



(Un)Dress: Mode im Altertum

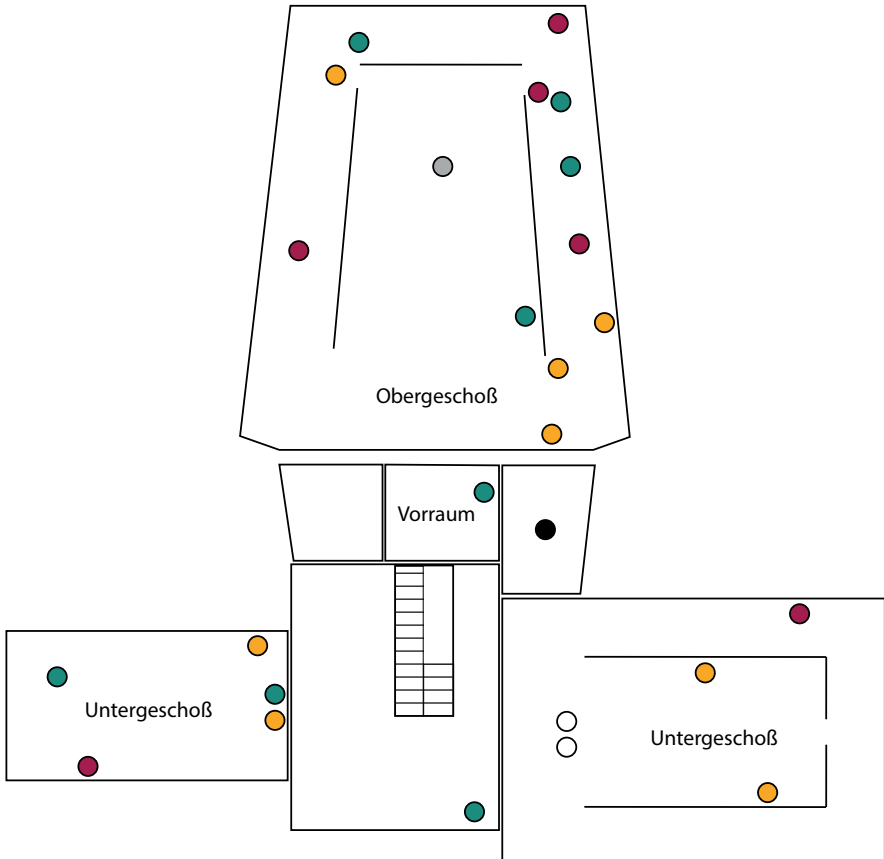
Ausstellung anlässlich der „ORF-Lange Nacht der Museen“

Samstag | 1. Oktober 2022

Abgussammlung des Instituts für
Klassische Archäologie Universität Wien



universität
wien



● Rundgang A: Mützen, Helme und Frisuren
Tour A: Hats, Helmets, and Hairstyles

● Rundgang B: Kindheit in der Antike
Tour B: Childhood in Antiquity

● Rundgang C: Kleidung und Nacktheit in der Antike
Tour C: Dress, Nudity and Nakedness in Antiquity

● 18.00–00.00 Uhr | „Living history“-Projekt |
Ländliches Leben im Donau-Raum

○ 18.00–00.00 Uhr | Antike hautnah | Minoische
Models

○ 19.00 und 21.00 Uhr | Vortrag | Kleider machen
Leute. Kleidung und Identitäten in der griechi-
schen Antike

○ 20.00 und 22.00 Uhr | Lesung | „Hebt die Röcke,
legt die Bärte um!“

Einführung

Mit ihren über 1.200 Gipsabgüssen und rund 4.100 Originalen bietet die Sammlung des Instituts für Klassische Archäologie einen Überblick über die materielle und visuelle Kultur der Antike.

Die Archäologische Sammlung umfasst Objekte aus verschiedenen Epochen und Räumen der antiken Welt, die sich chronologisch von der Bronzezeit bis zur Spätantike und regional vom heutigen Deutschland bis in die Levante erstrecken. Besonders umfassend sind die Bestände an Abgüssen von Bauplastik aus der griechischen Welt des 6. bis 1. Jahrhunderts v. Chr., an griechischen Weih- und Grabreliefs und an Porträtbüsten. Besonderer Stellenwert besitzen Abgüsse und Modelle von Bauten aus dem antiken Lykien.

Die Sammlung geht zurück auf die Einrichtung einer Lehrkanzel für Klassische Archäologie im Jahr 1868/69. Von Beginn an als Studien- und Lehrsammlung angelegt, steht die Sammlung heute allen interessierten Forschenden, Schulklassen und der weiteren Öffentlichkeit offen.

Introduction

With over 1,200 plaster casts and 4,100 original artefacts, the Collection of the Institute of Classical Archaeology in Vienna offers an overview of the material and visual culture of Classical antiquity.

The Collection contains items from across of the ancient world, with a chronological span from the Bronze Age until Late Antiquity and a geographical range from Germany to the Levant. Particular strengths of the collection include casts of architectural relief sculpture from the Greek world between the 6th and the 1st centuries BCE, Greek funerary and votive reliefs, and Roman portrait busts. An especial highlight are the casts on buildings in ancient Lycia, as well as scale models of these buildings.

The Collection was established in 1868 as a teaching and study collection for students at the University of Vienna. This remains its primary function today, although we also welcome visits from researchers, schools, and the public.

MÜTZEN, HELME UND FRISUREN

Der Kopf ist der prominenteste Teil des menschlichen Körpers. Daher überrascht es nicht, dass in der Antike die Gestaltung des Kopfes in den verschiedensten Formen – von Frisuren über Mützen bis zu Helmen – eine wichtige Rolle spielte, um sozialen Status und Identitäten auszudrücken.

HATS, HELMETS, AND HAIRSTYLES

The head is one of the most distinctive parts of the body, and therefore it is no surprise that headgear in various forms – hats, helmets, and hairstyles – were important ways of signalling status and identity in the ancient world.



A1 Der Schleier

Kleidung diente in der griechischen und römischen Welt oftmals dazu, weibliche Ideale wie Sittsamkeit und Anstand zu vermitteln, wie das auch für jene Statue gilt, die dieser Abguss zeigt. Die originale Statue wurde in der italienischen Stadt Herculaneum im Bereich des Theaters gefunden, wo sie beim Ausbruch des Vesuvs im 79 n. Chr. unter einer Ascheschicht begraben wurde.

Verheiratete Frauen werden zuweilen mit einem Schleier (lat. *pala*) dargestellt, der ihren Kopf bedeckte und ihren Status als Verheiratete anzeigte. In unserem Fall ist der Schleier Teil des Mantels, der um die Schulter und den Oberkörper der Frau gelegt ist. Die Frau hält den Stoff mit der rechten Hand in Position und nutzt die reichen Gewandfalten, um die Rundungen des Körpers zu bedecken. Dieser Gestus ist auch typisch für Statuen der personifizierten Schamhaftigkeit, der Pudicitia.

Die Statue, auf der dieser Abguss basiert, war ursprünglich Teil eines Statuenpaares, bekannt als ‚Große‘ bzw. ‚Kleine Herculaneerin‘. Die zweite Statue stellt eine jüngere unverheiratete Frau mit unbedecktem Kopf und etwas zurückhaltender Körperhaltung dar.

Zurzeit betreiben wir eine Kampagne, um die Mittel für den Ankauf eines Abgusses der Kleinen Herculaneerin zu beschaffen und die beiden Figuren in unserer Sammlung zu vereinen – so wie sie es in ihrem antiken Aufstellungskontext waren. Wenn Sie zu dieser Kampagne beitragen möchten, laden wir Sie herzlich ein, Geld zu spenden.

A1 The veil

Female costume in the Greek and Roman world was often designed to convey feminine ideals of chastity and modesty, as exemplified by the statue which forms the basis for this cast. The statue was found in the Italian town of Herculaneum in the area of the theatre, where it had been buried by the eruption of the volcano Vesuvius in 79 CE.

Married women are sometimes depicted wearing a veil (or in Latin, a *pala*) covering their heads, indicating their married status. In this case, the veil is made from a mantle that is also wrapped around the woman's shoulders and upper body. She holds it in place with her right hand, using the rich folds of the drapery to cover the curves of her body. This gesture of modesty can also be seen on what is known as the earlier *pudicitia* statue type.

The statue on which this cast is based was originally one of a pair. Together, they are known as the Large Herculaneum Woman (our example here) and the Small Herculaneum Woman. This second statue represents a younger, unmarried woman with her head uncovered, and a more guarded stance and posture.

At the moment, we have a campaign to raise funds to purchase a cast of the Small Herculaneum Woman, so that we can reunite the two figures in our collection, as they were originally displayed. If you would like to contribute to the campaign, you are very welcome to do so.

Inv.-Nr. 1355

Sog. Große Herculaneerin

Dresden, Staatliche Skulpturensammlung H 326

Römische Kopie des 1. Jh. n. Chr. nach einem Original aus dem späten 4. Jh. v. Chr.



A2 Die Mauerkrone

Tyche ist die Göttin des Glücks und Schicksals und war die Schutzgottheit unter anderem der Stadt Antiochia im Südosten der heutigen Türkei. Die Statue stellt die Göttin mit einem Weizenbündel in ihrer rechten Hand dar, das Wohlstand und Reichtum repräsentiert. Zu ihren Füßen befindet sich eine Personifikation des Flusses Orontes, also jenes Flusses, an dessen Ufern die Stadt Antiochia lag.

Tyche trägt eine Mauerkrone – eine Krone, deren Form eine Stadtmauer mit Verteidigungstürmen nachbildet. Solche Kronen symbolisieren die Sicherheit und den Schutz der jeweiligen Stadt und begegnen in der antiken Kunst oft bei Darstellungen weiblicher Gottheiten. Wie bei Tyche finden wir Mauerkronen auch für die phrygische Muttergöttin Kybele oder die Ephesische Artemis. In römischer Zeit wurde die *corona muralis* zu einer militärischen Auszeichnung, die jenem Soldaten verliehen wurde, der in einer Schlacht als Erster die Mauern einer feindlichen Stadt erklimmen und die Standarte hissen konnte.

Dieser Abguss wurde nach einer römischen Marmorstatue hergestellt, die selbst eine Kopie einer größeren und älteren Bronzestatue aus Antiochia war.

A2 The Mural Crown

Tyche is the goddess of luck and good fortune, and was the patron deity of the city of Antiochia in south-eastern modern Turkey. In this statue, she holds a sheaf of wheat in her right hand to represent prosperity. At her feet is a personification of the River Orontes, the river on whose banks the city of Antiochia stood.

Tyche wears a mural crown – a crown designed to look like a city's fortification wall with towers or turrets. These crowns represented the safety and security of the city, and in antiquity were often worn by female deities. As well as Tyche, we find mural crowns on representations of the Phrygian mother goddess Kybele, as well as on Ephesian Artemis. During the Roman period, the *corona muralis* became a military honour that was awarded to the first soldier to successfully scale the walls of an enemy city and raise the standard.

This cast was made of a Roman marble statue, which was itself a copy of a much larger original bronze statue in Antiochia.



A3 Die Mütze der Bogenschützen

Diese kniende Figur zeigt einen Bogenschützen, der im Begriff ist, seinen Bogen zu spannen. Sein Gewand wirkt wie eine Art Einteiler, der ein langärmeliges Oberteil mit Hosen kombiniert. In der griechischen Welt verband man diese Kleidung mit Bewohnern östlicher Länder, vor allem mit Persern und Skythen. Mikroskopische Analyse an der originalen Statue haben gezeigt, dass die Kleidung des Bogenschützen ursprünglich mit bunten Farben bemalt und mit reichen Mustern verziert war. In der Antike waren Marmorskulpturen generell nur selten unbemalt. Wenn wir heute die unbemalten, weißen Abgüsse sehen, sollten wir sie uns vorstellen, wie sie sich einst präsentierten – nämlich in kräftigen Farben.

Auf seinem Kopf trägt der Bogenschütze eine hohe, spitze Lederkappe eines Typs, der insbesondere mit Skythen assoziiert wird. Solche Kappen hatten meist Ohrenklappen, die der Bildhauer unserer Skulptur nach oben geschlagen darstellte. Zudem sind an mehreren Stellen der Skulptur Bohrlöcher zu erkennen, die dazu dienten, angestückte Elemente aus Metall anzubringen, die sich allerdings nicht erhalten haben.

Der Bogenschütze gehört zu einer Szene, die den Trojanischen Krieg darstellt. Er selbst verkörpert einen der trojanischen Krieger (und somit einen Bewohner des Ostens aus griechischer Sicht). Dieses und ein weiteres Ensemble an Skulpturen schmückten jeweils einen der Giebel des Tempels der Aphaia auf der Insel Aigina. Der andere Giebel zeigt ebenfalls Kämpfe um Troja, jedoch handelt es sich hierbei um eine frühere Auseinandersetzung, an der auch der Held Herakles beteiligt war.

A3 The Archer's Cap

This kneeling figure represents an archer in the action of drawing back his bow. He wears a 'onsie' style tunic with long sleeves and trousers – in the Greek world, such garments were associated with easterners, and in particular with Persians and Scythians. Microscopic analysis has shown that the archer's clothes were originally brightly coloured, and had rich patterns. In antiquity, marble sculptures were rarely left unpainted, and when we see the blank white casts today, we should imagine them as they once were – resplendent in technicolour.

On his head, the archer wears a tall pointed leather cap of a type particularly associated with Scythians. Such hats would originally have had ear flaps, and in this instance you can see the sculptor has depicted the flaps being folded upwards. You can also see round drill holes, not only on the cap but also elsewhere on the sculpture. These would have been used to attach metal ornaments, now lost.

The archer belongs to a scene depicting the Trojan War, and seems to represent one of the Trojan (and therefore eastern) warriors. The scene is one of a pair, each adorning a pediment of the Temple of Aphaia on the island of Aegina. The other pediment also shows warriors from a war at Troy, but an earlier conflict involving the hero Herakles.

Inv.-Nr. 1338

Kniender Bogenschütze aus dem Westgiebel des Aphaia-tempels von Aigina

München, Glyptothek 77

500/490 v. Chr.



A4 Die Athletenbinde

Wir neigen dazu, uns antike Statuen überwiegend aus Marmor vorzustellen, allerdings waren die meisten Statuen ursprünglich aus Bronze. In römischer Zeit wurden Marmorkopien berühmter griechischer Bronzestatuen angefertigt; letztere sind heute meist verloren, die Kopien jedoch überliefert. Dieser Abguss beruht auf einem der wenigen erhaltenen klassisch-griechischen Bronzewerke – dem berühmten Wagenlenker von Delphi.

Um seinen Kopf trägt der Wagenlenker ein filigranes Haarband. Ursprünglich war es in Silber eingelegt, sodass es hervorstach und sich von der Haarmasse abhob. Wenn Sie einen Blick auf die Rückseite des Haarbandes werfen, erkennen Sie, wie fein der Knoten gestaltet ist.

Der Wagenlenker war Teil eines größeren Monuments. Ursprünglich stand die Statue in einem bronzenen Wagen, den vier Pferde ebenfalls aus Bronze zogen. Das gesamte Monument war eine Weihung des Polykalos, der in den 470er-Jahren v. Chr. als Tyrann über die Stadt Gela auf Sizilien herrschte. Das Monument hatte eine doppelte Funktion: Einerseits erinnerte es an den Sieg des Polykalos im Wagenrennen bei den Pythischen Spielen, die im gesamtgriechischen Orakelheiligtum von Delphi stattfanden. Andererseits war es eine Dankesgabe an den Gott Apollon, den Schirmherrn des Heiligtums. Die Figur des Wagenlenkers stellt allerdings nicht Polykalos selbst dar – der Sieg fiel nämlich dem Eigentümer der Pferde zu, nicht jedoch dem Wagenlenker.

A4 Athlete's fillet

Although we tend to think of ancient statues as being made of marble, many were actually originally cast in bronze. Often, copies of famous bronze statues were made in marble during the Roman period, and it is these that remain today. This cast is made from one of the few surviving classical Greek bronzes – the famous charioteer from Delphi.

Around his head, the charioteer wears a delicate headband. Originally, this would have been inlaid with silver, so that it would have stood out, shining, from the mass of hair beneath. Take a look at the back of the headband, and you can see the delicate rendering of the tie.

The charioteer was only one part of a much larger monument. Originally, this figure would have stood in a bronze chariot, pulled by four bronze horses. The monument as a whole was dedicated by Polykalos, who was the tyrant of the city of Gela in Sicily in the 470s BCE. It would have had a double function. First, it was to commemorate Polykalos' victory in the chariot race at the Pythian Games, which were held in the panhellenic oracular sanctuary of Delphi. Second, it was a thank-offering to Apollo, the patron deity of the shrine. This figure of the charioteer does not represent Polykalos himself – the victory was awarded to the owner of the horses, rather than the charioteer.



A5 Der Pilos-Helm

Die Szene zeigt den Helden Odysseus beim Mord an jenen Männern, die in seiner Abwesenheit versucht hatten, seine Frau Penelope zu heiraten und den Thron der Insel Ithaka zu besteigen. Auf der linken Seite ist zu sehen, wie Odysseus mit seinem berühmten Bogen, den nur er spannen konnte, Pfeile abschießt. Auf der rechten Seite liegen die Freier tot oder sterbend auf Banketmöbeln, nachdem sie Odysseus bei einem Gelage überrascht hatte.

Odysseus trägt einen Helm, dessen Typ als Pilos bekannt ist. Solche Helme erfreuten sich vor allem im 4. und 3. Jahrhundert v. Chr. großer Beliebtheit und wurden in Massenproduktion hergestellt. Sie hatten den Vorteil, dass sie das Sichtfeld und das Hörvermögen der Träger nicht beeinträchtigten, ließen aber deren Gesicht ungeschützt (im Gegensatz zu den korinthischen Helmen).

Das Relief, auf dem dieser Abguss basiert, stammt aus einer Serie, die einst ein monumentales Grabmal in Lykien in der heutigen Türkei schmückte, nämlich das sog. Heroon von Trysa. Das Heroon bestand aus einer grob quadratischen Mauereinfriedung, auf deren Außenseite ein Relieffries verlief, der sowohl mythologische Szenen als auch Szenen aus dem täglichen Leben des Grabinhabers zeigt. Die originalen Reliefplatten wurden von Otto Benndorf im Jahre 1882 nach Wien gebracht, wo einige von ihnen heute noch im Kunsthistorischen Museum zu besichtigen sind.

A5 The Pilos Helmet

In this scene, Odysseus is shown slaughtering men who, in his absence, had sought to marry his wife Penelope and to take his throne on Ithaka. On the left hand side of the scene, he fires arrows from his famous bow, known to be usable only by him. On the right hand of the scene, the suitors lie in death and distress on their banqueting couches, surprised in the middle of their festivities.

Odysseus is wearing a type of helmet known as a pilos helmet. These became especially popular in the fourth and third centuries BCE, as they could be cheaply mass produced. In addition, they had the benefit of allowing the wearer to have a wide field of vision and unobstructed hearing, although the downside to this was they left the face unprotected (in comparison with Corinthian helmets).

The relief on which this cast is based comes from a series that once adorned a monumental tomb in Lykia (modern Turkey), known as the Heroon of Trysa. The Heroon was a roughly square enclosure, covered in rich reliefs depicting both mythical scenes and scenes from daily life. The original reliefs were brought to Vienna in 1882 by Otto Benndorf, and some can be seen today on display in the Kunsthistorisches Museum.



A6 Der korinthische Helm

Dieses Relief stammt von einem Grab in der Region Lykien in der heutigen Türkei, das als ‚Harpyienmonument‘ bekannt ist. Das Grabmal hatte die Form eines hohen Turmes, dessen oberster Teil auf allen vier Seiten mit Relief-Szenen geschmückt war. Auf diesem Relief von der Nordseite des Grabmonuments ist ein junger gerüsteter Mann zu sehen, der einem älteren bärtigen Mann auf einem Thron einen Helm überreicht.

Bei dem dargestellten Helm handelt es sich um den wohl bekanntesten Helmtyp aus der griechischen Welt, nämlich den korinthischen Helm. Er ist anhand der charakteristischen Wangenstücke sowie des Nasenschirms zum Schutz des Gesichts zu erkennen (vergleichen Sie die Form des Helmes etwa mit dem Pilos-Helm bei einer anderen Station dieses Rundgangs). Manche korinthischen Helme hatten Helmbüsche, die entlang des Scheitels bis hinunter zum Rücken verliefen, wie es unser Beispiel zeigt. Die Helme selbst wurden aus Bronze hergestellt, während der Helmbusch aus Rosshaar bestand.

Die Interpretation dieser Szene ist nicht geklärt. Manche Forscher*innen schlagen vor, dass die thronende männliche Figur Kybernis darstellt, einen Dynasten, der zu dieser Zeit über Lykien herrschte. Andere meinen, es handle sich um Hades, den Gott der Unterwelt, der über die Seelen der Toten zu Gericht sitzt. Die Interpretation der beiden namensgebenden ‚Harpyien‘ ist ebenfalls umstritten. Diese geflügelten weiblichen Figuren an der Nord- und der Südseite sind möglicherweise keine Harpyien, sondern Sirenen oder Furien.

A6 The Corinthian Helmet

This relief comes from a tomb found in Lykia (modern Turkey), known as the Harpy Tomb. The tomb itself took the form of a tall rectangular tower, with scenes in relief sculpture on all four sides. On this north side, a standing young man in armour hands a helmet to an older, bearded man who is seated on a throne.

The type of helmet represented is perhaps the best known type from the Greek world, the Corinthian helmet, with its characteristic cheek and nose coverings to protect the face (compare this with the Pilos Helmet). Sometimes these Corinthian helmets had plumes running along the crest of the head down to the back of the neck, as in this example. The helmets themselves were made of bronze, while the plumes were made from horse hair.

The interpretation of this scene is not clear. Some scholars have suggested that the enthroned man is Kybernis, a dynast who ruled Lykia around this time. Other have suggested that he is Hades, the god of the Underworld, sitting in judgement on the souls of the dead. The interpretation of the two ‚harpies‘ is also debated. These winged female figures on the north and south sides may not in fact be harpies, but could also represent sirens or furies.



A7 Der Aphrodite-Knoten

Antike griechische und römische Gottheiten sind oftmals anhand charakteristischer Elemente ihrer Kleidung zu erkennen. Ab dem 4. Jahrhundert v. Chr. wurde Aphrodite zwar häufig nackt dargestellt, dennoch ist sie auch dann zumeist aufgrund ihrer charakteristischen ‚Knotenfrisur‘ zu erkennen. Bei dieser Haartracht ist der Großteil oder aber das gesamte Haar auf dem Kopf hochgesteckt und in der Mitte zu einem Knoten mit zwei größeren Bündeln an beiden Seiten zusammengebunden. Bisweilen tritt diese Frisur auch bei Apollon auf. Moderne Versuche, diese Haartracht nachzubilden, haben gezeigt, dass sich fest gelocktes Haar hierfür am besten eignet.

Die Statue, auf welcher dieser Abguss basiert, gehört zu einer Reihe von Statuen, die unter dem Typ ‚Kapitolinische Venus‘ zusammengefasst werden. Benannt ist der Typ nach seinem bekanntesten Exemplar, das sich in den Kapitولينischen Museen in Rom befindet. Diese Statuen zeigen eine stehende, nackte Aphrodite, die ihre Brüste und den Schambereich zu bedecken versucht. Es existieren zahlreiche Variationen dieses Statuentyps, die vermutlich alle dasselbe Original aufgreifen und umformen, nämlich die Aphrodite von Knidos, die der berühmte Bildhauer Praxiteles im 4. Jahrhundert v. Chr. schuf.

A7 The Aphrodite Knot

Ancient Greek and Roman deities can often be recognised by characteristic elements of their costume or dress. From the 4th century BCE onwards, Aphrodite was often represented naked, but she is often recognisable by this characteristic ‘knot’ hairstyle. In this hairstyle, most or all of the hair is piled high on the top of the head, and twisted into a central knot two larger bunches on either side. It is a hairstyle that is sometimes also used for Apollo. Modern attempts to reconstruct this hairstyle have found that it is easiest to achieve with tightly curled hair.

The statue on which is cast is based on a class of statues known as the Capitoline Venus type, after the best known example of the class held in the Capitoline Museum in Rome. It depicts a standing naked Aphrodite, shielding her breasts and pubic area. There are many variations of this statue type, all supposedly based on the same original statue, the Aphrodite of Knidos, made by the famous sculptor Praxiteles in the fourth century BCE.

Inv.-Nr. 248

Büste der Aphrodite (sog. Kapitولينische Venus)

Rom, Kapitولينische Museen 409

Römische Kopie aus der Mitte des 2. Jh. n. Chr. nach einer hellenistischen Umbildung der Aphrodite von Knidos des Praxiteles aus dem 4. Jh. v. Chr.



A8 Die Bürgerkrone

Augustus wurde im Jahre 63 v. Chr. als Gaius Octavius geboren, heute geläufig ist er jedoch unter dem Namen Augustus und bekannt für die Einrichtung des römischen Prinzipats. Nachdem er Markus Antonius und Kleopatra in der Schlacht von Actium 27 v. Chr. besiegt und somit die Rom für viele Jahre erschütternden Bürgerkriege beendet hatte, wurde er der erste Kaiser des Römischen Reiches.

Die Büste stellt ihn mit der *corona civile* bzw. der Bürgerkrone dar, einem Kranz aus Eichenlaub. Hierbei handelt es sich um eine außergewöhnliche Ehrung, die in der Zeit der römischen Republik ausschließlich jenen vorbehalten gewesen war, die in einer Schlacht römischen Bürgern das Leben gerettet hatten. Augustus wurde mit dieser Ehre bedacht, und zwar in symbolischer Anerkennung dafür, wie viele Leben er mit der Beendigung der Bürgerkriege gerettet hätte.

Augustus war ein Meister darin, sein öffentliches Bild zu inszenieren und zu pflegen. Bis heute sind uns über 250 Porträts des Augustus bekannt. Bei dieser Büste handelt es sich um den Abguss eines Porträts, das sich heute in der Glyptothek in München befindet und unter der Typenbezeichnung ‚Augustus Bevilacqua‘ bekannt ist.

A8 The Civic Crown

Augustus was born as Gaius Octavius in 63 BCE, but is best known for founding the Roman Principate and becoming the first Emperor in 27 BCE after defeating Antony and Cleopatra at the Battle of Actium, ending the civil wars that had riven Rome for a generation.

On this bust he is depicted wearing the *corona civile* or the civic crown. This was an exceptionally high honour, and during the time of the Roman Republic it was reserved for those who had saved the lives of Roman citizens in battle. Augustus was awarded it in recognition of the Roman lives that he saved by ending the civil wars. The civic crown took the form of a wreath of oak leaves.

Augustus was a master at manipulating his public image, and created a standardised and idealised version of his own portrait. We know of over two hundred and fifty portraits of Augustus still extant today. This bust was taken from a marble bust now in the Munich Glyptothek, known as the Augustus Bevilacqua.

KINDHEIT IN DER ANTIKE

Welche Rolle spielten Kinder in antiken Gesellschaften? Wie verhielt sich ihre Welt zu jener der Erwachsenen? Und wie wurden Kinder – in ihrer körperlichen Entwicklung und in verschiedenen Altersstufen – in der antiken Bilderwelt dargestellt? Der Rundgang macht sich auf die Suche nach antiken Realitäten und Repräsentationen von Kindheit.

CHILDHOOD IN ANTIQUITY

What role did children play in ancient societies? How did their world relate to that of adults? And how were children – in their physical development and at different ages – depicted in ancient artworks? The tour sets out in search of ancient realities and representations of childhood.



B1 Die trauernde Familie

Diese Stele diente im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. zur Markierung eines Grabes, wahrscheinlich jenes einer Frau aus der Oberschicht. Sie wurde in Rom gefunden, aber der Stil lässt vermuten, dass sie wahrscheinlich in der östlichen Ägäis hergestellt und verwendet wurde. Wie sie allerdings nach Rom gelangte, bleibt unklar.

Als die Stele im 18. Jahrhundert erstmals untersucht wurde, bezeichnete man sie nach einer Meeresgottheit als ‚Leukothea-Stele‘. Allerdings gehen wir heute davon aus, dass die thronende Figur auf der linken Seite der Szene keine Gottheit zeigt, sondern einen Menschen, und zwar sehr wahrscheinlich die Verstorbene. Dafür spricht unter anderem das Kind in den Armen der Figur, aber auch der Korb, der unter dem Stuhl steht und der auf die Wollproduktion im Haushalt verweist.

Die Kinder auf der Stele sind dargestellt, als handle es sich um kleine Erwachsene. Gegenüber der Darstellung von Erwachsenen gibt es keine wesentlichen Unterschiede darin, wie die Gesichtszüge, der Körper oder die Kleidung wiedergegeben werden. Der einzige Aspekt, der sie als Kinder ausweist, ist ihre geringe Körpergröße. Dies ist typisch für die Wiedergabe von Kindern in der archaischen und klassischen griechischen Kunst.

Die Beziehung zwischen den Kindern und ihrer Mutter wird durch die Körperhaltung und die Gestik einfühlsam ins Bild gesetzt. Das jüngste Kind im Arm der Mutter streckt seine Hand zu ihrem Gesicht aus, während die älteste Tochter rechts vor einem Sklaven steht und sanft das Knie ihrer Mutter berührt. Die Zärtlichkeit aller Figuren der Szene macht sich trotz der Erhabenheit und der Förmlichkeit des Throns bemerkbar.

Inv.-Nr. 165
Grabrelief der Leukothea
Rom, Villa Albani 980
frühes 5. Jh. v. Chr.

B1 The Bereaved Family

This stele marked a grave in the early fifth century BCE, likely that of an aristocratic woman. It was found in Rome, but the style of its carving suggests that it was probably made and originally used in the eastern Aegean. How it got to Rome remains a mystery!

When the stele was first studied in the eighteenth century, it was dubbed the ‘Leukothea Stele’, in reference to a sea goddess. However, we now think that the enthroned figure on the left hand side of the scene is not a deity but instead a human, and likely represents the deceased. She is humanised by the child in her arms and the basket for domestic wool spinning under the throne.

The depiction of children in this scene is as if they are small adults. There is no significant difference in the treatment of the facial features, body, or clothing – the only thing that marks them out as being children is their diminutive size. This is typical for the portrayal of children in Archaic and Classical Greek art.

Yet the relationship between the children and their mother is portrayed sensitively through posture and gesture. The youngest child, held in the mother’s arms, reaches out to her face; while the oldest daughter, standing just in front of the slave, gently touches her mother’s knee. The tenderness of the human elements in this scene, despite the grandeur and formality of the throne, is striking.



B2 Das verspielte Kleinkind

Was passiert hier bei dieser Skulptur? Umarmt der Knabe die Gans oder würgt er sie? Dieser Abguss zeigt eine bekannte Statuengruppe, die sich heute im Louvre befindet und zu mehreren ähnlichen Skulpturen gehört, die alle ein Kleinkind mit einer Gans zeigen.

Das Auftreten mehrerer ähnlicher Statuengruppen in römischer Zeit lässt vermuten, dass es ein berühmtes Vorbild gab, das für wohlhabende Auftraggeber weithin kopiert wurde. Es handelt sich hierbei möglicherweise um eine Statue, die bei Plinius (NH 34,84) erwähnt wird und von dem berühmten Bildhauer Boethos von Chalkedon geschaffen wurde. Plinius selbst scheint von der Statue irritiert gewesen zu sein, denn er beschreibt sie als „ein Kind, das eine Gans erwürgt, indem es sie umarmt“.

Zeigt diese Statue Grausamkeit, Zuneigung oder Humor – oder eine Kombination dieser unterschiedlichen Emotionen? Die Wahl eines Kindes, um die Ambivalenz von Emotionen zu ergründen, ist typisch für die Kunst in hellenistischer Zeit, in der sich das Spektrum der Darstellungen des menschlichen Körpers im Vergleich zur klassischen Periode drastisch ausweitete. In dieser Epoche lassen sich realistischere Darstellungen nicht nur von Kindern, sondern auch von Alten und ‚Hässlichen‘ finden (wenn Sie einen Blick in den Raum mit den Porträtbüsten werfen, können Sie einige davon entdecken).

Das hier dargestellte Kind entspricht der sog. Putto-Figur – einem rundlichen, männlichen Kind am Übergang vom Säugling zum Kleinkind. Solche Figuren wurden später in der Barockkunst für die Darstellung von Engeln und Liebesgöttern beliebt.

B2 The Playful Toddler

What is happening in this sculpture? Is the boy cuddling the goose or strangling it? This cast represents a well-known marble statue group, now in the Louvre, which is one of several similar compositions that depict a toddler with a goose.

The existence of several similar statue groups made in marble in the Roman period suggests that there may originally have been a famous prototype that was copied widely for wealthy patrons. This may have been a statue mentioned by Pliny (NH 34.84) made by the famous sculptor Boethos of Chalkedon. Pliny himself seems to have been a bit perplexed by the statue, describing it “an infant strangling the goose in the act of embracing it”.

Does this statue represent cruelty, affection, or humour – or indeed a combination of these different emotions? The choice of an infant to explore this emotional ambiguity is typical for art of the Hellenistic period, which saw a dramatic increase in the number of range of portrayals of the human body in comparison to the Classical period. It is in the Hellenistic period that we find more realistic depictions not just of children, but also of old people, and those with ‘ugly’ features (if you look at the room with portrait busts downstairs, you can see some of these).

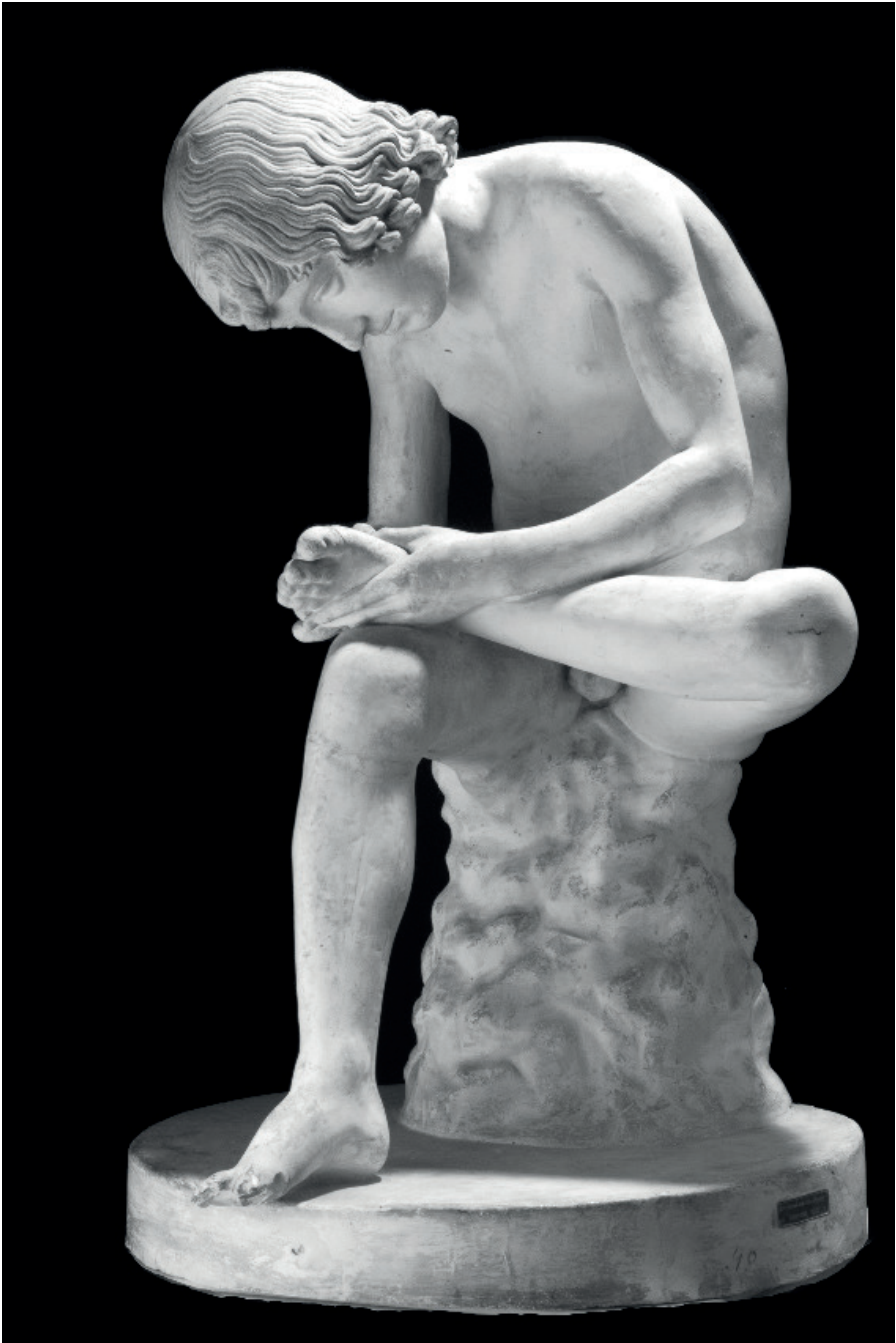
The type of child portrayed here is the ‘putto-putto’ figure – a chubby, naked, very young male child, usually at the border between childhood and infancy. Such figures later became popular as the cherubs or the cupids of Baroque art.

Inv.-Nr. 1392

Sog. Ganswürger

München, Glyptothek 268

römische Kopie nach einem Original aus der zweiten Hälfte des 3. Jh. v. Chr.



B3 Der Jüngling

Diese berühmte Statue kennen wir sowohl durch das Bronzeoriginal, aus hellenistischer Zeit, als auch durch mehrere Marmorkopien, die in römischer Zeit angefertigt wurden. Die Statue zeigt einen Knaben, der auf einem Felsen sitzt und einen Dorn aus seinem Fuß zieht, weshalb sie auch als ‚Dornauszieher‘ oder ‚Spinario‘ geläufig ist.

In der Antike waren viele Statuen ursprünglich aus Bronze gegossen. Allerdings haben sich nur relativ wenige bis in die heutige Zeit erhalten, da sie über die Jahrhunderte hinweg größtenteils eingeschmolzen wurden, um das Metall für andere Zwecke zu verwenden. Der Dornauszieher ist eine der wenigen hellenistischen Bronzen, die sich erhalten haben und die in Rom über das Mittelalter hinweg ausgestellt wurden.

In der Renaissance wurde die Skulptur zum Bezugspunkt zahlreicher Geschichten, deren berühmteste lautete, dass ein Hirte namens Gnaeus Martius darstellt sei. Dieser Knabe überbrachte dem römischen Senat eine wichtige Botschaft und machte erst danach Halt, um einen eingetretenen Dorn aus der Fußsohle zu entfernen. Wir gehen heute davon aus, dass die Statue im 1. Jahrhundert v. Chr. entstand, wobei ein älterer Kopf auf einen hellenistischen Körper aufgesetzt wurde. Wenn man genauer darauf achtet, wie sich das Haar rund um das Gesicht legt, wird deutlich, dass der Kopf ursprünglich für eine Statue in aufrechtem Stand konzipiert war. Im heutigen Zustand spiegelt die Statue also eine komplexe Geschichte wider.

Beide Teile zeigen ein Interesse an der Darstellung von Kindern nicht in der Art verkleinerter Erwachsener, sondern in einer realistischeren, kindlichen Form. Die körperlichen Merkmale und die Frisur sind unverkennbar jene eines Jugendlichen, die weichen und schlanken Gliedmaßen unterscheiden sich merklich von denen eines Erwachsenen. Die Statue zeigt einen Knaben mitten in der Pubertät, festgehalten in einem Moment der Ruhe zwischen einer Aktivität und der nächsten.

B3 The Youth

This famous statue is known both in its original bronze form, dating to the Hellenistic period, and also from several copies made in marble during the Roman period. It shows a young boy seated on a rock, picking a thorn from his foot. For this reason, he is sometimes known as the ‘Spinario’.

In antiquity, many statues were originally cast in bronze. However, relatively few of these have survived to the present day, as most were melted down over the centuries and their metal reused for other purposes. The Spinario is one of the few Hellenistic bronzes that survive, and was on display in Rome throughout the medieval period.

During the Renaissance, the sculpture became the focus of many stories and theories, the most famous being that it depicted a young shepherd boy called Gnaeus Martius who ran to deliver an important message to the Roman Senate, and only afterwards stopped to remove a thorn that had become stuck in his foot. We now think that the sculpture was created in the first century BCE, sticking an earlier head onto a Hellenistic body. If you look closely at the way that the hair falls around the face, it seems that the face was originally meant to stand upright. This is a statue which has a long and complex history before reaching us today.

Both parts of statue show an interest in depicting children, not merely as small adults, but more realistically in childlike form. The features and hairstyle are unmistakably those of a youth, while the soft and slim limbs are notably different from those of a mature adult. This is a boy on the cusp of puberty, captured in a moment of pause between one activity and another.

Inv.-Nr. 401
Sog. Dornauszieher
Rom, Konservatorenpalast 1186
augusteische Kopie eines Originals aus dem 3. Jh. v. Chr.

B4 Die unschuldig Leidenden

Der Abguss gibt in verkleinertem Maßstab eine berühmte Statuengruppe wieder, die im Original ungefähr lebensgroß war und Laokoon mit seinen beiden Söhnen zeigt. Laokoon war ein trojanischer Priester, der davor warnte, das berühmte hölzerne Pferd in die Stadt zu holen. Der römische Dichter Vergil widmete Laokoon in seinem Epos, der *Aeneis*, eine der einprägsamsten Zeilen der antiken Dichtung – „*timeo Danaos et dona ferrentes*“, frei übersetzt: „Vorsicht vor falschen Freunden!“. Die Götter, die im Trojanischen Krieg die griechische Seite unterstützten, brachten Laokoon jedoch schnell zum Schweigen und schickten Seeschlangen, die ihn und seine beiden Söhne ins Meer rissen und töteten.

Die originale Statuengruppe war eine der berühmtesten in der römischen Welt. Plinius der Ältere schreibt, dass sie von drei rhodischen Bildhauern im 1. Jahrhundert v. Chr. oder im frühen 1. Jahrhundert n. Chr. geschaffen wurde und dass sie die Kopie einer früheren hellenistischen Gruppe sei. Die Statuengruppe wurde nicht nur von antiken Autoren wie Plinius beschrieben, sondern auch in römischen Malereien wiedergegeben, etwa in der Szene einer Wandmalerei aus einem Haus in Pompeji. Bis heute ist sie eine der am meisten diskutierten Skulpturen der antiken Plastik und berühmt vor allem für die virtuose Darstellung des menschlichen Körpers im Zustand äußerster emotionaler Anspannung.

B4 The Suffering Innocents

This is a small-scale reproduction of a famous statue group depicting Laocoon and his two sons. The original statue group was just over life size. Laocoon was a Trojan priest who tried to warn his people not to bring the Wooden Horse within the walls of the city and. In his epic poem the *Aeneid*, the Roman poet Virgil gave to Laocoon one of the most the most memorable lines in ancient

Die Darstellung der Kinder wirkt, als handle es sich um ‚Miniatur-Erwachsene‘. Beide Knaben weisen eine gut entwickelte Muskulatur und feine Gesichtszüge auf, jedoch keine weicheren Körper oder kindliche Züge, die wir in realistischen Darstellungen von Kindern erwarteten. Eine solche Darstellung von Kindern in der Art von Erwachsenen kennzeichnet häufig die klassische griechische Kunst. Bei dieser hellenistischen Skulptur können wir die beiden flankierenden Figuren aufgrund der kleineren Körpergröße im Vergleich zur Mittelfigur als Kinder identifizieren, aber natürlich auch, weil wir den dargestellten Mythos kennen.

Einer der Knaben blickt zu seinem Vater auf, sichtlich in der vergeblichen Hoffnung auf Hilfe, während der andere wild um sich schlägt, aber dennoch fortgerissen wird. Diese Kinder waren Unschuldige, die für einen Fehler, der nicht ihr eigener war, sterben mussten. Die Wirkung der Statuengruppe beruht wesentlich auf der Einbeziehung der Kinder und auf der starken emotionalen Reaktion, die diese bei den Betrachtenden hervorruft. Laokoon alleine im Todeskampf mit den Schlangen zu sehen, erzeugte nicht dieselbe Wirkung. In der Antike wie auch heute ist die künstlerische Entscheidung, das Leid von Kindern ins Bild zu setzen, ein wirkmächtiges Mittel, um die Rezipient*innen emotional zu bewegen.

poetry – ‘*timeo Danaos et dona ferrentes*’, usually translated as “Beware of Greeks bearing gifts”. But the gods who supported the Achaean side moved quickly to silence him, sending sea serpents to drag Laocoon and his two young sons under the waves.

The original statue group was one of the most celebrated in the Roman world. Pliny the Elder claimed that it had been made by



Inv.-Nr. 556
Modell der Laokoongruppe in verkleinertem Maßstab
Rom, Vatikanische Museen 1064
späthellenistisch

three Rhodian sculptures around the 1st century BCE or in the early 1st century CE, but that it was itself a copy of an earlier Hellenistic Greek sculpture. The statue group was not only written about by authors such as Pliny, but was also depicted in Roman paintings, including in one scene painted on the walls of a house in Pompeii. Since then, it has become one of the most widely discussed of all ancient artworks, celebrated for its virtuoso depiction of the human body under stress.

The depiction of the children in this case is almost as if they are miniature adults. Both boys have the well-developed musculature and the fine facial features, rather than the soft bodies and childlike features that we might expect in portrayals of children. This adult-like portrayal of children is more typi-

cal of earlier, Classical Greek art, but in this Hellenistic example we know that the two flanking figures are children not just because of this size relative to the central adult figure, but also because we know the story.

One boy looks up at his father for help in vain, while the other flails in desperation as he is swept away. These children were innocents, condemned to a watery death for no fault of their own. The inclusion of the children, and the strong emotional response that they provoke in the viewer, significantly adds to the power of this statue group. Seeing Laocoön struggling with the serpents on his own would not be nearly as moving. In antiquity, as today, the choice of artists to portray the sufferings of children is a potent way of connecting with their audiences.



B5 Spiel und Spielzeug

Bei den Römern, denkt man zunächst an Kaiser und Feldherrn, beeindruckende Bauwerke und dichterische Meisterleistungen, doch über den Alltag im alten Rom wissen die wenigsten Bescheid. Dieser war nicht nur vom Krieg und ernsten Dingen bestimmt, sondern auch vom Spiel. Wir verfügen über zahlreiche Quellen zu römischen Spielen, darunter etliche Abbildungen, Textstellen bei antiken Autoren und archäologische Funde. Von den Spielregeln ist uns allerdings meist weniger bekannt.

B5 Toys and Games

When one speaks of the Romans, emperors and generals, impressive monuments and poetic masterpieces come to mind, but one rarely thinks everyday life in ancient Rome. Daily routine was not only determined by war and serious matters, but also by play. We have numerous sources on Roman games, including images, passages from ancient authors and archaeological finds. We know less about the rules of the games.

Numerous sources tell us that the Romans liked to pass the time with games of skill and

Zahlreiche Quellen verraten uns dass sich die Römer die Zeit gerne mit Geschicklichkeits- und Taktikspielen vertrieben, die Dame, Schach oder Mühle ähnlich waren. Ärmere spielten dabei auf Vorlagen, die in den Boden oder die Stufen öffentlicher Gebäude eingritz waren und heute noch verschiedentlich an Monumenten zu sehen sind. Reichere ließen sich kunstvolle Spielbretter (*tabulae lusoriae*) aus kostbaren Materialien anfertigen. Vom Mühlespiel sind uns mehrere Varianten überliefert, darunter die sogenannte ‚Rundmühle‘, wie sie die Nachbildung eines Spielbretts in der Vitrine zeigt.

Wie in zahlreichen Kulturen war auch bei den Römern das Glücksspiel beliebt. Trotz zahlreicher Versuche, Glücksspiel zu reglementieren oder zu verbieten, ließen sich die Römer von diesem Zeitvertreib nicht abhalten. Literarische Texte berichten von Falschspiel, von dem auch gezinkte Würfel zeugen. In Pompeji wurden beispielsweise einige Würfel gefunden, die ein Bleigewicht enthielten, das deren Fall beeinflusste. Eine andere Methode des Falschspiels bestand darin, den Würfel so über die Handfläche rollen zu lassen, dass er die gewünschte Augenzahl anzeigte.

Um diesen unerlaubten Methoden entgegenzuwirken, wurden Würfelbecher (*fritilli*) in der Form von Trinkgläsern entwickelt, aber auch sogenannte *turriculae*: kleine turmartige Konstruktionen, in denen der hingeworfene Würfel durch mehrere Stege abgelenkt wird und unten wieder herausfällt. Solche Würfeltürme sind aus verschiedenen Materialien und mit teils aufwendigen Verzierungen bekannt.

tactics that were similar to our checkers, chess or mill. Poor people played on boards carved into the floor or steps of public buildings, which we can still see today. Richer people had elaborate game boards (*tabulae lusoriae*) made of precious materials. Several variants of the mill game have come down to us, including the so-called round mill as shown in the replica in the showcase.

As in almost all cultures gambling was popular with the Romans. Despite numerous attempts to restrict or prohibit gambling, the Romans were not deterred from this pastime. Literary texts tell us about cardsharps, as do marked dice. In Pompeii, some dice were found that contained a lead weight influencing their fall. The Romans were also familiar with another way of cheating: The dice were skilfully rolled across the palm of the hand so that they showed the desired number.

To counteract these illicit methods, dice cups (*fritilli*) in the shape of drinking glasses were introduced, as well as so-called *turriculae*: small tower-like constructions in which the dice thrown in are deflected by several bars before coming out at the bottom. Such dice towers were made of various materials and sometimes came with elaborate decorations.



Inv.-Nr. 1132
Weihrelief an Demeter, Kore und Triptolemos (sog. großes Eleusinisches Weihrelief)
Athen, Nationalmuseum 126
um 440/430 v. Chr.

B6 Das Wunderkind

Dieses Relief aus dem Heiligtum in Eleusis zeigt die Göttinnen Demeter (links) und Persephone (rechts), die den Knaben Triptolemos flankieren. Triptolemos ist in der griechischen Mythologie ein Heros, der die Landwirtschaft eingeführt haben soll.

Die Geschichte beginnt damit, dass Demeter auf der Suche nach ihrer Tochter Persephone auf der Erde umherirrte, nicht wissend, dass Hades Persephone in die Unterwelt entführt hatte. In dieser Zeit traf Demeter auf eine Familie in Eleusis und belohnte diese für ihre Gastfreundschaft, indem sie den jungen Triptolemos unter ihre Fittiche nahm. In manchen Versionen dieses Mythos bevorzugt Demeter zunächst den Bruder des Triptolemos, aber in allen beauftragt Demeter Triptolemos damit, das Wissen um die Landwirtschaft zu verbreiten.

Die Figur des Triptolemos spielte in den Eleusinischen Mysterien eine wichtige Rolle, einem rätselhaften Kult, der Demeter und Persephone geweiht war. Der Kult feierte den Wechsel des Jahres, aber auch die Gesetzmäßigkeiten des Todes und der Wiedergeburt. Die Rituale unterlagen strenger Geheimhaltung. So sind uns keine Aufzeichnungen darüber erhalten, was sich hinter den verschlossenen Türen des Heiligtums abspielte – und somit über die Geheimnisse, die den Eingeweihten vorbehalten waren.

Auf diesem Relief ist Triptolemos zu sehen, der als Kind oder junger Mann dargestellt ist. Das unterscheidet das Relief von attischen Vasen, auf denen Triptolemos als bärtiger Erwachsener in Erscheinung tritt. Im heutigen Zustand entgehen uns auf dem Original wie auch auf dem Abguss einige Details. Beispielsweise legte Persephone eine Krone auf das Haupt des Triptolemos. Solche Details wurden allerdings nicht in Relief ausgearbeitet, sondern farbig aufgemalt.

B6 The Wunderkind

This relief from the cult centre of Eleusis shows the goddesses Demeter (lefts) and Persephone (right) flanking the figure of the child Triptolemos, a mythical hero who was credited with introducing agriculture to Greece.

The story begins with the goddess Demeter, who was wandering the earth in search of her daughter Persephone (she did not know yet that Persephone had been kidnapped by Hades and was living in the Underworld). During this time, Demeter happened upon a welcoming family in Eleusis, and rewarded them by taking the young Triptolemos under her wing. Variations of the myth abound, and in some versions Demeter initially prefers Triptolemos' brother over him, but in all versions of the story, Triptolemos is eventually tasked with spreading knowledge of agriculture.

The figure of Triptolemos also played an important role in the Eleusinian Mysteries, an enigmatic cult based in Eleusis dedicated to both Demeter and Persephone. The cult celebrated the turning of the year, as well as the principles of death and rebirth, but its rites and rituals were secret. No record remains of what happened behind the closed doors of the sanctuary, mysteries that reserved only for the initiated.

In this relief, we see Triptolemos represented as a child or young man, in contrast to the way he is usually represented in Classical Athenian pottery, where he appears as a bearded mature man.

From the cast and the surviving original sculpture, we know that we are missing several important elements of the scene. For example, Persephone is placing a crown on Triptolemos' head. Details like this would not have been rendered in relief sculpture, but would instead have been painted.



Inv.-Nr. 115c.2
Freiermord des Odysseus aus dem Südfries des
Heroons von Trysa
Wien, Kunsthistorisches Museum | 481
410/400 oder um 380 v. Chr.

B7 Kinderarbeit

Diese Szene von einem monumentalen Grabbau in Lykien (Türkei) zeigt den Helden Odysseus, der bei seiner Rückkehr die Freier tötet, zusammen mit seinem Sohn Telemachos. Am Rand des Bildfeldes befindet sich ein Kind, das dem Gemetzel zuschaut. Wer ist dieses Kind und was machen Kinder überhaupt in solchen Szenen?

Es liegt nahe, dass es sich bei dieser Figur um einen Sklaven im Kindesalter handelt, der im Palast des Odysseus auf Ithaka arbeitet. Die Odyssee berichtet uns exemplarisch von einem solchen Kindersklaven, nämlich dem Schweinehirten Eumaios, der dem verkleideten Odysseus Nahrung und Obdach bietet, als dieser nach seiner Rückkehr erstmals wieder die Insel Ithaka betritt. Obwohl in eine königliche Familie auf der Insel Syria geboren, wurde Eumaios als Kind von Piraten entführt und in die Sklaverei verkauft. In der Odyssee begegnet er uns unter anderem, wenn er sich um die königlichen Schweine an den felsigen Küsten Ithakas kümmert (Odyssee 15,402–484).

Kindersklaverei schockiert uns heute, war in der Antike aber üblich. Das Wort für ‚Kind‘ war im antiken Griechenland dasselbe wie jenes, das üblicherweise für ‚Sklave‘ benutzt wurde – *pais*. Hinter dieser begrifflichen Überschneidung steht die Vorstellung, dass weder Kinder noch Sklaven ganze Menschen waren und beiden Gruppen daher nicht die Rechte und Privilegien erwachsener Bürger zustanden.

B7 Child Labour

This scene from a monumental tomb in Lykia (Turkey) shows the hero Odysseus killing the suitors, with his teenage son Telemachus as his side. But at the edge of the frame is a child, looking on at the slaughter. Who is this child, and what are they doing in this scene?

It seems likely that this figure represents a child slave, who would have worked in Odysseus' palace on Ithaka. The *Odyssey* furnishes us with an example of one such child slave on Ithaka – the swineherd Eumaeus, who unwittingly gives the disguised Odysseus food and shelter when he first arrived back on the island. Although Eumaeus was born into a kingly family on the island of Syria, he was stolen by pirates as a child and sold into slavery, so that when we meet him in the *Odyssey*, he is looking after the royal pigs on the rocky shores of Ithaka (*Odyssey* 15.402-484).

Although the idea of child slavery might seem shocking to us, in antiquity it was normal. In ancient Greek, the word for 'child' was the same as one of the words commonly used for 'slave' – *pais*. Behind this lay the idea that neither children nor slaves were fully human, in that they were not accorded the rights and privileges of adult citizens.



B8 Innige Trauer

In dieser Vitrine befindet sich eine originale Vase aus dem klassischen Athen, die zur Gattung der sog. weißgrundigen Lekythen gehört. Vasen dieser Form und Gestaltung wurden in Athen meist als Grabbeigaben verwendet. Sie zeigen oft die Seele oder den Geist einer verstorbenen Person am eigenen Grabmal, aber auch Hinterbliebene, die am Grab Gaben niederlegen oder Klagegesten vollziehen.

Auf unserem Gefäß streckt ein männliches Kleinkind in einer ergreifenden Geste seinen Arm zu einer Grabstele aus, sichtlich aus Sehnsucht nach der toten Mutter. Der Geist seiner Mutter beobachtet das Kleinkind traurig von der anderen Seite der Stele. Zwischen den Figuren befindet sich die Stele, deren Schmuck die fortwährende Pflege des Grabes durch die hinterbliebene Familie anzeigt.

Das Kind mit seinen rundlichen Gliedmaßen und fülligen Körperformen ist naturalistisch dargestellt. Die Trauer von Kind und Mutter über ihre Trennung ist ergreifend und lässt in emotionaler Weise erkennen, wie menschliche Beziehungen in der griechischen Antike visualisiert werden konnten. Die kleine Größe der weißgrundigen Lekythen und ihre intime Funktion im Grabkontext ließen zu, Emotionen manchmal persönlicher und ‚direkter‘ zu zeigen, als dies für Darstellungen größeren Formats bzw. für öffentlich sichtbare Grabmonumente wie Stelen gilt. In der Antike wie auch in der Gegenwart unterscheiden sich Darstellungen häufig je nach künstlerischem Medium.

Diese weißgrundige Lekythos ist eine von rund 4.000 originalen antiken Objekten in unserer Sammlung. In den Glasvitrinen an verschiedenen Stellen der Abgussammlung können Sie weitere Beispiele aus der Originalsammlung besichtigen. Die Mehrheit dieser Objekte befindet sich aber sicher verwahrt in einem eigenen Originaleraum.

B8 Intimate Grief

In this case is an original vase from classical Athens, of a type known as a white-ground lekythos. Vases of this shape and colour were commonly used in Athens as grave gifts. They often depict the spirit or ghost of the deceased person standing behind the grave stele, and as well as living mourners either placing offerings or gesturing towards the stele.

In this instance, a naked male toddler reaches up towards the grave stele in a poignant gesture, yearning for his dead mother. The spirit of his mother watches from the other side of the stele sadly. Between them stands the stele, decorated brightly to show the continued care of the grave by the living family.

The portrayal of the baby is naturalistic, with its rounded limbs and torso. The grief of both child and mother at their separation is poignant, and is a tender way of representing real human relationships in the past. The small scale of the white-ground lekythoi and their intimate and immediate nature mean that they sometimes depict more personal and ‘real’ emotions than those we find on larger scale and more public grave monuments, such as stelae. In antiquity as in today’s world, different things can be portrayed in different artistic media.

This white ground lekythos is one of around 4,000 original ancient objects in our collection. You can see some other examples of these in the glass cases in various locations around the collection. Most of these, however, are safely stored in a dedicated originals room.

Inv.-Nr. 791
Weißgrundige Lekythos aus Athen
Zuschreibung an Vogel-Maler (nach J. D. Beazley)
Zweite Hälfte des 5. Jh. v. Chr.

KLEIDUNG UND NACKTHEIT IN DER ANTIKE

Wie lässt sich die soziale Dimension des Bekleidens, Ausziehens und Nacktseins fassen? Was bedeutet es, nackt zu sein? Die Antwort hängt davon ab, wer man ist und in welcher Situation man sich befindet.

DRESS, NUDITY AND NAKEDNESS IN ANTIQUITY

What are the politics of getting dressed, undressed, and naked? What does it mean to be nude? The answer depends on who you are, and the situation that you are in.



Inv.-Nr. 1399
Statue eines Speerträgers (Doryphoros des Polyklet)
Neapel Nationalmuseum 6011
tiberische Kopie nach dem polykletischen Original um 440 v. Chr.

C1 Heroische männliche Nacktheit

Denken wir an Nacktheit in der klassischen Antike, kommt uns meist die heroische, athletische Gestalt des nackten männlichen Körpers in den Sinn – wie beispielhaft bei dieser Statue. Der Doryphoros oder ‚Speerträger‘ ist eine der berühmtesten Statuen der Antike und wurde ursprünglich von dem bedeutenden klassischen Athener Bildhauer Polyklet um 440 v. Chr. geschaffen.

Der Doryphoros galt in der Antike als ein herausragendes Beispiel für Polyklets Regeln zu Proportionen, welche die idealen Verhältnisse verschiedener Körperteile bestimmten und die perfekte menschliche Gestalt konstruierten. Die Statue wurde vom Mediziner Galen und dem Gelehrten Plinius als Verkörperung der idealen menschlichen Form beschrieben. Dementsprechend fertigte man in römischer Zeit zahlreiche Kopien der originalen Bronzestatue an. Der hier zu sehende Abguss beruht auf einer Marmorkopie des Doryphoros, die in Pompeji gefunden wurde.

Die Statue stellt einen jungen stehenden Krieger dar, der mit der linken Hand einen (nicht erhaltenen) Speer auf der Schulter hält. Sein Körper zeigt mit schräg gestelltem Becken und leicht nach hinten gesetztem Bein den klassischen Kontrapost. Die Muskeln sind angespannt und durchtrainiert, und zwar in einem Ausmaß, dass manche Elemente der Muskulatur anatomisch inkorrekt oder zumindest unrealistisch erscheinen. Insbesondere der Beckenkamm (die Linie, die vom Hüftknochen zum Schambein verläuft) ist stärker ausgeprägt als bei einem echten menschlichen Körper. Unrealistische Körperideale sind keineswegs neu.

Der Jüngling ist in der Blüte seines Lebens dargestellt – auf dem Höhepunkt seiner körperlichen Schönheit und Stärke. In der klassischen athenischen Gesellschaft wurden körperliche und moralische Vortrefflichkeit gleichgesetzt und mit der Phrase *kalos kai agathos* („schön und gut“) beschrieben.

C1 Heroic male nudity

When we think of nudity in classical antiquity, we often think of the heroic and athletic nude male form, as depicted here. The Doryphoros, or ‘spear-bearer’, is one of the most famous statues of antiquity, and was originally sculpted by the renowned classical Athenian sculptor Polykleitos c.440 BCE.

The Doryphoros was famous in antiquity as an outstanding example of Polykleitos’ rules of proportion, which set out the ideal relative proportions of different body parts that would make the perfect human form. It was mentioned by the medical writer Galen as well as the historian Pliny as embodying the ideal human form, and numerous copies of the original bronze statue were made in the Roman period. This particular cast was made of a marble copy of the Doryphoros that was discovered in Pompeii.

The statue depicts a young standing warrior, his left hand resting lightly on a spear (now lost), his body in a post of classical *contrapposto*, with the pelvis set at an angle and one leg trailing slightly behind. The muscles are taut and toned, to the extent that some elements of the musculature are anatomically incorrect, or at the very least highly implausible. In particular, the iliac crest (the line running from the hip bone to the pubis) is more pronounced than it would be on an actual human body. Unrealistic ideal body image is nothing new.

The young man is portrayed as being in his prime – the peak of his physical beauty and strength. In classical Athenian society, the equation of physical and psychological excellence was captured in the phrase *kalos kai agathos* (the beautiful and the good). Sculptures like the Doryphoros would have encapsulated everything that a young citizen man should aspire to.



Inv.-Nr. 1370

Statue eines lagernden Satyrs (sog. Schnippchenschläger)

Neapel, Nationalmuseum 5628

römische Kopie vom Ende des 1. Jhs. v. Chr. nach einem Original aus dem 3./2. Jh. v. Chr.

C2 Unheroische männliche Nacktheit

Nicht jede Form der Nacktheit ist heroisch. Dieser Abguss zeigt eine der wenigen erhaltenen großformatigen Bronzestatuen der Antike – ein lagernder Satyr, also ein Wesen halb Mensch, halb Ziege, das zum treuen Gefolge des Weingottes Dionysos gehört. Gefunden wurde die Statue in der sog. „Villa der Papyri“ in Herculaneum. Als der Vesuv im Jahre 79 n. Chr. ausbrach begrub die Asche Unmengen an Funden, die sich ansonsten nicht erhalten hätten.

Die Statue stand ursprünglich am westlichen Ende eines von Säulenhallen umgebenen Hofes im Zentrum der Villa und datiert in das ausgehende 1. Jahrhundert v. Chr. Sie ist ein Werk des Apollonios von Athen, der das Werk signierte. Die Statue scheint nach einem Standardtypus oder -modell angefertigt worden zu sein, da die Komposition der Figur von anderen Werken bekannt ist.

Der Satyr lagert auf einem Felsen, niedergesunken in betrunkenem Zustand. Neben ihm liegt ein halb geleerter Weinschlauch und seinen Kopf schmückt ein Pinienkranz mit Korymben. Er schnippt mit dem Daumen und Mittelfinger seiner rechten Hand, eine Geste, die mit der Verehrung des Dionysos verbunden ist. Die originale Bronzestatue war sicherlich poliert und glänzte in einem dunklen Goldton, der an gebräunte Haut denken lässt. Um die Statue lebensechter wirken zu lassen, wurden die Augen aus Stein oder Glas eingelegt und die Lippen mit rotem Kupfer, die Zähne mit silbernem Zinn beschichtet.

Die Darstellung des Satyrn mit dem weichen, schlaffen Karnat eines Mannes mittleren Alters kontrastiert mit den straffen, muskulösen Körpern junger Athleten und Heroen, die für die Skulptur der klassischen Zeit üblich sind. Sein Gesicht ist entspannt in einem Ausdruck der Unbekümmertheit, seine Lippen verziehen sich zu einem Grinsen und lassen die Wangen bauchig hervortreten – abermals im Gegensatz zu den ruhigen, gelassenen Gesichtern der klassischen Idealplastik.

C2 Unheroic male nudity

Not all nudity is heroic. This cast represents one of the few large-scale bronze statues that have survived from antiquity – a reclining satyr (a follower of Dionysios the god of wine, who was half man and half goat) that was discovered in the Villa of the Papyri in Herculaneum. When Mt Vesuvius erupted in 79 CE, the town of Herculaneum and its larger neighbour Pompeii was entombed in volcanic ash, preserving many finds that would otherwise have been lost.

The statue originally stood at the western end of a peristyle courtyard garden at the centre of the villa, and likely dates from the end of the first century BCE by Apollonios of Athens (we know this because the sculptor signed his name on his work). It seems to have been made from a standard type or model, as the basic composition of the figure is known from other artworks.

The satyr reclines on a rock in a pose of drunken collapse. At his left hand lies a half-full wineskin, and around his head is a pine wreath with corymbi (clusters of flowers). He clicks the thumb and middle finger of his raised right hand, a gesture associated with Dionysiac worship. The bronze of the original statue would have been polished a dark golden colour, like that associated with tanned Mediterranean-hue skin. To make the statue more life-like, the eyes would have been inlaid with coloured stone or glass, the lips coated in red copper, and the teeth with silvery tin.

The satyr is depicted with the soft, looser flesh of a middle-aged man, in sharp contrast to the taut and muscular bodies of young athletes and heroes that are common in sculpture of the classical period. His face is relaxed in an expression of abandon, his lips curled back in a grin and cheeks bulging, unlike the calm and serene faces of idealised youths from classical statuary.



Inv.-Nr. 824
Sog. Menanderrelief
Rom, Vatikanische Museen 9985
erste Hälfte des 1. Jhs. n. Chr.

C3 In fremde Rollen schlüpfen

Kleider können Kostüme sein, eine Form von Verkleidung, die wir an- und ablegen, wenn wir in verschiedene soziale Rollen schlüpfen. Bei diesem Relief gilt das wortwörtlich: Es zeigt zwei Figuren mit drei Masken mit karikierten Gesichtsausdrücken, wie sie im antiken Theater Verwendung fanden. Der Abguss beruht auf einem Relief aus der römischen Republik oder frühen Kaiserzeit, das gemeinhin als Darstellung des Dramatikers Menander verstanden wird. Menanders Komödien entstanden in hellenistischer Zeit in Athen, waren jedoch auch in Rom sehr beliebt.

Menander sitzt auf der von uns aus gesehen linken Seite der Szene; er ist nackt bis zur Taille und betrachtet eine Theatermaske in seiner Hand. Vor ihm auf dem Tisch liegen zwei weitere Masken, rechts steht eine weibliche Figur, die meist als eine der Muses gedeutet wird. Die Szene wird gerne so verstanden, dass sich Menander hier sowohl von den Masken als auch von der Muse inspirieren lässt.

Das Theater war in der griechischen wie auch in der römischen Gesellschaft eine wichtige Institution, die nicht nur der Massenunterhaltung diente. Vielmehr war das Theater der Ort politischer Satire und Kritik, aber auch philosophischer Betrachtungen über das Verhältnis von Familie, Gesellschaft und individuellen Ambitionen. Wie wir im Verlauf dieser Tour sehen, lässt sich Kleidung aber insgesamt als Kostüm begreifen – oder wie Shakespeare es formulierte: „Die ganze Welt ist eine Bühne.“

C3 Dressing up as someone else

Clothes can sometimes be costumes – a form of disguise that we can put on and take off when we assume different social roles. In the case of this relief, this is taken literally. The relief represents two human figures and three masks. Masks like these were used in the theatre, and show a range of caricatured expressions. This cast is taken from a relief dating to the Roman Republican or early Imperial period, and is usually interpreted as representing the dramatist Menander. His comedic plays were written in Athens during the Hellenistic period, but were extremely popular in Rome.

Menander is seated on the left of the scene, heroically nude to the waist, contemplating a theatrical mask. Two further masks lie on the table in front of him, and a female figure stands to the right, usually interpreted as one of the Muses. The scene as a whole is understood as Menander drawing his inspiration from both masks and Muse.

The theatre was an important institution in both Greek and Roman society, acting not only as a form of popular entertainment, but also serving as a focus for political satire and critique, as well as for more philosophical contemplations about the competing demands of family, society, and individual ambition. But as we are seeing over the course of this tour, all clothes are to some extent costumes, and as Shakespeare put it “All the world’s a stage”.



Inv.-Nr. 1393

Statue der Aphrodite (sog. Kauernde Aphrodite)

Rom, Vatikanische Museen 815

römische Kopie aus dem 2. Jh. n. Chr. nach einem griechischen Original um 260 v. Chr.

C4 Sexualisierte weibliche Nacktheit

Diese Statue der Aphrodite, der Göttin der Liebe und des Sex, spielt ein Spiel des Verbergens und Enthüllens mit den Betrachtenden. Was sieht man von der nackten Haut der Göttin? Was kann man nicht sehen? Will sie, dass die Betrachtenden mehr oder weniger zu sehen bekommen? Abhängig von der Position, aus der Sie die Statue betrachten, eröffnen sich verschiedene Perspektiven.

Aphrodites Pose zeigt eine Frau, die wir ertappen. Sie geht in die Hocke, um sich zu waschen oder aber um ihren Körper vor Blicken zu schützen. Die Pose soll anregen und erregen – sie enthüllt gerade genug, um das Interesse der Betrachtenden zu wecken, aber sie verbirgt sich zugleich, um die Aufmerksamkeit zu fesseln.

Die schüchterne und doch verführerische Gestalt bedient ein Ideal weiblicher Sexualität als etwas, das entscheidend durch männliche Blicke und männliche Macht bestimmt ist. Die Skulptur spitzt einen Moment zu, in dem Aphrodite eher passiv als aktiv wirkt und in dem sie hilflos dem Blick – und damit der Verfügbarkeit – der Betrachtenden ausgeliefert ist. Das Wichtigste an Aphrodite (und damit an der idealisierten weiblichen Sexualität) liegt nicht darin, was die Frau tut oder was sie kann, sondern schlicht im Umstand, gesehen zu werden.

Der Abguss gibt eine Skulptur wieder, die sich heute in den Vatikanischen Museen in Rom befindet, aber ursprünglich in der Nähe von Split im heutigen Kroatien gefunden wurde. Es handelt sich um die römische Kopie eines hellenistischen Statuentyps, der als „Kauernde Aphrodite“ bekannt ist. Zahlreiche antike Repliken dieses Statuentyps sind überliefert. Der Typ wird oft mit einer Passage bei Plinius (nat. hist. 36,4) in Verbindung gebracht, der sie dem Bildhauer Doidalses zuzuweisen scheint. Allerdings ist diese Passage problematisch und somit bleibt ungewiss, wer das ursprüngliche hellenistische Werk schuf.

C4 Sexualised female nudity

This image of Aphrodite, the goddess of love and sex, play complex games of concealing and revealing with the viewer. What can be seen of the goddess' naked flesh? What cannot be seen? Does she want the viewer to see more or less? Depending on the angle at which you approach the statue, different perspectives are available.

Aphrodite's pose is of a woman caught in the middle of bathing, crouching partly as part of the process to wash herself, and partly to shield her body from view. The pose is designed to excite and titillate – revealing just enough to pique the viewer's interest, but concealing enough to hold their attention.

The coy, yet enticing figure sets up an ideal for female sexuality as something fundamentally determined by the male gaze and male power. The sculpture dramatizes a moment when Aphrodite is passive rather than active, held helplessly in the gaze – and therefore in the power – of the viewer. The most important thing about Aphrodite (and, by extension, ideal female sexuality) is not what she does or her abilities, but simply being seen.

This cast was taken from a sculpture now in the Vatican Museums in Rome, but which was originally discovered near Split in modern Croatia. It is a Roman copy of a popular Hellenistic statue type, known as the 'Crouching Aphrodite'. Several ancient examples of this statue type exist. The type has sometimes been associated with a passage in Pliny (NH 36.4) that seems to attribute it to the sculptor Doidalses, but the passage is corrupt and so the authorship of the original Hellenistic piece remains unknown.



C5 Entsexualisierte weibliche Nacktheit

Sowohl in der griechisch-römischen Welt als auch in unserer Gegenwart sind Darstellungen weiblicher Nacktheit oftmals sexualisiert. Dieser Abguss steht nun für ein Beispiel, in dem das Gegenteil gilt: Weibliche Nacktheit ist hier völlig entsexualisiert.

Der Abguss gibt einen Teil des Relieffrieses vom sog. Maussolleion in Halikarnassos wieder, der eine Schlacht zwischen Kriegerern und Amazonen zeigt. Während die Soldaten mehrheitlich nackt sind, geben sich die Amazonen spärlich bekleidet. Ihre leichte Kleidung rutscht oftmals vom Körper und enthüllt die Brüste und Gesäße. Die Körper der Amazonen werden so zur Schau gestellt, aber nicht mit der Absicht, sexuelle Erregung zu wecken. Vielmehr handelt es sich um starke,

muskulöse Körper im Kampf – von Kriegerern, die nun aber weiblich sind.

Amazonen nehmen in der griechischen Vorstellungs- und Bilderwelt einen besonderen Platz ein. Weibliche Kriegerinnen verkörpern fremdartige Zustände, die mit jenen der griechischen Welt kontrastieren. Amazonen dienten somit häufig dazu, das Andere und Fremde zu verkörpern. So begegnen Darstellungen von Amazonen häufig in der Bauplastik von Tempeln, in der der Kampf zwischen männlichen und weiblichen Kriegerern für den Kampf zwischen Zivilisation und Chaos steht. Ein weiteres Beispiel einer sog. „Amazonomachie“ ist auf den Reliefs auf der gegenüberliegenden Wand des Saals zu sehen, die vom Apollontempel in Bassai stammen.

Inv.-Nr. 832d

Friesplatte vom sog. Maussolleion mit der Darstellung einer Amazonomachie
London, British Museum 1857,1220.269
um 350 v. Chr.



Das Maussoleion von Halikarnassos im Südwesten der heutigen Türkei war das Grabmonument eines Dynasten namens Maussolos. Während der Bau viele griechische Vorbilder widerspiegelt, vor allem in der monumentalen Architektur, stellte Maussolos auch seine Identität als Karier dar – eine einheimische Bevölkerung im Westen Anatoliens, deren Gebiet an die griechischen Küstenstädte angrenzte. Die Bedeutung der Amazonen in diesem kulturellen Kontext ist etwas komplexer. Mehrere anatolische Städte behaupteten, in der mythischen, vorgriechischen Vergangenheit von Amazonen gegründet worden zu sein. Diese heroische Darstellung der Amazonen auf dem Maussoleion in Halikarnassos deutet diese Vorstellung für die Karer an – Amazonen waren somit nicht nur Metaphern für Chaos und Barbarei.

C5 De-sexualised female nudity

In the ancient Greco-Roman world as today, depictions of female nudity are often sexualised. This is one instance where the opposite is true – female nudity is here completely desexualised.

This cast represents part of a sculpted frieze from the Mausoleum at Halikarnassos, on which is depicted a battle between male warriors and Amazons. While the male warriors are mostly nude, the Amazons are scantily dressed, their light clothing often slipping off their bodies entirely, revealing their breasts and buttocks. Yet the naked female bodies on display are not designed to excite sexual arousal. They are the strong, muscular bodies of warriors in action – warriors who simply happen to be female.

Amazons hold a peculiar place in the Greek imagination, and therefore also in Greek art. The strangeness of warrior women implied a society that was entirely opposite to that of the Greeks, and Amazons were often used to embody the ultimate Other. As a result, they appear frequently in the architectural sculpture of temples, their battles with male warriors representing the struggle between civilization and chaos. Another example of this kind of scene, known as an Amazonomachy, can be found on the wall opposite, from the Temple of Apollo at Bassae.

Yet the Mausoleum at Halikarnassos in the southwest of modern-day Turkey was the funerary monument of a dynast called Mausolus. While Mausolus embraced many Greek cultural forms, especially when it came to monumental architecture, he also expressed his identity as a Carian – an indigenous people from western Anatolia. Several Anatolian cities claimed to have been founded by Amazons in the legendary pre-Greek past, and this heroic depiction of Amazons on the Mausoleum at Halikarnassos indicates that for the Carians, Amazons were not simply metaphors for chaos and barbarity.



C6 Durch die Kleidung hindurchsehen

Kann man bekleidet und zugleich unbekleidet sein? Kann Kleidung manchmal mehr enthüllen als verdecken? Diese lebensgroße Statue, die eine Nereide (Wassernymphe) darstellt, zeigt eine vollständig bekleidete Figur, doch die Leichtigkeit des Stoffes und die Bewegung der Kleidung überlässt wenig nur der Vorstellungskraft.

Das fließende Gewand erinnert an das nasse Reich der Nereiden, aber es lenkt auch die Aufmerksamkeit auf den bewegten Körper. Erfasst im Moment anmutigen Springens oder Laufens, haftet das Gewand am Körper der Nereide, sodass wir durch den Stoff hindurch die Konturen ihrer Beine, des Rumpfes und ihrer Brüste erkennen können. Die feine Handwerkskunst fängt die dynamische Kraft dieser Szene ein.

Der Abguss wurde anhand einer Skulptur angefertigt, die einst das sog. Nereidenmonument schmückte, ein Monumentalgrab aus Xanthos in Lykien im Südwesten der heutigen Türkei. Das Grab wurde im frühen 4. Jahrhundert v. Chr. für den lykischen Dynasten Arbinas erbaut, der die Region unter der Oberhoheit der Perser teilautonom regierte. Das Monument hatte die Form eines Naiskos, eines Mini-Tempels mit Säulen und einem Giebel, und stand auf einem mächtigen Sockel. Die Statue fand ihren Platz wohl im Säulengang des Naiskos. Weitere Beispiele von der Bauplastik des Nereidenmonuments, darunter die Reliefplatten, die die Basis des Grabbaus schmückten, können Sie an den Wänden des Saals unserer Sammlung betrachten.

C6 Seeing through clothes

Can you be both dressed and undressed at the same time? Can clothes sometimes reveal more than they conceal? This life-size statue, representing a Nereid (water-nymph), is of a figure who is fully dressed, yet the thinness and movement of her clothes leaves little to the imagination.

The flowing clothes perhaps represent the watery home of the Nereids, but they also serve to draw attention to the body in motion. Caught in the act of gracefully leaping or running, the Nereid's clothes cling to her, so that we can see the clear outlines of her legs, torso, and breasts. The fine craftsmanship captures the dynamism of the scene.

The cast was made of a sculpture that once adorned the Nereid Monument, a monumental tomb from the site of Xanthos in Lykia (south-western Turkey). The tomb was built in the early fourth century for the Lykian dynast Arbinas, who ruled the region in a semi-autonomous fashion under the suzerainty of the Persians. The monument itself took the form of a naikos (a mini-temple) with columns and a pediment, all set on top of a tall base. This statue would have stood in the colonnade of the *naikos*. You can see other sculptural elements from the Nereid Monument around this room, including relief panels that would have decorated the base of the tomb.

Inv.-Nr. 97

Nereide vom sog. Nereidenmonument in Xanthos
London, British Museum 1848,1020.83
frühes 4. Jh. v. Chr.



universität
wien

Impressum

Medieninhaber: Naoise Mac Sweeney – Matthias Hoernes

Verlagsort: Wien

Hersteller: Universität Wien, Institut für Klassische Archäologie, Franz-Klein-Gasse 1,
1190 Wien

<https://klass-archaeologie.univie.ac.at/>

<https://coll-antike.univie.ac.at/>

Herstellungsort: Wien

Texte (englisch): Naoise Mac Sweeney – Übersetzungen (deutsch): Benjamin Huber –
Matthias Hoernes

Graphik: Andrea Sulzgruber

Fotos: Kristina Klein, Klemens Kneringer (Seite 24)