

eines Kantharos/Skyphos, der wie die gerade genannte Hydria als Weihgeschenk auf die Athener Akropolis gelangte¹²⁸. Auf einem weiteren Skyphos/Kantharos werden wir eher eine Amazonomachie denn einen Tanz der athenischen Jungen und Mädchen rekonstruieren müssen¹²⁹, Nereiden schmückten den Hals einer Hydria¹³⁰. Wie die bisher genannten Fragmente stammt auch die Hydria des Malers von Akropolis 601 – ein Klitias sehr nahe stehender Maler, dessen Œuvre vielleicht mit Klitias' Frühwerk gleichzusetzen ist¹³¹, – von der Akropolis in Athen, und wie der Meister selbst setzt auch er die Geburt der Athena ins Bild¹³². Auf die Flucht des



20 Hydria Samos, Vathy K 963. K 1427. K 1028–1029

aus dem Fragment der Hochzeit von Thetis und Peleus vor uns? Warum nicht Hera in der Frau erkennen, der Peleus seine Braut zuführt? Die Frau auf Frgt. e schreitet ebenfalls nach rechts, wie die Drapierung ihrer Gewandung verrät; ihrer Handhaltung nach muss sie sich aber zurückgedreht haben. Sie könnte eine Göttin aus dem Zug der Götter sein (?). Zu den genannten Fragmenten kommt ein weiteres, das am Nordabhang der Akropolis gefunden und von M. Pease als zugehörig erkannt wurde (A-P 257: M. Z. Pease, *Hesperia* 4, 1935, 228 f. Nr. 14; 227 Abb. 6). Erhalten blieb ein nach rechts schreitender Mann mit einem um die Schultern gelegten Kurzmantel – wie im Theseusfries auf dem Klitiaskrater –, vor dem der Gewandzipfel einer weiteren Figur herabhängt; dieser muss zum langen Mantel einer nach links gerichteten Frau gehören, die dem Mann gegenübersteht. In seiner Körperdrehung entspricht er etwa dem letzten der athenischen Jünglinge im Theseusfries des Klitiaskraters. Gehört das Fragment zu den oben beschriebenen, dann haben wir es nicht mit einem Götterzug zu tun, sondern mit Grüppchen, die sich anlässlich der Brautvorstellung versammelt haben. – Peleus und Thetis sind vielleicht noch einmal Thema des Klitias, und zwar auf einem Fragment aus Huelva, das bislang als das einer Olpe galt, nach J. Gaunt jedoch von einem Volutenkrater stammt: R. Olmos – P. Cabrera, *AEspA* 53, 1980, 5 ff. 12 Abb. 1–3; R. Olmos Romera – J. P. Garrido Roiz in: *Homenaje a Sáenz de Buruaga* (1982) 248–250 Nr. 5 Taf. 2, 5; 5; Gaunt (Anm. 3) 51; die rekonstruierte Größe des Kraters und die Töpferarbeit stimmen mit dem (ebenfalls fragmentarisch erhaltenen) Volutenkrater Slg. Cahn/Puschkin-Mus. überein, zu diesem s. Anm. 133.

¹²⁸ Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 597a–e: ABV 77, 3; Graef – Langlotz I Taf. 24.

¹²⁹ Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 598: ABV 77, 5; Graef – Langlotz I Taf. 24. Diese Interpretation beruht einzig auf der Beischrift (Eu)rysthenes, der auf dem Klitiaskrater einer der athenischen Jünglinge im Theseusfries ist. Dies ist jedoch als Argument nicht ausreichend, denn, wie wir gesehen haben, werden Namen teilweise in unterschiedlichen Zusammenhängen verwendet; die Details sind mit einer solchen Darstellung nicht vereinbar. Auch B. Graef hatte bereits die Zuordnung des Fragments zu Akropolis 597f–h (Graef – Langlotz I 66 Taf. 24: Amazonomachie) abgelehnt, wenn auch in erster Linie wegen der abweichenden Form des Thetas. In jedem Fall muss die Frau rechts in einem Kampfgetümmel stecken: mit ihrer angeblich aufrechten Haltung sind die Ritzlinien unter ihrem Kinn jedenfalls nicht zu erklären.

¹³⁰ Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 594: ABV 77, 8; Graef – Langlotz I Taf. 24. Auf zwei Fragmenten eilen Frauen in gleicher Haltung nach rechts; zwei Beischriften nennen Althaia und Kymatothea. Da am rechten Rand des Althaia-Fragments zwei sich den Mädchen entgegenstreckende, riesige Frauenhände erhalten sind, werden die Mädchen zu dieser Figur laufen. Bereits B. Graef schlug vor, in ihnen flüchtende Nereiden zu sehen, denn Kymatothea ist wohl eine Variante des Nereidennamens Kymathea und wird noch einmal etwa gleichzeitig auf einer Halsamphora des Camtar-Malers verwendet (Boston 21.21: ABV 84, 3; LIMC VI [1992] 160 s. v. Kymatothea [N. Icard-Gianolio]; Boardman, *SVA* Abb. 53 hinter Thetis bei der Waffenübergabe an Achilleus), für eine der Begleiterinnen von Thetis bei der Waffenübergabe an Achilleus. Zum selben Gefäß gehören vielleicht die Fragmente Akropolis 596 (ABV 77, 9; Graef – Langlotz I Taf. 29), auch hier sind die Figuren enger zusammengedrückt als im Theseusfries des Klitiaskraters und bewegen sich in die Gegenrichtung.

¹³¹ D. Williams in: A. Verbanck-Piérard – D. Viviers (Hrsg.), *Culture et cité, Actes du colloque Bruxelles 1991* (1995) 141 f. Die Inschrift nennt das Gefäß eine Aparche, also eine Erstlingsspende des Töpfers/Malers, wohl an Athena Ergane.

¹³² Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 601: ABV 80, 1; Graef – Langlotz I Taf. 28; C. Robert, *Archäologische Hermeneutik* (1919) 348 ff.; J. D. Beazley, *JHS* 47, 1927, 224–226 Taf. 29, zur Anordnung und Darstellung der Fragmente 224 f. Anm. 15 (Hydria oder Amphora). Auf Frgt. b bewegt sich Hephaistos mit Stiefeln an den Füßen nach links, sein Name ist als einziger fast vollständig erhalten; er entfernt sich vom Geschehen in der Bildmitte. Diesem zugewendet ist ein Mann im langen Chiton und kurzen Mantel – zu dem aber nicht der Oberkörper von Frgt. d gehören kann, wie B. Graef meinte, denn die vorgestreckte Hand sehen wir mit der Innenfläche, sie gehört also zu einem weiteren Mann, der leicht versetzt vor dem für Frgt. b in Anspruch genommenen geht. Der Mann dahinter trägt einen hellen Chiton und dunklen Mantel, seinen Oberkörper quert ein Stab. Auf Frgt. e sehen wir zunächst zwei hintereinander gestaffelte Frauen im gegürteten Chiton mit Überschlag (das Gewandmuster der Frau im Vordergrund

Odyseus und seiner Gefährten aus der Höhle des Polyphem und die Flucht des Perseus vor den Gorgonen fiel die Wahl des Klitias für die beiden Randfriese eines Volutenkraters, der etwas kleiner als der Florentiner, aber in gleicher Weise verziert ist, ebenfalls reiche Beschriftung für die Figuren aufweist, aber an das andere Ende der antiken Welt, nach Ägypten, gelangte¹³³. Fragmente einer Amphora aus dem Heraion von Samos zeigen die Waffenübergabe an Achilleus – auch hier waren die handelnden Personen benannt, wie die vier Buchstaben des Namens Hephaistos beweisen¹³⁴.

Aus der Werkstatt des Klitias stammt die Hydria, deren Fragmente ebenfalls im Heraion von Samos zutage kamen (Abb. 20)¹³⁵. Im Hauptfries der durch Profilringe gegliederten Oberfläche stehen die Ereignisse am Skaischen Tor Trojas im Zentrum des Geschehens. Alexandros legt gerade seine Rüstung an, sein Wagen wartet bereits – er bereitet sich also auf den Wettkampf mit Menelaos vor. Anwesend sind noch Priamos und Panthos, die nach dem Bericht der Ilias den Ort bereits verlassen haben müssten. Auch hier sind wir uns der Personen dank der Beschriften sicher – und auch hier sind diese wichtig, handelt es sich doch um eine singuläre Darstellung.

Die kurze Übersicht macht ganz klar, dass der Volutenkrater aus Chiusi in keiner Weise aus dem übrigen Œuvre des Klitias herausfällt. In dem Krater aus Luxor hat er ein Gegenstück, das zwar etwas kleiner ist, in



21 Hydria des Prometheus-Malers, Leiden PC 47

findet sich genau so auf einem der Fragmente des Klitias von der Athener Akropolis: Athen, Nat. Mus. [Akropolis] 596 b: ABV 77, 9; Graef – Langlotz I Taf. 29); die hintere hat den Mantel nach vorn gezogen, der beide – wenn nicht sogar noch weitere Frauen – umgibt (wie die Frauengruppen auf dem Klitiaskrater, z. B. die Horen: Cristofani Abb. 132). Vor ihnen blieb ein Buchstabe erhalten: Im Vergleich mit dem Klitiaskrater muss es sich auch hier um ein H handeln (wie bei den Horen auf dem Klitiaskrater: Cristofani Abb. 132), nämlich für Hilethya (Eileithya), wie auf dem Dinos des Sophilos in London (British Mus. GR 1971.11-1.1: Beazley, Paralipomena 19, 16bis; Bakir 64 Nr. A. 1 Taf. 1–2; Williams [Anm. 81] 9 ff. bes. 22 ff. mit Abb. 25–34; Isler-Kerényi [Anm. 43] 69 ff.), wo sie in vergleichbarer Weise mit Tethys einen Mantel benutzt (Williams [Anm. 81] 27 Abb. 34). Nicht zu Eileithya gehören kann der in einen langen Mantel gehüllte Körper der Person, die hinter dem Thron von Frgt. c steht; Eileithya hat die Hand gehoben, um den Mantel anzuheben – die Figur von Frgt. c hingegen hat die Hand erhoben, sodass der große Mantel in reich geschmückten Bahnen von dort herabfallen kann (vgl. zur Mantelangabe die Athena im Troilosfries des Klitiaskraters: Cristofani Abb. 85). Der Thron ist wie der des Zeus auf dem Klitiaskrater nur im Umriss gegeben, s. Cristofani Abb. 91. Frgt. f bewahrt einen Teil eines nach rechts gewandten Mannes in Chiton und Mantel (mit geritztem Rückenkontur), der den Arm waagrecht nach vorn gestreckt hat; zu ihm können die Füße von Frgt. m gehören. Wir haben also einen thronenden Mann, dahinter eine stehende Figur, zu der vielleicht die Füße von Frgt. m gehören könnten; auch auf dem Klitiaskrater gibt es Männer im langen Chiton und Mantel, so Hermes im Götterzug: Cristofani Abb. 76.

¹³³ Moskau, Puschkin-Mus. 2986: ABV 77, 2; D. von Bothmer, AntK 24, 1981, 66 f. Taf. 10, 1b und Basel, Slg. H. A. Cahn HC 1418: von Bothmer a. O. Taf. 10, 1a; B. Kreuzer, Frühe Zeichner. 1500–500 v. Chr. Ägyptische, griechische und etruskische Vasenfragmente der Sammlung H. A. Cahn, Basel (Ausstellungskat. Freiburg i. Br. 1992) 39 Nr. 30; Gaunt (Anm. 3) 50 f.

¹³⁴ Samos K 951 u. a.: Kreuzer 113 f. Nr. 11 Taf. 4.

¹³⁵ Samos K 963 u. a.: Kreuzer 133 ff. Nr. 75 Taf. 17–19.



22 Hydria des Prometheus-Malers, Leiden PC 47



23 Hydria des Prometheus-Malers, Leiden PC 47

Form, Dekoration und Themenspektrum, soweit erhalten, jedoch völlig übereinstimmt. Es besteht auch von dieser Seite kein Grund, eine Bestellung anzunehmen.

Im Gegensatz hierzu ist die etwa 560/55 entstandene Hydria des Prometheus-Malers in Leiden (Abb. 21–23) das einzige Gefäß aus der umfangreichen Produktion der tyrrenischen Gruppe¹³⁶, dessen Beischriften nicht wie sonst üblich nur dem mythischen Bereich entnommen sind: Im Mittelpunkt des Geschehens steht der Kampf zwischen Theseus und dem – bereits in die Knie gezwungenen – Minotauros. Hinter Athena, der Schutzgöttin des Helden, Hermes und einem jungen Mann namens Phainippos kommunizieren Timodike und Astydamas, hinter der die Leier haltenden Ariadne sind Minos und die thronende Demodike ins Gespräch vertieft. Innerhalb der Reihe der Beifiguren fallen besonders Timodike und Demodike auf, sind in ihren Namen doch zentrale Begriffe solonischer Programmatik – *demos*, *dike* und *timē* – zusammengefasst. Diese verknüpfen die für die Zukunft Athens so wichtige Auseinandersetzung mit der Erinnerung an Solons Bemühen, das interne Gleichgewicht der Polis wiederherstellen und für eben die auch durch den Sieg des Theseus gewonnene Zukunft zu sichern. Mithilfe der neu geschaffenen Personifikationen – und als solche werden wir Demodike und Timodike verstehen dürfen – kombiniert der Prometheus-Maler in den von innerer Zerrissenheit geprägten 50er Jahren des 6. Jahrhunderts eine mythische Tat und ein zeitgenössisches Anliegen, zwei für ihn offensichtlich existenziellen Voraussetzungen für das weitere Bestehen der Polis.

Zur selben Zeit entstehen erstmals Vasenbilder, deren Thema und Figuren einen rein attischen Hintergrund haben¹³⁷: Auf einem Kotylenkrater des Sophilos von der Athener Akropolis (Abb. 24. 25) bewegt sich ein

¹³⁶ Leiden PC 47: s. o. Anm. 8. Ausnahmslos alle Figuren sind durch Beischriften benannt. Zu den mit Demodike und Timodike implizierten Aussagen ausführlich B. Kreuzer, *Im Dienst der Polis. Politische Propaganda und ihre Helden im archaischen Athen* (Habil. Freiburg i. Br. 2003; in Druckvorbereitung). – Nur die genannten drei frühen Maler verwenden Beischriften: zu dem Malern Kluiver 55 ff., zu den Inschriften J. D. Beazley, *AJA* 58, 1954, 187; H. R. Immerwahr, *Attic script* (1990) 39 ff. (die Hydria in Leiden fehlt hier).

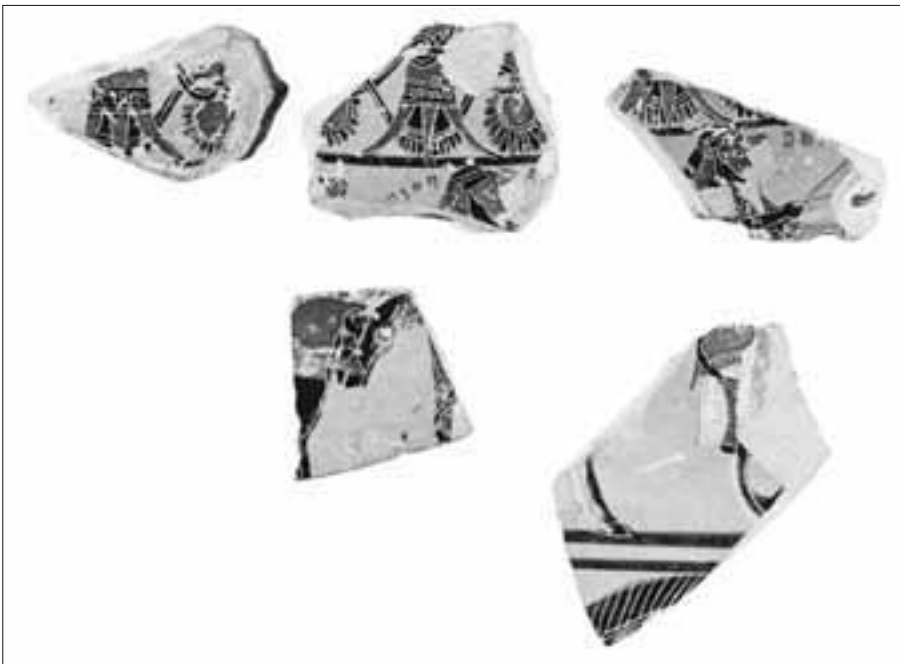
¹³⁷ T. B. L. Webster, *Potter and patron in classical Athens* (1972) 298 nimmt an, dass die Gefäße mit rein athenischen Szenen einmal beim Symposium verwendet und dann verkauft wurden; so seien sie nach Etrurien gelangt.



24 Kotylenkrazer des Sophilos, Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 585



25 Kotylenkrazer des Sophilos, Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 585



26 Dinos des Sophilos, Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 587

Zug, von dessen Teilnehmern uns Poseidon inschriftlich bekannt ist, unter Führung von Hermes auf zwei Frauen – eine heißt Pandrosos – und ihren Vater Kekrops – der Name wird für den alten Mann mit Zepher erschlossen – zu¹³⁸. Die Szene bietet also, wie G. Bakır erkannte, einen Ausschnitt aus der athenischen Geschichte¹³⁹. Nach allem, was wir bisher an zeitgenössischem Einfluss auf den Vasen gefunden haben, ist es nicht überraschend, auch hier einen solchen Bezug zu konstatieren. Einen weiteren Beleg liefert der KX-Maler mit seiner erstmaligen Darstellung des athenischen Lokalheros Akademos (hier Hekademos), Namengeber der Akademie, der auf einem Amphorenfragment von der Athener Agora erhalten blieb¹⁴⁰. Es wird wohl kaum ein Zufall sein, dass Akademos gerade jetzt das erste Mal in der Bildkunst erscheint, ein Heros, dessen Namen in »-demos« endet.

Der Fundort, die Akropolis von Athen, unterstützt diese Interpretation nur im Fall einer Bestellung. Shapiro 105 lokalisiert aufgrund Poseidons Anwesenheit eine Begebenheit auf der Nordseite der Akropolis, wo Pandrosos, Kekrops und Poseidon in nächster Nähe zueinander verehrt wurden, zumindest in klassischer Zeit. Er nimmt den Krater als Zeugnis für eine frühere Verehrung, die er auch aus anderen Quellen erschließen möchte. Für so weit reichende Schlussfolgerungen scheint mir der Erhaltungszustand doch etwas zu fragmentarisch. Auf den schlagenden athenischen Charakter der Szene weist auch A. Brownlee hin. Zur wachsenden Vorliebe der Maler für athenische Themen auch Shapiro (Anm. 70) 137.

¹³⁸ Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 585a–b: ABV 40, 17. 18; Bakır 26 f. Abb. 17–20; 68 Nr. A. 17 Taf. 35. 36; Shapiro 104 f.; A. B. Brownlee in: J. B. Carter – S. P. Morris (Hrsg.), *The ages of Homer. A tribute to Emily Townsend Vermeule* (1995) 366; H. A. Shapiro in: D. Boedeker – K. A. Raaflaub (Hrsg.), *Democracy, empire and the arts in fifth-century Athens* (1998) 132 Abb. 1. Die Komposition auf dem Kotylenkrazer gleicht dem Sophilos-Dinos in London (s. Anm. 132), nur führt dort Iris, weibliches Pendant zu Hermes, den Zug an (s. Willams [Anm. 81] passim); das Ziel des Zuges steht auch hier am rechten Bildrand. Das Fehlen von Architektur könnte auf eine Szene im Freien hindeuten.

¹³⁹ Der Fundort, die Akropolis von Athen, unterstützt diese Interpretation nur im Fall einer Bestellung. Shapiro 105 lokalisiert aufgrund Poseidons Anwesenheit eine Begebenheit auf der Nordseite der Akropolis, wo Pandrosos, Kekrops und Poseidon in nächster Nähe zueinander verehrt wurden, zumindest in klassischer Zeit. Er nimmt den Krater als Zeugnis für eine frühere Verehrung, die er auch aus anderen Quellen erschließen möchte. Für so weit reichende Schlussfolgerungen scheint mir der Erhaltungszustand doch etwas zu fragmentarisch. Auf den schlagenden athenischen Charakter der Szene weist auch A. Brownlee hin. Zur wachsenden Vorliebe der Maler für athenische Themen auch Shapiro (Anm. 70) 137.

¹⁴⁰ Halsamphorenfragment P 10507: ABV 27, 36; LIMC I (1981) 434 f. Nr. 1 Taf. 335 s. v. Akademos (U. Kron); Agora XXIII 79. 117 Nr. 126 Taf. 15. In der attischen Version zeigt der KX-Maler das Parisurteil, auf einem Kraterfragment in Berlin F 3987: ABV 25, 16; CVA Berlin (7) Taf. 8, 3; Kreuzer 56.

Die Beischriften

Wiederholt haben sich in den bisherigen Abschnitten Beischriften als hilfreich erwiesen: Viele Maler verwenden sie also, um die Identität ihrer Figuren zweifelsfrei zu klären¹⁴¹. Aber gibt es in ihrer Praxis Unterschiede und wenn ja, welche?

Klitias ist der einzige Maler, der alle Figuren und Gegenstände auf all seinen großen Gefäßen bis ins Einzelne benennt. Oft bestätigt er auf diesem Weg die dem Betrachter bereits vertraute Identität von Figuren oder Gegenständen, in vielen Fällen – bei fehlender Eindeutigkeit – erzeugt er damit aber erst den ‘narrativen Inhalt’; kaum ein Künstler nutzt in derart überwältigender Art Beischriften als Informationsmittel¹⁴². Andere Maler gehen selektiver vor: So tragen etwa die Figuren auf den Dinoi des Sophilos in London und Athen Beischriften (Abb. 26)¹⁴³, die den Kontext und das Ziel des Zuges verständlich machen. Auf dem Pharsalos-Dinos hat der Maler mit der Angabe des Themas für Klarheit gesorgt. Auf manchen Gefäßen wählt er bestimmte Personen aus (etwa bei den oben genannten Pandrosos und Poseidon oder auf dem Lebes Gamikos aus Smyrna), in anderen Fällen verzichtet er ganz darauf, wie bei Herakles und Nereus auf dem Athener Kolonettenkrater. Hier geht er offensichtlich davon aus, dass der Betrachter wie bei Pandrosos auf den Fragmenten des Kotylenkraters in Athen (Abb. 24. 25) das mythische Geschehen auch ohne weitere Hinweise enträtseln kann. Erstaunlich bleibt allerdings, dass Sophilos meinte, auf dem Dinos aus Pharsalos deutlicher werden zu müssen, denn dank der Anwesenheit von Achilleus und der namentlich genannten Wagenlenker sollte der Anlass doch auf Anhieb verständlich sein: War der Dinos eine Bestellung für einen Auftraggeber, der mit den Mythen nicht in vollem Maße vertraut war¹⁴⁴? Die Personifikationen waren hingegen in jedem Fall schwer zu erkennen, allein durch Beischriften erhielten sie, die in der Bilderwelt zunächst ohne Attribute und häufig in Gruppen auftreten, ihre Individualität.



27 Amphora des KX-Malers Samos, Vathy K 1211. K 1032

¹⁴¹ Dazu jetzt Giuliani (Anm. 5) 119 ff., zum Klitiaskrater bes. 138 ff. Sie demonstrieren vor allem Klitias' mythologisches Wissen in einer Gesellschaft, in der Mythen fast durchweg mündlich tradiert werden. Die Beischriften kategorisiert hat V. Brinkmann, Beobachtungen zum formalen Aufbau und zum Sinngehalt der Friese des Siphnierschatzhauses (1994) 97 ff. In der 1. Hälfte des 6. Jhs. ist die Fähigkeit des Lesens nicht weit verbreitet (in der 2. Jahrhunderthälfte ist die Tendenz steigend), s. W. V. Harris, Ancient literacy (1989) 50 ff., sodass Klitias und seine Zeitgenossen sich bei der Vermittlung neuer Bildinhalte in neuen Bildformaten wohl kaum auf das Mittel der Schrift verlassen konnten und wollten. Andere Möglichkeiten zur Charakterisierung sind Altersangaben oder Größe, z. B. bei Ammen wie auf der Münchner Schale oder dem Klitiaskrater, dazu zuletzt H. Schulze, Ammen und Pädagogen (1998) 62 Taf. 26, 2–3, und natürlich Attribute und Kleidung.

¹⁴² Allgemein Giuliani (Anm. 5) 123 ff. Dies gilt übrigens auch für korinthische Gefäße (und die Kypseloslade, s. Splitter [Anm. 23]): Auf korinthischen Vasen finden sich auf ein und demselben Gefäß Friese mit und ohne Beischriften, so sind z. B. auf der Schale des Kavalkade-Malers in Basel die Reiter der einen Seite anonyme Figuren, wohingegen die Personen, die den Selbstmord des Aias entdeckt haben, benannt sind – mit Ausnahme der beiden Reiter an den Friesenden (Basel BS 1404: D. A. Amyx, Corinthian vase-painting of the archaic period I [1988] 197 Nr. 2; III Taf. 80, 1). Auf der Schale desselben Malers in Moskau bleiben alle Figuren, Reiter und Komasten, unbenannt (Moskau, Puschkin-Mus. II.1.B.7: Amyx a. O. III Taf. 81, 1). Generell herrscht dieselbe Praxis wie in Athen auch, mythologische Szenen häufig mit Beischriften zu veranschaulichen, zeitgenössische oder sprechende Namen zu verwenden und die Deutung mancher Friese der Phantasie des Betrachters zu überlassen, indem man auf schriftliche Hinweise verzichtet; s. Amyx a. O. II 548 ff.

¹⁴³ Alle Gefäße des Sophilos bei Bakır; s. auch Künstlerlexikon der Antike II (2004) 407–408 s. v. Sophilos (B. Kreuzer).

¹⁴⁴ Dazu s. u. Oder will er vielleicht bewusst eine Variante inszenieren?



28 Schale des KX-Malers, Samos, Vathy K 1196

Ähnlich unsystematisch wie Sophilos geht der KX-Maler vor: Hekademos, Herakles und Nereus (Abb. 27) oder der Eurytos-Sohn Toxeus (Abb. 28) erhalten Beischriften¹⁴⁵, Achilleus und Thetis bei der Waffenübergabe jedoch nicht¹⁴⁶. Es besteht für den Maler und sein Publikum offensichtlich ein gewisser Klärungsbedarf innerhalb der Bilderwelt des Mythos, mit dem Ergebnis, dass die Figuren auf großen Gefäßen, vor

allem aber jene in neuen Bildschöpfungen – zu denen das Gelage bei Eurytos ebenso zählt wie Hekademos – benannt werden müssen. Ein anderes Bild liefern die Schalen des KX-Malers: Reiter und Symposiasten bleiben ohne Beischrift für den Betrachter anonym, sind also nicht als mythisch zu identifizieren. Will der Maler den Kontext als mythisch präzisieren, nutzt er Beischriften wie bei einer Schale mit einem trojanischen Thema, auf der übrigens wie in den Friesen des Klitias mythische und sprechende – also zeitgenössische (?) – Namen vermischt sind¹⁴⁷.

Auch in der weiteren Entwicklung enthüllt die Vorgehensweise der Maler kein System. Die Mehrzahl verwendet Beischriften spärlich, wenige nutzen sie häufiger, aber nicht regelmäßig für alle Figuren¹⁴⁸. Maler großer Gefäße sorgen häufiger für Klarheit als jene kleiner Gefäße¹⁴⁹. Nearchos benennt alle Protagonisten auf den für die Akropolis kommissionierten großen Kantharoi, obwohl die Darstellungen der Norm entsprechen¹⁵⁰. Und der Heidelberg-Maler wollte wohl auf dem Kantharos in Athen¹⁵¹, seinem einzigen Gefäß mit Beischriften, ebenso sicher gehen wie Lydos, der die Protagonisten der Gigantomachie auf dem auf die Akropolis geweihten Dinos benennt, die Teilnehmer am Opferzug jedoch unerkannt lässt¹⁵²; auf diese Weise erlaubt es die Darstellung einem jeden einzelnen Besucher, sich in seinem Tun im Bild wiederzuerkennen. So verfährt auch der Maler von Akropolis 606, der die Protagonisten der ersten reinen attischen Schlachtszene oder des ersten reinen Reiterkampfes anonym bleiben lässt (Abb. 29)¹⁵³.

¹⁴⁵ Zu Hekademos s. Anm. 140. Ovoide Halsamphora Samos K 1211. 1032: Kreuzer 109–111 Nr. 5 Taf. 2; Schale Samos K 1196: ebenda 173 f. Nr. 206 Taf. 40.

¹⁴⁶ Rhodos 5008: ABV 24, 1; S. Paspasyridi Karousou, AM 62, 1937, 111 ff. Taf. 46.

¹⁴⁷ Benannt waren die Reiter der Schale Samos K 1282 u. a.: Kreuzer 174 f. Nr. 207; unbenannt sind die im Reiterfries der Schale K 1196 Frgt. a: ebenda 173 f. Nr. 206 Taf. 40 sowie die Symposiasten der Schale K 1280: ebenda 169 ff. Nr. 200 Taf. 37.

¹⁴⁸ z. B. Prometheus- und Timiades-Maler aus der tyrrhenischen Gruppe, s. Kluiver 66. 72.

¹⁴⁹ Schalenmaler verzichten fast durchgehend auf Beischriften, s. H. A. G. Brijder, *Siana cups I and komast cups* (1983) passim. Ohne Beischriften auch die Dreifußpyxis Paris, Louvre CA 616: Beazley, *Paralipomena* 25; Simon Taf. 58. 59. Auf Kleinmeisterschalen sind ausführliche Beischriften ausgesprochen selten – eine Ausnahme ist die große, von Archikles und Glaukytes signierte Schale in München (wie Anm. 25); häufig sind hingegen sinnlose Inschriften, s. *Kunst der Schale. Kultur des Trinkens* (Ausstellungskat. München 1990) 138–141.

¹⁵⁰ Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 611. 612: ABV 82, 1; 83, 3; Graef – Langlotz I Taf. 36 sowie 614: ABV 83; Graef – Langlotz I Taf. 41.

¹⁵¹ Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 2133: ABV 66, 60; H. A. G. Brijder, *Siana cups II. The Heidelberg Painter* (1991) 406 Taf. 153a.

¹⁵² Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 607: ABV 107, 1; Graef – Langlotz I Taf. 33–35; M. Tiverios, *Ο λόδος και το έργο του* (1976) Taf. 48–50. Sonst verwendet er Beischriften selten: für die Ilioupersis-Kämpfer sowie Herakles und Kyknos auf der frühen Bauchamphora in Paris (Louvre F 29: ABV 109, 21; Tiverios a. O. Taf. 18), die vier Teilnehmer an der Waffenübergabe an Achilleus auf einem Teller in Athen (Nat. Mus. 507: Tiverios a. O. Taf. 41) und schließlich die Figuren – wiederum kämpft Herakles gegen Ares um den Körper des toten Kyknos – auf der späten, von Kolchos getöpferten Oinochoe in Berlin (F 1732: ABV 110, 37; Tiverios a. O. Taf. 57–59).

¹⁵³ Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 606: ABV 81, 1; O. Tzahou-Alexandri in: Buitron-Oliver (Anm. 13) 201 ff.



29 Dinos des Malers von Akropolis 606, Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 606

Auf den Gefäßen von der Athener Akropolis sind Beischriften allerdings überdurchschnittlich häufig: So auf dem fragmentiert erhaltenen Dinos, der Teilnehmer der Wettkämpfe an den Leichenspielen zu Ehren des Pelias bei ihren Vorbereitungen zeigt¹⁵⁴, oder auf einem gleichartigen Gefäß¹⁵⁵, nun von Lydos bemalt und geweiht, mit der in vielen Details erzählten Gigantomachie; andererseits scheint Lydos auf seinem fragmentiert erhaltenen, ebenfalls eine Gigantomachie tragenden Kolonettenkrater¹⁵⁶ auf Beischriften verzichtet zu haben. Ein System lässt sich einfach nicht nachweisen.

Kriterien für Auftragsarbeiten

Dass die Wahl des Themas in weiten Teilen dem Maler obliegt, zeigt der Überblick über die Œuvres der Maler mit ihren individuellen Schwerpunkten und Vorlieben¹⁵⁷.

Wenn eindeutig Bestellungen nachgewiesen werden können, dann über eine vor dem Brand aufgetragene Weihinschrift: So verfährt der C-Maler auf einer Sianaschale in Boston, wenn er zwischen den Köpfen der Protagonisten die Weihinschrift für Apollon (und zwar nach dem Fundort den thebanischen) anbringt¹⁵⁸. Ein großer Kantharos trägt eine Gigantomachieszene, ein für Athen besonders passendes Thema: Die Kämpfer sind in kunstvoller Weise gestaffelt, die Figuren aufwendig ausgestattet, und selbst im dichten Getümmel fand

¹⁵⁴ Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 590: Graef – Langlotz I Taf. 27. Die Reiter im unteren Fries bleiben anonym.

¹⁵⁵ Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 607: ABV 107, 1; Graef – Langlotz I Taf. 33–36; Tiverios (Anm. 152) Taf. 1a. 48–50.

¹⁵⁶ Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 631a: ABV 108, 6; Graef – Langlotz I Taf. 39.

¹⁵⁷ So auch J. Boardman in: T. Rasmussen – N. Spivey (Hrsg.), Looking at Greek vases (1991) 80.

¹⁵⁸ Boston 03.852: ABV 51, 2; Brijder (Anm. 151) 237 Nr. 14 Taf. 10b; Immerwahr (Anm. 136) 22 Nr. 68; er meint, das Fehlen des v deutet auf einen nichtathenischen Weihenden.

der Maler noch Platz für die klärende Beischrift. Dieses Gefäß war von vornherein als Weihgeschenk für die Akropolis bestimmt, wie die vor dem Brand aufgetragene Inschrift im Henkelfries beweist¹⁵⁹.

Ein zweiter, nicht ganz so sicherer Hinweis ist das Thema: Auf der doppelstöckigen Schale des KX-Malers aus dem Heraion von Samos (Abb. 28) war nur Platz für zwei der Söhne des Eurytos; dies entspricht der für Kreophylos von Samos überlieferten Version der Einnahme von Oichalia. Da auch die Form des Gefäßes einem samischen Typus folgt, werden wir es hier mit der Bestellung eines Samiers für sein Heimatheiligtum zu tun haben¹⁶⁰.

Formale Gesichtspunkte sind auch ein Argument für die Herstellung der beiden folgenden Gefäße als Auftragsarbeiten: Der Kolonettenkrater, den Myson als Töpfer und Maler selbst mit der entsprechenden Signatur auf die Akropolis in Athen weihte, ist ungewöhnlich klein und in der Form untypisch. Das spricht ebenso für ein zu diesem Zweck geschaffenes Weihgeschenk wie der Teller des Epiktet von der Akropolis¹⁶¹. Passend zum Ort der Weihung wählten beide Maler Athena als Bildschmuck. Der bereits besprochene Dinos des Sophilos mit der Darstellung der Leichenspiele für Patroklos stammt aus einem Grab in Pharsalos¹⁶². Die vielleicht auf thessalische Schreibweise zurückzuführenden Schreibfehler sowie das Thema könnten auch hier auf eine Auftragsarbeit des Malers für einen thessalischen Kunden hinweisen¹⁶³.

Außergewöhnliche Maße sind ein weiterer Anhaltspunkt: So könnten die beiden großen Kantharoi des Nearchos Sonderanfertigungen sein, die als Weihgeschenke für die Athener Akropolis bestimmt waren¹⁶⁴.

Weihte ein Maler selbst ein Gefäß auf die Akropolis, wird er sein Thema – wie Myson oder Epiktet – mit Bedacht gewählt haben¹⁶⁵. Die Hydria des Malers von Akropolis 601 trägt die unter dem Tierfries vor dem Brand aufgetragene Weihinschrift, nach der das Gefäß aus der Aparche auf die Akropolis geweiht wurde. Auch wenn nicht sicher ist, aus wessen Einkommen es bezahlt wurde, ist es in jedem Fall eine Auftragsarbeit des Malers, sei es für ihn selbst oder einen fremden Auftraggeber¹⁶⁶.

Wo Auftraggeber wahrscheinlich sind, gehören sie der aristokratischen Schicht an¹⁶⁷: Dies belegen häufig nachweisbare Reflexe oder gar Illustrationen aus den Epen, die Vorliebe für aristokratische Themen wie das Symposion, die vielen Pferderennen, Jagdszenen oder Komoi, deren Teilnehmer ohne Beischriften anonym bleiben, mithin jeden Aristokraten ansprechen können (Abb. 17–19).

All diese Beispiele machen aber nur einen Bruchteil der Gesamtmenge aus, die in den athenischen Töpfereien im Verlauf des 6. Jahrhunderts hergestellt wird; die Mehrheit der Gefäße wird auf Vorrat produziert und folgt den zeitgenössischen Trends¹⁶⁸ oder ganz persönlichen Interessen des jeweiligen Malers.

Griechische Vasen im 'Ausland'

Viele der bislang angeführten Gefäße gelangten nach Etrurien, ein besonders prominentes Beispiel ist der Volutenkrater des Klitias. Weiterhin bleibt allerdings die überwiegende Menge der attischen Vasen in Athen

¹⁵⁹ Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 2134: ABV 347; P. Hartwig, BCH 20, 1896, 364 ff. Taf. 6. 7; Graef – Langlotz I Taf. 94; I. Scheibler, MüJb 30, 1979, 28 Anm. 63.

¹⁶⁰ Kreuzer 47.

¹⁶¹ M. Robertson in: Euphronios und seine Zeit, Kolloquium Berlin 1991 (1992) 132; Myson in Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 806: ARV² 240, 42; B. Graef – E. Langlotz, Die Vasen von der Akropolis zu Athen II (1933) Taf. 72. Teller des Epiktet in Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 6: ARV² 78, 102; Graef – Langlotz a. O. Taf. 2.

¹⁶² Wie Anm. 112.

¹⁶³ L. H. Jeffery in: Πρακτικά του Η' Διεθνούς Συνεδρίου Ελληνικής και Λατινικής Επιγραφικής I (1984) 53.

¹⁶⁴ Athen, Nat. Mus. (Akropolis) 611: ABV 82, 1; Graef – Langlotz I Taf. 36. Ebenda 612: ABV 83, 3; Graef – Langlotz I Taf. 36. Alle Figuren, auch die Pferde Achilleus', sind benannt.

¹⁶⁵ Beispiele bei Scheibler (Anm. 159) 14 ff.; Webster (Anm. 137) 4 f.

¹⁶⁶ Tzahou-Alexandri (Anm. 153) 192. Unentschieden Scheibler (Anm. 159) 15. Ebenda 13 muss Aparche einen Begriff bezeichnen, der »... einen Gesamtgewinn voraussetzt und das Auftragsmotiv kennzeichnet«; wenn die Aparche-Inschrift auf einem Lampenvotiv von der Akropolis nach dem Brand eingeritzt wurde, muss der Käufer es auf dem Markt erworben haben, s. Scheibler (Anm. 159) 27 Anm. 58. Ridgway (Anm. 98) 402 Anm. 13 stellt fest, dass der Begriff wohl auf Attika und fast ausschließlich die Athener Akropolis beschränkt ist und Votive meint, die aus persönlichem Einkommen gekauft wurden. s. grundlegend dazu M. L. Lazzarini, MemLinc 8 Ser. 19 (1976) 87–90, zusammenfassend 171; jüngst auch C. M. Keesling, The votive statues of the Athenian Acropolis (2003) 6 ff.

¹⁶⁷ Webster (Anm. 137) 297.

¹⁶⁸ So auch H. Philipp, Tektonon Daidala (1968) 96.

und Attika¹⁶⁹. Schon daraus können wir entnehmen, dass noch immer vornehmlich für einen einheimischen Markt gearbeitet wurde. Auch die ovoiden Halsamphoren der tyrrhenischen Gruppe, die schon als gezielt für den etruskischen Markt hergestellte Gattung galten¹⁷⁰, lassen sich inzwischen an genuin athenische Vorläufer anschließen¹⁷¹ – ihre Form fand in Etrurien jedoch so großen Anklang, dass fast alle dorthin verkauft wurden. Ist also die Form das entscheidende Kriterium, das die handelnden Mittelsmänner den Töpfern im Kerameikos von Athen mitteilten¹⁷²?

Eine Vorliebe für eine bestimmte Gefäßform lässt sich für zwei der wichtigsten Städte Etruriens erschließen: In Tarquinia dienten die in großer Zahl importierten attischen Halsamphoren als Aschenurnen¹⁷³. Diese Verwendungssitte ist bereits im 2. Jahrhundertviertel belegt – ein Beispiel ist die ovoide Halsamphora des Camtar-Malers mit Darstellungen von Amazonomachie und kalydonischer Eberjagd¹⁷⁴ – und erreicht den Höhepunkt ihrer Beliebtheit im letzten Jahrhundertviertel. Ausschlaggebend für die Wahl dieser Keramik sind zunächst die morphologischen Gemeinsamkeiten mit den früher verwendeten einheimischen bikonischen Aschengefäßen, die Neuartigkeit der bemalten Gefäße, deren Bilder die Käufer zusätzlich ansprechen, sorgt dann für eine schnelle Verbreitung. Die Gräber waren mit einer solchen attischen Aschenurnen-Halsamphora für die Belange des Grabinhabers offensichtlich ausreichend repräsentativ ausgestattet, denn in ihnen fehlen weitere Beigaben. Anders ist dies in Gräbern mit einem einheimischen Aschengefäß, enthalten diese doch noch eine weitere prächtige Beigabe¹⁷⁵.

Die einzigartige Konzentration korinthischer Kolonettenkratere in Caere resultiert in erster Linie aus der Vorliebe der Bewohner für die Form des zentralen Symposiongefäßes¹⁷⁶, das nach Ausweis der Befunde zusammen mit Schöpf- und Trinkgefäßen eigener oder auswärtiger Werkstätten benutzt wurde¹⁷⁷. Die Bilder der Kratere thematisieren in den Hauptfriesen stereotyp jene Aktionsfelder, die auch *realiter* das Leben der etruskischen Käufer prägen, wie wir aus ihren eigenen Darstellungen folgern können: Jagd, Pferderennen, Prozessionen oder Symposia¹⁷⁸. Sie alle finden sich in gleicher Weise nicht nur auf Friesen in der Äolis und in Ionien, sondern auch auf den attischen Vasen wieder (Abb. 17–19)¹⁷⁹. Wir haben es also mit einer Koine der Lebensvorstellungen einer bestimmten Käuferschicht zu tun, auf die die Künstler Bezug nehmen; diese Vorstellungen leiten den Auftraggeber offizieller Kunst ebenso wie die Handwerker in ihrer Arbeit für den privaten Käufer¹⁸⁰. Ausschlaggebend für den Import der Gefäße ist jedoch – zumindest nicht vornehmlich – nicht das Bild, sondern die Form.

¹⁶⁹ Dazu nun C. Reusser, Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktion attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (2002), zur Rolle der Gefäßformen bes. 124 ff. Zum Klitiaskrater als Element des Gabentauschs (?) ebenda 27 (beruhend auf dem Argument des einheitlich aristokratischen Programms); s. bes. Isler-Kerényi (Anm. 43) 75 ff. Zur Verbreitung attischer Keramik im früheren 6. Jh. s. Kreuzer 85 ff.; M. Curry in: G. R. Tstskhladze – A. J. N. W. Prag – A. M. Snodgrass (Hrsg.), *Periplous. Papers on classical art and archaeology presented to Sir John Boardman* (2000) 80 ff.

¹⁷⁰ Zusammenfassend M. Curry in: Tstskhladze – Prag – Snodgrass (Anm. 169) 81–84.

¹⁷¹ Vorläufer ist die ovoide Halsamphora des KX-Malers aus dem Heraion von Samos K 1211. K 1032: Kreuzer 109–111 Nr. 5 Taf. 2. Zur Verbindung mit den tyrrhenischen Amphoren Kluiver 78.

¹⁷² Zu den Händlern im archaischen Griechenland zuletzt Möller (Anm. 106) 54 ff.; C. M. Reed, *Maritime traders in the ancient Greek world* (2003) 62 ff. Wenn zumindest ein Teil des Handels in den Händen von Aristokraten liegt, wären Transporteur und Käufer (der aufwendigen, gerade in den ersten Jahrzehnten des 6. Jhs. begehrten Gefäße) derselben Gruppe zuzurechnen; als Käufer wäre er wohl mit den Angeboten und Strömungen im Kerameikos vertraut, das Problem der Mittelsmänner entfiel auf diese Weise.

¹⁷³ J. de la Genière in: M. Bonghi Jovino – C. C. Treré (Hrsg.), *Tarquinia: Ricerche, scavi e prospettive* (1987) 204 f. Brandbestattungen werden nach der Eisenzeit erstmals kurz vor der Mitte des 6. Jhs. wieder aufgenommen, vielleicht angeregt von einer kleinen attischen Kolonie vor Ort, s. de la Genière a. O. 206 mit Verweis auf M. Guarducci, *ArchCl* 4, 1952, 241 ff.

¹⁷⁴ Sie wurde nahe der ins Grabinnere führenden Tür (darin zwei Körperbestattungen auf Bänken) gefunden: Tarquinia RC 5564: NSc 1884, 79; ABV 84, 1; D. von Bothmer, *Amazons in Greek art* (1957) Taf. 2, 1; Boardman, *LIMC* V 72 Nr. 2455 Taf. 83.

¹⁷⁵ De la Genière (Anm. 173) 206 f.

¹⁷⁶ J. de la Genière, *BCH* 112, 1988, 89.

¹⁷⁷ s. den Befund des Grabes 999 von Bufaloreccia in Caere: ebenda 89.

¹⁷⁸ Am prominentesten auf den Friesen in Murlo und Aquarossa: de la Genière (Anm. 176) 86 f. Abb. 2–5; s. auch M. Torelli in: R. T. Scott – A. R. Scott (Hrsg.), *Eius virtutis studiosi. Classical and postclassical studies in memory of Frank Edward Brown* (1908–1988) (1993) 85 ff.

¹⁷⁹ Etwa auf den Gefäßen Paris, Louvre E 875 (kombiniert mit einer Amazonomachie des Herakles) und 876: s. Anm. 125.

¹⁸⁰ Demzufolge scheint mir der von de la Genière (Anm. 176) 89 geforderte Händler als Mittler zwischen Käufer und Hersteller nur von untergeordneter Bedeutung, er ist eher als Informant über die generellen Trends von Bedeutung.

Abschließend sei noch einmal betont, dass der Klitiaskrater den Konventionen der Zeit folgt: Die Themen sind nicht neu, wenn auch gelegentlich ein anderer Ausschnitt gewählt wird; Gleiches gilt auch für die Verwendung von Beischriften. Sie informieren den Betrachter über die Identität der Einzelfiguren und den dargestellten Mythos und demonstrieren zweifellos Klitias' Interessen und Vorlieben. Gefäßgröße und Miniaturmalerei – Ergebnis der Zusammenarbeit von Töpfer und Maler – liefern die Voraussetzungen für die meisterhafte Gestaltung im Detail und schaffen die Grundlage für das reiche Ausstattungsprogramm. In der Summe seiner Eigenschaften übertrifft der Krater dennoch alle Gefäße seiner Zeit, ist die überaus reiche Dekoration in den vielen Friesen durchweg mythischen Gegebenheiten gewidmet – darin unterscheidet er sich von den Gefäßen der Zeitgenossen von Klitias und Ergotimos, auf denen allein der Hauptfries eine mythische Begebenheit präsentiert.

3. Ein neuer Ansatzpunkt und eine neue Interpretation

Der Ausgangspunkt für die Interpretationen und die Vorstellung vom gemeinschaftlichen Zusammenwirken der Frieze des Klitiaskraters als programmatisches System sind also unterschiedlich, in keinem Fall jedoch ist das Wesen der Helden und des Geschehens ausreichend berücksichtigt. Genau davon wollen wir im Folgenden ausgehen: vom Charakter der handelnden Figuren, von den Ursachen der Taten, die sie bestehen müssen, und ihren Folgen. Wir analysieren also zunächst die dargestellten Mythen und werden versuchen, Gemeinsames und Unterschiedliches zu fassen und das Geschehen zu werten – ist es positiv oder negativ für den Einzelnen, für seine Gemeinschaft, was da passiert? Wer war schuld? Wie wird die Situation gemeistert? Kernbegriffe des Handelns aus Epos und zeitgenössischer Dichtung ermöglichen eine Konzentration auf bestimmte Schlagworte – Arete und Sophrosyne etwa – und stellen eine Verbindung zu politischen Ansichten her, die in der Verwendung einer einheitlichen Begrifflichkeit zum Ausdruck kommt¹⁸¹.

Theseus' Fahrt nach Kreta liegt ein Frevel zugrunde, wie wir nur aus dem Folgenden schließen können¹⁸²: Athenische Jungen und Mädchen müssen zur Sühne der Tat alle sieben Jahre an den Minotauros, den hybriden Sohn des Minos, geschickt werden. Dank der Arete des jungen Helden und Ariadnes Mithilfe werden nicht nur die Betroffenen, sondern die ganze Polis durch einen siegreichen Kampf erlöst.

Was wissen wir über die Ursachen der Minotauros-Geschichte? Aus der Entstehungszeit der bisher behandelten Vasen kaum etwas¹⁸³. Die wenigen Verse in der Odyssee setzen den glücklichen Ausgang des Kampfes für Theseus voraus, nur dann konnte er ja Ariadne, wie berichtet, von Kreta nach Athen bringen; Sappho erwähnte die athenischen Kinder, die auf Minos' Forderung hin an den Minotauros geschickt werden mussten¹⁸⁴. Für unseren Zusammenhang ist wichtig, dass der Tribut der vom Los bestimmten Opfer¹⁸⁵ – mit Ausnahme des Theseus – erst mit dem Tode des Minotauros endet, so berichtet jedenfalls später Hellanikos¹⁸⁶. Inwieweit die übrige Geschichte damals bereits bekannt war oder erst nach und nach entwickelt wurde, ist hier nicht von Bedeutung. Sicher muss sein, dass die Athener einen Frevel gegen Minos begangen hatten, für den Sühne geleistet werden musste. Da diese aus jugendlichen Opfern bestand, liegt als Ursache die Ermordung eines jungen Mannes, eines Minossohnes, nahe.

Ein inhaltlich vergleichbarer Fall ist die kalydonische Eberjagd – dies gilt für den Ausgangspunkt und den Gegner¹⁸⁷. Meleager¹⁸⁸, wie Theseus Sohn zweier Väter (Oineus und Ares), hat es mit einem Eber zu tun, den

¹⁸¹ Zu Sophrosyne ausführlich H. North, *Sophrosyne. Self-knowledge and self-restraint in Greek literature* (1966) 1 ff. zur hier interessierenden Frühzeit.

¹⁸² Die Ursache – die Ermordung des Androgeos, Sohn und 'Kronprinz' des Minos – ist erst später belegt, s. Apollod. 3, 209 ff.

¹⁸³ s. dazu RE XV (1932) 1911 ff. s. v. Minos (Poland).

¹⁸⁴ Hom. Od. 11, 321–325; Serv. Aen. 6, 21.

¹⁸⁵ Verg. Aen. 6, 22; Plut. Thes. 17. 18.

¹⁸⁶ Diod. 4, 61, 3.

¹⁸⁷ J. M. Barringer, *ClAnt* 15, 1996, 51 ff. Die kalydonische Eberjagd ist die misslungene Initiation des Meleager, denn die Jagd endet nicht nur mit dem Tod des Ebers, sondern auch mit seinem eigenen. Eigentlich ist Atalante – obwohl sie als Frau bei der Jagd die Grenzen der zivilisierten Ordnung überschreitet, visualisiert in ihrer Tracht als Skythe, Amazone oder Mänade, – die erfolgreiche Jägerin, die auf diese Weise in die Gesellschaft eingeführt wird, was aber eben in der Realität für sie als Frau und Außenstehende ausgeschlossen wäre. s. auch J. M. Barringer, *The hunt in ancient Greece* (2001) 147 ff.

¹⁸⁸ s. LIMC VI (1993) 414 ff. s. v. Meleagros (S. Woodford).

Artemis als Strafe für einen Frevel zu Oineus geschickt hat¹⁸⁹. Aus diesem Kampf resultiert der Krieg der Kalydonier gegen die Koureten, in dessen Verlauf Meleager von Apollon getötet wird¹⁹⁰. Ausgangspunkt der Geschichte ist also die Hybris eines Einzelnen, des Vaters in diesem Fall, deren Konsequenz – der Eber verwüstet das Land aller Bewohner – durch die Arete des Sohnes und seiner Mitstreiter, also einer Gruppe, beseitigt werden kann; es ist ein Gemeinschaftsunternehmen, das in eine Familientragödie ausartet¹⁹¹.

Meleager und Achilleus verbindet eine gemeinsame Handlungsweise, von der Phoinix in der Ilias berichtet, als er Achilleus sein tragisches Paradeigma, nämlich Meleager, vor Augen hält¹⁹² – im Kern geht es um eine zumindest subjektiv gefühlte Ungerechtigkeit und die Frage nach der angemessenen Reaktion. In beiden Fällen ist die Konsequenz der Helden zunächst der Zorn, dann der Rückzug vom Schlachtfeld mit der Folge vieler – vielleicht vermeidbarer – Toter, und schließlich wird der Zorn erst durch das Einwirken besonders nahe stehender Personen aufgehoben¹⁹³. Eine zweite Parallele ist der Tod beider durch die Hand eines Gottes, was Meleager aber auch mit Patroklos verbindet, dem Empfänger der Leichenspiele im Fries des Kraters unter der kalydonischen Eberjagd. Dieser Tod ‘steht ihm zu’, wenn er aufgrund der hier illustrierten Tötung des riesigen Ebers zum zweitmächtigsten Helden nach Herakles wird¹⁹⁴.

Da Klitias keine verbindliche Version der kalydonischen Eberjagd vorfindet – regelmäßig sind zwar Meleager, Peleus und Atalante unter den Kämpfern vertreten, die Namen der übrigen variieren jedoch¹⁹⁵ –, wählt er zeitgenössische Namen für die jeweils letzten vier Kämpfer und Namen für zwei der drei Bogenschützen, die demnach aus weit entfernten Gebieten kommen¹⁹⁶. Das Feld der Kämpfer, das mit seinen berühmten Helden ohnehin kaum an Bedeutung zu übertreffen ist, erhält über den exotischen Aspekt hinaus einen Hauch von ‘Internationalität’ und Professionalität. Durch die Namen seiner Zeitgenossen verknüpft Klitias das mythische Geschehen aber auch mit seiner eigenen Zeit – wie schon in anderen Friesen gesehen, so im Siegeszug des Theseus oder bei den Leichenspielen für Patroklos.

Theseuskampf und kalydonische Eberjagd, die Themen der beiden obersten Frieze (Abb. 4. 6), zieren in gleicher Verteilung auch die beiden Seiten einer um die Jahrhundertmitte entstandenen Bandschale, die Archikles und Glaukytes als Töpfer signierten¹⁹⁷. Die Aktion des Kampfes hat auch Athena, Ariadne und besonders deren Amme angesteckt, während die athenischen Jungen und Mädchen in abwechselnder Reihe bewegungslos zusehen. Athena und Ariadne halten wichtige Requisiten, die Lyra und das Garnknäuel. Innerhalb der Gruppe von Nebenfiguren fällt die vorletzte Figur der rechten Seite besonders auf, da sie den Namen So(lo)n trägt¹⁹⁸. Auf der Gegenseite nähern sich die äußerlich identischen Helden im Laufschrift dem Eber¹⁹⁹, ihre Individualität kommt nur in den Beischriften zum Ausdruck. Meleager und Peleus links sowie Kastor

¹⁸⁹ Hom. Il. 9, 529–999.

¹⁹⁰ Hes. eh. fr. 25, 9–13 (Merkelbach – West).

¹⁹¹ Barringer (Anm. 187:1996) 59.

¹⁹² Hom. Il. 9, 529 ff. Als Paradeigma musste die Geschichte Meleagers der Achilleus’ angeglichen werden; das bedeutete vor allem die Erfindung der Ursache von Meleagers Zorn, des Fluches der Mutter. In den beiden anderen frühen Quellen, in Hesiods Ehoiai und in der Minyas, stirbt er allerdings im Kampfverlauf durch Apollons Hand, der den Koureten zur Seite steht, so Paus. 10, 31, 3; dazu March 33. Auch Phoinix selbst ist nachträglich eingefügt worden, denn eigentlich sind nur Odysseus und Aias auf dem Weg zu Achilleus’ Zelt.

¹⁹³ March 32.

¹⁹⁴ Deshalb ist Herakles wohl nie unter den Mitstreitern. s. dazu March 40 mit Anm. 62.

¹⁹⁵ In der Ilias (9, 529 ff.) bleiben die Kämpfer anonym. Zum Problem March 38, deren Untersuchung keine verbindliche Version der Jagd ergab, regelmäßig seien nur Meleager, Atalante und Peleus unter den Teilnehmern, die übrigen variieren jedoch, vielleicht aufgrund der oralen Tradition? s. auch A. Henrichs in: J. Bremmer (Hrsg.), *Interpretations of Greek mythology* (1987) 252; Barringer (Anm. 197:2001) 147 ff. Nach Young (Anm. 125) 440 wurde die Beliebtheit durch die schriftliche Fassung des Stesichoros oder eines anderen Dichter beendet.

¹⁹⁶ March 38.

¹⁹⁷ München 2243: s. Anm. 25; L. Rebillard, BCH 116, 1992, 501 ff. Auf einer Droopschale in Tarent ist die kalydonische Eberjagd mit einem Wagenrennen kombiniert. Auch hier scheint der Maler ein bestimmtes Rennen zu meinen, denn die Wagen sind unregelmäßig über die Fläche verteilt – der erste ist den Verfolgern schon enteilt. Beide Frieze tragen sinnlose Inschriften, obwohl zumindest der Töpfer Antidoros schreiben konnte, denn er hat signiert: Tarent 4434: Beazley, *Paralipomena* 67, 2; *Atleti e guerrieri* (Anm. 88) 252 Nr. 59.1 Abb. S. 251; 116. 117 Abb. 84. 85.

¹⁹⁸ Der Name Solon ist nach dem großen athenischen Staatsmann erst im Jahrzehnt 520/10 wieder für eine historische Person belegt, s. M. J. Osborne (Hrsg.), *A lexicon of Greek personal names II* (1994) 402 s. v. Solon.

¹⁹⁹ Wobei die der linken Hälfte in der Vorderansicht, die der rechten in der Rückansicht wiedergegeben sind.



30 Dinos des Sophilos, London, British Mus. 1971.11-1.1



31 Dinos des Sophilos, London, British Mus. 1971.11-1.1

und Polydeukes rechts erscheinen spiegelbildlich auch auf dem Klitiaskrater²⁰⁰, außerdem nimmt beide Male Simon, hier an der Seite des Theseus, teil²⁰¹.

In allen wesentlichen Teilen stimmen die Bilder von Bandschale und Krater überein, Theseus trägt allerdings den gewöhnlichen Chitoniskos (mit einem Tierfell darüber) und unterscheidet sich so kaum von den übrigen Figuren. Vielleicht ein Hinweis auf ein anderes Verständnis des Helden, nun in der Jahrhundertmitte? Ist der Solon der Vase eine Reminiszenz an die Rolle Solons auf dem Weg zur Selbstbestimmung der Stadt Athen? Das wirft dann die Frage auf: Warum gerade jetzt? Entspricht die Bildwahl der politischen Haltung des Malers und, weil er gerade dieses Gefäß erworben hat, auch der des Käufers?

Kentauren sind tierhafte, kampfeslustige Gesellen; wie die meisten Heroen der Frühzeit oder die Silene gelten sie als Frauenräuber, mit Herakles teilen sie eine Vorliebe für Alkohol, kennen aber gerade beim Trinken keinerlei Maß. Sonst gastfreundlich und friedlich, verletzen sie durch exzessiven Weingenuss die Regeln gesellschaftlichen Miteinanders, wie z. B. bei der Hochzeit des Peirithoos, die die Vorgeschichte zur Darstellung des Klitias liefert. Der Kentaurenkönig Eurytion benimmt sich nach übermäßigem Trinken frevelhaft, dieses Fehlverhalten führt erst zum Kampf und schlussendlich zur Ver-

treibung der Kentauren aus Thessalien²⁰². Klitias orientiert sich in seiner Darstellung an der Hesiod zugeschriebenen Schildbeschreibung (Hes. scut. 178–190), wie vor allem die übereinstimmenden Namen der Kentauren beweisen²⁰³, die im Epos bei der Hochzeit von Peirithoos und Hippodameia mit Fichten gegen mit Lanzen bewaffnete Lapithen ebenso vorgehen wie auf dem Krater. In beiden Fällen verweisen die Waffen der Kentauren auf einen Ort im Freien. Da jedoch Kaineus auf dem Krater einer der Protagonisten ist, haben wir hier nicht die Auseinandersetzung bei der Hochzeit selbst, sondern erst die später stattfindende Schlacht vor

²⁰⁰ Außerdem ist auch Melanion in beiden Bildern präsent, s. Rebillard (Anm. 197) 508.

²⁰¹ Zu Simon als Anagramm von Minos s. Rebillard (Anm. 197) 514 unter Nr. 23.

²⁰² s. LIMC VIII (Anm. 117) 671. F. Brommer, Theseus (1982) 105 sieht keinen Zusammenhang mit der Hochzeitsfeier, da die Waffen der Kentauren aus der freien Natur stammen und die Griechen in Rüstung erschienen; zudem sei Peirithoos nicht da (vielleicht aber einfach nicht erhalten). Im Corpus Theognideum wird trunkenes, barbarisches Fehlverhalten sogar mit Anschlägen auf das Bestehen des Staates in Verbindung gebracht, s. N. Fisher, Hybris. A study in the values of honour and shame in ancient Greece (1992) 205 mit Verweis auf Corpus Theognideum Z. 541–542.

²⁰³ P. Mazon, Hésiode (1992) 124 f.: Wenn Klitias darauf Bezug nimmt, muss das Werk zwischen 590 (so auch Mazon) und 570 (nach Mazon 560) entstanden sein. Der Kentaurenname Petraios ist schon früher belegt: spätprotoattisches Dinosfragment Wien, Universität 651: LIMC VIII (Anm. 117) 679 Nr. 96; CVA Wien (1) Taf. 5, 2. 3 (wohl im Gespräch mit einem Kollegen). s. auch LIMC VIII (Anm. 117) 672.

uns²⁰⁴. An ihr nimmt nach der Beischrift auch Theseus, der Freund des Peirithoos, teil – seine Integration in die Mythenerzählung gibt der genuin thessalischen eine athenische Komponente²⁰⁵. Auf diese Weise kann Klitias den Fries inhaltlich an die Rettung der athenischen Kinder anschließen²⁰⁶. In den Randfriesen dieser Seite sind also zwei Hinweise auf Athen zu lesen.

Die Hochzeit von Peleus und Thetis war das wichtigste gesellschaftliche Ereignis der griechischen Mythologie²⁰⁷. Deshalb ist es erstaunlich, dass es nur drei bildliche Fassungen erfuhr, die etwa zeitgleich entstanden sind; die beiden anderen schmücken jeweils den Hauptfries eines Dinos von der Hand des Sophilos.

Ausgangspunkt des Frieses auf dem Dinos des Sophilos in London (Abb. 30. 31) ist das Haus von Peleus, hinter dessen verschlossener Tür sich Thetis aufhält²⁰⁸. Der Bräutigam begrüßt mit einem Kantharos in der Hand die Gäste, die von Iris geleitet werden: Demeter und Hestia, Chariklo und Leto²⁰⁹. Dionysos, der einen Weinzweig mitgebracht hat, erwidert Peleus' Begrüßung, ihm folgen Hebe und Chiron, an dessen geschultertem Ast erlegte Tiere hängen und der sich zu Themis, hinter der drei Nymphen schreiten, umsieht (Abb. 32)²¹⁰. Im ersten Gespann stehen Hera und Zeus, daneben sehen wir eine Dreiergruppe von Frauen, deren Beischriften verloren sind, vermutlich die Horen²¹¹; neben dem folgenden Wagen mit Poseidon und Amphitrite gehen die Chariten, neben Aphrodite und Ares lauschen vier Musen dem Syrinxspiel der fünften, drei weitere Gefährtinnen schreiten neben dem Wagen von Apollon und Hermes, dann kommen die Moiren neben dem Wagen von Artemis und Athena, dahinter Okeanos, seine Gattin Tethys mit Eileithyia sowie schließlich Hephaistos auf seinem Maultier. Die Komposition der Frieze variiert auf den beiden Seiten: Auf der Rückseite bestimmen die Gespanne mit den Göttern, die jeweils von einer Gruppe zu Fuß begleitet werden, das Bild, die Vorderseite dominieren die Fußgänger, deren Mitte Dionysos einnimmt. Auf dem Klitiaskrater ist es ähnlich, hier verläuft die Mitte zwischen den Horen und Dionysos, zu dessen rechter Seite die Fußgänger schreiten, den Rest der Fläche füllen Gespanne und begleitende Gruppen.

Auf dem Dinos in London und dem Klitiaskrater rahmen Gespanne die drei Moiren, die bei Sophilos wie in der Überlieferung zu dritt, bei Klitias jedoch zu viert auftreten. Sophilos konzentriert die Musen in



32 Dinos des Sophilos, London, British Mus. 1971.11-1.1

²⁰⁴ In der Ilias 1, 267 f. wird der Kampf von Peirithoos gegen die Kentauren kurz erwähnt; Peirithoos ist stark, weil er gegen die starken Kentauren aus den Bergen siegreich blieb. Interessant ist, dass die Version des Kampfes im Freien erst in den Jahren um 470 wieder aufgegriffen wird, jeweils im Schulterbild zweier Spitzamphoren des Syriskos-Malers: Deutschland, Privatslg. Inv. 31: C. Weiss in: *Mythen und Menschen* (Ausstellungskat. Würzburg 1997) Abb. 112; New York, Slg. Shelby White and Leon Levy: D. von Bothmer in: ders. (Hrsg.), *Glories of the past* (Ausstellungskat. New York 1990) 169–171 Nr. 121.

²⁰⁵ Das athenische Element betont auch E. Simon in: J. Neils (Hrsg.), *Worshiping Athena* (1996) 14.

²⁰⁶ B. Cohen in: W. G. Moon – L. Berge, *Ancient Greek art and iconography* (1983) 176.

²⁰⁷ So Oakley – Sinos (Anm. 95) 24.

²⁰⁸ s. Anm. 132. Dass Sophilos nicht nur Probleme mit dem Schreiben, sondern auch mit der Ikonographie hatte, zeigt eines von mehreren erhaltenen Fragmenten eines zweiten Dinos, der auf die Athener Akropolis geweiht worden war (Athen, Nat. Mus. [Akropolis] 587: Graef – Langlotz I Taf. 26; Bakir 64 f. Nr. A. 2 Taf. 3–5 bes. Taf. 5 Abb. 9): Wir haben hier die genau gleiche Gruppe mit der Syrinx spielenden Muse, um die je zwei Musen zu ihrer Linken und Rechten herumstehen; hier aber sind die Musen Nysai (Nymphai) titulierte.

²⁰⁹ D. Williams (Anm. 81) 29 ff. sieht in der ersten Frauengruppe mütterlicher Gottheiten und Dionysos den Ersatz für die Brauteltern; Chariklo, Chirons Frau, wird später auch als Achilleus' Ersatzmutter fungieren, mit Leto verbindet Thetis die Voraussage, einen angstverbreitenden Sohn zu gebären.

²¹⁰ Ihr Zepter könnte ein Hinweis auf ihre Funktion in der Versammlung sein, so E. J. Stafford in: J. G. Mitchell – P. J. Rhodes (Hrsg.), *The development of the polis in archaic Greece* (1997) 160 u. Anm. 11.

²¹¹ A. Birchall, *BMQ* 36, 1972, 109; Williams (Anm. 81) 28.



33 Dinos des Sophilos, London, British Mus. 1971.11-1.1



34 Klitiaskrater Florenz 4209, Musen

zwei Gruppen: Vier scharen sich vor dem Wagen von Aphrodite und Ares um die Syrinx spielende (Abb. 33), die Gruppe von drei Musen folgt dahinter, unmittelbar vor dem Wagen des Kitharra spielenden und singenden Apollon (Abb. 13). Bei Klitias treten die Musen als Einzelfiguren aus der Gruppe heraus, jede ist als Individuum benannt: So schreitet die Dreiergruppe von Stesichore, Erato und Polymnis neben dem Gespann von Poseidon und Amphitrite, die zweite Dreiergruppe mit Melpomene, Klio und Euterpe folgt dem Wagen von Zeus und Hera, an dessen Seite Urania zum Flötenspiel von Kalliope gestikuliert (Abb. 7a). Unmittelbar vor dieser Gruppe bewegen sich die Moiren, die sich bei Sophilos hinter den Musen in den Zug eingereiht haben.

Der Hochzeitszug besteht also auf dem Klitiaskrater und auf den zeitgleichen Dinoi des Sophilos nicht nur aus den olympischen Göttern, sondern schließt auch Gruppen weiblicher Personifikationen ein. Während die Anwesenheit der Musen (Abb. 34) leicht mit ihrer Tätigkeit als Musikantinnen zu erklären ist – sie üben diese auch in den Götterzügen in der Ilias, der Aspis und den Kyprien aus²¹² –, fällt dies für Chariten²¹³, Horen (Abb. 35) und Moiren (Abb. 36) zunächst schwerer, zumal solche Personifikationen nicht nur während der Entstehungszeit von Krater und Dinoi, sondern auch danach für lange Zeit ohne Parallele bleiben²¹⁴. Ihre Anwesenheit wird uns nur verständlich werden, wenn wir wie

bei den anderen Figuren ihr Wesen und ihre Funktion aus den Quellen herausfiltern und in den Kontext der Erzählung einbringen.

Die Chariten, Töchter von Zeus und Eurynome, sind freudespendernde Göttinnen²¹⁵. Die Horen, Töchter von Zeus und Themis, verkörpern die positiven Kräfte der Natur – etwa im Reifen von Getreide – wie der menschlichen Gemeinschaft; ihre Namen sind nicht umsonst Eunomia, Dike und Eirene und decken zentrale

²¹² Aspis: Mazon (Anm. 203) 125 vor der olympischen Götterversammlung. Kyprien: M. Davies, *Epicorum Graecorum Fragmenta* (1988) F 3 = A. Bernabé, *Poetarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta I* (1987) fr. 3. Zu diesen Isler-Kerényi (Anm. 43) 70; angenehmes Äußeres und Vertretung der festlichen Öffentlichkeit sind nicht die wesentlichen Punkte.

²¹³ Ihre Beischrift ist auf dem Krater nicht erhalten, gleichwohl ist mindestens eine Gruppe von drei Frauen erhalten (Beischrift verloren), die für die Chariten in Anspruch genommen werden könnte – neben dem Wagen, dessen Besatzung nur in der unteren Hälfte erhalten ist, der Ares und Aphrodite folgt: Simon 71 (oder die Nymphen?); Cristofani Abb. 78.

²¹⁴ s. Shapiro (Anm. 94) s. v. nomine.

²¹⁵ Hes. theog. 907–913 (Aglaiä, die Glänzende, Euphrosyne, der Frohsinn, und Thalia, die Festfreude).

Bereiche des sittlichen und gesellschaftlichen Lebens ab²¹⁶. Bereits bei Hesiod (theog. 901–903) steht für Themis, Dike und Eirene der Einzelne als Mitglied der Gesellschaft im Vordergrund. Themis gilt A. Andrewes gar als »mother of the social order and of the organized life of the community«; Dike und Eirene können nur in der Gemeinschaft verwirklicht werden²¹⁷. So ist Eunomia, namengebende Figur eines solonischen Gedichts, in dem ihre staatstragenden Fähigkeiten gerühmt werden, eine der Hüterinnen der sozi-



35 Klitiaskrater Florenz 4209, Horen



36 Klitiaskrater Florenz 4209, Moiren

alen Ordnung, sie hält Gesetzlosigkeit und Gewalt von der Stadt fern²¹⁸; ihre Aufgabe ist das vorbildliche Benehmen des Einzelnen wie der Polis, die ihrerseits mithilfe guter Gesetze dafür zu sorgen hat²¹⁹. In allen drei Fällen resultiert der Segen der Göttinnen aus der Anwendung durch den einzelnen Polisbürger. Sie sind hier nicht als Einzelfiguren, sondern gemeinschaftlich genannt, was sicher Absicht ist. Erst ihre vereinten Fähigkeiten machen den Polisbürger vollkommen. Dass sie mit ihren Schwesterpersonifikationen just und ausschließlich in dieser unruhigen Zeit bildlich dargestellt werden, und dann erst wieder viel später, ist von großer Bedeutung²²⁰!

Unter Themis ihrerseits, zweiter Gemahlin des Zeus (nach Metis) und Mutter der Horen und Moiren, subsumieren sich herkömmliches Recht und Ordnung; ihr Name bezeichnet alles von den Göttern Gesetzte und Festgelegte, sie ist die Rechtsgöttin *per se*²²¹. In ihrem und den Namen ihrer Töchter spiegeln sich die Weltordnung und das Geschick der Menschen. Somit kümmern sie sich um die soziale Ordnung und das Gemeinschaftsleben, also das Wohl aller im Gegensatz zu dem des Individuums²²². Darüber hinaus ist Themis in der Ilias zuständig für die Berufung und Auflösung von Götterversammlungen und leitet die Symposien auf dem Olymp²²³. Im Bereich der Sterblichen gilt sie dementsprechend als Bürge der Rechtmäßigkeit und Aufseherin der Volksversammlung²²⁴. Ihre Bedeutung im 6. Jahrhundert unterstreicht eindrucksvoll die Aufstellung einer Goldelfenbeinstatue im Heraion von Olympia, wo ihr – von einem anderen Bildhauer geschaffen – die Horen und Zeus mit Hera zur Seite standen²²⁵. Auf dem Klitiaskrater wird man sie am

²¹⁶ Hes. theog. 904–908, s. auch Shapiro (Anm. 94) 79. Auch in der späteren Dichtung bleiben sie Töchter der Themis, doch ist das Verständnis für die Verbindung zwischen politischem Konzept – ausgedrückt in den Namen – und den Jahreszeiten späteren Autoren verloren gegangen. Ausführliche Behandlung der Horen durch J. Rudhardt, *Thémis et les Hôrai. Recherche sur les divinités grecques de la justice et de la paix* (1999) 82 ff. als Gruppe und als Einzelpersönlichkeiten.

²¹⁷ A. Andrewes, *CIQ* 32, 1938, 89. Zu Themis s. M. Corsano, *Themis. La norma e l'oracolo nella Grecia antica* (1988) 5 f. und Rudhardt (Anm. 216) 15 ff.

²¹⁸ Sol. fr. 4, 32–37 (West); Andrewes (Anm. 217) 89.

²¹⁹ Dazu M. Ostwald, *Nomos and the beginning of the Athenian democracy* (1969) 62.

²²⁰ Wie Dike im späten 6. Jh. (Shapiro [Anm. 94] 39 ff.), Eunomia während des Peloponnesischen Krieges (Shapiro [Anm. 94] 80) und Eirene in der Statue des Kephisodot (ebenda 45).

²²¹ LIMC VIII (1997) 1199 ff. s. v. Themis (P. Karanastassi); F. W. Hamdorf, *Griechische Kultpersonifikationen der vorhellenistischen Zeit* (1964); Shapiro (Anm. 94) 216 ff.; zuletzt E. J. Stafford in: *Mitchell – Rhodes* (Anm. 210) 158 ff.

²²² Shapiro (Anm. 94) 79.

²²³ Hom. Il. 20, 4; 15, 87–95 nimmt Hera erst von ihr den Becher entgegen, was vielleicht darauf schließen lässt.

²²⁴ Hom. Il. 11, 807; Od. 2, 68 f.

²²⁵ Paus. 5, 17, 1; LIMC (Anm. 221) 1201 Nr. 1; Shapiro (Anm. 94) 216 f. Die Themisstatue wird nach den Geburtsdaten des Bildhauers bei Plin. nat. 36, 9 in der 2. Hälfte des 6. Jhs. entstanden sein, die Horen kurz nach Erbauung des Tempels. Weitere Dar-

ehesten in der vierten der Moiren und damit deren Anführerin erkennen dürfen²²⁶. Den Moiren, Schwestern der Horen, wurde von Zeus die höchste Ehre zuteil: Sie weisen den Menschen nämlich die Portion Leben(zeit) und Lebensglück oder -unglück zu²²⁷. Die Musen, Töchter des Zeus und der Mnemosyne, sind nicht nur mit Musik verbunden, bei Hesiod verleihen sie den von Zeus eingesetzten ‘Königen’ die Gabe der geschliffenen und klugen Rede, des Abwägens und Vermittelns im Streitfall und der Wiedergutmachung bei Schäden; Gaben, die dem König nicht nur Verehrung, sondern gleichsam gottartige Behandlung und eine herausragende Stellung innerhalb seiner Gemeinschaft eintragen²²⁸. Sie sind diejenigen, die den Ablauf der Geschichte von Anfang an kennen, denn sie waren immer dabei – nur sie kennen also die Wahrheit²²⁹. Bei Hochzeiten gehen ihre Anwesenheit und ihr Gesang über das schöne Singen hinaus. So läuten für Theognis die Musen mit ihrem Gesang zur Vermählung des Stadtgründers Kadmos und seiner Braut Harmonia die Geschichte der Stadt Theben erst ein, die in ihrer sozialen Einigkeit ein Reflex der Schönheit des Musengeangs ist²³⁰.

Peleus muss im frühgriechischen Mythos eine wesentliche Rolle gespielt haben, von der uns kaum etwas blieb; in den erhaltenen Epen begegnet er uns meist als bereits alter und von Kummer gebrochener Mann in seinem Palast²³¹. Doch sind einige Fragmente eines Werks von Hesiod auf uns gekommen, das gesamte Werk muss ausführlich Peleus’ Erfolge gewürdigt haben. Hier wird er uns als Liebling der Götter vorgestellt, der von seinen Zeitgenossen beneidet und gepriesen wird, weil er sich den Normen gemäß verhalten hat²³². Als Lohn erhält er die – allerdings widerstrebende²³³ – Thetis zur Gemahlin, als großes Geschenk der Götter²³⁴, das aber eigentlich nur ein Resultat unglücklicher Umstände ist²³⁵. Als die Hochzeit nach einigen Hindernissen stattfindet, kommen alle Götter, weil es eine Hochzeit einer Unsterblichen und eines Sterblichen ist und zu diesen Zeiten Götter und Menschen noch gemeinsam an Festen teilnehmen²³⁶. Bei der Hochzeit spielen jedoch nicht nur Musik und Lieder eine große Rolle²³⁷, sondern auch Prophezeiungen, so die Weissagung von Achilleus’ Tod²³⁸: Hera

stellung an prominenter Stelle als Wagenlenkerin von Dionysos’ Löwengespann am Nordfries des Siphnierschatzhauses in Delphi: Brinkmann (Anm. 141) 158 f. N 7 Abb. 8 Beil. passim.

²²⁶ LIMC (Anm. 221) 1203 Nr. 21; Simon 71; Shapiro (Anm. 94) 218 Anm. 506. Sie ist von großer Wichtigkeit, war sie es doch, die Zeus und Poseidon vor dem potentiellen Sohn warnte, der seinen Vater an Stärke übertreffen wird, weshalb diese beiden dann Peleus als Bräutigam aussuchen, s. Shapiro a. O. 216.

²²⁷ Hes. theog. 903–907. Sie sind mit Hermes auch bei der Athenengeburt zugegen auf Kantharos- oder Skyphosfragmenten von der Athener Akropolis, Nat. Mus. (Akropolis) 597a–e: ABV 77, 3; Graef – Langlotz I Taf. 24; Schefold 214 Abb. 221 – hier wieder kombiniert mit Männern und Frauen, die sich an den Händen halten.

²²⁸ Hes. theog. 75 ff.

²²⁹ A. Ford in: I. Morris – B. Powell (Hrsg.), *A new companion to Homer* (1997) 401 ff.

²³⁰ G. Nagy in: T. J. Figueira – G. Nagy (Hrsg.), *Theognis of Megara* (1985) 28.

²³¹ March 3 mit Anm. 1. Und wir wissen um die Entführung von Thetis.

²³² Er hat Akastos’ Frau zurückgewiesen, als diese ihn verführen wollte. Als Akastos, der auf die Lügen seiner Frau hereinfällt, versucht, ihn zu ermorden, wird er gerettet und rächt sich dann an Akastos, indem er dessen Stadt Iolkos erobert.

²³³ Sie teilt dies selbst mit, Hom. Il. 18, 434, und es ist schon in den Bildern zu sehen, in denen Thetis sich auf der Flucht in Tiere verwandelt. Ebendiese Verwandlungen waren wohl auch schon konstituierender Bestandteil der Kyprien und des hesiodeischen Werks, vgl. March 11 f.; s. bes. F. Jouan, *Euripide et les légendes des chants cypriens* (1960) 71 ff. Gegen die Rekonstruktion für die Kyprien A. Lesky, *Gesammelte Schriften* (1966) 405 f.

²³⁴ March 4 f.: Hes. fr. 211 MW; R. Reitzenstein, *Hermes* 35, 1900, 79 f. Bei Alkaios dient Thetis als moralisches Gegenbild zu Helena, fr. 74 D; Thetis ist die vorbildliche Braut, Helena hat durch ihre schlechten Taten nicht nur Tod über das trojanische Königshaus gebracht, sondern auch die Stadt selbst zerstört – und was noch schwerer wiegt, den Sohn der gepriesenen Thetis getötet. Dies ist erstaunlich, wenn man bedenkt, dass Thetis ebenfalls ihren Ehemann verlassen hat.

²³⁵ Eigentlich will Zeus sie für sich gewinnen. Als sie eingedenk ihrer Erziehung durch Hera seine Avancen ablehnt, beschließt er aus Rache, sie müsse einen Sterblichen heiraten (March 8 mit Lit.), den Hera dann für sie auswählt; dies ist wegen seiner besonderen Arete Peleus, so March 9; Xen. Kyn. 1 schreibt Peleus Sophrosyne und Arete zu (March 9). Chiron, der Peleus den göttlichen Beschluss mitgeteilt hatte, wird ihm mit Rat und Tat beigestanden haben, so schließt March 12 f. aus einem weiteren Fragment, das sie wie auch dessen erster Herausgeber Hesiod zuschreibt.

²³⁶ s. Hes. Frauenkatalog 1 MW Z. 6–7. Themis’ Teilnahme und wichtige Position deuten darauf hin, dass Klitias der Variante der Geschichte folgt, in der die Göttin Zeus die Geburt eines mächtigen Sohnes voraussagt, so Lesky (Anm. 233) 403.

²³⁷ Wie in der Erzählung der Ilias (24, 63) tritt Apollon in den Vasenbildern mit seinem Musikinstrument auf, im Bild mit der Lyra, im Epos mit der Phorminx.

²³⁸ March 14–16, die schon in einem Gedicht Hesiods enthalten war, der die Moiren als normative Gottheiten nennt; s. auch die Parallelstellen bei Hom. Il. 19, 409 f. und 24, 131 f. mit Moira als Schicksalsgöttin.

beschimpft Apollon als einen Freund des Bösen und einen Treulosen, weil er dabei eine zentrale Rolle spielen wird²³⁹.

In den Friesen des Klitiaskraters erscheinen neben der Hochzeit, wie sie im Hesiodfragment beschrieben wurde, Akastos in der kalydonischen Eberjagd und der tote Achilleus; vielleicht waren auch die Troilos- und Patroklos-Geschichten in den Prophezeiungen enthalten, die letztlich zu Achilleus' Tod führen. Infolgedessen sieht J. March wohl zu Recht mehr Übereinstimmungen zwischen den Bildern des Volutenkraters und dem hesiodeischen Gedicht als zu Stesichoros, wie A. Stewart vorgeschlagen hatte²⁴⁰. Die homerische Vorlage kann jedenfalls nicht die Anregung für das Bild des Götterzuges geliefert haben, denn demnach wäre Chiron überflüssig, da Achilleus unter der Anleitung seines Lehrers Phoinix im väterlichen Palast aufwächst²⁴¹. Mit Chirons Rolle als Erzieher machen uns schon die Fragmente einer mittelprotoattischen Halsamphora in Berlin vertraut, auf der Peleus seinen Sohn zu Chiron bringt, Thetis die Familie also bereits verlassen haben muss²⁴². Ebenso spiegelt sich Chirons Rolle, die J. March für das hesiodeische Gedicht erschließen konnte, in der hervorgehobenen Stellung des Kentauren in vorderster Reihe auf dem Klitiaskrater (Abb. 7a) und neben Dionysos auf dem Dinos des Sophilos (Abb. 31). Wenn das Gedicht – wie March nachzuweisen sucht – um 580/70 v. Chr. von einem attischen Dichter verfasst wurde, liegt seine Umsetzung ins Bild natürlich auf der Hand. Ein solcher Stoff, sozusagen gleichzeitig in der Nachbarschaft verarbeitet, muss eine ungeheure Sogwirkung gehabt haben, zumal die Begleiterscheinungen der Geschichte jeden Raum für die künstlerische Gestaltung und Auswahl des dargestellten Augenblicks ließen²⁴³.

Im wahrsten Sinne der Letzte im Götterzug ist Hephaistos²⁴⁴. Nur durch einen Henkelbügel ist er im Bild von Thetis getrennt, die ihn dem Mythos nach aufnahm und bis zu seiner Rache an Hera beherbergte²⁴⁵. Mit Dionysos im Bildzentrum verbindet ihn die fehlende Akzeptanz durch die Götter; beide werden schließlich erst nach der erfolgreichen Rückkehr von Hephaistos in den Olymp aufgenommen – die interessanterweise auf der Rückseite im Fries darunter ins Bild gesetzt wird. Als einziger der Götter reitet Hephaistos einen Esel, ein Lasten- und Arbeitstier²⁴⁶, und er reitet es im Damensitz. Er ist der Hässliche und Lahme, den seine eigene Mutter aus dem Heim geworfen hat, und deshalb körperlich den anderen Göttern unterlegen; als Gott des Handwerks vertritt er die Welt der Arbeit und kann sich den Luxus des Müßiggangs nicht leisten, weswegen auch der Esel das passende Reittier ist. Durch die 'weibische' Art seines Reitens wird er zusätzlich aus der Sphäre der Götter ausgegrenzt²⁴⁷. Er entspricht also in keiner Weise dem üblichen Götterbild, ist der 'andere' unter den Göttern.

Die wichtigste Figur des Frieses ist zweifellos Dionysos (Abb. 14). Er ist nicht nur der körperlich Größte, sondern auch der Einzige, der ohne jeden Zwang mit dem Betrachter kommuniziert, indem er aus dem Bild

²³⁹ March 16 f. mit Textstellen. Diese Rolle wird in späteren Quellen noch ausgebaut. Im Gegensatz zu anderen Quellen wird bei Hesiod die Zukunft Achilleus' bereits ausgemalt, die mit seinem Tod am Skaischen Tor enden wird; dies ist nach Marchs Aussage auch gleichzeitig das Ende des Gedichts.

²⁴⁰ March 18. Zu Stewart ausführlich u.

²⁴¹ Hom. Il. 1, 396 f.; 18, 55–57.

²⁴² Halsamphora des Widderkannen-Malers Berlin A 9 (Inv. 31573): March Taf. 14; LIMC VII (1994) 267 Nr. 214 s. v. Peleus (R. Vollkommer).

²⁴³ Nicht auszuschließen ist aber auch eine oral tradierte Mythenversion, die z. B. in diesem Fall für die genannten protoattischen Fragmente vorauszusetzen ist. Zu Datierung und Zuschreibung (M. L. West zustimmend!) March 26 mit Anm. 13. Warum aber diese Veränderung der Geschichte? J. March verweist zwar auf die im hesiodeischen Katalog überlieferte Familienverbindung, nach der Peleus ein Enkel Chirons war, die Ausgangspunkt für seine Erzieherfunktion gewesen sein wird – dies erklärt aber nicht die Veränderung im Verhalten von Thetis, die sich von der vorbildlichen zur treulosen Mutter wandelt. Dies war auch bei Homer der Fall, bei dem Thetis in den Palast ihres Vaters zurückgekehrt ist (Il. 1, 357 ff.; 18, 35 ff.; 24, 83 ff.), Peleus hingegen ein freudloses, einsames Dasein in den Hallen seines Palastes führt; s. Il. 18, 434 f.; eine Erklärung dafür wird nicht gegeben. Nach späteren Zeugnissen verließ Thetis Mann und Kind nach dem fehlgeschlagenen Versuch, Achilleus unsterblich zu machen, s. Apoll. Rhod. 4, 866–879; Apollod. 3, 13, 5.

²⁴⁴ Vgl. auch die Diskussion bei Hoffmann (Anm. 102) 30.

²⁴⁵ Hom. Il. 18, 394 ff. Dabei ist sie im Gegensatz zu Hesiods Liste (theog. 240–264) bei Homer nicht unter den Nereiden geführt (Il. 18, 37–53), dazu J. M. Barringer, *Divine escorts. Nereids in archaic and classical Greek art* (1995) 4 ff.

²⁴⁶ Hedreen (Anm. 47) 17.

²⁴⁷ Schon im Innenbild einer lakonischen Schale in Rhodos 10711: F. Brommer, *Hephaistos* (1978) Taf. 11, 1; M. Padgett in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the classical ideal. Athens and the construction of the other in Greek art* (2000) 56 Anm. 46, wo seine Lahmheit besonders drastisch dargestellt ist; M. Pipili, *Laconian iconography of the sixth century B. C.* (1987) 54 Abb. 80; s. auch Isler-Kerényi (Anm. 43) 71, zu Themis ebenda 72.

heraussieht. Und er ist der Einzige, der in rascher Bewegung auf den Bräutigam zustürmt. Geschultert hat er eine Transportamphora, die mit Wein gefüllt sein wird²⁴⁸ – ist sie es nicht im Moment, so war sie nach Ausweis des Schmucks auf ihrem Hals zumindest dafür gedacht. Daraus konnte man im wirklichen Leben den Wein beispielsweise in einen Volutenkrater, wie den, der den Fries trägt, gießen oder in einen Kantharos, wie jenen, der auf dem Altar vor Peleus steht²⁴⁹; so werden Bildinhalt und Gefäßform miteinander verquickt. Wein schließlich führt häufig zur Trunkenheit, die meist Maßlosigkeit bewirkt, manchmal aber auch Lösungen ermöglicht, wie bei der Rückführung des Hephaistos gesehen.

Patroklos stirbt, weil Achilleus sich vom Kampf zurückgezogen hat. Er übernimmt dessen Rüstung und wird nach einem vernichtenden Schlag Apollons von Hektor und Euphorbos getötet. Die Gründe für Achilleus' Zorn sind aus seiner Sicht berechtigt²⁵⁰, doch kann dieser einerseits nicht eine Stellung als *primus inter pares* verlangen, sich gleichzeitig aber der Solidarität für die Gemeinschaft verschließen – wie bei den Kentauern liegt auch hier ein Verstoß gegen die Sophrosyne vor. Patroklos springt mit seiner Arete für Achilleus ein und bezahlt dafür mit seinem Leben: Es ist Hybris gegen die Götter, vor allem gegen die Moiren, denn er kann nicht an Achilleus' Stelle treten.

Auf dem Klitiaskrater steht Achilleus ein weiteres Mal im Mittelpunkt der Handlung (Abb. 9), und das im wahrsten Sinn des Wortes, in der Verfolgung des jungen Troilos, der mit seiner Schwester Polyxena zu den Burgmauern von Troja flieht. Er wird seinen Mord im Heiligtum des Apollon begehen, es ist also ein klarer Fall von Hybris, zumal der Gegner ihn weder angegriffen hat noch sich selbst zu verteidigen weiß²⁵¹. Während Apollon als Rächer des Frevels konsequent seinen Platz neben dem Brunnenhaus, an dem alles beginnt, einnimmt, ist die Anwesenheit von Thetis zunächst unerwartet²⁵². Am entgegengesetzten Bildende ist Priamos als Vater das Ziel der flüchtenden Kinder, die Stadtmauer der sichere Hort, in deren halb geöffnetem Tor jedoch bereits Krieger erscheinen, Anzeichen des bevorstehenden Kampfes. Antenor und Thetis kommentieren das Geschehen auf ihren Seiten, Antenor als Übermittler des Gegenwärtigen für Priamos, Thetis als Hinweis auf die Zukunft ihres Sohnes, die sie bereits kennt. Dass bis zur Erfüllung des Schicksals für Achilleus noch einige Zeit vergehen wird, deutet wiederum Apollons Randstellung an.

Die Rückkehr des Hephaistos in den Olymp (Abb. 8) bedeutet das Ende eines Familienstreits²⁵³, den Hera durch den Wurf ihres ungeliebten Sohnes aus dem Olymp ausgelöst hatte. Ihre eigene Gier wurde ihr zum Verhängnis – sie setzte sich auf den raffiniert konstruierten Thron ihres Sohnes, das Instrument seiner Rache. Sie konnte also nicht Maß halten, doch hier wird Maßlosigkeit auch ihre Erlösung sein: Hephaistos' unmäßiger Weingenuss bringt ihn zurück und befreit sie. Im Gegenzug werden Hephaistos und Dionysos in den Olymp aufgenommen, die Versöhnung von Mutter und Sohn ist ebenso perfekt wie jene von Hera und Dionysos. Die Präsenz weiterer Götter mag auch den Schluss erlauben, dass Hephaistos nun allgemein akzeptiert wird. Ein in jeder Hinsicht versöhnliches Ende einer Familiengeschichte also, das hier das Interesse des Malers geweckt hatte.

Der Kampf zwischen Pygmäen und Kranichen (Abb. 12) ist der einzige des Gefäßes, dessen Einzelfiguren anonym bleiben, da Beischriften fehlen. Kurz nach Klitias verwendet Nearchos dasselbe Thema für den Mündungsrand eines Aryballos²⁵⁴, und seine Kombattanten begleiten Beischriften, wenn auch nur kurze. H. Immerwahr hielt sie für sinnlos, denn auch in den anderen Szenen seien sinnvolle und unsinnige Wörter bzw.

²⁴⁸ Dazu schon o.

²⁴⁹ Zum Kantharos als Trinkgefäß Carpenter (Anm. 49) 118 ff. Zum typischen Trinkgefäß des Dionysos wird er erst etwas später; s. als ein Beispiel die ovoide Halsamphora des Kyllenios-Malers in Berlin F 1704: ABV 96, 14; J. Boardman, *The history of Greek vases* (2001) 50 Abb. 59.

²⁵⁰ Dazu s. o.

²⁵¹ Wie es zu dieser Untat kommen konnte, worin ihre Ursache liegt, wissen wir nicht; Proklos zufolge, war die Geschichte in den Kyprien Gegenstand der Erzählung, sein Bericht beschränkt sich aber leider auf die simple Tatsache, dass Achilleus Troilos außerhalb der Stadtmauern von Troja erschlug, im Rahmen der Feindseligkeiten vor den eigentlichen Kämpfen; Kossatz-Deißmann 72–74; T. Gantz, *Early Greek myth* (1993) 597. Erst später wird wohl die Prophezeiung als Ursache hinzugedichtet worden sein, nach der Troja nicht erobert werden kann, wenn Troilos sein 20. Lebensjahr vollendet, s. Gantz a. O. 602 mit Verweisen; man würde sich die Erklärung bereits für die Kyprien wünschen.

²⁵² So auch schon von Kossatz-Deißmann (81 Nr. 292 Taf. 87) angesprochen.

²⁵³ Hoffmann (Anm. 102) 30.

²⁵⁴ New York 26.49: ABV 83, 4; LIMC (Anm. 64) 595 Nr. 2 Taf. 467. Der Tenor ist hier ein anderer, der Kampf scheint weniger heftig, manche Gesten und Haltungen schon parodistisch.

Namen kombiniert²⁵⁵. Mit dem Hinweis auf die unzutreffenden Parallelen – eher Nonsensinschriften als spötelnde Bemerkungen – lehnte er R. Hampes These ab, hinter den Kürzeln versteckten sich die Schreie der Kraniche und ihrer Gegner²⁵⁶. Aber auch wenn die Beischriften keine Namen meinen und kein Bezug zwischen Wort und Figur auszumachen sein sollte, bleibt die Frage, warum Klitias und Nearchos, die Protagonisten hoher früharchaischer Schreibkultur, auf Beischriften verzichtet oder Unsinniges eingefügt haben sollen. Wenn Klitias in den übrigen Friesen alle Figuren benennt und sich in den Darstellungen an literarischen Vorlagen orientiert, ist es inkonsequent, hier plötzlich das Gegenteil anzunehmen. Des Rätsels Lösung bietet die Ilias: Hier dient der Angriff der Kraniche auf die Pygmäen als Gleichnis für den von Lärm begleiteten Ausfall der Trojaner gegen die Achaier, die ihrerseits bereit sind, einer für den anderen einzustehen²⁵⁷; Kraniche und Pygmäen treten nur als Gruppen in Erscheinung, Individuen sind nicht gefragt, demzufolge auch keine Namen nötig. Dieser Situation wird sich Klitias gegenüber gesehen haben. Ganz offensichtlich hielt er es für überflüssig, Namen zu erfinden. Er folgt also der Vorstellung Homers – nach Ansicht beider sind Pygmäen keine Individuen, hier zählt allein die Identität als Gruppe.

Wie im Fall der Pygmäen und Kraniche ließ sich Klitias auch bei den meisten anderen Friesen von Vorlagen inspirieren, wenn nicht leiten. Vor diesem Hintergrund scheint es zunächst wenig überzeugend, in den zurückliegenden Kombattanten der Leichenspiele für Patroklos oder den Kämpfern gegen den kalydonischen Eber Zeitgenossen des Malers zu sehen, nur weil wir ihre Namen nicht in der uns überlieferten epischen Version wiederfinden²⁵⁸. Die Version der homerischen Epen, die wir kennen, stammt aus einer alexandrinischen Edition – woher wollen wir im Einzelfall wissen, welche Variante zu Klitias' Zeit im Umlauf war, ob es nicht vielleicht sogar mehrere gab²⁵⁹? Andererseits: Sind sie tatsächlich Zeitgenossen, so ist dies ein weiteres Zeugnis für die Absicht des Malers, die Gegenwart – mit Anklängen an die Aristokratie – in seine Bilder einfließen zu lassen, aktuell zu sein. Im Falle der 'exotischen' Jäger bei der kalydonischen Eberjagd kann man ja durchaus über diesen Aspekt hinaus (mit seiner Konnotation einer Internationalisierung der Jagd) ein Element solonischer Politik sehen, die Integration von Ausländern zum Zweck des wirtschaftlichen Fortschritts.

4. Resümee des Programms

Im Mittelpunkt der zwei obersten Friese der beiden Seiten steht, inhaltlich gesehen, also das Begriffspaar Hybris – Arete. Jeder Held kann sich durch Arete auszeichnen, doch gibt es auch einige, die sich der Hybris schuldig machen. Wer durch Tapferkeit oder Tugend bedrohliche Situationen besteht und auf diese Weise den Frevel eines anderen auslöscht, kann trotzdem nicht in jedem Fall mit einer Belohnung rechnen; nicht selten ist das Ergebnis trotz allem der eigene Untergang. Doch selbst wenn der Einzelne nicht profitiert, profitiert das Kollektiv, sei es die Stadt, das Land oder die Kriegsgemeinschaft, wenn es befreit von schrecklichen Auflagen oder existenzgefährdenden Gegnern in die Zukunft blicken kann.

²⁵⁵ Immerwahr (Anm. 136) 27.

²⁵⁶ Immerwahr (Anm. 136) 27; R. Hampe, AM 60/61, 1935/36, 295 Nr. 23.

²⁵⁷ Hom. Il. 3, 3–7.

²⁵⁸ Hoffmann (Anm. 102) 32.

²⁵⁹ Dazu Lowenstam (Anm. 52) 21 Anm. 1; R. Lamberton in: Powell – Morris (Anm. 229) 33 (der erste einheitliche, uns so bekannte Text entstand in hellenistischer Zeit). Zur Frage der Entstehung der homerischen Epen und zum Zeitpunkt ihrer schriftlichen Fassung M. L. West in: W. Kullmann – M. Reichel (Hrsg.), Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen (1990) 33 ff. – dieser ausführlich zum sehr wohl denkbaren Nebeneinander von schriftlicher Fassung und mündlich tradierten Versionen; R. Thomas, Literacy and orality in ancient Greece (1992) 44 ff. Auch eine schriftliche Fassung bedeutet nicht zwangsläufig den Verzicht auf erzählerische Freiheit und damit Varianten durch den Rhapsoden in einer Gesellschaft, die auch sonst nicht weiter auf schriftliche Kommunikation setzt; die beiden Begriffe 'mündlich' und 'schriftlich' werden zu stark als einander ausschließende Begriffe verstanden, so Thomas a. O. 50. Vertreter der These, die Verschriftlichung sei ein Produkt athenischer Politik des 6. Jhs., sind G. S. Kirk, Homer and the oral tradition (1976) und M. S. Jensen, The Homeric question (1980). Im Bildrepertoire der attischen Vasen ist eine deutliche Zunahme in den Jahren um 560 und dann später im 3. Jahrhundertviertel festzustellen, s. Shapiro (Anm. 70) 126–128; die Einheitlichkeit der Bilder verlangt zumindest dann eine allgemein verbindliche Version des Epos. Die Essenz seines »evolutionary model« präsentiert G. Nagy, Plato's rhapsody and Homer's music (2002) 3 ff. bes. 5 f.; die Reform der Homerrezitationen in Athen im mittleren 6. Jh. sind der Anlass für Veränderungen, »... potential texts in the sense of transcripts ...« (ebenda 6).

In den beiden unter dem Hochzeitszug angesiedelten Friesen geht es demgegenüber um die Steigerung: Im Streitfall Hephaistos gegen seine Mutter sorgt der Mangel an Maßhalten für die Lösung jener Probleme, die frühere Maßlosigkeit oder Gier ausgelöst hatten, und über den reinen Zwist mit Hera hinaus wohl für die Rückkehr aller in ein glücklicheres Familienleben. Bei Achilleus führen Hybris und Maßlosigkeit zum erwarteten Ende, er findet den Tod durch die Hand des Gottes, gegen den er gefrevelt hat²⁶⁰. In diesen Episoden begegnet uns Maßlosigkeit als ein ambivalenter Wert – an und für sich der Ausgangspunkt für schreckliche Konsequenzen, kann sie in wenigen Fällen zur Entspannung und Lösung von Problemen führen.

Das Programm des Kraters wird also dominiert von den beiden Schlagworten Hybris und Sophrosyne (Maßhalten): Im oberen Teil des Kraters werden die Hybris mancher Helden (von Theseus, Meleager und Achilleus, die Kentauren lassen es aber an Maß fehlen) und die Arete des Individuums oder der Gruppe (die Helden um Meleager) als Ursache und Lösung einander gegenübergestellt, in den unteren Friesen ist es das Begriffpaar Hybris (im Falle Achilleus') und Sophrosyne (dies gilt für Hera wie Hephaistos). Und dazwischen der große Hochzeitszug, in dem Götter, Personifikationen, Menschen und das weise Mischwesen Chiron vereint sind, alle wesentlichen Elemente des Zusammenlebens auf der Erde sozusagen friedlich koexistieren. Dieses Zusammenleben ist personifiziert in der Hochzeit eines Sterblichen mit einer Unsterblichen, deren Probleme im Vorfeld dem Betrachter sicher bekannt gewesen sind. Aber auch wenn Schwierigkeiten bestanden, so sollen wir wohl lesen, sind diese nun vergessen. Die Frieze darüber und darunter sind aber ein Spiegel der guten und schlechten Vorkommnisse, die trennend, aber auch einigend wirken können.

Dies ist eine zweifellos anspruchsvolle Lesart, die manchem heutigen Leser zu kompliziert erscheinen mag. Vergessen wir jedoch nicht, dass nicht nur in Athen, sondern auch in Etrurien hochgebildete Symposiasten ihre Zeit beim Symposion mit der Enträtselung subtil gestalteter Bildprogramme verbracht haben dürften²⁶¹. Wem dies damals schon zu weit ging, wem es an Bildung oder auch an politischem Interesse fehlte, wird sich vielleicht nur auf die jeweilige Wiedergabe eines Frieses konzentriert und ihren speziellen Charakter bedacht haben, wird vielleicht Zusammenhänge auf einer Seite gesucht haben oder ganz generell in seiner übergreifenden Lesung beider Seiten zu abweichenden Erkenntnissen gekommen sein, wie dies auch in der modernen Forschung der Fall ist²⁶². Damals wie heute bieten die Frieze eine unermessliche Anzahl von Details und dank ihrer auch eine schier unerschöpfliche Menge von Anknüpfungspunkten, Assoziationen und Kombinationsmöglichkeiten. Infolgedessen konnte sich bislang keine umfassende Interpretation der Frieze wirklich durchsetzen. Es ist die allerdings fraglich, ob von des Malers Seite überhaupt nur eine einzige Lesart intendiert war. Denn auch wenn das hier vorgeschlagene Programm überzeugen sollte, bleibt festzuhalten, dass daneben andere Erklärungsmodelle bestehen können, die auf anderen Erklärungsebenen angesiedelt sind. Es ist gerade diese Vielschichtigkeit, die den Klitiaskrater gegenüber allen anderen zeitgenössischen Werken auszeichnet²⁶³.

5. Zusammenfassung

Zentrale Begriffe der solonischen Gesetzgebung haben wir bereits auf der Hydria des Prometheus-Malers²⁶⁴ (Abb. 21–23) kennen gelernt, wo dieser Begrifflichkeiten in Personifikationen umgesetzt hat. Diese entsprechen zwar in jeder Hinsicht dem Frauenideal der Zeit, sind aber durch die Beschriften individualisiert und zu eigenständigen Persönlichkeiten geworden.

²⁶⁰ Wenn Achilleus Troilos zum Wohle seiner Achaier erschlug, dann haben wir einen der üblichen Arete-Fälle vor uns, wieder mit tragischem Ende; wenn dem aber nicht so war, dann ist dies eine persönliche Verfehlung ohne jeden Grund, eine Hybris und Maßlosigkeit, die bestraft werden muss.

²⁶¹ Zur Unterhaltung und zu den Profilierungsmöglichkeiten beim Symposion A. Schäfer, *Unterhaltung beim griechischen Symposion* (1997) 27 ff.

²⁶² s. die Zusammenfassung und persönliche Gewichtung von Shapiro (Anm. 70) 140.

²⁶³ Dieselbe Vieldeutigkeit konstatiert Isler-Kerényi (Anm. 43) 71. 75 auch für den figürlichen Fries auf dem Dinos des Sophilos in London (s. Anm. 132), und Gleiches gilt auch für das Programm der Chigi-Kanne in Rom, Villa Giulia 22679: J. M. Hurwit, *Hesperia* 71, 2002, 1 ff. bes. 16 ff.

²⁶⁴ Wie Anm. 8.

Auf dem Klitiaskrater erkennen wir vergleichbare Tendenzen: Im Theseusfries (Abb. 4) etwa in der Namensgebung – in Lysidike und Prokritos – und im Hochzeitsfries (Abb. 7) in der massiven Anwesenheit göttergleicher Personifikationen. Gemeinsam mit Dionysos stehen die Horen (Abb. 34) im Mittelpunkt der Vorderseite, sie verkörpern als Dike, Eunomia und Eirene zentrale Bereiche des Polislebens und der Gesetzgebung Solons. Weitere Aspekte des Lebens illustrieren die Chariten, Musen und Moiren (Abb. 34. 36); mit ihnen schreitet auf dem Krater auch Themis, die im Olymp wie in der Polis die oberste Instanz von Ordnung ist.

Sie alle haben bei Hesiod Eingang in die Göttergenealogie gefunden, bei Solon werden sie dezidiert in den ‘staatlichen’ Kontext eingebunden²⁶⁵ und wirken so als abstrakte Kräfte, ohne göttlichen Antrieb, in seiner eigenen Welt²⁶⁶. Von Homer übernimmt er Hybris als Gegenpart zu Eunomia²⁶⁷; Hybris bewirkt Dysnomia, die bei Solon wie bei Hesiod den früheren Zustand – die Störung der Ordnung – charakterisiert, bevor Zeus einen neuen, besseren – die Ordnung nämlich – eingeführt hat²⁶⁸. Wenn bei Hesiod diese Neuordnung schon stattgefunden hat, so bleibt sie bei Solon eine Aufgabe für die Zukunft: Er wird durch seine Gesetzgebung Eunomia für Athen schaffen; Einigkeit und ein harmonisches Zusammenleben in der Stadt sollen mit Hilfe von Zeus und Athena geschaffen werden.

Hybris war zusammen mit Maßlosigkeit Ursache der mythischen Episoden, die Klitias für die Friese seines Volutenkraters auswählte. Die Helden sorgen dank ihrer Arete für Lösungen zugunsten ihrer Stadt, ihres Landstrichs und vor allem der Gemeinschaft, der sie angehören; häufig genug bezahlen sie dafür mit ihrem Leben. Sie stellen mit ihrem Tun die gute Ordnung wieder her. Im Hochzeitsfries ist die gute Ordnung in Gestalt ihrer göttlichen Vermittler zugegen und steht in den Hauptfiguren Thetis und Peleus zumindest in diesem Moment in vorbildlicher Weise vor uns. Dass Dionysos in diesem Fries die Hauptfigur ist, ist sicher kein Zufall: Im Fries darunter haben wir gesehen, wie Maßlosigkeit, selten genug, im dionysischen Bereich einmal zu einem glücklichen Ausgang führen kann. In einer funktionierenden Gesellschaft muss dem Einzelnen eine (von der Polis kontrollierte, weil organisierte) Auszeit gewährt werden – in Form von Festen mit Weingenuß etwa –, die Dionysos mit der Transportamphora dem Betrachter ankündigt.

Die Bildfriese dieses Symposiongefäßes enthalten also eine ausgeklügelte Botschaft mit gesellschaftlichen Verhaltensregeln²⁶⁹: Halte die Gesetze ein (Unantastbarkeit im Heiligtum wie bei Troilos, Schutz Fremder wie im Fall von Minos, ordentliches Verhalten als Gast wie im Fall der Kentauren), gib den Göttern, was ihnen zusteht (im Fall des Oineus), Vorrang des Kollektivs vor dem Einzelnen, wie bei Achilleus, dann wird alles gut werden und alle werden ebenso glücklich sein wie Peleus und Thetis, die sich ja überaus züchtig und ihrer Rolle als Frau gemäß verhält. Die Bildfriese erfüllen so dieselbe Funktion wie etwa Theognis’ Kurzgedichte mit ihren Hypothekai²⁷⁰, die beim Symposion zur Begleitung des Aulos vorgetragen wurden; Anlass und Intention der Inhalte sind für Gedicht wie Krater identisch. Sie enthalten einen Appell zum respektvollen und vorbildlichen Handeln den Mitmenschen wie den Göttern gegenüber, zur Disziplinierung aller im Sinne der Gemeinschaft und Ausgrenzung derer, die diesen Ansprüchen nicht gerecht werden. Literatur und Bildkunst sind also vereint in dem Bestreben, althergebrachte Wertvorstellungen zu propagieren; sie sind demzufolge keinesfalls banal geworden im Lauf der Zeit, sondern unerlässlich für das funktionierende Zusammenleben in der Gemeinschaft. Einer Gemeinschaft, wie sie etwa auch beim Symposion beschworen wird²⁷¹, für das, noch einmal sei es betont, auch ein Volutenkrater wie der des Klitias bestimmt war.

²⁶⁵ Für Solon wie für Theognis ist Hybris eine der wesentlichen Ursachen von Stasis und Tyrannis, s. Fisher (Anm. 202) 209; ebenda 212 Hybris als Gegenstück zu Sophrosyne in Solon 13 West. Vgl. auch Alkm. fr. 64, der Eunomia – hier als Tochter von Promatheia und Schwester von Tyche und Peitho – für die Propagierung spartanischer Tugenden einsetzt, s. Ostwald (Anm. 219) 64. Allgemein zum solonischen Handeln auch Stahl 190 ff.

²⁶⁶ Ostwald (Anm. 219) 66.

²⁶⁷ Hom. Od. 17, 487; Ostwald (Anm. 219) 65.

²⁶⁸ Ostwald (Anm. 219) 67. Hybris bezeichnet »... the deliberate infliction of serious insult on another human being ...«, die die persönliche Time (Ehre) des Anderen verletzt, somit seinen Status in der Gesellschaft und seine Identität in Frage stellt, Gegenwehr erfordert, Unruhe auslöst und den Zusammenhalt in der Gemeinschaft bedroht – ein verfehltes Handeln auf moralischer und sozialer Ebene, das das Funktionieren der Gemeinschaft beeinträchtigt; s. Fisher (Anm. 202) 1 ff. und N. Fisher in: A. Powell (Hrsg.), *The Greek world* (1995) 45 f.

²⁶⁹ Daher war es bestens auch für den Export geeignet, denn die Aristokraten der archaischen Welt teilen dieselben Wertvorstellungen. Es besteht also überhaupt kein Grund, eine Auftragsarbeit anzunehmen.

²⁷⁰ H. Patzer in: Kurz – Müller – Nicolai (Anm. 29) 200 ff.; Schäfer (Anm. 261) 28.

²⁷¹ Schäfer (Anm. 261) 28.

Neben allgemein anerkannten Konstanten gerade im Verhalten den Göttern gegenüber sind hier Kernbegriffe solonischer Politik versteckt: Fremde will er verstärkt anlocken und die Macht des Demos stärken, dessen Führer sich dem allgemeinen Wohl unterordnen sollen statt nur die eigene Gier auszuleben.

6. Solon und Klitias

Klitias hat in den Friesen des Kraters solonisches Reformgut mit hesiodeischen Göttervorstellungen verbunden²⁷². Was hat ihn dazu bewegt²⁷³, mehr als zwanzig Jahre nach den solonischen Reformen ein Konzept für den Bildschmuck seines Gefäßes zu entwickeln, das sich so pointiert mit den Kernbegriffen Solons fassen lässt²⁷⁴? Die Frage verschiebt sich nur, wenn wir von einer Bestellung ausgehen, wofür, wie oben dargelegt, zwingende Argumente fehlen; dann suchen wir nämlich nach den Beweggründen des Auftraggebers, eines unbekannt athenischen – bei der Erstbenutzung und sekundären Versendung – oder eines ebenso unbekannt etruskischen – bei der direkten Versendung – Angehörigen der Aristokratie. Seine Persönlichkeit lässt sich nicht näher fassen; allenfalls sind allgemeine Aussagen zu seiner Gruppenzugehörigkeit, deren identitätsstiftenden und repräsentationsfördernden Mechanismen möglich.

Klitias und der Prometheus-Maler arbeiten in unruhigen Zeiten: Die guten Vorsätze der solonischen Reformen haben nicht lange angehalten, schon bald sind die alten Verhaltensmuster wieder aufgebrochen, hat der Wettstreit innerhalb der Aristokratie die vorgebliche Einheit in der Polis zerstört²⁷⁵. Die Ursache aller Probleme liegt im Werte- und Verhaltenskodex der Aristokratie. Diese ist eine fließende und dynamische Gesellschaftsschicht²⁷⁶. Eigene Fähigkeiten, nicht rechtliche oder religiöse Faktoren bestimmen die Zugehörigkeit. Die Gruppe ist heterogen und inkohärent, denn es liegt bei jedem Einzelnen sich zu empfehlen; ausschlaggebend ist allein die eigene Leistung mit dem Ergebnis einer ständigen Konkurrenzsituation²⁷⁷. Die Reglementierung des Wettbewerbs, mithin die Schaffung einer speziellen Wettbewerbsethik wird deshalb zu einem wesentlichen Strukturmerkmal dieser Gesellschaft. Als nach Einführung der Hoplitenphalanx die Gelegenheiten zur Profilierung auf dem Schlachtfeld geringer wurden, treten 'zivile' Formen der Auseinandersetzung an deren Stelle, die eine Differenzierung innerhalb der Gruppe erlauben²⁷⁸: die Jagd, Agone mit ihren musischen und athletischen Wettkämpfen, die Erziehung und Bildung einerseits, aufwendige Ausstattung (Gespanne etwa) und Vorbereitung andererseits voraussetzen, Symposien mit ihrer Zurschaustellung von Luxus im privaten Raum ebenso wie Gastfreundschaftsbeziehungen mit ihren für das öffentliche Leben wich-

²⁷² Zum Vorbildcharakter Hesiods für Solon s. A. Spira in: Kurz – Müller – Nicolai (Anm. 29) 180 f. Zu den solonischen Reformen und ihrer Wirkung Stahl 190 ff.

²⁷³ Für die Frage danke ich J. Martin, Freiburg.

²⁷⁴ Diese Kernbegriffe Solons und die Wirkungswelt Hesiods eignen sich natürlich besonders gut als Lösungsmittel für die Grundsatzzproblematik in der Zeit nach Solon mit ihren Staseis (dazu H.-J. Gehrke, *Stasis. Untersuchungen zu den inneren Kriegen in den griechischen Staaten des 5. und 4. Jh. v. Chr.* [1985] passim). – Ich folge also der konventionellen Chronologie und These, dass Solons Reformen als ein Gesamtpaket in Kraft traten. Wirklich gesichert ist dies jedoch nicht, denn antike, wenn auch sehr viel spätere Quellen lassen durchaus annehmen, dass zwischen der unstrittig frühen Seisachtheia und den übrigen Reformgesetzen einige Zeit vergangen ist. Wenn, wie manche annehmen, die übrigen Neuregelungen erst (spät) in den 70er Jahren eingeführt werden, ist zumindest der Klitiaskrater sehr kurz danach entstanden. Sein Programm kann dann nichts anderes als ein unmittelbarer Reflex darauf sein und – vielleicht angesichts der gerade überwundenen Zustände – ein weiterer Appell an den Betrachter zum Einhalt dieser Gesetze. Die Hydria in Leiden (s. Anm. 8) und die Schale in München (s. Anm. 25) sind ja etwas später entstanden, in Zeiten wieder aufkeimender innerer Auseinandersetzungen, die erst 561 mit dem ersten Tyrannisversuch von Peisistratos ein vorübergehendes Ende finden. Zu den Quellen und der Datierung ausführlich C. Hignett, *A history of the Athenian constitution to the end of the fifth century B. C.* (1952) 316 ff.; P. J. Rhodes, *A commentary on the Aristotelian Athenaiion Politeia* (1981) 189 ff.; K.-W. Welwei, *Athen. Vom neolithischen Siedlungsplatz zur archaischen Großpolis* (1992) 206 ff. bes. 220 ff.

²⁷⁵ Stahl 230.

²⁷⁶ Zum Folgenden bes. E. Stein-Hölkeskamp, *Adelskultur und Polisgesellschaft* (1989) passim; dies. in: Euphronios (Anm. 161) 39 ff.

²⁷⁷ Der individuelle soziale Status definiert sich maßgeblich über öffentliche Wettkämpfe, bei denen man Ehre gewinnt, s. Stahl 86 ff.; Ch. Mann, *Athlet und Polis im archaischen und frühklassischen Athen* (2001). Zu Konkurrenz, aber auch einenden Klassendefinitionen L. Foxhall in: Mitchell – Rhodes (Anm. 210) 120.

²⁷⁸ Stein-Hölkeskamp (Anm. 276) 104 ff.

tigen Folgen²⁷⁹. Die Präsentation von Reichtum und Lebensart sind unverzichtbare Elemente der aristokratischen Lebenswelt. Jenseits des Privaten ist der agonistische Charakter auch bestimmend für den Umgang mit politischer Macht; Aristokraten konkurrieren in der Polis um die Ämter²⁸⁰ und nicht selten versuchen sie, ihren Einfluss und ihre Macht durch die Verlängerung der Amtszeit zu mehren. Gegen diese Überschreitungen wird ein Regelwerk aufgebaut, das die Vorteile des Einzelnen stark einschränkt, mithin die Profilierung des Amtsinhabers, und auf diese Weise die Wertigkeit der Institution für den Bereich der persönlichen Repräsentation relativiert.

Der Repräsentation dienen, wie angesprochen, besonders privat abgehaltene Symposien. Luxuriöse Möbel und aufwendig hergestelltes Keramik- oder Metallgeschirr künden vom wohlhabenden Gastgeber, der seine Gäste in jeder Hinsicht generös bewirbt. Symposien schaffen nicht nur die Gelegenheit zum Austausch, sondern betonen als Gesellschaft gleichgestellter Männer die Gemeinschaft; diese proklamieren in ihren Gedichten und Liedern bewährte aristokratische Tugenden, Wertvorstellungen und die Vorbildfunktion der Vorfahren. Der Zugang zu diesen Veranstaltungen ist unerlässlich für die Zugehörigkeit zur tonangebenden Gruppe. Auch durch diese Barriere wird die Aufnahme in die Aristokratie geregelt, wird also Integration betrieben oder verhindert. Das Symposion bleibt bis weit in die Zeiten der Demokratie hinein der Ort für Vorgänge und Absprachen, die das politische Geschick der Polis bestimmen, solange die Institutionen noch nicht zur Gänze ausgebildet sind – es war »gewissermaßen eine vopolitische Art von Öffentlichkeit«²⁸¹, demnach sowohl privat (wegen des Ortes der Veranstaltung) wie öffentlich (wegen der getroffenen Entscheidungen).

Auf 'globaler' Ebene eigneten sich besonders Heiligtümer für aristokratische Repräsentation, beliebt waren vor allem die panhellenischen wegen ihres Ranges, ihrer Darstellungsmöglichkeiten, ihrer Bedeutung für die gesamtgriechische Identität und ihrer Internationalität²⁸². Sie boten den Anlass und den Raum für Treffen und Kommunikation mit Aristokraten anderer Poleis, für die Aufrechterhaltung von Xenia, Gastfreundschaftsbeziehungen, und gleichzeitig mit den Festen und dazugehörigen Spielen den Rahmen für sportlichen Erfolg, eine der Säulen aristokratischer Selbstdarstellung²⁸³. Reichtum zeigt sich hier durch die Größe und Ausstattung von persönlichen Weihgeschenken, gelegentlich wird aber sogar dieser Rahmen gesprengt, wenn die Alkmaioniden etwa den Giebel des Apollontempels in Delphi über die Abmachung hinaus prächtig gestalten und auch auf diese Weise auf die zu Hause herrschenden Peisistratiden mit deren Athenatempel reagieren²⁸⁴. Heiligtümer werden so zu 'Inseln' aristokratischer Traditionen, in den Poleis entwickeln sich durch den Profilierungswunsch des Einzelnen neue Formen der Repräsentation und Macht. Heiligtümer wie Delphi spielen schließlich eine ausschlaggebende Rolle in der Herrschaftslegitimation (etwa der Tyrannen) und müssen durch Geschenke an den Gott oder die Göttin gewogen gehalten werden²⁸⁵.

Innerhalb der Aristokratie herrscht keinesfalls das Prinzip absoluter Gleichheit. Zudem muss die Erringung der Vorherrschaft durch einen aus der Gruppe – und die Etablierung einer Tyrannis – nicht notwendigerweise zu einem Gegensatz zu allen übrigen Aristokraten führen²⁸⁶. Der Tyrann war zur Sicherung seiner Position auf die Unterstützung der breiten Masse, aber auch zumindest eines Teils der Aristokratie angewiesen, sodass

²⁷⁹ Stein-Hölkeskamp (Anm. 276) 94 ff. bes. 99 f. Konstituierende Elemente zur Differenzierung innerhalb einer Gruppe müssen ebenso für die Griechen wie für moderne Gesellschaften vorausgesetzt werden, vgl. P. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede* (1982) bes. 405 ff. Zur Jagd A. Schnapp, *Le chasseur et la cité* (1997).

²⁸⁰ Die Übernahme öffentlicher Aufgaben für das jeweilige Gemeinwesen – im 6. Jh. Bestandteil aristokratischer Betätigung – dient aber weiterhin nur der eigenen 'Ehrliebe' (*philotimia*); ursächlich dafür ist, dass Dienstleistungen für die Polis zur Arete, dem schon häufiger genannten Ideal aristokratischer Lebensführung überhaupt, führen, s. Stahl 88.

²⁸¹ E. Stein-Hölkeskamp in: Euphronios (Anm. 161) 44.

²⁸² Zur besonderen Rolle des Apollonheiligtums von Delphi innerhalb der panhellenischen Heiligtümer V. Rosenberger in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (2001) 107 ff., der die Bedeutung der Heiligtümer als Träger des kulturellen Gedächtnisses der Griechen betont; s. auch S. Hansen in: H.-J. Gehrke – A. Möller (Hrsg.), *Vergangenheit und Lebenswelt* (1996) 262 f., der daran erinnert, dass dort nicht nur Mythen und Bilder, sondern auch die den Weihgaben zugrunde liegenden Anlässe (ob tatsächlich oder konstruiert) bewahrt werden. – Zur Internationalität der Aristokratie Stahl 202 f.

²⁸³ Weihgeschenke außerhalb der eigentlichen griechischen Welt z. B. durch Kroisos von Lydien (Hdt. 1, 50 ff.) oder Amasis, Pharao von Ägypten (Hdt. 1, 182). Zum Wettbewerb im Ptoion s. L. Bizard, *BCH* 44, 1920, 227 ff.; Stahl 131 f.

²⁸⁴ Hdt. 5, 63 ff.; Stahl 120 ff.

²⁸⁵ H. Brandt, *Chiron* 28, 1998, 194.

²⁸⁶ Stahl 134.

wechselnde Kooperation, Bündnisse oder auch nur Stillhalteabkommen als probate Mittel der Zusammenarbeit gelten mussten. Ein bekanntes Beispiel für solche Wechselspiele ist Kleisthenes, der trotz seiner Zugehörigkeit zur oppositionellen Alkmaionidenfamilie das Archontenamt bekleidete, aber auch als Gegner des Tyrannen im Exil in Delphi war²⁸⁷.

Die – auch für die Stadt – positiven wie negativen Seiten des aristokratischen Wertekodex und seiner Repräsentationsmechanismen galt es im Gleichgewicht zu halten. Dieses war jedoch ernsthaft aus den Fugen geraten, als Klitias die Themen für seinen Krater auswählte – in dieser Zeit boten die Aristokraten das alte Bild. Unseren wenigen Quellen zufolge, herrschte nach dem vorübergehenden Erfolg der solonischen Reformen der schon bekannte Zwist innerhalb der Gruppe um die Macht in der Stadt. Wir befinden uns also inmitten der innenpolitischen Auseinandersetzungen, die die Politik der Stadt nach dem Rückzug Solons bestimmen, dessen Gesetze natürlich weiter gelten.

Solons Reformen sind ein Bündel durchdachter Reformen, die der zunehmenden Auffächerung der Gesellschaft in Gruppen Einhalt gebieten sollten²⁸⁸. Ursache dafür sind Gewinnsucht und Habgier, die Maßlosigkeit der Aristokraten, vor allem der Landbesitzer, generell aber auch die Eigensucht aller, die nur auf ihren Vorteil bedacht sind, die ihre Verantwortung für alle ihren eigenen Interessen untergeordnet und ihre Kompetenzen überschritten haben. Konsequenz ist ein bis an die Grenzen des Erträglichen zerstrittenes Volk, dessen Führer ihrer Pflicht nicht nachkommen. Der Konsens aller ist auf herkömmlichem Wege nicht mehr herzustellen, maßlosem Ehrgeiz und wachsender Gewaltbereitschaft Tor und Tür geöffnet. Das oben beschriebene Konkurrenzmodell lässt keine interne Lösung zu, kein involvierter Aristokrat kann sich nach den Regeln gegen den anderen durchsetzen. Nur ein 'akzeptierter Außenseiter', ein Aristokrat ohne unmittelbare machtpolitische Ambitionen, kann eine Lösung bringen, einer, der bei den führenden Aristokraten Vertrauen genießt und dem *a priori* eine Verbesserung ohne allzu große Verluste zugetraut wird. Das ist Solon.

Lange Passagen von Solons Gedichten sind uns in seinen eigenen Worten überliefert²⁸⁹. Wir wissen so von ihm selbst, dass er anstelle einer Rede ein Gedicht auf der Agora vorträgt, als er die Bürger zum Handeln gegen Salamis aufstacheln will²⁹⁰; er instrumentalisiert die Dichtkunst also als Medium für politische Information, die Handlungsweise der mythischen Figuren fungiert dabei als Paradeigma für das die Normen respektierende Verhalten der Zuhörer. Wenn Solon so argumentieren kann, dann können dies auch andere, z. B. ein Vasenmaler, der politische Aussagen seiner Profession folgend über Bilder weitergibt²⁹¹.

Solon nutzt also die öffentliche Wirkung der Dichtkunst, begreift aber auch, dass in dieser gegenwärtigen Situation weder die herkömmliche Sprache der Dicht- und der Bildkunst noch die traditionellen Lösungen weiterhelfen, denn sie grenzen aus, da sie nicht allen zugänglich sind. Die Polis und seine eigene Dichtung brauchen aber alle Mitglieder der Gesellschaft für die nötigen Veränderungen²⁹². Die Reformen müssen nach dem Stand der Dinge zwei Aufgaben erfüllen: Die Maßnahmen müssen disziplinierend auf die maßlosen Aristokraten wirken, die nicht nur ihre Fehler einsehen, sondern auch zugunsten des Demos einlenken müssen. Und dieser muss zum Wohle aller integriert werden und, ebenso wie die in die oberste Schicht aufsteigenden Bürger, über den Verhaltenskodex informiert werden. Die Schlagworte für Solons Reformen sind also Disziplin und die Vermittlung des richtigen Verhaltens.

²⁸⁷ Archontat 525/24 nach Ausweis der fragmentarisch erhaltenen Archontenliste, s. R. Meiggs – D. Lewis (Hrsg.), *A selection of historical inscriptions to the end of the fifth century B. C.* II (1988) 9 Nr. 6 fr. c; Stahl 145 ff. Exil der Alkmaioniden in Delphi: Hdt. 5, 63.

²⁸⁸ Welwei (Anm. 274) 151 ff. Sehr zugespitzt auf den Gegensatz Aristokraten – Demos äußert sich W. Eder in: Euphronios (Anm. 161) 26–28.

²⁸⁹ Plut. Sol. 8, 1–3; Diog. Laert. 1, 46. Generell E. Katz Anhalt, *Solon the singer. Politics and poetics* (1993). Zum *Eunomia*-Gedicht M. Stahl, *Gymnasium* 99, 1992, 385 ff.; V. Fadinger in: Gehrke – Möller (Anm. 282) 179 ff.; Dalby (Anm. 28) 201 mit Parallelererscheinungen in Anm. 38 differenziert zwischen den elegischen Gedichten, in denen Solons moralische Vorstellungen stärker zum Ausdruck kämen, und den iambischen Dichtungen, die leichter, kontroverser und in jedem Fall persönlicher sind; die Erinnerungen und Geschichten werden mit einer bestimmten Absicht erzählt, dienen also einem politischen Zweck. Zu Gedichten, die im öffentlichen Kontext aufgeführt werden, C. J. Herington, *Poetry into drama: early tragedy and the Greek poetic tradition* (1985) 32 (weitere Beispiele für Kallinos von Ephesos und Tyrtaios).

²⁹⁰ D. A. Campbell, *The golden lyre. The themes of the Greek lyric poets* (1983) 91 ff.; C. Higbie, *ClAnt* 16, 2, 1997, 278 ff.

²⁹¹ Als 'politische' Maler wurden bereits Exekias (J. Boardman, *AJA* 82, 1978, 11 ff.) und Euphronios (E. Vermeule, *AntK* 8, 1965, 34 ff.) bezeichnet, wenn auch mit weniger überzeugenden Argumenten.

²⁹² Katz Anhalt (Anm. 289) 68.

Erinnern wir uns nun an das Resümee des Friesprogramms von Klitias, das den aristokratischen Sympionsteilnehmern mithilfe mythischer Episoden und ihrer Protagonisten in ihrer Lebenswelt zu vorbildlichem Verhalten verhelfen soll; als Kernbegriffe hatten sich Sophrosyne und Arete (als Gegenpol zu Hybris) kristallisiert. Klitias instrumentalisiert Mythos also in gleicher Weise wie Solon, nur zielt der Maler auf den gesellschaftlich-politischen Bereich, der Staatsmann (wie im Fall von Salamis) auf den machtpolitisch-militärischen. Die Absichten und Mittel sind vergleichbar: In beiden Fällen dient ein Bündel traditioneller und damit allgemein bekannter, anerkannter Medien und Inhalte als Vehikel für die Propagierung wichtiger Interessen. Insofern folgt Klitias in einer innenpolitisch schwierigen Zeit dem Beispiel Solons und erinnert zugleich an dessen Beispiel.

7. Klitias und Theseus

Theseus ist der einzige Heros im Bildprogramm des Klitias, dessen Präsentation wirklich neue Züge aufweist: Er ist nicht nur der junge, schöne Athener, der durch seine Tat die Zukunft der Stadt sichert, er ist auch – ausgedrückt durch seine Gewandung – ein Ionier, als dessen Mutterstadt sich seine Vaterstadt nach Solons eigener Aussage fühlt. Klitias wählt also äußerliche Kennzeichen, um innere Anliegen seiner Polis ins Bild zu setzen und verbreiten zu können. Theseus wird auf diese Weise für politische Zwecke instrumentalisiert, erstmals (zumindest für uns heute) im archaischen Athen.

Das heißt aber nicht, dass die Instrumentalisierung von Theseus auf das Konzept eines einzelnen Malers zurückgeht²⁹³. Ein Maler wird aber schon aus praktischen Gründen nichts auf seinen Gefäßen darstellen, zumal auf so aufwendigen, das er nicht für verkäuflich hält; der Inhalt muss seiner Meinung nach – fehlgeschlagene Experimente gibt es immer wieder – den Betrachter ansprechen und ihm etwas sagen. Der Maler wird also dem Zeitgeschmack folgen und bei Interesse Tendenzen zeitgenössischer Lebens-, Politik- oder Moralvorstellungen aufgreifen und durch auffallende Details seiner Darstellung eine besondere Richtung geben. Er setzt daher etwas ins Bild, das bereits im Umlauf ist, und gibt es dann zur Anregung an den Betrachter weiter, der seinerseits für weitere Verbreitung sorgen soll. Insofern spielt die Bilderwelt der Keramik in der Zeit des Klitias eine Rolle als Propagandamedium. Sie war auch deshalb so bedeutend, weil es nur wenig Konkurrenz durch andere Gattungen gab; Münzprägung und Bauplastik, die eine breitere Öffentlichkeit als die Vasen erreichen konnten, sind erst nach Klitias' Schaffenszeit in Athen eingeführt worden²⁹⁴.

8. Theseus und Athen

Warum aber Theseus und nicht ein anderer? Er war mit den Minos geschuldeten athenischen Jungen und Mädchen nach Kreta gefahren und hatte mit seinem Kampf der langjährigen Verpflichtung ein Ende bereitet. Er hatte also den Nachwuchs Athens gerettet und die Zukunft für die Stadt gesichert. Die Übertragung dieser für die Existenz der Polis zentralen Aufgabe setzt seine Identität als Athener voraus (wie für den Spartaner Alkman und den Künstler der korinthischen Kypseloslade²⁹⁵), bei Klitias avanciert er mithilfe der Gewandung noch zum Ionier: In seiner Figur ist auf dem Klitiaskrater Solons Anspruch, Athen sei die Mutterstadt Ioniens,

²⁹³ Dies ist aber theoretisch denkbar, solange der Maler bei der Themenwahl freie Hand hat, ein autonomer Künstler ist. Seine Stellung in der Gesellschaft ist durchaus anerkannt (dies wissen wir allerdings erst aus späteren Quellen), auch scheinen zumindest einige Maler durch ihre Arbeit zu nicht unbeträchtlichem Wohlstand gelangt zu sein: Erinnert sei nur an den unbekannt Töpfer, der ein Relief auf der Athener Akropolis aufstellen ließ, oder an die große Kore von der Hand des berühmten Bildhauers Antenor, die Nearchos in Auftrag gegeben hatte, s. Scheibler (Anm. 159) 9 f.; zusammenfassend dies., Griechische Töpferkunst (1983) 120 ff.; J. M. Hurwit, *The Athenian Acropolis* (1999) 61 f. Antenor-Kore ebenda 127 Abb. 101.

²⁹⁴ Zur frühen Bauplastik J. Boardman, *Griechische Plastik. Die archaische Zeit* (1981) 181 ff.; Hurwit (Anm. 293) 112 ff. Zum Beginn der Münzprägung in Athen zuletzt kurz mit Hinweis auf die Probleme L. Kurke, *Coins, bodies, games, and gold. The politics of meaning in archaic Greece* (1999) 68. s. bes. C. M. Kraay, *Archaic and classical Greek coins* (1976) 56 ff.; J. H. Kroll – N. M. Waggoner, *AJA* 88, 1984, 326 ff.

²⁹⁵ Dies war er schon für den Spartaner Alkman (fr. 21 [Page, PMG]), der die Befreiung der von Theseus entführten Helena durch die Dioskuren in Athen stattfinden lässt. Gleiches gilt für die bildliche Wiedergabe auf der Kypseloslade, s. Paus. 5, 19, 3; Splitter (Anm. 23) 42.

visualisiert. Des Helden Biographie ist – wie sie sich uns aus den wenigen Quellen und Bilddenkmälern erschließt – kurz und durch die große Tat schon so eng mit Athen verbunden, dass sie ihn als Heros der Athener prädestiniert. Dies in einer besorgniserregenden Situation, in der alle Anstrengungen der Athener auf ihre eigene Stadt gerichtet sind: Innenpolitisch herrscht Anarchie, die Führungsschicht ist in Lager gespalten, die wirtschaftliche Lage ist verheerend, die Bauern sind verarmt und ausgebeutet. Solons Kompromiss muss zu einer inneren Beruhigung und Behebung der Zustände führen, die Einheit der Stadt muss wiederhergestellt werden. Mit dem Gefühl der Einheit – nach dieser außerordentlich bedrohlichen Krise – wächst hier vielleicht zum ersten Mal der Wunsch nach einer Figur, die das neue Selbstverständnis, die Identität der Stadt verkörpert. Wer ist besser geeignet als Theseus, dessen Lebensgeschichte zwischen wenigen Eckpunkten reichlich Gestaltungsräume bietet? Und der daher als Athener und Ionier gleichermaßen auftreten kann?

9. Schluss

Kehren wir abschließend noch einmal zum Prometheus-Maler und zu Klitias zurück²⁹⁶. Ihr Bildprogramm mit den unmissverständlichen Aussagen zu vorbildlichem Verhalten, die auf Hesiods und Solons Wertmaßstäbe zurückgehen, richtet sich an die Benutzer der Zeit, die wie vor den Reformen Solons von persönlicher Eignung, Maßlosigkeit und Machtgelüsten der Aristokraten geprägt ist. Wieder stürzen sie die Stadt und ihre Bewohner in undurchsichtige Auseinandersetzungen, denen die Masse der Bevölkerung hilflos zusehen muss. In dieser Situation keimt offensichtlich und verständlicherweise der Wunsch nach verantwortlichem Handeln und nach breitem Konsens, den die Maler in ihre Bilder einfließen lassen. Die beiden in unterschiedlichen Werkstätten entstandenen Gefäße – die Amphora des Prometheus-Malers und der Volutenkrater des Klitias – tragen diesem Wunsch Rechnung und reflektieren in ihren Bildern eine weit verbreitete Meinung, die mithilfe des Bildträgers in die aristokratische Gesellschaft zurückgebracht wird, in der der Inhalt der Frieze wiederum beim Symposium diskutiert werden konnte. Auf diese Weise werden die Rezipienten zu ihrem Beitrag für die Gesellschaft aufgerufen, der Maler betätigt sich als Vermittler zwischen allgemeiner Meinung und den Verantwortlichen der Politik. Theseus wird zum Träger athenischer Identität mit dem bereits von Solon ins Gespräch gebrachten ionischen Beiklang.

PD Dr. Bettina Kreuzer

Archäologisches Institut der Albert-Ludwigs-Universität, Fahnbergplatz, D-79085 Freiburg i. Br.

E-Mail: bettina.kreuzer@archaeologie.uni-freiburg.de

Abbildungsnachweis: Abb. 1–12. 14. 16. 34–36: Photos Soprintendenza Archeologica per la Toscana, Firenze; Abb. 13. 30–33: Photos British Museum, London; Abb. 15a: Photo Musei Vaticani, Città del Vaticano; Abb. 15b: Photo Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung; Abb. 17–19: Photos Reunion des Musées Nationaux, Paris; Abb. 20: Photo DAI Athen 70/1239; Abb. 21–23: Photos Rijksmuseum van Oudheden, Leiden; Abb. 24–26. 29: Photos Nationalmuseum, Athen; Abb. 27: Photo DAI Athen Samos 2122; Abb. 28: Photo DAI Athen Samos 2005.

²⁹⁶ Noch einmal sei daran erinnert, dass die Bildkonzepte dieser Maler keineswegs repräsentativ für die Vasenbilder der Zeit sind; es ist dies die Zeit, in der die attische Vasenmalerei ihren großen Aufschwung beginnt, in der mit einer Fülle neuer Themen, gerade mythischer mit einer deutlichen Vorliebe für Herakles, experimentiert wird. Wie später auch lässt die Mehrheit der Zeitgenossen von Klitias und dem Prometheus-Maler kein besonderes Interesse an zeitgenössischen Vorgängen erkennen, die im Gewande des Mythos zu präsentieren wären; die beiden Maler fallen damit ebenso aus dem Rahmen wie ihre Nachfolger Exekias oder der Kleophrades-Maler, sind deshalb als Zeitzeugen für uns umso wichtiger.