

## Zur Deutung der klassischen Grabreliefs

Von Karl Schefold, Basel

K. Friis Johansens neues Werk<sup>1</sup> ist die erste Untersuchung der Bedeutung der griechischen Grabreliefs, welche die ganze Überlieferung heranzieht und historisch sichtet. Das Buch ist spannend aufgebaut, ausgezeichnet illustriert; es ermüdet den Leser nie und beweist die These mit zwingender Klarheit. Nur in einem Punkt scheint mir eine Ergänzung nötig: Wohl lernen wir, was in der klassischen Stele noch vom alten Heroenglauben lebt, aber es wird nicht geschildert, wie dieses Erbe in der archaischen Zeit bereichert und in der klassischen vertieft wird.

1791 hatte Karl Philipp Moritz in der Einleitung seiner Götterlehre die für das Verständnis der griechischen Mythologie grundlegende Einsicht ausgesprochen, die er Goethe verdankte<sup>2</sup>, daß die dichterische Phantasie einen entscheidenden Anteil an der Sage habe. Daß die Mythologie damit nicht zu einem ästhetischen Spiel entleert sei, konnte jeder wissen, der bei den Alten oder bei Goethe gelernt hatte, was Dichtung sein kann: Gestaltung der tieferen Wirklichkeit, die der Fülle der Erscheinungen zugrunde liegt. Trotzdem ist die romantische Forschung die Irrwege gegangen, die etwa durch den Namen Creuzer bezeichnet sind, und noch jüngst hat der verdiente M. P. Nilsson seinen Überblick über die Erforschung der griechischen Religion nicht mit Moritz, sondern mit Creuzer begonnen<sup>3</sup>.

Auch in die griechischen Grabreliefs hat man bis in die Gegenwart allerlei Geheimnisse hineinzudeuten versucht, hat nach ihrer kunstgeschichtlichen und antiquarischen Bedeutung, aber wenig nach ihrem Gehalt, nach der «Sprache der Phantasie» gefragt, als die Moritz «die mythologischen Dichtungen der Alten» betrachtet wissen wollte. Immerhin blieb die Archäologie durch das Vorbild Winckelmanns und Goethes gegen symbolistische Irrwege besser geschützt. Was Goethe an den griechischen Grabdenkmälern des Museum Maffeianum in Verona vom Wesen des klassischen Grabreliefs erkannte, haben die meisten sich zu eigen gemacht, wie Rodenwaldt in seiner schönen Schrift über Goethes Besuch in jenem Museum<sup>5</sup>, in der er sagt: «Die Reliefs, die den mit Namen bezeichneten Toten im Zusammensein mit dem Menschen, der ihm am liebsten war, zeigen,

---

<sup>1</sup> K. Friis Johansen, *The Attic Grave-Reliefs of the Classical Period*. An Essay in Interpretation (Kopenhagen 1951).

<sup>2</sup> R. Fahrner, *K. Ph. Moritz' Götterlehre. Ein Dokument des Goetheschen Klassizismus* (Marburg 1932), mit der älteren Literatur.

<sup>3</sup> M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion* (Handbuch der Altertumswissenschaft, herausgegeben von W. Otto 5, 2, 1) I (1941) 3.

<sup>4</sup> K. Friis Johansen, *The Attic Grave-Reliefs of the Classical Period* 55ff.

<sup>5</sup> G. Rodenwaldt, *Goethes Besuch im Museum Maffeianum zu Verona*. 102. Berliner Winckelmannsprogramm 1942, 33.

(sind) in der klassischen Epoche von Symbolik frei. Der Tote erscheint hier nicht in einem jenseitigen Dasein, sondern so, als wenn er lebte.» Ähnlich hatte Rodenwaldt in seinem *Relief bei den Griechen* gesagt und geschlossen: «Es ist rein menschliches Dasein in Form einer einfachen Handlung dargestellt, die keines irgendwie gearteten novellistischen Themas bedarf, sondern sich mit einer Gebärde oder einem Blick der Zusammengehörigkeit begnügt» (S. 62f.).

Eine solche Deutung ganz vom Diesseits her entspricht aber nicht völlig dem, was Goethe in seinen Berichten über jenen Besuch andeutet: «Der Wind, der von den Gräbern der Alten herweht, kommt mit Wohlgerüchen wie über einen Rosenhügel ... Mir war die Gegenwart der Steine höchst rührend, daß ich mich der Tränen nicht enthalten konnte. Hier ist kein geharnischter Mann auf den Knien, der einer fröhlichen Auferstehung wartet, hier hat der Künstler mit mehr oder weniger Geschick immer nur die einfache Gegenwart der Menschen hergestellt, *ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht ...*<sup>6</sup>» Diese Fortdauer gehört in der Tat zum Gehalt jener Denkmäler, und so muß die geläufige Deutung vom Diesseits her ergänzt werden. Die erste Ergänzung gibt Friis Johansen durch seinen Nachweis, daß bis zum Ende der alte Glaube zugrunde liegt, den noch Aristoteles bezeugt (bei Plutarch, *Cons. ad Apoll.* 27): Die Toten haben ein neues und höheres Dasein und die Überlebenden können durch den Kult über die Grenze des Todes mit ihnen verbunden bleiben. Eine zweite Ergänzung wird sich uns aus dem Gehalt der attischen Grabmäler selbst ergeben, aus der «Sprache ihrer Phantasie».

Friis Johansen zeigt, daß die Grabstele – als Verkörperung des Toten uraltes Gut der altgriechischen Heimat<sup>7</sup>, nicht Import aus Ionien – schon in den ältesten Bildern den Toten in einem heroischen Dasein vorstellt. Daß der Tote auf den archaischen attischen Stelen in der schönsten Blüte des diesseitigen Lebens erscheint, sich nicht in der gleichen Direktheit wie dort als Heros manifestiert, steht dazu, wie weiter bewiesen wird, nicht im Gegensatz, denn Granatäpfel, Kleidung, Ähren zeigen, daß auch diese attischen Toten zum Kreis der chthonischen Mächte gehören und Verehrung und Dienst wie diese fordern; besonders schön wird dies an einer ganz neuen Interpretation der Stele des Lyseas nachgewiesen. Lyseas trägt ungewöhnlicherweise einen Chiton von roter Farbe, der Farbe der Toten, und die Ähren und den Kantharos der Unterirdischen.

Auf ionischen Stelen erscheint dann seit dem Beginn des 5. Jahrhunderts zum ersten Mal das Motiv des Handschlags als Ausdruck der innigen Verbindung des Lebenden mit dem Toten; mit Recht wird die immer noch verbreitete novellistische Deutung auf Abschied oder Begrüßung des Toten abgelehnt, gegen die sich auch Rodenwaldt gewandt hatte. Waren im archaischen Athen besonders

<sup>6</sup> Rodenwaldt hat a. O. die Fassung des *Reisetagebuchs* neben der der *Italienischen Reise* abgedruckt.

<sup>7</sup> Zur Bedeutung des Steinmals in Griechenland wäre noch G. von Kaschnitz-Weinberg, *Mittelmeerische Grundlagen der antiken Kunst* (Frankfurt 1944) nachzutragen, mit reichen Nachweisen.

junge Ritter dargestellt worden, erscheinen nun auch Frauen, Kinder und ältere Leute, mit Tieren und Dienern, in der schlichten, ehrfürchtigen Haltung des klassischen Menschen. Die vielfigurigen Gruppen der klassischen attischen Reliefs sind nur Weiterbildungen dieser neuen Formen: Die feierlichen Throne, die Grablekythen, die sie gelegentlich in der Hand halten, deuten nicht selten das Weiterleben der alten Heroenidee an. Wir können Friis Johansens nuancierter Geschichte der Reliefs nicht weiter nachgehen und wollen nur fragen: Wie erklärt sich der eigentümliche Unterschied zwischen den attischen und den lakonischen Stelen, und wie erklärt sich die Wandlung zur Klassik, die neue Möglichkeit der Verbindung von Heros und Hinterbliebenem?

Diese Verbindung ist meines Erachtens aus dem Schritt von der archaischen zur klassischen Auffassung des Bildes zu deuten. Die archaische Kunst unterscheidet noch nicht zwischen dem Dargestellten und seinem Bild. Das Gottesbild ist der Gott selbst, die Grabstatue und das Grabrelief der im Grab Bestattete, die Adoranten stehen wirklich vor den wirklichen Heroen<sup>8</sup>. Was so in der archaischen Kunst währendes Sein ist, wird in den klassischen Jahrhunderten gedeutet, verstanden, auf eine Einheit des bewegten Lebens zurückgeführt<sup>9</sup>. Götterbilder werden nun in der Flächenkunst auf Basen gestellt, als Statuen vom umgebenden Leben abgehoben. Die Bildnisse heroischer Menschen können individuelle Züge erhalten, aus denen ihr Anderssein gegenüber dem gewöhnlichen Menschen verstanden wird, als Ausdruck ihres besonderen Schicksals<sup>10</sup>. Die Sagen werden nicht mehr als Wirklichkeit geschildert, sondern aus dem Wesen ihrer Träger neu verstanden, wie in der Tragödie<sup>11</sup>. All diesen Wandlungen entspricht es, daß auch die Verbindung der Heroen mit den Weihenden auf den Grabreliefs neu verstanden wird. Sie werden nicht mehr durch äußere Größe unterschieden, sie treten nicht mehr nur in ruhigem Sein gegenüber, sondern sie begegnen sich, ja können sich die Hände reichen.

Diese «Sprache der Phantasie» erklärt sich aus der inneren Erfahrung, daß die Erinnerung an den Toten, so wie sie sich am tiefsten den Hinterbliebenen eingepägt hat, in diesen weiterlebt. Oft erzählt mir eine greise Griechin von den Träumen, in denen sie ihre verstorbenen Angehörigen sieht, zuweilen mit Kästchen, mit Eiern, wie wir sie von Grabbeigaben kennen. Der Verstorbene erscheint den Seinen auf den attischen Reliefs in der Blüte seines Lebens, im tieferen, unvergänglichen Sein des Gebildes. Aus der dichterischen Einbildungskraft dieser Kunst erklärt sich nun auch der Unterschied der archaischen attischen und der lakonischen Reliefs, auf denen sich der Heroenglaube naiver ausspricht. Der Glanz und Reichtum der attischen Stelen verherrlicht den Entrissenen im gleichen Sinn wie die Statuen auf andern archaischen Gräbern. Die Sphingen, die göttli-

<sup>8</sup> K. Schefold, *Statuen auf Vasenbildern*, Jahrb. 52 (1937) 30ff.

<sup>9</sup> E. Buschor, *Vom Sinn der griechischen Standbilder* (Berlin 1942).

<sup>10</sup> K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (Basel 1943) S. 15f.

<sup>11</sup> B. Snell, DLZ 61 (1940) 1088ff.

chen Wächter und die Palmetten, die Urbilder des Lebens<sup>12</sup>, verdichten noch einmal, was in den Stelen wohnt. Die geistige Freiheit dieser Werke bereitet in Athen die klassische Auffassung vor, ebenso wie, nach B. Schweitzers Beobachtung<sup>13</sup>, die archaischen attischen Weihinschriften die klassische Unterscheidung zwischen Bild und Dargestelltem vorbereiten, wenn sie die höhere Wirklichkeit des Bildes dem Leben gegenüberstellen. Die Kraft des künstlerischen Vorstellens gibt dem alten Heroenglauben einen höheren Sinn. Hier liegt schon der Keim zu der zuversichtlichen Erwartung einer Unsterblichkeit des Geistes, wie sie Goethe ausgesprochen hat<sup>14</sup>. Eine solche Erfüllung der irdischen Existenz ist tief verschieden von der Konservierung in den Bildzeichen und Mumien der Ägypter.

Nach A. von Salis' Vorgang<sup>14a</sup> hat E. Buschor die Bilder der klassischen Lekythen aus dem dichterischen Sehen attischer Künstler erklärt<sup>15</sup>: «Die Verschmelzung von Leben und Tod in einer höheren Einheit ist das eigentliche Element der Lekythenmalerei. Einer der schwerwiegendsten Irrtümer war der, die Gestalt des Toten zu verkennen ... Als ob es nicht gerade innerstes Verlangen antiker Sepulkralkunst gewesen wäre, den Toten immer leibhaft vorzuführen und im Bilde weiterleben zu lassen ... den Toten zu zeigen, wie er im Leben war und wie er im Tode von seinen Angehörigen mit allem geehrt wird, was die Gebräuche erheischen ...». Den Lekythen und den Grabstelen liegt die Vorstellung zugrunde, daß der Tote zur Stele gehört. Die Bilder schildern die inneren Gesichte des Lebenden und Liebenden am Grab. Auf einer Münchner Lekythos, die auch für das Grabrelief mit dem Ausgang der Ameinokleia die rechte Erklärung gibt<sup>16</sup>, läßt der Maler neben der Stele die Verstorbene erscheinen, wie sie sich zu Hause zu einem Ausgang schmückt, und denkt dabei an ihren letzten Gang, läßt Hermes sie auf dem Felsgestade des Hades erwarten. So sind, nach Buschors schöner Deutung, «in Schmückung, Grab und Felsgestade drei Orte vereinigt. Aber der beginge einen schweren Irrtum, der hier eine bewußte oder eine gedankenlose Kontamination sähe. Die Orte sind in einer höheren Einheit verbunden, die unsere Logik erst spaltet. Und diese Einheit ist nicht die primitive der archaischen Zeit, sondern im Gegensatz zu ihr allmählich erwachsen».

Die Stelen zeigen im Unterschied zu den Lekythen fast nie das Grabmal, von dem die Phantasie auf diesen so oft ausgeht, denn die Stele selbst regt den Betrachter zu den Visionen des Toten an, die auf ihren Reliefs dargestellt sind. Nur

<sup>12</sup> Diese Grundbedeutung des griechischen Ornaments wird noch kaum gesehen, Rhythmen und gestaltende Kräfte des Lebens spüren zu lassen; vgl. Jahresh. 31 (1939) 42 ff.; E. Buschor, Ath. Mitt. 58 (1933) 46; P. Meyer, *Zur Formenlehre und Syntax des griechischen Ornaments* (Diss. Zürich 1943) 4.

<sup>13</sup> B. Schweitzer, *Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen*, Berichte über die Verhandlungen. Leipzig, Phil.-Hist. Kl. 91 (1939) 10ff.

<sup>14</sup> Gespräche mit Eckermann 2. September 1824, 4. Februar 1829.

<sup>14a</sup> A. von Salis, *Studien zu den attischen Lekythen*, Iuvenes dum sumus, Festschrift des Basler philologischen Seminars zur Philologenversammlung 1907.

<sup>15</sup> E. Buschor, *Attische Lekythen der Parthenonzeit*, Münchner Jahrbuch N.F. 2 (1925) 6f.

<sup>16</sup> K. Schefold, *Orient, Hellas und Rom* (Bern 1949) 157.

selten deutet eine Lutrophoros das Grabmal einer Unvermählten an<sup>17</sup>, und auf drei berühmten Reliefs scheint mir das Grabmal bisher verkannt worden zu sein. Das Relief vom Ilissos<sup>18</sup> zeigt einen alten Vater, der an das Grab seines Sohnes gekommen ist und dem nun der Entschwundene in einem höheren Dasein erscheint, in der Blüte seiner Jugend, auf der Jagd ausruhend, mit seinem Wurfholz und Speer (der jetzt fehlt), von seinem kleinen Diener und von seinem Hund begleitet, der allein witternd etwas vom Lebenden zu bemerken scheint. Der Jüngling sitzt auf einem Pfeiler wie Orestes auf dem späteren melischen Orestierelief auf der Grabtrapeza seines Vaters<sup>18a</sup>. Unter den vielen Erklärern hat nur Bulle für diesen Pfeiler eine Deutung vorgeschlagen: es sei eine Unterlage zum Ablegen der Kleider in der Palästra<sup>18b</sup>. Aber dazu passen die Kennzeichen des Jägers so wenig wie die feierlichen Stufen, auf denen sich der Pfeiler erhebt. Für einen Horosstein ist er zu groß. Dagegen ähnelt er in Form und Größe den Grabpfeilern, wie sie besonders in der Zeit nach dem wohl kleisthenischen Luxusgesetz (seit etwa 500) üblich waren<sup>19</sup>. Wenn hier das Relief so sehr als Bild aufgefaßt ist, daß der Künstler auf der Stele noch eine Stele anbringen kann, so darf man darin eines der Anzeichen für eine innere Erschöpfung der Gattung der Grabreliefs sehen, wie man sie auch im Auseinanderbrechen der Komposition, in der Vereinzelung und Frontalwendung der Figuren erkannt hat<sup>19a</sup>.

Das zweite Beispiel eines Grabpfeilers auf einem Relief führt dagegen in den Anfang der klassischen attischen Reihe, in dem der neue Typus des breiten Reliefs noch nicht kanonisch ausgebildet war: Es ist das Grabmal eines Jünglings «von Salamis». Das Profil der Stele auf diesem Relief entspricht genau dem einer erhaltenen<sup>20</sup>. Daß auf der Stele eine Katze sitzt und begehrllich aufschaut zu dem Vogel, den ihr junger Herr eben hat fliegen lassen, ist nicht merkwürdiger als die Jagd- und Schmückungsszenen, die auf den gleichzeitigen attischen Lekythen in freier Phantasie mit dem Grabmal verbunden sind. Der Ernst des kleinen Dieners, der an die Stele lehnt, läßt keinen Zweifel darüber, von welchem Empfinden dies Bild der Vollendung im Nu des Spiels erfüllt ist.

Weniger sicher ist der Pfeiler, an den Melite lehnt, als Grabmal zu erkennen, aber es ist schwer zu sagen, was er sonst sein soll<sup>21</sup>. Jedenfalls kann man die klassischen Grabstelen nur verstehen, wenn man sie aus der Sprache der Form, aus der Art ihrer dichterischen Imagination nach ihrem Gehalt befragt. L. Curtius hat in seiner feinen Analyse der Münchner Lekythos darauf hingewiesen, daß die Frau, die hier mit dem Bärtigen durch Handschlag verbunden ist, wie aus leich-

<sup>17</sup> Friis Johansen, *The Attic Grave-Reliefs of the Classical Period* 60, 1.

<sup>18</sup> Friis-Johansen *The Attic Grave-Reliefs of the Classical Period* Abb. 9., S. 60, 1; G. Lippold, *Handb. d. Archäol.* 3 (1950) 251, 10 mit Literatur.

<sup>18a</sup> P. Jacobsthal, *Die Melischen Reliefs* (Berlin 1931) Taf. 61.

<sup>18b</sup> H. Bulle, *Der Schöne Mensch*<sup>2</sup> (Würzburg 1910) 572.

<sup>19</sup> So datiert dieses Gesetz auch Friis Johansen (Anm. 1) 121, 1.

<sup>19a</sup> H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs* (Berlin 1931) 56.

<sup>20</sup> Salamisstele: Diepolder a. O. Taf. 6; Lippold a. O. (Anm. 18) 188, 13.

<sup>21</sup> Diepolder a. O. Taf. 35, 1; Friis Johansen (Anm. 1) 14, 4.

terem Stoff gebildet erscheint als dieser – ein Motiv, das dann immer wieder abgewandelt wurde<sup>22</sup>; besonders rührend, indem eine Frau einer Thronenden naht und sich die beiden so scheu berühren, als könnten sie die Wirklichkeit ihrer traumhaften Nähe kaum fassen<sup>23</sup>. Aus so freier Kraft der Einbildung erklären sich auch die Bilder von Frauen in Wehen, die Friis Johansen selbst als zu seiner Deutung nicht recht passend empfindet<sup>24</sup>: Beim Grab der in den Wehen Gestorbenen erscheint den Trauernden die Erinnerung, wie tapfer sie waren, ihre Bestimmung zu erfüllen: So leben sie weiter im Bild.

Eleusinische Unsterblichkeitsvorstellungen haben nach Nilssons Nachweis im 4. Jahrhundert neue Kraft gewonnen und doch auf attischen Denkmälern nur geringe Spuren hinterlassen, während die gleichzeitige unteritalische Grabkunst ganz erfüllt ist von der Hoffnung eines seligen Jenseits<sup>25</sup>. Der Grund dieses Unterschieds ist wieder die attische Sprache der Phantasie, die alle primitiveren religiösen Vorstellungen zwar nicht verdrängt, aber überlagert und vergeistigt und so das kostbarste klassische Erbe hervorgebracht hat.

---

<sup>22</sup> L. Curtius, *Münchener Jahrbuch* 6 (1911) 173ff.; ders., *Neu erworbene griechische Grablekythos der Berliner Museen*. *Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen* 61 (1940) 58, 4.

<sup>23</sup> Diepolder a. O. (Anm. 19a) 50, Taf. 47 dachte an eine Abschiedszone.

<sup>24</sup> Friis Johansen (Anm. 1) 164, 2.

<sup>25</sup> M. P. Nilsson a. O. (Anm. 3); E. Jastrow, *Terracotta Reliefs in American Museums*. *AJA* 50 (1946) 67ff., bes. 77 Anm. 12; K. Schefold, *Zwei tarentinische Meisterwerke*, *Mus. Helv.* 8 (1951) 173, 10a. – Auch die sogenannten Totenmahlreliefs bezeugen, wie die künstlerische Phantasie durch ein Wiederaufleben mehr materieller Jenseitsvorstellungen eingeschränkt wird, die schließlich im römischen-christlichen Unsterblichkeitsglauben münden.