech- theion	60		
Erika Simon, Würzburg Zur Sandalenlöserin der Nikebalustrade	69		
II Klassische Plastik			
Peter C. Bol, Frankfurt Die 'Artemis von Lousoi'. Eine klassische Wiedergabe eines frühgriechischen Kultbildes	76		
Angelos Delivorrias, Athen Über die Ausarbeitung und die ursprüngliche Bestimmung ei- nes weiblichen Kolossalkopfes – Interpretationsdilemmata	81		
Giorgos Despinis, Athen Zur Deutung des sogenannten Protesilaos in New York	87		
José Dörig, Genf Der Verwundete von Saint-Germain-en-Laye	91		
Evelyn B. Harrison, New York Lemnia and Lemnos: Sidelights on a Pheidian Athena	101		
Helmut Kyrieleis, Athen Ein klassischer Kopf, erneut betrachtet	108		
Volker Michael Strocka, Freiburg Eine Replik des Münchner Königs	112		
Rolf A. Stucky, Basel Sidon – Labraunda – Halikarnassos	119		
Tamara Visser-Choitz, Basel Zu Polyklets Kanon. Das 'Hauptproblem' beim Bronzeguss (frg. I)	127		
Martha Weber, Freiburg Klassische Amazonen als Gemmenbilder	134		
III Klassische Reliefs und ihre Vorläufer/Kleinkunst			
Georgios Bakalakis, Thessaloniki Die wiederentdeckte Grabstele Haratsaris von Paros	142		
Luigi Beschi, Firenze Spigolature dall'Attica	143		
Lore Frey-Asche, Marburg Ein Terrakotta-Thron in Hamburg	150		
Werner Fuchs, Münster Zentrale und provinzielle Elemente in der spätklassischen Kunst	156		
Luca Giuliani, Berlin Vervielfältigte Lockenköpfe. Zur Produktion apulischer Volu- tenkratere	159		
Tonio Hölscher, Heidelberg Eine frühe zweifigurige Grabstele	166		
Wilhelm Hornbostel, Hamburg Aphrodite und Eros – Zu einem neuen Weihrelief in Hamburg	171		
Aikaterini Kostoglou-Despini, Athen Eine Grabstele aus Pydna	180		
Karl Schefold, Basel Der junge Paris bedroht. Tarentinisches Kalksteinrelief in Pri- vatbesitz	187		
Jürgen Thimme, Karlsruhe Ein grossgriechischer Klappspiegel aus klassischer Zeit	192		

BURKHARDT WESENBERG

ZUR IO DES NIKIAS
IN DEN POMPEJANISCHEN WANDBILDERN

ZUR IO DES NIKIAS
IN DEN POMPEJANISCHEN WANDBILDERN

Im Mittelbild einer Wand zweiten Stils im Haus der Livia auf dem Palatin sitzt Io am Fusse eines Felsens (Taf. 96, 1). Zu ihrer Linken wacht ihr von Hera bestellter Wächter Argos, während zu ihrer Rechten der von Zeus gesandte Hermes herbeieilt, sie zu befreien. Das Bild ist in dieser Form singular. Mehrfach begegnet hingegen eine Variante mit reduziertem Personal: die Gefangene ist mit Argos allein, ein Argeiphontes ist nicht in Sicht. Die zweifigurige Version findet sich auf pompejanischen¹ Wänden dritten und vierten Stils: in der Casa dell'Imperatrice di Russia, im Macellum und in der Casa di Meleagro in Pompeji (Taf. 96, 3; Textabb. 1–2). Abgesehen von kleineren Abweichungen folgt in den zweifigurigen Bildern die Gestalt der Io dem Typus im Liviahaus. Entsprechendes gilt für den Panoptes, der lediglich im Meleagerhaus in Haltung und Stellung des Körpers stärkere Abweichungen zeigt. Ein neu gefundenes und jüngst auf Io und Argos bezogenes Mosaik in Rom variiert Haltung und Gestik beider Gestalten².

Angesichts der Übereinstimmung der Figurentypen müssen die dreifigurige und die zweifigurige Version letztlich auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen. Da Plinius d. Ä. eine Io des Malers Nikias von Athen bezeugt³, wird die gemeinsame Vorlage mehr oder weniger explizit auf diesen zurückgeführt. Sowohl die dreifigurige als auch die zweifigurige Version ist als eine – jedenfalls im grossen und ganzen – korrekte Wiedergabe des Nikiasbildes angesehen worden⁴.

¹ Die Bezeichnung 'pompejanisch' wird im folgenden unabhängig vom jeweiligen Fundort als Gattungsbegriff für römische Wandmalerei des zweiten bis vierten Stils benutzt.

² C. W. Müller, RhM 129, 1986, 142ff.

³ Plin., Nat.Hist. 35, 130–132.

⁴ Die – soweit ich sehe – letzte vollständige Behandlung der Io-Bilder bei H. Lauter-Bufe, Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken (1969) 4ff. Auf diese Arbeit als die gegenwärtig massgebende wird im folgenden ausschliesslich Bezug genommen. Die wichtigen älteren Meinungen sind a. O. zusammengestellt, ebenso die Literatur und die Abbildungsnachweise für sämtliche pompejanische Io-Bilder. Eine ausführliche Diskussion der älteren Literatur bei B. Neutsch, Der Maler Nikias von Athen (1940) 52ff.



Abb. 1

Eine dritte, erneut dreifigurige Version von Io-Bildern zeigt ein fortgeschrittenes Stadium der mythologischen Handlung: Hermes überreicht Argos die Syrinx, deren Spiel diesen in todbringenden Schlaf versetzen wird. Die Bilder stammen aus der Casa di Io in Herculaneum und aus der Casa del Citarista in Pompeji (Textabb. 3–4). Sie repräsentieren eine eigene Bildschöpfung. Io sitzt in der Mitte des Bildes. Vor ihr und zu ihrer Linken steht, auf einen Stab gestützt, Hermes, die Syrinx in der ausgestreckten Rechten. Ihm gegenüber und zur Rechten der Heroine sitzt Argos, der mit ebenfalls ausgestreckter Rechten nach der Syrinx greift. Im Bild aus der Casa del Citarista weist eine gelagerte Kuh inmitten der handelnden Personen auf Ios Verwandlung hin. Die Figurentypen beider Bilder sind die gleichen. Beziehungen zur ersten und zweiten Version weist lediglich die Gestalt der Io auf. Allerdings ist das Motiv des linken Arms in der Casa del Citarista verdeckt, im heute längst verschwundenen Bild aus der Casa di Io scheint es verändert worden zu sein. Trotzdem kann die Io der dritten Version von der Io der ersten und zweiten Version nicht getrennt werden.

Ein letztes Bild mit Io und Argos, aus dem Isistempel von Pompeji (Textabb. 5), steht in der Anordnung der Figuren der dritten Version nahe. Gleichwohl vertritt es eine vierte Version, denn sämtliche drei Gestalten haben ihre Plätze gewechselt: Io ist samt der Kuh an den – vom Betrachter aus – linken Bildrand gerückt, Argos thront am gegenüberliegenden Bildrand, Hermes mit der Syrinx nimmt die Mitte des Bildes ein. Die Io des Bildes aus

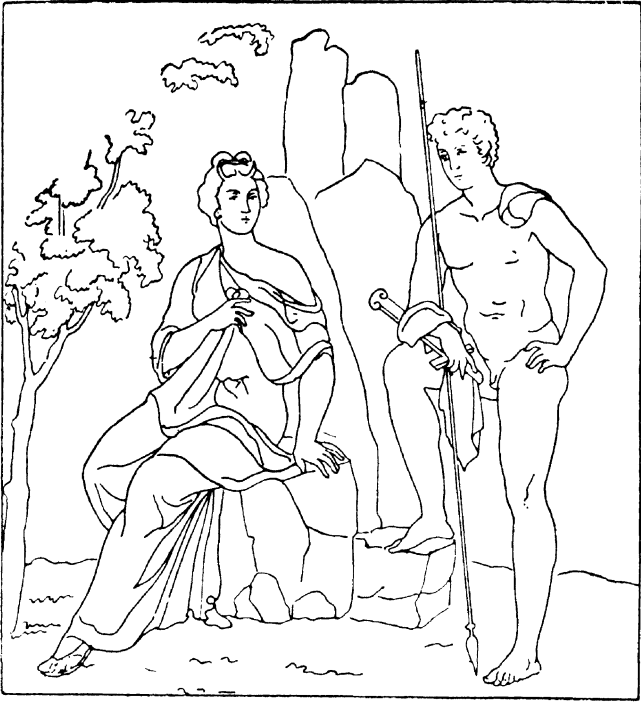


Abb. 2



Abb. 3

dem Isistempel folgt dem schon bekannten Typus der ersten, zweiten und dritten Version. Hermes und Argos entsprechen den Gestalten der dritten Version insoweit, als Hermes stehend, Argos sitzend dargestellt ist; im einzelnen sind Pose und Gestik der männlichen Typen deutlich verändert. – Sämtliche Bilder der dritten und vierten Version scheinen, soweit dies beurteilt werden kann, dem vierten Stil anzugehören.

Nach H. Lauter-Bufe gibt sich das Bild aus dem Isistempel als Kontamination aus zwei verschiedenen griechischen Vorlagen zu erkennen. Auf das Nikiasbild, wie die erste und vor allem die zweite pompejanische Version es überliefert, geht im Isistempel lediglich die Gestalt der Io zurück. Da die männlichen Typen weder mit der ersten und zweiten, noch mit der dritten Version zusammenhängen⁵, müssten sie aus einem weiteren Io-Bild stammen, das sonst keine Nachfolge gefunden hätte bzw. jedenfalls unbekannt wäre⁶.

Es ist von vornherein nicht leicht, einen überzeugenden Grund zu finden, warum ein Maler in einem vorgefundenen Io-Bild, das den Augenblick der Übergabe der Syrinx zeigt, die Gestalt der Io gegen einen Typus austauschen sollte, der nicht nur für eine abweichende Bildkomposition, sondern auch für einen anderen Zeitpunkt derselben mythischen Handlung geschaffen worden ist. In der Tat lässt sich zeigen, dass der Maler des Bildes im Isistempel anders verfahren ist. Sein Argos nämlich ist

nichts anderes als eine erstaunlich getreue Wiederholung des Fürsten von Boscoreale⁷. Beide Figuren (*Textabb. 5–6*) sitzen auf dieselbe Art breitbeinig da, den rechten Fuss nach vorn, den linken zurückgesetzt. Die Arme sind waagrecht vorgestreckt, auf einen mit der rechten Hand gehaltenen Stock gestützt; lediglich die Haltung des linken Armes ist leicht verändert. Bei beiden Figuren ist der Körper in Dreiviertelansicht, der Kopf im Profil⁸ gegeben. Als Sitz dient hier ein Felsblock, dort ein Thron. Auf der Sitzfläche bauscht sich ein Mantel, der vom nackten Körper herabgeglitten ist; ein Zipfel des Manteltuchs ist von aussen her über die Innenseite des rechten Oberschenkels geführt. Die Villa von Boscoreale liegt 2–3 km vor den Mauern Pompejis. Man darf wohl unterstellen, dass ihre ungewöhnlich prächtige Ausmalung dem Maler des Bildes im Isistempel bekannt war, dass der Fürst von Boscoreale eher unmittelbar denn nur mittelbar⁹ als Vorlage für die Gestalt des Argos gedient hat. Ungeachtet der kaum zu sichernden Benennung kann ausgeschlossen werden, dass der Fürst von Bosco-

⁷ G. Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde (1909, Reprint 1968) 159: «Die Vorlage für den Argos dieses Bildes ist bis jetzt nicht bekannt.»

⁸ Die Zeichnung *Textabb. 6* gibt den Kopf des Fürsten von Boscoreale in einem Dreiviertelprofil wieder. Gute Fotografien scheinen eher für ein Vollprofil zu sprechen: vgl. B. Andrae–H. Kyrieleis (Hrsg.), Neue Forschungen in Pompeji (1975) 73 Abb. 57. 89 Abb. 68.

⁹ Auch eine nur mittelbare Abhängigkeit würde unter dem hier betrachteten Aspekt an der Beurteilung des Bildes aus dem Isistempel nichts ändern.

⁵ Siehe dagegen aber unten Anm. 11.

⁶ Lauter-Bufe a. O. (oben Anm. 4) 8.



Abb. 4



Abb. 5

reale die mythische Gestalt des Argos meint¹⁰. Diese Bedeutung zwingt erst der Maler im Isistempel dem Figurentypus auf, indem er ihn mit der Io des Nikias verbindet und in einen entsprechenden Handlungszusammenhang stellt. Der Figurentypus des Hermes, nach Ausweis der übrigen Versionen des Io-Bildes mit der Gestalt der Io nicht ursprünglich verbunden, muss demnach entweder frei hinzuerfunden sein oder – wahrscheinlicher – aus einer dritten Vorlage stammen, die nicht namhaft gemacht werden kann¹¹. Es wird deutlich, wie der Maler des Io-Bildes im Isistempel arbeitet: geeignete Figurentypen werden nach Bedarf neu zusammengestellt. Dabei versteht sich die Eignung der Io des Nikias von selbst. Aber auch die Wahl des Fürsten von Boscoreale findet möglicherweise eine Erklärung: das breitbeinige Thronen mit gekreuzten Händen und Stock wird dort offenbar als eine herrscherliche Pose verstanden, wobei der Stock wohl als Skeptron im Sinne eines Herrschaftszeichens zu deuten ist. Genauso sitzt in den Iphigenie-Bildern regelmässig König Thoas¹², und in derselben herrscherlichen Haltung richtet auf dem Ida Prinz Paris über die Schönheit der drei Göttinnen¹³. Der Maler des Bildes im Isistempel mag den Auftrag oder jedenfalls die Absicht

gehabt haben, den durch das Pedum als Hirte ausgewiesenen Argos zusätzlich als eine Gestalt von herrscherlichem Rang zu kennzeichnen, d. h. als den argolischen Heros und Eponymen der Stadt Argos oder zumindest als dessen gleichnamigen Nachkommen¹⁴ (in der ersten und zweiten Version spielt das Hirtengenre überhaupt keine Rolle: dort ist der nackte, mit Schwert und Lanze bewaffnete Argos ganz Heros).

Nicht als Held, sondern ganz als Hirte, gewandet und mit Pedum (*Textabb. 3–4*), erscheint Argos auf den beiden Bildern der dritten Version (Casa di Io, Casa del Citarista). Das Kompositionsschema dieser Bilder entspricht dem Bild aus dem Isistempel: die Gestalten sind um eine ausgesparte, in der Casa di Io von einer gelagerten Kuh ausgefüllte Mitte so angeordnet, dass die seitlichen Gestalten im Vordergrund stehen, die mittlere Gestalt in der Tiefe. Mit dem Bild des Isistempels stimmt ferner überein, dass die Interaktionen auf die männlichen Gestalten beschränkt bleiben, während die Gestalt der Io quasi als Staffage verwendet wird, die der Handlung einen Bezugspunkt gibt. Die dritte Version ist ebenso wie das Bild im Isistempel eine römische Zusammenstellung der Io des Nikias mit frei hinzugefügten Figurentypen beliebiger Herkunft. Die römische Entstehung beider Versionen findet eine zusätzliche Bestätigung darin, dass offenbar erst Ovid die Episode mit der Syrix in den Io-Mythos eingefügt hat¹⁵.

¹⁰ Zur Benennung des Fürsten von Boscoreale siehe K. Fittschen in: *Andreae-Kyrieleis a. O.* (oben Anm. 8) 93ff. mit einer Zusammenstellung der älteren Vorschläge auf S. 100.

¹¹ Rodenwaldt a. O. (oben Anm. 7) 159 hält den Hermes im Isistempel für eine spiegelbildliche Umbildung des Argos im Macellum.

¹² z. B. L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis* (1929) 244 Abb. 142. 248 Abb. 146; G. E. Rizzo, *La pittura ellenistico-romana* (1929) Taf. 77f.; HBr Taf. 20. 115f.

¹³ Reinach, RP 163, 5; HBr Taf. 215. Vgl. das Mosaik in: D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements 2* (1947) Taf. 1b.

¹⁴ Obwohl die verschiedenen Argos-Gestalten prinzipiell zu unterscheiden sind, fliessen sie gelegentlich zu einer einzigen Gestalt zusammen: RE 2 (1886) 791. 797 s. v. Argos (K. Wernicke).

¹⁵ Ov., *Met.* 1, 668ff. Vgl. L. Deubner, *Philologus* 64, 1905, 482 Anm. 4; F. Bömer, *P. Ovidius Naso. Kommentar* (1969) zu *Met.* 1, 691.



Abb. 6

Die erste und zweite Version (*Taf. 96, 1; Textabb. 1–2*) unterscheiden sich von der dritten und vierten (*Textabb. 3–5*) neben anderem dadurch, dass Io und Argos handlungsmässig aufeinander bezogen sind: Argos, der Wächter, lässt seine Gefangene nicht aus den Augen. Nicht zuletzt diese enge Verbindung hat bewirkt, dass die Forschung den Figurentypus des Argos der ersten und zweiten Version regelmässig als Bestandteil des Nikias-Bildes angesehen hat. Die dreifigurige Version aus dem Liviahaus (*Taf. 96, 1*) zeigt die typischen Stilmerkmale der Wandbilder des späten zweiten Stils. Die Figuren sind in eine Landschaft gesetzt, deren räumlicher Gliederung sie untergeordnet sind. Die Topographie des Geländes bestimmt die Standorte der noch relativ kleinen Gestalten. Die Herkunft des grossen Figurenbildes in der Wandmitte vom Landschaftsprospekt älterer Phasen des zweiten Stils ist noch mit Händen zu greifen. In den Bildern der zweifigurigen Version (*Taf. 96, 3; Textabb. 1–2*) füllen die Figuren das Bildformat voll aus¹⁶. Tiefen-

raum ist nur vorhanden, soweit er von den Figuren unmittelbar benötigt wird. Soweit der Erhaltungszustand eine Beurteilung erlaubt, wirken die Figuren vergleichsweise kompakt und plastisch. Angesichts dieser Konzentration auf die menschliche Gestalt und ihre körperliche Erscheinung ist es nur zu verständlich, dass H. Lauter-Bufe zuletzt erneut die zweifigurige Version auf Nikias zurückgeführt hat¹⁷; am nächsten stehe dem Original das Bild aus dem Macellum, da es die genannten Formmerkmale am ausgeprägtesten zeigt. Die grosse Anzahl der zweifigurigen Bilder scheint diese Vorstellung zusätzlich zu stützen. Das dreifigurige Bild in der Casa di Livia (*Taf. 96, 1*) wäre demnach willkürlich um die Gestalt des Hermes erweitert.

Es ist das Bild aus dem Macellum in Pompeji, das einen anderen Zusammenhang vermuten lässt (*Taf. 96, 3*). Hier wie im Liviahaus legt Argos seinen rechten Arm von rückwärts auf einen Felsen, der erst hinter der sitzenden Io aufwächst; der Unterarm wird dabei teilweise vom

¹⁶ Auf das Bild dritten Stils aus der Casa dell'Imperatrice di Russia (*Textabb. 1*) trifft diese Charakterisierung ebenso wie die folgenden nur in reduziertem Maße zu.

¹⁷ Lauter-Bufe a. O. (oben Anm. 4). Die ebd. 5ff. mit Abb. 1 dargestellte «Geschlossenheit der Komposition» hingegen wird man als Argument für eine Rückführung der zweifigurigen Version auf das Bild des Nikias kaum gelten lassen wollen.

Felsen verdeckt. Verständlich und sinnvoll ist dieses Motiv nur in der Casa di Livia, wo der Felsen seitlich versetzt, der Wächter in einiger Entfernung zur Geliebten des Zeus und in einer etwas tieferen Raumschicht als diese angeordnet ist. Im Macellum hingegen, wo beide Gestalten in derselben Vordergrundebene dicht nebeneinander stehen, erzeugt die Verbindung des Argos mit dem Felsen einen peinlichen Widerspruch in der Raumordnung, der durch die unstoffliche, wolkenhafte Wiedergabe des Felsens nur sehr unvollkommen kaschiert wird. Das Bild aus dem vierten Stil trägt die Anlage des Bildes aus dem zweiten Stil als Defekt mit sich und stellt offenbar eine Reduktionsform des letzteren dar – nicht etwa eine an das Original anknüpfende, getreue Wiedergabe des Nikias-Bildes. Die genannten Formmerkmale der zweifigurigen Bilder sind nur scheinbar durch die griechische Vorlage verursacht; sie müssen vielmehr als zeitstilistische Kennzeichen der Figurenbilder des vierten Stils gewertet werden.

Die Tatsache, dass die zweifigurige Version sich als ein Derivat der dreifigurigen Liviahaus-Version zu erkennen gibt, bedeutet nicht, dass damit letztere als die getreue Wiedergabe des Nikias-Bildes zu gelten hätte. Wir haben es bei den Io-Bildern der pompejanischen Wandmalerei mit vier verschiedenen Versionen zu tun, die nicht weniger als drei verschiedene Zeitpunkte der mythischen Handlung wiedergeben. Gleichwohl bleibt der Figurentypus der Hauptperson (und allein dieser) durchweg unverändert. Das spricht dafür, dass allein er auf das Bild des Nikias zurückgeht, welches weitere Figuren gar nicht enthalten haben muss.

Plinius erwähnt das Io-Bild des Nikias in einem Atemzug mit zwei weiteren Frauenbildern des Meisters¹⁸: *fecit et grandes picturas, in quibus sunt Calypso et Io et Andromeda*. Aus der lapidaren Form der Bildtitel kann nicht von vornherein geschlossen werden, dass die drei Heroinnen jeweils allein dargestellt waren. Ein kurz zuvor erwähntes und schlicht «Nemea» betiteltes Bild des Nikias, das Augustus in der Curia Julia hatte anbringen lassen, ent-

hielt neben einem Löwen und einem 'Bild im Bilde' eine zusätzliche männliche Gestalt, wie Plinius an anderer Stelle¹⁹ bereits mitgeteilt hat. Der umständliche und wenig erhellende, rein deskriptive Hinweis *adstante cum baculo sene* lässt allerdings erkennen, dass die Deutung der dargestellten Situation offenbar Schwierigkeiten bereitete, die Plinius von einer genaueren Bezeichnung des Nemea-Bildes abgehalten haben könnten. Dass ähnliche Verständnisschwierigkeiten Plinius daran gehindert haben könnten, den denkbaren Kontext einer Calypso, Io oder Andromeda näher zu bezeichnen, ist bei so bekannten Themen allerdings nicht zu erwarten. Ein dem Nikias zugeschriebenes weiteres Calypso-Bild unterscheidet Plinius von dem schon genannten als «*Calypso sedens*», was in beiden Bildern die Anwesenheit weiterer Personen eher unwahrscheinlich macht²⁰. Gleichwohl ist nicht über die Feststellung hinauszukommen, dass im Gemälde des Nikias der von Plinius verwendete Bildtitel «Io» zusätzliche Figuren nicht verlangt, sie aber auch nicht zwingend ausschließt.

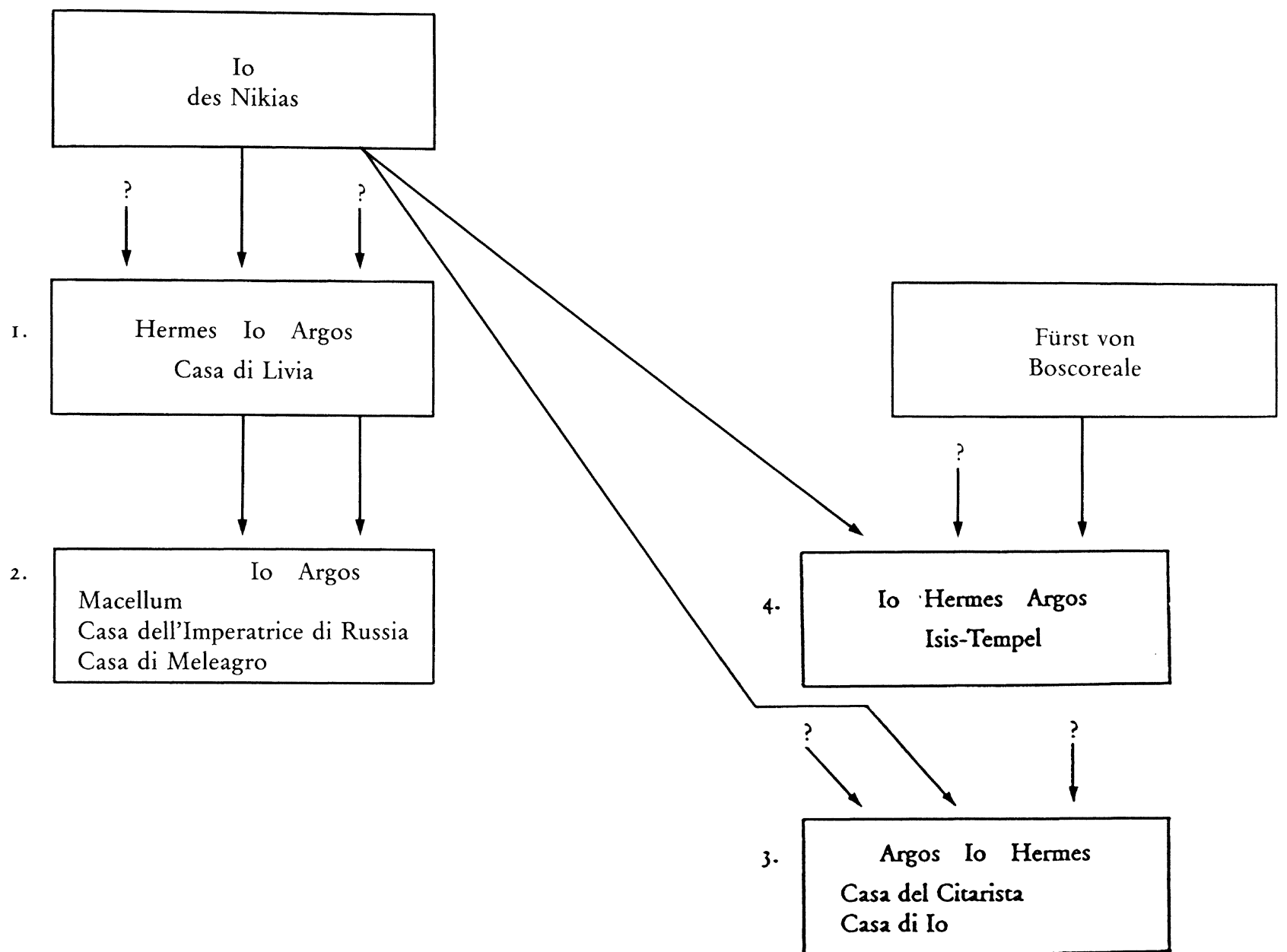
Die enge Fassung des Bildtitels durch Plinius gewinnt allerdings Gewicht durch ein Detail, das die Gestalt der Io in einigen der pompejanischen Bilder auszeichnet. Im ältesten dieser Bilder, dem im Liviahaus auf dem Palatin sowie in dessen Derivat im Macellum von Pompeji, ebenso im Bild des Isistempels, hat Io eine oder beide Brüste gerade entblösst oder steht im Begriff, sie zu bedecken (*Taf. 96, 1.3; Textabb. 5*). Bei einer von Argos bewachten, auch einer ihrer Befreiung entgegensehenden Io erscheint die Entblössung unpassend, ja anstößig²¹. Nicht umsonst zeigen die Maler der übrigen Bilder die Geliebte des Zeus mit züchtig verhülltem Busen, bei un-

¹⁹ Plin., Nat.Hist. 35, 27.

²⁰ Anders H. Lucas, *ÖJh* 32, 1940, 54ff., der glaubt, die Kalypso-Bilder des Nikias in pompejanischen Wandbildern und anderen Bildwerken aufgespürt zu haben.

²¹ G. E. Rizzo, *Le pitture della «Casa di Livia»* (= *MonPitt* 3, 3, 1937) 26, vermutet, dass Io sich vor dem zudringlichen Blick des Argos schützen will. Das hätte nur Sinn, wenn der Wächter gerade erst hinzutreten wäre, was wiederum nicht zu der dargestellten Situation passen würde.

¹⁸ Siehe oben Anm. 3.



veränderter Haltung der das Gewand ordnenden rechten Hand. Für das Gruppenbild kann die entblösste Io kaum erfunden sein. Die isolierte Einzelgestalt einer Frau mit Kuhhörnern hingegen, die ihre Blöße bedeckt, wäre gerade an diesen beiden Motiven als die ausgelieferte Geliebte des Zeus zu erkennen²², deren unglückliches Geschick auch durch die vom Gott bewirkte Verwandlung nicht aufgehalten wurde. Auch das von Plinius erwähnte Andromeda-Bild kann man sich ohne weiteres als Einzelgestalt vorstellen: eine an eine Klippe gekettete Frau, bedroht vielleicht vom aufgerissenen Rachen eines Ketos, muss nicht durch weiteres mythisches Personal erst

²² Müller a.O. (oben Anm. 2) 152ff. weist im Zusammenhang mit dem Mosaik von der Via XX Settembre zu Recht auf die erotische Bedeutung der Entblössung hin, führt sie aber auf eine verlorene literarische Bearbeitung des Stoffes zurück, die Io und ihren Bewacher in ein erotisches Verhältnis gebracht hätte.

kenntlich gemacht werden²³. *Qui diligentissime mulieres pinxit*: der besondere Ruhm des Nikias als Frauenmaler könnte sich auf Gemälde gründen, in denen eine Heroine nicht durch den Kontext, sondern als Einzelgestalt ihren Mythos zur Darstellung bringt.

Im Stemma der pompejanischen Io-Bilder sind die vier Versionen mit arabischen Ziffern bezeichnet; Fragezeichen stehen für die unbekannte Herkunft eines Figurentypus.

Wenn das Stemma richtig ist, dann geht keines der pompejanischen Bilder von Io und Argos in seiner Gesamtheit auf eine griechische Vorlage zurück. Sie stellen sich vielmehr ausnahmslos in die lange Reihe handwerklicher Hervorbringungen namenloser pompejanischer Dekora-

²³ Zu den pompejanischen Andromeda-Bildern Lauter-Bufe a.O. (oben Anm. 4) 20ff. Ferner: K. M. Phillips, *AJA* 72, 1968, 5f.; K. Schefold in: *Studies in Honour of Arthur Dale Trendall* (1979) 155ff.

teure, denen von der Wahl des dargestellten Augenblicks über die Auswahl der Figurentypen bis hin zur Anordnung der Figuren die Bildschöpfung sämtlicher vier Versionen zugeschrieben werden muss. Lediglich die *Erfindung* der Figurentypen greift – vermutlich über die nachweisbaren Fälle hinaus – auf griechische Vorbilder zurück, wobei den übernommenen Figurentypen neue Inhalte unterlegt werden. Dass mit der Io des Nikias ein bereits auf die Hauptperson des Mythos geprägter Figurentypus verwendet ist, kann bei pompejanischen Figurenbildern kaum als konstitutives, sondern muss wohl als akzessorisches Phänomen gelten: die berühmte Vorlage war hier – in welcher Form auch immer – zur Hand, ihre Verwendung bot sich an; ein beliebiger anderer Figurentypus hätte denselben Zweck erfüllen können, so nur ein Paar von Kuhhörnern die Dargestellte als Io ausgewiesen hätte²⁴.

Das Verfahren, Bildkompositionen aus vorgeprägten Figurentypen zusammenzubauen, ist bei den Mittelbildern pompejanischer Wände zwar geläufig, versteht sich aber keineswegs von selbst. Die versatzstückartige Verwendung weitgehend isolierter Einzelfiguren hat in der Dekorationsmalerei des zweiten Stils eine Tradition, die älter ist als die Entstehung des Figurenbildes in der Wandmitte²⁵. Der Rückgriff auf den Fürsten von Boscoreale im Isistempel knüpft unmittelbar an diese frühe Phase der Wanddekoration an. Es erscheint nicht ausgeschlossen, dass die dekorative Figurenmalerei bereits auf die Entstehung der Figurenkomposition in den Mittelbildern pompejanischer Wände während des späteren zweiten Stils eingewirkt und diese Bildgattung auch späterhin beeinflusst hat.

²⁴ vgl. die Bilder von Ios Ankunft in Ägypten: Curtius a. O. (oben Anm. 12) 216ff. Abb. 127–129.

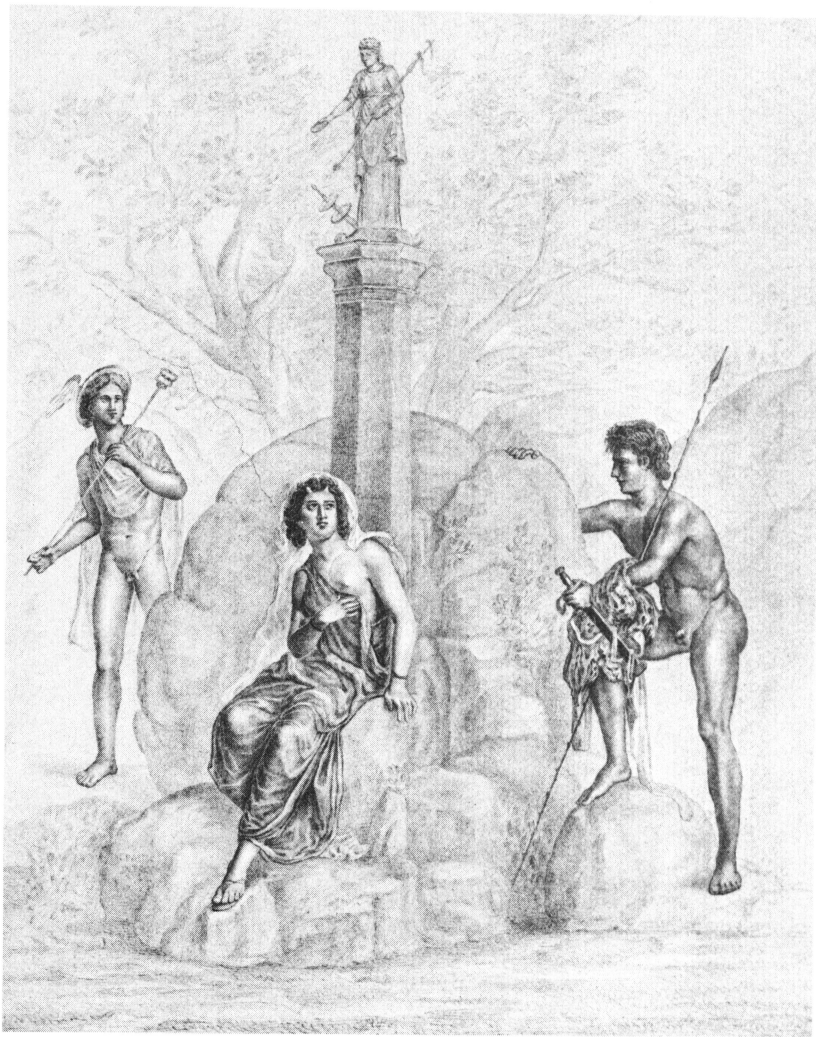
²⁵ Hierzu gehören nicht zuletzt auch die sog. Megalographien einschliesslich des Mysterienfrieses, z. B.: A. Maiuri, *La Villa dei Misteri* (1931) Abb. 64–67 Taf. 1–9; *Andreae–Kyrieleis a. O.* (oben Anm. 8) Abb. 59–61. 63. 67–71 (Boscoreale). Aus der Zeit der frühesten Figurenkompositionen in Mittelbildern z. B. *Casa degli Epigrammi* und *Casa del Criptoportico* in Pompeji: B. Neutsch, *JdI* 70, 1955, 155ff. Abb. 6f.; V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza I* (1953) 474ff. Abb. 539–548. 487 Abb. 556; K. Schefold, *Vergessenes Pompeji* (1962) Taf. 25. 35.

TAFELVERZEICHNIS

- Taf. 96, 1 Rom, Haus der Livia. Nach Rizzo a. O. (oben Anm. 21) 27 Abb. 18.
 Taf. 96, 2 Pompeji, Isistempel (Ausschnitt aus Textabb. 5). Nach O. Elia, *Le pitture del Tempio di Iside* (= *MonPitt* 3, 3/4, 1942) Taf. A.
 Taf. 96, 3 Pompeji, Macellum. Nach HBr Taf. 53.

TEXTABBILDUNGEN

- Abb. 1 Pompeji, Casa dell'Imperatrice di Russia. Nach Reinach, *RP* 15, 4.
 Abb. 2 Pompeji, Casa di Meleagro. Nach Reinach, *RP* 15, 5.
 Abb. 3 Herculaneum, Casa di Io. Nach Reinach, *RP* 15, 8.
 Abb. 4 Pompeji, Casa del Citarista. Nach Reinach, *RP* 16, 2.
 Abb. 5 Pompeji, Isistempel. Nach Reinach, *RP* 16, 4.
 Abb. 6 Boscoreale, Villa des P. Fannius Synistor. Nach *Andreae–Kyrieleis a. O.* (oben Anm. 8) 73 Abb. 57.



I



2



3

IV Hellenistische und römische Plastik und Reliefs

Simone Besques, Paris Deux statuettes de Myrina au Musée Jacquemart-André	202
Peter Blome, Basel Affen im Antikenmuseum	205
Adolf H. Borbein, Berlin Zum 'Asklepios Blacas'	211
Herbert A. Cahn, Basel Adlernase und Backenbart	218
Georgios Dontas, Athen Ein plastisches Attaliden-Paar auf der Akropolis	222
Peter Gercke, Kassel Pergami Symplegma des Kephisodot?	232
Ulrich Hausmann, Tübingen Der Morelsche Kopf im Britischen Museum	235
Ariel Herrmann, New York Rhodian Red Limestone Sculptures	244
Ines Jucker, Bern Das Fest auf dem Nil	247
Jean Marcadé, Paris Le souvenir possible d'une composition classique grecque dans deux documents d'époque romaine	257
Theodosia Stefanidou-Tiveriou, Thessaloniki Doppelbild eines eingehüllten Pan	262
Dietrich Willers, Bern Zur Konstituierung eines Zeus-Typus	269
Paul Zanker, München Volcanus augustus oder Klassizismus bei der Feuerwehr?	275

V Malerei/Ikonographische und stilistische Probleme

Claude Bérard, Lausanne La chasseresse traquée. Cynégétique et érotique	280
Tobias Dohrn, Köln Umwelterlebnisse klassischer Vasenmaler	285
Uta Kron, Berlin Zur Schale des Kodros-Malers in Basel: eine <i>interpretatio attica</i>	291
Norbert Kunisch, Bochum «...hält unter mächtigem Zwang die Breite des Himmels...»	305
Ingeborg Scheibler, München Dreifussträger	310

Margot Schmidt, Basel More than meets the Eye	317
Michalis A. Tiverios, Thessaloniki Περὶ παλλαδιοῦ: ὅτι δύο κλέψειαν Διομήδης καὶ Ὀδυσσεύς	324
Elena Walter-Karydi, Salzburg Der Naiskos des Hermon. Ein spätklassisches Grabgemälde	331
Volkmar von Graeve, München Der Naiskos des Hermon. Zur Rekonstruktion des Gemäldes	339
Burkhardt Wesenberg, Regensburg Zur Io des Nikias in den pompejanischen Wandbildern	344
Nikolaos Yalouris, Athen Ein bislang unbeachtetes Attribut des Zeus	351

VI Varia

Clemens Krause, Rom Das Hauptgeschoss der Villa Iovis auf Capri	356
Carole Billod, Basel Les encensoirs en argent d'époque proto-byzantine	366
Tomas Lochman, Basel 100 Jahre Skulpturhalle Basel (1887–1987)	370
Abkürzungsverzeichnis	377

Tafelband

Tafelverzeichnis	III
Tafeln	I

BEIHEFTE zur Halbjahresschrift ANTIKE KUNST:

1. Beiheft, 1963

NEUE AUSGRABUNGEN IN GRIECHENLAND

(vergriffen)

2. Beiheft, 1964

Anna A. Peredolskaja

ATTISCHE TONFIGUREN AUS EINEM SÜDRUSSISCHEN GRAB

32 Seiten und 16 Bildtafeln

Preis: Fr. 34.–, für Mitglieder der Vereinigung: Fr. 17.–

3. Beiheft, 1966

Theodor Klauser und Friedrich Wilhelm Deichmann

FRÜHCHRISTLICHE SARKOPHAGE IN BILD UND WORT

(vergriffen)

4. Beiheft, 1967

GESTALT UND GESCHICHTE

Karl Schefold zum 60. Geburtstag

200 Seiten und 64 Bildtafeln

Preis: Fr. 120.–, für Mitglieder der Vereinigung: Fr. 95.–

5. Beiheft, 1968

Andrew Oliver Jr.

THE RECONSTRUCTION OF TWO APULIAN TOMB GROUPS

26 Seiten und 12 Bildtafeln

Preis: Fr. 28.–, für Mitglieder der Vereinigung: Fr. 18.–

6. Beiheft, 1970

Serafim Charitonidis†, Lilly Kahil, René Ginouvès

LES MOSAÏQUES DE LA MAISON DU MÉNANDRE A MYTILÈNE

110 Seiten und 28 Bildtafeln

Preis: Fr. 78.–, für Mitglieder der Vereinigung: Fr. 57.–

7. Beiheft, 1970

STUDIEN ZUR GRIECHISCHEN VASENMALEREI

Mit Beiträgen von F. Brommer, M. von Heland, I. Jucker,

E. Walter-Karydi und K. Schauenburg

68 Seiten und 30 Bildtafeln

Preis: Fr. 58.–, für Mitglieder der Vereinigung: Fr. 42.–

8. Beiheft, 1972

Costis Davaras

DIE STATUE AUS ASTRITSI

Ein Beitrag zur dädalischen Kunst auf Kreta und zu den Anfängen der griechischen Plastik

68 Seiten mit 59 Abbildungen

Preis: Fr. 48.–, für Mitglieder der Vereinigung: Fr. 35.–

9. Beiheft, 1973

ZUR GRIECHISCHEN KUNST

Hansjörg Bloesch zum 60. Geburtstag

114 Seiten und 40 Bildtafeln

Preis: Fr. 95.–, für Mitglieder der Vereinigung: Fr. 70.–

10. Beiheft, 1976

Anne Ruckert

FRÜHE KERAMIK BÖOTIENS

Form und Dekoration der Vasen des späten 8. und frühen 7. Jahrhunderts v. Chr.

124 Seiten und 30 Bildtafeln

Preis: Fr. 90.–, für Mitglieder der Vereinigung: Fr. 65.–

11. Beiheft, 1979

Sophia Kaempf-Dimitriadou

DIE LIEBE DER GÖTTER IN DER ATTISCHEN KUNST DES 5. JAHRHUNDERTS V. CHR.

125 Seiten und 32 Bildtafeln

Preis: Fr. 95.–, für Mitglieder der Vereinigung: Fr. 70.–

12. Beiheft, 1980

EIKONES. STUDIEN ZUM GRIECHISCHEN UND RÖMISCHEN BILDNIS

Hans Jucker zum 60. Geburtstag gewidmet

Mit einem Geleitwort von Thomas Gelzer

Herausgegeben von I. Jucker und R.A. Stucky

212 Seiten und 68 Bildtafeln

Preis: Fr. 125.–, für Mitglieder der Vereinigung: Fr. 97.–

13. Beiheft, 1984

Rolf A. Stucky

TRIBUNE D'ECHMOUN

Ein griechischer Reliefzyklus des 4. Jahrhunderts v. Chr. in Sidon

59 Seiten, 18 Bildtafeln und eine Faltafel

Preis: Fr. 45.–, für Mitglieder der Vereinigung: Fr. 35.–

14. Beiheft, 1987

Ian McPhee and A.D. Trendall

GREEK RED-FIGURED FISH-PLATES

170 Seiten, 5 Seiten Textabbildungen, 4 Farbtafeln, 64 Tafeln

Preis: Fr. 198.–, für Mitglieder der Vereinigung: Fr. 148.–

15. Beiheft, 1988

KANON

Festschrift Ernst Berger zum 60. Geburtstag gewidmet

Herausgegeben von Margot Schmidt

Textband: 388 Seiten, Textabbildungen

Tafelband: 4 Farbtafeln, 100 Tafeln

Preis: Fr. 200.–, für Mitglieder der Vereinigung: Fr. 150.–