

Inhalt

Vorwort	6
Einleitung: Klasse und Masse – Die Welt griechischer Tonfiguren	10
I Tönerne Vielfalt – breites Themenspektrum und eine weite Verbreitung	21
II Salonstücke – Terrakotta-Manie und Fälschungen	31
III Aus der Hand in die Form – Kreativität in Serie	45
IV Eine farbenfrohe Welt – Polychromie antiker Tonfiguren	61
V Was den Toten zusteht – Tonfiguren im Grab	69
VI Unter dem Schutz der Götter – Terrakotten im Haus	91
VII Geschenke für die Götter – Terrakotten im Heiligtum	105
Bibliographie	120
Abbildungsnachweis	126

Einleitung: Klasse und Masse – Die Welt griechischer Tonfiguren

Figuren aus gebranntem Ton waren in der Antike in Griechenland und darüber hinaus weit verbreitet. Bei archäologischen Ausgrabungen im Mittelmeerraum treten die Tonfiguren zuweilen tausendfach im Befund auf. Heute werden die Figuren als „Terrakotten“ bezeichnet, basierend auf der italienischen Bezeichnung für gebrannten Ton. Die Herstellung und Verwendung von Tonfiguren ist vielerorts bereits seit der Jungsteinzeit belegt. In Griechenland entwickelte sich die Gattung ab dem 6. Jh. v. Chr. regelrecht zur Massenware. Im Blick der Öffentlichkeit und in Museen fanden die meist kleinformativen Figuren neben der antiken Großplastik aus Marmor und Bronze allerdings lange Zeit nur geringe Beachtung. Heute sieht man in ihnen wichtige Zeugnisse des antiken Alltagslebens: Sie geben vielfältige Einblicke in Handwerksprozesse und sich wandelnde kulturelle und religiöse Vorstellungen.

Als Material ist Ton leicht zu bearbeiten und in passender Qualität vielerorts verfügbar. Im antiken Griechenland wurden daraus auch Gefäße, Dachziegel, Wasserleitungsrohre oder Reliefs hergestellt. Die figürlichen Darstellungen machten nur einen geringen Teil der Produktion aus. Neben menschlichen Figuren finden sich auch Darstellungen von Tieren und mythischen Wesen. Ihre Herstellung erforderte großes handwerkliches Geschick und lag daher bereits früh in den Händen spezialisierter Handwerker, sogenannter Koroplasten. Bereits im 14. Jh. v. Chr. wurden in Griechenland und auf Kreta menschliche Figuren aus Ton gefertigt. Sie waren frei von Hand modelliert und zeichneten sich durch die nur äußerst sparsame Angabe von körperlichen Merkmalen und Gliedmaßen aus (Abb. 1). Traten solche Figuren während dieser Zeit noch in relativ geringer Stückzahl auf, änderte sich dies ab dem 7. Jh. v. Chr. mit der Übernahme der sogenannten Matrizentechnik aus dem Vorderen Orient, die dort bereits seit dem 2. Jahrtausend v. Chr. belegt ist: Auf Basis einer Negativform (Matrize), die von einer bestehenden Figur abgenommen wurde, ließ sich leicht und schnell eine Vielzahl von Kopien desselben Stücks herstellen. Die Matrizentechnik bot jedoch auch neue Möglichkeiten der Gestaltung der Figuren: Die Kombination von separat in Teilmatrizen geformten

Körperteilen und frei Hand geformten Partien erlaubte es Koroplasten, unzählige Variationen bekannter Figurentypen zu kreieren.

Die Figuren waren meist farbig gefasst, was auch heute noch gut erkennbar ist. Darin unterscheiden sie sich deutlich von erhaltenen marmornen Bildwerken aus der Antike, deren antike Farbigkeit aufgrund ihrer Aufstellung unter freiem Himmel oder Reinigung in der Neuzeit heute weitgehend verloren ist. Hingegen stammen besonders die in Museen aufbewahrten Terrakotten vielfach aus Gräbern, wo sich ihre leuchtende Farbigkeit geschützt vor Umwelteinflüssen gut erhalten hat. Die Bemalung wurde in Kaltfarben erst nach dem Brand der Figuren aufgetragen. Somit konnten Koroplasten für die Bemalung auf ein großes Spektrum unterschiedlicher Farben und Schattierungen zurückgreifen. Dies erlaubte ihnen auch kleinste Details, etwa an Gewändern, Attributen oder Gesichtern, zu akzentuieren und deutlich zum Vorschein zu bringen. Der Einsatz von Farben aus wertvollen Mineralien sowie die in manchen Fällen belegte Vergoldung bestimmter Partien des Gewandes werteten die Figuren noch zusätzlich auf.

Bisher konnten nur wenige Werkstätten von Koroplasten in griechischen Städten nachgewiesen werden. Sie befanden sich oftmals am Strandrand, meist in direkter Nachbarschaft zu den Werkstätten der Töpfer, Vasenmaler und Metallarbeiter. Es lässt sich jedoch auch ein teils intensiver Austausch von Themen und Motiven zwischen den Produzenten von Tonfiguren und bronzenen Statuetten fassen. Überschneidungen gab es auch mit der Arbeit von Töpfern und Vasenmalern: Seit dem späten 5. Jh. v. Chr. wurden in Griechenland und in Unteritalien einzelne Partien von Terrakottafiguren, insbesondere die Köpfe, auf tönerne Gefäße appliziert (Abb. 2). Inspiriert von Metallgefäßen erweiterte diese sogenannte ‚Reliefkeramik‘ das Spektrum der Bildvasen nun auch durch die Einbeziehung dreidimensionaler Elemente. Ab dem 3. Jh. v. Chr. finden sich vermehrt kurze Inschriften eingeritzt auf der Unter- oder Rückseite von Tonfiguren. Angegeben ist meist ein Name, wobei es sich um den Koroplasten oder wahrscheinlicher sogar den Besitzer der Werkstatt gehandelt haben dürfte. In derartigen Inschriften kam das ausgeprägte Selbstbe-



Abb. 1 Weibliche Tonfigur („Phi-Idol“) der minoischen Epoche, 14. Jh. v. Chr., TC 8436



Abb. 2 Wassergefäß (Lebes) mit applizierten Reliefmasken aus Ton, aus Tanagra (Griechenland), 420–400 v. Chr., F 2883

wusstein seitens einiger Koroplasten und Werkstattbesitzer während dieser Zeit zum Ausdruck. Eine Herakles-Statuette in der Berliner Antikensammlung (Abb. 3) trägt am unteren Rand der Standfläche die Inschrift eines gewissen Diphilos (Abb. 4), dessen Signatur bisher noch auf ca. 70 weiteren Figuren belegt ist. Sie wurden an verschiedenen Stellen im östlichen Mittelmeerraum gefunden, der Großteil jedoch in Myrina, einem Ort an der Westküste der heutigen Türkei. Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass sich dort die Werkstatt des Diphilos befunden hat. Die Figuren geben somit auch einen Einblick in das umfangreiche Netzwerk antiker Handelsrouten. Über ein Jahrhundert hinweg lassen sich Figuren aus der Werkstatt oder Hand des Diphilos fassen. Dies legt den Schluss nahe, dass die Signatur ab einem bestimmten Zeitpunkt wie eine Art Markenname auf den Produkten der Werkstatt verwendet wurde.

Als Folge des intensiven Handels mit Terrakotten spätestens ab dem ausgehenden 4. Jh. v. Chr. lassen sich eine Vielzahl von Figuren desselben Typus auch in weit voneinander entfernt liegenden Regionen im Mittelmeerraum und darüber hinaus fassen. Vor Ort trafen sie meist auf eine bereits bestehende Tradition der Herstellung von Tonfiguren. Die importierten Figuren wurden zunächst abgeformt und dabei Änderungen an bestimmten Details der Darstellung vorgenommen. Damit wandelte sich die inhaltliche Bedeutung der Figur meist umfassend. Die Figuren sind somit auch Ausdruck von Prozessen kulturellen Wandels in den Regionen, welche von den griechischen Händlern erreicht wurden.

Terrakotten waren trotz des sehr kleinen Formats – die meisten der erhaltenen Figuren sind nicht größer als 30 cm – teilweise sehr detailliert gearbeitet. Großformatige Figuren aus Ton



Abb. 4 Inschrift des Diphilos auf der Basis der Statuette, vgl. Abb. 3

ließen sich hingegen nur unter großem Aufwand fertigen. Die wenigen erhaltenen Beispiele, wie ein heute in Berlin befindlicher Kopf einer lebensgroßen Tonfigur des späten 4. Jh. v. Chr. aus Tarent (Abb. 5), zeugen von der hohen Qualität der Figuren auch im Vergleich zur zeitgenössischen Großplastik. In den meisten Fällen beschränkten sich die Koroplasten jedoch auf die Produktion von Figuren im Statuettenformat sowie halblebensgroßen Büsten (Abb. 6). Dies lag vornehmlich in den anderen funktionalen Kontexten begründet, in denen Terrakotten eingesetzt wurden. Darüber hinaus waren sie somit jedoch auch für Personen der unteren sozialen Schichten erschwinglich.

Während der Großteil der Terrakotten von mittelmäßiger Qualität war, finden sich besonders im Zeitraum zwischen dem 3. und 1. Jh. v. Chr. auch einige kleinformatige Stücke, die qualitativ den zeitgenössischen Statuetten aus Marmor und Bronze in nichts nachstanden. In einigen Fällen orientierten sich die Koroplasten an berühmten Werken der Großplastik. Diese wurden von ihnen dabei oftmals jedoch verfremdet. Besonders deutlich zeigt sich dies am Beispiel des sogenannten Dornausziehers: Die Skulptur eines kleinen Jungen, der sich einen Dorn aus dem Fuß zieht, ist in mehreren Fassungen aus Marmor



Abb. 3 Statuette des Herakles mit Keule, angeblich aus Myrina (Türkei), 1. Jh. v. Chr., TC 8154

5 Eros als Kleinkind

Attisches figürliches Kännchen

400–350 v. Chr.

Aus Athen, 1841 aus dem Nachlass der Sammlung Jacob Linkh erworben

Ton, H: 12 cm

F 2922

Ein kleiner Junge, der über ein rosafarbenes Manteltuch krabbelt, stützt sich mit seiner linken Hand auf den Boden und richtet sich halb auf. Dabei streckt er den rechten Arm nach links aus. Der größte Teil seiner Flügel ist modern ergänzt, doch ihre Ansätze in intensivem Blau zwischen den Schulterblättern sind antik. Es handelt sich also um Eros, den Sohn der Liebesgöttin Aphrodite. Auch die goldgelben langen Locken – für ein Kleinkind eher ungewöhnlich – sind typisch für ihn. Eros schlüpft damit in die Rolle eines menschlichen Kindes.

Der Kranz auf seinem Kopf kennzeichnet ihn jedoch als Teilnehmer am Symposion, dem Trinkfest der erwachsenen Männer zu Ehren des Weingottes Dionysos. Hinter dem Kranz ist ein kurzer Gefäßhals mit kleeblattförmiger Mündung und Henkel angefügt, ähnlich wie bei gleichzeitigen Weinkannen (Oinochoen). Auf Dionysos verweisen auch die herzförmigen Blätter seiner heiligen Pflanze, des Efeus, im Haar des Jungen. Sie zieren in Grün mit den Efeufrüchten (Korymben) auch den Sockel der Figur, abwechselnd mit Rosetten, auf denen winzige Reste von Vergoldung erhalten sind.

Mit den Anspielungen auf Eros und Dionysos idealisiert die Figurenvase zwei wichtige Elemente aus dem Leben junger griechischer Männer: Liebe und geselligen Weingenuss. Für ein Kind könnte sie als Geschenk zu einem besonderen Fest im Lebenszyklus gedient haben, als Weihegabe an die Götter für eine gedeihliche Entwicklung, oder als Grabbeigabe, falls das Kind die Altersstufe des jungen Mannes nicht erreicht hatte.

NZE

Furtwängler, Vasen 811 Nr. 2922; Winter, Typen II 273 Nr. 2; Trumpf-Lyritzaki 1969, 80 Nr. 291 Abb. 29a. 130.



8 Der Gott und das Mädchen

2. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Ohne Fundort- und Herkunftsangaben, seit 1939 in der Antikensammlung nachgewiesen

Ton, H: 14,3 cm

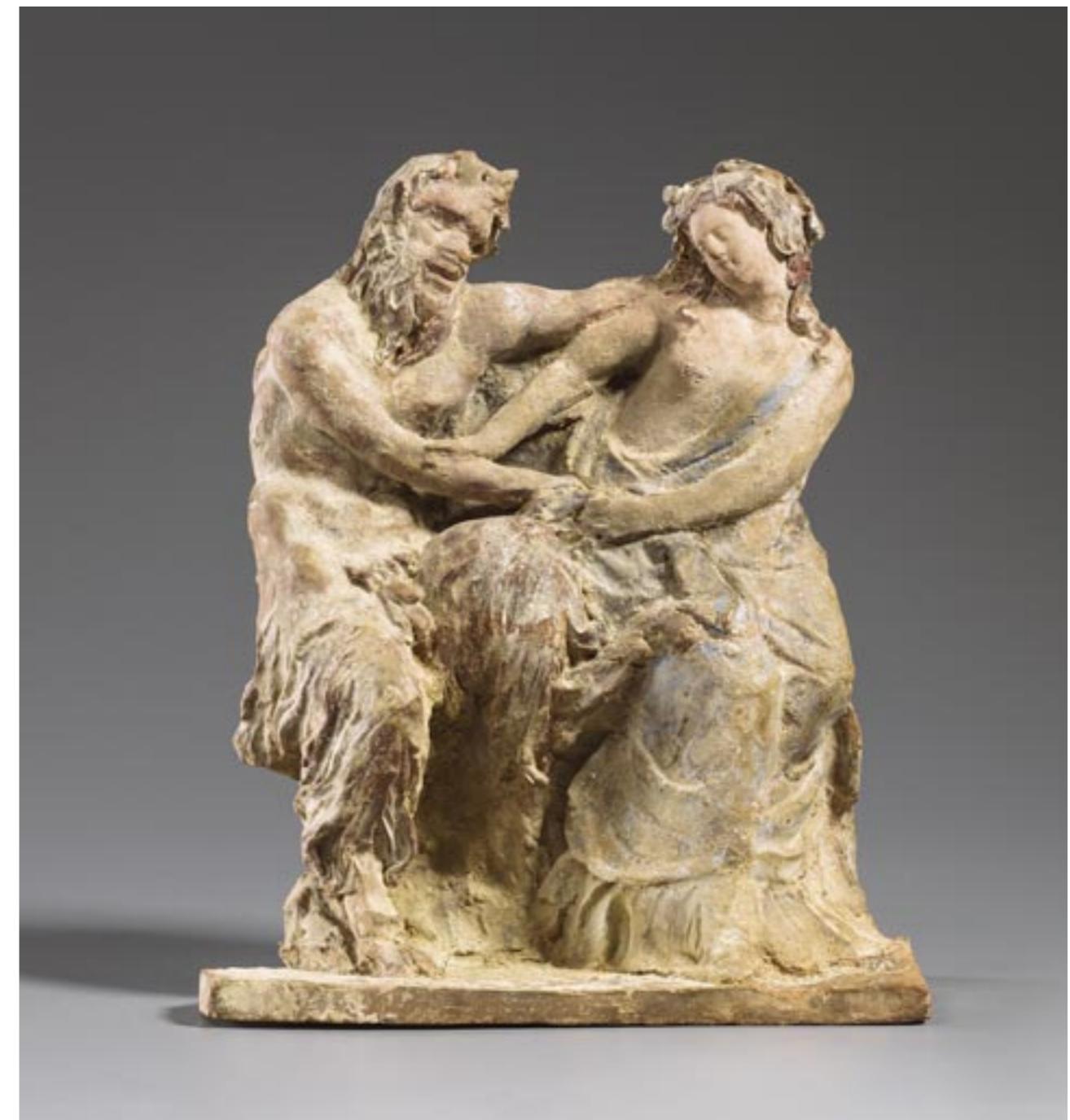
3170 x

Der bocksbeinige Hirtengott Pan hat sich auf einem Felsen niedergelassen und bedrängt eine junge Frau in langem Gewand und Mantel, an denen noch Spuren von blauer Farbe erhalten sind. Ihr Chiton ist ihr bereits von der rechten Schulter gerutscht und entblößt ihre Brust. Mit den Armen versucht sie sich gegen den lüsternen Gott zu wehren, der bereits einen seiner Hufe auf ihren Oberschenkel gelegt hat.

Wie der Kranz in ihrem Haar nahelegt, ist wohl eine Nymph oder Bacchantin aus dem Gefolge des Weingottes Dionysos dargestellt, welche in der antiken Mythologie und Bildsprache häufig Ziel der ungewollten Annäherung des Pan wurden. Trotz der bekannten Thematik handelt es sich hier um ein neuzeitliches Werk. Nicht allein die Form der Gesichter, der Fellzotteln und Falten des herabgefallenen Gewandes, sondern auch die Gesamtkomposition sprechen für eine Datierung erst in das ausgehende 19. Jh. In der Antike sind derartige Szenen erst ab dem 2. Jh. v. Chr. und dann auch nur als großformatige Marmorskulpturen bekannt. Diese wiederum bildeten die Inspiration für Bildhauer des Klassizismus und Historismus wie Reinhold Begas (1831–1911), deren Werke ihrerseits in Terrakotta erneut kopiert oder als Vorlage für Fälschungen antiker Stücke verwendet wurden. Wann das Stück von den Berliner Museen erworben wurde, – sicherlich am ehesten in der Entstehungszeit – ist nicht bekannt.

VV

Attula – Fischer 2016, 23. 74 f. Nr. 28; Bürgerwelten 1994, 166 f. Nr. 96 (I. Kriseleit).





9 Alt oder neu?

Nachantik, nach ca. 1870

2014 Schenkung aus dem Nachlass von Hildegard Bendisch

Ton, H: 14,5 cm

2014.23

Die junge Frau auf einem niedrigen Felssitz ist nahezu vollständig in ein Manteltuch (Himation) eingehüllt. Ihr Körper ist leicht zurückgelehnt, in einer entspannten Pose, die so keine Vergleiche bei anderen aus der Antike bekannten Figuren findet. Überall am Körper befinden sich Reste einer weißen Grundierung sowie von blauer und rosaroter Farbe.

Ebenso wie die Standplatte ist der Kopf der Figur separat an den Körper angesetzt. Dabei wirkt der Hals im Verhältnis zum Körper relativ schmal. Spuren der Klebemasse sind noch deutlich am Halsansatz der Figur zu erkennen. In beiden Fällen entsprechen die Proportionen der angesetzten Partien jedoch nicht dem Körper. Ihr Gesicht ist ebenmäßig, die Haare aus der Stirn genommen und im Nacken zu einem Knoten gefasst. Ihr Gesichtsausdruck mit dem leicht zusammengezogenen Mund findet so in der Antike keine direkte Entsprechung. Ungewöhnlich ist auch die Angabe einer Lehne auf ihrer Sitzfläche, die sonst eher den Eindruck von felsigem Untergrund erweckt.

Die Bruchkanten und der angesetzte Kopf legen nahe, dass es sich bei dieser Figur um ein sogenanntes Pasticcio, ein aus Teilen verschiedener Figuren zusammengesetztes Werk handelt. In diesem Fall scheinen jedoch sowohl der Kopf, als auch der Körper der Figur modernen Ursprungs zu sein.

Die Figur weist Parallelen mit für die Antike belegten Darstellungen junger Mädchen auf. Nicht nur Privatsammler, sondern auch Museen haben derartige Figuren angekauft und teilweise lange Zeit ihre neuzeitliche Entstehung nicht erkannt.

VV

Unpubliziert

Vergleichsstücke: Uhlenbrock 1990, 113 Nr. 6 (L. D. Dees); Bürgerwelten 1994, 153 Nr. 83 (I. Kriseleit); Jeammet, Tanagras 234 Nr. 201 (V. Jeammet).

28 Anmutig wie Aphrodite

2. Jh. v. Chr.

Aus Myrina (Türkei), 1879 Schenkung von Epaminondas von Baltazzi

Ton, H: 24,5 cm

TC 7631



Eine junge Frau trägt ein stoffreiches Unterwand und ist zudem ganz in ihren Mantel gehüllt, der auch Kinn und Haar bedeckt. Nur ihre linke Hand und Fuß kommen unter den Gewändern hervor. Ein Gesichtsschleier mit Schlitzen für die Augen ist nach oben über das Stirnhaar geschoben. Diese Ausgehkleidung charakterisiert sie als Bürgerin einer gehobenen Gesellschaftsschicht. Sie vollführt einen anmutigen Tanz mit komplizierter Körperfertigung. Während der Unterkörper frontal zu sehen ist, wendet sie den Oberkörper zu ihrer linken Seite, den gesenkten Kopf aber zurück.

Solche ‚Manteltänzerinnen‘ sind u. a. zusammen mit musizierenden jungen Frauen und Bräuten auf attischen Vasen zu sehen, die Szenen aus dem Kult für die Liebesgöttin Aphrodite zeigen. Es spricht also viel dafür, dass heiratsfähige Mädchen in Vorbereitung auf die Hochzeit oder im Rahmen des Hochzeitsrituals solche Tänze ausgeführt haben, sei es in Heiligtümern der Aphrodite oder anderer Göttinnen, die für den Übergang vom Mädchen zur Frau zuständig waren. Bräute weihten solche Idealdarstellungen ihrer selbst in deren Heiligtümer oder erhielten sie als Gabe ins Grab, wenn sie vor der Hochzeit gestorben waren.

AS

Winter, Typen II 152 Nr. 3; Kleiner 1942, 94 mit Anm. 4 Taf. 43a; Bürgerwelten 1994, 121 Nr. 42 mit Abb. (G. Zimmer); Pergamon, Panorama 2011, 374. 490 Kat. 4.1 (A. Schwarzmaier); Der Ton macht die Figur 286–293 Nr. 27 (J. Lötscher). – Zur Deutung vgl. Mandel 1999, 234–241.

29 Spiel unter Mädchen

Um 250 v. Chr.

Aus Böötien (Griechenland), 1875 erworben aus der Sammlung Komnos

Ton, H: 17,3 cm

TC 6840

Die Gruppe zeigt zwei anmutige, körperlich voll entwickelte Mädchen beim ‚Ephedrismos‘. Dies war das Ergebnis eines Ballspiels im Freien, nach dem die Verliererin die Siegerin auf dem Rücken zu einem Ziel tragen musste, allerdings in einer relativ komplizierten Haltung: Das rechte Knie der Reiterin sitzt in einer durch die verschränkten Arme der Trägerin gebildeten Höhlung, während das andere Bein gerade herunterhängt. Außerdem hält sich die Überlegene an den Schultern ihrer Gespielin fest.

Ballspiel und Ephedrismos gehören zu den Bildthemen, die in Verbindung mit der Hochzeit und den Ritualen stehen, die davor auszuführen waren. Die Liebesgöttin Aphrodite und ihr Sohn Eros sind oft selbst beim Ephedrismos als Gewinner dargestellt – ein Zeichen dafür, dass sie das heiratsfähige Mädchen überwältigen und zur Ehe gefügig machen. Bei anderen Gruppen ist das siegreiche Mädchen deutlich an die Liebesgöttin angeglichen, was ihre Attraktivität für den potentiellen Bräutigam unterstreicht. Die meisten Ephedrismosgruppen mit gesicherten Fundorten stammen aus Kinder- oder Mädchengräbern und betonen damit die Tragik, dass die Grabinhaberin vorzeitig gestorben ist.

AS

Winter, Typen II 136 Nr. 1; Rohde o. J. (1969) Nr. 31 mit Abb.; Steininger 1994, 44–50 mit Anm. 5. 10; zu Ephedrismosgruppen: Mandel 1999.



46 Eine stolze Mutter?

Um 500 v. Chr.

Gefunden in Athen, 1841 aus dem Nachlass der Sammlung Jacob Linkh erworben

Ton, H: 10,2 cm

TC 3495

Im Zentrum dieser frontal ausgerichteten Gruppe aus drei Personen sitzt eine weibliche Figur auf einem verzierten Thron. Von der Figur zu ihrer Linken sind nur noch die Beine bis zu den Knien erhalten. Alle drei Personen waren in lange Gewänder gehüllt. Die stehende Frau zur Rechten trägt über einem langen Untergewand noch einen um die Schultern gelegten Mantel. An den Obergewändern der beiden Frauen ist der Faltenwurf durch die Bemalung angegeben.

Auch darüber hinaus weisen sie große Ähnlichkeit miteinander auf. Beide tragen ein Diadem im Haar, das mit Blütenmustern verziert ist. Zudem fällt ihnen ein Schleier bis auf die Schultern herab. Die in sogenannten ‚Buckellocken‘ gelegten Haare der Thronenden sind ein charakteristisches Merkmal der Kunst der archaischen Epoche (7.–6. Jh. v. Chr.).

Thronende Frauen und Wandfiguren waren typische Weihegaben in Heiligtümern (siehe Kat. 24–26). Das Diadem könnte ein Indiz dafür sein, dass es sich um die Darstellung einer für das Aufwachsen von Kindern zuständige Göttin und ihrer Schützlinge gehandelt hat. Als Tonfiguren waren solche Gruppendarstellung allerdings selten. Man kennt Familiengruppen eher aus der großformatigen Marmorplastik dieser Zeit – als prestigeträchtige Weihgeschenke innerhalb von Heiligtümern. Die sogenannte Geneleos-Gruppe, eine Basis mit insgesamt sechs Skulpturen aus dem Heiligtum der Göttin Hera auf der Insel Samos zeigt laut den Beischriften den Stifter und seine Familie. Die Mutter ist dort in ähnlicher Weise thronend dargestellt, während zu ihren Seiten ihre beiden Töchter und ihr Sohn stehend sowie ihr Ehemann liegend abgebildet sind. Es könnte sich somit bei dem ungewöhnlichen Stück aus Ton auch um die Darstellung einer sterblichen Familie handeln.

VV

Die Götter beschenken 108 Nr. 44; Winter, Typen I 48 Nr. 6; Stackelberg 1837, 43; Nicholls 1982, 119 f. Abb. 29c.